

خطاب الاستعارة في السرد القصصي

دراسة في مجموعة "أوراق شاب عاش منذ ألف عام"

لجمال الغيطاني

د. أحمد يحيى علي مُحمَّد

قسم اللغة العربية

كلية الألسن، جامعة عين شمس

الملخص:

تحويل هذا الموقف إلى بنية جمالية كان للاستعارة دور في تجليها، وخلف هذه الصياغة رؤى مميزة للعالم المحيط بالذات وفي الغيطاني والتاريخ المصري متمثلاً في إفادته من المؤرخ المصري ابن إياس (ت. 1523م)، وكتابه "بدائع الزهور في وقائع الدهور"، وقد حاولت الدراسة الوقوف على أنماط لاستعارة من خلال المعالجة التطبيقية لهذه المجموعة القصصية في إطار ثنائية أثرية هي (داخل النص وخارجه) وبيان ما للاستعارة من دور في تماسك أجزاء الخطاب الأدبي.

تهدف هذه الدراسة إلى تناول قضية الاستعارة في النص الأدبي وبيان دورها في صياغة رؤية مميزة للعالم المحيط بالذات وفي الكشف عن خصوصية التجربة المتصلة بصاحب النص، وبيان الأثر الفاعل لسياق الخارج المحيط بعالم الفن في شحنة الخيال التي يظهر أمام القراء محملاً بها، وكان المجال التطبيقي لهذه الدراسة مجموعة "أوراق شاب عاش منذ ألف عام" لجمال الغيطاني (ت. 2015م) التي ترصد موقفاً مأزوماً هو انكسار الجماعة المصرية والعربية في يونيو من العام 67 من القرن الماضي ويكف تم

وكلمات الدراسة المفتاحية: الاستعارة، القصة، الخطاب، السرد، التراث .

*Metaphor's speech in the narrative**Study group "young leaves since he lived a thousand years" to the beauty of Ghitany***Summary :**

This study aims to address the issue of metaphor in literary text and the statement of its role in the formulation of a distinctive vision of the world ocean in particular and in the disclosure of the privacy of experience related to the owner of the text, and the statement of the actor impact of the context of the outside ambient world of art in a shipment fiction that appears in front of readers loaded with them, and the domain applied for this the study group, "a young man leaves lived a thousand years" to Gamal Ghitani (d. 2015 AD), which monitors Mozuma attitude is the refraction of the Egyptian and Arab community in June of the year 67 of the last century

and the stop has been transferred this attitude to the structure of the aesthetic was to borrow a role in the manifestation, and behind this aesthetic wording shows thread linking Ghitani Egyptian history represented in the testimony of the Egyptian historian Ibn Iyas (v 0.1523 m), and his book "Badaa'i flowers in the Proceedings of the ages," the study tried to identify patterns to borrow through applied treatment for this collection of short stories in the bilateral framework fond are (inside and outside the text) and a statement of what the metaphor of a role in the cohesion of parts of literary discourse.

The key words of the study: the metaphor, story, speech, narrative and the heritage .

- مدخل :

تعتمد عملية الإنجاز اللغوي المتصلة بهذه الثنائية الأثرية (الذات والعالم) على آيتين هما التجسيد والتشخيص - في الغالب - فالجرد الفكري والعاطفي الذي يتكون نتيجة علاقة هذه الذات بعالمها يُعاد إنتاجه بكيفيات عديدة، منها اللغة التي تتحرك وفقًا لعمل الذات على أكثر من مسار، منها المعتمد على لغة يمكن نعتها بالمباشرة أو الصريحة (لغة حقل التاريخ نموذجًا)، ومسار ثان يرتقي في معالجته لهذا الجرد من عتبة المباشرة إلى عتبة جمالية رمزية، كما هو الشأن بالنسبة إلى صنعة الأدباء في منجزهم شعرًا ونثرًا، وفي هذه المنطقة تبدو عملية التجسيد والتشخيص

معانقة لمفردات شديدة الارتباط بعالم الأدب، مثل: الرمز، الغموض، التخيل، الإغراب، التي تتمزج تمامًا بالبنية السطحية اللفظية للعمل⁽¹⁾، يأتي ذلك في إطار سلطة يتحرك فاعل النص في فضائها، وتتجلى هذه السلطة في أشكال عدة، سلطة المرجع: التي تلقي بظلال مؤثرة في وعي هذه الذات فتدفعها إلى اتخاذ رؤى إزاءها، وهذه الرؤى تستحيل هي الثانية إلى سلطة يخضع لها هذا الفاعل الفنان فيصير إرضاءها - يعني خروجها في ثوب جديد تتدثر به لتعبر مرحلة الداخل الذهني والنفسي إلى الخارج حيث فضاء التداول - غاية مرجوة، والحديث عن هذا الثوب يأخذ الفنان إلى سلطة ثالثة هي سلطة الشكل/النوع الذي تلتحم به هذه الرؤية، وإذا كان الأدب هو هذا الشكل فإن السلطة هاهنا تضحى سلطتين: قانون اللغة الذي يعتمد عليه الأديب في نشاطه البنائي، ومن هذا القانون يشرع هذا الأديب في الوفاء بمتطلبات الشكل الأدبي الذي ينسج أفكاره تبعًا له، إن كان - على سبيل المثال - شعرا أو قصة أو رواية... أو غير ذلك.

هنا يحد حركة المبدع محوران، الأول: محور المرجع اللغوي (محور العلاقات الاستبدالية وفقا لطرح اللغوي دي سوسير) الذي يستقي منه الكاتب مفرداته وتراكيبه بالنظر إلى سلطة الوعاء الذي يأوي إليه بفكره وبقلمه، وعند اكتمال الصياغة الشكلية نجدنا معه أمام محور ثان هو محور العلاقات السياقية الذي نقف معه أمام النسق اللفظي وفي منظومة الخيال التي تسكنه يبدو جليا هذا الطابع الرحلي لنشاط الأديب في استخدامه الجمالي لعناصر اللغة⁽²⁾؛ ومن ثم يتبين الحضور اللغوي لمفردة (استعارة) الكاشفة لعملية النقل الشكلي هذه من محور العلاقات الاستبدالية (معجم اللغة) إلى فضاء الفن⁽³⁾؛ وهو ما يجعل من كل أداء لغوي بمثابة إقامة مؤقتة تأتي بإزاء موضع ثابت يعبر عنه المحور الأول في منطوق دي سوسير. ومع هذا الحضور اللغوي لمفردة (الاستعارة) يمكن الوقوف عند البعد المعجمي للفظ

خطاب فنحن بصدد حوار/اتصال تعقده هذه الذات مستخدمة اللغة مع مرجعها (لغتها) لتقرر ما إذا كانت سترتدي في مسارها التعبيري عن أحوالها الذهنية والنفسية لباس المؤرخ أو الصحفي أو ستبتعد عن الاثنين معًا لترتدي ثيابًا آخر؛ لذا فإن لعبة الأدب عمومًا بكل ألوانها تنطوي على محذوف في مقابل موجود، أو على نفي في مقابل إثبات؛ وهو ما يقيم نوعا من الترابط بين هذا الطرح وقضية الاستعارة على المستوى البلاغي (الحضور الاصطلاحي للكلمة) التي تتأسس هي الأخرى على مسألة الحذف؛ وإن كان عمل الأديب في التحامه بمعجم اللغة يعني انتصارا أو تغليبًا لمفردات مثل: الرمز والتخييل والغموض، بينما تعتمد الاستعارة في انطلاقها من موضوع الحذف أحد الطرفين لحساب الآخر وتوسيع فكرة الجوار القائمة بينهما وتطويرها بحيث يصير الاثنان شيئًا واحدًا⁽⁴⁾.

ويشجع هذا الطرح لموضوع الحذف وصلته بمفردتي الخطاب والاستعارة على محاولة صياغة علاقة بين سياقي الواقع والفن تجعل من حالة الجهر التي تسم هذا الأول مدعاة لحالة صامتة ذات صبغة مخصوصة تسم هذا الثاني وتتأول جماليا بلفظة الرمز التي تعد بمثابة غلاف يخبئ نظرة الفن إزاء هذا الواقع؛ لذا فإن صنيع المتلقي مع منتجات هذا الفن يأتي منضويا تحت هذه المفردة (الاستنطاق) بهدف إعادة إنتاج ما يمكن أن يمثل قيمة فكرية تسكن هذا البناء الفني الظاهر، في جدلية دائرية تبدأ من العالم وتنتهي إليه، وتبدو لعبة التأويل/الاستكشاف التي يقوم بها هذا المستقبل في نشاطه مع عالم الفن متصلة أو مرادفة لما يمكن تسميته العودة إلى الحقيقة من جديد بعد حالة العبور أو الجواز التي أنجزها الفنان منتقلا برؤاه من شاطئ إلى شاطئ؛ وهو ما يأخذ الذهنية القارئة إلى الحضور المعجمي للفظة (مجاز) وما تنطوي عليه من طابع رحلي يعكس هذه الحركة بين طرفي ثنائية (الواقع والفن) و(الحقيقة والخيال)⁽⁵⁾.

ولا شك في أن هذه النزعة الاستكشافية من قبل المتلقي وما يصاحبها من حالة تساؤلية تنغيا إحالة الغموض - وما يعلق به من مصطلحات مثل: خيال، رمز، استعارة، كناية - المهيمن على طقس العمل الفني إلى حقيقة تتصل بما هو كائن في عالم الواقع تضعنا أمام ثنائية (السؤال والجواب)، هذه الثنائية التي تقيم جسورًا للصلة بين كل عمل فني من جانب وما عرف في ثقافتنا العربية منذ القدم باللغز الذي تتأسس بنيته الدرامية المعتمدة على الحوار على طريفي هذه الثنائية؛ وهو ما يفتح الباب أمام الوقوف على مقومات الشبه القائمة بين الاثنين؛ فالجواب في فن اللغز يمثل لحظة التنوير في حكايته، ووصول المتلقي إلى قيم دلالية تكشف له المعتم في بنية الفن الذي يتصدى له عمومًا يعد بمثابة فك لعقدة ومحطة ختام تستحيل معها شفرات النص إلى دلالات مبينة تعيد حالة الالتحام بين العالمين من جديد: عالم الفن وعالم الحقيقة⁽⁶⁾؛ فإذا كانت البنية اللفظية الظاهرة للإبداع تنطوي على خيال يقتضي حزمة تساؤلات بغرض الفهم فإن فضاء الدلالة الذي ينجزه القارئ من خلال تناوله له يمثل نقطة التقاء قوية قد تصل إلى درجة التماهي التام بين ما هو متخيل وما هو واقعي؛ ومن ثم يمكن القول: إن الخيال ومتعلقاته المصطلحية قرين الصيغة الشكلية الظاهرة، أما الحقيقة فقرينة المعنى الذي ينتجه القارئ بحكم سعيه التأويلي الساعي إلى التفسير. والحديث عن هذه الحقيقة لا يعني تمامًا ما يقصده المرسل من وراء رسالته الفنية بقدر ما يعني ما يطرحه المرسل إليه/المتلقي من رؤى وتصورات ذات صلة بسياق المرجع المتصل بصاحب العمل، وبالواقع الخاص به - أي القارئ - وحضوره فيه وما يترتب عليه من تجارب⁽⁷⁾.

وتكتسب هذه الرسالة الفنية هويتها الجمالية من خلال خصوصية تشكيلها؛ إذ يمكن النظر إلى كل بنية فنية؛ بوصفها تخضع لقانون خاص في مسارها

البنائي، وجوده يعود إلى عوامل تتعلق بتجربة صاحبها وقراءاته لبني جلدته في الفن نفسه الذي يأوي إليه إبداعه ولغيره؛ ومن ثم فإن متابعة هذه الرسالة الواصلة بينه وبين متلقيه لا بد لها أن تؤمن بقناعة مفادها أن تشكيل العمل الفني يقوم على ما يمكن تسميته بوصل وانقطاع؛ أما الوصل فيعتمد على إفادة الفاعل/الفنان من منتجات غيره ومن السابق الذي أنتجه هو ومن سلطة الفكرة التي تؤدي دورا مؤثرا في توجيه العالم الفني الكاشف لها في مسار محدد لا تكون إلا به، وأما الانقطاع فمرده إلى هذه الصبغة المخصوصة التي تمنح لكل بنية فنية حضورا مميزا عن غيرها بالنسبة إلى النوع الفني الذي تنتمي إليه من جانب، وبالنظر إلى ما قدمه صاحبها من منجزات أخرى في الحقل نفسه الذي صنعها من وحيه من جانب ثان، وفي كلتا الحالتين تبدو فكرة الحذف المؤسسة على انتقاء واختيار حاضرة في مجمل هذه العملية التي تنتهي بالشكل الذي تبثه ذات المبدع إلى فضاء التداول⁽⁸⁾.

وتحاول هذه الدراسة من خلال المجال التطبيقي الذي تركز عليه الوقوف على حضور مصطلح الاستعارة وصياغته الفنية؛ بوصفه سلطة ومحركا لقلم الكاتب في لعبة أدبية تتخذ من أحد أشكالها هدفا لها بالنظر إلى إحدى التجارب الجمالية الكاشفة؛ ألا وهي تجربة الأديب المصري جمال الغيطاني⁽⁹⁾ في مجموعته القصصية "أوراق شاب عاش ألف عام". وتسعى هذه الأوراق إلى معالجة الأثر الفاعل لهذه السلطة الجمالية في طرقي ثنائية (الشكل والمضمون) وتضع في مرمى رؤيتها تبعًا لذلك أبنية إنشائية استفهامية تسعى تطبيقيا إلى تحصيل أجوبة لها:

- ما العلاقة بين مفردة الاستعارة والمرجع الخارجي المتصل بتجربة الكاتب؟
- ما قدرة الكاتب على التوظيف البلاغي لهذه المفردة في تشكيل عوالم فنية ترضي متطلبات النوع الأدبي الذي يلجأ إليه في لعبة الإبداع؟

- ما الصلة التي تربط بين مفردتي الاستعارة والتناص في تجربة جمال الغيطاني هذه؟
 - ما مدى قدرة المبدع على الإفادة من حقل اللغة في معالجته الجمالية لقضية الاستعارة؟

- ما قدرة الكاتب على توظيف الاستعارة في إيجاد روابط بين ما يبدو متنافرا في سياق عالمه المعيش؟

- ما نشاط المتلقي في عملية استنطاق النص وفك شفرة الرمز المغلف لبنية هذا الشكل الفني؟

وتسعى هذه الدراسة إلى الاعتماد على منهجية تفيد فيها من مقولات الدرس البلاغي حول مصطلح الاستعارة ومن بعض مصطلحات علم السرد الحديث بالنظر إلى المجال التطبيقي لها متمثلا في أحد منتجات فن القصة العربي، ومن مصطلح التناص، ومن بعض مقولات نظرية التلقي وعلم لغة النص فيما يتصل بقضية الإحالة على وجه التحديد.

