تشكيل الحارة في روايات نجيب محفوظ: رواية (ملحمة الحرافيش) أُنموذجاً دراسة وصفية تحليلية

Potrayal of neigborhood in the novels of Naguib Mahfouz: The novel (Malhamat Al-Harafish) as an example A descriptive and analytical study

Gambaran kawasan kejiranan dalam novel-novel Najib Mahfouz: Novel 'Malhamat Al-Harafish' sebagai kes kajian: Satu kajian deskriptif dan analitikal

سناء كامل أحمد شعلان*

ملخّص البحث:

هذا البحث يسعى لعرض ملامح تشكيل الحارة عند نجيب محفوظ في روايته ملحمة الحرافيش بوصفها رواية قدّمت منجزاً استثنائيّاً في رسم صورة الحارة المصريّة بكلّ ما فيها من إحالات ورموز. وهذا البحث يفترض أنّ الحارة في هذه الرّواية شكّلت عالماً كاملاً ضمن رؤية محفوظ لها، ولذلك فهي تُفهم بإسقاطها على العالم المعيش عبر فكّ رموزها وتحديد إسقاطاتها. وقد شكّلها محفوظ عبر تضافر من البناءات والأنسجة، وقد تجلّى ذلك في: الحارة حاضنة الملحمة، وتشكيل الحيز المكاني في الرّواية، وتشكيل الإنسان في الحارة، وتشكيل الزّمن في الحارة، وتشكيل مفردات الخيال في الحارة. وهذه القطاعات هي المكونة لشكل الحارة كما ابتغاها محفوظ، وسعى إليها، ليحمّلها بكلّ ما يبغي من رموز وأفكار ورؤى، وهي قطاعات سمحت له بأن يقفز بسهولة في مساحات غير محدودة من الأماكن والأزمان والأحداث وسلوكيّات الشّخصيّات دون قيود الحقيقة والخيال وحدودهما؛ إذ سمح بالانسياح بينهما عبر تحطيمه للحدود بين العوالم الحقيقيّة والخياليّة.

الكلمات المفتاحية: رواية نجيب محفوظ–ملحمة الحرافيش–تشكيل الحارة– الحيّز المكانيّ– تشكيل الزّمن.

Abstract:

This research paper seeks to explore the features of the portrayal of neighborhood in

* أستاذة مساعدة، مركز اللغات، الجامعة الأردنية، المملكة الأردنية الهاشمية.

أرسل المقال بتاريخ: ٢٠١٧/٢/١٣م ، وقبل بتاريخ: ٢٠١٧/٦/٢م

Naguib Mahfouz's novel (Malhamat Al-Harafish). No doubt that the novel has brilliantly drawn the image of Egyptian neighborhood with all its indications and symbols. The paper assumes that the 'quarter' in this novel forms a whole world within Mahfouz's vision for the neighborhood and hence it is understood in terms of its position on the real world by the way of decoding its symbols and connotations. Naguib Mahfouz has developed his own vision of the neighborhood through a combination of constructions and textures reflected as: neighborhood as an incubator for the epic, construction of place in the novel, portrayal of man, time and vocabularies of imagination in the alley. These are the components of the features of the alley imagined by Naguib Mahfouz which he tried to fill with his symbols, ideas and visions. These are also the domains which allowed him to easily jump through in limitless spaces of places, times, events and behaviors of the characters without restrictions of fact and fiction, and their boundaries; it allowed him to roam freely between them without smashing the boundaries between the real and imagined worlds.

Key words: Naguib Mahfouz's novel- Malhamat Al-Harafish - formation of the alley -the epic construction of place the epic construction of time.

Abstrak:
Kertas kajian ini bertujuan untuk menjejaki ciri-ciri gambaran kawasan kejiranan (harrah) dalam novel Najib Mahfuz berjudul 'Malhamat al-Harafish'. Novel ini telah memberikan gambaran yang bijak tentang imej kawasan kejiranan bandar di Mesir melalui simbol dan tandanya. Kertas ini mengandaikan 'kawasan kejiranan' dalam novel ini membentuk satu visi dalam khayalan penulisnya tentang gambarannya terhadap kawasan kejiranan tersebut yang dapat digarap kedudukannya dalam realiti dengan memahami nuansa dan simbol yang digunakan penulis. Beliau telah mengembangkan visi beliau tentang konstruksi kawasan kejiranan tersebut melalui satu gabungan pembinaan gambaran and ciri penulisan yang tergambar sebagai: satu tempat yang menjana ciri epik dan asas gambaran untuk tempat di dalam novel tersebut. Inilah ciri kawasan kejiranan yang digambarkan oleh penulis yang cuba ditampilkan dengan simbol, idea dan visinya. Unsur-unsur ini juga adalah ruang lingkup yang membenarkan beliau untuk berpindah dalam ruang masa, tempat, peristiwa dan sikap yang mencirikan watak-watak beliau tanpa dibataskan oleh fakta atau khayalan. Ia membenarkan beliau untuk bergerak bebas di antara dimensi-dimensi tersebut tanpa meruntuhkan sempadan di antara realiti dan dunia khayalan.

Kata kunci: Novel Najib Mahfouz – Malhamat Al-Harafish – gambaran kawasan kejiranan – pembentukan epik ciri tempat dan masa.

مقدمة:

الحارة بتفاصيلها وشخوصها وأسرارها هي المكان الأكثر أثراً عند محفوظ في تشكيل الحيز المكانيّ في منجزه الرّوائيّ، وذلك انطلاقاً من ذاكرة الحارة التي تعيش في أعماقه، ويختزلها في ذاكرته ووجدانه ممثّلة في الحارة التي وُلد ونشأ فيها، لتكون منهله الذي نهل منه، وصبغ مخياله السّرديّ به، وذلك بعد أن عاش في حي الجماليّة في القاهرة لمدّة اثني عشر عاماً (ظل مشدوداً إليها حتى بعد أن رحل إلى العباسيّة ؛فقد بقيتْ الحواري والأزقّة والأقبية تعيش في داخله)،[١] فكان للحارة حضور طاغٍ في عالم الرّوائيّ،[٢] بل إنّ كثيراً من رواياته أخذت أسماء بعض أحياء الجمالية التي أحبّها جداً، مثل **خان الخليلي**، و**زقاق المدق**، و**بين القصرين**، و**قصر الشّوق**، و**السّكرية** وغيرها.

فالمكان الذي يكتب الإنسان عمّا يعايش فيه،[٣] جعل محفوظاً يعيد صياغة مقوماته وأحداثه بكلّ ما فيها من شخوص وصراعات وآمال وانكسارات، والحارة كانت هي المكان الأعظم حضوراً في أعماق محفوظ، فبدتْ الحارة عنده رمزاً للحياة، وسمح لنفسه بالتّحليق بشخوصها، وتحميلهم من الرّموز والحالات والأقنعة بما يجعلهم يلتقون مع أبطال نخبويين في حارة يبدو المكان فيها استثنائيّاً، فيحمل العجائب والمعجزات والكرامات والاستثناءات والأحداث الغريبة، ويعيد صياغة الأسطورة ضمن معطياته وحاجاته وترميزاته، (دون أنّ يضيع نكهة الحارة المصريّة وخصوصيتها الشّعبيّة، فقد ظلّت الحارة حلم حياته المرتجى، وفردوسه المفقود، فحاول أنّ يعيشها ثانية، وأن يحقق من خلال الأدب ما عجز عن تحقيقه في الواقع).[٤]

ولعلّ محفوظ قد رأى في بيئة الحارة أنسب البيئات لإبراز أفكاره ومعتقداته التي تبنّاها، مثل العدالة الاجتماعيّة والحريّة الشّخصيّة والحقائق العليا،[٥] ومن يريد أنّ يفهم مضامين رواياته عليه أنّ يتعرّف أولاً على الحارة التي وُلد فيها ضمن استخدامه لها على مستويين: الأول واقعيّ يكاد يشابه الواقع، والثّاني رمزيّ مثل أعماله: **أولاد حارتنا**، و**الحرافيش**، و**حكايات حارتنا**؛ فالحارة هي (التي شكّلت طبيعة نجيب محفوظ ونشأته وثقافته، واتجاهه في التّفكير، وفي النّظر إلى الأمور[٦] الأمر الذي تدخّل في اختيار أدواته الفنيّة، وأملى عليه طرق تشكيله لأفكاره ومراميه.

تشكيل الحارة في "ملحمة الحرافيش"

لقد سعى محفوظ إلى خلق شكل الحارة في روايته **ملحمة الحرافيش** انطلاقاً من أنّها رواية تكرّس ذاتها بوصفها مغامرة،[٧] وصنع الشّكل (فيها ليماثل تجربته في رحلة سرديّة في عالمه الدّاخليّ)،[٨] وبذلك قدّم أنموذجه الإبداعيّ الخاصّ طارحاً أسئلة الوجود الكبرى.[٩] وهذا التّشكيل قد استدعى عنده أن تكون الحارة وفق البناءات الآتية:

١. الحارة حاضنة للملحمة:

الحارة في هذه الرّواية هي حاضنة الملحمة التي يُعلن عنها محفوظ ابتداءً من عنوان الرّواية، وذلك انطلاقاً من أنّ (العنوان يتضمّن العمل الأدبيّ بأكمله، على أنّه لا يحكي النّص، بل على العكس، يظهر ويعلن فيه نية النّص، ولهذا الإعلان أهميّة خاصّة في تشكيل مظاهر التّناسق الحكائيّ المعين لخصوصيّة وأشكال صوغ الكتابة وعوالمها الممكنة)،[١٠] وهذا يسمح لنا أن نحدس أنّنا في صدد الانتقال إلى عوالم فنتازيّة تحتمل الكثير من الأحداث الخارقة والمفارقة للمعتاد، وذلك دون أن نخرج من الحارة التي اتّسعت موضوعيّاً، لتحتضن هذا الزّخم من الأحداث في مستويين متداخلين من الحقيقة الخاصّة والمزيج من الواقع والحلم في بُعد شموليّ متكوّن من المعطيات كلّها.[١١]

واختيار لفظ ملحمة يقودنا إلى تمجيد الحارة حاضنة الملحمة، لا سيما أنّ الفعل الملحميّ هو ترميز مباشر إلى تمجيد الأفعال والشّخوص التي تصارع في سبيل تجسيد مآثر الأفعال،[١٢] وهي ذات مغزى واضح،[١٣] وتتضمّن أفعالاً عجيبة وحوادث خارقة للعادة.[١٤] فلفظة ملحمة تقودنا إلى توقّع الصّراعات المصيريّة في سجلّ الأحداث انطلاقاً من تعريفنا للملحمة إذ إنّ الملحمة تصوّر الإنسان الذي يفعل فعلاً أو حدثاً في العالم الخارجي بعيداً عن مشاغله الشّخصيّة، كخوض معركة مصيريّة من أجل مستقبل بلده أو القيام برحلة تاريخيّة أو أيَ فعل يقتضي نوعاً من البانوراما القوميّة العريضة؛ أيَ أنّ الإنسان في الملحمة يخرج من إطار ذاته إلى الإطار الإنسانيّ الأشمل،[١٥] وهذا ما نراه تماماً من أحداث مصيريّة على مستوى الأفراد والجماعات في حياة الحرافيش في هذه الرّواية؛ إذ نرى أبطالها يضطلعون بإدارة الصّراع وتغذيته بمواقفهن النّبيلة تجسيداً لأهم عناصر الملحمة، وهي (الحكي عن أعمال بطوليّة موضوعة على غرار ما على غرار الملاحم المبكرة المجهولة المؤلف).[١٦]

والحيّز الملحميّ المكانيّ المتمثّل في الحارة في هذه الرّواية يسدر في (أنغام الأناشيد البهيجة الغامضة)،[١٧]كما يصفه محفوظ ليسقط قدسيّة هذا المكان وسحره على المكان الذي تتقاطع فيه مفردات التّقديس والتّدنيس، وهو كذلك محمّل بالغموض (وسحر البطولة وسحر الأسطورة وغموض الأجواء التي فرضتها حتميّة تعاقب الأجيال، فكلّ الأفعال والأحداث مرهونة بكلّ جيل جديد قادم، فكأنّ المجهول محركٌ مستمرٌ من محركات التّطوّر والتّغير، سلباً كان أم إيجاباً، فيما تشهده الحارة من أحداث)،[١٨] وكي ندرك مساحات هذا الحيز الملحميّ علينا أن نواكب الأحداث والأجيال والصّراعات كي نستخلص الفعل الملحميّ في هذه الرّواية.

