الكرمل أبحاث في اللغة والأدب

العدد ٣٦ (٢٠١٥)

المحرر المسؤول: إبراهيم طه
سكرتير التحرير: علي حسين
هيئة التحرير: رؤوبين سنير، شمعون بلاص، جورج قنازع

مستشارو التحرير (حسب الترتيب الأبجدي):
أريه ليفين (الجامعة العبرية في القدس، إسرائيل)
ألبير أرازي (الجامعة العبرية في القدس، إسرائيل)
إيزابيلا كاميرا دي أفليتو (جامعة روما، إيطاليا)
بنيامين أبراهاموڤ (جامعة بار إيلان، إسرائيل)
بو إساكسون (جامعة أوبسالا، السويد)
جاكو هامين- أنتيلا (جامعة هلسنكي، فنلندا)
جوزيف زيدان (جامعة ولاية أوهايو، الولايات المتحدة الأمريكية)
جيبرت جان فان خيلدر (جامعة أكسفورد، بريطانيا)
رئيف جورج خوري (جامعة هايدلبيرج، ألمانيا)
روجير ألين (جامعة بنسيلفانيا، الولايات المتحدة الأمريكية)
ساسون سوميخ (جامعة تل أبيب، إسرائيل)
سوزانة إنْديرفيتس (جامعة هايدلبيرج، ألمانيا)
ميئير بار- أشير (الجامعة العبرية في القدس، إسرائيل)
يوسف سادان (جامعة تل أبيب، إسرائيل)

نشكر كلية الآداب والمركز اليهودي العربي في جامعة حيفا على مشاركتها المباركة في تمويل إصدار هذا العدد.

تنشر الأبحاث حسب الترتيب الأبجدي لأسماء المؤلفين وهي تعبر عن وجهات نظرهم فقط.
قبل إرسال أية مادة للنشر، يجب مراعاة الإرشادات الفنية المسجلة في موقع المجلة الإلكتروني:
http://alkarmil.haifa.ac.il

ترسل المقالات إلى عنوان المجلة التالي:
مجلة الكرمل
قسم اللغة العربية وآدابها
جامعة حيفا، حيفا، ٣٤٩٨٨٣٨
هاتف: ٨٢٤٠٠٦١-٤-٩٧٢ (خارج البلاد)؛ ٠٤-٨٢٤٠٠٦١ (داخل البلاد)
فاكس: ٨٢٤٩٧١٠-٤-٩٧٢ (خارج البلاد)؛ ٠٤-٨٢٤٩٧١٠ (داخل البلاد)
أو عبر البريد الإلكتروني: ahussein@univ.haifa.ac.il

ISSN 0334-8547
حقوق الطبع محفوظة لقسم اللغة العربية وآدابها في جامعة حيفا ©

فهرس المجلة

القسم العربي

سلسلة منشورات الكرمل..... ٤

تجلّيات الحلم في زمن السّحر: دراسة في *عنات* لأحمد حسين
(أحمد محمود إغبارية)..... ٥

توظيف الحلم فنيّا في *زعبلاوي*، *اللصّ والكلاب* و*السّحّاذ* لنجيب محفوظ
(كلارا سروجي-شجراوي)..... ٥٣

كتاب *متن القصيدة المسمّاة بالخزرجيّة* للإمام العلّامة العمدة الفهّامة ضياء الدين الأنصارِي
(نادر مصاروه)..... ٩٩

مراجعات..... ١٣٥

سلسلة منشورات الكرمل

١. فهد أبو خضرة. **ابن المعتز وإنتاجه الأدبي**. عكا: ١٩٨١.

٢. ليئة كينبرج. **كتاب الموت وكتاب القبور لابن أبي الدنيا**. عكا: ١٩٨٣.

٣. جورج قنازع. **كتاب إصلاح ما غلط فيه أبو عبد الله النّمري مما فسره من أبيات الحماسة أولاً وثانيًا – تحقيق ودراسة**. حيفا: ١٩٨٨.

٤. جورج قنازع. **الرسالة الماسة فيما لم يُضبط من الحماسة تأليف أبي الهلال الحسن بن عبد الله العسكري – تحقيق وتقديم**. حيفا: ١٩٩١.

٥. سليمان جبران. **صلّ الفلا: دراسة في سيرة الجواهري وشعره**. حيفا: ١٩٩٤.

٦. محمود غنايم. **المدار الصعب: رحلة في القصة الفلسطينية في إسرائيل**. حيفا: ١٩٩٥.

٧. شموئيل موريه وموسى شواربه. **الأحمق البسيط (رواية كوميدية) من إنشاء حبيب أبلا مالطي**. حيفا: ١٩٩٧.

٨. معين هلون. **ركائز الفقرات وانتفاخ النص في اللغة العربية المعاصرة**. القدس: ٢٠٠٥.

٩. سليمان جبران. **نظرة جديدة على الشعر الفلسطيني في عهد الانتداب**. حيفا: ٢٠٠٦.

توظيف الحلم فنيّا في زعبلاوي، اللصّ والكلاب والشّحّاذ لنجيب محفوظ[1]

"האמת, כמו ברק באפלה, מופיעה ומיד נעלמת,
מזמנת את עצמה רק למי שמקדיש לה את כל חייו"[2]
(מיכה גודמן, **סודותיו של מורה הנבוכים**)

كلارا سروجي-شجراوي

مقدّمة

يبدو أنّ نجيب محفوظ مُغرَم بإدخال الحلم إلى نسيج العمل الرّوائيّ والقصصيّ. نجد ذلك في عدّة أعمال له نذكر من بينها أوّلا قصّته القصيرة "زعبلاوي" من مجموعته **دنيا الله** (١٩٦٢)، روايته **اللصّ والكلاب** (١٩٦١) ورواية **الشّحّاذ** (١٩٦٥)، وذلك بسبب منحاها الصّوفيّ من قريب أو بعيد. أمّا في روايته **ليالي ألف ليلة** (١٩٨٢) فترتبط الأحلام بظهور العفاريت في المنام وهؤلاء يكون لهم دور في مصير الشخصيّات في "الواقع" الرّوائيّ.[3] قد نقول إنّ **أحلام فترة النقاهة** (٢٠٠٤)، وهي مجموعة أحلام تحتاج إلى دراسة منفردة، تعبّر عن عودة محفوظ للكتابة بعد أن شُفي من عمليّة اغتياله التي سبّبت له لأشهر عديدة إعاقة أوقفته عن الكتابة مدّة. الكتابة في هذه الحال هي نوع من العلاج خاصّة وأنّ كتابة الأحلام، برغم أهميّتها وصعوبة كتابتها، تحتاج بسبب قصرها إلى جهد أقلّ لليد.

يهدف هذا المقال إلى الإجابة عن السؤال: لماذا اختار نجيب محفوظ تقنيّة الحلم في التعبير عن العالم الدّاخلي لشخصيّاته في "زعبلاوي"، "اللصّ والكلاب" و"الشّحّاذ" بدل الاكتفاء بالمونولوج؟ نتفرّع عن هذا السؤال الرّئيس عدّة تساؤلات: ما الفرق الجوهريّ بين المونولوج

---

[1] جزء من هذا المقال هو في الأصل محاضرة ألقيَت في المؤتمر الذي عُقد في جامعة حيفا احتفاء بالذّكرى المئويّة لميلاد الأديب العالمي نجيب محفوظ، وذلك في الثّاني عشر من شهر كانون الأوّل ٢٠١١.

[2] "الحقيقة، مثل برق في الظّلام، تبدو لكن سرعان ما تختفي. إنّها تكشف ذاتَها لمَن يُكرّس لها حياتَه كلّها".
מיכה גודמן, **סודותיו של מורה הנבוכים** (אור יהודה: דביר, 2010), הקדמה עמ' 9.

[3] توضيح ذلك يحتاج إلى مقال إضافيّ لاختلاف الهدف الفنّي.

والحلم؟ متى يمكن أن يشكّل إدخالُ الحلم إلى النسيج القصصيّ/الرّوائيّ خطورة على استمرار انسجام القارئ بالنصّ؟ ما الذي يميّز لغة الحلم وكيف تجلّت هذه المميّزات في الأعمال المذكورة أعلاه؟ هل هناك منهج مُفضَّل يحسُن للدّارس/ة استخدامه في تفسير الأحلام "الأدبيّة"؟

تنضمّ الأعمال الثلاثة قيد البحث إلى مجموعة أعمال أخرى لمحفوظ نُشرَت بين عاميّ ١٩٦١ وَ ١٩٦٦ وهي **السّمّان والخريف** (١٩٦٣)، **الطّريق** (١٩٦٤)، **ثرثرة فوق النّيل** (١٩٦٦). القاسم المُشترَك لهذه الأعمال هو اهتمامها بأسئلة جوهريّة تتعلّق بالوجود الإنسانيّ، وبحث الإنسان عن حقيقة ثابتة يؤمن بها وتمنحه تناغمًا روحيًا في عالم ماديّ متغيِّر قد انهارَت فيه القيم الأخلاقيّة والفنون الرّفيعة.[٤]

لماذا الحلم وليس المونولوج؟

لا يعني هذا التساؤل أنّ محفوظ لم يستخدم المونولوج في هذه الأعمال الثلاثة، فالمونولوج يتمّ توظيفه فيها بشكل بارز وقويّ. إنّما السؤال: لماذا اختار محفوظ، في مرحلة معيّنة من كتابته عن العالم الداخليّ لشخصيّاته، تقنيّة الحلم؟ مع أنّ توظيف الحلم يتمّ، في الأعمال الثلاثة، داخل إطار يتعلّق بالصّوفيّة، لكنّ الهدف منه مختلف والتجربة النفسيّة مختلفة هي أيضا، كما سيتضح لاحقًا.

---

[٤] منذ عام ١٩٦٠ اختار نجيب محفوظ كتابة الرّوايات القصيرة، كما عاد إلى كتابة القصص القصيرة، وقد اصطبغت جميعها بالطّابع الفلسفيّ. بات التأكيد في هذه الأعمال على المزاجيّات والحالات والرّموز أكثر من تأكيدها على الدّراسات السّيكولوجيّة. إنّ الشّخصيّات والأحداث في هذه الرّوايات مثيرة للعواطف وللذكريات، وهي ذات دلالة تتجاوز العبارة الظّاهريّة للتجربة. بالإمكان وصف هذه القصص بأنّها ثنائيّة المستوى. انظر Sasson Somekh, "Zaʿbalāwī-Author, Theme and Technique", *Journal of Arabic Literature*, 1 (1970), 25; idem., "The Essence of Naguib Mahfouz", *The Tel Aviv Review* 2 (fall 1989), 244-257. للتوسّع بخصوص روايات نجيب محفوظ القصيرة انظر Sasson Somekh, *The Changing Rhythm* (Leiden: E. J. Brill, 1973), 156-191. إلى جانب كتاباته الكثيرة عن نجيب محفوظ تربط صداقة قويّة بين ساسون سوميخ ومحفوظ. انظر، على سبيل المثال، الرّابطين التّاليين: Sasson Somekh, "Naguib Mahfouz: Time and Memory", at http://postcolonial.net/@/DigitalLibrary/_entries/80/file-pdf.pdf. Sasson Somekh, "Memories of Mahfouz", *Haaretz*, April 22, 2011, at http://www.haaretz.com/-weekend/week-s-end/memories-of-mahfouz-1.357582.

إنّ الفرق الجوهريّ بين المونولوج/المونولوج الدّاخلي والحلم هو في اللغة. عندما تتحدّث الشخصيّة إلى ذاتها (كذلك في أحلام اليقظة) تبقى اللغة مفهومة ومألوفة (ولو اختلف طابعها عن السّرد العاديّ) لأنّها لا تزال تعبّر عن الحياة الداخليّة للشخصيّة في حالة الوعي. أمّا عند الكلام عن الرّؤى والأحلام (في الأعمال الأدبيّة) فإنّ السّرد يصل إلى أكثر المناطق غموضا وعمقا في الحياة الذهنيّة، إلى تلك المنطقة اللاواعية التي يصعب تصويرها بمفردات اللغة التي تُستخدَم عادة في الوعي/اليقظة. إنّ الرّوائيّين في استخدامهم لتيار الوعي والمونولوج كي يعبّروا عن أفكار الشخصيّة ومشاعرها، يبقَون في حدود النشاط اللغويّ للعقل الواعي، بينما التعبير عن اللاوعي يحتاج إلى لغة خاصّة.[٥]

يحتاج سرد الأحلام في الأعمال القصصيّة والرّوائيّة إلى تنويع كبير في التقنيّات. ففي الحلم يتعطّل العقل اليَقِظ بينما يتفاعل العقل الحالِم ويتجاوب مع تجربة الحلم، ممّا يبيّن أنّ الحلم، غالبًا، يتضمّن أفكار الحالِم. لذلك ليس غريبًا، في رأي دوريت كوهين، أن نجد الرّوائيين عامة يستخدمون التقنيّات ذاتها في نقل الأفكار التي تراود الشخصيّات في حالتيّ الحلم واليقظة.[٦]

بالطبع، يحتاج الحلم إلى تقنيّات خاصّة للتعبير عنه، وسيبيّن المقال براعة محفوظ في توظيفه للحلم فنيًّا بشكل يختلف عن استخدامه للمونولوج/المونولوج الداخلي الذي يهدف هو أيضا

---

٥ انظر Dorrit Cohn, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (Princeton: Princeton University Press, 1978), 52-56. ينبّه ليون إيديل Leon Edel إلى ضرورة التمييز بين الوعي واللاوعي، فالأخير لا يمكن التعبير عنه إطلاقا، ولكن يمكن استنتاجه والنفوذ إلى مجاله من خلال ما نستنتجه من أفكار وخيالات نستحضرها إلى منطقة الوعي عندنا. يمكن لنا أن نستنتج اللاوعيّ من خلال الرّموز التي تنشأ أو تنبثق من التعابير الواعية للشخص، في حال تذكّر الأحلام والخيالات أو من خلال زلاّت اللسان أو الأقلام. كذلك يجب التمييز بين المونولوج والمونولوج الدّاخلي (interior monologue)، فالأوّل في أصله الإغريقيّ يعني "التكلّم منفردًا"، وهو يظهر في السّرد بعد عبارات مثل "فكّر بينه وبين نفسه" أو "حدّثتُ نفسي". أمّا المونولوج الداخلي فينقلنا إلى العالم الدّاخلي للشخصيّة بدون هذه العبارات، ودون تدخّل من المؤلف إمّا بالشّرح أو التّعليق. وهو، ككلّ مونولوج، حديث لا مُستمِعَ له لأنّه حديث غير منطوق. انظر Leon Edel, *The Modern Psychological Novel* (New York: The Universal library, 1964), 53-55; H. Porter Abbot, *The Cambridge Introduction To Narrative* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 192.

٦ انظر Cohn, *Transparent Minds*, 51.

للكشف عن باطن الشخصيّة وصراعاتها الداخليّة بشكل مباشر وتلقائيّ. جاء الحلم في الأعمال التي سندرسها مكمّلا للمونولوج الداخلي ومساعدا في الكشف عن رغبات الشخصيّة أو مخاوفها، مؤدّيا إلى خلق حالة من الحميميّة بين الشخصيّة الحكائيّة والقارئ.

متى يتمّ إدخال الحلم في الأعمال الثلاثة؟

عندما يعجز الوعي في الوصول إلى مبتغاه، وعندما يتعارَض الواقع مع الأهداف الشخصيّة نجد أنّ الحلم (المنام) يدخل إلى نسيج الحكاية. هذا هو القاسم المشترَك لهذه الأعمال الثلاثة. لكنّ الحلم، في كلّ عمل، له خصوصيّته وهدفه الذي يتناسب مع المتن الحكائيّ.

تتشابه فكرة **زعبلاوي** مع فكرة **الشّحّاذ** إلى حدّ يجعلنا نعتبر الأولى تمثّل قصّة قصيرة قد طوّرها محفوظ في **الشّحّاذ**. تصاب الشخصيّتان المركزيّتان بداء فجائيّ يجعلهما يفقدان لذّة الحيّاة ومتعتها، فكلّ شيء يبدو فاقدًا لمعناه. ليس المرض في الجسد إنّما هو في الرّوح التي تبحث عن ذات عُليا تكسِبُ الحياة معنى وتخلق هدفًا للوجود الإنسانيّ. أمّا في **اللصّ والكلاب** فتبدأ معاناة سعيد مهران بعد خيانة زوجته نبويّة له مع أحد أتباعه عليش سدرة، وخيانة صديقه السّابق رؤوف علوان للمبادئ والأفكار التي غرسها في نفسه. أزمة سعيد مهران النفسيّة هي نتيجة مباشرة لتدهور القيم الاجتماعيّة والأخلاقيّة وأشكال الغدر المختلفة التي أوصلته أوّلا إلى السجن لمدّة أربع سنوات، ومن ثمّ، بعد خروجه من السجن، أوصلته إلى حالة من الضّياع والعبثيّة في كلّ أمر يسعى إليه. أمّا في العملين الآخرين فتنبع المعاناة النفسيّة من شعور الشخصيّة بالخواء الدّاخلي الذاتي، بينما يكون الكلام عن أزمة المجتمع وتدهور الأخلاق وانهيار الفنّ الرّاقي مُوازيا فنيّا أي دون أن يشكّل علاقة سبب ونتيجة.

