شعرية الوباء وتحولات البطل الروائي
"دراسة مقارنة بين روايتي الحرافيش لنجيب محفوظ والثأر لماري كوريللي"

بقلم الدكتور

تامر فايز

أستاذ الأدب الحديث والأدب المقارن المساعد

قسم اللغة العربية ـ كلية الآداب ـ جامعة القاهرة

جمهورية مصر العربية

المجلد السادس والعشرون للعام ٢٠٢٢م

الجزء الأول (إصدار يونيو)

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية ٦٩٤٠/ ٢٠٢٢م

بسم الله الرحمن الرحيم

شعرية الوباء وتحولات البطل الروائي "دراسة مقارنة بين روايتي الحرافيش لنجيب محفوظ والثأر لماري كوريللي"

تامر فايز

قسم اللغة العربية ـ كلية الآداب ـ جامعة القاهرة ـ جمهورية مصر العربية

البريد الإلكتروني : tamerfayez722@yahoo.com

الملخص

بنيت الفرضية الأساية لهذا البحث على أن ثمة تحولات تقع للبطل الروائي نتيجة لانتشار الوباء في أحداث الروايتين موضع الدراسة، وهما: الثأر لماري كوريلي والحرافيش لنجيب محفوظ.

لقد بنيت شعرية الوباء وتحولات البطل في الروايتين على مجموعة من العناصر والتقنيات التي رُسِمت على أساسها شخصيات الروايتين وأحداثهما. وقد قَسَّمت الدراسة – اعتمادًا على هذا المنظور – أحداث الروايتين إلى ثلاث وحدات سردية أساسية:

أ- مرحلة ما قبل الوباء (التمهيد للتحولات).

ب- مرحلة انتشار الوباء (جوهر التحولات).

ج- مرحلة ما بعد الوباء (مجلى تحولات البطلين).

ومن ثمَّ توصلت الدراسة إلى نتيجة مؤداها أن بطلي الروايتين عاشا حلمًا فرديًّا رومانسيًّا دون أن ينفصما عن الجماعة التي تحكمت في مصيريهما ومعها الوباء؛ فأصبحا معًا، الجماعة والوباء، محركي تحولات تلك الشخصيتين الروائيتين الملتقيتين في حب الآخر الخيِّر، ومجابهة الآخر الشرير، والامتثال للتكشفات والمفاجآت التي عرقلت مسيرتيهما الخيِّرة لتحقيق الهدف الأسمى، ألا وهو قيمة العدل، المتبدية في طبيعة تطور الأحداث، والمتحكمة بجلاء في تكوين الشخصيتين، ليبقى الأدب الروائي مستوعبًا، بشعريته، تلك القضايا الإنسانية الكبرى/ الوباء، مستعينًا على تمثلها وتمثيلها بطلب القيم الإنسانية الكبرى/ العدل، مشكلاً إيَّاها عبر شخصيات أبطاله الساعين نحو تحقيق تلك القيم، متأثرين بقيم مجتمعهم وقضاياه المؤثرة في بنياته الأساسية. لتصبح الشعرية الروائية بذلك مجلى القضايا الإنسانية المؤثرة في حياة الأفراد والجماعات على السواء.

الكلمات المفتاحية : شعرية الوباء، البطل الروائي، المقارنة، التحولات، النسق.

الترقيم الدولي الإلكتروني
ISSN 2636 - 316X

الترقيم الدولي
ISSN 2356-9050

Epidemic Poetic and Changes of the Fictional Hero "A Comparative Study of Al-harafish by Naguib Mahfouz and Vendetta by Mary Corelli"

Tamer Fayez
Department of Arabic Language, Faculty of Arts, Cairo University, Arab Republic of Egypt .
Email: tamerfayez722@yahoo.com

Abstract

The main hypothesis of this study is that the hero is going through changes due to the epidemic outbreak in the events of the two novels; namely, Vendetta by Mary Corelli and Al-harafish by Naguib Mahfouz. The epidemic poetic and the hero's changes in the two novels are based on several elements and techniques that shaped the characters and events of the two novels. From this perspective, the study divided the events of the two novels into three basic narrative units:

A-Pre-epidemic stage (preparing for changes
B-The spread of the epidemic (the core of changes
C-Post-epidemic stage (showing changes of the two heroes

The study thus concluded that the heroes of the two novels lived an individual romantic dream without being separated from the community that controlled their destiny, as well as the epidemic. Therefore, the community and the epidemic become the motives for the changes of the two heroes, who converge in love with the good one and in opposition to the evil one. Moreover, they complied with the revelations and surprises that hindered their benevolent journey to the ultimate goal; namely, the value of justice, which is evident in the nature of the evolution of events and clearly governs the formation of the two characters. Thus, fiction comprehends, through its poetic imagery, the major human issues/epidemic, using its representation and personification to demand the great human values/justice, forming them through the characters of its heroes who strive to achieve those values, influenced by the values of their society and its issues affecting its basic structures. Therefore, fiction becomes the realm of the human issues affecting the lives of individuals and communities alike.

Keywords: Epidemic poetic , Fictional hero , Comparative , Changes , Pattern .

بسم الله الرحمن الرحيم

(١)

تغطي الدراسات المقارنة، على اختلاف لغاتها وتوجهاتها، العديد من القضايا والموضوعات الثقافية العامة، والأدبية والنقدية على وجه الخصوص، في سبيل استجلاء علاقة الأنا المقارِنَة بالآخر المقارن به.

وبدا، عبر التحولات التي مرَّت بها الدراسات المقارنة منذ نشأتها الفرنسية ومرورًا بتطوراتها الأمريكية والروسية، أن رواد هذا المجال، لا سيما في الغرب، قد باتوا على يقين أن قيود المدرسة الفرنسية المتمثلة في التاريخية والتأثير والتأثر المباشرين قد أدت إلى انغلاق الدرس المقارن ومحدوديته في إطار مقارنته بدراسات الأدب العام والعالمي؛ خاصة أن محدودية المقارنة وانغلاقها وتاريخيتها دفعت إلى استمرارية الهيمنة أو المركزية الأوروبية.

لذلك سعى رهط من النقاد ودارسي الأدب المقارن إلى معالجة هذه الإشكالية التي قيدت الدراسات المقارنة وفرضت ما أطلق عليه "استمرارية المصالح الأيديولوجية"[١] الأوروبية، وفي مقدمتهم "رينييه ويليك" الذي رأى أن الحل للخروج من هذا المأزق يتمثل فيما أسماه بالانفتاح الذي يحول الأدب المقارن إلى "أدب عالمي يوسع مادة المقارنة"[٢]، ويحولها إلى نوع من "التفسير الثقافي"[٣]، وهو ما يؤدي بدوره إلى أن تحلَّ "المقاربة الآنية

(1) Ali Mehdad and Domanic Thomas, a companion to comparative literature, United Kingdom: a John Wiley publication, 2011, P.42.

(2) Ibid, P: 36.

(3) Ibid, P:36

Synchronic Approach محل المقاربة التاريخية Diachronic"[١]. ومن ثمَّ تحقق الدراسة الحالية شروط "المقارنة بين أعمال كتبت في لغات مختلفة"[٢]؛ هي الإنجليزية والعربية، وتغدو بذلك دراسة "تتعدى حدود أدب قومي واحد"[٣]، بهدف الكشف عن كيفيات وآليات تعامل ثقافتين مختلفتين – الإنجليزية والعربية– مع الوباء بوجه عام، ومحاولة استكناه وجوه "مستحدثة مجهولة في بعض النصوص"[٤]، تتجلى من خلال تمثلات الوباء في الروايتين المدروستين على وجه الخصوص.

وبناء على ما سبق، فإن فرضية هذه الدراسة ترى أن ثمة تحولات وقعت لشخصيتي بطلي الروايتين، موضع الدراسة، عبر اعتمادهما على ثيمة مأساوية هي ثيمة انتشار الوباء داخل الروايتين موضع الدراسة، وأن الأنساق التاريخية والثقافية التي اعتبرها الكاتبان زمناً مرجعيًّا لروايتيهما كانت ذات أثر بيِّن في تشكيل الوباء أدبيًّا لديهما.

لقد اعتمدت رواية Vendetta: A story of One Forgotten / الثأر" قصة رجل منسي"(١٨٨٦م) لماري كوريللي (١٨٥٥–١٩٢٤م) ورواية الحرافيش(١٩٧٧م) لنجيب محفوظ (١٩١١–٢٠٠٦)، لا سيما في حكايتها الأولى(عاشور الناجي)، في بنيتيهما على ثيمة الوباء، وتحولات

---

(١) عبد النبي اصطيف، من البحث إلى النقد: تحولات المدرسة الأمريكية في درسها المقارن للأدب، مجلة الموقف الأدبي، العدد٥٢٤، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ديسمبر٢٠١٤، ص١٢٩.

(٢) طه ندا، الأدب المقارن، بيروت: دار النهضة العربية، ١٩٩١، ص٢٣.

(٣) رينييه ويليك، مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة (١١٠)، الكويت: المجلس الوطني للثقافة الفنون والآداب، فبراير ١٩٨٧، ص٣٠٤.

(٤) دانييل– هنري باجو، الأدب العام والمقارن، ترجمة غسان السيد، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨، ص٢٥.

البطل الناتجة عن انتشار وباء الكوليرا في الروايتين؛ وهو ما أضفى تأثيراته على عناصر العمل الروائي كافة، خاصة شخصية البطل؛ لتضحى هذه التحولات عنصرًا بنائيًّا أساسيًّا مشكلاً ومجليًا شعرية الوباء في الروايتين.

ولعل استجلاء النسقين:[١] الثقافي والأدبي المرتبطين بانتشار وباء الكوليرا في الحضارة الغربية عامة والإنجليزية خاصة، وكذلك في الثقافة والأدب العربيين والمصريين خاصة، يكشف عن رسوخ وتأثيرات هذه القضية في الثقافتين من ناحية، وتحول هذه القضية إلى ثيمة أدبية داخل أدب الثقافتين من ناحية ثانية.

ويحسن قبل الكشف عن نسقية الوباء في الثقافتين تقديم ماهية الوباء كما فهم في تلك الثقافتين. فلقد عرف وباء الكوليرا في الثقافة الغربية بوصفه اسمًا مشتقًّا "من اليونانية بمعنى جريان الصفراء أو المِرَّة (إفرازات المرارة)، وهو مرض معروف منذ القدم، ويتميز بكونه من الأمراض المعدية، السريعة الانتشار، الذريعة الأخطار، والذي تظهر أعراضه على المصاب خلال ساعات معدودة أو أيام محدودة يكون الإنسان في أولها سليمًا معافى، مملوءًا بالحيوية والنشاط، وفي آخرها طريح الفراش، منهوك القوى، منحل الجسد، يئن ويتألم متأرجحًا بين الحياة والموت"[٢]. وقد

(١) يقصد بالنسق في هذه الدراسة "بنية ضمنية، منضبطة، ومترابطة، وقائمة على منطق خاص لمجموعة من التصورات الكلية التي تتناول جانبًا من جوانب الظاهرة الثقافية". راجع: سامي سليمان أحمد، التمثل الثقافي وتلقي الأنواع الأدبية الحديثة: تجربة النقد العربي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، القاهرة: مكتبة الآداب، ٢٠١٦، ص٤١.

(٢) محمد أبو هنطش، الكوليرا وباء يعيش في الماء ويتنقل مع الإنسان في الأمعاء، مجلة العربي، العدد ٢٦، الكويت: وزارة الإعلام، يناير ١٩٦١، ص١٠٢.

انتشرت الأوبئة في أوروبا في العصور كافة، واختلف موقف المفكرين والنقاد في تأويلها أو تبرير أسباب حدوثها؛ حيث عرفت الأوبئة في الثقافة الغربية منذ العصر اليوناني، وكان "ينظر إليها باعتبارها عقابًا من الإله على ارتكاب الآثام"(١)، وفي القرون الوسطى ركزت كتابات تلك الفترة على دور العنصر البشري في نشر الأوبئة؛ إذ "جُلب الوباء نتيجة لإضاعة الأعراف والتقاليد الاجتماعية؛ حيث ازدادت سمات الأنانية والجشع بين الناس"(٢). و"على مدى القرن التاسع عشر، فقدت بريطانيا ما قدر بـ ١٣٠,٠٠٠ من قاطنيها؛ فقد تعرض الناس فيها لخمسة أوبئة من الكوليرا، أودَى كلٌّ وباء منها، بعد عام ١٨٤٨، بحياة عدد أقل فأقل من الضحايا"(٣). ومنذ بدايات القرن العشرين، ونتيجة للتطور العلمي البادىء منذ القرن التاسع عشر، "لم تعد الأوبئة تفسر باعتبارها عقوبة إلهية أو أحداثًا خارقة للطبيعة؛ حيث أكد العلماء على أنها تصيب البشر نتيجة لانتشار بعض الجراثيم"(٤).

ولم يختلف النسق التاريخي العربي عن النسق التاريخي الغربي في فهمه وتعامله مع الأوبئة؛ إذ اتسم انتشار الأوبئة والطواعين في الوطن العربي، خاصة مصر، بالقِدم؛ فمنذ عام ٧٤٩ هجريًّا انتشر "الفناء الذي وقع

(1) Michele Augusto and Marta Benedetti and Giancarlo Cesana, Pandemic Fear and Literature : Observation from Jack London's The Scarlet Plague, University of Milano : Emerging Infectious Diseases: WWW.CDC.GOV/EID vol.20, NO.10, October 2014, P:1753.

(2) Ibid, P:1735.

(٣) شلدون واتس، الأوبئة والتاريخ: المرض والقوة والإمبريالية، ترجمة أحمد محمود عبد الجواد، مراجعة عماد صبحي، القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٠، ص ٣٩٧.

(4)Michele Augusto and Marta Benedetti and Giancarlo Cesana, Pandemic Fear and Literature, ibid: P:1754.

