

سيميوطيقا الحضور المهيمن للشخصية الغائبة في نسقي الدين والأسطورة
رواية الطريق لنجيب محفوظ نموذجاً

**Semiotics of the dominant presence of the absent fiction character in the two
systems of religion and myth
Al- ttarieq (The way) by Najib Mahfouz as a model**

محمود عبد الباري تهامي بركات

جامعة القاهرة mtehamy@gmail.com

أسماء المشرفين: أ.د./ سامي سليمان أحمد، وأ.د./ حسين حمودة محمد

جامعة القاهرة، جمهورية مصر العربية

تاريخ النشر: 2023/03/30

تاريخ القبول: 2022/11/19

تاريخ الاستلام: 2022/09/21

ملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى استكشاف طرائق تمثيل الحضور المهيمن للشخصية الغائبة من خلال نظامي الدين والأسطورة في رواية: الطريق لنجيب محفوظ، واستكشاف مستويات التضافر بين الدين والأسطورة من جهة، والمكان والزمان من جهة أخرى، بوصفها أنظمة سيميوطيقية متجادلة، نتج عن تجادلها معالم هيمنة الشخصيات الغائبة على ذكريات ورؤى، وأحلام الشخصيات الحاضرة).

كلمات مفتاحية: سيميوطيقا، الحضور، الغياب، الشخصية الغائبة، المهيمن.

ABSTRACT:

This study aims to explore the ways of representing the dominant presence of the absent fiction character through the system of religion and myth in: The Way *Al-ttarieq* the novel by Najib Mahfouz, And the exploration of levels of synergy between religion and myth on the one hand, and space and time on the other hand, as interaction semiotic systems, which resulted from their argument about the features of the domination of absent personalities over the memories, visions, and dreams of the present personalities.

Keywords: Semiotics, Presence, Absent, Character Fiction, Dominant.

1. مقدمة:

الشخصية الغائبة في الأعمال الروائية تدعو باحثها - تماما كما تدعو قارئها/ متلقيها- إلى اكتشاف العلاقة بينها وبين الدين من جهة، والأسطورة من جهة أخرى، وبينهما وبين نظامي المكان والزمان من جهة ثالثة؛ فالشخصية الغائبة التي تمارس حضورها المهيمن على الأشخاص والأشياء الحاضرة، والتي توجه المصائر، وتصنع الحدث، هذه الشخصية الغائبة يتحقق حضورها استنادا إلى أحد العالمين: عالم الدين، أو عالم الأسطورة؛ أو إلى كليهما معا؛ لأنها تمتلك خصائص أو سمات ما ورائية، وهذا بالطبع يتماثل مع طبيعتها بصفتها شخصية غائبة؛ فهي شخصية ما ورائية وإن كانت تصور تصويرا يجعلها شبيهة لبشرٍ من لحم ودم.

إن ما تهدف إليه الدراسة هو استكشاف طرائق تشكّل الشخصية الغائبة، تلك الشخصية التي تظل من أول النص السردي إلى آخره غائبة، وعلى الرغم من غيابها نجدها تمارس حضورها الذي يستلّب حضور الشخصيات الحاضرة؛ لأنها قابعة في ذاكرتها، وفي أحلامها، وتصوراتها، هذه الظاهرة السردية تمثل إشكالية البحث، واستكشاف معالمها، ومضامينها، وآليات تشكلها، سيكون هو هدف البحث.

ستتخذ الدراسة أدواتها التحليلية والإجرائية من منهج التحليل الوصفي، الذي يركز على مرجعية سيميوطيقية، تتبع العلامات، وما تكونه من أنساق، وما تشكله من منظومات ثقافية لها مدلولاتها وحمولاتها، وما يجمع بين هذه الأنظمة من علاقات جدلية، خاصة نظامي الدين والأسطورة في علاقتهما مع نظامي المكان والزمان.

2. الدين والأسطورة والخرافة:

الأسطورة ليست الخرافة، ولكنها قصة سردية مرتبطة بالشعيرة الدينية، فهي عقيدة لدى من يؤمن بها، هكذا يعرفها أحمد شمس الدين الحجاجي، وهو تعريف يهدف إلى فصلها عن الخرافة، أو بمعنى أدق يهدف إلى نفي أن تكون خرافة؛ فوصف الأسطورة

بالخرافة هو - في رأيه- اتخاذ موقف منها، والأسطورة لأنها لا ينفصل وجودها عن الشعيرة في جانب منها؛ ولأنها قصة سردية في الجانب الآخر؛ ولأنها تتسم بقدر كبير من العجائبية في سمات أزمانها وأماكنها وأشخاصها؛ نجدها تلتبس بالحكايات، والقصص الخرافية في أذهان البعض، ولكنها على الرغم من كونها عقيدة لدى المؤمنين بها؛ فإنها في الوقت نفسه نوع من الإبداع السردى، لكنها ليست مجرد قصة تسرد بل هي حقيقة معاشة لديهم⁽¹⁾.

ربما كان ما يذهب إليه فاروق خورشيد في تصوره للأسطورة قريبا من تصور الحجاجي، ويرجع التشابه بينهما إلى أن الرأي فيه القدر نفسه من التسامح معها؛ فيقول إن الأسطورة: "تحدد القرابة الحقيقية بين النسيج البشرى كله في كل مكان، وفي كل زمان"⁽²⁾، أما خليل أحمد؛ فيذهب إلى أن الأسطورة: "حكاية عن كائنات تتجاوز تصورات العقل الموضوعي، وما يميزها عن الخرافة هو الاعتقاد بها؛ فالأسطورة موضع اعتقاد"⁽³⁾.

الأساطير إما أساطير مندثرة لأنها لم يعد أحد يؤمن بها، كالأساطير الفرعونية بما تقوم عليه من معتقدات، والأساطير الإغريقية وغيرها، وإما أساطير باقية لبقاء الاعتقاد فيها، كالأساطير اليهودية، والمسيحية، والإسلامية⁽⁴⁾.