ورجال الحارة الفتوّات هم من صنعوا الحدث الملحميّ فيها، وهم كذلك من خلقوا الحركة الدّاخليّة فيها،[١٩] وذلك عبر الدّوران في سرديّة معقّدة تصنع حركتين رئيسيتين في الرّواية، وهما حركة الحارة مع داخلها ومع خارجها، وهما حركتان تأجّجان صراعاً طاحناً في هذه الرّواية،[٢٠] وبذا تغدو الحارة بطلة

رئيسيّة ثابتة في أحداث الرّواية جميعها، في حين يكون الباقون رموزاً عابرة متغيّرة فيها.[٢١]

ويمكن القول إنّ محفوظ قد أسدل على الحارة رداء الملحميّة كي يلقي عليها بنور القداسة والتفرّد، بعد أنه جعلها الحاضن الأمين لرموزه الفلسفيّة ولتهويمات فكره، واختزل الحياة والنّاس فيها وفي أناسها الذين بدوا أحياناً خياليين، من منطلق أنّ (الأشخاص الخياليين في بعض الأعمال الرّوائيّة يملأون فراغاً في واقعنا، ويضيئون لنا بعض جوانب حياتنا).[٢٢]

وأهم ملامح هذه التشّكيل الملحميّ أنّه استفاد من أهم خصائص الملحمة التي تجعلها معادلاً موضوعيّاً للوجود والحياة وسلوكيات البشر وأفعال الوجود وفرضيّات الرّؤى؛[٢٣] إذ بذلك تجاوزتْ الحارة المساحة الاجتماعيّة لتصبح أفقاً كونيّاً وإنسانيّاً استطاع أن يحضن التّجربة الإنسانيّة كاملة، ليستطيع محفوظ عبر شخوصه أن يغدو حالماً بقيم العدل، شاجباً قوى الظّلم والطّغيان، ومستعرضاً دوائر الصّراع الكبرى والمفصليّة في تاريخ البشريّة جمعاء عبر اختزالها في تاريخ الحارة وسيرة أهلها وصراعات أحداثها.

فالحارة في هذه الرّواية هي معادل موضوعيّ لعالمنا الحقيقيّ المعيش بشكل أو بآخر، وأهلها هم صورة عن النّاس أجمعين، وحكاياتها هي حكايات البشريّة بكلّ ما فيها من صراع وآمال وانتكاسات وإكراهات؛ إذاً فروايته سِفْر للبشريّة، وحلقات من صراعه الحقيقيّ، لا حكاية مكان ما، في زمان ما وحسب، وذلك من منطلق أنّ المعادل الموضوعيّ هو إحساس جاهز متشيء يبدأ به الكاتب من وسائل تعبير تؤثر في المتلقي.[٢٤]

٢. تشكيل الحيّز المكانيّ في الحارة:

الحيزّ المكاني الروائيّ تحدث فيه أحداث الرّواية،[٢٥] وهو يتشكّل في **ملحمة الحرافيش** من مكونات المكان من الحارة ومن خارجها، ففي الحيّز الأوّل هناك مفردات الحارة من بيوت وزقاق وحوانيت وشوارع وأماكن عامّة وأسواق ومعالم مكانية استثنائيّة، على رأسها قصر(البنان الذي يصف محفوظ أبهته وعظمته وتفرّده بقوله هو (سقف 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).[٢٦]

وفي الحيز الثّاني الخارج عن الحارة حيث المباني والمشيد من المعمار ثمّة مفردات طبيعيّة ترتبط بها بشكل أو بآخر، مثل الخلاء والصّحراء والأفق والقبور والمقبرة والجبال والكهف والسّماء. وكلّ منها له شكله الخاصّ المميز، فالخلاء متوحش (يلتهم الأشياء)،[٢٧] وهذا يشكّل جزءاً من وحشته والخوف منه؛ إذ إنّه مكان للاختفاء والأسرار والغموض وهروب النّاس إليه، لا سيما أنّ كثيراً من أبطال الملحمة قد شقّوا دروبهم عبر هذا الخلاء واختفوا فيه، و(وتشيع فيه أناشيد غامضة مجهولة المعنى،[٢٨] وهي أناشيد ينشدها

ساكنوه والعابرون فيه من أهل التّكيات والصّوفيين والخائفين من الظّلام والوحدة والنّاس. والقبور فيه تضجّ بالأشباح، ولا تزورها إلاّ النّساء الباكيات الحزينات).[٢٩] و(الصّحراء تسكنها الجنّ في صحراء المماليك الوحشيّة المترامية لا ح الرّجال كحفنة من رجال الأرض الهاربين، وقطّاع الطّرق، مأوى الجن والزّواحف، مقبرة العظام المطمورة).[٣٠] أمّا التكيّة فهي ذات معنى فلسفيّ كبير لهذا العالم؛ إذ روح الإنسان فيها تتجرّد من الباطل والشّر، وتتّصل بالمعاني السّامية والقيم الرّفيعة؛ فهي لذلك عالم روحيّ يعجّ بالأغاني والأناشيد والمسرّات والملذّات الرّوحيّة وفق تعبير محفوظ.[٣١] وبذلك فالتّكيّة (غموضاً حافزاً لسحر سكونها بما يسمح للخيال بأن ينسج حولها، وفي داخلها، ما يثبت أنّ ثّمة حياة بداخلها، لا يمكن انكسارها)،[٣٢] فهي مكان يختلط فيه الواقع بالحقيقة، ويحتوي الأسرار جميعها، ولهذه التّكية بوابة عظيمة، وتغرق في الأناشيد الغامضة المعنى واللّغة، ويسكنها الدّراويش بعباءاتهم الفضفاضة وخطواتهم الخفيفة وتحيط بها الأشجار الرّشيقة التي تسكنها العصافير، وتحيط بها الأسوار، وهذه التّكيّة لها قدرة على استدعاء البشر، فضلاً عن أنّ للتكيّة أبواباً لمن يريد أن يدخل منها.[٣٣]

أمّا الأفق فهو الحاضن الأمين للمصائر والأقدار التي تتجمّع فيه،[٣٤] ولعلّ محفوظ جعل الأفق أميناً على المصائر؛ لأنّه يصلح أن يكون رمزاً للمجهول والبعيد والمنتظر المتحقق مهما كان أمر إداراكه مستحيلاً، أمّا الجبل في الرّواية فهو مكان يتوسّط عوالم عجيبة متداخلة، تكشف عن عوالم من السّماء والأرض،[٣٥] ونجوم السّماء تعطي الأوامر الصّارمة للنّاس،[٣٦] وذلك عبر قصص متداخلة من إيمان الساذجين من أهل الحارة الذين يتلمسون ملامح المستقبل عبر قراءة مفترضة لما ترشد به النجوم، وترهص به، وهي كذلك تربط الأحياء بأحبّتهم الأموات، ففي نظراتها ما يشبه الخطاب المجهول منهم.[٣٧]

٣. تشكيل الإنسان في الحارة:

الحارة في هذه الرّواية تقسّم بطولتها على أبطالها الكثر عبر دوائر زمنيّة وفق الأجيال التي ينتمون إليها، ففي كلّ دائرة يتجدّد دور البطولة لكثير ممّن هم من نسل عاشور النّاجي الذين يتوزعون على أدوار الخير والشّر، وبذلك يغدو كلّ منهم مسؤول عن خلق جزء من شكلها، ودفع حركة السّرد فيها؛ (فالبطل هو العنصر الذي يتبّعه القارئ ليتمكّن من إعادة كتابة الرّواية، فهو يجمع أجزاءها المتباعدة، ويقدّم وجهة نظرها ومنظورها، ويساعد في حلّ رموزها وكشف قيمها الاجتماعيّة والثّقافيّة)،[٣٨] ومحفوظ عندما يقدم هذا البطل فهو ينتزع الكثير من صفاته الجسديّة والسّلوكيّة من مخزون عملاق من صفات البطولة في المخيال الإنسانيّ تجسيداً لاعتقاد أنّ المعاني العميقة توجد في النّماذج الأوليّة من البطولة،[٣٩] والمبدعون يعودون إليها مرّة تلو أخرى؛ لأنّها ثاوية في الذّاكرة الجماعيّة،[٤٠] وإعادة توظيفها هو بمثابة رسالة مرسلة من النّفس إلى النّفس.

فنجد جلال النّاجي ابن زهيرة النّاجي يبني مئذنة غريبة لتهبه خلوداً منشوداً وفق ما أخبره به السّاحرشاور،[٤١] ولكن هذه المئذنة- في الحقيقة- لم تهبه الخلود، وأصبحت موئلاً للعفاريت والأشباح والأرواح الشّريرة، فتحاشى الجميع الاقتراب منها.[٤٢] ليغدو بذلك صورة من صور شخوص الحارة التي تسير بالحارة نحو تحدّي القوى العظمى في الطّبيعة، وعلى رأسها الموت، وتخسر رهان الحياة؛ لأنّها انقطعت على ذاتها، ونسيت دورها الأكبر في الحياة، وهو البذل والعطاء، ولذلك نجد جلال النّاجي في آخر المطاف يخسر الخلود بعد أن نفّذ شروط السّاحر شاور، وذلك آخر يوم من العام المكتوب حيث (استقبل شعاع شمس مغسولاً برطوبة الشّتاء؛[٤٣] إذ دسّت زينات خليلته العاشقة له السمّ في طعامه انتقاماً لنفسها من إهماله لها، وزفّته إلى الموت وهي تقول: (قتلتكَ لأقتل حياة العذاب).[٤٤]

فجلال يمثّل ذلك القلق الإنسانيّ حيال الموت الذي هو في نظر محفوظ (يعطي قيمة لحياتنا، ودافعاً للعمل والخير ولتجديد الإنسان)،[٤٥] كما أنّه سلطة قهريّة يحاول الكثيرون الانتصار حتى وإن آل الأمر إلى أن يصبحوا أسرى هذه السّلطة المتجبّرة (يقدّسون الموت ويعبدونه فيشجّعونه حتى صار حقيقة خالدة).[٤٦]

والقاسم الأكبر في ديناميكيّة أبطال الحارة هو انصياعهم جميعاً إلى حتميّة الزّمن الدّائريّ الذي يشكّل خاصيّة تعاقب الفتوات على الحارة في تكرار حدثيّ نسقيّ متشابه، فلو (استعرضنا قائمة الفتوّات الذين تعاقبوا على الحارة لوجدنا أنّ الحركة الدّاخليّة متشابهة ومتكرّرة)،[٤٧] وذلك ضمن حركة صراع عنيف ينتظم الأفراد جميعهم في أجيال متتابعة، وهو (عنف غريب حقاً، انّه عنف موروث، يرثه الأبناء عن أبائهم، والآباء قبلهم عن أجدادهم)،[٤٨] وفي إزاء هذا العنف تتكرّر أحداث الغضب والنّقمة، فأهل الحارة يصابون بوباء مستشرٍ يفتك بالكثير، وعاشور النّاجي يردّ ذلك إلى غضب الله ليكون النّاجي الوحيد من هذا الغضب السّاحق بعد أن هرب منه إلى الجبال حيث الانقطاع للعبادة لله، في حين رفض أهل الحارة الذّهاب معه إلى الجبل، وظلّوا في الحارة ليواجهوا جميعاً مصير الموت بوباء فاتك ألمّ بهم.

كذلك نجد أن الشخصيّات الأبطال في هذه الرّواية تُشكّل على أساس أنّها نماذج كبرى لقطاعات بشريّة عملاقة، والنّموذج الأعلى القائد الملهم هو نموذج يطغى على روح الرّواية، وهو ملهم بلبوس شعبيّ، وهذه صفة مهمة من صفات البطولة من حيث التميّز على مستوى الصّفات والأفعال.[٤٩]

وعاشور النّاجي هو من يمثّل صورة البطل الشّعبيّ للطّبقات المسحوقة المهمّشة، وهو ينمو في ظروف غامضة كما هم أبطال الأساطير الذين ينمون في ظروف غامضة واستثنائيّة،[٥٠] انسجاماً مع الفكرة القائلة بأنّ (الآلهة مولودة مع مفاهيمنا العادية، فالآلهة العظيمة لدى اليونان خالدة لا تموت، ولكنّها ليست موجودة بغير ولادة)،[٥١] وكان ظهور (عاشور النّاجي مرتبط بلحظات انبثاق شعاع الصّباح المقدّس عند المصريين،[٥٢] والتقطه الشّيخ عفرة زيدان الذي كان يقصد المسجد (لأداء صلاة الفجر العاشقة)،[٥٣] ثم رقّ له، وقرّر أن يتبنّاه، وأن يهبه اسم والد زوجته على أمل أن (يشمله الله ببركاته

ورضوانه)؛[٥٤] إذ كان حماه رجلاً عابداً صالحاً.