بالديار المصرية وعمَّ سائر البلاد، فكان يخرج من القاهرة في كل يوم ما ينيف على عشرين ألف جنازة، ومات في شهر شعبان ورمضان تسعمائة ألف نَفس، ولم يسمع بمثل هذا الطاعون في ما تقدم من الطواعين المشهورة في صدر الإسلام... ولكن لم يسمع بمثل هذا الطاعون الذي جاء في هذه السنة (سنة ٧٤٩ هجرية الموافقة ١٣٤٨ مسيحية) لأنه عمَّ البلاد قاطبة، ومات فيه من الناس من لا يحصى عددهم"(١). ويذكر أن العهد الإسلامي في الأندلس قد عرف الأوبئة، وفطن لكيفيات التعامل معها، وقد "طبقت مدن أوربا هذه الإجراءات التي نقلتها من مدن الأندلس بالاستعانة بالأطباء العرب"(٢). و"طبقت مصر إجراءات مقاومة الطاعون في القرن التاسع عشر نتيجة لتطبيق تقنيات الحجر الصحي ونقل العلوم الأوربية"(٣). وفي السياق نفسه يروي طه حسين أنه عند عودته من فرنسا وجد "مصر موبوءة بالكوليرا، ووجدتُ حديث الوباء فيها شائعًا مستفيضًا، كما كان الوباء نفسه شائعًا مستفيضًا"(٤).

ولم يكن النسق التاريخي بمعزل عن الأنساق الأدبية في الثقافتين؛ فالأدب أعاد تشكيل صورة الأوبئة بشكل أو بآخر في كثير من العصور واتخذ مواقف محددة منها بناء على أسلوب معالجة كل كاتب لثيمة الوباء، سواء في الحضارات الغربية أو الحضارة العربية؛ حيث تجلت ثيمة الأوبئة في

(١) محرر مجلة المقتطف، الوباء الجارف، مجلة المقتطف، الجزء العاشر، المجلد السادس والعشرون، بيروت: من إصدارات يعقوب صروف وفارس نمر، أكتوبر ١٩٠١، ص٩٠٨.
(٢) شلدون واتس، الأوبئة والتاريخ: المرض والقوة والإمبريالية، مرجع سابق، ص٤٨.
(٣) المرجع السابق، ص٤٨.
(٤) طه حسين، في الأدب الفرنسي: الوباء، مجلة الكاتب المصري، العدد ٣١، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، أبريل ١٩٤٨، ص٣٣٥.

الأدب الغربي بداية من أدب العصر اليوناني؛ إذ بنيت ثلاثية سوفوكليس (أوديب ملكًا وأنتيجون وأوديب في كولونا) على التشكيل الأدبي لثيمة الوباء التي تسببت في كشف حقيقة بطل هذه الثلاثية المسرحية/أوديب وفقده لملكه، ومن ثم فقء عينيه(١).

وفي العصور الوسطى الأوروبية كان الأدب الأوروبي عامة "والأدب الإنجليزي خاصة قد قدم تلك الصورة المتوحشة للوباء؛ وذلك في قصيدة روبرت هنريسون/ Robert Henryson وصية كريسيد/ The Testament of Cresseid الذي اعتبره بمثابة تحذير وعقاب للمرأة على خطيئتها"(٢). وقد اهتم الأدب الأوروبي أيضًا، في القرنين السادس والسابع عشر، بالثيمة نفسها؛ فأعيد نشر قصيدة جيفري تشوسر/Geoffrey Chaucer عدة مرات لتعبر عن الفكرة نفسها(٣).

أما أدب القرن التاسع عشر، فقد اهتم بثيمة المرض والأوبئة بشكل ملحوظ جعل "ماكس نوردو" يرى أن "أدب وفن القرن التاسع عشر مريضان،

---

(١) لمراجعة ثلاثية سوفكليس، انظر، سوفوكليس، أوديب ملكًا، ترجمة طه حسين، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤. وسوفوكليس، أنتيجونا، ترجمة طه حسين، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤. وسوفوكليس، أوديب في كولونوس، ترجمة منيرة كروان، القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠٠٩.

(2)Margret Jane Healy, Fictions Of Disease: Representation Of Bodily Disorder in Early Modern Writing: PH.D.THESIS, London: University College London, 1995, P.P:277-278.

(3) ibid, P.P: 277-278.

وأن من خلفوهما كانوا مرضى. وقال: إن الفنانين المعاصرين منحلون بسبب الإرهاق العصبي الذي مر به الجنس البشري"(١).

وقد أولَى الأدب الإنجليزي، على وجه الخصوص، موضوع المرض والأوبئة "اهتمامًا كبيرًا مبتدئًا بديكنز ومنتهيًا بسومرست موم"(٢)، وكان لكل كاتب طريقته الخاصة، ووجهة نظره، في معالجة هذه الثيمة داخل أدبه.

أما الأدب العربي، فقد أظهر اهتمامًا واضحًا، لاسيما الأدب الروائي، بثيمة المرض أو الوباء؛ فمنذ عبَّر المتنبي في قصيدته "الحمى" عن إدراكه "أنه إنسان له ضعفه الإنساني"(٣)، فإن الإبداعات الأدبية لم تتوقف عن تناول تلك الثيمة التي بدت أكثر انتشارًا في الأدب العربي الحديث، سواء أكان شعرًا أم نثرًا.

فقد قدمت نازك الملائكة قصيدتها عن الكوليرا التي نالت "شهرة جدلية ذائعة في تاريخ نقدنا العربي الحديث"(٤). واهتم كتاب السرد الروائي أيضًا بسرد الوباء في أعمالهم الأدبية، وامتدت "هذه النصوص من الأيام ١٩٢٩، حتى رواية الحرافيش ١٩٧٧"(٥).

---

(١) محمود السمرة، توماس مان وفكرة المرض والموت، مجلة الأديب، العدد ١٢، بيروت: المطبعة الحديثة، ديسمبر ١٩٥٤، ص ٥.

(٢) المرجع السابق، ص٣.

(٣) سيد البحراوي، قراءة في قصيدة الحمى للمتنبي، مجلة البيان، الكويت: رابطة الأدباء الكويتيين، ديسمبر ١٩٨٢، ص ص ١٣٧-١٣٨.

(٤) سعيد شوقي، الأدب المقارن: من الأطر النظرية إلى الدراسات النصية، القاهرة: دار نوستالجيا، ٢٠١٨، ص ١٠٥. يذكر أن المؤلف قدم في هذا الكتاب تحليلاً متعمقًا لثيمة الكوليرا في قصيدة الكوليرا لنازك الملائكة وقارنها بقصيدتين غربيتين. راجع الكتاب، ص ص١٠٥- ١٤٤.

(٥) محروس محمود القللي، ديستوبيا الوباء في الرواية المصرية: دراسة مقارنة، مجلة كلية الآداب، جامعة الفيوم، المجلد ١٣، العدد ١، يناير ٢٠٢١، ص٩٤٣. وقد ذكر الباحث، في بحثه، أن ثمة روايات أخرى اهتمت بموضوع الوباء، مثل: الأيام لطه حسين، وزهرة الليمون لعلاء الديب، والسائرون نيامًا لسعد مكاوي، والحرافيش لنجيب محفوظ.

(٢)

يضاف إلى تشابه الأنساق التاريخية والأدبية بين الحضارتين العربية والغربية عامة، والإنجليزية خاصة، تشابه النسق الفكري للكاتبين موضع الدراسة ماري كوريللي ونجيب محفوظ؛ فكلاهما نشأ في بيئة خصبة محفزة على امتهان وعشق الأدب؛ فكان المحفز لدى ماري كوريللي هو أنها "ابنة شاعر شهير، وقد ذهبت لتقيم في لندن عام ١٨٨٢. وصارت عازفة بيانو اشتهرت باسم ماري كوريللي، لم يكن هذا اسمها الأصلي، ثم اتجهت إلى الأدب"(١)، أما نجيب محفوظ فقد ولج إلى الأدب من باب الفلسفة؛ وكانت "هي المَعْبَر للولوج إلى عالم الأدب"(٢).

وبذلك يفهم أن ماري كوريللي عَبَرت إلى عالم الأدب عبر جانبه الحسِّي المرتبط بالموسيقى، بينما كان محفوظ أقرب إلى الجانب العقلي المتمثل في الفلسفة؛ ومن ثمَّ كان أدبها "ينتمي للمدرسة الرومانسية"(٣)، بينما كان محفوظ رائدًا من رواد الواقعية في الأدب العربي الحديث، وإن كان أدبه في كثير من مكوناته لا يخلو من الملامح والعناصر الرومانسية.

(١) أحمد خالد توفيق، مقدمة ترجمته لرواية أحزان الشيطان لماري كوريللي، القاهرة: المطبعة العربية الحديثة، ديسمبر ٢٠١٤، ص٦.

(٢) تامر فايز، نجيب محفوظ ناقدًا: مقاربة تأويلية لحواراته في المجلات الأدبية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٨، ص٣٣.

(٣) أحمد خالد توفيق، مقدمة ترجمته لرواية أحزان الشيطان، مرجع سابق، ص ٦.

ورغم ما يبدو من اختلاف التوجه الأدبي لدى الكاتبين بين الرومانسية والواقعية، وهو اختلاف سطحي لاسيما في الروايتين موضع الدراسة[١]، فإنهما اتفقا على وظيفة الأدب بوجه عام ووظيفة الرواية على وجه الخصوص؛ وهي وظيفة تبدأ من فهمهما لوظيفة الفن التي أضحت في الفترة التي عاشت فيها ماري كوريللي وأنتجت أدبها معتمدة على ما قدمه هوراس من رؤية لوظيفة الأدب الذي "يجب أن يبهج ويوجه"[٢] معًا؛ مما يعني الجمع بين وظيفتي التسلية والتوجيه الاجتماعي بالضرورة، وهو الأمر الذي انطلق منه محفوظ في سياق تعامله مع الفن عمومًا والأدب خصوصًا؛ فالفن يعمل على إمتاع أفراد المجتمع من ناحية[٣]، ويدعو أيضًا إلى العمل على إيجاد "أخلاق جديدة متصلة باحتياجات المجتمع"[٤] من ناحية ثانية.

ولكي يحقق الفن والأدب تلك الوظيفتين، فإن المطالع لكتابات الكاتبين يلحظ أن ثمة اتفاقًا على أن وظيفة الرواية تتمثل لدى ماري كوريللي في أن

---

(١) أدرك بعض النقاد والمفكرين من الدارسين للثقافة والأدب البريطانيين أن روايات القرنين الثامن والتاسع عشر في بريطانيا جمعت ما بين الرومانسية والواقعية؛ وأنه منذ القرن الثامن عشر تبدى اهتمام الأدب الإنجليزي عامة بالنهج الواقعي. لمراجعة هذه الآراء، انظر، أمين العيوطي، دراسات في الرواية الإنجليزية، سلسلة دراسات أدبية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢، ص٨. وانظر، فاطمة موسى، نشأة الرواية في الأدب الأوربي، مجلة المجلة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد ٧٨، يونيو ١٩٦٣، ص ٥٢.

(2) Forgotten Doris Moss, Marie Corelli: Britain's Most Popular Author, Florida Atlantic University: Boca Raton, MAY 2011, P: 2.

(٣) انظر، محمد برادة، نجيب محفوظ معه وعنه: مرصد للرأي العام: كثير الأسئلة، مجلة الناقد، العدد رقم ١٨، بيروت: دار رياض الريس للكتب والنشر، ديسمبر ١٩٨٩، ص١٨.

(٤) المرجع السابق، ص١٨.

هناك رسالة أو فكرة ذاتية لدى المؤلف "ينبغي أن تصل إلى عامة القراء"(١)، وهو ما يتفق معه قولُ نجيب محفوظ من أن وظيفة الفن، لا سيما الرواية، تتبدى في محاولته إعطاء "الإنسان صورة لنفسه من الناحية المادية والروحية؛ مفسَّرة من وجهة نظر معينة، هي وجهة نظر الكاتب، والتي تمثل في نفس الوقت وجهة نظر زمان ومكان بكل أبعادهما"(٢).

ولكي يتسنى للكاتبين تحقيق وظيفة الفن والأدب، منطلقينِ من تلك الرؤية السابقة، كان عليهما أن يصلا، في علاقتهما بالنفس الإنسانية وبالمجتمع الذي يعيشان فيه، إلى أعمق قدر ممكن؛ فظهرت ماري كوريللي، عبر كتاباتها، كاتبة "تملك قوة كبيرة ونظرة عميقة في الطبيعة البشرية"(٣)، متناولة الكثير من القضايا والموضوعات التي عايشها مجتمعها في القرن التاسع عشر؛ حيث عاشت في فترة فاصلة في الحياة والثقافة البريطانيتين؛ فترة تجمع "بين الثقافتين: الشعبية والرسمية"(٤). ولم يكن نجيب محفوظ ببعيد عن سياقات تشبه، في بنيتها العميقة، تلك السياقات؛ حيث انغمس في أعماق النفس البشرية مستكنهًا حقيقتها التي لا تنفصم عن تلك الثقافة المزجية التي عاشها، والتي تجمع هي الأخرى بين المدَّينِ التراثي العربي القديم والغربي الوافد الحديث.

---

(1)Jerome K. Jerome, My First Book: The Experiences, Of With an Introduction, London: Chatto& Windus: 1897, P: 207.

(٢) محمد بركات، حوار حول مسرح نجيب محفوظ، مجلة الهلال، العدد رقم ٢، القاهرة: دار الهلال، فبراير ١٩٧٠، ص٢٠١.

(3)S.Boswin,S.J, The Writing Of Mare Corelli, London And Edinburgh: Sold by B.X. Furtado & Sons, Bombay: 1907, P: 12.

(4)Doris Moss, Marie Corelli: Britain's Most Popular Author, ibid ,P: 4.

ويلحظ أن كلا الكاتبين قد ركز على القضايا الشائكة في عصره ومجتمعه؛ فما بين المشكلات الاجتماعية، مثل: الخيانة الزوجية وما ينتج عنها من شخصيات اللقطاء محرومي الأب والأم، والقضايا السياسية والقضايا الدينية التي ناقشها الكاتبان في أعمالهما، تجلت أبعاد تلك القضايا الشائكة.