يقوم البحث على محاور عدة:

- الاستعارة: المصطلح والأداء

- صيغة العنوان وبنية الحذف

- استعارة الحدث ويتضمن:

1- ابن إياس من سياق التاريخ إلى سياق الفن

2- التماسك النصي والاستعارة

- النص والخارج وتمدد الخطاب الاستعاري.

أ- الاستعارة: المصطلح والأداء

الاستعارة فعل حركي يعتمد في إنجازه على رؤية تحظى بسمات تتعلق بالإدراك والقدرة على الرصد العبقري لما في العالم، وإنجاز حكم تبعاً لذلك، والإدراك والرصد صنوان لا يفترقان يليهما ربط بين ما يبدو في العالم متباعداً متناظراً يحقق على مستوى الفعل الفني الإنجازي تماثلاً بين الاثنين يرتفع في هيئته ليصل إلى درجة التوحد التام؛ بفضل عملية الحذف التي ترتقي بعملية الإدراك من منطقة رصد مواطن التقاطع والالتقاء بين شيئين إلى طور أكثر عمقا يحتزل المتعدد ويقلل من مساحة حضوره على المستوى الكمي/الأفقى، عندما تجعل من طرفي عملية التشبيه كياناً واحداً يراه المتلقي بعدسة الفن⁽¹⁰⁾؛ ومن ثم تبدو غاية الجمال الساكنة خلف الصورة عموماً والاستعارة على وجه الخصوص مرهونة بهذه المسافة التي ينشأ عنها الفن إنشاءً بينه وبين مسلمات الواقع وما يبدو بديها فيه؛ فتبدو متعلقات مثل: التجسيد والتشخيص والتجريد على سبيل المثال⁽¹¹⁾ حاضرة في هذا الفن.

إذاً العالم الفيزيقي الذي يضعه المبدع موضع إدراكه ورصده يستحيل عبر أدوات الفنان وطرائقه الجمالية التي يلجأ إليها في التشكيل - وتعد الصورة بأشكالها في القلب منها - إلى عالم ميتافيزيقي بالنسبة إلى مستقبله في فضاء التداول؛ فإزالة ما يبدو غامضاً فيه يعني محاولة إعادة له إلى سيرته الأولى، وفي ضوء هذا فإن منظومة الصورة المؤسسة على مرسل ومستقبل وملفوظ ومحتوى ذهني متولد في وعي هذا المتلقي وعالم خارجي يعد أصل هذه الصورة، وما بين الفيزيقي والميتافيزيقي بالنسبة إلى حضور هذا العالم تبدو جلية ثنائية (الذات والموضوع) بالنسبة إلى كلا الطرفين: المبدع والمتلقي، مع ملاحظة أن هذا الموضوع/العالم الذي يصير على يد المرسل رمزا بحاجة إلى تأويل لن تعود بهيئة واحدة ثابتة كما كانت قبل عملية الإنتاج

الفني لها⁽¹²⁾؛ ففي منظومة الصورة تأتي الهيئات الذهنية التي تتولد في خاطر المستقبل تبعا لما يبثه المرسل الفنان عاكسة لحالة التشظي أو الانشطار أو التعدد الذي لا يقف عند سقف فيصير المفرد جمعا والثابت متعددا⁽¹³⁾؛ بفعل خصوصية التجربة وتنفرد الحالة الجامعة بين هذه الذات المؤولة والمرجع الذي تشير إليه صورة المبدع الكائنة في فنه؛ فاللغة بوصفها أحد أشكال التعبير الفني تعد كائنا حيا، هي كالإنسان المستخدم لها، تكتسب حضورها الذهني والعاطفي من حضوره؛ لذا فإن قدر هذا المرجع أن يسافر راحلا بين فضاءات ذهنية تمنحه وجودا خاصا وفقا لرؤيتها.

ب- صيغة العنوان وبنية الحذف:⁽¹⁴⁾

تعد الصيغة اللغوية المختصرة التي يمثلها عنوان عالم المبدع المشكل لغة بمثابة عتبة/مفتاح من مفاتيح الولوج الواعي إلى عالمه من الداخل، في ظل علاقة تجمعه؛ بوصفه مجملا مع تفصيل يجليه جسد هذا العالم، وتعد هذه الصيغة تعبيرا زمنيا عن لحظة تلتحم بها ذات هذا المبدع تحظى بأقصى درجات التكتيف اللغوي، في ظل ثنائية (المنطوق شكلا ولفظا والمسكوت عنه دلالة)؛ فالملفوظ الكائن في العنوان على وجازته يقدم دعوة غير مباشرة لبحث وتنقيب في ما يحمله من معان، لإدراكها طريقان، الأول: التعامل مع هذه الصيغة تعاملًا حرا بمنأى عن جسد العالم الذي تعد هي رأسه؛ بوصفها بنية لغوية معلقة في فضاء دلالي متسع، الثاني: النظر إليها بوصفها بنية مقيدة بعالم له أركان بنائية محددة، لهذا العالم فاعل مرجعي وقف على إنجازها، لهذا العالم بنية شكلية تعد هذه الصيغة جزءا منها، ويمكن أن نطلق على هذا الأخير مصطلح (القراءة السياقية للعنوان) التي تأخذ في حسابها - إن كانت قراءة مفتوحة غير مغلقة على بنية النص - عوامل تتعلق بالظرف الزماني والمكاني لمنجز

النص وقناعاته الفكرية وسمات تميز قلمه عند الإبداع، في خط مواز مع اهتمامها بالهوية الشكلية لعالمه الفني من داخله⁽¹⁵⁾.

يمكن القول في ظل هذا الطرح: إننا بصدد معالجتين عند الوقوف على هذه العتبة النصية: معالجة معجمية، ومعالجة سياقية ثقافية تراعي إلمامًا بما في داخل النص وما هو كائن خارجه، وكلا الاثنين يقف وراءه لحظة زمنية تخص المؤلف، فيها يبدو لسانه الناطق الكاتب إما سابقا على تجربة إنجازه لعمله الذي يعد هذا العنوان رأسه، وإما أن يأتي تاليا بعد تشكيله له؛ لتكون هذه الصيغة/العتبة في الحالتين بمثابة حالة إشارية تأخذ بوعي المتلقي إلى غرفات هذا المنجز، وتتأسس هذه الحالة على لحظة اختيار من قبل صاحبها مسكونة بقراءته هو لفكره ولتجربته واقعا التي يسطرها فنا، ولهذا اللحظة هيئتان، إما أن تكون من المسكوت عنه الذي لم تشأ ذات المبدع الإفصاح عن ملبساته في مقدمة تصدر بها عملها مثلا، وإما أن تكون الثانية، هي في الحالتين المفعول به الأول الذي يجاور هذا الأديب ويلتقيه المتلقي بداية عند تعامله الحسي مع العمل⁽¹⁶⁾.

ويمكن القول إن عملية الاختيار المتصلة بصيغة العنوان تبدو قرينة عملية أخرى هي الحذف؛ فاعتماد هذا الملفوظ دون غيره يحيل إلى افتراض مفاده أن وعي الكاتب كان بصدد صياغات متعددة، كان عليه أن يرجح من بينها ما يراه متماهيا تمامًا مع منطلقه الذهني والعاطفي الذي خرج من رحمته إبداعه، وفي الرأس منه عنوانه؛ ومن ثم فإن بنية العمل في حضورها الكلي هي مرآة عاكسة وتمثيل باللغة يحاكي حالة إنسانية بسمات محددة في ظرف زمني ومكاني محدد احتضنها، تتوارى هذه الحالة أو تتعد لحساب هذا الملموس اللغوي الذي ترى فيه نائبا عنها يقوم مقامها؛ الأمر الذي يدفع معه إلى النظر إلى كل تجربة في الإنجاز الإبداعي عمومًا

بوصفها حالة استعارية يستحيل معها طرفا عملية التشبيه ألى موجود واحد يجليه الشكل المختار بمكوناته التي يتصدى لها المتلقي بالمتابعة⁽¹⁷⁾.

إذاً فإن لعبة الخيال الظاهرة التي يقوم عليها عالم الفنان تبدو بمثابة جواب شرط لفعل شرط سابق عليه يتمثل في مرحلة ما قبل الإبداع وأثنائه (تجربة الإنجاز) التي تقوم على عملية الاختيار سابقة الذكر وفيها تتجلى بوضوح (الاستعارة التمثيلية) التي تؤدي فيها وسيلة الفنان (اللغة على سبيل المثال) دورها في تشكيل صورة لصاحبها في مرحلة ما من رحلتها الحياتية في إطار هذه الثنائية الأثيرة التي يعيشها كل أبناء الجماعة الإنسانية (الذات والعالم).

وفي عنوان الغيطاني "أوراق شاب عاش منذ ألف عام" حذف على المستوى اللغوي؛ إننا بصدد ما يمكن تسميته نصف جملة بحاجة إلى إكمال؛ ومن ثم فإن محذوف الكاتب ينشد موجودا يسطره قلم المتلقي في جدلية تعتمد على تفاعل نشط بين الطرفين، غير أن هذا الموجود الذي سيملاً به هذا الأخير فراغ نص الكاتب لن يكون ببيئة لغوية ثابتة بل سيختلف باختلاف أذواق القراء وتجاربهم والأثر الناجم عن هذا الالتحام بينهم وبين رسالة الكاتب بمكوناتها.

وفي عنوان الغيطاني الناقص تركيب إضافي يفيد الملكية "أوراق شاب" وفيه صيغة للجمع متصلة بنكرة، وفيه صيغة للماضي تأخذ الوعي في سفر ذهني إلى فائت، هذا الفائت تم تحديده بألف عام؛ إذاً في صيغة الكاتب، جمع ونكرة وماض ورقم متصل بزمان، هي نزعة تاريخية واضحة تبدو أماراتها بداية من خلال هذا المركب المختصر، يدلل عليها هذا الماضي وعلاماته "عاش منذ ألف عام"، والجنوح إلى هذه النزعة يبدو مرتبطا بسلطة غادرت أثرها في قلم الأديب الغيطاني، وكان استلهاهما نهما انطلق منه في جل ما قدمه للمكتبة الإبداعية، ولا شك في أن

خلط ما هو تاريخي متصل بالتراث عموماً وما هو فني أدبي يتأسس على مقصدية تبرر هذا الانفتاح على سياق معرفي آخر يرى المبدع في بعض أبوابه ما يخدم منطلقه الفكري الذي أراد إسكانه في فنه، وإقامة وصل بين كلمة سمتها الخيال قد خرجت من حاضر معيش من قبل الكاتب مع أخرى سمتها الحقيقة سكنت في ماض ينطوي على رغبة في توسيع مسطح القراءة أفقياً ليشمل طرفين، المطلوب الوقوف الواعي أمامهما بغية إنتاج الدلالة المترتبة عليهما؛ فعلى القارئ أن يصاح هذا الماضي الذي أحاله إليه الكاتب ومعه يقف بعمق مع كلمته ذاتها ومن حاصل الاثنين يفك شفرة الرمز المسكون في عمله، وصيغة العنوان بهذا الشكل وما يترتب عليه من تصورات تمهد لحالة جمعية يبدو عليها نص الغيطاني تعتمد في علاقتها بالمرجع الواقعي رؤية تقوم على توسيع رقعة الزمن الكائن في مرمى معالجتها الفنية لتتجاوز به حدود اللحظة الضيقة إلى ما وراءها موظفة في هذه العملية مخزوننا ثقافياً لدى مبدع النص، وسواء أكان إكمال الناقص في العنوان بصيغة مثل: (هذه)؛ الأمر الذي يجعل منه مركباً اسمياً (هذه أوراق شاب عاش ألف عام) مما يعطي إيجاء بقدر من الموضوعية يحظى به الكاتب وكأنه عين رصدت دون تدخل أم كانت فعلية بصيغ مثل (أرصد أو وجدت أو أقرأ أو سمعت عن) تعطي الإيجاء نفسه فإن عملية القراءة تبدو منفتحة على احتمالات صياغية أخرى من نوع (أستلهم، أو أعيد قراءة أو أحكي عن..). كل هذا يأخذ الكاتب وعمله إلى شاطئ الخيال بشكل صريح، وعند هذه الثانية ينتقل الحذف الكائن في بنية العنوان من باب علم المعاني إلى باب البيان وتحديد (الاستعارة)؛ إذ تنشط عملية المحاكاة لتحيل المترابطين (الذي يحمل صبغة تاريخية وهذا الفن الداعي له المستلهم لما فيه ونموذجه مجموعة الغيطاني محل الدراسة) إلى موجود واحد يتماهيان فيه؛ ليكون عالم المبدع في نهاية المطاف شكلاً وما يطرحه من رؤية دلالةً تعبيراً كاشفاً عن هذه البنية

الاستعارية وما تتأسس عليه، وكلا الاثنين يعكس روح الخبر القصصي التراثي وسمته التأليفية المؤسسة على حالة المزج بين الحقيقة والخيال، عندما يوشي واضعه بأنه قد أخذه عن مصادر ورواة سبقوه، ووفق هذا الطرح فإن عالم الفن في حضوره عبر هذه المجموعة القصصية وعنوانها بداية يسعى إلى مصافحة ماض ليس فقط من خلال أحد متونه الحكائية الافتراضية كما هو مثبت من خلال العنوان، ولكن أيضا من خلال مبنى حكائي له مكانه في مكتبتنا الثقافية العربية؛ ألا وهو الخبر القصصي، الذي كان يقف به المصنف العربي على قدمين، أحدهما في التاريخ، والثانية في الأدب (18).

ويمكن القول: إن كل موجود خبري يبدو قرينة لحالة تساؤلية دفعت إليه، تنطوي على صيغ استفهامية عديدة، من بينها على سبيل المثال: ما هذه الأوراق التي لشاب عاش منذ ألف عام؟ ما حكايتها؟ وكيف كانت؟ وما الذي دفع هذا الكاتب إلى الحديث عنها فنيا؟ وما وجه الحقيقة في وجودها أصلا من عدمه؟ كل هذه الأسئلة وغيرها يفضي في نهاية المطاف إلى عنوان بينه وبين مجموعته من الداخل حالة انسجام تبدو أماراتها للوهلة الأولى، عبر هذا الحضور لصيغة الجمع "أوراق" في العنوان التي تستحيل إلى جمع يبدو في قصص المجموعة الخمسة.

