مجلة الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

OPEN ACCESS
تاريخ الاستلام: 2022/09/04م
تاريخ القبول: 2022/11/13م

التمثل العرفاني في سيرة نجيب محفوظ
مقاربة في ضوء البلاغة الإدراكية

د. فوزي علي علي صويلح*
fswaileh@kKu.edu.sa

ملخص:

يهدف البحث إلى الكشف عن هم الذات المكتوبة سرديًا في سيرة نجيب محفوظ في كتابه (أصداء السيرة الذاتية)، وينطلق من رؤية عرفانية مضمنة في المتن السردي للسيرة، وأصدائها، على النحو الذي جعلها مختصة بالدائرة السردية، وآفاقها، إذ ساقها ضمن عمل إبداعي، له ما يبرر حضوره في المباحث القادمة، التي توزعت في مشاغلها بين مقدمة ومبحثين: الأول التمثيل العرفاني، بصوره المتفرعة: التمثيل الواقعي، التمثيل الاستعاري، التمثيل الرمزي، والآخر، خصائص البلاغة الإدراكية، ومرده إلى ثلاث خصائص: التشخيص، والتشاكل، والمفارقة، وهي في مجملها تمثل خارطة منهجية للمنهج الإدراكي، وخصائصه البلاغية. وتوصل إلى أن المنهج العرفاني يعد أحد مناهج استكشاف عوالم النصوص والخطابات، وما يتعلق بالأنساق الذهنية المضمرة التي بنيت عليها؛ سعيًا وراء البنية الفكرية، والتصور الذهني لعلاقة الإنسان مع الأشياء وعلاقة الأشياء فيما بينها، وعلاقة الأطراف السابقة وموقعها من الكون.

الكلمات المفتاحية: التمثل العرفاني، البلاغة الإدراكية، السيرة الذاتية، نجيب محفوظ، الاستعارة التصورية.

* أستاذ البلاغة والنقد المشارك - قسم اللغة العربية وآدابها - كلية العلوم الإنسانية - جامعة الملك خالد - المملكة العربية السعودية.

للاقتباس: صويلح، فوزي علي علي، التمثل العرفاني في سيرة نجيب محفوظ: مقاربة في ضوء البلاغة الإدراكية، مجلة الآداب للدراسات اللغوية والأدبية، كلية الآداب، جامعة ذمار، اليمن، مج5، ع1، 2023: 422-468.

© نُشر هذا البحث وفقًا لشروط الرخصة Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)، التي تسمح بنسخ البحث وتوزيعه ونقله بأي شكل من الأشكال، كما تسمح بتكييف البحث أو تحويله أو الإضافة إليه لأي غرض كان، بما في ذلك الأغراض التجارية، شريطة نسبة العمل إلى صاحبه مع بيان أي تعديلات أُجريت عليه.

OPEN ACCESS
Received: 04-09-2022
Accepted: 13-11-2022

مجلة الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

Cognitive Representation in the Biography of Naguib Mahfouz: An Approach in the Light of Cognitive Rhetoric

Dr. Fawzi Ali Ali Ali Swaileh *
fswaileh@kKu.edu.sa

Abstract

The aim of this research is to examine how Naguib Mahfouz portrays the self and its concerns in narratives in his book "Echoes of Biography". The study is rooted in a cognitive perspective that is reflected in the narrative structure of the book. Mahfouz presents his work as a creative piece, and this justifies its inclusion in the research. The study is divided into an introduction and two main sections. The first section explores cognitive representation in its various forms, such as realistic, metaphorical, and symbolic representation. The second section examines the characteristics of perceptual rhetoric, including diagnosis, uniformity, and paradox. Together, these sections provide a systematic overview of the cognitive approach and its rhetorical features. The research concludes that the cognitive approach is an important tool for exploring texts and discourses and understanding the implicit mental systems that underlie them. Through this approach, we can gain insight into how humans perceive their relationship with the world and with each other, as well as the location of these relationships within the larger universe.

Keywords: Cognitive representation, Perceptual Rhetoric, Biography, Naguib Mahfouz, Conceptual Metaphor.

*Associate Professor of Rhetoric and Criticism, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Human Sciences, King Khalid University, Saudi Arabia.

Cite this article as: Swaileh, Fawzi Ali Ali Ali, Cognitive Representation in the Biography of Naguib Mahfouz: An Approach in the Light of Cognitive Rhetoric, Faculty of Arts, Thamar University, Yemen, V 5, I 1, 2023: 422 -468.

© This material is published under the license of Attribution 4.0 International (CC BY 4.0), which allows the user to copy and redistribute the material in any medium or format. It also allows adapting, transforming or adding to the material for any purpose, even commercially, as long as such modifications are highlighted and the material is credited to its author.