في طريق البحث عن "زعبلاوي" تدخل الشخصيّة المركزيّة (التي تبقى دون اسم، فأزمتها ليست خاصّة/فرديّة بل هي أزمة الوجود الإنسانيّ عامة) إلى عالم الحلم بعد الدخول إلى حانة النّجمة. ذهب إلى الحانة ليلتقي بالحاج ونس الدمنهوري بعد أن أخبره الشّيخ جاد الملحِن بأنّ زعبلاوي يتردّد هذه الأيّام عليه. يرفض الحاج ونس الدمنهوري أن يسمع سبب مجيء الرّاوي إليه إلاّ بعد أن يشرب ويسكر. حاول أن يُفهمه بأنّه لا يشرب، لكنّ الحاج ونس أصمّ أذنيه،

فهو لا يسمح في مجلسه هذا بالتواصل الكلاميّ مع أحد إلاّ بعد أن يصير سكران مثله. يشعر الرّاوي بعد الكأس الأولى بأنّ جوفه قد اشتعل بسبب الخمرة. يفقد إرادته بعد الكأس الثّانية، تضيع ذاكرته (وذلك رمز للماضي) بعد الثّالثة، ومع الكأس الرّابعة يختفي المستقبل، يشعر بالدّوار وينسى السّبب الذي دفَعَه للمجيء. في تلك اللحظة يُقبِلُ الحاج ونس مُصغيًا له، لكنّ الرّاوي ينام ويحلم حلمًا جميلا يُشعره بالانسجام الدّاخلي والتناغم مع الطّبيعة والدّنيا، وهو أمر كان يفتقده.[٧]

كما ارتبط "زعبلاوي" مع طفولة الرّاوي كذلك ارتبط الشيخ الصّوفي علي الجنيدي مع طفولة سعيد مهران. كان سعيد يتردّد على مسكن الشّيخ برفقة أبيه وهو طفل، ومن ثمّ لجأ إليه بعد خروجه من السّجن للاختباء وهربا من ملاحقة الشّرطة له. في "زعبلاوي" يتعرّف الرّاوي على هذا الوليّ الصّادق "شيّال الهموم والمتاعب"، لأوّل مرّة في طفولته من خلال أغنية شعبيّة، فسأل عنه والده كعادة الأطفال في السّؤال عن كلّ شيء. تشير كلمات الأغنية إلى تغيير سلبيّ يطرأ على حال الدّنيا مقارنة مع وضع أفضل كان في الماضي.[٨] إذن، في هذين العملين يتمّ اللجوء إلى ما له علاقة بالدّين بعد أن تتغيّر أحوال الدّنيا وتتكدّر أحوال الشخصيّة المركزيّة في اقترابها من عمر الكهولة.

في **الشّحاذ** تتأزم حال عمر الحمزاوي النفسيّة في الخامسة والأربعين من عمره، لكنّ الكاتب، بشكل فنيّ بارع، يكشف عن حال عمر عندما يجعله يتأمّل لوحة عُلّقت في حجرة انتظار الطبيب، والرّواية تبدأ بهذه اللوحة ممّا يدلّ على أهمّيتها. اللافت للنظر أنّ هذه اللوحة تضمّ طفلا يمتطي جوادًا خشبيّا ويتطلّع إلى الأفق وفي عينيه شبه بسمة غامضة. هنا أيضا يتمّ عرض حال الشخصيّة الرّاهنة المتأزمة مقارنة مع حالها في الطفولة السّعيدة لكن بشكل غير مباشر.[٩]

---

[٧] انظر نجيب محفوظ، "زعبلاوي" ضمن **دنيا الله في المؤلّفات الكاملة** (بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٩١)، ٣: ١٥٩. سأكتفي لاحقًا بالرّجوع إلى هذه القصّة بالإشارة إلى عنوانها فقط.

[٨] كلمات الأغنية: "الدّنيا ما لها يا زعبلاوي شقلبوا حالها وخلّوها ماوي". "زعبلاوي"، ١٥٥.

[٩] لن أتوسّع هنا في توضيح الناحية الفنيّة لهذه اللوحة فقد فصّلتُ الكلام عنها في مقال آخر. انظر بخصوص هذه اللوحة Clara Srouji-Shajrawi, "Love, Sex and Mysticism in the Search for the Meaning of

كيف ارتبط الحلم بالمنحى الصّوفيّ؟

يمهِّد الكاتب للمنحى الصّوفيّ المرتبط بالحلم في **زعبلاوي** وفي **اللصّ والكلاب**، لكنّه يجعل استنتاج هذا المنحى من نصيب القارئ/ة في **الشّحّاذ**، الذي يُفاجأ بسلسلة من الأحلام، لا بحلم واحد كما في العملين السّابقين. تأتي هذه الأحلام في الفصل الثّامن عشر من الرّواية بعد ابتعاد عمر الحمزاوي عن عائلته وأصدقائه وانعزاله في كوخ.

بفضل "زعبلاوي"، الذي امتاز بذوق فنيّ رفيع، صَنَعَ حسنين الخيّاط أجمل لوحاته، كما كان مصدر إلهام للشيخ جاد الملحِّن.[١٠] "زعبلاوي"، كما يصوِّره أغلب مَن يلتقي بهم الرّاوي هو سرّ، لغز، معجزة، "وفي وجهه جمال لا يُمكن أن يُنسى"[١١] ولا يُعرَف كيف يَشفي الإنسانَ

Life: Naguib Mahfouz's *al-Shaḥḥādh* as the Herald of Modernism" in *Al-Majma': Studies in Arabic Language, Literature and Thought* 5 (2011), 33-35.

[١٠] يقول صلاح عبد الصّبور في معرض كلامه عن قصّة "زعبلاوي": "والذين يحبون الشيخ الزعبلاوى هم أهل الفن وأهل الوجد. أهل الفنّ يرونه في وحيهم وأنغامهم وحظوظهم، وأهل الوجد يسمرون معه ويسكرون بخمر اليقين والسعادة، وكذلك هو الطريق إلى الإيمان بأيّ شيء، بالله، بالقدر، بالحياة - خطواته هي الفن والوجد. ونجيب محفوظ يتجلّى في هذه القصة كمشروع لطريق النجاة: اسكر بالحب والوجد لتستلقي فوق هضبة الياسمين، ولتنال اليقين ولو في الأحلام، إن الإنسان جائع نوم، ولن ينام إلا إذا سكر بالحب، فالدّنيا أبشع من أن تطاق، بموتها وأمراضها وسفاهات ناسها، وخلاصنا الوحيد هو (زعبلاوى)، أو على الأقل البحث عن (زعبلاوي)". انظر صلاح عبد الصّبور، **في دنيا الله** (مقتطف من كتاب "حتى نقهر الموت"، بيروت ١٩٦٦)، ٢٣٠. متوفّر في الموقع الرّسمي للأديب العالمي نجيب محفوظ في البند الموسوم "في حبّ نجيب محفوظ" http://naguibmahfouz.shorouk.com//inthepress.aspx. هناك صلة بين الدّين والفنّ باعتبارهما نشاطا روحيّا يقومان على العاطفة ويأبيان التقيّد بقيود المنطق العقليّ الضّيّقة. فكما قال توفيق الحكيم في كتابه "فنّ الأدب": "إنّ الفنّ والدّين كلاهما يضيء من مشكاة واحدة، هي ذلك القبس العلويّ الذي يملأ قلب الإنسان بالرّاحة والصّفاء والإيمان". مقتبَس من كتاب عبد الحكيم حسّان، **التصوّف في الشّعر العربيّ الإسلاميّ: نشأته وتطوّره حتّى آخر القرن الثّالث الهجريّ** (دمشق: دار العرب ودار نور، ٢٠١٠)، ٨٦. يقول عبد الحكيم حسّان في كتابه هذا: "لا يعقد الصّوفيّة مجالس السّماع بغية الطّرب وقصدًا للذة الفنيّة المألوفة للناس، ولكنّهم يستوحون الغناء معاني يفهمونها عنه، لا يصل إليها شرح ولا تفسير ولا تأويل. وهم لذلك يمنعون المريدين من السّماع قبل أن يتمرّسوا بفهم المعاني الرّوحيّة وعلوم التّوحيد فهمًا حقيقيًّا". ن.م، ٩١. تتكرّر في قصّة "زعبلاوي" كلمات معيّنة لها "نكهة صوفيّة" واضحة، كما يقول ساسون سوميخ، مثل "حبّ"، "عذاب"، "لقاء". كذلك فإنّ الاستخدام المتكرِّر لكلمة "خمرة" تُذكّر القرّاء بالشّعر الصّوفيّ، وفيه ترمز الخمرة إلى نشوة الاتّحاد مع الخالق. انظر Somekh, "Zaʿbalāwī-Author, Theme and Technique", 27-28.

[١١] "زعبلاوي"، ١٥٧.

المُتعَب في حين يعجز عن ذلك البشر. هذا الرّجل العجيب يُتعِب كلّ مَن يريده، يقول الشيخ جاد الملحِن للرّاوي. كان من السّهل في الماضي اللقاء به، لكنّ أحوال الدّنيا تغيّرت، فبعد "أن كان يتمتّع بمكانة لا يحظى بها الحكّامُ بات البوليس يطارده بتهمة الدّجل".[١٢] يعبّر الشّيخ جاد الملحِن عن حنينه لزعبلاوي الذي اختار له قصيدة فلحّنها في ليلة واحدة، وكان إذا أصابه فتور أو استعصى عليه الإلهام يلكمه مُداعبًا كي يواصل العمل، وأخذ يغنّي بيتا من هذه القصيدة (هو مطلعها):

أَدِرْ ذِكْـرَ مَـنْ أَهْـوَى وَلَـوْ بِمَـلَامِي فَإِنَّ أَحَادِيـثَ الْحَبِيـبِ مُـدَامِي[١٣]

لا يذكر الكاتبُ اسمَ مؤلّف القصيدة، لكنّ مَن يتوقّع المنحى الصّوفيّ لهذه القصّة لا بُدّ أن يتذكّر ابن الفارض (توفي عام ١٢٣٥)، وهو الشاعر الصوفيّ المصريّ الذي ارتبط عنده الكلام عن الله ونشوة الاتصال به بالخمرة وبالعشق.[١٤] يبدو هذا البيت الذي يَدخل إلى نسيج القصّة "ببراءة" مذهلة إشارة إلى أنّ بحث الرّاوي عن زعبلاوي هو في حقيقته بحث عن الله، أو عمّن يقرّبه من الله، بعد أن انهارت القيم الاجتماعيّة ولم يبق من الدّين إلاّ مظاهره.[١٥]

---

[١٢] ن.م.، ١٥٨.

[١٣] ن.م.

[١٤] انظر ابن الفارض، **ديوان ابن الفارض** (بيروت: دار صادر، دار بيروت للطباعة والنّشر، ١٩٦٢)، ١٦٢. للتوسّع في الموضوع انظر محمّد مصطفى حلمي، **ابن الفارض والحبّ الإلهيّ** (القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٧١).

[١٥] هناك إشارات متفرّقة إلى انهيار القيم الأخلاقيّة والابتعاد عن الدّين في القصّة، لكن بأسلوب فنيّ غير مباشر. يبدو ذلك من خلال بعض الشّخصيّات التي يلجأ إليها الرّاوي كي يسأل عن زعبلاوي بعد علمه أنّ هذه الشخصيّات قد عرفت زعبلاوي. على سبيل المثال، الشّيخ قمر الذي عاش في حيّ شعبيّ (خان جعفر) في الماضي عندما عرف زعبلاوي، لكنّه في الحاضر، ومنذ عهد بعيد، يقيم بجاردن سيتي وهو أحد الأحياء الغنيّة في مصر. الشيخ قمر من رجال الدّين المشتغلين بالمحاماة الشّرعيّة، له مكتب بميدان الأزهر. صار غنيًا من خلال عمله، ممّا يشير صراحة إلى ارتفاع رصيده في البنك باستخدامه للدين. يقيم الشّيخ قمر في عمارة الغرفة التجاريّة ومكتبه يدلّ على ثرائه، وفي ذلك إشارة إلى تحويله الدّين إلى تجارة. أصاب الفتور الشّيخ قمر بعد أن اتّضح له أنّ الرّاوي ليس زبونًا، ولذلك يُسرع في تقديم جوابه القاطع لإنهاء الزّيارة، فعلاقته بزعبلاوي قد انقطعت منذ زمن بعيد، وهو لا يذكره اليوم، وهذا تلميح بابتعاده عن الدّين (انظر "زعبلاوي"، ١٥٥). عندما ذهب الرّاوي إلى ربع البرجاوي الذي يقوم في حيّ مأهول لحدّ الاكتظاظ كي يسأل عن زعبلاوي عند بائع كتب قديمة دينيّة وصوفيّة أجابه باستغراب: "زعبلاوي! يا سلام! والله زمان، كان يقيم في هذا الرّبع حقّا عندما كان صالحًا

الخمرة والسّكر الرّوحيّ في الشّعر الصّوفيّ، ومن ثمّ ذكر الحانة في القصة، هي رموز دالّة على لحظة نشوة الاتّصال بالذّات الإلهيّة وحالة الإشراق المعرفيّ الصّوفيّ.[١٦] كثيرًا ما تغنّت الصّوفيّة بالخمر لأنّها الوسيلة الوحيدة التي تُقرّب فهمَ معانيهم للآخرين.[١٧]

الحلم في قصّة **زعبلاوي** شبيه بحالة التوحّد والإشراق التي يعيشها المتصوّفة (في حال السّكر وغياب الوعي) عند الاتصال بالذّات الإلهيّة. يزور زعبلاوي الرّاوي بعد أن يسكر إلى درجة ينسى ما جاء من أجله وينام، ولذلك لا يلتقي به في الواقع إنّما في المنام!

بعد أن يخرج سعيد مهران من السّجن يلجأ إلى بيت الشّيخ الصّوفي علي الجُنيدي، لكنّ العبارات الصّوفيّة التي ينطق بها الشّيخ لا تلطّف أجواء روحه المضطربة، كما لا تؤدّي إلى أيّ مساعدة عمليّة ترضي احتياجاته الرّاهنة.[١٨]

يلاحظ ميناحيم ميلسون إلى أنّ اسمي رؤوف علوان والشّيخ علي الجنيدي يحويان معنى العلوّ (علوان، علي). الشّيخ علي، كما يشير اسمه، يشير إلى السّموّ والرّفعة الحقيقيّة، لكنّه، في الآن ذاته، بعيد عن الحياة الواقعيّة في هذه الدّنيا. أمّا الجزء الثّاني من اسمه "الجُنيديّ" فيرجع إلى الصّوفي الكبير من بغداد في القرن العاشر وهو الجُنيد الذي توفي عام ٩١٠. أمّا بالنّسبة لرؤوف علوان فاسمه جاء على عكس سلوكه، فهو بعيد عن الرأفة، ولا يترفّع عن انتهاز الفرص كي

للإقامة، وكان يجلس عندي كثيرًا فيحدّثني عن الأيّام الخالية، وأتبرّك بنفحاته، ولكن أين زعبلاوي اليوم؟!" (ن.م.، ١٥٦). لقد تحوّل هذا الرّبع بواجهته الأثريّة، رغم الحراسة الاسمية، إلى مزبلة، وفي ذلك انتقاد للمسؤولين. أمّا جواب بائع الكتب ففيه إشارة واضحة إلى أنّ زعبلاوي قد تحوّل إلى ذكرى قديمة، وهو يرمز إلى فترة كان فيها النّاس يؤمنون بالتبرّك بالأولياء، أمّا في الزّمن الحاضر فإنّ كثيرا من أصحاب الدّكاكين في هذا الرّبع إمّا أنّهم لم يسمعوا بزعبلاوي أو اعتبروه دجّالا منافقًا.

[١٦] انظر حسّان، **التصوّف في الشّعر العربيّ الإسلاميّ**، ٢٨٤.

[١٧] انظر Seyyed Hossein Nasr, *The Garden of Truth: The Vision and Promise of Sufism, Islam's Mystical Tradition* (New York: Harper Collins Publishers, 2007), 109.

[١٨] انظر Menahem Milson, *Najib Mahfuz: The Novelist-Philosopher of Cairo* (New York: St. Martin's Press, Jerusalem: The Magness Press, 1998), 226-227. يَعتبر ساسون سوميخ رواية "اللصّ والكلاب" القصيرة علامة فارقة يُنهي فيها محفوظ مرحلة الواقعيّة في كتاباته كي يدشّن تقنيّة تيّار الوعي في الرّواية العربيّة. انظر Sasson Somekh, *Genre and Language in Modern Arabic Literature* (Wiesbaden: O. Harrassowitz, 1991), 32.

