الأسطورة

في روايات

نجيب محفوظ

د. سناء شعلان

نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي
Al Jasrah Cultural & Social Club

إضاءة

هذه مصافحة أخرى مع الإبداع يبادر إليها نادي الجسرة الثقافي الاجتماعي، الذي حرص دوماً على الاحتفاء بالمبدعين من مختلف ربوع وطننا العربي، وفتح مواهبهم وإبداعاتهم على كلّ ما يتوفّر لديه من فضاءات. فقد احتضن صالون الجسرة الثقافي عدة مواهب في مجالات الشعر والقصة، بل إنّ جيلاً من الأدباء الشباب قد تخرّجوا من هذا الصالون.

وشجّع النادي الإبداع مسموعاً ومكتوباً، فأسهم في عدة إصدارات، وها هو اليوم يقدّم للقارئ العربي هذا الكتاب النقدي للكاتبة الأردنية الدكتورة سناء كامل شعلان، الذي يحمل اسم "الأسطورة في روايات نجيب محفوظ" وهو كتاب يمثّل طور النضوج في النقد الأدبي عند هذه الناقدة الشابة المتألقة.

آملين أن يحقّق هذه الإصدار إضافة جيدة للمكتبة العربية، وراجين كذلك أن يستمر تواصلنا مع كلّ المبدعين في وطننا العربي الكبير.

نادي الجسرة الثقافي الاجتماعي

الإهداء

إلى خلجة الروح، وعظيم الرعاية والحبّ، ونبع الحنان والعطاء...إلى والديّ الحبيبين، اللذين أضاءا مشوار العمر بألق تفانيهما، وبشعاع رعايتهما...

إلى أستاذي الفاضلين: الأستاذ الدكتور نبيل حدّاد، والدكتور إبراهيم خليل على رعايتهما لهذا الكتاب.

البارّة بكم أبداً

سناء كامل شعلان

فهرس المحتويات

إضاءة	٣
الإهداء	٥
التقديم	١١
المقدّمة	١٧
التمهيد	٢٥
مدخل إلى الأسطورة	٢٥
الأسطورة والدين والطقوس السحرية	٢٩
الأسطورة والتاريخ والواقع	٣٣
الأسطورة والرمز	٣٦
العلاقة بين الأسطورة والأدب	٣٧
أ- الأسطورة والأجناس الأدبية	٣٨
ب- الأسطورة والأجناس الشفاهية الجمعية	٤١
بدايات توظيف الأسطورة في الرواية العربية	٤٤
نجيب محفوظ والأسطورة	٤٥
أولاً: البواعث الفنيّة	٤٥
ثانياً: البواعث الثقافية	٥٢
ثالثاً: البواعث السياسية	٦١
المنهج الأسطوري في قراءة الأدب	٦٧
الفصل الأوّل	
المكان الأسطوري.	٧٩
الفصل الثاني	
الزمن الأسطوري	١١١
الفصل الثالث	
الحدث الأسطوري	١٣٧
الصراع مع القدر	١٣٧
الصراع مع الآلهة	١٤٥

الصراع مع الكائنات الأسطوريّة ١٤٨
الطوفان ١٥٢
غضب الآلهة. ١٥٣
البحث عن الخلود ١٥٤
قتل الشقيق لشقيقه ١٧٥
قتل الأمّ وكره الأبّ ١٦١
الانتقام المقدّس ١٦٨
المسخ ١٧٢
التحوّل ١٦٤
محاكمة الموتى
الرحلة في عوالم أسطوريّة ١٨٥
الفصل الرابع
الشخصيّة الأسطوريّة ١٩٥
الفصل الخامس
الكائنات الأسطوريّة. ٢٤٣
الفصل السادس
الموجودات الأسطوريّة ٢٦٣
العصا المقدّسة ٢٦٤
الصولجان ٢٦٦
النار المقدّسة ٢٦٦
الصورة ٢٦٩
الحذاء ٢٦٩
كرسي الولادة ٢٧٠
الكواكب ٢٧٢
طاقيّة الإخفاء ٢٧٥
خاتم سليمان ٢٧٧
الكتاب ٢٧٩
السّحر ٢٨٢

التعاويذ ٢٨٨
القمقم ٢٩٠
الفصل السابع
الرمز الأسطوري ٢٩٥
المخلّص ٢٩٥
الخضر ٣٠٣
المتمرّد ٣٠٦
العدد ٣٠٨
الحلم ٣١٥
الأنوثة المقدّسة ٣٢٢
الجنس ٣٢٥
الدعاء ٣٢٧
القربان ٣٣٠
الموسيقى والغناء والرقص ٣٣٢
المواكب ٣٣٣
اللون ٣٣٥
الفصل الثامن
اللغة الأسطوريّة والبناء السّردي ٣٤١
الخاتمة ٣٨١
ملحق رقم (١): بيبليوغرافيا بروايات نجيب محفوظ ٣٨٣
ملحق رقم (٢): وقفة عند نجيب محفوظ ٣٨٥
ملحق رقم (٣): معجم بأسماء الآلهة والشخصيات الأسطوريّة والكائنات الخرافيـــة والأمـــاكن الأسطوريّة الواردة في الكتاب ٣٩٠
ثبت المصادر والمراجع ٤١٣

التقديم

بقلم: أ.د: نبيل حدّاد

بات من المألوف أن يحمل لنا كلّ يوم دراسة جديدة عن نجيب محفوظ، وقد ينطوي ما تحمله هذه الجهود على إضافة حقيقية إلى ما قيل عن هذا العالم العجيب، أو قد يكون تكراراً أو تنويعات أخرى لما تردّد من قبل.

ولعلّ الباحثة الدكتورة سناء كامل شعلان كانت على موعد مع قدر نجيب محفوظ حين أنجزت دراستها المهمة حول" الأسطورة في روايات نجيب محفوظ "قبل أقلّ من شهر من وفاة من شاءتْ أن تربط قدرهاالعلمي ومشروعها المنهجي الأهم، حتى الآن، بإنجازه الذي ما زال وسيظلّ على الأرجح منجماً غنياً لكلّ ساعٍ نحو بحث علمي غني وبهيج كذلك، وأزعم أنّ اختيار سناء شعلان وثمرة هذا الاختيار ليس تنويعة مكرّرة لما قيل من قبل.

إنّها حقاً لمشكلة لأيّ راغب في الخوض في عالم نجيب محفوظ: العثور على جانب" أساسي" في نتاجه لم ينلَ حظه من البحث المعمّق والدرسي المنهجي وغير المنهجي. صحيح أنّ عالم نجيب محفوظ من الاتساع إلى الدرجة التي يمكن بها أن يستنفذ كلّ الجهود النقدية، ولا يمكن للعكس أن يكون صحيحاً، ولكن المشكلة تكمن في أنّ تقديم" الجديد" في البحث في عالم نجيب محفوظ يتطلّب الإحاطة بكلّ، أو بجلّ ما كُتب عنه، وبأكثر من لغة، أقول الإحاطة وليس الرصد، وهذه مهمة كبيرة، وهدف بعيد المنال ليس متاحاً إلاّ لنفر جاد أمضى شطراً كبيراً من حياته العلمية في الانخراط في هذا العالم العجيب المدهش الذي أنجزه قلم صاحب أوّل "نوبل" يحظى بها أدبنا العربي، لتفتح هذه "النوبل" من ثم الأبواب العالمية أمام أدبنا العربي ترجمة ونشراً وقراءة وتلقياً نقدياً.

لقد فعلتها الدكتورة سناء شعلان، أجل فعلتها، حين تعلّقت بنجيب محفوظ،

وقد قرأته كلّه، وقرأت كـلّ ما طالتـه يداها أو ما قادته إليـه مهاراتـها العالية في الإنترنت ودار حول نجيب أديباً وكاتباً ومفكراً وإنساناً.

تبدو الموضوعة- والتاء للتصغير، ولكن مهلاً- التـي وقعـت عليهـا سـناء شعلان،كأنّها للوهلة الأولى صدفة صغيرة في محيط لا حدود له - عالم نجيـب- وإذا بالصدفة تخفي لؤلؤة استكملتْ كلّ شروط النضج، وامتلكـتْ بحق مقومـات العـطاء العلمي المنهجي. كانت الصدفة: الأسطورة، وكانتْ اللؤلؤة دراستها حول الأسـطورة في روايات نجيب محفوظ.

لم تشأ سناء شعلان أن تغرق جهدها في كلّ نتـاج نجيـب: روايـات، وقصـصاً وحوارات، بل ارتأت أن تنقب بحثاً عن ضالتها في الروايـات فحسـب. وهذا اختيـار له ما يبرّره، ذلك أنّ العطاء الأسطوري قد يأخذ تجلّياته الواسعة في البنـاء الروائـي بصورة أكثر اكتمالاً عمّا هو عليه في باقي فنون الـدراما الأخـرى، وهـذا محـض افتراض، ولكن الافتراض الأكثر وجاهة أنّ البـاحثة أرادتْ أن تـكوّن سـيطرتها محكمة على مفردات موضوعها، فكان أن تمّ قصر الجانب التطبيقـي على الـروايات دون القصص. ومن يـدري فلعلّـهـا ادخرت بحث ذلك الجانب في قصـص محفوظ لدراسة أخرى، تكتبها بنفسها أو يكتبها غيرها مستفيداً ولا شكّ مـن معالجتهـا ومـن النتائج التي وصلت إليها دراستها.

لقد سعتْ الدكتورة شعلان إلى الوقوف على ظاهرة الأسطورة في روايـات نجيـب وتجلياتها وسماتها الفنية، ثم راحت تخوض في تفسيرات هذه الموضوعة ومرتكزاتهـا النظرية ومعطياتها الفنية.

فتوقّفتْ الدراسة عندما دعته بـ" توظيف الأسطورة" سواء كان هذا " التوظيف" كلياً أم جزئياً، ظاهراً أم مضـمـراً. كما توقّفتْ عند استدعـاء الرموز الأسطوريـة، والحدث الأسطوري، والمكان الأسطوري، واللغة الأسطورية،والشخصية الأسطورية، والكائنات وسائر الموجودات الأسطورية.ولاحظتْ الدراسـة بناء العـوالم التخييلـة حسب المعطيات الأسطورية مقارنةً بالعوالم الأسطورية.

ولا شأكّ أنّ الدراسـة قد واجهتْ ما يواجهه أيّ باحـث جاد، يخـوض في العمق ولا يتوقّف على السطح أو حتى عند المناطق القريبة منـه ، صـعوبات بـل إشكالات مضنية . تمثل أوّلها كما تقول الباحثة في اختيار المنهج الذي يمكن إتّباعـه ، أجـل لقـد وقفتْ حائرة أمـام الـمادة التي أمـامـهـا وقد فاجأتها ضخامتها، وقد

تجاذبها اتجاهان، أحدهما يدعو إلى تصنيف المادة ودراستها من ثم وفق المفردات الموضوعية للأسطورية وأدوات تشكلّها.

ولكنّ الباحثة رأت أنّ منهجاً كهذا قد يقودها إلى هدف لا تسعى إليه، وهو البحث عن أساطير جديدة بناها نجيب محفوظ استناداً إلى أساطير موجودة خارج رواياته. أما الاتجاه الثاني الذي برز أمامها، فهو دراسة المادة وفق تقنيات السّرد الروائي، وهو منهج قد لا يخلو من مجازفة ناجمة عن إسقاط تقنيات السّرد الحديث على الأسطورة بمكوناتها الأولية، بصرف النظر عن تشكيلها الجديد على يدي نجيب محفوظ. وقد سعت الباحثة إلى تجنّب الوقوع في هذا المزلق، ونجحتْ في الوصول إلى معادلة علمية بل منهجية مجدية؛ فقد استخلصت علامات البناء المعماري وحدوده الروائية/ الأسطورية وصولاً إلى تفكيك عرى الرمز والمعنى في هذا العمل، وهذا النهج يقودهاكما تقرّر إلى الغاية المرجوّة،وهي مدى انتفاع نجيب محفوظ من الأسطورة في رواياته،ومرامي هذا الانتفاع المفترض،وذلك استناداً إلى أعمال نجيب أولاً، ثم ثانياً الانتفاع بالمنجز التنظيري حول الأسطورة.

وثمة صعوبة أخرى واجهتْ الباحثة، وهي صعوبة من خارج عالم الروايات هذه المرة، وهي ضرورة الإتكاء على مفهوم خاص للأسطورة، وطرائق تصنيفه، ومدى ملائمة هذا المفهوم لطرائق السّرد الروائي بعامة ولأعمال نجيب بخاصة.

ومن ثم اعتمدت الباحثة ما دعته بـ "المنهج الأسطوري" في الدرس، أو ما يمكن أن يدعى، من وجهة نظر أخرى، بالقراءة الأسطورية، وحرصت في التطبيق على ألا تجور المفاهيم النظرية على جماليات الأعمال أو تحصرها في النطاق الموضوعي (الخارجي) لمفردات المنهج.

لقد اتضح –مع مضي البحث قدماً– أنّ بواعث الأسطورة في روايات نجيب ثلاثة: فني، يأخذ تجلّياته في شكل ذي طاقة ترميزية، وثقافي يرتبط بجذور تكوين نجيب وتشكّل شخصيته الثقافية فلسفياً وجمالياً، وثمة باعث سياسي يتصل بالتطورات السياسية، والمنعطفات التاريخية التي شهدتها حياة نجيب التي امتدت إلى ما يقارب القرن.

لن أقف طويلاً عند مكونات هذا السِفْر الكبير ومحتوياته، بل حسبي الإشارة إلى موضوعات ناقشتها ضمن رؤيتها المنهجية التي انطلقت – في الأساس– من أرضية فنية لم تهتزّ أمام إغراءات الجنب الموضوعي في موضوع يثير العديد من

الإشكالات، ويغري بالتوقف أمام الكثير من التأويلات المنطقية –فنياً– وغير المنطقية.

هكذا توقفت سناء شعلان عند "المكان الأسطوري" ولاحظت كيف جعل نجيب محفوظ المكان يتنفّس بالحياة، ويمور بالحركة، كما توقّفتْ عند "الزمن الأسطوري" ولم تخلط بينه وبين الزمن التاريخي،واكتشفت أنّ الزمن عند محفوظ ليس طاقة تجريدية فحسب،بل حركةْ إنسانية موغلة بالالتباس ومحاطة بالجو الأثيري، فإنّها – بتناول دقيق– من لحم ودم وموقف يتصل بما نعيشه اليوم.

وهكذا خاضت الدراسة في "الموجودات الأسطورية" و"الرمز الأسطوري" ضمن معالجة تنطلق أولاً وأخيراً من العالم السّحري الذي أنجزه نجيب في رواياته البديعة، ولا ترتهن بالضرورة بمقتضيات منهجية جامدة. لكن الحديث عن "اللغة الأسطورية" أثار لديّ بعض التساؤلات حول مدى انتفاع المنهج الذي اتبعته الباحثة في هذاالفصل بالدراسات اللسانية الحديثة وأسس "علم الخطاب" ذلك أنّ الحصاد الذي قدّمه هذا الفصل استند بشكل أساسي على معطيات نظرية الرواية، وكان الأولى الالتفات أكثر إلى معطيات تقنيات السّرد، دون الارتهان كثيراً للصورة، والوصف ونبرة اللغة ولعبة التخفي ... الخ، وهذه على أيّة حال وجهة نظر تقبل الخلاف.

لم تغمط سناء شعلان حقوق الآخرين حين برّرتْ اختيارها موضوع الأسطورة للبناء عليه في هذه الدراسة بأنها –أيّ الأسطورة– لم تكن موضع اهتمام علمي أو منهجي معمق –أو شامل كما صنعتْ– في الدراسات الأخرى، بل في آلاف الدراسات التي تناولتْ نجيب محفوظ وأعماله، وهذا إدعاء –حسب علمي– صحيح بمجمله، أجل لقد دُرس نجيب محفوظ من خلال العديد من المناهج، ولكن أحداً، قبل سناء شعلان، لم يقرأ رواياته قراءة أسطورية بالمدى الذي أنجزته سناء شعلان.

كان ثمة قراءة أسطورية لهذه الرواية أو تلك، ولكن قراءة سناء شعلان بالإطار الذي جاءتْ عليه، تشكّل إضافة منهجية جديدة للجهود التي تناولتْ أعمال نجيب محفوظ.

ويُسجّل لهذه الباحثة تعاملها الحصيف مع بعض الرموز التاريخية والدينية – وأقول رموزاً فحسب– ومن جملة هذا ما حملته بعض روايات نجيب من مثل "الحرافيش" و "رحلة ابن فطومة " و "ليالي ألف ليلة"فلقد أظهرت الدراسة وعياً فكرياً وفهماً فنياً عالياً حين لاحظتْ أنّ الرمز الديني والتاريخي خارج العمل الفني ، أيّ في

العالم الموضوعي أمر،وأنّه داخل العمل الفني وفي سياقه أمر مختلف بالكامل.

فالرمز من خارج العمل ليس من صنع الروائي أو الشاعر،ولكنّه داخل العمل الفنّي من إبداع الكاتب،فهو كائن فني آخر. وأضيف ــ من عندي ــ أنّ سيدنا يوسف في المأثور الديني هو ليس شخصية تحمل اسم يوسف في رواية ماقد يكون كاتبها " استعار"والعلاقة بين استعار والاستعارة البلاغية، أيّ الفنية، أوضح من أن نتوقف عندها. أقول قد يكون الكاتب استعار بعض صفاتها العالقة في الذاكرة بحيث تتحوّل هذه الاستعارة بقدرة ناقد متعجّل إلى علاقة مطابقة بين الواقع الديني والتاريخي والرمز الفني.فلوكان المعرّي قد وضع في اعتباره هذه المطابقة المزعومة لما كانتْ "رسالة الغفران" بين أيدينا الآن، بل ربما لكانت المسارات الفنية في الكوميديا الإلهية لدانتي قد اتخذتْ ــ ربماــ جهات أخرى، لم تكن لتتخذها لو أنّ "دانتي ألجييري" لم يطلع على إنجاز المعرّي.

بقي أن نقول إنّ أهم مايميز هذه الدراسة هو توصّلها لصيغة منهجية ليس من السهل أن يتوصّل اليها من كان دون مؤلّفها حصافة وحذراً،أعني الصيغة التي مكّنتْ الدراسة من الاحتفاظ بهويتها الأدبية في خضم هذا البحر المتلاطم من الفرضيات النظرية حول الأسطورة والرواية التاريخية وعالم نجيب محفوظ الإشكالي، المعقّد رغم بساطته، والملغز رغم وضوحه، والمتشعّب رغم تكامله.أجل إنّ هذه الدراسة لم تضحّ بجمالية عالم نجيب لأجل إخضاع مفردات هذا العالم لمفردات الأسطورة الموضوعية، بل إنّما ما أسفرتْ عنه الدراسة هو المنهج المقابل، فلا وجود لأسطورة بمعزل عن نسيج الرواية أو بمنأى عن أناسها وأحداثها ومكانها وزمانها،وفوق كلّ هذا بمنأى عن مناخ رواية نجيب محفوظ وآفاقها غير المتناهية بدورها.

المقدّمة:

يعنى هذا الكتاب بدراسة توظيف الأسطورة في بعض روايات نجيب محفوظ، وينطلق 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 دراسةً 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 المقام بذكرها، ولكن الملمح الجامع والمسوّغ لهذه الدراسة عبر استعراض كلّ تلك الدراسات عدم تصدّيها لدراسة الأسطورة في عطاء محفوظ الروائي، والتفاتها إلى قضايا ونواحٍ أخرى للدراسة، إلاّ ما جاء في معرض الحديث، وهو ليس هدفاً للدراسة، ولا 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 حقّق استلهام نجيب محفوظ للأسطورة في رواياته تميّزاً لخطابه الروائي، بل وللخطاب الروائي عامة، وهذا الاستلهام لم يتمّ بمعزل عن حركة الثقافة العربية، والواقع 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 وَفْق الحاجة الحضارية/الجمالية للثقافة العربية، تلك الحاجة التي وجدتْ مبتغاها أخيراً في الجنس الروائي الذي تشكّل ظاهرة النزوع الأسطوري فيه حضوراً قوي الدلالة لتحوّلات 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 لتتبّع 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 االدراسات. في حين ظلت الدراسات التي وقفتْ نفسها على صلة إبداع نجيب محفوظ بالأسطورة في معرض استكمال 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 دراسةً واحدةً متخصّصةً في موضوع الأسطورة في روايات نجيب محفوظ، وفي ضوء ذلك تطمح هذه الدراسة إلى رصد الظاهرة الأسطورية في أعماله، وهي دراسة غير مسبوقة بدراسات مستقلة، إلاّ من بعض الشذرات والإشارات المتناثرة هنا وهناك، غير المستوفاة؛ لأنّها تقتصر على فكرة أو ومضة أو وقفةعند 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، وكأنّ العقل البشري لا يزال ينزع إلى ابتكار قوي غيبية تسيطر على الكون والحياة، ومن ثم الاستسلام لهذه القوى.

وسعتْ الدراسة أيضاً إلى الوقوف على بواعث هذه الظاهرة وتجلياتها وسماتها

الفنية في روايأات نجيب محفوظ، لتقديم قراءة لخطابه الروائي، ولعلّنا بهذه الدراسة 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 تشابه 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 استحضرتْ 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 استبعدتْ هذه الروايات التاريخية 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 دخلتْ 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 لحاجة روائية ذات بعد تاريخي توثيقي له دوره في رسم صورة تقريبية للواقع المصري القديم

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

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".(١)

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 وقفتُ 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 وَفْق 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 وَفْق تقنيات السّرد الروائي، وهو أمر فيه مجازفة، تتمثّل في احتمالات 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 يحقّق 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 على الاتجاه الثاني؛ إذ وجدتُ أنّ التقسيم الثاني أقرب إلى الرواية منه إلى الأوّل، فهو يحدّد إطار البحث، وينسبه إلى مجال الرواية. "لاسيما

أنّ الأسطورة قصة، وتحكمها مباديء السّرد القصصي من حبكة وعقدة وشخصيات وما إليها."(٢)

---

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

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

وثانية هذه الصعوبات تتمثّل في تبنّي مفهوم خاصّ للأسطورة، فقد تطلّب منهج الدراسة الذي ارتضيناه تحديد العناصر الأسطورية في روايات محفوظ، 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 ألاّ 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 استثمرتْ 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 تُعدّ 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.

واستوتْ الدراسة تبعاً لذلك في تمهيد وثمانية فصول. أمّا التمهيد ففيه تحديدٌ لمنطلقات الدراسة، وإضاءة حول منهجها ومفاهيمها.

وتبدأ الدراسة بتعريف موسّع للأسطورة 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 أُعتمد 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 بواعث، 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 في ثمانية محاور رئيسيّة، تفرّعت عنها عناوين داخلية، وتقسيمات عضويّة دعتْ 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 تتبّع المادة المدروسة/روايات نجيب محفوظ مخضعة إيّاها للترتيب الزمني، وَفْق تاريخ تأليفها، فكانت الرواية المؤلّفة 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 تتوقّف عندها بالبحث والمعاينة، قبل استثنائها من الدراسة؛ لاتخاذها وجهة غير وجهة توظيف الأسطورة.

لذلك توقّفت الدراسة إزاء الروايات التي مثّلت بحق نزوعاً نحو ذلك، وأغفلتْ بذلك 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 يتفاوتْ حظّ كلّ رواية حسبما توافرتْ عليه من أشكال هذا النزوع، التي تتأثّر بموضوع الرواية، وشكلها الفني، وتعالقاتها مع أشكال فنيّة موروثة لها ألفة معروفة مع الأسطورة.

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

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

وبعد؛

فهذه دراسة ثمرة حبّ طويل، غُرس في نفس الباحثة، وملأ عليها عالمها، منذ أن كانت طفلة، تقرأ الأساطير، فتنبهر بها، وكأنّها اصطادتْ كوكباً من السماء، وتفرح إذ تظنّ نفسها أوّل من قرأها، وتُطارد الأسرة والأصدقاء بأساطيرها دون كلل أو تعب. إلى أن أصبحتْ الأساطير هدفاً في هذه الدراسة، وهي هدف ليس بالسهل، بل يستنزف الوقت والجهد والفكر. وعزاء الباحثة أنّها بذلت غاية ماتستطيع فيها، فإن أصابتْ فهو من رحمة الله ومن فضله، وإن أخطأتْ فحسبها أجر المجتهد المخلص في اجتهاده، والمتفاني في سعيه ودأبه.

د.سناء كامل شعلان

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 يطوّعه 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 التي تجدّد النفس البشرية تجاربها دونما كلل. وبقدر ما تكون مخلصة نسبياً في التعبير عن الأحداث النفسية ، تكون النماذج متوافقة مع مجموع التجارب

---

(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.

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 وخوارقهم"[١].

والأسطورة عند شتراوس في الجزء الرابع من كتابه ميثولوجيات إمّا أسطورة منقولة أو مقتبسة، أيّ نجد جذورها في أسطورة أخرى لدى شعب مجاور[٢] وقد تقود دراسة مقارنة بين الأساطير إلى ما يذهب إليه فاروق خورشيد للأسطورة فهي في رأيه "تحدّد القرابة الحقيقية بين النسيج البشري كلّه في كلّ مكان وفي كلّ زمان"[٣] تأكيداً لرأي من يرى في الأسطورة" حكاية عن كائنات تتجاوز تصوّرات العقل الموضوعي. وما يميّزها عن الخرافة هو الاعتقاد بها، فالأسطورة موضع اعتقاد"[٤].

والأسطورة لُغةً من "الفعل سَطَرَ، وهي: كل ما يُسطر أو يُكتب، والجمع أساطير، وفي المعجمات الأساطير: الأباطيل والأكاذيب، والأحاديث لا ناظم لها"[٥] أو "ما لا وجود له"[٦].

---

(١)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.

(٢)خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربي، نقلاً عن ميثولوجيات، ١٤. أمّا الكتاب ميثيولوجيات فلم أستطع الحصول عليه.

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

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

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

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

ومنه قوله تعالى: " إنّ هذا إلاّ أساطير الأولين"[١]: 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"[٢]

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[٣].

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[٤].

وقد تحكي الأسطورة تاريخاً مقدساً، أو أنّها ظاهرة لا يمكن تفسيرها دون ربط بمقولة الدين[٥].

وتُفسّر أكثر الأساطير على أنّها من فعل قوى خارقة يُلمح إليها تلميحاً دون ذكرها صراحة، وهي تنسب الوقائع إلى أمور تخرج عن مألوف العالم الطبيعي، ولكنّها تستند إليه في إطار متكامل يجمع بين الحقائق والأمور الخارقة، فتبدو متّسقة تمام الاتساق[٦].

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[٧].

---

(١)المؤمنون: الآية ٨٦.

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

(٣)الموسوعة العربية العلمية: ج٢، ٢٨١.

(٤)نفسه: ٢٨٠.

(٥)نفسه: ٢٨١.

(٦)الموسوعة العربية العلمية: ج٢، ٢٨١.

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

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[١]

كما أنّها تحمل تعبيراً جماعياً بكلّ معنى الكلمة، وهذا التعبير الجماعي يتجلّى في أنّ الأساطير إنّما تعكس معتقدات الجماعة وفلسفة الجماعة ورأي الجماعة[٢].

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[٣].

وتتألّف الأساطير عادة من قسمين رئيسيين: الأوّل يشمل عرضاً رمزياً للأحداث، والثاني نصحاً وإرشاداً، وهذا يُسمّى المدار الخلقي في الأسطورة[٤].

وقد قسم (هردر) الأساطير إلى ثلاثة أصناف:[٥]

"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

---

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

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

(٣) نفسه: ٧٩.

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

(٥) نفسه: ٥٣.

والثقافية والبيئية في 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، ولا يجوز الانتقاص من أثرها في المجتمع[٥].

ونستطيع القول: إنّ تعريف الأسطورة الذي تتبنّاه دراستنا هذه، يتلخّص 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، فتعيد إنتاج أشكالها ومضامينها، ولكلّ شعب خرافاته الموضوعة للتعليم أو للتسلية، وهي تعبير عن الحقيقة أو بعض منها بلغة الرمز والمجاز.

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

---

(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.

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 يَرَونْ 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 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.

(٧) فراس السّواح: دين الإنسان البحث في ماهية الدين ومنشأ الدافع الديني، ط١، دار علاء الدين، دمشق، ١٩٩٤، ٨٨-٩٣؛ انظر: خزعل الماجدي: أديان ومعتقدات ما قبل التاريخ، ط١، دار الشروق، عمان، ١٩٩٧، ١٠، ١١، ٢٦، ٣٤، ٣٧.

وقد كانت المجتمعات البدائية في مرحلة تكوّن الأساطير تملك نوعاً من الإيمان الفطري ووحدة العقيدة، ثم غدتْ الأسطورة مع تطوّر المجتمعات تعبيراً عن مختلف الأفكار السياسية والاجتماعية والأخلاقية والفلسفية[١].

وفي ضوء ذلك أكّدت 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، وتتعلّق 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

---

(١)الموسوعة العربية العلمية: ج٢، ٢٨٤.

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

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

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

(٥) نفسه: ٢٨٨.

الشعائر على الأساطير؛لأنّها المادة الحية التي يعرفها المتعبّد. وقد تُمارس الطقوس لأزمنة طويلة عبر 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 يُمثل، 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 اعتقدتْ بوجود وسائل تمكّنها من اتقاء شرور الطبيعة أو التغلّب عليها بوساطة فن السّحر، لذا أُستخدمتْ 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 فذّة لتجاوز الاستسلام، وكانتْ الأسطورة هي تلك الأداة الاستثنائية[٥].

---

(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.

فاستقرار الإنسان، وحاجته للسيطرة على عوامل الطبيعة هو ما أظهر حاجته إلى السّحر، الذي كان طريق العلم الأوّل[١]. وقد جاء خط معادلة السّحر والأسطورة والعلم كالتالي: السّحر... الأسطورة... الفلسفة... العقل... العلم[٢]، وإنّما سبق السّحر الأسطورة على الرغم من أنّ الأسطورة تتقدّم مراحل الفكر جميعها باعتبارها أوّل جواب عن سؤال الإنسان عن أمور حياته وكونه. إنّ السّحر 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 السّحر كانت له وظيفة اجتماعية واكبت الأسطورة في النشأة؛ لتغدو كذلك ذات طقوس شأنّها شأن الأسطورة الدينية[٣].

ومن أوجه الشبة بين الطقوس السّحرية والطقوس الدينية، أنّهما معنيان بالظواهر غير العلمية: أيّ بالمجال الذي يتعدّى دور التّصور الواقعي إلى المجال المجهول غير الخاضع للحسّ أوالقياس، كما أنّ معاني الطقوس السّحرية أو الدينية تكتسب الجِدّة، بسبب ارتباطها بالنشاطات الروحية[٤].

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 يؤدّي نفس الوظيفة، ولذلك فإنّ التاريخ ليس منفصلاً عن الأسطورة[٥].

في حين إنّ الأسطورة تسجيل خاص مبسط لوقائع وأحداث وأمنيات. وفهم

---

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

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

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

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

(٥)كلود ليفي شتراوس: الأسطورة والمعنى، ترجمة صبحي حديدي، ط٢، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٨٥، ٣٩.

الأسطورة فهماً صحيحاً يقتضي إحاطة واسعة بتاريخ الأمة أو الدولة التي ظهرت فيها، وبجغرافيتها وبأحوالها الاجتماعية[١]. "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 أنّنا أمام نوعين من التاريخ: تاريخ مقدّس، وتاريخ دنيوي"[٢]

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، وظهرتْ إلى الوجود عبارة الأسلاف والأساطير التي تروي مآثرهم (الأساطير التاريخية) ثم حلّت محلّها أساطير الآلهة والأرباب السابقين (نشأة الكون وأصل الآلهة) وانتهتْ محاولات تحرّي المستقبل والحياة بعد الموت إلى ظهور أساطير الأخرويات.

وقد تقلّص الاهتمام بالبعد التاريخي للأسطورة شأنّه 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 احتفظتْ بها الذاكرة البشرية 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"[٣].

---

(١) حسين أحمد أمين: الأسطورة واللامعقول وفهمنا العالم، أبواب، ع١٦، بيروت، ١٩٩٨، ٤٦.

(٢) فراس السوّاح: الأسطورة والمعنى دراسة في الميثولوجيا والديانات الشرقية، ١٩.

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

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[١].

وقد تابع بعضهم القول: 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"[٢] أو هو تاريخ متنكّر "فآلهة الأساطير رجال تجمّع حولهم ضباب الزمان والخيال، فضخّمهم، وصوّر أشكالهم حتى خلع عليهم صفة القداسة[٣]، بل أنّه قد ساد الاعتقاد زمناً في عصر النهضة أنّ الأساطير الدينية الوثنية هي تحريف للوحي التوراتي، ولم يتغيّر هذا الاعتقاد إلاّ عندما سنحتْ لهم فرصة للإطلاع على حضارات مصر والشام والرافدين وبلاد الشرق وشعوب أمريكيا، وتعرّفوا على أساطيرها.

وقد علّل أحد أقطاب مدرسة البعد التاريخي للأسطورة مرسيا إلياد موقفه من تاريخية الأسطورة بقوله: "إنّ ذكرى حدث تاريخي، أو شخصية حقيقية لا تدوم في الذاكرة الشعبية أكثر من قرنين أو ثلاثة، وتُعزى 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"[٤].

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

---

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

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

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

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

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 غدتْ تلك الأساطير أكبر من حكايات، فهي تجسيد للحقيقة كما انطبعتْ في ذهن الإنسان البدائي، فعقل البدائي ليس مجرد مرآة تعكس ما انطبع عليها من صور، وإنّما طاقة نشطة تؤثّر في الواقع، وتشكّله بالقدر الذي تتأثّر به، ومن هذا المنطلق تمثل 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 ليستْ 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

---

(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.

مظاهرها كلّها على نحو رمزي، وما الكائنات التي زخرتْ بها أساطيره سوى نوع من إضفاء الوجود والذاتيـــة على أفكاره، فهي بمثابـــة الرمـــوز لأفكـــاره[١] لا سيمـــــا أنّ الأقدمين كانوا يقصّون الأساطير بدل القيام بالتحليل والاستنتاج[٢].

وهنا يجب أن ندرك حقيقة مهمة كي لا يظن الظّان أنّ فـــي الأســـطورة تـــسلية للسامعين، فما هي كذلك، وإنّما هي التفســـير والتأويـــــل اللاموضـــوعي للمظاهـــــر الكونية، وبذلك تغدو تلك الأساطير "صوراً تقليديـــة، ولكن ما من ريب في أنّها رؤيـــــة في الأصل كوحي هو جزء من التجربة نفسها، وأنّها من نتاج الخيال، ولكنّهـــا ليـــست مجرد وهم"[٣].

الأسطورة والأدب

تعدّ الأسطورة المغامرة الإبداعية الأولى التي ابتكرتها المخيلة البشرية فيما ابتكرته من المغامرات التي كانت صدىً للواقـــع المعرفـــي والجمـــالي والتطـــــوّر الإدراكـــي للإنسان[٤]، وعلى الرغم من أنّ تلك المغامرات كانت جدّية الطابع، فإنّـــها لـــم تنتـــــج قطيعة مع الأسطورة، بل نستطيـــع القول إنّها أنتجـــتْ نفسها متـــضمّنـــة خـــصـــائص التفكير والتركيب الأسطوريين، ونستطيع أن نلمس هذه الخصائص في نـــــتاج الأدبـــاء اللذين استثمروا الأساطير، وأنتجوا إبداعهم بتأثر واضح بها[٥].

ويبدو أنّ الأسطورة كانت المعين الأوّل للأدب عند كلّ الأمم الـــسابقة، وبـــذا ترجع صلة الأدب بالأسطورة لاشتراكهما باللغة ثم صدورهما من مصدر واحـــد وهـــو المتخيّل[٦]. ولعلّ انجذاب الأديب نحو استثمار الأســـطورة في نصّه الإبـــداعي يُعـــزى إلى ما تتمتّع به من بناء فني راقٍ، وحكاية ساحـــرة، واشتمالها على عناصـــر التشويـــق

---

(١) التحرير: الرمز والأسطورة في البناء الاجتماعي، عالم الفكر، مج١٦، ع٣، ١٩٨٥، ١٢.

(٢) هـــ. فرانكفورت: ما قبل الفلسفة: الإنسان في مغامرته الفكرية الأولى، ١٧.

(٣)نفسه: ١٨.

(٤) فراس السّواح: مغامرة العقل الأولى، دراسة في الأسطورة، ط١، دار الكلمة، بيروت، ١٩٨١، ١٦.

(٥) أحمد كمال زكي: الأساطير، دراسة حضارية مقارنة، ١٩٦-١٩٧.

(٦) عماد الخطيب: الأسطورة معياراً نقدياً، ٤٣.

فضلاً عن البعد الإنساني الواضح في مضمونها[١]. فضلاً عن أنّها في الغالب مألوفة عند القاريء مما يسهم في زيادة فاعلية التلقي.

ونستطيع الزعم بأنّ الأساطير مصدر لا يُستهان به لانبثاق نماذج من الأدب منه، فالحبكة والشخصية والموضوع والصورة الأدبية هي مزج وتبديل لعناصر شبيهة موجودة في الأسطورة. ومردّ قدرة الأدب على تحريكنا هو امتلاك الأديب للمخاطبة الأسطورية، وامتلاكه السّلطة السحرية التي نشعر بإزائها ببهجة مضطربة أو بفزع أمام عالم الإنسان[٢].

وفي ضوء ذلك يصبح الأدب مسؤولاً حقيقياً عمّا سعت الأسطورة إلى تحقيقه، ألا وهو "أن يعرف الإنسان مكانه الحقيقي في الوجود، وأن يعرف دوره الفعّال في هذا المكان"[٣]

ونستطيع أن نصوغ المغامرات الإبداعية المجاورة أو المتداخلة والمتأثرة بالأسطورة في نسقين إبداعيين أساسيين:

الأوّل: ينتمي إلى حقل الأجناس الأدبية: كالشعر، والملحمة، والمسرحية، والرواية.

الثاني: ينتمي إلى كلّ ما هو شفاهي أو جمعي كالحكاية الشعبية، والحكاية الخرافية، والحكاية البطولية، والخوارق.

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

(١) رامة عمر الأدلبي: الأسطورة وتأثيرها في الخيال المبدع، ورقة عمل قدّمت في ورشة العمل التي عُقدت على هامش جائزة الشارقة للإبداع العربي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ١٩٩٨، ١٥٣.

(٢) صبحي حديدي: نورثروب فراي وبلاغة الأسطورة، الكرمل، ع٤٠/٤١، رام الله، ١٩٩١، ٨٦.

(٣) فراس السّواح: مغامرة العقل الأولى: دراسة في الأسطورة، ١٥.

في 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 مشتقّة من الأصل اليوناني Muthos، وتعني قصة أو حكاية، ولا يتحقّق 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

---

(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 السّواح: 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.

الشعرية[١].

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، توميء ولا تفصح، وتلهث وراء الحقيقة دون أن تسعى إلى الإمساك بها، ويتجلّى الثاني من خلال عودة الشعر الدائمة إلى المنابع البكر للتجربة الإنسانية[٢]، ومحاولة التعبير عن الإنسان بوسائل عذراء لم يمتهنها الاستعمال اليومي[٣].

وفي ضوء ذلك نستطيع أن نفهم سبب تربّي الأسطورة في أحضان المسرح عند الإغريقي الذي كان معنيّاً بالتأمل بالأمور الدينية، وجاءتْ الأسطورة لتعبّر عن هذا التأمّل بالطقوس المسرحية الدنيوية المعروفة، لا سيما عبر المأساة التي "أعطت الأسطورة صوتها ومنحتها الأسطورة قوتها"[٤]، وبذلك تظهر علاقة الأسطورة بالملحمة التي تُكتب شعراً، وتتناول خلق الآلهة وصراعها، كما تتناول سيرة بطل الملحمة ومغامراته[٥].

وللأسطورة جانب أدبي يتوجّه الاهتمام فيه إلى الجانب الفني البنائي دون الاهتمام بالوظائف الدينية[٦]، وعبر هذا الجانب الذي قد يمثّل استطالات للسّرد المثيولوجي كان ظهور الرواية[٧] التي اشتركت مع الأساطير بصفة مركزية وهي "صفة الأحدوثة"[٨] لتكون بذلك الرواية مغامرة من المغامرات الإبداعية في تاريخ الخيال البشري.

---

(١) أحمد كمال زكي: الأساطير دراسة حضارية مقارنة، ١٩٩-٢٠١.
(٢)نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة ١٩٦٧-١٩٩٢، ٧.
(٣)أنس داوود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ط١، المنشأة العامة للنشر، ليبيا، د.ت، ١١.
(٤)محمد شاهين: الأدب والأسطورة، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٦، ١٣-١٤.
(٥)أنيس فريحة: ملاحم وأساطير من الأدب السامي، ط٢، دار النهار، بيروت، ١٩٧٩، ٢١١.
(٦)السيد الغزالي: الأدب المقارن منهجاً وتطبيقاً، ط١، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٥، ٨٠-٨١.
(٧)ر.م. ألبيريس: تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة جورج سالم، ط٢، دار عويدات، بيروت، ١٩٦٧، ٣٥.
(٨)ميشيل زيرافا: الأسطورة والرواية، ترجمة صبحي حديدي، ط١، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٨٥، ٥.

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"(١).

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 والسّيرة 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"(٢).

فالحكاية لغة: "نقل الحديث، ووصف الخبر إطلاقاً من غير تحديد، والجمع حكايا وحكايات"(٣) ولكن الحكايا اكتسبتْ 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(٤).

وتتنوّع الحكايات، وتختلف باختلاف مغزاها وموضوعها وزمانها ومكانها ودورها

---

(١)ميشيل زيرافا: الأسطورة والرواية، ٢٣.

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

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

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

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(١).

أمّا الحكاية الخرافية فهي لغةً "الحديث المستملح الكاذب، أو الحديث المتخيّل مطلقاً، وبها سُمي (خرافة)، وهو رجل من بني عذرة استهوته الجن كما تزعم العرب، فلما رجع أُخبر بما رأى منها، فكذّبوه، حتى قالوا لما لا يصدق حديث خرافة، وذهب مثلاً"(٢).

والحكاية الخرافية، هي الحكاية التي لا صحة لها، وتقابلها كلمة (فابيولا) Fabula، وكلمة (موثوس) Mothos اليونانية، ومعناها الأحدوثة أو الحكاية، ثم غدتْ تُستعمل للإشارة إلى القصة المختلقة، وهي بعيدة عن الأسطورة التي تنطوي على حقائق لا يمكن إثبات صحتها، فالحكاية الخرافية "موروثات باقية من الأساطير"(٣)، ولكن ما يميزها عن الأسطورة هو موضوع الاعتقاد بها، فالأسطورة موضوع اعتقاد(٤).

ويندرج تحت الحكاية الخرافية حكايا الخوارق ، وهي "روايات غير حقيقية لا أساس لها"(٥) 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

---

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

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

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

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

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

قراءة الأفكار، أو اتصافهم بسرعة الكشف والإلهام، وهو لا يخرج عن كونه مراداً لله[١].

وحكايا الجن تتحدّث عن كائنات من هذا القبيل، وهي تحاكي الأساطير من ناحية عرضها لإحداث تفوق قدرات البشر، وشخصيات حقيقية مُنحت قوة خارقة شأنّها 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 جمعتْ بينهما الأمور الخارقة للطبيعة، على اعتبار أنّ قصص الجن والعفاريت هي قصص رمزية تنشأ في مجتمعات لا يمكن أن تُوصف بالبدائية، بل هي ــ راقية، في حين ــ الخرافات في مجتمع يصدق بها كما في خرافة الهامة عند العرب الجاهلين[٢].

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"[٣].

وعلى الرغم من أنّ هذا النوع من الحكايا لا يتضمّن شيئاً من خصائص الأسطورة، فإنّه 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"[٤]. 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.

---

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

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

(٣)الموسوعة العربية: ج٢، ٢٨٢.

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

ومن أشهر هذا النوع من الحكايات الأدب العربي القديم (كليلة ودمنة) لابن المقفع، و(رسالة الغفران) لأبي العلاء المعري، و(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[١].

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[٢].

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 والنقّاش) 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

---

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

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

١٩٨٨، (جمرات الصمت) لفاضل الربعي ١٩٩١، (أيام الخلق السبعة) لعبد الخالق الركابي ١٩٩٤، والكثير 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 وتميّزه، 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(١).

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: الأوّل ضرورة الالتزام بالتعبير عن الواقع الذي يعيش فيه، ويسيطر على ذهنه ووجدانه، والثاني يتصل بالتطوّر الفني العالمي في ميدان الرواية والقصة(٢) وفي ضوء

---

(١) ديمتري ميكولسكي: مؤرخ المدى الصحراوي وانتصار الروح، مجلّة الموقف العربي، السنة الثانية عشرة، ع٥٠١، ١٩٩٢، ٣.

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

هذا الإدراك انطلق نجيب محفوظ يبحث عن شكل جديد يلبّي حاجاته الفنية، ويعبّر عن واقعه، وواقع موضوعه الأوّل في رواياته، 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"(١) ونجيب المعني بالبحث عن شكل روائي جديد انطلق من قناعة خاصة مفادها "أنّ الرواية العربية لم تقدّم شكلاً جديداً يميّزها في إطار العالمية"(٢)، لذا فقد سعى لهذا الشكل الجديد الذي عليه أن يكون شكلاً ملتحماً "بالموضوع والمضمون التحاماً حتميّاً"(٣) كي تتحقّق أصالة الفنان حسب رأيه(٤). ويبدو أنّ نجيب محفوظ قد وجد في الشكل الأسطوري شكلاً جديداً مميزاً قادراً على تقديم موضوعه بقالب جديد يتفق مع موضوعه المحلّي، ويعد بتميّز وبفرادة، في ضوء أنّ لا أحد يستطيع أن يزعم أنّ هناك شكلاً ثابتاً للجنس الروائي، وبهذا لا نستطع الحديث عن أشكال ثابتة أو صور مقترحة لشكل رواية عربية يبقى الروائي العربي أسيراً لها، ويستغني بها 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"(٥).

وقد كان نجيب محفوظ مهتماً بالأبعاد الفنية للسّرد منذ بدايته، ومثابراً بدأب على تطويرها في فنه(٦)، وإن كان قد اشترك مع معاصريه الروائيين في إبداع روايات متنوّعة في أساليب السّرد، وفي تناول مواضيع المجتمع المصري، وتناول قضاياه، فإنّه

---

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

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

(٣) نفسه:١٤.

(٤) نفسه: ١٤.

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

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

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[١]، وفي هذا الاستلهام محاكاة لأرفع النماذج الفنية، التي تتمتّع بقدرة عالية على التصوير والتشكيل والتشخيص، فالقدرة على هذه المحاكاة تحقّق رغبة المبدع في خلق أساطيره الخاصة[٢]، في وقت رأى فيه بعض نقّاد الرواية أمثال مالكولم برادبري أنّ الرواية الجيدة لا بد أن يكون حضور الأسطورة فيها كبيراً[٣].

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"[٤] لا سيما أنّ الفن في رأي نجيب محفوظ صورة من صور الاحتجاج على ما هو كائن ليس غير[٥].

وقد حرص نجيب محفوظ على أن يتجاوز القواعد الرتيبة في فن الرواية؛ إذ إنّها "لا تهمه إطلاقاً"[٦] 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 الأسطورة استخداماً ينبع من حاجاته الإبداعية، ويتمشّى مع رسالة فنّه، ورؤيته للحياة والإنسان[٧] ، "فرؤية الأديب للحياة والإنسان عامل مؤثر، لا في اختيار الأديب لموضوع العمل الأدبي ومضمونه وحسب ، ولكنّها تشكّل أيضاً

---

(١) كمال الرياحي: حوار مع روجر آلان، مجلة عمان، ع١٢٩، ٢٠٠٦، عمان، ٥٦.

(٢) 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.

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

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

(٥) نفسه:٤.

(٦) جمال الغيطاني: نجيب محفوظ يتذكّر، ط١، أخبار اليوم، القاهرة، ١٩٨٧، ١٠٨.

(٧) نفسه : ١٠٨.

عاملاً حاسماً في تحديد أدوات التعبير التي يعبّر بها عن مضمون عمله الأدبي"[١]، وقد كان لمحفوظ 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"[٢]

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"[٣]، وهذه الحرية وتلك المسؤولية تفرضان على نجيب أن ينفرد بمزايا ذاتية تمثّل ثقافة بيئته ليحظى بصفة الأصالة والتفرّد،[٤] ولا يكون مجرد مقلّد للرواية الغربية، وذلك في ضوء قدرته على أن يزاوج بين الشكل والمضمون في عملية تلقائية غير خاضعة لتدبير مسبق[٥].

فعلى الرواية أن تكون وَفْقَ رأيه نابع من داخلة ومتفقة مع ذاتها[٦] والاستجابة لتلك النغمة هي خلق خاص بالمبدع[٧].

فالمهم عنده "أن يدرك الكاتب الأسلوب المناسب للتعبير عن موضوعه وعن نفسه "[٨]

ويبدو أنّ محاولات نجيب محفوظ في البحث عن شكل جديد للرواية اصطدمتْ بصعوبات عدة ، منها افتقار الرواية العربية لتراث تستند إليه ، وترتكز

---

(١) أحمد بدوي: الفن الروائي من خلال تجاربهم، فصول، مج٢، ع٢، القاهرة، ١٩٨٢، ١٢٦.
(٢) عبد المحسن بدر: نجيب محفوظ الرؤية والأداة، ج١، ط١، دار الثقافة للطباعة والنشر،القاهرة، ١٩٧٨، ٥.
(٣) عبد الرحمن أبو عوف: الرؤى المتغيرة في روايات نجيب محفوظ، ١٥٤.
(٤) نفسه: ١٦٩.
(٥) نفسه: ١٥٦.
(٦) جمال الغيطاني: نجيب محفوظ يتذكر،١٠٩.
(٧) نفسه: ١٠٨.
(٨) نفسه: ٧٩.

عليه، لذا فقد كان عليه أن ينطلق باحثاً عن الشكل المنشود، ولعلّه وجد ذلك الشكل في الروايات التي استثمرتْ الأسطورة، وكسرتْ الشكل الغربي للرواية، لاسيما في رواياته (ملحمة الحرافيش) و(رحلة ابن بطوطة)، و(ليالي ألف ليلة)، و(حكايات حارتنا)، و(أولاد حارتنا).

واهتداؤه إلى هذا الشكل 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 جميعاً[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]،

(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.

ومحفوظ كان مثقلاً بتلك القضايا الملحّة التي لا تفارقه، ولعلّه وجد أنّ الأسطورة قد تكون نافذته على التواصل مع فكرته ومع المتلقّي 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 تحقّق الصلة بينها وبين التجربة الشعورية" إذ إنّ الأسطورة في الأصل هي ذات لغة رمزية[١]، "يكون فيها العالم الخارجي رمزاً للعالم الداخلي"[٢]. 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"[٣].

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 سلبا، فيعمّق تجربة التخلّف"[٤].

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

---

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

(٢)أريش فورم: الحكايات والأساطير والأحلام، ترجمة صلاح حاتم، ط١، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٩٠، ١٨.

(٣)نفسه: ١٨.

(٤)نادر جمعة قاسم: التواصل بالتراث في الرواية العربية المعاصرة الحديثة، ١٩٦٧-١٩٩٣، رسالة دكتوراة، الجامعة الأردنية، عمان، ١٩٩٤، ٦.

أن يقول شيئاً عن مسألة المعنى"[١] وإن لم يكن هناك طلاق حقيقي بين الأسطورة والعلم، فالعلم يمدّنا بالقدرة على فهم ما هو كامن في الأسطورة"[٢].

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 وَفْق موهبة الأديب أن يتوافر على فرصة كبيرة لإعادة إنتاج تلك الرموز، وبثها 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 لمفردة (ميثوس) التي تدلّ على ما يندرج في مجال التخييل البحت"[٣].

وإذا كانتْ ذات بعد تخيلي، أيّ بناء عقلي تصوّري، فذلك يسمح لها بأن تنفتح على الأفكار، ومن ثم ترمّزها وَفْق أحداث وقصص قادرة على أن تُحمّل أكثر من مرة، وبأكثر من 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"[٤]، وبذلك يصبح استثمار الأسطورة في المتن الروائي بغرض الترميز توظيفاً خطيراً، وليس هيناً، يحتاج المبدع معه إلى أن يتحلّى 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 النصّي انزياحاً عنها بمعنى أو بآخر.

---

(١) جان بيير فرنان: بين الأسطورة والسياسة،٢٦٤.

(٢) نفسه: ٢٣.

(٣) نفسه: ٩١.

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

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 (احتضار 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 التصوّر 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 والسّحر والدين متداخلةً 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

---

(١) جمال الغيطاني: نجيب محفوظ يتذكّر، 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.

وتوحيدها"[١]، وإذا كان هذا التفسير لم يكن تتحقّق 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 تدّعِ أنّ صدقها لا يمكن الطعن فيه. وهي تطالب المؤمن بالاعتراف بها، وإزاء المتشكك لا تحاول تبرير نفسها".[٢]

وللوقوف على علاقة الأسطورة بالفلسفة الغيبية ومشتقاتها الدينية والسّحرية علينا أن نقف على بداية سلم الحضارة البشرية، يقول مؤلف كتاب الفن الشعبي والمعتقدات السحريّة: "إنّ الحرف والصناعات وغزل الصوف ودبغ الجلود وعجن الدقيق اتصفتْ منذ القدم بطابعها الديني، وإنّ عقيدة الإنسان الأولى انتسبتْ 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"[٣]، ومن ثم "كانتْ هذه الاحتفالية السّحرية 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"[٤].

ومن يتابع مسيرة الحضارة يستطيع أن يخلص بسهولة إلى صلة عميقة بين الأسطورة والفلسفة[٥]، ويبدو أنّ هذه الصلة قد ألقت بظلالها على المنجز الروائي لنجيب محفوظ ، "فقد آن لدارس الفلسفة أن يتفلسف بعد رحلة طويلة عريضة

---

(٦) هـ. فرانكفورت: ما قبل الفلسفة، الإنسان في مغامرته الفكرية الأولى، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، ١٣.
(١) نفسه: 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.

خاض خلالها أغوار النفس الإنسانية، ابتداءً من مرحلته التاريخية الأولى إلى الرؤيا الاجتماعية، إلى مرحلة البحث الفلسفي في الوجود الإنساني".[١]

بل إنّ الفلاسفة والنقّاد يعدّون الرواية أداة معرفة وشكلاً تعبيرياً كاشفاً لتحولات عميقة في بنيات المجتمع ورؤاه للعالم، وإن كانتْ 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 متسلّحاً ابتداءً بالفلسفة والعلم ليؤدي مهمته على خير ما يُرتجي، ويؤكد نجيب محفوظ على تأثّر ما يكتب بالفلسفة، إذ يقول: "أنا لا أتصوّر بعد دراستي للفلسفة أن أخلو من تأثيراتها العميقة"[٢].

ويظهر البُعد الفلسفي في روايات نجيب محفوظ حتى ليزعم بعض النقاد إنّ نجيب محفوظ كان معنياً بقضيتين إحداهما اجتماعية والأخرى فلسفية[٣]، لا سيما في رواياته التي توظّف الأسطورة مثل (أولاد حارتنا)، و(الحرافيش)، و(الطريق)، و(الشحّاذ)، 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 وَفْق علاقته معه ، ووَفْق ذاكرة المكان ذاتها التي يختزنها في عقله ووجدانه وذاكرته والحارة التي وُلد ونشأ فيها نجيب محفوظ كانت خزاناً

(١)أحمد محمد عطية: مع نجيب محفوظ، ١٢٥.
(٢)إبراهيم عبد العزيز: حوار مع نجيب محفوظ، دبي الثقافية، ع٧، دبي، ٢٠٠٥، ١١٦.
(٣)انظر: عودة الله منيع القيسي: نجيب محفوظ نماذج الشخصيات المكرّرة ودلالتها في رواياته، ط١، دار اليازوري، عمان، ٢٠٠٤، ١٩٥٩-١٩٨٩.