وهذا البطل الشّعبيّ يتوافر على صفات الصّدارة والقيادة والرّيادة؛ فهو قويّ الجسد من ناحية(نما نمواً هائلاً مثل بوابة التكيّة، طوله فارع، عرضه منبسط، ساعده حجرٌ من أحجار السّور العتيق، ساقه جذع شجرة توت، رأسه ضخم نبيل، قسماته وافية التقطيع، غليظة مترعة بماء الحياة)،[٥٥] ويكاد عاشور يشبه الحيوانات لعظم قوّته، فهو (عملاق له فكا حيوان مفترس، وشارب مثل قرن الكبش)،[٥٦] ويملك رؤية الخالدين وآمالهم من جهة ثانية (يريد أن يتسلّق شعاع الشّمس أو أن يذوب في قطرة النّدى أو أن يمتطي الرّيح المزمجرة في القبو)،[٥٧] ومن جهة ثالثة يرفض الانخراط في أعمال الشّر والإيذاء،[٥٨] ويعيش في كنف الفضيلة إلى أن يدلف إلى سنّ الأربعينّ متمتّعاً بصحة خارقة (كان يحمل فوق كاهله أربعين عاماً، وكأنّها هي التي تحمله في رشاقة الخالدين،[٥٩] وهو يتمتّع بشباب عجيب حتى وهو في سنّ السّتين،[٦٠] وقد مرّ في محن كبرى كما يمرّ بها الأبطال الشّعبيون جميعهم دون أن ينال ذلك من(حبّ النّاس له أو احترامهم، بل لعلّه خلق منه أسطورة أغنى بالبطولة والجود)،[٦١] ليسيّد العدل، ويشيع الخير بين النّاس، وينصف المستضعفين.

وينتهي وجود عاشور النّاجي باختفاء غريب، يهبه حضوراً دائماً، وبطولة دائمة لا تنتهي، فهو فارق النّمط المعتاد لسلوك الأبطال؛ إذ يختفون ثم يعودون من جديد وقد حقّقوا المرجو (كي يزودوا بني البشر من جنسه بالنّعم والبركات بعد رحلة مليئة بالأسرار)؛[٦٢] لكنّ عاشور النّاجيلم يعد من رحلة اختفائه، وبذلك تحوّل إلى أسطورة شعبيّة تمثّل صفة الأحدوثّة التي تجمع بين الأسطورة والسّرد الرّوائيّ؛[٦٣] فحدث اختفائه هو واقعة وضعته على مسافة واحدة من الأسطورة والحدث السّرديّ الذي يدفع بالرّواية إلى السّير قدماً في الأحداث.

وعلى الرّغم من اختفاءعاشور النّاجي وعدم عودته إلى أهل الحارة، إلاّ أنّه ظلّ أمل المنكودين المنتظرين لمخلّص لهم، بعد أن يغدو (اختفاؤه هو أداة فكريّة للبحث عن الجذور، والحنين إلى المطلق)[٦٤] الذي يمثّله الابن شمس الدّين الذي يرث عدالة والده، كما يرث جسده عبر كرامات خارقة تسمح له بأن ينتصر على أعدائه وهو عجوز تالف (عُدّت صلابته البطوليّة أسطورة وكرامة من كرامات الأولياء حتى سُمّي بقاهر الشّيخوخة والمرض)،[٦٥] ثم يأكله الموت، لتمتدّ جذوته الخارقة في سليله وحيد بن سماحة النّاجي الذي يكتسب قوته من طاقة سحريّة طارئة.

وعلى نقيض نُبل شخصيّة البطل الشّعبيّ في الحارة تبرز شخصيّة وحيد لتأخذ شخصية البطولة المضادّة في الرّواية؛ إذ البطل المضادّ هو بطل ضحية مجتمعه كما هو ضحية أفكاره الشخصيّة ليؤول إلى نهاية غير مفرحة تمثّل إفلاسه وقرفه وسوء أدائه.[٦٦] ووحيد النّاجيهو من يؤدي دور البطولة المضادة بامتياز في هذه الرّواية؛ فهو الجانح في رغبته الجنسيّة الشّاذة؛ إذ كان لوطيّاً شبقاً (أحاط نفسه بفتية مثل المماليك، يتناوب معهم على اللّواط)،[٦٧] مشابهاً بذلك الآلهة القديمة المزدوجة الجنس، وإن كانت ازدواجيتها (رمزاً

للطّبيعة المطلقة للخالق الذي لم يكن محدّداً بأحد الجنسين ولم يحتج مع ذلك إلى شريك)،[٦٨] ولعلّ هذه الصّورة لتشكيل صورة البطل المضادّ منتزعة من موروث محفوظ حيث تتزاحم الصّور المنتزعة من مشارب الحضارات المختلفة، ويقدّمها في بوتقة خاصّة بقلمه وخياله ورؤيته.

وبذلك يومئ محفوظ إلى تردّي قيم المجتمع، وتفسّخ نماذجه العليا، ومأساوية مآل الأمور الكبيرة إلى صغار النّاس وأرذلهم وأقلهم كفاءة وعلماً وخلقاً. وفي ظلّ هذا التّردي تظهر شخصيات مثل ضياء أرملة خضر النّاجي التي تلعب كذلك دور البطولة المضادّة في الدائرة الزّمانيّة التي تنتمي لها في دوائر الزّمن في الرّواية، وهي تنفر من البشر، وتوصلها الأزمات إلى التّوحد والانعزال، فقد (جفلت من عالم الإنس، ولُقنتْ لغة الجماد والطير، واحتمتْ من نصال الألم بكهف الأشباح، صارت شيخة، الحلم رؤيتها، والفنجان نافذتها، والنبوءة الغامضة ترجمانها، وعشقت الجلباب الأبيض، والخمار الأخضر، والمبخرة النّحاسيّة، تتهادى عند الأصيل بين السّاحة والميدان، تنفث الدخان المعطّر، وتلوذ بالصّمت، تتبعها جارية، تحدّق بها الأعين)،[٦٩] ليغدو الحلم مرشدها في الحياة (الحلم أسطورياً يقوم مقام الرّؤيا، فالأسطورة استخدمته كإحدى أدوات السّيطرة على الإنسان)،[٧٠] (فالحلم ليس شيئاً نفسيّاً متوالداً من اللاوعي الفرديّ أو الجماعيّ، بل هو وسيلة أخرى من وسائل الاتّصال بين الإنسان والغيب).[٧١]

والحارة تخلق نموذجها الخارق المنشود من صورة البطل الشّعبيّ الذي تُعقد الآمال عليه بوصفه صورة من صور الخلاص لجماعته؛ ولذلك يُحاط بهالة من الاستثنائيّة التي تبرزه بطلاً في عيون أهل الحارة انطلاقاً من صورة المخلّص المنقذ التي شغلت المخيال الشّعبيّ والدّينيّ على اختلاف الثّقافات والعصور والأمم، لاسيما في ظلّ طغيان الظّلم واستفحال الاستبداد، وذلك ليقوم بدوره المنشود، وهو إحقاق العدل، وإنصاف المظلومين وصولاً إلى تحرير الرّوح والجسد والفعل.

ويعدّ عاشور النّاجي هو مثال البطل المخلّص في **ملحمة الحرافيش**؛ إذ اضطلع بتقديم صورة المنصف الذي أقام العدل في حياته، ثم بعد اختفائه ظلّ الجميع في انتظاره ليقودهم إلى الخلاص والنّجاة من العذابات التي يعيشونها؛ ففي أثناء حياة عاشور النّاجي (كان راعي الفقراء، يتصدّق عليهم، ولم يقنع بذلك، بل كان يشتري الحمير، ويُسرّح بها العاطلين أو يبتاع لمن يريد عملاً السّلال والمقاطف وعربات اليد، حتى أنّه لم يبق عاطلاً واحداً في الحارة عدا العجزة والمجاذيب، الحق أنّه لم يعرف ذلك عن وجيه من قبل لذلك رفعوه إلى مرتبة الأولياء، وقيل أنّه بسبب بذلك نجّاه الله من دون الآخرين)،[٧٢] كما أنّه أقام الفتوّة على أصولها وفق رأي الجماعة التي ترى الفتوة رحمة وإنصافاً وعوناً للضعفاء ونصراً لهم على الظّلم والظّالمين (فلم يفرض أتاوة إلاّ على الأعيان والقادرين لينفقها على الفقراء والعاجزين،[٧٣] ولذلك غدا رمزاً لإنصاف كلّ مظلوم، وإغاثة كلّ ملهوف، ومن هنا ظلّ الحرافيش ينتظرون خروجه من السّجن (انتظر الحرافيش على لهف يوم عودته، وعمل آخرون لذلك اليوم ألف حساب)،[٧٤] ليُستقبل عند خروجه من

السّجن استقبال الملوك الفاتحين، وعندما اختفى دون سابق إنذار ظلّ الجميع في انتظاره قائلين: (إنّه غائب، وسيعود يوماً. عاشور لم يمت، عاشور سيرجع قبل بزوغ الهلال)،[٧٥] (وأصرّ الناس رغم يأسهم على أنّه سيرجع ذات يوم هازئاً من كافة الظّنون، ومن شدّة الحزن تصوّر آخرون أنّ اختفاءه كرامة من كرامات الأولياء)،[٧٦] وظلّ الجميع ينتظرون عودته من غيابه الغريب مردّدين (لو بُعث عاشور حقّاً لجاءكم بالطعام)،[٧٧] فهذا البطلّ الشّعبيّ عاش بطولته كاملة إبّان وجوده في مسرح الحدث أو حتى بعد اختفائه منه مثل الأبطال كلّهم الذين تعيش البطولة معهم في الذّاكرة الإنسانيّة حتى بعد أن تنتهي حيواتهم، ويغادروا مسرح الحياة.

ولا يفوت محفوظ أن يرسم صورة للبطل المتمرّد عند رسمه لصورة الإنسان في الحارة، وهو يسند لهذا البطل الذي تمثّل في شخصيّات مختلفة، عبر أجيال متتابعة دور المحرّك الفّعال صاحب الفعل الإيجابيّ في الثّورة على قوى الظّلام والاستبداد، وهو الدّور الأعظم من أدوار البطولة؛ (ففتح الباب شمس الدّين جلال النّاجي كان يسرق من مخازن التّاجر سماحة النّاجي الجشع، ويوزّع ما يسرقه منه على الفقراء الذين يسألونه بلهفة ورجاء وتمنٍ: أأنت عاشور الناجي؟)،[٧٨] فيجيبهم على عجل قبل أن يهرب ويختفي: (جئت لأنقذ أرواحاً من الموت)،[٧٩] وذلك سيراً على سيرة جدّة عاشور النّاجي في الإحسان للفقراء، إلى أن اكتشف المعلم سماحة فعلته، وقرّر أن ينزل به أشدّ العقاب تنكيلاً به (ستُعلّق من قدميك في السّقف يا معلّم عاشور حتى تصفّى روحكَ نقطة بعد نقطة)؛[٨٠] لكن الحرافيش في الحارة هاجموا مكان سجنه، وأنقذوه من عذابه، ونهبوا كلّ ما يمكن نهبه من مخزن الغلال، وبذلك انتصر الضعفاء لبطلهم، وأنقذوه من فتك الظّلم والاستبداد، وبذلك لعبوا دور البطولة الجمعيّة المقابلة لدور البطولة الفرديّة التي يؤديها فتح الباب شمس الدين جلال النّاجي

أمّا المرأة في **ملحمة** الحرافيش فلا تحظى أبداً بدور البطولة كما يحظى الرّجل بها، بل هي تتراجع إلى أدوار البطولة الثّانويّة في الرّواية، إن جاز التّعبير، كما هي معظم قصص البطولة في السّرد الإنسانيّ؛ حيث يؤدي الرّجل هذا الدّور، امّا المرأة فتسانده وتدعمه لا أكثر، وهذا الدّور الثاني في البطولة الذي تؤديه المرأة **في ملحمة الحرافيش** هو شكل آخر لحجم دورها السّرديّ في الرّواية، فهي الثّانية دائماً في ترتيب الأهمية والصّادرة والبطولة والتأثير في الحدث؛ ولكنّها تأخذ مكانة عليا بعد الرّجل، فتتشكّل على هيئة مقدّسة؛ إذ هي مآل التّعظيم انطلاقاً من أنّ المرأة ظلّت قوّة عظمى يُعزى إليّها أنّها (خلف كلّ التّبديلات في الطبّيعة والأكوان)،[٨١] وهي تأخذ الصّورة العليا لتلك التي هي مكان للإعلاء؛ لأنّها كما رأى الإنسان منذ فجر التّاريخ (رمزٌ لعملية الخلق ومنح الحياة)؛[٨٢] (فزهيرة النّاجي تُعامل على أنّها ربّة الجمال والفتنة في الحارة، وزوجها الأوّل عبد ربّه يحبّها إلى درجة العبادة (في الأعماق هو رجلها، وهي معبودته)،[٨٣] امتداداً لفكرة العشق التي انبثقت من أنّ المرأة هي: (الكاهنة الأولى والعرّافة والسّاحرة