2.1 خصائص الأسطورة وسماتها:

"تجري أحداث الأسطورة في زمن مقدس، هو زمن غير الزمن الحالي، ومع ذلك فإن مضامينها أكثر صدقا وحقيقة بالنسبة للمؤمن، من مضامين الروايات التاريخية؛ فقد يشكك هذا المؤمن بأية رواية تاريخية، ويعطي لنفسه الحق في تصديقها، أو تكذيبها"⁽⁵⁾.

أما إن كان الأمر متعلقا بالأسطورة التي يؤمن بها؛ فإنها على الرغم من لا زمنيتها: "تعد بالنسبة له رسالة سرمدية خالدة، قادرة على أن تعبر من خلال الرمز متجاوزة الزمان والمكان"⁽⁶⁾.

ولعل السبب في ذلك هو أن الحدث الأسطوري يظل منفصلا وغير متداخل مع الزمن الواقعي، وهذا هو ما يجعل من الحدث الأسطوري حدثا ماثلا أبدا، فقصة التكوين والميلاد والوجود والمصير تظل ماثلة وقادرة على أن تتجدد، بتجدد الحياة⁽⁷⁾.

2.2 الأسطورة ونظام الدين:

إن ما ينأى بالأسطورة عن أن تكون خرافة هو ارتباطها بالشعيرة الدينية، فهي قصة سردية لكنها مرتبطة بالشعيرة الدينية، وارتباطها بالشعيرة هو ما يفرق بينها وبين غيرها من ألوان القصص⁽⁸⁾: "الأسطورة ترتبط بنظام ديني معين، وتعمل على توضيح معتقداته، وتدخل في صلب طقوسه، وتفقد كل مقوماتها إذا انهار هذا النظام الديني، عندها تتحول الأسطورة إلى حكاية دنيوية تنتهي إلى نوع آخر من الأنواع الشبيهة بالأسطورة"⁽⁹⁾.

تتمتع الأسطورة بقدسية وبسلطة عظيمة على عقول الناس ونفوسهم، إن السطوة التي تمتعت بها الأسطورة في الماضي، لا يدانها سوى سطوة العلم في العصر الحديث⁽¹⁰⁾.

2.3 آليات قراءة الأساطير وفهمها:

الأسطورة حكاية مقدسة، لها محتوى في حاجة إلى التأويل كي تكشف معانيها التي هي في الأساس شديدة الصلة بتفسير التساؤلات التي تدور حول الكون والوجود وحيات الإنسان، والمصير، فالأسطورة لأنها كما ذكرنا من قبل تنشأ عن المعتقد الديني، وتعد امتدادا له، فإن مهامها تتحدد في كونها تعمل على توضيحه وإغنائه، وتثبته في صيغ تساعد على حفظه، وعلى تداوله بين الأجيال، كما أنها تزوده بالجانب الخيالي الذي يشده إلى العواطف والانفعالات الإنسانية⁽¹¹⁾.

ولكن السؤال هنا كيف نقرأها؟ وكيف نؤولها؟

يقول ليفي شتراوس: "إنه من المستحيل أن نفهم الأسطورة على أنها سلسلة متصلة، وهذا هو السبب الذي يلزمنا أن نكون على وعي بأنه إذا حاولنا أن نقرأ إحدى الأساطير كما نفعّل عندما نقرأ رواية أو مقالا... أي سطرًا بعد آخر، ومن الشمال إلى اليمين؛ فإننا لن نفهم الأسطورة، وذلك لأننا يجب علينا أن نتفهمها ككل متكامل، وأن نكتشف أن المعنى الأساسي للأسطورة لا ينتقل من خلال سلسلة من الأحداث، ولكن من خلال حزمة من الوقائع؛ مع العلم بأن هذه الوقائع قد تظهر في لحظات مختلفة من القصة"⁽¹²⁾.

تعتمد الأسطورة في تقنياتها على توظيف ظلال المعاني للكلمات، "فالكلمات في أية لغة ذات وجهين، وجه دلالي يرتبط بالمعاني المباشرة للمسميات، ووجه آخر سحري متلون بظلال متدرجة بين الخفاء والوضوح، قادرة على الإحياء بمعان مباشرة، واستثارة مشاعر وأهواء كثيرة"⁽¹³⁾.

قام رومان ياكوبسون بنشر كتاب الصوت والمعنى، واعتبرهما وجهي اللغة اللذين لا يمكن فصلهما: "فلديك الصوت، والصوت له معنى، ولا يمكن أن يوجد أي معنى دون صوت يعبر عنه، وفي الموسيقى يكون عنصر الصوت هو الغالب، وفي الأسطورة يكون عنصر المعنى هو صاحب السيادة"⁽¹⁴⁾.

إن الأسطورة لديها القدرة على أن تمارس سطوتها على النفس، لأنها تعطينا إحساسًا بالوحدة، بين الحاضر والغائب، بين الواضح والخفي، بين الحي والجامد، وبين الإنسان وبقية مظاهر الحياة، والنظام الذي تخلفه الأسطورة فيما حولها⁽¹⁵⁾.

ربما كان تصور ميشيل توماسيللو حول التمثيل الرمزي بوصفه تلاعبًا بالانتباه يعبر عن موقف ما تجاه ما تمارسه الأساطير من سطوة على نفوس المؤمنين بها؛ فيقول: "يلاحظ في الإطار المنظوري الراهن أن تعلم استخدام الرموز اللغوية يعني التلاعب (من خلال التأثير والتصنع) بانتباه واهتمام عنصر فاعل قصدي آخر يتفاعل معه المرء في إطار التفاعل الذاتي، معنى هذا أن الاتصال اللغوي ليس سوى تجلٍّ ظاهري وامتداد - وإن كان

تجليا وامتدادا شديد الخصوصية - لمهارات تفاعل الانتباه المشترك، والتعلم الثقافي الموجودة مسبقا لدى الأطفال⁽¹⁶⁾.