مليئاً بالذكريات والشخوص والأحداث التي مَتَحَ منها، وصبغتْ إنتاجه الروائي بصبغته الخاصة.

فنجيب الذي عاش في الجمالية اثني عشر عاماً "ظل مشدوداً إليها حتى بعد أن رحل إلى العباسية ، فقد بقيتْ الحواري والأزقّة والأقبية تعيش في داخله "[١] "وتجلت بقوة في عالمه الروائي"[٢] 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(السّكرية) .

فالمكان الذي "يكتب الإنسان عما يعايش فيه"[٣] جعل محفوظ يعيد صياغة مقوماته وأحداثه بكلّ ما فيها من شخوص وصراعات وآمال وانكسارات، فبدتْ 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 ظلّت الحارة حلم حياته المُرتجى، وفردوسه المفقود، فحاول أنّ يعيشها ثانية، وأن يحقق من خلال الأدب ما عجز عن تحقيقه في الواقع.[٤]

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 "[٥].

ويبدو أنّ نجيب محفوظ رأى في بيئة الحارة أنسب البيئات لأبراز أفكاره الرئيسة ومعتقداته التي وعاها منذ الصبا، كالعدالة الاجتماعية، والحرية الشخصية،

---

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

(٢) نفسه: ١٩.

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

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

(٢) مالكلوم برادبري: الرواية اليوم، ٤٦.

والحقائق العليا[١]، ومن يريد أنّ يفهم مضامين رواياته عليه أنّ يتعرّف أولاً على الحارة التي وُلد فيها، واستخدامه لها على مستويين : الأول واقعي يكاد يشابه الواقع، والثاني رمزي مثل أعماله : (أولاد حارتنا)، و(الحرافيش)، و(حكايات حارتنا). فالحارة هي "التي شكّلت طبيعة نجيب ونشأته وثقافته، وإتجاهه في التفكير، وفي النظر إلى الأمور".[٢] 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 تحقيق غايات تنويرية تتمثّل في الإصلاح الاجتماعي والسياسي، الذي قد يؤمل في أن يمكّن العرب من بعث أمجادهم الماضية وأحياء قدراتهم السياسية والاقتصادية والثقافية[٣].

وصادف أن شملتْ 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، والأرجنتيني جورج آمادو، "التي جمعت بين عنصرين مهمين، وهما: الواقع والفانتازيا"[٤] على الرغم من صعوبة دمج العناصر السّحرية والأسطورة والخرافات بالعناصر الواقعية المتميّزة في الغالب بالمنطقية، وبالتفاصيل الدقيقة، وبالظهور الواضح للماديّات[٥].

---

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

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

(٣) فؤاد مرعي: الترجمة ودورها في التفاعل الفكري بين العرب وأوروبا في العصر الحديث، الموقف الأدبي، ع١٤٢/٢٤١، ١٩٩١، ١٢.

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

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

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 عام ١٩٣١، وهو في الحادية والعشرين من عمره[١]. 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 التي تسعى إلى خلق صورة حيّة مبسطة لجوانب الحياة المصرية في أداء تخييلي. فالمؤلّف 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"[٢]، والأسطورة من أهم ملامح ذلك المعاش المصري، وهو بترجمة كهذه قد

---

(١) انظر: جيمس بيكي: مصر القديمة، ترجمة نجيب محفوظ، ط١ مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٣٢.
(٢) رشيد العناني: نجيب محفوظ قراءة ما بين السطور، ط١، دار الطليعة، بيروت، ١٩٩٥، ٧٨.

توافر على كثير من الأساطير المصرية 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 إذا كان المبدع مثقفاً متصلاً بالمنجزات الإبداعية الإنسانية[٥].

فقد بدأ نجيب محفوظ قراءاته في التراث العربي في سن مبكرة، ودرس عيون التراث العربي مثل: (الكامل) للمبرد و(الآمالي) لأبي علي القالي (والبيان

(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، ع١٩٨١/٣/٣، ٢٩١.

والتبيين) للجاحظ، و(العقد الفريد) لابن عبد ربّه، وأمثالها من المؤلفات الموسوعية[١].

ثم اتجه إلى دراسة الأدب العربي، فقرأ الشعر لا سيما شعر أبي العلاء المعري والمتنبي وابن الرومي،[٢] 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 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 الأوّل 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"[٣].

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 شعرية 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 أتأثّر بكاتب واحد ، بل

---

(١)فؤاد دوّارة: عشرة أدباء يتحدثون، ط١، دار الهلال، القاهرة، ١٩٦٥.
(٢)فؤاد دوّارة: نجيب محفوظ من القومية إلى العالمية، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩، ٢١٢.
(٣)فؤاد دوّارة: عشرة أدباء يتحدثون، ٢٧٥.

أسهم هؤلاء كلّهم في تكويني الأدبي"[١].

وهو فضلاً عن أنّه وعى تقاليد الرواية الغربية من قراءة الأعمال الروائية المترجمة، وتعرّف على أشكال السّرد العربية القديمة فقد تأثر بأشكال التخييل الموجودة في الأدبين: الغربي والعربي[٢]، 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"[٣].

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[٤].

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)، و(سيرة المهلهل) و(سيرة بني هلال) و(حمزة 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[٥].

كما أنّه أكبَّ على قراءة كُتب أدب الرحلات، وكتب البلدان وغرائب

---

(١) جمال الغيطاني: نجيب محفوظ يتذكّر، ٧٩.

(٢) سعيد شوقي سليمان: توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ، ط١، ايتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٠، ٩.

(٣) حسين حموده: حوار مع نجيب محفوظ: ألف ليلة وليلة أحاطت بالحضارة الشرقية، فصول، مج١٣، ع ١٢، القاهرة، ١٩٩٤، ٣٧٨.

(٤)) نفسه: ٣٧٨.

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

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"(١).

ثالثاً: البواعث السياسية

أ- الظروف السياسية

ويبدو أنّ الواقع العربي المعاصر الذي شهد سلسلة من الخيبات والإنكسارات، وبات المواطن العادي عاجزاً عن استيعابه أو تقبّله قد دفع بالأديب نجيب محفوظ إلى الإنحياز بفنه إلى تمثيل واقعه تمثيلاً هدفه إيجاد صيغة واقعية مباشرة لتحليل الأحداث ودراستها، لذا فقد شعر بأنّ واقعاً كالواقع الذي يعيش فيه يحتاج إلى أداة جديدة تمثّل على الأقل الجانب الخفي المضطرب، الذي سمّاه "غير المعقول بعد ١٩٦٧"(٢)، وكانت الأسطورة الأداة المرنة المخزّنة بكثير من الغيبيات والجدليات والترميزات القادرة على تمثيل واقعٍ وصفه محفوظ بالجنون عندما قال:"إنّنا نعيش في الوطن العربي الآن فترة جنون، فأنا لا أتصوّر مطلقاً ما يحدث، وخيالي عاجز عن تصوّر هذا الشقاق والخلاف والتنابذ، إنّنا نعيش بالتأكيد فترة جنون"(٣).

وتصوير قضايا اجتماعية وسياسية في واقع يكاد يرقى إلى مرتبة الجنون يحتاج إلى الأساطير التي تخضع لمنطق يقترب من الجنون(٤).

ويبدو أنّ المنعطف التاريخي فضلاً عن البيئي لانطلاقة نجيب الإبداعية ساهما في توجّهه الأسطوري في الرواية، فقد بدأ التأليف الروائي في فترة كانت مصر فيها تتوهّج بالمشاعر الوطنية، وفيها دعوة إلى إعادة الأمجاد الفرعونية، فقرأ نجيب

تاريخ مصر الفرعوني، وقرّر أن يكرّس حياته لكتابة تاريخ مصر الفرعوني بشكل

---

(١) نجيب محفوظ: حول الأدب والفلسفة، ط١، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ٢٠٠٣، ١٧٧.
(١) محمد فوزي: نجيب محفوظ زعيم الحرافيش، ٩٨.
(٣)نفسه: ١٥٢.
(٤)نفسه: ١٢٦.

روائي[١].

وقرارٍ كهذا وإن كان انفعاليّاً غير مدروس، ولم يُحقق كاملاً، إلاّ أنّه جعله ينكبّ على دراسة العصر الفرعوني، الذي لا يمكن أن يُفهم دون دراسة أساطيره وفكره المثيولوجي، الذي يشكّل المشهد الثقافي والفكري بل والعاطفي والديني في تلك الحقبة، وإطلاعٍ كهذا قد زوّد محفوظ بمعلومات أسطورية كثيرة، وشحنه بالرمز المثيولوجي، ووجهه إلى هذا البعد في رواياته لا سيما أنّه يعيد صياغة عصر كانت للأسطورة فيه الغلبة على المشهد الفكري الثقافي، و قد استطاع أن يقدّم تلك الأسطورة ببعد واقعي يعكس ظروف مصر إبّان كتابته لروايته الثلاث الأولى، وفي معرض ذلك يقول نجيب: "استوحيتُ رواية (رادوبيس) و(وعبث الأقدار) من أسطورتين، أمّا (كفاح طيبة) فكانت انعكاساً للظروف التي تمر بها مصر وقتئذٍ"[٢].

ولعلّ تشابه بعض الظروف مع التحفّظ على كلمة تشابه، إذ هناك خصوصية في المرحلة والتجربة والوعي والتّلقي، 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 مؤكّداً 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"[٣]، وإن كان هذا هو رأي يونغ في تعليل التكوّن 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 ومحلّلة 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"[٤].وحضور الأسطورة

---

(١)جمال الغيطاني: نجيب محفوظ يتذكّر، ٨١.

(٢) نفسه:٨١.

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

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

من خلال أعمال المخيلة المستقلة حين تواجه بمواقف مشابهه هو طريقة لحضور الأسطورة في أيّ مجتمع[١] 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[٢].

ب- الاضطهاد السياسي

يؤمن نجيب محفوظ بأنّه من غير الممكن "فصل عمل الأديب عن الدولة"[٣] 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 .[٤] 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 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"[٥] ، 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

---

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

(٣) نفسه: ١٤.

(٤) جمال الغيطاني: نجيب محفوظ يتذكّر، ٩.

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

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

يعفي نفسه من وِزْر ما يقول بل ويلقى "التكريم" على حد قوله؛ لأنّه وَفْق تصريحاته ليس من أعداء الثورة أو البلد، بل هو مجرد مواطن يقول رأيه[١]. 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.[٢]

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 بمدنية أجمل وإنسانية أعمق، الذين يعلمون تماماً أنّهم في حربهم مع القوى الأخرى قد يعرّضون أنفسهم لمصاعب لا حصر لها، قد تضطرهم إلى التضحية بأنفسهم.[٣]

"إنّ هذه الظروف دفعت المبدع العربي للالتفاف والتحايل على قوانين الرقابة من خلال استخدام الرموز الخافية على عقل الرقيب، فكان له أن وجد في الأساطير والتاريخ مادة غنية بالأحداث والدلالات التي يمكن إسقاطها على واقعنا المعاش"[٤]

في سبيل بلورة شرعية سياسية لها دلالات اجتماعية ورمزية في ضمير اللاشعور الجمعي.

ما استخدام الأسطورة عند نجيب محفوظ إلاّ سبيلاً فنيّاً أخال أنّ المراوغة من أهدافه ، ونوعاً من الترميز الذي له أكثر من وظيفة عندما يكون ذلك أيسر من

المواجهة[٥]. "فنجيب محفوظ يستخدم وسائل المراوغة الفنيّة أحياناً لأسباب

---

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

(٢) سليمان الطراونة: المثقف والسلطة، ٤٣.

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

(٤) 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.

(١) سامح كريم: مع نجيب محفوظ، الفكر المعاصر، مج٢، ع٤٣، ١٩٦٨، ٨٠.

جمالية، وأحياناً أخرى لأسباب عملية، وأحياناً ثالثة للاثنتين معاً"[١]، 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"[٢]، 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[٣].

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[٤].

وإذن فقد كان اللجوء عنده إلى الرمز والأسطورة حاجة فنية خاصة[٥]، أرغمته عليها رواياته التي تعبر عن القلق السياسي في طياتها، 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"[٦]، وهذا ليس بالغريب إذا عرفنا أنّ نجيب محفوظ يدرك أنّ تطوّر الفن والأدب يجيء نتيجة لتطور السياسة والاقتصاد ثم المجتمع والدين والكشوف العلمية"[٧].

ونستطيع القول إنّ نجيب محفوظ قد اختطّ لنفسه طريقاً خاصة للعلاقة مع السياسة، دون أن يسلك درباً وعراً، بل قدّم أدباً يُوصف بأنّه نوع من المقاومة بالحيلة

---

(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 مجهوله المعلوم، ٧٥.
(٨) نفسه: ٧٥.

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 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

---

(١) علي شلق: نجيب محفوظ في مجهوله 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.

(١)محمد برّادة: سلطة الرواية العربية، ٩.

الأسطوري والحكائي بشكل عام في ظل ظروف عصيبة "الجمهور فيها يتفرّج ولا يبالي"[١] على حدّ تعبير نجيب محفوظ، بينما المنتمون إلى السلطة يسرقون خيرات الأمّة، ويعدّون محصّلات الأمّة وقفاً عليهم وعلى أبنائهم[٢].

والمفارقة المحزنة أنّ نجيب محفوظ الذي كان يؤكد دائماً أنّ الأزمة قبل كلّ شيء هي أزمة أخلاقية، مردّها إلى القهر الخارجي والقهر الداخلي[٣]،والذي اعتقد جازماً بأنّ العدالة هي الطريق لاحتواء أزماته[٤]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 تدخلتْ، وأنقذته من إصابة بليغة في الرقبة كان الهدف منها ذبحه. وكأنّ سخرية القدر جعلتْ 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 يُسند 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

---

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

(٣)نفسه: ٧١.

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

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

فرضيات مسبّقة دون دراسة النّص من داخله.

والطريف في الأمر أنّ بعض المتحمسين لهذا المنهج من النّقاد العرب يزعمون أنّ 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"[١]، 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، وهي: الأوليات أو الأنماط الأولى أو النموذج البدئي، التي صاغتْ مرجعيتها الأساس من العمود الفقري لمفهوم الذاكرة الجمعية أو اللاوعي الجمعي التي أَطلقها يونغ في التحليل النفسي، التي تتلخّص في أنّ هناك أنماطاً أوّلية ما تزال تمارس تأثيرها منذ فجر التاريخ إلى اليوم.

ويُعدّ النقاد الغربيون من أوائل المشتغلين بهذا المنهج أمثال: مود بودكين[٢]، ووليم تروي، وفرنسيس فيرجسون، أمّا الناقد الكندي نورثروب فراي فقد أرسى دعائم هذا المنهج في كتابه (تشريح النقد) الصادر عام ١٩٥٧ [٣]، 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

---

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

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

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

سُميّ لاحقاً بالأسطورة[١].

وقد خلص فراي في كتابه إلى أنّ هناك أربع (ميثات) أساسية، كلٌّ واحدة 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)[٢]. 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[٣]، 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[٤]، وفي ضوء حكم كهذا تتقزّم مهمة الناقد لتصبح وَفْقَ رأي فراي محاولة اكتشاف درجة الانزياح التي ينتجها النص عن مصدره الأسطوري[٥].

يبدو أنّ المنهج الأسطوري قد رُفد بروافد عدّة جعلته ينضج، ويستوي بصورته الأخيرة على يدي فراي، فقد استفاد من المفاهيم الأنثروبولوجية التي نادى بها تايلور، تلك التي تؤكد أهمية الإرث الثقافي، وممّا أثبته فريزر من أنّ الأصل الذي تمثّله الطقوس الأسطورية سيظل باقياً في الذاكرة الجمعية[٦]، كما أنّ المنهج

الأسطوري قد أفاد من نتائج الدراسات الرمزيّة التي قام بها فيكو وهيردر لرصد

---

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

(٢) 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.

(٣) نفسه: ١٧.

(٤) نفسه: ١٧.

(٥) نفسه: ١٩.

(٦)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.

العلاقة بين اللغة والشعر والأسطورة[1]، فضلاً عن الإفادة من مقولات الفلسفة الرمزية التي وضعها كاسيرر عن علاقة التشكيل الميثيولوجي بالتشكيل اللغوي[2].

وقد لقي المنهج الأسطوري صدىً طيباً عند النّقاد 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 الصّور 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 والنّقد 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 (الميثة) سابقة على الأسطورة، ولا يمكن عدّ

(١) عبد الفتاح محمد أحمد: المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، ٥٥-٧.
(٢) نفسه: ٧٠-٧٥.

الأخيرة أصلاً، بل فعالية إنسانية جديدة، تفضي، حسب قانون التطور، إلى فعاليات غيرها"[١].

والمنهج الأسطوري "يتطلّب قراءة دقيقة للنّص، 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، ويعكس 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 تكريس 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 كلّه 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 أوالمحلية للإبداع، فالتنويعات القومية التي تمايزبين 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، لتي تمتدّ إلى ما وراء النتاج الواحد،

---

(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.

إنّما توجد في رموز النماذج الأولية التي يضطر الأدباء إلى الرجوع إليها اضطراراً[١]، وما دام المرء يكرّرها، فهي تمثّل مشاركة طبيعية في الذاكرة الجماعية، فهي رسالة مرسلة من النّفس إلى النّفس، وهي لغة فنية تمكننا من معالجة الواقع الداخلية كما لو كانت وقائع خارجية[٢].

ويردّ أتباع القراءة الأسطوريّة للأدب قائلين "إنّ إمكانيات أيّة أسطورة لا يمكن أن تُستغلّ إلا إذا أُتيح 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"[٣]، 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"[٤] وبذلك يكون التفسير الأسطوري أقرب تفسير؛ "لأنّه يرتبط بالأعماق أو باللاوعي الجماعي الذي يساعد على معرفة النفس"[٥]، 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[٦]. إلاّ أنّ هذه القراءة لا تتقيّد حتماً بأساطير معينة، بل إنّها تحاول أن تكشف أنماطاً أساسية تتّسم بحضورها المستمرّ في حضارة

(١)ويلبر س. سكوت: خمسة مداخل إلى النقد الأدبي، ترجمة عناد غزوان إسماعيل: ٢٦٧.
(٢)نفسه: ٢٦٨.
(٣)أحمد كمال زكي: دراسات في النقد الأدبي، ط٢، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٩٧، ١٧٨.
(٤)نفسه: ١٧٩.
(٥)نفسه: ١٨٠.
(٦)رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، ط١، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١١٠، الكويت، ١٩٧٨، ٤٨٢.

معينة[١].

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[٢]، 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 شيء إلى شيء آخر"[٣]، وإن كان أنصار هذه القراءة يردّون شكوك المهاجمين بتحديد معايير للحكم على موضوعية منهجهم، تتلخّص في الخلو من الانطباعية، والتوثيق، وتماسك المنهج وتكامل الرؤية[٤]، وبذلك لا يترك المنهج في تفسيراته وتحليلاته مجالاً للأحكام الانطباعية أو الأهواء الشخصية، ولكن في حال الافتقار إلى هذه العناصر جميعاً، فإنّ القراءة تنتهي إلى الانطباعية، ومن ثم إلى اختلال القراءة، وضعف نسيجها[٥].

كما أنّهم يحتسبون بطريقتهم هذه نقطة مهمة، وهي أنّ طريقة كهذه تعمل على إعادة إنسانيتنا، وتؤكدّ أنّنا أعضاء في جنس بشري قديم، تتصارع عنده العمليات الواعية مع غير الواعية[٦].

"بالإضافة إلى أنّ معرفة الأنماط البدائية كسب لعناصر ومواد نقدية جديدة تغني العناصر النقدية القديمة، وتتجه بها إلى الموضوعية، ثم إنّ المنهج الأسطوري لا يبحث عن الأدب بقدر ما يبحث عن قيمة الأدب وسرّ خلوده، وذلك ما لا يمكن أن يتحدّد

---

(١) ويلبر س. سكوت: خمسة مداخل إلى النقد الأدبي، ترجمة عناد غزوان إسماعيل: ٢٦٨.

(٢) نفسه: ٢٦٩.

(٣) نفسه: ٢٦٩.

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

(٥)نفسه: ٢٥٦.

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

بالمعايير الأدبية وحدها"[١].

كما أنّ أبرز الأحكام الانطباعية العشوائية غير المدروسة كانت عند أوائل المشتغلين بالمنهج قبل استوائه، واكتمال أدواته، أمّا الآن فقد باتت القراءة توثّق توثيقاً، ولا تترك مجالاً للأحكام الانطباعية أو الأهواء الشخصية[٢].

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 تلك الحدود، وإن لم يثبتها، ولكنّه اعتمد على نتائج الدراسات التي اهتمت برمزيات الإنسان البدائي، وربطت بين الشعر والفنون بصفة عامة، وبين الفكر الأسطوري[٣]، في حين يردّ مالكولم كاولي 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 رفّاً من الكتب، وأن يفكّر مليّاً في التلميحات والإشارات الخبيئة في كلّ جملة من العمل الأدبي[٤].

وأيّاً كان الأمر، فإنّنا نستطيع أن ندّعي أنّ هذه المنهج على الرغم من علاّته 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

---

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

(٢) نفسه: ٢٢٣.

(٣)نفسه: ٢٢٨.

(٤)فسه: ٢٢٦.

المادة الإبداعية المدروسة هي الوثيقة الأصل التي تشكّل حالة لهـا خـصوصيتها لا مجرّد انزياح عن الأسطورة، بل هي استثمار للأسطورة، لكن عبر عملٍ جديـدٍ لـه خصوصيته، ولا يمكن أن يُفهم أو يُحلّل إلا من داخله، وإن كانت الأسـطورة هـي مفتاح فكّ ألغاز هذا العالم الداخلي للنّص الإبداعي، فهذه الدراسة لروايـات نجيـب محفوظ تُعنى بذلك العالم الداخلي، دون قطعه عـن سـياقه الإنـساني والقومـي والتحليل، لا سيما أنّ الرواية بطبيعتها فن قومي، بمعنى أنّها من أبرز التغيرات الفنيّة التي تعبّر عن نضج الإحساس بالشخصية القومية المتميّزة"(١).

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 شـئنا أم أبينا، وبذلك لا تقودنا طبائع القراءة الأسطوريّة ومراميها إلى هوّة نفـي الخـصوصية الثقافية أو القومية للإبداع، بل يمكن أن تبرز هذه الخصوصية إذا اسـتطعنا أن ننفـتح على تشكّلات الأسطورة في المنجز المدروس.

ونستطيع القول ابتداءً إنّ "القفزة الهائلة التي حقّقهـا نجيـب محفـوظ للروايـة المصرية كانت أوّلاً وقبل كلّ شيء نتيجة لحسن استيعابه لـروح الـشعب المـصـري وواقعه، وحرصه الشـديد على تصوير هذا الواقـع، ونقده بقـصـد تطهيـره مـن السلبيات ."(٢).

ويبدو أنّ محفوظاً قد وجد في استلهام الأسطورة أداة من أدوات ذلك التـصوير، وهذا النقد، وليس من الممكن لدراسة جادّة أن تغفل غرض تصوير الشعب المـصري، ونقد معايبه، في طور دراسة أداة ذلك، أعني أداة الأسطورة، وبخـلاف ذلـك يغـدو المنهج الأسطوري عبثاً، وفكّ أحاجي، وإسقاط تصورات حالم يعجز عـن أن يرتبـط ابتداءً بأرض الواقع التي أنتجتْ الرواية عند محفوظ، وكانت الأسطورة تمثـيلاً لهـا بشكل أو بآخر.

---

(٢) فؤاد دوّارة: الوجدان القومي في أدب نجيب محفوظ، الهلال، ع١٩، القاهرة، ١٩٧٠، ١٠٠.
(٣) نفسه: ١٠٢.

الفصل الأوّل

المكان الأسطوري

الفصل الأوّل

المكان الأسطوري

يضطلع المكان الأسطوري بدور مهم في احتضان الحدث والشخصيات، وفيه يتمثّل الزمن بأبعاده، ويجري وَفْق 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 عاطفته/ وعواطفهم 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 اسماً مقدّساً، ولا تدخل قدسيته في عالم المحسوس وفي عالم الحقيقة ذات الارتباط التاريخي وذات السمات البينة(٤)، وإن كانت الأسطورة في الغالب لا تضع اعتباراً للمكان، وتتجاوزه عبر بطل قادر على

---

(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.

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 على أسطوريته[١]. 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 خلف رؤوس النخيل والأشجار"[٢]،فالمكان كذلك يشرف على "هضبة خالدة التي يرقب مشرقها أبو الهول العظيم"[٣] وكانت عباءة خوفو "تلمع حاشيتها الذهبية تحت أشعة الشمس التي بدأت رحلتها نحو الغرب"[٤]، 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[٥]، أمّا الشمس فتعدّ العين اليمنى للمساء، وكانت عين الشمس هي القرص الموجود بين قرني(حاتحور)[٦]،وكان للشرق والغرب معنى واضحٌ بسبب المسار اليومي للشمس، والأفكار الخاصة بالميلاد والموت مرتبطة بتلك المناطق، فكان الشرق رمزاً للحياة، في حين أنّ الغرب رمز للموت، ولذلك

(١)فاروق خورشيد: أديب الأسطورة عند العرب، ٦٩.
(٢)نجيب محفوظ: عبث الأقدار، ط١، مكتبة مصر، القاهرة،١٩٣٩، ١.
(٣)نفسه: ١.
(٤)نفسه:١.
(٥)مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ترجمة صلاح الدين رمضان، ط١. مكتبة مدبولي، القاهرة، ٢٠٠٠، ١٦٥..
(٦)نفسه: ١٨٧.

كانت المقابر دائماً في الغرب، وكان يُطلق على الموتى اسم (الغربيون)[١]، أمّا الهضبة فهي رمز للأزلية لا سيما أنّ الرب ارتاح على تلّ أزلي بعد الخلق، الذي فُسّر فيما بعد بأنّه مقبرة للإله[٢].

وهذا المشهد المكاني الأسطوري يتعزّز بوقوع معبد (أوزيريس) بالقرب منه، ليعطيه قداسته، إذ فيه يُقدّس الإله، ويضفي خيراته على المتعبّدين وعلى المكان[٣].

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

"مثلتُ في رحابك أيّها الإله المقدّس بعد أن طهّرت نفسي، وقدّمتُ القربان زُلفى إليك، فأمنن بالخير على أرض هذا الوادي الطيب، وأهله الآمنين"[٤]. في حين رتّل كهنة المعبد أنشودة النيل على نغم القيثارة والمزمار والناي، وعلى توقيع الدفوف في ألحان عذبة وأنغام شجيّة.

ونجيب محفوظ يرسم بدقّة 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 أوقدتْ الشموع على مناضد من الذهب الوهّاج"[٥]. فالكلمات: درجات، باب، الحجرة المقدّسة، سفينة، لها رمزيتها المكانية الخاصة.

فالدرجات/السّلم له قدسيته الخاصة، فهو رمز للصعود إلى السماء، وكان السلّم

---

(١) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٣٥٠.
(٢) نفسه: ٨٩.
(٣) نجيب محفوظ: عبث الأقدار، ٤٨.
(٤)نجيب محفوظ: رادوبيس، ط١، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٤٣، ١٧.
(٥)نفسه: ١٧.

مخصصاً (لأوزيريس) إله البعث والارتقاء، وتتحدّث متون الأهرام عن السّلم الذي يتكوّن درجهُ من أذرع الآلهة التي يتسلّق عليها المتوفي حتى يرتقي إلى السماء[١]. أمّا الباب فقد كان رمزاً أسطورياً للحماية والدخول، وأدّت البوابات دوراً خاصاً في رحلة المتوفّى إلى العالم الآخر، إذ يصف (كتاب البوابات) طريق إله الشمس إلى العالم السفلي[٢]، أمّا الحجرة المقدّسة فهي ترتبط بالرمزية الخاصة المرتبطة بالأم، وكانتْ (نخبت) تُعدّ سيدة المسكن العظيم[٣] في حين عُدّتْ السفينة رمزاً للانتقال من إحدى مراحل الحياة إلى مرحلة أخرى، وكانتْ السفينة لدى المصريين أيضاً تعبيراً خيالياً عن الطريق الذي يعلو الجميع لمرحلة الانتقال بين الحياة والموت[٤].

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

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"[٥].

والمكان الأسطوري عند نجيب محفوظ قد يحيل إلى مكان أسطوري غيبي مُفترض يُحمل على المكان الأسطوري الأوّل، فالإيمان بوجود الآلهة، وبأنّ لها أماكن

---

(١) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٥٦.
(٢) نفسه: ١٧.
(٣) نفسه: ٢٢١.
(٤) نفسه: ١٥٥.
(١) نجيب محفوظ: كفاح طيبة، ط١، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٤٤، ٢٩.

تركن إليها في السماء والأرض، يحيلنا إلى أماكن أخرى متخيّلة ترتبط بوظائف الآلهة، وباختصاصاتها، وبوجودها الميثيولوجي، 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"[١]، 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"[٢].

وكان المصريون القدامى يعتقدون أنّ (أوزيريس) هو إله مملكة الموتى، وكان على الميت أن يقف بين يديه، أمام اثنين وأربعين قاضياً مكلّفين بمحاسبته يقيسون قلبه بالميزان، وتتضح شخصية الإنسان من وزن قلبه بريشة(ماعت)، فإن كان قلبه أثقل منها، فهذا معناه أن عنده الكثير من الخطايا[٣].

وبعد المُحاكَمة يقرّر مصير المتوفّى بعد أن تعاد إليه أعضاؤه، كالفم والقلب، ثم يُنقل إلى مثواه الأخير إمّا إلى الجنة أو إلى النار. وهما مكانان يتساويان "من حيث التكوين القُدسي، ويختلفان من حيث أداء الدور الوظيفي، فالأولى دار النعيم، والثانية دار العذاب"[٤].

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[٥]، فلا تعذيب في النار فيها، وإنّما يكون التعذيب بالإعاقة أو فقدان عضو أو أكثر من أعضاء الجسد ، وهذا التعذيب كان

---

(١)نجيب محفوظ: كفاح طيبة، ٦٢.
(٢) نفسه: ١٦١.
(٣) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٢٠١.
(٤) خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العري، ٦٣.
(٥)خزعل الماجدي: الدين المصري، ط١، دار الشروق، عمان، ١٩٩٩، ٢١٨.

بمثابة الموت الثاني الذي يخشاه المصريون القُدامى، لأنّه سيشوه الجثة الميتة، وقد تموت في الآخرة، وعندها يفنى الإنسان تماماً، ولا تعود له دورة في حياة أبدية[١].

ويكتسب المكان في رواية (السّراب) 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 بالتداخل معها إلى درجة يصبح معها من الصعب التميز بين العالم الحقيقي والعالم الأسطوري.

وأسطوريّة العالم في رواية (السراب) إنّما تحقّقت 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"[٢] 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"[٣]، وهذا المكان/الرحم يوفّر(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"[٤]، وما الماضي الخالد إلاّ تلك الحياة الجنينية التي استمرّتْ تربط (كامل) برحم أمّه حتى بعد أن غادره، لا سيما وأنّ أمّه بقيتْ تربطه قهراً مع ذلك العالم، الذي سرعان ما غدا (كامل) يهفو إليه أيضاً على ما في مثل هذا الارتباط من خطر ومشقة تجرّعها (كامل) في ما بعد، وكانتْ السبب في شقائه "لعلّ ذلك مني ليس

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

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. وكانتْ (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 السّحري الذي يتحوّل 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 نور خافت، أرى يدي الصغيرة، وهي تمتدّ إلى القمر على كتف أمي.

يالها من ذكرى! ولكم تمتدّ أيدينا إلى أقمار ليستْ 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،

---

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

فإنّما هو يتمثّل رغبة طفولية في الارتداد إلى الرحم الأوّل، والالتجاء إليه من شرور الرحم الأكبر الذي يعيش فيه ومن مخاوفه، 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 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 وَفْقاً 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، وباتتْ كلّ الأماكن المجاورة للمكان الرحم/السكن تنميطات مكانية على الخوف، فالجنة والنار هما مكانان مخيفان وَفْق 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

(١) نجيب محفوظ: السّراب، ١٨.
(٢) نفسه: ٢٠.
(٣) نفسه: ٢١.
(٤) نفسه: ٢٣.

يسكن أرض الحجرة من قديم الزمان، قائلاً: "أنّه لا يحبّ الضوضاء"[١] وإذا ما أفلتْ زمام النظام من يده، يجلس القرفصاء، وينقر على أرض الغرفة، ثم يقول: "عفوك سيدنا، إنّهم لا يدركون شيئاً، لا تركبهم وسامحهم هذه المرّة"[٢].

وقد اضطلع المكان بدور السلطة القمعية التي تمحق إرادة (كامل) على الرغم من كلّ محاولاته لتحطيم سلطته، وتحقيق ذاته، والتصالح مع المكان الأكبر / الحياة.

وكانتْ كلّ محاولة للخروج من الرحم هي محاولة فاشلة تقود إلى مزيد من الالتصاق به، لذلك فقد فشل (كامل) في ممارسة الجنس مع زوجته التي كانتْ صورة عن والدته، على الأقل وَفْق تصوّر (كامل)، وكان الاقتراب منها هو فسوق بالرحم، لذلك عجز عن أداء واجباته الجنسية، وانزلق في معاناة نفسية، كان يدرك في قراراته أنّ الرحم الأوّل/أمّه هو السبب فيها.

وكانتْ 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[٣]، 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[٤].

وبذلك تجاوزتْ الحارة الأفق الاجتماعي والوطني لتصبح أفقاً كونياً

---

(١)نجيب محفوظ: السّراب، ٢٨.
(٢) نفسه: ٢٨.
(٣)سعيد شوقي سليمان: توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ، ١٩٨.
(٤)سليمان الشّطي: رحلة الحارة من المعاناة إلى المسرّات، العربي، ع٣٦٢، الكويت، ١٩٨٩، ٦٨.

وإنسانياً[١] استطاع أن يحضن التجربة الإنسانية كاملة، ملوّحاً بقيم العدل، ومنـدّداً بالظلم والطغيان، ومستعرضاً حلقات الصراع الكبرى والمفصلية فـي تـاريخ البـشرية جمعاء. وقد ارتبط ظهور الحارة بظهور البيت الكبير "كان مكان حارتنا خـلاء، فهـو امتداد لصحراء المقطّم الذي يربض في الأفق، ولم يكن بالخلاء مـن قـائم إلا البيـت الكبير الذي شيّده الجبلاوي"[٢]، فالحارة استعرضت تـاريخ البـشريـة، واحتـضنـت صراعها ضد التخلّف والقهر، وبشّرت عبر رمزية استقطبت أبـرز ثـورات البـشرية بالخلاص عبر سلاح العلم[٣].

وقد عَزَفَ نجيب محفوظ على وتـري: الأسـطورة واللأسـطورة فـي رسـم المكان/الحارة. فهو يُجري جلّ الأحداث المهمة في الحارة، ويجعلها سـاحة الحـدث، وبطله الثابت، فالناس يفنون، والملهمين أمثال (أدهم) و(جبل) و(رفاعة) و(عرفة) يأتون، ثم يذهبون دون رجعـة، ويُقام العـدل، ثم ينـدثر..، إلاّ الحـارة، فـهي الثابـت والخـالد والشاهد على كلّ تلك المتناقضات، والحارة هي الحاضن للأحـداث الخارجـة والشخصيات الأسـطوريّة، فهي "حارتنا العجيبـة ذات الأحـداث العجيبـة"[٤]، وهـي من تختزل في شرطيها المكاني والزماني كلّ الأساطير والخرافات، وتشكّل عنصراً فـي الحكايا "فحارتنا حارة الحكايات"[٥]، ومحفوظ في ذلـك يـدثّر المكـان/الحـارة بـدثار الأسطورة، لكنّ كثيراً ما يخلخل تلك الأسطوريّة بمحاولة ربط المكان/الحـارة بأمـاكن حقيقية انسجاماً مع قواعد اللعبة القائمة على كسـر الإيهام، ويذكّـرنا فـي الوقـت المناسب بأنّ المكان الذي يتحدّث عنه على الرغم من أسطوريته، ليس مكانـاً وهميـاً لا وجود له، بل هو مكان منتزع من صمـيم واقعنا، لذلك علينا أن نتخـذ معـه علاقـة أعمق من علاقة الاستمتاع بسحر المكان، والتوقّف عند خصوصيتـه "وأعجب شـيء أنّ الناس في الحارات القريبة منا كالعطـوف وكفـر الزغاري والدّراسـة والحسينيـة

(١) سامي سويدان: مدخل إلى قراءة روايات نجيب محفوظ، الفكر العربي المعاصر، ع٦٦، ١٩٨٩، ٧٠.
(٢) نجيب محفوظ: أولاد حارتنا، ط٩، دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٢، ١١..
(٣) عبد الرحمن أبو عوف: الزمن الروائي عند نجيب محفوظ، الهلال، ع١٩، القاهرة، ١٩٧٠، ١٧٨.
(٤) نجيب محفوظ: أولاد حارتنا، ٨.
(٥)نفسه: ٢٢٦.

يحسدوننا على أوقاف حارتنا ورجالنا الأشدّاء"[١].

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 أُغرق فيه جبل أعداءنا"[٢]. 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 قُبَلِ 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"[٣].

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 فيه وَفْق أحلام المعتزل "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 يشاء، وفوقه قبّة السماء المرصّعة بالنجوم"[٤].

أمّا البيت الكبير فالأسطورية تغشاه من أكثر من زاوية، فهو ابتداءً مسكن (الجبلاوي) وقصره ومعتكفه "أليس من الغريب أن يختفي الجبلاوي –وراء هذا

---

(١) نجيب محفوظ: أولاد حارتنا، ٧.
(٢) نفسه: ٢٢٢.
(٣) نفسه: ١٣٥.
(١) نجيب محفوظ: أولاد حارتنا، ٥٩.

البيت الكبير المغلق"[١]، ثم أنّه يربض وحده في الخلاء متحدّياً الوحدة "ولم يكن بالخلاء من قائم إلاّ البيت الكبير الذي شيّده الجبلاوي كأنّما يتحدّى به الخوف والوحشة وقطّاع الطرق. كان سوره الكبير العالي يتحلّق مساحة واسعة، نصفها الغربي حديقة، والشرقي مسكن مكوّن من أدوار ثلاثة"[٢]. وهو كذلك يزخر بالموجودات الأسطوريّة كالتمساح وأشجار التوت والجمّيز والنخيل. "كم وقفت أمام بابه الضخم أرنو إلى التمساح المحنّط المركّب أعلاه، وكم جلست في صحراء المقطّم غير بعيد من سوره الكبير، فلا أرى إلاّ رؤوس أشجار التوت والجميّز والنخيل تكتنف البيت، ونوافذ مغلقة لا تنمّ على أيّ أثر للحياة"[٣]. وانتهاءً البيت الكبير هو مهوى الأفئدة، والفردوس المفقود لكلّ من طُرد منه، إذ إنّ حياته رغدة هانئة لا شقاء فيها ولا تعب، فهو معادلٌ موضوعي للجنة "الحياة الحقّة في البيت الكبير، حيث لا عمل، وحيث المرح والجمال والغناء"[٤].

والبيت الكبير فضلاً عن أسطورية وجوده، الذي لا يرتبط ببداية، وكأنّه هو نفسه البداية، فهو مُغرق في الغموض والسريّة، (فالجبلاوي) يملك خلوة خاصة، وهي غرفة لها باب حصين مغلق، ينفذ إليها عبر باب يقع في الجدار الأوسط لمخدعه، وتلك الغرفة المربّعة، مفروشة بالسجاد، لا منفذ إليها سوى بابها المغلق، ومفتاحه في صندوق، وهي تحتوي كتاباً مدوناً فيه بخطوط ذهبية مصائر أبنائه[٥]. لا أحد استطاع أن يقترب من ذلك الكتاب أو يطّلع على ما فيه سوى (الجبلاوي) فضلاً عن ابنه (أدهم)، الذي ساقه سوء طالعه إلى الكتاب، فحاول أن يقرأ ما كُتب فيه، فكان مصيره اللعن، والطرد من فردوس البيت الكبير.

ويرتبط المكان الأسطوري في روايتي (اللص والكلاب) و(حكايات حارتنا) بمكان العبادة أو الانقطاع لله، فهو في رواية اللص والكلاب بيت الجنيدي، وفي رواية حكايات حارتنا التكيّة، حيث يأوي الدراويش، وينقطعون للعبادة وللذكر.

---

(١)نجيب محفوظ: أولاد حارتنا، ٦.
(٢) نفسه: ١١.
(٣) نفسه: ٦.
(٤) نفسه: ٦١.
(٥)نفسه: ٤٦-٤٧.

فبيت الشـــيخ (علي الجنيدي)، الذي يكـــاد اســـمه يماثـــل اسم (الجنيدي) أحـــد أشهر رموز الصوفيّة في تاريخنا القديم، هو رمز لاتصال الأزمان، فهو يكـــاد يتحـــدّى سلطة الزمان، ويتجاوز قوتها، ويؤسّس لزمن أسطوري خاص به، جعله يتـــوافر علـــى زمان غير قابل للتحديد أو الانتهاء، إذ إنّه زمن امتدّ إلى حدّ جعلـــه يتـــضمّـــن كـــــلّ الأزمان "نظر إلى الباب المفتوح، دائماً كما عهده من أقصى الزمن، وهو يقتـــرب منـــه ضارباً في طريق الجبل مثوى ذكريات ورحمة في حي الدرّاسة القائم بيـــــن ذراعـــي المقطّم ورائحة البخور مستقرّة كأنّما لم تتبخّر منذ عشرات الأعوام. يالله مـــن مـــسكن بسيط كالمساكن في عهد آدم. حوش كبير غير مسقوف في ركنه الأيـــسر نخلـــة عاليـــة مقوّسة الهامة وإلى اليمين من دهليز المدخل باب حجرة وحيدة مفتـــوح. لا باب مغلـــق في هذا المسكن العجيب...المهتزّون بالأناشـــيد يملأون الحـــوش، والله فـــي أعمـــــاق الصدر يتردد".[1]

ويؤكّد نجيب محفوظ على أسطوريّة المكان بربطه بالزمن الأسطوريّ،إذ يجعل المكان صورة للمساكن في عهد آدم، وكأنّ توتر الحدث قد كسر عنصر الزمـــــن، فتجـــاوزه، وسمح للأماكن بالتداخل والتقاطـــع، وكلّ ذلك جعـــل المكان خارجـــاً عـــن محـــــدّدي المكان والزمن الطبيعيين، وكأنّه مكان أسطوري خاص، يمثّل مكاناً أقرب ما يكون إلـــى الله، والاتصال به، من هنا بالذات تنبع أســـطوريّة المكـــان وأهميتـــــه واستثنائيتـــــه، فالمكان موئل لمن أراد أن يتصل بالله في أقرب نقطة، فلا غرو إذن أن نجـــد الله يتردّد في أعماق المكان.

ولأنّ المكان أرضٌ للاتصال بالله، فهو أقرب ما يكون إلى معبد لا إلـــى بيـــت، لذلك لا يجوز أن يُغلق في وجه المقبلين على الله، فهو مفتـــوح دائماً، ولا باب مغلـــــق فيه، فهو مسكنٌ أبوابه على الرحمة لا على العذاب، وكأنّه البوابة تؤدي إلى الجنّـــــة 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، لـــذلك غالبـــاً مـــا وُضعت تماثيل الأسود على مداخل المعابد؛ لتحميها من كلّ شرّ، بل إنّ المزالج كثيراً ما اتخذتْ شكـــل الأســـد، كي تُسبغ الحمايـــة على المكـــان. كـــذلك كـــان للبوابات دور

(١) نجيب محفوظ: أولاد حارتنا، ٢٣.

خاص ومهم في رحلة المتوفّى 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[١]. 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 بأنّ (الكا) القرين الخاص بالمتوفى قادرة على مُغادرة المقبرة بهذه الطريقة[٢].

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 (العالم السُفلي) من الدولة الفرعونية الحديثة. والسّير في تلك الطرق عند المصريين القُدامى كان رمزاً للحالة التحوّلية التي يخوضها المتوفّى[٣]. 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 نفسه (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 معلّقة 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[٤]. والمعبد عند المصريين لم يكن مكاناً للزيارة، أو للتعبّد

(١)مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٧١.
(٢)نفسه: ٧٢.
(٣)نفسه: ١٧٧.
(٤)نفسه: ٢٢٢.

وممارسة الطقوس، بل هو مكان لحماية الإله ولاختفائه فيه[١]. 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، وَفْق حديث شريف؛ إذ إنّها خُلقت من نفس طينة آدم[٢]. 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[٣]. وتدخل النخلة كذلك في الزخارف والنقوش، وكانتْ (حاتحور) تُسمّى (سيّدة نخيل البلح)، وكانتْ آلهة السماء (نوت) تتناول المتوفّى الطعام والشراب من شجرة نخيل. كما أنّ النخيل كان مقدّساً بشكل خاص عند الإله (رع). ولطالما مثّل النخيل بأسطون[٤].

وحرق البخور في بيت (الجنيدي) إنّما هو سلوك له جذره الأسطوري، إذ كان المصريون القُدامى يحرقون البخور في أوّل الأمر للتطهير، كما أنّه عندهم يحرّر الشخص من القُوى الشريرة. وعُدّ البخور نفسه مظهراً خارقاً للطبيعة، فهو عندهم (عَرَقْ الإله) الذي سقط على الأرض. وفي الشعائر الجنائزية كان دُخان البخور المرتفع يشاهد باعتباره إشارة إلى العالم الآخر[٥].

ووقوع بيت (الجنيدي) في الجبل امتداد لأسطوريّته؛ إذ اعتقد المصريون القُدامى بأنّ قمم الجبال والصخور أقرب إلى الآلهة، لذلك شيّدوا معابدهم عليها، في حين أطلقوا لقب (سادة الجبال) على الآلهة[٦]. 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

(١) خزعل الماجدي: الدين المصري، ١٤٦.
(٢) محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج١، ٢٧٩.
(٣)علي الشوك: جولة في أقاليم اللغة والأسطورة، ٣٩-٤٤.
(٤)مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٢٣٥.
(٥)نفسه: ١١١.
(٦)نفسه: ١٠١.

أسباب أسطوريّته[١].

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 السّحريّة 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"[٢]، لا يفهمها راوي الحكايات أو أيّ أحد من المارّين بالتكية، ولكنّهم يقدّرون أنّ فيها معاني سحريّة خاصة، لا سيما أنّ التكيّة ذاتها تنعم بأجواء تقديسية خاصة، تجعلها مكاناً له ظلال أسطورية، فهي "تكيّة مثل قلعة صغيرة تحدق بها الحديقة، بوابتها مغلقة عابسة، دائماً مغلقة، والنوافذ مغلقة، فالمبنى كلّه غارق في البعد والانطواء والعزلة"[٣]، وفيه يختفي الدرويش الأكبر، الذي تحاك عنه الأساطير والخرافات.

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[٤]. في حين أنّ العفاريت تسكن في (كرار) بيت (جعفر الراوي)، وهم عفاريت يمتازون وَفْق 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"[٥].

ومنذ البداية يعلن نجيب محفوظ في روايته (ملحمة الحرافيش) إنّه سيقدّم لنا

(١) محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج١، ٢٣٦-٢٣٧.
(٢) نجيب محفوظ: حكايات حارتنا، ط١، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٥، ٥.
(٣) نفسه: ٣.
(٤)نجيب محفوظ: قلب الليل، ط١، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٥، ١٥.
(٥)نفسه: ٢٢.

رواية ملحمة أو ملحمة رواية، وذلك عبر استخدام عنوان ملحمة الحرافيش "إذ إنّ العنوان يتضمّن العمل الأدبي بأكمله، على أنّه لا يحكي النّص، بل على العكس، يظهر ويعلن فيه نية النص، ولهذا الإعلان أهمية خاصة في تشكيل مظاهر التناسق الحكائي المعين لخصوصية وأشكال صوغ الكتابة وعوالمها الممكنة"[١]

ويحيلنا عنوان رواية (ملحمة الحرافيش) ابتداءً إلى توقّع 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.[٢]

فالمكان/الحارة في (ملحمة الحرافيش) مكان تلفحه "أنغام الأناشيد البهيجة الغامضة"[٣]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"[٤] واستعراض قائمة الفتوات الذين تعاقبوا

(١) عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص: البنية والدلالة، ط١، منشورات الرابطة، المغرب، ١٩٩٦، ١٧-١٨.
(٢) جهاد مجيد، الأقلام، ع٥، ١٩٨٩، ١٢٨-١٢٩.
(٣)نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ط١، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٧، ١٠.
(١) مريم جبر فريحات: التجليّات الملحمية في رواية الأجيال العربية، ط١، وزارة الثقافة، عمّان، ٢٠٠٦، ٣٢٦.

على الحارة يجعلنا نرى حركة داخلية متشابهة ومتكرّرة في الحارة[١]. 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[٢]، وبذا يغدو المكان الأسطوري/الحارة بطلاً رئيسياً ثابتاً في الرواية، في حين يكون الباقون رموزاً عابرة متغيّرة[٣].

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"[٤]. وتشيع فيه أناشيد غامضة مجهولة المعنى[٥]، والقبور تضجّ بالأشباح، ولا تزورها إلاّ النساء الباكيات الحزينات[٦]، والصحراء تسكنها الجنّ "في صحراء المماليك الوحشية المترامية لاح الرجال كحفنة من رجال الأرض الهاربين، وقطّاع الطرق، مأوى الجن والزواحف، مقبرة العظام المطمورة"[٧].

أمّا التكيّة فهي مكان يختلط فيه الواقع بالحقيقة، ويكتنف كلّ الأسرار، فله بوابة عظيمة[٨]، ويغرق في الأناشيد الغامضة المعنى واللغة[٩]، ويسكنه الدراويش

---

(٢) جمال شحّيد: المكان في الحرافيش، من أوراق الندوة الدولية التي عُقدت تحت عنوان نجيب محفوظ والرواية العربية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، القاهرة، ١٩٩٠، ١٢.
(٣) نفسه: ١٢.
(٤) نفسه: ١٥.
(٥) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ١٣.
(٦) نفسه: ١٥.
(٧) نفسه: ٢٨.
(٨) نفسه: ٩٣.
(١) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش: ١٢.
(٢) نفسه: ١٠، ٣١.

"بعباءاتهم 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 فرحٍ 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

---

(٣)نفسه: ٢٠.
(٤)نفسه: ١٦.
(٥)نفسه: ١٥.
(٦)نفسه: ٢٠.
(٧)نفسه: ٤٤.
(٨)نفسه: ٢٥٤.
(٩)نفسه: ٦٢.
(١٠)نفسه: ٥٧.
(١١)نفسه: ١٦.
(١) رجاء النقّاش: في حبّ نجيب محفوظ، ط١، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٥، ١٥٥.

حولها، وفي داخلها، ما يثبت أنّ ثمة حياة بداخلها، لا يمكن انكسارها"[١].

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[٢]، فالميلاد والموت مرتبطان بمسار الشمس من الشرق إلى الغرب، وكان الموتى يُطلق عليهم اسم (الغربيون) أيّ سكّان الغرب[٣]. كما اعتقد المصريون القدامى بأنّ 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[٤]، 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)[٥]. كما أنّ الأفق هو من احتضن دماء (أبو فيس)، الثعبان الأسطوري، الذي يهاجم قارب الشمس في شروقها الصباحي، فيُهزم، ويصبغ دمه الأفق[٦].

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)[٧]، كما أنّ الجبل عندهم دعامة السماء[٨]، وعلى الجبل ارتاح الإله الخالق بعد أن خلق الدنيا[٩] وكان الجبل يعدّ قبراً للإله[١].

---

(٢) يحيى الرخاوي: في ملحمة الحرافيش، حركية الموت ضد الخلود العدم، الهلال، العام الرابع عشر بعد المائة، ع١٢، ٢٠٠٥، ١١٦.
(٣) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ترجمة صلاح الدين رمضان، ١٣٢.
(٤)نفسه: ٣٥.
(٥)نفسه: ١٦٧.
(٦)نفسه: ١٦٧.
(٧)نفسه: ٣٣.
(١) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ١٠١.
(٢) نفسه: ١٠٢.
(٣) نفسه: ٨٩.

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[٢] لذلك فالكهف هو صورة عن حماية الإنسان الأولى في مكانه الأوّل، 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 الليل، ومن ثم كانت التوابيت تُزيّن بالنجوم[٣].

وعبر هذا الفهم نستطيع أن ندرك لماذا كان يعتقد (جلال الناجي) أنّ أفراد أسرته المتوفين هم "أجرام سماوية"[٤] 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[٥]. وهي مئذنة تقع على قاعدة مربّعة، لا تعلو أيّ بناء، أضلاعها متينة، لونها أحمر[٦]، وهي مبنية دون مسجد، ولعلّها تستمد أسطوريتها

ورمزيتها من ذلك؛ لأنّها دون جامع قد أُفرغت من وظيفتها الحقيقية، فتتحوّل إلى مبنى غامض يثير الخوف والرهبة[٧] لا أحد يعرف ما وظيفتها، أو ما الهدف من وجودها، حتى أنّ (جلالاً) الذي بناها يجهل كيف ستهبه الخلود، وهي بالطبع لم

---

(٤) نفسه: ٩٠.
(٥) نفسه: ٢٠٧.
(٦)مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ترجمة صلاح الدين رمضان، ٢٣٢.
(٧)نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ٤٣٢.
(٨)نفسه: ٤٢١.
(٩)نفسه: ٤٢١.
(١) مريم جبر فريحات: التجليّات الملحمية في رواية الأجيال العربية، ٣٢٩.

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 تحاشى الجميع الاقتراب منها[١]، 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"[٢].

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 وأُطر الآيات المذهّبة"[٣].

وفي رواية (ليالي ألف ليلة) تطلّب توظيف المكان إغفال الزمن الذي تحيل إليه الرواية، حتى تتلاءم مع مكانية الليالي، وبذلك أصبح تعيين المكان وتحديده جغرافياً يتلخّص في الجملة الشهيرة "كان يا مكان"[٤]. 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"[٥].

ونجيب محفوظ وإن كان يدخلنا معه في لعبة الإيهام، فيجعلنا ننسرب معه، ونتخيّل أنّ المكان محدّد، ومعروف، وهو السلطنة، لكنّنا سرعان ما نستدرك أنفسنا، ونقول: ولكن أيّ سلطنة هي هذه؟ وأين تقع بالتحديد؟ وطبعاً لا جواباً شافياً على أسئلة كهذه، إلاّ إنّنا نستطيع أن نجزم حينها بأنّنا أمام مكان أسطوري لا وجود له إلاّ

---

(٢) نفسه: ٤٤١.
(٣) نفسه: ٢١١.
(٤) نفسه: ٧١.
(٥)سعيد شوقي سليمان: توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ، ١٩٧.
(١) رشيد العناني: نجيب محفوظ، قراءة ما بين السطور، ٨٢.

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 يتعذّر 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"[١].

كذلك قد تتدخل العفاريت الشريرة أمثال (سخربوط) و(زرمباحة) 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"[٢]، 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"[٣]. 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 (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)[٤]، كذلك يغشاه طائر الرّخ الأسطوري من وقت إلى آخر "الرّخ يطير من عالم مجهول إلى

---

(٢) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ط١، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٨٢، ٧٦.
(٣) نفسه: ٩٣.
(٤) نفسه: ٩٤.
(١) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٤١.

عالم مجهول، ويثب من قمة الواق إلى قمة قاف"[١]. وجبل (قاف) كما هو معلوم جبل أسطوري لا وجود له، وإن رُوي عن بعض السّلف أنّهم قالوا: "قاف جبل محيط بجميع الأرض، وكأنّ هذا والله أعلم من خرافات بني إسرائيل"[٢]. 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"[٣].

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"[٤].

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 شقّه في أقل من عام"[٥]، وبذلك سهّل

أمر هروب (جمصة) من سجنه.

واتجه (جمصة) من سجنه/مستشفى المجانين إلى مقامه المنعزل على شاطئ النهر، وَفْقاً لأوامر (سحلول). وذلك المكان هو ملتقى مكانين أسطوريين، وهما: سلطنة الليالي، والمملكة المائية، حيث يقيم العابد (عبد الله البحري) في "مملكة الماء

(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) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ١١١.