الأولى)؛[٨٤] وذلك لما تضطلع به من سمات الإنتاج والاستمرار وتوليد الحياة والبشر،[٨٥] وأهم ملمح من ملامح قدسيّة(زهيرة هي أمومتها؛ إذ أنجبت جلال (أنجبت له جلالاً، فسرى رحيق الأمومة في أعطافها، وتلقّت سعادة جديدة)،[٨٦] لا سيما أنّ الأمومة هي جوهر القداسة والسّلطة في المجتمع الأموميّ الأوّل،[٨٧] ومنبثق الحرّية الذي ينبع من علاقة المساواة التي تشيعها الأمّ في مجتمعها عبر معاملتها لأبنائها.[٨٨]

هذا فضلاً عن تقديم زهيرة في رداء التّقديس بسبب جمالها الأسطوريّ؛ فهي ذات (قوام رشيق لا يتأتّى لراقصة، وصفاء بشرة لا يحظى به بشر وفتنة عينين مسكرة مخدّرة، وإنّها روح الجمال الفتّان)،[٨٩] وهي تستغلّ جمالها هذا المحرّك الأكبر للجنس في الارتقاء في السّلم الاجتماعيّ في حارتها عبر الزّواج من الأغنياء الذين يخضعون لسحرها، ويبغون إشباع حواسهم الجنسيّة منها، بعد أن طلّقت زوجها الفرّان الذي تعشقه ويعشقها؛ ولكّنها ضحّت بحبّها له في سبيل الحصول على المال والسّلطة والنّفوذ. ومحفوظ يقدّم الجنس في صورته المجرّدة، انطلاقاً من الفكر القائل بقدسيّة الجنس التي أضفاها الإنسان عبر وجوده على قيمة معاشه الجنسيّ؛ إذ إنّ (الجنس هو استجابة لنداء التّكامل الكونيّ الشّامل)،[٩٠] ومحفوظ لا يستدعي الجنس لرسم صورة الحارة فقط، وإنّما يقدّم سقوطه ليدعو إلى التّعاظم على صغائره، وصولاً إلى تكريس السّمو الإنسانيّ،[٩١] من خلال فنّ لا يسقط في فخّ السّعار الجنسيّ،[٩٢] انّما يقدّمه في سياقاته الحياتيّة والفكريّة.

٤. تشكيل الزّمن في الحارة:

الزّمن الرّوائيّ هو الحاضن لزمن السّرد وإحداثياته، ولا بدّ من تحديده بصيغة ما مرتبطة بالزّمن الحقيقي؛ فهو إمّا سبقه أو يلحقه أو يسير في محاذاته،[٩٣] ومحفوظ اختار في هذه الرواية **ملحمة الحرافيش** أن يكون الزّمن فيها زمناً قلقاً مغلقاً مكروراً، ما يكاد ينتهي حتى يعود من الجديد، ويكتسب صفاته هذه من دائريته، وهذا الزّمن الدّائريّ المغلق التّكراريّ يغدو كابوساً قدريّاً مطبقاً عندما يظهر في زمن ابتداء الرّواية إلى انتهائها؛ حيث الرّواية تتكوّن من عشر حكايات، والعشرة هي جماع الأعداد كلّها من الصّفر وحتى التّسعة،[٩٤] ويبدو أنّ محفوظ قد صنع دائرية الزّمن من استحضاره للرّقم عشرة، انطلاقاً من تقديسه للرّقم عشرة امتداداً لفكر يرث ربط الإنسان بين مصيره وأحواله والأرقام،[٩٥] انطلاقاً من تكوينه لمعتقد خاصّ انبثق من ظّن يربط دلالات سحريّة بأعداد ما،[٩٦] ويربط حسابات فلكيّة بأرقام ما،[٩٧] ومن هنا تكوّن كيان خاصّ للأعداد أو بعضها في كثير من الحضارات التي خلقت نوعاً من العلاقة السببيّة بين رقم ما وحادث يرتبط به.[٩٨]

والزّمن فيها يأخذ دائرتيه من فكرة القدامى عن الزّمن؛ حيث يبدأ من الفجر، وينهي دورته في المساء، وكذلك كان الزّمن في الرّواية؛ إذ ابتدأ من الفجر، وهو رمز الطّهارة والنّقاء والصّفاء والخير والبدايات

الجديدة الخيّرة، فالانتهاء عند نقطة البدء من جديد يخلق الزّمن الدّائريّ، وذلك يوافق المعتقد المصريّ القديم الذي يرى بدايات الزّمن تبدأ من الفجر،[٩٩] فعاشور النّاجي يهرب فجراً مع زوجته (فلّة من الوباء الذي أصاب الحارة الفجر)،[١٠٠] في حين أنّ الأفعال الشّريرة كثيراً ما كانت تقع في الرّواية في اللّيل حيث الشّر والرّذيلة والنّهايات المفترضة للزّمن، كما أنّ تعاقبيّة اللّيل والنّهار ضمن تناقضيّة المضامين تحيل إلى حتميّة الصّراع بين قوى الخير والشّر، وتغذّي صفة الدّوران حول المحور، والعودة إليه، والمحور هنا هو عاشور النّاجي الجدّ.

وقد تمظهرت دائريّة الزّمن التّكراريّ في الحارة في امتدادها على مساحة عشر حكايات أم انبثقت عنها قصص الحارة جميعها عبر ثلاثة أجيال؛ فقد بدأت بعاشور الجدّ، وانتهت بعاشور الحفيد؛ (فعاشور النّاجي الأوّل ظهر في زمن الحارة على حين ظلمة الفجر العاشقة؛ حيث طُرحت مناجاة متجسدة للمعاناة والمسرّات الموعودة للحارة، و(عاشور الحفيد أغلق الزمن الدّائريّ في الحارة حين عاد بعدله إلى الحارة ليعيد عدل جدّه (إلى دنيا النّجوم والأناشيد واللّيل والسّور العتيق).[١٠١]

وقد شكلّ محفوظ زمن الحارة الدّائريّ بشكل ترتيبيّ متعاقب دوريّ دون قطع؛ ما يتيح بأن يصبح هذا الزّمن مساحة لصراعات فرديّة تحيل إلى صراعات البشريّة بكلّ ما فيها من تناقضات،[١٠٢] وهو زمن يراوح بين الاستعراض لدقائق التّفاصيل، وما يرتبط بذلك من تداعٍ في الأفكار والذّكريات،[١٠٣] وبين تكوين دوائر زمنيّة عملاقة تبتلع سنين طويلة ذات قفزات زمنيّة، مثل قفزه عن الفترة الزّمنيّة التي هرب فيها سماحة النّاجي من أولاده وزوجته،[١٠٤] أو مثل قفزه عن فترة انتشار الوباء في الحارة حتى لا يبقى أحدٌ على قيد الحياة، ويقوم بهذه القفزات بعباراته السّرديّة المألوفة "وتمضي الأيام"،[١٠٥] ونظيراتها من العبارات المسرّعة لعجلة السّرد بما يهب مساحات كافية لخلق الأسئلة والأجوبة في مخيال القارئ.[١٠٦]

وزمن الحارة الدّائريّ توافر على عناصر التّشويق، وقام بدور حيويّ في ضبط تزامن الماضي والحاضر والمستقبل،[١٠٧] مع محافظته على أن يكون الانبثاق من القصّة الأم، وهي قصة عاشور النّاجي الجدّ الذي غدت سيرته منارة الأفكار والشّخوص والأحداث، ومرجعيتها الكبرى، مع السّماح بأن تحمل كلّ حكاية اسم شخصيّة من شخصيّات الرّواية بما يشبه المواسم الزّمنيّة.[١٠٨]

ويمكن القول إنّ الزّمن الدّائري للحارة استدعى ما يشبه نقاط العلو والهبوط على المدرّج البيانيّ للزّمن؛ فالبعض كان نقطة علو وأوج، مثل حكاية عاشور النّاجي، في حين أنّ البعض الآخر كان نقطة هبوط مثل حكاية شمس الدّين بما يشكّل في مجموعه الكامل نقاط تدور حول محور واحد صفة الدّائريّة والتّكرار.[١٠٩]

والزّمن الدّائريّ المغلق الذي صنعه محفوظ في هذه الرّواية كان أداته الخاصّة لتمرير قضيته والإلحاح عليها، وهي (قضية السّلطة والعدل الاجتماعيّ وآلية العلاقة بين الحاكم والمحكوم، واستحالة الفصل بين القضيتين أو صعوبته، كما عمل على الكشف عن آليات الشّر القابعة في الإنسان، وعن طبيعة العلاقة

المعقّدة بين الخير والشّر، والتّرابط المستمر بين عمليّات الغواية المختلفة من جنس وسلطة ومال وبين الحنين إلى فردوس مفقود تتحقّق فيه الحرّية، وعلى أهمية دور الوعي ودور الشّعب ومبادرته للسيطرة على مقدّراته وحراسة حقوقه)،[١١٠] وصولاً إلى عرض ثيمة معقّدة من العلاقات الشّائكة بين قوى السّلطة الرّسميّة وقوى السّلطة الشّعبيّة، مروراً بسلطة الفرد المستبدّ القاهر لجماعته، ونضال الجماعة التي تبغي تحقيق معاني العدالة والإخاء والإصلاح.[١١١]

٥. تشكيل مفردات الخيال في الحارة:

الحارة التي يشكّلها محفوظ في **ملحمة الحرافيش** هي مساحة متفرّدة تعجّ بلبنات فنتازيّة تتيح للخيال أن يرسم صورة استثنائيّة لها، وهي فرادة لا تقطعها عن الواقع، بل تحيلها إليه مباشرة عبر مساحة التّوتر والصّدمة التي تحدثها مفردات الخيال في التّنبيه على أنّنا أمام حارة مختلفة في شكلها الخارجيّ من حيث مساحات المخيال؛ ولكنّها بالتأكيد تذكّرنا بعوالم التي نحياها بما فيها من تناقض وغرابة من منطلق أنّ (الحقيقة أغرب من الخيال).[١١٢] والملائكة والشّياطين من أوّل مفردات الخيال في الحارة، وهي تسكن في القبو (الظّلام مرة أخرى، يتجسّد في القبو، يغطي المتسولين والصّعاليك، فينطق بلغة صامتة، يحتضن الملائكة والشّياطين، فيه يختفي المرهق من ذاته، ليغرق في ذاته، وإن قدر الخوف على أن ينفذ من الجدران، فالنّجاة عبث).[١١٣] في حين أنّ الجنّ يسكنون الصّحراء، ويستوطنون فيها إلى جانب الزّواحف والعظام المطمورة (في صحراء المماليك الموحشة المترامية لاح الرجال كحفنة من رمال أرض الهاربين وقطّاع الطرق، مأوى الجنّ والزواحف، مقبرة العظام المطمورة).[١١٤]

وهذه المفردات ليس لها دور حيويّ ورئيس في دفع عجلة الأحداث، والتّوافر على المشاركة الفعّالة في خلق شبكة الأفعال والأزمات والعقد، الاّ أنّها تستوفي معطيات المشهد التّخيليّ في رسم الحارة، وتشكيل هيئتها، حتى ولو فارقت تلك المفردات/الكائنات صورتها النّمطيّة؛ فنجد الملائكة ذات الدّور الشّهير في القصّ الدّينيّ،[١١٥] تشارك فرحة مترنّمة في عرسشمس الدّين بن عاشور النّاجي (وباركه عاشور النّاجي، وهو يمتطي مهراً أخضر، وهزجت له الملائكة فوق قطع السحاب، وانفتح باب التّكيّة، وتدفّق منه اللّحن الملكيّ، وثمار التّوت).[١١٦]

وبعض الموتى في الحارة يتحوّلون إلى أشباح تطارد الأحياء أو تعيش عالقة في دنيا القلق والتّشرّد حتى بعد موتها، فـ: (جلال الدّين ظلّ أسيراً لأشباح تطارده وتأسره حتى في لحظة مماته، وهذه الأشباح كانت(تتجلّى له على شكل وحش له مائه عين، وله قوّة خارقة بمقدار ألف قبضة لرجل قويّ)،[١١٧] وفي لحظة موته تحوّل هو ذاته إلى شبح كما تحوّل غيره إلى أشباح من منطلق فكرّة تسيطر على محفوظ، وتتلخّص في أنّ كثيراً من العلاقات والأفكار قد تصبح في حيواتنا مجرّد أشباح تطاردنا، ومن هذا الفهم أطلق محفوظ اسم الأشباح على الحكاية الثامنة من روايته.

