**صدى النسيان :**

**الأشكال الروائية والأبعاد الرمزية للبعث**

**د. منى سرايا**

**مدرس الأدب المقارن بكلية الآداب جامعة القاهرة**

**مقدمة**

" إن التأويل هو، كما سنقول، الفعل التفكيرى الذي يتمثل في اكتشاف المعنى الخفي في المعنى الظاهر، وإظهار كل مستويات التى ينطوى عليها المعنى الحرفي " [[1]](#endnote-2)

بهذه الكلمات، يقدم ريكور تعريفاً لعملية التفسير بصفة عامة بما فيها التأويل الأدبى الذى تدخل فى صميم عمله دراسة الرموز الموجودة فى العمل الإبداعى.

على الرغم من أن ميلاد نظريات التأويل الأدبى (ومنها النقد التخيلاتى ) يعود إلى الستينيات، إلا أن مناهجه ما زالت تفتح أفقاً جديدة فى دراسة أى عمل أدبى. إن أهمية التأويل كعلم التفسير قد أكدها مفكرون بارزون مثل بول ريكور والكثير من نقاد الأدب مثل دانيل هنرى باجوه موصياً بتحليل المخيلة التى تشكل البنية التحتية للنصوص الأدبية [[2]](#endnote-3). يضع الأول التأويل فى إطار أوسع، ألا وهو مسألة الآخر : فهم الآخر من أجل فهم أفضل للذات، منطلقاً هكذا من فرضية أن الآخر مختلف عن الأنا. فالتأويل خطوة نحو فهم وانفتاح ورغبة في كسر الحدود الثقافية . ففى كتابه الذي يحمل عنوان " صراع التأويلات "، يؤكد ذلك قائلاً :

" فى النهاية، يكشف عمل التأويل ذاته عن نية عميقة، ألا وهى تجاوز مسافة وبعد ثقافي ومساواة الكاتب مع نص صار غريباً وإدماج معناه لفهم حالى يمكن أن يفهمه الإنسان لذاته " [[3]](#endnote-4).

فهكذا يرى أن وظيفة التأويل تتمثل فى خلق المجال الذى تكتشف فيه الذات نفسها، فهى تفهم نفسها وأيضاً تفهم الآخر، مستدعية بذلك مسألة الهوية :

" كل تأويل هو، صريحاً كان أم ضمنياً، فهم الذات من خلال فهم الآخر. " [[4]](#endnote-5).

وبالمثل، من يقوم بالتأويل يشارك فى معنى النص، والتأويل الجيد لا يتم سوى فى إطار ذهاب وإياب بين النص والمستقبل . وتبدأ مهمة التأويل من حيث انتهت المناهج العلمية التى استبعدت شخصيات من يفسر ووضعت مقاييس موضوعية وتجريبية لتفسيراتها، فهنا يعاتب عليها تجاهل من يشارك فى معنى النص . يضيف المفكر أن التأويل يدخل فى إطار تاريخى وأنه يتغير باستمرار مع الزمن الذى يتم فيه، مما يفسر أنه من المستحيل تأطيره فى نظام مغلق. يوضح أن فعل التأويل يدخل فى إطار محاولة إعادة إحياء تقليد وعمل فني ونص أدبى، فهو الحفاظ عليه من النسيان. وبالمثل، استعاد بطريقة مختلفة فكرة انصهار الآفاق التى كان جادامر قد قدمها من قبل فى كتابه الذى يحمل عنوان "الحقيقة والمنهج" [[5]](#endnote-6) :

" تتمثل وظيفة التأويل فى شرح معجزة الفهم هذه والتى ليست مقاربة غامضة للأرواح بل مشاركة فى معنى مشترك "[[6]](#endnote-7) فهو التفاعل بين أفقين وزمنين.

ومن جهة آخرى، تحدث ريكور عن ما يسميه " زمن معنى " النص، ألا وهو الزمن الذى يلتقى فيه إبداع نص وزمن تفسيره، على العكس من ديلتاى الذى لم يكن يعترف سوى بزمن الإنتاج، فمن وظيفة زمن التأويل إعادة إحياء زمن إبداع النص الذى يموت إذا ما لم يتم تفسيره :

"أنا أبحث عن زمن ثالث، زمن عميق، يكون يدخل فى ثراء المعنى ويجعل ممكن تلاقى هاذين الزمنين .سيكون هذا الزمن زمن المعنى ذاته "[[7]](#endnote-8)

استمد ريكور من جادامر رفض التأويل وفقاً لأطر مسبقة للتحليل كما كان يفعل فرويد فى تأويل النصوص الأدبية، فيصرح بأن :

" أى دراسة تاريخية بحتة تهتم بمتابعة تطور فكر فرويد على الثقافة لابد أن تبدأ بـ " تفسير الأحلام "، فهنا أقر فرويد لأول مرة وإلى الأبد، عندما حلل أوديب ملكاً لسوفوكل وهامليت لشكسبير، وحدة الإبداع الأدبى، والأسطورى وتحول الحلم" [[8]](#endnote-9).

وبالمثل، انتقد البنوية التى كانت تدرس العمل فقط من حيث كونه شكل أو بنية، والنقد الماركسى الذى كان ينظر الى النص باعتباره تعبير عن مجتمع وعن علاقات صراع بينه وبين المبدع. فكل هذه التفسيرات مبنية على أطر للتحليل مسبقة فيها مخاطرة بترك النص غير مفهوم لأنها تربط بينه وبين ظاهرة موجودة بالفعل. فالعمل عبارة عن كيان مستقل وليس شكلاً.

اعتباراً من عام 1960، تطور النقد التخيلاتى كفرع من التأويل الأدبى التى تعود جذوره إلى التأويل الظاهرتى . فهو يدخل فى الإطار العريض الذى يشمل النظريات التى تعطى مكاناً هاماً للفرد فى عملية التأويل، سواء كان المتلقى أم الراسل سيان، كرد فعل مضاد للنظريات التى تفسر النص من وجهة نظر موضوعية وشكلية وحيث لا تحظى الذات بأى مكان، مثلاً النظريات البنوية والشكلية التى تدافع عن استقلال النص وأيضاً النظريات التى تنظر الى النص فى علاقته بالماضى الشخصى لكاتبه، والنظريات التى تراه انعكاساً للمجتمع الذى تم إنتاجه فيها. وفى هذا السياق، تدخل نظريات جيلبير دوران، من أشهر وأهم منظرى التأويل الأدبى. يطلق على منهجه التأويلى اسم التحليل الأسطورى والنقد الأسطورى نظراً للمكانة العامة التى يعطيها للعلاقة بين الأسطورة والأدب الذى يعتبرهما شبكتين لا يمكن فصلهما. يتعدى منهج جيلبير دوران منهج شارل مورون الذى يحاول أن يجد، من خلال شبكة التداعيات المقصودة والإرادية الجذور اللاواعية للعمل و" الأسطورة الشخصية " للكاتب. وعلى أى حال، فإن منهجه فى مفترق الطرق بين النقد الموضوعاتى والتحليل النفسى. وفى كتابه الذى يحمل عنوان " من الاستعارات المسيطرة الى الأسطورة الشخصية "، يحدد خطوات النقد النفسى كما يلى : " حين نواجه نصوص نفس الكاتب مثل صور جالتون تظهر شبكات من التداعيات وتجميعات الصور، مسيطرة وغالباً لا إرادية. نبحث، من خلال عمل نفس الكاتب، كيف تتكرر وتتغير الشبكات التى ظهرت فى أول عملية. (....) يمكن ملاحظة كل الدرجات بين تداعيات الأفكار والفانتازيا التخيلاتية، فهكذا تنظم العملية الثانية تحليل الموضوعات المختلفة مع تحليل الأحلام و تحولاتها. فهى تؤدى إلى صورة أسطورة شخصية " [[9]](#endnote-10).