اللانهائية"[١]، وفي مملكته، التي تقبع تحت الماء، يعيش البشر بكلّ سهولة، ويُجعل الحياء شرطاً ضمن شروط عشرة يجب أن تتوافر في حكّامها[٢]، وهذا العالم المائي، الذي له قيمه الرفيعة، يبدو لنا عالماً من عوالم اليوتوبيا.

وعالم اليوتوبيا، أو المدينة المثال يظهر في الرواية، (فإبراهيم السّقاء)، 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 وَفْق 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"[٣].

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 (آراء

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.

---

(١) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٨٧.
(٢)نفسه: ١٧٤.
(٣)نفسه: ٢١٣.

"فاليوتوبيا تتأسّس على واقع بعيد متخيّل"[١] 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"[٢]. فاليوتوبيات في أكثر الأحيان هي خطط ومشروعات لمجتمعات تعمل بشكل آلي، ومؤسسات تصوّرها اقتصاديون وسياسيون وأخلاقيون[٣] "لكنّها كانت الأحلام الحيّة للشعراء"[٤].

فاليوتوبيا هي حلم الإنسان بالمكان المثالي. ولعلّه هو حلمه منذ أن خرج آدم من الجّنة "وعلى النقيض نشأت اليوتوبيا الضدّ في شكل الجحيم مصيراً للشرير الذي انحرف عن تعاليم الجماعة في أثناء الحياة الأرضية"[٥]

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"[٦] 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 ونظافةً ورائحة ومناخاً، تترامى بها في الجهات والعمائر والحدائق، والشوارع والميادين المكلّلة بشتى

(١) شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ط١، المجلس الأعلى للثقافة، المغرب، ١٩٩٧، ٦٥.
(٢)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 اشتقّها من الكلمتين اليونانيتين ou بمعنى لا، و Topes بمعنى مكان وتعني الكلمة في مجموعها ليس في مكان".
(٣)يوسف الشاروني: يوتوبيا الخيال العلمي في الرواية العربية المعاصرة، عالم الفكر، مج٢٩، ع١، الكويت، ٢٠٠٠، ٢٠٩.
(٤)ماريا لويزا برنيري: المدينة الفاضلة عبر التاريخ، ٤٥٥.
(٥)يوسف الشاروني: يوتوبيا الخيال العلمي في الرواية العربية المعاصرة، ١٨٦.
(٦)نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٢٦٤.

الأزهار، وتنتشر فوق أديمها الزعفراني البرك والجداول، سكّانها نساء، لا رجل بينهن، ونساؤها شباب، وشبابها جمال ملائكي"[١].

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 الشيخوخة 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"[٢]، 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 القُدماء، الذي اعتقدوا بأنّ الميت يخضع لمحاكمة أسطورية في الآخرة، وأنّ هذه المُحاكَمة التي يرأسها الإله (أوزيريس)، وفي عضويتها اثنان وأربعون قاضياً هي من يحدّد مصير المتوفّى، 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، وتدير هذه المحكمة آلهة أسطوريّة "انعقدتْ 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

(١) نفسه: ٢٦٦.
(٢)نفسه: ٢٦٩.

الخلاص من القادمين"[1]. وفي هذه المحكمة يستدعى محفوظ 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 بالميّت، يتضمّن أهم أعماله وكبواته إن وُجدتْ، ثم يُعطى الميت فرصة للدفاع عن نفسه، ولتبرير سلوكياته، ثم تكون توصية (إيزيس)، التي يأخذ بها (أوزيريس)، وينطق بحكمه وَفْقها.

كما أنّ المحكمة تنفتح على أماكن أسطوريّة أخرى، فهي تحيل الميت المُحاكَم وَفْق 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، والملك توت عنخ آمون، والملك 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 زمنٍ 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 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

(١) نجيب محفوظ: أمام العرش، ٥.

والحيرة والحلبة، ولكنّني لن أتوقّف كما توقّفت 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 (معاغة 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، ويخيّر 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 يعيده إلى أهله مئة دينار، ولا ندري أواصل (ابن فطّومة) رحلته أم هلك، وهل وجد في دار الجبل مبتغاه أم لا. فقد أبقى نجيب محفوظ الرواية مفتوحةً على كلّ التأويلات، وأبقى الحلم بالمدينة الفاضلة معلّقاً غير متحقّق.

---

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

الفصل الثاني

الزمن الأسطوري

الفصل الثاني
الزمن الأسطوري

الزمن الأسطوري هو من الزمن الدوري الذي نجده في شكل حقيقة انثروبولوجية في جميع الحضارات القديمة، 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 المتمثلة 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،

---

(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، ٢،٣٦.
(٤) محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج٢ ،١٩٤.

وهو زمن مقدّس، لا يعترف بالحواجز"[١]. 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[٢].

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 القدسية والأسطورية، وهو بالتأكيد ليس زمن الناس الحاضر، بل هو زمن الخلق الأوّل الذي يتكرّر، وكأنّه زمن الحلم[٣].

ونجيب محفوظ يبدأ روايته (عبث الأقدار) و(رادوبيس) بالزمن الأسطوري الموغل في القدم حتى تكاد تشعر بأنّ روايته هي سرد للزمن الأوّل، زمن الخلق[٤]، وهو يبدأ روايته (رادوبيس) بعبارة "لاحت في الأفق الشرقي تباشير ذلك اليوم من بشنس، المنطوي في أثناء الزمان منذ أربعة آلاف سنة"[٥]، 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"[٦]، 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[٧].

---

(١)محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج٢ ،١٩٥.
(٢)خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربي ،٧٣.
(٣)نفسه: ٧٣
(٤)نجيب محفوظ : عبث الأقدار،١
(٥)نجيب محفوظ : رادوبيس،٥
(٦)نجيب محفوظ : عبث الأقدار ،١
(٦)مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة ، ٣٥

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"[١]، والشعرى اليمانية مقدّسة عند المصريين القدامى، وكانت دورتها الواحدة تستغرق ١٤٦٠ سنة، وهو الوقت الذي تستغرقه في التقويم المصري كي تصحّح نفسها، إذ لم يعرف ضبط التقويم بواسطة السنة الكبيسة كلّ أربع سنوات، وعلى ذلك تراكم الخطأ. وكان النجم (الشعرى) مشاركاً (لإيزيس) فيما بعد[٢]، 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 الوداع الأخير يحمل التعاسة وانتهاء دورة حياة (رادوبيس) وفرعون، وأُفول 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 ...

وكانتْ الشمس تعتلي كبد السماء، ترسل أسلاكاً من النّور إذا غمر النبت رف رفيفاً"[٣]، في حين أنّ الرواية تنتهي بزمن المساء "وجاء المساء وخيّم الليل وطيبة لا يعرف النوم إلى أجفانها سبيلاً"[٤].

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

---

(١) نجيب محفوظ :رادوبيس ،٥

(٢)مانفرد لوركر : معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة ،٥٣

(٣)نجيب محفوظ: كفاح طيبة، ٥.

(٤)نفسه: ٢٥٨.

بين رمزي الزمن: النّهار 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 ألّفها 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 نتوقّف 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"[1].

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"[2]، 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)، ويطرد (الهكسوس) من كلّ مصر، وينذر نفسه لخدمة وطنه ولخدمة شعبه، وهذا التباين أو الاختلاف السياسي يعكس حركة الزمن، التي تبدأ بالعدو المستبدّ، 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
أُعاني ألم داء وجيع

---

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

فعادني الأهل والجيران
وزارني العرّافون والأطباء
فأعيا الداء أطبّائي
حتى جئت أنت يا حبيبي
فبرع سحرك الطبّ والرُّقى
لأنّك أنت تعرفُ سرّ دائي"[١]

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

وتتجلّى أسطوريّة الزمن في رواية (السّراب) 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 تتقطع 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) 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 حقّق ذلك بموتها[٥]. وهو يرى في استعادة

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

أمّه من جديد عبر القصّ استعادة لحياتها، وبعثاً جديداً لها، وهو ما يرومه في لحظات يشعر بأنّه مات أو كاد فيها بعد موت أمّه[١].

وما بين المتناقضات: النهاية والبداية، الموت والحياة، شهوة الانتهاء وشهوة البعث الجديدة يتحقّق الزمن الأسطوري الدائري الذي ينتظم 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 الممثلة لحركة الزمن بدورة الحياة، فأفول الشمس هو موت لها، بينما بزوغها من جديد هو ولادة جديدة ومتكرّرة لها[٢].

وقد كان الارتباط بالمكان/المنزل أوّل مظاهر تلك الدورة الأسطورية للزمن الذي يبدأ في المنزل، وينتهي فيه، فالمنزل هو بمثابة مأوى للزمن في رواية (السّراب)، وإنّما ذلك امتداد لشعور (كامل) بالزمن الذي يتمثّله، ويشعر به وَفْق 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"[٣].

والزمن في رواية (السّراب) كثيراً ما يتفتّتْ، 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 يزيد 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

---

(١) نجيب محفوظ: السراب، ٣٣٨.
(٢) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٣٣.
(٣) نجيب محفوظ: السراب، ١٦.

(كامل رؤبة لاظ)، كما أنّه أبرز خصائصه النفسية بدقة[١]، وقد "شكّل بنية كاملة داخل النص الروائي"[٢]، وهذه البنية أعاقت السّرد، وأبطأت سرعته، وجعلت زمن قياسه صعباً، انظر مثلاً قوله "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"[٣].

أمّا زمن الحلم فقد فتّت الزمن في كثير من المواضع، وساقنا نحو دنيا تمنياته وأوهامه، فغدا الزمن لحظات غير قابلة للقياس، ولكنّها مفعمة بالدفقات الشعورية، ومتعلّقة بعالم لا يحتكم بقوانينه لمنطق الحدث بل لمنطق التمنّي والافتراض غير المتحقّق "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"[٤]. 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"[٥].

وحلم اليقظة قد يكون استشرافاً لما سيكون، (فكامل) الذي حلم طويلاً بأن يرث

(١)فاطمة الزهراء محمد سعيد: الرمزية في أدب نجيب محفوظ، ١٣٠.
(٢)زياد أبو لبن: اللسان المبلوع، دراسة في روايات نجيب محفوظ، ط١، اليازوري، عمان، ٢٠٠٤، ١٠٨.
(٣)نجيب محفوظ: السّراب، ١٢١.
(٤)نفسه: ١٦.
(٥)نفسه: ١٢٦.

والده، وأن يتقاسم أرثه مع أخوته، قد أصاب كبد الحقيقة، إذ كان هذا ما حدث "واستقللت الترام وشرودي المعهود ينفّس 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"(١).

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 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 السّردية، فضلاً عن أنّ مكان الأحداث واحد، وهو الحارة(٢).

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"(٣).

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 متناهٍ في القدم، له وقفات زمنية متعدّدة وفق أحداث كبرى شهدتها أجيال وأجيال، ثم نُقلتْ عبر الأجيال، لتصل إلى زمن

(١) نجيب محفوظ: السّراب، ١٣٦.
(٢)سعد عبد الحسين العتابي: الملحمية في الرواية العربية المعاصرة، ١٨١.
(٣)نفسه: ٢٢٤.

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[١]، بل هو زمان التقط التاريخ الإنساني، وأخذ مساحة كبيرة منه، ومزجها بنكهة الواقع[٢] على أنّه كان زمناً مغرقاً في الخفاء شأنه شأن المكان على خلاف في وضوح وتعيين الأشخاص والأحداث.[٣] 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 سجلّتها جميعاً كما يرويها الرواة وما أكثرهم"[٤]. فالراوي الذي ينقل المروية كما وصلتْ 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 متعلّق بدورة الحياة، فضلاً

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

عن أنّ هذا السّرد شأنه شأن باقي السّير الشعبية تختلط فيه حقائق السيرة بالوهم"[١]، فالرواة الشعراء في الحارة يحيون أحداثاً قد تكون قد حدثتْ 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"[٢].

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"[٣] لا بسرد لاحق يهتم بحكي أحداث ماضية، فالحدث الأوّل يقع في مبتدأ الرواية[٤]، 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، فارتسمتْ في صفحة الوجود حارتنا، ومن هؤلاء وأولئك جاء أبناء

(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.
(٤) انظر الحدث نفسه: نجيب محفوظ، أولاد حارتنا، ١٠٣.

حارتنا"[١].

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[٢] وهي ذات مغزى واضح[٣] تتضمن أفعالاً عجيبة وحوادث خارقة للعادة[٤].

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 أطلّت الأسطورة الملحمية عبر الزمن، إذ اكتسب الزمن في رواية (ملحمة الحرافيش) أسطوريته من الزمن الدائري الذي تسير الأحداث وَفْقه، 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[٥].

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 يطرد الظلام؛ وعلى ذلك فإنّه يتفادى القوى الشريرة، وكانت مهمة الإله(تحوت) هي حماية الضوء من الظلام،لأنّه باعتباره(ممثلاً للإله رع)،وقد كان

---

(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

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 النّهار، 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)، وانتهتْ (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 بدأتْ (بعاشور)، وانتهتْ (بعاشور)[٥]. وقد ظهر (عاشور الناجي) الجد الأوّل "في ظلمة الفجر العاشقة، طُرحت مناجاة متجسدة للمعاناة والمسرّات الموعودة للحارة"[٦]، في حين انتهتْ 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

---

(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: التجلّيات الملحمية في رواية الأجيال العربية، ط١، وزارة الثقافة الأردنية، عمان، ٢٠٠٥، ٣١١
(٦) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ٥
(٧) نفسه: ٥٦٧

كسر أو قطع، ضمَّت 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 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 قفزه عن الفترة الزمنية التي هرب فيها (سماحة الناجي) من أولاده وزوجته(٣)، أو مثل قفزه 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،

---

(١) مريم جبر فريحات: التجلّيات 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: التجلّيات الملحمية في رواية الأجيال العربية، ٣١٦.

وبذلك ضبط تزامن الماضي والحاضر والمستقبل[١].

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"[٢]، وهي عبارة استشرافية لما سيحدث في المستقبل، تشبه تلك الجمل التي اعتدنا أن نسمعها في الأساطير، فتوميء بوضوح إلى المصير المتوقّع للأبطال.

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، فغشيته كآبة عفنة"[٣].

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"[٤]، "والزمن الدائري رمزٌ للأبدية"[٥]، مشيراً بوضوح إلى دورة النمو والفناء، ودورة الميلاد والموت"[٦] اللتين تمثلتا دورة ميلاد (عاشور) الجدّ، ومن ثم فناءه، ودورة ميلاد (عاشور) الحفيد ونمائه، بل امتدّتا لتحتويا دورات حياة كلّ شخوص الملحمة. "وكان

(١)سيزا قاسم: بناء الرواية، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ٢٧.
(٢)نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ٥.
(٣)نفسه: ٢٨٢-٢٨٣.
(٤)مريم جبر فريحات: التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية، ٣٢٠
(٥)مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ترجمة صلاح الدين رمضان، ١٢٥.
(٦)نفسه: ٢١٢.

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 معلّقة دون تحديد في الخلاء أيضاً"[١].

وقد حملتْ كلّ حكاية من حكايات الملحمة اسم شخصية من الشخصيات أو موضوع من الموضوعات، فحملتْ الأولى اسم (عاشور الناجي)، والثانية اسم (شمس الدين)، والثالثة عنوان (الحبّ والقضبان)، انتهاءً بالعاشرة التي حملتْ اسم (التبّوت والنّبوت). وتقسيم النص إلى أقسام هو مطابقة في الغالب لانصرام الزمن المسمّى بانصرام المواسم،والمواسم هنا تُفهم بالمعنى المجازي،أيّ دورة من دورات الحياة العاطفية أو أزمة أزمة نفسية أو مأساة داخلية[٢].

وهذه القيمة الدائرية للزمن جعلتْ أحد النّقاد 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 (سليمان الناجي) هي تنغيمة إقاعية ثالثة، ودواليك ضمن تنغيمات لها صفة الدائرية والتكرار[٣].

وصفتا الدائرية والتكرار التعاقبي منحتا الرواية إيقاعها الزمني فضلاً عن أنّهما قد استطاعتا بهذا الإيقاع أن تبرزا أفعال الشخصيات التي تربط بتوليفة الزمن الذي يجمعها، الأمر الذي أتاح ظهور الزمن الملحمي بما يكتنف من أزمان متتالية وشخوص وأزمات وصراعات وانتكاسات ومآزق.

وقد طُرح السّرد بوساطة راوٍ ثانٍ يحاول أن يوحي لنا أنّه تلقّى زمام المتن من مصادر أخرى مجهولة لنا، كي يعيد إنتاج أسلوب السّرد الملحمي الذي يعتمد الراوي

---

(١) سعيد شوقي سليمان: توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ، ١٩٧.

(٢) برنار فاليط: الفن الروائي تقنيات ومناهج، ترجمة رشيد نجدّو، ط١، منشورات Nathan، باريس، ١٩٩٢، ٨٦.

(٣)مصطفى عبد الغني: نجيب محفوظ: الثورة والتصوّف، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤، ٨١-٨٩.

كلّي المعرفة، الذي يستقي معرفته الكاملة من مصادر يبقى القارئ يجهلها حتى آخر لحظة، وذلك عندما يبدأ القصّ بقوله: "طُرحت مناجاة"[١] فهو يبني الفعل للمجهول؛ ليوهمنا بأنّ القصّ سيُرفع كلّه في ما بعد إلى راوٍ آخر، سيظهر صوته في الملحمة، وبذلك يوهمنا بأنّه مثلنا مروي له، يعيد على مسامعنا ما سمع من الراوي الأصلي الذي يعرف كلّ شيء، وإن كان لا يتدخّل في سردّ الأحداث أو أفعال الشخصيات، بل ينقلها بحياد وموضوعية[٢]، وقد كان سرد المادة القصصية يشبه سرد المادة الملحمية التي تتوالى الأحداث فيها على نحو متعاقب، كلّ حدثٍ زمني يحمل جزءاً من السّرد، الذي يلعب فيه الاستهلال دور تأخير المادة الحكائية والفعالية الإخبارية المقترنة بالشخصيات، وصولاً إلى تحديد الزمان والمكان على نحو دقيق، في حين تخضع كلّ مُتون القصّ إلى منطق السببية، الذي يُحلّي القصّ بنوع من التماسك والوحدة التي تشدّ مواد المتن بعضها إلى البعض[٣].

وهذا الزمن الدائري قد أتاح فرصة ذهبية لنجيب محفوظ لتكرار عرض قضيته عبر كلّ دائرة زمنية، وهي "قضية السلطة والعدل الاجتماعي وآلية العلاقة بين الحاكم والمحكوم، واستحالة الفصل بين القضيتين أو صعوبته، كما عمل على الكشف عن آليات الشر الثاوية في الإنسان، وطبيعة العلاقة المعقّدة بين الخير والشر، والترابط المستمر بين عمليات الغواية المختلفة من جنس وسلطة ومال وبين الحنين إلى فردوس مفقود تتحقّق فيه الحرية، وعلى أهمية دور الوعي ودور الشعب ومبادرته للسيطرة على مقدّراته وحراسة حقوقه"[٤].

وقد أبدى نجيب محفوظ براعة واضحة في السيطرة على الزمن الدائري، وتوجيهه لنسج علاقات معقّدة 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 تتحقّق 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

---

(١) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ٥.
(٢) سعد عبد الحسين العتابي: الملحمية في الرواية العربية المعاصرة، ١٥٨-١٥٩.
(٣) عبد الله إبراهيم: نظم صوغ المتن الروائي، الأقلام، ع١١ و١٢، ١٩٨٩، ٨٨.
(٤) مريم جبر فريحات: التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية، ٣١٣.

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 حلماً 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 في 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، ودورة حكائية كهذه 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 تمثل قوى الظلام[٢].

والملحوظ أنّ الحركات الداخلية للأشخاص وللصراعات وللأحداث قد غذّتْ 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

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

على الحارة لوجدنا أنّ الحركة 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 وليله. 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 وَفْق 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 والمكان،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 مقدارٍ كبيرٍ من

---

(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.

السنين.

فالعفريت (سنجام) موجود في القمقم الذي سجنه فيه النبي سليمان منذ ألف عام[١]، كذلك العفريتان (سنجام) و(قمقام)، وهما صديقان حميمان لم يلتقيا منذ ألف عام[٢]، وهما يريان أنّ فترة زمنية مقدارها ألف عام ليست بالفترة الطويلة قياساً لعمرهما الخرافي "ما أقصرها – ألف سنة– بالقياس إلى العمر، وما أطولها إذا انقضتْ في قمقم"[٣].

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 أنّه احتاج إلى 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 ضحكتْ قائلة: ما أضعفك في الحساب؟!"[٤]

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 يمضِ على زواجنا إلاّ مائة عام؟

– مائة عام فقط؟

– بلا زيادة يا حبيبي.

فتمتم:

– حسبتها أياماً معدودة..

---

(١) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٣٩.
(٢) نفسه: ٤٠.
(٣)نفسه: ٤٠.
(٤)نفسه: ٢٦٥.

قالتْ بأسف:

- لم ينمحِ الماضي من رأسك بعد"[١]

ولعلّ أسطوريّة الزمن في ذلك المكان، وعدم خضوعه لناموس الطبيعة، واختلاف سرعته تماماً عن سرعته في عالم السلطنة، جعل (شهريار) يرتدّ شابّاً بمجرد أن انغمس في بركة ذلك العالم، فعادتْ 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"[٢]، 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 في عجلة جريانها، بحيث تجمّد 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 زفافاً سلطاناً عظيماً، يحضره مدعوّون ومدعوّات، ومطربون ومطربات.

ثم تكون خلوة العروسين، "وانتظرتْ في المخدع آخر الليل في ثوب محلّى بالذهب والمرجان والزّمرد، ودّعتها أمّها وأختها شهرزاد، فانتظرتْ 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[٣].

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

تركتْ في قلبيهما عشقاً، ولوعة لا تنطفئ، كما تركتْ على غير عادة الأحلام نتيجة

(١) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٢٦٧.
(٢) نفسه: ٢٦٤-٢٦٥.
(٣)نفسه: ٩٤.

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"[١].

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، فاختصر 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 أؤلئك وهؤلاء ضُربت عنقه، وشُرّدت أسرته، ذاعت قصته على كلّ لسان، هزّت أفئدة الحي والمدينة، استعادها السلطان شهريار مراتٍ ومراتٍ"[٢]

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 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.

ورواية (أمام العرش) قائمة على هذا الزمن الافتراضي، الذي يقفُهُ محفوظ 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) للمتوفّى، ثم بقراءة

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

(تحوت) لبيان حياته وأعماله، ثم يُعطى الكلام للمتوفّى للدفاع عن نفسه، ثم تُسمع توصية (إيزيس) بحقه، ثم يُحال الأمر إلى (أوزيريس) لينطق بحكمه الأخير على المتوفّى، 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 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 تطايرتْ وحدة مصر، فاستقلّتْ الأقاليم، ورجعتْ إلى العهد الذي كانت عليه قبل الملك مينا، ثم الآشوريون وتتابعت الأحزان"[2].

---

(١) نجيب محفوظ: أمام العرش، ٩.

(١) نجيب محفوظ: أمام العرش، ١٠٩.

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 تابعةً لعرش روما. وفي عهد الروماني (نيرون) دخلت المسيحية إلى مصر، فاعتنقها بعض المصريين(١).

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 عابرة، ثم قام النزاع بين القوى الحاكمة، وتفشّى الاغتيال والغدر، وغرق الشعب في الهمّ والذّل والجهل، واستمرّ ذلك بضع مئات من السنين"(٢).

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.توقّفاً بدارالحلبة،التي تمثّل التحرّر والثروة والحضارة المتطوّرة

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

---

(٢) نفسه: ١٢٣-١٢٥.

(٣) نفسه: ١٥٨.

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.

الفصل الثالث

الحدث الأسطوري

الفصل الثالث

الحدث الأسطوري

يضطلع الحدث الأسطوري بوظيفة التـأصيل، وربط الحدث المتكرّر بالحدث الأوّل الذي يرتبط بالبدايات، وهو غالباً ما يكون حادثاً يـرتبط بالآلهـة وبأفعالهـا، وببـدايات التكوين، وبصراعات المخلوقات فضلاً عن أنّ الحدث الأسطوري يُعدّ الفعل التكـراري لحادثة أولى، حفظتها الأسطورة، وخلّدتها، ومسحتها بمسحة التقديس.

وقد توافر نجيب محفوظ على أحداث أسطورية كثيرة، استفاد منهـا فـي بنائـه الروائي، وأستلهم بعضاً منها في تشـكيل معمار أحداثها، كما انطلق منها فـي بنـاء أحداثه الأسـطورية الخاصة المتعلّقة بعوالم روايته، والمنبثقة من تجاربها الخاصـة، وبذلك خلق أحداثاً أسطورية موازية أو مشابهة لتلك الأحداث الأسطورية المشهورة.

الصراع مع القدر

والصـراع مع القدر هو الحدث الأسـطوري الأوّل والمحور الـذي يطـلّ علينافي رواية(عبث الأقدار)،فضلاً عن إنّ عنوان الرواية يحيلنا فوراً إلى ذلك الـصراع الذي يُعدّ مفردة أساسية في فكر الأسطورة،وهو صراع يبدأ منذ كانت الخليقـة،وعنوان الرواية بنسبه العبث إلى الأقدار إنّما يشكّل إرهاصاً لموقف لنجيب من الأقدار التي يراها تلهو أحياناً، وتلعب بمصائر البشـر، وتصنع نهايتهم أنّى شـاءت. وهـذا الفهـم لـه "يذكرنا بالفهم اليوناني للقدر في مثل مسـرحية (أوديب ملكاً)، وهو قدر يقـوم علـى نبوءة ساحر أو كاهن بما سيحدث في المسـتقبل إخباراً عن الغيب ثم يأتي المسـتقبل طبق الأصل"[1].

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

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 يُجدي 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 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 تصدِّي 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 (لرع) 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 ، بالتحديد عندما أحسّ فرعون بأزمة نتيجة ذلك التناقض الناشيء عن عدم القدرة على المواءمة بين إرادته، وإرادة القدر الذي

---

(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..

بات يهدّد بإحباط رغبته، والقضاء عليها.[١]

وتبدأ أزمة فرعون، الذي طفق يدرس إمكانيات الانتصار على القدر، بسؤال (خوميني) إن كان "يغني الحذر عن القدر".[٢] فيجيبه إنّ الحكمة المصرية التي لقّنها الأرباب للسلف تقول "إنّ الحذر لا يغني عن القدر"[٣] 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.

ويعود (خوفو) إلى قصره سعيداً مزهواً بانتصاره المزعوم على القدر الذي اصطنع "الطفل الرضيع لتمثيل دور خطير"[٤] ويقول نجله الأمير (رغخعوف) مخاطباً المعمار (ميرابو): "الأولى لك أيّها المعمار ميرابو أن تعجب بقوة الإرادة الهائلة التي هزمت الأقدار، وقضت على قضاء القضاء"[٥].

ولكن السنين أثبتت لفرعون أنّ القدر لا يُهزم، فقد أدّت الصدفة دوراً حيوياً في ترتيب أحداث القدر، فنجا الطفل الرضيع من الموت، وتربّى تربية حسنة، وغدا القائد الأعلى لجيش مصر، 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[٦] وكانت هذه الحقيقة المؤلمة التي

---

(١)سعد عبد الحسين العتابي: الملحمية في الرواية العربية المعاصرة، ٦٥.
(٢)نجيب محفوظ: عبث الأقدار، ١٩.
(٣)نفسه: ١٩.
(٤)نفسه: ٢١.
(٥)نفسه: ٤٣.
(١) نجيب محفوظ: عبث الأقدار، ٢٠٤.

توصّل إليها (خوفو) بعد رحلة معاناة طويلة هي فحوى رسالته الأخيرة إلى "شعبه الحبيب"[١].

والطريف في الأمر أنّ هذا الحدث الأسطوري المحور في الرواية كان من بنات أفكار 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 الفكرة التي يريدها، التي رأى أنّ الحدث 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 رَفْع للراية البيضاء في هذا الصراع[٢].

وهذا الحدث الأسطوري المحور في الرواية قد احتوى على أحداث أسطورية أخرى، لا تنفصم عن روح الحدث الأسطوري، فالفرعون (خوفو) يقرّر أن ينقطع في حُجرة التابوت بالهرم الأكبر الذي بُني خصيصاً ليدفن فيه[٣]، وذلك ليؤلف كتاباً يضمّنه "تجارب الحكمة وأسرار الطب"[٤] وهو يعلّل اختيار هذا المكان لتدوين كتابه المنتظر بأنّ "قصور الدنيا تغلب عليها جلبة الحياة الفانية، فلا تصلح لإنتاج عمل خالد"[٥] وهو بقراره هذا الذي انقطع فعلاً لتحقيقه، يحاكي عادة المصريين القُدامى في حفر متون على جدران غرف الدفن وممرات الأهرام. وهذه المتون عبارة عن نقوش تضمّ تعاويذ وابتهالات وصلوات كان الغرض منها تأكيد الوجود الطّيب للملك في حياته التالية في السماء مع الآلهة[٦].

وهذا الفعل الأسطوري عند المصريين القدامى، يوازيه فعل أسطوري آخر، وهو

---

(٢) نفسه: ٢٠٥.
(٣) سليمان الحكيم: محاكمة هؤلاء، ط١، دار طلاس، دمشق، ١٩٩٠، ٢٣.
(٤) نفسه: ٧٩.
(٥) نفسه: ٧٩.
(٦)نجيب محفوظ: عبث الأقدار، ٧٩.
(٧)مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٢١٨.

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.[١]، 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.[٢]

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!"[٣]، وتفسير كهذا للحبّ، يذكرنا (بكيوبيد)، وهو ربّ الحبّ عند اليونان، وأمّه (فينوس/أفروديتي) إلهة الجمال، ووالده (مارس/آريس) إله الحرب، وهو 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.[٤]

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"[٥] والمعلوم أنّ (إيزيس) طافت في أقاليم مصر تبحث عن أشلاء زوجها (أوزيريس) ، التي بعثرها أخوه القاتل (ست)، وقد وجدتها بعد مشقة وعناء كبيرين ، وأعادتْ الحياة إلى زوجها القتيل بطرقها السحرية.[٦]

---

(١) نجيب محفوظ: عبث الأقدار، ١١٥.
(٢) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٢١١، ٢٣٨.
(٣) نجيب محفوظ: عبث الأقدار، ٨٩.
(٤) طاهر باذنجكي: قاموس الخرافات والأساطير، ط١؛ جروس يرس، لبنان، ١٩٩٦، ١٨٩؛ هـ.أ. غيربر: أساطير الإغريق والرومان، ٧١-٧٦.
(٥) نجيب محفوظ: عبث الأقدار، ١٠٤.
(١) طاهر باذنجكي: قاموس الخرافات والأساطير، ١٨٩؛ هـ.أ. غيربر: أساطير الإغريق والرومان، ٥٧؛ مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٦٧.

أمّا رواية (رادوبيس) فهي تبدأ بحدث أسطوري متجدّد، وهو حدث الاحتفال بعيد ترقّب 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[١]، ويشاركهم فرعون في هذه المناسبة الخطيرة، فيصلي في المعبد[٢] ويقدّم القرابين للآلهة، ثم يقرأ رئيس الكهنة الخطبة التقليدية في هذه المناسبة، من ثم يُلقى فرعون دعاء النيل المعبود في النيل[٣] في حين يرتّل كهنة المعبد "أنشودة النيل على نغم القيثارة والمزمار والناي، وعلى توقيع الدفوف في ألحان عذبة وأنغام شجيّة"[٤].

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 تتدفّق 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[٥].

والموت عند نجيب محفوظ في (رادوبيس) يستدعي كذلك أسطورية الحدث، ففرعون الذي مات للتو يودّعه (سوفخاتب) قائلاً "نستودعك الآلهة العلية التي اقتضت مشيئتها أن يكون اليوم بدء رحلتك إلى عالم الأبدية[٦] إذ اعتقد المصريون

بأنّ الإنسان الميت ينتقل من الحياة الدنيا إلى الحياة الآخرة عبر ممرّ. وعلى الميت أن يقاوم الأخطار العديدة في طريقه إلى العالم الآخر.[٧] وفي الحياة الآخرة يخضع

---

(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.
(١)مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ١٧٧.

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[١].

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"[٢] 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 بغرام، فينحرف عن رعيته، ويُغدق عليها بالمال والجواهر والهبات، فيستفزّ سلوكه الرعية، التي تطيح به في نهاية المطاف، وتقتله بسهمٍ 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 قد قتلها.

كما أنّ القدر هو من جعل (سماحة) سليل الفتوّات وأصحاب الكرامات والأساطير يُولد، ويكبر في حقبة عُقد فيها لواء الفتوّة لغير أسرته، بل (للفلّلي) المستبّد الظالم، وفي أوّل صراع معه يبوء بالفشل، ويجد نفسه محروماً من حبيبته (مهلبية)، التي قتلها رجال (الفلّلي) ، كما وجد نفسه مضطراً للهروب والتخفّي؛ 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 متخفّياً من

---

(٢)نفسه: ٢٠٦، ٢٤٨.

(٣)نجيب محفوظ: رادوبيس، ٢٧.

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 في أسِرّة 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 قسراً 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"[1]. 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"[2].

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

---

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

والبلطجة على (محاســـن)، عند ذاك تـــجلّى العبث في هرب ســـماحة "[1] حتـى عندما حاول (خضر) عم (ســـماحة) أن يبحث جاداً عن (ســـماحة)، ليعيـده إلـى حياته، أو يحفظ عليه الباقي من حياته المهدورة دون جدوى داهمه الموت قتلاً على يـد مجهولة، وكان موتـه الضـــربة النجلاء التي وجهها القدر إلى (ســـماحة)، الذي كُتب عليه الهروب، شأنه في ذلك شأن أبطال الأســـاطير الذين حيـك قـدرهم قبـل ولادتهم، وعلى الـرغم مما بذلوا للهروب من بوائقه، ألاّ أنّهم وقعـوا فـي حبائلـــه، ووجدوا أنفسهم يتصدّون له دون سلاح.

وفي النهاية يستسلم (سماحة) لقدره، وينفذ القدر حكمه، ويعود بعـد ســـنوات طويلة إلى حارته عجوزاً محطّماً أعمى؛ تتلخّص أمنياتـه في الجـلوس فـي التكيّـة، وسماع أناشيدها، ويقنع بالإياب غنيمة، ويرفع يديه للســـماء،ويقول: "حمـداً لله الـذي شـــاءت إرادته أن أدفـن إلى جوار شمـــس الدين. حمداً لله الذي أذنت رحمتـه أن يظل في حارتنا، حمـداً لله الذي أورث ابني خير إرث للإنسان الخيـر والقـوة"[2] ثـم يموت، ويدفن في جوار(شمس الدين)، وكأنّه عاد فقط لأجل ذلك[3].

الصراع مع الآلهة

التاريخ الميثيولوجي لا يحدّثنا عن علاقات سلام واستقرار دائم بين الآلهة، بـل نجد كثيراً من صور الصراع بين الآلهة، وبين الآلهة وأنصاف الآلهة فـي كثيـر مـن الأساطير، فإله الظلمة عند اليونان قد خلع أباه عن الحكم، وحكم بدلاً عنه[4].

والإلهان (أورانس) و(جيا) اليونانيان طردا الإلهين (ايثر) و(هيرميدا)، واستوليا علـى عرشيهما[5]، وكذلك (كرونوس) نحّى والده (أورانـس) عن رئاسة الآلهة، وســـار ابنه

(زيوس) على هديه، إذ سرعان ما عزل والده، وأخـذ مكانـه إلـى الأبـد[6]. و(بروميثيوس) تحدّى (زيوس) كبير آلهة الإغريق، وسرق النار من الـسماء، وأهـداها للبشر، ونال عقاباً مهولاً على ذلك، إذ ســـلّط (زيوس) عليه نســـراً ينهش كبده الذي

(١)نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ٢٦٣.
(٢)نفسه: ٣١٨.
(٣)نفسه: ٣١٩.
(٤)هـــ.أ.غيربر: أساطير الإغريق والرومان، ٤.
(٥)نفسه: ٧.
(١) ه.أ. غيربر: أساطير الإغريق والرومان، ٨.

كلما فني تجدّد بعد أن ربطه في أعلى قمة جبل في القوقاز[١].

كذلك قتل الإله (ست) أخاه (أوزيريس) حسداً وظلماً، وقطّع جسده، ونثره في أقاليم مصر[٢]، 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)[٣]، كذلك اعتاد الثعبان (أبو فيس) أن يهدّد كلّ صباح ومساء إله الشمس، وهو ممثل 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[٤].

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 (أبي 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)[٥]، 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 بقاربه آخر جديد، وتُفتح أبواب السماء،

---

(٢) 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.

(٣) طاهر باذنجكي: قاموس الخرافات والأساطير، ١٣٩؛ مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ١٥٠-١٥١.

(٤) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ١٥١.

(٥)نفسه: ٣٣.

(٦)نفسه، ٣٣.

ويطلع النهـــار، ويخرج قارب (رع)، ويفلـح (رع) هذه المرة بقتل (أبو فيـــس)، لتبدأ الدورة من جديد، فصراع (أبو فيس) و(رع) هو صراع أبدي دائـري يمثّـل دورة الحياة[1].

ومن السهل أن يتلمّس المرء ومضات هذه الأسطورة في كفاح طيبة، (فأبو فـيس) الهكسوسي الظالم قتل الفرعون الطيب المحبّ لشعبـه (سـيكننرع) ثـم قتـل ابنـه (كاموس)، وقطّع جسديهما، ثم هربت أسرتهما عبر النهر الحـزين فـي قـارب إلـى المجهول، الذي لم تكن الأسرة ذاتها شأن إله الشمـس (رع) تعرف الطريق إليه. وفـي ذلك المجهول البعيد لبث الفرعون (أحمس) الذي هو امتـداد للفرعـونين (سـيكننرع) 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. وفـي طيبـة استطاع (أحمس) أن يحاصر جيش (أبو فيس)، وأن يهزمـه في حربٍ بحريـة، تمامـاً كما استطاع (رع) أن يهزم (أبو فيس) وهو يركب سفينته. وفي النهاية انتـصر (رع)، ودُحر (أبو فيس)، وعمّ نور الصباح الدنيا، وإن كان (أبو فيـس) سـيعود مـن جديـد، ليبدأ صراع آخر، تكتمل فيه دورة الحياة التي دأبها الحراك، ولا تعرف سـكوناً أو خمولاً. تماماً مثلما استطاع (أحمس) أن يهزم (أبو فيس)، ويطرده من بلده، ولكن إلـى حين، إذ شـهدت مصر بعد ذلك مـستعمرين كُثر، جاءوا طامعين حاقدين مثـل (أبو فيس)، وكان لزاماً على الشعب المصري أن يتصـدّى لهـم، وأن يهـزمهم؛ لأنّ دورة الحياة لا تعترف بالضعفاء المهزومين، بل تتطلّب الأقوياء المدافعين عن وطـنهم. وبذلك تكون أسطورة صراع الآلهة المُسقطة على صراع طيبة مع أعـدائها الهكـسوس لتحقيق الحرية، هي أسطورة ترسّخ قيم التنوير، وتعطي مثالاً مشـرقاً على الحريـة، وتدعو بتمتمات سحرية،وتجارب معاشة إلى التمرّد والتكاثف وطرد العدو مـن الـوطن المغتصب.

الصراع مع الكائنات الأسطوريّة

تحدّثنا الأساطير والخرافات والحكايا الشعبية عن دخول الإنسان في صراع مـع كثير من الكائنات الأسطوريّة والمخلوقات الخرافية، وهو صراع يعكس من جهة قـسوة الصراع وعـدم تكافئه، ومن جهة ثانية يكرّس بطولة شـخصيات الأساطير، إذ على

(١) انظر: خزعل الماجدي: الدين المصري، ١١٧-١١٨.

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، ولم 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[1]. 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"[2]. 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، فتسلّل (سندباد)، وربط نفسه 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 يكون

منه إلاّ أن يصرخ قائلاً: "دعني بربك!"[3] 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 الانسان إلى رغبات المارد، ويستسلم له، وينفّذ أوامره كارهاً؛ لأنّه لا قِبَل له بمصارعة

---

(١) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٢٠٥.
(٢) نفسه: ٢٥٢.
(١) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٢٦٩.

عفريت خارق القوة، ولو كلّفه ذلك عمره. (فصنعان الجمالي) يقع في صـــــراع مـــع العفريت (قمقام)، الذي ادّعى أنّ (صنعان) قد داس رأسه، وهو يمدّ ذراعه ليلتمـــــس موقع الشمعدان في غرفة نومه، ويهدّد بالانتقام ممن داس رأســه، فيطلــب (صــنعان) الرحمة من العفريت، فيرفض العفريت ذلك، ولكنّه يســـتدرك قائلاً: "لا رحمـــة بلا ثمن، ولا عفو بلا ثمن"[١]. فيبدي (صنعان) استـــعداده للحصول على العفـــو مقابــل أيّ فعل، ولكنّه يصدم بالمقابل الغريب، فالمارد يطلب منه أن يقتل حاكم الحـــي (علـــي السلولي)، معلّلاً ذلك بالقول: "استأنسني بسحر أسود، وهو يستعين بي فـــي قـــضـــاء مآرب لا يرضى عنها ضميري"[٢]. فيحاول (صنعان) أن يستعفي المـــارد مـــن هـــذه المهمة الشاقة، لكنّ المارد يصمم على تنفيذ طلبه، واعداً (صنـــــعان) بـــالعون عنـــد الحاجة "إنّها أمانة عامة لا يجوز أن يتبرّأ منها إنسان أمـــين، ولكنّهـــا منوطـــــة أوّلاً بأمثالك ممن لا يخلون من نوايا طيّبة"[٣] فيستجيب (صنعان) مكرهـــاً للمـــارد، فيـــستلّ خنجره، ويغمده في قلب (علي السلولي) في أوّل لقاء بينهما، ولكن المـــــارد (قمقـــام) يتخلّى عن مساعدته، ويقول له "فاعل الخير لا تكربه العواقب"[٤]، ويجـــد (صـــنعان) نفسه أمام نطع السيّاف، الذي يطير رأسه بضربة من سيفه.

لكن الصراع مع العفاريت يستمر على الرغم من هزيمة (صنعان) أمام العفريت (قمقام)، ودفعه حياته ثمناً لذلك، وتبدأ حلقة جديدة من الصـــــراع مع العفاريـــت فـــي الليالي. ويربط الناس ظهور العفاريت بعدم وجود العدل، إذ تتدخّل العفـــاريت، لكـــي تُجبر الناس على الثورة ، وقتل رموز الاستبداد ، وإجبار السلطة على تغير ســـياستها،

وانتهاج العدل والمساواة نبراساً "على الوالي أن يقيم العدل من البداية، فلا تقتحم العفاريت علينا حياتنا"[٥]. (فجمصة البلطي) كبير الشرطة يصطاد قمقمـــاً، وعندمـــــا يفتحه يجد نفسه أمام عفريت غاضب، اسمه (سنجام)، يريد أن ينتقم بعـــد أن مـــــلأه

---

(٢) نفسه: ١٤.
(٣) نفسه: ١٥.
(٤) نفسه: ٣٤.
(٥) نفسه: ٣٤.
(١) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٧٦.

السجن بالحنق والرغبة في الانتقام.[١]ولكننا نجده يضرب صفحاً عن الانتقام من جمصة، الذي ذكّره بأنّه كان الوسيلة إلى خلاصه[٢]. 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، فنهبتْ أموال وسلع، وأُعتدي على رجال"[٣]. ويفشل (جمصة) في العثور على الفاعل، على الرغم من أنّه "نشر الدوريات نهاراً وليلاً، وتفقّد الأماكن المشبوهة بنفسه"[٤]، 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 ومعذّب الشرفاء، نسي الله حتى ذكّره به عفريت من الجنّ"[٥]، فيقرّر لساعته أن يبطش لأوّل مرة في حياته باللص الحقيقي، فيضرب بالسيف عنق الحاكم في أوّل لقاء لهما معلّلاً ذلك بتحقيق "إرادة الله العادلة"[٦]، 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 وَفْق 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[٧]، عندها مضى (جمصة) يتعبّد لله، ويحقّق العدل بطريقته، إذ اغتال الكثير من رموز التسلّط والقهر في

---

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

الليالي، أمثال (بطيشة مرجان) كاتم السّر، و(إبـراهيم العطّـار)، و(كـرم الأصيـل) و(عدنان شومه).

وعندما أُفتضح أمره في نهاية المطاف لم يعدم العون من قوة خارقة أخـرى، إذ وجد ساكناً من سكان الماء اسمه (عبد الله البحري)، يطلـب منه أن يتجـرّد مـن ثيابه، وأن ينزل إلى الماء، ففعل (جمصـة) ذلك، فأُبدل من جديـد بسـحنة جديدة، لا هي وجه (جمصة البلطي)، ولا وجه عبد الله "وجه قمحي صـافي البـشرة، ولحيـة مسترسلة سوداء، وشعر غزير ينسدل حتى المنكبين، ونظـرة عينـين تـومض بلغـة النجوم"(١).

وانطلق من جديد في رحلة جهاده، لا يصـدّه صادّ، ولا تقعد به همّـة، حتـى تحقّق له مراده، وشهدت السلطنة عهداً جديداً من عهود العدل والمـساواة، إذ كـان الجهاد والثورة على الظلم والبغي، والإيمان بقضية الحرية هي المفتاح السحري للانتصار على العفاريت، التي تقتحم عوالم البشر عندما يعزّ العدل، وما الانتـصار عليهـا إلاّ حصيلة الانتصار على النّفس، والتعالي على رغبتها وشـهواتها ومزالقهـا وضـعفها، والتسامي على الشهوات، وصولاً إلى الحريّة والعدل، المطلبين المقدّسـين 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، ويسـبّب له الأمراض والعطب، ويقـوده إلى سلوك مرفوض، يأبى الخروج منه إلاّ بطقوس احتفالية أسطوريّة خاصـة. (فـأم زكي) جارة الراوي في رواية (حكايات حارتنا)، تتوعّك صـحتها على حـين غـرّة، وتأخذ في التدهور، فتهزل سريعاً، ويترهّل جسدها، وتفشل كلّ الوصـفات فـي شفائها ويُعتقد عندئذ أنّ سبب مرضها هو من أفعال الأسياد ، والمقصود بهـم الجـنّ، 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

(٢)نفسه: ٨٨.

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 اندفاعٍ رهيبٍ، وتدور حتى تترنّخ من الإعياء، وتتهاوى مغشيّاً عليها.... وجلجلت زغرودة، وارتفع صوت مبتهلاً: ليشهدنا خاتم الرسل الكرام"[1].

ويظنّ البعض هذه الطقوس كفيلة بطرد الجنّ 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.

الطُوفان

تجمع كلّ الأديان السماوية على وقوع الطوفان، الذي عمّ الأرض جميعها، وأنّ الله نجّى منه نبيه (نوح) والصالحين القلّة الذين اتبعوه[2]. وهذه الحدث المفصلي في تاريخ البشرية قد تسرّب إلى الأساطير القديمة كلّها، ، 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[3].

---

(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.

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

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 (فلّة)، "فأسبل جفنيه، وتذكّر قصة الطوفان"[١]، ولعلّ هذا الاستدعاء كان لإصباغ صفة الخطر على سلوك عاشور، فهو الرجل التقي الورع، وها هو يدخل حانوت (البوظة)، ويجلس بين السكارى، ويراقب (فلّة)، وهو الآن على مفترق طُرق، إمّا أن يحقّق 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، ويتوقّع كلّ الاختيارات.

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[٢]، كما نقرأ عندهم أنّ الإله (ست) سرق عين الإله (حورس)، والتهمها[٣] 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[٤].

ونجيب محفوظ يستدعي قوة الأسطورة الانتقامية، فيجعل أهل الحارة في (ملحمة الحرافيش) يُصابون بوباء غريب يسبب القيء والإسهال حدّ الموت، ويعزو

---

(٢)نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ٤٥.
(٣)مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ١٨٧.
(٤)نفسه: ١٨٨.
(١) ماكس.اس. شابيرو: معجم الأساطير، ٢٠٩.

(عاشور الناجي) ذلك إلى غضب الله[1]، 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، غدتْ الآن مسوّغة بفعل إنساني، وهو فعل الظلم والتناحر وضياع قيم العدل والحرية والإخاء، انسجاماً مع تصوّر (عاشور 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[2].

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، 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[3].

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

---

(٢) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ٥٤.

(٣) علي الشوك: جولة في أقاليم اللغة والأسطورة، ١٨٤.

(١) نظر: طاهر باذنجكي، قاموس الخرافات والأساطير، ٩٩؛ طلال حرب: معجم أعلام الأساطير والخرافات في المعتقدات القديمة، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٩، ١٥٣؛ فراس السوّاح: جلجامش ملحمة الرا فدين الخالدة، ط١، دار علاء الدين، دمشق، ١٩٩٦.

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 يكون ريعها للتكفير عن ذنوبه، وأن يشيد مئذنة ارتفاعها عشرة طوابق، وأن يعتكف في غرفته عاماً كاملاً، لا يراه إلاّ خادمه، وأن يتجنب في عزلته أيّ شيء يذهله عن نفسه[1]، 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).

ونفّذ (جلال) شروط طلبات (شاور) الأسطوريّة، وفي آخر يوم من العام المكتوب "استقبل شعاع شمس مغسولاً برطوبة الشتاء"[2] 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، وقالتْ "قتلتك لأقتل حياة العذاب"[3].

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 مهزوماً، في حين تذكر أخرى إنّه اكتشف أنّ 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

---

(٢) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش: ٥٢-٥٣.

(٣) نفسه: ٤٢٨.

(٤) نفسه: ٤٣٨.

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 الأسطورة إلاّ 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 تحقّق 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 طرده، وارتدّ

(١) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ٤٤٠.
(٢) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٢٦٣.
(١)نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٢٦٤.
(٢)نفسه: ٢٦٥.

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)،

---

(٣)نفسه: ٢٦٩.

(٤)انظر: طاهر باذنجكي: قاموس الخرافات والأساطير، ١٣٩؛ مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ١٥٠-١٥١.

(١) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٦٣.

(٢) نفسه، ٦٧.

(٣) نفسه، ١١٩.

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.

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 الشّكل، وتكادان تكونان توأمتين، 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 السّكر 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، وتفتدي (بإيزيس)، "فتجوب البلدان بحثاً عنه، فتعثر عليه أو تكتشف بالبينة قاتليه، وأن 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 تأل في تذكيره بسير أجداده من آل النبان، بل دفعها إخلاصها لقرة إلى التنويه له ببطولات الناجي ومثله العليا وأمجاده الأسطورية"[٣]. وبذلك غدا (عزيز) المسلّح بالعلم، هو صورة أرضية آدمية عن الإله (حورس) الذي سلّحته أمّه بالسلاح والقوة والبأس.

وما كاد يصل (عزيز) إلى سِنّ 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"[٤].

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، وفكّ 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 عاشتْ (رئيفة) في الجحيم، في

---

(١) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ٢٩٨.

(٢) نفسه: ٢٩٩.

(٣) نفسه: ٢٩٩.

(٤)نفسه: ٣٠٤.

دنيا الضجر بلا حـــبّ"[١] ومن ثم تورّط من جديد في القتـــل، فقتل الشـــيخة (ضياء) في ســـكره، فقُبـــض عليه، وحُكم عليه بتأبيـــدة، واعتـــرف بأنّه قاتل أخيه، وقـــال بحزن: "إنّه مدفون بملابسه في قبر وحيد لصق مقام الشيخ يـــونس"[٢]، وســـرعان مـــا استخرج عزيز جثة أبيه، وشيّعه في جنازة مهيبة، ودفنه في قبر شمس الدين.

أمّا (رئيفة) فهي الأخرى مثالٌ للشر والحقد، ولم تكن في عون أختهـــا المنكوبـــة بزوجها، كما كانت (نفتيس) زوجة (ست) في عون أختها (إيزيـــــس)، التي بحثتْ معها طويلاً عن زوجها (أوزيريـــــس)، وانتحبتْ عليه بألم وحرقة شـــأنها شـــأن زوجته، فقد كان (أوزيريس) أخاً لها فضلاً عن أنّه زوج أختها[٣]. بل كانت مَنْ شجـــــّع رمّانـــة على قتل أخيه؛ ليحظى بالثروة دون قرّة و(عزيزة) و(عزيز)، ثم حرّضت (رمّانة) على قتل (عزيز) لتمنعه من أن يكمـــل مشـــــروع والده القديم، الذي قُتـــل لأجلـــه، وهـــو مشروع الانفصال عن (رمّانة) في التجارة، وتقسيم الحانوت المشترك بينهما[٤].

لكنّ (رمّانة) هذه المرّة رفض القتل، قائلاً بدهشة "تحسبين القتل لهـــواً؟"[٥] وإن كان شعور خفي داخله خامرة بأنّ (عزيزاً) قد يكون ابنه من (عزيزة) التي غرّر بهـــا، وهجرها في الماضي، وليس ابناً لأخيه كما يعتقد الآخرون قد حال دونَ أن يقـــدم علـــى قتله، وهو في هذا الاعتقاد شكّل سبباً مقنعاً لعدم قتله لابن أخيه كما قتـــــل أبـــاه آنفـــاً، ويقارب به الأســـــطورة الأولى التي كانت تعتقد أنّ (حـــــورس) هو ابـــن أخٍ وأخـــو (لســـــت) في الوقت نفـــــسه، كما كانت (إيزيـــس) أخت لست و(أوزيريس)، وزوجة

في الوقت نفسه (لأوزيريس)[٦].

وبالاتكاء على الحدث الأسطوري المشهور، وهو قتل (ست) لأخيه (أوزيريس) ظلماً وبهتاناً استطاع نجيب محفوظ أن يخصّب النصّ بقوى سردية حكائية قادرة علـــى اختراع الأسطورة في سبيل بناء عالم موازٍ لها، تتكرّر أحداثه وشخوصـــه، ليـــســـــمح

---

(١) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ٣١٣.

(٢) نفسه، ٣٢١.

(٣) نفسه: ٦٧.

(٤) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٦٧.

(٥)نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ٣١١.

(١) انظر: طاهر باذنجكي: قاموس الخرافات والأساطير، ١٠٦؛ مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ١١٩.

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[1].

قتل الأمّ وكره الأبّ

ويجنح نجيب محفوظ في رواية (السّراب) 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 الأسطوري 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 لراعٍ كي يتخلّص منه، لكن الراعي أشفق على الطفل الرضيع، وأعطاه لراعٍ آخر سرعان ما وهبه لملك (كورنيث) الذي تبنّاه، وأسماه

(أوديب)، أيّ دامي القدمين.

لكن (أوديب) يعرف من أحد العرّافين أنّه سيقتل والده، ويتزوّج أمّه، فيفرّ من المدينة، ظنّاً منه أنه يفرّ من والديه الحقيقين. ويصادف في طريقه رجلاً مع حرّاسه، فتقع مشاجرة بين الطرفين، ويقتل (أوديب) الرجل المُسنّ، فتتحقّق بذلك نصف النبوءة المشؤومة، إذ إنّ من قتله كان والده (لايوس).

---

(٢) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ٣١٢.

ويتحقّق 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[1].

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 (ايفيجينيا) في حرب طروادة. وقد قتل (أورست) أمّه بمساعدة شقيقته (الكترا)، فانعقدتْ محكمة المدينة، وبرّأته، إذ رجح صوت الآلهة أثينا هذه التبرئة[2].

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 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

---

(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

نهضت على حدث أسطوري مشهور، وهو قتل الأم، بل وكره الأب، ومحاولة قتله، ولو معنوياً[١].