والعادة الفنية في المجموعات القصصية - عموماً - أن يقوم الكاتب بانتقاء عنوان من مجموع العناوين الموجودة في مجموعته من الداخل؛ ليكون هذا المختار - على مستوى الصياغة - عاكسا لكلٍ وجزء متضمن فيه، ويكون في الوقت ذاته خادما لمقاصد دلالية ينشدها هذا الكاتب من وراء عمله، تمثل بالنسبة إلى قارئ النص غيبا يسعى إلى اكتشافه، وتبقى تأويلاته المنسجمة مع سعيه هذا محض افتراضات قد يقع حافر بعضها أو كلها على حافر ما يرمي إليه الكاتب من معنى وقد لا يقع، وتقترب هذه العادة أو لنقل الآلية المعتمدة في وضع عناوين المجموعات

القصصية من نهج يجده المتلقي في النص القرآني عندما يأتي اسم السورة من خلال موقف يسكن داخلها يعد بمثابة البذرة الدلالية التي يقوم على أساسها ببيان نصها في مجمله؛ وهو ما يزيد من فرص التماسك بين أجزاء النص⁽¹⁹⁾.

ويبدو أن صيغة النكرة "شاب" على الرغم من كونها واقعة مضافا إليه، المفترض أن يؤدي دورا في تحديد المضاف "أوراق" وتعيينه وبيان وجهته، لكنها معه تشجع على قراءة تتخذ لنفسها مسارين، الأول: بعيداً عن نص عالم الغيطني، في محاولة يستنهض من خلالها المتلقي محصولا معرفيا يمتلكه لبيان هوية هذا الشاب إذا كان له حضور بالفعل في مكتبة التاريخ؛ هنا يصير التنكير بحاجة إلى تعيين - من خلال عمل القارئ - يأتي عبر سؤال مفاده: من هذا الشاب؟ أو ما هوية هذا الشاب؟ فإن لم يجد هذا الأخير إجابة عن سؤاله خارج فضاء نص المبدع يصبح الولوج إلى داخل نصه الفني بمثابة المسار الثاني الذي عليه أن يلج، ومن حاصل تفاعله معه يتجلى المكون الدرامي لـ (ال) التعريف الذي سيلصقه بهذا المنكر في بنية العنوان، وبناء عليه تتحرك الآلة القارئة في رحلة منطلقها ملفوظ الكاتب "أوراق شاب عاش منذ ألف عام" ومنتهاها صيغة تتشكل عبر فضاء الاستقبال مفادها (هذه حكاية أوراق الشاب الذي عاش ألف عام)، وبين الملفوظين تسكن مفردات هذا العالم الفني.

إذاً فإن قضية الحذف المتصلة بالعنوان ترتبط بما هو عام يشترك فيه الغيطني مع غيره من محترفي الكتابة، وبما هو خاص يتعلق بتجربة الغيطني هذه محل اهتمام هذه الدراسة؛ أما العام فيتمثل في مسألة الاختيار التي تتيح للكاتب أن يثبت ما تراه العين في نصه في شكله الأخير - كما يظهر من ملفوظ العنوان بدايةً - وينفي ما سواه، وأما الخاص فيشير إلى (أل) التعريف المحذوفة التي تجعل من هذه النكرة دافعا للبحث عما يمنحها وضوحا في وعي المستقبلين؛ ومن ثم فإن استحضارها

يتطلب نشاطا رحليا من النوع الذهني بغية إدراك الدلالة التي تعد بمثابة مرآة عاسكة لها، وساعتها ستكون هذه الدلالة عبارة عن استعارة تمثيلية موضحة لهذه الأداة التعريفية؛ بحكم تلبسها بها.

وتأتي السطور الأولى في القصة الأولى من قصص المجموعة التي يحمل عنوانها عنوان المجموعة نفسه لتكشف عبر منطوق الراوي جانبا من المعتم في هذا النص "عثر علماءنا على هذه الأوراق في أثناء عمليات تنقيب في المنطقة الواقعة شمال مصنع المرثيات رقم ستين، حيث قامت منذ ألف عام مدينة كبيرة يحتمل أن يكون اسمها المنيا أو أسيوط، وتخص تلك الأوراق أحد سكان هذه المدينة، وقد كتبها في أثناء الحرب التي نشبت في تلك الأحقاب البعيدة بين أجدادنا على ضفاف النيل ودويلة صغيرة لم يصلنا غير معلومات ضئيلة عنها وكانت تسمى إسرائيل... ونرى هنا مشاعر أجدادنا في هذا العصر البعيد، حيث يبدو أن وطنه كان يتعرض لبعض الأخطار، كما نلمس أيضا إحساسات أبناء هذه الفترة بالتناقض قبل انتصار الاشتراكية في كوكب الأرض كله...، وقد منا هذه الأوراق كما هي، فيما عدا توضيحات بسيطة راعينا أن تكون في أضيق الحدود، إننا لا نعرف تفاصيل كثيرة عن كاتب هذه الأوراق، لكننا لا نملك إلا الإحساس بالاحترام لأحد المكافحين الأوائل المجهولين لنا والذين مهدوا لحياتنا هذه" (20) ..

إن صوت الراوي الذي يميل إلى استخدام ضمير المتكلمين "نا" في إشارته إلى ملابسات هذه الأوراق يأخذنا إلى علامات مرجعية يبدو أنها مقصودة بغرض توكيد صبغة واقعية تاريخية يريد لها أن ترسخ في ذهن المتلقي إزاء هذه الشخصية "شاب"، كما يظهر في مفردات مكانية مثل: "المنيا، أسيوط، إسرائيل" وغير مكانية "الاشتراكية" تحيل إلى مرجع مكاني محتضن لها يتجلى في دول الاتحاد السوفيتي

ودول الكتلة الاشتراكية سابقا والأحزاب التي تجعل من هذه الفكرة المرجع الأيديولوجي لها في نشاطها؛ ومن ثم فنحن بصدد حالة محلية وعالمية يحيل إليها منطوق الراوي خارج النص، الذي يأخذنا إلى زمن مرجعي يتعلق بظهور هذا العالم الفني إلى النور؛ ألا وهو الثلث الأخير من ستينيات القرن الماضي بعد هزيمة مصر في 1967م؛ إن مركبات مثل "علمائنا، أجدادنا، يصلنا، نملك، لنا، لحياتنا" تضع المستقبل أمام حالة جمعية يشترك فيها باث الرسالة مع من يتلقاها عنه، وتذيب أية فواصل قد تكون موجودة بين الاثنين، وكأننا بصدد وعي جمعي تغيب معه نزعات فردية قد تمنح الذات حضورا مستقلا بمعزل عن مجموع تعد أحد أبنائه المسهمين في وجوده؛ الأمر الذي يعني أن لسلطة السياق الخارجي المتصل بزمن خروج النص إلى فضاء التداول يدا طولى في مسألة الاختيار والتشكيل المتعلقة بكل من عنوان المجموعة والمجموعة من الداخل، كما يوشي بذلك منطوق الراوي في أسطر القصة الأولى فيها، يضاف إليها سلطة أخرى كان لها أثرها في عدد من كتابات الغيطاني؛ ألا وهي سلطة التراث، التي جعل منها رمزا تاريخيا يجنب خلفه موقفا فكريا يعبر عما هو كائن في سياق واقعي معيش⁽²¹⁾؛ إن منطوق الراوي الذي يعالج فيه ظرفا واقعيًا بطريقة فنية تبدو مصطبغة بصبغة تاريخية يأخذنا في النص السابق من قوله "تلك الأحقاب البعيدة" إلى قوله في خاتمته "حياتنا هذه" في جدلية تجعل من الحالة الواقعية وجها استعاريا لما كان في الماضي، وتجعل من هذا الماضي في أحد الأحداث التي مرت على أهله وجها استعاريا لمحنة مضارعة وصلتها الجماعة في مسيرها؛ إن الراوي صنيعة المؤلف، المتحدث نيابة عنه في عالمه الفني يحاول من خلال هذا التمهيد أن يقدم ما يمكن تسميته مبررا دراميا لصيغة العنوان التي تسبقه، وفي الوقت ذاته يقوم بعملية توجيه أولي لوعي المتلقي خلال رحلته المعرفية التي سيواصلها داخل هذا العالم⁽²²⁾ وتعد سلطة التراث الحاكمة لقلم الغيطاني المبدع في جوهرها أداة ربط

بين كيانات عدة: التاريخ، الفن، الزمن بوجهيه: المضارع (زمن عملية التأليف وزمن القارئ المستقبل أيضا) والماضي سواء أكان حقيقيا أم اعتباريا افتراضيا يؤدي خيال المبدع دورا في حضوره⁽²³⁾.

ت- استعارة الحدث:

إن الأديب - عموماً - يقع بوعيه بين سياقين: سياق غير لغوي يمثله العالم الذي يحيا فيه ويبنى مواقفه الفكرية ويستقي تجاربه من خلال حضوره فيه وعلاقته به تأثرا وتأثيرا، هذا السياق الأول يستحيل إلى سياق لغوي يعد بمثابة المرادف الجمالي والامتداد الفني له، وجمال الغيطاني قد جعل من تجربة الهزيمة التي مرت على الجماعة المصرية في العام 1967م وما لحقها من تبعات محركا له ودافعا إلى نشاط إبداعي يعبر عنها، موظفا في ذلك رصيда من المقروء في التراث⁽²⁴⁾ هو له بمثابة الوسيلة إلى غاية فنية تستقر في ما خرج إلى فضاء التداول؛ إن "أوراق شاب عاش منذ ألف عام" تقوم في البنية الزمنية لبعض قصصها على فترة شديدة الدقة في تاريخ الجماعة المصرية هي مرحلة ما قبل سقوط الدولة المملوكية (نهاية دولة) وشروق شمس دولة جديدة أضحت مصر فيها ولاية تابعة لسلطنة عثمانية مترامية الأطراف (بداية عصر جديد)، إن هذا المكون الزمني قد غادر أثره بلا شك في نسيج الحدث داخل هذه القصص وشخصها؛ إننا بصدد واقع مأزوم/سياق غير لغوي (زمن التأليف) قد تجلى فنا بوجه جديد (البنية الاستعارية للعمل الفني) من خلال لجوء المبدع إلى هذه الحيلة في عملية الرصد الممزوج بأبعاد ذهنية ونفسية لما هو كائن في سياق اللحظة، ويبدو أن هذه الحال الفنية تتجاوز مع تجربة إبداعية أخرى عند الغيطاني؛ ألا وهي روايته الأثيرة "الزيني بركات" التي خرجت إلى فضاء القراءة بعد هزيمة العام السابع والستين ويؤدي التاريخ فيها دور الرمز الذي يحمل في عمق دلالاته إشارات

إلى سلبية الزمن المضارع المحيط بعملية التأليف وما حصل فيها؛ إن سياق الواقع إذًا قد استحال فنا إلى وجهين جماليين، الأول في ثوب روائي والثاني في ثوب قصصي تمثله المجموعة مجال اهتمام هذه الدراسة⁽²⁵⁾؛ كلاهما جعل من التماس مع موجود في الماضي أداة لصناعة البنية الدرامية، وهو ما يدعم مقومات التماسك بين العملين.

إن الراوي الذي يقدم الحدث بواسطة الفواعل المثلة له (الشخصيات) يحاول أن يقيم من خلاله عالما موازيا يجمع في تكوينه عناصر ثلاثة تشبه ما في الواقع: الزمان، والمكان، والشخصيات؛ بوصفه نقطة التقاء تجتمع وتُرى عندها هذه الثلاثة، ومحاكاة الواقع بالتاريخ التي اعتمد عليها الغيطاني تكشف عن مشبه محذوف هو واقع التأليف، ومشبه به يجليه الحدث الفني الظاهر والتحامه بما هو تاريخي من خلال قرائن ذات صبغة مرجعية؛ إذًا نحن بصدد حدثين إطاريين، الأول يتصل بحاضر المؤلف (هزيمة 67) والثاني الذي يشكل الوجه الاستعاري المعبر عنه فنا (ما يتصل بعهد الدولة المملوكية في مصر)؛ وهو ما يعطي لبناء الاستعارة عموما قدرة على توسيع دائرة الرؤية والارتقاء بعملية الإدراك من دائرة المساواة اللغوية بين ما في العالم واللغة المعبرة عنه إلى دائرة أكثر جمالية تصير فيها مساحة التعبير عنه أكثر اتساعا، وأكثر عمقا بالنظر إلى المعنى الساكن خلف التشكيل اللغوي، الذي يصير أرضا متعددة الطبقات.

وإذا كانت الاستعارة تقوم على إدراك ما في العالم من روابط بين عناصره فإن الأداء اللغوي التطبيقي لهذا الإجراء النظري يحاول التماهي معه، بالإفادة من منظور رؤية الكاتب وسلطة المرحلة التي تفرض نفسها على وعيه وقلمه، ومحاولة إدراك مساحات الاتفاق بين المشبه المتصل بحاضر التأليف والمشبه به المتصل بماض تتم إعادة معالجة له فنا، وتبدو المفردات الثلاثة: (الدافع، الوسيلة، الغاية) بمثابة

أبجدية تتأسس عليها كل تجربة في الإبداع عموماً؛ فعلاقة الرغبة المتكونة من ثنائية (الذات والعالم) وما ينشأ عنها من حالات ذهنية ووجدانية تسكن منطقة الدافع تتحرك إلى علاقة رغبة أخرى تسكن منطقة الوسيلة (الذات وإبداعها)، وفيها يبدو جلياً الخيال بأنواعه المجسدة له في داخل عالم الفن، ومن بينها بالطبع الاستعارة⁽²⁶⁾، وكلتا الرغبتين يتحرك باتجاه غاية تسكن واقع الأديب ومتلقي منجزه، وكنه هذه الغاية يتعلق بوظيفة الفن التي يخدمها المبدع بعمله.

إن الغيطاني في مجموعة "أوراق شاب عاش منذ ألف عام" يميّط اللثام عن تأثيره بابن إياس بالوقوف على عوالم قصصية ثلاث داخل مجموعته: "المقتبس من عودة ابن إياس إلى زماننا"، و"هداية أهل الوري لبعض مما جرى في المقشرة" و"كشف اللثام عن أخبار ابن سلام"، تترابط جميعها بخيط درامي واحد يبدو في وحدة الزمن الذي يحيل ذهن القارئ إلى خارج النص، إلى الحقبة المملوكية في تاريخ الجماعة المصرية والعربية، وكان لها مكان في مصنف "بدائع الزهور في وقائع الدهور"، وقد لجأ الراوي في القصة الأولى من هذه الثلاثة إلى حيلة فنية تتجلى في استدعاء ابن إياس إلى زمن آت لم يعيشه، زمن مستقبل هو بالنسبة إلى حياته في سياق الحقيقة (غيب)، عندما أحاله السارد المسئول عن منظومة الحكى إلى شخصية تقوم بدورين معاً: التمثيل والرواية عن نفسها⁽²⁷⁾:

- ابن إياس من سياق التاريخ إلى سياق الفن:

"ارتعبتُ فالدينا غير الدنيا، والمدينة ليست بالمدينة، حتى الناس خلاف الناس، لا أهلي لقيتهم، لا كبير أو صغير، عظيم أو حقير من أيامي التي أجهل مصيرها، ولم أعرف ما يفصلني عنها شهور أو سنين... لو تملكنت مني الرهبة

وافترسني الخوف لضعت في هذا الزمان، الذي تحرك وطار فيه الجماد، فلأرقب وأستمع ما يدور حولي" (28).