أمّا الكائنات الحيّة في هذه الحارة فهي تظهر بردائها الفنتازيّ المنتزع من المخيال الشّعبيّ؛ فالنّسر هو صورة للأفكار المحمومة التي تطارد أصحابها (وتجسّدت الأفكار المحمومة في صورة نسر محلّق ذي صرير يدكّ الأبنية)،[118] وتصبح قدّرهم الملازم الذي لا يفنى، وكأنّه خالد مثل النّسور الخالدة في أسطورة لقمان ذي النّسور السّبعة التي طلب أن يعيش بمقدار أعمارها جميعاً، وكان آخرها النّسر لُبد الذي قالت العرب فيه: (طال الأبد على لُبد)،[119] وكلّ منها يعيش خمسمائة سنة كما زعمت العرب في محفوظها السّرديّ، ومن هنا قالت: (أعمر من نسر)[120] لمن طال عمره؛ في حين أنّ الغراب لا يظهر في الرّواية إلاّ في أفق للندم ودفن الخطايا ضمن صورته التّاريخيّة المشؤومة؛ حيث كان معلّم الإنسان القاتل في موارة جثّة أخيه المقتول؛ إذ قال متندّماً على فعلته ﴿قال يا ويلتي أعجزتُ أن أكون مثل هذا الغراب﴾،[121] وهذا الغراب هو من يحضر، وينعق في أجواء صحراء المماليك كي يستشرف أفق المقبل المشؤوم أمام الفتوة سّان والفتوّة دهشان اللذين يقفان مع جموع من المشاهدين، وينويان على الاقتتال الذي قد يزجّ الحارة في حمام من الدّم والخراب.[122]

أمّا الثور فيلازم صورته الفنتازيّة المعروفة المنتزعة من الأساطير؛ إذ هو يحمل السّماء على قرنيه وفق ما يزعمه جلال النّاجي قائلاً: (لعلّه الثّور الذي يحمل الدّنيا على قرنيه).[123] وهو تصوّر ينتزعه محفوظ من اعتقاد المصريين القدامى الذين زعموا أنّ ثور الإله رع ذا القرون الأربعة كان يحرس طُرق السّماء، وقد حمل كلّ من الشّمس والقمر لقب (ثور السّماء، واتّخذت مقاطعات مصر السّفلى العجل رمزاً لها، وكان الثّور مخصّباً بقوة الحياة، ويحمل ماءها، وكان يصوّر الحاكم على صورة ثور يلقى أعداءه أرضاً بقرونه.[124]

وإلى جانب الكائنات ذات البُعد التخيلي تحافظ الموجودات على سمتها التّخيليّ، وتخصّب السّرد بها، وتخلع عليه خلعها القشيبة؛ فالنّار تحضر ببعدها المقدّس لتصبح شعلة في صدر أصحاب الحقّ والتّحرير أمثال عاشور النّاجي الذي يصفه محفوظ قائلاً: (لا يفهم عاشور إلاّ من اشتعل قلبه بالشّرارة المقدّسة)،[125] وهي دون شكّ نار التّمرّد والثورة التي يبغيها محفوظ في وصفه هذا؛ إذ لطالما كانت (النّار رمزاً من رموز الثأريين والأبطال، وهي المثقلة بالمعاني والدّلالات)،[126] فمن يطفئ النّار عند العرب هو بطل، وهم لا يضرمون النّار إلاّ لأمور جلل كالحلف وإعلان الحرب،[127] في حين أنّ اليونان القدامى قرنت بطولة بروميثيوس بسرقته للنّار من قمة جبل الأولمب؛ حيث يحكم كبير الآلهة زيوس،[128] امّا المصريون فقد عدّوا الشّعلة المقدّسة رمزاً للتّطهير، وإبعاد الأرواح الشّريرة؛ لأنّها أقصتْ قوة ست، وأبادتْ الشرّ،[129] كما (أنّ الآلهة الذين يحملون علامة النّار فوق رؤوسهم أو على أجنحتهم يلتهمون أعداء إله الشّمس).[130]

ولا يفوت محفوظ أن يفسح مساحة كبيرة للسّحر في الحارة؛ حتى يغدو السّحر هو الشّبكة الخفيّة التي تفسّر المجهول والمرموز في علاقات الأشخاص وسيرورة الأحداث؛ فكثير من أهل الحارة يؤمنون بالسّحر

وقوّته وأثره، لاسيما النّساء المأسورات لإرث فكريّ منطلق من تاريخهنّ الأسطوريّ الذي يحوّل نشاطات حيواتهنّ إلى طقوس سحريّة،[١٣١] لكن سرعان ما حقّق الرجل انقلاباً تاريخيّاً في السّيطرة، ووضع يديه على نشاطات السّحر، وجرّد المرأة من سطوة هذه القوة الغيبية.[١٣٢]

ولكن محفوظ لم يقع قطّ أسير سلطة السّحر، بل أورده في روايته كي يسخر مرّة تلو الأخرى من ضعفه وعجزه وسخف عقل من يؤمن به؛ فجلال النّاجي ابن زهيرة الذي تمسّك بالسّحر وصولاً إلى بغيته في الخلود، لم يحصد سوى القلق والمرض والجنون ثم الموت، والآخرون في الحارة كانوا يتمسّكون بالسّحر الذي لا يقدّم لهم سوى الوهم والخذلان.

وتشكيل الحارة في صورتها الخياليّة عند محفوظ يستدعي بعض الشّخصيّات الرمزيّة أو الفنتازيّة، مثل شخصيّة الخضر صاحب الشّهرة الكبيرة في بعث الحياة في الجفاف، ليكون صورة مشرقة تفاؤليّة كلّما اشتدّت الظّلمة، وهو معروف بوصفه نبياً أو صالحاً أو وليّاً من أولياء الله،[١٣٣] وإنّما سُمّي خضراً؛ لأنّه جلس على فروة بيضاء فاهتزت تحته خضراء،[١٣٤] ويُروى أنّه حصّل الخلود من شربه من عين الحياة،[١٣٥] وهو رمز للتّقوى ونصرة الخير، وصاحب النّيران والأنوار،[١٣٦] ويرتدي (الخضر عادة ملابس شديدة الاخضرار أو ناصعة البياض، ويعلو رأسه تاج مرصّع يعكس أنواراً ساطعة، وبيده علم الخضر)،[١٣٧] وهو يتجلّى لعاشور النّاجي ليرشده إلى طريق الهروب من الوباء الذي يجتاح الحارة، ويقنص أهلها عاشور النّاجي يتفقّد الحارة الخالية، يقطع الحزن قلبه على الشّهداء، يعنّف الشُوطة، ويأخذ بتلابيبها، ثم يرقص رقصة النّصر، يتلاقى مع سيدنا الخضر في السّاحة، يسيران مشتبكي الذّراعين فوق شعاع كوكب مضيء.[١٣٨] من الواضح أنّ محفوظ يستدعيالخضر علّه يصنع بوجوده أملاً لبشر ضعفاء مضيعين لا ينقذهم من أوهامهم وضياعهم وانكساراتهم سوى بصيص أمل بالحياة والخضرة، ولو كان هذا الأمل خيط خيال لا يكاد يُدرك.

ومن جديد يظهر، (الخضر ليكون صديقاً سماحة النّاجي في حياته الصّعبة حين يعتدي عليه رجال(الفولّلي، ويعجز عن البوح بأصله لزوجته وأبنائه (وأسف على أنّه لا يستطيع أن يلقّن الأبناء حكايات عاشور وشمس الدين، فينشئوا جاهلين لأصلهم المبارك، لبركة الحلم، وصداقة سيدنا الخضر).[١٣٩] أمّا جلال النّاجي فكان يستر ما اعتلى أصله من خمول وعار، وما أصابه من فقر وعجز جسد، بعلاقته بالخضر فلم يكن فتوة مثل سمكة العلاج، ولكنّه كان وليّاً وصديقاً للخضر.[١٤٠]

والمساحات الخياليّة الشّاسعة في الحارة التي يصنعها محفوظ في رواية **ملحمة الحرافيش** تسمح بأن ينزاح هذا العالم مع عوالم أخرى خياليّة مفترضة بوصفها عوالم موازية لعالمنا المعيش، ومتداخلة معه، ولعلّ عالم الحلم هو العالم الأبرز استدعاء في هذه الحارة، ليكون محرّضاً ومفسّراً لكثير من أفعال شخصيّات الحارة، والحلم في فضاءات الخيال في الحارة يغدو عند محفوظ مكوّناً ملغزاً يحمل في طياته قوىً تنبؤيّة ليحيلنا إلى

مساحات رمزيّة من منطلق (أنّ الحلم 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 تخفي الشيء المهم لرسالة الحلم وراء واجهة لا مضمون لها ولا معنى).[١٤١]

والحلم يقدّم إرهاصة إلى القادم المستشرف انطلاقاً ممّا يسمى بـ: (المصادفات ذات المعنى)،[١٤٢] فهو يومئ إلى طريق الخلاص برمز عرضي يتشكّل من (لا علاقة بين الرّمز والرّموز، ويظهر من خلال تجربة ذاتيّة تنعكس على الشّخص)،[١٤٣] فالشّيخ عفرة يقود عاشور النّاجي إلى الخلاص من الوباء عبر حلم يبيّن له الدّرب فيه إلى الجبل والخلاء، فيحاول أن يرشد أسرته وأهل الحارة إلى درب الخلاص هذا؛ لكنّهم جميعاً يصدّون عن نصيحته المنبثقة من حلمه، فيقول له ابنهحسب الله: (عفواً يا أبي، نحن باقون، ولتكن مشيئة الله)،[١٤٤] وشيخ الحارة يمنع عاشور من الحديث عن حلمه قائلاً: (حذار أن تعطل الأرزاق وتنشر الفوضى)،[١٤٥] وهكذا تُكتب النّجاة من الوباء لعاشور النّاجي، في حين تهلك الحارة جميعها إلاّ زوجته الشّابة(فلّةالتي أزمعت أن ترافق زوجها في إطاعته للحلم بعد أن قالت له :(لا أحد لي سواك، سوف أتبعك).[١٤٦] كان عاشور النّاجي قد اختار، (فلّة زوجة له بعد أن قاده إليه الشّيخ عفرة في حلم ما من أحلامه؛ إذ رآه في الحلم يقوده إلى (فلّة، فأيقن أنّ هذه مباركة منه لزواجه بها، ولانتشالها من الوحل الذي تكاد تغوص في قذارته).[١٤٧]

وكثيراً ما نجد شخصيّات الحارة يعلمون بموت أقاربهم وأحبّتهم من أحلام تهاجم عوالم نومهم، وهي في العادة تتمثّل في خسرانهم لسنّ ما أو انخلاع ضرس، فسماحة النّاجي يعرف عن موت والده عندما يحلم بأنّ ضرسه الأكبر قد انخلع.[١٤٨] ولعلّ استحضار السّن أو الضّرس هو تجسيد لفكرة القوة والحياة عبر آلة الآكل الأولى في مقابل الموت الذي يتجسّد في قلعها، ويكون عمر الميت المرهص بموته أو قيمته عبر حجم السّن؛ فالسّن الكبير هو ميت كبير السّن أو القدر، أمّا السّن الصّغير فهو ميت مفترض في سنّ صغير أو منزلة اجتماعيّة متواضعة.

واللّون في عالم الحارة في **ملحمة الحرافيش** يؤثّث المخيال فيها، ويحيلها إلى عوالم الرّموز وإشارات العتبات المغرقة في الذاكرة الجمعيّة للجماعة، وانطلاقاً من ذلك يوصف الجنس في الرّواية بالأحمر؛ لأنّ الجنس هو رمز الحياة والدّيمومة والانتصار على الموت، كما أنّ اللّون الأحمر هو لون الحياة والانتصار والتّأثير عند قدامى المصريين،[١٤٩] وهو كذلك في المخيال العربيّ نزوعاً من أنّه لون الدّم،[١٥٠] والدّم هو سرّ الحياة، ومشكّل القربى والعلاقات في المجتمع العربيّ طالما أنّه شكل الحياة، والحافظ لها.