(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
https://doi.org/10.53286/arts.v5i1.1432

المقدمة:

لعل مما تقاربت فيه المناهج النقدية، وأجمعت في تصورها للمدونات الأدبية، والسيرة الذاتية على وجه الخصوص يكمن في الاستراتيجية التي بنيت عليها، من حيث التصور والتشكيل السردي، على نحو يعطيها الحق أو يجعلها معنية -إلى حدٍ كبيرٍ- بالكشف عن التحولات النوعية في المدونة، ومنها مسألة التجريب، التي يتوخى الباحث استكشاف ملامحها الواعدة، أو تقريب مراكزها الفاعلة وأبعادها المائزة في المنهج والمدونة، خاصة إذ ما قورنت بمدونات أو مناهج أخرى، وهو مسعى يقيس مستوى الكاتب أو يحدد مدى قدرة المبدع على ممارسة النشاط الكتابي، والتحكم بمسارات اللعبة السردية.

على هذا النحو، ينشغل البحث باستكشاف ملامح التمثيل العرفاني وبلاغته الإدراكية الموغلة في سيرة الأديب نجيب محفوظ بمقتضى الأصداء التي رسمت خطها السردي، ونقصد (**أصداء السيرة الذاتية**)، التي اختصها المؤلف في تسمية عنوان الكتاب، وهو عنوان مجازي يذهب في تسميته مذهب الصدى الفكري والترجيع الثقافي الموصول بالكون والإنسان.

ولولا اقتران العنوان بصيغة التجنيس، الدالة على (**السيرة الذاتية**) لانصرف الذهن إلى مجموعة قصصية منتخبة، لا يربطها زمان، ولا تنتمي إلى مكان، ولا تفهم سر وجود الشخوص المشفرة التي أوردها؛ لكنها كتبت بطريقة بلاغية وامتدادات مكثفة؛ تؤهلها لأن تكون صالحة لقياس المؤشر الإنساني في علاقته بالدين والوطن، والمجتمع، وبالرغبات والأهواء، والآمال والآلام، وما يتأصل في أعماقه وما ينشده من السكينة المجتمعية، والاستقرار النفسي. وهو بهذا السَّمت -كما نتصور- يقدم نفسه أنموذجًا للإنسان المفكر والأديب المتأمل في مسالك العرفان.

وبناءً على ما سبق؛ تبرز إشكالية البحث ضمن ثلاثة مساقات، فالأول والثاني في طريقة البناء السردي التي بدت عليها المدونة من حيث المجاز الباذخ، وقصر النصوص والمقاطع التي توزعتها، وتحكمت بأطرافها، والمنوال الذي انتظمت في سياقاته، إذ غلب على خطابها الطابع الحواري، والتوقيعات السريعة في حقول شتى، ومسارات متفرقة لا تعكس طبيعة حياته، ولم تحمل قرائن دالة على ذكرياته، بل إن كل ما استوقفنا من النصوص التي بلغت (304)، يسلمنا إلى الطابع الإرشادي العام، والثقافة الموسعة التي نشرها في دروب كثيرة من قضايا الناس وتصوره للكون، ومجاهيله.

إذ بنى عالمه السردي لمقاربة أوجاع الناس، والتعبير عن همومهم، ولم ينص على ذاته، أو يقدمها معادلًا رمزيًا في نصوصه، كما تجاوز التراتبية المعهودة من الطفولة إلى الكهولة؛ فاتخذ من بعض المحطات التاريخية عمدةً في كتابة السيرة، دون ترتيب، أي إنه انتقى مادته بعمق، واستوفى شروط الإبداع كما يراها هو. لذلك اتسمت سيرته بالغموض، و"حضر فيها العقل حضورًا قاهرًا، متجبرًا حتى اختفت الذات بهوسها، وأحلامها وجراحها"[1]؛ فكان مسوغنا لترشيحها ضمن النصوص الإدراكية المتجاوبة وأصداء المنهج الذي اقترحناه.

والثالث، يعمق الشعور بالمشكلة، ويزيد حاجتنا للمقاربة، إذ نتصور أن هذا النوع من الكتابة الذاتية لا يتجاوب مع أي منهج، باعتبار الشفرات الرمزية والفكر الاستعاري الباذخ في مادته، الأمر الذي يجعلنا أمام مسؤولية منهجية، لاعتماد المنهج العرفاني، وتوظيف آلياته في المكاشفة عسى أن نبلغ درجة من الفهم لحيثيات الذات وعلاقتها بالآخر، بتمثيلاتها وخصائصها السردية.

يضاف إلى ذلك الأهمية المعرفية التي اكتسبتها أعمال الأديب نجيب محفوظ، ومنها (أصداء السيرة الذاتية)، إذ لا تقل شأنًا عن العديد من السير الذاتية في محمولاتها التصورية، أو بنائها السردي، كما هو حاصل في رواياته ومجموعاته القصصية، أمثال:(خان الخليلي، زقاق المدق، بين القصرين، قصر الشوق، والسكرية، ودنيا الله، شهر العسل، والجريمة)، وغيرها من الأعمال القديرة التي ذاعت شهرتها في الآفاق، ونالت القبول في المؤسسات الثقافية العربية والعالمية، وغدت من عيون السرد الأدبي في العصر الحديث؛ فاستحق عليها نجيب محفوظ جائزة نوبل العالمية عام 1988م، كل ذلك يعد مسوغًا كافيًا وباعثًا محفزًا لمقاربة الأصداء، والمضي في استدعاء مغارس الذات من منابتها.