ومنذ البداية تطالعنا الوشائج بين الأسطورتين ورواية (السّراب). فمشكلة (كامل) و(أورست)، هي سلطة الأم، التي يسعى كلّ منهما إلى تدميرها، وإن كان أورست قد قتلها حقيقة، ودّمر سلطتها المحكمة عليه، فإنّ (كامل) قد قتلها معنوياً، بكلامه ومعاملته القاسية "ولشدّ ما يحزنني كلامك إنّك قتلني بلا رحمة "[٢]. ثم دمّر سلطتها نهائياً عندما قرر أن يهجرها دون عودة. وفعل ذلك، فماتتْ حزناً وكمداُ "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 تفقّد الملامح الأسطورية في (السّراب)، 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 السّراب ، 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 (أُوديبية) خاصة، إذ حاول أن يدسّ السّم لأبيه متعجلاً حظّه من الميراث، فانكشفت خطته بوساطة الطبّاخ ، فطرده أبوه من القصر، ووقف نصف ثروته لجهة خيرية، ووقف النصف الآخر

(١) أحمد كمال زكي: الأساطير: دراسة حضارية مقارنة،٢٨٦.
(٢) نجيب محفوظ : السراب ، ٣٢٥
(٣) نفسه: ٣٢٥.
(٤) أحمد كمال زكي : الأساطير، دراسة حضاربة مقارنة،٢٨٧

على الابن الأكبر[١]. ووالده كان المسؤول الأوّل عن معاناته، إذ حطم أسرته بمعاقرته للخمر، وطلق زوجته، وشتّت أبناءه. لذا فقد نشأ (كامل) على كره أبيه، وحبّ أمّه[٢]، 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 الوالدين"[٣].

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، وسيطرتْ عليه سيطرة تامة، حتى نزعتْ منه أيّ تمرّد أو قوة أو عناد. ولكن (كامل) أحبّ أمّه من أعماق قلبه "إنّها سرّ حياتي وسعادتي، وأنّني لا أحتمل الحياة "[٤]، 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 تُفرّق بيننا إلا الثياب"[٥].

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[٦] 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

---

(١)نجيب محفوظ: السراب ، ١٣
(٢)نفسه:٩،١٥،٥٩،٦٤،١٣٥
(٣)السراب،٣٣٢
(٤)نفسه:٧
((٥) نفسه:٨.
(١) نفسه:١٧

حبّ أو حتى زواج، لاسيما أنّ أمّه كانت تغضب أشدّ الغضب ممن يقترح عليها أن تُزوّج (كامل)، ولو كان أختها الوحيدة أو دلاّلة الحارة[١].

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 من 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، ولعّل اختياره لها تعبير عن رغبة في 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[٢] "والحق أني ما كنت أذكرها حتى يتندي جبيني خجلاً"[٣].

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؛ ليتخلّص من مشكلاته، ولعلّه إن عاد، وبُعث من جديد يستطيع أن يمارس بحرية حاجاته البيولوجية والفسيولوجية[٤].

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

---

(٢) نفسه:٩٩

(٣)نفسه: ٢٠٢-٢٠٤.

(٤)نفسه:٢٠٩.

(١) أحمد كمال زكي: الأساطير، دراسة حضارية مقارنة، ٢٨٦.

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 تخلّصاً من عقدة 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، دميمةً 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 السّرية بعيداً عن سلطة أمّه[١].

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[٢] دون أن يستجيب لتوسلات أمّه بالبقاء، "لشّد ما يحزنني كلامك إنك تقتلني بلا رحمة"[٣].

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) آلهةُ النقمةُ؛ 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

(٢) نجيب محفوظ: السراب ،٩٥، ٩٨، ١٠٦
(٣)نفسه: ٣٢٥.
(٤)نفسه: ٣٢٥.

(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)[1].

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 عليها في السراب حاملاً يضطلع بتفكيك الأسطورتين القديمتين: (أوديب)، و(أورسأأت). وبناء معمار روائي جديد عليها، يقأارب 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 اسم الشخصية أو المكان، فالاسم ذو دلالة واضحة عنده[2]، ومن مظاهر تلك الحالة الانفصامية التي يعيشها، أنّه عاجزٌ جنسي في حضن زوجته التي يحبّها، 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 والعجز القومي في مواجهة التحديات، وصورة عن الإخفاق في تحديد الأولويات، وتثبيت المحدّدات، وتعثّر في تبنّي برامج العمل والتنمية.

الانتقام المقدّس

---

(١) هـ.أ. غيربر: أساطير الإغريق والرومان ٣٣-٣٧ ،طاهر باذنجكي: قاموس الخرافات والأساطير،٢١.
(٢) عودة الله منيع القيسي: نجيب محفوظ، نماذج الشخصيات المتكررة ودلالتها في روايته؛٣

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 الاستبداد والظلم، (فزيوس) كبير الآلهة في الأولمب يغضب على (بروميثيوس)؛ لأنّه سرق الشعلة من السماء، ووهبها للبشر في الأرض، ليستعينوا بها على مجابهة أخطار الطبيعة، عندها يقرّر أن ينتقم منه شرّ انتقام، فيعلّقه على أعلى صخرة في قمة جبل في القوقاز، ويسند إلى نسرٍ 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 قتلتْ الأب المحارب البطل (آجاممنون)، فكان لزاماً على (أورست) أن يقتلها، وأن يثأر لأبيه المغدور، لذلك فقد كانتْ الآلهة رفيقة به، إذ برّأته من جرمه، بعد أن رجّح صوت الآلهة (أثينا) ذلك [٢].

وفي الأساطير المصرية القديمة لعب الانتقام دوراً في دفع عجلة 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 تتوقّف 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 فقَد (حورس) إحدى عينيه، في حين فقد (ست) خصيته[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

---

(١) ماكس. اس. شابيرو: معجم الأساطير، ٢٠٩؛ طلال حرب: معجم أعلام الأساطير والخرافات في المعتقدات القديمة، ١٠٣؛ طاهر باذنجكي: قاموس الخرافات والأساطير، ١١.

(٢) طاهر باذنجكي: قاموس الخرافات والأساطير، ١٥؛ هـ. أ. غيربر: أساطير الإغريق والرومان، ٣٢٥-٣٣١.

(١)طاهر باذنجكي: قاموس الخرافات والأساطير، ١٣٩، ٥٢، ١٠٦؛ مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ١٥٠-١٥١، ٦٣، ١١٩.

(٢)مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ١٥١.

المسروقة، وأن 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 الستعيدة 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 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

---

(٣)نفسه: ١٨٨.
(٤)نفسه: ١٨٧.
(٥)نجيب محفوظ: أولاد حارتنا، ٤٨٦.
(١) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٣٩.

العدل، وعن الانتقام المقدّس، لذلك تتخلّى عنه المرة تلو الأخرى، تاركة له أن يسقط، ومن ثم أن يُقتل[١].

(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، 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"[٢]. 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 كفأر، وينفذ من الأبواب كالرصّاص"[٣]. ويبدو أنّ (سعيد مهران) يُسبغ 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"[٤].

واتسعت دائرة الانتقام عندما دخل (رؤوف علوان) إليها، 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 المنفّذة. لذلك حين يكتشف (سعيد مهران) بعد خروجه من السجن أنّ (رؤوف علوان) قد تنكّر لفكره، الذي قاده إلى السرقة، فالسجن،

---

(٢) أحمد عبّاس صالح: قراءة جديدة لنجيب محفوظ، المشكلة الميتافيزيقية، الكاتب، مج٢، ع٦١، القاهرة، ١٩٦٦، ١٠٦.

(٣)نجيب محفوظ: اللص والكلاب، ط١، دار القلم، بيروت، ١٩٧٣، ٧.

(٤)نفسه: ٨.

(١) نجيب محفوظ: اللص والكلاب، ٧.

يخيّب أمله، وتلتهب فيه رغبة عارمة بالانتقام منه أيضاً"[١].

وعبر هذه الرغبة الجديدة في الانتقام تتألّف 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 وَفْق رؤية (سعيد مهران). وتُفهم حركة الشخصيات الأخرى وَفْق علاقتها بهذا الصراع، صراع (اللص والكلاب)[٢].

وقد ظنّ (سعيد مهران) أنّ الانتقام يكون بالهدم الفوضوي، فلجأ إلى السلاح والقتل، وبذلك انحرف عن جادّة الطريق[٣]، فما كان إلاّ أن أُردى الأبرياء، لا سيما أن بواعث الانتقام عنده ارتكزت على سذاجة الفكر، وضيق الأفق، وضعف الثقافة، وأنانية أغلقت أمامه كلّ أبواب الخلاص، وقادته بالنتيجة إلى نهايته المؤلمة.

"فهل يمثل فشله في الانتقام صورة معاندة الأقدار له التي تنتهي بحياته إلى العبث؟ وهل كان نجاحه في الانتقام من الغرماء الثلاثة : نبوية ، وعليش ، ورؤوف علوان دليلاً على أنّ نهاية حياته مهما كانت غير عابثة؟"[٤].

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، وبذلك أضاع

(٢) عبد الإله أحمد: نجيب محفوظ ولعبة اصطناع الرمز في الرواية العربية، الأقلام، مج٢٧، ع٨/٧، ١٩٩٢، ١٩.
(٣) سامي سليمان أحمد: مدخل إلى دراسة النص الأدبي المعاصر، ط١، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٣، ٩١.
(٤) عبد الرحمن ياغي: في النقد التطبيقي، ط١، أمانة عمان الكبرى، عمان، ٢٠٠١، ٢١٨.
(١) عبد الإله أحمد: نجيب محفوظ ولعبة اصطناع الرمز في الرواية العربية، الأقلام، مج٢٧، ع٨/٧،١٩٩٢، ٢٠.

الحبّ، ولم يصل به إلى شيء[1]. "فالرواية تظهر بجلاء تام أنّه لا الشيخ (جنيدي) قادر على انتشال (سعيد) من عذابه الممضّ، ولا (سعيد) بقادر على التّسامي على الواقع بالفناء في الله، وكأنّ الدنيا لا توجد، وكأنّه لم يُخن ولم يُظلم[2].

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

أدنى"[3]، وهكذا تحويل قد يصيب الأشياء كذلك، فيحوّلها من حال إلى حال.

وكثيراً ما تحدّثتْ الأساطير والمعتقدات والقصص الشعبية عن 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 معلّقاً 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

---

(٢) عبد الرحمن ياغي: في النقد التطبيقي، ٢١٩.
(٣) رشيد العناني: نجيب محفوظ، قراءة ما بين السطور، ٥٤.
(١) خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربي، ٩٤.

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"[1] 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 نتوقّع أنّ ترد أسطورة تبيّن لنا مثلاً سبب مسخ الأقزام، وظهورهم بهذه الخلقة، لا العكس.

وقد يأخذ المسخ صورة معنوية لا ماديّة، لاتتعلّق بالشكل ولا بالمظهر الخارجي، بل تتعلّق بالأخلاق والصفات النفسية والسلوكية. فتغيّر 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 دماثته 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"[2].

كذلك تغيّر (صنعان الجمالي) مع ابنيه: (فاضل) و(حسنية)، إذ طفق يصرخ فيهما بلا 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

(٢)نجيب محفوظ: كفاح طيبة، ١٠٨.
(١) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ١٨.

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) نزولاً على رغبة العفريت (قمقام)، فأُعدم 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 بصيغة الكونية، إذ يختص هذا التحوّل بالعالم الأصلي من دون أن يكون له صلة بالإنسان أو بالموت، 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

(٢)نفسه: ٢٠.
(٣)نفسه: ٢١.
(٤)نفسه: ٢٣.

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.

وقد ارتبط التحوّل عند المصريين القُدامى بالخلود، إذ كانت قدرة المتوفّى على تحويل نفسه تعبيراً رمزيّاً لخلوده. ووجدتْ إشارات كثيرة إلى ذلك في كتاب الموتى، إذ يُطلق على المتوفّى (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 وللعودة إلى الحياة، وجسده الميت هو من أنتج 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 الإيجابي الذي يطرأ على ظاهر الأشياء أيّ على شكلها. وكلمة إيجابي لا ترادف بالطبع كلمة جمالي. فليس من الضرورة أن يكون التحوّل إلى الأجمل، ولكنّه لزاماً أن يكون إلى الأفضل، الذي يحقّق الخير والمصلحة للمتحوّل، دون أن تُنفى إمكانية أن يكون الأفضل أيضاً هو 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 إلى التفكرِ 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

---

(١) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٨٥.
(٢) نفسه: ٨٥.
(١) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٥٧.
(٢) نفسه: ٦١.

يستطيع أن يخرج من السجن، ويشارك في مراسم إعدامه المزعوم، ويراقب الحدث بعجب يأسره 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؟"[١] فيخبره العفريت (سنجام) أنّه قد أنقذه من الموت، "وما قتلوا إلاّ صورة من صنع يدي"[٢].

ويبدأ تاريخ جديد في حياة (جمصة البلطي) الحي الميّت، الذي يسمّي نفسه (عبد الله)، فهو يعيش حالة غريبة، فهو حي، مع أنّ رأسه معلّق 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 المعلّق أو يرى رسميّة أو كرامان، فيتذكّر أنّه ميت"[٣].

وفي خضم هذه الحالة الوجدانية الفكرية القلقة، يتغيّر سلوك (جمصة)، ويأوي إلى العبادة والتقوى، ويناجي رأسه المعلّقة كلّما مرّ بها، فيقول له: "لتبق رمزاً على موت الشرير الذي عبث بروحي طويلاً"[٤]، 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"[٥]. وكان يتساءل بلا انقطاع "لِمَ لمْ يهجرني (سنجام) في اللحظة المحرجة كما هجر (قمقام) صنعان الجمالي"[٦].

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

---

(٣) نفسه: ٥٩.
(٤)نفسه: ٦٠.
(٥)نفسه: ٦٣.
(٦)نفسه: ٦٣.
(١) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٦٤.
(٢) نفسه: ٥٨.

بذلك أنّ مهمته تتلخّص في الجهاد، وقرّر أنّه "عدو الأشرار"[١] واستعان على أمره بحكمة الشيخ (عبد الله البلخي) ذات المغزى العميق "كلٌّ على قدر همّته"[٢].

وانطلق مؤمناً بقضيته، متسلّحاً بالعمل وبالتخفّي وبالإيمان بالله، يجابه الشّر أنّى وجده "انطلق (عبد الله الحمّال) يجالسهم في سماء الجهاد كما تصوّره، نادى قوّته القديمة، وأخضعها هذه المرة لإرادته الصلبة النقيّة"[٣]، وأصبح قوة ضاربة تقضّ مضجع رموز الاستبداد، وتطيح برؤوسهم الواحدة تلو الأخرى، فقتل بسهام 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 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[٤]، 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: "مباركةٌ العجائب إن تكن من صنع الله"[٥].

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

---

(٣) نفسه: ٧٢.
(٤) نفسه: ٦٩.
(٥) نفسه: ٧٢.
(١) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٨٨.
(٢) نفسه: ٨٨.

رموز الشّر والتسلّط، وطفقتْ 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 برائدها 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"[١]. 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[٢]، وتقيم في قصر بديع، وتأخذ باستدراج أغنياء المملكة بوساطة جمالها الفتّان، فتسطو على أموالهم، وتجرّدهم من أملاكهم، فيفلسون تباعاً، ويقتل بعضهم بعضاً، فيُرفع

أمرها إلى السلطان، فيصادر 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"[٣].

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

---

(٣) نفسه: ١٥١.
(٤) نفسه: ١٦٦.
(١) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ١٦٧.

شأنه شأن المفتي، وكاتم السـّر (الفضل بن خاقان)، و(سـليمان الزينـي)، و(نـور الدين)، و(المعين بن سـاوى)، والوزير (دندان)؛ إذ "هوى الرجال جميعاً، وتطلّـع كـلّ إلى موعده، وقد فقد رشـده"[1]. وتفلح العفريتة الشـريرة بأن تقنص كلّ رجـالها فـي ليلة واحدة، وبخدعة لئيمة تجـرّدهم من ثيابهم، وتحبسـهم فـي أصـونة، وتقـرّر أن تعرضهم في السـوق في اليوم التالي للمزاد. ولكن (جمـصة البلطي) المتحوّل، الـذي غدا اسـمه المجنون يتدخّل في الوقت المناسـب، ويقاوم جمـال العفريتـة وفتنتهـا، فتتحرك شفتاه بتمتماتٍ خفيفة، لا تسـتطيع العفريتة أن تقاوم سـحرها، فتكاد تـذهب في نوم ثقيل، ثم سرعان ما تتحوّل إلى نقاط منفصـلة، وتتحوّل إلى دخـانٍ، وتتلاشـى غير تاركة أيّ أثر، ثم تندثر في إثرها الأرائك والوسائد والأبسطة والتحف، وتنطفـيء القناديل[2].

وبذلك يفلح (جمصة) بكلمات سحرية لا نعرف أنّى له أن يعرفها من أن يتخلّص من العفـريتة الشـريرة، وينقـذ أعمـدة الدولـة ممثّلـة بالـسـلطان ورجـالـه مـن الفضيـحة والخزي. وبذلك تغدو قوة التحوّل درعاً يحمي السلطة، كما يحمـي الـشعب والأفراد، إذا ما ظهر عابثٌ لاهٍ يريد أن يلهو برموز الشعب.

وقد يداعب التحوّل أحلام البشرية في الشباب والقوة والجمال، فيهبهـا للـسلطان (شهريار) دون طلب. (فشـهريار) الذي انزلق إلى عالم سحري عبـر مـدخل تحـت صخرة، قد اسأتحمّ في بركـة صافية وجأدها في آخر الممر الذي سأار فيه طويلاً، وما

كاد يخرج من تلك البركة حتى رأى نفسه "في إهاب فتى أمـرد، قـوي الجـسم متناسقه، بوجه مليح ينضح فتوة وشباباً، وشـعر أسـود مفروق وقـد طـرّ بالكـاد شاربه"[3] فقال فرحاً: "سبحان القادر على كلّ شيء"[4]، بل إنّ ملابسه القديمة قد دبّ فيها التحوّل، فغدت جديـدة فاخرة، فلبسها، وأصبح آية تـسـرّ النـاظرين، وقـد نِعْـمَ (شهريار) بهذا الشباب الطاريء زمناً، وتزوج من مملكة ذلك العالـم العجيـب، ولبـث معها زمناً سعيداً، لكنّه خالف أمـرها، ففتح الباب المحـرّم فتحه، فطُرد مـن النعـيم،

---

(٢) نفسه: ١٧٠.
(٣) نفسه: ١٧٢-١٧٣.
(١)مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٢٦٤-٢٦٥.
(٢) نفسه: ٢٦٥.

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 القُدامى 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) المتوفّى، 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

---

(٣)نجيب محفوظ:ليالي ألف ليلة، ٢٦٩.

(٤) نجيب محفوظ: أمام العرش، ط١، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٨٣، ٥.

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 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 المتوفّى.

وتتكوّن المحكمة من بهو كبير زُيّن سقفه بلهب النيران، وعلامات الحق، وتبدأ المُحاكَمة بوزن قلب الميت، إذ يوضع في الكفّة اليسرى من ميزان العدالة، وريشة (ماعتْ) في الكفّة اليُمنى، ويقوم (أنوبيس)، الذي له رأس ابن آوى بعملية الوزن،

ويسجّل (تحوت) النتيجة، وفي حالة 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 المتوفّى، فإنه يُسمح له بالدخول إلى مُتع العالم الآخر[٤].

وقد كوّن محفوظ محكمته على مثال محكمة الموتى الأسطوريّة، فاستدعى

---

(١) خزعل الماجدي: الدين المصري، ٢١٣.
(٢) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٢٠٦.
(٣) خزعل الماجدي: الدين المصري، ٢١٣.
(١) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٢٤٨-٢٤٩؛ خزعل الماجدي: الدين المصري، ٢١٣

(أوزيريس) و(إيزيس) و(حورس) والكاتب (تحوت)، وإن لم يستدعِ 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"[١]، ومن يرجح عمله لصالح مصر، كان يُوهب الخلود له، 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 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[٢]، 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، فتقدّم 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"[٣]. 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"[٤].

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

(٢) نبيل حدّاد: نظرات في الرواية المصرية، ط١، دار الكندي، عمان، ٢٠٠٣، ٥٧.
(٣)نفسه: ٥٨.
(٤)نفسه: ٦٥.
(١) نبيل حدّاد: نظرات في الرواية المصرية، ٦٥.

عُرضت عليكم، بكلّ أفراحها وأحزانها، مُذ وحّدها مينا، وحتى استردّت استقلالها على يد السادات، فلعلّ لبعضكم رؤية يريد أن ينوّه بها؟"[١]، 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[٢]. ثم قفلت (إيزيس) الرواية بقولها: "ليضرع كلّ منكم إلى إلهه أن يهبّ أهل مصر الحكمة والقوة لتبقى على الزمان منارة للهُدى والجمال"[٣]، فبسط الجميع أكفّتهم، واستغرقوا في الدعاء.

ولم يقتصر استدعاء نجيب محفوظ على الملوك، بل تجاوزه إلى الحكماء والوزراء والثّوار والقادة الوطنيين،وبعض رموز الثورات والفكر والدين المؤثّرة في مسيرة الشعب المصري[٤]. 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[٥].

وبعد مرافعات كانت تطول أو تقصر، كان يُهب الخلود أو يُمنع، وفي الغالب

---

(٢)نجيب محفوظ: أمام العرش، ٢٠٧.
(٣) انظر: نفسه: ٢٠٧-٢٠٨.
(٤) نفسه: ٢٠٨.
(٥)استدعى محفوظ في هذه الرواية: الملك مينا، الملك زوسر، الملك خوفو، الحكيم بتاح حتب، ثوّار فترة الظلام، امنمحعت الأوّل، امنمحعت الثاني، امنمحعت الثالث، سبمكمساف، نفرحوتب، حاتحور، نفرخارع، أنتف، تيمايوس، سيكننرع، كاموس، أحمس، امنحتب الأوّل، تحتمس الأوّل، تحتمس الثاني، حتشبسوت، تحتمس الثالث، أمنحتب الثاني، تحتمس الرابع، أمنحتب الثالث، تي، آخناتون، نفرتيتي، ساكرع، توت عنخ آمون، آي، حورمحب، رمسيس الأوّل، سيتي الأوّل، رمسيس الثاني، منفتاح امنمس، سبتاح، سيتي، ستنخت، رمسيس الثالث، =

(١) =رمسيس الرابع، والسادس والسابع والثامن والتاسع والعاشر والحادي عشر والثاني عشر، بسوبانبدد، بسماتيك، نيخاو، بسماتيك الثاني، أبريس، أمازيس، بسماتيك الثالث، المقوقس، البطريق بنيامين، إثناسيسوس، أنتناش، 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.

يُمنح، إذ نال كلّ المُحاكَمين الخلــود، ودعوا إلى الجلــوس إلى جانب الآلهة المُحاكَمة، إلاّ الملوك الفرعونيين (سبمكمســاف) و(نفرحوتــب) و(حــاتحور)، و(نفــــرخارع)، و(أنتف) و(تبمايوس)، فقد أُمروا بالذهــاب إلى الجحيم؛ لأنّهم كــانوا حكامــاً ضــعافاً، أساءوا إلى مصر[١]. كذلك حُكِمَ بالــذهــاب إلى الجحيم على الحاكم (بــســومانبــدد)؛ لأنّــه حطّــم وحدة أقالــيم مصــر[٢]. أمّا المــلك (أمازيس)، فقد نال حكماً مخفّفاً، فقد حكم عليه بأن يمكث ألف ســنة في مقام التافهين، ثم ينقــل بعــد ذلك إلى الجنّــة فــي درجة متواضعة تناسبه[٣].

أمّا منزلة التافهين، المتوسّطة بين الجنة والنار، فقــد وُهبــت لأولئــك الحكّــام الضعاف، الذين لم يتركوا لمســةً تقدّم في مصر، ولم يهدموا فيها شــيئاً فــي الوقــت ذاته، وقد كانت من نصيب (ســاكرع)، و(تــوت عــنخ آمــون)، و(أي)، و(أمــنمس)، و(سبتاح)، و(سيتي)، و(رمســيس الرابع) والســادس والســابع والثامن والتاسع والعاشر والحادي عشر والثاني عشر، و(بسماتيك)، و(أبريس).[٤]

فنجيب محفوظ، الذي قدّم شكلاً جديداً من الرواية يقوم علــى وحــدة المــشهد، والمكان والزمان اللذين يختزل فيهما ردحاً طويلاً من تاريخ مصر القديمــة والحديثــة، يفطن إلى أنّه قد غامر بالشكل الروائي بالتعليق تحت عنوان الرواية بجملة (حوار مــع رجال مصــر من مينا حتى أنور الســادات) ليخــلص إلــى فكرتــه، ويــضع حــدّاً للانتقادات، التي ستواجه بها روايته، ذات الشكل المسروائي إذا جاز التعبيــر. وبــذلك يتصدّى نجيب إلى هــدفه الأصيل منذ هذه الــرواية، وهو تقييم التــجربة التي خاضتها

(٣) نجيب محفوظ: أمام العرش، ٣٨.
(٤) نفسه: ١٠٨.
(٥) نفسه: ١٢٠.
(١) نجيب محفوظ: أمام العرش، ٧٨، ٩٨، ١٠٥، ١١٥، ١١٧.

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 تردّه إلى الحياة بكلماتها السحريّة، التي تعلّمتها من الإله (رع) بالحيلة[٣]. وقد ارتبطتْ 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 القُدامى، تتخذّ 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 على عوالم أسطوريّة عجيبة، خلّدها (هوميروس) في إلياذته[٦].

---

(٢)نبيل حدّاد: نظرات في الرواية المصريّة، ٦٥.
(٣) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٣٣-٣٤.
(٤) نفسه: ٦٣، ٦٧؛ طاهر باذنجكي: قاموس الخرافات والأساطير، ٥٢، ٥٧.
(١) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٦٣.
(٢) نفسه: ٢٠٦-٢٠٧.
(٣)انظر تفاصيل الرحلة: هـ. أ. غيربر: أساطير الإغريق والرومان، ٢٧٩-٣٢٥.

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 (يورسثيوس) ملك (آرجوس) و(ليسين)، فيكلّفه 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[١].

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[٢]. كذلك يخوض (دانتي) رحلة أسطوريّة في العالم الآخر، بقيادة شبح (فرجيل) في الملحمة الشهيرة (الكوميديا الإلهية)[٣].

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، مطوّفاً في عوالم أسطوريّة[٤].

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 بأن 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، وأُعيدتْ إلى أعماق مستقرّ الموتى، وإلى الأبد[٥].

وفي الأساطير البابلية القديمة، نزلت الآلهة الشهيرة (عشتار) إلى العالم

---

(٤)انظر: نفسه: ١٤١-١٤٩.
(٥)محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج٢، ٢٠٠.
(٦)انظر تفاصيل الرحلة: دانتي أليجييري: الكوميديا الإلهيّة، ترجمة حنّا عبّود، ط١، دار ورد، دمشق، ٢٠٠٢.
(١) انظر الرحلات السبع في ألف ليلة وليلة، ج٣، ط٥، دار مكتبة التربية، بيروت، ١٩٨٧.
(٢) لطفي خوري: معجم الأساطير، ج١، ٨٠-٨١.

السفلي، كي تستعيد زوجها المتوفى (تمّوز)، ولاقتْ هناك العذاب الأليم على يديّ أختها الكبرى (ايريشكيكال) وزوجها الإله (نرجال)، ويبدو أنّ (عشتار) نجحت في الخروج من العالم السفلي 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 تطواف 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 معزاها 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 لأنّها تتوغّل فيما وراء المطلق[٥].

---

(٣)انظر تفاصيل الرحلة: طه باقر: مقدّمة في أدب العراق القديم، ط١، جامعة بغداد، بغداد، ١٩٧٦، ٢٣٥-٢٤٨.

(٤)انظر تفصيل ذلك: محمد الصالح السليمان: الرحلات الخيالية في الشعر العربي الحديث، رسالة ماجستير، جامعة حلب، حلب، ١٩٩٩، ٦٧-٩٢.

(١)حسين جمعة: أدب الرحلة، ط١، الشركة المصرية العامة، القاهرة، ١٩٩١، ١١٢.

(٢)رشيد العناني: نجيب محفوظ: قراءة ما بين السطور، ١٠٢.

(٣) سعيد شوقي سليمان: توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ، ١٩٨.

(فابن فطومّة) ينطلق في رحلته هذه بعد أن تتجمّع لديه الأسباب التي تدفعه 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"[١]، لذلك ينعتها بأنّها دار زائفة[٢]، ويعقد النيّة على السفر، كي "أرجع إلى وطني المريض بالدواء الشافي"[٣]. كما أنّه على المستوى الاجتماعي يعيش اختلالاً في علاقاته الأسريّة، تكشف عن مدى تهاوي البناء الاجتماعي، إذ يسمّيه أخوته لأبيه (بابن فطّومة)، نسبة لأمّه، وإنكاراً لقرابته، وتشكيكاً في نسبه، فيكبر وحيداً في رعاية أمّه، بعد أن مات أبوه، وترك لهما ثروة تضمن لهما حياة رغيدة حتى آخر العمر[٤]، ويكون الصدام الأوّل (لقنديل العنّابي) الملقّب (بابن فطّومة) مع السلطة عندما ينتزع الحاجب الثالث للوالي خطيبته (حليمة)، ابنة (عدلي الطنطاوي)، ويتخذها زوجة رابعةً له[٥]. 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"[٦]، فيقرّر عندها الشروع في رحلته، حتى يصل إلى دار الجبل، ويقول لمعلّمه الشيخ (مغاغة الجبيلي): "سأزور المشرق والحيرة والحلبة، ولكنّني لن أتوقّف كما توقّفت بسبب الحرب الأهلية، التي قامت في دار الأمان، سأزور الأمان والغروب، ودار الجبل"[٧].

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

(٤) نجيب محفوظ: رحلة ابن فطّومة، ط١، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٨٣، ١١.
(٥) نفسه: ١٧.
(٦) نفسه: ١٩.
(٧)نفسه:٦-٧.
(٨)نفسه: ١٧.
(١) نجيب محفوظ: رحلة ابن فطّومة، ١٧.
(٢) نفسه: ١٨-١٩.

مغلق"[١].

وبما أنّ (ابن فطّومة) قد وضع نصب عينيه هدفاً عسيراً لرحلته، وهو أن يعود إلى وطنه بالدواء الشافي[٢]، 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"[٣]. 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[٤] لكي يزوّد بني البشر من جنسه بالنعم والبركات[٥].

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 أُمومي، الجنس فيه مباح بلا قيود، والنّسب للنساء[٦]، 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"[٧]. 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

---

(٣) نفسه: ١٠.
(٤) نفسه: ١٩.
(٥)رشيد العناني: نجيب محفوظ: قراءة ما بين السطور، ١٠٣.
(٦) جوزيف كامبل: البطل بألف وجه، ترجمة حسن صقر، ط١، دار الكلمة، دمشق، ٢٠٠٣، ٤١.
(٧) نفسه: ٤١.
(٨)نجيب محفوظ: رحلة ابن فطّومة، ٤١.
(١) نجيب محفوظ: رحلة ابن فطّومة،٣١-٣٢.

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 الجنس معه، وَفْق السلوك الأوّل للبشرية، إذ كانت ثمة إباحية تامّة[1]، وبعد ذلك يُنسب الطفل إلى أمّه، وذلك إشارة بالطبع إلى المجتمع الأمومي، نسبة إلى الأمومة[2].

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[3].

وينتقل (ابن فطّومة) إلى دار الحيرة انتقالاً غير جغرافي بعد ذلك، كما يوهمنا المؤلّف، وأنّما انتقالاً زمنياً كذلك، إذا هو خطوة جديدة على سلم الحضارة البشرية، حيث البشر هناك 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"[4]، ويشاهد مظاهر كثيرة للحرية، ويدهشه أنّ أصحاب الديانات المختلفة يتمتعون بالمساواة أمام القانون، وأنّ رئيس الحكومة يُنتخب لفترة من الزمن معلومة، يتعيّن عليه بعدها أن يترك الحكم، ويدرك كذلك أنّ إيمان دار الحلبة ينحصر في العلم وحده، وهو يغنيهم عن كلّ شيء، حتى عن الإله نفسه[5]. وبذلك ندرك أنّنا قد قفزنا قفزةً زمنيةً كبيرةً مع (ابن فطّومة)، وأنّنا 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

---

(٢) نفسه: ٣٩-٤١.
(٣)نفسه: ٤١.
(٤)نفسه: ٥٢.
(١) نجيب محفوظ: رحلة ابن فطّومة، ٨٧.
(٢)نفسه: ١٠١.

للعجزة بيننا"[١]. فيقرّر (ابن فطّومة) أن يترك 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"[٢]، ويُخصّص (لابن فطّومة) مُرافق إجباري؛ ليصحبه في كلّ جولاته في المدينة، وليراقب كلّ تحركاته، حتى أنّه يرافقه إلى الحمام، عند ذلك نعلم أنّنا 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[٣]. ويصدر (ابن فطّومة) حكمه على الدار قائلاً "إنّها دار عجيبة، أثارت إعجابي لأقصى حدّ، وأثارت اشمئزازي لأقصى حدّ"[٤].

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 علاجاً شافياً 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"[٥]. 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

---

(٣)نفسه: ١٠٢.
(٤)نفسه: ١٢٠.
(٥) نفسه: ١٣٧.
(٦) نفسه: ١٣٣.
(١)نجيب محفوظ: رحلة ابن فطّومة، ١٧٤.

عنوان (البداية)، وهو عنوان موحٍ بما يعنيه محفوظ بهذه الدار، ويصل (ابن فطّومـــــة) إلى سفح الجبل بعد رحلة شـــاقة عبر الصـــحارى، وتنتهي الرواية وقد وصـــلت قافلـــة (ابن فطّومة) إلى السفح، حيث الرحّالة يقِفون يتطلّعون إلى القمة المحلّقة بـــين الغمـــام، متسائلين إن كان سيُقـــدّر لهم أن يصلوا إلى الجّنة، ولكنّنا لا نعـــرف الإجابة، إذ تقـــف عند هذا المقطع المخطوطة التي أخبرنا المؤلّف من البداية أنّ الرواية تعتمـــد عليهـــا[١]. "والحقّ أنّ نجيب محفوظ قد اختار لروايته هذه نهاية طبيعية تماماً؛ ذلك أنّه لمـــا كـــان الكتاب في جوهر معناه يمثّل رحلةً في الزمان التاريخي من فجر المجتمع البشري إلـــى قيام الدولة الشيوعية، فليس هناك ما هو أنسب من أن يقف عند الحاضر تاركـــاً علامـــة استفهام بشـــأن الوجهة التـــي ســـتأخذها البـــشـــرية مـــســـتقبلاً فـــي طريـــق الرقـــي الاجتماعي"[٢].

فرحلة (ابن فطّومة) لم تكن رحلة جغرافية عادية، بل كانت رحلـــة أســـطوريّة، اخترقتْ الأزمان والأماكن، وطوّفت بالرحّالة (ابـــن فطّومـــة) علـــى أشـــهر الأنظمـــة الاجتماعية والسيـــاسية والاقتصادية والدينية في تـــــاريخ البـــشـــرية،وانتهتْ محمّلـــةً بالإخفاق لبطلها، إذ لم يجد الدواء الشـــافي لأمّته الإســـلامية، فوجد الفـــرار إلـــى دار الجبل الأسطورية حلاً لمعضلته، وتعويضاً عن فشله في تحقيق هدف رحلته.

(٢)نفسه: ١٥٨.
(٣)رشيد العناني: نجيب محفوظ: قراءة ما بين السطور، ١٠٩.

الفصل الرابع
الشخصية الأسطوري

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 تتعارض مع التصوّر الإنساني المراد تجسيده[٢].

فالبطل الأسطوري في روايتي (عبث الأقدار) و(رادوبيس) بطل رغم أنفه؛ لأنّه وُلد، فوجد نفسه الفرعون، ولذلك كان لا بدّ له 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 مثلما اختارت أسلافه من الفراعنة بعد أن نفختْ فيهم روحها الإلهي " ليصلحوا

(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.

البلاد، ويسعدوا العباد"[١]، وهو "واهب الحياة ومنبع النور"[٢]، لذا لا عجب أن نجد الرعية والجنود يهتفون: "يا آلهة احفظي ابنك المعبود، وملكه السعيد، من منبع النيل إلى مصبّه"[٣]

والفرعون (مرنرع) الثاني في رواية (رادوبيس) لا يقلّ قداسة وتمثّلاً للصفات الأسطورية عن (خوفو)، فهو "فرعون مصر، (نور الشمس)، وظلّ (رع) على الأرض"[٤]، وهو "حامي النيل وصاحب النبوة، وطور سيناء، وسيّد الصحراء الشرقية والصحراء الغربية"[٥]، ولهذه الصفات المقدّسة فهو "الربّ المعبود، فرعون مصر، وسيّد الوادي، ومعبود القبائل"[٦].

كذلك الفرعون (سيكننرع) هو ابن للإله (أمون)[٧]، ولذلك فلا عجب أن نجد الناس تصلي له، وتتضرّع في دعائها إلى "آمون في السماء، وكاموس في الأرض"[٨]، 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، وذاتً مستقلّة، ولعلّ صفات أسطورية كهذه إنّما أُسبغت 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

---

(١)نجيب محفوظ: عبث الأقدار، ٣٣.
(٢)نفسه: ٧٣.
(٣)نفسه: ٧٢.
(٤)نجيب محفوظ: رادوبيس، ١٥٩.
(٥)نفسه: ١٦٠.
(٦)نفسه: ١٦٥.
(٧)نجيب محفوظ: كفاح طيبة، ١٥٢.
(٨)نفسه: ١٥٢.

ثراء، وهو يكرّس نفسه وماله ومال الرعية لتحقيق رغبات عشيقته الراقصة (رادوبيس).

فالمؤلّف بإبرازه 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"[١] وكأنّ محفوظ يهدف من رواياته: (عبث الأقدار)، و(ورادوبيس)، و(كفاح طيبة) إلى "إيقاظ همم الشعب لمقاومة الاحتلال الإنكليزي الذي نهب مصر منذ عام ١٨٨٢ من خلال استلهامه للتاريخ"[٢] فاستخدام نجيب للشخصية الأسطورية ذات التاريخ الفرعوني لم يكن اختياراً عرضياً، بل هو اختيار مدروس وغائي[٣]، يبغي إعطاء الدرس، وتحفيز الهمم للثورة في قالب روائي، يتكيء على المخزون التاريخي، وهو بذلك يقدّم "تاريخاً أسطورياً يمزج الحقائق اللافتة في تاريخ الإنسانية بالأعاجيب والخوارق"[٤] فنجيب محفوظ كان مؤرّخاً من نوع خاص، استطاع أن يتنقل في مراحل تطوره من حلم التاريخ حتى وصل إلى روح جزيئات الواقع[٥].

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

(١) إبراهيم عبد الله غلوم: التوظيف الأسطوري في تجربة القصة القصيرة في الإمارات العربية المتحدة، فصول، مج١١، ع١، فصول، القاهرة، ١٩٩٢، ٢٧١.
(٢) ناصر عراق: نجيب محفوظ سيرة الدأب والعبقرية، دبي الثقافية، ع٧، دبي الثقافية، ٢٠٠٥، ١٦٢.
(٣) أحمد الخميسي: نجيب محفوظ في مرايا الاستشراف السوفيتي، ط١، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٨٩، ١٠٨.
(٤) أحمد كمال زكي: الأساطير دراسة حضارية مقارنة، ٥٣.
(٥)سليمان الشطي: نجيب محفوظ: رحلة الحارة من المعاناة إلى المسرّات، ع٣٦٢، الكويت، ١٩٨٩، ٦٣.

اغتياله، ولا ذكر لشخصية (ددف)، وإنّما اسمه يشبه اسم الوريث الحقيقي (لخوفو) وهو (دبدبفر).[١] 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.[٢]

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.[٣]

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"[٤] ولعلّ صفات كهذه أُسبغتْ 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 أقدارها، تتصرّف وتتحدّى؛ لأنّها لم تعرف إلاّ العظمة والسلطان.[٥]

---

(١) أحمد الخميسي: نجيب محفوظ في مرايا الاستشراق السوفيتي، ١١٢.
(٢) نفسه: ١١٣.
(٣) نفسه: ١١٥-١١٦.
(٤) نجيب محفوظ: كفاح طيبة، ٢١٣.
(٥)نبيل راغب: قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ، ٢٧.

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 النّور 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)"[١].

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، ويتفقّه في الأخلاق والفلسفة، ويغتسل مرتين في اليوم، ويحلق شعر رأسه وبدنه، ويلبس الصوف، ويُصرف عن أكل السمك ولحم الخنزير والبصل والثوم، ثم يلقّن بعد ذلك أسرار العلم المحرّمة على غيره من البشر.[٢]

والكهانة هي إحدى ممارسات الفكر الأسطوري الأكثر بداءة وأطول استمراراً، التي تعتمد على الكهانة أداةٌ للتعبير والتفسير[٣]، والفارق الوحيد بين الكهانة والعرافة، وإن جمعهما قاسم استطلاع الغيب والتنبؤ، إنّ الكهانة تستطلع المستقبل، في حين العرافة هي استرجاع للماضي.[٤]

وبما أنّ سلطة البطل/الفرعون سلطة أسطورية، فهي في حاجة إلى قوى تتجاوز الشرط البشري وإمكاناته، وتلتحم بالخارق المتجاوز لمجموع القوى البشرية، وقد تمثّل

(١) سيد قطب: كفاح طيبة، مجلة الرسالة، ع٥٨٦، القاهرة، ١٩٤٤، ٥٠.
(٢) نجيب محفوظ: عبث الأقدار، ٨٣.
(٣) خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربي، ٧٧.
(٤) نفسه: ٧٧.

قوة الكاهن المزعومة مثالاً لتلك القوة المبتغاة، لا سيما أنّ قوة الكاهن تتمتع بالقداسة شأن القداسة التي تحيط بالفرعون.

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 شكلاً 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 مئة 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 (السّراب) تتمثّل في (كامل رؤبة لاظ)، وتتجلّى 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 تحرّكه أنّى شاءت، وهو يرى أنّها "كلّ ما تبقى له في الحياة،ولولاك ما عرفت لنفسي مأوى

(١) نجيب محفوظ: رادوبيس، ١٩٤.
(٢) نجيب محفوظ: عبث الأقدار، ١٨.
(٣) نفسه، ١٢.
(٤) نفسه: ١٢.

آوي إليه"[١] .

ولكن أزمة (كامل) تتبدّى عندما يقرّر أن يمارس حقّة البيولوجي الطبيعي، وأن يتزوّج، فتقف الأم ضد هذا الزواج بدعوى أنّه ما يزال صغيراً، مع أنّه كان قد تجاوز الثلاثين من عمره[٢]. 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 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 له: "إذا راق لك يوماً أن أغيب عن وجهك ،فما عليك إلا أن تومئ إلي، ولن تجد لي أثراً"[٣] وفي موقع آخر تقول له: "لتغفر لي ذنبي حبي الكبير ،وحسن نيتي وقلبي الذي وهبتك إيّاه، ولم تعد إليك حاجة إليه"[٤].

لكن رغبة (كامل) في الزواج تلحّ عليه، ويغدو التخلّص من سلطة أمّه أمراً حيوياً ليستعيد نفسه، وليمارس تحقيق حاجاته البيولوجية بالزواج، بدل العادة السريّة التي أنهكت قواه، ووشّحتْ نفسه باللوم والخجل[٥]، وتغدو أمه "الهم كلّه"[٦]. ويتجاوز عن رضاها، ويتزوج من (رباب) بعد أن يرث المال من والده، الذي مات في الوقت المناسب، وترك له من المال ما يكفي للزواج بمن 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[٧]. فضلاً عن أنّه يعجز ابتداءً عن ممارسته مع (رباب) التي هي صورة لأمّه بالشكل والطباع.

ويخلص (كامل) إلى أنّ تحطيم سلطة أمّه هو الحلّ لمشكلته، تماماً مثلما كان

---

(١)نجيب محفوظ،السراب،١٢٠.
(٢)نفسه، ٩٩.
(٣)نفسه: ٣٢٥.
(٤)نفسه:١٦٨.
(٥)نفسه:٩٥،٩٨،١٠٦.
(٦)نفسه:١٠١.
(٧)نفسه:٢٠٢، ٢٠٤، ٢٠٩.

تدمير سلطة الأم الخائنة، والقاتلة للأب هو الحلّ لأزمة (أورست)[1] وإن كان (أورست) قد قتل أمه حقيقة؛ لأنّها قتلتْ 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"[2].

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[3]. 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 الجنسية تجاهها، وماتت أمه حزناً بعد أن اتهمها بالتسبّب بموت 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) فكانت مصدر قلق وتوتّر في مسيرة المؤلّف، 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 جعلتْ 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 ازدادتْ الحرب على هذه الرواية قسوة عندما نوّهت إليها لجنة جائزة نوبل في بيان منح محفوظ الجائزة عام (١٩٨٨).

وأقول إنّ هذه الشخصية الأسطورية القلقة في رواية (أولاد حارتنا) إنّما اتصفت

---

(١) أحمد كمال زكي :الأساطير:دراسة حضارية مقارنة، ٢٦٨

(٢) نفسه:٣٢٥.

(٣) نفسه:٢٨٦.

بهذه الصفة لما في بنيتها الفنيّة من مراوغة تسمح بتفسيرها تفسيراً يساوي بينها وبين الخالق، وذلك تفسير دون ريب يتغاضى عن طبيعة العمل الفنّي، الذي يختلف عن التوثيق التاريخي والديني[١]، فعلماء الأزهر 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، وإظهار أعمال الشخصيات البارزة التي أسهمتْ 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 وَفْق أسطوريتها، لا وَفق بعدها الديني، وذلك لا 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 استبعاد 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 من الأولى أن نجيّرها لحساب التناص والتجربة الإنسانية الدينية في إحقاق العدل والإخاء، ومن ثم ننفذ منها 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

---

(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.

محدّداتها، بعد أن نخلص إلى الفهم الروائي، ونتحرّر من قيود الفهم المسبق، والإسقاط الأعمى الاعتباطي لمجرد وقوع تشابهات في بعض الأحداث.

وشخصية (الجبلاوي) هي المفتاح المفضي إلى شخصيات 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، اكتسبتْ 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، فهو "يبدو بطوله وعرضه خلقاً فوق الآدميين كأنّما هو من كوكب هبط"[٧]، وقد عمّر طويلاً "عمّر فوق ما يطمح إنسان أو يتصوّر حتى ضُرب المثل بطول عمره"[٨] ثم

لسبب مجهول اعتزل في بيته الكبير، واحتجب خلف الأبواب، لا يراه إلا خدم

(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.
(٧)نفسه: ١١.
(٨)نفسه: ٥.

قليلون "وقصة اعتزاله وكبره مما يحير العقول"[١] حتى حار النّاس في سبب عزلته "أليس من الغريب أن يختفي هو في هذا البيت الكبير المغلق"[٢]، فمضتْ أجيال لم تره أو تقابله، بل تناقلتْ خبره جيلاً بعد جيل "لم يره أحدٌ من جيلنا، حتى جبل لم يتبيّنه في ظلمة الخلاء"[٣]، ولكن ذلك لم يمنع الأذهان من أن تتصوّره، وأن يرسمه المبيّض على جدار الحائط على وَفْق ما تورده الحكايات[٤] 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؟"[٥]. (فالجبلاوي) شخصية أسطورية "لم يرها أحد، لكن الكلّ يحسب حسابها"[٦]، ولعلّ جبروته يتمثّل في سلطته العائلية الهائلة التي يتمتّع بها وحده دون أيّ شخص آخر[٧].

كذلك تتجلّى أسطوريّة (جبل) و(رفاعة) و(قاسم) منذ البداية في مولدهم ونشأتهم التي تحيط بها طقوس احتفالية تنتمي للأسطوري أكثر من انتمائها للواقع[٨] 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

(١) نجيب محفوظ: أولاد حارتنا، ٥.
(٢) نفسه: ٦.
(٣) نفسه: ٢٣٠.
(٤) نفسه: ٢٣٠.
(٥) نفسه: ٥.
(٦) أيمن الجندي: الله في عالم نجيب محفوظ، أخبار الأدب، ع٦٥٥، القاهرة، ٢٠٠٦/١/٢٩، ٣٢.
(٧) سامي سويدان: مدخل إلى قراءة روايات نجيب محفوظ، الفكر العربي المعاصر، ع٦٦، ١٩٨٩، ٧٠.
(٨) فتحي عبد الله: سيسيولوجية النص وجغرافيته في أولاد حارتنا، مجلة القاهرة، ع١٤٤، القاهرة، ١٩٩٤، ٩٦.

تفعلوا ما فعله الأنبياء"[١].

لكنّنا لا نستطيع القول أبداً إنّ شخصيات (أدهم) و(جبل) و(رفاعة) هي شخصيات آدم 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، وجعلتْ منها شخصية روائية ذات أبعاد أسطورية خاصة، تسوّغ قيادتها لأهل الحارة من الظلام إلى النّور.

ومن ثم جاءتْ 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، وإن لم يأتِ بتجلياته المعروفة، إذ جاء به أسطورياً بما يتوافق مع سيرورة أحداث الرواية، ومنسجماً مع أجوائها الأسطورية.

(فعرفة) ساحر يستطيع أن يحضّر مواد سحرية من الأتربة والجير والنباتات والتوابل والحيوانات والحشرات والزجاج[٢]، 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 السّحر[٣]، ثم عاد إلى الحارة يحمل سحراً عجيباً، يداوي به المرضى، ويصنع به المعجزات، ويأمل أن يحارب به قوى الظلم، وينشرالعدل به، إذ إنّه قوة عجيبة وخارقة "السّحر 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"[٤]، 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 النّاس في الحارة متعلقين بسحره، ينتظرون أن يعود

(١)إبراهيم عبد العزيز: حوار مع نجيب محفوظ، دبي الثقافية، ع٧، دبي، ٢٠٠٥، ١١٣.
(٢)نفسه: ٤٦٠.
(٣)نفسه: ٤٦١.
(٤)نفسه: ٤٦٢.

إليهم تلميذه (حنش)، الذي قيل إنّه حصل على دفتر السّحر 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"[١].

وشخصية (عرفة) الأسطوريّة هي الشخصية المفتاح لفكّ رموز الشخصيات الأخرى في (أولاد حارتنا)، (فعرفة) ليس إلاّ صورة العلم، الذي جاء في نهاية تاريخ الصراع البشري ليفرض نفسه حلاً لمشاكل الإنسان ومآلاً لأمانيه بعد رحلة طويلة للدين في هذا الشأن، نجح فيها مرات، وأخفق مرات أُخر، 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 النّاس يظلّون بلا حول ولا قوّة، وبؤساء، فالعلم عند محفوظ يشكّل 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"[٢].

وفهمنا لرمزية (عرفة) يقودنا إلى فهم 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"[٣]، ويبدو أنّ محفوظ قد اعتقد بشكل أو بآخر بأنّ تخلّى الناس تماماً عن الدين، وأخذهم بالعلم قد

---

(١) عودة الله منيع القيسي: نجيب محفوظ: نماذج الشخصيات المتكرّرة ودلالتها في رواياته، ٢٩.
(٢)ماتي موسى: نجيب محفوظ، الحياة في زقاق التاريخ البشري، ترجمة غازي مسعود، الجديد في عالم الكتب والمكتبات، ١٩٩٧، ٢٠.
(١) سليمان الحكيم: محاكمة هؤلاء، ٣١.

يضيّعهم[١]، 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"[٢].

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 القاريء متلهّفاً على معرفة النتيجة التي تنتهي إليها[٣].

واللافت في هذه الشخصية أنّها تجسيد للأفكار والمعاني عند المؤلّف بعد أن تجاوز الاهتمام بالناس والأشياء[٤]، لذلك يسهل علينا أن نفهم مثلاً رمز الفتوّة في (ملحمة الحرافيش)، وهي عنده "تعبيرٌ عن حالتين متناقضتين: القهر والدفاع عن حقوق البسطاء"[٥]، فالفتوّة الذي يعيش على امتصاص دماء الكادحين هو رمز للقهر، في حين أنّ الفتوة الذي يردّ 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"[٦]، كما قال من قبل: "أنا رجل أحبّ العلم"[٧]، وصرّح في الوقت نفسه بأنّه يعتقد "بأنّ الدولة الدينية خطر على مصر"[٨]، لذلك نجد (الجبلاوي) رمز السلطة الدينية يُقتل على

---

(٢) ليلى الأطرش: حجاب أولاد حارتنا، عمان الثقافية، ع١٢٨، عمان، ٢٠٠٦، ٢٩.
(٣) عودة الله منيع القيسي: نجيب محفوظ: نماذج الشخصيات المتكرّرة ودلالتها في رواياته، ٢٩.
(٤) نفسه: ١٦١.
(٥)إدوار خرّاط: كيف قرأت نجيب محفوظ، فصول، مج١٦، ع٣، القاهرة، ١٩٩٧، ٣٢٩.
(٦) زينب العسّال: المرأة بين الواقع والفتونة في ملحمة الحرافيش، ع١٨١، مجلّة القاهرة، ١٩٩٧، ٨٠.
(٧)سليمان الشطّي: نجيب محفوظ: رحلة الحارة من المعاناة إلى المسرّات، العربي، ع٣٦٢، الكويت، ١٩٨٩، ٦٢.
(١) إبراهيم عبد العزيز: حوار مع نجيب محفوظ، دبي الثقافية، ع٧، دبي، ٢٠٠٥، ١١٥.
(٢) يوسف القعيد: الدولة الدينية خطر على مصر، أخبار الأدب، ع٧٤٨، القاهرة، ٢٠٠٥/١٢/١١، ٦.

يدي (عرفة) رمز العلم بالخطأ، ولكنّه يعفو عن قاتله، ويبعث له من يقول له "إنّ جده مات، وهو راضٍ عنه"[١].

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[٢]، 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 تصوّفٍ خاص عماده الرغبة في المزيد من المعرفة[٣] في سبيل حلّ أزمات الإنسان الاجتماعية كالعدالة وتحقيق الحرية، والتفرّغ في ما بعد لقضايا الوجود الميتافيزيقية[٤].

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، وللمتلقّي 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)، 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

(٣) نجيب محفوظ: أولاد حارتنا، ٥٣٨.
(٤) أيمن الجندي: الله في عالم نجيب محفوظ، أخبار الأدب، ع٦٥٥، القاهرة، ٢٠٠٦/١/٢٩، ٣٣.
(٥) مصطفى عبد الغني: نجيب محفوظ الثورة والتصوّف، ١٢٩.
(٦) نفسه: ١٣٧.

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 (أفرويت) و(كيوبيد) عند الإغريق[٢]، و(حاتحور) عند المصريين القُدامى[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، 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

---

(١) انظر هـ. أ. غيربر: أساطير الإغريق والرومان، ١٩-٢٧، ٣٧-٥٧.
(٢) هـ. 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.
(١) نجيب محفوظ: الطريق، ٨٤.

يأمل أن يدركه والده في اللحظة الأخيرة "ويُسهّل له سبيل الهرب"[١].

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 ذُريّةً في كلّ مكان مارس الجنس فيه مع نسائه[٢]، 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[٣].

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 لإنقاذ 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 غيبية 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[٤]، 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

---

(٢)نفسه: ١٦٤.
(٣)نفسه: ١٧٢.
(٤)نفسه: ١٧١.
(١) نجيب محفوظ: الطريق، ٢٠.

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"[١]. والكرامة الصوفية كما هو معروف كالأسطورة لم تمت في المجتمع الراهن، وما تزال تطلّ بالإنسان على الأمل، وتمتزج بالبطولة الدينية، وتترك العنان للخيال[٢].

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 تدسّ المقسوم تحت طرف الفروة وتمضي"[٣].

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 في خروجه عن المألوف والزمن"[٤]. 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[٥]، وله من الصفات الجسمية الكثير من صفات الإيمان، فيصفه راوي حكايات حارتنا، وهو الوحيد الذي يدّعي أنّه رأى الشيخ الأكبر قائلاً: "درويش ولكنّه ليس كالدراويش

(٢)علي زيعور: الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم القطاع اللاواعي في الذات العربية، ط١،دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٧، ٢٣.
(٣)نفسه: ١٧.
(٤)نجيب محفوظ: حكايات حارتنا، ١٥٢.
(٥)الموسوعة العربية: ج٢، ٢٩٤.
(١) نجيب محفوظ: حكايات حارتنا، ٤.

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"[1]. 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"[2].

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 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 بسببه في الأساطير.