وقد أدى نوع القضايا التي ناقشها الكاتبان في أعمالهما الروائية إلى تعرضهما للنقد اللاذع من قبل نقادهما؛ لا سيما بسبب التعرض لبعض الشخصيات والقضايا الدينية، وذلك رغم قبولهما للنقد حتى وإن كان سلبيًّا؛ إذ ترى ماري كوريللي أن النقد يعدُّ "بمثابة منشط مفيد للعقل"(١)، بينما يرى نجيب محفوظ أن "النقد ضوء ضروري، وقد زادني فهمًا لنفسي ولعملي"(٢).

لقد ثار بعض النقاد على الكاتبين، واختلفوا في تقييمهما، خاصة في تقييم أعمالهما التي تمس العقيدة الخاصة بكل مجتمع؛ فأضحى بعض النقاد يعتبرون أعمال ماري كوريللي، على حد تعبير الأب S.BOSWIN، "إنجيلاً جديدًا، بينما يعتبرها البعض الآخر تربة خصبة للخطيئة"(٣). والأمر عينه تعرض له نجيب محفوظ بسبب خصوصية موضوعاته المتناولة في أعماله الأدبية؛ فكتاباته تم تناولها من قبل النقاد "إما بتمجيد لكاتبها، أو بنقد شديد"(٤).

---

(1)Jerome K. Jerome, My First Book: The Experiences, of with an Introduction ibid, P: 208.

(٢) غالي شكري، نجيب محفوظ يتحدث عن فنه الروائي، مجلة حوار، العدد رقم ٣، بيروت: من إصدارات توفيق صايغ، أبريل ١٩٦٣، ص٧٠.

(3)S. Boswin, S. J, The Writing Of Mare Corelli, ibid: P: 1.

(٤) أحمد شمس الدين الحجاجي، مقدمة كتاب نجيب محفوظ ناقدًا: مقاربة تأويلية لحواراته المنشورة في المجلات الأدبية لتامر فايز، مرجع سابق، ص٧.

(٣)

ولمَّا كان الدين قد شكل أحد أهم الموضعات المرتبطة باهتمام النقاد بالكاتبين وأضحى سببًا جوهريًّا في توجيه نقد سلبي لهما[١]، فإن ثيمة المرض لديهما لم تقل أهمية عن ثيمات المعتقد الديني، خاصة في الروايتين موضوع هذا البحث؛ فقد سعى كلٌّ منهما إلى إعادة تشكيل المرض الوبائي/ وباء الكوليرا في روايته؛ متكئينِ على ما أتاحته لهما شعرية الرواية بوصفها نوعًا أدبيًّا قادرًا على إعادة تشكيل الحقيقة/ الواقعة التاريخية المتمثلة في وباء الكوليرا في إيطاليا ومصر، وتحويلها إلى حقيقة أدبية "أكثر تمثيلاً من الحقيقة"[٢] التاريخية؛ وأكثر إعمالاً للمخيلة الأدبية.

---

(١) يلحظ المتابع لأعمال الكاتبين أن ثمة عملين روائيين مرتبطين بالعقيدة، على وجه الخصوص، قد أثارا حفيظة النقاد تجاههما؛ الأول هو العملان اللذان قدمتهما ماري كوريللي والمرتبطان، فيما رأى النقاد، بشخصية السيد المسيح (عليه السلام)، وهما باراباس: قصة عن آلام السيد المسيح، ترجمة عزت زكي، القاهرة: دار التأليف والنشر للكنيسة الأسقفية، ١٩٤٠م، والصبي: بحث في الأخلاق والتربية العملية في قالب روائي، عربه بتصرف عبد العزيز صدقي، القاهرة: مطبعة المعارف، ١٩١٧م؛ وفيهما رأى النقاد أنها تعرضت لشخصية السيد المسيح عبر ربطه بشخصية الطفل الذي عثر عليه ملقى على سلم الكاتدرائية، وأنها يعاب عليها وصولها إلى هذه الدرجة من الخيال، وأنها بهذا "ارتكبت خطأ فادحًا". يمكن مراجعة:

Henry Murray, Robert Buchanan: A critical Appreciation and Other Essays, London: Philip Wellby, 1901, P.P: 216-219.

ـ والأمر نفسه تعرض له نجيب محفوظ عندما كتب روايته أولاد حارتنا ونشرها منجمة عام ١٩٥٠م؛ حيث اتهمت بأنها تتعرض للأنبياء (عليهم الصلاة والسلام) وهو ما تسبب في صدور "قرار رسمي واضح ومعلن بمصادرة الرواية". راجع: رجاء النقاش، في حب نجيب محفوظ، القاهرة: دار الشروق، ١٩٩٥، ص١٦٦.

(٢) رينييه ويليك وآوستن وآرن، نظرية الأدب، تعريب عادل سلامة، الرياض: دار المريخ، ١٩٩٢، ص٢٩٢.

ومن ثمَّ تصبح رواية الوباء، وفق رؤية هذه الدراسة، رواية درامية تقوم شعريتها على "خصائص جمالية بعينها، تميزها وتتميز بها، في نوع من التقاليد والسمات التي يمكن استخلاصها من الإبداعات التي تبدأ بالمرض وتنتهي به، واصفة إياه، مراقبة أعراضه، محللة المشاعر والانفعالات التي يسببها، راصدة استجابات النفس وخلجاتها في عراكها مع المرض وصراعها وإياه، خصوصًا حين تكون النفس أبيَّة، متمسكة بالحياة، مقبلة عليها، نافرة من المرض نفورها من العدم الذي يغدو نقيض الحضور الفاعل في الوجود وعدو البهجة التي تقترن بعرامة الحياة وفرحتها الغامرة"(١).

تتشكل هذه الشعرية في رواية الوباء، وفي بنية وتحولات شخصية بطلها بشكل محدد، بدءًا من عنوانها ومرورًا ببنية عناصرها الروائية من أحداث وزمكان وشخصيات، ووصولاً إلى موقف يتخذه كل روائي من تلك القضية أو الاختبار الإنساني داخل روايته.

ولعل المدقق في عنوان الروايتين "الثأر: قصة رجل منسي"(٢) والحرافيش" يكتشف في بنيتهما العميقة عن علاقة وطيدة بثيمة الوباء من

---

(١) جابر عصفور، شعرية المرض، مقدمة ديوان مدائح جلطة المخ لحلمي سالم، كتاب الهلال، العدد ٦٦١، يناير ٢٠٠٦، ص٤.

(٢) يلحظ المتابع لمسيرة رواية الثأر لماري كوريللي، في علاقتها بحركة الترجمة العربية، أن ترجمتها إلى العربية أربع مرات تدخل في باب التعريب دون الترجمة؛ حيث تعرضت الرواية، لدى معربيها، إلى كثير من التغييرات والاختصارات والتكثيفات التي ظهرت في قراءة هذه الترجمات. يضاف إلى ذلك عدم الالتفات إلى العنوان الفرعي للرواية، وترجمة عنوان الرواية الرئيس بشكل مختلف بين الترجمات (الانتقام العادل- الثأر- الانتقام العذب- الانتقام الهائل)، وهو ما يبتعد عن موضوع هذه الدراسة ويحتاج إلى دراسة خاصة. ولذلك اعتمدت هذه الدراسة على النسخة الإنجليزية الأصلية من رواية الثأر لماري كوريللي، تأصيلاً للبحث من ناحية، وتعمقًا في تكشف ثيمة الوباء وتحولات البطل الروائي في تلك =

جانب، وبتحولات شخصية البطل من جانب ثانٍ، وبعلاقة ثيمة الروايتين ببعضها بعضًا من جانب ثالث.

ولعل العنوان يرتبط في النص الروائي بمضمونه بشكل جليٍّ؛ إذ يعدُّ "أول عناصر اللعب الذي يمارسه النص؛ قد يمنحنا معنى واضحًا، مدببًا، لا لبس فيه، وقد يموه على أي معنى، في ولع بتأجيل الدلالة أو إبطالها"[1]،

= الرواية من ناحية أخرى. وما يجب التأكيد عليه أيضا أنَّ كل الفقرات المستقاة من الرواية هي من ترجمة الباحث.

راجع: Marie Corelli, Vendetta: The Story Of One Forgotten, New York New York Publishing co, 1886.

ـ لمراجعة تعريبات هذه الرواية، راجع ما قدمته لطيفة الزيات حول أقدم ترجمة لهذه الرواية عام ١٩٠٩ والتي قام بها محمد السباعي ونشرها ضمن سلسلة مسامرات الشعب. انظر لطيفة الزيات، حركة الترجمة الأدبية من الإنجليزية إلى العربية في مصر: ١٨٨٢-١٩٢٥، القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٧، ص١٠٩. وكذلك يمكن مراجعة: ماري كوريللي، الانتقام العذب، ترجمة أسعد خليل داغر، القاهرة: المطبعة العصرية، ١٩٢٤، وماري كوريللي، الانتقام الهائل، ترجمة عمر عبد العزيز أمين، سلسلة روايات الجيب، القاهرة: شركة مطابع الدار البيضاء، ١٩٥٨، وماري كوريللي، الثأر، تعريب إميل خليل بيدس، بيروت: المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٧٨. وقد أدركت أنجيل بطرس سمعان، في دراساتها عن الروايات الإنجليزية المترجمة إلى العربية، ما أدركه الباحث من مشكلات في ترجمات رواية (Vendetta) لماري كوريللي، قائلة إن: "هذه المترجمات المزعومة فلا تعدو أن تكون ملخصات كتبت بلغة غير لغة الأصل أو المصدر، أي باللغة العربية التي يفترض أنها لغة الترجمة أو لغة الهدف، أو بمعنى آخر أعيدت كتابتها. وإذا أردنا الدقة قلنا: إن أجزاء كبيرة تقتطع من النص الأصلي، قد تبلغ النصف أو ما يزيد، وتترجم أجزاء أخرى، ويوصل بينها بإضافات بأسلوب المترجم ومن تأليفه، مع تجاهل تام لأهمية ما حذف من أجزاء. وهكذا يخضع النص الأصلي لعمليات حذف وإضافة ضخمة ومخلة". راجع: أنجيل بطرس سمعان، نماذج من الرواية الإنجليزية المترجمة إلى العربية، مجلة فصول، العدد رقم ٤، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، سبتمبر ١٩٨٣، ص ٢٠٧.

(١) محمد بدوي، مملكة الله: دراسة في ملحمة الحرافيش، مجلة فصول، العدد رقم ١، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، يوليو ١٩٩٨، ص٩٨.

ورغم ذلك، فإن النص "يظل ذا علاقات ممكنة بعنوانه. وهي علاقات قد تتفاوت في قوة درجتها، ولكنها موجودة ومؤكدة"(١).

وقد ارتبط عنوان رواية ماري كوريللي الثأر بتحولات بطلها الروائي؛ الذي سعى إلى الثأر من زوجته الخائنة نتيجة لما وقع له بسبب الوباء، وجاء عنوان الرواية الفرعي"قصة رجل منسي"؛ ليشير من جانب آخر إلى ذلك البطل الذي هُمِّش وأصبح منسيًا نتيجة للوباء. وهو الأمر الذي يربط عنوان تلك الرواية برواية الحرافيش؛ حيث يلتقي هذا البطل المنسي نتيجة للوباء مع الدلالة العميقة القابعة وراء عنوان رواية الحرافيش لنجيب محفوظ؛ لاسيما إذا ما فهم لفظ الحرفوش باعتباره تعبيرًا عن "العامة والدهماء أو الهامشيين"(٢). ومن ثمَّ، يصبح التهميش لبطلي الروايتين متجليًا نتيجة للوباء من ناحية، ولهدف كل كاتب من كتابة روايته من ناحية أخرى.

لقد بنيت شعرية الوباء وتحولات البطل في الروايتين على مجموعة من العناصر والتقنيات التي رُسِمت على أساسها شخصيات الروايتين وأحداثهما. ويمكن من هذا المنظور تقسيم أحداث الروايتين إلى ثلاث وحدات سردية أساسية:

أ- مرحلة ما قبل الوباء (التمهيد للتحولات).

ب- مرحلة انتشار الوباء (جوهر التحولات).

ج- مرحلة ما بعد الوباء (مجلى تحولات البطلين).

---

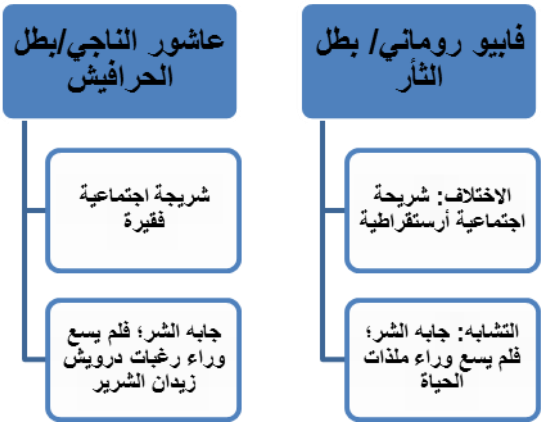
(١) عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠٠٩، ص٤٨.

(٢) محمد بدوي، مملكة الله: دراسة في ملحمة الحرافيش، مرجع سابق، ص٩٩.

(٤)

تمثل مرحلة ما قبل الوباء مرحلة تمهيدية يعرض فيها الكاتبان لبداية أحداث الروايتين، ولسمات بطلي الرواية قبل وقوع الوباء. وبذلك فهي مرحلة تسبق زمنيًّا وقوع الوباء في أحداث الروايتين، وتُظهر– من جانب آخر– جماع مكونات البطلين قبل التعرض لتلك التحولات التي سببها الوباء.