وفي الوقت ذاته يأخذ الأحمر دلالات مناقضة في الفكر الإنسانيّ والتّاريخ المثيولوجيّ لا سيما العربيّ؛ إذ هو أيضاً لون الشّؤم عند العرب، وهو كذلك لون بحيرة تعذيب الخاطئين عند قدامى المصريين، كما هو لون الغضب والحقد والعذاب عندهم، ولذلك كانت مئذنة البناء الذي بناه جلال الدّين النّاجي

حمراء اللّون؛ لأنّها حملت الشّؤم والموت له، فمنذ بدأ ببنائها، واختار لها اللّون الأحمر لوّح لنا بالشؤم الذي سوف يؤول حاله إليه. في حين أنّ اللّون الأخضر لا يقّدمه محفوظ إلاّ بوصفه لوناً إيجابيّاً انطلاقاً من فكر دينيّ واجتماعيّ يرى أنّ الأخضر هو لون الجنّة وأهلها،[١٥١] كما هو لون العبادة والتقّوى عند المسلمين،[١٥٢] أمّا المصريون القدامى فيرونه لون الخير والعطاء؛ لأنّه لون الخضرة والنباتات، ولذلك لقّبوا أوزيريس إله الخضرة والخصب بالأخضر العظيم، [١٥٣]و(الخضر كان يسوق الخضرة والحياة إلى كلّ مكان يذهب إليه).[١٥٤] ونستطيع القول عموماً أن لا حضارة أو فكر قد قدّم اللّون الأخضر سوى في لبوس الخير والحياة والنّماء والاستبشار مادام هو لون الشّجر والحياة والتّجدّد.

أمّا اللّونان الأبيض والأسود فهما يدوران في فلك ثابت في مخيال الفكر العربيّ من تناقض الدّلالات؛ إذ إنّ الأبيض هو لون الخير والنّقاء والطّهارة والوضوح،[١٥٥] وهو عند قدامى المصريين لون الفرح،[١٥٦] ولذلك يطرحه محفوظ على ملابس العابدين في التّكيّات والخلاء، كما يخلعه على الصّالحين والطّاهرين والعابدين، امّا الأسود فهو لون نقيض الدّلالة للأبيض عند العرب وقدامى المصريين، ولذلك فهو لون الشّر والسّوء والغموض، ولذلك يلبس محفوظ الأسود للحزانى في حارته وللثكلى وأصحاب الحظوظ المنكودة، ويصف به القلوب القاسية والأرواح الشّريرة، وهو لون الليّالي الغامضة حيث تحدث الأمور السيئة، وتُحاك المؤامرات الشّريرة؛ فهو حاضن الشّر ورداؤه وملجأ الأشرار.

الخاتمة:

تتبّع شكل الحارة كما يرسمها نجيب محفوظ في روايته(ملحمة الحرافيش)يقودنا إلى أن ندخل منها إلى المجتمع المصريّ وفكره ومعطياته بكلّ ما في ذلك من رموز وإحالات وأفكار وأزمات وإكراهات، فضلاً عن سبرنا لصورة الحارة المصريّة وأهلها في ذهن محفوظ، وهو من رأى أنّ الحارة هي مساحة حقيقيّة ذات بُعد تفاعليّ يسمح بأن يُجسّد فيها ما يدور في الواقع الحقيقيّ المعيش في المجتمع المصريّ، بل وفي الواقع الإنسانيّ إن أُسقط عليه هذا الواقع، لاسيما أنّه رأى هذه الحارة مكاناً مناسباً لتقديم أفكاره الثوريّة عن العدالة الاجتماعيّة والحريّة والإخاء والخير والنّقاء والإنجاز الذي يخلّد الإنسان بحقّ.

وقد قدّم محفوظ الحارة في هذه الرّواية عبر بناءات متداخلة؛ حيث قدّم ابتداء الحارة على أنّها مساحة حاضنة للفعل الملحميّ حيث صراع الأبطال مع الأقدار ضمن أحداث فنتازيّة مفارقة للمعتاد، وهو صراع قدّم بطولات متوالية من الرّجال الذين صنعوا أمجاد البطولة فيها، وقدّموا أفعالاً خارقة وخالدة لأجل الدّفاع عن المثل العليا التي يمثلونها؛ لتغدو الحارة معادلاً موضوعيّاً للوجود بمعطياته جميعها.

في حين أنّ الحيز المكانيّ في هذه الرّواية يستحضر مفردات المكان جميعها، وهذا يستدعي الوقوف عند رموز هذه المفردات بما تقود إليه من معاني التّقديس والتّدنيس، وهي جميعها تغني فكرة المكان

الملحميّ حيث الأقدار تتصارع، وتكون الغلبة لمن أرادت الأقدار الغلبة له دون الالتفات أحياناً لمعايير الخير والصّلاح والنّقاء، وهذا يستدعي تشكيل خاصّ لوجود الإنسان في هذه الحارة؛ وفق التّراتبيّة الزّمنيّة الدّائريّة في هذه الحارة التي تنتظم الأماكن والشّخوص والأحداث؛ إذ الإنسان في هذه الحارة موزّع على دوائر هذا الزّمن، وكلّ جيل يأتي ليكمل دورة الجيل الذي سبقه، ويقود الحدث ليدفعه إلى الوصول إلى الجيل الذي يليه، وهذا الإنسان مغرق في الفعل الفنتازيّ، ويمثّل قلق الإنسان وسعيه في دروب حياته، ويعكس الانصياع لحتميّة الزّمن الدّائريّ، كما يمثّل النّماذج الكبرى لقطاعات بشريّة يمثّلها، وهو يتوافر على صفات الصّدارة والقيادة الجسديّة والنّفسيّة ليمثّل صورة البطل الشّعبيّ التي تقدّم صورة الإنسان المثال الخيّر في إزاء تردّي قيم المجتمع، وتفسّخ نماذجه العليا، وسقوط رموزه، واستشراء الفوضى في جسده.

والزّمن في هذه الحارة هو صاحب دور من أدوار البطولة من حيث هيمنته على الأحداث، وإدارة عجلتها في تكرار قدري اسمه الزّمن الدّائري الذي يعيد تقديم الحدث والمصائر مرّة تلو الأخرى، وهو بذلك يغدو زمناً مغلقاً مكروراً، يكتسب صفاته وهيمنته من دائريته، وقد ظهرت دائريّة الزّمن التّكراريّ في الحارة من امتداده على مساحة عشر حكايات انبثقت عنها أجيال ثلاث في زمن دائريّ لم ينقطع، ضمن ثيمات فكريّة ثابتة من صراع الخير والشّر في بوتقة شيقة من الفعل والأحداث، وبذلك استطاع محفوظ عبر هذا الزّمن الدّائريّ أن يقدّم قضيته الخاصّة التي تلحّ عليه، وهي العدل الاجتماعيّ والسّلطة والعلاقة بين أركانها، وعرض كوامن الشّر والخير في النفس البشريّة بما يرافق ذلك من صراع وتطاحن.

فالحارة عند محفوظ هي مساحته الخاصّة لعرض أفكاره، وذلك عبر شكل فنتازي اختاره لذلك؛ حيث تحضر الكائنات الخارقة والعجيبة، وتلعب أدوارها الخفيّة؛ فيستحضر الأموات الذين لهم سلوكهم الخاصّ في بناء حدث الحياة في حياة الأحياء، كما يستحضر الكائنات الحيّة والمخلوقات التي سلوكها الخاصّ لتخليد رموز معينة؛ فيحضر النّسر والثّور، وتحضر الموجودات والأشخاص ذات البعد الفنتازي، مثل: النّار والسّحر والخضر والحلم والألوان، وجميعها تتضافر لرسم عالم داخليّ خاصّ في رواية (ملحمة الحرافيش حيث تطاحن الإنسان والأقدار والأفعال في درب حرب أزليّة بين الخير والشّر وأعوانهما وأدواتهما.

وبذلك تضطلع الحارة في هذه الرّواية بقول كلّ ما يريد قوله محفوظ من دعوة إلى الثّورة على الظّلم، والتّظافر في جبهة واحدة ضدّ الظّلم بأشكالها كلّها، والإصرار على الظّفر بحياة كريمة عادلة في حياة تتسع للجميع، ويُفترض أن تكون عادلة مع أبنائها البشر دون محاباة أو ظلم أو حيف.إنّها باختصار رواية تلحّ دون توقّف على ضرورة الثّورة والتمرّد والدّفاع عن العدل والحريّة والخير.

هوامش البحث:

[١] الغيطاني، جمال، **نجيب محفوظ يتذكّر**، ط١، (القاهرة: أخبار اليوم، ١٩٨٧م)، ص١٠-١٨.

[٢] انظر: المرجع السابق، ص١٩.

[٣] انظر: فوزي، محمود، **نجيب محفوظ زعيم الحرافيش**، ط١، (بيروت: دار الجيل، ١٩٨٩م)، ص٧٤.

[٤] عيد، حسين، **نجيب محفوظ سيرة ذاتيّة وأدبيّة**، ط١، (القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، ١٩٩٧م)، ص ٧٨.

[٥] انظر: أبو العدوس، يوسف، **نجيب محفوظ: الرؤية والموقف**، ط١، (عمان: دار جرير، م٢٠٠٥)، ص١٣٦.

[٦] انظر: محمد سعيد، فاطمة الزّهراء، **الرّمزيّة في أدب نجيب محفوظ**، ط١، (بيروت: المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ١٩٨١م)، ص٧.

[٧] انظر: المديني، أحمد، الخطاب الرّوائيّ العربيّ، "الخطاب المستحيل"، **مجلة الطّريق**، بيروت، مج٤٠، ع(٣+٤)، ١٩٨١م، ص ٧٨.

[٨] إبراهيم، نبيلة، **أشكال التّعبير في الأدب الشّعبيّ**، ط١، (القاهرة: دار نهضة مصر، ١٩٧٠م)، ص١٢.

[٩] انظر: الجهني، ليلى، **الأسطورة والأدب**، ورقة عمل قُدّمت في ورشة العمل التي عُقدت على هامش جائزة الشارقة للإبداع العربي، ط١، (الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام، ١٩٩٨)، ص ٢٢٨.

[١٠] الحجمري، عبد الفتاح، **عتبات النص: البنية والدلالة**، ط١، (المغرب: منشورات الرابطة، ١٩٩٦م)، ص١٧-١٨.

[١١] انظر: المرجع السابق، ص١٨.

[١٢] انظر: وهبة، مجدي، والمهندس، كامل، **معجم المصطلحات العربية في اللّغة والآداب**، ط٢، (بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٨٤م)، ص٣٨٣.

[١٣] انظر: أبو زيد، أحمد، "الملاحم كتاريخ وثقافة"، **مجلة عالم الفكر**، الكويت، مج١٦، ع(١)، ١٩٨٥م، ص ٤.

[١٤] انظر: هلال، محمد غنيمي، **الأدب المقارن**، ط١، (القاهرة: مكتبة نهضة مصر، د.ت)، ص١٤٤.

[١٥] انظر: راغب، وهبة، **موسوعة النّظريات الأدبيّة**، ط١، (بيروت: الشركة المصريّة العالميّة للنّشر، ٢٠٠٣م)، ص٦٠٨-٦٠٩

[١٦] فتحي، إبراهيم، **معجم المصطلحات الأدبية**، ط١، (صفاقس: المؤسسة العربية للنّاشرين المتحدين، ١٩٨٦م)، ص ٣٤٤

[١٧] محفوظ، نجيب، **ملحمة الحرافيش**، ط١، (القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٧٧م)، ص١٠.

[١٨] فريحات، مريم جبر، **التجليّات الملحميّة في رواية الأجيال العربيّة**، ط١، (عمان: وزارة الثقافة، ٢٠٠٦م)، ص ٣٢٦.

[١٩] انظر: شحّيد، جمال، **المكان في الحرافيش**، من أوراق الندوة الدولية التي عُقدت تحت عنوان نجيب محفوظ والرّواية العربية، ط١، (القاهرة: كلية الآداب/جامعة القاهرة، ١٩٩٠م)، ص ١٢.

[٢٠] انظر: شحّيد، جمال، "المكان في الحرافيش"، **مقال سابق**، ص ١٢.

[٢١] انظر: المرجع السابق، ص ١٥.

[٢٢] انظر: برادبري، مالكلوم، **الرّواية اليوم**، ط١، ترجمة: أحمد عمر شاهين، (القاهرة: الهيئة المصريّة العامة للكتاب، ١٩٩٦م)، ص٤٦.

[٢٣] انظر: المرجع السابق، ص٤٦.

[٢٤] انظر: فتحي، إبراهيم، **معجم المصطلحات الأدبية**، ص٣٣٦.

[٢٥] انظر: لحمداني، حميد، **بنية النّص السّرديّ**، ط١، (بيروت: المركز الثقافي العربيّ، ١٩٩١م)، ص٦٢؛ الضبع، مصطفى، **استراتيجيّة المكان**، ط١، (القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٨م)، ص٧٦-٧٧.

[٢٦] محفوظ، نجيب، **ملحمة الحرافيش**، ص٢١١.

[٢٧] المرجع السابق، ص ١٣.

[٢٨] انظر: المرجع السابق نفسه، ص١٥.

[٢٩] نفسه، ص٢٧.

[٣٠] نفسه، ص ٩٣.

[٣١] انظر: نفسه، ص٢٨.