كل ما تقدم مؤشر على طبيعة الإشكالية، التي شغلتنا للإجابة عن سؤال جوهري مركب، بصيغته الآتية:

- **كيف تشكلت صورة الخطاب العرفاني في سيرة نجيب محفوظ؟ وما الخصائص البلاغية الإدراكية التي طبعت سيرته الذاتية؟**

والإجابة عن هذا السؤال المركب منوطة بمسارات البحث عن الظاهرة العرفانية، بتمثيلاتها وخصائصها البلاغية، على نحو يجعلنا أمام مبحثين: الأول التمثيل العرفاني، بصوره المتفرعة: التمثيل الواقعي، التمثيل الاستعاري، التمثيل الرمزي، والثاني، خصائص البلاغة الإدراكية، ومرده

إلى ثلاث خصائص: التشخيص، والتشاكل، والمفارقة، وهي في مجملها تمثل خارطة منهجية للمنهج الإدراكي، وخصائصه البلاغية.

وتأسيسًا على ما سبق، يكتسب البحث قيمته العلمية من المنهج والمدونة، فالمنهج وآلياته، يتجاوب وطبيعة بنائها، ويتناغم مع مادتها السردية الوجيزة، التي جهد الكاتب في توليد طاقتها الاستعارية والرمزية، وما يتقبله الواقع في صور متشابكة من الزمان والمكان والشخوص، الأمر الذي جعله – في تصورنا- صالحًا لإضاءة مادتها، وقادرًا على استكشاف أنساقها الذهنية المضمرة، مع الإشارة إلى أن أفكار رواده، أمثال: لانقيكر، وجاكندوف، وليونارد طالمي، وسويستر، ومارك جونسن، وغيرهم، من نقاد العرب المتخصصين في هذا الحقل كانت هي الملهمة للباحث، ولها الفضل في الاشتغال بالمنهج واختبار آلياته.

ذلك أن ما تهيأ للعرفانية من أسباب التفوق يكمن في قدرتها على استكشاف طبيعة التفاعل الإنساني في علاقته مع العالم الخارجي، وإيجاد بنية تصورية في خبرتنا مع العالم[2] انطلاقًا من قاعدة جوهرية، تنص على أن "أعمالنا مراقبة من عقولنا؛ لذلك نمتلك القدرة على التأثير في عقول الناس وفي آرائهم وأفكارهم، ونحن بذلك نسيطر -بطريقة غير مباشرة- على أعمالهم.. لذلك فالخطاب يتحكم بصورة غير مباشرة، في أفعال الناس وسلوكاتهم، مثلما يتم عن طريق الإقناع والتلاعب؛ فالذين يسيطرون على الخطاب إنما يمتلكون أكثر من غيرهم، القدرة على السيطرة على عقول الناس وأفكارهم وتصرفاتهم"[3].

ويندرج ضمن محفزات البحث أن أصداء السيرة الذاتية لنجيب محفوظ لم تأخذ حقها من المقاربات، فما وقفنا عليه ضمن خارطة البحث عن الدراسات السابقة لا يمنع من المضي في هذه البحث، واستكشاف البعد الإدراكي في سيرته، على أن ما تيسر للباحث قد ورد في سياقات جزئية من البحوث المخصصة لأعمال آخرين. وكذلك بعض الكتب التي اختصت سيرته الذاتية بالبحث من جوانب أخرى؛ لكنها في المجمل لم تستهدف ما نصت عليه أدوات هذا البحث ولا منهجه، ولا فكرته العرفانية، وهي:

1. الطريطر، جليلة، رجع الأصداء في تحليل ونقد أصداء السيرة الذاتية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997م.

2. البارودي، د.محمد، عندما تتكلّم الذّات (السّيرة الذّاتيّة في الأدب العربيّ الحديث)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005م.م،

وعلى الرغم من أن دراسة جليلة الطريطر قريبة من الخط الذي سلكه بحثنا فإن أهدافها كانت معنية بإضاءة زوايا أخرى، أهمها الكشف عن الكيفية التي اختارها الكاتب لتجنيس سيرته الذاتية، وطريقة الإخراج الفني الذي اعتمده لتصوير حياته، وبلورة المصطلح في ضوء المفاهيم التي انطلقت منها خطابات سير ذاتية عربية وأجنبية على حد سواء[4]. تلك هي البواعث التي حفزتنا لإنجاز العمل، إيمانًا بنجاعة المنهج، وقيمة المدونة.