فى كتابه الذى يحمل عنوان " الوجوه الأسطورية ووجوه العمل "، ينطلق دوران من فكرة أن الأدب يعيد الأسطورة، بطريقة واعية أم لا، وأنه تنسيقها الحديث و العلمانى، وأن الأسطورة هى البنية التحتية للخيال، وأنها تعطيه طبقة أساسية من المعنى :

"يوضح النقد الأسطورى، عند أى كاتب، فى عمل فترة ما، الأساطير الأساسية وتحولاتها الهامة. فهو يسمح باكتشاف كيف طبع ما من طباع الكاتب الشخصية تساهم فى تحول الأساطير الموجودة، أو على العكس تؤكد هذه الأسطورة أمثلة او تلك الأساسية الموجودة. يميل إلى تعدى النص، وأن يخرج إلى ما هو خارج العمل، إلى حياة الكاتب الشخصية، ولكن أيضاً تلحق بالانتقالات الاجتماعية أو التاريخية والثقافية. يستدعى إذن النقد الأسطورى التحليل الأسطورى الذى يكون لفترة ثقافية ما ولمجموعة اجتماعية ما يكونه التحليل النفسى للروح الشخصية " [[10]](#endnote-11).

نضيف إلى ذلك أن عالم المخيلة الخاص بالقارىء الذى يفسر يشكل جزءاً لا يتجزأ من العملية التأويلية متمشياً هكذا مع البنية الأسطورية للعمل. إن منهجه يتعدى منهج باشلارالذى يعتمد على دوافع موضوعية لتخيل المادة (النار والمياه والأرض والهواء)، ويتعدى أيضاً فرويد الذى يعتمد على الدوافع الذاتية الغريزية. يحاول دوران التوفيق بين هاذين المنظورين متجهاً نحو المخيلة الجماعية والشخصية فى الوقت نفسه :

" إن اختيار الموضوعات يمكن أن يكون متأثراً بدوافع لا واعية من الأكثرها ذاتية، وعلى العكس الدوافع الأكثر خصوصية يمكن أن يدعمها موضوعاً اجتماعياً و ثقافياً " [[11]](#endnote-12).

فيرى أن التحليل الأسطورى " يوسع الحقل الذاتى لعلم النفس و يتعدى التبسيط الرمزى البسيط لفرويد " [[12]](#endnote-13).

وهنا نرى أن منهجه التأويلى يقع فى الملتقى بين تحليل المخيلة الشخصية والجماعية . فيشرح خطوات تأويله الأدبى كما يلى :

"سيبحث النقد الأسطورى اعتباراً من الآن على روح العمل ذاته فى مواجهة العالم الأسطورى الذى يشكل " ذوق " أو فهم القارىء بالعالم الأسطورى الذى ينبثق من قراءة عمل ما (.......) وعلى المستوى المنهجى، يمكن أن يتم تناول العمل فى ثلاثة أزمنة تفكك الطبقات الأسطورية :

1. بعمل حصر للموضوعات أو حتى النماذج المتكررة أو المسيطرة التى تشكل تزامنات والعمل الأسطورة .

2. من خلال البحث بنفس العملية المواقف وتركيبات المواقف للشخصيات والديكورات .

3. أخيراً باستخدام نوعية المعالجة الأمريكية مثل التى يفعلها ليفى – ستروس لأسطورة أوديب، بتحديد دروس الأسطورة المختلفة ونتائج درس ما للأسطورة مع أساطير أخرى فى عصر ومكان ثقافيان محددين " [[13]](#endnote-14).

وعلى ضوء هذه النظرية، ستنصب هذه الدراسة على قراءة وتحليل أسطورة نجيب محفوظ الشخصية ألا وهى تشظى الذات التى تتجى من خلال فكرة البعث وتداعياتها ورموزها المختلفة.

**إن صدى النسيان [[14]](#endnote-15)** (التى صدرت للمرة الأولى عام 2006)مجموعة قصصية من اثنتى عشرين قصة قصيرة جداً أقرب إلى اللقطات. الراوى (الذى يشارك أحياناً فى الحدث) يحلل دائماً مشاعر والأفكار التى تدور فى رأس الشخصيات فهو ليس سرد من الخارج والبنية الشكلية موزعة بين حوار وبين سرد على شكل فقرة، والبنية الزمنية تتوزع ما بين العودة إلى الخلف والنظر إلى المستقبل فى مقابل تزامن السرد مع الحدث. ورقم اثنين وعشرين له دلالة رمزية مرتبطة برمز القمر : يتجلى فيه رقم أربعة الذى يشير إلى الأربع مراحل التى يمر بها القمرالذى يعد استعارة من استعارات الزمان نظراً لأنه تذكرة للإنسان بأن دوام الحال من المحال وأنه يحمل فى طياته فكرة البعث والإحياء بعد الموت. فهو تذكرة بأن الحياة على وجه الأرض مؤقتة ويحتوى أيضا على فكرة الدورة والتكرار كوسيلة لمقاومة الفناء. فاختيار هذا العدد من القصص القصيرة جداً ليس عشوائياً بل مغرضاً من الناحية الرمزية لأن اثنين وعشرين فيها تكرار لرقم اثنين. هذه القصص فيها عوامل مشتركة وفكرة التكرار كما سنرى لاحقاً. والتكرار يحتوى على فكرة البعث، أى " الأنا باعتبارها آخر " بعبارة ريكور ، أى الأنا حين تتحول إلى آخر.

وهناك أفكار مكررة تعتبر تنويعات على نفس البنية الدرامية ألا وهى :

* المثلث (بمعنى أن الأدوار الأساسية تقوم بها ثلاث شخصيات ) الذى تكمن قيمته فى كونه إشارة إلى الخطيئة الأولى : آدم وحواء والشيطان.. ورقم ثلاثة فيه إشارة إلى حركة الأرض التى تدور حول محورها ثلاثة كيلومترات فى الثانية (الليل والنهار) وتدور حول الشمس ثلاثين كيلومتر فى الثانية ، مما ينتج عنه الفصول الأربعة. وباختيار رقم ثلاثة ، يشير نجيب محفوظ إلى الحركة الدائرية للأرض المرتبطة أيضاً بدائرية الزمن.
* الغربة بصورها الفعلية والمجازية.
* القدر فى مقابل إرادة الإنسان.
* الفرد فى مقابل الجماعة.
* البعد الواقعى فى مقابل الفانتازيا والأسطورة.
* توزيع الأدوار بين شيخ الحارة وإمام الزاوية والأبطال والأشباح : شيخ الحارة بصفته المدافع عن القانون وإمام الزاوية بصفته صوتاً رمزياً عن الدين والهياكل العظمية والأشباح بصفتها صوت الماضى وصورة الإنسان بعد الموت.

والاثنين وعشرون تحمل فكرة ازدواج رقم اثنين الذى يحمل بدوره دلالة رمزية عميقة : الحياة والموت، الصراع والتناوب، ورمزية العتمة فى مقابل رمزية النور، والخير فى مقابل الشر. والازدواج يذكرنا أيضاً بالإله جانوس فى الأساطير الرومانية: فهو إله ذو وجهين وجسد واحد، كل وجه ينظر فى اتجاه معاكس للآخر: إلى الأمام وإلى الخلف وهو حارس أبواب روما لذلك فهو يرمز إلى الدخول والخروج، وينظر إلى الداخل والخارج، ومن الأمام ومن الخلف، ويرمز إلى البداية والنهاية وإلى الانتقال من مكان إلى مكان وهذا الانتقال يصحبه التحول.

والشخصية الأسطورية الثانية المرتبطة بالازدواج هى طائر العنقاء الذى يموت ليبعث من ذات رفاته فيتحول لآخر معبراً بذلك عن رمزية البعث. ونضيف إلى ذلك الإله زيوس الذى يغير من شكله ويحول نفسه إلى كائن آخر فمرة يصبح بجعة ومرة ثور وهكذا طبقاً للموقف، مثيراً بذلك تعدد الأشكال لنفس الذات. وأيضاً نذكر أكتيون الذى حولته الإلهة ديانا إلى خنزير برى عقاباً له حين انتهك خصوصيتها، فهذا البعث يدخل فى إطار العقاب.