إن رصد الشخصية وهي في قلب موقف تنشئ حدثاً ومحاولاً اقتناص ما يلازمها من حالات نفسية يعكس - بدرجة كبيرة - طبيعة عمل الراوي في السرد القصصي (29)، وتقاطع التخيل مع ما يشغل مكاناً له في حقل الماضي/التاريخ بتوظيف سمة فنية سائدة ولها مسماها في علم السرد الحديث (الاسترجاع) (30) تم من قبل الراوي في هذا العالم القصصي بطريقة يبدو أن لها فرادتها وجدتها؛ فابن إياس المتوفى (1523م) صاحب "بدائع الزهور في وقائع الدهور" يستحيل إلى شخصية خيالية مصنوعة، عندما أراد لها ذلك الراوي أن تغادر زمنها المعلوم لها بالضرورة تاريخياً لتأتي زمناً مستقبلاً، وقد حُدد لهذه العملية منذ العنوان صيغة "عودة" في تركيب لغوي يحتضنها "المقتبس من عودة ابن إياس إلى زماننا"؛ إن العودة تشير إلى رحيل/خروج، ثم رجوع ثان إلى الحالة أو المكان الذي فارقته الذات، وذلك ينسجم مع ابن إياس مصري المولد والمقام؛ فرحيله بالموت يقابلها إعادة بعث في له في بيئة تحاكي بيئته الحقيقية، وفي هذا العالم القصصي من مجموعة الغيطاني تتولى هذه الشخصية دور التمثيل والرواية معاً كاشفة عن ردود فعلها الذهنية والنفسية إزاء زمن لم تعشه واقعا لكنها تحيا فيه فنا:

"تعاضم الزحام حتى خلته يوم الحشر... رجال يزعمون وصبية يتصايحون، ونساء يتهامسن ويتغامزن، وتمنيت لو أقعد في مكان بعيد أرقب كل هذا، غير أنني لا أعرف الطريق، وكنت تعبا قد بلغت في زماي الأول سبعا وسبعين سنة، لكنني لم أستطع إلا المشي... ما الذي جرى للناس فجأة؟! لم أعرف ما يحدث... كادت ضلوعي تنخلع من الخوف، قال رجل: الضرب جامد ناحية العباسية، رد آخر: أوقعنا لهم طائرتين، لم أرهم غير أن ما قالاه أحسسته... منادي قلعة الجبل يقرع

طلبتة، يتوجه بالنداء إلى أهل المدينة، أهالي القاهرة، سيخرج الملك المعظم سيف الدين قطز بعد أيام قليلة لمجاهدة الكفار ونصرة الدين؛ فجند التتار يهددون الديار... يا فتيان مرجوش وبولاق والربوع.. الجهاد الجهاد، وما النصر إلا من عند الله...

منذ أن قابلت بوابة زويلة وكأني قابلت جزءا من نفسي.. لم أر رقابا مقطوعة تتدلى منه، أو أجسادا مخوزقة أو موسطة أو معلقة به، أما المذنتان فالواقفة نفسها لم تتغير، صارت سلوقي الرواح والمجيب، كأني أستظل به، وأدثر روحي بأحجاره.. وأمام دكان صغير استقر صندوق صغير يطلق الأصوات.. قلت لنفسي فلاسمع بعض ما نطق به الحديد.. صوت رجل غليظ يقول: إن العدو فتح نيرانه صباح اليوم.. سكت الصوت لحظة، آذان الجميع مصغية، كأنهم ينتظرون أمرا عظيما أو شيئا خفيا عنهم، ثم قال: إن شخصا من زعماء الإفرنج قابل زعيما آخر، وأصدر بيانا وقال: إن مئة رجل من الفيتنامية هاجموا ألفا من عسكر الأمريكان وأبادوهم عن آخرهم، فقامت الطائرات وضربت البيوت بقنابل الحريق.. وعجبت، كيف وجدت نفسي في عصر غير عصري وزمان غير زمني؟!.. لعنت ألف مرة الذين تمنوا أن يعيشوا ألف عام⁽³¹⁾.

في ضوء هذا الطرح القصصي تبدو ملامح بناء استعاري متعدد الأبعاد، فيه:

- استعارة شخصية لها وجود تاريخي مؤكد وإحالتها إلى مصنوع خيالي تظهر من خلاله في ثوب البطل الراصد وقائع حدث تقف منه موقف المتجول السائر الذي يوظف بعض حواسه من سمع وبصر في سبيل التقاطه والتعليق عليه.
- في وعي الغيطاني إدراك لأوجه شبه قائمة بين حاضر معيش (زمن تأليف مجموعته القصصية) وماض قرأ عنه من خلال مصنف ابن إياس "بدائع الزهور

في وقائع الدهور"، لكن عالمه الفني هذا يرتقي من طور المشاهدة إلى طور الاندماج والتماهي؛ فها هو ذا ابن إياس يأتي إلى لحظة حاضرة مأزومة ويصير واحدا من أبنائها، ويستفز ذلك الأمر مخيلته لينطلق في حالة من تدفق الخواطر على وعيه من الإشارة إلى ملابسات المعركة بين مصر وإسرائيل عبر إلى حالة تعبئة عاشتها الجماعة المصرية في ماضيها، عندما بدأ يحكي بعض ما جرى متعلقا بمعركة فاصلة بين المسلمين والتتار زمن سيف الإسلام قطز⁽³²⁾.

- محاولة التوسع بالفضاء التاريخي الذي يتضمنه مصنف ابن إياس ليتجاوز حدود زمن صاحبه الذي انتهى به العمر عند العام (1523م) وصولاً إلى زمن آخر لم يعيشه حقيقة، يقوم برصد ما فيه بواسطة أدوات الحركة والسمع والبصر، ثم اللسان؛ لذا يمكن النظر إلى مجموعة "أوراق شاب عاش منذ ألف عام" من هذه الزاوية؛ بوصفها امتداداً جمالياً لكتاب "بدائع الزهور في وقائع الدهور"، أو على أنها - وهذه القصة نموذجاً - طبعة ثانية مزيدة له، تكشف مسلمة مفادها أن تجارب الأسرة البشرية في الماضي والحاضر قد لا تتشابه حرفياً، لكنها تحمل مقومات للالتقاء تسمح بتجاوزها على مستوى المعنى.

- آلية ابن إياس في القص تحمل ضمناً وجهاً جمالياً موجود في العالم الخارجي؛ ألا وهو أسلوب عمل المحقق الصحفي، الذي يلجأ إلى الوسائل نفسها التي استخدمها ابن إياس المتخيل بطل قصة "المقتبس من عودة ابن إياس إلى زماننا"، ويحيل هذا الطرح إلى الغيطاني نفسه الذي عمل محققاً صحفياً لسنوات، وقد خرجت هذه المجموعة القصصية تحديداً إلى النور في أثناء عمله هذا.

- لغة ابن إياس التي أجراها الراوي على لسانه داخل هذه القصة تقترب - بدرجة كبيرة - من لغة ذاك الزمن الذي انقضى، يمكن الاستشهاد على ذلك - على سبيل المثال لا الحصر - بصيغ مثل: ارتعبت، الفرنج، الفيتنامية، عسكر، والسياق اللغوي المفصل الذي تناول فيه قطز ومعركة التتار. وقد ظهرت أمارات هذه الحالة بداية بالنظر إلى صيغة عنوان القصة "المقتبس من عودة ابن إياس إلى زماننا".

إن بنية الاستعارة إذًا تحمل مكونات تعبير عن: الشخصية، الزمان، المكان، الحدث، اللغة، وتتم من خلالها عملية إنشاء معجم يضيف على كل عنصر معنى جديدًا ليس له في الأصل؛ فعلى سبيل المثال:

- ابن إياس: يعبر بفضل عالم الفن عن شخصية عاشت زمانًا غير زمانها، وفي الدلالة العميقة التي يحملها داخل هذا العالم إشارة إلى عمل المحقق الصحفي الذي اشتغل به الغيطاني حينًا من الدهر.

- مصنف "بدائع الزهور في وقائع الدهور" نتيجة هذه الحالة لمؤلفه يحمل حوادث ليست موجودة في متنه المعلوم في المكتبة التراثية العربية.

بناء على هذا الطرح يمكن القول: إننا بصدد مرآة فنية نستطيع أن نرى فيها مصطلح الاستعارة في مظهره اللغوي، وفي الممارسة التطبيقية المبنية لمعناه الاصطلاحي.

- التماسك النصي والاستعارة:

وفي منطوق ابن إياس إحالة إلى سابق وإلى لاحق؛ فقولته " كيف وجدت نفسي في عصر غير عصري و زمان غير زمانني؟! .. لعنت ألف مرة الذين تمنوا أن

يعيشوا ألف عام" يؤدي دورا في ربط بنيات الخطاب القصصي؛ فالإحالة القبلية تأخذنا إلى القصة الأولى الحاملة عنوان "أوراق شاب عاش منذ ألف عام"، وفيها نجد أن الحضور الدرامي لهذا العدد المتصل بزمن يكشف عن بطلها:

"عشر علماؤنا على هذه الأوراق في أثناء عملية تنقيب في المنطقة الواقعة شمال مصنع المرثيات رقم ستين، حيث قامت منذ ألف عام مدينة كبيرة، يُحتمل أن يكون اسمها المنيا أو أسيوط، وتخص تلك الأوراق أحد سكان هذه المدينة، وقد كتبها في أثناء الحرب التي نشبت في تلك الأحقاب البعيدة بين أجدادنا على ضفاف النيل ودويلة صغيرة لم يصلنا غير معلومات ضئيلة عنها وكانت تسمى إسرائيل..."

كانت مدينتي مظلمة تماما، المباني الكبيرة أشباح هائلة لا تفصح عن تفاصيلها.. لا انفجارات، لا صوت مدافع، عدت أصغي إلى الراديو، الموسيقى عسكرية... لمح أحد الزملاء شعلة ضوء في نافذة علوية، عندئذ صحنا كلنا طفوا النور طفوا النور.. عدت أصغي إلى الراديو.. قال المذيع: وخاضت قواتنا معارك رهيبة فوق الأرض المصرية.. عاد المذيع يكرر البيان.. إحساس غامض بأن ثمة أشياء هائلة تحدث، صحيح المسافة بعيدة، أين سيناء من مدينتنا؟ كانت المسافة من منطقة سيناء التي كانت في هذا الوقت صحراء تماما إلى أقصى نقطة في الوادي تعتبر بعيدة بمقاييس هذا العصر... بلادي بلادي، لك حي وفؤادي، هنا القاهرة، لحظة صمت، موسيقى عسكرية، مصر التي في خاطري وفي دمي... الإذاعة في صباح باكر من الأيام الأولى ليونانية... في العصر لم أستطع النوم، كنت مرهقا منهكا، قال ساكن الطابق العلوي: ضربونا الأمريكان... همس أحد الواقفين انسحبت قواتنا إلى الضفة الغربية"⁽³³⁾.

إن الصوت المنفرد ذا الصبغة المنولوجية الذي تلبس به ابن إياس يظهر في القصة الأولى من خلال هذه الشخصية التي تسلط الضوء عبر الفن على هذا الحدث المرجعي، بعملية تخييل له⁽³⁴⁾ تعتمد على إعادة معالجته جمالياً، ومن الأدوات المهمة التي تم توظيفها من قبل الراوي في ذلك كان الماضي الذي يتخذ مسارين في حركته:

- الأول: حركة إلى الأمام من خلال شخصية ابن إياس ذات الحضور التاريخي المعلوم التي تحطت حقبها الزمنية المعروفة لها في الواقع واصلت إلى زمن تال بالنسبة إليها.

- الثاني: حركة إلى الخلف - كما يبدو في القصة الأولى من قصص المجموعة - من خلال هذا الرحيل بالحدث المرجعي (حرب يونيو 67) إلى ماض افتراضي، يجلي ذلك شخصية البطل في القصة الأولى.

وتنطلق عملية إعادة تصنيع هذا المرجعي على مستوى الفن من آلية ثابتة في القصتين، هي هذا الصوت المتكلم بضمير المتكلم (أنا) الذي يوظف مدخلات الحواس (الحركة بالأقدام والسمع والبصر) في حضوره الراصد المعلق، وفي ظل هذه الآلية يتداخل ما هو فردي مع ما هو جمعي؛ فتجربة البطل الفرد المتكلم بضمير الأنا يمكن رؤيتها من خلال هذا الحال العام الذي يشكل موضوعاً يلقي بظلاله على المجموع؛ إن مقياس القيمة في مواقف الأزمة يجري عمليات تقديم وتأخير؛ فيتوارى فيها الخاص - بدرجة كبيرة - لصالح العام الذي يؤثر في الجماعة بكل أفرادها فكراً وحساً وسلوكاً؛ ففي قصة ابن إياس وهذه القصة توشك خصوصية التجربة الفردية أن تذوب في تجربة أكبر جمعية الطابع ليست بحدثها وتوابعه والنتائج المترتبة عليه ملكاً أو حكراً على فرد أو شريحة محددة.

إن كلا البطلين إذاً يجمعهما هذا الحدث/الأزمة، الذي يعد بالنسبة إلى ابن إياس مستقبلاً، وبالنسبة إلى بطل القصة الأولى يظهر هذا الحدث مع حركته في ثوب ماضٍ مفترض وقوعه؛ إن وقائع يونيو 67 إذاً قد توسعت فناً ومُنحت زمناً مضافاً؛ وخطاب السرد في القصتين يضعنا أمام قناعة مفادها:

- الصوت الناطق بضمير المتكلم أنا يتناوبه شخصيتان، الشاب في الأولى، والنسخة المتخيلة من ابن إياس في الثانية.

- الحدث الذي يلقي بظلاله على وعيهما والمحيطين بهما واحد

- كلا الاثنین يعتمد في منطوقه على آلية تداعي الخواطر المسئول عنها فعل الرحلة القائم على الانتقال من مكان إلى آخر، يصاحبه نشاط حاسي السمع والبصر.

- خطاب الحكاية في القصتين بفضل وحدة الحدث - إلى حد كبير - وتشابه هيئة الراوي يجعلهما بمثابة بنية سردية واحدة، يشغل فيها موقع البطولة اثنان، يُرى الحدث ذو الصبغة المرجعية عبر وعيهما.