التمهيد: حدود المصطلحات، وضبط المفاهيم

أولًا: مفهوم التمثل العرفاني

يتأسس مفهوم (**التَمثُّل**) في الوعي الاصطلاحي على رؤية إبداعية، وتصور ذهني للمضامين الفكرية وأنساق الوعي الاجتماعي والقيم النفسية، التي يغدو فيها ضربًا من النشاط الإبداعي الذي يقوم به المتلقي لفهم الخطاب، واكتشاف القوة الخلاقة في أنساقه ومضامينه، ويصبح المكتشف صورة باذخة لطبيعة الرؤية المتماسكة في تقدير الواقع، والتعبير عن عوالمه الذهنية، ذلك أن رؤية العالم هو نوع من البناء الفكري، المقترن بالتصور الذهني للأشياء، يقوم بها الفهم، لإدراك المعاني المجردة أو تكوينها.

وطبقًا لهذا التصور؛ يذهب جون جوزيف إلى أن تمييز الأشياء بعضها عن بعض هو تمثل[5]. ومرد هذا التمييز إلى طبيعة التصور والتخيل في كنه الأشياء، وما تجري عليه مداركها الذهنية وأبعادها العرفانية.. لذلك يؤول مفهوم التمثل في التصور العرفاني إلى متوالية نسقية من المسلمات والمبادئ التي حققت فاعليتها في النظرية الإدراكية، وترابطت في صورتها الذهنية بالمفهوم والمحددات الإدراكية العميقة، والعمق مبني على أحكام العقل وتفاعله مع الجسد لفهم العالم وإدراك نواميس الكون، وإصدار الأحكام الملائمة للسياقات المتضافرة في الوعي الإنساني، على نحو يغدو الاتجاه المفهومي للعرفانية موجهًا نحو " بنية الواقع وفق ما تتم ممارسته في الإدراك والفعل"[6].

بمعنى أن اللغة لم تعد نظامًا من العلامات كما جرى في السيميائية، ولا يعمل العقل مجردًا كما كان في الفلسفة الطبيعية، ولا يعزل الجسد كما نصت عليه مبادئ الفلسفة التجريبية، بل

غدت اللغة مسترسلا من الأبنية الرمزية، والحال مع العقل الذي صار يعمل بالتفاعل مع الجسد، بما يمكن تسميته بالذهن المجسد[7].

وهذه الأبنية محكومة بمتتالية البنية التصورية، المسنودة بعمليات (الفهم، التذكر، التصور)، وكذلك منوطة بشبكة معرفية وأنساق مضمرة، لا تتفوه بها النصوص عبر وسائطها اللغوية ما لم تجد تمثيلات رمزية تسعف العقل في إدراكها؛ ذلك أن "فن التمثُّل يجد فضاءه في ما لم تتفوه به الكلمة المكتوبة"[8]. وهي مقولة جوزيف التي تقاس بها معرفية الخطاب ومدركاته الذهنية.

على أن التمثيلات الاستعارية والرمزية في العرفانية تعد من أهم قوانين التمثل الإدراكي للذهن، إذ دعا روادها إلى استبدال الجمالية العامة في مجال تذوق الكلام الأدبي وغير الأدبي على السواء، واستقباله بجمالية قوامها التصور الاستعاري، الذي يسهم إنتاجه في صناعة الفكر، وفي تحقيق التواصل الأدبي، ومن ثمَّ يفتح مسلكًا من مسالك التفكير في العالم[9]، و"تعتمد عملية التمثيل على النظام العرفاني؛ فهو الذي يقوم بتحويل كل ما يتلقاه الفرد من معلومات تقدمها المداخل الموسوعية إلى نماذج ومعطيات ذهنية تصور المدركات الغائبة عن الذهن حول موضوع معين؛ حيث تحيل عملية التمثيل إلى التصوير الذهني الذي يقوم به العقل حول المعرفة البشرية عمومًا"[10].

بهذه المعطيات؛ يمكننا تعريف مصطلح (**التَّمثُّل العرفاني**) المركب إجرائيًا بأنه " ضرب من التصور الذهني لعوالم الخطاب أو ما ينتجه النص من الأفكار والأشياء، وعلاقتها بالإنسان والكون".

ثانيًا: السيرة الذاتية.. المفهوم والوظيفة السردية[11]:

تعد السيرة الذاتية مشغلًا إبداعيًا في الخطاب السردي، وصورة من صور اكتشاف الفرد لماضيه الشخصي، بآماله وآلامه، وأمجاده، وخيباته، إذ تتم بوعي في سياق جهدٍ مخصبٍ، وعملية استكشافية منسقة، تتمايز بها الذات في الكتابة، وتتجاسر في قدرتها على التمثيل؛ حتى تصير حكاية مترابطة في الموضوع والبناء، وهي الرؤية المفهومية التي منحتها صيغة التعريف لدى فيليب لوجون – أحد روادها، إذ يرى أنها " حكي استعادي نثري، يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز علي حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته، بصفة خاصة"[12].