[٣٢] الرخاوي، يحيى، "في ملحمة الحرافيش: حركية الموت ضد الخلود العدم"، **مجلة الهلال**، القاهرة، العام الرابع عشر بعد المائة، ع(١٢)، ٢٠٠٥م، ص١١٦.

[٣٣] انظر: محفوظ، نجيب، **ملحمة الحرافيش**، ص٢٥٤.

[٣٤] المرجع السابق، ص ٦٢.

[٣٥] انظر: المرجع السابق نفسه، ص٥٧.

[٣٦] انظر: نفسه، ص١٦.

[٣٧] انظر: نفسه، ص٤٢١.

[٣٨] زيتوني، لطيف، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ط١، (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠٠٢م)، ص٣٤.

[٣٩] انظر: س.سكوت، ويلبر، **خمسة مداخل إلى النقد الأدبي** ط١، ترجمة: عناد غزوان إسماعيل، (بغداد: منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨١م)، ص٢٦٨

[٤٠] انظر: المرجع السابق، ص٢٦٨.

[٤١] انظر: محفوظ، نجيب، **ملحمة الحرافيش**، ص٤٤١.

[٤٢] انظر: المرجع السابق، ص٤٢٨.

[٤٣] انظر: المرجع السابق نفسه، ص٤٣٨.

[٤٤] انظر: نفسه، ص٤٣٨.

[٤٥] عبد العزيز، إبراهيم، "حوار مع نجيب محفوظ "، **مجلة دبي الثقافي**، دبي، ع(٧)، ٢٠٠٥م، ص١٧.

[٤٦] محفوظ، نجيب، **ملحمة الحرافيش**، ص٤٠٠.

[٤٧] شحّيد، جمال، (**المكان في الحرافيش**)، مقال سابق، ص ١٢.

[٤٨] علوان، طاهر عبد مسلم، "إشكالية العُنف في الرّواية العربية: الحرافيش"، **مجلة الرافد**، الشارقة، ع(٩٩)، الشارقة، ٢٠٠٥م، ص٨٠.

[٤٩] انظر: زيتوني، لطيف، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ص٣٥.

[٥٠] انظر: الجهني، ليلى، "الأسطورة والأدب"، **مقال سابق**، ص٢٢٩.

[٥١] هورنونج، إريك، **ديانة مصر الفرعونية: الوحدانية والتعدّد**، ط١، ترجمة: طه محمد ماهر، (القاهرة: مكتبة مدبولي، د.ت)، ص١٤٥.

[٥٢] انظر: المرجع السابق، ص١٤٥.

[٥٣] محفوظ، نجيب، **ملحمة الحرافيش**، ص٥.

[٥٤] المرجع السابق، ص ٩.

[٥٥] المرجع السابق نفسه، ص ١٢

[٥٦] نفسه، ص ١٣.

[٥٧] انظر: نفسه، ص ١٣.

[٥٨] انظر: نفسه، ص١٩.

[٥٩] انظر: نفسه، ص٢٩.

[٦٠] انظر: نفسه، ص٨٩.

[٦١] الرّخاوي، يحيى، "في ملحمة الحرافيش: حركيّة الموت ضدّ الخلود والعدم"، **مقال سابق**، ص٧.

[٦٢] كامبل، جوزيف، **البطل بألف وجه**، ط١، ترجمة: حسن صقر، (دمشق: دار الكلمة، ٢٠٠٣م)، ص٤١.

[٦٣] انظر: ألبيريس، ر.م، **تاريخ الرواية الحديثة**، ط٢، ترجمة: جورج سالم، (بيروت: دار عويدات، ١٩٦٧م)، ص٣٥.

[٦٤] محفوظ، نجيب، **ملحمة الحرافيش**، ص١٤٦.

[٦٥] السابق نفسه، ص٢٦٩.

[٦٦] انظر: زيتوني، لطيف، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ص.٣٦-٣٧

[٦٧] لوركر، مانفرد، **معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة**، ترجمة: رمضان، صلاح الدين، ط١، (القاهرة: مكتبة مدبولي، ٢٠٠٠م)، ص٩٨.

[٦٨] الرّخاوي، يحيى، (في ملحمة الحرافيش: حركيّة الموت ضدّ الخلود والعدم)، **مقال سابق**، ص٢٦٤.

[٦٩] خليل، أحمد خليل، **مضمون الأسطورة في الفكر العربيّ**، ط، ٢، (بيروت: دار الطّليعة، ١٩٨٠)، ص١١٦.

[٧٠] المرجع السابق، ص ١١٦.

[٧١] انظر: بسيسو، عبد الرحمن، **استلهام الينبوع: المأثورات الشعبية وأثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية**، ط١، (بيروت: دار سنابل، ١٩٨٣م)، ص٤١٠.

[٧٢] المرجع السابق، ص٤١١.

[٧٣] انظر: محفوظ، نجيب، **ملحمة الحرافيش**، ص ٧٤.

[٧٤] المرجع السابق، ص٨٨.

[٧٥] المرجع السابق نفسه، ص٨٦.

[٧٦] نفسه، ص٨٧.

[٧٧] نفسه، ص٢٢٢.

[٧٨] نفسه، ص٩٦.

[٧٩] نفسه، ص٤٩٨.

[٨٠] نفسه، ص٤٩٨.

[٨١] نفسه، ص٥٠١.

[٨٢] السّواح، فراس، **لغز عشتار الألوهة المؤنثة وأصل الدّين والأسطورة**، ط١، (قبرص: دار سومر، ١٩٨٥م)، ص٢٥.

[٨٣] الشّوك، علي، **جولة في أقاليم اللّغة والأسطورة**، ط١، (دمشق: دار المدى، ١٩٩٤م)، ص١٠.

[٨٤] محفوظ، نجيب، **الحرافيش**، ص٣٢٨.

[٨٥] السّواح، فراس، **لغز عشتار الألوهة المؤنثة وأصل الدّين والأسطورة**، ص٣١.

[٨٦] المرجع السابق، ص ٣٢.

[٨٧] انظر: محفوظ، نجيب، **ملحمة الحرافيش**، ص٣٢٨.

[٨٨] انظر: السّواح، فراس، **لغز عشتار الألوهة المؤنثة وأصل الدّين والأسطورة**، ص٣٢.

[٨٩] المرجع السابق، ص٣٣.

[٩٠] محفوظ، نجيب، **ملحمة الحرافيش**، ص ٣٢٣.

[٩١] انظر: المرجع السابق، ص١٨٠.

[٩٢] انظر: أبو كفّ، أحمد، "المرأة والجنس في أدب نجيب محفوظ"، **مجلة الهلال**، القاهرة، ع(١٩)، ١٩٧٠م، ص١٩٤.

[٩٣] انظر: زيتوني، لطيف، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ص٣٥.

[٩٤] انظر: المرجع السابق، ص١٩٤.

[٩٥] انظر: دار الجيل، **الموسوعة العربية**، ط٢، (القاهرة: دار الجيل، ٢٠٠٠م)، ج٢، ص٢٩٢.

[٩٦] انظر: لالو، شارل لالو، **الفن والحياة الاجتماعية**، ط١، ترجمة: عادل العوّا، (بيروت: دار الأنوار، ١٩٦٦م)، ص٢٨٧.

[٩٧] انظر: دار الجيل، **الموسوعة العربية**، ج٢، ص٢٩٣.

[٩٨] انظر: عجينة، محمد، **موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها**، ط١، (بيروت: دار الفارابي، ١٩٩٤م)، ج٢، ص١٩٦.

[٩٩] انظر: لوكر، مانفرد، **معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة**، ص١٤٧.

[١٠٠] محفوظ، نجيب، **ملحمة الحرافيش**، ص٦١.

[١٠١] المرجع السابق، ص٥٦٧.

[١٠٢] انظر: المرجع السابق نفسه، ص٥٦٧.

[١٠٣] انظر: فريحات، مريم جبر، **التجليّات الملحميّة في رواية الأجيال العربيّة**، ص٣١١.

[١٠٤] انظر: محفوظ، نجيب، **ملحمة الحرافيش**، ص٤٠١

[١٠٥] انظر: المرجع السابق، ص٢٥٥-٢٥٦

[١٠٦] انظر: المرجع السابق نفسه، ص٦٣، ص٧١، ص٩٢.

[١٠٧] انظر: فريحات، مريم جبر، **التجليّات الملحميّة في رواية الأجيال العربيّة**، ص٣١٦.

[١٠٨] انظر: قاسم، سيزا قاسم، **بناء الرّواية**، ط١، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م)، ص٢٧.

[109] انظر: فاليط، برنار فاليط، **الفنّ الرّوائيّ تقنيّات ومناهج**، ط١، ترجمة: رشيد نجدّو، (باريس: منشورات ناثان، ١٩٩٢م)، ص٦.

[110] عبد الغني، مصطفى عبد الغني، **نجيب محفوظ: الثورة والتصوّف**، ط١، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤م)، ص٨١-٨٩.

[111] انظر: فريحات، مريم جبر، **التجليّات الملحميّة في رواية الأجيال العربيّة**، ص٣١٣.

[112] المرجع السابق، ص ٣٢٥.

[113] محمود، قاسم، **الخيال العلمي أدب القرن العشرين**، ص ١٢.

[114] محفوظ، نجيب، **ملحمة الحرافيش**، ص ٤٣.

[115] انظر: المرجع السابق، ص٩٩.

[116] عجينة، محمد، **موسوعة أساطير العرب عن الجاهليّة ودلالاتها**، ج٢، ص٥٦.

[117] المرجع السابق، ص١٢٥.

[118] محفوظ، نجيب، **ملحمة الحرافيش**، ص٤٤٠

[119] المرجع السابق، ص٢-٤

[120] الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم النّيسابوريّ (ت٥١٨هـ)، **مجمع الأمثال**، تحقيق: محيي الدّين عبد الحميد، ط١، (القاهرة: المحمديّة، ١٩٥٥م)، ج٢، ص٥٠.

[121] **المائدة**، الآية٣١.

[122] انظر: محفوظ، نجيب، **ملحمة الحرافيش**، ص١٠٠.

[123] المرجع السابق، ص٤٣٧.

[124] انظر: لوكر، مانفرد، **معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة**، ص٩٨-٩٩.

[125] محفوظ، نجيب، **ملحمة الحرافيش**، ص١٥٨.

[126] عجينة، محمد، **موسوعة أساطير العرب عن الجاهليّة ودلالاتها**، ج٢، ص٢٦٣.

[127] انظر: المرجع السابق، ج٢، ص ٢٦٥.

[128] انظر: شابيرو، ماكس.اس، **معجم الأساطير**، ط١، ترجمة: حنّا عبّود، (دمشق: منشورات دار علاء الدين، ١٩٩٩م)، ص٩؛ حرب، طلال، **معجم أعلام الأساطير والخرافات في المعتقدات القديمة**، ط١، (بيروت: دار الكتب العلميّة، ١٩٩٩م)، ص١٠٢.

[129] انظر: لوركر، مانفرد، **معجم المعبودات في مصر القديمة**، ص٢٣١.

[130] المرجع السابق، ص٢٣١.

[131] انظر: السّواح، فراس، **لغز عشتار الألوهة المؤنثة وأصل الدّين والأسطورة**، ٢٥٦ط١، (قبرص: دار سومر، ١٩٨٥)، ص٢٥٧.

[132] انظر: المرجع السابق، ص٢٥٧.

[133] انظر: محفوظ، نجيب، **ملحمة الحرافيش**، ص٤٣٦-٣٣٩.

[134] انظر: ابن كثير، الإمام الجاحظ عماد الدّين أبو الفداء إسماعيل بن كثير القرشيّ الدّمشقيّ (ت٧٧٤هـ)، **قصص الأنبياء**، ط١، (بيروت: دار الفكر، ١٩١٣م)، ج١، ص٥٢٩-٥٥٠.

[135] المرجع السابق، ص ٥٣٢.

[136] انظر: عجينة، محمد، **موسوعة أساطير العرب عن الجاهليّة ودلالتها**، ج٢، ص٢٠٠-٢٠١.

[137] خوري، لطفي، **معجم الأساطير**، ط١، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٠م)، ج٢، ص٥.

[138] انظر: محفوظ، نجيب، **ملحمة الحرافيش**، ص٢٢٢.

[139] المرجع السابق، ص٢٣٧.

[140] انظر: المرجع السابق نفسه، ص٣٨٧.

[141] إريش فروم، أريش، **الحكايات والأساطير والأحلام**، ط١، ترجمة: حاكم صلاح، (اللاذقيّة: دار الحوار، ١٩٩٠م)، ص٢٧.

[142] فرانك جوزيف، فرانك، "**التزامنية مفتاح القدر**"، ترجمة: رلى أبو نصار صالح، **مجلة الثقافة العالميّة**، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ع(١٣٥)، ٢٠٠٦م، ص١٥٤.