والبغي المقدّسة تفهم وَفْق نظرة الأسطورة للجنس، إذ تراه حلقة من حلقات الوجود والحياة، ولولاه ما كانتْ 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"[3]، وعدّ الفعل الجنسي تجاوزاً للشرط الزماني والمكاني، والتحاماً بدورة الحياة، وبقواها الكونية التي تسري في الوجود الحي[4] . 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،

(٢) نفسه: ٤.
(٣) نفسه: ٤.
(١) فراس السوّاح: لغز عشتار، ١٧٧.
(٢) نفسه: ١٧٧-١٧٨.

وتباعدا ونشـــأ عنهما الكون. وفي البدء وقعت الريح في حـــبّ مبادئها، فكانـــت كتلـــة المادة الأولى. وفي البدء كان روح الإله المذكّر يرفّ فوق المياه المؤنّثة. وفي الأزمـــان الأولى خلقت (عشتار) من نفسها زوجاً، واتحدتْ به.

وفي ضوء الاعتقاد بأنّ الجنس نشاط صادر عن قوة شاملة تنتظم الكـــون كلّـــه، ظهر البغاء المقدّس، الذي كان شائعاً في حضارات الشرق القديم، إذ كان يجمـــع بـــين أطراف، لا يجمعها رابط شخصي، ولا تحرّكها دوافع محدّدة، تتعلّق بـــالتوق لـــشخص بعينه، بل هو ممارسة جنسية مكرّسة لمنبع الطاقة الكونيّة، مستـــسلمة له، متفعلـــة بـــه، لذلك كان البغـــاء المقدّس على مســـتوى الأسطورة تعبيراً عن نشـــاط كوني لا يهـــدأ، وإنّما في سكـــونه هموده لـــعالم الحياة. لـــذلك سُمّيتْ (عشتار) بـــالبغي المقـــدّسة[١]. "وكان انهمـــاكها في الجنس، الذي تأخـــذه الأســـطورة الذكريـــة عليهـــا هـــو عـــين فضيلتها"[٢]. وكثيراً ما مـــارســـتْ النســـاء البغاء المقدّس فـــي معابـــد الأمّ الكبـــرى، ورصدن ريعه للمعبد، وللإله الحامي له[٣].

وقد تسرّب هذا الفكر الأسطوري إلى صورة البغي عند نجيب محفوظ، فهي رمز للشّر وللخير في الوقت نفسه. ففي رواية (اللص والكلاب)، تكون البـــغي (نـــور) هـــي الملاذ الوحيد (لسعيد مهران)، وهي الحبّ الحقيقي المعطاء في زمن الخديعـــة والغـــدر المتـــمثّلين في (نبويـــة) طليقة (ســـعيد). وقد جعلت البغاء مصـــدراً لتنفق منـــه علـــى (سعيد مهران)،فكانت تمدّه بحبّ وبرغبة بكلّ ما يحتـــاج، وهـــو يعـــيش فـــي شـــقتها المتواضعة فارّاً من وجه العدالة: "وجاءت نور حاملة الشـــواء والشراب والجرائد، وبدت

مبسوطة شويّة، كأنّما نسيت أشجان الأمس، وأحزان أمس الأوّل، وبحضورها انقشع الظلام، فوثب قلبه المنهك ليعانق الدنيا بطعامهـــا وشـــرابها وأخبارهـــا وقبّلتـــه فقبّلهـــا بامتنان"[٤].

وعلى الرغم من أنّ (نور) بغي، تهب جســـدها لمن يدفع مقابل ذلـــك، إلاّ أنّهـــا وهبت (سعيد مهران) الحبّ الحقيقي الخالص من أيّ مصلحة، وتمنّـــت أن يبقـــى إلـــى

---

(٣) نفسه: ١٨٠-١٨١.
(٤) نفسه: ١٨٣.
(٥) نفسه: ١٨٦.
(١) نجيب محفوظ: اللص والكلاب، ١٤٥.

جانبها، وأن يعيشا سويّاً "أنت 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"(١).

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 كانتْ 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"(٢).

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"(٣). وكان إلهاً للجنس إذ قطع نفسه عليه دون غيره(٤)، ولذلك فقد "راح ينتقل من بلد إلى بلد، بل من قارة إلى قارة، معتمداً على ملايينه، جارياً

وراء النساء من كلّ شكل ولون"(٥). كما كانت بسيمة عمران مثال الجمال والأنوثة المثيرة "في استدارة وجهها كالبدر، ووجنة مورّدة كالتفاح، وأمّا الجسد الجسيم الهائل، فلم يكن ليهتزّ هزّة واحدة عند القهقهة، وقهقهتها كانت تهتزّ لها المجالس"(٦).

وقد كانت تلك البغي مقدّسة عند ابنها، الذي أحبّها لما وفّرت له من مسكن

---

(٢) نفسه: ١٧٤.
(٣) نفسه: ١٩٣.
(٤) نجيب محفوظ: الطريق، ١٢.
(٥) نفسه: ١٦٦.
(١) نجيب محفوظ: الطريق، ١٦٧.
(٢) نفسه: ٧.

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[١].

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"[٢]. وهذه القوة الجسدية الخارقة جعلتها تحظى بالتودّد الدائم من أهل الحي، وجعلتها "الوسيطة والشفيعة والخاطبة والدلاّلة والعاشقة، وعند الخصومة فهي القوة التي تبطش"[٣].

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"[٤].

وقد يتدخّل الموروث الشعبي في رسم الصورة الأسطوريّة للشخصية. فقد اعتقد

الراوي في رواية (حكايات حارتنا) بوجود (زائر الليل)، واعتقد أنّه وَفْقاً 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،

(٣) نفسه: ١٠.
(٤) نجيب محفوظ: حكايات حارتنا، ٢٣.
(٥) نفسه: ٢٣.
(٦) نفسه: ٥٥.

وقراءة الفاتحة، والتمنّي لعلّ زائر الليل يسعده بتحقيق أمنياته[١].

وقد ينساق أبطال روايات نجيب وراء دفق مشاعرهم، وعظيم حبّهم، فيؤلّهون الشخصية، ويؤلّهون أفعالها، لا سيما أنّ " الأسطورة تأليه للوقائع البشريّة"[٢]. فأهل الحارة يرون قصصاً خارقة عن بطلهم الوطني (سعيد زغلول)، فيقولون "إنّ اسم سعيد يُرى منقوشاً على البيض بعد خروجه من الدجاج"[٣]، ويعدّونه هدية السماء للمصريين[٤]، لذلك نجد الراوي في الرواية ذاتها يعجب من أن يمرض (سعد) شأنه شأن البشر[٥]، ويقول باستنكار لأبيه "لم يبق إلاّ أن تقول إنّه سيموت مثل همّام ابن أُختي"[٦]، 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 ينسج بهذه الطريقة أسطورة النشأة والخلق، تشبه تلك الأساطير التي حاكها عالم الأسطورة ليفسّر نشأة الكون والمخلوقات والإنسان، وهي أساطير

---

(١)نجيب محفوظ: حكايات حارتنا، ١٠٦.
(٢)محمد الجزائري: تخصيب النّص، الأسطورة والسّير الشعبية والرمز، ط١، أمانة عمّان الكبرى، عمّان، ٢٠٠٠، ٢٧.
(٣)نجيب محفوظ: حكايات حارتنا، ٣١.
(٤)نفسه: ٣١.
(٥)نفسه: ٣٢.
(٦)نفسه: ٣٢.

أنزلها الإنسان الأوّل منزلة مرموقة؛ لما لها من صلة بالفكر والعلم والفعل والعمل.[١]

ونحن نجد صدىً لهذه البداية الأسطورية في كلّ الميثيولوجيات القديمة، لا سيما فيما 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"[٢]، (فأفروديت) وُلدتْ من زبد البحر، و(أثينا) انبثقت من رأس الإله زيوس، وإله الشمس عند المصريين بزغ من بيضة على هيئة صقر.

ويرتبط ظهور (عاشور الناجي) بلحظات انبثاق شعاع الصباح، المقدّس عند المصريين، فهو رمز للطّهارة، وهو عمل مقدّس، بعكس الظلام[٣]، إذا كان (عفرة زيدان) يقصد المسجد؛ "لأداء صلاة الفجر، العاشقة"[٤].

وسيراً على مبدأ الصدفة الذي يتحكّم باختيار أسماء الأبطال الأسطوريين، فقد حمل الطفل اسم (عاشور عبد الله) وهو اسم والد (سكينة)، زوجة (عفرة زيدان) على أمل أن "يشمله الله ببركاته ورضوانه"[٥]. وقد كانت أوّل بركات الخالق في جبله 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، ويلقّنه آداب السلوك والحياة"[٦].

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

---

(١) محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج١، ط١، دار الفارابي، بيروت، ١٩٩٤، ١١٧.

(٢)إريك هورنونج: ديانة مصر الفرعونية: الوحدانية والتعدّد، ترجمة محمد ماهر طه، ط١، مكتبة مدبولي، القاهرة، د.ت، ١٤٥.

(٣)انظر: مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ١٧٥-١٧٦، ١٧٩-١٨٠.

(٤)نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ٥.

(٥)نفسه: ٩.

(١) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ١١.

منبسط، ساعده حجرٌ من أحجار السور العتيق، ساقه جذع شجرة توت، رأسه ضخم نبيل، قسماته وافية التقطيع، غليظة مترعة بماء الحياة"[١] ويكاد (عاشور) يشبه الحيوانات لفرط قوّته فهو "عملاق له فكا حيوان مفترس، وشارب مثل قرن الكبش"[٢].

ويشرع (عاشور) من اللحظات الأولى في مسيرة بطولته يرنو إلى الأحلام المستحيلة التي تقارب مطالب الأسطوريين، وأمنيات الخالدين، فهو "يريد أن يتسلّق شعاع الشمس، أو أن يذوب في قطرة الندى، أو أن يمتطي الريح المزمجرة في القبو"[٣].

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 "مأواه الأرض"[٤] 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"[٥] وهو يتمتّع بشباب

عجيب حتى وهو في سن الستين[٦]، 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

---

(٢) نفسه: ١٢.
(٣) نفسه: ١٣.
(٤) نفسه: ١٣.
(٥)نفسه: ١٩.
(٦)نفسه: ٢٩.
(١) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ٨٩.

بحلم يأمره بمغادرة الحي، واللجوء إلى الخلاء، فيستجيب (عاشور) لحلمه العجيب، وينصح الأهل والجيران بلزوم حلمه، لكن لا أحد يستجيب له، 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"[1].

لكن القدرّ اللئيم، سيراً على ديدنه مع الأبطال الأسطوريين، كان له في المرصاد، فقد تحالفتْ قوى الشر والحسد في الحارة على (عاشور) الذي وسُجن 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"[2].

ومن جديد عاد (عاشور) إلى الحي بعد أن أُستقبل استقبال الأبطال الفاتحين، والزعماء الملهمين، في حين كان الأعيان والتجّار قلقين من شبابه المتجدّد الذي لا يفني. وتحقّقت معجزة المدينة الفاضلة، وساد الحبّ والسلام والعدل بفضل قوّة (عاشور) الأسطورية التي سخّرها في إحقاق الحق.

وتحقّق المجتمع المثال، وما عاد هناك منطقياً حاجة لوجود القوة المتمثّلة في (عاشور) بعد أن عُدلتْ كفتا 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

(٢) نفسه: ٧٤.
(٣) نفسه: ٨٤.

بين نزلاء التكية الحاضرين الغائبين أيضاً"[1]، وبذلك يبقى الباب مفتوحاً على احتمال عودته التي جعلها محفوظ رمزاً للأمل الذي لا ينبغي أن يموت في الأنفس الطامحة للنّور، وما دام هناك إرادة ورغبة، فسوف يعود (عاشور) بل وألف (عاشور)؛ ليقيموا العدل، ويحققّوا 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" [2]، وإن قهره الموت أخيراً، ليضع نهاية لأسطوريته، بخلاف والده، الذي بقي غيابه رمزاً لاحتمال عودته، وبذلك فالحق لا يموت، ولكن قد يختفي ويتوارى.

ثم يأتي من 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 ياللعجب من حلم، فقد رأى نفسه في المنام، وقد حُمل في هودج حتى وصل إلى الخلاء حيث جدّه الأكبر (عاشور الناجي)، وهناك تناول جدّه ساعده، ودلّكه بدهان قائلاً: "هذا هو السّحر"[3]

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

(١) يحيى الرخاوي: في ملحمة الحرافيش: حركية الموت ضد الخلود والعدم، الهلال، العام الرابع عشر بعد المئة، ع٢، القاهرة، ٢٠٠٥، ٧.
(٢) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ١٤٦.
(١) نفسه: ١٤٦.

يصدّق تماماً بقوة سحر الجد الغائب، ويعدّ هذه الهبة المتمثّلة في القوة المفاجئة " أوّل نبأ من السماء"[١].

وكسراً لنمط الشخصية الأسطورية الخيّرة تتجلّى الشخصية النقيض في (وحيد)، الذي يعاني من رغبات جنسيّة مثليّة، فالأعور كما أسماه الحرافيش سرّاً[٢]، وصاحب الرؤيا كما سمّى نفسه[٣] أحاط نفسه بفتية مثل المماليك، يتناوب معهم على اللواط، وبذا كانت أسطورية هذه الشخصية نابعة من 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"[٤].

ويُذكر أنّ (بتاح) إله منف كان ذكراً وأنثى في الوقت نفسه، وأنّ (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"[٥]

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 ظل تخاذلهم، وسقوط رموزهم؟ أم أنّه أراد أن يقول: إنّ الكرامات والاستثناءات لا تساوي شيئاً إن لم تُستثمر في الخير؟ أم أراد أن يقول إنّ الزعامة الحقيقية لا تتمثّل فقط في الأجساد القوية، ولا في الدماء الواحدة، ولكن تتمثّل بالرؤية المحدّدة، والمنهج الواضح القويم؟ لعلّ نجيب محفوظ أراد

---

(٢) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ٣١٧.
(٣) نفسه: ٢٦٩.
(٤) نفسه: ٢٦٩.
(٥) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٩٨.
(٦) نفسه: ٩٨.

أن يقول كلّ ذلك، مع أنّ التأويل لا يــزال مفتوحاً على مصراعيــه، إذ إنّ عمله يملــك من المرونة والحيوية 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 أقــرب مــا 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 عــجزت عن إيجاد تفسير في عالمها المعيش، طفقت تبحث عنه في عوالم أخرى متخيّلــة، وفــي أفعــال تنبؤيــة خاصة، مثل خطوط القهوة في الفنجان.

فقد "جفلت من عالــم الإنس، ولُقنتْ لغة الجماد والطير، واحــتمتْ من نــصال الألم بكهف الأشباح، صارت شــيخة، الحلم رؤيتهــا، والفنجــان نافــذتها، والـــنبوءة الغامضة ترجمانها، وعشــقت الجلباب الأبيض، والخمـــار الأخــضــر، والمبخــرة النحاسية، تتهادى عند الأصيل بين الساحة والميدان، تنفــث الــدخان المعطّــر، وتلــوذ بالصمت، تتبعها جارية، تحدّق بها الأعين"(١).

ومن السّهل أن يدرك المرءُ أنّ شخصية (ضياء) الجديدة، وليدة الأزمات والمعانــاة، هي مزيج من الصورة الأســطورية والشعبية للشــخصية، فهي امرأة قد نفــرت مــن الإنس، وفقهت لغة الجماد والطير، وأنست بالأشباح، وبات الحلم هــو مرشـــدها فــي الحياة، لا سيما أنّ "الحلم أسطورياً يقوم مقام الرؤيا، فالأســطورة اســتخدمته كإحــدى أدوات الســيطــرة على الإنسان، فالحــلم الأســطوري ليس شــيئاً نفســياً 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 بنفــســها رتابــة العــالم المعيش بعد أن شهدت ســقوطه وفشله حتى في الكشــف عن قاتل زوجهــا (خــضر)،

---

(١) يحيى الرخاوي: في ملحمة الحرافيش: حركية الموت ضد الخلود والعدم، الهلال، العام الرابع عشر بعد المئة، ع٢، القاهرة، ٢٠٠٥، ٢٦٤.

(١)خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربي، ١١٦.

فضلاً عن أنّها فشلت أصلاً في الحفاظ على حياته، وجعلته هدفاً للقتلة المجرمين، لا سيما أولئك الذين تتضارب مصالحهم مع 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 تحت ألمه. والكهف هو تداعٍ أسطوري لكثير من المفاهيم عند المصريين القدماء ، وتلك المفاهيم قد تسربت إلى اللاوعي الإنساني ، ولاسيما اللاوعي 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 تُعقد فيه محكمة الموتى[١].

ويقطن إله النيل (حابي) في كهف تحرسه الثعابين أسفل الصخور الجرانيتية للجندول الأول في أسوان ، ويحتلّ (حابي) أحيانا مكان (أوزيريس). وفي العالم الآخر (إمدوات) سُمّيتْ الساعة السادسة من الليل (جسم أوزيريس) أيّ 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 ضيق ، وأن يولد مرة أخرى في هيئة الجعل (خُبرى)[٢].

و(ضياء) المكوّن الشخصي الجديد للأحزان تلبس "الجلباب الأبيض والخمار

الأخضر"[٣]، وهما لونان لهما بعدهما 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

(٢)مانفرد لوركر:معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٢٠٧
(٣)نفسه: ٢٠٧-٢٠٨.
(١) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ٢٦٤.
(٢) محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالتها،٢٠٠.
(٣) نفسه: ٢٠٠.

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)، يحوم فوق رأس الفرعون. وفيما بعد أصبح اللون البيض اللون الرمزي الرئيسي لمصر العليا، التي وُصف تاجها بأنّه أبيض على الرغم من أنّه يتكوّن في الحقيقة من نباتات الحلفاء الخضراء[١].

وهذا يقودنا إلى اللون الأخضر ذي البعد الأسطوري، فهو يمتاز عن سائر الألوان في 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[٢] 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[٣].

وعند قدماء المصريين يعبّر الأخضر في الطبيعة عن عمل الخير، ولذلك من يقوم بأعمال خضراء يقوم بأعمال طيبة ،وقد كان (أوزيريس) إله الخضرة والبعث؛ لذا لُقّب (بالأخضر العظيم)، وكان (الملاخيت) الأخضر يعني المرح، ولذلك يقيم الموتى

المبجّلون في حقل (الملاخيت) ذي اللون الأخضر الأبدي ،وتاج مصر السفلي ، اصطلح على تسميته بالأخضر[٤].

وإن كانت (ضياء) هي شخصية قد دخلت حيز الأسطورة من خلال سلوكها الاستثنائي الخارق للعادة وَفْقَ رؤية خاصة لمحفوظ تصوغ الحزن بتجليات سلوكية خاصة لاسيما عند امرأة مثل (ضياء) هادئة بطبعها ومخلصة لأسرتها ، لم تعرف

(٤) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة،٣٥.
(٥)محمد عجينة: موسوعة ٣ أساطير العرب عن الجاهلية ودلالتها ،ج٢،٢٠٠
(٦)نفسه: ٢٠١.
(١) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٣٨.

طوال تاريخها السلوكيات الشاذة أو المفارقة لعُرف الجماعة، فإنّ المؤلّف يستدعي شخصيات أسطورية بعينها، ويوظّفها في سياق القصّة.

وقد ألحّت الحاجة على 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 حقّقه، 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"[١] 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 أنه سرعان ما يتبدّى بوجهه الأسطوري، الذي جعل من الموت إلهاً عندما يحاول (جلال الدين ابن زهيرة الناجي) أن يتحدّاه، وأن يضع حداً لجبروته، ويحاول أن يجني الخلود، الذي يأمل أن يجعله قادراً على تحدّي إله الموت، ومتجاوزاً البشر الضعفاء اللذين "يقدّسون الموت ويعبدونه فيشجّعونه حتى صار حقيقة خالدة "[٢].

وتعبيرات التقديس والعبادة التي يقرنها (جلال) دائماً بالموت تضفي عليه بُعداً أسطورياً، يحاكي النظرة الأسطورية للموت، التي تجسّد الموت على شكل إله، فقد

اعتقد المصريون القدماء بأنّ (أوزيريس) هو إله مملكة الموتى، وهو يحكمها منذ أن اختار أن يعيش فيها بعد أن أعادت (إيزيس) الحياة له بوسائل سحرية، و(أوزيريس) هو من يحاسب الموتى، ويزن قلب كلّ منهم، كما أنّه هو من أوجد تلك الطقوس المتعلّقة بتحنيط الموتى. وكان الملك الميت يتّحد (بأوزريس)، وهذا الإتحاد ضمان لاستمرار سيادة الملك بعد الموت، فعندما يصبح الفرعون الميت هو (أوزيريس)، فإنّ

(٢) إبراهيم عبد العزيز: حوار مع نجيب محفوظ ، دبي الثقافي ع٧ ، دبي ، ٢٠٠ ، ١٧
(٣)نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش: ٤٠٠.

ذلك يعني أنّه سوف يحكم مملكة الموتى[1].

واعتقد اليونانيون بأنّ هناك إلهاً للموت، اسمه (هاديس) وهو ابن (كرونوس) و(جيا) في الأساطير اليونانية القديمة، يقابله (بلوتو) عند الرومان، وقد كان فظاً غليظ القلب ، لايرق لتوسّل المتوسلين أو تضرّع المتضرعين؛ لذلك لم يُعبد إلاّ نادراً [2].

واستحضار الموت بصورته المخيفة القاسية ،وتجسيده على شكل إله لا يرحم إنّما هو توظيف لذلك المخزون النفسي الجمعي عند البشر الذين ينفرون من الموت ، ويضيقون ذرعاً بسلطانه الذي لا يُقهر، وما تأليه الموت في نظر (جلال الدين الناجي) إلا تعبيراً عن محاولة التمرّد عليه ، وحلقة وصل بين الخوف الأزلي عند البشر، الذين عبدوه كرهاً لاحباً ، وتمنوا أن لا يكونوا سجناء عالمه الحالك المخيف. وإن كان (جلال) قد ثار على الموت ، وحاول أن يحقق الخلود إلا أنه قد آل إلى الاستسلام مكرهاً له ، ودخل مملكته السوداء عارياً حاملاً رائحة العلف والروث حيث لفظ أنفاسه الأخيرة.

وتتجلّى أوّل ملامح الشخصية الأسطوريّة في رواية (ليالي ألف ليلة) في تلك القدرة على إقامة علاقة سلمية أو صراعية مع الجنّ، وهي إن كانت علاقة مفروضة وإجبارية يفرضها 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 لينفّذ طلبه الأساسي والحيوي، وهو قتل حاكم الحي (علي السلولي)، ومن ثمّ يتخلّى عنه، ليلاقي الإع،دام على جريمت،ه. وبذلك تنتهي تلك العلاقة النفعية الإجبارية

(١) انظر مانفرد لوركر: معجم العبارات والرموز في مصر القديمة، ٦٢؛طلال حرب: أعلام الأساطير والخرافات في المعتقدات القديمة، ٦٩؛ طاهر باذنجكي: قاموس الخرافات والأساطير، ٥٢؛ آرثر كورتل: قاموس أساطير العالم ، ترجمة سهى الطريحي، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ١٩١٣ ،٢٢،٢١.

(٢) طلال حرب: معجم أعلام الأساطير والخرافات في المعتقدات القديمة ، ٣٤٣؛ طاهر باذنجكي: قاموس الخرافات والأساطير ،٢٢٩.

على غير ما يُرتجى (لصنعان). كذلك يسقط (شهريار) ورجال دولته في أحبال العفريتة (زرمباحة)، التي تتمثّل في امرأة جميلة، تُسمّي نفسها (أنيس الوجود)، وتستغّل 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 حقّق توازناً محموداً مع العفريت (سنجام)، فاستطاع بذلك أن يخلص لنفسه ولفكره، الذي صاغه بمساعدة (سنجام)، فحقّق بذلك التوازن، الذي أنقذه من الموت، والذي قاده كذلك إلى الأسطرة. فقد أدرك أنّ عليه أن يكون قوّة تضرب اللصوص الحقيقيين، وهم الحاكم وأعوانه ممّن يسرقون مقدّرات الشعب، لا أن يكون حاميّاً لهم، فيكون بذلك "لصّاً قاتلاً حامياً 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 يحقّق 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 وَفْق 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

(١) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٥١.
(٢) نفسه: ٥٧.
(٣) نفسه: ٧٦.

لقدرات خاصة تؤهله للقيام بدوره الخطير. وقد ساعد العفريت (سنجام) في إعطائه تلك الصفات والقوى. (فجمصة البلطي) الذي يواجه حكم الإعدام 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، ولكنّه حقيقته، فقد سُكبتْ روحه في جسد آخر على هيئة "حبشي مفلفل الشّعر خفيف اللحية ممشوق القامة"[٢]وأسمى نفسه في ما بعد "عبد الله الحمّال"[٣].

وهذه الحال الغريبة التي داهمتْ (جمصة)، وجعلتْ جسده في مكان، وروحه في جسد 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، وبجسد جديد، وهذه التجربة الخارقة جعلته إنساناً أسطوريّاً قادراً على هزيمة الموت، والتنقّل في الأجساد الآدمية، التي يصنعها له العفريت (سنجام)، وما كانت قوةً خارقةً هدفها إنقاذه وحسب، بل كانت حافزاً ليتفكّر في رسالته، التي أنقذته من الموت، إذ كان يتساءل دون توقّف "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 المعلّقة على باب بيته قائلاً:

"لتبق رمزاً على موت الشرير الذي عبث بروحي طويلاً"[٦]، وأدرك أنّه قد تحصّل على هذه الخوارق كي يحقّ 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 جعله يكتسب المزيد من القوى الخارقة، فبعدما

---

(١) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٦٠.
(٢) نفسه: ٦١.
(٣) نفسه: ٦٢.
(٤) نفسه: ٥٩.
(٥) نفسه: ٦٤.
(١)نفسه: ٦٣.

قتل رموز الفساد والظلم في الحي، وهم (بطيشة مرجان) كاتم السّر، و(إبراهيم العطّار)، و(عدنان شومة) كُشف أمره، وكاد يُقبض عليه، عندها لجأ إلى اللسان الأخضر حيث قابل العفريت (سنجام) لأوّل مرة، وهناك تجدّدت قواه، وتوافر على مزيدٍ من القوى الأسطوريّة، فقد ناجاه (عبد الله البحري)، العابد الذي يسكن مملكة الماء اللانهائية، ووهبه وجهاً جديداً، وهو "وجه قمحي صافي البشرة، ولحية مسترسلة سوداء، وشعر غزير مفروق ينسدل حتى المنكبين، ونظرة عينين 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، كُلّف 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].

والسّحر 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

(٢)نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٨٨.
(٣)نفسه: ٧٢.
(٤)نفسه: ١١١.
(١) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ١٧١.

دون أن تتركَ أثراً[١].

(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"[٢].

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)، 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[٣].

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 إلى 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 معلّمه أن يطلعه 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"[٤]. وقد

(٢) نفسه: ١٧٣.
(٣) نفسه: ٢٧١.
(٤)نفسه: ٨٧-٨٨.
(١) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ١٩٢.

كان ذلك لأنّ الله أمر المياه أن تأتي بالوريقات. وكان أهل الحارة في الليالي يحتفلون بمولد الولي الورّاق، ويحملون الأعلام في مولده، ويدقون الدفوف والمزامير، ويولمون للفقراء والمساكين. وكانوا يعتقدون أنّ الورّاق لو بُعث "لا متشق السيف"[١] 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، أيّ شخصية الوالي الورّاق، في ضوء تصوّف نجيب نفسه الذي قد يراه "في المزيد من المعرفة"[٢] دون أن يقطع علاقة الشخصية بالكرامة التي هي في "معظمها تعود إلى الأسطورة"[٣]. كما أنّها تشكّل المرادف الذي يصنعه الصوفي لنفسه إزاء ما يميّز الله به الأنبياء[٤]، فالكرامة معجزة، ولكن معجزة خاصة بصوفي يقول إنّه يكرّرها فعلاً وفق رغبته[٥]. وبوجه عام فالكرامة أدنى درجة من معجزة النبي، ولكنّها تنتمي مثلها إلى الفكر الأسطوري، وتعدّ لذلك موضوع اعتقاد عند من يؤمنون بها[٦].

والتجربة الأسطوريّة تغشى كذلك رموز السلطة والتسلّط، ليتعادل بذلك الطرفان: الاستبداد والتمرّد، فإن كان (جمصة البلطي) يملك قوىً خارقةً، 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

(٢) نفسه: ١٩٠.
(٣) مصطفى عبد الغني: نجيب محفوظ الثورة والتصوّف، ١٢٩.
(٤) علي زيعور: الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم، القطاع اللاواعي في الذات العربية، ٢٥.
(٥) نفسه: ٣٦.
(٧) نفسه: ٢٣.
(٨) خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربي، ١٠٥.

الباب المحرّم فتحه، فيجد نفسه من جديد خارج العالم، يقف عند صخرته المدخل إليه، وقد هرم من جديد، فشرع يبكي نـدماً، 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 على عاتقهم 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 بإيماءة 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 الأبدي، بالذهاب إلى الجنة أو النار. كذلك (إيزيس) الأمّ الكبرى للآلهة المصريين، تقوم بدور الشفيع والمزكّي والمتحسّر على المُحاكَم على اعتبار أنّها أمّ

(١) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٢٧٠.

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[1].. و(توت) إله 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 البِلى وامتصّها. لذلك نرى المستدعيين جميعاً يحضرون في إهاب الموت، متلفعين بالأكفان، عُراة الرؤوس، حفاة الأقدام. واعتماداً على ذلك فأسطرة الشخصية، لا تعني بالتأكيد أنّها شخصية غير موجودة، أو من بنات مخيّلة محفوظ، بل تعني أنّها شخصيات تجاوزتْ 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 زَوّد 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 محفوظ لها، واستجابت له، فتجمعت 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 المُتقذ 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 صراحة، 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

(١) خزعل الماجدي: الدين المصري، ٢١٣.

في طلب المجتمع البشري الأمثل والنظام السياسي، منذ البدايات حتى زمن تأليف الرواية، فاستعرض في جولته الحائرة المذاهب السياسية والاقتصادية، وتصدّى لها بالوصف والنقد، والانتهاء آسفاً إلى أنّها قد آلت أخيراً إلى الفشل في تحقيق حلم الإنسانية بإقامة مجتمع مثالي سعيد يحظى بالعدالة وبالأمن وبالاستقرار وبالحريّة.

(فابن فطّومة) لم يقم برحلته جغرافية كما يوهمنا عنوان الرواية، بل قام بجولة زمانية طوت قروناً وقروناً من عمر البشرية، فهي رحلة زمنية عامودية، تنطلق من الزمن البدائي الأوّل الموغل في القدم، حيث البشر كانوا عُراة حفاة وثنيين، وينتظمون في مجتمعات قبلية رعويّة، مروراً بالمجتمع الزراعي الإقطاعي، وقوفاً عند المجتمع الرأسمالي الصناعي، انتهاءً بالمجتمع الاشتراكي، ممثلاً بالإتحاد السوفيتي السابق. وبذلك يبدو (ابن فطّومة) شخصاً عُمّر لمئات القرون، ورصد عمره لرحلة خياليّة، وفّرت له قفزات زمانيّة عبر عتباتٍ واضحة لمنازل الأنظمة السياسية والاقتصاديّة الأبرز في تاريخ الإنسانية.

وتتعزّز أسطوريّة شخصية (ابن فطّومة) عندما يُفلح في الوصول إلى دار الجبل، وهي دار أسطوريّة، سمع عنها الكثير "كأنّها معجزة البلاد، كأنّها الكمال الذي ليس بعده كمال، لكن أحداً لم يصدف إنساناً يقول أنّه زارها، أو يجد كتاباً أو مخطوطاً عنها، فهي سرّ مغلق"(١). والوصول إلى هذه الدار يكسر نمطية رحلة البطل في الأساطير، التي يترك فيها البطل عالم الحياة اليوميّة، ويفتّش عن مجال المعجزة ما فوق الطبيعية، فإذا ما تغلّب على قوى هائلة، وأحرز نصراً حاسماً، عند ذلك يعود من رحلته المليئة بالأسرار كي يزوّد بني البشر من جنسه بالنعم والبركات(٢). ولكن (ابن فطّومة) على خلاف هذه النمطيّة في رحلة البطل، لا يعود إلى قومه، أو بلده،

بل تنقطع أخباره إلى الأبد كما تذكر الرواية، إذ تقول في خاتمتها: "ولم يرد في أيّ كتاب من كتب التاريخ ذكر لصاحب الرحلة بعد ذلك"(٣). ويبدو أنّ نهاية كهذه تناسب الرواية "ذلك أنّه لما كان الكتاب في جوهره يمثّل رحلته في الزمان التاريخي من فجر المجتمع البشري إلى قيام الدولة الشيوعية، فليس ثمة ما هو أنسب من أن يقف

(١) نجيب محفوظ: رحلة ابن فطّومة، ١٠.
(٢) جوزيف كامبل: البطل بألف وجه، ترجمة حسن صقر، ط١، دار الكلمة، دمشق، ٢٠٠٣، ٤١.
(١)نجيب محفوظ: رحلة ابن فطّومة، ١٥٨.

عند الحاضر تاركاً علامة استفهام بشأن الوجهة التي ستأخذها البشرية مستقبلاً في طريق الرقي الاجتماعي"[١].

و(ابن فطّومة) يصطدم بشخصيات أسطوريّة أخرى، تنزع به إلى الخروج عن المألوف، وتومئ بقوة إلى خصوصية حالته. ولعلّ أوّل تلك الشخصيّات هي شخصية الإله المتمثّل عند أهل دار المشرق في القمر، إذ يعبد الناس هنالك القمر، الذي يعتقدون أنّ الإله يتجلّى في ليلة البدر، "فيهرعون إلى الخلاء، ويحيطون بالكاهن للصلاة، ثم يمارسون طقوسه رقصاً وغناءً وسكراً وغراماً"[٢]، وهذا الإله الأسطوري المتمثّل 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"[٣]. في حين أنّ الأساطير المصريّة كانت ترى الحياة والموت تتمثّل في وجوه القمر، بل وتشير إلى موت وبعث (أوزيريس)، إذ ترتبط القطع الأربعة عشرة لجسم (أوزيريس) بالأربعة عشر يوماً للقمر الشاحب[٤].

أمّا في دار الحيرة، فالملك يحاول أن يسبغ على نفسه صفة الألوهية، ويفرض هذا التأليه على شعبه المزارع، إذ إنّ أفراد تلك الدار عبيد للأرض، التي يهيمن عليها السادة الإقطاعيون[٥].

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"[٦]. وهو يعلم ذلك بحكم قدرته العجيبة على قراءة الغيب. ويضطلع بمهمة تدريب كلّ المهاجرين من سائر أنحاء الدنيا على امتلاك قوى

(٢)رشيد العناني: قراءة ما بين السطور، ١٠٩.
(٣)نجيب محفوظ: رحلة ابن فطّومة، ٣٢.
(٤)فراس السّواح: لغز عشتار، ٨٢-٨٥.
(٥)مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٢٠٣.
(٦)نجيب محفوظ: رحلة ابن فطّومة، ٥٨.
(١) نفسه: ١٤٥.

روحية يستخرجونها من ذواتهم عن طريق الغناء[١]. وهذا الناسك يجعل درسه الأوّل في امتلاك قوى روحية عبر الدرس المتلخّص عنده في "أحبّوا العمل ولا تكترثوا للثمرة والجزاء"[٢]. ولعلّ هذه الحكمة تمثّل فلسفة نجيب محفوظ في الإصلاح الاجتماعي، إذ العمل سبيله. كما يقول لهم الناس في درس آخر "هناك –في دار الجبل– بالعقل والقوى الخفيّة يكتشفون الحقائق ويزرعون الأرض وينشئون المصانع، ويحقّقون العدل والحريّة والنقاء الشامل"[٣]. ونحن نستطيع أن نخلص من هذه الجملة 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.

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 السّلام والنعيم الروحي، الذي ينعم بهما أهل دار الغروب سرعان ما يتبدّدان 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"[٤].

أمّا أسطوريّة الشخصية في رواية (العائش في الحقيقة)، فلا تتأتّى من تأليه الشمس، فتغدو إلهاً له صفات، وحسب، بل تتأتّى من إسباغ 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

(٢) نفسه: ١٥١.
(٣) نفسه: ١٥٤.
(٤) نفسه: ١٥٥.
(٥)نجيب محفوظ: رحلة ابن فطومة، ١٥٤.

الأخرى ليست أكثر من أشكال أو تجلّيات لإله الشمس"[١].

وهذا الإله يصوّر على صورة ذكر وأنثى في الوقت نفسه، ووظيفته الوحيدة هي الحبّ، لذلك فعبادته كلّها رقصٌ وغناءٌ وشرابٌ[٢].

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) الآلهة (تفنوت) من أجل إمتاع نفسه. كذلك كان بتاح إله (منف) أنثى وذكر في الوقت نفسه، والأمر نفسه ينطبق على (حابى) إله النيل، والآلهة (نيت) حملتْ لقب "أبّ كلّ الأباء، وأمّ جميع الأمهات"[٣].

وهذا الإله الواحد المتمثّل في (أتون)، يتجلّى لروح (آختاتون)، ويأمره بعبادته على اعتبار أنّه الإله الوحيد والحقيقي في الوجود، وهو وحده لا شريك له، وكلّ معبود سواه باطل[٤]، فيستجيب (آخناتون) لهذا الإله الداعي، ويؤمن به، ويردّد في كلّ مكان "لا إله إلاّ الإله الواحد"[٥]، ويصفه بأنّه "هو كلّ شيء، الخالق، القوّة، الحبّ، السّلام، السّرور"[٦]، ويجعل عبادته غير مقيّدة بزمان أو مكان، بل ممتدّة في

كلّ الكون، مرتبطة بالشمس العظيمة[٧]. 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

(١) انظر:ج. شتيندورف، ك. سيل: عندما حكمتْ مصر الشرق، ترجمة محمد الغرب موسى، ط١، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٠، ٢٠٤..
(٢) نجيب محفوظ: العائش في الحقيقة، ط١، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٨٥، ١١.
(٣) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٩٨.
(٤) نجيب محفوظ: العائش في الحقيقة، ١٥.
(٥) نفسه: ١٩.
(٦)نجيب محفوظ: العائش في الحقيقة، ١٩.
(١) نفسه: ٣٢.

عليه اللعنات، ويُنعتْ 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، وهذا 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[١]

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"[٢].

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 زفّة عفاريت.

ثم يصاب (قاسم) بحالةٍ صرع خفيفة، تؤكّد الأمّ (راضية) أنّها اتصال بأهل الغيب[٣]، إلى أن يحمل (قاسم) اسم الشيخ عندما ينثر كلماته العاصفة المنبئة عن الغيب، فتجيء الحوادث مصدّقة لها، عندها لا يعود أحد يجرؤ على السخرية منه. بل إنّ سمعته انتشرت في صورة أساطير، فأخذ يقصده أصحاب الآمال المعذّبة

---

(٢) نفسه: ١٣٣.
(٣) نجيب محفوظ: حديث الصباح والمساء، ١٧٥.
(١)نجيب محفوظ: حديث الصباح والمساء، ١٨٢.

محمّلين بالهدايا والنقود، حتى اضطرّت الأسرة لإعداد حجـرة المعيـشة بالـدور الأوّل لاستقبال زوّاره، وغدا له تلاميذ ومريدون، أمّه كانت أحدهم.

و(راضية) أمّ (قاسم) تتحلّى كذلك ببعض الصفات الأسـطوريّة المـدّعاة التـي تحيطها بهالة من الرهبة والحذر، فالكثيرون يعتقدون أنّها بسحرها وأورادها تتعامل مـع العفاريت[١]، وهي ترث هذه الصـفة عن أمّها (جليلة)، التي كانـت موسـوعة فـي الغيبيّات والكرامات والطبّ الشعبي، وتدّعي أنّها تحفظ من الرُّقى ما قـد يـشفي مـن المرض، ويغيّر الأحوال[٢]. لذلك لا غرو أن نجد شـخصية قلقة مثـل شـخـصية (أمّ عبده) تأنس لها، إذ تشاركها المعتقدات الخرافية، وفي الإيمان بالماورائيات.

و(أمّ عبده)، التي تزحم بيتها بالقـطط، تدّعي أنّـها "خبيرة بلغتهـا – أيّ لغـة القطط – وبالأرواح التي تسكن أجسادها، وأنّها عن طريقها تتصل بعالم الغيب"[٣].

---

(٢)نفسه: ٧٣.
(٣)نفسه: ٤٠.
(٤) نفسه: ١٢٦.

الفصل الخامس
الكائنات الأسطورية

الفصل الخامس
الكائنات الأسطورية

لا تتمثّل الكائنات الأسطورية في تلك التي رسمها المخيال الإنساني كالعفاريت والغول والوحوش وطائر الرخ والتّنين 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، معلّلة أو غير معلّلة، 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 يحقّق دوراً ترميزياً يكمّل لوحة الترميز التي تستحضرها الرواية عبر استثمار المنجز الأسطوري.

وهذا الاستحضار ليس بالضرورة أن يسبغ على الكائن صفات خارقة حتى يتحقّق 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 هذا الكائن وقداسته، فالشجرة ليست عند الإنسان الأوّل أو في

الأسطورة مجرّد كائن بل هي عالم مثقلٌ بالرموز.

ولذلك تظهر بوضوح في المشهد الأسطوري الروائي عند نجيب محفوظ، ففي (عبث الأقدار)، كان المشهد الأوّل للرواية متوجٌ بالأشجار حيث جلس (خوفو)، وأخذ "يرسل بناظريه إلى الأمام حيث يغيب الأفق خلف رؤوس النخيل والأشجار"[١]، وقصر الملك (مرنرع الثاني) 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"[٢]، أمّا الملك (سيكننرع) في (كفاح طيبة) فقد هرع إليه الفلاحون وهو في طريقه إلى قتال الهكسوس "يحملون سعف النخيل والرياحين"[٣] في حين أنّ (نوفر) ودّع (سيكننرع) على أمل أن يستقبله منتصراً في حربه ليكلّل رأسه بالغار[٤].

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"[٥]، ولذلك نجد قدامى المصريين يقدّسون الأشجار لا سيما السنط والصفصاف والجمّيز والطرفاء واللوتس والنّخيل والبان[٦] في حين أنّ الساميين قدّسوا الصنوبريات والأرز والبلوط والسّنط. وكان الكنعانيون يهرقون الخمر عند منابت الأشجار، ويتقرّبون إليها بالقرابين، وكانوا يقيمون المذابح تحت الأشجار الخضراء، ولا يُعدّ المذبح تام البناء مالم تنصب بإزائه –وَفْق لغتهم– أشيرة، والأشيرة إمّا شجرة أو جذع يابس. وكانت الأشيرة تُعبد وتوقّر، وكان اليهود والفرس يوقّرون شجرة الرمّان[٧].

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

(١) نجيب محفوظ: عبث الأقدار، ١.
(٢)نجيب محفوظ: رادوبيس، ٢٧.
(٣)نجيب محفوظ: كفاح طيبة، ٣٧.
(٤)نفسه: ٣٦.
(٥)فراس السوّاح: لغز عشتار، ١١٠.
(٦)انظر: مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ١٦٣–١٦٤.
(٧)علي الشوك: جولة في أقاليم اللغة والأسطورة، ٤١.

كلّ سنة، ويعلّقون 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[١]، ويعتقد المصريون القُدامى 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[٢]، 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). فالشجرة ليست عنصراً من عناصر الطبيعة وحسب، بل هي رموز من رموز الحياة المكثّفة 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 مكلّل بالغار" [٣].

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 توقّف 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[٤].

كذلك يظهر الحيوان أيضاً في المشهد الروائي متدثراً بأسطوريته، فالنسر يلقي

---

(١) خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربي، ٥٥.
(٢) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ١٦٣.
(٣)نجيب محفوظ : كفاح طيبة، ٣٦
(٤)هـ.أ.غيربر: أساطير الإغريقي والرومان، ٤٢؛ طاهر باذنجكي : قاموس الخزافات والأساطير، ١٧–١٨

بظلال أسطوريّة على فعله. فهو رمز من رموز الحرب "ويحلّق نسر الحرب"[١]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"[٢]، فيتحفّز 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 لقائه بـ (رادوبيس)، ويقول "سأعلن رغبتي على الملأ ألاّ يعرض إنسان من شعبي لنسر بسوء"[٣] وبذلك يُهبه بُعداً تقديسياً خاصاً، ويجعله رمزاً من رموز الحبّ، عبر قصة حبّ حدثت اتفاقاً، ليغدو المقدّس موروثاً شعبياً يرتبط بالذاكرة الجمعية بقصة شعبية كرّستها الصدفة، وسوّغها الخيال الشعبي الذي اعتقد بأنّ 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، فأُعطي عمر سبعة أنسر، كان آخرها نسرٌ اسمه (لبد)، عُمّر طويلاً حتى قيل "طال الأبد على لبد"[٤] ولما هلك هلك (لقمان) معه.

ويحضر فرس البحر في رواية (كفاح طيبة) حضوراً أسطورياً كاملاً، ينبثق من تقديس القُدامى له، ويتعالى على الصور الحيوانية المجرّدة، ويتبوّأ مكان الحدث، وينزل منزل التعظيم، إذ إنّ أفراس البحر تُقدّس 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،

---

(١) نجيب محفوظ: كفاح طيبة، ٥.
(٢) نجيب محفوظ: رادوبيس، ٢٧.
(٣) نفسه: ٧٣.
(٤)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.

ويحاربون دونها، ويُقتلون دون ذبحها[١].

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) على 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[٢].

أمّا في رواية (السراب)، فالكائنات الأسطورية تحضر متخيلاً مخيفاً يدعو إلى الذعر 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 بالشياطين والإرهاب كلّ ما به من كائنات خليق بالحذر والخوف"[٣].

ومن منطلق التحصّن بالمخلوقات الأسطورية لتحقيق هدف ما، نجد معلّم (كامل)

---

(١) نجيب محفوظ: كفاح طيبة، ١٢.
(٢) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ١٩٤.
(٣)نجيب محفوظ: السّراب، ١٨.

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"[١]. عندها يسكت التلاميذ الصغار، ويلزمون الهدوء خوفاً لا التزاماً، وجهلاً لا إدراكاً.

أمّا في رواية (أولاد حارتنا) فالعفاريت تسكن في بيت (كوديه زار)[٢]، في حين أنّ (للأم بخاطرها) نظرية خاصة حول علاقة الإنسان بالعفريت، فهي تعتقد جازمة بأنّ " لكلّ إنسان عفريت هو سيّده، ولكن ليس كلّ عفريت بشر يجب أن يخرج"[٣]. وعن (أمّ بخاطرها) أخذ (رفاعة) علمه، وطفق يحضر جلساتها، ويتابع دقّات الزار، ويشهد ترويض العفاريت "ومن المرضى من يُساق إلى البيت في حال خمود وإعياء، ومنهم من يُحمل مقيداً في الأغلال اتقاء لشرّه. ويُحرق البخور المناسب؛ إذ لكلّ حالةٍ بخورها، وتُدقّ الدقّة المطلوبة، إذ لكلّ عفريت دقّة يطلبها، ثم تحدث الأعاجيب"[٤].

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 للشرّ 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.

---

(١) نجيب محفوظ: السّراب، ٢٨.
(٢) نجيب محفوظ: أولاد حارتنا، ٢٢٩.
(٣) نفسه: ٢٣٢.
(٤) نفسه: ٢٣٣-٢٣٤.

وتُستحضر الكائنات الأسطوريّة كذلك في البيت الكبير حيث مسكن (الجبلاوي) الأبّ 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 عند آلهة الحبّ والولادة (إيزيس) المصرية التي تقابل (عشتار) أو (اللات)[٤]. والسّاميون كذلك قدّسوا النخلة[٥]، وكانت العنقاء تتوالد على نخلة. أمّا في مصر القديمة، فكان النسر، رمز الإله الشمس، يُحرق 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 قدّس العرب الجاهليون النخلة، إذ كانت عندهم بمنزلة الإله[٧]، وعدّوها أختاً لآدم؛ لأنهما خلقا من الطينة نفسها، كما أنّها عُدّتْ بخضرتها الزاهية الدائمة رمزاً للحياة والتجدّد 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،

---

(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.

لتتسم بالخارق واللااعتيادي، تمهيداً لتجسيد فكرة ما، وإبراز حالة متفرّدة.

وتلحّ 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، فإن طَهُر الجنّي ونظف ونقي وصار خيّراً فهو مَلَكٌ"[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) زوجة 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 عن 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 وتتوّه 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 شعرتُ 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

---

(١) الجاحظ: الحيوان، ج٢، ١٩٠-١٩١.
(٢) نجيب محفوظ: حكايات حارتنا، ١٤.
(٣) نفسه: ١٤.
(٤) نفسه: ٥٥.
(٥) نفسه: ٥٥.

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"[١]، 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"[٢].

و(لجعفر الراوي) تجربته الخاصة مع (إبليس) الذي اعتاد أن يراه كلما جاء الموت، فيرقبه دون حراك "فعندما يشتعل الغضب، وتلتهم ألسنته كلمات السماء تُفتح أبواب غامضة تتسلّل منها الشياطين، بل يجيء إبليس نفسه في موكبه الناري يحفّ به القضاة ورجال الشرطة والسجّانون. عند ذاك يغيّر جعفر الراوي اسمه ولقبه وجلده"[٣].

وتستحضر (ملحمة الحرافيش) بعضاً من الكائنات الأسطورية التي يُستكمل بها المشهد الأسطوري، وهذا الاستدعاء وإن لم يكن له دور رئيس 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 في 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"[٤].

في حين أنّ الجنّ يسكنون الصحراء، ويستوطنون فيها إلى جانب الزواحف

---

(١)نجيب محفوظ: قلب الليل، ١١.
(٢)نفسه: ٢٢.
(٣)نج نفسه: ١٥.
(٤)نجيب محفوظ: الحرافيش، ٤٣.

والعظام المطمورة "في صحراء المماليك الموحشة المترامية لاح الرجال كحفنة من رمال أرض الهاربين وقطّاع الطرق، مأوى الجنّ والزواحف، مقبرة العظام المطمورة"[١].

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، وتدفّق منه اللحن الملكي، وثمار التوت"[٢]. والجن والملائكة والشياطين كائنات أسطورية كان لها دورها الفعّال في القصّ الأسطوري والديني فيما بعد، لا سيما في القصص المرتبطة بقصة الخليقة وقصة آدم وحواء[٣].

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 أعدّ كلباً مزوّداً بثلاث 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[٤].

ويطلق نجيب محفوظ اسم (الأشباح) على الحكاية الثامنة من ملحمته، ولكأنّه يقول إنّ الحكايا القديمة بما تحمل من أحداث، وأبطالها 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 محفوظ صورة الكائن الخرافي المخيف الذي يشابه ظلّه ذو المائة

---

(١) نجيب محفوظ: الحرافيش، ٩٩.
(٢) نفسه: ١٢٥.
(٣) محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج٢، ٥٦.
(٤)هـ.أ. غيربر: أساطير الإغريق والرومان، ترجمة حسين عزيز، ١٠٢.

عين والألف قبضة[١]. 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 قالتْ العرب "أشأم من غراب"، وهو رائد الإنسان إلى دفن أخيه الإنسان بعد حادثة القتل الإنسانية الأولى، إذ يقول (قابيل) جزعاً متحسّراً، بعد أن رأى غراباً بدفن آخر في التراب: "قال يا ويلتي أعجزتُ أن أكون مثل هذا الغراب"[٢]. 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[٣] 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"[٤]، وذلك يحيلنا إلى أسطورة (لقمان) مع نسوره السبعة، إذ تقول الأسطورة إنّ لقمان طلب عمراً طويلاً، فأُعطي عمر سبعة نسور، كان آخرها (لُبد) الذي قالت العرب فيه "طال الأبد على لُبد[٥]" وزعمت العرب إنّ النسر يعيش خمسمائة سنة، لذلك قالت: "أعمر من نسر"[٦].

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

---

(١) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ٤٤٠.
(٢) المائدة: آية ٣١.
(٣) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ١٠٠.
(٤) نفسه: ٢-٤.
(٥)الميداني: مجمع الأمثال، ج٢، ص٥٠.
(٦)الدميري، كمال الدين محمد بن موسى (ت ٨٠٨هـ): حياة الحيوان الكبرى، ط١، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٩١١، ٣٥١.

قرنيه"[١]. وهذا الاعتقاد هو امتداد لما اعتقد به المصريون القدامى، إذ كانت هناك صلة للثور بالسماء، إذ إنّ ثور الإله (رع) ذا القرون الأربعة كان يحرس طُرق 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.[٢] وكان السومريون يعتقدون بأنّ ثور السماء هو من يحرق بأنفاسه الحرب.[٣] وكان (إيل) كبير آلهة الفنيقيين المسيطر على جميع بلاد كنعان يلقّب بالثور؛ إذ كان الكنعانيّون يرمزون بالثور إلى القوة والقدرة.[٤]

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 شخصية من شخصيات الرواية، 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 كانت بسبب عفريت. (فصنعان الجمالي) يمدّ يده في أحد الليالي ليتلمّس موقع الشمعدان، فيرتطم بشيء كثيف صلب، ويسمع صوتاً يجهله، وعندما يتساءل عن حقيقته، يجيبه صوت

(١) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ٤٣٧.
(٢) انظر: مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة،٩٨-٩٩.
(٣) ستين لويد: فن الشرق الأدنى القديم، ترجمة محمد درويش، ط١، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٨، ٩٠.
(٤) لطفي الخوري: معجم الأساطير، ج١، ١٠٦.

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: "آلمنتي فحق عليك العقاب"[٢]. فيشرع صنعان يطلب الرحمة والعفو، ويوافق العفريت على طلبه مقروناً بقتل حاكم الحارة (علي السلولي) بحجة أنّه قد استعبد العفريت بسحر أسود، وقد آن أوان التخلّص من مستعبده[٣].

ولا يجد (صنعان) بُدّاً من الاستسلام لرغبة العفريت؛ إذ إنّ 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 يتلقّى غضب الحاكم، ووقع على كاهله عبء القبض على اللص بحكم أنّه كبير الشرطة. ولكنّ (جمصة)

(١) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ١٣.
(٢) نفسه: ١٥.
(٣) نفسه: ١٦.
(٤) نفسه: ٣٤.

تعرّض لمحنة فكرية ونفسيّة سببها العفريت (سنجام)، الذي أوصله إلى حقيقة أنّه "لص، قاتل، حامي المجرمين، ومعذّب الشرفاء، نسي الله حتى ذكّره به عفريت من الجن"[١]. ثم خلص بعد محنته إلى أنّ رموز الاستبداد هم اللصوص الحقيقيون، وقرّر أن يحقّق "إرادة الله العادلة"[٢] فقتل الحاكم الظالم (خليل الهمذاني) دون أن يخشى المصير المتوقّع 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، ووجّهتهما فكراً لا سلوكاً فقط، فولّدت 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، فهي 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"[٣].

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 إنّ العفاريت في حدّ ذاتها ليست تمثيلاً للشّر بعينه أو الخير بعينة "وإنّما تتفاوت الأشياء في معنى الخير والشّر بالنسبة للإنسان"[٤]. فالعفريتان (سخربوط) و(زرمباحة) رمزان "للكفر والشّر"[٥]، وهما لا ينفكّان يرسمان الخطط، ويُعملان تفكيرهما الشرير لفتنة أهل الحارة، ولدفعهم إلى الفجور والكفر والتناحر والإجرام، وكثيراً ما ينجحان في ذلك. وغاية ما يزعجهما أن يتسلّل الخير إلى حيث هما، فتُحلّ المشاكل التي يثيران[٦].

وتظهر الملائكة في الليالي، وتشارك في الحدث، وتقاسم الناس الحياة والعمل

---

(١)نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٥١.
(٢)نفسه: ٥٧.
(٣)نفسه: ٧٦.
(٤)حسن الكرمي: الثنوية في التفكير، ط١، أمانة عمان، عمان، ٢٠٠٤، ٧٤.
(٥)نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٩١.
(٦)نفسه: ١٠٩.