وهذا المبدأ في الكتابة الإبداعية للسيرة يفرض على السارد التموضع في موقع المؤلف والراوي في آن، إذ لا تخرج السيرة الذاتية بهذا المتصور عن" كونها قصة حياة المؤلف التي يسردها بنفسه،

مثقلة بإكراهات الصدق والحقيقة"[13]. ويجري عليها ما يجري على السرد في الرؤية والتشكيل؛ ولكنها تتسم بالواقعية السحرية، باعتبار أن ساردها ظاهر" تقوم مشاعره واعتقاداته وأحكامه بإضفاء الظلال على الوقائع والمواقف المعروضة"[14]. ومن ثمّ" فإن ميلاد الراوي هو- بطبيعة الحال- نفس ميلاد كاتب السيرة الذاتية. والتسلسل الزمني الشخصي للسيرة الذاتية هو اللحظة أو اللحظات التي ينهمك فيها كاتب السيرة الذاتية في سرد حياته الخاصة"[15].

وأيًا كانت الإشكالات التي رافقت هذا الفن في مفهومه ومؤثراته النقدية؛ فإن ما يهمنا هو مرجعية الخطاب السردي الذي تتحرك في مساحته. إذ "إن السيرة الذاتية ليست إلا شكلًا من أشكال السرد، وككل أشكال السرد، للسيرة الذاتية مؤلف يكتبها وسارد يسردها وقارئ فضولي يقرؤها، ثمة مقام سردي ومقام كتابي وما تتميز به السيرة الذاتية هو الالتباس القائم بين المقامين"[16].

بمعنى أن السرد يجري على الورق، والكينونة في التصور والتحرك السيري مسكونة بالحالة الراهنة للكاتب أو المتلقي، أي إن المقاربة تتحول من عالم الواقع الميتافيزيقي إلى العالم الوجودي، الذي يظل باحثًا عن حالة الاستقرار المنشود لحماية الذات من المكاره، وخلاصة ما يخصها في علاقتها بالآخر والأشياء، حتى لكأنها "فعل تذكر مرتهن بلحظة الكتابة، وهي لحظة مرتهنة كذلك بأسبابها وظروفها ومبرراتها"[17].

تلك هي ناصية القول في قصة الميثاق السردي، إذ إن زمن السرد مهما ميزناه من الزمن التاريخي في السيرة الذاتية -يلتقي حتمًا بزمن الكتابة، وهو بظروف القول ألصق، وأوثق صلة بالكاتب. وأوضح منه أن الحاضر هو الذي يختار ما يختار وينتخب من الماضي، وكل إجراء أو ممارسة إبداعية في سياق الإنتاج يترتب عليه في الوقت نفسه إنجاز تأويلي، ومن ثمّ فلا انفصال بين الزمنين: فزمن الذكرى مشتق من زمن التذكر وزمن الملفوظ موصول بزمن التلفظ، وزمن الخبر مرهون بزمن الخطاب. هكذا هو الأمر في اللعبة السردية للسيرة كما يراها شكري المبخوت[18] ونطمئن لها.

ومن ثمَّ فإن هذا الوعي الكتابي يعطي ساردها استحقاق التأمل في التعبير عن النفس، وتصحيح فضائلها في الحياة الإنسانية، وهي الغاية التي يزكيها جورج ماي، إيمانًا منه بأن قيمة السيرة الذاتية لا تكمن في بعدها التاريخي، ولا في أسلوبها أو شكلها السردي بل في مثولها الإنساني، إذ تعد

شهادة إنسانية، واعترافًا عميقًا من الكاتب، بما يحقق الأثر في المتلقي، ويسعف لواعجه، ويروي عطشه في معالجة الكسور التي يعيشها[19].

كما أن طبيعة هذا الشهادة هي التي ترسم ملامح الكتابة، ويكتب لها القبول لدى المتلقي والتفاعل مع أسئلتها الإبداعية.

ومن جهة أخرى تصبح السيرة الذاتية بهذا المعطى "صيغة قراءة بمقدار ما هي نمط كتابة، إنها أثر تعاقدي متغير تاريخيًا"[20] كما أن القول بحكايتها، وما استقام في تصور النقاد لشكلها ومضمونها، قد لا يجري على سير ذاتية أخرى، كما هو الحال في الأيام لطه حسين، والخبز الحافي لمحمد شكري، ولا حتى في كتاب أصداء السيرة الذاتية لنجيب محفوظ، إذ بتعارض ذلك مع ميثاق لوجون، وشروطه التي حدد ها في لائحة من أربعة معايير، هي:

"1. شكل اللغة: حكي، نثري. 2. الموضوع المطروق: حياة فردية، وتاريخ شخصية معينة. 3. وضعية المؤلف: تطابق المؤلف الذي يحيل اسمه إلى شخصية واقعية. 4. وضعية السارد: تطابق السارد والشخصية الرئيسة، منظور استعادي للحكي"[21].