[143] إريش فروم، أريش، **الحكايات والأساطير والأحلام**، ص١٩-٢٠.

[144] محفوظ، نجيب، **ملحمة الحرافيش**، ص٦٠.

[١٤٥] المرجع السابق، ص٦١.

[١٤٦] المرجع السابق نفسه، ص٥٩.

[١٤٧] انفسه، ص٤٥.

[١٤٨] انظر: نفسه، ص٣١٥.

[١٤٩] انظر: لوركر، مانفرد، **معجم المعبودات في مصر القديمة**، ص٣٩.

[١٥٠] انظر: عجينة، محمد، **موسوعة أساطير العرب عن الجاهليّة ودلالاتها**، ج٢، ص١٠١.

[١٥١] المرجع السابق، ج٢، ص٢٠٠.

[١٥٢] انظر: المرجع السابق نفسه، ج٢، ص٤٧.

[١٥٣] انظر: لوركر، مانفرد، **معجم المعبودات في مصر القديمة**، ص٣٩.

[١٥٤] عجينة، محمد، **موسوعة أساطير العرب عن الجاهليّة ودلالاتها**، ج٢، ص٢٠١.

[١٥٥] انظر: لوركر، مانفرد، **معجم المعبودات في مصر القديمة**، ص٣٥.

[١٥٦] انظر: المرجع السابق، ص٣٦.

References المراجع

ʿabd al-ʿazīz, ʾibrāhīm, ʻḤiār Maʿa Najīb Maḥfūẓ, "*Majallah Dubai al- Thaqāfī*", Dubai, ʿadad(7), 2005.

ʿabd al-Ghani, Musṭafa ʿabd al-Ghani, Najīb Maḥfūẓ: al-Thawrah Wa al- Taṣawwuf, 1st Edition, (Cairo: al-Haiʾah al-Maṣriyyah al-ʿāmah Lilkitāb, 1994).

ʾabi Kaff, ʾaḥmed, "al-Marʾah Wa al-Jins Fī ʾadab Najīb Maḥfū", *Majallah al-Hilāl, Cairo, ʿadad(19), 1970.*

ʾabu Zaid, ʾaḥmed, "al-Malāḥim Katārīkh Wa Thaqāfah", *Majallh ʿālam al-Fikr*, Kuwit, Mujallad(16), ʿadad(1), 1985.

ʾabu al-ʿuddūs, Yousif, *Najīb Maḥfūẓ: al-Ruʾyah Wa al-M awqif*, 1st Edition, (Amman: Dār Jarīr, 2005).

ʿajinah, Muḥammad, *Mawsūʿah ʾasāī al-ʿarab ʿan al-Jāhiliyyah Wa Dilālātuha*, 1st Edition, (Beirut: Dār al-Farābi, 1994).

Albres, R. M., *Tārīkh al-Riwāyah al-Ḥadīthah*, 2nd Edition, Tarjamah: George Salim, (Beirut: Dār ʿuwīdāt, 1967).

Al-Ḍabʿ, Musṭafa, Istaātijiyyah al-Makan, 1st Edition, (Cairo: al-Haiʾah al- Maṣriyyah al-ʿāmah Lilkitāb, 1998).

Al-Ghiāni, Jamal, *Najīb Maḥfūẓ Yatathakkar*, 1st Edition, (Cairo: ʾakhbār al- Yaum, 1987).

Al-Ḥajmari, ʿabd al-Fattḥ, *ʿatabāt al-Naṣ: al-Bunyah Wa al-*Dillah, 1st Edition, (Casablanca: Manshūrāt al-Rābiṭah, 1996).

Al-Ḥamdāni, Ḥamīd, *Bunyah al-Naṣ al-Sardi*, 1st Edition, (Beirut: al-Markaz al-Thaqāfi al-ʿarabiyy, 1991).

Al-Juhani, *Laila, al-ʾusūrah Wa al-ʾadabʾ*, Waraqh Fi Jaʾizah al-Shāriqah Lilʾibdʿ al-ʿarabiyy, 1st Edition, (al-Sharja: Dʾirah al-Thaqāfah Wa al-ʾiʾʿlām, 1998).

Al-Madini, ʾamed, "al-Khiṭāb al-Riwāʾiy al-ʿarabiyy: al-Khiṭāb al-Mustaḥīl", *Majallah al-Ṭarīq*, Mujallad(4), ʿadad(4), 1983.

Al-Maidāni,ʾabu al-Faḍl ʾaḥmed Bin Muḥammad Bin ʾaḥmed Bin ʾibrāhīm al-Naisabūriy, *Majmaʿ al-ʾamthāl*, Taḥqīq: Muḥiyydīn ʿabd al-Ḥamīd, 1st Edition, (Cairo: al-Muḥamdiyyah, 1955).

Al-Rakhāwi, "Fī Malḥamah al-Ḥarafīsh: ḤarakahḤḤ al-Maut Ḍid al-Khulūd Wa al-ʿadam", *Majallah al-Hilāl*, Cairoi, ʿadad(12), 2005.

Al-Sawwāḥ, Firas, *Lughz ʿishtār al-ʾulūhah al-Muʾannathah Wa ʾaṣṣl al-Dīn Wa al-ʾusṭūrah*, 1st Edition, (Cybrus: Dār Sumar, 1985).

Al-Shawk, ʿali, *Jawlah Fī ʾaqālīm al-Lughah Wa al-ʾsasṭīr*, 1st Edition, (Damascuss: Dār al-Mada, 1994).

ʾarish, Frum ʾatish, *al-Ḥikāyāt Wa al-ʾsasṭīr Wa al-ʾaḥlām*, 1st Edition, Tarjamah: Ḥakim Ṣalāḥ, (Latakia: Dār al-Ḥiwār, 1990).

Brddbrei, Malcom, *al-Riwāyah al-Yawm, Tarjamah: ʾaḥmed ʿumar Shāhīn*, 1st Edition, (Cairo: al-Haiʾah al-Maṣriyyah al-ʿāmah Lilkitāb, 1996).

Bsiso, ʿabd al-Raḥmān, *Istilhām al-Yanbūʿ: al-Maʾthūrāt al-Shaʿbiyyah Wa ʾatharuha Fī al-Bināʾ al-Fanniy Lilriwāāyah al-Filistīniyyah*, 1st Edtion, (Beirut: Dār Sanabil, 1983).

Dār al-Jīl, *al-Mawsūʿah al-ʿarabiyyah*, 2nd Edition, (Cairo: Dār al-Jīl, 2000).

Faliṭ, Bernar Faliṭ, *al-Fann al-Riwʾiy: Tiqniyat Wa Manāhij*, 1st Edition, Tarjamah: Rashid Najdu, (Paris: Manshurāt Nathan, 1992).

Fati, ʾibrāhīm, *Muʿjam al-Muṣṭalaḥt al-ʾadabiyyah*, 1st Edition, (Sfax: al-Muʾassasah al-ʿarabiyyah Lilnashirin, 1986).

Fawzi, Maḥmūd, *Najīb Maḥfūẓ* Zaīm *al-Ḥarafīsh*, 1st Edition, (Beirut: Dār al-Jīl, 1989).

Frank Jozif, Frank, "al-Tazāmuniyyah Muftaḥ al-Qadar", Tarjamah: Rula ʾabu Naṣṣār Ṣalih, *Majallah al-Thaqāfah al-ālamiyyah*, Kuwit al-Majlis al-Waṭwniy Lilthaqāfah Wa al-Funūn Wa al-ʾādāb, ʿadad(135), 2006.

Frīḥāt, Maryam Jabr, *al-Tajaliyyāt al-Malḥamiyyah Fī Riwyah al-ʾajyāg al-ʿarabiyyah*, 1st Editon, (Amman: Wazarah al-Thaqāfah, 2006).

Ḥarb, Ṭalāl, *Muʿjam ʾaʿlām al-ʾasṭīr Wa al-Khurāfāt Fī al-Muʿtaqadāt al- Qadīmah,* 1st Edition, (Beirut: Dār al-Kutub al-ʿilmiyyah, 1980).

Hilāl, Muḥammad Ghunimi, *al-ʾadab al-Muqāran*, 1st Edition, (Cairo: Maktabah Nahḍah Miṣr, No. date).

Hornong, Eric, *Diyānah Miṣr al-Firʿawniyyah: al-Wujdāniyyah Wa al- Taʿaddud*, 1st Edition, Tarjamah: Muḥammad Mahir Ṭāāha, (Cairo: Maktabah Madbūli, No. date).

Ibn Kathir, al-ʾimām al-Ḥafiẓ ʿimāa al-Dīn ʾabu al-Fidāʾ ʾismaʿīl Bi Kathir al-Qurashiy al-Dimashqiy, *Qaṣaṣ al-ʾanbiyāʾ*, 1st Edition, (Beirut: Dār al-Fikr, 1913).

ʾibrāhīm, Nabilah, *ʾashkāl al-Taʿbīr Fī al-ʾadab al-Shaʿbiy*, 1st Editio, (Cairo: Maktabah Miṣr, 1970).

ʿīd Ḥussein, *Najīb Maḥfūẓ: Sirah Thatoyyah Wa ʾadabiyyah,* 1st Edition, (Caoro: al-Dār al-Maṣriyyah al-Lubnaniyyah, 1997).

Kambell, Joseph, *al-Baṭal Biʾafi Wajh*, 1st Edition, (Damascus: Dār al-Kalimah, 2003).

Khalil, ʾaḥmed Khalil, *Maḍmūn al-ʾusūrah Fī al-Fikr al-ʿarabiyy*, 1st Edition, (Beirut: Dār al-Ṭalʿah, 1980).

Khūri, Luṭfi, *Muʿjam al- al-ʾasṭīr,* 1st Edition, (Baghdad: Dār al-Shuʾūn al-Thaqāfiyyah,, 1990).

Lalo, Shrl Lalo, *al-Fann Wa al-Ḥayāh al-Ijtimāʿiyyah*, 1st Edition, Tarjamah: ʿādi al-ʿawwa, (Beirut: Dār al-ʾanwār, 1966).

Lorcker, Manfred, *Muʿjam al-Maʿbudāt Wa al-Rumūz Fī Miṣr al-Qa*dīmah, 1st Edition, Tarjamah: Ṣalāḥ al-Dn Ramaḍn, (Cairo: Maktabah Madbūli, 2000).

Maḥfūẓ, Najīb, *Malḥamah al-Ḥarafīsh*, (Cairo: Maltabah Maṣr, 1977).

Muḥammad Saʿīd, Faṭimah al-Zahrʾ, *al-Ramziyyah Fī ʾadab Najīb Maḥfū*, 1st Edition, (Beirut: al-Muʾassasah al-ʿarabiyyah Lildirāsāt Wa al-Nashr, 1981).

Qasim, Siza, Binʾ al-Riwāyah, 1st Edition, (Cairo: al-Haiʾah al-Maṣriyyah al- ʿāmah Lilkitāb, 1984).

Raghib, Wahbah, *Mawsūʿah al-Naẓariyyāt al-ʾadabiyyh*, 1st Edition, (Beirut: al-Sharikah al-Maṣriyyah al-ʿālamiyyahā Lilnashr, 2003).

S. Scott, Wailber, *Khamsah Madākhil ʾila al-Naqd al-ʾadabi, Tarjamah: ʿinād Ghazwān ʾismīl*, 1st Edition, (Baghdad: Manshūrāt azarah al- Thaqāfah Wa al-ʾiʿlām, 1981).

Shabiru, Makx Mass, *Muʿjam al-ʾsasṭīr,* Tarjamah: Ḥanna ʿabbūd, 1st Edition, (Damascuss; Dār ʿalāʾ al-Dīn, 1999).

Shaḥīd Jamal, *al-Makan Fī al-Ḥarafīsh*. In al-Nadwah al-Duwaliyyah Biʿinwn: Najīb Maḥfūẓ Wa al-Riwayah al-ʿarabiyyah, 1st Edition, Cairo: Jamiʿah al-Qahirah, 1990).

ʿulwā, Ṭāhir ʿabd Muslim, *"ʾishkāliyah al-ʿunf Fī al-Riwāyah al-ʿarabiyyah: al-Ḥarafīsh", Majallah* al-Rafid, Shariqah, ʿadad(99), 2005.

Wahbah, Majdi, wa Kamil al-Muhandis, *Muʿjam al-Musṭalaḥt al-ʾadabiyyah Fī al-Luhgah Wa al-ʾādāb*, 2nd Edition, (Beirut: Maltabah Lubnān, 184).

Zaituni, Laṭīf, *Muʿjam Muṣṭalaḥāt Naqd al-Riwāyah*, 1st Edition, (Beirut: Maktabah Lubnān Nashirūn, 2002).