جدير بالذكر أيضاً أن فى الأساطير اليونانية خلق البشر أساساً بأربعة أزرع وأربعة أرجل ووجهيين ولكن رأس واحدة. ولكن الإله زيوس، خوفاً منهم، قام بقسم كل واحد منهم إلى مخلوقين منفصلين كل منهما محكوماً عليه أن يشقى بحثاً عن نصفه الآخر.ونضيف إلى ذلك أيضاً أسطورة أوليس الذى يسافر ويعود إلى زوجته بينيلوب التى تقوم بالحياكة ثم تفك ما حكته لإعادة حياكته اليوم التالى.

وعلى المستوى الرمزى، يستدعى الازدواج رموز هامة وهى مثل المرآة والخيال والقناع والنوم وصدى الصوت والظل الذى تخلقه الشمس والرماد الذى يعد الصورة التى يبعث بها أى شىء يتم حرقه، حيث يتجلى من خلالها ازدواج هوية الإنسان فعن طريقهم يتم خلق صورة ثانية منه محرفة.

**العنوان :**

أولاً الصدى :

هو المرافق والخيال والجزء الثانى والنسخة الآخرى أو الطيف. هو أيضاً الرجوع إلى نقطة الانطلاق والسلبية والتكرار الذى ظاهرة زمنية تفيد فى مقاومة النسيان، هو صورة مجازية عن البعث. فلنذكر أسطورة إيكو التى أصيبت بإحباط فى حبها لنارسيس الذى ينظر دائماً إلى انعكاسا صورته فى المياه مما يوحى بنفس الصورة الشعرية ألا وهى الانعكاس والعودة دون إضافة جديد. فنجيب محفوظ يقصد أن فى هذه القصص عودة وصدى بعضها لبعضاً دون إضافة حقيقية، إن كان الشكل والمحتوى مختلفان فالبعد الرمزى والجوهر واحد.

ثانياً النسيان :

النسيان هو ما يقابل الذاكرة، أى ظاهرة زمنية آخرى تحمل معنى الخروج من زمن ودخول فى زمن آخر له مقاييس خاصة به، شأنه شأن الحلم اللا واعى والخيال الواعى. هو عكس الصدى الذى يحتوى على فكرة التكرار لمقاومة الزمن الذى يؤدى إلى الفناء. النسيان هو أيضاً ازدواج زمنى ولكن مقابل وموازى للزمن الأساسى ولا يكرره.

**أشكال الازدواج المختلفة :**

* الازدواج الزمنى ودورة الحياة والموت ورمزية الاحتواء بمختلف أشكالها.
* فى العلاقات العاطفية وتداعياته الأسطورية
* القناع وأبعاده الرمزية
* تلازم الشئ ونقيضه : إيروس وتاناتوس، إله الحب وإله الموت، وأيضاً النوم والموت اللذين يعتبران أخوين بلغة الرموز.

**أولاً الازدواج الزمنى**

وتعبر هذه المجموعة عن أفكار واحدة على مستوى الرمزية أهمها الإحتواء : فالقصة تحتوى بداخلها على قصة آخرى والمقابر تحتوى على أجساد المتوفين. فيها رمزية الازدواجية المكانية وأيضاً رمزية رحم الأم الذى يعتبر العودة إلى الأصول وإلى المكان الذى يحمى من ثقل العالم الخارجى. وفيها أيضاً إشارة إلى قصة سيدنا يونس عليه السلام الذى ابتعله الحوت ثم لفظه. ترد أيضاً رمزية البعث حين تعود الشخصية من زمن وتبعث لتصبح نسخة آخرى معدلة من أصلها الأول، شأنها شأن العنقاء التى تبعث من ذات رمادها، متبعة بذلك حركة دائرية قائمة على التكرار الهدف منها مقاومة الفناء، أى كل ما يتناقض – بلغة الأساطير – مع الإله كرونوس الذى يلتهم أبنائه. المقصود بذلك وجود زمنين : قبل وبعد. وتوجد أيضاً فكرة العودة إلى مكان وزمان قديمين وسابقين.

البعث تذكرة أيضاً ببعث القمر وكل هذه الشخصيات تحولت إلى شخصية آخرى أو شبح من الشخصية الأصلية. معنى هذا فلسفيا : أن نجيب محفوظ مسيطرة عليه فكرة العودة إلى الأصل والبعث مرة آخرى. وهى موجودة فى الديانات السموية كما فى الأساطير العلمانية واستدعائها يدل على أن نجيب محفوظ يقوم بتأويل الواقع وإعادة تشكيله واعتباره تكراراً ضمنياً للأصل الأسطورى والدينى.

ففى قصة القانون، يعود سيد حافظ من السجن : فتتكون القصة زمنياً من مرحلة قبل ومرحلة بعد السجن فالمكان هو الفاصل الزمنى. ففى العنوان أطروحة قدسية السلطة . واسم "سيد" موجود فيه أيضاً فكرة السلطة والعلاقة بين السيد والخادم والسيد هو أعلى من الخادم ولكن فى القصة البطل سيد هو خادم القانون وشيخ الحارة هو القانون إذن السيد الفعلى. فنجد تبادل الأدوار والتناقض بين الرمز الذى ينتج عن اسم الشخصية وعن توصيفها الفعلى. وتكمن قيمة ذلك التضاد فى اعتباره مجازاً عن فكرة أن الحياة على الأرض بمثابة سجن للإنسان نظراً لأنها تخضع لقوانين. وفى اسم "حافظ" فكرة رمزية الابتلاع لأن ما يحفظ هو ما يحتوى، والابتلاع الموجود أيضاً فى " تأبيدة التهمت من عمره". هناك ازدواج مكانى : السجن والحارة وكلاهما فيه رمز الإبتلاع. وعلى مستوى الأفعال، نجد أن أفعال الأمر كثيرة فى كلام شيخ الحارة أما فى كلام سيد فالفعل الماضى هو الغالب، ويعكس ذلك الازدواج على المستوى النحوى فكرة البعث .وبالإضافة إلى ذلك، تحديد المدة التى قضاها سيد فى السجن هى "ربع قرن" الغرض منه استدعاء رقم أربعة الذى يشير إلى عدد دورات القمر. وصار عمره خمس وأربعين عاماً : الخمس هى الإنسان المكون من ذراعين وأرجلين ورأس، وأيضاً أصابع اليد الواحدة، والأربعين هى العشرة أربعة مرات ، يعنى ذلك أنه دخل السجن وهو عمره عشرون عاماً والعشرون هى الخمسة أربعة مرات، مما يؤكد نفس الفكرة الرمزية المطروحة ألا وهى النظر إلى الإنسان بالمعنى المجرد، أى باعتباره كائن فيه صراعات بين قوى الشر وقوى الخير، أى كائن مدنس فى مقابل المقدس. وتظهر مجموعة من الأشياء وعكسها مثل الشوق والحظر، والبيع والشراء، والضحك والحزن، والبطولة والخيانة، والسجون والمتاجر، والمشنقة والسجن فى مقابل الوكالة، مما يرمز إلى اشكالية الخير والشر بالمعنى الواسع والتى تستدعى أيضاً من خلال ذكر للشيطان المرتبط بالخطيئة الأولى : " رجع الشيطان يساومك؟". وتنجلى أهمية ذكر القدر فى توزيع الأدوار، فالقدر هو ما يقابل إرادة الإنسان فذكره يعبر عن الصراع الأبدى بين القدر وإرادة الإنسان . ويظهر تأثير الأسطورة اليونانية فى القصة فى فكرة التضحية حيث أن هناك قصة يحيط بها الغموض تستدعى أسطورة بروميتيه : لابد لبناء الوكالة دفع ثمن وهو دخول سيد السجن، لابد لخير الجميع أن فرداً واحداً يتعذب، شأنه شأن بروميتيه سارق النار ليستفيد منها البشر أجمعهم ولكن مصيره هو أن يأتى صقر يلتهم كبده كل يوم بما فى ذلك من عذاب ومن فكرة الدائرية والتكرار.