وعلى الرغم من أن سيرة نجيب محفوظ يهيمن عليها طابع التخييل الذاتي، التي تتحرر من المباشرة، وصريح الذكر بالمؤلف وصاحبها، فإن فيها من النصوص ما يشفع لها بالانتماء إلى هذا الجنس، ويدعم هويتها في هذا الحقل، إذ تضمنت بعض نصوص السيرة ما يؤكد ذلك، كما ورد في الصفحات: (6، 9، 10، 11، 12، 20، 35، 39، 41، 51،.. إلخ)، إذ حملت تفاصيل صريحة عن حياته، تعزز موقفنا وتجليه تجاه المتلقي، على نحو يدرك القارئ من ورائها خصوبة التجربة التي مارسها، وقدرته في توجيه الأساليب الحوارية نحو الغاية التي بنى عليها أفكاره، والتصرف في المجاز بفهم وإدراك لأسراره، وما دار في نصوص سيرته من الأصداء يرسم لعبته السردية المتقنة بالضمائر، مع هيمنة ضمير الغائب على نصوصه، إذ يحيل في مواضع شتى على شخوص أنطولوجية، لها مسارها النفسي الذي يعالج مواقف إنسانية وأنشطة متفرقة من علاقته بالناس والأشياء في الواقع.

وبناء على هذه المعطيات؛ فإن سيرة نجيب محفوظ تنتمي إلى جيل طه حسين، الذي جمع فأوعى، " فمع أبناء هذا الجيل بدأ الوعي الفني بخصائصها، وهو وعي مأتاه إلمامهم بالآداب الغربية، وانتماؤهم إلى مرحلة تحول فكري عميق، مثل المهاد الذهني والاجتماعي لتقبل هذا الشكل الفني الغربي، فهو شكل تعبيري يستجيب -عند العرب- لحاجة فنية وفكرية"[22] والمقصود أن سمة

التجديد في البناء والمضامين تظل منفتحة على تجديد الشكل، وتحسين الشروط الإبداعية في الأجناس الأدبية ومنها السيرة الذاتية.

وسواء اعتمدنا ما ذهب إليه لوجون أو ماي، أو ما اقترحه غيرهما فإننا نعدها في مقاربتنا الإجرائية: (ترجمة ذاتية لشخص ما في دائرته العمرية بين الصبا والكهولة، ورصد لتجربته الإنسانية في الحياة، بمعطيات تاريخية مختلفة اجتماعية وثقافية وعلمية، وغيرها من التحولات النوعية التي ينتقيها الكاتب، ويبثها بقصد الإغراء والإقناع والتأثير في المتلقي).

ثالثًا: السيرة الذاتية بوصفها خطاطة عرفانية

من المواصفات والشروط المنهجية التي استوفتها السيرة الذاتية -طبقًا لمبادئ البلاغة الجديدة في زيها العرفاني- أنها ثمرة سيرورة دوافع ورغبات متفرقة، وهذه الدوافع "يمكن اختزالها في المقاصد العقلانية، والمؤثرات الانفعالية والعاطفية"[23].

ففي هذه المقاصد رؤية مشبعة بالفعل الإقناعي الذي يحقق للذات الساردة فاعليتها مع الغير، ويتمم لها التأثير في الآخر؛ باعتبار أن "الذات ومنذ الأمد مسكونة بالغيرية فـ"الذات عينها" هي "الآخر"[24]. ولما كانت السيرة الذاتية مبنية على حالة من اختيار الأحداث وانتقاء المواقف، واصطفاء الزمن النوعي في مسيرتها، فإن ذلك – لا جرم- يندرج ضمن مرافعات الذات في الحياة لإثبات الكفاءة الشخصية، وإبراز القوة الحجاجية والإدراكية معًا في علاقتها مع الآخر، بمعنى أن السيرة الذاتية "خطاب تم بناؤه بقصد الإقناع، أي بقصد التواصل والتفسير"[25].

كما نتصور أنه لا يمكن لأي خطاب أن يخلو من حجاج أو رؤية أو بناء تصور مخصوص تجاه الحياة والأشياء التي يلاقيها في حياته؛ لتصبح استراتيجية محملة بحكم أو متلبسة بقانون، أو محكومة بقاعدة يرسو عليها الواقع في معادلات النظر الكوني التي يبثها الكاتب بقصد أو بدون قصد، إذ لا ينشأ الخطاب السردي أو السير ذاتي إلا في إطار المكاشفة ثم يتحول إلى ظروف تقديم الذات للآخر بمعطيات كثيرة في جوانب الحياة الاجتماعية على الأقل، بمعنى أن كاتب السيرة الذاتية، لا يكتب عن ذاته إلا وهو مشغول في المقام الأول بفكرة معينة، أو تصور مؤيد بقرائن تثبت للقارئ وعيه بالأغراض ومقاصده الفكرية التي تشغله ويطمع في تصويرها للمجتمع.

وهذا يسلمنا إلى تصور عرفاني، يمكن الركون عليه في بيان الموجه الجوهري للمنهج، إذ بني على مسلمة عامة، تنص على (أن الإنسان بملكاته الذهنية التي يتمتع بها قادر على التخيل والتصور

وتنظيم أفكاره، وتحسين شروط الإنتاج والتلقي في الأفعال والأقوال، بما يسهم في إنشاء دائرة الاتصال وتحقيق التواصل مع الآخر بفاعلية). وتتلاقى هذه المسلمة في دوائر كثيرة من مفاهيم العرفانية التي تشغلنا، وانبثقت عنها مفاهيم الإدراكية لدى روادها، ذلك أن العرفانية في أجلى مفاهيمها تعني "الأنشطة الذهنية والبنيات التصورية بمناويل مختلفة، لغوية ونفسية وأنثروبولوجية[26] والمعتبر فيها هو الإدراك بوصفه المدخل الأساس والقاعدة الصلبة التي يتلقى من خلالها معرفته، وبها يجمع ويفهم ويخزن ويحلل المعلومات ويصدر الأحكام بمقتضاها.