يزداد ثراؤه، كما لا يتورّع عن محاولة قتل صديقه السّابق سعيد مهران الذي آمن بالأفكار الاشتراكيّة الثّائرة التي زرعها فيه رؤوف علوان. بشكل فنيّ بارع أكّد نجيب محفوظ تضارب هاتين الإيديولوجيّتين: الدّين والماركسيّة المتمثّلتين على التّوالي بالشّيخ علي وبرؤوف علوان. هاتان الإيديولوجيّتان قد تصارعتا للسيطرة على عقل سعيد مهران. كلّما طلب سعيد مهران مساعدة الشّيخ ونصحه قال له "توضّأ واقرأ". كذلك لا ينسى سعيد طلبَ رؤوف علوان منه مرارًا: "تدرّب واقرأ". المقصود بالقراءة هنا هو المذهب الماركسيّ، لكنّ العبارتين ("توضّأ واقرأ"، "تدرّب واقرأ") متشابهتان بشدّة.[١٩]

في "الشّحّاذ" لا نجد أيّ ذكر لشيخ صوفيّ أو لوليّ من أولياء الله، فمحفوظ يبحث عن أسلوب مبتكر في التعبير عن المعاناة الذاتيّة للإنسان في أزمته الوجوديّة عندما يبحث عن حقيقة مطلقة تُكسب الحياة معنى وغاية.[٢٠]

في حوار **المأدبة** (Symposium) لأفلاطون، عندما يأتي دور سقراط في الكلام عن الحبّ أو العشق يقول بأنّ نظريّته عن الموضوع مستقاة من امرأة حكيمة اسمها ديوتيما (Diotima) خبيرة بهذا الموضوع وبغيره من المواضيع.[٢١] هذا الحوار الذي يتناول أصل الحبّ، تطوّره وغايته يتناسب مع حالة عمر الحمزاوي الذي بحث عن حبّ يبقيه مشتعلا، عن تجربة شبيهة بالنشوة الصّوفيّة تمكّنه من الوصول إلى غاية الحياة والمعنى الخفيّ للوجود. في **المأدبة** يتمّ عرض بحث الإنسان عن الإيروس (Eros) كوسيلة للصعود نحو تأمّل الذّات الإلهيّة. الشّكل الأعلى للإيروس هو تأمّل الجمال ذاته، أي مثال الجمال وأكمل صوره.[٢٢] تتطابق كلمة "حبّ" مع الكلمة اليونانيّة *eros* بشكل جزئيّ فقط. فالإيروس هو التشوّق للجمال والرّغبة في

---

[١٩] انظر Milson, *Najib Mahfuz: The Novelist-Philosopher of Cair*o, 227-228.

[٢٠] لدراسة مستفيضة عن رواية الشّحّاذ انظر Srouji-Shajrawi, "Love, Sex and Mysticism in the Search for the Meaning of Life: Naguib Mahfouz's *al-Shaḥḥādh* as the Herald of Modernism", 25-76.

[٢١] انظر Plato, *The Symposium*, edited by M. C. Howaston and Frisbee C. C. Sheffield, trans., M. C. Howatson (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), 37.

[٢٢] انظر ن.م.، المقدّمة، xiii.

الحصول عليه. الشّهوة الجنسيّة هي المظهر الأدنى للإيروس، لأنّ الإيروس يضمّ في حناياه كلّ رغبة للحصول على شيء ما يَشعرُ المرء بأنّه ينقصه.[٢٣] لذا قد يكون الولع بالقراءة أو الرّغبة الشّديدة في ممارسة الرّياضة هو شكل من أشكال الإيروس، الذي نتوقّع من خلاله الحصول على الرّضا الرّوحي. يلخّص سقراط سلّم الترقي من الجميل المحسوس إلى مثال الجمال قائلا: يبدأ الإنسان بحبّ الأشياء الجميلة في هذا العالم ليرتقي درجةً درجةً هذا السلّم من حبّ الجسد الواحد إلى حبّ جسدين جميلين، إلى حبّ الأجساد الجميلة كلّها. ومن ثمّ يرتقي إلى أن يحبّ ممارسة ما هو جميل، ومن ممارسة ما هو جميل إلى مختلف أشكال المعرفة الجميلة، ومن أنواع المعرفة الجميلة إلى تلك المعرفة الخاصّة التي هي معرفة الجميل بذاته، وبذلك يعرف مثال الجمال.[٢٤] تكمن سعادة الإنسان الحقّة في الاتّحاد مع مثال الخير والجمال.[٢٥] إذن، حالة الحبّ المقصودة هنا هي الرّغبة المطلقة في الخير والجمال والنزوع نحو السّعادة وذلك من خلال معرفة شبيهة بالمعرفة الإشراقيّة عند المتصوّفة، فالحبّ يرتبط في درجته العليا بالرّوحانيّ وبالإلهيّ.

يعود فشل عمر الخمزاوي إلى عدم قدرته على التّرقّي الواعي من الجميل المحسوس إلى الجميل الرّوحيّ. غاب عن ذهنه أنّ حبّ الأجساد فان، ولذلك كان يعود إلى حالة الملل مجدّدا بعد أن يضجر من الحبّ والجنس. بحثَ عن المطلق المتعالي (transcendental) الذي يتجاوز نطاق الواقع والإدراك الإنسانيّ من خلال التمتّع بالأجساد الجميلة وحبّها، دون أن ينجح في إدراك تلك الصّلة ما بين الجميل المحسوس والمعقول الرّوحي، ولذا فشل في التّرقّي.

لقد تأثّرت الصّوفية بآراء أفلاطون الذي رأى أنّ التّملّي بالجمال الحسيّ يساعد في التّرقّي من المحسوس إلى المعقول، من مرحلة حبّ الجسد إلى مرحلة حبّ روحانيّ وصولا إلى الجمال المطلق أو مثال الجمال الذي هو الله.[٢٦] المحبوب الجميل الجذاب يُلهم العقل والنّفسَ ويوجّه

---

[٢٣] انظر Gabriela Roxana Carone, "The Virtues of Platonic Love", *Plato's Symposium: Issues in Interpretation and Reception*, edited by J. H. Lesher, Debra Nails and Frisbee C. C. Sheffield (Harvard: Harvard University Press, 2006), 210-211.

[٢٤] انظر Plato, *The Symposium*, 49-50.

[٢٥] انظر ن.م.، المقدّمة، xiii.

[٢٦] انظر حسّان، **التصوّف في الشّعر العربيّ الإسلاميّ**، ٢٨٥.

الانتباه نحو الرّوحانيّات. هناك عمليّة تقدّم وصعود من إدراك الشيء الجميل في الآخر نحو تقدير الجمال كقائم بشكل مستقلّ عن الأفراد، إلى النّظر وتأمّل الإلهيّ الذي هو مصدر كلّ جمال، أي حبّ الله.[٢٧]

هذا هو الحبّ الذي بحث عنه عمر الحمزاوي وليس الحب الجنسيّ لامرأة جميلة. قد نقول عنه بأنّه يمثّل ورطة الإنسان في المجتمع الحديث، فهو لم يعد يعاني من كبت جنسيّ (بحسب فرضيّة فرويد) إنّما على الأصح يعاني من "ضياع الروح" أو من نقصان في القدرة على فهم أو إدراك ما هو مقدّس (بحسب وجهة نظر كارل يونغ).[٢٨] حالته هذه شبيهة بحالة الرّاوي في **زعبلاوي**، وإلى حدّ ما بحالة سعيد مهران. إنّ انعزال عمر الحمزاوي عن المجتمع، وابتعاده عن أحبّائه وأصدقائه، قد أدخلاه إلى حالة نفسيّة تكاد تقترب من الجنون. أمّا أحلامه فعبّرت عن اضطراب روحه وضياعها دون أن توصله إلى حالة "الانكشاف" على الذّات الإلهيّة.[٢٩]

---

[٢٧] انظر http://en.wikipedia.org/wiki/Platonic_love. من هنا يأتي تحبيذ حبّ الذّكر للذكر عند اليونانيّين لأنّ الحبّ في هذه الحالة هو لأسباب روحانيّة بينما حبّ الرّجل للمرأة، كما نظر إليه اليونانيّون، هو للجنس فقط.

[٢٨] انظر Anthony Stevens, *Private Myths* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1995), 61.

[٢٩] يمكن القول إنّ المنحى الصّوفي لكثير من أعمال نجيب محفوظ إنّما ينبع من اهتمامه الخاصّ بالصّوفيّة. يتجلّى ذلك من خلال اهتمامه بالكتابة عن ذلك في عدّة مقالات له متوفّرة في موقعه الرّسمي على شبكة الإنترنت: http://naguibmahfouz.shorouk.com//articles.aspx. انظر على سبيل المثال المقالات التالية لمحفوظ في البند الموسوم "كتابات أولى، مقالات": "الله"، **المجلّة الجديدة**، عدد ١، السّنة الخامسة (يناير ١٩٣٦)، ٤٣-٤٨؛ "فكرة الله في الفلسفة"، **المجلّة الجديدة**، عدد ٣، السّنة الخامسة (مارس ١٩٣٦)، ٣٢-٣٤؛ "فلسفة الحبّ"، **المجلّة الجديدة**، عدد ١٠، السّنة الثّالثة (أكتوبر ١٩٣٤)، ٧٩-٨١. حديثًا أصدرت مجلّة إبداع في ملحقها الذي يوزّع مجانًا مجموعة من مقالات محفوظ الفلسفيّة. انظر المقالات المذكورة سابقًا في "نجيب محفوظ فيلسوفا: مجموعة من أهمّ مقالاته الفلسفيّة"، اختيار وتقديم: أحمد عبد الحليم عطيّة، **إبداع: مجلّة فصليّة للأدب والفنّ**، عدد ٢٠ (خريف ٢٠١١). "الله"، ٦٨-٧٤؛ "فكرة الله في الفلسفة"، ٧٥-٧٩؛ "فلسفة الحبّ"، ٥٣-٥٨.

الحلم ما بين فرويد وتلميذه كارل يونغ

قد يلجأ الكاتب إلى الحلم كأداة لتجنّب الرّقابة، فينتقد السّياسة الحاكمة بشكل مُبطَّن غير صريح.[٣٠] وقد يكون اللجوء إلى الحلم للتعبير عن العالم الداخليّ لأنّه التجربة الشخصيّة بشكل مطلق، فلا يمكن لاثنين أن يحلما بمنامهما الحلم ذاته بكلّ تفاصيله ومشاعره وهذا من شأنه أن يُكسِب النصّ الحكائيّ نوعًا من المصداقيّة. كما أنّ سرد الأحلام له جاذبيّة خاصّة في أذهاننا، ولذلك يمكن اعتباره وسيلة جيّدة لجذب القرّاء وتشويقهم.

حسب فرويد، الصّور والمشاهد التي تتراءى لنا في المنام هي شكل من أشكال الكتابة بالصّورة (pictography) (بالألمانيّة: Bilderschrift). ويشبه تفسير الأحلام حلّ شيفرة الكتابة بالصّور مثل الهيروغليفيّة المصريّة.[٣١] لا يمكن أن نحلّ شيفرة الحلم في القصّة أو الرّواية إلّا بعد فهم الصّلة الوثيقة بين الحلم والسّياق العام. لذا فإنّ قبولنا لفكرة فرويد عن الحلم كشكل من أشكال الكتابة لا يعني أن نقبل منحاه في تفسير الأحلام الذي يختزل هذه التجربة الإنسانيّة الفريدة بردّ الحلم إلى حالة من الكبت الجنسيّ، ممّا يفسّر غموضه ورمزيّته.

تمكّننا دراسة الحلم، بحسب كارل يونغ، من معرفة خفايا العقل. ترمز الصّورُ في الحلم إلى العمليات الذهنيّة الواعية واللاواعية معًا. "فالوعي يعمل ويؤثّر على حياتنا ليلا (في المنام) تماما كما أنّ اللاوعي يلقي بظلاله على حياتنا اليوميّة".[٣٢]

يؤمن التوجّه اليونغي أنّ النّفس اللاواعية لها قدرة على "رؤية" أكثر عمقا واتّساعا من تلك الخاصّة بالأنا الواعي. لم يناقض يونغ آراء فرويد عن اللاوعي وقبِل تأثير الكبت في الطفولة والعلاقات بين الأهل والأولاد على الحالة الصحيّة للإنسان. لكن، عند تقدّمه في دراسة مضامين الأساطير، بات مقتنعًا بوجود طبقة أكثر عمقًا في اللاوعي عند الإنسان وهي ما سمّاه

---

[٣٠] هذا ما نجده في رواية "ليالي ألف ليلة"، ونجده في حلم سعيد مهران كما سيتضح لاحقًا.

[٣١] انظر Herschel Farbman, *The Other Night: Dreaming, Writing, And Restlessness In Twentieth-Century Literature* (New York: Fordham University Press, 2008), 26-27, 29.

[٣٢] انظر Anthony Storr, *The Essential Jung: Selected Writings* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1983), 180.

اللاوعي الجماعي، وهو لا يتركّب من خلال مضامين واعية مكبوتة. عندما تظهر هذه المضامين في الحلم نجدها بعيدة عنّا وغريبة. أحيانًا نجدها قاسية ومهدِّدة وأحيانا أخرى طيّبة ممتعة. في بعض المرّات تثير فينا هذه الصّور تداعيات من مجال الأدب والفنّ والدّين والأساطير. لذا فإنّها شموليّة، عامّة وعالميّة، تتعالى على الوعي واللاوعي الفرديّين. هنا تكمن النّماذج البدئيّة.[٣٣]

في حين يسأل فرويد: ما سبب الحلم، يفضّل يونغ أن يسأل : ما الهدف من الحلم؟ الأحلام، بالنسبة ليونغ، هي نوع من النقاش مع أنفسنا. إنّها ليست محاولة لإخفاء مشاعرنا الحقيقيّة عن عقلنا الواعي، إنّما هي النّافذة إلى لاوعينا. للأحلام وظيفة هداية "الذات الحاملة" كي تصل إلى حلّ لمشكلة تواجهها في اليقظة. غالبا ما يُخفي الحلمُ نزعة أو فكرة لا تُفهَم مباشرة.[٣٤]

تشكّل الأنا عند يونغ توليفًا للوعي واللاوعي. ويَظهَر الحلم دائمًا كتكملة للوعي، كتحذير ونهي وتوجيه نحو أعمال قادمة. يعمل الحلم بهدف خلق الأنا، وبالتّالي إحداث الشّفاء. لا يُمكن توقّع مساعدة حاسمة ممّا تحت الشّعور إلاّ في اللحظة التي تُستنفد فيها كليّا إمكانات الأنا الواعية.[٣٥] (لذلك جاء إدخال الحلم في أعمال محفوظ باللحظة المناسبة بعد أن استنفذت الشخصيّة كلّ محاولاتها لإيجاد حلّ لأزمتها).

"كلّ تفسير (عند يونغ) هو مجرّد فرَضيّة، محاولة لقراءة نصّ غير معلوم. من الصّعب أن نفسّر حلما غامضا بشكل يقينيّ عند تناوله معزولا (عن سياقه)".[٣٦] "كي نفهم الحلم علينا أن نتفحّصه من كلّ جانب كأنّنا نمسك شيئا غريبًا بين يدينا ونقلّبه مرارًا إلى أن يصير مألوفا لنا في كلّ تفاصيل شكله".[٣٧] علينا أن نعرف حالة الحالم في وعيه، آراءه الفلسفيّة والوجوديّة

---

[٣٣] انظر שרה שלו, **חלום והחלמה: הלא-מודע ותפקידו בתהליכי ריפוי וצמיחה** (תל-אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2008), 15. للتوسّع في معنى النماذج البدئيّة وأشكالها انظر ن.م.، ١٩-٢٩.

[٣٤] انظر Carl G. Jung. *Man and his Symbols* (New York: Dell Publishing, 1968), 12.

[٣٥] انظر م. بونغراكز وَج. سانتنر، **الأحلام عبر العصور (معجم تفسير الأحلام)**، ترجمة كميل داغر (بيروت: دار النّهار للنّشر، ١٩٨٣)، ١٢٤؛ שלו, **חלום והחלמה: הלא-מודע ותפקידו בתהליכי ריפוי וצמיחה**، 122-121.

[٣٦] انظر Storr, *The Essential Jung: Selected Writings*, 178.

[٣٧] انظر Jung, *Man and his Symbols*, 12.

والأخلاقيّة والدّينيّة والقيم التي يؤمن بها وأسلوبه في الحياة عندما نريد تفسير حلمه. بهذه الطّريقة ننكشف على الرّموز التّعويضيّة للحلم.[٣٨]

نقطة الانطلاق عند كارل يونغ في تفسير أيّ حلم هي الدخول إلى جوّ الحلم، واكتشاف "مزاجيّته" وتفاصيل صوره ورموزه، بطريقة تعزّز تجربة الحلم.[٣٩] إنّ عدم الاهتمام بالتجربة الوجوديّة للحالم يؤدّي إلى فهم خاطئ وتفسير سطحيّ للحلم. الصورة أو المشهد في الحلم قد يعني أيّ شيء أو لا شيء. المهم أن ننظر إلى الحلم في سياقه، ومن خلال توتره الجدليّ مع الوضع النفسي الواعي، هكذا ينشأ المعنى.[٤٠]

لم ينظر يونغ إلى الحلم على أساس أنّه الواجهة المرئيّة لما هو خفيّ مستتِر. كذلك، ليست صور الحلم أقلّ منزلة من أشكال التفكير التي تبدو واضحة منطقيّة في اليقظة. الصّور في الحلم هي رموز. يستخدم يونغ كلمة "رمز" (symbol) بمعناها الصّحيح أي ذلك الذي يشير إلى ما هو غير معروف تمامًا. بالنسبة إلى فرويد، صور الأحلام هي ما يدعوه يونغ بالإشارات (signs) التي تدلّ على أشياء معيّنة (مثلا الشجرة = العضو الذكري، الكهف = المَهبَل)، لكنّ فرويد استخدم هذه الأشياء على أنّها رموز. على عكس فرويد، يعطي يونغ أهميّة بارزة للحلم كما هو أي لظاهر الحلم.[٤١]

لقد انتقد يونغ إدّعاء فرويد بأنّ صور الحلم هي أقنعة لما يريد الحلم إخفاءه. إنّ قيمة الأحلام تقوم على أنّها تعرض صورا لا تتركب بشكل واع بل بشكل عفويّ. لذلك، يمتلك الحلم موضوعيّة تماما مثل ما يمتلك فحص دمٍ في المختبر. الحلم إذن هو "إنتاج طبيعيّ للنفس". أمّا الطّابعُ الرّمزي لصور الأحلام فيعني بأنّه التمثيل الأكثر ملاءمة لحالة العقل (mind) في ذلك

---

٣٨ انظر שלו, **חלום והחלמה: הלא-מודע ותפקידו בתהליכי ריפוי וצמיחה**، 136-135.