والمشقّة، وأسطورية الملائكة لا تتأتّى من عدم التصديق بوجودها، فهذه قضية أخرى، ولكن تتأتّى من تخلّيها عن موقعها التقليدي في السماء، وشتروعها 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"(١)، وهو التاجر الوحيد الذي "يملك صحيفة بيضاء"(٢)، وهو يعيش بين البشر منذ أمد طويل، إذ عُمِّر ملايين السنين حتى ما عاد يدهشه شيء(٣).

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"(٤).

ا 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، وحلّق 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"(٥) ، وهو طائر لطالما سمع عنه الناس ولم يروه ، فالرّخ "يطير من عالم مجهول إلى عالم مجهول ، ويثب من قمة الواق إلى قمة

(١) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٨١.
(٢) نفسه: ٨٤.
(٣)نفسه: ١٦٣.
(٤)نفسه: ٢٠٥.
(٥)نفسه: ٢٥٢.

قاف"[1].

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"[2] 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[3]. 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 الروح[4].

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"[5]. إذ ضربت الأمم بها مثلاً للشيء الذي يُسمع عنه ولا يُرى.

وكان المصريون يعتقدون بأنّ العنقاء تأتيهم محلّقة من جزيرة العرب؛ لأنّ الشمس تُشرق عندهم من سيناء. وكانوا يعتقدون بإنّ هناك عنقاء واحدة في الكون تعمر خمسة قرون، ثم تُحرق نفسها، ومن رمادها تنشأ دودة تصبح فيما بعد العنقاء

---

(١) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٢٦٢.
(٢) نفسه: ٢٦٩.
(٣) الجاحظ: الحيوان، ج٦، ١٩٠-١٩١.
(٤)طلال حرب: معجم أعلام الأساطير والخرافات في المعتقدات القديمة، ١٤٣؛ هـ. أ. غيربر: أساطير الإغريق والرومان، ٥-٧.
(٥)نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة: ٢٢٧.

الوحيدة في العالم، وهكذا دواليك[1]، فاليونان عرفت هذا الطائر، ونسبته إلى بلاد العرب، ويعتقد البعض بأنّ له صلة بطائر (السيمرغ) الفارسي، ويرى آخرون أنّه طائر الفنيق، في حين يعتقد البعض بأنّ 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 آفاقٍ تتجاوز منزلته البشرية"[2]، وهذا ما يفسر علاقة هذا الطائر بالجبل، إذ الجبل يمثّل مكاناً مقدّساً على اعتبار أنّه واسطة بين العالمين السفلي والعلوي.

(٣) علي الشوك: جولة في إقليم اللغة والأسطورة، ٤٤.
(٤) محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج١، ٣٣٩.

الفصل السادس
الموجودات الأسطورية

الفصل السادس
الموجودات الأسطورية

يتطلّب توظيف الأسطورة في الرواية ،واضطلاعها بإشـــادة معمـــار أحـــداثها أو بعضها استدعاء بعض الموجودات الأسطورية المرافقةوالمرتبطة بالأسطورة المـــضمّنة في الرواية، وذلك لاستكمال شروط الأسطورة والوفاء بمتعلقاتها المادية التي تشكّل نسقاً مكمّلاً لها، وتستدعي بذلك كلّ رموزها، وتستوفي كلّ مظاهرها الماديـــة التـــي يتحقّـــق بوجودها بناء الصورة المادية والروحية لها.

وبخلاف استدعاء هذه الموجودات الأسطورية يغيب عنا وجه الأسطورة كـــاملاً، فلا نرى إلاّ ناحية منه، ويفوتنا أن نســـــتكمل بناءها ومدلولها الروحي الذي تؤدي فيه تلك الموجودات دوراً حيوياً يفكّ رموزه ودلالته بسهولة، إذ يقتـــرن دائمـــاً بالجـــــانب الروحي والترميزي للسّلوك الأسطوري، وللفكر الأسطوري.

وهذه الموجودات لابدّ أن تكون ملموسة ذات حيز مكاني، ولا يمكن أن نـــدرجها تحت بند الكائنات الأسطورية الموجودة في حياتنا المعاشـــة كالأشـــجار والحيوانـــات أو المتخيّلة كالشياطين والملائكة والجن والغيلان والعفاريت والوحوش والأشباح.

فهي في الغالب جمادات أو على الأقل ملموسات ومدركات، وهي بوجودها فـــي الأسطورة إنّما تشـــكّل تمثّيلاً هيكليّاً خاصاً يحتفظ –في الغـــــالب– بصفة الثبـــات، وإن كان يخضع أحياناً لتغيير قيمته الأسطورية ودلالته الترميزية؛ إذ إنّ الأساطير كثيراً مـــا تتغيّر وتتبدّل؛ لأنّها "تتكيّف وتتأثّر كثيراً بالمنـــاخ والأحـــوال الاجتماعيـــة والـــسياسية، وبطبيعته النشاط الاقتصادي، وبمدى التقدّم الحضـــــاري، فتختلـــف مـــن بيئـــة إلـــى أخرى"[1]، ولذا فســـــتكون دراستنا للموجود الأســـــطوري على قدر وجوده في الرؤية

(١) حسين أحمد أمين: الأسطورة واللامعقول وفهمنا العالم، أبواب، ١٦، ١٩٩٨، ٤٥.

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 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، تمثّل في أن تُحمل بعض أشياء الغائبين أو الأموات، تأسياً بهم. فالعصا كانت مقدّسة عند المصريين القدامى، وكانت تعدّ من ألويتهم[٢] وكانت رمزاً للسلطة[٣]، و(شمس الدين) عندما اختار أن يحمل عصا والده العجراء، كان بإمكانه أن يحمل واحدة جديدة، ولكنّه أراد أن يحمل رمز السّلطة، بوصفه الابن الوحيد لفتوّة الحارة السابق.

ومن منطلق ثنائية السلطة والعصا، نجد (محمد أنور) يهاجم زوجته الجميلة (زهيرة)، التي طلّقته لتتزوج بغيره، ويهوي عليها بعصا غليظة، ويهمّش رأسها تهميشاً[٤]، وكأنّ سلطته المزعومة عليها؛ لأنّه كان يوماً زوجها، قد سوّغت له وَفْق اعتقاده أن يصدر عليها حكم الموت، وينفّذه بعصاه، رمز سلطته وجبروته.

ومن الطريف بالأمر أن النبّوت الذي كان يستخدمه الفتوّات في الملحمة في معاركهم، الذي أسمى محفوظ الحكاية العاشرة والأخيرة به هو من الخصائص الملكية الفرعونية المشيرة إلى القوة الخارقة للطبيعة، وكان يُسمّى (دبوس القتال)، وهو مقدّس كذلك، ويرمز للسّلطة، وكان كناية عن عين (حورس) الشهيرة، وكثيراً ما نُقشت صورة الملك الذي يقضي على أعدائه بدبوس القتال على بوابات المعابد الضخمة.[٥]

---

(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.

وكانتْ العصا المقدّسة عند المصريين القدامى ليست صفة للمعبود حسب، بل هي تجسيد له[١] "وقد عُرفت أشتكال عدّة من العصيّ المقدّسة في الدولة الحديثة التي حملها الكهنة والموظفون الرسميون في أيديهم"[٢]، وكثيراً ما حمل أصحاب السلطة عصا تنتهي في الجزء الأعلى منها برأس (سخم)، وهو إله القوة عند المصريين القدامى[٣].

وكثيراً ما كان يرافق ظهور الصولجان ظهور العصا المعقوفة، ففي رواية (رادوبيس)، يقبّل الكاهن الأكبر عصا فرعون، رمزاً للطاعة وللولاء، "فأعطاه فرعون العصا المعقوفة، فقبّلها الكاهن في إجلال عميق "[٤]، وقد عُدّت العصا مقدّسة عند المصريين القدامى، وكثيراُ ما كانت تنتهي برؤوس بعض المعبودات أو الحيوانات المقدّسة، وقد حُفظت العصا في قدس الأقداس الداخلي. [٥]

أمّا العصا المعقوفة، فيطلق عليها في اللغة المصرية القديمة اسم (حقا)، وهي صولجان لا يحمله الآلهة والملوك فقط ، بل يحمله أيضًا الموظفون أصحاب المراكز العليا. فالحاجب الأكبر الذي كان يقوم بسفارة بين ملك الهكسوس (أبو فيس) وفرعون طيبة (سيكننرع) كان "يقبض بيمناه على عصا غليظة ذات مقبض ذهبي"[٦]

وتُعدّ العصا من الرموز الضاربة في القدم، وغالباً ما كان يحملها الرّعاة، ويقترب طولها من طول قامتهم. وكانت تُعدّ من متعلّقات الإله الراعي (عنجتى). ولكنّها أصبحت تُصنع 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)[٧]

(١)مانفرد لوركر: معجم المعبودات في مصر القديمة، ١٨١.
(٢)نفسه: ١٨١.
(٣)نفسه: ١٥٠.
(٤)نجيب محفوظ: رادوبيس : ١٦
(٥)مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ١٨١
(٦)نجيب محفوظ: كفاح طيبة، ٥.
(٧)نفسه : ١٨٢.

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 كساءً من جلد النمر احتفالاً بالعيد الوطني"[١] كذلك جاءت "فرقة الرُماة الكبرى حاملي القسى والسِّهام. واستغرق مسيرها فترة طويلة من الزمن، يتقدّمها علمها الموسوم بصولجان العرش"[٢]، وكان لزاماً على من يريد أن يقدّم فروض الولاء والطاعة لفرعون أن يتقدّم من صولجان فرعون، وأن يلثمه[٣].

والفرعون (سيكننرع) كان يوميء إلى رجاله بصولجانه[٤] في حين أنّ (أحمس) الذي كان متنكراً بزي تاجر، ويحمل اسم (اسفينيس) أهدى حاكم طيبة "صولجاناً من العاج ذا رأس من خالص الذهب المُحلى بالزمرّد والياقوت"[٥].

فالصولجان فضلاً عن أنّه رمز من رموز الحكم والسيادة ، كان المصريون القدامى يعتقدون منذ العصور المبكرة بأنّه 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 يتمتّع بالنعيم المقدس، وكثيراً مازُينت الأفاريز الموجودة على التوابيت بهذا الرمز[٦].

النار المقدّسة

تظهر النار المقدّسة رديفاً لتلك الثورة التي تدفع أهل طيبة إلى التطلّع إلى التحرّر، وقد كانتْ الملكة (توتيشيري) التي دعاها الناس بالأمّ المقدّسة، وهي أم الفرعون (سيكننرع) هي التي تحرّض أهل طيبة على الثورة، لذلك كانتْ بمثابة النار المقدّسة،

---

(١) نجيب محفوظ : رادوبيس :١٥-١٦

(٢) نفسه: ١٥

(٣) نفسه : ٦٥

(٤) نجيب محفوظ: كفاح طيبة، ١١.

(٥)نفسه: ٧٥.

(٦)مانفرد لوركر : معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة ، ١٧٣.

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"(١).

وإنّما تلك المزاوجة بين الملكة وتقديسها وحملها للنّار المقدّسة 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 النّار من القمر، ووهبته للإنسانية، كما أنّها هي من كانت تقوم بحراسة النّار، وتبقي على اشتعالها في البيوت والمعابد.(٢)

فاستحضار أسطورة النّار المقدّسة بالملكة، وقرنها (توتيشيري) ما هي إلا ترميز أراد نجيب محفوظ منه أن يسبغ صفة القداسة على الثورة، 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 النّار ببعد مقدّسٍ في الأساطير، وتجد هذه القدسية مكانها في (ملحمة الحرافيش)، (فعاشور الناجي) الجدّ الذي فتح باب التحرّر والتمرّد والمساواة والعدل على مصراعيه أمام أهل الحارة كان يحمل قبساً من النار المقدّسة، (فسليمان) يصف (عاشور الناجي) لابنه قائلاً: "لا يفهم عاشور إلاّ من اشتعل قلبه بالشرارة المقدّسة"(٣).

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 محفوظ؟ 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 بالنّار، ووصف ناره بالمقدّسة هو انبثاق من

---

(١) نجيب محفوظ: كفاح طيبة، ٢١.
(٢) فراس السّواح: لغز عشتار، ١٢٨.
(٣)نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ١٥٨.

ذلك الرمز الأسطوري ذي البعد الديني التقديسي للنّار، "وتُستعمل النّار إمّا علامة من العلامات يقصدون بها إلى معنىً مباشر متواضع عليه، فتكون بمثابة الإشارة أو تكون ضمن الشعائر والطقوس رمزاً مثقلاً بالمعاني والدلالات"(١).

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 يسبغون على النّار صفة القدسية، فلا يضرمونها إلاّ في المناسبات الجليلة كالحلف أو تفاؤلاً بالبرق عند التعشير أو التسليع للاستسقاء(٢).

إلاّ أنّ المصريين عدّوها قوة مقدّسة لما فيها من قوة تدميرية فضلاً عن قوتها الخفيّة، وكانتْ عين الإله (رع) تنفث النار، كما عُدّت الشعلة المقدّسة رمزاً للتطهير والطهارة وإبعاد الروح الشريرة؛ لأنّها أقصتْ قوة (ست)، وأبادتْ الشرّ(٣). كما "أنّ الآلهة الذين يحملون علامة النّار فوق رؤوسهم أو على أجنحتهم يلتهمون أعداء إله الشمس"(٤).

ويبدو أنّ ثمّة علاقة خفيّة ما بين البطولة والتمرّد والنّار، ففي حين عدّت العرب إطفاء النار بطولة(٥) 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 (هرقل)، وخلّصه من هذا العذاب البشع(٦). وبذلك كان (بروميثيوس) وناره رمزاً للتمرّد، وللإرادة البشرية الواعية والمثقّفة.

---

(١) محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج٢، ٢٦٣.
(٢) نفسه: ٦٦٦.
(٣) مانفرد لوركر: معجم المعبودات في مصر القديمة، ٢٣١.
(٤) نفسه: ٢٣١.
(٥) محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج٢، ٢٦٥.
(٦)ماكس.اس. شابيرو: معجم الأساطير، ٩؛ طلال حرب: معجم أعلام الأساطير والخرافات في المعتقدات القديمة، ١٠٢.

الصورة

الصورة عند الفراعنة تتجاوز تماماً القيمة الجمالية الفنية، وإن كان نجيب محفوظ استثمرها في روايتي: (عبث الأقدار)، و(رادوبيس) لتكون محفّزاً 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"[١]، 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"[٢].

وتكون الصورة أوّل طريق العشق (لمرنرع الثاني) و(لددف)، اللذين يحثّان الهمم ، ويظفر كلّ منهما بلقاء الحسناء التي فُتن بصورتها. ولكأن كليهما قد سُحر بالصورة التي رأى، وموقف كهذا ينبثق من إيمان المصريين القدامى بالقوى السحرية للصورة، إذ كانوا يطلقون على الرسّام أو النحّات اسم (الذي يسبّب الحياة)، ويوصفون عمله بكلمة (يلد)[٣].

وكانتْ 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 المتوفّى في المشاركة في الطقوس التي تهب الحياة، ويقال عن (أوزيريس): "يأتي مثل الروح ليشاهد قدس الأقداس الخاص به"[٤] أيّ يشاهد صورته السويّة مرسومة في مكانها، وشكله منحوتاً على الجدار، عندئذٍ يدخل في هيئته السويّة، ويستقرّ فوق صورته.

الحذاء

الحذاء ليس عند المصريين القدامى وسيلة لاتقاء أذى الأرض، وتوفير الحماية للقدم فحسب، بل يتجاوز ذلك ليغدو رمزاً مقدّساً، فهو يعدّ في الشعائر الجنائزية

---

(١) طلال حرب: معجم أعلام الأساطير والخرافات في المعتقدات القديمة، ٨.
(٢) نجيب محفوظ : عبث الأقدار،٩٠
(٣) مانفرد لوركر : معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة ، ١٢٧
(٤) نفسه:١٧٢

رمزاً للطـــهارة، إذ يقتـــرب المتوفى من (أوزيريس)، وهو يرتدي حذاءً أبيض فيكون بذلك خالصاً من جميع الأتربة الأرضية والقذارة، وكثيراً ما كان يُرســـم زوجـــان مـــن النعال على النهاية السُفلى من الخارج أمام قدمي التابوت[١].

وكان الحذاء مثله مثل القدم رمزاً للسلطة ولاقتناء الثروة. وكان الفراعنة يرتدون نعالاً ذات مقدمّات تنحني إلى أعلى. وكان الأســـرى الأعداءُ يمثّلون على النّعـــال كـــي 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 أســـقطه نـــســـر في حضن فرعون بعد أن سرقه من (رادوبيس)، وهي تســـتحم،وحلـــق بعيـــداً. فقلّبـــه فرعون، فوجده ثميناً وجميلاً[٣] وظنّ للحظات أنّه "لإحدى ســـاكنات الســـــماء"[٤] لكـــن ســـرعان ما عـــرف أنّه حذاء (رادوبيس) غانية بيـــجة الشـــــهيرة، فحمله إليهـــا فـــي اليوم التالي، وعندها وقع أســـير جمالها الفـــاتن، ففقد قلبه بعد أن كان يبغـــي أن يعيـــد حذاءً ثميناً يدل على ثراء صاحبته، وعلى مقامها الرفيع.

كرسي الولادة

يبرز كرسي الولادة في رواية (الطريق) أداة للموت لا للحياة، مخالفاً بـــذلك صورته التقليدية، إذ طالما اقترن بالولادة، وبمساعدة الأم الحامل على وضـــع جنينهـــا. (فكريمة) التي أرادت أن تقتل زوجها بمساعدة عشيقها التعس (صابر) اشـــترت رِجـــل كرسي ولادة أثري كي يستعمله (صابر) في الإجهاز على زوجها وفـــق خطـــة اتفاقـــا عليها، ليخلو لهما ســـبيل اللقاء، ويتمتعان بثروته كيفـــما يـــشـــاءان " أشـــــارت إلـــى القضيب فوق الترابيزة، وقالت: أحضرته من الطقيسي ، وكـــان رجـــل كرســـي ولادة اثري"[٥].وبذلك فهي جعـــلت أحـــد رمـــوز الحياة رمزاً للموت وللهلاك . وكان اســـم

(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.

الرجل الذي اشترت منه رجل الكرسي هو طقيسي، وهو اسم يشير تماماً إلى فكرة الطقس التي تلازم كرسي الولادة، وهي 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) و(صابر) 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 الفُخّارية، 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 في المهد، وتغطّيه بالكتّان. وكان الكهنة المولّدين 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[1].

وقد كانت تستخدم أحجار الولادة أحياناً بدلاً من كرسي الولادة، إذ تُستعمل 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.[2]

واستحضار نجيب محفوظ لأسطوريّة كرسي الولادة إلحاح على قدسيّة الحياة، فضلاً عن المفارقة المحزنة في الرواية،فأداة الحياة تصبح في أيدي المجرمين أداة للموت والهلاك، وتتجلّى السخرية عندما تكون هي الطريق كذلك إلى موت المجرمين. (فصابر) الذي قتل بواسطة رِجل كرسي، و(كريمة) التي خططت له الجريمة، واشترت له الرجل، قد آل كلّ منهما إلى الموت، إذ قَتل (صابر) كريمة عندما ظنّ أنّها تلهو به، وتسخّره لمآربها، وبعد ذلك آل إلى حبل المشنقة وحيداً بائساً منكوداً.

---

(١) خزعل الماجدي: الدين المصري، ٢٣٣.

(٢) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٣٨.

الكواكب

لقد أثارت الكواكب منذ الخليقة اهتمام الإنسان الأوّل، فطفق يراقبها، ثم إنّه أُعجب بالسماء الحالكة تزيّنها الأقمار، فكان الليل عنده الأصل والنهار هو الفرع. الليل هو الأزلي، 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، وكان 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 رمزاً 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

(١) فراس السوّاح: لغز عشتار، ٧٨.
(٢) نفسه: ٧٩.
(٣) نفسه: ٨٢، ٨٣.
(٤) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٩٨.

والمعرفة[١]. 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[٢].

لكن سرعان ما طغت عبادة الشمس على عبادة القمر، وعلى عبادة كلّ الكواكب الأخرى، وغدت دورة الشمس هي الدورة المقدّسة وهي رمز الحياة[٣]، وغدا (رع) عند المصريين القدامى إلهاً للشمس، وأصبح الثور المقدّس رمزاً للشمس فضلاً عن أنّه رمز للقمر[٤]. 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 الضوء، وفي الساعتين الحادية عشرة والثانية عشرة كانت على هيئة رجل مسنّ صُوّر برأس كبش ينحني على عُكّاز[٥].

وقد عبد العرب كذلك الشمس وألّهوها، وقد اتحدت عند بعضهم مع (اللات) قرينة (العُزّى)[٦]. كما عبد العرب القدامى بعض الكواكب، وألّهوها، فأهدوا إليها الهدايا، وقرّبوا إليها القرابين اعتقاداً منهم بأنّها تملك قوىً تجعلها مؤثّرة في الكون وفي حياة البشر،فمنهم من تسمّى بأسماء الكواكب مثل (عبد شمس)،و(عبد الثريا) و(عبد نجم)، بل لقد ذهب بعضهم إلى عدّ الكعبة من الهياكل التي خُطّت لعبادة الكواكب السبع السيّارة، وأنّها هيكل زحل، وإنّما بقيت على مر الزمان؛ لأنّ زحل تولاّها بالرعاية لاعتقادهم بأنّ من شأنه الثبات[٧].

وقد تسلّل الكوكب المعبود إلى رواية (رادوبيس) ، إذ مشهد انتظار الكاهن الأكبر لمعبد الرّب(سوتيس) لرؤية الشعرى اليمانية هو المشهد الأوّل الذي تبدأ به الرواية.إذ ينتظر الكاهن بزوغ الكوكب بفارغ الصبر،ثم ظهر النجم"فتهلّل وجهه

(١)محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج١، ١٩٥-٢٠٠.
(٢)علي الشوك: جولة في أقاليم اللغة والأسطورة، ٣١.
(٣)مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٣٣.
(٤)نفسه: ٩٨.
(٥)نفس: ١٦٦.
(٦)محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج١، ١٩٠-١٩٢.
(٧)نفسه: ج١، ١٨٩-١٩٠.

بالبشر، وخفق قلبه بالفرح، وسجد على أرض المعبد الطاهرة شكراً وزُلفى"[١].

وقد كان لبزوغ هذا النجم علاقة باحتفالات عيد فيضان النيل، وكان ظهور نجم الشعرى اليمانية هو عيد بحدّ ذاته يُسمى "عيد ترقّب الفيضان"[٢] في ما كان عيد فصل الفيضان يُسمّى عيد (آخت)، يبدأ في ١٩ تموز، وينتهي في ١٥ تشرين الثاني[٣].

وقد قدّس المصريون هذا النجم، وعدّوه إلهاً، وصوروه على هيئة امرأة على رأسها نجم. وكان هذا النجم المصوّر على هيئة كلب ضخم مشاركاً (لإيزيس) فيما بعد، فقد صوّرت وهي تمتطي حيواناً وساقيها على جانبيه باعتبارها (إيزيس) الشعرى اليمانية[٤].

وإنّما كان ظهوره في (رادوبيس) ظهوراً أسطوريّاً، اكتسب أسطوريته من رموزه التقديسية عند المصريين، التي ظهرت في تقديس الكاهن والناس له، وفرحهم بظهوره، وبدائريته المكتسبة من التعاقبية، التي وصفته بالأسطورية، وبالزمن الأوّل المتكرّر بشكل دوري دائري، لا سيما أنّ هذه الدائرية كانت من أشكال أسطورية الزمن في الرواية، إذ إنّ الرواية التي بدأت بزمن ظهور النجم، والاحتفال بفيضان النيل، انتهت كذلك بظهور النجم، والاحتفال بفيضان النيل، وإنّما كانت الأحداث الواقعة بين الزمنين هي تقلّبات حدثية وصراعات حتمية ضمن 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"[٥]، وهذا الاعتقاد يحيلنا إلى الأسطورة الفرعونية التي ادّعت أنّ المتوفّى 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؛ لأنّها لم تكن تهبط في الغرب أبداً[٦].

---

(١) نجيب محفوظ: رادوبيس، ٥.
(٢) خزعل الماجدي: الدين المصري، ٢٥٠.
(٣) نفسه: ٢٤٦.
(٤) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٥٣.
(٥)نجيب محفوظ: أولاد حارتنا، ٤٤.
(٦)مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٢٣٢.

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، والتنقّل 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 ـــ قد حقّق بها مآرب خيّرة أو شريرة. و(ليالي 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[١].

وإن كانت طاقية الإخفاء تتجلّى موجوداً أسطوريّاً ذا خصائص خارقة يهمّش شروط المكان والزمان، فإنّها تغدو أداة فتنة في رواية (ليالي ألف ليلة). 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"[٢]، فيسعد (فاضل) بالهدية، 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"[٣]، فيقبل (صنعان) الهدية بتوجّس، ويقول: "هدية مقبولة ولا خوف علي منها"[٤].

---

(١) هـ. أ. غيربر: أساطير الإغريق والرومان، ١٠١.
(٢) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٢١٥.
(٣)نفسه: ١٦.
(٤)نفسه: ٢١٧.

لكن كلّ البلاء جاء مع هذه الطاقية، ومع شرط استخدامها المنحوس، فقد استخدمها (فاضل) في السرقة ثم في القتل[١]، ثم سخّرها في السخرية من أصدقائه والإساءة إليهم بهدف التندّر والتسلية[٢] 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[٣].

وبلغ (فاضل) قمّة عبثه بالطاقية، وسار على وَفْق نصيحة العفريت (سخربوط) الذي قال له بلؤم: "أصغ إلى نصيحة مجرّب، بوسعك أن تتسلّى كلّ يوم بحدث يزلزل البشر"[٤]، 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"[٥]، 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، وأن يهرّبهم من السجن، ولكن (سخربوط) اعترض على ذلك؛ لأنّه يخالف شروط استخدام الطاقية، وعندما صمّم (فاضل) على قراره، وجد نفسه مرئياً دون طاقيته، وسرعان ما أُلقي 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 (سخربوط)، الذي كان أوّل طريق الهاوية، فخسر بذلك نفسه، وأساء إلى قضيته؛ لأنّه باختصار لم يخلص لفكره، وتهاوى أمام المغريات،

---

(١) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٢١٧.
(٢) نفسه: ٢١٨.
(٣) نفسه: ٢٢٣.
(٤) نفسه: ٢٢٦.
(٥) نفسه: ٢٢٦.

فلاقى وبالاً، ودفع عمره ثمناً لذلك، وقد تكون نهايته مغزى يريد أن يهمس بـه نجيب محفوظ في أذن كلّ ثائر وصاحب قضية، إذ عليه أن يتمسّك بمبدئه، ويقاوم المغريات، إذ إنّ الاستسلام لها يعني النهاية والسقوط.

خاتم سليمان

يرتبط الخاتم بشكل عام برمزية تقديسية مردّها إلى استدارته؛ لأنّه بلا بداية أو نهاية، لذلك عدّه المصريون القُدامى رمزاً للأبدية، وجعلوا العلامة الهيروغليفية الخاصة بالأبدية عبارة عن حلقة تحمل بعض التشابه بالحبل ذي العروة، ونهايتاه مربوطتان في عُقدة. لذلك كانت تُرسم الحيوانات المقدّسة غالباً ممسكة بهذا الرمز الخاص بالأبدية بمخالبها. 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)[1].

وفي الخرافات الشعبية المصريّة كان يُعتقد بأنّ 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 بكلّ 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).

(١) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ١٢٥.

يعملون له ما يشاء من محاريب وتماثيل وجفان كالجواب وقدور راسيات اعملوا آل داود شكراً وقليل من عبادي الشكور (١٣)"[١]. فلا غرو إذن أن نجد خاتماً سحرياً متخيّلاً، يتمثّل سلطانه العظيم، ويغدو حلم كلّ باحث عن ثراء أو سلطة أو سحر في الأساطير وفي القصص الشعبية.

وفي رواية (ليالي ألف ليلة) يحضر الخاتم بسلطانه الذي لا يُقهر في الليالي، ولكنّه لا يحضر حقيقة ووجوداً، بل يحضّر تخيّلاً وأمنية. (فمعروف الإسكافي) المعدم، الذي يعاني من جحيم الكدح والزوجية يدّعي في لحظة مِزاح، وهو في قهوة الأمراء، أنّه قد عثر على خاتم سليمان[٢]. 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"[٣]، ويفاجأ الحاضرون عندما يرتفع حقّاً عن الأرض، وذلك بعبث عفريت كان حاضراً يشاهد ما يحدث، وأراد اللهو مع اللاهين، وسريعاً ما انتشر الخبر، وأثرى (معروف) بسببه، إذ أُغدقت 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 السلطان(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!؟"[٤].

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

---

(١)سبأ: الآية ١٢-١٣.
(٢)نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٢٣١.
(٣)نفسه: ٢٣٢.
(٤)نفسه: ٢٤١.

باحتيالك، إنّهم لا يأمنون جانبك، ويتمنّون هلاكك ليتحرّروا من استعبادك المهذّب لهم، ستُدعى سريعاً لصنع معجزة أمامهم، وإذا أخفقت ولا بد أن تخفق انقضوا عليك كالنمور"[1] لكن التهديد ما زاد (معروفاً) 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 (معروفاً) 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 بريء، (معروف رحيم)، (معروف) لن يموت، الويل لمن يمسّه بسوء"[2]، وخاضوا معركة حامية الوطيس مع رجال الحاكم، حتى نُودي قبيل المغرب: "كفّوا عن الشغب، مولانا السلطان قادم بنفسه"[3]، وجاء السلطان، ورضخ لمشيئة الشعب، الذي ينبض قلبه بحبّ (معروف)، وقرّر أن يجعل (معروفاً) حاكماً للحي، فهتفت الجموع فرحاً، وعرفت الحارة سعادة العدل لأوّل مرة، وشرع (شهريار) يراقب هذه التجربة الجديدة في تاريخ حكمه[4].

(فمعروف) الذي لم يرضخ لشهوة الملك، ولم يلهث وراء نشوة السلطة والمال، والذي 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 أوّل مخلوق في الدنيا، وتسمّيه اللوح المحفوظ، وتقول الأسطورة إنّ أوّل ما

(١) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٢٤٣.
(٢)نفسه: ٢٤٥.
(٣)نفسه: ٢٤٥.
(٤)نفسه: ٢٤٦.

خطّ في اللوح المحفوظ هو الصبر على البلاء والرضى بالحكم المقدور[١]، ثم نجد كتاب الموتى، وهو 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"[٢].

ولقد اعتاد المصريون على أن يزوّدوا موتاهم بنصوص دينية جنائزية، تُكتب بالخط الهروغليفي أو الهيراطيقي أو الديموطيقي على البردي أو الرّق. ويتكوّن كتاب الموتى من فصول عدة، تتراوح بين ١٤٠-١٤٧ فصلاً وَفْق نسخة الكتاب، ليس بينها رابط. والكتاب إجمالاً يحدّد الأخطار التي سيلاقيها الميت في رحلته إلى العالم الأسفل، ويبيّن طرق النجاة منها، ويحتوي كذلك على بعض الصلوات والأناشيد والتعاويذ والرقى.[٣]

كما أنّ كثيراً من الأساطير ربطت بين الكتاب والتعاويذ السّحرية والطلاسم العجيبة المكتوبة فيه، لذلك فنحن نجد (عرفة) في (أولاد حارتنا) يملك كتاباً/كرّاسة تحتوي على أسرار السّحر وفنونه[٤]. 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[٥]. وباستقراء رواية (أولاد حارتنا) ندرك أنّ كتاب السّحر 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 رواية (أولاد حارتنا)، (فجبلاوي) الأبّ الأسطوري الذي يعيش مع أبنائه في

---

(١) محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج١، ١٣٦.
(٢) خزعل الماجدي: الدين المصري، ١٩٤.
(٣)خزعل الماجدي: الديانة المصرية، ١٩٤؛ مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٢٠٦.
(٤)نجيب محفوظ: أولاد حارتنا، ٥٥١.
(٥)نفسه: ٥٥٢.

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 معلق يقع في الجدار الأوسط في غرفة نومه. ومفتاح الباب موجود في صندوق إلي جانب مضجعه[١].

وقد كان (إدريس) الابن الأكبر (للجبلاوي) هو الإنسان الوحيد الذي لمح الكتاب في صباه، وعندما سأل أباه عما فيه، قال (الجبلاوي): إنّه يضم كلّ شيء عنه وعن أخوته[٢]. 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، وحترّض أخاه (أدهم) على مساعدته في ذلك، إلاّ أنّ (أدهم) رفض أن ينتهك خصوصيات والده بأيّ شكل من الأشكال، وقد أفلح لو فعل ذلك، إلاّ أنّه سرعان ما وقع في إغواء الفضول، وتسلّل إلى غرفة أبيه، وفتح باب خلوته، فوجد الكتاب المزخرف بخطوط مموّهة بالذهب، ثم مدّ يده إليه، 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 والحركة والتفكير، وأمره (الجبلاوي) قائلاً: أخرج"[٣].

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 مصير (أدهم) ونسله لو لم 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 صراعٍ لا يعرف رحمة أو هوادة؟ وهل كان العصيان، ومن ثم

(١) نجيب محفوظ: أولاد حارتنا، ٤٦.
(٢) نفسه: ٣٨.
(٣)نفسه: ٤٧.

الطرد من البيت الكبير قدراً مخطوطاً في ذلك الكتاب؟ أم أنّه خُطّ في لحظة العصيان، والاقتراب من الكتاب؟ لا سيما أنّ (أدهم) لم يوفّق في أن يقرأ ما هو مكتوب 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 وَفْق 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 أزمانٍ 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 القُدامى وجود كتاب كهذا.

كذلك يحاول نجيب محفوظ أن يوهمنا بأنّ روايته (رحلة ابن فطّومة) هي كتاب/مخطوطة أسطوريّة، وهو يحاول بذلك 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 شتأن الرحلات الجغرافية، وإن بدت في الظاهر كذلك، بل هي رحلة عامودية في الزمن، تنطلق من الزمن البدائي الأوّل الموغل في القدم، وتنتهي في العصر الحدث. فالكتاب/المخطوطة المتمثّل في الرواية يحوي رحلة عجائبية، لا تقلّ عجباً عن الرحلات التي تطالعنا بها الأساطير.

السّحر

يستند السّحر إلى فكرة أساسية واحدة، وهي امتلاك الساحر قوة يؤثّر فيها على الطبيعة والناس والأشياء، يعبّر عنها السّاحر بالكلمة (هيكاو)، التي تعني كلمات

القوة، وكان السّاحر يُوصف بأنّه قوي اللسان مثل (إيزيس)، وينطق بكلمات القوة التي يعرفها بتهجٍ صحيح، ولا يتلعثم في كلامه[١].

وترتبط العرافة بالسّحر بعلاقة عكسية، ففي حين يعمل السّحر على إخراج القوة من السّاحر، 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 بالنصّر. 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 للسّفر إلى (كاهن رع)، ولقتل الطفل الوليد. وبذلك تغدو النبوءة محرِّكاً للأحداث في (عبث الأقدار). والطريف في الأمر أنّ هذه النبوءة هي من وحي مخيلة محفوظ، إذ إنّ التاريخ لا يذكر شيئاً عن هذه النبوءة، بل يذكر إنّ (خوفو) قد عاش آمناً، وخلفه على العرش ابنه من صلبه، ثم حفيده.

وإن كانت النبوءة هي لحظة اندلاع الصراع في (عبث الأقدار)، فهي لا تعدو أن تكون محطة قلق وتعلّق بالمجهول عند (كآمل) في رواية (السّراب)، وقد تُشكّل

---

(١) خزعل الماجدي: الدين المصري ، ٢٦٤.
(٢) نفسه: ٢٧٠
(٣) نجيب محفوظ: عبث الأقدار ، ١٨

إرهاصاً إلى النهاية الحزينة التي لاقتها (رباب) زوجة (كامل). "وقد وقع بصري لـدي 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 السّحر في رواية (أولاد حارتنا) فهو يأتي شكلاً من أشكال القوة الأسطورية التي تحاول أن تحقّق العدل في الحارة. (فعرفة) الذي عاد إلى الحارة بعد غياب طويل، إذ إنّه ابن أحد نسائها المغمورات، ومجهول الأب، كان قد تعلّم السّحر 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 الاستحسان 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 إلى الهروب، ويشرع في ذلك، إلاّ أنّه يدفع عمره وعمر زوجته (عواطف) ثمناً لرغبته في الهروب، ويبقى كتابه السّحري خلفه، ويُقال إنّ (حنش) عثر عليه، وشرع يعدّ العدّة هو ومن يختفي من رجال الحارة، ليعودوا جميعاً ويكون "يوم الخلاص الموعود"[٣].

وإن كان السّحر له تفسيره الأسطوري الذي يلخّص بالمجهول وغير المعروف، فسحر (عرفة) وإن حظي بالأسطوري والخارق من الأفعال، إلاّ أنّه مفسّر وواضح عندنا، فما هو إلاّ العلم، الذي يجعل الإنسان قادراً على فعل أيّ شيء "كذلك السّحر فهو قادر على كلّ شيء"[٤]، وهذا السّحر / العلم "شيء عجيب حقاً، لا حدّ لقوته، ولا يدري أحد أين يقف، وقد تبدو النبابيت نفسها لمن يملكه لعب

(١) نجيب محفوظ: السّراب ، ٢٥٥
(٢) نجيب محفوظ: أولاد حارتنا، ٤٦١.
(٣) نفسه: ٥٥٢.
(٤) نفسه : ٤٨٣.

أطفال"[١]، وكان عرفة يأمل بسحره "أن يتمكّن من القضاء على الفتوّات أنفسهم، وتشـــييد المباني، وتوفير الرزق لكافـــة أولاد حارتنا"[٢]، لذلك كان (عرفة) يحـثّ مســـاعده وصديقه حنش على تعلّم الســـحر قائلاً: "تعلّم يا حنش، ولا تكـن غبيـاً، تصوّر لو كان جميع أولاد حارتنا سحرة"[٣].

وقد أدرك أهل الحارة قيمة هذا السّحر، كما أدركوا ما كان ينشده "(عرفة) مـن وراء سحره للحارة من حياة عجيبة. ووقعت الحقيقة من أنفسهم موقع العجـب فـأكبروا ذكراه ورفعوا اسمه حتى فوق أســـماء (جبل) و(رفاعة) و(قاسم)"[٤]. وإذا كـان ذلـك السّحر هو العلم فلا عجب أن نجد (عرفة) الصوت المنادي بالعلم فـي وسـط استـسلم للخرافات، وتخدّر بسطوة الدين، يتسلّل إلى البيت الكبير، في حادثة غيـر مـســـبوقة، ويقتل جدّه (الجبلاوي) دون قصـــد، بل ونجد ذلك الجدّ يرســـل إلى (عرفة) من ينقل له كلماته الأخير ساعة احتضاره، إذ يوصي خادمـــته بأن تبلغه "أنّ جدّه مـات وهـو راضٍ عنه"[٥].

فنجيب محفوظ وظّف الهالة الأسطورية للسّحر، التي تجعله قادراً علـى الإتيـان بالمستحيل، وتغيير الحاضر والمســـتقبل، وأضفاها كاملة على العلم، الذي يعـــتقد محفوظ أنّه القادر على التغيير والبعث، لذلك فهو يعلّق البدايات الصحيحة والثـــورة عليه. (فالحنش) والكثير من رجـــال الحارة الذيـن يختفون إنّما ينضمون إلى (حنش) في مكان اعتكـافه، يعلمـهم السّـحر الذي وجده مكتوباً في دفتر (عـرفة)، اسـتعداداً ليوم الخلاص الموعود، في حين يستحوذ الخوف والقلق على الناظر ورجاله في انتظار عودة السّحر الممثّل للعلم. فالعلم عند نجيب محفوظ هو فرس الرهان الأخير في صراع الإنسان في حومة تحقيق العدل.

وللسّحر قوة خارقة قد تتجاوز البشـــر، وتـستحوذ كـذلك علـى العفاريـت، فتســتعبدهم، لذلك قد ينــزع العفريت إلى التخلّص من هذا السّـــحر، ولو كلّفه الأمر

---

(١) نجيب محفوظ: أولاد حارتنا، ٤٦٢.
(٢) نفسه: ٤٨٣.
(٣) نفسه: ٤٦٢.
(٤) نفسه: ٥٥٢.
(٥) نفسه: ٥٣٨.

أن يقتل من سلّطه عليه، وقد يستعين بإنسان آخر، ليساعده بالتخلّص من ذلك السّحر، إذ كانت طقوسه تمنع العفريت ذاته من أن يتخلّص بنفسه ممن أوقعه في السّحر. فالعفريت (قمقام) يتخذ من ضرب (صنعان الجمالي) في رواية (ليالي ألف ليلة) رأسه ذريعةً كي يجبره على أن يقتل حاكم الحي (علي السلولي)، وبخلاف ذلك فإنّه يهدّد بأبشع انتقام منه، ويسوّغ طلبه قائلاً: "استأنسني بسحر أسود، وهو يستعين بي في قضاء مآرب لا يرضى عنها ضميري"[١] .

كذلك قد يملك الإنسان طاقة السّحر، 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) من حبائلها. 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]. فالسّحر كان قوة (جمصة)، التي جعلته ينتصر على الشرّ،ويهزم العفريتة، ويحرّر رجال الدولة من أسرهم في قصر (زرمباحة).

ويرتبط السّحر عند المصريين القُدامى (بايزيس) التي كانت تُعبد بصفتها عظيمة السّحر[٤]، كما أنّها استطاعت أن تردّ زوجها (أوزيريس) إلى الحياة بوسائل سحرية تعرفها[٥]، وتذكر الأسطورة إنّ (إيزيس) قد استولتْ على هذه القدرات السحرية من

---

(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.

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، عندها استدعى (رع) كل آلهة الأرض والسماء لشفائه، لكنّها عجزت جميعاً، عندئذٍ تدخّلت (إيزيس)، وعرضت أن تطرد كلّ آلام (رع) مقابل أن يُفشي لها باسمه السّري، لكن(رع) رفض عرض (إيزيس) 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) السّاحرة الكبرى، التي تعرف السرّ السّحري فضلاً عن (رع)[١].

وتؤمن بعض شخوص (ملحمة الحرافيش) بالسّحر، وتتعاطاه، وتخشى من قدرته، لا سيما النساء اللواتي يؤمن بقوة السّحر والسّحرة في ظل مجتمع الحارة الذي ورث فكراً دينياً يؤمن بالسّحر، وبقوته فضلاً عن تلك الأساطير التي تحدّثنا طويلاً عن السّحر، وعن قصته مع الإنسان، تلك القصة التي بدأت تحديداً مع المرأة. فالمرأة كانت تمارس كلّ نشاطات حفظ الحياة وتأمين الغذاء والمأوى والكساء، باعتبارها طقوساً تحويلية مقدّسة، لا تتمّ إلاّ بمعونة جسدها الخلاّق. "وكان التحويل نوعاً من السّحر"[٢]، لكن سرعان ما حقّق الرجل انقلاباً تاريخيّاً في السيطرة، ووضع يديه على نشاطات السّحر، 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 للسّاحر (شاور)، ونفّذ 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].

---

(١) فراس السّواح: لغز عشتار الألوهة المؤنثة وأصل الدين 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 الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة،٢٥٦.

(٣) نفسه: ٢٥٧.

(٤) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ٤٣٦-٣٣٩.

وفي رواية (العائش في الحقيقة) يغدو السّحر قوة للكهنة، إذ يقول كاهن (آمون): "لنا من السّحر قوة"[١]، وإلى هذه القوة السّحرية يعزي الكاهن حمل الملكة (تيى)، التي لبثت مدةً غير قصيرة لا تنجب، فتدخّل الكاهن كما يزعم بسحره، وساعدها على الحمل[٢]، 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"[٣].

التعاويذ

التعاويذ من أكثر مظاهر السّحر المصري ظهوراً في تراث مصر القديمة، وقد صنعها المصريون من الأقمشة والجلود والأخشاب، ودوّنوا عليها نصوص التعاويذ لحماية جسم الإنسان الحي أو الميت من التأثيرات المؤذية ومن هجوم الأعداء المرئيين وغير المرئيين، وكانت تُسمى بالمصرية (هيكاو)، وهي تعني كلمات القوة[٤].

وتتسلّل التعاويذ تسلّلاً رفيقاً إلى (كفاح طيبة)، ليكون لها أيضاً كفاحها الخاص، ووجودها المنفرد. فالأميرة (أمنريدس) ابنة ملك الهكسوس (أبو فيس) تحتفظ بولهٍ بعقدها ذي القلب الزمردي الذي كان أحمس قد وهبه لها في الماضي عندما كان يتخفّى بشخصية تاجر اسمه (اسفينيس)، وتقول "كنت أكثر من لبسه حقّاً؛ لأنّ ساحرة القصر جعلته تعويذة تقي الضرّ والسوء"[٥].

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

(١)نجيب محفوظ: العائش في الحقيقة، ١١.
(٢)نفسه: ١٠.
(٣)نفسه: ١٥٩.
(٤)خزعل الماجدي: الدين المصري، ٢٦٤.
(٥)نجيب محفوظ: كفاح طيبة، ٢١٩.

الشرقي من بحيرة الزهور

ولن أركب القارب الذي يحملني في النيل صاعداً أو نازلاً"[١].

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[٢].

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، وشعبها الهكسوس الرُعاة، وعندما يُسأل عن سبب احتفاظه بعقدٍ مبتور، قد نُزع قلبه منه يقول: "إنّه يذكّرني بأيام الكفاح الأولى، حين خرجتُ أطلب طيبة متخفّياً في ثياب التّجار داعياً نفسي (إسفينيس)، فكان فيما عرضت على النّاس للشراء، فيا للذكرى الجميلة"[٣]. وقد كان المصريون قد ألفوا أن يستخدموا قلائد الذهب تعويذات لا سيما للميت لتخلّصه من لفافات موميائه[٤].

والتحصّن بالتعاويذ له طبيعته الخاصة، وطقوسه المعروفة المتبعة، التي كانت في بدايتها مرتبطةً بأعمال السّحر 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[٥]، وسرعان ما تسلّل ذلك إلى فكر الخوف من الشّر، وأخذ له صورة جديدة، غير منقطعة عن بُعدها

(١) خزعل الماجدي: الدين المصري، ٢٦٥.
(٢) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٩١.
(٣)نجيب محفوظ: كفاح طيبة، ٢٦٠.
(٤)خزعل الماجدي: الدين المصري، ٢٦٧.
(٥)نفسه، ٢٦٩.

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 إليها إلماحاً دون تصريح. لذلك نجد في رواية (السّراب) أمّ (كامل) تؤمن بالتعاويذ، وتصنعها لابنها إشفاقاً عليه من العين، والطريف أننا نجد (كامل) نفسه، المثقف، الذي يحمل البكالوريا، يؤمن بقوة تلك التعاويذ، ويستسلّم لقوّتها المزعومة(١).

القمقم:

ارتبط القمقم في كثير من الأساطير والحكايا بالأرواح والموتى والعفاريت والجنّ، لكنّ ارتباطه بالعفاريت والجانّ والمردة هو الأكثر وروداً، 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 بسبب أسره في القمقم لألف سنةٍ على يدي النبي سليمان، يقول: "في سجني الطويل امتلأت بالحنق والرغبة في الانتقام"(٢)، ويقرّر أن يفتك بمنقذه ومحرّره من أسره (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 بالأساطير 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

(١) نجيب محفوظ: السّراب، ١٨.

(٢) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٣٩.

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؛ لعلّة التشابه بين جسد المرأة الذي يشبه الوعاء السّحري، في حالة الحمل والإرضاع وبين الجرّة. 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 إيجه وآسيا الصغرى، وايطاليا، ومناطق متعدّدة في أوروبا وأمريكا الجنوبية[٢].

---

(١) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة،٦٠.

(٢) فراس السّواح: لغز عشتار، ٤٨-٤٩.

الفصل السابع
الرمز الأسطوري

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 تتوقّف، 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 يضطلع بمهمة واحدة، وهي ملء الأرض عدلاً بعد أن مُلئتْ جوراً، وإقامة حكم الله ودولته في الأرض، ومحق الظلم والاستغلال

(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.

والاستبداد[١] وهو بذلك يخلّص الروح والجسد، ويمنح الأمل بالآخرة وبالخلاص النهائي[٢]، وهذا الرمز كثيراً ما يظهر عند الشعوب التي تقاسي من الظلم، وترزح تحت نير الطغيان سواء من حكّامها أم من غزاة أجانب[٣].

ونجيب محفوظ يربط الرمز الأسطوري للمخلّص برحلة البشرية منذ بدايتها متمثّلة في (أولاد حارتنا). (فأدهم) الابن الطيب الذي طُرد من البيت الكبير؛ لأنّه عصّى والده (الجبلاوي)، يحلم بلا انقطاع بالعودة إلى البيت الكبير[٤]، ويرى الجبلاوي مخلصاً له من الحياة الضنكة التي يحياها مع زوجته، حيث لا ملبساً ناعماً، ولا مسكناً مريحاً، ولا طعاماً لذيذاً.

وهذا الانتظار البشري الأوّل للمخلّص، الذي انبثق مع أوّل لحظات الطّرد من الجنّة، والانخراط في شقاء الأرض سرعان ما يتسلّل إلى البشرية كاملة ممثّلة في أهل الحارة، الذين يرون في (الجبلاوي) مخلّصاً لهم من بطش الفتوّات وضنك الحياة، لذلك يصيح كلّ معلوب على أمره: "يا جبلاوي!"[٥]، والكلّ يعتقد جازماً بأنّ (الجبلاوي) "لا بد أن يخرج يوماً من عزلته لينقذ أحفاده من الظلم والهوان"[٦]، فهم مقيمون على الظن بالحاجة إلى " من يخلّصها من شياطينها"[٧]، ولذلك ينتظرون (الجبلاوي) الذي "لولا عزلته لملأ الحارة نوراً"[٨].

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

(١)عبد الرحمن بسيسو: استلهام الينبوع، ٤١١.
(٢)الموسوعة العربية: ج٢، ٢٩٣.
(٣)عبد الرحمن بسيسو: استلهام الينبوع، ٤١١.
(٤)نجيب محفوظ: أولاد حارتنا، ٦٣.
(٥)نفسه: ٢١٦، ٤٧٦، ٤٨٣.
(٦)نفسه: ٢١٥.
(٧)نفسه: ٢٣١.
(٨)نفسه: ٢١٨.

كلمة منك تغيّر حارتنا من حال إلى حال؟ أم يرضيك ما يجري بها"[١].

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"[٢]، وتجدّد الأمل في نفوسهم من جديد بانتظارهم (الحنش) صديق (عرفة)، الذي قيل إنّه قد وجد كتاب السّحر الخاص (بعرفة)، وأنّه شرع بتجهيز العدّة والرجال "استعدادا ليوم الخلاص الموعود"[٣]، 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 أضرّ بهم العسف، قالوا: لا بد للظلم من آخر، ولليل من نهار، ولنرينَّ في حارتنا مصرع الطغيان ومشرق النور والعجائب"[٤].

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 كان 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 ذلك عن وجيه من قبل لذلك رفعوه إلى مرتبة الأولياء، وقالوا إنّه لذلك نجّاهُ الله من دون

(١) نجيب محفوظ: أولاد حارتنا، ٢٣٤.
(٢) نفسه: ٥٥٢.
(٣) نفسه: ٥٥٢.
(٤)نفسه: ٥٥٢.

الآخرين"[١]، كما أنّ (عاشور الناجي) أقام الفتوّة على أصولها "فلم يفرض أتاوة إلاّ على الأعيان والقادرين لينفقها على الفقراء والعاجزين"[٢].

لذلك ما أبه الحرافيش بسجنه، وظلّوا ينتظرونه طوال مدّة سجنه "انتظر الحرافيش على لهف يوم عودته، وعمل آخرون لذلك اليوم ألف حساب"[٣] 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[٤].

أمّا الدافع الثاني للانتظار، ولتتويج (عاشور) مخلّصاً أسطورياً يضطلع بحلم التحرير، ويداعب المخيلات، هو عامل القهر والظلم والتعسّف، فكلما قُهر الناس زادت ضراعتهم إلى بعث شخصٍ يخلّصهم مما هم فيه، ولذلك فهم يرفضون فكرة موت المخلّص، بل يؤكدون أنّه غائب، وسيعود يوماً. "عاشور لم يمت، عاشور سيرجع قبل بزوغ الهلال"[٥]، 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"[٦].

وعندما يشتد البؤس تكثر الآمال المعقودة على المخلّص، فالحارة عندما يشتد جوعها، في حين تشتّد تخمته الأغنياء، يحلم الجميع بعودة (عاشور)؛ لينقذهم من مسغبتهم، ويقول الحالمون المنتظرون "لو بُعث عاشور حقّاً لجاءكم بالطعام"[٧].

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

---

(١) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ٧٤.
(٢) نفسه: ٨٨.
(٣) نفسه: ٨٦.
(٤) نفسه: ٨٧.
(٥) نفسه: ٢٢٢.
(٦) نفسه: ٩٦.
(٧)نفسه: ٤٩٨.

التي طال انتظارها من جديد، ولعلّ التأسيس لأسطورية الشخصية المخلّصة عند محفوظ 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 النبيالصالح،أوالقائد 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"[١]. 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"[٢].

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"[٣]، 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"[٤]. 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: الطريق، ١٢.
(٢) نفسه: ١٤.
(٣) نفسه: ١٢.
(٤) نفسه: ١٢.

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) من والده "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 أنّ 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

(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.

عن والده، "صرخة مفجعة حينما أدرك أنّ بحثه سيطول"[١].

وقد كان أجدر (بصابر) أن يسلك طريق التصوّف في البحث عن والده، ولكن العقبات الصادرة عن النفس هي التي كانت العقبة في ذلك الطريق، وأفشلت المسعى[٢]. إذ لطالما كان التصوّف هو أحد الحلول التي يعرضها محفوظ على الشخصية الفنيّة المأزومة نافذة لاستنشاق عبير الحرية عبرها[٣]. 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 على مواصلة الرحلة، ولكنّها كانت قوى ضعيفة، فالعناصر الأوّلية في الطبيعة، بكلّ ثقلها الممتليء بالغليان تسيطر على (صابر)، وتفرض قوانينها عليه، كأنّها قدرٌ لا فكاك منه[٤].

ولذلك كانت رواية (الطريق) أمثولة أسطوريّة يبسط فيها نجيب محفوظ تراجيديا الصراع الأزلي بين الحق والضلال والخير والشرّ، والإنسان حرّ في اختيار طريقه.[٥] فالرواية باختصار تعكس صراع البشر الأزلي بين الجبر والاختيار[٦].ومحفوظ لا يجعل الجريمة 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

(١)علي الراعي: مأساة الثائر الفرد عند نجيب محفوظ، الهلال، ع١٩، القاهرة، ١٩٧٠، ١٠.
(٢)أحمد عبّاس صالح: قراءة جديدة لنجيب محفوظ، المقدّمة،ع٥٦، السنة الرابعة، القاهرة، ١٩٦٥، ٥٧.
(٣)غالي شكري: المنتمي، دراسة في أدب نجيب محفوظ، ٢٧٦.
(٤)أحمد عبّاس صالح: قراءة جديدة لنجيب محفوظ، المقدّمة، ع٥٦، السنة الرابعة، القاهرة، ١٩٦٥، ٥٧-٥٨.
(٥)طه الوادي: الطريق والبحث عن الجذور، الهلال، ع١٢، العام الرابع عشر بعد المئة، القاهرة، ٢٠٠٥، ١٤٥.
(٦)نفسه: ١٤٢.

الذي يفترض به أن يملكه وَفْق ما يحيلنا إليه اسمه[١]. 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[٢].

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"[٣]. فما كانت المشكلة 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"[٤]، يتزوج من 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"[٥]، 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"[٦]. فالسعي ليس عقيماً، ولم يقل 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

(١) أحمد الخميسي: نجيب محفوظ في مرايا الاستشراق السوفيتي، ٤٧.
(٢) نفسه:٤٧.
(٣) نجيب محفوظ: الطريق، ١٠٥.
(٤) نفسه: ١٦٦.
(٥)نفسه: ٦٦٧.
(٦)رشيد العناني: نجيب محفوظ قراءة ما بين السطور، ٥٤.