وهذا المشغل هو الذي يحفزنا للمقاربة، على أن ما يهمنا بصورة أعمق في هذا السياق هو انفتاح هذه النظرية على العوالم الذهنية، المتخيلة، التي يقتضيها المنهج وتفرض حضورها في سياقات متعددة من التأمل والتخطيط وتنظيم الأفكار.

وليست العوالم العرفانية سوى ثمرة المسلمات التي انطلقت منها النظرية في تأثيث المصطلح، فاستغرقت البحث العرفاني في تمثيل المعرفة، واستيفاء النظر في الملمح الإدراكي، واتصاله بالمناهج الحديثة، وهي: (الذهن المتجسد Embodied mind، التصور الاستعاري Figurative metaphor، المتخيل الذهني Visualizer، الفكر الجشطالتي Gestalt thought)، وتفسيرها منوط بالرؤية الإدراكية، التي يستوفي الذهن شروط مقاربتها في الخطاب.

ومن ثمَّ فإن **الذهن المتجسد** يعني بحسب برايان ماير: أن الأفكار والمشاعر والسلوك، تتأسس على التفاعل الجسدي مع البيئة المحيطة[27]، وميثاق هذا المصطلح أن الجسد بحاجة إلى عقل مفكر، متأمل، يفكك المشكلات المجردة، ويتفاعل مع العقل لإنتاج المعرفة، ويحقق وظائف عرفانية، يتحول بها الخطاب من مادة للتعبير إلى أسلوب للتفكير.

وهو في طياته محمل برؤية جديدة، تقوض ما ذهبت إليه الفلسفة العقلية التي جعلت العقل وحده المسؤول عن الحواس والقادر على اكتشاف المعرفة بدون أعضاء الجسد، أو الفلسفة التجريبية التي أعلنت أن الجسد أو الإدراك الحسي وحده قادر على تقديم تجربة كافية لفهم الإنسان وطبيعة تفكيره.

ولأن السيرة الذاتية " قصة استعادية لحياة حقيقية، ولكنها قصة تكتب محكومة بذاكرة تنسى وتتوهم وتشوّه، ويعسر عليها في كل الحالات أن تحترم ترتيب الأحداث وتعاقبها الواقعي" [28] فإن

الأمر في هذا الشأن تسوسه هذه الثنائية، التي تختمر في الوعي وتنتج شكلًا ونظامًا ذهنيًا مجسدًا. هذه هي لعبة السيرة الذاتية، تتأرجح بين نظام صريح ظاهري، ونظام مضمر باطني.

وأما (**التصور الاستعاري**)، فمرده في تصور لايكوف وجونسن إلى حياة الناس، انطلاقًا من "أن الاستعارة حاضرة في كل مجالات حياتنا اليومية، إنها ليست مقتصرة على اللغة، بل توجد في تفكيرنا وفي الأعمال التي نقوم بها أيضًا، إن النسق التصوري العادي الذي يسيّرُ تفكيرنا وسلوكنا له طبيعة استعارية بالأساس"[29]، والاستعارة بهذا التصور لم تعد مجرد أسلوب في اللغة، أو طريقة في التعبير فحسب بل غدت طريقة في التفكير، تتحكم في منطق الإنسان وملفوظاته، وفي أفكاره وسلوكه.

ومن الأسس المنهجية مقولة (**المتخيل الذهني**) التي لا يفتأ النقاد من تمثلها باعتبار أن المتخيل معطى ذهني "يدل على الخيال ويقوم شاهدًا عليه، ومن ثمَّ يتقدم بوصفه جسرًا للعبور إليه، والاقتراب منه، وبعبارة أخرى، إنه صورة الخيال، وقد تحولت من مستواها الذهني المجرد والباطني؛ فتشكلت في قالب تمثيلي ومظهر إيحائي مستنبط من العلاقات الناشئة بين الصور والحركية المنظمة لبنياتها والمركبة لعناصرها"[30].

بهذا المعطى يكتسب المتخيل الذهني صورة مؤطرة في المقاربة العرفانية، إذ تتحول شعريته الجمالية والبنيوية من آلية إنتاج التعبير إلى آلية لكشف المستور الفكري والمعرفي الذي يتوارى خلف التصورات المخزونة في الوعي.