فى القلوب الطائرة، رجل غريب يدخل الحارة ويخطب ويتوقع " عواقب لم تكن فى الحسبان" تسبب فى إرباك وخلافات بين أهل الحارة ويختفى الرجل، ثم يقول أحد المجاذيب : " سيجئ الفرج بلا دليل كما جاء الفرج بلا نذير. بداية نلاحظ أن أول كلمة فى القصة هى " اعتلى" تشير إلى الاستعارة التصاعدية الموجودة أيضاً فى " الطائرة" ، والصعود هو الابتعاد عن الأرض وبالمعنى المجازى الاقتراب من عالم الروحانيات ، وفيه إشارة لصعود الروح من أجل البعث. محتوى الخطبة غير موجود ولكن تأثيرها هو الموجود، والهدف هو إعطاء صورة مجتمع ينساق وراء من يدعى الدين.

 فكرة الغربة موجودة : الرجل الذى تسبب فى القلق غريب والخطبة أيضاً غريبة "لم يسمعها الناس من قبل". وغموض هوية الرجل جعل امرأة تقول أنه عفريت مما يدل على التلازم والصراع بين الخرافات والواقع والدين. والفوضى لم يحلها سوى أحد المجاذيب، والمجذوب هو أيضاً غريب عن باقى من حوله لأنه يعيش فى عالم من صنع خياله غير سوى وله مقايسه التى تختلف عن مقاييس العالم العقلانى. واختيار المجذوب لحل الأزمة هو اختيار اللاعقلانى بينما يتوقع القارئ أن من يحلها هو شخص عقلانى له قدرة على الإقناع. وتحمل العبارة توقع يخص زمن ثانى غير زمن المضارع وهو المستقبل وهنا الازدواج الزمنى يختلف عن القصص الأخرى حيث يتوازى الماضى مع الحاضر وقيمته تكمن فى كونه يشير إلى زمن البعث الذى لم يأتى بعد. " اختفى كأن الأرض ابتلعته " و" لم يجد له أثراً" أهمية الاستعارة خاصة فيما يتعلق بقيمة الرمز، البعث يتم بعد الابتلاع والإشارات الأسطورية واضحة.

وفى السعادة، القصة عبارة عن حوار بين محقق ومتهم : نحن هنا بإذاء ازدواج زمنى أيضاً، زمن التحقيق وزمن الجريمة الذى يسبقه وفى هذا الفعل إشارة رمزية إلى الحساب الذى سيتم يوم القيامة بعد البعث. وفى جريمة القتل إشارة إلى أسطورة هابيل وقابيل وفى وضع نهاية للسعادة إشارة رمزية إلى سقوط أدم وحواء وطردهم من الجنة حيث كانت السعادة الأبدية. " قتله أجله" تطرح فكرة الحتمية بينما الدافع الحقيقى هو تسوية حساب، فهو مصير مأسوى لمن كان سعيداً. ونلاحظ عدم وجود رد فعل المحقق على تبرير المتهم لجريمته وإضفاء الغموض وظيفته هو ترك للقارئ حرية الخيال. وهنا نجد أيضاً التزاوج بين الحتمية والإرادة الحرية للإنسان : الحقيقة أنه قتله بإرادته ولكنه يريد إلقاء اللوم على القدر. الضحية كانت له القدرة على تحويل الشىء إلى نقيضه، وفى ذلك كناية عن البعث أى إعطاء المأسى صورة مهازل، ويدل على أنه شخصية كاريزمية له قدرة على التأثير على الآخرين وتغيير الواقع مثل الغريب الذى هتف فى المنبر منذراً بكارثة طارحاً بذلك فكرة انسياق الجماعة وراء الفرد.

وذاكرة الجيران، خناقة قديمة بين أسرتين، فارق الحياة رجل مهم من كل أسرة فى يومين متعاقبين. لكن سبب الخصام مجهول وشيخ الحارة حاول أن يصلح بينهما، أحضر الدفتر وعرف سبب الخصام ولكن لم يفصح عنه. الازدواج فى أسرتين ويومين ورجلان، وهناك زمن ماضى وزمن حاضر امتداد لهذا الماضى. وتعود الإشارة الرمزية إلى أسطورة هابيل وقابيل، والقيمة الرمزية للدفتر هى أنه يحتوى على السر ويبتلعه، ومن هنا رمزية الابتلاع، الشيخ يحاول بعث هذا السر من الدفتر، والدفتر هو ما يستر الفضيحة بالتناقض مع السياق الدينى (ليلة رمضان) الذى يتم فيه اكتشاف الفضيحة. وإصرار الشيخ على استحضار الماضى للكشف عن سبب الخلاف بداخله، وهى نفس البنية الدرامية السابقة : المحقق يستدعى زمن الماضى لتفسير الواقع.

وفى الهتاف، أبو عبده عاد إلى حارته بعد أن جمع ثروة ضخمة من أحط السبل وأحملها للعار ولكن الحارة رفضته. وهذه العودة بعد أن اغتنى عن طريق الحرام فى مقابل عودة سيد حافظ من السجن، والبعث هنا هو عودته بمظهراً مختلفاً تماماً. أبو عبده يحاول رد دين قديم لمتبولى ولكنه رفض وتم عزل أبو عبده داخل الحارة فصار بيته سجن وصار كالغريب فيها. نلاحظ اهتمام أبو عبده بالمظهر وليس المخبر، أى بالملبس والنقود والتناقض بين الظاهر والباطن، وهذا التناقض موجود أيضاً فى اسمه ، فعبده فيها ايحاء دينى يتناقض مع تصرفه وهو المتاجرة بالمخدرات التى يرفضها الدين. جدير بالذكر أن المخدرات هى ما يجعل الإنسان يدخل فى دنيا آخرى هارباً من دنيا الواقع. والهتاف هو الصوت العالى الذى يتسبب فى حدوث الصدى وفيه أيضاً رمز الاستعارة التصاعدية التى تشير مجازاً إلى الحياة ما بعد الموت. ونجد أيضاً الصراع بين قيمة الخير والشر ولكن فى النهاية قيمة الخير تنتصر لأن الحارة ترفض الشر، وهذا الصراع هو صورة رمزية ومجاز عن الجنة والنار، واستجابة أبو عبده للطرق المنحطة غير الأخلاقية هى استجابة أدم للشيطان، وطرده من الحارة هو طرد آدم من الجنة لأنه قام بفعل ممنوع.

وفى الصعود إلى القمر، يتم إعادة بناء زمن ماضى بكل تفاصيله ويتم تهيئة المكان المناسب لهذا الزمن. نلاحظ الازدواج بين البيت فى حالته الأولى وحالته الثانية بعد الهدم ، البيت بعد البناء يستقبل البطل ولا يلفظه بل يدعوه ويشجعه على الدخول على العكس من لفظ الحارة لأبو عبده وفكرة الغربة موجودة ضمنياً فى رفض الواقع وهدمه ومحاولة إعادة بناء الماضى، إذ أن البطل يشعر بالغربة داخل الواقع فيتذكر طفولته. أول كلمة هى " تم الهدم" أى طمس ملامح وتدمير الماضى بغرض إعادة إحيائه مرة أخرى. والصعود هو الحركة إلى الأعلى، نفس فكرة الهتاف. و"استراحة تنفع مهرباً من هموم الحياة وضغوطها" كناية عن رحم الأم الذى يعتبر بمثابة مهرب وملاذ يحمى من العالم المحيط والمحبط. القناع الذى يرد ذكره كناية عن ازدواج الهوية و"أمعنت فى الخيال" تعبر عن الازدواج الزمنى : الخيال فى مقابل الواقع وأيضاً الخيال الذى يتحول إلى واقع. وتعبر الاستراحة والقناع عن الازدواج : العالم المحيط به وما يوازيه كعالم مضاد لتعويض عنه ، مما يكشف ضمنياً أن الواقع مؤلم والبعث هنا هو استعادة زمن السعادة ، هذه السعادة كانت معنوية ومجردة ثم تحولت مع بناء البيت إلى سعادة ملموسة. والقمر استدعاء كل رموزه. تمسك البطل بإعادة بناء بيت قديم ورفضه فكرة المشروع الاستثمارى . الأهمية تكمن فى إعادة إحياء القديم ورفض العيش فى المستقبل والحاضر. وينتهى الصراع بانتصار الماضى وطمس الحاضر.