كأبيه فيما تعده به، وفي أنّها حلم عسير التحقيق، أمّا كريمة، فامتداد حي لأمّه فيما تهبه من متعة وجريمة"[١].

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"[٢]، أو قد يستطيع أن يسهّل له سبيل الهرب.[٣] ولعلّ أمل كهذا 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. فمحفوظ 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 يُحقّق 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.

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)[٤]، 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)

---

(١) نجيب محفوظ: الطريق، ٨٥.
(٢) نفسه: ١٧٣.
(٣) نفسه: ١٦٤.
(٤)الموسوعة العربية: ج٢، ٢٩٣.

يزور (الخضر) أحد الأعيان في المنام، ويأمره بأن يبني ضريحاً على قبر رجل اسمه (أبو المكارم)، فينفّذ العين أمر (الخضر) لتوّه، "ويقيم الضريح، وبمرور الزمن تتلاشى ذكريات أبو المكارم، وتبقى له الولاية"[١].

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) يتجلّى (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"[٢].

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 (الفولّلي)، في حين يستدعي (سماحة الناجي) (الخضر) 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 يلقّن الأبناء حكايات (عاشور) و(شمس الدين)، فينشئوا جاهلين لأصلهم المبارك، لبركة الحلم، وصداقة سيدنا الخضر "[٣].أمّا (جلال الناجي) فقد

---

(١) نجيب محفوظ: حكايات حارتنا، ١٦٠.
(٢) نفسه: ٢٢٢.
(٣)نفسه: ٢٣٧.

كان يتستّر على فقره وضعف جسده وخمول ذكر أبيه وسمعة أمّه السيئة بصداقته المدّعاة لخضر "لم يكن فتوة مثل سمكة العلاج ولكنه كان وليّاً وصديقاً للخضر"[١].

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 به، 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[٢]، وإنّما سُمّي خضراً؛ لأنّه جلس على فروة بيضاء فاهتزت تحته خضراء[٣]. وتذكر بعض القصص خبر رحلته مع (ذي القرنين) في طلب عين الحياة، والوصول بعد مشقّه إلى تلك العين، والشرب منها، ليصبح خالداً، ويغدو أيّ مكان يمرّ به أخضر[٤].

وشخصية (الخضر) مزيج من الأسطورة والحكاية الشعبية التي لا يُعرف أصلها، وهو فارس مقاتل ينتصر دائماً للحق وللصلاح وللتقوى، وهو صاحب المياه والأنهار، وصاحب النيران والأنوار[٥]. "وغالباً ما يُوصف بشخص رصين تشعّ من وجهه الأنوار، ويلفّه 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"[٦]

وقد يتعامل (الخضر) مع الأولياء، ويتبادل العلم معهم، بل ويرغب في الحصول على ما يكتبون. ففي رواية (ليالي ألف ليلة) نلفي (الخضر) يسمع عن كتاب مهم كتبه أحد العبّاد في التصوّف، فيطلب أن يطّلع عليه. فأرسل العابد أحد تلاميذه

---

(١) نجيب محفوظ: حكايات حارتنا، ٣٨٧.
(٢) انظر: ابن كثير: قصص الأنبياء، ٥٢٩-٥٥٠.
(٣) نفسه: ٥٣٢.
(٤) محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالتها، ج٢، ٢٠٠-٢٠١.
(٥) لطفي خوري: معجم الأساطير، ج٢، ٥.
(٦) نفسه: ٦.

بالكتاب إلى أحد الأنهار، وأمره بأن يُرمي الأوراق فيها، فما كاد يفعل حتى "انشقّ الماء، وظهر صندوق، وفُتح غطاؤه حتى سقطت الوريقات فيه، فقفل، والتفّت المياه"[1]، 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 والمثقّفة 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 الأسطوريّة، 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 توقّف 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 تتوء به إمكانيات 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

(١) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ١٩٢.

الناجي"[١]، ولكنه ما كان يجيب، بل يختفي كما جاء دون أن يشمل نفسه بالهبات المسروقة إلى أن اكتشف المعلم (سماحة الناجي) فعلته، التي برّرها بقوله: "جئت لأنقذ أرواحاً من الموت"[٢] عندها ثار غضب (سماحة)، وقرّر أن ينتقم من فعلته قائلاً: "ستتُعلّق من قدميك في السقف يا معلّم عاشور حتى تصفّى روحك نقطة بعد نقطة"[٣].

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 بها 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[٤].

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 النّار 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

---

(١) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ٤٩٨.
(٢)نفسه: ٥٠٠.
(٣)نفسه: ٥٠١.
(٤) ماكس. أس. شابيرو: معجم الأساطير، ٢٠٩؛ طلال حرب: معجم أعلام الأساطير والخرافات في المعتقدات القديمة، ١٠٣؛ طاهر باذنجكي: قاموس الخرافات والأساطير، ٧١.

الضعيفة دون النّار، ورجال (سماحة) هم النّسر الذي أُوكل 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 التي تصله بأحاسيس الناس، فينبض بنبضهم، وتسري ثورته في شراييهم، 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 أنطولوجية 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 التشاكل بين محتويين لا يُعدّ مجرد علاقة

(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.

بينهما، وإنّما صلة حقيقية تجمع بينهما، وتربط الواحدة بالأخرى، فتضفي الانسجام[١].

وتبرز الأرقام ثلاثة وستة وعشرة في (كفاح طيبة)، لتخصّب 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[٢]، وقد كانت هذه الرغبات الثلاث هي حقيقة طلبات ثلاث تكاد تكون ملزمة، وعندما رفضها فرعون طيبة، كان لزاماً عليه أن يخوض حرباً طاحنةً 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 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 أيضاً[٣].

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[٤].

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 وبالإيماء وبالإحالة. في حين أنّ الرقم عشرة هو "جماع الأعداد كلّها

(١)محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج٢، ١٩٦.
(٢)نجيب محفوظ: كفاح طيبة، ١٢.
(٣)مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٤٧.
(٤)نفسه: ٤٧.

من الصفر وحتى التسعة"[١] 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 وصاياه في سِفرٍ، ويجملها في عشرة شروط[٢]، 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، وإلى أن ينتهك خصوصيته وحريّاته، فيتسلّل ليلاً إلى مخدع والده، يبغي الوصول إلى الغرفة الصغيرة المغلقة دائماً، ليعرف ما تحتوي هذه الشروط العشر المكتوبة في سِفْر 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، شكّلتْ سِفْراً زمنياً ملحميّاً، يؤرّخ لصراع العدل والحرية مع قوى التسلّط في جدلية زمانية مكانية أبطالها هم العامة/الحرافيش لا الآلهة وأنصاف الآلهة من البشر النخبة، و"العشرة جماع الأعداد كلّها من الصفر وحتى التسعة"[٣]، 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

---

(١) صبري حافظ: الحرافيش أنجح أعمال نجيب في الإنجليزية، إبداع، السنة ١٢، القاهرة، ١٩٩٤، ٤١.
(٢) نجيب محفوظ: أولاد حارتنا، ٣٩.
(١) صبري حافظ: الحرافيش أنجح أعمال نجيب في الإنجليزية، إبداع، السنة ١٢، القاهرة، ١٩٩٤، ٤١.

يؤلّف فيما بعد بينهما، ومن كلّ الأرقام المضمرة بينهما أرقام الدنيا، فهو بمنزلة الأم الحاضنة 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"[١]. كذلك الرقم عشرة هو رقم الاكتمال والاكتفاء والتقسيم الزمني للقفزات الزمنية (لابن فطّومة) في رحلته، (فابن فطّومة) ينوي أن يقيم في كلِّ 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 وَفْق 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 محلّه قاضي القُضاة، وتُجرى انتخابات جديدة بين الرئيس المعتزل والمرشّحين الجُدد[٢].

ويظهر الرقم ثلاثة في رواية (أولاد حارتنا) بحضوره الأسطوري الشهير، ويرتبط في الرواية بأشهر مكان أسطوري، وهو البيت الكبير، الذي يعيش في،ه (الجبلاوي) مع من يصطفيه من أبنائه وحفدته، وهو "مسكن مكوّن من أدوار ثلاثة"[٣] 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

---

(١) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ١٧٤.

(٢) نجيب محفوظ: رحلة ابن فطّومة، ٩٢.

(٣)نجيب محفوظ: أولاد حارتنا، ١١.

المغزى في موروثات البشر[١] فالسماء الثالثة مسكن للنجباء[٢]، كما أنّ العدد ثلاثة هو العدد الذي يجمع جميع الأعداد، وعند المصريين القدامى كان ثالوث طيبة يتكوّن من (آمون) و(موت) و(خنسو).[٣]

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"[٤]، 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 عينيه، ثم تنكّر له. وطفق يرفل بالنعيم، فقد ملك بيتاً فاخراً، وسيّارة، وأصبح رئيس تحرير في صحيفة، مكتبه في الدور الرابع من مبناها[٥]. 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 إنّ 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 تتأحدّث عن منظومة متكاملة من العوالم التي وُجدت وانتهت. وتتألّف من أربعة عصور، يتناقص طولها، ويتفاقم الشرّ فيها"[٦].

---

(١) الموسوعة العربية: ج١، ٢٩٣.
(٢) محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج٢، ١٩٨.
(٣) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٤٧.
(٤) نجيب محفوظ: اللص والكلاب، ٧.
(٥) نفسه: ٣٨.
(٦) الموسوعة العربية: ج٢، ٢٩٢.

والرقم أربعة يكتسب قدسيته من تناظره مع كثير من مظاهر الطبيعة، فضلاً عن ارتباطه بكثير من المعتقدات والترميزات الدينية، فهو عنوان الانسجام الذي يجمع كلّ كائن 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 مرّ الزمان[١].

والشيعة تضفي على الرقم أربعة رمزاً مقدّساً؛ لأن عدد حروف كلمة الله أربعة، ولكن عدد أحرف هذه الكلمة خمسة لا أربعة، ويقابلونها بالينابيع الأربعة التي جرت من وحدة الله. ولتلك الينابيع مقابلات في الفكر الديني الإسلامي، إذ إنّ 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 القُدامى 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 القُدامى، إذ كان التحنيط يستوجب أن تبقى الجثة المحنّطة في مادة النطرون سبعين يوماً[٤]. ولذلك

(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.

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)"[١].

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"[٢].

أمّا الرقم سبعة، فهو الرقم الأكثر رمزية، وأكثر تقديساً في الأساطير، لذلك كانت الأمور المهمة تقترن بالعدد سبعة، ولذلك كانت رحلات (السندباد) البحري في البحار السبعة هي سبع رحلات، وقد روى أحداثها العجيبة (لشهريار) ولأهل مدينته "وهناك روى لهم ما حدث له في رحلاته السبع"[٣].

فالعدد سبعة من أهم الأعداد في المعتقدات والأساطير، وله علاقة وثيقة بطلاسم السّحر؛ لأنّ هذا العدد كان عدد التمام. فالمعبود (رع) له سبعة أرواح، وفي الحقيقة إنّه تمّ التمسّك بفكرة أنّ الأفراد الآخرين كانوا سبعة معبودات مطويّة، منهم (حاتحور)، و(ماعت). ولم يكن قُضاة الموتى الاثني وأربعون في الحقيقة سوى مضاعفة للعدد سبعة[٤]. والكثير من مظاهر الكون وطقوس العبادة سبعة، فالسموات سبع، والأرضون سبع، والجبال سبع، والبحار سبع، وعمر الدنيا سبعة آلاف، والأيام سبعة، والكواكب سبعة، وهي السيّارة، والطواف بالبيت سبعة أشواط، والسعي بين الصفا والمروة سبعة، ورمي الجمار سبعة، وأبواب جهنم سبعة، ودركاتها سبعة، وامتحان (يوسف) عليه السلام في السجن سبع سنين، وتفسيره لحلم ملك مصر، كان سبع سنين "وقال الملكُ إنّي أرى سبع بقراتٍ سمان"[٥]، وكرامة النبي (محمد) كانت في سبع مثانٍ "ولقد آتيناك سبعاً من المثاني والقُرآن العظيم"[٦].

وعن "رقم سبعة يتفرّع رقم خمسة عشر وهو عدد السموات السبع والأرضين السبع

(١)نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٣٧.
(٢)نفسه: ٢٧٦.
(٣)نفسه: ٢٥٠.
(٤)مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٤٧.
(٥)يوسف: آية٤٦.
(٦)الحجر: آية ٨٧.

مع المركز، وعدد أيام الشهر القمري سبعة مضروبة في أربعة، ومدّة الحمل أربعون أسبوعاً، وكذا من الأرقام سبعون وسبعمائة وسبعة آلاف، وقديماً قالوا "الدنيا سبعة أيام كلّ يوم ألف سنة"[١].

وتجاور أرقام مقدّسة قد يهب عدد نحس وشؤم، فالعدد واحد، والعدد ثلاثة أرقام مقدّسة، فالعدد واحد رمز للبداية[٢]، كذلك الرقم ثلاثة هو جامع جميع الأعداد[٣]. ولكن تجاورهما مكونين العدد ١٣ يجعلهما رقم نحس. فغرفة (صابر) في رواية (الطريق)، التي كان رقمها ١٣ في الفندق الذي نزل فيه في القاهرة في رحلة بحثه عن أبيه كانت فاتحة شؤم، وإرهاصةً بالفشل، وقد شعر (صابر) بظلال هذا الرقم المشؤوم، لذلك "ابتسم لدى سماعه الرقم"[٤]. وحُقّ له أن يتطيّر من هذا الرقم، إذ كان رقم الغرفة التي حوت كلّ شروره، وفيها كان يفسق (بكريمة) زوجة صاحب الفندق، وفيها كابد آلام الوحدة والخوف، وفيها تمّ التآمر على قتل صاحب الفندق، وكلّها بوائق 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، فتربط الإنسان بماضيه وبحاضره وبمستقبله ضمن جدلية غير قابلة للتفسير العلمي، ويتجلّى الحلم في الأساطير على أنّه 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؛ لأنّنا لا نحلم بشيء ثانوي حتى لو عبّر عن ذاته بلغةٍ

(١) محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج٢، ١٩٨.
(٢) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٤٧.
(٣) نفسه: ٤٧.
(٤) نجيب محفوظ: الطريق، ٢٨.

تخفي الشيء المهم لرسالة الحلم وراء واجهة لا مضمون لها ولا معنى"[١].

وتتجلّى 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 رمزاً 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 مجذوباً بالأشواق، كلّما تقدّم خطوة سبق الشيخ بخطوتين. هكذا اخترقا الممر والقرافة نحو الخلاء والجبل، وناداه من أعماقه، ولكن الصوت في حلقومه انكتم"[٤]

ويدرك (عاشور) أنّ عليه أن يغادر الحارة هارباً من الوباء، فهذا الحلم مفتاحه الجبل، (فعفرة) يريد أن يرشده إلى طريق النجاة من الموت، وهو الهروب من الحارة، والاحتماء 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 تلقّي إلهام السماء من هذا الحلم، فزوجة (عاشور) وأبناؤه يرفضون الهروب معه، ويقول ابنه (حسب الله): "عفواً يا أبي، نحن باقون، ولتكن

مشيئة الله"[٥]، وشيخ الحارة ينهر (عاشور) عن نشر حلمه قائلاً: "حذار أن تعطل

---

(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.
(١) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ٦٠.

الأرزاق وتنشر الفوضى"[١].

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"[٢]. 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 بوجوب أن يتزوّج (فلّة) عاملة حانوت البوظة، إذ رأى في الحلم الشيخ (عفرة) يقوده باتجاه (فلّة)، فأيقن أنّ هذه مباركة منه لزواجه منها، ولانتشالها من الوحل الذي تكاد تغوص في قذارته[٣].

فحلم (عاشور الناجي) الذي لا يقلّ أهمية عن أحلام الأساطير، يوفّر 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 النّص 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"[٤]. إذن فالحلم لا يحيل فقط إلى نفسه وإلى داخل النفس، ومعترك قلقها، بل قد يحيل إلى الخارج، ويوميء للوقائع، بل يرسم بعض معالم المستقبل، ومن

---

(٢) نفسه: ٦١.
(٣) نفسه: ٥٩.
(٤) نفسه: ٤٥.
(١)نجيب محفوض: ملحمة الحرافيش، ٣١٥.

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 أمنياتها، 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 إنّ 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 نقاب إحداهنّ، 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 والرّبا، 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

(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.

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"[١]. ثم يحلم بحلم يغيّر كلّ حياته، ويتلف ثروته، إذ يحلم بشخص يأمره بأن يحرق ماله 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"[٢]. وبذلك استجاب (أبي المكارم) لحلمه الداعي لإهلاك ماله الحرام، وكأنّ حلمه صورة من نفسه المعذّبة، التي تشكّك بمصدر ماله، وتنزع في اللاشعور إلى التخلّص 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 بُعداً أسطورياً غير نابع من اللاوعي الفردي، أو الجمعي، بل هو "وسيلة من وسائل الاتصال بين الإنسان والغيب. والغيب عبر الحلم الأسطوري يحاسب أو يكافئ"[٣]، 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"[٤]. 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

(١) نجيب محفوض: حكايات حارتنا، ١٥٨.
(٢)نفسه: ١٥٩.
(٣)خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربي، ١١٦.
(١) نجيب محفوظ: حكايات حارتنا، ١٦٠.

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، ليحقّق لك أمنياتك"(١).

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 تخومهما بكلّ سهولة. ففي رواية (ألف ليلة وليلة) يبحث العفريتان (سخربوط) و(زرمباحة) عن التسلية، ويجدان فكرة شريرة للتسلية، يوحيها بها 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 برضا (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 حلّة 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"(٢).

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 بأن

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،

---

(٢) نفسه: ١٠٦.

(٣)نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٩٥.

ثم أنّها تحمـــل، وتلوح الإمارات فتقدّم أمّها على إجـــهاضها مـــستغفرة ربّهـا[1]، ويحار العاشقان، ضحية الحلم التســـلية في أمرهما، ويزداد وجدهما، ويلـوح الفـراق الأبدي، إذ يخطب الثري البشع (كرم الأصيل) (دنيا زاد)، ويبارك السلطان (شـهريار) الزواج، وتكاد تزفّ إليه، إلاّ أنّ مرضاً تدّعيه يحول دون إتمام الزواج، ويشرع (كـرم الأصيل) ينتظر شفاءها بفارغ الصبر، إلاّ أنّ الانتظار يطول إذ يتغيّر مجرى الأحـداث، ويحدث ما يخشى (سخربوط) و(زرمباحة) حدوثه، وهو "أن يتسلّل الخيـــر من حيـث لا ندري"[2]، ويعرف (شـــهريار) حقيقة ما جرى مـع (دنيـا زاد) و(نـور الـدين)، فيجمعهما، ويزوجهما بعد أن يُجري على (دنيا زاد) مخصّصتها من بيت المال، وبعـــد أن يُقتل زوجها المشؤوم (كرم الأصيل) قبل أن يظفر بها، وبذا يغدو الحلم حقيقـة مـن جديد على يدي السلطان (شـــهريار)، الذي انتصر للحـــبّ أخيـراً، محقّقـاً مقولـة (سحلول) تاجر المخدّرات "من ملك الحلم ملك الغد"[3].

فالحلم عند نجيب محفوظ أصبح إرهاصاً بالمستقبل الآتي، وصورة مشرقة عنه إذ توفّرت له النية الصادقة، والمشاعر النبيلة، والعمل الموصول، عندها فقط نـستطيع أن نحوّل الحلم حقيقة، ونحظى بالسعادة المنشـــــودة كما حظي بها (نور الـدين) (ودنيـا زاد).

وقد يكون الحلم إرهاصاً بالملك، فالفرعون (تحتمس الرابع) فـي روايـة (أمـام العرش) يصل إلى الحكم وَفْق اعتقاده بسبب نبوءة حلم، إذ يقول: "لـم أكـن مرشّـــحاً للعرش، وذات يوم قمت برحلة إلى أبي الهول، وجلستُ في ظلّه أســـتريح، وداعبنـي شبه نعاس، فسمعت صوته يطالبني بإزالة الرمال من حوله واعداً إيـاي –إذا فعلـت– بالعرش. وفي الحال دعوت العمّال، وأمرتهم بإزالة الرمال متحمّلاً عـبء ذلـك كلّـه. وحدث ما لم يتوقعه أحد، فمات وليّ العهد، ووجدتني على العرش"[4].

لكنّ الحلم في رواية (حديث الصباح والمساء) يغدو أداة من أدوات التواصل مـع الغيب، فالشخصيات الغرائبية في الرواية، التي تدّعي امتـــلاك ملكات فـوق طبيعتـه

(١) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٩٩.
(٢) نفسه: ١٠٩.
(٣) نفسه: ١٠٣.
(٤)نجيب محفوظ: أمام العرش، ٦٥.

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"[١]. 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"[٢]، ففسّرت الأمّ (مطرية) الحلم بقولها: "القسم هو الأمن والأمان، هو بيت الزوجيّة"[٣]. 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"[٤]، 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"[٥]، فتعرف الأمّ (سميرة) أنّ الحلم إرهاصٌ بالموت، وسرعان ما أسلمت الفتاة الروح.

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

(١) نجيب محفوظ: حديث الصباح والمساء، ١٨٣.
(٢) نفسه: ٢٣.
(٣) نفسه: ٢٣.
(٤) نفسه: ٢٨.
(٥) نفسه: ٣٠.

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 المؤلّف، بل كان ضمن نسقٍ من الرموز والأشكال الأسطوريّة الذي يضفي محفوظ عليه ملمحاً إنسانياً يرتقي بنظرته 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 فيها 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 لفظة وريثة لعصور موغلة في القدم كانت المرأة هي معبود حقيقي للرجل، وكانت "الكاهنة الأولى والعرّافة والسّاحرة الأولى"[٧]،

وكلّ ذلك لما تحلّت به من قوى خلاّقة، وإيقاع جسدي متوافق مع الطبيعة[٨].

وتتجلّى مسوّغات هذه العبودية في بعديها: الأسطوري والسردي الروائي

---

(١) فراس السّواح: لغز عشتار الألوهة المؤنّثة 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 السّواح: لغز عشتار الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، ٣١.
(١)فراس السّواح: لغز عشتار الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، ٣٢.

المتكيء على الواقع وعلى دورها الحيوي في الأسرةوالإنجاب والتربية (فزهيرة) "أنجبت له جلالاً، فسرى رحيق الأمومة في أعطـــافها، وتلقّت ســـعادة جديدة"[١]، فالأمومـة 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 المـنظم لعـــلاقة الأفراد في الأسرة، وحبّ المرأة لأبنائها كان "النموذج الأســاسي للعلاقات الســائدة بين أفراد ينظرون لبعضهم على أنّهم أخوة في أسرة كبيرة تتّسع لتـشـمل المجتمـع الأمومي صغيراً كان أم كبيراً، ومعاملة المرأة لأطفالها دون تمييز قائم على خـصائص معينة أو قدرات وقابليات ومنجزات هي التي أسّـست لـروح العـدل والمـســاواة الاجتماعية القائمة في الجماعة الأموميّة، وابتعاد ســيكيولوجية المرأة عن كلّ ميل نحو التسلّط والاســتبداد، هو الذي أعـطى هواء الحريّـة الـذي تنفّـســته الجماعـات الأموميّة طوال عهدها"[٣].

و تصوّر كهذا للمرأة المقدّسة ذات الأبعاد الأسطورية يقودنا إلى فهم لشخـصية (زهيرة)، ومن ثم تكوين صورة لشريحة من النساء اللواتي تمثّلهن (زهيرة)، (فزهيـرة) من طبقة الحرافيش، أيّ من العامة، وإن كانت ترتد أصولها إلى (عاشور ناجي) الجـدّ الأكبر لآل الناجي، وهي فقيرة جداً، تربّتْ في بيوت الســادة، ثم زُوّجتْ للفران (عبد ربّه) دون أخذ رأيـها، ولكنّها كانت طمـوحة تـــرغب في تجاوز فقرها، وقـد رأت في جمالها الفتّان "قوام رشيق لا يتأتّى لراقصة، وصفاء بشرة لا يحظى به بـشر وفتنـة عينين مسكرة مخدّرة، وإنّها روح الجمـــال الفتّان"[٤] مؤهلاً وحافزاً يدفعانها إلـى أن تتجاوز فقرها، وإلى أن تصبح هانماً من هوانم الحارة، وفي سبيل ذلك تجـاوزتْ كـلّ المعايير والحدود، فطلّقت زوجها الفرّان، وهي تعلم بمقدار حبّه لها، ثم تزوجتْ بغيره،

وسرعان ما طلّقت الزوج الجديد، ليخلو لها وجه غيره، وبقيتْ تتسلّق السلم بوساطة جمالها الفتّان حتى وصـلت إلى قصر آل الناجي، فتزوجتْ المعـلم (عزيز) الذي كـان في عمر والدها، وذهـلت في الحياة المنعّمة إلى أن ماتت قتـلاً على يـدي زوجـــها

(٢)نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ٣٢٨.
(٣)فراس السّواح: لغز عشتار الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، ٣٢.
(٤)نفسه: ٣٣.
(٥)نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ٣٢٣.

(محمد أنور) بأبشع طريقة، إذ هشّم رأسها بعصا غليظة انتقاماً من غدرها به[1].

(فزهيرة) هي المرأة المقدّسة التي طحنها الطموح، وأضناها الفقر، وجعلتها الرغبة المتقدة في القفز من طبقة الحرافيش إلى طبقة الهوانم والمعلمين تخسر حياتها، وتتنكّر لمبادىء إنسانيتها، وتسلّع نفسها لمن يدفع أكثر مقابل الحصول على جمالها، وهي إن لم تبرّأ من وِزْر سلوكها، فهي ليست الملومة عليه وحدها، بل يتحمّل المجتمع وِزْر مأساتها التي جعلتها تتوسّل 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 وِزْر 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: "ولكنّه 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"[2].

فالأعضاء الجنسية عند محفوظ جوهرة حمراء، وهاتان الكلمتان تنفتحان على رموز أسطورية عديدة إذ هما تقودان إلى الإشعاع والنّور، وقد "قدّس الإنسان الدافع الجنسي، وعدّه 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

(١) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ٣٧٨.
(١) نفسه: ٢٢.

أُودعتْ[١].

ومن هنا نستطيع أن نفهم لماذا عُدّ عضو الجنس رمزاً للخلق ولمنح الحياة[٢]، ولماذا كانت الأعضاء التناسلية تقدّس، وينظر إليها باحترام واهتمام[٣]، ولماذا للجنس هذه المكانة في الفكر الأسطوري، ويبدو أنّ ذلك يُفهم عبر النظر من الزاوية ذاتها التي علّل 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[٤]. ومن هذا المنطلق نستطيع القول إنّ الجنس أسطورياً ليس نشاطاً جسدياً تفريغياً هدفه المتعة، بل هو عملية انتظام والتصاق بناموس الحياة الأكبر، وانتماء عملي لدورة الحياة والطبيعة والتجدّد.

ونجيب محفوظ يؤسّس (بملحمة الحرافيش) لبناء عالم مصغّر، يتجاوز فيه كلّ ملامح النشاط الإنساني، وتتصارع فيه المفاهيم والرؤى، وتتناوب عليه الأفكار والانتصارات والهزائم ضمن سيرورة الحياة التي لا تتوقّف، و استدعاء الجنس بصورته الأسطورية يبدو حاجة ملحّة لاستكمال المشهد الملحمي كاملاً، فالجنس يشكّل تمام دورة الحياة ممثّلة بالبدايات والنهايات، من منظور أسطوري يُعلّي 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 دينامكيتها، وقوتها الدافعة في طريقها الطبيعي نحو الفناء إلاّ عبر الجنس.

كما أنّ الجنس يستكمل في بُعده السطحي السّردي صورة مجتمع الحرافيش، ويستوفي شروطه الإنسانية الطبيعية، وهو بذلك يؤسس لرسم صورة اجتماعية وافية لا تنحّي أيّ مفردةٍ من مفردات الحياة الإنسانية، كيف لا ونجيب محفوظ يرى أنّ

(١)فراس السّواح: لغز عشتار الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، ١٧٨.
(٢)علي الشوك: جولة في أقاليم اللغة والأسطورة، ١٠.
(٣)نفسه: ١٥.
(٤)نفسه: ١٨٠.

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 يسبغها 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 إنّ الشهوة هي المحرّك لصنع الحياة التي سيتدفّق الدم في تجسدّاتها الملموسة كالإنسان والحيوان.

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، لتحقّق له ما يريد أو ما يحتاج إليه، وليس بقادر على فعله بعمله أو بفكره"[٥].

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

(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.
(١) خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربي، ٨٧.

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"[١]، 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"[٢].

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 (سيكننرع) 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"[٣] 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"[٤].

والدعاء بصورته الأسطورية، وما فيها من الاعتقاد بقوته، وأثره في الخير وإحلال 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 بساكنيها، وتقديم الهبات والنذور عندها فضلاً عن

(٢) نجيب محفوظ: عبث الأقدار، ٢٧.
(٣) نجيب محفوظ: كفاح طيبة، ٧١.
(٤) نفسه، ٢٩.
(٥) نفسه: ١٨٧.

طلب المغفرة من الله بوساطتها.

ولا شك في أنّ مفهوماً ساذجاً 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 نثرالماء يعود إلى العادة المصرية بصبّ الماء فوق الشخص لتطهيره في أثناء الحمام الطقسي[٢].

لا غرو إذن 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.

القربان

يشكّل القربان علامة رمزية تربط المخلوق بالخالق أو بقوى الطبيعة التي هي في

---

(١) نجيب محفوظ: السراب، ١١٥.
(٢) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٨٨.
(٣) نجيب محفوظ: السراب، ٣٣٧.
(٤) نفسه: ٣٣٧.

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)، مشكّلةً مشهداً من المشاهد التي تتوافر على رموز تتخلّل 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، ويهْرَعُون "إلى معبدي سوتيس والنيل، ويقدّمون القرابين"[١] كما أنّ فرعون نفسه (مرنرع الثاني) يقدّم أيضاً ثوراً ذبيحاً قرباناً للإله[٢] ويحذو (سيكننرع) 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].

---

(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.
(١)مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٢١٧.

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 بالتضحية بالخدم، وبالإماء في جنازة الملك كي يكونوا على استعداد لخدمة سيدهم في العالم الآخر. ثم برزت التضحية بالحيوان بدل التضحية بالإنسان، وتعدّ التضحية بالحيوان تجسيماً 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 عند المصريين القدامى، 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

---

(٢)نفسه: ٨٧.
(٣)نجيب محفوظ: رادوبيس، ٨٥.
(٤)مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٨٨.
(١) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٨٨.

من القُوى الشريرة، إذ يعدّ البخور مظهراً خارقاً للطبيعة، واصطلح على تسميته بـ(عَرَق الإله) الذي سقط على الأرض. ويشار إلى البخور باسم العطر المقدّس، ويرتبط كثيراً بالعالم الآخر[١].

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.

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[٢].

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)[٣] "ولا يُعرف على وجه التحديد فيما إذا كانت هذه التراتيل موقّعة 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 "[٤]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[٥].

---

(٢) نفسه: ١١٧.
(٣)نفسه: ١٤١-١٤٢.
(٤)خرعل الماجدي: الدين المصري، ١٤٣.
(٥)نفسه: ٢٢٨.
(١) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ١٤١.

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 والسّكر[١].

ولذلك فنحن نجد الموسيقى والغناء في (رادوبيس) تأخذ سمة الطقس الديني، ويشارك بها الكهنة "ورتّل كهنة المعبود أُنشودة النيل على نغم القيثارة والمزمار والناي، وعلى توقيع الدفوف في ألحان عذبة، وأنغام شجيّة"[٢]، وهذا الغناء المقدّس يتسرّب إلى العمال الذين يبنون الهرم الأكبر (لخوفو)، فتتبعه "السواعد المفتولة التي تكدّ على سجع الأناشيد والأغاني"[٣] 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.

المواكب

كان الغرض من المواكب وَفْق 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[٤]، وكان طريق الموكب يغطّى بالرمل، وهي وسيلة للتطهير الطقسي، كما كانت تُحمل تماثيل الآلهة المرافقة لفرعون على محفّة 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[٥].

---

(٢) هـ.أ. غيربر: أساطير الإغريق والرومان، ١٠٩-١١١.
(٣) نجيب محفوظ: رادوبيس، ١٨.
(٤) نجيب محفوظ: كفاح طيبة، ٢٣٥.
(٥)مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٥٦.
(١) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٢٢٢.

ونجيب محفوظ يعرض الفرعون على رعيته وَفْق 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[١].

كذلك يُستقبل (مرنرع الثاني) فرعون مصر في رواية (رادوبيس) بالهتاف والموسيقى، وهو يتبوّأ مكانه في "عجلة فرعونية، تتبعها مباشرة أهلّة 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"[٢].

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[٣] 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[٤]، وكذلك نجد أنّ أهل (رباب) زوج (كامل) في رواية (السّراب)، قد فرشوا الرمل، وعلّقوا الزينات والمصابيح الكبيرة في ليلة زفاف (كامل) وابنتهم (رباب).[٥]

اللون

للألوان قيمتها الرمزية الأسطوريّة، وهي لا تقلّ أهميّة عن أيّ رمز أسطوري آخر، فالألوان"توحّد بين مختلف ظواهر العالم"[٦] كما أنّ للألوان قيمة دلالية

---

(٢) نجيب محفوظ: عبث الأقدار، ١١٢.
(٣) نجيب محفوظ: رادوبيس، ١٥.
(٤) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٥٦.
(٥) نجيب محفوظ: الحرافيش، ٨٧.
(٦)نجيب محفوظ: السّراب، ١٩٤.
(١) محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج٢، ١٩٩.

خاصة تندرج ضمن نظام رمزي عام أو رمزي أسطوري له علاقة بكلّ مفردات عالمه، وذلك وَفْق متغيّرات متعدّدة ضمن السياق والشبكة الرمزية الأسطوريّة. ودراسة رمزية الألوان تطول، وتتشعّب، ولكن حسبنا منها الرمز الأعمّ أو الأشهر لكلّ لون.

ففي رواية (السّراب) يلوّح محفوظ دائماً باللون الأحمر عند الغضب، إذ يقول (كامل رؤبة لاظ) "وقعت فريسة ليد الغضب الحمراء فثار بي الغضب لأتفه الأسباب"(١).

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(٢).

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"(٣)

وفي رواية (ملحمة الحرافيش) يلبس المتعبدون في التكيّة الأبيض، بينما (الخضر) يتحلّى بالأخضر، والحملات التي يشنّها الناس ضد (جلال ابن زهيرة)، يعيّرونه بها بأمّه هي حملات صفراء قاسية(٤). والنساء الأرامل أو من فقدن عزيز يتشحن بالأسود، والمئذنة التي بناها (جلال الناجي) ذات لون أحمر(٥).

والأبيض يقترن بالإشراق والسمو والحياة؛ لذلك اقترنت به قيم معنوية ايجابية كثيرة(٦) 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(٧)، لذلك لا عجب أن نجد محفوظ يسبغ اللون الأبيض على العابدين

---

(٢) نجيب محفوظ: السّراب، ٧٤.
(٣) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٣٩.
(٤) محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج٢، ٢٠٢.
(٥) نجيب محفوظ: الحرافيش، ٣٨٤.
(٦) نفسه: ٤٢١.
(١) محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج٢، ٢٠٠.
(٢) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٣٥.

المنقطعين لله في التكيّـــة، لا ســيما أنّهم يتمتعون بصفات ايجابية كثيــرة على الأقــل في نظر العامة.

في حين نجد أنّ اللون الأسود هو لون سلبي عند العرب، حتى أنّ الكفر وُصــف بالسواد، وهو عند المصريين يشير إلى العالم الآخر الذي يحكمه (أوزيــريس)، ويُطلــق عليه غالباً الأسود، والآلهة الحامية في مقبرة طيبــة الملكة (أحمس نفرتــارى) كانــت تصوّر غالباً بجلد أسود على الرغم من أنّها لم تكن نوبية أو من أصــل زنجــي[١]. وإن كان الأمر كذلك، فإنّ شخصيات الملحمة الحزينة والثكلى تلبس الأسود وفقــاً لطقــوس ترميزية أسطورية موغلة في القدم ربطت بين الموت واللون الأسود.

أمّا اللون الأخضر فهو قرين الحياة والتجدّد، لا سيما أنّه قرين الشــجرة، وبــذا فليس من الغريب أن نجد اللون الأخضرهو اللون الطاغي على الفردوس وتصوراته لدى كثير من الشعوب[٢]، كما أنّ اللون الأخضر من الرموز الدينية الدالـــة علــى الــدين والعبادة والتقوى عند المسلمين[٣]، أمّا عند المصريين القدامى فالأخــضر لــون الطيبــة والأعمال الخيّرة، و(أوزيريس) رمز الخضــرة والبعــث يحمــل لقــب (الأخــضــر العظيم)[٤]. و(الخضر) بإسباغه اللون الأخضــر على كلّ مكان يذهب إليه إنّمــا يهــبّ الحياة. وذلك بعد أن شرب في رحلته مع ذي القرنين من ماء الحياة، ونال الخلود[٥].

وبخلاف دلالات اللون الأخضر، كانت دلالات اللون الأحمر، الــذي طلــى (جلال الناجي) المئذنة التي بناها به. فالأحمر عند العرب لون شـــؤم. في حين عدّ

القدماء المصريون اللون الأحمر لون الغضب والثورة والموت. وحمّر عندهم أي مات. وكان يُضحّى بالعجول الحمراء اعتقاداً بأنّ الإلــه الأحمر كان يــدمّر، وكانت البحيــرة التي يعذّب بها المذنبون حمراء[٦].

---

(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.
(١)مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٣٩.

إذن ليس من الصدفة أن تكون مئذنة (جـــلال الدين) حمراء، فهي قـد كانـت شؤماً على بانيها، إذ أوهمته بأنّه قد نال الخلود، فعربد ما شـــاء، وزنى بمن طاب لـه من النساء، فحقدت عليه خليلته (زينـات)، ودسّت له الســم في طعامه، فقتلتـــه. 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 ترميزيـة خاصة ذات أبعاد أسطورية لم يكن بناءً جـديداً خاصاً به، ولـــو كان الأمـر كـذلك لاحتاج الأمر إلى الكثير من الشـــرح، للبحث عن الدلالات، ولكنّه بنـاء تـــرميزي متكىء على بنية ترميزيـة جمعيـة يحياها نـجيب في حياته الواقعية، وتستنـد علـى ثقافة شعبه وعلى موروثه وعلى وعيه، حتى باتت جزءاً من طقوسه وتوليفـة رمـوزه ومفاهيمه، فاللون شأنه شأن الصوت قيمته ليسـت في ذاته، بل في مـا يحيـل إليـه، ويرمز إليه.

الفصل الثامن
اللغة الأسطوريّة والبناء السّردي

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 نسقٍ يؤلّف نموذجاً أسطوريّاً[١]. فالمعمار اللغوي الحامل للرواية هو نسيج 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 للقاريء بجو الغموض والسّحر والبعد في الزمان القديم حتى يندمج القاريء في خبايا الصورة، وخبايا المنظر، لا سيما أنّ الموضوع مأخوذ من التاريخ المصري القديم الذي يُعدّ مغلقاً على أذهان الكثيرين. وبذلك يُحسّ القاريء 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

---

(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.

للجملة، فالأميرة (مرى سي عنخ) ابنة الملك (خوفو) تتحرّك كحمامة ذات وجه بدري ولون خمري، وعينين تشفيان بصفائهما من السقام[١] فهذا الوصف الشعري للأميرة يحيلُ إلى رموز أسطورية، فالحمامة والبدر واللون الخمري كلمات لها إحالاتها الترميزية. فالحمامة رمز للطهارة والوفاء[٢] وهي تقترن في الأساطير القديمة بالمرأة وبالرحم وبالقمر وبالماء، وهي جميعاً رموز تدلّ على الخصب[٣] أمّا اللون الخمري فهو يرمز عند قدماء المصريين للحياة، وللانتصار[٤].

أمّا (رادوبيس) فالواصف يرسمها بالكلمات، حتى ليكاد القاريء يرى وجهها على 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، وفماً 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"[٥].

وفضلاً عن هذا الجمال (فرادوبيس) الجارية الغانية التي تعمل راقصة تتمتّع بثقافة عالية، "وبهو استقبالها ملتقى أهل الأدب والفن والسياسة"[٦]، 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، وتصدّيه لرسمهم بدقّة، 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)

---

(١)نجيب محفوظ: عبث الأقدار، ٨٠.
(٢)محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج١، ٣٠١.
(٣)علي الشوك: جولة في أقاليم اللغة والأساطير، ٢٧.
(٤)مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٣٩.
(٥)نجيب محفوظ: رادوبيس، ١١.
(٦)نفسه: ٢٩.

في عبث الأقدار "أحسّ بالزمن ينطلق انطلاقة السهم، وكأنّ الشمس تركب عربة سريعة تعدو بها إلى الأفق الغربي"[١]، ويصف نجيب محفوظ القتال المستمر لجيش (ددف) ضد ثوّار سيناء بقوله: "ما زالوا في قتال عنيف حتى تخضّب الأفق الغربي بدم الشفق"[٢]، وهذه الصور الشعرية إنّما تحيل مباشرة إلى أسطورية الزمن عند المصريين القدماء الذين اعتقدوا بأنّ 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[٣]. والإغريق القدامى كانوا شأنهم شأن المصريين يجسّدون الشمس في إله اسمه (أبولو/أبولون/هيليوس)، وهو عندهم ابن كبير آلهة الأولمب، (زيوس) صانع الصواعق من (لاتونا)، وهو من يقود عربة الشمس الذهبية في كلّ صباح، فيغمر الأرض بضوء الشمس[٤].

وهذه اللغة الأسطورية محمّلة بتلك الألقاب والنعوت الأسطورية التي تُسبغ 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)"[٥] ويصفه بصفات الألوهية إذ يقول: "مولاي ابن خنوم، نور الشمس المشرقة وربّ العالمين، دام له المجد، وحلّت به السعادة"[٦] و محفوظ يوتّر هذه اللغة الأسطورية بدخول كلمات إسلامية يستحيل

(١) نجيب محفوظ: عبث الأقدار، ١٠٢.
(٢) نفسه: ١٥٧.
(٣) طاهر باذنجكي: قاموس الخرافات والأساطير، ١٧، ١٢٨؛ مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٣٣، ١٤١.
(٤)هـ.أ.غيربر: أساطير الإغريق والرومان، ٣٦-٤٠؛ طاهر باذنجكي: قاموس الخرافات والأساطير، ١٧-١٨.
(٥)نجيب محفوظ: عبث الأقدار، ١٤.
(١) نجيب محفوظ: عبث الأقدار، ١٤.

حضورها حقيقة في الأجواء الأسطورية الفرعونية، مثل استخدامه التحية "السلام عليكم"[١].

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"[٢]، 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"[٣] ويصف (حور) حاجب الفرعون (أحمس) أرواح قتلى طيبة بأرواح الشهداء "كأني أستمع إلى أرواح الشهداء التي يعمر بها جو هذا المكان المقدّس"[٤].

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 تشاء لا تُسأل عما تفعل وهم يسألون"[٥] تناص مع الآية الكريمة "لا يسأل عما يفعل وهم يُسألون"[٦] والجملة: "ما صاحبك بكاذب"[٧] تتناص من الآية القرآنية الكريمة: "وما صاحبكم بمجنون"[٨]، والجملة

---

(٢) نفسه: ٨٧.
(٣) نجيب محفوظ: كفاح طيبة، ٦٤.
(٤) نفسه: ١٩٢.
(٥) نفسه: ٢١٧.
(٦)نجيب محفوظ: عبث الأقدار، ١١.
(٧)الأنبياء: آية ٢٣.
(١) نجيب محفوظ: عبث الأقدار، ١٧.
(٢) التكوير: الآية ٢٢.

"الآن حصحص الحق"[١] تتناص مع الآية الكريمة: "قالت امرأة العزيز الآن حصحص الحق"[٢]، ودعاء كاهن (رع): "اللهم إنّي ضعيف فهبني من لدنك قوة"[٣] يتناص مع الآية الكريمة: "ربّنا لا تزغ قلوبنا بعد إذ هديتنا وهب لنا من لدنك رحمة"[٤] وجملة: "كبرت كلمة تخرج من أفواههم"[٥] تتناص مع الآية القرآنية: "كبرت كلمة تخرج من أفواههم إن يقولون إلاّ كذباً"[٦].

وتتجلّى اللغة الحماسية الخطابية لغةً وسطى بين اللغة الملحمية واللغة الحماسية الجهادية، وهي لغة تتكثّف، 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 (سيكننرع) إلينا، ولعلّه ينسينا واجبنا نحو جثته ونحو أسرته ونحو وطننا الذي قُتل من أجله، لقد وقعت الواقعة، ولكن المأساة لم تتمّ فصولها، فينبغي أن نثبت في مراكزنا حتى نؤدي واجبنا كاملاً"[٧] 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"[٨].

وهذه اللغة الحماسية قد تتحوّل إلى لغة وعظية عندما يتعلّق 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

---

(٣) نجيب محفوظ: عبث الأقدار، ٢٠٤.
(٤) يوسف: الآية ٥١.
(٥) نجيب محفوظ: عبث الأقدار، ٢٧.
(٦) آل عمران: الآية ٨.
(٧) نجيب محفوظ: رادوبيس، ١٨٦.
(٨) الكهف: الآية ٥.
(٩) نجيب محفوظ: كفاح طيبة، ٤٩.
(١٠) نفسه: ١٤٢.

الاجتهاد الاقتداء، والعمل الكسل، واليقظة النوم، والقوة الضعف، والثورة الخنوع. كلا أيّها السادة، إنّ القدر اعتقاد فاسد لا يخلق 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 السّيرة 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
أُعاني 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 يتدلّى على صدره تمثال صغير لربّة العدالة (ثمى)[٤] ومفارقةٌ كهذه تجعل الظالم يلبس تمثالاً لربّة العدل، إنّما تشير 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

(١) نجيب محفوظ: عبث الأقدار، ٢٠.
(٢) خزعل الماجدي: الدين المصري، ٢٢٨.
(٣) نجيب محفوظ: كفاح طيبة، ٢٥٩.
(٤) نفسه: ٩٣.

والإلحاح على البرّ بقسمه بالعودة إليها، إذ استعارت حالة غدر القزم بها، وأسقطتها 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 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 أُستعرض 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

(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.
(١)آمنة يوسف: تقنيات السّرد، ٣٦.

الحكاية، لا ينتمي إليها، لذلك "يرويها بضمير الغائب"[١] وهو الراوي المألوف في الأساطير، إذ يروي عن معرفة وعلم بكلّ ما يجري،ويكون 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)[٢]، وهو بذلك التغير هدم طابع السّرد الأسطوري[٣] ليقترب إلى الواقع، ولكنّه على الرغم من ذلك قدّم أسطورة قديمة كانت تُروى لأطفال مصر على أنّها أسطورة، وإن قدّمها محفوظ بما يُوائم ما يريد أن يقول، وأن يبرز في المجتمع المصري المعاصر له.

ويستثمر راوي (أولاد حارتنا) طريقة السّرد الملحمي والقصصي الشعبي بأن يذكر مصادر معلوماته، ويعلن أنّه ليس إلاّ مرويّاً له، سمع أحداث الرواية من مصادر أخرى، ثم يعيد سردها، بعد أن حفّزه أحد أصدقاء (عرفة) على كتابة أحداث الرواية: "هذه حكاية حارتنا، أو حكايات حارتنا، وهو الأصدق، لم أشهد من واقعها إلاّ طوره الأخير الذي عاصرته، لكنّني سجّلتها جميعاً كما يرويه الرواة، وما أكثرهم فجميع أبناء حارتنا يروون هذه الحكايات"[٤].

وترفد الروايات المختلفة الروح القصصية الشعبية الملحمية في الرواية، إذ يحاول محفوظ أن يقنعنا بأنّنا في إزاء سرد مرفوع إلى رواةٍ كُثر ومختلفين، وهو بذلك يوزّع مادة السّرد عليهم، ويبرّئ الراوي من لعبة البناء والابتكار، إنّما يقصر دوره على

النقل الموضوعي المحايد "سمعتُ مرة رجلاً يتحدّث عنه –يعني الجبلاوي– فيقول: "هو أصل حارتنا، وحارتنا أصل مصر أمّ الدنيا، عاش فيها وحده وهي خلاء خراب،

---

(٢)لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ٩٦.
((٣) عبد المحسن طه بدر: نجيب محفوظ: الرؤية والأداة، ٥٤.
(٤) أحمد الخميسي: نجيب محفوظ في مرايا الاستشراق السوفيتي، ٧.
(٥)نجيب محفوظ: أولاد حارتنا، ٥.

ثم امتلكها بقوة ساعده ومنزلته عند الوالي، كان رجلاً لا يجود الزمان بمثله، وفتوة تهاب الوحوش ذكره. وسمعت آخر يقول عنه: "كان فتوة حقاً، ولكنّه لم يكن كالفتوّات الآخرين، فلم يفرض على أحد أتاوة، ولم يستكبر في الأرض، وكان بالضعفاء رحيماً، ثم جاء زمان فتناولته قلة من الناس بكلام لا يليق بقدره ومكانته، وهكذا حال الدنيا"(١).

وإمعاناً في لعبة التخفّي التي يحترفها محفوظ في هذه الرواية فإنّه يعزي سبب كتابة الراوي إلى رغبة أحد أصدقاء (عرفة)، إذ طلب منه أن يكتب ويوثّق أحداث الحارة "إنّك من القلّة التي تعرف الكتابة، فلماذا لا تكتب (حكايات حارتنا)، وسوف أمدّك بما لا تعلم من الأخبار والأسرار"(٢).

إلاّ أنّ الراوي في الرواية كان راوياً عليماً، يروي بأسلوب السّرد الموضوعي، وهو يتكئ في سرده على ضمير الغائب فضلاً عن استعانته بالسّرد والوصف والحوار. إلاّ أنّنا نستطيع أن نجد في مواضع قليلة من الرواية الشخصية الروائية هي من تأخذ زمام السّرد بضمير المتكلم، فنجد (أدهم) في مونولوج داخلي يقول: "مجلس لا يخلو من الراحة. لا نبت فيه ولا ماء، ولا عصافير تزقزق فوق الغصون، لكن أرض الخلاء الجرداء المشاكسة تكتسي في 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"(٣).

ويرتد السّرد إلى الوراء مستعرضاً الأحداث المهمة في الرواية على أيدي شعراء الربابة، الذين يجوبون الحواري والأزقة، ويسردون الحدث مرة أخرى بعد أن سرده

---

(١) نجيب محفوظ: أولاد حارتنا، ٥-٦.
(٢) نفسه: ٧.
(١) نفسه: ٥٩.

الراوي العليم ابتداءً، وهم بذلك يذكون السّرد بالروح الشـــعبية، التي لا تنفـك تعيـد أحداث الماضي، وقصص المبرزين فيه، وتطعّمها بأحـــاسيسها وبمخاوفهـا وبآمالهـا وبفهمها الخاص. فعلى سبيل المثال قصة قتل (قدري) لأخيه (همام) على الـرغم مـن أنّها ذُكرتْ في أوّل الرواية[١] إلاّ أنّ شـاعر الربابة لا ينفك يعيدها ويكرّرها[٢]. وإنّمـا هذه السّرد الشعبي الذي لا يخلو من تكرار قد أكسب الزمن السـ،ردي صفته الدائريـة التي لا تنفك تربط البداية بالنهاية، وتعيد لـحظة البداية في لحظة التجربة المعـاشة، وكأنّ الزمن لا ينتهي بل يدور وَفْق محاور لولبية تعيده من حيث ابتدأ.

وتزوّد الأغاني اللغة في (أولاد حارتنا) بسـمتها الشعبية الغنائيـة التـي تحمـل سمـات اللغة الملحمية؛ إذ كانت شعراً، وتربطه كذلك بروح السّرد الـشـعبي الـذي يُغنّي الكثير من أحداثه، ويردّدها ممزوجة بأنغام الربابة، وهي أغانٍ غالبـاً مـا تكـون باللهجة المصرية التي توافق أجواء الحارة، التي تدور الأحداث فيها، وتتناغم مع ثقافـة الأفراد المترنّمين بها، ومع أمزجتهم، ومع دفقـات مشاعرهم[٣] فإدريس يغنّـي نكايـة بأدهم:

"حطة يا بطة ويا دقن القطة"[٤].

وفي موقع آخر يغني للغاية نفسـها "عجايب والله عجايب"، وأحد الرجـال فـي الحارة يغني مع صحبه:

"مركب حبيبي في الميّة جايّه
راخية شعورها على المسيّة"[٥]

والأصوات تندفع من الزقاق تحمل أصوات تغني قائلة:

"أصل اللي شبكتني مع المحبوب عيني ديّ"[٦]

وأطفال الحارة يحترفون النشيد:

---

(١)نجيب محفوظ: أولاد حارتنا، ١٠٣.
(٢)نفسه: ١٣١، ٣٤٤.
(٣)نفسه: ٦٨، ١١٠، ١٣٢، ١٨١، ١٩٢، ٢٢٢، ٢٢٨، ٣٣١، ٣٣٨، ٣٣٩، ٤١٥، ٤٦٩، ٤٧١، ٥٣٠.
(٤)نفسه: ٥١.
(٥)نفسه: ٢٦٤.
(١) نجيب محفوظ: أولاد حارتنا، ٣٦٧.

"يا ولاد حارتنا توت توت
انتو نصاره ولا يهود
تاكلوا إيه ناكل عجوة
تشربوا إيه نشرب قهوة"[١]

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.[٢]

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"[٣]، 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"[٤]،

(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"[٥]وفي هذا القول تناص واضح مع الآية الكريمة التي تُعقّب على غرق الظالمين من (فرعون) وجيشه الذين لحقوا (بموسى) وقومه يريدون الفتك بهم، فأهلكهم الله عن بكرة أبيهم، قال

---

(٢) نفسه: ٢٢٥.
(٣) طاهر باذنجكي: قاموس الأساطير والخرافات، ٨٧.
(٤) نجيب محفوظ: أولاد حارتنا، ١٦٤.
(٥) نبيلة إبراهيم: المفارقة، فصول، مج٧، ع٣/٤، القاهرة، ١٩٨٧، ١٣٣.
(١)نجيب محفوظ: أولاد حارتنا، ١٩٦.

تعالى: "فنبذناهم في اليمّ فانظر كيف كانت عاقبة الظالمين"[١].

وتبرز أسطوريّة اللغة باحتوائها الكثيف على الترميز، الذي يقارب رمزيّة اللغة في الأساطير، الأمر الذي يوفّر لها مستويات دلالية عديدة، ومعانٍ محتملة متعدّدة، ويفتحها دائماً على التأويلات، الأمر الذي يكسب اللغة الأسطورية مرونة، ويسبغ على عباراتها بالمرونة الدلالية، فهي تحتمل الكثير من المعاني. واللغة الترميزية تتعاضد مع اللغة الفصيحة المباشرة، وتأتي مستوىً ثانياً منها، ولعلّ فصحى التراث المتمثّلة في اللغة الصوفية، هي أشهر مثال على لغة الترميز، وهي اللغة التي يستخدمها الشيخ (علي الجنيدي) في حواراته مع (سعيد مهران) في رواية (اللص والكلاب)، "وهي لغة تعتمد على الإشارة والتلميح أكثر مما تعتمد على التعبير الصريح أو المباشر. وكانت هذه اللغة وسيلة لتعميق أزمة البطل، بمعنى أنّ أزمة البطل تلجئه إلى البحث عن حلّ عند (الجنيدي)، الذي يستمع إلى الشكوى، وبدلاً من تقديم الحلّ، يقدّم إجابات ملغزة تدفع البطل إلى اليأس من وجود حلّ لأزمته، مما يشير إلى أنّ هذه اللغة كانت وظيفتها مناقضة لوظيفة اللغة –الأصلية– من تحقيق التواصل بين المتخاطبين بها"[٢]. فانظر مثلاً إلى الحوار الآتي بين (سعيد مهران) والشيخ (علي جنيدي)، بما يحتويه من لغة صوفية، تجعل التواصل بين (سعيد) والشيخ مبتوراً تماماً. "–مولاي، قصدتك في ساعة أنكرتني فيها ابنتي. فقال الشيخ متأوهاً:

– يضع سرّه في أصغر خلقه!