3. الأسطورة في الأعمال الروائية:

يتم توظيف الأسطورة في الأعمال الروائية إما في تشكيل الحدث، وإما في تشكيل الشخصية، في الروايات الدرامية تكون العناية بتطور الحدث، الذي ينتج عنه تطور في الشخصية، وفي روايات الشخصية تكون العناية بالشخصية، وتجسيد حضورها في لحظة ما، وفي مكان ما، ولعل هذا هو أوضح الخيوط الفنية التي تجمع بين العاملين محل الدراسة، أنهما كلاهما من روايات شخصية، وقد كان للأسطورة حضور فاعل في تقنيات السرد في كل منهما، وإن كان حضورها في كل منهما قد جاء بدرجات متفاوتة، وبأنماط مختلفة.

3.1 الأسطورة في رواية الطريق:

إن توظيف الأسطورة في أدب نجيب محفوظ يمكن أن نلحظه منذ رواياته الأولى، التي تضافرت فيها الأساطير مع التاريخ، ولعل هذا ما يجعل الباحث هنا يضع فرضية يسعى إلى التحقق منها، وهي أن الأسطورة كان لها دور وظيفي في تمثيل ظاهرة الحضور المهيمن للشخصية الغائبة، والأسطورة يتم توظيفها فنيا في العمل الروائي بتضفيرها مع تقنيات السرد، وهذا يعني أنها قد تمثل في المكان، أو في الزمان، أو في خصائص الشخصية، أو طبيعة الحدث: هل هو حدث عجائبي يقترب من المعجزة أو الكرامة، أم أنه حدث واقعي؟

3.1.1 أسطورة المكان في رواية الطريق:

كان فرار صابر إلى النيل والخروج منه له علاقة برمزية النيل، وأسطوريته، فقد هرب صابر بعد ارتكاب جريمة قتل عم خليل إلى النيل؛ لكنه لم يحقق الهدف الذي دفعه إلى اللجوء إليه، وهو أن يخفي معالم الجريمة، وأن يطهر يده من الدم الذي لطخ

قفازه، و بمجرد عبوره الجسر فوق النهر اكتشف اتساع المسافة التي تفصل بينه وبين السيد السيد الرحيمي، وهنا سنتناول هذه المسألة من ذلك الجانب.

يقول شمس الدين الحجاجي:

"إن الاعتقاد في النيل قديم في كل أرض وادي النيل، وما زال الاعتقاد في قدرات النيل قائما بين أهله، ولقد لعب النيل دورا فعالا في أساطير المصريين؛ فالأسطورة عقيدة، لها ثلاثة عناصر تؤدي إلى التعرف عليها، وهي:

1- التكوين.

2- الوجود.

3- المصير." (17)

عندما جاءت الأديان السماوية أكدت على قدسية الماء، وإن لم تحصره في نهر معين، أو بحر أو محيط، وإن كانت هناك روايات للحديث النبوي التي توضح قدسية وطهارة النيل وأنه نهر ينبع من الجنة.

في (صحيح البخاري- في حديث الإسراء والمعراج) عن أنس بن مالك قال: قال رسول الله - صلى الله عليه وسلم -: (رفعت لي السدرة، فإذا أربعة أنهار: نهران ظاهران، ونهران باطنان، فأما الظاهران: فالنيل والفرات، وأما الباطنان: فنهران في الجنة) (18).

أجمعت الأديان السماوية على قدسية الماء، وأنه كان في مبتدأ الوجود، "ففي الديانة اليهودية: في البدء خلق الله السموات والأرض، وكانت الأرض خربة وخالية، وعلى وجه الغمر ظلمة، وروح الله يرف على وجه الماء، ويضيف الإسلام إلى اليهودية: بسم الله الرحمن الرحيم {وجعلنا من الماء كل شيء حي}، أي أن الماء كان أداة من أدوات التكوين الأولى" (19).

أما المصري القديم؛ فقد ذهب إلى أن الماء كان في البدء، وهو عند المصري القديم الإله الأكبر نون، أول شيء في هذا الوجود، وبرز من هذا المحيط التل المزهر، وكان موقعه في أرض مصر، وكان يغمر هذا التل الظلام والرطوبة؛ فظهرت عليه المعالم الأولى للحياة⁽²⁰⁾. "وقد اعتبر المصريون النيل الإله الأول موحد الآلهة؛ فلم يكن غريبا أن يهتم المصريون بالنيل اهتماما كبيرا، ويجعلوه إلها مقدسا"⁽²¹⁾.

في رواية الطريق، بعدما ارتكب صابر جريمة القتل قرر الفرار إلى النيل، طلبا للتستر والاختفاء، لا التطهر من الذنب، وذهب إلى هناك من أجل التخلص من أداة الجريمة، وطريقة تصوير الراوي لما حدث تكشف عن رمزية النيل في رواية الطريق، وعلاقته بالشخصية الغائبة:

"وفجأة انطبقت السماء على الأرض، وثب من الفزع؛ فتمايل به القارب، وفي اللحظة التالية أدرك أنها صفارة قاطرة بحرية انفجرت بغلظها المحطم لأركان الجو، وتتابعت أمواج قوية فرقص القارب، وتناول المجذافين وجدف بقوة راجعا إلى المرسى"⁽²²⁾.