وفى معركة فى الحصن القديم، عاد البطل إلى الحارة بعد غياب فى التجنيد. والأم ترفض أن يذهب إلى التجنيد وهى من يعترض على القانون. وفكرة أن التجنيد هو سخرة أى ما يفترض الخضوع لمجموعة من الضوابط والقوانين تقرها السلطةو التى تتعارض مع الحرية الشخصية. البعث هنا هو الذهاب بالجلباب والعودة بالبدلة الكاكى أى الاهتمام بالملبس مثل أبو عبده أى العودة بشكل آخر ولبس آخر مثل باقى الأبطال ولكن فى سياق اجتماعى مقبول. والبعث موجود أيضاً فى الأشباح التى تعد الصورة التى يبعث بها الموتى. ورمز الحصن (كسائر الرموز المكانية) هو كناية عن رحم الأم الذى يحمى وهو أيضاً سجن للأشباح وتظهر هنا أيضاً رمزية الابتلاع واقتحام الحصن هو اقتحام رمز الأم الى يشكل خطراً فهو بمثابة استئصال الشر. والأشباح هى الماضى ، والماضى هنا يشكل خطراً على العكس من القصص السابقة حيث كونه يمنح إحساس الراحة والأمان. " أمامه خمس سنوات سخرة كسائر الجنود" تظهر رمزية رقم خمسة السالفة الذكر وفرقة المشاة التى سارت فى استقباله كانت تسير أربعة أربعة وحين خرج الشاب من الحصن خرجت ورائه الأشباح أربعة أربعة مما يستدعى عدد دورات القمر ورمزه.

وفى صدى النسيان، تدور الأحداث حول " مولد جديد" للبطل قبل وبعد أن مسه مرض النسيان. أحنى رأسه دقيقتين ثم رفعهما فصار شخصاً أخر فتم التغيير والبعث يكمن فى هذه الحركة التى تتجه إلى أسفل ، والأسفل فى المعنى الرمزى هو باطن الأرض والأصول وبالمعنى الواسع هو أيضاً اللاوعى. النسيان جعل عنبر إنساناً هادئاً وحائراً فقبله كان شخصية تتسم بالقوة والجبروت أدت إلى رحيل خصومه من الحارة ولكنهم عادوا إليها بعد ما أصابه المرض، عنبر هو سيد الحارة الفعلى والفتوة، ومرض النسيان سلبه هذه السيادة. فهنا يكمن رمز العودة إلى الحارة ثم اللفظ منها مرة أخرى. ولكن عنبر عاد إلى حالته الأولى بعد أن شفى من مرض النسيان. تشبيه النسيان بالعفريت يستدعى أيضاً رمز ما هو يتعدى رمز العقل البشرى ويتقارب مع فكرة الشيطان السالفة الذكر، بعد أن أصاب عنبر مرض النسيان، أصبحت الحارة مثل الجنة، بها إحساس الأمان والمرح، ولكن بعد عودة ذاكرته ، تتشبه بجهنم. تحديد المدة الزمنية بدقيقتين من شأنها أن تستدعى فكرة ورمزية الازدواج. القصة بالمجاز هى التحول من الشر إلى الخير ثم العودة إلى الشر وتنتهى بانتصار الشر. عنبر الشرير هو رمز لكل قوى الشر.

**دورة الحياة والموت :**

فى حديقة الورد، البعث يكمن فى تحويل المقابر إلى حديقة زهور، وقررت الحكومة إزالة المقابر وظهر هيكل عظمى فى طريق زلط ليلاً وهدده فقد يكون ذلك تبريراً لقتله لحمزة كنوع من الانصياع لأوامر الهيكل العظمى وهنا نرى سيطرة الماضى على الحاضر والصراع بينهما. وهناك إشارة مؤكدة إلى أسطورة هابيل وقابيل وهى إشارة تكررت فى أكثر من قصة. والانتصار للحديقة وليس المقابر. وقتل حمزة هو إشارة لبروميتيه وتمرد حمزة على قدسية الموت وأراد منفعة أهل الحارة بإنشاء حديقة فالعقاب هو الموت. حكاية داخل الحكاية : " شيخ الحارة حكاه لى"، فهذه الرمزية تعادل أيضاً رمزية الابتلاع. زمن ما قبل قتل حمزة قنديل وزمن الحاضر (بعد القتل).بيومى زلط هو الذى قتله وأهل الحارة يعرفون ولكن قيدت الجريمة ضد مجهول. استرجاع الماضى من خلال ذكريات عنه الحديقة كانت مقابر وتحويلها إلى حديقة آثار جدلاً شديداً آدى إلى القتل، والحديقة رمزياً هى الجنة، أما المقابر فهى تذكرة للإنسان على عدم دوام الحياة على الأرض وفيها إشارة إلى اللا- زمن ، أى الزمن الذى يتوقف فيه الزمن. " شيخ الحارة حكاه لى" قصة داخل القصة، مما يستدعى رمزية الابتلاع، شأنها شأن المقابر. ورمز اسم " حمزة قنديل" يكمن فى أن القنديل هو أنه يضيئ فى الظلام، وحمزة هو متعلم ويحب الحديث فى المجالس عما يعرفه ويثير الدهشة ويجذب الانتباه، وهنا استدعاء مرة آخرى لرمز القنديل الذى يشير إلى والمعرفة فى مقابل الجهل الذى يعادل رمزياً الظلام. قتله بيومى زلط بسبب خلاف : حمزة يريد إحلال حديقة زهور مكان القرافة وبيومى لا يريد المساس بالقرافة، والقرافة هى عالم مغلق ومظلم وتحت الأرض على العكس من الحديقة التى تعتبر عالم مفتوح وفوق الأرض. هى تتلقى أشعة الشمس على العكس من القرافة التى قلبها أساساً تحت الأرض والظلام.

وفى نذير من بعيد، يعود حسبو إلى منزله فى الظلام بين أشباح غاضبة، هى أرواح أهل الحارة السابقين الذين لا يوافقون على ما يرتكب فى حارتهم من أفعال منكرة، هذه الأشباح طالبت حسبو أن يكون نذيراً لهم. صراع فى الحارة حول تصديقه وتكذيبه. تحول حسبو إلى شخص آخر يقضى وقته عند القبور، وهنا يكمن مضمون البعث فهو ترك رمزياً زمن الحاضر ودخل زمن الماضى. وهذه القصة حوار بين الزمنين. القصة متشابهة مع الهتاف ولكن الفرق هنا هو أن سبب الصراع واضح. وهناك عبارة مشتركة : " خطر لم يكن فى الحسبان". تشير إلى زمن المستقبل ورغبة الماضى فى التحكم فى المستقبل. وأيضاً فرد واحد تسبب فى بلبلة الجماعة وهو يحمل إليهم رسالة من عالم الموتى مطلوب منه تبليغها فهو بلغة الأساطير هيرمس الذى يحمل رسالة إلى البشر يتم تفسيرها. و"البعيد" هنا هو الزمن الآخر. وهناك إشارة إلى أسطورة أوديب فى غضب الأشباح كأنها ألهة ترسل لعنتها على أهل الحارة، لأن أوديب أيضاً ارتكب جريمة، وحمل الرسالة من عالم الموتى يحمل رمزاً أسطورياً ألا وهو الإشارة إلى هيرميس الذى يحمل رسائل من الآلهة إلى البشر.