وتحليل الصيغة المتخيلة لابن إياس إلى لاحق في داخل المجموعة؛ فاتصال هذه الشخصية بحكم موقعها في التاريخ بالحقبة المملوكية يتيح لها في فن الغيطاني أن تكون أداة ربطة مهمة، نلاحظ ذلك من خلال حضور هذه الحقبة في هذا العالم السردية، في القصة الرابعة "هداية أهل الوري لبعض مما جرى في المقشرة"، والقصة الخامسة الأخيرة في المجموعة "كشف اللثام عن أخبار ابن سلام؛ ففي القصة الرابعة يستهل السارد نشاطه بهذه المقدمة:

"اطلعت على هذا المخطوط منذ شهر في خزانة كتب أحد الجوامع القديمة بالجمالية.. تضم هذه الصفحات ذكريات أمر السجن، الذي عرف في عصور

المماليك الغابرة باسم المقشرة، وكثير من صفحات المخطوط مفقودة، غير أني آثرت نشر ما وجدته لندرة مادته وغرابتها، ولم أتدخل إلا نادرا، كذا لاحظت أن المؤلف لم يحدد عصر السلطان الذي تولى فيه أمرة المقشرة، غير أني أرجح أنه كان زمن السلطان الأشرف قايتباي، أو الأشرف قنصوة الغوري⁽³⁵⁾.

إن هذا التمهيد الحكائي الذي قُصِدَ به إضفاء صبغة تاريخية على المعروض يعد حيلة جمالية، الغرض منها ليس الانتقال بوعي القارئ إلى زمن له مكانه في التاريخ فحسب، بل محاولة توجيه وعي المتلقي للسير في اتجاه ليس ببعيد عن حاضر المبدع وتجربته التي خرج من وحيها إبداعه؛ إن ارتداء الراوي ثوب المؤرخ بالنظر إلى السطور الأولى من المجموعة القصصية⁽³⁶⁾ هذه القصة تحديدا يعد بمثابة تأكيد درامي وسعي إلى تقوية دلالة يبدو أنها تقبع خلف هذا البناء السردية، وها هو ذا بطل القصة الرابعة يؤدي دور الراوي بالطريقة نفسها التي اتبعها من سبق في القصة الأولى والثانية:

"فلما كنت قد توليت إحدى الوظائف الغربية في زماني التي أخدم بها مولاي السلطان.. ولما كنت أقضي جل وقتي في المقشرة، قلت فلأخط شيئا مما أراه وما أسمع، وفي بعض الليالي التي أقضيها هنا أضيّق بوجودي وبنفسي.. أقوم متجولا حول السور الذي يعلو البناء.. وأسأل نفسي، ما الذي يفكر فيه شيخ قضى هنا ما يزيد على سبعين عاما، أو شاب مضى عليه عامان، أتأمل وجوههم، أداعبهم، وربما ضربتهم فجأة، وصرخت فيهم، إنه لا أمل لهم يرجى.. وإذا أردت أن تجعل رجلا من المحابيس الجدد يبكي كالنساء، ويقول: أنا امرأة، فأخبره أن عياله مات منهم اثنان، وأن زوجته طلبت الطلاق منه وتزوجت... جاءني سجان كبير وأخبرني أن الأمير طبقباي مقدم ألف أرسل جملة محابيس لإيداعهم عندنا.. إنني لا أعرف

من يجيئ إلى المقشرة إلا بعد تسلمي له، من يدري ربما كان أحد الأمراء.. لا يعلو إنسان في بر مصر والعجم والعرب على المقشرة.. وقبل شكه في الزناجير (الحديد) أضربه مرة واثنين وثلاثا وأجلعه يقاسي من البهدلة والمشاق ما لا خير فيه.. وكلما علا إنسان في مقامه زدنا في إيلامه، هكذا يقول مولانا.. قمت متجولا فوق السور.. ضربت الحجارة بيدي وناديت سجانا كبيرا، سألته متى يصل الوارد الجديد؟.. ألم تعرف بعد من هم؟ قال: إنهم فلاحون، كل منهم كالعود البوص أو عصا الخيزران.. كلهم مثيرون للقرف، سألت واحدا منهم، ماذا فعلت يا ابن معيكة؟.. والله لم أجن ذنبا، لم ينكسر علي درهم واحد من مال السلطان، صفعت آخر على قفاه.. ثم قال: إنهم كانوا في الغيط يرمون البذار، ولا يدرون إلا الفرسان يكسبونهم وينتقون أربعين رجلا منهم ويشكونهم في الحديد، سكت رجل وصاح فلاح عجوز، جاءوا بنا على أننا عربان يا سيدنا، ما قدروا بمسكوا عربيا واحدا من أهل الجبل، أمسكونا نحن، حتى يقولوا للسلطان، انظر أحضرنا لك أربعين عاصيا ونحن لم نعص ولم.."(37).

إن سياق الزمن المحيط بالكاتب ويتصل بخروج عالمه القصصي هذا إلى النور يكتسب من خلال الفن تمدا وتجدرا في الماضي بفضل علاقة الإحالة البعدية التي تربط القصتين: الثانية والرابعة، بالوقوف عند هذه الثنائيات (الغيطاني وهزيمة 67) و(الغيطاني وبدائع الزهور في وقائع الدهور لابن إياس) و(ابن إياس والحقبة المملوكية)؛ إننا بصدد اشتقاق درامي؛ فمن النسخة المتخيلة لابن إياس ولدت فنيا شخصية أمر السجن في القصة الرابعة؛ كلتاهما تحيل إلى زمن مرجعي (عهد المماليك)، لكن الأولى تتفوق على الثانية بأنها في نسختها الحقيقية قد أرخت لهذه المرحلة؛ مما يتيح لها في الفن هذه المكانة يضاف إلى ذلك أسبقية البناء القصصي الحاضر لها؛ ألا وهو القصة الثانية "المقتبس من عودة ابن إياس إلى زماننا".

- إن شخصية أمر السجن الذي يحكي عن نفسه بالآلية نفسها التي تم انتهاجها في القصة الأولى والثانية، تتولد خلال منطوقه تتولد قناعات مفادها:
- الحاضر الذي تحياه الذات وما يحصل فيه من ملابسات ليس وليد صدفة، وليس ابن لحظته وحدها، بل تدفع إليه عوامل تمهد له وتتسبب في خروجه، بعضها يتصل بالزمن الماضي.
 - لتجربة 67 في حياة الجماعة المصرية والعربية أسباب في سياق الواقع أدت إليها، بينها وبين ما في ماضي هذه الجماعة مواضع شبه؛ ففي ستينيات القرن الماضي كان يجري ما نطق به الفن من خلال شخصية أمر السجن التي تصطبغ بصبغة مرجعية بانتمائها إلى الحقبة المملوكية.
 - بناء على الطرح السابق تحديدا تصير القصة الرابعة بمثابة سبب جمالي للحدث الذي صيغ فنا في القصتين الأولى والرابعة.
 - إن علاقة الغيطاني بلحظته وبما قرأ عن الماضي في التاريخ من خلال صلته بابن إياس وكتابه بدائع الزهور قد استحال إلى فن قصصي بعنوان إطار جامع "مذكرات شاب عاش منذ ألف عام"، وبعض وحداته السردية تؤكد هذه الحال، كالقصة الأولى "مذكرات شاب عاش منذ ألف عام"، والثانية "المقتبس من عودة ابن إياس إلى زماننا" والرابعة "هداية أهل الورى لبعض مما جرى في المقشرة" والخامسة "كشف اللثام عن أخبار ابن سلام"، هذه جميعها تمثل الوجه الاستعاري المرادف والمعبر عن هذا الموجود الواقعي؛ فثنائية (الغيطاني وابن إياس) تتحول إلى مركب جمالي جمعي، عناصره: الشاب في القصة الأولى، والصيغة الخيالية لابن إياس في الثانية، وأمر السجن في الرابعة، وابن سلام في الخامسة.

- في العلاقة الجدلية بين الواقع والفن يكتسب المضارع المتصل بتجربة الكاتب وظهور عمله الفني إلى فضاء التداول هيئة زمنية مغايرة إذ يبدو في زمن ماض يحمل صبغة مرجعية؛ فتجربة يونيو 67 في حياة الكاتب والجماعة قد استحالت في الفن إلى ماض له طرفان يعبران عنه: السبب تبدو ملامحه في قصة أمر السجن ومفردات القهر والخوف والظلم وما تفضي إليه من تبعات سلبية، فشخصية أمر السجن ليست إلا نموذجاً يعكس كائناً في واقع الجماعة الإنسانية عموماً ويمكن تصنيفه تحت هذا العنوان (أداة السلطان في التخويف والقمع)، أما النتيجة فتبدو في حدث الأزمة نفسه الذي يسكن في القصة الأولى والثانية من خلال بطلين متجولين يحيلان المسموع والمرئي إلى منطوق يرصد ويعلق.

- إن استعارة الماضي للتعبير عن مضارع يعطي الفرصة لعناصر تبدو في عالم الحقيقة بعيدة الصلة فيما بينها كي تتقارب وتتجاوز ، يؤكد هذا التصور هذه المتوالية التي تنطلق من الواقع بثنائية الغيطاني وابن إياس وإفادته منها في معالجة فنية لموقف من مواقف العالم الذي يحياه، وفي هذه المعالجة يتشكل مركب سردي قصصي يتناوب دور البطولة فيه شخوص خيالية يحمل بعضها إبحاء - مرده عمل الراوي - أن لها مكاناً في زمن قد مضى، وبناء على ذلك فإن الدال "أوراق" في بناء عنوان المجموعة يحمل في معناه على مستوى الفن أكثر من مدلول، الأول: قصص، والثاني: مترتب على الأول (أبطال)، وتصير هذه العلامة اللغوية "أوراق" بصيغتها اللفظية ومدلولها بمثابة وجه استعاري يسكن وراءه الكاتب ورؤيته للعالم في ظرف زمني ومكاني محدد، ويقوي في الوقت نفسه هذه الطبيعة المزدوجة للخطاب عموماً، الذي ينقسم قسمين: خطاب الوضوح والمباشرة المميز للغة التاريخ على سبيل المثال، وخطاب التلميح المعتمد

على الإيحاء والرمز الذي تنضوي تحته أشكال التعبير الفني جميعها، والغيطاني نموذج لمن قام بممارسة الخطاب بوجهيه هذين بحكم عمله الصحفي وما قدمه إلى مكتبة الأدب العربي من أعمال.

- إن تجربة أمر السجن في القصة الرابعة تمثل الرؤية المضادة لتجربة الغيطاني في واقعه؛ فقد تعرض للسجن مدة ستة أشهر في ستينيات القرن الماضي بتهمة انتمائه لتنظيم يساري ماركسي⁽³⁸⁾ ومن ثم فإن منطوق أمر السجن يشغل الطرف الآخر في ثنائية ضدية تتكون من (سجان ومسجون) أو (جلاد وضحية)؛ وهو ما يعني أننا بصدد جانب من السيرة الذاتية للمؤلف تمت صياغته جماليا بطريقة لها تفرداها؛ فلم يصنع الغيطاني شخصية خيالية (تؤدي دور المسجون) يحاكي بها تجربته المأساوية هذه في واقعه، لكنه قام بصياغتها بهذه الكيفية العبقرية، مانحا بذلك لتجربته مساحة حضور أكبر بفضل هذا التمدد الفني لها؛ إذًا فإن ستينيات القرن العشرين لم تتجمد في وعي الغيطاني الذي استحال فنا عند هذا الحدث الأزمة الذي تجلّى في الهزيمة فحسب، بل كانت أيضا مشتركا زمنيا يجمع أيضا ما هو فردي ذاتي يمس الكاتب من طريق قريب مباشر، وكلا الاثنتين (الجمعي والذاتي) كان في مرمى الرصد الفني.

- وفق هذا الطرح يمكن القول: إننا بصدد ما يمكن تسميته الاستعارة والاستعارة المضادة، فالأولى تعبير جمالي ينسجم ومشار إليه في العالم، كما هو الحال بالنسبة إلى حال الشخصيتين: الشاب وابن إياس في القصتين الأولى والثانية والحدث الملازم لحركتهما وارتباطه بما هو كائن في واقع الكاتب، أما الاستعارة المضادة فتبدو بجلاء في شخصية أمر السجن الذي يبدو في وجه استعاري مضاد لحال الغيطاني في مدة زمنية بعينها شهداها مسار حياته، كان للسجن فيها نصيب منه.

إن الفن الذي يصنع لنفسه عالماً موازياً له قوانينه التي تحكمه ينشئ معجماً خاصاً به، بعض ملفوظاته تحمل معاني ليست لها في الأصل؛ وهو ما يسمح للقارئ الباحث عن المعرفة برؤية موسعة للعالم، رؤية لا تعبأ بفكرة الشرح والتأويل المباشر؛ فالفن يجيل الحالة الذهنية والنفسية المصاحبة للذات في تفاعلها مع سياقها الخارجي - والأديب نموذج لها- إلى وجهة نظر مشبعة بتراكم خبرات ويزاد ثقافي تملكه الذات؛ لذا فإن العبور فوق الطريقة التي تشكلت بها وجهة النظر هذه في الفن والوصول إلى طوابق الدلالة التي يفترض وجودها خلفها يفضي إلى قناعة مفادها أن سطوة الموقف الواقعي على وعي الكاتب وأثره الفاعل الذي كان سبباً في إنجاز فني ليس وحده الشيء الذي يخيم على طقس ما قدمه من إبداع، بل يأتي إلى جواره قيم فكرية أخرى، هي بمثابة مظاهر لتجارب وحالات قد التحمت بالبنیان المعرفي لهذا الفنان؛ فحدث الأزمة المتمثل في هزيمة الجماعة المصرية والعربية في يونيو 67 المرتبط بزمن حاضر عاشه الكاتب وأنتج عمله من خلاله قد كشف من خلال الرصد الجمالي له عن امتداد مع ماضٍ افتراضي حرص الراوي على إلباسه لباساً تاريخياً، سبب وجوده يعود بالدرجة الأولى إلى محصول فكري يمتلكه صانع هذا العالم المتخيل⁽³⁹⁾ إن هذه المجموعة مثال يعكس هذه الطبيعة الانفتاحية للفن عموماً على معانٍ وسياقات تمنحه دور النافذة أو العين التي يمكن أن نرى من خلالها ما غاب عنا إدراكه، أو ما عسى أن نكون قد وقفنا عليه في داخل حقول معرفية أخرى⁽⁴⁰⁾ إن شخصية ابن إياس في تجليها المزدوج الجامع بين ما هو تاريخي وما هو متخيل يعد دليلاً على انفتاح الرؤية هذا؛ فحضورها يبقى مؤثراً وفارضاً سطوته على جل عوالم هذه المجموعة القصصية.