لم يكن فرار صابر إلى النيل لجوءا إليه من أجل التماس التطهر، لذا لم ينل مراده، ويمكننا أن نلاحظ توظيف النيل عند نجيب محفوظ بوصفه مكانا للتطهر، والخلص في أعمال أخرى، مثلا في بداية ونهاية جعل الغرق في النيل هو سبيل "نفسية" الوحيد للتخلص من الدنس حين اكتشف أخوها حقيقة ما تمارسه من رذيلة مقابل ما تمنحه إياه من نقود، وجعل النهاية نفسها هي مصيره نفسه في اللحظة نفسها وفي البقعة نفسها التي سقطت فيها أخته طلبا للخلص من الذنب الذي ارتكبه حين دفعها إلى أن تموت محوا للذنب الذي ارتكبه لتساعده ليصير ما هو عليه.

إن النيل ذلك المكان المقدس لم يظهر صابرا، لا من بقعة الدم التي ظلت في يده وفي قفازه الملوث، ولا من جريمته بأن يبتلعه؛ فيذهب قصاصا، بل لفظه بأمواله إلى المرسى، وفي اللحظة التي خرج فيها من النهر وعبر الجسر فوقه؛ يرى رجلا يشبه السيد الرحيبي أباه الذي يبحث عنه، رآه راكبا سيارة فخمة، تبدو ملامحه تماما كالصورة التي

معها، نادى عليه بأعلى صوت: سيد الرحيبي" (23) لكنه ما كان له أن يصل إليه، فقد تباعدت المسافة الفاصلة بينهما كما ذكر الراوي، بعدما وقع في الجريمة والرديلة؛ لأن الوصول للرحيبي وصول للمقدس، والمقدس لا يصل إليه المدنس، صار صابر كأمه حين فرت من الرحيبي الذي جمعها بها عالم الزواج المقدس، لكنها اختارت لنفسها عالم الدعارة المدنس؛ فهربت مع ذلك الرجل الذي وصفته هي بأنه (من أعماق الطين)، والمقدس والمدنس لا يجتمعان في مكان واحد.

على الرغم من أن الدرويش العارف بالله، قد بشره بأن السيد السيد الرحيبي،

ينتظره بفارغ الصبر:

"- ما مطلوب؟ - إنه ينتظرك بفارغ الصبر.

- هل يدري بي؟ - إنه ينتظرك.

... - إذن هو حي. - الحمد لله. - وأين أجده فهذا ما يعنيني حقا؟

- الصبر. - لا يمكن الصبر إلى ما لا نهاية.

- أنت في البدء. أبشرك بالصبر.. .. قلت كل شيء" (24).

لكنه بعد ارتكاب الجريمة صار مرفوضا، ملعونا، من النيل، ومن السيد، لأنه لم

يتحلّ بالصبر الذي أوصاه به العارف حين شم منديله، وتتبع أثره.

3.1.2 أسطورة الشخصية في رواية الطريق:

لعل ما منحه الراوي للسيد السيد الرحيبي، من اسم ومن سمات، وقدرات تتميز

جميعها بكونها أسطورية، كان من أبرز أدوات التشكيل لحضور السيد الرحيبي على

الرغم من غيابه، بل كان حضورها حضورا مهيمنًا منذ أول الرواية إلى آخرها.

وهذا ما لفت سناء شعلان في هذه الشخصية:

"أما الشخصية الأسطورية في رواية الطريق؛ فهي تتدثر بالاختفاء، وبعدم الظهور المباشر، وهي بهذه الصورة تكتسب المزيد من الأسطورة والدهشة والتميز، وتفتح أبواب التأويلات، والتخمينات على مصاريعها، لأشخاص الرواية أولا، وللمتلقي ثانيا؛ فسيد سيد الرحيبي

ذور شخصية أسطورية تماما، ولعل عدم ظهورها في الأحداث، إلا عبر أوصاف، وسرد لاحق على لسان بعض شخصيات الرواية حافظ على هيكلها الأسطوري، ولم يمزجها أبدا بالواقع"⁽²⁵⁾.

قد نتفق مع ما ورد في هذا المقطع لكنني لا أتفق مع آخر جملة فيه، وهي الجملة التي نفت عن شخصية الرحيمي امتزاجها بالواقع، ذلك لأن الرواية في مجملها لا تؤيد هذا الفرض في أي مرحلة من مراحل تجسيد الشخصية، فعلى الرغم من السمات الأسطورية التي اتخذتها شخصية الرحيمي، فإنه في الوقت نفسه قد اكتسب أبعادا إنسانية، فقد صورته الرواية إنسانا يحب، وفي حبه رغبة في الاستئثار بمن يحب، لدرجة أنه أراد أن يحبس بسيمة عمران التي تزوجها في قفص من ذهب، وهذا نمط من أنماط الشخصيات التي قد نجد لها ما يماثلها في عالم الواقع، بل إنه لديه من الواجهة والوسامة والسطوة ما يجعله قادرا على أن يهب الكرامة والسعادة والحرية والسلام لمن يحب، ومن جهة أخرى صورته الرواية إنسانا يرفض الجريمة والخيانة، ويغضب، ويثور، وينكر من يكره، هذا حين جاء لصابر في الحلم.

لكننا في الوقت نفسه يمكننا أن نرى ما في الاسم، وما له من ظلال، وما لصاحبه من سمات، تجعله شبيها بالآلهة أو أبناء الآلهة في الأساطير القديمة، فالسيد السيد الرحيمي، اسم يتكرر فيه لفظ السيد بما يؤديه من معاني السطوة والهيمنة والسيادة، والتكرار يحيل إلى التأكيد على ما يستدعيه اللفظ إلى ذهن المتلقي، ويحيل كذلك إلى العهد الذهني الذي يمكن أن يربط بين الراوي والمروي عليه، والرحيمي تشير إلى ما تتضمنه الشخصية من سمات الرحمة والحب إلى جانب ما تمتلكه من سمات السطوة والسيادة.