بدأت أحداث الروايتين بما يشير إلى بدايات نشأة بطليهما (فابيو روماني وعاشور الناجي)؛ حيث اختلفت نشأة كلٍّ منهما؛ من حيث الطبقة/ الشريحة الاجتماعية والأسلوب الذي رُبِّي به كل بطل منهما؛ غير أنهما اتفقا في كسر أفق التوقع لدى المتلقي نتيجة للطريقة التي بدأ بها كل منهما فترة طفولته، ومن ثمَّ ما آلت إليه أحوال كلٍّ منهما في شبابه؛ وهو ما يمكن تبينه عبر المخطط التالي:



ولد بطل الثأر/فابيو روماني غنيًّا؛ حيث يقول "ولدت ثريًّا، وأصبحت الوريث الوحيد لوالدي الكونت فيليبو روماني في عمر السابعة عشرة؛ وقد تنبأ أصدقاء الأسرة أن أصبح مقامرًا، مسرفًا، سكيرًا، وتوقع آخرون أنني سأسعى لتدمير جسدي وعقلي. وهو ما لم يحدث؛ حيث لم أكن أي شيء مما

سبق؛ فازدريت الرذائل والرغبات المبتذلة، وبدت المقامرة والسُّكر بالنسبة لي دربًا من الحماقة... وتجنبت النساء، ورفضت دعوات الأسر التي لديها فتيات في سن الزواج"(١).

أما بطل الحرافيش/ عاشور الناجي، فكانت بدايته عبر وجوده طفلاً ملقى به في الطريق نتيجة للخطيئة، وعثور الشيخ عفرة زيدان عليه بجوار سور التكية أثناء ذهابه لصلاة الفجر، وفرح زوجته به، وقد عاش مرحلة طفولته في بيتهم مع درويش الأخ الأصغر للشيخ عفرة زيدان. ويموت أبوه/ الشيخ عفرة ليتركه جنبًا إلى جنب مع عنصر الشر في الرواية، وهو درويش زيدان.

ومثلما حدث مع بطل الثأر فإن عاشورًا لم يجارِ درويشًا في شره؛ حيث وقف ضد شره وبلطجته منقذًا رجلاً عجوزًا من براثنه.

"عصف الغضب بعاشور، اجتاحت عاصفته جدران معبد الليل، وجه من راحته الكبيرة ضربة إلى رأس معلمه هوى على أثرها فاقد الوعي، لبث يصارع غضبته حتى تراخت للسكون... غادر عاشور البيت مغمغمًا: توكلت على خالق السماوات والأرض"(٢).

أدت بدايتا الروايتين بذلك مجموعة من الوظائف ذات الأهمية المتعددة "فهي تمثل جسرًا نصيًّا يتم فيه الانتقال ذهنيًّا من عالم الأشياء، إلى عالم الكلمات"(٣)، أو بالأحرى إلى عالم المخيلة السردية، وهي أيضًا تكشف عن

---

(1)Marie Corelli, Vendetta: The Story Of One Forgotten, ibid, P.P:7-8.

(٢) نجيب محفوظ، الحرافيش، القاهرة: مكتبة مصر، ٢٠٠٧، ص١٩.

(٣) عبد الملك أشهبون، البداية والنهاية في الرواية العربية، القاهرة: دار رؤية للنشر والتوزيع، ٢٠١٣، ص٣٠.

أهم سمات أو مكونات شخصية بطلي الروايتين في مرحلة ما قبل الوباء؛ إذ تميز كلاهما بالبراءة والوفاء والسعي الحثيث لتفادي الشرور والآثام الناتجة عن سمات مرحلة النشأة.

يكمل بطلا الروايتين حركتهما الروائية في طريق الابتعاد عن الملذات والسعي باتجاه درء الفساد، فيقع كل منهما في الحب مصادفة؛ حيث قابل فابيو روماني /بطل الثأر محبوبته أثناء سيره في الطريق ومقابلته موكب العذراء، يقول: "وقفت بلا حراك منتظرًا، رأيت الكهنة يترنمون، يبخترون المباخر المذهبة الممتلئة بالعطور، تتوهج الشموع، يضيء الحجاب الأبيض لصغار الفتيات، وفجأة تراقص مشهد خلاب أمام عيوني، وجه ينير مثل النجم بين السحب، وجه وردي طفولي، عيون واسعة سوداء مثل الليل، حدقت في هذا الوجه بانبهار!... تزوجتها؛ فنحن النابوليتانيون لا نهدر الوقت في مثل هذه الأمور؛ فلسنا باردي الدم كالإنجليز... لست في حاجة لسرد تفاصيل خطبتي؛ حيث كانت فترة قصيرة ممتعة. لقد كانت الفتاة التي بحثت عنها بالفعل ابنة وحيدة لنبيل فلورنسي ماجن، فقد ثروته نتيجة للمقامرة، غير أن ابنته نشأت في دير عُرِف بصرامته في الانضباط، ومن ثم كانت خبراتها بالحياة ضئيلة"(١).

أما عاشور فإن حبَّه وعلاقته بالمرأة وزواجه جاء مقترنًا باجتهاده وسعيه لكسب الرزق؛ حيث عمل، بعد تركه بيت الشيخ عفرة هروبًا من شر درويش أخيه، مكاريًّا لدى زين الناطوري، الذي لاحظ أدبه وتقواه، حتى رأى ابنته زينب فألهبت قلبه؛ وأحبها حبًّا جمًّا لا يختلف عن حب فابيو

(1)Marie Corelli, Vendetta: The Story Of One Forgotten, ibid, P.P: 9-10.

روماني لزوجته. تصف الحرافيش هذا الحب بقول نجيب محفوظ عن عاشور الناجي: إنه رأى "زينب وهي ذاهبة إلى الطريق فخانه طرفه لحظات خاطفة ولكنها جديرة بالندم. وتفشى الندم أكثر عندما اجتاحته شعلة ألهبت الصدر والجهاز الهضمي واستقرت في الجوهرة الحمراء المشعة للرغبة الجامحة. غمغم وهو ثمل بنشوة دسمة: ليحفظنا الله!" (١). ولم تُطِل رواية الحرافيش، مثل رواية الثأر، في وصف تفاصيل خطبة أو زواج عاشور؛ فقد "ذهب عاشور إلى حمام السلطان فأزال الشعر والعرق، مشط شعره وهذب شاربه، تطيب بالجلاب، ونظف أسنانه بالسواك، رفل في جلباب أبيض، ومركوب فُصِّل خاصة لقدميه الضخمتين.احتفل بزفاف مناسب في بيت الناطوري... واندلق عاشور في الحب حتى قمة رأسه... تمتع عاشور بحياة زوجية سعيدة"(٢).

لقد استقرت الحياة الاجتماعية للبطلين بعد زواجهما وإنجابهما للأطفال؛ ففابيو روماني/ بطل الثأر أنجب طفلة راق للرواية وصفها بأنها كانت لوالدها بمثابة "طفلة فاتنة تشبه واحدة من الورود ذات اللون الأبيض... عيناها تشع بضوء الجنة الأخير"(٣)، وعاش حياة سعيدة، وقد أنجب عاشور الناجي من زوجته زينب ثلاثة أبناء :هبة الله وحسب الله ورزق الله، ليسوا مثله في الضخامة، وزينب/ زوجته ليست مثله في الدماثة، لكنها وفية ومجتهدة.

---

(١) نجيب محفوظ، الحرافيش، مرجع سابق، ص ٢٢.

(٢) المرجع السابق، ص ص ٢٦-٢٧.

(3)Marie Corelli, Vendetta: The Story Of One Forgotten, ibid, P.P: 11-12.

ورغم هذا الاستقرار الاجتماعي الذي رفل البطلان في ظلاله طـويلاً، فإن تحولات الحياة بطبيعتها، حتى قبل أن يظهر الوباء، لا تسمح أن تسـير الأمور في نصابها المستقيم؛ وذلك عبر استنبات عناصر الشر داخـل بنيـة الحدث الروائي، ومن ثم غرس بذور تحولات بطلي الروايتين.

فقد أسست رواية الثأر لوجود عنصر الشر فيها، باعتبـاره عنصـرا بنائيًّا فاعلاً في تكوين عالمها، عبر وجود شخصية صديق البطـل/ جيـدو فراري؛ إذ قدمته صديقًا خائنًا، غير مخلص، وهو ما سيتبدى فيما سيلي من أحداث، وقد بدأت بذوره في حديث صديق البطل/ جيدو فرار معه عن زوجته نينا ومدى حبه لها وإخلاصها له. وقد وصف فابيو روماني صديقه جيـدو فراري بشدة الإخلاص؛ ورغم ذلك فإنه من المعروف آنذاك أن الحياة تحمل "في نابولي سهام الغيرة والخيانة، لاسيما الخيانة الزوجية!" (١)، وهو ما دفع فابيو روماني/ بطل الرواية للقلق المؤجل من حديث صديقه معه.

أما رواية الحرافيش فقد تبدى فيها منذ بداية الرواية أن عنصر الشر يتمركز في شخصية درويش/ الأخ الأصغر للشيخ عفـرة زيـدان؛ والـذي رفض، منذ رؤيته لهذا الطفل الذي أحضره أخوه الأكبر، أن يكون عاشـور أخًا له وعلى مسمع منه، ثم يخرج بعدها من السجن ليقترض من عاشـور، ويبني بوظة في الحارة، وهو ما يثير استياء عاشور وحزنـه، لاسـيما أن أبناءه أصبحوا من روادها.

قال "عاشور محزونًا: حارتنا لم يشيد بها سبيل للعطشـى ولا زاويـة للمصلين بعد، فكيف تقام بها بوظة؟! وافتتح البوظة قنصوة الفتوة ورجالـه فزادت كآبة عاشور وتمتم: وأيضًا وجد الحماية!" (٢).

---

(1)ibid,P:12

(٢) نجيب محفوظ، الحرافيش، مرجع سابق، ص٣٢.

(١-٤)

هكذا كشفت مرحلة ما قبل الوباء عن أهم سمات ومكونات البطلين والتي تشابها في معظمها رغم اختلاف طبقتهما الاجتماعية؛ فكلاهما عانى مرارة اليتم وإن كان عاشور أكثر تأثرًا بها؛ حيث يُتِّم فابيو روماني كبيرًا وغنيًّا، بينما عاش عاشور يتيمًا وفقيرًا منذ البداية. واشترك البطلان أيضًا، في هذه المرحلة، في وجود العنصر المساعد على استمرارية الحياة رغم اليتم، وهو الخادم والخادمة اللذان عاشا خادمين لفابيو روماني في قصر أبيه بعد وفاته، والشيخ عفرة زيدان الذي تولى مسئولية عاشور في بيته حتى وفاته.

التقى البطلان أيضًا في تفعيل عنصر الحب والاستقرار الاجتماعي عبر الزواج والإنجاب، وهو عنصر أو مكون ناتج في شخصيتيهما عبر رفضهما للأفعال السيئة التي كان يمكن أن يمارسها كل منهما بسبب ظروف نشأته المرتبطة بالغنى الفاحش والنسق الاجتماعي المتحرر في نابولي آنذاك، وعاش عاشور حياة غير مستقرة في الحارة لاسيما بعد وفاة عائلهِ الشيخ عفرة زيدان. ورغم ذلك مثلت الوحدة السردية الأولى في الثأر ما مثلته مثيلتها في الحرافيش من تجسيد لملامح بطل يعدُّ "شخصية طيبة عفوية نقية"[١]. واكتمل التشابه بين البطلين في هذه المرحلة أيضًا عبر التجذير لوجود عنصر الشر المسهم – بشكل أو بآخر – في إجلاء تحولات البطلين؛ تلك التي ستبرز في المرحلة التالية/ مرحلة انتشار الوباء نتيجة لانتشار وباء الكوليرا بوصفه مكونًا أساسيًّا ومؤثرًا عميقًا في بنية أحداث الروايتين.

(١) مصطفى عبد الغني، نجيب محفوظ: الثورة والتصوف، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥، ص٨٣.

(٥)

تمثل مرحلة انتشار وباء الكوليرا في الروايتين المرحلة الثانية من مراحل بناء الحدث الروائي باعتباره مكونا رئيسًا من مكونات شعرية الوباء في الرواية من ناحية، وعنصرًا بنائيًّا فاعلاً في إجلاء تحولات البطل الروائي/ جوهر التحولات من ناحية ثانية. فقد بنيت أحداث الروايتين في هذه الوحدة السردية عبر الاتكاء على انتشار الوباء في أحداث الروايتين، وهو ما يحول تلك الحبكة الروائية، التي تبدو في الوحدة السردية الأولى من الروايتين حبكة بسيطة، إلى حبكة معقدة، تبنى على ما أسماه أرسطو في كتابه "فن الشعر" التحول الذي يميز المواقف الدرامية التي تسير في خطها "الطبيعي نحو هدف معين، وفجأة يطرأ عامل خارجي على هذا المسار الجديد معاكسًا للأول. وعلى هذا فالتحول بنائيًّا يشكل أزمة درامية أو نقطة تحول في الحدث"(١).

لقد انتشر الوباء في الروايتين عبر اعتماد ماري كوريللي ونجيب محفوظ على زمن مرجعي واقعي؛ هو كما أشارت ماري كوريللي في مقدمتها لروايتها/ الثأر؛ حيث أشارت إلى أن هذه الأحداث "وقعت فعليًّا في نابولي خلال المرور القاسي للكوليرا عليها عام ١٨٨٤"(٢). أما الزمن المرجعي لرواية الحرافيش فكان هو المعادل الزمني لوجود شخصية الفتوة

(١) إبراهيم حمادة، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٩، ص ١٢٤.

(2)Marie Corelli, Vendetta: The Story Of One Forgotten, ibid, P:3.

عاشور الناجي من ناحية، وانتشار الوباء في مصر وكثير من البلدان من ناحية ثانية، وهو "بداية القرن الثامن عشر الميلادي"(١).

وقد سعى الكاتبان إلى إعادة تشكيل الوباء في الوحدة السردية الثانية من روايتيهما؛ للكشف عن موقف بطلي الرواية من الوباء؛ وهو موقف لا ينفصم عن نسق ثقافي لكلتا الحضارتين الأوروبية والعربية آنذاك، كما لا يبتعد عن النسق الروائي المرتكن لطبيعة تشكل السرد الروائي داخل الروايتين من ناحية ثانية.