وها هي ذي القصة الخامسة الأخيرة الحاملة عنوان "كشف اللثام عن أخبار بن سلام" تؤكد هذا الحضور وتقويه؛ فلا يزال للعصر المملوكي الذي يعد من لوازم ذكر ابن إياس ومؤلفه وجود واضح في فن الغيطاني حتى النهايات:

"ذكر أصله ونسبه:

هو الفقير إلى ربه يوسف بن إبراهيم بن سلام.. يقول: إنه سمع أمه تقرن تاريخ مولده بمجيئ البواء العظيم الذي مات فيه أبوه.. وأشاع عساكر العثمانية بين العامة أنه غريب عن بر مصر.. وإلا فأين كان وقت أن علق طومانباي على باب زويلة؟.. عندما ثارت فتنة بن عثمان، وجاءت الرسل من الشام بما جرى لم يعد الرجال يغلقون أبوابهم في حارة درب الرصاص، كما أن ابن سلام لم يعد يغلق بوابتها بعد المغيب.. وفي هذه الليلة التي جاء فيها رجل نفذ بجلده من الشرقية، وراح يحكي ما جرى اقترب منه ابن سلام، وبدا أن ظهره الهرم قد زاد انحناء: بن عثمان يعطي الأمان ويدخل بلبيس.. ورجاله يطيحون بالسيف في أهلها.. أما الأحياء منهم فخطفهم العثمانية، وباعوهم بأجنس الأثمان.. واستعاذ ابن سلام بربه، سمعه الرجال يقول: والله لم يجر هذا لمصر من قديم الزمان إلا زمن البختنصر البابلي..

فصل فيما كان يفعله ويقوله:

افتش ابن سلام الطريق الكبير في السوق.. وتساءل التجار والناس والعيال عما ينويه ابن سلام.. زعق ابن سلام زعقة عظيمة.. انزل يا زيني من فوق سرجك وكلمني.. يا زيني ألم تكن أنت الرجل المقرب عند السلطان الشهيد فنصوة الغوري؟!.. ما الذي فعلته وقيمت به حتى نراك اليوم الحبيب المقرب لابن عثمان؟! ألم تدع أنت على الخنكار قبل خروج الغوري إلى الشام؟!..

ذكر أخباره الأخيرة وكيف انتهى أمره:

طاف المشاعلية ثلاثة أيام.. ينادون بأن الكاذب اللئيم مدعي الزهد والعبادة سوف تدق رأسه بالطبر عند باب زويلة ظهر يوم الجمعة، ولمدة أيام ثلاثة علا النواح من البيوت.. طلع ابن سلام فوق المصطبة، رأسه محلوق تماما.. صاح فجأة، اقرءوا الفاتحة.. وقيل إنه التفت إلى المشاعلي وقال: اعمل شغلك، وجلس القرفصاء، بينما رفع المشاعلي الطبر الثقيل وأهوى به فوق عظام الرأس.. وظل جسده معلقا فوق باب زويلة ثلاثة أيام⁽⁴¹⁾.

إن عمل المبدع الذي يمكن القول إنه ينطوي عموما على عملية التفات من الواقع بقوانينه إلى الفن يأخذنا هاهنا إلى حالة تساؤلية، يبدو أن الراوي يرمي إليها ويسعى بعمله إلى تقديم جواب هو بمثابة مقارنة تبين نقاط الالتقاء بما حصل في حاضر معيش من قبل الكاتب ولا تزال له تبعات سلبية تلقي بظلال لها على واقع الجماعة وما هو مسكون في زمن فائت؛ فأزمة يونيو 67 تتطور فنا فتتجلى في حدث ذي طابقين:

- الأول: ظهر فيه بدرجة كبيرة بهيئة صريحة قريبة مما هو واقعي، كما هو الحال في تجوال البطل في القصة الأولى والثانية في المجموعة.

- الثاني: يمنح هذا الواقعي امتدادات ويضيف إليه متعلقات، عندما أسبغ عليه مما هو تاريخي؛ كما هو الشأن بالنسبة إلى قصة أمر السجن وما يأوي إليها من دلالات، وقصة ابن سلام التي تضعنا في موضع نتيجة أفضى إليها مصير الجماعة المصرية في الماضي؛ فدخول بني عثمان يشكل لحظة أزمة ولحظة نهاية لدولة استمرت قرونا، هذه اللحظة لها بالطبع عوامل دفعت إليها وساعدت على وقوعها، وتأتي قصة ابن سلام لتسلط الضوء على بعضه؛ إن استعارة

الفن للتاريخ وما يصاحبها من استعارة زمن مضى للتعبير عن حاضر قائم
بآثاره الناجمة عنه يشكل علامة فنية تنوب عن حكاية واقعية حقيقية،
عناصرها أربعة:

- بطل: ذات المؤلف (نموذجها الغيطاني).
- زمان: عقد الستينيات من القرن العشرين وما جرى في نصفه الثاني.
- مكان: البيئة المصرية.
- حدث: هزيمة يونيو وبعض العوامل التي أدت إليها.

إن منطوق الراوي في قصة ابن سلام يفتح الحدث في طبقتة الثانية على
سياق في آخر ؛ فحديثه عن الزيني بركات بن موسى، الذي يعد نموذجا للشخصية
المتحولة النفعية التي تتحرك في خدمة مصالح فردية ضيقة بعيدا عن أي وازع أخلاقي
يحيل إلى شاطئ أدبي آخر هو شاطئ الرواية، وفيه يستقر القارئ أمام رواية الغيطاني
"الزيني بركات" (42).

إن المحدد واقعا على مستوى الفكرة والزمان والمكان يبدو إذاً على مستوى
الفن على موعد مع توسعة له تعكس هذه الفضيلة التي يحظى بها هذا الأخير
عموما؛ ألا وهي فضيلة العمق في التناول؛ فالإحالة داخل النص بشقيها القبلي
والبعدي التي تضيف على الخطاب القصصي تماسكه وتبدأ من شخصية الشاب في
القصة الأولى، ثم ابن إياس في القصة الثانية وتمر بأمر السجن في القصة الرابعة، ثم
ابن سلام في الخامسة، تتجاوز حدود هذا العالم واصله إلى عالم في مجاور من صنع
المؤلف نفسه، ويعد هو الآخر معمولا/مفعولا لفاعل واحد أسهم في صناعته،
يتجلى في علاقة الغيطاني بلحظته المأزومة في ستينيات القرن الماضي وفي إفادته من
"بدائع الزهور في وقائع الدهور"، ولأجل ذلك يمكن القول: إن البنية الاستعارية

العاكسة لهذه الحال الواقعية تتجاوز هي الأخرى حدود هذا العالم القصصي لتشمل عالما سرديا ثانيا من إنتاجه.

ث- النص والخارج وتمدد الخطاب الاستعاري:

إن الفن الذي يحاول إدراك ما في العالم على طريقته، يحاول عبر الآلية التي ينتقيها لرصده تقديم حكم عليه، وفي ظل الثنائية الأثرية (الذات والعالم) يتخذ هذا الحكم في تحليله مظاهر عديدة، تبعا للصيغة المستخدمة في ظهوره.

في القصة الثالثة في مجموعة الغيطاني "أيام الرعب"، قد يظن القارئ للوهلة الأولى قبل الالتحام بالتفاصيل أن هذا المركب الإضافي للعنوان امتداد لسابق أو مرتبط دلاليا بلاحق؛ فقد يكون إشارة إلى هذه النكسة التي اصطلح على تسميتها بحرب الأيام الستة، لكن بالمتابعة يأتي هذا التركيب الإضافي عاكسا لحالة واقعية تشغل مكانا في داخل السياق الاجتماعي المصري، متمثلا في مجتمع الصعيد، وظاهرة الأخذ بالتأثر وما يحيط بها؛ إن المؤلف ذا المنشأ الصعيدي يتناول عبر الراوي في هذه القصة تجربة يقف الغيطاني على مسافة منها قريبا أو بعدا، عمل هذا الراوي فيها وفق ما يطلق عليه (الصدق الفني) يقوم على تقديم حدث قابل للوقوع، وقابل للتصديق ومن ثم الاقتناع به؛ لذا تضيق الفجوة كثيرا بين المشبه المذكور (البناء القصصي) والمشبه به المحذوف (ما في العالم ويشغل موضوعا لمعالجة الفنية)؛ وهو ما يجعل للاستعارة بوصفها عملية يقوم الفن بتوظيفها في تدشين نظراته إلى ما هو موجود خارجه درجات تعلق أو تمهبط تقترب أو تباعد من هذا الخارج المحيط به:

"أيام الرعب:

الاسم بالكامل: محروس فياض سلامة.

تاريخ الميلاد: 1945/5/9م.

الديانة: مسلم

الوظيفة: رسام في المؤسسة العامة

محل الإقامة: الجمالية..

رقم البطاقة: 8166

تجددت هذه البطاقة في 68/11/18

... "ولدنا الغالي محروس فياض /

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته، بعد السؤال عن صحتكم نعرفكم بأننا طيبون، لا ينقصنا سوى رؤياكم، أما بعد، فما كنا نحب إزعاجكم، ولكنك ولدنا ونخاف عليك كما نخاف على أرواحنا بالتمام، فنعرفك يا محروس أن عويضة طلع من السجن، وجمع عليه مهران واد مخلوف وبالمثل الدقل ولد الحويج، وعلمنا أنهم سهروا مع بعض كام يوم، وقال عويضة انه مادام أبوك مات ميتة ربنا يرحمه الله ويرحمنا أجمعين، يبقى لازم ياخذ تاره منك انت، ايوه منك انت يا محروس، وحلف على مصحف انه لا بد يدور عليك ولو كنت في آخر الدنيا، وقام طلق دقنه وقلب شال عمامته، وحلف ما يخلق ولا يعدل الشال إلا بعد ما يشرب من دمك..."

من نافذة الحلزونة الخلفية المتسخة رأى أباه يقف فوق الجسر وحيدا.. طالبك ليه يا بوي؟ أنا طلعت من صغري يا محروس يا ولدي ولقيت الناس بتشاور علي وتقول إني مطلوب لعيلة عويضة، أبوي قتل خاله من أربعين سنة، قبل ما اتولد وقبل ما هو يبجي على وش الدنيا.. حتى الشيخ صالح لما رحل له، قال لي وانا حعمل لك إيه دي شريعة البلد يا فياض.. عويضة لغاية دلوقتي ما هوبش

ناحيتك، أنا قلت في عقلي يا بني أبعثك سوهاج تتعلم هناك وبعدين تروح مصر، أنا هنا عارف ديتها، لكن ذنبك انت إيه..» (43).

إن منطوق الجد والأب في هذه القصة الذي ينسجم والمستوى الثقافي والبيئة الاجتماعية لمثل هذه الشخصيات يستدعي بالتوازي معه اللغة الغالبة على السرد في القصة الثانية "المقتبس من عودة ابن إياس إلى زماننا" والرابعة "هداية أهل الوري لبعض مما جرى في المقشرة" والخامسة "كشف اللثام عن أخبار ابن سلام"؛ ففي هذه القصص يظهر - إلى حد كبير - التحام الراوي بأداء لغوي يحيل إلى الماضي وإلى البيئة التي كان يعيش فيها ابن إياس المؤرخ وطبيعة الأداء اللغوي السائد حينها، يبدو أن أثر هذا الأداء قد انتقل منه إلى الغيطاني ومن الأخير إلى الراوي وممارسته اللغوية الغالبة على جل قصص المجموعة؛ إذًا نحن بصدد نمط استعاري يمكن أن يُسمى بالاستعارة اللفظية التي تقيم ربطا بين النص الفني وما هو كائن خارجه، وينقسم هذا النمط في "أوراق شاب عاش منذ ألف عام" إلى قسمين:

- الأول: يشير إلى لغة عصر ابن إياس التي يبدو أنها تركت صدى لها في عالم الفن، ظهر بداية من خلال عناوين بعض قصص المجموعة، كالقصة الثانية "المقتبس من عودة ابن إياس إلى زماننا"، والرابعة "هداية أهل الوري لبعض مما جرى في المقشرة"، والخامسة "كشف اللثام عن أخبار ابن سلام"، ثم انتقل إلى لغة الراوي في داخلها.

- الثاني: يتعلق باللهجة المصرية وظهورها على لسان عدد من الشخصيات، كما هو الحال في القصة الثالثة "أيام الرعب".

تطرح هذه الرؤية التحليلية - أيضا - نوعين من الاستعارة، يشجع على ظهورها تجربة الغيطاني الواقعية مع المعيش (ستينيات القرن الماضي وما جرى فيها)

والمقروء (علاقته بالتاريخ على وجه العموم بمراحله المتعاقبة وبابن إياس في بدائع الزهور على وجه الخصوص):

- النوع الأول: يمكن أن يطلق عليه الاستعارة المقامية، من خلال تحول الحدث الواقعي (تجربة يونيو 67 وتجربة السجن بالنسبة إلى الغيطاني) من سياق الواقع إلى سياق الفن؛ ففي إطار معالجة الحدث عبر ثنائية السبب والنتيجة تم تناول هذا الواقعي في ثوب متخيل عبر أنساق قصصية أربعة؛ فالحدث بوصفه نتيجة يأتي فنا في القصة الأولى والثانية (وقائع المعركة وتداخلها مع تجربتي كل من الشاب والنسخة المتخيلة من ابن إياس على الترتيب)، أما السبب فقد قام الفن بمعالجته من خلال قصة أمر السجن في الرابعة وابن سلام في القصة الخامسة وإشارات الراوي فيها إلى موجود في حياة الجماعة الإنسانية عموماً؛ ألا وهي الشخصية المتحولة التي تتحرك في سبيل غايات فردية محضة بغض النظر عن أية قيمة أخلاقية، كما هو الحال بالنسبة للزيني بركات، التي تعد أداة ربط فني بين هذه المجموعة ورواية بعنوان يحمل اسم هذه الشخصية للكاتب نفسه؛ إن فكرة الاستعارة المقامية إذاً تنبني على تجربة المبدع في محيطه وما تفرزه من نتائج يعاد تشكيلها في ثوب مغاير يتيح له حضوراً أكبر، مزدوجاً يجمع بين الحقيقي والمتخيل. وفي الاستعارة المقامية ينكشف على مستوى السرد جانب من السيرة الذاتية للمبدع نفسه في فترة من حياته⁽⁴⁴⁾، وتفني بذلك شخصية أمر السجن التي تخاطب الفردي والجمعي معا في سياق الواقع خارج النص.

- النوع الثاني: الاستعارة النصية، أو الاستعارة داخل الفن؛ في هذه المجموعة عنصران يسهمان في تماسك أجزائها، شخصية ابن إياس المتخيلة، والحدث

الذي يتكون من شقين جمعي (تجربة يونيو 67) وفردى (تجربة السجن بالنسبة إلى الكاتب)؛ إن هذا الحضور لابن إياس كان بمثابة رحم حاضن لمصنوع خيالي آخر يمت له بصلة ويمثل امتدادا جماليا له، كشخصية أمر السجن وشخصية ابن سلام، مرد ذلك وحدة الزمن المرجعي (العهد المملوكي) الذي يحيل إليه.