"اسمه هو البداية الأولى لأسطوريته؛ فهو (سيد سيد الرحيمي)؛ فاسمه يؤكد على سيادته وعظمته، وسلطته عبر اسمين متتاليين يحملان صفة السيادة... ثم إن (رحيمي)، من الرحمة، والرحمة صفة للإله في معناه الشامل الكبير"⁽²⁶⁾.

إن الاسم هنا يتناص مع سمات عدد من الآلهة الأسطورية التي يمكننا أن نستدل عليها في أساطير الأديان القديمة، والحديثة، حتى إنه يحيل إلى أبرز سمات الإله في الأديان السماوية؛ ففي الإسلام من أسماء الله -عز وجل- الرحمن الرحيم الملك القدوس السلام المهيمن الجبار، وهنا يمكننا أن نتوقف ونتساءل عن العلاقة بين طبيعة شخصية السيد الرحيمي، ذلك الأب الغائب من جهة، وبين الرب من جهة أخرى؛ فذلك الأب الغائب الذي تبدأ الرواية بالبحث على البحث عنه، وتنتهي دون التحقق من مكانه، ودون التحقق من إمكانية وصول الابن إليه، أو وصوله هو إلى الابن، لتكون عبارة (ليكن ما يكون) هي عبارة النهاية.

ألا يدعوننا هذا إلى التساؤل عن علاقة هذه الشخصية بقول الله تعالى:

"لَا تُدْرِكُهُ الْأَبْصَارُ وَهُوَ يُدْرِكُ الْأَبْصَارَ وَهُوَ اللَّطِيفُ الْخَبِيرُ"(103)

قرآن كريم (الأنعام: 103)

لا نقول هنا إن الراوي يماثل بين الشخصية الروائية وبين الخالق عز وجل، ولكننا نتساءل عن رمزية ما تتخذه هذه الشخصية من صفات، وما تحيل إليه في البعد الديني، وربما في البعد السياسي، والاجتماعي، فكم من أناس يجعلون أنفسهم ظلالة للإله، ويلبسون أنفسهم كثيرا من سماته وخصائصه، وأحيانا صلاحياته⁽²⁷⁾، وهم حين يبطشون ويظلمون يدعون أنهم يحكمون بأمر الله، فيتخذون من سلطة الدين عباءة تتحقق بها أسطوريتهم الزائفة⁽²⁸⁾.

كم من زوج طاغية يمارس سطوته تشبها بالخالق، ويبدو أن نجيب محفوظ كان مهموما بهذه القضية، وتجسيدها في عدد من أعماله، ولعل أوضحها علاقة هنا



بالشخصية الروائية محل الدراسة هي شخصية السيد عبد الجواد في الثلاثية، ولعل مقطعا واحدا من الثلاثية يكون كافيا على توضيح ما يذهب إليه الباحث:

"وكان السماط قد أعد وصفت حوله الشلت، ثم جاء السيد؛ فتصدره مترعا، ودخل الإخوة الثلاثة تباعا؛ فجلس ياسين إلى يمين أبيه، وفهني إلى يساره، وكمال قبالتة، جلس الإخوة في أدب وخشوع، خافضي الرؤوس كأنهم في صلاة جامعة، يستوي في هذا كاتب مدرسة النحاسين وطالب مدرسة الحقوق وتلميذ مدرسة خليل أغا، فلم يكن واحد منهم ليجتري على التحديق في وجه أبيه وأكثر من هذا كانوا يتجنبون في محضره تبادل النظرات أن يغلب على أحدهم الابتسام لسبب أو لآخر فيعرض نفسه لزجرة مخيفة لا قبل له بها"⁽²⁹⁾.

لقد جعل الراوي حضور السيد بين أبنائه حضورا مقدسا يستلزم درجة من الخشوع ترتقي إلى ما يشبه الصلاة، وبذلك التمثيل نجد أن السيد (الأب) قد صار أيقونا محملا برسائل تحمل الأبناء على الرهبة والخشوع متى كان حاضرا في زمان أو مكان؛ فهي هو مجلس الفطور الذي جمع الأب بأبنائه؛ يتحول إلى صلاة جامعة؛ فنجد الذكور فقط من يسمح لهم بالجلوس معه على مائدة الفطور، كما نجد أن المشهد يشبه الصلاة الجامعة، ومن هنا تتشكل لنا دلالة الحضور المهيمن⁽³⁰⁾، ولكن الفارق هنا هو بين السيد عبد الجواد، والسيد الرحيمي، ففضلا عن الاشتراك في اسم (السيد)، نجد أن السيد أحمد عبد الجواد كان شخصية حاضرة تمارس هيمنتها على الشخصيات الحاضرة، وهنا يغلب الجانب الإنساني للسيد على الجانب الأسطوري، لكن في (الطريق) كان السيد الرحيمي شخصية غائبة تهيمن على الفضاء السردي وأشخاصه دون أن نتحقق من طبيعة وجودها.

إن الرحيمي كما تقول سناء شعلان:



"أقرب ما يكون إلى إله أسطوري، قام في لحظة حب ونشوى بالزواج من آدمية من رعاياه، فتنه جمالها وشبابها، ثم علقت منه جنينا، هو صابر بطل رواية الطريق، وهو تصور لحدث أسطوري شائع في الأساطير القديمة." (31).

كما ترى شعلان أن سيد الرحيمي:

"أقرب ما يكون إلى إله للعشق والجنس، كما نجد (أفرويت)، و(كيوبيد) عند الإغريق، و(حانحور) عند المصريين القدامي، فهو ينقطع في حياته لممارسة الحب، لا عمل له إلا هو" (32).