٣٩ انظر Stevens, *Private Myths*, 56.

٤٠ انظر Thayer A. Greene, "C. G. Jung's Theory of Dreams", *Handbook of Dreams: Research, Theories and applications*, edited by Benjamin B. Wolman (New York: Van Nostrand Reinhold, 1979), 302-303.

٤١ انظر James A. Hall, *Clinical Uses Of Dreams: Jungian Interpretations and Enactments* (New York: Grune & Stratton: 1977), 121.

الوقت، أي في صورته الذاتيّة. هذه الصور رمزيّة بمعنى أنّها تحوي مضامين إضافيّة غير مُعطاة بشكل واضح ولكنّها موجودة ضمن تمثّلات الحلم. وجهة النظر هذه لرمزيّة الأحلام هي على عكس وجهة النّظر بأنّ صور الأحلام هي ترجمات (نسخ معدّلَة) مشوّهة ومحرّفة لأفكار معروفة لكنّها مكبوتة.[٤٢]

إنّ التمييز بين ظاهر الحلم وباطنه من ناحية المضمون هو أمر مركزيّ في التوجّه الفرويدي للأحلام. تفسير فرويد للأحلام أحاديّ الجانب فهو مرتبط بالكبت الجنسيّ، بينما عند يونغ الحلم غنيّ جدّا بالإيحاءات النابعة من التجربة الذاتيّة والأنا الجماعي.

بالنسبة ليونغ ليست المشكلةُ قضيةَ كبتٍ أو إخفاء متعمّد، إنّما هي فشل العقل المنطقي (rational mind) في التكلّم وفي فهم اللغة الرمزيّة البدائيّة للاوعي. تأتي الصّعوبة في فهم الأحلام لا عن رغبة في التحايل بل بسبب غيابٍ لمعجَمٍ ونحوٍ مشترَكَين بين اللغة المألوفة ولغة الأحلام. تعود جذور لغة الأحلام إلى تجربة القدماء، إلى البدائيّين، إلى الطفولة. تبيّن اللغة المجازيّة الرّمزيّة للأسطورة، للحكاية من حكايات الجنّ وللفانتازيا أسلوبا في التفكير والتجربة يناقض طريقة التفكير العلميّة الحديثة التي ترتكز على مفاهيم واضحة ومباشرة قد توصّلَ إليها الأنا الواعي بعد جهود مضنية. على عكس ذلك، نجد أنّ طريقة تفكير الإنسان البدائي والطفل مُتجذِّرة في الخيال والذاتيّة وتعتمد على العفويّة والتلقائيّة. إنّ اللامنطق الظاهري للحلم، من وجهة نظر يونغ، تعبير عن حكمة قديمة مهجورة لكنها أرفع منزلة، وهي تأتي من الطبقة الغريزيّة للنفس.[٤٣]

---

[٤٢] انظر ن.م.، ١٢٧.

[٤٣] انظر Greene, "C. G. Jung's Theory of Dreams", 300-301. تقول سارة شلو: "كي نفهم الحلم علينا أن نتحرّر من عادات التفكير في حالة الوعي، وذلك لأنّ لغة الحلم غير منطقيّة وتختلف كثيرا عن اللغة الواقعيّة في حالة الوعي، وهذه مهمّة ليست سهلة. علينا أن نسمح للخيال والحدس والشعور بأن يلتقط رسالة الحلم ومن ثمّ نُفعِّل التفكير. هذا التوجّه الشّموليّ يمكّننا من فهم معنى الحلم". انظر שלו, **חלום והחלמה: הלא-מודע ותפקידו בתהליכי ריפוי וצמיחה**، 132.

على عكس وجهة نظر فرويد الذي قال بأنّ الحلم يحدث من أجل الحفاظ على النّوم،[٤٤] فإنّ يونغ ينسِب وظيفة سيكولوجيّة للحلم وهي أنّه "**يعوّض**" عن الموقف أو الوَضع (attitude) الواعي للحالم. كذلك فرويد تكلّم عن الحلم كعمليّة تعويض، لكنّه حدّد هذا التعويض بالحفاظ على النوم. على سبيل المثال، عندما يحلم الجائع بالطّعام فإنّ هذا الحلم هو تعويض بالمعنى اليونغي والفرويدي. ولكن في حالة الأحلام المعقّدة/المركّبة فإنّ التعويض بالمفهوم الفرويدي لا ينفع، لأنّه يتعلّق بالحالة السيكولوجيّة العامّة للحالم.[٤٥]

على سبيل المثال، عندما حلم عمر الحمزاوي بأنّ صديقه عثمان نجح في عبور الترعة بدراجته البخاريّة فإنّ هذا تعويض (compensation) يريح عمر الذي شعر مرارًا بأنه قد خان صديقه الذي دخل السجن لعشرين عاما دون أن يصرّح بأسماء أصدقائه، وبذلك تركهم يعيشون حياة الحريّة والثراء. هنا ينسب عمر لعثمان قدرات فائقة تتحدّى المعقول الممكِن. هذه مجرّد إمكانيّة للتفسير. يمكن أن نفسّر الحلم بطريقة أخرى على أساس أنّه يهدي الأنا (ego) إلى اتّجاه جديد في الحياة. هذا أيضا يعتبره يونغ ضمن تقنيّة "التعويض".[٤٦]

شكل إيجابيّ من أشكال "التعويض" عند يونغ هو إنتاج صورة أو مشهد يهدي الأنا ويرشده إلى إمكانيّات مستقبليّة من الإنجازات أو المخاطر. ويعمل التعويض في غالب الأحيان بهدف إعادة التوازن والنظام إلى النفس (psyche). إذن، الحلم وسيلة ذاتيّة لتنظيم النفس (self-regulation).

لقد استعار يونغ مصطلح enantiodromia من فلسفة هيراقليطس واستخدمه للإشارة إلى مَيل (نزوع) كلّ وضع مُفرِط (متطرّف) للتحوّل نحو عكسه أو المناقض له، ممّا يدلّ على العلاقة الخفيّة التي تربط بين كلّ زوجَين من المتناقضات. يمكن أن نجد ال-

---

[٤٤] للتوسّع في هذه النقطة مع مثال عليها، انظر Céline Surprenant, *Freud: A Guide for the Perplexed* (London and New York: Continuum, 2008), 79-80.

[٤٥] انظر Hall, *Clinical Uses Of Dreams: Jungian Interpretations and Enactments*, 123. كذلك ألفرد أدلر (Adler) نظر إلى الحلم على أساس أنّه تعويض، لكنّه حدّد هذا التعويض بشعور الحالم بالدّونيّة. انظر ن.م.، ١٢٤.

[٤٦] انظر تحليل هذا الحلم لاحقًا.

enantiodromia في الطبيعة التعويضيّة للأحلام. إذا كان الوضع الواعي يحرِّف بإفراط (بشكل زائد) باتجاه واحد، فإنّ بإمكان اللاوعي في الأحلام التعبير عن نزعة مبالغ فيها لكن في الاتجاه المعاكس.[٤٧]

على سبيل المثال، نجد أنّ عمر الحمزاوي يبالغ بتركيزه، وهو في حالة الوعي، على التوجّه نحو الذات العليا بهدف التحقّق من وجودها، محاولا أن يقطع كلّ صلة له تربطه بالعالم. أمّا في أحلامه فنجد ظهورًا متكرّرا لأشخاص قد أحبّهم. عندما يستيقظ نراه يلقي باللائمة على صور أحبّائه على أساس أنّهم يمنعون عنه الوصول إلى "النظر"، ويُقصَد بذلك "مشاهدة" الذات العليا. هنا اللاوعي قد قام بوظيفة الهداية والتعويض باللجوء إلى التركيز على المناقض للإلهيّ وهو الإنسانيّ والدنيويّ. هذا قد يعزّز من التفسير المتفائل لنهاية الرّواية على أنّها تكشف لعمر أهميّة العودة إلى الحياة لممارسة مسؤوليّاته وواجباته نحو عائلته، فهذا ما يُكسب الحياة معنى لا الهروب منها.

يعتمد منهج يونغ على ثلاثة مصطلحات وهي: التّضخيم، التّفسير والتّداعي.[٤٨] يمكن أن نفهم الوضع المثاليّ الذي نَعِمَ به الحالم في قصّة **زعبلاوي** (كما سيتضح لاحقًا) من مظاهر الآليات أو التقنيّات التي يستخدمها الحلم والّتي سمّاها يونغ: "التّضخيم" (أو المبالغة) (amplification). ففي الموروث الدّيني تُصوَّر حالة النعيم والسّعادة التي يعيشها الفرد بالجنّة (أو الفردوس)، ولذلك كان "مكان" الحلم هو حديقة غاية في الجمال.

"التّضخيم" هو فنّ ربط صورة محدّدة في الحلم مع المخزون الخيالي الرّمزي لتجربة الإنسانيّة في الماضي. يمكن إحضار الفنّ، الأدب، الدّين، الأساطير، الحكايات الشعبيّة والفولكلوريّة إلى هذه التقنيّة، باعتبارها تحوي مخزونا غنيّا من النّماذج والصّور البدئيّة (archetypal patterns

---

[٤٧] انظر Hall, *Clinical Uses of Dreams: Jungian Interpretations and Enactments*, 126.

[٤٨] انظر Greene, "C. G. Jung's Theory of Dreams", 310-312.

(and images) والتي بإمكان محلّل الحلم أن يختار من بينها ما له علاقة مباشرة مع مضمون الحلم وحالة الحالم الحياتيّة.[٤٩]

هذه التقنيّة ترتبط مع "منهج التّداعي" (associative method) لدى يونغ، ولكنّ التّداعي هنا يختلف عن مفهوم فرويد لمنهج التداعي الحُرّ (free associative method) في التحليل النفسي. فالمنهج اليونغي يبقى مع الحلم ذاته باعتباره التعبير الموثوق به، الصّادق، الأصيل عن اللاوعي، وليس مجرّد الواجهة الظاهرة التي تخفي المضمون الحقيقيّ، كما هو عند فرويد. حسب يونغ: يحاول الحلم الكشفَ عن حالة اللاوعي بشكل مباشر، ومهمّة المحلّل أو المفسِّر أن يتعلّم هذه اللغة الخاصّة، أي تداعياتها، كي يجعلها مُتاحَة للوعي.[٥٠]

يُستخدم "التفسير" (explanation) في الحلم بهدف تأسيس تعريف وظيفي لمشهد الحلم أو للشيء في الحلم. بالطّبع يجب أن ننتبه إلى أنّ الشيء ذاته قد يعني أمرًا مختلفا بالنسبة لأشخاص مختلفين. على سبيل المثال، "السّيارة" قد تعني لشخص "العجلة أو العربة" التي توصل إلى مكان ما، بينما قد تعني لشخص آخر رمزا لمركز، ولآخر القدرة على القيادة، ولآخر رمزا للطموح والاستقلاليّة. إنّ جمع "التفسير" مع "التداعي" يتيح قراءة أدقّ لردود الفعل الشخصيّة والذاتيّة للحالم على أشياء وأشخاص وأحداث موضوعيّة في تجربته الحياتيّة.[٥١]

---

[٤٩] انظر Greene, "C. G. Jung's Theory of Dreams", 311. يجري "**التضخيم**" على عدّة مستويات. ينتج المستوى الأوّل المباشرُ موادَّ من اللاوعي الشخصي، من ذكرياته وأحاسيسه (على سبيل المثال، ذكريات الحالم/الرّاوي في "زعبلاوي" منذ طفولته). في المستوى الثاني يتمّ إنتاج موادّ ثقافيّة/حضاريّة تنتسب للصورة. أمّا المستوى الثالث فيحتوي على صور ذات علاقة بالطراز/النموذج البدئي (archetypal images)؛ وهي توصل إلى تداعيات من الفولكلور والأساطير والتراث الدّيني وأنسقة أخرى للخيال التي يمكن ألاّ تكون معروفة للحالم بشكل واعٍ. هناك نظام واضح للتضخيم: للموادّ الشخصيّة المُضخّمَة أسبقيّة على الموادّ الثقافيّة، والتضخيمات الثقافيّة تتقدّم على التضخيمات البدئيّة أو النموذجيّة (archetypal). هكذا لا يتقدّم المحلّل نحو التضخيمات الثقافيّة والنموذجيّة ما لم يوضّح التضخيم في المستوى الشخصيّ. لكن، أحيانا لا يمكن فهم الحلم إلا من خلال التضخيم النموذجي، ومن الواضح أنّ ذلك يثير أسئلة حول طبيعة النفس البشريّة. انظر Hall, *Clinical Uses of Dreams: Jungian Interpretations and Enactments*, 130.

[٥٠] انظر Greene, "C. G. Jung's Theory of Dreams", 311.

[٥١] انظر Greene, "C. G. Jung's Theory of Dreams", 310-312.

تقترح سارة شلو اتّباع الخطوات التّالية عند محاولة فهم الحلم وتفسيره:[٥٢]

١. التّركيز على مشهد الحلم ذاته.

٢. الاعتماد على التّداعيّات المناسبة التي ترتبط بالحلم نفسه.

٣. عندما تبدو مضامين الحلم وخيالاته غريبة جدًّا عن الحالِم وبعيدة عن حياته الواقعيّة، ساعتئذٍ يكون الحلم أكثر قربًا وتعلّقا بأساس النماذج البَدئيّة (הבסיס הארכיטיפלי). من الضّروريّ، في هذه الحال، استخدام تقنيّة "التّضخيم" التي تعني استحضار الصّور والتّداعيات والنّماذج البدئيّة التي تتناسب مع الحلم المراد فهمه. بكلمات أخرى، يجب أن نربط صور الحلم بمضامين مشابهة تظهر في الأساطير والحكايات الشّعبيّة وفي الأعمال الفنيّة والأدبيّة التي تتعامل مع مشكلة مشابهة لتلك المعروضة في الحلم. هذا سيساعدنا في فهم الحلم والتعمّق بمعناه.

بما أنّ الأحلام التي سنحاول تحليلها لها علاقة، بطريقة ما، مع أزمة الإنسان الوجوديّة وعلاقة ذلك بالإيمان، فقد فضّلتُ منهج يونغ على منهج فرويد. تميّزت نظرة فرويد إلى الدّين بالسلبيّة، باعتباره نكوصًا إلى الطفولة، بينما كان كارل يونغ الأوّل الذي أدرك بأنّ النفس الإنسانيّة هي بطبيعتها متديّنة "by nature religious".[٥٣] يعترف يونغ بعدم قدرته على تعريف "الله"، لكنه يقول بأنّ أبحاثه قد أثبتت بشكل تجريبيّ بأنّ نموذج "الله" موجود في كلّ إنسان.[٥٤]

إنّ اتّباع منهج يونغ لا يعني التخلّي بشكل مطلق عن آليات الحلم التي تكلّم عنها فرويد مثل التكثيف (condensation) والإزاحة (displacement) والإبدال (replacement) والتّداعي (association) فحتى يونغ نفسه قد استخدم معظم مصطلحات فرويد لكنّه وسّع معناها.[٥٥]

---

[٥٢] انظر שלו, **חלום והחלמה: הלא-מודע בתהליכי ריפוי וצמיחה**، 132. سارة شلو هي أخصائيّة في علم النفس العيادي، وعضو رئيس في المعهد الإسرائيلي لعلم النفس اليونغي، وعضو في المنظمة اليونغيّة الدّوليّة.

[٥٣] انظر Claire Dune, *Carl Jung: Wounded Healer of The Soul: An Illustrated Biography* (London: Parabola Books, 2003), 3.

[٥٤] انظر ن.م.، ٢٠٢.

[٥٥] للتوسّع في وظيفة هذه الآليّات انظر Surprenant, *Freud: A Guide for the Perplexed*, 87-94.

يجب أن ننوّه إلى أنّ كلّ تفسير للحلم سيبقى ناقصًا مهما كنّا بارعين في التّحليل،[٥٦] فالحلم نصّ مليء بالفجوات وغير مُحدّد المعالم.[٥٧] هذا، كما هو واضح، يُقرّبه أكثر من طبيعة النّصّ الأدبيّ ويفتح المجال للقارئ بأن يكون فعّالا محاوِلا سدّ فجوات النّص. وفي الحلم (الأدبيّ) يعمل المفسِّر، في الوقت ذاته، كمحلّل نفسيّ وكحالِم للحلم، بمعنى أنّه مُطالَب (كمحلّل وكحالِم) بفهم السّياق والتداعيات المُفترضة من خلال رؤيته الشّموليّة لحياته في الرّواية.[٥٨]

تفسير الأحلام

لتقنيّة الحلم المستخدمة في القصّة والرّواية مميّزات الحلم (لكن، ليس شرطا توفّر كلّ هذه المميّزات في الحلم، فلكلّ حلم طابعه الخاصّ الذي يتفرّد به) وهي:

- الغموض/عدم اليقين والرّمزيّة.
- اللامنطق/الطابع السوريالي/اللامألوف.
- العشوائيّة وعدم ترابط المشاهد.
- وضع شيء بجانب/بدل شيء بشكل غير ممكن في الواقع.
- القِصر والتكثيف كأنّه قصّة قصيرة جدّا.
- ارتباطه بماضي الشخصيّة، حاضره وتطلّعاته.
- إمكانية الإخبار بما يمكن أن يحدث (التنبؤ).

---

٥٦ انظر Jonathan Lear, *Freud* (New York and London: Routledge, 2005), 104.