وصِفَ الوباء في الروايتين باعتباره جائحة كبرى، لا تفرق بين صغير أو كبير، ولا بين غني أو فقير، وتجادل السردُ مع الوصف في الروايتين لإبراز قصص المعاناة الخاصة بالبطلين، ومدى معاناة الشخصيات الثانوية، القابعة في خلفية المشهد السردي، في الروايتين من هذا الوباء الذي أصبح بمثابة "القوى المحركة للفعل والشخصية"(٢)؛ وأسهم ليس فقط في خلق شخصيات وأحداث مغايرة في سماتها وردود أفعالها عن الوحدة السردية الأولى "بقدر ما هي خلق جو"(٣) عام يوحي ببشاعة تلك المأساة التي ستدفع حتمًا باتجاه تحولات البطلين الروائيين، ليصبح حينها الزمن الأدبي المستمد من زمن مرجعي تاريخي، داخل الروايتين، بمثابة "قوة قاهرة تهيمن على

(١) محروس محمود القللي، ديستوبيا الوباء في الرواية المصرية: دراسة مقارنة، مرجع سابق، ص٩٤٤.

(٢) والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٨، ص ٦٠.

(٣) بيير هنري سمون، أبطال الرواية وحريتهم، مجلة الآداب، العدد رقم ٤، بيروت: دار العلم للملايين، أبريل ١٩٥٤، ص٨.

الحياة وتهلك الناس"[١]، كما يضحى المكان الروائي – كما أسمته إيزابلا كامرا دافليتو– مكانًا كابوسيًّا "يحمل كل الصفات والدلالات السلبية"[٢] التي تشير إلى بشاعة ما يقع في ذلك المكان بوصفه بوتقة تحوي أحداث الوباء من ناحية، ودالاً عميقًا يحمل دلالات تحول المكان التي ستدفع بالضرورة إلى تحولات البطلين، من ناحية أخرى.

لقد عرضت رواية الثأر لماري كوريللي بعضًا من القصص الفرعية التي تشير إلى طبيعة الوباء ومدى الخوف منه وكيفية تعامل البطل وأسرته معه بشكل أعمق من رواية الحرافيش لنجيب محفوظ، وهو ما خلق مناخًا عامًّا داخل الرواية يجسد وضعية انتشار الوباء من ناحية، ويمثل، في علاقته بظاهرة الوباء، منحى تسجيلي من ناحية ثانية. فاهتمت ماري كوريللي بالحديث عن ذلك الصياد الذي شعر بأعراض المرض فرفضت أمه إدخاله إلى المنزل بداعي الخوف من الوباء، كما قدمت الرواية حكاية الشباب الثمانية الذين رافقوا البنات الثماني في البغاء مما أفضى بهم جميعًا إلى الموت بسبب انتشار الوباء بينهم جميعًا، وقد "دفع بأجسادهم – مثل العادة– في مجموعة من التوابيت، ودفنوا بوضعهم واحدًا فوق الآخر، في تلك الحفرة التي حفرت على عجل خصيصًا لهذا الغرض"[٣].

---

(١) أحمد طاهر حسنين، البعد الزمني في اللغة والأدب: دراسة ونماذج، ضمن ملف "إشكاليات الزمان"، مجلة ألف، العدد التاسع: القاهرة: الجامعة الأمريكية، ١٩٨٩، ص٧٥.

(٢) شتيفن فيلد وروبن أوستل وبطرس الحلاق، شعرية المكان في الأدب العربي الحديث، ترجمة نهى أبو سديرة وعماد عبد اللطيف، القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٤، ص١٥٠.

(3)Marie Corelli, Vendetta: The Story Of One Forgotten, ibid: 15.

ولم يكن الأمر أقل سوءًا- في سرد الوباء ووصفه- في رواية الثأر عنه في رواية الحرافيش؛ فقد "تفاقم الأمر واستفحل، دبَّت في ممر القرافة حياة جديدة، يسير فيه النعش وراء النعش، يكتظ بالمشيعين، وأحيانًا تتتابع النعوش كالطابور، في كل بيت نواح، بين ساعة وأخرى يعلن عن ميت جديد، لا يفرق هذا الموت الكاسح بين غني وفقير، قوي وضعيف، امرأة ورجل، عجوز وطفل، إنه يطارد الخلق بهراوة الفناء. وترامت أخبار مماثلة من الحارات المجاورة فاستحكم الحصار... إنها الشوطة، تجيء لا يدري أحد من أين، تحصد الأرواح، إلا من كتب الله له السلامة"(١).

ورغم ما يلحظ من أن وصف رواية الثأر للكوليرا يأتي من قبيل الوصف المركب الذي ينتقل "من الموصوف إلى أجزائه ومكوناته"(٢)، ووصف الحرافيش للوباء جاء وصفًا بسيطًا "يعطى من خلال جملة وصفية مهيمنة قصيرة، لا تحتوي إلا على بعض التراكيب الوصفية الصغرى"(٣)، فإن الوباء في كلتا الروايتين قد دفع البطلين إلى السعي إلى اتخاذ بعض التدابير الاحترازية للتعامل مع الوباء بمنطق متشابه في الروايتين، وذلك رغم أن كل بطل روائي "يفعل انطلاقًا من منظوره الخاص"(٤)؛ والسعي أيضًا لإيجاد تفسير له عبر استجابته "لمنطق داخلي"(٥) من ناحية، ولنسق ثقافي وعقيدي تعيشه ثقافته من ناحية ثانية.

---

(١) نجيب محفوظ، الحرافيش، مرجع سابق، ص٥٥.

(٢) عبداللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، مرجع سابق، ص٤٩.

(٣) المرجع السابق، ص٤٩.

(٤) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٧، ص١٠٣.

(٥) بيير هنري سمون، أبطال الرواية وحريتهم، مرجع سابق، ص٨.

لقد اتخذ فابيو روماني /بطل الثأر وعاشور الناجي بطل الحرافيش كل التدابير الاحترازية اللازمة لمجابهة الوباء؛ حيث فكر بطل الثأر في "مغادرة المدينة تمامًا، رغبة في الابتعاد عن المصابين بالمرض، ولم تكن زوجتي بخائفة؛ فالجميلات دومًا مغرورات، والغرور حائط صد منيع أمام الأوبئة، وجاء صديقنا جيدو فراري وأقام معنا، ...، لقد أصبحنا ثلاثة ومعنا حاشية صغيرة من الخدم، لم نسمح لأي منهم بزيارة المدينة منذ مدة طويلة؛ وقد عشنا على قليل من الطعام والماء المقطر والاستحمام بانتظام والنوم مبكرًا، فاستمتعنا بصحة مثالية"(١).

بينما اعتمد عاشور الناجي، فيما اتخذه من تدابير وإجراءات للوقاية من الوباء، على ما قدمته له الرواية عبر تقنية الحلم؛ التي تُفَعِّل بدورها من عنصر الخيال داخل الرواية، "فعاشور حين قرر شد الرحال هربًا من الشوطة/ الطوفان، كان ذلك بناء على حلم رآه، فهِم منه أن الشيخ عفرة زيدان ينصحه أن يشد الرحال"(٢)، وحينها قرر عاشور الابتعاد ومغادرة الحارة.

ورغم أن الروايتين منطلقتان، في مسألة هروب البطلين من الوباء والابتعاد عن الناس، من نسق تاريخي كان سائدًا في الحضارتين الأوربية القديمة والعربية/ المصرية عند انتشار الوباء؛ حيث كان السبيل الوحيد المتبع في أوربا قديما يتمثل في "تجنب الاتصال بالمصابين والأشياء

(1)Marie Corelli, Vendetta: The Story Of One Forgotten, ibid, P:14.

(٢) يحي الرخاوي، دورات الحياة وضلال الخلود: ملحمة الموت والتخلق في الحرافيش، مجلة فصول، العددان: ١-٢، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، يناير ١٩٩٠، ص١٥٦.

الملوثة"[١]، وفي المجتمع العربي الوسيط كان يتم "فصل الأصحاء عن المرضى"[٢]، فإن حراك البطل في كلتا الروايتين يعني – من جانب آخر– إيجابية البطل تجاه دفع الأذى عن ذاته وعن أسرته، وهو ما يُبطِل معه الرأي القائل بسلبية البطل الروائي الأوربي في القرن التاسع عشر[٣]، وهو ما يعادله بالضرورة وصف بطل الحرافيش بالبطل الشعبي الإيجابي المتحرك، والذي يعدُّ "مركز اهتمام السرد، لا في الحكاية الأولى التي تنتهي بموته واختفائه فحسب، بل في سائر الحكايات الأخرى من الرواية أيضًا"[٤].

لقد سعى البطلان بالفعل – كما يسعى أبطال الحكايات الشعبية– إلى الحفاظ على الجماعة، ممثلة في الأسرة والأحباء؛ حيث أصبح الحفاظ على الأسرة هدفًا محوريًّا لدى بطلي الروايتين، ومحركًا أساسيًّا للأحداث الروائية؛ فما فعل فابيو روماني كل هذه الاحتياطات سوى للحفاظ على أسرته وحاشيته الصغيرة من الإصابة بالوباء؛ وهو رغم ذلك لم يتخل عن الطفل الصغير الذي سمع أنينه فذهب إليه و"ربت على كتفيه، قائلاً: مما

---

(1)Michele Augusto and Marta Benedetti and Giancarlo Cesana, Pandemic Fear and Literature, ibid, P: 1753.

(٢) إبراهيم اليازجي، فصل المرضى عن الأصحاء في الأمراض المعدية، مجلة البيان، العدد ١٣، القاهرة: من إصدارات إبراهيم اليازجي وبشارة زلزل، ديسمبر ١٨٩٧، ص٤٩٩.

(٣) انظر، ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص١٠٣. حيث يرى أن "رواية القرن التاسع عشر قد خلقت مُغايرًا أساسيًّا؛ حيث الشخصية لا تعدو أن تكون متكلمًا عاجزًا عن الفعل، محكومًا عليه بالكلام العاري: بأحلام اليقظة، وبالمواعظ غير الفاعلة، وبالنزعة التعليمية، وبالتأملات المجدبة، إلخ".

(٤) خالد محمد عبد الغني، ثلاثية التاريخ والواقع والرمز: قراءة في أعمال نجيب محفوظ، القاهرة: مؤسسة هنداوي، ٢٠٢١، ص١٠٦.

تشتكي؟ تشنج الطفل وهو ينظر إليَّ بوجهه الملائكي، قائلاً: تنح جانبًا، فقد ألمَّ بي الوباء، وأنا أحتضر. لم أكن خائفًا، غير أنني كنت حذرًا حفاظًا على أسرتي، زوجتي وابنتي"(١)، ورغم ذلك أصيب فابيو روماني بالوباء.

وبالمثل فعل عاشور الناجي بطل الحرافيش، فلم يترك أسرته هاربًا من الوباء خوفًا منه، إلا بعد أن نصح أهل الحارة جميعهم وأبناءه الكبار بضرورة مغادرة الحارة والاتجاه ناحية الخلاء/ الصحراء للفرار من تبعات الوباء. فقد "اجتمع عاشور بأسرته الأولى، زينب وحسب الله ورزق الله وهبة الله، وباح لهم بحلمه وعزمته، ثم قال: لا تترددوا فالوقت ثمين. ذُهلوا جميعًا وارتسم في وجوههم الرفض. وقالت زينب ساخرة: ها هي وسيلة جديدة لتجنب الموت! وقال حسب الله: أرزاقنا هنا، ولا مجال لنا سواه، فقال عاشور غاضبًا: لنا سواعدنا، ولنا أيضًا الكارو والحمار. فسأله هبة الله: ألا يوجد الموت في الخلاء يا أبي؟ فقال عاشور وهو يزداد غضبًا: علينا أن نبذل ما في وسعنا وأن نقدم الدليل للمولى على تعلقنا ببركته، فهتفت زينب: أفسدت البنت عقلك! فقلب وجهه في وجوههم وتساءل: ما قولكم؟ فأجابه حسب الله: عفوًا يا أبي، نحن باقون، ولتكن مشيئة الله! هام عاشور في حزن عميق ثم غادر المكان"(٢).

لقد رأى البطلان أن مغادرة المكان والابتعاد عن الناس هو الحل، مفسرينِ ما وقع، متخذينِ موقفًا منه، استجابةً لنسق ديني متولد عن نسق تاريخي ساد الحضارتين الأوروبية والعربية القديمة من أن الوباء منتشر نتيجة لغضب من الله؛ حيث ربطت رواية الثأر انتشار الوباء بحالة الفساد

(1)Marie Corelli, Vendetta: The Story Of One Forgotten, ibid, p:16.

(٢) نجيب محفوظ، الحرافيش، مرجع سابق، ص ص ٥٩- ٦٠.

الأخلاقي وعدم اكتراث الناس بالوباء، أما رواية الحرافيش، فقد رأى فيها نجيب محفوظ، على لسان حميدو شيخ الحارة، أن "الشوطة تجيء لا يدري أحد من أين، تحصد الأرواح إلا من كتب الله له السلامة... اذكروا ربكم وارضوا بقضائه"(١).

(١-٥)

يدخل البطلان، ومعهما الحدث الروائي، مرحلة جديدة من مراحل تطور الحدث الروائي في علاقته بالبطل؛ حيث "يُعزى الفعل في السرد التقليدي أو الأسطوري، وكذلك في سجلات الأخبار chronicle التي سبقت التاريخ، إلى فاعلين يمكن تعريفهم، ويشار إليهم باسم علم، ويعتبرون مسؤولين عن الفعل الذي يعزى إليهم"(٢). ففابيو روماني/ بطل الثأر أصيب بالكوليرا من الطفل الذي حاول مساعدته وتم دفنه خطأ دون أن يلفظ أنفاسه، وعاشور الناجي هاجر إلى الصحراء مع زوجته فلة وابنه شمس الدين. وهما في رحيلهما يبدآن مرحلة التفاعل مع الوباء؛ وهي مرحلة تشكل النسق الأسطوري الذي صنعه البطلان: الأول، في مقبرته والثاني في الصحراء. ولما كانت الأسطورة في الثأر قد تمثلت في بعض الأحداث العجائبية واستخدام تقنية المفاجأة في تطوير الحدث الروائي؛ حيث استيقظ فابيو روماني داخل مقبرته بعد دفنه ليجد نفسه وسط مقبرة باردة الحوائط دفن فيها أفراد أسرته القديمة، وقد عثر على كنز ضخم دفنه أحد المجرمين

(١) نجيب محفوظ، الحرافيش، مرجع السابق، ص ص ٥٥-٥٦.