أسست سناء شعلان استنتاجها السابق على ما اتصف به السيد الرحيمي من صفات ذكرها محامي صابر، هذه الصفات عرفها عرفها من صديقه الصحفي المخضرم علي برهان؛ فهو:

"ينقطع في حياته لممارسة الحب: وكان يمارس الحب بشتى أنواعه: الجنسي والعذري، ولا يعتق ناضجة أو مراهقة، أرملة أو متزوجة، فقيرة أو غنية، حتى الخادمت وجامعات الأعقاب، والمتسولات" (33).

هذه الصفات تجعله شبيهاً بالهة الإغريق القدامي، إنها تجعله أشبه بزيوس الذي كان يعشق البشريات، وينجب منهن أنصاف الآلهة.

ومن صفات الرحيمي الأسطورية الأخرى التي جسدت حضوره حضوراً مهيمناً أنه لا يقنع بالبقاء في مكان واحد، بل تعلق فؤاده بالعالم الكبير، وراح يتنقل من بلد إلى بلد، بل من قارة إلى قارة، معتمداً على ملايينه، جارياً وراء النساء من كل شكل ولون، ويعطيه الراوي صفات أخرة يَجعله فرداً وحيداً متفرداً فلا زوجة له ولا أم ولا أب ولا أخت ولا أخ، حسب الثروة التي تركها له والده فأصبح صاحب سلطان ونفوذ حتى إنه لا يخاف من قوانين الدولة، فهو:

"سيد ووجيه بكل معنى الكلمة، لا حد لثروته، كما أنه لا حد لنفوذه" (34).



لقد سلك صابر في سبيل العثور على الرحيبي، طريقين، أحدهما طريق واقعي، والآخر طريق يبدو غيبيا أسطوريا، ولكنه في الحالتين كان بحثا عبثيا، يسلب الباحث وقته وجهده وماله بلا فائدة، لم يكن بحثا جادا في الحالتين، بل كان بحثا متعجلا يسيطر عليه الرغبة في اللجوء للدعة والراحة التي نشأ عليها طوال حياته رفقة أمه، التي لم تعود على تحمل المسؤولية.

أما الطريق الأول؛ فقد كان بالبحث عنه في دليل التليفونات، وسأل عنه مشايخ الحارات، والمعارف، ثم انتقل للبحث عنه في القاهرة.

أما الطريق الثاني فكان باللجوء إلى قارئ الكف، وإلى سيدي العارف بالله، وهناك فارق بين كليهما على مستوى الوصف والسرد، يمكن أن نلاحظه من خلال المساحة التي شغلها كل منهما على مستوى الأسطر والصفحات:

"وبسط راحتيه أمام قارئ الكف، ولكنه لم يقل جديدا"⁽³⁵⁾.

هاتان هما الجملتان اللتان وصفنا هذا السبيل، وكانت النتيجة واضحة، ونهائية تماما فهو (لم يقل جديدا)، لكن الطريق الآخر طريق العارف بالله جاء على النحو الآتي:
"وزار العارف بالله سيدي الشيخ زندي بعطفة الفراشة، ترعب بين يديه في حجرة تحتانية مغلقة الشيش دواما؛ فهي تعيش في مغيب متصل، وتتلوى في جوها سحائب البخور، وشم الشيخ منديله، ثم أحنى الشيخ رأسه مستغربا ثم قال:
- من جد وصل.

وترامى إليه هدير الموج من الأنفوشي؛ فقال بأمل (بداية حسنة)".

هنا يمكننا أن نلاحظ عدة اختلافات، تبين أن هناك فوارق كثيرة بين قارئ الكف، وبين العارف بالله، وهي فوارق تناظر الفوارق الحاسمة بين الخرافة من جهة، والأسطورة من جهة أخرى، فالراوي لم يمنح قارئ الكف اسما معيناً، ولا مكانا معيناً، ولم يجر معه

حوار، وبالتالي لم يصل معه إلى نتيجة، ولجأ زمنيا إلى التلخيص، ثم الوثب مباشرة إلى سيدي العارف بالله.

أما العارف بالله فقد لقبه راوي نجيب محفوظ بلقبين، أولهما (سيدي) وهو لقب يوحي بالاحترام والمهابة، والجلال والقدسية، ثم العارف بالله (فهو يعرف الطريق إليه)، (الشيخ زندي) الاسم فيه معنى الزند/الساعد/القوة، وكثيرا ما يكتنى بالزند والساعد عن (مد يد العون)، كل هذه الصفات والأسماء تؤكد على أن هناك فارقا بين ما يمكن أن يدعيه قارئ الكف، وبين ما يمكن أن يرشد إليه العارف بالله؛ فنحن أمام منظومتين مختلفتين مثلتهما شخصيتان مختلفتان، ومن جهة أخرى يمكننا أن نلمح ذلك الوصف الدقيق الذي تعمد إضفائه على المكان، مما استدعى اللجوء إلى الوقفة الزمنية ليفتح المجال أمام القارئ ليتعرف على تفاصيل المكان، قبل أن ينتقل إلى المشهد الحوارية، هذا الاهتمام بالتفاصيل لا يأتي هنا مجانا، وبلا فائدة أو وظيفة:

"ترجع بين يديه في حجرة تحتانية مغلقة الشيخ دواما؛ فهي تعيش في مغيب متصل، وتتلوى في جوها سحائب البخور"

هذه التفاصيل تدعونا إلى التأمل، ومحاولة التعرف على ما تحويه من شفرات، فالعارف بالله، سبيله سبيل الصوفية، والصوفية دائما ينظرون إلى ما تحت السطح، ينظرون إلى الباطن، والغائب، لذا كان من المناسب مكانيا أن يتصف المكان الذي يعيش فيه العارف بالله بأنه (في غرفة تحتانية)، ومن جهة أخرى فإن الزمن الصوفي زمن خاص، زمن يتجاوز الحاضر إلى الماضي، ويتجاوز أحيانا الماضي والحاضر ليقوم بجولات في المستقبل، في مفارقات زمنية، تكشف عن المجهول أيا كان موقعه الزمني، ولكنه كشف يحتاج إلى صبر وتأمل من جهة، وإعمال للعقل من جهة أخرى، لذا كان من المناسب أن تتصف بأنها (مغلقة الشيخ تعيش في مغيب متصل)، فلا فارق بين اللحظات الزمنية وتتابعاتها في عالم الصوفية، الذي في جانب من جوانبه يكون عالما متحد الوجود.