فقال جادّاً

– قلت لنفسي إذا كان الله قد مدّ له في العمر فسأجد الباب مفتوحاً.

فقال الشيخ بهدوء:

– وباب السماء كيف وجدته؟

– لكنّني لا أجد مكاناً في الأرض، وابنتي أنكرتني..

– ما أشبهها بك...

– كيف يا مولاي؟

---

(٢)القصص: آية ٤٠.

(٣)سامي سليمان أحمد: مدخل إلى دراسة النص الأدبي المعاصر، ١٠٦.

- أنت طالب بيت لا جواب"[1]

ويلحّ الشيخ (علي الجنيدي) على لازمة لغويـــة، وهي جملة "توضّأ واقـــرأ" فـــي حديثه مع (سعيد مهران)، وهما لازمتان مثقلتان بالرموز، فالوضوء هو رمز للطهـــارة المادية والمعنوية، في حين أنّ القراءة رمز للمعرفة وللبدء، إذا كانت الكلمة في البـــدء. وكأنّ (الجنيدي) يقـــدّم بهذه اللازمـــة الآمرة "توضّأ واقرأ" حلاً (لســـعيد 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 برقّة:

توضّأ واقرأ..

- خانتني مع حـــقير من أتباعي، تلمـــيذ كان يـــقف بين يـــديّ كالكلـــب، فطلبـــتْ الطلاق محتجّة بسجني، ثم تزوّجت منه..
- توضّأ واقرأ..

فقال بإصرار:

- ومالي، النـــقود والحلي، اســـتولى عليها، وبها صـــار معلّماً قد الدنيا، وجميـــع أنذال العطفة أصبحوا من رجاله. – توضّأ واقرأ.."[2]

وتكتسي اللغة الصوفيّة الرمزية في رواية (اللص والكلاب) بالشـــكل الشـــعري

المغنّى على هيئة أناشيد وابتهالات تعجّ بها دار (الجنيدي). فيُسمع في الدار صـــوت غريبٌ يترنّم بقول الشاعر الصوفي:

الوجد عندي جحود

ما لم يكن من شهودي[1]

(١) نجيب محفوظ: اللص والكلاب، ٢٧.
(٢)نفسه: ٣٠.

في حين يتلو الأناشيد مترنّمة بقول الشاعر:

واحسرتي، ضاع الزمان، ولم أفز

منكم، أُهَيْلَ مودتي بلقاء

ومتى يؤمّل راحة من عمره

يومان، يوم قلي، ويوم تناء[٢]

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.

---

(١) نجيب محفوظ: اللص والكلاب، ٨٨.

(٢)٩نفسه: ٢١٠.

- وأين أجده، فهذا ما يعنيني حقّاً؟
- الصّبر.
- لا يمكن الصّبر إلى ما لانهاية؟.
- أنت في البدء.
- في الإسكندرية؟

أغمض الرجل جفنيه، ثم تمتم:

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، فيتهلّل وجهها مرحاً أو يغمق كآبة، ثم تدسّ 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، متوقّفاً 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

(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.

وكلى حاصل كرد"[١] وراوي الحكـــايات لا يفهم معنى ما يُقال، ولكنّه يرجّح لـــســـبب ما أنّ فيه سحراً، لذلك يكـــرّره أمام بنات (القيرواني)، الجمـــيلات، آمـــلاً أن يأســـــر بكلماته إحداهنّ[٢].

وقد يكمن الترميز في اللغة في أنّها تتوافر على اســـتشراف، يحيلنا إلى توقّع ما سوف يكون، فنحن نتوقّع ما سيؤول إليه (صـــابر الرحيمي) عبر توقّفنا عنـــد الفقـــــرة التالية "أمّا إلهام فلا تقرأ في وجهه سطراً واحداً من الجريمة، ولا يجري لها على بـــال أنّه يقتل للاستئثار بامرأة أخرى، وأنّه بـــات يشمّ رائحة دم مغســـول. وأنّـــه لا معنـــى لتشبّث عم خـــليل بالحياة إلاّ أن يدفعـــه إلى مصير محتوم. ولأنّـــك يا إلهام لم تنقـــذيني من الهاوية أحببتِ، وأنت لا تدرين، مجرماً"[٣]

ويربط الغناء والإنشاد بين اللغة وأسطوريّتها، إذ يحيلانها إلى ليالي ألـــف ليلـــة، وإلى سير الأبطال، وإلى ملاحم الأساطير، وينقلا لنا أجواء الاحتفـــال والمـــــتعة بـــل والحزن في روايات نجيب محفوظ، ففي رواية (الطريق) يترنم الشّحاذ دون ملل بأغنية:

طه زينةُ مديحي
صاحب الوجه المليحي
النصارى واليهود
أسلموا على يديه[٤]

وتسعد كثير من الشخصيات في الرواية ذاتها بترديد الأغاني، والتّرنم بها[٥].

كذلك يبرع (جعفر الراوي) في رواية (قلب الليل) بالغناء، ويطفق يتـــرنّم بـــه، ويحضر جلســـــاته، لا ســـيما أنّ صديقه اللدود (محمد شـــــكرون) كان مغنّياً، وجدّه

الراوي يعشق الغناء، ويقيم مجالسه في قصره، وبحضور حفيده الوحيد (جعفر)[٦]، وفي رواية (حكايات حارتنا)، يتابع الراوي (إحســـــان) ابنة (أمّ عبده) ترقص وتغنّي بسحر قائلة:

---

(١)نجيب محفوظ: حكايات حارتنا، ٤.
(٢)نفسه: ١٢.
(٣) نجيب محفوظ: الطريق، ٨٤.
(٤)نفسه: ٢٤.
(٥)نفسه: ٥٥، ٧٨، ١٠٠.
(١) نجيب محفوظ: قلب الليل، ٤٦، ٤٧، ٤٩، ٧٨.

"عومي على الميّة
يا بت يا شاميّة"[١]

والغناء في هذه الرواية طقسٌ من طقوس أهل الحارة، تمارسه في شتى مناسباتها[٢]، حتى أنّ شيخ الحارة عندما يجنّ، يعتلي مئذنة الجامع، ويأخذ بالغناء، قائلاً:

أمّا أنت مش قدّ الهوى
بس بتعشق ليه؟[٣]

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"[٤].

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 وبيده مقطف، أمّا أنفي فقد دهمته 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"[٥]. أمّا القصر فكان فراشه نحاسي مذهّب، والسجاجيد فارسية،

(٢) نجيب محفوظ: حكايات حارتنا، ٢٥.
(٣) نفسه: ٣٠، ٤٠، ٧٨، ٩٩، ١١١، ١٤٢، ١٤٨، ١٧٥.
(٤) نفسه: ٩٤.
(٥) نجيب محفوظ: اللص والكلاب، ٤٠.
(١) نجيب محفوظ: قلب الليل، ٢٩.

والصوان فخم، والمرايا كبيرة مصقولة، والستائر ملوّنة، والدواوين وثيرة، والشرف مسقوفة باللبلاب، والحمام الكبير له أرضية ساحرة، وفيه خزّان مياه عجيب[١]

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 يمّ (عاشور) نحوه مع زوجته (فلّة) وابنه (شمس الدين) هروباً من الوباء وَفْقاً 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"[٢].

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"[٣].

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، فعن بيت (صباح كوديه) الزّار أم

(٢) نفسه: ٣٦.
(٣) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ٦٢.
(٤) نفسه: ٦٤.

(مهلبية) يقول محفوظ واصفاً المكان عبر عينيّ (سماحة): "وجعل ينظر إليها بهدوء، وشذا البخور السوداني يفعم أنفه ويخّدره، وعيناه 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 ألف ليلة وليلة وبذخها 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

(١) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ٢١١.
(٢) نفسه: ٣٢٥.
(٣) نفسه: ١٥٣.
(٤) نفسه: ١٨١-١٨٢.

غليظة مترعة بماء الحياة"[١]، 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.[٢]

ونمّو (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[٣]، كما أنّ السّور رمز كذلك للحصانة 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[٤]. 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 تقترب من 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 السّحر والأحاجي والألغاز الذي يحمل معناه في طيات غموضه، فيبدو الكلام أقرب ما يكون إلى طلاسم خرافية[٥] مثل:

أي فروغ ماء حسن

إذ روى رخشان شما

ابروى خوبى از جاه

---

(١) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ١٢.
(٢)مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ١٧٥.
(٣) نفسه: ٨.
(٤)نفسه: ٢١٥.
(٥)انظر: نجيب محفوظ: ملحة الحرافيش، ٦٢، ١٤٢، ٢٠٨، ٣١٨، ٣٩٨، ٥٤٣، ٦٢.

رنخسات شما [١]

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"[٢] ويغني في زمن آخر: "يابو الطاقية الشبيكة قل لي مين شغلهالك شبكت قلبي إلهي ينشغل بالك"[٣]، في حين أنّ الفتوّة (غسّان) يغنّي وهو يسهر في البوظة: "البخت إن مال حتعمل إيه بشطارتك"[٤].

"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"[٥].

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 التي ساهمت ببناء الحدث.

وقد اضطلع المونولوج الداخلي بمهمّة كشف وتعرية ما يدور في أعماق الشخصية الروائية، الأمر الذي ساهم في التقاط مشاعر تلك الشخصيات وتوترها، وتكوين صورة مجسّدة لكلّ تلك المفردات المجزوءة.[٦]

إلاّ أنّ الحوار كان العنصر الأكثر استعمالاً، لذا فقد اضطلع بعكس بناء شخصيات الرواية، وإظهار انتماءاتها، وعلاقاتها المختلفة بالآخرين وبالمكان وبالزمان.

---

(١) نجيب محفوظ: ملحة الحرافيش، ١٦.
(٢) نفسه: ٣٤٢.
(٣) نفسه: ٣٨٤.
(٤)انظر: نفسه: ١٠٦.
(٥)مريم جبر فريحات: التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية، ٣٢٠.
(٦)رجاء عيد: قراءة في أدب نجيب محفوظ: رؤية نقدية، ط١، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٩، ٤٩-٥٠.

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 السّرد 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!".(١)

فالتكثيف في السّرد سمة واضحة في الملحمة، لا سيما للمساعدة في القفزات الزمنية التي تقفز الشخصيات والأحداث عبرها، ويختزلها نجيب محفوظ في جملة "وتمضي الأيام"(٢)، 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(٣).

وتظهر المفارقة نموذجاً لذلك الفرق بين بنية المستوى السطحي للكلام على ما نحو ما يُعبّر به، والمستوى الكامن الذي لم يُعبّر عنه بشكل مباشر(٤)، وهذه المفارقة التي تشغل حيزاً من لغة الملحمة، والتي تشكّل اتصالاً سرّياً بين الكاتب

والقاريء(٥)، لا يمكن إدراكها إلاّ من خلال إدراك التعارض أو التناقض بين الحقائق على المستوى الشكلي للنص، مثل قول (شمس الدين) حزيناً ساخراً "ما أكثر

(١) رجاء عبيد: قراءة في أدب نجيب محفوظ، ٦٢.
(٢) نفسه: ١٢٩.
(٣) سامي سويدان: مدخل إلى قراءة روايات نجيب محفوظ، الفكر العربي المعاصر، ع٦٦، ١٩٨٩، ٦٦.
(٤)نبيلة إبراهيم: المفارقة، فصول، مج٧، ع٣/٤، القاهرة، ١٩٨٧، ١٣٣.
(١) نبيلة إبراهيم: المفارقة، فصول، مج٧، ٤/٣٤، القاهرة، ١٩٨٧، ١٣٢.

الداعرات في أسرتنا المجيدة"[١]، 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؟"[٢]، فأنّى لأسرةٍ أبناؤها سارقون أن تكون مجيدة؟ إلاّ إذا عنى بكلمة مجيدة أسرة غير مجيدة، وبذلك يغذي 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[٣].

فرواية (ليالي ألف ليلة) تقدّم حساسية مختلفة في تلقّي ألف ليلة وليلة، التي تأثر بها أشهر روائيين وقاصّي العالم وَفْق شهادتهم الإبداعية[٤]، 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

(٢) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ٤٦٠.
(٣) نفسه: ٤٨٩.
(٤) رشيد العناني: نجيب محفوظ، قراءة ما بين السطور، ٨٢.
(٥)عبد الرحمن يونس: ألف ليلة وليلة في آداب الأمم، مجلة الكويت، ع٢٧٢، الكويت، ٢٠٠٦، ٥٠-٥١.

الإبداعية، وطاقاته التشكيلية للرواية.

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: "مَنْ يتعفّف 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

(١) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٥.
(٢) نفسه: ٩٤.
(٣) نفسه: ١٦٠.
(٤) نفسه: ٢٦٦.
(٥) نفسه: ٣٧.
(٦) نفسه: ٣٧.
(١)نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ١٢٧.

حزيناً بالمصير الذي آل إليه صديقه (صنعان الجمالي) وأسرته في طريقه إلى رحلة صيد نهريّة[١].

أمّا الحوار الخارجي مع الآخر، فقد لعب دوراً مهماً ابتداء في التمهيد للأحداث، كما أنّه احتل دوراً حاسماً في دفع الأحداث، وتغيير مسارها[٢]، (فجمصة البلطي) يحسم موقفه بعد الحوار مع الشيخ، وينفّذ 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 تنضاف إلى تلك الناجمة عن كونه محادثة بين طرفين أو أكثر[٣].

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[٤].

وتحتّل 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

خرست وطرفي بالهموم تكلّم

ثم تردف بأبيات أخرى قائلة:

"لو علمنا مجيئكم لفرشنا

---

(٢)نفسه: ٣٨.

(٣)محمد نجيب العمامي: أسلوبية الحوار في ليالي ألف ليلة لنجيب محفوظ، كتابات معاصرة، مج١٠، ع٣٩، لبنان، ١٩٩٩، ٦٢.

(٤)نفسه: ٦٢.

(٥)نفسه: ٥٨.

مهجة القلب أو سواد العيون

وفرشنا خدودنا والتقينا

ليكون المسيرُ فوق الجفون"[١]

وتصدح الكثير من الحكايات بالأغاني العذبة المغنّاة[٢]

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"[٣]

وهذه الرموز الصوفية تُغني الرواية بالدلالات، وتطغى كثيراً على أقوال الشخصيات، مثل: المقام، الحبّ، الغناء، العشق الإلهي، الأمل، الحيرة،ومثل قول علاء الدين: "مقام الأمل، مقام الحيرة"[٤]. ومثل قول (فاضل): "المنطق من الإيمان دائماً وأبداً، الطريق واحد في الأوّل ثم ينقسم إلى اتجاهين، أحدهما يؤدّي إلى الحبّ والفناء"[٥]. 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[٦].

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[٧]. (فجمصة البلطي)، الذي يزور

---

(١) نفسه: ٧٥.
(٢) نفسه: ١٨٤، ٢٠٨، ٢٦٢.
(٣)نفسه: ٢٠١.
(٤)نفسه: ١٩٧.
(٥)نفسه: ١٩٨.
(١) نجيب محموظ: ليالي ألف ليلة، ٢٠٤.
(٢) انظر: نفسه: ٦٨، ٦٩، ١١٤.

الشيخ (عبد الله البلخي) ليرشـــده في حيرته، لا يجد عنده حلاً واضـــــحاً، لكنّـــه يفلـــح في أن يستخلصه من كلماته، ويجد الطريق، التي تصل به إلى نفســـــه والـــى خالقـــه، وتحرّره من استعباده واستلابه. إذ قال (جمصة) للشـــــيخ: "الحقيقة أنّ لدي حكايـــة 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:

- ما هو يا مولاي؟
- أن تتخذ قرارك من أجل الله وحده.

فقال بحيرة:

- لذلك أحتاج إلى الرأي.

- الحكاية حكايتك وحدك، والقرار قرارك وحدك"[1].

ويطعّم الحوار والسّرد بالحكمة، التي تفصح مباشرة عن هدف الـــسّـــرد، الـــذي تناوله نجيب محفوظ من (شهرزاد) السّارد الأوّل لليالي، ووجهه الوجهـــــة التـــي أراد، وإن كانت (شهرزاد) تراوح بين المباشرة في إعلان المغزى، وذكـــر الحكمـــة، وبـــين استتارها، فقد مال محفوظ في كثير من المواقع إلى المجاهرة بالحكمـــة، إن لـــم يكـــن

(١) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٥٤.

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"[١]، أو كالتي يجريها على لسان الطبيب عبد القادر المهيني، ومنها: "إن أردت أن تكون في راحة فكُل ما أحببت وألبس ما وجدت وأرض بما قض الله عليك"[٢]. 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 معاور التحيّر يركضون، وفي بحار الظنّ يغرقون، فمن ظنّ أنّه واصل فاصله، ومن ظنّ أنّه فاصل تاه، فلا وصول ولا مهرب عنه، ولا بدّ منه"[٣].

وقد تأتّت 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"[٤]، وذلك عندما يسرد قصته

مع الحوت، التي ترد في الرحلة الأولى من حكايا الليالي الأصلية[٥]. وتعلّم "أنّ النّوم لا يجوز إذا وجبتْ اليقظة، وأنّه لا يأس مع الحياة"[٦]، وذلك عندما يسرد قصته مع طائر الرّخ، التي وردت في الرحلة الثانية من حكايا الليالي[٧]. وتعلّم " أنّ الحريّة حياة الروح، وأنّ الجّنة نفسها لا تُغني عن الإنسان إذا خسر حريته"[٨]، وذلك

---

(٢) نفسه: ١٩٢-١٩٣.
(٣) نفسه: ٢٦١؛ انظر أيضاً نفسه: ٢٠٠، ٢٦١.
(٤) نفسه: ٢٧١.
(١)نفسه: ٢٥٠.
(٢)انظر الحكاية الأولى: ألف ليلة وليلة، ج٣، ط٥، دار مكتبة التربية، بيروت، ١٩٨٧، ١١٤-١١٦.
(٣)نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٢٥١.
(٤)انظر الرحلة الثانية: ألف ليلة وليلة، ج٣، ١٢١-١٢٤.
(٥)نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٢٥٤.

عندما يسرد قصته مع العجوز الشرير، الذي استعبده، وهي قصة ترد في الرحلة الخامسة من حكايا الليالي الأصلية[١]. وتعلّم كذلك أنّ "الطعام غذاء عند الاعتدال، ومهلكة عند النهم، ويصدق على الشهوات ما يصدق عليه"[٢]، وذلك عندما يقصّ حكاية محاولة دفنه مع زوجته الميتة، وهي قصة ترد في الرحلة الرابعة من (حكايا ألف ليلة)[٣].

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 السّفر من موضع إلى آخر، وما تقع عليه أبصار المسافرين من مشاهدات، وما يستطرفه من أخبار"[٤]، 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 التقليدية للبناء القصصي في الرحلات. فينشغل (ابن فطّومة) طويلاً بوصف العادات والتقاليد والأنظمة والديانات والمدن، بما تشتمل عليه من شوارع وبنايات وحركة أُناس، 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 يثير الغرابة إلاّ الغرباء أمثالي لما يرتدون من ملابس. والأجساد نحاسية اللون، نحيلة لا رشاقة،

(٦)انظر الرحلة الخامسة: ألف ليلة وليلة، ج٣، ١٤٦-١٤٨.
(٧)نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٢٥٣.
(٨)انظر الحكايا الرابعة: ألف ليلة وليلة، ج٣، ١٣٩-١٤٣.
(٩)حسين جمعة: أدب الرحلة، ١٣٢.

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، والجمال، والوالي، وخيمة، وحاجب، وجارية، والدرع، والسّياف، والوزارة، وهوادج 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 وآخرها. إذ يقدّم الرواية بعبارة "نقلاً عن المخطوط المدوّن بقلم قنديل محمد العنّابي الشهير بابن فطّومة"[٣]. ويختتم الرواية "بهذه الكلمات ختم مخطوط رحلة قنديل محمد العنّابي 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 لا سيما الترميزية في لغة المتصوّفة "فقد استعار منها محفوظ تهويماتها الروحية وكثافتها الشعريّة التأمليّة، لينوّع في مستوى السّرد، بما يتفق وموقف البطل وأجوائه النفسية.[٦] مثل وصف هذا المشهد "وأخذت الظلمة ترفّ وتلوح بشائر النّور الموعود في الأفق. تخصّب 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

(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.
(١)إبراهيم السعافين: نجيب محفوظ والتراث، مجلة المنتدى، السنة السادسة، ع٦٦، ١٩٨٨، ٥٠.
(٢)أمين يوسف عودة: رحلة ابن فطّومة، رواية نجيب محفوظ، تحليل فني ومضموني، إبداع، سنة ٨، مج٨، ع١، القاهرة، ١٩٩٠، ٣١.

متدفّق[١]. كما أنّ هناك عبارات قليلة متأثرة بلغة القرآن الكريم، محقّقة بذلك تعريف جيرار جينيت للتناص، الذي يراه وجوداً لغويّاً كاملاً أو ناقصاً لنص في آخر[٢]. فجملة "وأشرقت الأرض بنور ربها"[٣] تتناص مع الآية القرآنية "وأشرقت الأرض بنور ربّها ووُضع الكتاب"[٤].

كذلك تتضمّن الرواية حكماً 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"[٥].

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"[٦]. 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"[٧].

وشأن كثير من الأساطير والسّير الشعبية والخرافات قد يكون التكرار لازمة

---

(٣)نجيب محفوظ: رحلة ابن فطّومة، ٢٣.
(٤)جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، ط٢، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٦، ٩٠.
(٥)نجيب محفوظ: رحلة ابن فطّومة، ١٤٥.
(٦)الزّمر: الآية ٦٩.
(٧)نجيب محفوظ: رحلة ابن فطّومة، ٣٥.
(٨)أمين يوسف عودة: رحلة ابن فطّومة، رواية نجيب محفوظ، تحليل فني ومضموني، إبداع، سنة ٨، مج٨، ع١، القاهرة، ١٩٩٠، ٣١.
(١) أمين يوسف عودة: رحلة ابن فطّومة، ٣١.

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"[١]، 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 "الذي يظهر ملتحماً بالحدث، كما يكون الحديث منصبّاً عليه في مجمل فصول الرواية[٢]، وهذا النوع من الرواة هو المتخصّص بالسّرد في أدب الرحلات، إذ إنّه يصف تجربته ورحلته بلسانه، وبضميره، وهو كذلك يتناسب مع "سن الرشد"[٣] 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[٤]. ويبدو أنّ هذا النوع من الراوة يجعلنا أكثر انفعالاً تجاه التجربة الشخصية للرحّالة الذي يقودنا نحو عوالم أسطوريّة، ويربطنا بالمجهول، وبالمجهول، عبر سرد سلسٍ 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 الجنّة. لذلك فقد قامت اللغة

(٢)فاطمة بدر حسين: رواية (رحلة ابن فطّومة) كنموذج لأدب الرحلات، الرافد، ع٩٩، الشارقة، ٢٠٠٥، ٨٤.
(٣)شعيب حليفي: مكوّنات الفانتاستيكي، فصول، مج١٢، ع١، ١٩٩٣، ٧٥.
(٤)مهنّد يونس: استخدام ضمير المتكلّم في نماذج من نجيب محفوظ، الجديد في عالم الكتب والمكتبات، ع١٣، ١٩٩٧، ١٣.
(١) مهنّد يونس: استخدام ضمير المتكلّم في نماذج من نجيب محفوظ: ١٣.

على المحاججة والإقناع، إذ عليهما يتوقّف الحكم بالخلود أو بالفناء، وإن كانت الحجة الحقيقية للنجاة أو السقوط ليست قوّة المحاججة بل قوّة العمل "إذ العامل الوحيد للحكم على ذلك هو مصلحة مصر"[١]، وإنّما اللغة التي تعجّ بالمحاججة والإقناع، مقدّمة للقارئ لا للآلهة؛ ليبرّر نجيب توزيعه للمحاكمين على مقاعد بالخلود أو بالهلاك. ولذلك فإنّ الحكم، الذي يُصدره (أوزيريس) في نهاية الاستماع غالباً ما يُعلّل، وتذكر مسوّغاته. وبما أنّ معظم المترافعين عن أنفسهم كانوا ممن خدموا مصر، وقدّموا لها خدمات جليلة، فقد وُهبوا 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 دعاك كبير إلى طعام، فاقبل ما يقدّمه لك، ولا تتكلّم إلاّ عندما يسألك"[٢]، ولا "تخن من ائتمنك لتزداد شرفاً ويعمر بيتك"[٣]، و"إذا دخلت منزل غيرك فاحذر أن توجّه ذهنك إلى خدر نسائه، فكم هلك أناس من جرّاء ذلك"[٤]. 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"[٥].

---

(٢) نبيل حدّاد: نظرات في الرواية المصرية، ٥٧.
(٣)نجيب محفوظ: أمام العرش، ٢٠.
(١) نجيب محفوظ: إمام العرش، ٢٠.
(٢) نفسه: ٢١.
(٣) نفسه: ٣٦.

كما أنّ بعضاً من المُحاكَمين كانوا يقرضون الشِّعر، 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
والماءُ يكسب ما جرى

و(الشهاب الخفاجي)، الذي حذق اللغة والأدب، ينشد قائلاً:

"حتام يغزوني صدوده
والصبر قد كثرت جنوده
نشوان يعبث بي كما
عبثت بآمالي وعوده"[1]

وتظهر المفارقة لتكسو اللغة ببعدين، بُعد سطحي متروك، وبُعد عميق مطلوب ومقصود، (فأبنوم) الثائر المصري الشهير في التاريخ المصري، يعلّق ساخراً على أعمال

(حورمحب) قائلاً: "عمل مجيد حقّاً، ولا لوم عليك لعدم إرجاع السّلطة إلى الشعب بما أنّك من سلالة أسرة عريقة، وترجمتها الأمينة عندي أسرة عريقة في النهب والسّلب!"[2]. 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 وَفْق مواقف، ففي كلّ موقف يُستدعى مُحَاكم أو أكثر، وعلى ذلك تسير المحكمة "مخطّ الأحداث يمضي منساباً تسنده

(٤) نفسه: ١٥٥.
(١)نجيب محفوظ: أمام العرش، ٨٢.

وسائل الربط وأدوات التنبيه بين المواقف المتتابعة، وهذه الوسائل والأدوات تبرز في مراحل التحوّل، أيّ بين مرحلة تاريخية وأخرى، وهكذا فإنّ المحاكمة 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 نخال

---

(٢)نبيل حدّاد: نظرات في الرواية المصرية، ٥٨-٥٩.
(٣)نفسه: ٥٨.
(٤)نفسه: ٦٢.
(٥)صبحة علقم: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، الرواية الدرامية أنموذجاً، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٦، ١٦٦.
(١) نفسه: ١٦٦.
(٢) صبحة علقم: تداخل الأجناس في الرواية العربية، ١٦٨.
(٣) عدنان خالد عبد الله: النقد التطبيقي التحليلي: مقدمة لدراسة الأدب وعناصره في ضوء المناهج النقدية الحديثة، ط١. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ٨٩.

أنفسنا في معبد الإله (آتون) نتعبّد مع (أخناتون) و(نفرتيتي) للإله (آتون) في مدينة (آخت آتون)، التي تعني أفق (آتون)، والتي 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 الصلوات للإله الواحد الخاصة بعبادة الإله (آتون)، التي كانت تُردّد 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"(١)

(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.

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
كلّهم في يدك..
بنفس الصورة التي خلقتهم فيها"[٢]

يتجلّى أثره في نشيد (أخناتون) في الرواية، الذي يقول فيه:

"إنّك في قلبي
وليس هناك من يعرفك
غير ابنك أخناتون"[٣]

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.."[٤]

كذلك نقرأ نشيداً يحاكي فيه الكاتب الأشعار التي تعبّد بها (أخناتون)، إذ يقول:

---

(٢) نجيب محفوظ: العائش في الحقيقة، ١٢٨.
(٣)جوليا سامسون: نفرتيتي، ٨٧.
(١) نجيب محفوظ: العائش في الحقيقة، ١٢٩.
(٢) جوليا سامسون: نفرتيتي، ٨٥.

"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"[١]

وقد اختار نجيب محفوظ عنوان الرواية من أشعار الصلوات للإله الواحد، التي تقول في مقطع منها:

"... 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.."[٢]

وكان (أخناتون) قد جعل جملة (العائش في الحقيقة) التي يصف بها نفسه جزءاً من الشعار الملكي الخاص به[٣]. 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"[٤].

فنجيب محفوظ أراد فيما يبدو في روايته (العائش في الحقيقة) أن يؤكّد رفضه

---

(٣)نجيب محفوظ: العائش في الحقيقة، ٤٥-٤٦.
(١) جوليا سامسون: نفرتيتي، ٨٨.
(٢) نفسه: ٥٩.
(٣) رشيد العناني: نجيب محفوظ، قراءة ما بين السطور، ٥٥.

للتطرّف بأشكاله كلّها "فلا دين دون دنيا كما لا دنيا بلا دين"[١]، ومن هذا المنـــــطلق "فإنّ انشغال الحاكم (كأخناتون) بإلهه لا يبيح إهمال شؤون الحكم"[٢].

وقد ألحّ محفوظ على المفارقة حــتى في ما يخصّ قدر (أخناتون) ذاته، فقد كان أخاً أصغر بعام لأخٍ يكبره عمره سبع سنوات، وكان النقيض لــه "فتحتمـــــس قــوي وسليم، قصير القامة، و(أمنحتب) ضعيف البنية غامق السمرة طويــل القامــة، أنثــوي القسمات، وذو نظرة رقيقة وغازية معاً، تلتصق بالنفس بعمق"[٣]. ولكنّ المفـــارقة في أنّ الصبي الجميل قوي البنية يموت، ويظلّ الأقل جمالاً، ضعيف البنيـــة علــى قيــد الحياة، وبه ترتبط أحداثٌ جسام، تمزّق ملك والده، وتفتّت الـــــدولة، وتلقي بهــا فــي مهبّ الضياع والخوف والحروب والفقر. ولكن هذه المفارقة لا تجعلها الروايــة حادثــة قدرية فجّة تقود الأحداث فيما بعد إلى ما يفتقر إلى التبريــر "فالـــثورة التــي قادهــا (أخناتون) لم تنطلق من فراغ، فقد كانت سيطرة الكهنة على مقدّرات المجـــتمع القديمة قد بلغت حدّاً من القوة والاستبداد ما كان يستتبع معه ردّة فعل، أو بكلمــة أخــرى فــإنّ المناخ كان مهيأ لتقبّل حركة ما ضدّ ســـيطرة الكهنة وطغيان الحياة المادية الذي كان يمثّله الحكم"[٤].

وقد كان محفوظ قلقاً في ما يخصّ معالجة المــادة التاريخية الخاصة (بأخناتون) في روايته، لا سيما بسبب صدوره في كلّ رواية تاريخية عن رؤيــة فنيّــة خاصـــــة، يعالجها بأدوات روائية مناسبة، فضلاً عن حرصه على الصـــــدق التاريخي فيما يقــدّم، أنّى استطاع ذلك.

وقد خلص في روايته تلك إلى استخدام تكنيك خاص عرض بواســـطته الكثير من المعلومات التاريخية حول (أخناتون)، حتى المتناقضـــــة منها، وذلــك تمثّــل فــي "اختيار عدد من الأشخاص الذين عاصروا (أخناتون) وأحداث عصـــــره. وترك لكــلّ واحد أن يقول حقيقة الواقع التاريخي (لأخناتون) ورؤيته التفـــسيرية التي يتبنّاها فــي

(٤) نجيب محفوظ: العائش في الحقيقة، ١٤٠.
(٥) نبيل حدّاد: نظرات في الرواية المصرية، ٥٥.
(٦) نجيب محفوظ: العائش في الحقيقة، ٢٥.
(١) نبيل حدّاد: نظرات في الرواية المصرية، ٥٥.

الأمر، فكان لكلّ واحد منهم منهج تفسير مختلف عن الآخر، ويظـــهرنا على الكيفيـة التي لها ينتهي كلّ تفسير للمادة نفسها إلى حقيقة مغايرة لما تنتهي إليـه وجهـة النظـر الخاصة لهذا التفسير"[١].

وقد تدخّل الراوي في بعض أحاديث الشخصيات التي يستقصي رأيهـا، وسـمع كلامها حول (أخناتون)، فلجأ إلى عملية تسريع السّرد عن طريق التلخـيص؛ ليختـصر كثيراً من الأحداث، التي ذُكرت من قبل على لسان شخصية أو أكثر فـي الروايـة، ضمن نفس الرؤية، ونفس التفاصيل والتعليقات، فيقول الراوي معـقّباً علـى روايـة الحكيم (آي) للأحداث: "وهنا سرد عليّ أنباء العودة، والجنازة، وجلوس الأميـر علـى عرش أجداده باسم (امنحتب الرابع)، و(نفرتيتي) شريكته بوصفها الملكة العـظمى، وكيف دعاهم الملك الجديد، فعرض عليهم دينه، وكيف أعلنوا إيمانهم به"[٢].

(٢) شوقي بدر يوسف: أخناتون بين (ملك من شعاع) لعادل كامل، و(العائش في الحقيقة) لنجيب محفوظ، مجلّة عمان، ع١، آذار، عمان، ٢٠٠٦، ٧٧.
(٣) نجيب محفوظ: العائش في الحقيقة، ٣٧.

الخاتمة

تصدّتْ هذه الدراسة للأسطورة في روايات نجيب محفوظ عبر نصف قــرنٍ، اعتماداً على منهج القراءة الأسطوريّة للأدب، وخلُصتْ في ضوء ذلك إلــى النتــائج 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 حمــل كثيــرٍ مــن الإحالات، ويربطها بالتراث العربي الإنساني، وبذلك اســتطاع نجيــب محفــوظ أن يخطو خطوةً جريئةً بالرواية العربية، جعلتها غير أسيرةٍ لكلاسيكيات الرواية الغربية، بل جعلت لها خصوصيتها. ويتضح من ذلك أنّ توظيف الأسطورة عند محفوظ هــو ترجمة عملية لسعيه الدائم لإيجاد شكل روائي جديد، وتقنيّة فنيّة ضــروريّة لتمريــر أفكاره.

ويتجلّى النزوع الأسطوري في روايات نجيب محفوظ في ثمانية أشكال، وهي: النزوع نحو توظيف المكان الأسطوري،وتوظيف الزمان الأسطوري،وتوظيف 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 وفْق حاجــة الرواية.

وقد أبدى محفوظ في رواياته اهتمامــاً واضــحاً بأســطرة المكــان والزمــان والشخصيات وتوظيف الحدث الأسطوري، في حين كان الرمز الأسطوري هو أكثر أشكال الأسطورةوروداً في رواياته،أمّاالشخصيّة الأسطوريّة فقد توافرتْ على خوارق

وقدرات استثنائية كرّستْ أسطوريّتها،وأحالتها مباشرةً إلى شخصيات واقعية،يعنيها محفوظ بالنقد أو التكريس،في حين كاناستدعاء الكائن الأسطوري والموجود الأســطوري 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، ولتقــديم حلــولٍ وبدائلَ مناسبة، تتلخّص في العدل والمســاواة والعمــل والعلــم، ونبــذ الخرافــات والتناقض والشقاق.

ملحق رقم (١)

بيبلوغرافيا بروايات نجيب محفوظ

	اسم الكتاب	تاريخ أوّل 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-	السّراب	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-	السّكرية	١٩٥٧	الثالثة عشرة	١٩٨٧
١٣-	أولاد حارتنا	١٩٦٧	التاسعة	٢٠٠٢
١٤-	اللص والكلاب	١٩٦١	التاسعة	١٩٨٠
١٥-	السّمان 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 الحبّ	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		

ملحق رقم (٢)

وقفة عند نجيب محفوظ:[١]

وُلِـدَ نجيب محـفوظ في القاهـرة في ١٩١١/١٢/١١، واسـمه الكامـل نجيـب مـحفوظ عبـد العزيز إبراهيم السـبيلجي، ويوقِّع أوراقـه الـرسميـة ووثائـقـه باسـم نـجيب محفـوظ، وأسـرته

---

(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 مبدعاً، 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.

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 غدتْ له في ما بعد رمزاً للمجتمع والعالم، أيّ رمزاً 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 نما 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.

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.

ولكنّ 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، ومتعلّقٌ 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، 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 الأحـــلام يعيد محفوظ صياغة أفكـــاره عن العدالة الاجتماعيـــة، وعـــن ثنائية الشعب والسلطة التي كانت شاغله في كثير من رواياته لا ســـــيما فـــي مرحلتـــه الرمزية منذ نهاية الخمســـينات حين كتب (أولاد حارتنا) و(اللص والكـــلاب) و(ثرثـــرة فوق النيل) وكانت (ملحمة الحرافيش) تتويجاً لها.

وفي يوم ٢٠٠٦/٨/٣٠ لبّى نجيب نجيب محفوظ ناء ربّه، وانتقل إلى جواره، بعد أن ترك إرثاً قيّماً من الإبداع والإنجاز والتميّز.

ملحق رقم (٣)

معجم بأسماء الآلهة والشخصيات الأسطوريّة والكائنات الخرافية والأماكن الأسطوريّة الواردة في الكتاب[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

(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.

كرهه أبواه. كان أسرع من كلّ الآلهة، يثير الخوف والرعب أنّى سار. لـم يخـضع إلاّ لسحر أفروديت، التي أحبّته وأحبّها.

٤) آغاممنون

ملك مسينا، وقائد القوات اليونانية في الحرب الطروادية. ابـن أتريـوس مـن أيروبي، وشقيق منيلاوس. زوج كليتمنسترا، ووالد الكترا وأورسـت وأيفجينيـا. أثنـاء الحرب الطروادية، عندما عاد آغاممنون إلى بيته، قتلته زوجتـه كليتمنـسـترا، التـي انقلبت عليه بعد أن ضحّى بأيفجينيا لديمـتر/أرتميس حين تجمّع مـع أسـطوله فـي ايوليس، قبل إبحارهم إلى طروادة.

٥) آكل الموتى

حيوان خُرافي على شكل تمساح من الأمام، وأسد من الوسط، وفرس نهـر مـن الخلف، ويُسمّى عمعم أو باباي. وهو رمزٌ للإله ست. وقد ذكرت الأسـطورة الفرعونية إنّ آكل الموتى يحضر محاكمات الموتى في العالم الآخر، فإن قضى أوزيريس والقضاة الاثنا وأربعون بتجريم المتوفّى، فإنّ آكل الموتى سرعان ما ينقضّ على الميت، ويـشرع بتمزيقه وبالتهامه.

٦) آمون

إله قديم، يشخّص بالهواء أو بنسمة الحياة، عُبد في طيبة، زوج مـوت، ووالـد خونس، كان إله الخصـب وسيّد الزراعة. له معابد كثيرة مكرّسـة لـه قائمـة فـي 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. يحـاول اعتراض الإله رع عندما يعبر بقاربه، وعندما ينجح، فإنّ الكسوف يقع. يمثّـل الظُلمـة والصراع ضدّ نور الشمس. وبما أنّه عدو الشـمس، فقد خُلط بينه وبـين سـت فـي 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.

٩) أثينا

ربّة الحكمة والنقاء والعقل والعلوم والصحّة والفنون والحرب والسلام وأشغال الإبرة والحرف من كلّ نوع، كما أنّها ربّة كلّ شيء حضاري عند اليونانيين. وهي ابنة زيوس، التي خرجت بطريقة غريبة من رأسه. كانت تحرص على احترام القانون، وإقامة العدل، وتعليم 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، فأُخذتْ 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 ودلّلته، 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 إنّها 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.

١٣) الكترا

ابنة آغاممنون من كليتمنسترا. أقدمت على قتل أمّها بالتعاون مع أخيها أورست انتقاماً منها؛ لأنّها قتلت والدها آغاممنون. وقد سُمّيت عقدة تعلّق الفتاة بأبيها، وعدائها لأمّها بعقدة الكترا.

١٤) ألكميني

زوجة امفتريون وأمّ هرقل. حملتْ بهرقل من زيوس، الذي أغراها بعد أن اتخذ هيئة امفتريون. يُقال إنّها آخر عشيقة بشريّة لزيوس.

١٥)الإلياذة

قصيدة ملحميّة يونانيّة في أربعة وعشرين كتاباً، تنسب لهومر، والحدث الذي يجري خلال نهاية السنة العاشرة، والسنة الأخيرة لحصار طروادة، يدور من حيث الأساس حول أخيل ونتائج أعماله.

من بين المزايا التي جعلت الإلياذة أعظم عمل أدبي: رسم الشخصيات والمشاهد الواقعيّة للمعركة، والتعمّق في معرفة الدوافع الإنسانية، والجمع بين الأسلوب السّردي، والأسلوب الدرامي، واللغة الشاعريّة الجميلة، ومهارة البناء الفنّي.

١٦)أنكيدو

وَفْق ما تذكره ملحمة جلجامش، فهو أحد الذين شكّلتهم أورورو من طين على هيئة الإله أنو، ليكونوا أسمى من جلجامش، وبذلك يستطيع أن يتغلّب عليه. عاش حياة وحشيّة مع الحيوانات إلى أن خشي الناس من الدّنو منه. لكنّ الحيوانات نبذته، بسبب تعلّقه بعاهرة من عاهرات المعبد، التي أخذته إلى أوروك حيث كان جلجامش ملكاً ظالماً عليه، فصارعه، ثم أصبح صديقاً أثيراً له.

١٧) إنليل

ربّ سومري للنار ولقوى الطبيعة، ابن أنو. وفي الميثولوجيا القديمة كان إلهاً بدائيّاً 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 النّور 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.

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 أُوديب 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 والتيتان. وقد

تمرّد التيتان 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.

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 في الأرض 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 الإينياد، 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 أعضاءه المتناثرة في مناطق مختلفة في مصر، وردّته إلى الحياة بكلماتها السّحريّة.

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، فاستطاعتْ أن تعرف اسمه السّحري، فتعاظمتْ 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.

٣٠) إيفجينيا

الابنة الكبرى لآغاممنون وكليتمنسترا. غضبتْ أرتيميس على آغاممنون؛ لأنّه قتل غزالاً مقدّساً، فاحتجزت الأسطول اليوناني في أُوليس، 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 يبقَ في داخل الصندوق سوى الأمل.

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 رباً 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 دقّة قلب وفي كلّ صوت.

٣٥) برسيفوني

ربّة الربيع، وابنة زيوس وديمتر. كانت تلتقط الأزهار من حقل في صقلية، فخطفها هاديس، الذي أُعجب 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 الإنسان 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 واقفةً منتصبة بذراعين وساقين آدميتين تمسك بيدها علامة "سا" وأحياناً علامة "عنخ" أو الشعلة المضيئة، التي يُعتقد أنّها تطرد القوى الشرّيرة.

وكانت تاروت معاونة خاصة أثناء الولادات. وكانت صورة الآلهة الحامية تاروت تعلّق على الأسرّة وعلى مساند الرأس وعلى أدوات الزينة.

٣٨) تحوت

هو راعي العلوم عند المصريين القُدامى، 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 زوجين 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 أُشيع 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 أُطلق عليه عندئذٍ (وريث جب). وقد مُثّل جب مثل جميع الآلهة الكونية في صورة بشريّة، وكانت علامته الأوزّة، ولهذا السبب سُمّيت إيزيس بيضة الأوزّة.

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.

٤٦) 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 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 والحبّ 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 تُمثّل 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.

٥٢) دافني

ابنة بنيوس العذراء، هي حوريّة، وبنيوس ربّ نهري لتساليا. عندما هربتْ دافني من حبّ أبولو، حوّلها أبوها إلى شجرة غار، 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 الحبوب في 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، وأُقيمتْ الألعاب الأولمبية على شرفه. من مقدّساته النّسر والسنديانة، ويُرسم وهو يمسك الصاعقة أو الصولجان.

٥٦) ست

ابن جيب ونوت، وشقيق أوزيريس وإيزيس. دفعه حقده على أخيه أوزيريس إلى أن يكيد له، وإلى أن يقتله. في إح،دى 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 وَفْق 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.

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 حاملاً 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، تُمثّل 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 بأنّه طائر الفننيق، والبعض يعتقد بأنّ لـه صـلة بطائر (السيمرغ)الفارسـي، في حين يعـتقد آخرون بأنّ العنـقاء تأتيهم محلّقـة مـن جزيرة العرب؛ لأنّ الشمس عندهم تشـرق من سـيناء، ويعتقـد البعض الآخـر بـأنّ هناك عنقاء واحـدة في العالم، تعمّر خمسـة قرون، ثم تُحرق نفسـها، ومـن رمادهـا تنشأ دودة تصبح فيما بعد العنقاء الوحيدة في العالم، وهكذا دواليك.

٦٤) كاليوبي

ربّة الشعرالملحمي، وأمّ أورفيوس، الموسيقي الشهير. تُصوّر حاملة رقّ كتابة، أو لوحاً وقلماً. ومن اسمها أخذت الآلة الموسيقية كاليوبي اسمها.

٦٥) كرونوس

هو أحد التيتان، ابن أورانوس وجيا. كان كرونوس يبتلع كلّ مولود يُولد له؛ لأنّ النبؤة أخبرته بأنّ أحد أولادة سوف يعزله. ولكنّ زوجته ريّا اسـتبدلت بأحـد أطفالهـا، واسمه زيوس، صخرة من حجمه، فأنقذته. عندما كبر زيـوس، قدّم لأبيـه جرعـة، فتقيّأ إخوته الخمسة، فأطاح زيوس والألمبيون بكرونـوس، وبقيـة التيتـان، وحقّقـوا السيادة على العالم.

٦٦) كريون

شقيق جوكاستا وملك طيبة، أرسـل أوديب إلى المنفى. قُتل مع ابنتـه، التـي تُعرف باسم غلوسي، في محاولة لإنقاذها من الهديّة المسـمّمة، التي أرسـلتها ميـديا إليها.

٦٧) كليتمنسترا

ابنة ليدا وتنداريوس الإسبارطي، زوجة آغـاممنون، وأخـت هيلـين وكاسـتر وبولوكس، وأمّ إيفجينيا وأورست والكترا. قتلت زوجها آغاممنون بمسـاعدة عشيقها، بعد عودته من حرب طروادة؛ لأنّه ضحّى بابنتها، عندئذٍ انتقم منهـا ابنهـا أورسـت 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 تنتقل من مكان إلى آخر حتى حطّت رحالها في جزيرة أرتيجي، وهي جزيرة قاحلة وخالية من الناس ومنعزلة. ولم تساعدها أيّة آلهة في ولادتها، 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 أُسس 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 القُدامى، ويُمثّل دائماً بصورة آدمية، تتميّز بالصفات الآتية: الساقان متلاصقان تماماً مثل ساقيّ المومياء، وقضيب منتصب. وقد عُبد على أنّه تميمة حامية.

٧٥) نخبت

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 إله علويٌّ، 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 ريشتين. 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.

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، وهي 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 التخفّي. 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، وهي 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 أنفاسأهما، فنفقا خنقاً. علّمه أمفيتريون قيادة المركبة، وعلّمه كاستر استخدام السلاح، وعلّمه بولوكس الملاكمة، ولقّنه خيرون العلوم، وأفهمه رادانانتوس الحكمة، ومرّنه لينوس على الموسيقى.

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 حقّقت 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 النّار. 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.

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.

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 القُرشي الدمشقي، (ت٧٧٤هـ). **تفسير القرآن العظيم**، ط٢، ٤ مجلدات، ج٤، دار المعرفة، بيروت، ١٩٨٧.
- ـــــــــــــ. **قصص الأنبياء**، ط١، مجلد واحد، دار الفكر، بيروت، ١٩١٣.
- محفوظ، نجيب، (١٩٨٣). **أمام العرش**. (ط١). القاهرة: مكتبة مصر.
- ـــــــــــ، (٢٠٠٢). **أولاد حارتنا**. (ط٩). بيروت: دار الآداب.
- ـــــــــــــ، (١٩٨٧). **حديث الصباح والمساء**. (ط١). القاهرة: مكتبة مصر.
- ـــــــــــ، (١٩٧٥). **حكايات حارتنا**. (ط١). القاهرة: مكتبة مصر.
- ـــــــــــ، (١٩٤٣). **رادوبيس**. (ط١). القاهرة: مكتبة مصر.
- ـــــــــــ، (١٩٨٣). **رحلة ابن فطّومة**. (ط١). القاهرة: مكتبة مصر.
- ـــــــــــ، (١٩٤٨). **السّراب**. (ط١). القاهرة: مكتبة مصر.
- ـــــــــــ، (١٩٦٤). **الطريق**. (ط١). القاهرة: مكتبة مصر.
- ـــــــــــ، (١٩٨٥). **العائش في الحقيقة**. (ط١). القاهرة: مكتبة مصر.
- ـــــــــــ، (١٩٣٩). **عبث الأقدار**، (ط١)، القاهرة: مكتبة مصر.
- ـــــــــــ، (١٩٧٥). **قلب الليل**. (ط١). القاهرة: مكتبة مصر.
- ـــــــــــ، (١٩٤٤). **كفاح طيبة**. (ط١). القاهرة: مكتبة مصر.
- ـــــــــــ، (١٩٧٣). **اللص والكلاب**، (ط١). بيروت: دار القلم.

- _____، (١٩٨٢). **ليالي ألف ليلة**. (ط١). القاهرة: مكتبة مصر.
- _____، (١٩٧٧). **ملحمة الحرافيش**. (ط١). القاهرة: مكتبة مصر.
- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، (ت١٧٥هـ). **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 السّنة 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 النّص 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.

- 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 نقديّاً 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.
- 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.
- _____، (١٩٩٤). **دين الإنسان**، البحث في ماهية الدين ومنشأ الدافع الديني. (ط١). دمشق: دار علاء الدين.
- _____، (١٩٨٥). **لغز عشتار الألوهة المؤنّثة 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 والأسطورة**. (ط١). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- شكري، غالي، (١٩٨٢). **دراسة في أدب نجيب محفوظ**. (ط٣) . بيروت: دار الأفاق الجديدة.
- 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 والأسطورة**. (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.

- عبّـود، حنّا، (١٩٩٩). **النـظـرية الأدبية الحديثة والنقـد الأدبـي**. (ط١). دمشق: منشورات اتحاد الكتّاب العرب.
- عبد الغني، مصطفى، (١٩٩٤). **نجيب محفـوظ: الثـورة والتـصوّف**. (ط١). القاهرة: الهيئة المصريّة العامة للكتاب.
- عبد الله، عدنان خالد، (١٩٨٦). **النقد التـطبيقي التحـليلي**. مقدّمة لدراسة الأدب وعناصره في ضوء المناهج النقدية الحديثة. (ط١). بغداد: دار الشؤون الثقافية.
- عبد المنعم، تليمة، (١٩٧٩). **مقدّمة فـي نظريـة الأدب**. (ط٢). بيـروت: دار العودة.
- العتابي، سعد عبد المحسن، (٢٠٠١). **الملحميّة في الرواية العربية المعاصـرة**. (ط١). بغداد: دار الشؤون الثقافية العامّة.
- عجينة، محمد، (١٩٩٤). **موسوعة أساطير العرب عـن الجاهليـة ودلالاتهـا**. ج١+ج٢. (ط١). بيروت: دار الفارابي.
- عشماوي، فوزيّة، (٢٢٠٢). **المرأة في أدب نجيب محفـوظ**. (ط١). القـاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.
- عطيّة، أحمد محمد، (١٩٧١). **مع نـجيب محفـوظ**. (ط١). دمـشـق: وزارة الثقافة.
- علقم، صبحة، (٢٠٠٦). **تداخل الأجنـاس في الـروايـة العـربية**، الروايـة الدرامية أنموذجاً. (ط١). بيروت: الامؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- العناني، رشيد، (١٩٩٥). **نجيب محفوظ قراءة مـا بـين الـسـطور**. (ط١). بيروت: دار الطليعة.
- عيد، حسين، (١٩٩٧). **نجيب محفوظ سـيرة ذاتية وأدبيـة**. (ط١). القـاهرة: الدار المصرية اللبنانية.
- عيد، رجاء، (١٩٨٩). **قراءة في أدب نجيب محفـوظ، رؤيـة نقديّـة**. (ط١). الإسكندريّة: منشأة المعارف.
- عيّاد، شكري، (١٩٧١). **البطل فـي الأدب والاسـاطير**. (ط٢). القـاهرة: 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 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 المتكرّرة 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 الردّ 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). **حـــول الأدب والفلـسفة**. (ط١). القـاهرة: الـدار المصرية اللبنانية.
- _____، (٢٠٠٤). **حـول التديّن والتطـرّف**. (ط١). القـاهرة: الـدار المصرية اللبنانية.
- _____، (١٩٩٦). **حول العدل والعدالة**. (ط١). القاهرة: الدار المصرية اللبنانية.
- محمود، أمين وآخرون، (١٩٨٦). **الرواية العربية من الواقـع والأيـديولوجيا**. (ط١). اللاذقية: دار الحوار.
- مكاوي، عبد الغفّار، (١٩٩٢). **جـذور الاسـتبداد**، قراءة فـي الأدب القـديم. (ط١). الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
- (٢٠٠٠). **الموسوعة العربية**. (ط٢)، ج٢، القاهرة: دار الجيل.
- (١٩٩٦). **الموسوعة العربية الميسّرة**. (ط١)، ج١، الرياض: مؤسسة أعمـال الموسوعة للنشر والتوزيع.
- النّساج، سيّد حامد، (١٩٨٥). **بانوراما الـرواية العـربية**. (ط١). القـاهرة: مكتبة غريب.
- نقّاش، رجاء، (١٩٨٨). **في حـبّ نـجيب محـفوظ**. (ط١). القـاهرة: دار الشروق.
- النّوري، قيس، (١٩٨١). **الأسـاطير وعلم الأجناس**. (ط١). بغـداد: جامعـة بغداد.
- هلال، محمد غنيمي، (د.ت). **الأدب المقارن**. (ط١). القـاهرة: مكتبـة نهـضة مصر.
- وهبة، مجدي والمهندس، كامل، (١٩٨٤). **معـجم المصطلحات الـعربية فـي اللغة والأدب**. (ط٢). بيروت: مكتبة لبنان.
- يـاغي، عـبد الـرحمـن، (٢٠٠١). **فـي النـقـد التـطبيقـي**. (ط١). عمان: أمانة عمـان الكبرى.
- يوسف، آمنة، (١٩٩٧). **تقنيات السّرد في النظرية والتطبيق**. (ط١). اللاذقيـة: 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.
- جيرار، جينيت، (١٩٨٦). **مدخل لجامع النصّ**، (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.
- راثفين، 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، هـ.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، هـ وآخرون، (١٩٦٠). **ما قبل الفلسفة: الإنسان في مغامرته الفكرية الأولى**، (ط١). ترجمة جبرا إبراهيم جبرا. بغداد: مكتبة الحياة.
- 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 الأسطورة 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). **مع،جم المعبودات والرموز في مصر القديمة**، (ط١). ترجمة صلاح الدين رمضان. القاهرة: مكتبة مدبولي.
- لوسيف، أليكسي، (٢٠٠٠). **فلسفة الأسطورة**، (ط١). ترجمة منذر بدر حلّوم. اللاذقية: 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.

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 السّحريّة 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 والأسطورة 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.
- 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.
- 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.
- ـــــــــــــ، (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). المثقّف 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. **مجلّة القاهرة**، (١٨١). ٨٠.
- علوان، طاهر عبد مسلم، (٢٠٠٥). إشكالية العنف في الرواية العربية: الحرافيش. **الرافد**، (٩٩)، ٨٠.
- العمامي، محمد نجيب، ح (١٩٩٩). أسلوبية الحوار في ليالي ألف ليلة لنجيب محفوظ. **كتابات معاصرة**، ١٠(٣٩)، ٦٢.
- 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.

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.

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 العربيـــة المعاصـــرة الحديثة**. رسالة دكتوراة، غير منشورة، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.

.

عنوان المؤلفة
الأردن – عمان – ١١٩٤٢
ص.ب ١٣١٨٦

البريد الالكتروني :
Selenapollo@hotmail.com