(٢) بول ريكور، الزمان والسرد: الحبكة والسرد التاريخي، الجزء الأول، ترجمه سعيد الغانمي وفلاح رحيم، راجعه عن الفرنسية جورج زيناتي، بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، ٢٠٠٦، ص٢٧٨.

بداخلها، وهو تكنيك سخرته له الرواية لتساعده على تحقيق التحولات التي ستقع له بعد مرحلة الوباء؛ فإن الأسطورة في رواية الحرافيش "لا تتمثل في الأفعال الخارقة المعجزة ولا في البطولات الفذة النادرة ولا في العناصر الغيبية المذهلة، وإنما تتمثل على وجه التحديد في إقامة عالم خاص مقطوع الوشائج الظاهرية على الأقل بدنيا الناس وما يأهلها من سكان حقيقيين لهم أسماء تاريخية محددة"(١).

وبذلك تصبح وسيلة رواية الثأر في تشكيل ملمح أسطوري لبطلها عبر "تحويل الأحداث الواقعية العادية إلى مبالغات تختمر في حضن الماضي وتصبح عجائب"(٢)، أما الحرافيش فتعتمد على "استخدام الحلم لمعانقة المعجزة وكسر قوانين العالم الخارجي"(٣).

وبهذا يتشكل عالم الأسطورة لدى بطل الثأر في مقبرته/ مكان التشكل الأسطوري، بينما يتشكل عالم الأسطورة لدى بطل الحرافيش في الصحراء/ موئل الأسطورة، وكلاهما يمهد، بعالمه الأسطوري، إلى تحولات ما بعد الوباء.

---

(١) صلاح فضل، قراءة في ملحمة الحرافيش، مجلة العربي، العدد ٢٥٢، الكويت: وزارة الإعلام، نوفمبر ١٩٧٩، ص٤٧.

(٢) المرجع السابق، ص٤٧.

(٣) المرجع نفسه، ص٤٧.

(٦)

تُبنَى أحداث الروايتين في الوحدة السردية الثالثة في الروايتين/ مرحلة ما بعد الوباء على تقنيتي التحول أو التكشف المبني على التعرف؛ فقد خرج بطل الثأر من مقبرته ليكتشف حقيقة زوجته الخائنة، بينما عاد عاشور إلى الحارة ليتكشف له ما آلت إليه الأمور نتيجة للوباء. ومن ثم فقد تحرك البطلان، عبر عالمي الروايتين، بعودتهما من المقبرة والصحراء، حركة عكسية ضد الزمن، حركة ضد "تلك الحركة الراتبة اليسيرة الهامدة المتتالية المعادة، التي هي ليست زمنًا، بقدر ما إن نهايتها: الموت ليس عدمًا، فالعدم هو ضد الوجود، والذي يستسلم لهذه الحركة الراسخة الهامدة لم يوجد أصلاً"(١).

لقد غادر فابيو روماني مقبرته بعد مجهود كبير للخروج والعودة للحياة؛ حيث سمع بداخل مقبرته صوت أجراس الكنيسة "فاستنتجتُ أن هذا الصوت يقع في منتصف ليلة دفني، ارتجفت، انتابني خوف شديد،... كنت بالكاد أشعر بحركتي... نظرت من فجوة في المقبرة لأرى أغصان أشجار متدلية، وجزءًا صغيرًا من السماء الصافية، بلونها الأحمر الخافت المؤذن بشروق الشمس، ....، تسلقت من فجوة المقبرة، وأغلقتها مرة أخرى بجذوع الأشجار وأغصانها وأسرعت باتجاه المدينة لأنال الطعام والملبس ثم أعود إلى منزلي"(٢). وعند وصول فابيو روماني إلى حديقة منزله، بُنيَت أحداث الرواية على تقنية المفارقة التي تشير إلى"انقلاب يحدث مع مرور

(١) يحيى الرخاوي، دورات الحياة وضلال الخلود:ملحمة الموت والتخلق في الحرافيش، مرجع سابق، ص١٦٢.

(2)Marie Corelli, Vendetta: The Story Of One Forgotten, ibid, P.P: 25- 36.

الزمن"[١]، ليتناقض الحدث "مع ما هو اعتيادي ومألوف"[٢]، ليتحول البطل من كونه فاعلاً للحدث إلى "ضحية ومراقب"[٣]. فقد تفاجأ البطل/ فابيو روماني بسماع أصوات زوجته مع صديقه الأعز جيدو فيراري في حديقة منزله، وقد "رأيتُ شرفي يطعن حتى الموت على يدي أهل ثقتي، جاءوا على مقربة من مخبئي في الحديقة، على بعد ثلاث خطوات، وقد أحاط خصرها بذراعه، واستلقت مستريحة على كتفه،...، لم يكن أثر للحزن يشوب فتنة وجهها، وقد سألتْ فيراري، ماذا لو لم يمت فابيو بتلك الطريقة؟ وانتظرت بلهفة الاستماعَ لرده، لم يكن ليكتشف شيئًا... تمتمت زوجتي: أنا مبتهجة بموته، ولكنك لست ذكيًّا لزيارتي كثيرًا أمام الخدم، وقد تحتم علىَّ الحِداد لستة أشهر عليه... آه يا صديقي المقرب لو شاء القدر ورأيتَ قسمات وجهي الشاحب من خلال أوراق الأشجار الداكنة، لعرفت مدى ما يتملكني من غضب تجاهك"[٤].

أما عاشور الناجي/ بطل الحرافيش فقد عاد إلى الحارة بحثًا عما جاء بطل الثأر/ فابيو روماني يبحث عنه؛ وهو أسرته وأولاده؛ فعند "مسكن زينب توقف قلبه، ولكنه أشفق من إزعاجهم... انطلق في خلاء، بين أبواب ونوافذ موصدة، دفع الباب فانفتح، وجد نفسه في حجرة خالية عبقة برائحة

---

(١) د. سي. ميويك، موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المجلد الرابع، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٣، ص١٤٧.

(٢) مجموعة مؤلفين، معجم النقد الأدبي، ترجمة وتحرير كامل عويد العامري، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر،٢٠١٣، ص٣١٤.

(٣) د. سي. ميويك، موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، مرجع سابق، ص٤٣.

(4)Marie Corelli, Vendetta: The Story Of One Forgotten, ibid, P.P: 59- 60.

محزنة. الفراش كما هو مغطى بطبقة من التراب، والكنبة الوحيدة عليها أشياء كالخرق البالية، والمقعد الخشبي مقلوب على مسنده، وتحت الفراش تكومت الحلة والأطباق والكانون...هاجروا؟ ولكن لِمَ يتركون الملابس؟! عبثًا حاول أن يدفع البلوى أو أن يؤجل تجرعها، ضرب جبينه براحته، تأوه، أجهش في البكاء، قال: إنه سيعلم من الآخرين الخبر، وإنه لم يفقد بعد الأمل، غادر المكان مترنحًا"[١]. لم تكن مفاجأة وتكشف عاشور للحقائق أخف وطأة مما وقع لفابيو روماني بطل الثأر؛ حيث مات كلُّ من كان في الحارة، وأصبحت الدور فارغة من أهلها، خاوية على عروشها، عدا بعض من مقتنيات الأغنياء بداخل قصورهم.

دفعت هذه المفاجآت والتكشفات البطلين إلى التحول الحقيقي المؤثر في بنية أحداث الروايتين، عبر تعدد مستوياته؛ لا سيما أنه تحول متولد من "صميم بناء الحبكة نفسها"[٢] في الروايتين.

يتجلى المستوى الأول، والأكثر أهمية، من مستويات تحولات البطل، في مرحلة ما بعد الوباء، داخل الروايتين، في تحولات البنية الاجتماعية للبطلين؛ حيث تحول فابيو روماني من الثراء إلى الثراء الفاحش المبني على تحصله على الكنوز التي دفنها أحد المجرمين/ كارميلو في المقبرة؛ حيث حصل في مقبرته على "كنز يستحق أن أُحسد عليه، كان ذلك التابوت مبطنًا وممتلئًا بثروات يصعب حصرها، خمسون من الأكياس الجلدية، نصفها مكتظ بالعملات الذهبية، والنصف الآخر معبأ بالأحجار الكريمة والتيجان والأساور... وهناك صحنان كبيران مصنوعان من الذهب المصفى،

(١) نجيب محفوظ، الحرافيش، مرجع سابق، ص ص ٦٦-٦٨.
(٢) أرسطو فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، مرجع سابق، ص١٢٠.

ومزخرفان بشكل رائع، وأربعة من كؤوس الشراب المذهبة ذات الضخامة والتصميم النادر... أصبح هذا الكنز الضخم ملكًا لي"(١).

والأمر نفسه حدث لعاشور الناجي الذي عاد إلى الحارة فقيرًا، ولكنه تحسن ماديًّا بشكل جعله منتميًا إلى شريحة اجتماعية تعلو عن تلك التي كان ينتمى إليها قبل انتشار الوباء، وهو ما جعله يتزوج "للمرة الثانية بفلة (فتاة الخمارة) ويرزق بأولاد كثيرين كان أكثرهم قربًا منه شمس الدين – من زوجته فلة- ، ويكون عليه بعد أن يعود من الجبل إلى (الحارة) مرة أخرى، أن يدفع به دفعًا إلى الاستيلاء على إحدى دور الأغنياء- دار البنان-"(٢).

لقد رأى عاشور أن الحصول على تلك الدار أمنية من الأمنيات الماضية، وقد حان وقت تحقيقها "كلما خرج مبكرًا ليعد العربة جذبت عينيه دار البنان... هز منكبيه العريضين استهانة ودفع الباب فانفتح... ماذا فعلت؟ فأجاب بحياء: أمنية طارئة حققتها!، ألا تخشى أن يعلم أصحابه؟ لا صاحب له... أمضيا النهار في التنقل من حجرة إلى حجرة، وقفا طويلاً في الحمام والمطبخ، جربا الجلوس على دواوين ومقاعد وأرائك، طفر الجنون من عيني فلة الجميلتين، قالت: نبيت ليلتنا هنا، صمت عاشور وهو يعاني ضعفًا أشد، فقالت: نستحم في الحمام العجيب، نرتدي ثيابًا جديدة، وننام فوق هذا الفراش، ليلة واحدة نعود بعدها إلى الكارو، لكنها لم تكن ليلة واحدة"(٣).

يبنى المستوى الثاني من التحولات على المستوى الأول ويتولد عنه؛ وذلك لأن دوافع التغيير والتحول تتجه من الخارج إلى الداخل لدى البطلين،

---

(1)Marie Corelli, Vendetta: The Story Of One Forgotten, ibid, P:32.

(٢) مصطفى عبد الغني، نجيب محفوظ: الثورة والتصوف، مرجع سابق، ص٨٤.

(٣) نجيب محفوظ، الحرافيش، مرجع سابق، ص ص ٧٠- ٧٢.

وهي في المستويين مجموعة من الدوافع التي يطلق عليها "الدوافع الانفعالية أو اللاشعورية التي تحرك نشاط الفرد وتوجهه إلى غاية محددة"(١). لقد دفع هذا التحول الطبقي البطلين (فابيو روماني وعاشور الناجي) إلى السقوط في براثن ما أسماه أرسطو "الهمارتيا"؛ تلك التي تعني سقوط البطل الذي "يتردى في الشقاوة والتعاسة لا بسبب رذيلة أو شر ولكن بسبب خطأ ما، أو سوء تقدير"(٢). والهمارتيا بطبيعتها "تستعمل للدلالة على فعل واحد خاطيء، راجع إلى نقص المعرفة بظروف معينة، وقد تدل على غلطة يتعذر تجنبها، وهي في الحالتين غير إرادية، وحكمنا عليها من الناحية الأخلاقية، يتوقف على كون الفرد نفسه مسئولاً عن جهله أو غير مسئول"(٣).

تشير تلك الوضعية التي يسقط فيها البطل إلى نوع البطل المتحول في الروايتين؛ ذلك الذي يقع في منطقة وسطي؛ فليس "إنساناً مكتمل الصفات الخلقية كالملائكة، وليس بالسيء كالأشرار، وإنما هو إنسان فاضل، جاد، يدفع إلى الشقاء دفعًا بسبب عدم إدراكه الكامل لأبعاد مشكلة تواجهه، مما يجعله يخطيء في الحكم، أو يسيء التقدير"(٤).

---

(١) خليل الموسى، التحولات النفسية والذهنية في الشخصية الروائية، مجلة المعرفة، العدد ٣٩٥، دمشق: وزارة الثقافة، أغسطس ١٩٩٦، ص ١٢٠.

(٢) أرسطو، فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، مرجع سابق، ص١٣٢.

(٣) أحمد العشري، البطل في مسرح الستينيات بين النظرية والتطبيق، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢، ص١٧.

(٤) إبراهيم حمادة، هامش ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، مرجع سابق، ص١٣٥.

تبدى هذا الجانب السلبي/ الشرير في البطلين، بعد الوباء، من خلال قبول عاشور الناجي ما لا يملك، مدفوعًا بحلم قديم كان يراوده دومًا، وقرار الانتقام من الزوجة الخائنة من قبل فابيو روماني/ بطل الثأر دون الاكتراث بما يترتب على هذا الانتقام من ازدياد التفكك الأسري وإعمال خيوط مؤامرة معقدة للخلاص من زوجته وعشيقها/ صديقه جيدو فيراري؛ وهو ما عدَّه S.Boswin عيبًا من عيوب رواية الثأر التي "تقوم خطوطها العريضة على المؤامرة"(١).