لكن شم المنديل لا يعد وسيلة من وسائل الصوفي للكشف عن الحقائق، وربما مزج الراوي بين طرائق المتصوفة وطرائق الدجالين في الثقافة الشعبية لتتبع الأثر، ولكننا في النهاية نجد إشارتين، في كليهما توجيهه ونصيحة، أما الأولى منهما فهي إشارة غيبية: (من جد وصل)، (أبشرك بالصبر)، ففيهما حث على السعي، والتمسك بالصبر، وأما الأخرى فإشارة طبيعية جاءت من عالم الطبيعة كتأكيد على أن القولة تتضمن حلا: (وتراعى إليه هدير الموج من الأنفوشي؛ فقال بأمل (بداية حسنة).

إن المساحة النصية التي شغلها العارف بالله على مستوى السرد والوصف والحوار، تؤكد أنه لم يكن في منزلة واحدة مع قارئ الكف، وتؤكد أن الراوي لدى نجيب محفوظ جعلهما مختلفين، على مستوى الوصف، والماهية، والوظيفة، وعلى مستوى النتائج التي يمكن أن يصل إليها كل منهما، فقارئ الكف (لم يقل جديدا)، لكن العارف بالله قال في نهاية الحوار: (قلت كل شيء)

طريق المعرفة الصوفية طريق يتطلب الصبر، وهو مطلب معدوم عند (صابر)، لقد نشأ في كنف أم عودته على الحصول على اللذة العاجلة، ولم يعتد الوصول إلى المطالب الآجلة التي تتطلب (جدا) و(صبرا)، وهما النصيحتان اللتان بدأ بهما الحوار وانتهي إليهما: (من جد وصل)، و(أبشرك بالصبر).

إن (صابر) بعد معرفته بحقيقة وجود أبيه، وبعدهما تأكد من سطوته ونفوذه، ظل متعجلا طريق الخلاص من السجن، والإعدام الذي ينتظره، لقد كان منتظرا الخلاص العاجل بأن يعرف أبوه مكانه، وأن يستغل نفوذه ليخرجه مما هو فيه، ولم يكن بمقدوره أن ينتظر اجتهاد المحامي في أن يجد لها سبيلا عمليا وقانونيا يخلصه مما هو فيه:

"- أنا على علم لا بأس به بأخبارك، ولكنني على يقين من أنك لن تجني من الاهتمام بأبيك الآن إلا التعب الضائع؛ فإن مجيئه أو عدمه سواء في موقفك الأخير.
- لا يبعد إن جاء أن تحدث معجزة..

- كيف؟

- أعني إذا صح أنه وجيه حقا وذو نفوذ.

- فليكن أكبر الوجهاء، ولكن كيف يمكن أن يغير قوانين الدولة؟⁽³⁶⁾.

لقد اعتاد صابر الحلول السهلة، وقد استشهد بالفعل بأمه، وبنفوذها، وأنها كانت تتحدى قوانين الدولة تحت سمع وبصر المسؤولين، وأمله هو إن جاء أبوه أن يسهل له طريقا إلى الهروب.

هنا نجد أن الهروب هو الحل الذي ارتضاه صابر من أول الرواية إلى آخرها، الهروب من الإسكندرية إلى القاهرة حتى لا يشمت به الخصوم حين تنفذ أمواله، والهروب من إلهام حتى ينفذ جريمة القتل ويفوز بكريمة وبمال مقتوله، والهروب من الفندق إلى النيل، والهروب من النيل إلى الشاطئ، وفي النهاية كان أمله الهروب من السجن لينجو من الإعدام.

هنا يمكننا أن نتساءل عن رمزية المدينتين اللتين اختارهما نجيب محفوظ نقطتي بداية ونهاية للطريق، الإسكندرية، والقاهرة، لماذا هاتان المدينتان؟ ماذا تحمل كل مدينة من جمولات دلالية وتاريخية وأسطورية تجعل السرد يتخذ منهما نقطتي بداية ونهاية؟ ألا تذكرنا الإسكندرية بالإسكندر الأكبر وعلاقته بأمه، وهي علاقة شبيهة إلى حد ما بعلاقة صابر بأمه بسيمة؟ ألا تذكرنا كذلك بيوم كانت هذه المدينة هي عاصمة مصر التي حكمتها امرأة (كليوباترا) أسست لنفسها نفوذا وسلطانا بما تمتلكه من مقومات السلطة السياسية فضلا عن سلطة مفاتها التي أوقعت في أسرها أقوى الملوك والفرسان (أنطونيوس)، وكان مصيرهما في النهاية الموت/الانتحار بعد زوال السلطان؟ ولعل الانتقال من الإسكندرية إلى القاهرة يحمل معه انتقال مراكز القوى من عاصمة إلى عاصمة، ولكنها القاهرة (تأمل الاسم) يدعوننا إلى التنبؤ بالمصير الذي حل بصابر، وهو المصير نفسه الذي

انتهى إليه كل الغرياء الذين جاؤها طمعا فيما قد تمنحه لهم من متعة وثناء (الممالك/الأتراك/نابليون/كليبر/خورشيد) وغيرهم.