٥٧ من سمات النّصّ الأدبيّ (وفي ذلك يشترك مع الحلم) بأنّه دومًا يستبقي درجة معيّنة من عدم التّحديد ممّا يشكّل فجوات (gaps) بلغة إيزر (Wolfgang Iser) في النّصّ أو نقاطا غير مُحدَّدَة. فالنّصوص الأدبيّة هي خياليّة ولا تتماثل مع الأوضاع الواقعيّة (الحقيقيّة) أو لا يوجد لها نظير/مقابل في الواقع، تماما كما هو في الحلم. من خلال عمليّة القراءة فحسب يكتسب اللا-تحديد (في النصّ/الحلم) معنى. انظر كلارا سروجي-شجراوي، **نظريّة الاستقبال في الرّواية العربيّة الحديثة: دراسة تطبيقيّة في ثلاثيّتيّ نجيب محفوظ وأحلام مستغانمي** (باقة الغربيّة: مجمع القاسمي للّغة العربيّة وآدابها، ٢٠١١)، ٢٣-٢٤.

٥٨ حسب فرويد، الحالِم هو المفوَّض وصاحب السّلطة في تفسير حلمه، بينما المحلّل هو الموجّه والمساعِد للحالِم كي يفهم أهميّة حلمه وكيفيّة ارتباطه بحياته بشكل عام. انظر Lear, *Freud*, 93.

حلم الرّاوي في "زعبلاوي"

حلم الراوي في قصّة **زعبلاوي** هو الحلم الوحيد السّعيد في مجموعة الأحلام التي سنحاول تفسيرها. ليس ذلك صدفة فهو الحلم الذي يشهد اقترابَ الشخصيّة الشّديد من هدفها المنشود لكن دون أن تصل إليه حقّا، وذلك تلميح إلى عجز الإنسان عن الوصول إلى الإلهيّ بل استحالة ذلك.

إنّ الجوّ العامّ للحلم هو الهناء، الانسجام والتناغم بين كلّ الأشياء الموجودة دون أن يعكّر هذا الانسجام أيّ شذوذ.[٥٩] هذا الوضع المثاليّ لا يمكن أن يتحقّق إلاّ في الجنّة، أي في مكان هو مثال الخير والجمال يمنح الموجودين فيه "السعادة القصوى" (بلغة الفارابي) والتي لا يمكن الوصول إليها إلاّ في الحياة الأخرى. هذا لا يعني أنّ الإنسان لا يذوق السّعادة في هذه الحياة، لكنّها تبقى سعادة ناقصة ولزمن قصير جدًّا. لذا جاء اختيار محفوظ للحلم في هذه المرحلة من قصّة **زعبلاوي** موفّقًا يخلق تناغمًا ما بين الشّكل والمضمون.

نلمس دلائل الدّخول إلى أحضان مِثال الجمال والعالم العجائبيّ السّاحر في الحلم من خلال ما يلي:

* مكان الحدث في الحلم: حديقة "لا حدود لها" تنتشر فيها الأشجار بسخاء.[٦٠]

* جوّ الحديقة كالغروب أو كالغيم: لا يمكن تحديد زمان الحدث، ولذلك تكلّم محفوظ عن جوّ الحديقة بطريقة تمنح المكان رومانسيّة المغيب المحبَّبة.

* الشخصية الحالمة مستلقية "فوق هضبة من الياسمين المتساقط كالرّذاذ": يمكن أن نتخيّل هنا لقاء اللون (البياض: عنوان البراءة والطّهارة) والملمس (رقّة الياسمين الشّديدة وطراوتها) والرّائحة العطرة للياسمين، كما نشهد **تحوّل** الياسمين (مادّة صلبة) إلى ماء (الرّذاذ). مشهد المطر (الماء)

---

[٥٩] انظر "زعبلاوي"، ١٥٩.

[٦٠] تقول تفاسير الأحلام العربيّة إنّ البساتين المجهولة تشير إلى الفردوس. وكما تمثّل الزّهور الحبّ وفرح الحياة، وفي الوقت ذاته هي رموز للحياة سريعة العطب، هكذا ينطوي البستان أو الحديقة على فكرة الحياة الأخرى وفكرة الموت. انظر بونغراكز وَسانتنر، **الأحلام عبر العصور (معجم تفسير الأحلام)**، ٢٤٢.

يقوى (ممّا يدلّ على أهمّيّته) في العبارة "رشاش نافورة صافٍ ينهلّ على رأسي وجبيني دون انقطاع".

* إحساس الحالِم: "غاية من الارتياح والطّرب والهناء".

* الصّوت المسموع: "جوقة من التغريد والهديل والزقزقة تعزف" في أذن الحالم. نشهد هنا ابتعادًا عن ضجيج المدن وعن الموسيقى الصّاخبة التي تؤذي الرّوح.

* "ليس في الدّنيا كلّها داعٍ واحد للكلام أو الحركة": الكلام المقصود في هذا السّياق هو النّاتج عن اختلاف الآراء والذي قد يؤدّي إلى نزاع، وهذا هو حال الدّنيا في الواقع. لكنّ "الدّنيا" هنا هي الجنّة التي يزول فيها كلّ خلاف. ترتبط الحركة بالزّمان وتغيّر الأشياء من حال إلى حال. بما أنّ الجنّة هي المقصودة فلا يوجد داع (سبب) يؤدّي إلى حدوث الحركة، وبالتالي إلى حدوث تغيير، لأنّ الوضع هو الكمال بعينه. لذلك، فإنّ حدوث حركة يعني وجود نقص في هذا الوضع. ينتج هنا أيضا أن لا "زمان" في الجنّة (المثال الأعلى للخير، الجمال والسّعادة).

* "نشوة طرب يضجّ بها الكون": النشوة المستعصية التي بحث عنها الرّاوي كما بحث عنها عمر الحمزاوي لن تكون من نصيبهما في هذه الدّنيا، لأنّ السّعادة الحقيقيّة الدّائمة ليست فرديّة بل هي "حالة" تعمّ الكون كلّه. هذا يبيّن أنّ الإنسان سيعجز لا محالة إذا بحث عن نشوته الفرديّة الذّاتيّة لأنّه جزء من هذا الكون الواسع، ولذلك فإنّ سعادته هي شكل من أشكال الوصول إلى النيرفانا (nirvāna) بالمفهوم البوذي. يتحرّر الإنسان في حالة النيرفانا من كلّ عذاب ومن كلّ ما له علاقة بالعالم الدّنيوي. يسمّي البوذيّون هذه الحال بالتنوير (enlightenment) أو الإشراق (illumination) بلغة أهل التصوّف.[٦١]

إنّ حالة التناغم التي يمكن أن يتذوّقها الإنسان في هذه الدّنيا شبيهة بحلم قصير المدى سرعان ما يتبخّر عندما يستيقظ الإنسان ويعود إلى وعيه: "أخذ الوعي يلطمني كقبضة شرطيّ"، وفي ذلك دلالة على قسوة الواقع ومرارته.

---

[٦١] للتوسّع في موضوع النيرفانا البوذيّة انظر http://wikipedia.org/wiki/Nirvana.

عندما يستيقظ الرّاوي من نومه اللذيذ يجد رأسه مبتلاّ. إذن، رؤية الرّاوي في المنام لرشّاش نافورة صاف ينهلّ على رأسه وجبينه له علاقة بالواقع ممّا يثبت أنّ الفاصل بين عالم الحلم وعالم الواقع واهٍ. فكثيرًا ما نحلم بأنّنا نسمع موسيقى في الحلم ليتضح لنا بعد أن نستيقظ وجود موسيقى في الواقع، تصدر من مكان قريب منّا، ممّا ينمّ عن أنّنا في النّوم لا ننقطع تمامًا عن البيئة المحيطة بنا. هذا يعني تداخل الواقع مع اللاواقع أو المنام في هذه الحالة. لقد رآه "زعبلاوي" وهو نائم وعطف عليه. حاول تنبيهه بأن يرشّ الماء على رأسه وجبينه لكنّه لم يستيقظ. جلس طيلة الوقت إلى جانب الرّاوي، وكان يتغزّل بعقد من الياسمين حول عنقه قد أهداه إليه أحد المحبّين.

جاء حلم الرّاوي "تعويضًا" عن الواقع الذي لم يرض عنه ورغبةً في تغييره:

> "الحلم في إجماله تعبير أو إفصاح عمّا يكمن في وعي الشّخصيّة من ضرورة تغيير الواقع الذي ضاعت منه الحقيقة الدّينيّة أو شُوِّهت فيما لو أحسن الظّن، إذ إنّ كلا من "الحديقة" التي "لا حدود لها"، الزّاخرة بالجمال والسّلام والصّفاء، وكذلك "التّوافق" مع النّفس والعالم الخارجي - كلاهما مطلب لعالم مثاليّ أو "مدينة فاضلة"، وجودها مرتهن بالالتزام بحدود الإيمان الصّحيح والتّخفّف من شواغل الدّنيا".[٦٢]

الحلم، في رأي حسن البنداري، قد أوصل الشّخصيّة إلى اقتناع لا رجعة فيه بأنّ عليه مواصلة البحث عن زعبلاوي.[٦٣] هذا يتناسب مع التوجّه اليونغي الذي يرى في الحلم شكلا من أشكال هداية "الأنا".

حلم سعيد مهران في "اللصّ والكلاب"

الحلم في **اللصّ والكلاب** أكثر فنيّة وبراعة من الحلم في **زعبلاوي**. يستخدم فيه محفوظ تقنيّات مختلفة، ويبدو الحلم وحدة قصصيّة قائمة بذاتها وتربط خيوط الرّواية في كلّ متناسق، كما

---

[٦٢] انظر حسن البنداري، **فنّ القصّة القصيرة عند نجيب محفوظ** (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصريّة، ١٩٨٨)، ٣١٦.

[٦٣] انظر ن.م.، ٣١٧.

يُستحضَر الماضي ويُستشرف المستقبل في لحظة الحاضر أي في الحلم. يعبِّر الحلم عن هواجس سعيد مهران ومخاوفه، كما يكشف عن ظنونه أو مواقفه من الشخصيّات الأخرى. بالطّبع، قد يُوَظَّف المونولوج أيضًا في بيان موقف شخصيّة ما من غيرها في العمل الأدبيّ، لكنّ ما يتميّز به الحلم هنا، فيضيف على تجربة المونولوج، هو أنّه يبيّن مدى اضطراب الشخصيّة الحالمة وعدم تيقّنها من الأمور (رأسه وهو في حالة الوعي "كخليّة النّحل"[٦٤])، بل عدم قدرتها على الحكم الصّائب المنطقيّ، وذلك لأنّها تعيش عمليًا، لفترة وجيزة، خارج حدود المنطق والتفكير المنظَّم.[٦٥]

الحلم مكثّف ومع ذلك طويل نسبيًا، كابوسيّ الطّابع، يبرز فيه الطّابع الدّرامي إلى حدّ أنّه يصلح للتصوير كحكاية، كُتِبَ بضمير الغائب العليم بكلّ الأمور (omniscient narrator) لكن من وجهة نظر الشخصيّة (سعيد مهران).[٦٦] ويتخلّل السّردَ حوارٌ ممّا يضفي على الحلم حركة وحيويّة وكأنّنا إزاء مشهد حقيقيّ. تمتزج وتتداخل في الحلم مشاهد متفرّقة (كأنّه كولاج

---

[٦٤] انظر نجيب محفوظ، **اللصّ والكلاب** ضمن **المؤلّفات الكاملة** (بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٩١)، ٣: ٢٢. سأكتفي لاحقًا بالرّجوع إلى هذه الرّواية بالإشارة إلى عنوانها فقط.

[٦٥] بما أنّ سعيد مهران قد دخل إلى مسكن الشّيخ علي الجنيدي فمن الطّبيعيّ أن يسمع بيتا من الشعر الصّوفيّ يترنّم به الشّيخ: "الوجد عندي بجود ما لم يكن عن شهودي" (ن.م.). هذا البيت هو لأبي بكر الشّبلي، لكنّ محفوظ لا يذكر ذلك ممّا يجعل القارئ مستفزّا لمعرفة هويّة الشّاعر. هذا دليل إضافيّ للمناخ الصّوفيّ الذي أحاط بالحلم. أبو بكر الشّبلي، **ديوان أبي بكر الشّبلي**، جمع وتحقيق: كامل مصطفى الشيبي (بغداد: دار التّضامن، ١٩٦٧)، ١٠٠. هذا البيت مذكور أيضا في الكتاب التّالي: أبو بكر محمّد الكلاباذي، **التّعرّف لمذهب أهل التّصوّف**، تحقيق وتقديم: محمود أمين النّواوي (القاهرة: مكتبة الكليّات الأزهريّة، ١٩٦٩)، ١٣٥.

[٦٦] تقول فاطمة موسى: " يستخدم نجيب محفوظ طريقة الرّاوي الذي يتحدث بضمير الغائب ولكنه يروي الأحداث من وجهة نظر الشخصية الرئيسية أو البطل إذا شئت، وهو بهذا يضرب عصفورين بحجر واحد، فيضمن قدرًا كبيرًا من الموضوعية يكفله السرد بضمير الغائب، وفي نفس الوقت ينقل القارئ إلى قلب الأحداث مباشرة ويكشف له عن عقل البطل ومشاعره، فيحياها القارئ بدون أن يسمع خبرها". [وهو يُطلعنا على أفكار الشّخصيّة] "بدون تدخل منه أو تقديم كأن يقول مثلا "ظنّ" أو "فكّر" أو "قال"". فاطمة موسى، "اللصّ والكلاب بين الفنّ والواقع" (نقلا عن كتاب "بين أدبين"، القاهرة ١٩٦٥)، ١٢٦. متوفّر في الموقع الرّسمي للأديب العالميّ نجيب محفوظ في البند الموسوم "في حبّ نجيب محفوظ". http://naguibmahfouz.-shorouk.com//inthepress.aspx.

collage بأسلوب بيكاسو في الرّسم) بشكل فنيّ، يتنوّع فيه المكان وتبرز الشخصيّات التي تعرّفنا عليها خلال الرّواية.[٦٧]

تفكيك الحلم إلى صور/مشاهد (ما هو مكتوب بخطّ أكبر بين قوسين يمثّل تعليقي على المشهد):

١. سعيد مهران في السّجن يجلدونه برغم حُسن سلوكه. يصرخ بلا كبرياء وبلا مقاومة. يسقونه حليبًا بعد الجلد مباشرة. (سعيد مهران خارج السّجن مع ذلك يحلم بأنّه مسجون. الجنيدي قد قال له (في الواقع) بأنّه قد خرج من السّجن الصّغير ليدخل السّجن الكبير أي الدّنيا. هذا يفسّر استمرار شعوره بالمعاناة والتّعذيب (الجلد). غالبيّة مفسّري الأحلام، من العرب والأجانب، قد رأوا بأنّ رؤية المرء نفسه مسجونًا يعني بأنّه سيرى العديد من العقبات تعترض تحقيق مشاريعه، وبأنّه سيعاني من الهموم ويفقد كلّ أمل بالمجد، كذلك هو كناية عن الغدر والغشّ.[٦٨] يتناسب هذا التفسير مع سياق الرّواية. مشهد استسلام الحالِم للجلد ينبّئ بخاتمة الرّواية "وأخيرًا لم يجد بدّا من الاستسلام فاستسلم بلا مبالاة... بلا مبالاة...".[٦٩] اختلف المفسّرون بالنسبة لشرب الحليب في الحلم، لكنّ غالبيّتهم اعتبروه فألا جيّدا.[٧٠] إلاّ أنّ بيركماير رأى بأنّ شرب الحليب ينبّئ بالآلام والأمراض لأنّ حليب البقر يقدّم عادة للمرضى. أعتقد بأنّ الحليب هنا ارتبط باستسلامه وعدم مقاومته، ولذا جاء مكافأة له على سلوكه مباشرة بعد تعذيبه بالجلد).

٢. ابنته الصّغيرة سناء تنهال بالسّوط على رؤوف علوان في بئر السّلم. (الحلم "يقلب" الواقع ويأتي على عكسه فهو يعبّر هنا عن رغبة سعيد مهران الواعية بأن تقبله

---

[٦٧] لقراءة الحلم انظر **اللصّ والكلاب**، ٢٣.

[٦٨] انظر بونغراكز وَسانتنر، **الأحلام عبر العصور (معجم تفسير الأحلام)**، ٣٢٣-٣٢٤.

[٦٩] **اللصّ والكلاب**، ٤٧.

[٧٠] انظر بونغراكز وَسانتنر، **الأحلام عبر العصور (معجم تفسير الأحلام)**، ٣٥٢-٣٥٣.

ابنته ولا تنفر منه. هذا أيضا من تقنيّات الحلم. فهو يرى أن ابنته سناء تسانده، بل تفخر به وتريد بنفسها أن تنتقم له. لكن، في الواقع، ابنته سناء قد جفلت منه ورفضت الاقتراب منه).[٧١]

٣. يسمع قرآنًا يتلى فيوقن بأنّ شخصًا قد مات. (يبيّن ذلك أهميّة المكان في التأثير على الحلم. هذا يؤكّد أنّنا نتأثر بالأصوات الخارجيّة حولنا ونحن نيام).