**الحكاية داخل الحكاية**

فى الطاحونة، "قال لى شيخ الحارة". الراوى يدمج نفسه فى الحدث ويشير ذلك بالطبيعة إلى رمزية الابتلاع. تحمل الطاحونة رمز الدائرية أى دائرية الزمن بمعنى الموت ثم البعث مرة آخرى وفيها أيضاً فكرة التكرار والعودة إلى نقطة البداية، مثلما بعد البعث حيث العودة إلى الجنة. الصديقان : رزق لا يملك شيئاً وانقطع عن التعليم، بينما عبده يملك وأكمل تعليمه وسلم رزق شئون عمله وشئون زواجه. زواج رزق من ظريفة رغم حب عبده لها وزواج عبده من أم ظريفة كبديل عنها.المثلث موجود هنا أيضاً : " كانوا ثلاثة خرجوا إلى الدنيا فى يوم واحد" : رزق وعبده وظريفة. حينما بلغوا السادسة تم حجب البنت خلف الجدران والسادسة هى ثلاثة مرتين. زواج رزق من ظريفة معللاً بأن يريد إنقاذ صديقه من شر كان حتماً سيقع فيه هو فكرة كبش الفداء وفكرة بروميتيه أى الفرد الذى يضحى بنفسه لإنقاذ الآخر والذى رأيناه سالفاً. القارىء لا يعرف شيئاً عن ظريفة فهى لا تظهر سوى من خلال الكلام عنها ولا يعرف ماذا يعيبها فلا يجعلها ملاكاً لا تصلح للزواج من عبده إلا بالإيحاء ، وهنا إشارة إلى خطيئة وارتباطها بحواء. و"خرجوا إلى الدنيا" رمزية حركة الخروج من داخل الرحم إلى الخارج، من الظلمة إلى النور، وحبس البنت يذكرنا بحبس سيد حافظ فى السجن، ولكن هذا الحبس ليس مرتبط بجريمة سوى أنها فى مجتمع يحب حبس الأنثى وفيه رمزية الابتلاع بعد خروجها منه. وهناك إيحاء بأنها بعثت وصارت " ليست ملاك" وتبدلت.

**الشكل الثانى : فى العلاقات العاطفية**

يستدعى الازدواج والتعددية فى العلاقات العاطفية بعض الأساطير ولكن الأساطير الضمنية هنا هى الأساطير العلمانية. أهمها هى أسطورة كارمن الاسبانية أى الأنثى اللعوب التى لا ترتبط بل هى رمز لكل ما هو مؤقت ووقتى متقاربة بذلك مع القيمة الرمزية للقمر. وهى أيضاً تتقارب مع أسطورة عرائس البحر التى تغنى وتسحر وتجذب بصوتها وشكلها الجميل البحارة فيغرقون فى قاع البحر ليلقوا حتفهم، فلذلك كان أوليس يضع فى آذانهم شمع ويقيدهم فى أعمدة السفن، وهنا الاستعارة تتجه إلى أسفل أى إلى الفناء وإلى الأرض حيث الخطيئة، ومتلازمة الموت والحب هى متلازمة أيروس تاناتوس. ومن ناحية آخرى، هناك أسطورة إسبانية آخرى ألا وهى أسطورة دون جوان الذى يغرى العديد من النساء دون الارتباط بأى واحدة منهن. ومن الأساطير اليونانية أسطورة زيوس، زوج هيرا، ذو العلاقات النسائية العديدة كعلاقته بأفروديت رمز الجمال.

فى مدد، نجد إيمان عبدين المطلق بالعرافين ويتزوج حليمة رغم حبه لشمائل منذ الصغر لأن الشيخ قال له أن معها سعادته وهو شخصية قدرية على العكس من صديقه. يتجلى الصراع بين القدر وبين إرادة الإنسان (الذى رأيناه سابقاً) ولكن هذه المرة تتراجع الإرادة فتظهر الشخصية بشكل سلبى. واسم "حليمة" مشتق من الحلم أى الصبر بمعنى الصبر الذى يلزم الإنسان لكى يحصل على ما يتمناه، وأيضاً من الحلم الذى يناقض الواقع وهو الشيئ المثالى الذى يتطلع إليه الإنسان. والحلم مرتبط أيضاً باللاوعى الذى هو جوهر الإنسان والذى يستتر تحت حياة الإنسان العقلية. ودكان العطارة يحمل رمز العطارة وهو عالم الروائح حيث أن كل شيئ فيه مؤقت وهارب فهو مرتبط برمز الهواء، وتتجلى فيه أيضاً الاستعارة التصاعدية حيث حركة العطر والرائحة تتجه إلى أعلى، إذن الابتعاد عن الأرض حيث الحياة المؤقتة وعن العالم الأسفل والذهاب إلى العالم الأعلى حيث البعث. تبدلت حليمة بعد الاستحمام استعداداً للزفاف فهنا يكمن البعث حيث المياه تعتبر تطهير وتعتبر ما يكشف عن الجوهر الحقيقى الذى يخفيه المظهر، فزوال المظهر بالمعنى الرمزى هو الحركة إلى الداخل والعودة إلى الأصل والجوهر، الشكل الخارجى (القذارة) هو مقبرة الجوهر الذى يتجلى حين يتم إزاحة الأتربة عنه. وذهاب عبدين إلى حارته بعد الغروب ليرى أول بنت تخرج يشير إلى رمزية الغروب أى وهو مرحلة انتقالية أى نهاية النهار وبداية الليل والليل هو رحم الأم، ويشير ذلك أيضاً إلى دائرية حركة الأرض حول الشمس محددة بذلك أوقات النهار المختلفة، تنتهى دورة اليوم ثم تبدأ دورة آخرى، ويطلب يدها ساعة العصرية وهذه الساعة بداية أو مقدمة للغروب إذ أن الظهر هو ذروة الشمس والعصر الذى يليه هو مرحلة بداية الحركة التى تتناقض مع الحركة التصاعدية. والازدواج موجود فى الصراع بين كلام الشيخ وحب عبدين لشمائل ولكن كلام الشيخ هو الذى ينتصر، الصراع هو الصراع بين إرادة الإنسان وفكرة القدرية. و"أول بنت تخرج" الخروج هنا يحمل رمز الخروج من رحم الأم التى تحل محلها الحارة. ونذكر أيضاً أن حليمة رفضت الحبس فى المنزل الذى اعتبرته سجن ثم استولت على أموال زوجها ورحلت وطلبت الطلاق. هى الفتاة التى تحب الحرية والعمل على العكس من شمائل الفتاة المحبوسة التى لا تشارك فى الحدث.

وفى زغرودة، زفاف مهران وياسمين رغم علمه بحب صديقه اسماعيل لها. ادخر مهران من مرتبه لمهرها بينما اسماعيل ظن أن أى ادخار لن يكفى فظل يلهو ويقتنى دواوين العشق. الأسماء الثلاثة تنتهى بحرف النون. "مهران" من المهارة فهو من يفكر بشكل عملى وبراجماتى وبمهارة ، فادخر من مرتبه ليتمكن من الزواج بياسمين. أما "زهران" فهو من الزهر والزهر للزينة ورمز الرومانسية فى مقابل الواقعية. تنتهى القصة بانتصار البراجماتية على الرومانسية. والياسمين زهرة لونها أبيض مما يستدعى رمز القمر وهى أيضاً زهرة ذات رائحة نفاذة مما يستدعى رمزية ما يتجه إلى أعلى. وزهران إنسان قدرى : :الحظ يبتسم والدنيا حظوظ" على العكس من مهران البراجماتى الذى يخطط بطريقة عملية لتحقيق هدفه. ورمز الزغرودة هو تعبير عن الفرحة وأيضاً حركة اللسان بين الذهاب والإياب أى التناوب واتباع حركة محددة ويستدعى رمزية الفم ألا وهى الابتلاع لأنه المدخل والمخرج ، هو البعث ويتحول بعد ذلك إلى شكل مختلف.

فى قمر، "نفر من الباقون من الزمن الأول يروون ما احتفظت به الذاكرة" : قصة داخل القصة، والاحتفاظ فيه رمزية الابتلاع مثل اسم " سيد حافظ" الذى رأيناه سابقاً. حبس والد قمر ابنته فى القصر نظراً لجمالها الشديد وهنا نجد رمز السجن ورمز حبس النساء الذى تكرر فى أكثر من قصة ، على العكس من عرائس البحر شديدات الجمال لا يتم حبسهن بل هن اللاتى تسببن فى موت البحارة، الخوف من الجمال الذى يصل إلى حد الخطورة. تختفى قمر ليلة زفافها وتعود إلى دارها حينما كبرت وصارت شيخة. وعودتها إلى منزلها تتشابه مع عودة البطل الذى كلف المهندس بإعادة بناء المنزل القديم ورفضه للمشروع السياحى. خطف الفتاة الجميلة فيه إشارة إلى أسطورة زيوس الذى يخطف الفتاة أوروبا التى يحبها. خطفها عرجون المكلف بحمايتها. والعرجون هو أصغر مدى يمكن أن يصل إليه القمر قبل اختفاءه نهائياً، والدلالة الرمزية للاسم تكمن فى كونه آخر من يتوقع أن يخطفها. البعث يكمن فى اختفاءها ليلة زفافها وعودة بشكل امرأة عجوز منقبة ليلة زفافها. النقاب رمزياً هو ما يخفى الجوهر، والغبار علامة لهجر البيت وإزالته عنه هو بمثابة بعث لهذا البيت (مثل استحمام حليمة ليلة زفافها) وذلك بغرض الوصول إلى الجوهر، والجوهر هو الماضى، والغبار هو الحاضر والمستقبل، وإزاحة الغبار هو العودة إلى الماضى والى الأصول.