أما الجانب الخيِّر فيتمثل في تحقيق العدل لدى البطلين؛ وهو ما تحقق في شكله المكتمل عبر محاربة عنصر الشَّر في أحداث الروايتين، وهو عنصر يحتاج لمجابهته "مجهودًا مضنيًا لكي يتمكن المرء من تغليب الصواب على الخطأ" (٢). وقد تمثل هذا العنصر الشرير داخل رواية الثأر في الزوجة والصديق الخائن؛ حيث سعى بطلها/ فابيو روماني إلى تدبير خيوط مؤامرة ضدهما للانتقام منهما، ومن ثم تحول، نتيجة لتبعات الوباء، وما نتج عنه من تحولات الشخصيات التي أحاطت به، من شخصية تتسم بالبراءة الرومانسية إلى بطل روائي يتعامل مع الواقع التاريخي المتبدي في نسق "انتشار الخيانة الزوجية داخل كتابات الصحافة اليومية"(٣) من ناحية،

(1)S.Boswin,S.J, The Writing Of Marie Corelli, ibid, P: 8.

(2)Annie Mackay, The Beauties Of Marie Corelli: Selection From The Writings Of Marie Corelli, London: Published By George Red way :w.d, P: 9.

(3)Marie Corelli, Vendetta: The Story Of One Forgotten, ibid, P:3.

والواقع الروائي الذي جعله "بطلاً جريئًا حكم عليه بالمعاناة"[١] من ناحية أخرى.

سعى فابيو روماني إلى تدبير خيوط المؤامرة ضد الشخصيات الشريرة في رواية الثأر عبر إعمال تقنية التخفي؛ تلك التي تمثل وسيلة أو تقنية فنية ذات هدف أخلاقي دال، كما أنها تعدُّ وسيلة متسقة مع المنحى الرومانسي في تجلياته المختلفة داخل هذه الرواية.

وقد تم ذلك من خلال سعي بطل الرواية إلى تغيير شكله ومظهره كي يبدو أكبر عمرًا؛ حتى لا تتعرف عليه زوجته وصديقه جيدو فراري؛ مدعيًا أنه أحد الأثرياء الإيطاليين الذين يرغبون في التعرف عليهما. ولكي يتمكن من فعل ذلك اتخذ اسمًا جديدًا هو الكونت سيزار أوليفا، وهو "اسم صديقي القديم في المدرسة؛ ذلك الصبي الذي تعلقت به بشدة في مراحل شبابي الأولى"[٢]، مغيرًا صوته "من صوت رقيق وواضح – مثل كل الإيطاليين تقريبًا– إلى لَكْنَةٍ قاسية، مع ابتداع بعض الإيماءات الحركية التي ساعدتني على ذلك"[٣]، ساعيًا إلى التقرب من جيدو فيراري؛ عبر الذهاب إلى المقهى الذي يجلس فيه، والتقرب منه، وسؤاله عن "منزل النبيل الثري القاطن في هذه المدينة والمسمى بفابيو روماني"[٤]، واصفًا حالته عندما استمع لهذا الاسم "كمن تعرض للدغة"[٥].

---

(1)ibid, P.3.

(2)ibid,P82.

(3)ibid,P84.

(4)ibid,P.93.

(5)ibid,P.93.

ومع مرور الوقت تمكن من اصطحابه لمنزله القديم، وقد تقرب من زوجته الخائنة باعتباره واحدًا من أصدقاء زوجها الميت/ فابيو روماني، وقد تركها، على حد تعبير S.Boswin "تتورط بهدوء وسكينة في حبه، ومن ثم اتفق معها – بشكل رسمي- على الزواج، وكانت النتيجة المباشرة لذلك أن عقد مبارزة مع جيدو فيراري قتل على أثرها الأخير"(١).

بينما تمثَّل عنصر الشر داخل رواية الحرافيش في درويش/أخي الشيخ عفرة زيدان بشكل أساسي، والأغنياء عامة بشكل عام؛ فقد سعى درويش لبناء بوظة في الحارة بعد أن نجى من الوباء بفضل نصيحة عاشور؛ وحاول عاشور منعه من ذلك، رغم أن القانون لم يسعفه كما حدث مع بطل الثأر الذي حضر أحد المسئولين المبارزة بينه وبين جيدو فيراري الخائن لتقنين المسألة.

"لن أسمح بفتح البوظة، إنك سيد الحارة ووجيهها الأوحد، ولكنك لست القانون ولا الفتوة! فسأله بحنق: لم لا تذهب إلى أي حارة أخرى؟ هنا وطني يا سيد الوجهاء... لعلي لا أستطيع أن أغلق خمارتك ولكني لن أخضع لأي تهديد، ولكنك تجود على كل محتاج، في سبيل الخير أعطي لا في سبيل الشر"(٢). وقد حاولت فلة/ زوجة عاشور الناجي تهدئة عاشور وإقناعه بمساعدة درويش، لكنه رفض رفضًا قاطعًا، وهو ما جعل من عاشور الناجي بطلاً مماثلاً للبطل الملحمي الذي "لا يتوسل بضروب الحيل، وأصناف الكيد،

(1) S.Boswin,S.J, The Writing Of Marie Corelli, ibid, P: 10.

(٢) نجيب محفوظ، الحرافيش، مرجع سابق، ص٧٥.

ومهارات الخداع، التي يمكن أن يتوسل بها النمط الشرير"[١]، مما أدخله بالضرورة، مثل بطل الثأر في مرحلة أخرى من التحولات، وهي مرحلة كشف الستر عن سرِّ البطلين: فابيو روماني وعاشور الناجي.

(١-٦)

سعى البطلان في المراحل والوحدات السردية السابقة إلى تحقيق العدل والابتعاد عن الشر، بل ومجابهته، بعد اهتدائهما لسر الحياة القائمة على ثنائية "الخير/القوة"[٢]، ورغم ذلك فإن طبيعة التحولات التي مرَّت بها شخصيتا بطلي الروايتين ظلت متجلية في بنية الشخصيتين وتكوينهما في مرحلة أخرى يمكن تسميتها بمرحلة انكشاف السر؛ وهي تلك المرحلة التي انكشفت فيها حقيقة فابيو روماني بعد أن تقمص لفترة من الزمن شخصية الكونت سيزار أوليفا، وهو ما حتَّم عليه مبارزة غريمه جيدو فراري وقتله تحت ستار القانون، ثم اصطحاب زوجته/ نينا للتخلص منها داخل نفس المقبرة التي دفن فيها من قبل وخرج حيًّا. تقول ماري كوريللي، مجسدة المنحى الرومانسي بمفاجآته التي تحقق المغزى الأخلاقي، واصفة هذا المشهد على لسان فابيو روماني: "استتر القمر خلف سحب كثيفة، وكانت الظلمة قد حلت بالمكان، وفتحتُ باب القبو على الفور، وقد أمسكتُها بقبضة حديدية جعلتها تحاول الإفلات مني، وبنبرة ضعيفة تساءلت إلى أين أنت ذاهب؟ إني خائفة. حملتُها وأدخلتُها إلى القبو وأغلقت الباب علينا، وخرجت

(١) محمد رجب النجار، البطل في الملاحم الشعبية العربية: قضاياه وملامحه الفنية، الجزء الأول، سلسلة الثقافة الشعبية، العدد رقم ٣٥، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٨، ص٥٢١.

(٢) مصطفى عبد الغني، نجيب محفوظ: الثورة والتصوف، مرجع سابق، ص٨٤.

مني ضحكةٌ عنيفة شريرة...هنا يرقد كل أجداد وعظماء وشهداء أسرة زوجك، وبصوت عميق وحازم، هنا كان زوجك فابيو روماني مدفوناً منذ ستة أشهر، لم تنْبَس ببنت شفة، وتحول وجهها الجميل إلى حجر إلهة وثنية، وفي صوت خافت قالت: إنك لمجنون!... لقد وعدتُكِ أن تريني على حقيقتي، وها أنا أفي بوعدي، انظري إليَّ، هل لا تعرفين زوجك؟، اختفى جمالها فجأة؛ ازرقت شفتاها، حدقت عيناها اللامعتان في وجهي، امتلأ فمها باللهاث، ربضت على الأرض وكأنها تريدها أن تبتلعها، لا، لا، لست فابيو، مات فابيو"(١).

أمَّا عاشور الناجي فقد انكشف ستره أيضًا بعد استقرار حياته الاجتماعية، بعد عودته من الصحراء، وبفعل صراعه مع الشحصية الشريرة/ درويش، وصراعه مع طبقة الأغنياء عامة؛ حيث لم يتمكن من إثبات ملكيته لقصر البنان الذي عاش فيه هو وفلة وابنهما شمس الدين منذ انتهاء الوباء وعودته من الصحراء، وقد حُكِم عليه بالسجن لمدة عام كامل؛ مما أحدث تحولات لكيانه الأسري وللحارة بأكملها حتى عاد إليها من جديد لفرض نظام الفتونة العادلة مرة أخرى.

تسرد الحرافيش ما وقع لعاشور بعد حواره مع شيخ الحارة قائلة: " تريد اللجنة أن تطلع على وثائق ملكيتك لهذه الدار، وبذلك تنتهي مهمتها، اغتيل الأمان بطعنة غادرة، فاختطفت عينيه نظرة من الباب الموارب وتساءل: أثمة شك في ملكيتي لها، معاذ الله ولكنها الأوامر... الوثائق تحسم كافة الريب، ولكنها ضائعة! فقال بلين وخوف: ستكون ورطة يامعلم

(1)Marie Corelli, Vendetta: The Story Of One Forgotten, ibid, P.P: 321-325.

عاشور، ... وكانت محاكمة عاشور من الأحداث المستعصية على النسيان... وحكموا عليه بعام واحد"(١).

لقد تشابه البطلان في مراحل تحولهما الأخيرة في تحقيق قيمة إنسانية كبرى هي قيمة العدل، ولكنه العدل المفضي بالضرورة داخل الروايتين إلى الابتعاد عن قيمة تحقيق العدالة الجماعية والتي يختفي معها "الوجود الفردي الأناني"(٢).

ورغم ذلك جاءت نهاية الروايتين بمثابة نسق تكريم أدبي ضمني في الروايتين لبطليهما؛ مقتنعتين، أي الروايتين، بأنهما من الروايات الأخلاقية التي تدافع عن تقاليد المجتمع من جانب وعن أبطالها من جانب آخر. فبطل الثأر ما قتل خصمه الخائن إلا بموافقة القانون وما قتل زوجته بنفسه؛ حيث ساعدته الرواية على تحسين صورته عندما أسهمت الطبيعة في قتلها لتبرئته؛ فعندما كانا داخل المقبرة؛ وإذا به "ينظر إلى الوراء ليرى العاصفة العنيفة الهائجة خارج المكان قد زحزحت صخرة ضخمة وفككتها لتسقط على زوجته وتسحقها حتى الموت؛ حيث لم يتبد منها سوى يدها البيضاء الناعمة من تحت تلك الصخرة"(٣).

وقد غادر البطل/ فابيو روماني بعدها إلى أمريكا الجنوبية ليعيش حياة مختلفة عن التي عاشها في نابولي، "ليقرأ ذات يوم، في جريدة، مقالاً بعنوان: حادثة غامضة في نابولي، وقد أعلن عن الرحيل المفاجيء للكونت

---

(١) نجيب محفوظ، الحرافيش، مرجع سابق، ص ص ٨٠- ٨٣.

(٢) جمال فاضل شحات، عن العدالة والمجد وآل الناجي، مرجع سابق، ص٢٠.

(3)S.Boswin,S.J, The Writing Of Marie Corelli, ibid, P: 11.

أوليفا، وكذا رحيل زوجة فابيو روماني السابقة، وأن السلطات الشرطية ستسعد باستقبال أية معلومات حول هذا الموضوع"[١].

أما عاشور الناجي فقد كُرِّم من الرواية باختفائه في نهاية الحكاية الأولى من الحرافيش ليشبه فابيو روماني في تأجيل الحكم أو العقاب؛ حيث يمنح اختفاؤه هذا "وعدًا باحتمال العودة"[٢]، لا سيما أن نسق الاختفاء، كما استخدم في الحرافيش، يعدُّ اختفاء إيجابيًّا "يقود إلى الخلود، ويضع الفرد في موضع الأساطير، ...، ولعل اختفاء عاشور الناجي، وهو في الستين من عمره، وتضارب الأقوال بشأن حقيقة هذا الاختفاء قد جعله الرمز، إلى درجة الأسطورة، طوال الملحمة؛ إذ يمثل العدل والمساواة ومقاومة الظلم ونصرة الحق، وهي كلها سمات مجردة يتعلق بها البشر، كما أن اختفاءها مجسدة في شخص عاشور الناجي إنما يفيد أن هذه المبادئ خالدة ولا تموت، وسوف تظل أملاً للبشر تتعلق بها"[٣].

اختفى عاشور الناجي كما غادر فابيو روماني بطل الثأر نابولي إلى أمريكا الجنوبية، "ومضت الأيام لا تحمل بصيصًا من أمل، تسير بطيئة ثقيلة مسربلة بالكآبة، ويئس كل قلب من أن يرى من جديد عاشور الناجي وهو يمضي بهيكله العملاق، يكبح المتجبرين، ويرعى الكادحين، وينشر التقوى

---

(1)Marie Corelli, Vendetta: The Story Of One Forgotten, ibid. P: 341.

(٢) يحيى الرخاوي، دورات الحياة وضلال الخلود: ملحمة الموت والتخلق في الحرافيش، مرجع سابق، ص ١٥٧.

(٣) محمد حسن غانم، مصائر الشخصيات في ملحمة الحرافيش: المعنى والدلالة، مجلة إبداع، العدد ١٢، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ديسمبر ٢٠٠٠، ص٥٣.

والأمان... ومن شدة الحزن تصور آخرون أن اختفاءه كرامة من كرامات الأولياء... لقد اختفى عاشور الناجي"(١).