٤. سعيد مهران داخل سيّارة وهو مُطارَد. يحاول أن ينطلق بالسّيّارة لكنّها لا تتحرّك لخلل طارئ في محرّكها.[٧٢] يُطلق النّارَ في الجهات الأربع. يبرز له فجأة رؤوف علوان من الرّاديو المركّب في السّيّارة، ويقبض على معصم سعيد مهران قبل أن يتمكّن من قتله، ويخطف منه المسدّس. (المشهد يتناسب مع الواقع فسعيد مهران يشعر دائما بأنّه ملاحَق. كذلك عدم قدرته على الانطلاق بالسّيّارة دليل على فشله في الانتقام ممّن خانوه. إطلاقه النّار في الجهات الأربع كناية عن عبثيّة فعله وعدم قدرته على توجيه فوّهة مسدّسه في الاتجاه الصّحيح ونحو الشّخص المطلوب، وهذا ما حدث في الرّواية. يبرز رؤوف علوان من الرّاديو لأنّه رمز للخطابات والشّعارات "الكاذبة" إضافة إلى نجاحه الكبير في عمله الصّحفيّ. وهو عدوّ سعيد مهران الأساسيّ، القويّ جدّا والذي ينجح، في الحلم كما في الواقع، في السّيطرة على سعيد مهران والتغلّب عليه).

5. يهتف سعيد مهران: اقتلني إذا شئت ولكنّ ابنتي بريئة، لم تكن هي التي جلدتك بالسّوط في بئر السّلّم وإنّما أمّها، أمّها نبويّة وبإيعاز من عليش سدرة. (يحاول سعيد مهران إقناعه بأنّ نبويّة وعليش هما اللذان ضرباه وليس ابنته. يكشف الحلم عن

---

[٧١] ينجم "القلب" في الغالب عن تحقيق رغبة، فيستبدل الحالم شيئا مزعجا بنقيضه. هذا **التحويل** ينجم عن الرّقابة الحلميّة حسب فرويد، حيث يجري تحويل في المشاعر (من شعور مزعج إلى آخر مُرضٍ، على سبيل المثال). انظر ن.م.، ١٦٨.

[٧٢] إنّ "أحلام الموانع والعوائق" كثيرا ما تتكرّر عند الحالمين. فالحالم يستعجل الذّهاب إلى مكان ما لكنّ قدميه تبدوان مسمّرتين إلى الأرض فلا يستطيع حراكًا. إنّ حالة "المنع" هذه هي التّعبير عن تنازع الإرادة، عن إرادة تعارضها إرادة مضّادة، حسب فرويد. هذا يتناسب مع سياق رواية "اللصّ والكلاب". انظر ن.م.، ١٦٣.

رغبة الحالم الواعية واللاواعية بالتخلص من الثّلاثة معًا، وبالتالي سينجح في استرداد ابنته).

٦. يندسّ سعيد مهران في حلقة الذّكر التي يتوسّطها علي الجنيدي كي يغيب عن أعين مطارديه، فينكره الشّيخ. (يبحث عن مهرب له من مطارديه بالانضمام إلى حلقة الذّكر، فهو يأمل أن يجد حلاّ لمعاناته باللجوء إلى الدّين والتصوّف. لكنّ الدّين لا يقدّم له حلاّ، وذلك يرتبط مع السّياق في الرّواية، فكلّما سأل سعيد مهران الشّيخَ عن طريقة تخلّصه من أزمته يقول له جملته المتكرّرة: "توضّأ واقرأ". "ينكره الشّيخ": هذا على خلاف الواقع. هنا أيضا استخدمَ تقنيّة "القلب"[٧٣]).

٧. حوار (أو استجواب) بين الشّيخ وسعيد مهران (سأكتبُه بأسلوبي مع الحفاظ الشّديد على المضمون):

الشّيخ: مَن أنت وكيف وُجِدتَ بيننا؟

سعيد مهران: أنا ابن عمّ مهران مريدك القديم. ألا تذكر النّخلة والدّوم والأيّام الجميلة الماضية؟ (عندما كان سعيد مهران صغيرًا).

الشّيخ: أرِني بطاقتك الشّخصيّة.

سعيد مهران (متعجّبًا): ولكنّ المريد ليس في حاجة إلى بطاقة، ففي المذهب يستوي المستقيم والخاطئ.

الشّيخ: أطالبك بالبطاقة لأتأكّد من أنّك من الخاطئين فأنا لا أحبّ المستقيمين.

(يقدّم له سعيد مهران مسدّسه): ثمّة قتيل وراء كلّ رصاصة في ماسورته.

(الشّيخ مصرّا على مطالبته بالبطاقة): أريد بطاقتك. إنّ تعليمات الحكومة لا تتساهل في ذلك.

سعيد مهران متعجّبًا: ما دخل الحكومة في المذهب؟

---

[٧٣] إنّ "**قلب**" المعنى هو أحد أشكال تشويه الحلم. كما يمكن لأيّ عنصر من عناصر الحلم أن يعني نقيضه أو أن يبقى متماثلا. لا نعرف مسبقا إذا كان علينا أن نعتمد هذا التفسير أو ذاك، فالسّياق وحده هو الذي يحسم الأمر. غالبا ما اعتمدت تفاسير الأحلام القديمة على مبدأ التّضاد. انظر ن.م.، ١٦٨.

الشّيخ: ذلك بناء عل اقتراح للأستاذ الكبير رؤوف علوان المرشَّح لوظيفة شيخ المشايخ.
سعيد مهران متعجّبًا (للمرّة الثّالثة): إنّ رؤوف خائن ولا يفكّر إلاّ في الجريمة.
الشّيخ: لذلك رُشِّح للوظيفة الخطيرة، وقد وَعدَ بتقديم تفسير جديد للقرآن الشّريف يتضمّن كافّة الاحتمالات التي يستفيد منها أيّ شخص في الدّنيا تبعًا لقدرته الشّرائيّة. حصيلة ذلك من الأموال ستُستغَل في إنشاء نوادٍ للسلاح ونوادٍ للصيد ونوادٍ للانتحار.
سعيد مهران: أنا مستعدّ أن أعمل أمينًا للصندوق في إدارة التّفسير الجديد، وسيشهد رؤوف علوان بأمانتي كما ينبغي له مع تلميذ قديم من أنبه تلاميذه.
٨. بعد هذا الحوار يقرأ الشّيخ سورة الفتح. وتعلّق المصابيح بجذع النّخلة. يهتف المنشد: يا آل مصر هنيئًا فالحسين لكم.

(الحوار أعلاه يأخذ الحيّز الأكبر من الحلم ممّا يدلّ على أهمّيّته. في هذا الجزء يتّضح لنا موقف محفوظ غير الصّريح من "ممارسة" الدّين، مستخدما تقنية الحلم كأسلوب في "التقيّة"، فكلّ شيء جائز ومسموح في الحلم، واللامنطق أمر شرعيّ. يندهش سعيد مهران من مطالبة الشّيخ له ببطاقة الهويّة فالدّين، كما هو مفترض، يقبَلُ الجميع. كذلك يعجب من أنّ الشّيخ لا يحبّ المستقيمين. توحي معالم الحلم بوجود تعاون بين الحكومة والحركات الدّينيّة. لذلك يبدو ترشيح رؤوف علوان "الخائن" للوظيفة الدّينيّة الجديدة أمرًا طبيعيّا. ويتّضح أنّ رؤوف علوان قد دخل كلّ المجالات الممكنة، وبالتالي من السّهل عليه ملاحقة سعيد مهران والتغلّب عليه. تغيير رؤوف علوان للقرآن وتفسيره الخاصّ له هو تعبير مُبطّن و"تبديل" لفكرة سعيد مهران عنه كإنسان قد غيّرَ مبادئه. لقد تأثّر سعيد مهران بأفكار رؤوف علوان الجريئة بل حاول تطبيقها قبل دخوله السّجن، إلاّ أنّ رؤوف علوان تنكّر له ولكلّ تعاليمه السّابقة. في سياق الحلم يبدو الشّيخ علي الجنيدي كممثّل/كرمز للدين وممارسته في الواقع، وذلك بهدف إظهار المفارقة ما بين النظرية والتّطبيق. الأسلوب التّهكّمي واضح جدّا، حيث يمكن تفسير القرآن باحتمالات مختلفة بما يتناسب مع "ادّعاءات" الحزب وقدرته على "شراء" التفسير

الذي يُعلي من شأنه ويثبّت بنيانه. هذا يُعيدنا إلى ما حدث في التّاريخ الإسلامي من تقديم تفسيرات مختلفة للقرآن (تقنية "التضخيم"). يُستغلّ الدّين، كما يبدو في الحلم، بهدف الحرب والاعتداء على الأبرياء وغسل العقول، بهدف القيام بعمليّات انتحاريّة إمّا على المستوى الفردي أو الجماعي. كتلميذ قديم لرؤوف علوان يُعلن سعيد مهران استعداده ليكون أمين الصّندوق في إدارة التّفسير الجديد، فهو أصلح مَن يطبّق النظريّة كما يشهد له ماضيه. كذلك يذكّرنا هذا بطلب سعيد مهران، بعد خروجه من السّجن، بأن يعمل صحفيًّا عند رؤوف علوان. عادة تُقرأ الفاتحة بعد اتفاق الطّرفَين. لكن، في الحلم كثيرًا ما تتحرّف الكلمات فتسقط حروف أو تُبدّل حروف (بحسب فرويد) وهذا يتشابه مع ما يسمّى بزلاّت اللسان التي تعبّر عن المخفيّ فينا الذي لا نريد أن نقوله جهارًا.[٧٤] هنا لا يُقصَد سورة الفاتحة، إنّما المقصود بداية عهد جديد ينبئ بالانتصار بعد اتّحاد القوى الثّلاث: الدّين (ويمثّله الشّيخ علي الجنيدي)، الإعلام بأشكاله المختلفة (ممثّلا برؤوف علوان) والإدارة التّنفيذية بموظّفيها المختلفين (يمثّل ذلك سعيد مهران). احتفالا بذلك وإعلانا عن هذا التّعاون العجيب تُعلّق المصابيح بجذع النّخلة (والنّخلة إشارة إلى البلاد العربيّة). يهتف المنشد: "يا آل مصر هنيئًا فالحسين لكم". قد يعني ذلك أنّ الحسين ليس حكرا على الشّيعة فقط بل هو "مُلك" للسنّة أيضًا، وفي ذلك إشارة مبطّنة إلى عمق الخلاف الذي لا يزال مستمرّا بين السّنّة والشّيعة حول أمور كثيرة).

(قد نفهم ربطَ سعيد مهران للشيخ الجنيدي مع رؤوف علوان (في الحلم) وتخيّلهما متعاونَين ومتواطئين معًا ضدّه كمحاولة لا واعية من جانبه كي يبرّر فشله المستمرّ).

---

[٧٤] عن "زلّة اللسان" (Freudian slip) كما تكلّم عنها فرويد انظر Rita L. Atkinson, Richard C. Atkinson, Edward E. Smith, Daryl J. Bem, *Introduction to Psychology* (San Diego, New York, Chicago: Harcourt Brace Jovanovich, 10th ed., 1990), 198.

(عمليّة تداعي الأفكار في الحلم واضحة: البطاقة←الخاطئ←المسدّس←تعليمات الحكومة←المجرم← الخائن←رؤوف علوان←الرّئيس).

أحلام عمر الحمزاوي

١. هل هناك خطورة في إدخال الأحلام بكثافة إلى النّسيج الرّوائيّ؟

كلّ عمل أدبيّ فيه من الخيال الشيء الكثير فهو عمليّا ابتعاد عن الواقع. ولكن الكتابة الموهوبة تجعلنا نستسلم لوهمٍ يُمتعنا بأنّ كلَّ ما يجري من أحداث حقيقيّ، ونتعاطف بالتالي مع بعض الشخصيّات وكأنّها تمثّل بشرًا من لحم ودم. إدخال الحلم إلى النّسيج الرّوائيّ قد يُضعف هذا الوهم ويدفعنا إلى الشّكّ بواقعيّة الأحداث والشخصيّات. بكلمات أخرى، ما سمّاه الشاعر والنّاقد الإنجليزي كولريدج "تعليق عدم التّصديق" (suspension of disbelief) سيهتزّ. فنحن ننفعل مع الشخصيّات ونتعاطف معها طالما أنّها تبتعد خطوة عن الواقع، أمّا عند ابتعادها بخطوتَين فإنّ ذلك سيوقظنا من حالة الوهم اللذيذة، فما يحدث مع الشخصيّة هو مجرّد حلم.[٧٥]

عندما لا يُضيف الحلمُ شيئا إلى بناء العمل الفنّي، ولا يُلقي بأضوائه على الشخصيّة لينير جوانب مخفيّة فيها، أو تُهرَّب بواسطته المعلومات بشكل واضح فلا يحتاج القارئ إلى إعمال فكره أو على العكس، يرتفع فيه معيار الغموض إلى حدّ الانغلاق – في مثل هذا الوضع يصبح الحلمُ أداة فنيّة فاشلة. من هنا، الفنّان الحقيقيّ هو مَن يعرف استخدام هذه الأداة بطريقة تجعل

---

[٧٥] انظر David Mitchell, "What Use are Dreams in Fiction?" *Journal of European Studies* 38 (4), 431-432. عندما نقرأ رواية أو نشاهد مسرحيّة نعرف تمامًا بأنّنا نقرأ كلمات على الورق أو نشاهد ممثلين على المنصّة. إلاّ أنّنا ننظر إلى الشخصيّات والأحداث على أنّها حقيقيّة، وذلك كي نعيش ونختبر الرّسالة التي يحاول الفنّان نقلها إلينا. إنّنا في هذه الحال نتوقّف بمحض إرادتنا عن عدم التّصديق. ارتبطت عبارة "suspension of disbelief" بالشّاعر والنّاقد Samuel Taylor Coleridge عام ١٨١٧ بعد إصداره ل-*Biographia Literaria* أو *Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*. انظر "The Meaning and Origin of the Expression: Suspension of Disbelief" at *The Phrase Finder* http://www.phrases.org.uk/meanings/suspension-of-dibelief.html.

القارئ يعيش حالة من الدّهشة بجمالها الأخّاذ ويتمتّع بربط الحلم مع الجوّ العامّ للرواية، خاصة وأنّ للحلم سحرًا خاصّا يمارسه علينا ويؤثّر على مشاعرنا.

شعورنا بالتقمّص العاطفي (Empathy) أو تعاطفنا مع الشخصيّات يجعلنا نبالي بمصيرهم وبما يحدث لهم وبالتالي يجعلنا نتمسّك بالرّواية ونواصل قراءتها. لذا فإنّ قدرة الكاتب على خلق هذا التقمّص العاطفي، أو هذا القرب الشّديد بين القارئ والشخصيّة الرّوائيّة، هي مطلب صعب يتطلّب براعة في الأداء الكتابيّ، وهي، في الآن ذاته، نوع من الخِدعة الفنيّة يحاول الكاتب بواسطتها إقناع قرّائه بأنّ شخصيّات روايته هي مخلوقات لها نفس عادات البشر وقدراتهم وأهوائهم. يأتي الحلم هنا كي يكون وسيلة جيّدة للوصول إلى هذه الغاية.[٧٦]

ما يمارسه علينا نجيب محفوظ في الفصل الثّامن عشر من **الشّحّاذ** هو إلغاء واع ومقصود ل"تعليق عدم التّصديق"، فهو، على العكس، يريدنا أن "نستيقظ" من حالة الاندماج مع الشّخصيّة كي نفكّر ونحلّل حالتها، فلا نكون متلقّين سلبيّين للعمل الفنيّ. يشبه ذلك ما طالبَ به بريخت في المسرح، أي خلق حالة "اغتراب" (alienation effect) عند المشاهد فلا يندمج اندماجا سلبيّا وعاطفيّا مع الأحداث/ الشخصيّات.

انطلاقا من رؤيتي لهذه الرّواية كرواية تجريبيّة لمحفوظ في "المودرنيزم" وفي خلق تناغم ما بين الشّكل والمضمون، فإنّ تقنيّة الحلم تبدو أفضل وسيلة في المرحلة التي وصل إليها عمر الحمزاوي كي تصوّر وضعه النفسيّ وصراعاته الداخليّة بدون "تدخّل" الرّاوي. يدخل عمر مرحلة جديدة تجعله غيرَ قادر على التمييز بين الواقع والخيال/الوهم/الحلم. كان يريد الهروب من نداء الحياة لكنّه يجد نفسَه غير قادر على نسيان مَن يحبّ ويقدّر، فكانت خيالات ابنته بثينة وصديقَيه مصطفى وعثمان تتراءى له وتكلّمه حالما يهبط عليه النّوم. في ساعات يقظته كان يفكّر "به". كقرّاء نفهم أنّ المقصود هو الله أو القوة العليا التي تحمل سرّ الحياة، مع أن المؤلّف لا يذكر ذلك بتاتا. الفصل الثامن عشر عبارة عن سلسلة من الأحلام الغريبة والغامضة، يدخل بعدها عمر في شبه غيبوبة

---

[٧٦] انظر Mitchell, "What Use are Dreams in Fiction?", 437.

في الفصل التاسع عشر والأخير، وبالكاد يستيقظ من هذه الغيبوبة في النهاية. هذا يدلّ على أهميّة الحلم في الكشف عن الحالة النفسيّة لعمر الحمزاوي.

نجد أنّ الرّاوي (فصل ١٨) يتنحّى جانبًا فلا يستخدم ضمير الغائب بل ضمير المتكلّم وهذا يستمر إلى ما قبل نهاية الرّواية ببضعة أسطر، ولهذا بالطّبع دلالة عميقة. فعمر يدخل في مرحلة الانزياح/الانحراف عن الواقع إلى عالم الهلوسات، من مرحلة أن يراهُ ويفهمَه الآخرون إلى مرحلة العزلة الكاملة مع الذّات. بقي في عزلة تامّة يهلوس ويحلم عامًا ونصف العام، مع أنّ القارئ لا يشعر بطول هذه المدّة، بل على العكس يتخيّلها مجرّد أيّام معدودة. من خلال المحادثة بين عثمان وعمر، في الفصل الأخير، نعرف بأنّ عائلته طلبت من الفلاحين إحضار الطّعام له والاهتمام به.