إذا عدنا إلى هروب صابر متعدد المستويات؛ فإننا نجد أن الهروب مَثَل ارتضاء الغياب، بحثا عن غائب مَثَل له الأمل الوحيد من أول الطريق إلى نهايته، إنه السيد السيد الرحيمي، الذي ارتضاه بديلا لأمه ليوفر له الحياة السهلة، ذلك الأب الغائب الذي لم يحضر ولن يحضر؛ لأن صابرا لم يمتلك مقومات العثور عليه، والوصول إليه، التي كان الجد، والصبر أساسا لها.

خاتمة:

اتخذ نجيب محفوظ من نظامي الدين والأسطورة - متضافرين مع نظامي المكان والزمان - أداة فنية لتمثيل معالم هيمنة الشخصية الغائبة على الفضاء السردي، وعلى الشخصيات الحاضرة، تلك الهيمنة تجسدت فيما شكلته الأسطورة والدين من تصورات ورؤى وأحلام، وما حركته من دوافع لدى الشخصية الحاضرة؛ فكانت الشخصية الغائبة بما اتصفت به من صفات أسطورية، وما روي عنها من روايات، وما وصفت به من قدرات، قادرة على أن تمارس حضورها على الرغم من غيابها.

هذه الشخصية الغائبة تحيل إلى ما هو خارج النص، لكنه يظل مشدودا إليه، بما يربط بين النص والقارئ من جهة، وبين النص ومبدعه من جهة أخرى، وبين النص وشروط إنتاجه وتلقيه من جهة ثالثة ورابعة، لنجد أن العمل الروائي في النهاية جسد شخصية غائبة على مستوى النص، لكنها حاضرة على مستوى الوعي بها داخل النص وخارجه.

قائمة الإحالات:

1- انظر: أحمد شمس الدين الحجاجي، الأسطورة في المسرح، دار المعارف، القاهرة، 1984، ص 9

- 2- فاروق خورشيد، أدب الأسطورة عند العرب: جذور التفكير وأصالته الإبداع، عالم المعرفة، ط1، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2002، ص19
- 3 - خليل أحمد خليل، مضمون الأسطورة، في الفكر العربي، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1980، ص11
- 4- أحمد شمس الدين الحجاجي، الأسطورة في المسرح، مرجع سابق، 1984، ص9.
- 5- فراس السواح، الأسطورة والمعنى، دراسات في الميثولوجيا والديانات الشرقية، دار علاء الدين، دمشق، ط2، 2001، ص13.
- 6- السابق، ص13.
- 7- ينظر، أحمد شمس الدين الحجاجي، الأسطورة في المسرح، مرجع سابق، ص10، وينظر فراس السواح، الأسطورة والمعنى، المرجع السابق، ص14
- 8 - انظر: أحمد شمس الدين الحجاجي، الطيب صالح صانع الأسطورة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2019، ص13 ص
- وفراس السواح: السابق، ص13
- 9- فراس السواح، الأسطورة والمعنى، دراسات في الميثولوجيا والديانات الشرقية، مرجع سابق، ص13.
- 10 - انظر: السابق ص14
- 11 - انظر: السابق، ص24.
- 12 - كلود ليفي شتراوس، الأسطورة والمعنى، تر: شاكربند الحميد، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1986، ص67
- 13 - فراس السواح، الأسطورة والمعنى، مرجع سابق، ص23
- 14 - كلود ليفي شتراوس، الأسطورة والمعنى، مرجع سابق، ص75
- 15 - انظر: السواح، الأسطورة والمعنى، ص21.
- 16 - ميشيل توماسيللو، الأصول الثقافية للمعرفة البشرية، تر: شوقي جلال، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، 2006، ص167.
- 17 - أحمد شمس الدين الحجاجي، الطيب صالح صانع الأسطورة، مرجع سابق، ص15.
- 18 ابن حجر العسقلاني، فتح الباري شرح صحيح البخاري، تح: ابن باز وآخر، دار الكتب العلمية بيروت، ج:7، ص253
- 19 - شمس الدين الحجاجي، الطيب صالح صانع الأسطورة، مرجع سابق، ص15، ص16
- 20 - المرجع السابق، ص16
- 21 - شمس الدين الحجاجي، الطيب صالح صانع الأسطورة، المرجع السابق، ص18
- 22 - الطريق، ص104.
- 23 - الطريق، ص105.
- 24 - الطريق ص20- ص21.
- 25 - سناء شعلان، الأسطورة في روايات نجيب محفوظ، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، قطر، ص209.
- 26 - المرجع السابق، ص209

27 على سبيل المثال في بعض الدول والممالك نجد جريمة (العيب في الذات الملكية، أو إهانة الرئيس، أو إهانة رئيس دولة أجنبية، وغيرها).

28 -Stephanie D. Carlson, *Absent Characters: Stage Space and Social Change in Modern Drama*, Submitted to the Department of English, Vanderbilt University, USA. 2016.

في هذه الدراسة تناول الباحث (ستيفن، دي، كارلسون) المسرح الحديث في أمريكا وكيفية تمثيل الشخصيات الغائبة، في إطار معالجة بعض القضايا الاجتماعية والسياسية، التي تتناولها الدراما الحديثة هناك، مثل قضية تقنع بعض البشر بصفات الآلهة، ليمارسوا صتوفا من البطش الاجتماعي، والسياسي.

29- بين القصرين، ص 22.

30 - محمود عبد الباري تهامي، *جدل النظم السيميوطيقية، وتشكيل الدلالة الروائية في ثلاثية نجيب محفوظ*، رسالة ماجستير، آداب، القاهرة، 2015، غير منشورة، ص 73

31 - سناء شعلان، *الأسطورة في روايات نجيب محفوظ*، مرجع سابق، ص 209.

32 - المرجع السابق، ص 209، وينظر: هالة أحمد فؤاد، *قراءات صوفية في أدب نجيب محفوظ*، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 2014، ص 32، 33

33 - الطريق، ص 166، ص 167

34 - السابق، ص 168، 169

35 - الطريق ص 20

36 - الطريق، ص 164