فى على لوز، زفاف سفرجل خمس مرات، كل مرة فتوة كل منهم يموت مقتولاً أمام فتوة آخر أو تقبض عليه الشرطة وينهب بيته. كانت بياعة على لوز، وعلى لوز هو الوصلة بينها وبين الشحاذ الضرير الذى يحبها. هؤلاء الرجال هم تكرار البعض للبعض الآخر. تعود متلازمة الحب والموت : من يحبها ويتزوجها لابد ان يموت، شأنها شأن كارمن وأسطورة عرائس البحر ولكن هنا موتهم ليس بإرادة سفرجل، الأمر يبدو وكأنه القدر. تتعهد سفرجل أمام الله بعدم الزواج كنوع من الإحساس بالذنب مما يكسب القصة طابع دينى. فرفضت الفتوة العريس الذى حدثتها عنه الخاطبة. والشحاذ الأعمى هو أوديب وفى ذلك إشارة إلى العقاب الذى فرضه على نفسه لزواجه من والدته وفى أحداث القصة نكتشف أنه يحب سفرجل فى صمت فهو بمثابة حب ممنوع. ينشد القصائد العاطفية ويعيش من هذا الإنشاد. هو العاشق المعذب الذى يقول : " ما رويت". الأعمى هو أيضاً الغريب عن العالم لأنه يعيش فى عالمه المظلم. فالعالم الحقيقى بالنسبة له هو عالم مختفى لا يراه، فقط يتصل به عن طريق السمع. ومن ناحية أخرى، عدد الرجال الذين تزوجتهم سفرجل خمسة وفى ذلك استعادة للرمزية السالفة الذكر. وبعد موتهم رفضت أن تشحذ فصارت بياعة على لوز، فهكذا تم بعثها بعد أن كانت تعيش مرفهة وبعد ما لم يعد يبقى من جمالها القديم إلا مسحة مثلها مثل قمر ومنيرة. السرفجل فاكهة مرة الطعم ويتفق ذلك مع الحياة المرة التى عاشتها ويختلف مع حلوى على لوز.

فى العشق فى الظلام، تدور القصة حول الغفير بندق الذى يحب الست بطة التى تغنى كل يوم ليلاً دون أن يراها، قتل زوجها النجار العائد سكران ليلاً، وبعد قتله رأى الست بطة لأول مرة، وهنا تتجلى أسطورة عرائس البحر فى عشقه لصوتها فتجذبه دون أن يراها. المثلث : الخفير والست بطة وزوجها النجار. يتجلى الصراع بينهما ، وتوجد أيضاً فكرة أن بندق لم يراها ، كأنه كان أعمى (مثل الشحات الضرير) ولكنه عمى مجازى، ولكن فى نهاية القصة تبعث بشكل جديد ألا وهو صورتها الحقيقية ، فهى حبيسة المنزل لا تخرج إلا لتبعث إلا فى النهاية. الخفير بندق ملقب بأبو الهول، مما يوحى برهبته بينما زوج الست بطة يدعى مازحاً أنه الشيطان مما يتسبب فى قتل الخفير له، وهنا أيضاً استدعاء لأسطورة هابيل وقابيل وتكرار لفكرة الشيطان الموجودة فى قصص أخرى، أى قوى الشر فى مقابل قوى الخير. والقصة عبارة عن مشهد واحد يحدث ليلاً يضع نهاية لأحداث كانت تتكرر كل ليلة، أى يضع نهاية لفكرة الدائرية الزمنية ويتجلى الجوهر الذى كان مختبئاً داخل المنزل.

**الشكل الثالث : الظاهر والباطن (وجهان لنفس الشخصية) التناوب**

الرمز الذى يتم استدعائه هنا هو رمز القناع الذى له أبعاد عديدة : فالشخصية ترتدى قناعاً وتظهر بشكل مختلف عما فى باطنها. القناع مرتبط بالمسرح وبالتمثيل أى بالكذب والخداع فى مقابل الحقيقة ولكن هو أيضاً ما يحمى ويخفى الجوهر. وفيه فكرة السجن : الجوهر مسجون داخل المظهر وفى ذلك عودة إلى رمزية الاحتواء وإزالة القناع يعادل رمزياً إزالة الأتربة عن المنزل وعن جسد حليمة. والقناع هو مايسمح بالتستر وبقول الحق دون أن يرى الآخرون القائل الذى يحمى نفسه فلا يعرفون من هو فبالتالى لا يستطيعون معاقبته، وفيه إشارة إلى ازدواجية المرجعية ورفض تحمل المسئولية.

فى الأرض، زلزال لمدة ثلاثين ثانية يكشف عن فضيحة جنسية للمعلم طلبة ويكشف الوجه الآخر الذى كان يخفيه للناس، فالبيت بمثابة القناع أو النقاب. هذه الفكرة موجودة فى الثلاثية فى شخصية سيد السيد : مثلث الرجل والزوجة والعشيقة. ورمزية الزلزال تكمن فى أنه مساس بالسكون والأرض رمزياً هى رحم الأم الذى يحتوى ويخفى ولكنها تلفظ الفضيحة وتدمر الحواجز التى كانت تستر وترفض التستر عليها مثل الحارة التى لفظت أبو عبده، فهو بمثابة رفض لقيمة الشر ، رمزياً هو الطرد من الجنة لارتكاب خطيئة. الزلزال مدته ثلاثين ثانية والفضيحة فى الدور الثالث والطفلة التى يحملها إمام الزاوية دون السادسة والسادسة هى ثلاثة مزدوجة، معنى ذلك رمزياً هو أنه تكرار لفكرة المثلث فى حياة البطل الذى لا يستطيع مواجهة أهل حارته حيت تم فضحته.

فى أم الذهب، كانت البطلة يراها الناس بوجه فى الطريق وفى البيت بوجه آخر، وفى المساء بوجه وفى الصباح بوجه آخر. الذهب هو رمز للشمس والشمس هى ما يوهب الضوء ولكن من يقترب أكثر من اللزوم تحرقه، شأنها شأن النار. والذهب هو معدن نفيس تكمن قيمته فى ارتفاع ثمنه وأيضاً فى فكرة أنه يتم استخراجه من باطن الأرض، وهناك أيضاً الدلالة الرمزية أن الذهب هو الجوهر الذى تخفيه الأرض التى تلعب دور القناع والنقاب ، مما يستدعى رمزية الابتلاع والحركة إلى الداخل التى تعادل رمزياً الرجوع إلى الحارة. ترسل البطلة يونس إلى أهل الصلاة والتقوى لإغوائهم وهنا يتجى الصراع بين الدين والشهوات الدنياوية. ولا يفوتنا فى اسم يونس رمزية الابتلاع.

فى الشحاذة، الشحاذة هى أم الأرملة التى تزوجها التاجر، كانت تخفى وجهها تحت النقاب وتشحذ وحين انكشف السر طلق التاجر الزوجة. فى هذه القصة يظهر رقم أربعة (الذى يشير إلى عدد دورات القمر) مرتين : عدد الأبناء أربعة والأبطال هم الأم والإبنة والزوج والمجهول الذى كشف السر. والمولد هو السياق الذى تم فيه كشف السر، شأنه شأن الزلزال. والتبرير هو تربية الأولاد تربية سليمة وحمايتهم من أن يصيروا أطفال الشوارع. ويظهر النقاب هنا مرة أخرى كما ظهر فى قصة قمر لأن به الشخصية تتحول إلى شخصية أخرى وتبعث. فعندما يرفع النقاب تكشف الحقيقة مثل الحائط الذى سقط فى الزلزال وكشف المعلم طلبة. نجد عبارة تتخذ شكل حكمة يستعين بها نجيب محفوظ لإعطاء أدلة تؤيد القصة : " الوقائع لا تتوافق دائماً مع الرغائب". والشحاتة فيها فكرة الترحال المستمر وعدم الدوام (مثل سفرجل التى تسرح بعلى لوز) ثم العودة إلى المنزل آخر النهار التى تعد رمزياً العودة إلى البداية لإعادة الدورة والرحلة فى اليوم التالى.