٢. نموذجان لأحلام عمر الحمزاوي

النّموذج الأوّل[٧٧]

"وأمسِ جلتُ بأنحاء الحديقة مردّدا شعر المجنون. وعندما بلغتُ السّور الشّمالي الذي ترى وراءه الترعة هزّني صوتٌ حلقيّ وهو يصيح:

- أين الباب يا رجل؟

عثمان يعتلي درّاجة بخارية مزركشة العجلة والمقود بالأعلام الصّغيرة على طريقة أهل البلد في الأعياد. وقلتُ له دون مجاملة:

- لا تدخل.

فهتف:

---

[٧٧] نجيب محفوظ، "الشّحّاذ" ضمن **المؤلّفات الكاملة**، المجلّد الثّالث، ٣٦٩-٣٧٠. سأكتفي لاحقًا بالرّجوع إلى هذه الرّواية بالإشارة إلى عنوانها فقط.

- ألم تدرِ بالمعجزة؟.. لقد عبرتُ سطح الترعة بالدّراجة.
- لا أومنُ بالمعجزات..

تراجعتُ خطوةً وأنا أسأله:

- ماذا تريد؟

فقال بجديّة وجلال:

- جئتكَ موفَدًا من الأسرة.
- لا أسرة لي.
- ألم تدرِ بالمعجزة؟ لقد ظهر لأسرتك فروع جديدة في القارات الخمس. أفلا تودّ أن ترجع إلى ذلك المزيج العجيب من البلاتين والفحم؟!

فقلتُ متحدّيًا:

- ألم تدرِ بأنّ أسرتنا الحقيقيّة هي اللاشيء؟!

فقال مهدّدًا:

- سأطاردكَ بفرقة كاملة من الكلاب المدرّبة..

وقعقع أزيز الدّرّاجة وارتفع نباحُ الكلاب فتنهدتُ في إعياء وفتحتُ عينيّ في الظّلام. ماذا يعني هذا الحلم إلاّ أنّني لم أبرأ بعد؟ وكيف أفكّرُ فيكَ طيلة يقظتي ثمّ تعبث..".

التّفسير

يشبه هذا الحلم في مبناه وأسلوبه قصّة قصيرة جدّا تحتاج إلى قراءة واعية ودقيقة.[٧٨] ويقدّم الحلم معلومات عن عمر وأسرته، بشكل غير مباشر. محاولتي لتفسيره مبنيّة على أساس المشهد العام للرواية.

الجوّ العام للحلم هو: انزعاج، خوف، رعب، إنذار، مطاردة وملاحقة. مع ذلك، هناك تفاصيل صغيرة في الحلم تحمل طابعا جيّدا (فألا) وموقفا يدلّ على المحبّة.

الانطباع الأوّل لنا كقرّاء هو أنّ عمر قد انزعج من صوت ما، فقد دخل شخص إلى حديقته دون إرادته واخترق عزلته. رفضُه للعودة مع مطارِده يعرّضه لخطر ملاحقة الكلاب المُدرَّبة له، إلى حدّ انّه يسمع نباح الكلاب وأزيز الدّراجة المزعج. يبقى على هذه الحالة من الانزعاج والإعياء إلى اللحظة التي لم يعد يحتمل فيها هذا الوضع فيستيقظ.

تفاصيل الحلم

- **عمر يتجوّل في أنحاء الحديقة:** يعني ذلك أنّ الحالم سيختبر متعة كبيرة في المستقبل، وذلك حسب تفسير الأحلام التي طوّرها الكهنة المصريّون قديمًا. اعتمد تفسيرهم على فرضيّة أنّ الحلم يحتوي استشرافا لأحداث في المستقبل. كذلك يعني التجوّل في الحديقة نضوجا واستقرارا نفسيّا، لكن على الحالم العمل على تطوير ذاته كي يصل إلى هذه الحالة من التّناغم الرّوحي.[٧٩]

---

[٧٨] من الواضح أنّ هذا الحلم فيه كلّ مقوّمات القصّة القصيرة جدّا. للتوسّع في هذا الموضوع انظر Ibrahim Taha, "The Modern Arabic Very Short Story: A Generic Approach", *Journal of Arabic Literature* 31:1 (2000), 59-84; idem, *Arabic Minimalist Story* (Wiesbaden: Reichert Verlag, 2009).

[٧٩] انظر Hans Biedermann, *Dictionary of Symbolism: Cultural Icons and the Meanings Behind Them*, trans. James Hulbert (New York: Penguin Books, 1994), 105; Michael Vigo, "Garden". *What's in Your Dream? – An A to Z Dream Dictionary*, http://www.dreammoods.com/.

- **التّماهي مع المجنون.** يبدأ الحلم برؤية عمر لنفسه في الحديقة يردّد أشعار المجنون (قيس بن الملوّح)، ممّا يبيّن أنّه يتماهى مع المجنون وجنونه، فيفضّل مثله الموت على الحياة بسبب الحرمان من المحبوبة/ "مشاهدة" الذّات العليا. فشل عمر في الوصول إلى السرّ الخفيّ للكون دفعه إلى رؤية أنّ الحياة بدون معنى، ولذا اختار العزلة وحتى الموت باعتباره الحقيقة الوحيدة.
- **"الباب"** كرمز: يرفض عمر إخبار عثمان عن مكان الباب، ممّا يوحي بأنّه منغلق على ذاته، ويأبى الإفصاح عن مشاعره وأفكاره للآخرين.[٨٠]
- **"الكلب"** كرمز:[٨١] في الموروث الشعبي يرمز الكلب إلى الصّديق الوفيّ، المُخلّص والحامي. يوجد تناسب مع الشخصيّة التي ظهرت في الحلم وهي عثمان. ولكن، أن يسمع الحالمُ نباحَ الكلاب ويخاف من إمكانيّة مطاردة الكلاب له يجعل الحلم مزعجا. عثمان هو صديق عمر وتهديده بالكلاب يعني أنّه سيستمر بملاحقة عمر ليقنعه، ولو بالقوّة، بالعودة إلى عائلته وعمله. يلعب عثمان دور الحامي لصديقه من الصّراع النفسي الداخلي.
- **"المزيج العجيب من البلاتين والفحم"**: يرمزان إلى نجاح عمر وثرائه في الماضي بفضل عمله واجتهاده. يحاول عثمان إقناع عمر بالعودة إلى حياته السّابقة وإلى عائلته عن طريق تذكيره بحياته الناجحة في الماضي.

المشهد اللاعقلاني في الحلم: نجاح عثمان في عبور التّرعة على درّاجته البخاريّة

- المشهد غريب، لا عقلاني ولا يمكن تحقيقه في الواقع، لكنّ ما هو غريب في الواقع يبدو طبيعيّا في الحلم. إنّ عبور عثمان الترعةَ كأنّما يطير فوقها فيه تلميح بزواجه من

---

٨٠ انظر "door", http://www.dreammoods.com/.

٨١ نلاحظ أنّ رمز "الكلاب" في رواية "اللصّ والكلاب" مختلف تمامًا عن توظيفه الرّمزي في هذا الحلم. لكن، في معظم تفاسير الأحلام القديمة يظهر الكلب بصفة عدوّ، وتعني الكلاب اعتداءات خبيثة واحتيالا. ويعود معنى الكلاب المشؤوم إلى تقليد قديم يمدّ جذوره بعمق في المفاهيم الدّينيّة والميثولوجيّة. انظر بونغراكز وَسانتنر، **الأحلام عبر العصور (معجم تفسير الأحلام)**، ١٨٥.

بثينة، فهو النجاح بعينه. ويمكن تفسير ذلك بنجاحه في الوصول إلى عمر متحدّيا العقبات.

- ركوب عثمان للدّراجة إنّما يشير إلى حبّه الحرية والمجازفة والمغامرة بعد عشرين عامًا قضاها في السّجن.[٨٢] ولكنّ ذلك يمكن تفسيره أيضا على أساس أنّ الحلم يتنبأ بما قد يحدث، فالشرطة ستطارده وستلاحقه، وسيلجأ إلى المكان الذي يختبئ به عمر هربًا من الشرطة وكي يقنع عمر (في الواقع وليس في الحلم) بالعودة إلى عائلته.

الكلام عن المعجزات وظهور فروع جديدة

يتكلّم عثمان عن المعجزات، التي لها دلالةُ تحقُّق أمر خارق للطبيعة، ويربط المعجزةَ بظهور فروع جديدة لأسرة عمر في خمس قارّات. قد تشير "الفروع الجديدة" إلى حمل بثينة من عثمان، الذي يرمز إلى الإنسان الثائر المتمرّد في الرّواية. كما قد تشير إلى الطفل سمير، ابن عمر، الذي يمكن أن يكون مُحفّزًا لعمر كي يعود إلى الواقع، فيتحمّل مسؤوليّة أسرته التي تعتمد عليه بدلا من الانعزال والهروب.

يحمل الحلم هنا رسالة لعمر بضرورة العودة إلى الحياة الواقعيّة مع أحبّائه وأصدقائه، لكنّه لم يستمع إلى نداء اللاوعي فاستمرت الكوابيس بملاحقته. يدخل عمر الحمزاوي في سلسلة من الأحلام المفزعة بالوحوش الكاسرة والمعارك، ممّا لا يرضيهِ ولا يُدخل السّكينةَ إلى روحه المعذّبة، فيردّد كعادته بعد كلّ حلم:

"ولكن ليس هذا ما أتوق لرؤية وجهه وأنتَ تعلم،[٨٣] فهمسَ:

- انظر".[٨٤]

---

[٨٢] انظر "motorcycle", http://www.dreammoods.com/.

[٨٣] لعلّه يتوهّم أنّه يكلّم الذّات العليا، أو أنّه يكلّم ذاتَه التي باتت في حالة انفصام.

[٨٤] انظر **الشّحّاذ**، ٣٧٠.

النّموذج الثّاني[٨٥]

في آخر منام له في الفصل الثامن عشر، يمتلئ قلبه بسعادة فجائيّة، بإحساس مفاجئ بالنّصر. إنّه يتذكّر ذلك الإحساس الذي سبقَ الرؤيا ساعة الفجر في الصّحراء. لقد تأكّد بأنّ النّشوة تقترب منه.

* "ولم أرَ شيئا أوّل الأمر. ولكنّي شعرتُ بوثبة تبشّرُ بالنّصر وشاعَ في صدري شعورٌ غامر بالسّعادة. وتذكّرتُ الإحساسَ الباهر الذي سبق الرّؤيا ساعة الفجر بالصّحراء".[٨٦] يدخل إلى حالة من السعادة الطاغية بأنّه يقترب من هدفه:

** "ولم أشكَّ في أنّ النشوةَ آتيةٌ بموسيقاها وأنّ العريسَ سيبزغ وجهُه. وانجابَت الظّلمةُ عن منظر آخذٍ في الوضوح والتوكّد رويدًا. وخفق قلبي كما لم يخفق من قبل. وتمخّض عن باقة، هيئة باقة ورد، غير أنّ وجوها آدميّة حلّت محلّ ورودها".

*** يحدث "**تبديل**" فالورود **تتحوّل** إلى وجوه أدميّة: "وما لبثتُ أن تبيّنتُ فيها وجوه زينب وبثينة وسمير وجميلة وعثمان ومصطفى ووردة. ذُهِلتُ من الدّهشة وحملقتُ فيها بإنكار. وباخ حماسي مرّة واحدة وتجرّعتُ غصص الخيبة.

---

[٨٥] راجع الحلم ن.م.، ٣٧١.

[٨٦] هناك مقطعان بخصوص ذلك في الرّواية. لكن ما نلاحظه أنّ نشوته التي يتكلم عنها يُداخلها شيء من الحزن ليقينه بأنّها قصيرة العمر ولن تدوم. "لا من قوّة تستطيع أن تستديم اللحظة الإلهيّة. اللحظة التي وهبَت الكونَ يومًا سرًّا جديدا. وها أنتَ تقف على أعتابها مستجديا. وتبسط يدك في ضراعة للظلمة والأفق. والغيابات التي يهبط إليها القمر. لعلّ قبسًا يشتعل في صدرك كما ينبثق الفجر. وتتوارى مخاوف الإفلاس والعدم". **الشحّاذ**، ٣٤١. (المقطع الثّاني طويل سأقتبس بدايته ونهايته فقط): "رقّ الظّلام. وانبثّت فيه شفافيّة. وتكوّن خطّ في بطء شديد ومضى ينضح بلون وضيء عجيب كسرّ أو عبير. ثمّ توكّد فانبعثت دفقات من البهجة والضّياء النّعسان. وفجأة رقص القلب بفرحة ثملة. واجتاح السّرور مخاوفه وأحزانه [...] وشعر بدبيب آتٍ من بعيد، من أعماق نفسه، دبيب إفاقة ينذر بالهبوط إلى الأرض. عبثا حاول دفعه أو تجنّبه أو تأخيره. راسخ كالقدر، خفيف كالثّعلب، ساخر كالموت". ن.م.، ٣٥٦.

ليس هذا ما أتوق لرؤية وجهه وأنتَ تعلم. أينَ وجهه.. أين وجهه؟ ولكنّ المنظر تشبّث بكينونته. وازداد مع الوقت دقّة ووضوحا".

**** **اللامعقول وَتركيب أشياء مع بعضها البعض** بطريقة تشبه ما يرسمه سَلفادور دالي في لوحاته السّوريالّية: زينبُ برأس وردة ووردةُ برأس زينب. عثمانُ يلبس صلعةَ مصطفى. سمير يَثِبُ إلى الأرض متّخذًا من رأس عثمان رأسا له، ثمّ يحبو نحو عمر.

***** يدخل في **حالة من الخوف الشديد**: "فزعتُ فعدوتُ والكائنُ المركَّبُ من سمير وعثمان يتبعني".

****** **يحاول عمر الجري** هروبا من سمير الذي يصمّم على اللحاق به. يجري وسمير وراءه إلى أن يصاب بحالة من الانهاك الشّديد. "وكلّما زدتُ من سرعتي زادَ هو من سرعته وإصراره. وقفزتُ من فوق السّور الأخضر فوثبَ الآخرُ من فوقه كجرادة. وركضتُ بحذاء الترعة والآخرُ في أثري كثور عنيد. وعدوتُ، وعدوتُ حتى سرى الإنهاكُ في عضلاتي وانبهرَتْ أنفاسي وخارَتْ قواي ودارَ رأسي فهويتُ إلى الأرض. انطرحتُ على وجهي فوق عشب نديّ وقدَما الآخر تقتربان منّي في إصرار وكأنّهما تزدادان قوةً. عبثَ الشّيطانُ بالحلم. وبدلا من النّشوة حلّت اللعنةُ واستحالت الجنّةُ ملعبًا للمهرّجين".

- يبدأ هذا المشهد بالجري هروبا وينتهي بالانطراح أرضا والاستسلام.
- مشهد الملاحقة طويل ممّا يدلّ على أهمّيّته وتأثيره الشّديد على الحالم.
- هناك تحوّل transformation في سمير: من طفل يحبو، إلى شبيه بالجرادة في قفزه، إلى شبيه بالثّور لعناده وإصراره على الملاحقة، إلى رجل قويّ يقترب بكلّ ثقة بقدمَيه من عمر.

- هناك تحوّلٌ في الشّعور من بداية الحلم إلى هذه اللحظة: من الفرح والنّشوة والانسجام إلى شعور بالفزع، الإنهاك الشّديد ومن ثمّ الاستسلام كعلامة للفشل. بعد أن فرح من اقترابه من الرؤيا تتّضح له الأشياء والصور، فيصاب بالخيبة، لأنّ ما يشاهده في الحلم ليس ذلك الذي يتوق إليه. يرى وجوه زينب، بثينة، سمير، جميلة، عثمان، مصطفى، ووردة. بعد ذلك تتحايل عليه هذه الوجوه وتتخذ أشكالا تخيفه جدا. هكذا تصيرُ النشوةُ لعنةً وتتحوّل الجنّةُ إلى ملعب للمهرّجين (إشارة إلى السّخرية منه) ولذلك يستسلم.

> ******* **المشهد السّوريالي الأخير في الحلم**: "سمعتُ صفصافة تترنّم ببيت من الشّعر. واقتَرَبَتْ منّي بقرةٌ قائلةً إنّها سوف تتوقّف عن دَرِّ اللبن لتتعلّم الكيمياءَ. وزحفَتْ حيّةٌ رقطاء ثمّ بصقَت أنيابها السّامّة وراحتْ ترقص في مرح. وانتصب الثّعلبُ حارسًا بين الدّجاج. واجتمعت جوقة من الخنافس وغنّت أغنية ملائكيّة. أمّا العقربُ فتصدّت لي في لباس ممرّضة. وتنهّدتُ في إعياء وفتحتُ عينيّ في الظّلام. ماذا يعني هذا الحلم إلاّ أنّني.. وكيف أفكّر فيك طيلة يقظتي ثمّ..".