إن هناك فعلا للخروج ملازما لابن إياس يتخذ لنفسه وجوها عدة:

- الأول: خروج من سياق الحقيقة إلى سياق الخيال.
- الثاني: مترتب على الأول، خروج من إطاره الزماني إلى إطار زماني مغاير.
- الثالث: الإحالة الناجمة عن حضوره الفني؛ فاتصال هذه الشخصية بحقبة زمنية تاريخية محددة قد أتاح للصيغة المتخيلة لها في سرد الغيطاني أن تدخل في علاقة إحالة بعدية تربطها بمصنوعات فنية أخرى، كشخصية أمر السجن وشخصية ابن سلام، فكأنهما بذلك بمثابة مشتقين دراميين لها؛ لذا يمكن النظر إليها بوصفها شخصية إطارا (شخصية رئيسة) تؤدي دور المتبوع الجمالي الذي له توابع تمت له بصلة. ويتجاوز حدود هذا النوع من الاستعارة (الاستعارة النصية أو الاستعارة داخل الفن) سياق عالم فني إلى غيره، عندما نجد أن قصة ابن سلام هي مفتاح سردي يلجج به القارئ عالما حكايا آخر هو الزيني بركات؛ ومن ثم يمكن القول: إن هناك متوالية استعارية ذات حلقات متعاقبة تبدأ بابن إياس ثم أمر السجن، ثم ابن سلام، ثم الزيني بركات. وكلا العاملين: "أوراق شاب عاش منذ ألف عام" و"الزيني بركات" يُنظر إليه بوصفه مفعولا جماليا لفاعل أنتجته التجربة الواقعية ذاتها التي أحاطت بحياة الغيطاني في ستينيات القرن المنصرم.

ويتمدد هذا النوع من الاستعارة بفضل الطابع التكراري للحدث ذي الصبغة المرجعية (نكسة يونيو 67) الذي لم يكن بآثاره حكرا على ذات أو شريحة بعينها من المهومين بقضية التعبير، كل بالطريقة التي يراها؛ فها هو ذا - على سبيل المثال لا الحصر - إبراهيم عبد المجيد يرصده في عمله الروائي "في الصيف السابع والستين"⁽⁴⁵⁾ وأمل دنقل في ديوانه الشعري "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"⁽⁴⁶⁾.

إن مسار البناء الاستعاري بوجهيه: المقامي، والنصي داخل الفن، يجعل من الفن يأشكاله المختلفة بمثابة مشتق ذي صيغ عدة لواقع قد خرج منه وتشكل من وحيه، وبالنظر إلى الغيطاني في "أوراق شاب عاش منذ ألف عام" و"الزيني بركات" نجد أن هناك مفردات ثلاثة تحكم تجربته فيهما: التاريخ الذي قرأ، والواقع الذي مر عليه، والمنتج الفني الذي خطه القلم.

إن هذه المنطومة ثلاثية العناصر التي يتركب منها خطاب الاستعارة تدفع إلى اتساعه أفقيا - بناء على ما سبق - ليصافح هذه المفردات الثلاثة، ويحمل معه مقومات تماسكه، ومنها يتولد سؤال/قضية تخاطب عاما: هل يعد الفن الذي أنجزته يد الإنسان قديما وحديثا بطرقه التعبيرية المتنوعة استعارة أو مردافا خياليا للتاريخ الراصد والمسجل لوقائع حياة الأسرة الإنسانية على هذه الأرض؟

هوامش وإحالات:

1- يقترب هذا الطرح من لفظة (البيان) التي تشير في دلالتها إلى أشكال التعبير المختلفة التي تعكس الحالة الإدراكية للذات في اتصالها بالعالم، وفي الجذر المتصل بهذه اللفظة (بين) تبدو جلية فكرة المسافة الفاصلة بين هذه الذات والعالم مناط الرؤية التي تنشط في علاقتها به وما يترتب عليها من معنى تتم عملية التعبير عنه بطرق عديدة، وبالنظر إلى جانب اللغة تتخذ هذه العملية مسارين يمكن وضع عنوان عام لكل واحد منهما: الحقيقة، والخيال/المجاز.

- انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة: بَيَّنَّ، الموسوعة الشعرية الإلكترونية، ركن المعاجم، المجمع الثقافي العربي، الإمارات العربية المتحدة، إصدار 2003م.

- انظر: مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة بيروت، لبنان، 1984م، ص.80

2- انظر: فردينان دي سوسير، أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات، ترجمة: د. عز الدين إسماعيل، الطبعة الأولى، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 2000م، ص.41، 42.

3- وفي ظل هذا التصور يتبين ما للصلة التي تربط بين البيان والمجاز من أثر في كشف هذه المسافة التي تفصل بين الملفوظ والمراد على مستوى الدلالة بالنظر إلى المتكلم/المرسل ومقتضيات المقام؛ بما يجعل للمقول منطوقاً كان أو مكتوباً بمثابة غطاءٍ يجنب خروج المعنى المقصود من قبل باث الرسالة بشكل مباشر صريح وتصدير أو لنقل تقديم معاني أخرى يتم اقتناصها للوهلة الأولى عند التعرض لرسالته.

- انظر: السابق، ص.42.

- د. يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الطبعة الأولى، الأهلية للنشر، الأردن، 1997م، ص.99

4- تقود هذه الرؤية إلى ما أورده عبد القاهر الجرجاني بخصوص الاستعارة عندما قال "اعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللغوي معروفاً، تدل الشواهد على أنه

اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر وغير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلاً غير لازم، فيكون هناك كالعارية".

- الجرجاني (عبد القاهر)، أسرار البلاغة، الطبعة الأولى، دار الجيل، بيروت، 1411هـ، 1991م، ص.44

5- تشير هذه المعالجة إلى عوامل حاکمة لعملية التأويل هذه، تخضع لما يحظى به المتلقي من قدرات على الفهم والاستيعاب وتجاوز الظاهر/القريب المأخذ من المعاني إلى ما ورائها، وإلى الجو العام للنص وبنائه التركيبي؛ إذ للسياق أهمية كبيرة في إنتاج المعنى وتوجيهه، ومعظم الكلمات من حيث المفهوم المعجمي دالة على غير معناها؛ ومن ثم فإن السياق يؤدي دوراً مؤثراً في تحديد المعنى.

- انظر: د. يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص 104، وص.168

6- تعد الأسطورة الأم الحاضنة لأشكال الخيال الإنساني التي تم توظيفها من قبل العنصر البشري في إنجاز حضارته فوق هذه الأرض وفقاً لمسلمة الاختلاف العرقي واللغوي والثقافي، ومن هذه الأسطورة انتقلت الذات الإنسانية نقلة نوعية في مسيرها الزماني والمكاني وفي منطلقات الفكر التي تتعامل بها مع العالم المحيط، ويعد اللغز بمثابة انعكاس لهذا الطور المتقدم في حياة الجماعة؛ فمن مرحلة العجز عن تقديم تأويلات منطقية لما يقع في العالم من ظواهر تتطابق وقوانين العلم تحركت الجماعة بشكل واع باتجاه البناء الواعي لأنماط الفكر.

- انظر: د. نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، الطبعة الثالثة، دار غريب، القاهرة، دون تاريخ، ص 191، 200، 203.

7- انظر: مُجّد مفتاح، دينامية النص: تنظير وإنجاز، الطبعة الثالثة، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2006م، ص 24، 25.

8- إن النص الأدبي ليس بنية مغلقة وليس شكلاً فنياً فحسب، بل هو شبكة من أشكال معرفية، ولكنها ليست معطاة مباشرة، بل يجب أن تنتزع من النص، والنص بدوره ليس له وجود ثابت ونهائي؛ فهو لا يتحقق بالفعل إلا في علاقاته مع نصوص أخرى، وفي توالده المستمر عبر قراءات متعددة.

- انظر: بيار ماشيري، بم يفكر الأدب، ترجمة: د. جوزيف ميشال شريم، الطبعة الأولى، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2009م، ص.15

9- جمال الغيطاني من مواليد العام 1945م، في قرية جهينة بمحافظة سوهاج، نشأ في القاهرة القديمة، حيث عاش في منطقة الجمالية وأمضى فيها ثلاثين عاماً، التحق بمدرسة العباسية الثانوية الفنية وتخرج فيها في 1962، ثم عمل بعدها رساما بالمؤسسة العامة للتعاون الإنتاجي، عرض عليه محمود أمين العالم المفكر الماركسي أن يعمل معه في مجال الصحافة، وكان في ستينيات القرن الماضي رئيساً لمؤسسة أخبار اليوم الصحفية، بعد أن عمل في الصحافة بدأ يتردد على جبهة القتال بين مصر وإسرائيل وكتب في ذلك تحقيقات صحفية عدة، عمل محرراً أديبا لجريدة الأخبار، ثم رئيساً لتحرير أخبار الأدب مع صدورهما في العام 1993م، نشرت أول قصة له في يوليو عام 1963م، بعنوان "زيارة" صدرت مجموعته القصصية "أوراق شاب عاش منذ ألف عام" عام 1969م، من أعماله: "أرض أرض" (مجموعة قصصية)، و"الزويل" (رواية) و"الزيني بركات" (رواية) و"حكايات الغريب" (مجموعة قصصية) توفي في العام 2015م.

- انظر: الموقع الرسمي للكاتب جمال الغيطاني على الشبكة الدولية ،
www.alghitany.shrouk.com

10- المنطلق التزائي لهذه الرؤية يقترب من هذا العرض المازج بين التنظير والتطبيق لدى عبد القاهر في الدلائل، وفيه حديث إلى أحد أنواعها (التصريحية) عندما قال: " فالاستعارة أن تريد تشبيه الشيء بالشيء؛ فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيه المشبه وتجره عليه؛ تريد أن تقول: رأيت رجلاً في شجاعته وقوة بطشه سواء؛ فتدع ذلك وتقول: رأيت أسداً"

- الجرجاني (عبد القاهر)، دلائل الإعجاز، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2000م، ص.67

11- انظر: د. محمد عبد المطلب، البلاغة العربية: قراءة أخرى، الطبعة الأولى، المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة، 1997م، من ص.162 إلى ص.166.

والحديث عن ربط بين شيئين يبدوان في الواقع متنافرين متباعدين من شأنه أن يفتح العيون على واجهة أخرى وملامح غير معهودة لهذا الواقع، ليس من الميسور الوقوف عندها بطرق نمطية تميل إلى وسائل العلم المبنية على المشاهدة والتجريب، هذا الخلق الجديد للعالم الذي يتم إدراكه عبر وسائل استعارية يعد مجرد حالة للعالم وليس حالة وحيدة ونهائية له كما يدعي الخطاب العلمي.

- بول ريكور، الاستعارة الحية، ترجمه وقدم له: د. مُجَّد الولي، الطبعة الأولى، دار الكتاب الجديد، ليبيا، 2016م، ص.37

12- يرتبط ذلك بحديث لو ريكور في كتابه "الاستعارة الحية" عن السمة المميزة لها، عندما قال: " الاستعارة أداة ذهنية تتمكن بواسطتها من الإحاطة بما هو أبعد من كفاءتنا الإدراكية؛ فبواسطة ما هو أقرب وما نسيطر عليه نتمكن من الاتصال الذهني بما هو بعيد".
- السابق، ص.32.

13- يتأسس هذا الطرح على رؤية تراثية لمصطلح الاستعارة عبر عنها الجرجاني في الأسرار بقوله: " ومن خصائصها التي تذكر بها وهي عنوان مناقبها أنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر وتجنّي من الغصن الواحد أنواعا من الثمر".
- الجرجاني (عبد القاهر)، أسرار البلاغة، ص.55.

14- الحذف باب من أبواب علم المعاني في بلاغتنا العربية ، وفي حديث عبد القاهر عنه في الأسرار الذي يدخل ضمن نظريته للنظم يقول: " هو باب دقيق المسلك، لطيف المآخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر؛ فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجذك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبين".
- الجرجاني (عبد القاهر)، دلائل الإعجاز، ص.146.

ويفهم من طرح عبد القاهر أن هذه الآلية لها ملابسات تقف وراءها تتعلق بالسياق؛ سياق المقام الجامع بين المتكلم والمخاطب، وانعكاس هذا السياق على النص من الداخل وتجاوز أجزائه على مستوى اللفظة والعبارة.

- انظر: د. مُحمَّد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الطبعة الأولى، المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة، 1994م، من ص313 إلى ص316.
- 15- انظر: د. مُحمَّد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998م، ص18، 19.
- عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، الطبعة الأولى، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2001م، ص40، 41.
- 16- انظر: عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص: البنية والدلالة، الطبعة الأولى، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، 1996م، ص45، 46.
- 17- مع ملاحظة أن عمل المتلقي لن يتجمد نشاطه عند هذا الحد وحده، إظهار صورة مبدعه، بل سيسعى إلى تجاوزها انطلاقاً من قناعة مفادها أن النصوص بصفة عامة تكتسب حضوراً مستقلاً خاصاً بها بعيداً عن نفسية أصحابها، ومن ثم فإن الأنشطة المتصلة بإنتاج المعاني من هذه الأبنية الشكلية تبدو متسعة أفقياً ورأسياً بالنظر إلى المتعاملين معها، وبالنظر إلى ما يمكن إدراكه من دلالات خلال عملية التحليل والحكم.
- انظر: د. صلاح فضل، علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، الطبعة الأولى، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 2005م، ص52، 53.
- 18- انظر: يوسف الشاروني، القصة تطورا وتمردا، الطبعة الثانية، مركز الحضارة العربية، القاهرة، 2001م، من ص48 إلى ص52.
- 19- يحيل هذا الطرح إلى مدار المعنى ودوره الذي يترك أثراً في عملية الترابط بين الأجزاء التي يتكون منها النص شكلاً. وقضايا التماسك النصي على مستوى الصياغات اللفظية وعلى مستوى الدلالة تشكل المحور الرئيس لعلم ظهر حديثاً هو علم لغة النص؛ ففي إطار حركة ذات مسارين متعاكسين تنطلق مما هو ملفوظ تشرع الفكرة الكلية للنص في التكون، وفقاً لمنطلق استقرائي يمنح إلى الحكم والاستنتاج من خلال التفاصيل الشكلية الظاهرة. وتتجلى فكرة النص بداية من خلال هذه الصيغة المختارة من قبل الكاتب المرسل التي تمنح المتلقي وعياً أولياً

يساعده في الحركة داخل هذه التفاصيل بحثا عن أماراتها. وسياق الخارج المحيط بهذا النص على مستوى الإنتاج (سياق الكاتب) وعلى مستوى التداول (سياق التلقي) ليس يبعيد في عمل هذه الحركة التي لا تتوقف بين طرفين: شكل (له مركبات يتكون منها) ومعنى (منه ما هو قريب ظاهر من هذا الملفوظ ومنه ما هو أبعد وأعمق، وكلا الاثنين يقع في علاقة قرب أو بعد من مرامي الأديب وغاياته الدلالية. ويحدد هذه النظرة مصطلحان ارتبطا في معالجتهم بعلم لغة النص، هما (الحبك) و(السبك).