فى تحت العمامة عريس، ألقى مجهول ماء النار على وجه الفتاة الجميل، مما حولها إلى شخص آخر. ". الفتاة اسمها منيرة أى ما يبعث النور مثل الشمس. وماء النار التى ألقيت عليها هى التى غيرتها وجعلتها شخص آخر وهى المسئولة عن البعث. وهنا نجد بعد من أبعاد رمز النار ألا وهو الاحتراق على العكس من التنوير أو بث الضوء الوارد فى اسم منيرة.وفكرة الاحتواء موجودة فى العنوان. و"حارتنا" الراوى يدمج نفسه فى القصة و" يقول الرواة" تدل على أن القصة منقولة عن قصة أخرى فهى قصة داخل القصة، مما يستدعى رمزية الاحتواء على مستوى السرد. وفى القارىء الضرير إشارة إلى أسطورة أوديب وتستدعى أيضاً فكرة الغربة، كما رأينا فى على لوز فهو من يحب دون أن يرى محبوبته.

**الشكل الرابع : تلازم الشئ ونقيضه**

يستدعى تلازم الشئ ونقيضه ثنائية إيروس وتاناتوس أى الحب الذى يؤدى إلى الموت كما رأينا عند الحديث عن كارمن وعن عرائس البحر. وهذا التلازم هو كناية عن تلازم الخير والشر فى العالم فهما معاً مجتمعان يشكلان العالم الذى نعيش فيه، عاكساً بذلك الازدواج فى العالم الآخر بعد البعث حيث الجنة والنار.

فى ليلة الزفاف، قرأ رجل الطالع للعريس : " من يد واحدة يسيل العسل والسم" و"كذب المنجمون ولو صدقوا " ثم تحققت النبؤة دون أن يعلم القارىء أى تفاصيل. قراءة الطالع هى من المنظور الزمنى نظرة إلى المستقبل رغم تعارضها مع الدين ولكن البطل يطلبها و تعكس فكرة القدرية. تحدث قفزة زمنية فى القصة مكونة من أعوام طوال ونجد أن النبوؤة تحققت بالفعل ولكن القارىء لا يعلم أحداث محددة. ونجد ادماج : " كذب المنجمون ولو صدفوا" ولكن الأحداث تسير عكس ذلك وتؤكد كلام المنجم. والمستقبل هو شكل الحاضر بعد أن يتحول وأن يتم بعثه. وتستدعى أيضاً " خطر ما لم يكن فى الحسبان" بشكل ضمنى إذا أن هناك إشارة إلى السم باعتباره صفة لما سيأتى مستقبلاً.

وفى الزفة الميرى، نجد فكرة دخول غرباء إلى الحارة فالغرباء دائماً هم من يحدثون البلبلة. فتحدث الكوارث وتتخذ الحياة فى الحارة شكلاً مختلفاً. والحركة فى دخولهم متجهة إلى الداخل شأنها شأن العائدين إليها على العكس ممن تلفظهم الحارة وبالاتفاق مع من يعودون إليها. " الخير والشر متلازمان كالنهار والليل، ولا خوف على مؤمن".

**ختاماً**، بعد دراسة الأشكال الروائية والأبعاد الرمزية لفكرة البعث فى " صدى النسيان"، نقر بأنها تلعب دوراً هاماً فى فكر نجيب محفوظ يتمثل فى ارتباطها بمسألة الهوية، بمعنى أن تشظى الهوية جزءاً لا يتجزأ من كيان الإنسان. الأسطورة موجودة بشكل ضمنى وتم بعثها من خلال تداعياتها الرمزية، وإن كان ذلك فى سياق الحارة المصرية وليس سياقها الأصلى، إلا أنها تتخذ طريقاً إليه مضفية عليه بنيتها الضمنية. فإن كان القلب هو الحارة المصرية، فالقالب هو الأسطورة التى تتلازم مع الموروث الدينى وتتناغم معه لتتطبع بشكل روائى يعكس الحارة المصرية بواقعية ممزوجة ببعض الفانتازيا أيضاً.

**\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\***

**الهوامش :**

1. Ricœur, Paul, *Le conflit des interprétations*, Seuil, Paris, 1967, p.16 [↑](#endnote-ref-2)
2. Cf : Pageaux, Daniel-Henri, *La littérature générale et comparée*, Armand Colin, Paris, 1994, p.68-69. [↑](#endnote-ref-3)
3. Ricœur, Paul, *Le conflit des interprétations,* op.cit*,*  p.8 [↑](#endnote-ref-4)
4. Ibid, p.20 [↑](#endnote-ref-5)
5. Gadamer, Hans-George, *Vérité et Méthode : les grandes lignes d’une herméneutique philosophique*, Traduction française de Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio, Seuil, Paris, 1960. [↑](#endnote-ref-6)
6. Ricœur, Paul, *Le conflit des interprétations*, op.cit, p.313 [↑](#endnote-ref-7)
7. Ibid.P.31 [↑](#endnote-ref-8)
8. Ibid, p.124 [↑](#endnote-ref-9)
9. Mauron, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Armand Colin, Paris, 1980, p. 32 [↑](#endnote-ref-10)
10. Durand, Gilbert, *Figures mythiques et visages de l’œuvre, de la mythocritique à la mythanalyse*, Berg international Editeur, Paris, 1979, p313 [↑](#endnote-ref-11)
11. Ibid, p123 [↑](#endnote-ref-12)
12. Ibid, p.313 [↑](#endnote-ref-13)
13. Ibid, p. 308-309 [↑](#endnote-ref-14)
14. نجيب محفوظ، " صدى النسيان "، دار الشروق، القاهرة، 2009

**\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\***

**قائمة المراجع :**

	1. Cazenave, Michel, *Encyclopédie des symboles*, La Pochothèque, Paris, 1996.
	2. Celis, Raphaël, *L’œuvre et l’imaginaire, les origines du pouvoir créateur*, Publications des facultés universitaires de Saint-Louis, Bruxelles, 1977.
	3. Chelebourg, Christian, *L’imaginaire littéraire, des archétypes à la poétique du sujet*, Nathan université, Nathan, Paris, 2000.
	4. Chevalier, Jean, et Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Edition Robert Laffont-Jupiter, Paris, 1982.
	5. Durand, Gilbert, *Formes mythiques et visages de l’œuvre*, Berg international Editeurs, Paris, 1979.
	6. --------------------*L’imagination symbolique*, Presses universitaires de France, Paris, 1964.
	7. --------------------*Les structures anthropologiques de l’imaginaire*, Dunod, Paris, 1992.
	8. Eco, Umberto, *Interprétation et surinterprétation*, Presses universitaires de France, Paris, 1996.
	9. --------------------*Les Limites de l’interprétation*, Editions Grasset, Paris, 1992.
	10. Eliade, Mircea, *Aspects du mythe*, Gallimard, Paris, 1967.
	11. -------------------- *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1965.
	12. -------------------- *Mythes, rêves et mystères*, Folio Essais, Paris, 1957.
	13. Gadamer, Hans-George, *Vérité et Méthode : les grandes lignes d’une herméneutique philosophique*,traduction française de Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio , Seuil, Paris,1960.
	14. Mauron, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, José Corti, Paris, 1988.
	15. Ricœur, Paul, *Le Conflit des interprétations*, Seuil, Paris, 1969.
	16. Szondi, Peter, *Introduction à l’herméneutique littéraire*, Cerf, Paris, 1988. [↑](#endnote-ref-15)