وقد ظل المرض سببًا لكل التحولات التي وقعت للبطلين وغيرت صورتهما؛ فماتت ابنة فابيو روماني بالوباء، وظلت سيرة عاشور والمرض عنصرين فاعلين في بناء بقية الحكايات التسع من الحرافيش؛ حيث أصيبت فلة زوجته بالحمى وماتت على أثرها ليلاً، وكف بصر حفيده سماحة الناجي، ومات حفيده عزيز سماحة الناجي بالفالج(٢)، لتنتهي الرواية بإجلاء الفرق بين عاشور الأول وعاشور الأخير/ الحفيد لتبرز التحول العام في رمزية شخصية عاشور؛ إذ "اعتمد جده على نفسه، على حين خلق هو من الحرافيش قوة لا تقهر، ولقد مال مرة جده مع هواه، وسوف يصمد هو مثل السور العتيق"(٣).

***

لقد عاش البطلان حلمًا فرديًّا رومانسيًّا دون أن ينفصما عن الجماعة التي تحكمت في مصيريهما ومعها الوباء؛ فأصبحا معًا، الجماعة والوباء، محركي تحولات تلك الشخصيتين الروائيتين الملتقيتين في حب الآخر الخيِّر، ومجابهة الآخر الشرير، والامتثال للتكشفات والمفاجآت التي عرقلت مسيرتيهما الخيرة لتحقيق الهدف الأسمى، ألا وهو قيمة العدل، المتبدية في طبيعة تطور الأحداث، والمتحكمة بجلاء في تكوين الشخصيتين، ليبقى الأدب الروائي مستوعبًا، بشعريته، تلك القضايا الإنسانية الكبرى/ الوباء، مستعينًا

(١) نجيب محفوظ، الحرافيش، مرجع سابق، ص ص٩٥- ٩٦.
(٢) انظر المرجع السابق صفحات: ١٣٠- ٣١٧- ٣٨٠.
(٣) المرجع نفسه، ص٥٦٢.

على تمثلها وتمثيلها بطلب القيم الإنسانية الكبرى/ العدل، مشكلاً إيَّاها عبر شخصيات أبطاله الساعين نحو تحقيق تلك القيم، متأثرين بقيم مجتمعهم وقضاياه المؤثرة في بنياته الأساسية. لتصبح الشعرية الروائية بذلك مجلى القضايا الإنسانية المؤثرة في حياة الأفراد والجماعات على السواء.

***

مصادر ومراجع الدراسة:

أولاً: المصادر والمراجع العربية:

١- إبراهيم اليازجي، فصل المرضى عن الأصحاء في الأمراض المعدية، مجلة البيان، العدد ١٣، القاهرة: من إصدارات إبراهيم اليازجي وبشارة زلزل، ديسمبر ١٨٩٧.

٢- إبراهيم حمادة، ضمن هوامش كتاب فن الشعر لأرسطو، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٩.

٣- أحمد العشري، البطل في مسرح الستينيات بين النظرية والتطبيق، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢.

٤- أحمد خالد توفيق، مقدمة ترجمته لرواية أحزان الشيطان لماري كوريللي، القاهرة: المطبعة العربية الحديثة، ديسمبر ٢٠١٤.

٥- أحمد شمس الدين الحجاجي، مقدمة كتاب نجيب محفوظ ناقدًا: مقاربة تأويلية لحواراته المنشورة في المجلات الأدبية لتامر فايز، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٨.

٦- أحمد طاهر حسنين، البعد الزمني في اللغة والأدب: دراسة ونماذج، ضمن ملف "إشكاليات الزمان"، مجلة ألف، العدد التاسع: القاهرة: الجامعة الأمريكية، ١٩٨٩.

٧- أمين العيوطي، دراسات في الرواية الإنجليزية، سلسلة دراسات أدبية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢.

٨- أنجيل بطرس سمعان، نماذج من الرواية الإنجليزية المترجمة إلى العربية، مجلة فصول، المجلد الثالث، العدد رقم ٤، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، سبتمبر ١٩٨٣.

٩- تامر فايز، نجيب محفوظ ناقدًا: مقاربة تأويلية لحواراته في المجلات الأدبية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٨.
١٠- جابر عصفور، شعرية المرض، مقدمة ديوان مدائح جلطة المخ لحلمي سالم، كتاب الهلال، العدد ٦٦١، يناير ٢٠٠٦.
١١- خالد محمد عبد الغني، ثلاثية التاريخ والواقع والرمز: قراءة في أعمال نجيب محفوظ، القاهرة: مؤسسة هنداوي، ٢٠٢١.
١٢- خليل الموسى، التحولات النفسية والذهنية في الشخصية الروائية، مجلة المعرفة، العدد ٣٩٥، دمشق: وزارة الثقافة، أغسطس ١٩٩٦.
١٣- رجاء النقاش، في حب نجيب محفوظ، القاهرة: دار الشروق، ١٩٩٥.
١٤- سامي سليمان أحمد، التمثل الثقافي وتلقي الأنواع الأدبية الحديثة: تجربة النقد العربي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، القاهرة: مكتبة الآداب، ٢٠١٦.
١٥- سعيد شوقي، الأدب المقارن: من الأطر النظرية إلى الدراسات النصية، القاهرة: دار نوستالجيا، ٢٠١٨.
١٦- سيد البحراوي، قراءة في قصيدة الحمى للمتنبي، مجلة البيان، الكويت: رابطة الأدباء الكويتيين، ديسمبر ١٩٨٢.
١٧- صلاح فضل، قراءة في ملحمة الحرافيش، مجلة العربي، العدد ٢٥٢، الكويت: وزارة الإعلام، نوفمبر ١٩٧٩.
١٨- طه ندا، الأدب المقارن، بيروت: دار النهضة العربية، ١٩٩١.
١٩- طه حسين، في الأدب الفرنسي: الوباء، مجلة الكاتب المصري، العدد ٣١، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، أبريل ١٩٤٨.

٢٠- عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠٠٩.

٢١- عبد الملك أشهبون، البداية والنهاية في الرواية العربية، القاهرة: دار رؤية للنشر والتوزيع، ٢٠١٣.

٢٢- عبد النبي اصطيف، من البحث إلى النقد: تحولات المدرسة الأمريكية في درسها المقارن للأدب، مجلة الموقف الأدبي، العدد ٥٢٤، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ديسمبر ٢٠١٤.

٢٣- غالي شكري، نجيب محفوظ يتحدث عن فنه الروائي، مجلة حوار، العدد رقم ٣، بيروت: من إصدارات توفيق صايغ، أبريل ١٩٦٣.

٢٤- فاطمة موسى، نشأة الرواية في الأدب الأوربي، مجلة المجلة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد ٧٨، يونيو ١٩٦٣.

٢٥- لطيفة الزيات، حركة الترجمة الأدبية من الإنجليزية إلى العربية في مصر: ١٨٨٢-١٩٢٥، القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٧.

٢٦- محرر مجلة المقتطف، الوباء الجارف، مجلة المقتطف، الجزء العاشر، المجلد السادس والعشرون، بيروت: من إصدارات يعقوب صروف وفارس نمر، أكتوبر ١٩٠١.

٢٧- محروس محمود القللي، ديستوبيا الوباء في الرواية المصرية: دراسة مقارنة، مجلة كلية الآداب، جامعة الفيوم، المجلد ١٣، العدد ١، يناير ٢٠٢١.

٢٨- محمد أبو هنطش، الكوليرا وباء يعيش في الماء ويتنقل مع الإنسان في الأمعاء، مجلة العربي، العدد ٢٦، الكويت: وزارة الإعلام، يناير ١٩٦١.

٢٩- محمد بدوي، مملكة الله: دراسة في ملحمة الحرافيش، مجلة فصول، العدد رقم ١، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، يوليو ١٩٩٨.

٣٠- محمد برادة، نجيب محفوظ معه وعنه: مرصد للرأي العام: كثير الأسئلة، مجلة الناقد، العدد رقم ١٨، بيروت: دار رياض الريس للكتب والنشر، ديسمبر ١٩٨٩.

٣١- محمد بركات، حوار حول مسرح نجيب محفوظ، مجلة الهلال، العدد رقم ٢، القاهرة: دار الهلال، فبراير ١٩٧٠.

٣٢- محمد حسن غانم، مصائر الشخصيات في ملحمة الحرافيش: المعنى والدلالة، مجلة إبداع، العدد ١٢، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ديسمبر ٢٠٠٠.

٣٣- محمد رجب النجار، البطل في الملاحم الشعبية العربية: قضاياه وملامحه الفنية، الجزء الأول، سلسلة الثقافة الشعبية، العدد رقم ٣٥، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٨.

٣٤- محمود السمرة، توماس مان وفكرة المرض والموت، مجلة الأديب، العدد ١٢، بيروت: المطبعة الحديثة، ديسمبر ١٩٥٤.

٣٥- مصطفى عبد الغني، نجيب محفوظ: الثورة والتصوف، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥.

٣٦- نجيب محفوظ، الحرافيش، القاهرة: مكتبة مصر، ٢٠٠٧.

٣٧- يحي الرخاوي، دورات الحياة وضلال الخلود: ملحمة الموت والتخلق في الحرافيش، مجلة فصول، العددان: ١-٢، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، يناير ١٩٩٠.

ثانياً: المصادر والمراجع المترجمة:

٣٨- بول ريكور، الزمان والسرد: الحبكة والسرد التاريخي، الجزء الأول، ترجمه سعيد الغانمي وفلاح رحيم، راجعه عن الفرنسية جورج زيناتي، بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، ٢٠٠٦.

٣٩- بيير هنري سمون، أبطال الرواية وحريتهم، مجلة الآداب، العدد رقم ٤، بيروت: دار العلم للملايين، أبريل ١٩٥٤.

٤٠- د. سي. ميويك، موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المجلد الرابع، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٣.

٤١- دانييل- هنري باجو، الأدب العام والمقارن، ترجمة غسان السيد، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨.

٤٢- رينييه ويليك، مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة (١١٠)، الكويت: المجلس الوطني للثقافة الفنون والآداب، فبراير ١٩٨٧.

٤٣- رينييه ويليك وآوستن وآرن، نظرية الأدب، تعريب عادل سلامة، الرياض: دار المريخ، ١٩٩٢.

٤٤- سوفوكليس، أنتيجونا، ترجمة طه حسين، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤.

٤٥- سوفوكليس، أوديب في كولونوس، ترجمة منيرة كروان، القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠٠٩.

٤٦- سوفوكليس، أوديب ملكًا، ترجمة طه حسين، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤.

٤٧- شتيفن فيلد وروبن أوستل وبطرس الحلاق، شعرية المكان في الأدب العربي الحديث، ترجمة نهى أبو سديرة وعماد عبد اللطيف، القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٤.

٤٨- شلدون واتس، الأوبئة والتاريخ: المرض والقوة والإمبريالية، ترجمة أحمد محمود عبد الجواد، مراجعة عماد صبحي، القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٠.

٤٩- ماري كوريللي، الانتقام العذب، ترجمة أسعد خليل داغر، القاهرة: المطبعة العصرية، ١٩٢٤.

٥٠- ماري كوريللي، الانتقام الهائل، ترجمة عمر عبد العزيز أمين، سلسلة روايات الجيب، القاهرة: شركة مطابع الدار البيضاء، ١٩٥٨.

٥١- الثأر، تعريب إميل خليل بيدس، بيروت: المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٧٨.

٥٢- الصبي: بحث في الأخلاق والتربية العملية في قالب روائي، عربه بتصرف عبد العزيز صدقي، القاهرة: مطبعة المعارف، ١٩١٧م.

٥٣- باراباس: قصة عن آلام السيد المسيح، ترجمة عزت زكي، القاهرة: دار التأليف والنشر للكنيسة الأسقفية، ١٩٤٠ م.

٥٤- مجموعة مؤلفين، معجم النقد الأدبي، ترجمة وتحرير كامل عويد العامري، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر،٢٠١٣.

٥٥- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٧.

٥٦- والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٨.

ثالثاً: المصادر والمراجع الأجنبية:

1- 57- Ali Mehdad and Domanic Thomas, acompanion to comparative literature, United Kingdom: a John Wiley publication, 2011.

58- Annie Mackay, The Beauties of Marie Corelli: Selection from the Writings of Marie Corelli, London: Published By George Red way: w.d.

59- Doris Moss, Marie Corelli: Most Popular Forgotten Author, Florida Atlantic University: Boca Raton, MAY 2011.

60- Henry Murray, Robert Buchanan: A critical Appreciation and Other Essays, London: Philip Wellby, 1901.

61- Jerome K. Jerome, My First Book: The Experiences, Of With an Introduction, London: Chatto& Windus: 1897.

62- Margret Jane Healy, Fictions of Disease: Representation Of Bodily Disorder in Early Modern Writing: PH.D.THESIS, London: University College London, 1995.

63- Marie Corelli, Vendetta: The Story of One Forgotten, New York: New York Publishing co, 1886.

64- Michele Augusto and Marta Benedetti and Giancarlo Cesana, Pandemic Fear and Literature: Observation from Jack London's The Scarlet Plague, University of Milano: Emerging Infectious Diseases: WWW.CDC.GOV/EID, vol.20, NO.10, October 2014.

65- S.Boswin,S.J, The Writing Of Mare Corelli, London And Edinburgh: Sold by B.X. Furtado & Sons, Bombay: 1907.

الترقيم الدولي الإلكتروني
ISSN 2636 - 316X

الترقيم الدولي
ISSN 2356-9050

فهرس الموضوعات

م	الموضوع	الصفحة
١-	ملخص	١٣٩
٢-	Abstract	١٤٠
٣-	(١)	١٤١
٤-	(٢)	١٤٨
٥-	(٣)	١٥٢
٦-	(٤)	١٥٦
٧-	(٥)	١٦٢
٨-	(٦)	١٧١
٩-	مصادر ومراجع الدراسة:	١٨٥
١٠-	فهرس الموضوعات	١٩٢