- انظر:

- فان دايك، النص والسياق، ترجمة: عبد القادر قنيني، طبعة إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2000م، من ص 203 إلى ص 208، وص 256، 257.

- د. محمد العبد، النص والخطاب والاتصال، الطبعة الأولى، المكتبة الأكاديمية الحديثة، القاهرة، 1426هـ، 2005م، من ص 89 إلى ص 93.

- محمد خطابي، لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1991م، ص 31، 32.

20- جمال الغيطاني، مجموعة "أوراق شاب عاش منذ ألف عام"، القصة الأولى "أوراق شاب عاش منذ ألف عام"، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998م، ص 9.

21- إن فكرة السلطة التي يدخل المبدع في علاقة معها وتجعل منها بمثابة الموجه لفعل الإبداع الذي ينجزه هي فكرة رمزية تتجاوز النظرة التقليدية التي ترى فيها شكلا ذا مسحة سياسية لتصير في موقع ما يمكن تسميته الداعي أو الأمر الذي يستجيب لرسالته فاعل النص، ويضحى عمله إزاءها نوعا من الترادف الفني وتجسيدها جماليا لحضور واقعي لها يغادر أثره في وعي هذا الفاعل وينتقل منه إلى مصنوعه المقدم إلى فضاء التداول.

- انظر: عمر أوكان، مدخل لدراسة النص والسلطة، الطبعة الثانية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1994م، من ص 22 إلى ص 25.

22- يجيل هذا الطرح التحليلي نظريا إلى مصطلحات مكانها في علم لغة النص؛ كمصطلح (الإحالة المقامية) الذي يقيم ربطا بين النص وسياق الخارج المحيط به، ومصطلح (الإحالة النصية) الذي يتوجه إلى داخل النص عبر نوعين: الإحالة القبلية إلى سابق، والإحالة البعدية إلى علامة لغوية سيتم ذكرها لاحقا.

- انظر: مُجدّ خطابي، لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب، من ص16 إلى ص18.

23- بموازاة هذا التصور يأتي ابتداء النص (استهلاله) ليشير قضايا تتعلق باختيار ألفاظه، ووضوح معناه وارتباطه بما بعده في داخل النص ودلالته عليه، مع أمور تتصل بالمقام؛ أي الموقف الخارجي المحيط بالنص عموماً، ويشتمل على الكاتب وتجربته والعالم الذي يستقي منه مادته وتأثره بالمعطى الفكري السائد فيه.

- انظر: د. مُجدّ العبد، النص والخطاب والاتصال، من ص118 إلى ص120.

24- إن ثنائية المضارع والماضي في توجه الغيطاني يشجع عليها جو الأزمة الذي يغلف طقس تجربته على المستوى الواقعي؛ بوصفه شخصية مصرية عربية عاشت زمن انكسار الحلم وتراجع مشروع ثورة يوليو 1952، فحاول توظيف مناطق الالتقاء بين هذه الحال السلبية وأخرى مماثلة لها في تجربة الجماعة المصرية أواخر العهد المملوكي وقبيل دخول القوات العثمانية إلى مصر وتحويلها من دور القائد إلى دور التابع المقود، هذه الحالة التاريخية هي بمثابة الموقف الأدبي الذي يشكل نقطة الانطلاق إلى ما هو في إنتاجه وفق معطيات النوع وخصوصية العمل المبدع نفسه، هذا السبب الواقعي والتحامه بالحيازات الغيطاني الفكرية وميوله ناحية التراث يعد عامل ربط بين هذين العاملين الفنين للغيطاني: "أوراق شاب عاش منذ ألف عام"، و"الزيني بركات".

- انظر:

- د. محمود مُجدّ عيسى، تيار الزمن في الرواية المعاصرة، طبعة مكتبة الزهراء، القاهرة، 1991م، من ص32 إلى ص45.

- جمال الغيطاني، الزيني بركات، الطبعة الثامنة، دار الشروق، القاهرة، 1994م.

25- لوعي الكاتب محددات فكرية تسهم في توجيهه على نحو معين، والغيطاني قد تأثر بدرجة كبيرة بابن إياس (ت.1523م) ومؤلفه التاريخي الشهير "بدائع الزهور في وقائع الدهور" الذي

يحكي تاريخ مصر منذ زمن بعيد حتى العام 1523م، في الكتاب وصف لأحوال مصر السياسية والعسكرية والاجتماعية والقانونية والثقافية وإشارات مفصلة عن أعياد المصريين وعاداتهم وتقاليدهم ومعتقدهم، وفيه تناول لهذه الحقبة المهمة التي يبدو أن الغيطاني قد تشرب بها واندمج معها ذهنيا، وانعكس ذلك على نشاطه الفني؛ ألا وهي الحقبة المملوكية ونهاية أيامها ودخول العثمانيين إلى مصر في العام 1517م وما أحاط بهذه الحقبة من أحداث أفضت إلى هذا المصير في النهاية، وفي روايته "الزيني بركات" اقتراب من هذا الحدث، الذي يتصدى له القارئ وفي حسبانته أن هناك عينين يقفان وراءه، الأولى القريبة: عين الراوي المقدم له في داخل الرواية، والثانية أعمق تسكن في خلفيته: عين ابن إياس في كتابه سابق الذكر.

- يمكن الرجوع إلى طبعة دار الشعب بالقاهرة لكتاب ابن إياس في سلسلة كتاب الشعب الأجزاء الثلاثة الأولى منه تحت عنوان: المختار من بدائع الزهور في وقائع الدهور، 1960م.
- يمكن الرجوع في رواية "الزيني بركات" إلى طبعة دار الشروق بالقاهرة لها، الطبعة الثامنة، 1415هـ، 1994م.

26- وينطلق هذا التاريخ في عملية الصياغة الفنية له من ثنائية (المرجع والرؤية الذهنية له المتعلقة بذات المبدع)؛ فالتاريخ يشكل علامة مرجعية تحظى بحضور ذي صبغة جمعية، لكن الرؤية المعتمدة على تصوره تبدو نسبية ذات حضور متعدد؛ بحكم الذوات الفردية المتعاملة معه، هذا التعدد بلا شك ينعكس على الممارسات اللغوية التي تجعل منه موضوعا لها في أداؤها، وفي ظل هذه الثنائية الأثيرة (الواقع والفن) يدخل ما سكن حقل التاريخ من أحداث هذه اللعبة المعتمدة على الخيال بأشكاله المختلفة؛ ومن ثم فإن عملية نقل ما فيه إلى عالم الفن لن تكون بالطبع بشكل حر في ولكن ستخضع لهذا التصور المتصل بذات المبدع وما يترتب عليها من نتائج ستتجلى فوق صفحات إبداعه.

- انظر: جيرارد ستين، فهم الاستعارة في الأدب (مقاربة تجريبية تطبيقية)، ترجمة: محمد أحمد حمد، الطبعة الأولى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005م، من ص 241 إلى ص 243.

27- في عالم السرد تنوع أشكال الراوي بحكم الهيئة التي يبدو بها عند قيامه بذلك الدور، وفي مصطلحات علم السرد الحديث تفرقة مهمة بين المؤلف صاحب الكيان الحقيقي الموجود في

الواقع وهذه الشخصية الاعتبارية، أو الأداة المصنوعة (الراوي) الذي يبدو في أثواب متنوعة، منها عندما يقص باستخدام ضمير المتكلم (أنا) فيصير أقرب إلى راوي السيرة الذاتية، ومنها عندما يبدو في هيئة العليم الذي يملك إحاطة بما يجري في داخل هذا العالم الفني ويصبح الضمير المصاحب لعمله هو ضمير الغياب بأشكاله، وقد يبدو مسرحيا في عمله عندما يلجأ إلى آلية الحوار بين شخصيات الحكاية.

- انظر:

- جيار جينيت، خطاب الحكاية، ترجمة: مُجّد معتصم وآخرون، الطبعة الثانية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997م، من ص198 إلى ص201.

- د. مُجّد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة (دراسة ومعجم)، المبحث الخاص بالتفسيرية، الطبعة الأولى، المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة، 1996م، من ص119 إلى ص123.

28- جمال الغيطاني، "أوراق شاب عاش منذ ألف عام"، القصة الثانية "المقتبس من عودة ابن إياس إلى زماننا"، ص24.

29- انظر: د. عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، الطبعة الثالثة، مكتبة الآداب، القاهرة، 2005م، من ص108 إلى ص110.

30- عندما يرحل الحاكي ذهنيا من لحظته المضارعة إلى ماضٍ يقوم باستدعائه عن طريق التذكر.

- انظر: جيار جينيت، خطاب الحكاية، ترجمة: مُجّد معتصم وآخرون، ص60.

31- جمال الغيطاني، "أوراق شاب عاش منذ ألف عام"، قصة "المقتبس من عودة ابن إياس إلى زماننا"، ص22، 26، 27.

32- إن البنية الدرامية لهذه الشخصية ترتبط بطابع مونولوجي يقوم على أحادية الصوت الناطق بما يتدفق على وعيه من خواطر، وتتصل هذه الهيئة في عالم السرد بما عرف حديثا بتيار الوعي في الكتابة الحكائية، وله رواد في الأدب العالمي، أمثال: مارسيل بروست، وفيرجينيا وولف، وجيمس جويس .

- انظر: روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة: محمود الربيعي، طبعة مكتبة غريب، القاهرة، 2000م، من ص33 إلى ص37.

33- جمال الغيطاني، "أوراق شاب عاش منذ ألف عام"، قصة "أوراق شاب عاش منذ ألف عام"، ص9، 10، 11، 12، 13.

34- لمصطلح التخييل مرادفات عدة، مثل: التغريب ونزع الألفة (defamiliarization) الذي ارتبط في ظهوره بمدرسة الشكليين الروس وأحد روادها فيكتور شكولوفسكي، ويرى أرباب هذه المدرسة أن وظيفة الاستعارة ليست مقتصرة - كما تقضي بذلك النظرة الكلاسيكية إليها - على تقريب الشيء إلى أذهان القراء؛ إن هدفها في الفنون الأدبية أن تقدم المؤلف في سياق جديد وغير متوقع؛ فتجعله يبدو غريبا أو غير مألوف.

- انظر: د. مُجّد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة (دراسة ومعجم)، من ص69 إلى ص71.

35- جمال الغيطاني، "أوراق شاب عاش منذ ألف عام"، قصة "هداية أهل الورى لبعض مما جرى في المقشرة"، ص61.

36- يراجع هامش (19) من الدراسة.

37- جمال الغيطاني، "أوراق شاب عاش منذ ألف عام"، قصة "هداية أهل الورى لبعض مما جرى في المقشرة"، ص62، 63، 64.

38- - يراجع السيرة الذاتية للمؤلف على الموقع الرسمي له على الشبكة الدولية www.alghitany.shrouk.com

39- تطرح هذه الرؤية تصورا مفاده أن الخيال ليس فقط مجرد إشارات إلى غائب وفق مقياس المنطق والمقبول في سياق الواقع، بل يعبر أيضا عن كيفية إدراك الذات لما في هذا العالم، هذه الكيفية التي تخضع لقدرة وأدوات، قدرة على صياغة روابط بين موجودات متعذر التقاؤها في هذا السياق وصناعة علاقات بين عناصر بعضها يحظى بوجود خيالي محض وبنها عبر الفن إلى هذا السياق الفيزيقي الملموس؛ لذا فإن ما هو فلسفي يبدو في هذه الثنائية الأثيرة (الفيزيقي والميتافيزيقي) يلتقي بما هو بلاغي بالنظر إلى هذه الحالة المتطورة من الإدراك التي يكشف عنها مصطلح (الاستعارة) ويجمع حاصل الاثنين معا في فضاء الفن بطرائقه التعبيرية المتنوعة.

- انظر: روبين جورج كولنجرود، مبادئ الفن، ترجمة: د. أحمد حمدي محمود، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2001م، من ص230 إلى ص233.

40- هذه الطبيعة غير المنغلقة تنضوي تحت مصطلح له مكانه في الدرس النقدي هو التناص أو التناصية (Intertextuality) الذي يعني تجاوز النص حدوده الذاتية بانفتاحه على غيره من النصوص، الوقوف على هذه الحالة عملية يشترك فيها كل من صانع الفن ومتلقي عمله معا.

- انظر: د. عزت مُجد جاد، نظرية المصطلح النقدي، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2002م، من ص298 إلى ص301.

41- جمال الغيطاني، "أوراق شاب عاش منذ ألف عام"، قصة "كشف اللثام عن أخبار ابن سلام"، ص71، 72، 73، 76، 78.

42- جمال الغيطاني، الزيني بركات، الطبعة الثامنة، دار الشروق، القاهرة، 1994م.

43- جمال الغيطاني، "أوراق شاب عاش منذ ألف عام"، قصة "أيام الرعب"، ص35، 37، 40، 41.

44- إن الإشارة إلى السيرة الخاصة بالكاتب بالنظر إلى هذه المجموعة يدفع إليها عالمان قصصيان داخلها، الأول: "هداية أهل الورى لبعض مما جرى في المقشرة" والثاني "أيام الرعب" وتناولها لمسألة الثأر وفيها يبدو هذا الاقتراب الشديد بين ما في الواقع وما هو معتمد على الخيال؛ فبطل القصة محروس فياض في ولادته ومقامه وعمله يحيل إلى جانب كبير من حياة الغيطاني نفسه في الواقع. والحديث عن سيرة الشخصية عموما والصياغة الأدبية لها يقود إلى مسألة الإجراء المتصل بهذه الصياغة وشحنة الخيال المتصلة بهذه الصياغة التي قد تزيد وقد تنقص، فتقترب حيناً من درجة التطابق مع ما في الواقع وتبتعد حيناً آخر عنه.

- انظر: إحسان عباس، فن السيرة، طبعة دار صادر، بيروت، 1996م، ص81، 82.

في هذا السياق يتحدث صاحب فن السيرة عن هذه القضية ضاربا بذلك أمثلة عليها بقوله: "إننا لا نعرف المازني من إبراهيم الكاتب" ولا توفيق الحكيم من "عودة الروح" ولا العقاد من "سارة"، ذلك لأن هؤلاء حاولوا أن ينسجوا جانباً من تراجمهم الذاتية نسيجاً

قصصيا.. فكم أجرى هؤلاء تغييرا في الواقع حتى تنسجم قصصهم وتتلأم أجزاءها؟ وكم أضافوا إليها من خيالهم؟... وليس من ريب في أن سارة أو عودة الروح أو عصفور من الشرق أو إبراهيم الكاتب تتضمن نواة من حياة أصحابها، وبعض الأحداث التي وقعت لهم ومعالم من شخصياتهم وذواتهم.

45- إبراهيم عبد المجيد، "في الصيف السابع والتسين"، الطبعة الثانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989م.

46- أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، الطبعة الثالثة، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1407هـ، 1987م، من ص 105 إلى ص 190.