قربَ انتهاء الرّواية فقط نجد عمر كأنّه قد عاد من حالة "الغيبوبة" أو "الحلم" إلى الواقع بعد أن يصاب برصاصة في كتفه تسبّب له ألما. يحاول أن يتذكّر بيتا من الشعر، فيتردّد في وعيه بوضوح شديد: "إنْ تكن تريدني حقا فلمَ هجرتني؟". لقد أراد أن يتحرّر من كلّ المؤثّرات الخارجيّة والحسّيّة فانعزل في كوخ، علّه يصل إلى حالة شبيهة ب"الإشراق" عند المتصوّفة تقرّبه من الذات الإلهيّة، فينسى نفسَه في ذات الله وينكشف له سرّ الحياة وغايتها. لكنّ النتيجة كانت أنّه دخل مجال الهلوسات والكوابيس إلى حدّ الجنون. إنّ العبارة التي تُختَتم بها الرّواية إنّما تشير إلى أنّ معنى الحياة وغايتها كانا قريبَين جدّا من عينيّ عمر إلى حدّ أنّه لم يميّزهما بوضوح. لكن، هل حقّا سيرتدّ عن حالة الانعزال ويعود إلى وعيه، إلى الحياة الواقعيّة بكلّ مسؤوليّاتها؟

خلاصة واستنتاج

- لقد تمّ اختيار هذه الأعمال الثّلاثة كنموذج تطبيقيّ يدرس توظيف الحلم في العمل الأدبيّ، بحسب منهج يونغ في التّحليل والتّفسير، لأنّها تصوِّر أزمة الإنسان الوجوديّة في مرحلة معيّنة من حياته (الكهولة بوجه خاصّ)[٨٧] من خلال أطر مختلفة للحكاية، إلاّ أنّها تشترك في منحاها الصّوفيّ بدرجات متفاوتة.
- وُفِّق نجيب محفوظ في استخدام الأحلام وإدخالها بشكل فنيّ بارع إلى نسيج روايته، موفقًا ما بين الشكل والمضمون، بين الوسيلة الفنيّة والفكرة المجرّدة.
- الحلم هو التّجربة الإنسانيّة الأكثر ذاتيّة، تماما مثل التجربة الصّوفيّة التي تصبو للوصول إلى المطلق. لذلك جاء اختيار محفوظ لتقنيّة الحلم صائبا ومناسبا لحالة شخصيّاته النّفسيّة.
- للحلم مبنى دراميّ يشكّل أساس تنوّعه وتركيبته، من عرض وحبكة وأزمة وحلّ. وهو شبيه بقصّة قصيرة جدّا شديدة التّكثيف والرّمزيّة. هذا الأمر يتطلّب جهدا في تفسير الحلم وتحليله، تماما كما هو الحال مع "جانر" (genre) القصّة القصيرة جدّا. يحتاج فكّ شيفرة الحلم إلى قراءة واعية دقيقة وربطه مع سياق الرّواية العامّ، إضافة إلى المصادر التي تتناول تفسير الأحلام وتدرسها من وجهة نظر التّحليل النّفسيّ.
- تفضيل منهج يونغ على منهج فرويد لا يعني إلغاء لمفاهيم فرويد عن الحلم، فلا يمكن أن ننكر فضله في التّحليل النّفسيّ وإرساء دعائم تفسير الحلم وآليّاته. لكنّ تفسير الحلم وفهم وظيفته في العمل الأدبيّ يتناسب أكثر مع الرّؤية الشّموليّة التي انتهجها يونغ.

---

[٨٧] نلاحظ أنّ نجيب محفوظ كان في الرّابعة والخمسين من عمره حين كتب "الشّحّاذ"، وهو الرّقم المعكوس لعُمْرِ "بطلَ" الرّواية عُمَر الحمزاوي. قد يشير ذلك إلى أزمة الكاتب نفسه، وهو الذي عشق الفلسفة ودرسها آملا أن توصله إلى الحقيقة المطلقة المفقودة، لكنّها كشفت له استحالة الوصول إليها. هذه الأزمة الفكريّة الرّوحيّة، التي يعانيها الإنسان عند اكتشافه لعبثيّة الوجود وفراغ الحياة من معنى ثابت، هي أيضا أزمة كمال في "الثّلاثيّة" والتي عبّر محفوظ صراحة أنّها تمثّل أزمته. انظر جمال الغيطاني (إعداد)، **نجيب محفوظ.. يتذكّر** (بيروت: دار المسيرة، ١٩٨٠)، ٦٨؛ كلارا سروجي-شجراوي، **نظريّة الاستقبال في الرّواية العربيّة الحديثة: دراسة تطبيقيّة في ثلاثيّتي نجيب محفوظ وأحلام مستغانمي**، ٢٦٤-٢٦٥، ٢٧٧-٢٨٠.

- دخلت الأحلام إلى النّسيج الحكائيّ بعد أن عجز الوعي في الوصول إلى مبتغاه وتعارض الواقع مع الأهداف الشخصيّة. يصل سرد الأحلام إلى أكثر المناطق غموضا وعمقا في الحياة الذهنيّة، إلى تلك المنطقة اللاواعيّة التي يصعب تصويرها بمفردات اللغة التي تُستخدَم عادة في الوعي/اليقظة (كما في المونولوج). هذا السّرد للأحلام مشابه لسرد التجربة الصّوفيّة التي تنأى عن كلّ ما هو عاديّ مألوف لأنّها تنوي الوصال مع المطلق.
- في **اللصّ والكلاب** يهدف محفوظ من خلال استخدامه لتقنيّة الحلم، إضافة إلى تصوير العالم الدّاخليّ الأكثر عمقا واضطرابا للشخصيّة، إلى نقد السّلطة الدّينيّة والسّياسيّة ووسائل الإعلام بشكل مبطّن. أزمة سعيد مهران تختلف عن أزمة الحالم في **زعبلاوي** وفي **الشّحّاذ**. وهناك إشارة واضحة إلى أنّ الدّين وحده لا يمكنه أن يقدّم حلاّ لمعاناة الإنسان.
- تحتاج التجربة الصّوفيّة إلى إنكار الفاعليّة العقليّة، والانصراف إلى الوجد والحبّ باتجاه المطلق. أبقى محفوظ على حالة الوجد أو العشق أو الإيروس، كما هو عند أفلاطون في حوار "المأدبّة"، لكنّه رفض الشطحات الصّوفيّة مثل حالة الفناء والحلول. إنّ التصوّف عند محفوظ لا يعني الانقطاع عن الحياة، بل يعني الحبّ والمعرفة والقيم الاجتماعيّة.[٨٨]

---

[٨٨] يقول محفوظ في محضر نقاش مع مصطفى عبد الغني: "اتّجهتُ للتصوّف كطريق للمعرفة [...] أمّا التطلّع إلى شيء من عوالم الصّوفيّة الغامضة فإنّ ذلك هو حالة من الفصام الذي لا أريد أن أشغل به قطّ [...] ينبغي الاستجابة للهموم اليوميّة والهموم القوميّة، وليس الرّكون إلى برج صوفيّ يزعم صاحبه أنّه لا علاقة به والحياة [...] هناك شيء اسمه التصوّف، وشيء آخر اسمه عشق التصوّف.. وأنا من أصحاب الشيء الآخر، عشق التصوّف، الذي لا تثقل تكاليفه عليّ وتبتعد بي عن قضايا المجتمع [...] تصوّفي أن أهتمّ بقضايا الإنسان وهموم المجتمع". مصطفى عبد الغني، **نجيب محفوظ: الثّورة والتصوّف** (القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ١٩٩٤)، ١٣١-١٣٢. في رأي عبد الغني، بينما انتهت قصّة "زعبلاوي" بعبارة "نعم، لا بدّ أن أجد زعبلاوي"، بمعنى أنّه لا بدّ واجد الطّريق وأنّه ماضٍ فيه إلى منتهاه – نجد أنّ عمر الحمزاوي في بحثه عن الطّريق قد سلك لونا من ألوان الصّوفيّة الخاطئة. انظر ن.م.، ١٤٤-١٤٥.

- يصل القارئ المتمعّن لهذه الأعمال إلى رسالة مفادها أنّنا كبشر مسؤولون عن حياتنا فنحن الّذين نصنع معنى الحياة ونحدّد غايتها، لا عن طريق الهروب منها والبحث عن المطلق في تجربة روحيّة صوفيّة (**زعبلاوي، الشّحّاذ**)، بل بالعمل على دمج العلم والفنّ بأشكالهما المختلفة، فنجعل الحياة أجمل وذات معنى (تماما كما جسّدت ذلك بثينة في رّواية **الشّحّاذ**). من هذا المنطلق نستنتج أنّنا نحاسَب على سلوكيّاتنا لأنّنا وحدنا، في الدّرجة الأولى، مَن يختار الطّريق الذي نسلكه، فلا يجب أن نلقي باللوم على الآخرين إذا فشلنا. أزمة سعيد مهران هي نموذج لذلك الإنسان الذي يتبع الآخرَ دونَ تحكيم للمنطق، وعندما يفشل في مساعيه يُسقِط فشله على ذلك الآخر دون أن يحاسب نفسه ويراجعها لمرّة واحدة. فشله نابع مِن تهوّره وعدم تحكيم عقله، مهما قسَت عليه الظّروف وعاندته. تغيير المجتمع إلى الأفضل لا يكون بالانتقام وقتل الأبرياء، بل بإدراك مسؤوليّة كلّ فرد نحو مجتمعه والعمل المدروس الواعي لتغييره، كلّ بحسب طاقته وقدرته.

المصادر والمراجع

البنداري، حسن. **فنّ القصّة القصيرة عند نجيب محفوظ**. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصريّة، ١٩٨٨.

بونغراكز، م وَج. سانتنر. **الأحلام عبر العصور (معجم تفسير الأحلام)**. ترجمة: كميل داغر. بيروت: دار النّهار للنّشر، ١٩٨٣.

حسّان، عبد الحكيم. **التصوّف في الشّعر العربيّ الإسلاميّ: نشأته وتطوّره حتّى آخر القرن الثّالث الهجريّ**. دمشق: دار العرب ودار نور، ٢٠١٠.

حلمي، محمّد مصطفى. **ابن الفارض والحبّ الإلهيّ**. القاهرة: دار المعارف بمصر ، ١٩٧١.

سروجي-شجراوي، كلارا. **نظريّة الاستقبال في الرّواية العربيّة الحديثة: دراسة تطبيقيّة في ثلاثيّتي نجيب محفوظ وأحلام مستغانمي**. باقة الغربيّة: مجمع القاسمي للّغة العربيّة وآدابها، ٢٠١١.

الشّبلي، أبو بكر. **ديوان أبي بكر الشّبلي**. جمع وتحقيق: كامل مصطفى الشّيبي. بغداد: دار التّضامن، ١٩٦٧.

عبد الصّبور، صلاح. **في دنيا الله.** مقتطف من كتاب "**حتى نقهر الموت**"، بيروت ١٩٦٦، ٢٢١-٢٣١. متوفّر في http://naguibmahfouz.shorouk.com//inthepress.aspx.

عبد الغني، مصطفى. **نجيب محفوظ: الثّورة والتصوّف.** القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ١٩٩٤.

عطيّة، أحمد عبد الحليم (اختيار وتقديم). "نجيب محفوظ فيلسوفًا: مجموعة من أهمّ مقالاته الفلسفيّة". **إبداع: مجلّة فصليّة للأدب والفنّ.** عدد ٢٠ (خريف ٢٠١١).

الغيطاني، جمال (إعداد). **نجيب محفوظ.. يتذكّر.** بيروت: دار المسيرة، ١٩٨٠.

ابن الفارض. **ديوان ابن الفارض.** بيروت: دار صادر، دار بيروت للطباعة والنّشر، ١٩٦٢.

الكلاباذي، أبو بكر محمّد. **التّعرّف لمذهب أهل التّصوّف.** تحقيق وتقديم: محمود أمين النّواوي. القاهرة: مكتبة الكليّات الأزهريّة، ١٩٦٩.

محفوظ، نجيب. "فلسفة الحبّ". **المجلّة الجديدة.** عدد ١٠، السّنة الثّالثة (أكتوبر: ١٩٣٤): ٧٩-٨١. متوفّر في http://naguibmahfouz.shorouk.com//articles.aspx.

_____. "الله". **المجلّة الجديدة.** عدد ١، السّنة الخامسة (يناير: ١٩٣٦): ٤٣-٤٨. متوفّر في http://naguibmahfouz.shorouk.com//articles.aspx.

_____. "فكرة الله في الفلسفة". **المجلّة الجديدة.** عدد ٣، السّنة الخامسة (مارس: ١٩٣٦): ٣٢-٣٤. متوفّر في http://naguibmahfouz.shorouk.com//articles.aspx.

_____. "**الشّحّاذ**" ضمن **المؤلّفات الكاملة**. بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٩١. ٣: ٣١٩-٣٧٤.

_____. "زعبلاوي" ضمن **دنيا الله في المؤلّفات الكاملة.** بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٩١. ٣: ١٥٥-١٦٠.

_____. "**اللصّ والكلاب**" ضمن **المؤلّفات الكاملة.** بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٩١. ٣: ٣-٤٧.

موسى، فاطمة. "اللصّ والكلاب بين الفنّ والواقع". نقلا عن كتاب "بين أدبين"، القاهرة ١٩٦٥: ١١٩-١٢٨. متوفّر في http://naguibmahfouz.shorouk.com//inthepress.aspx.

גודמן, מיכה. **סודותיו של מורה הנבוכים.** אור יהודה: דביר, 2010.

שלו, שרה. **חלום והחלמה: הלא-מודע ותפקידו בתהליכי ריפוי וצמיחה.** תל-אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2008.

Abbot, H. Porter. *The Cambridge Introduction To Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Anonymous. "The meaning and Origin of the Expression: Suspension of Disbelief" at The Phrase Finder http://www.phrases.org.uk/meanings/suspension-of-dibelief.html

Atkinson, Rita L., Richard C. Atkinson, Edward E. Smith, Daryl J. Bem. *Introduction to Psychology*. San Diego, New York, Chicago: Harcourt Brace Jovanovich, 1990.

Biedermann, Hans. *Dictionary of Symbolism: Cultural Icons and the Meanings Behind Them*. Trans. James Hulbert. New York: Penguin Books, 1994.

Carone, Gabriela Roxana. "The Virtues of Platonic Love". In: *Plato's Symposium: Issues in Interpretation and Reception*. Ed.: J. H. Lesher, Debra Nails and Frisbee C. C. Sheffield. Harvard: Harvard University Press, 2006: 208-226.

Cohn, Dorrit. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1978.

Dune, Claire. *Carl Jung: Wounded Healer of the Soul: An Illustrated Biography*. London: Parabola Books, 2003.

Edel, Leon. *The Modern Psychological Novel*. New York: The Universal Library, 1964.

Farbman, Herschel. *The Other Night: Dreaming, Writing, and Restlessness in Twentieth-Century Literature*. New York: Fordham University Press, 2008.

Greene, Thayer A. "C. G. Jung's Theory of Dreams". In: *Handbook of Dreams: Research, Theories and Applications*. Ed.: Benjamin B. Wolman. New York: Van Nostrand Reinhold, 1979: 298-318.

Hall, James A. *Clinical Uses of Dreams: Jungian Interpretations and Enactments*. New York: Grune and Stratton: 1977.

Jung, Carl G. *Man and His Symbols*. New York: Dell Publishing, 1968.

Lear, Jonathan. *Freud*. New York and London: Routledge, 2005.

Milson, Menahem. *Najib Mahfuz: The Novelist-Philosopher of Cairo*. New York: St. Martin's Press, Jerusalem: The Magness Press, 1998.

Mitchell, David. "What Use are Dreams in Fiction?" *Journal of European Studies* 38 (4): 431-432.

Nasr, Seyyed Hossein. *The Garden of Truth: The Vision and Promise of Sufism, Islam's Mystical Tradition*. New York: Harper Collins Publishers, 2007.

Plato. *The Symposium*. Ed.: M. C. Howaston and Frisbee C. C. Sheffield. Trans. M. C. Howatson. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

Somekh, Sasson. "Zaʿbalāwī-Author, Theme and Technique". *Journal of Arabic Literature* 1 (1970): 24-35.

_____. *The Changing Rhythm*. Leiden: E. J. Brill, 1973: 156-191.

_____. "The Essence of Naguib Mahfouz". *The Tel Aviv Review* 2 (fall 1989): 244-257.

_____. *Genre and Language in Modern Arabic Literature*. Wiesbaden: O. Harrassowitz, 1991.

_____. "Naguib Mahfouz: Time and Memory". http://postcolonial.net/@/DigitalLibrary/_entries/80/file-pdf.pdf

_____. "Memories of Mahfoz", *Haaretz*, April 22, 2011. http://www.haaretz.com/weekend/week-s-end/memories-of-mahfouz-1.357582

Srouji-Shajrawi, Clara. "Love, Sex and Mysticism in the Search for the Meaning of Life: Naguib Mahfouz's Al-Shaḥḥādh as the Herald of Modernism" in *Al-Majma': Studies in Arabic Language, Literature and Thought*. vol. 5 (2011): 25-76.

Stevens, Anthony. *Private Myths*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1995.

Storr, Anthony. *The Essential Jung: Selected Writings*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press,1983.

Surprenant, Céline. *Freud: A Guide for the Perplexed*. London and New York: Continuum, 2008.

Taha, Ibrahim. "The Modern Arabic Very Short Story: A Generic Approach". *Journal of Arabic Literature* 31/1 (2000): 59-84.

_____. *Arabic Minimalist Story*. Wiesbaden: Reichert Verlag, 2009.

Vigo, Michael. *What's in Your Dream? – An A to Z Dream Dictionary*. http://www.dreammoods.com/
http://wikipedia.org/wiki/Nirvana
http://en.wikipedia.org/wiki/Platonic_love