كل ذلك يتجاوب في سيرة نجيب محفوظ، إذ التمعت هذه الرؤى المتخيلة في كثير من المواضع التي استحقت مقاربتها على نحو ما ورد في نص (رثاء) بقوله:

"كانت أول زيارة للموت عندنا لدى وفاة جدتي. كان الموت ما زال جديدًا، لا عهد لي به عابرًا في الطريق. و اندلعت في باطني ثورة مباغتة متسمة بالعنف متعطشة للجنون. وقبضت على يدها وجذبتها إلى صدري بكل ما يموج فيه من حزن وخوف"[31].

وما ورد في قوله: "**رأيت في المنام قبرًا ذهبيًا قائمًا تحت أغصان شجرة سامقة مغطاة بالبلابل الشادية. وعلى صدره نقشت بأحرف جميلة واضحة كلمات تقول: هنيئًا لمن كانت نشأته في بوتقة الهجران**"[32]. إذ تتحول زيارة الموت والقبر الذهبي باعتبار التصور العرفاني من صورتين متخيلتين، لهما بعدهما الجمالي إلى تصور فكري عميق، يتأصل فيهما البعد الأنطولوجي، الموصول

بالبقاء والفناء، وعلاقة الإنسان بالغيبي المجهول، الذي يتحكم بمصيره، رغبة في تحسين شروط الحياة الآدمية، والاستعداد لمكاره الموت المحتوم.

ومما يتمم هذا التصور نجده في مقولة: (**الفكر الجشطالتي**)، وهي المسلمة الرابعة، التي فتحت لها العرفانية بوابة القراءة والمقاربة الواعية، انطلاقًا من فكرة خاصة تنص على أن الذهن ذري[33]، أي يقسم الأشياء إلى أجزاء، ويُمَقْوِلها إلى حاجات كافية، فيعطي كل عنصر حقه من التقارب ويمنح كل قيمة حظها من التفاعل في إطار المتشابهات، وتتحول المحسوسات والمعنويات وملابساتها إلى أفكار بعد الارتباط الذري في الذهن، ومن ثم فإن كل نص له اشتغاله العرفاني الخاص به، ونشاطه الذري الملائم لظروفه، إذ يتحول كل نص بعناصره إلى فكرة لها بواعثها الملائمة في الواقع، ثم تتحول كل فكرة بصيغة ما إلى وظائف رمزية كبرى، تخدم الإنسان أو تحدد علاقاته بالأشياء الكونية.

كما هو الحال في العناوين التي رسمت أمامنا ملمحًا ذريًا للعناصر اللغوية في أصداء السيرة الذاتية لنجيب محفوظ، (**دعاء، رثاء، دين قديم، الحركة القادمة، مفترق طرق، الأيام الحلوة، النسيان، المطرب، قبيل الفجر، السعادة، الطرب، عتاب، التلقين، الوظيفة المرموقة، الصور المتحركة، العدل، من التاريخ، الأشباح، قطار المفاجآت، حمام السلطان، العقاب، المرح، فرصة العمر، رسالة لم تكتب، الزيارة الأخيرة، الرحمة، البحث، سؤال وجواب، التحدي، المليم، دموع الضحك، المتسول،... إلخ**).

فما تداعت له العبارات/ العناوين السابقة وغيرها يمدنا بتفسير واضح لما اختمر في ذهن صاحبها من الأفكار، التي تربط الجزء بالكل، واختمرت في وعيه فصاغها في مدونته، وغدت أشبه بالمفاتيح التي استوثق بها مشروعه السردي، وعبر بها عن أصداء سيرته الكاشفة عن عوالم ذهنية متفرقة من الفناء والبقاء، والطفولة وشغفها، والأخلاق ومراتبها والأهواء وغرائزها، وعالم المعرفة وقيمته، والمكان وقيوده، والزمن وتحولاته، والذكريات وأشجانها.

المبحث الأول: التمثيل العرفاني

ينظر إلى التمثيل طبقًا لشروط المنهج كآلية لتنظيم الأفكار وتنضيد الأساليب التي ينتجها الذهن، ويحدد مسارها المعرفي بين العقل والعالم، سواء كانت من المعتقدات، والأخبار، أم من الذكريات، والعمليات الإدراكية الأخرى. ولا يفهم النص أو الخطاب إلا في إطار بنياتها التمثيلية[34].

ويصح على هذه الآلية ما نص عليه عبد القاهر الجرجاني، في سياق النظم، إذ يقول: "ومعلوم أن الفكر من الإنسان يكون في أن يخبر عن شيء بشيء، أو يصف شيئا بشيء، أو يضيف شيئا إلى شيء، أو يشرك شيئا في حكم شيء، أو يخرج شيئا من حكم قد سبق منه لشيء، أو يجعل وجود شيء شرطا في وجود شيء"[35]، ومراده من وراء هذا الفكر أن التمثيل يصبح أداة ضابطة للتفكير الإنساني، والهدف منه ليس التصوير البياني الذي جرت عليه البلاغة العربية فحسب، وإنما ينفتح على سياقات كثيرة من التعبير والتصوير، وما يتوصل به الذهن المجسد إلى فهم الأقوال والأفعال داخل الخطاب العرفاني.

ومن ثمّ فإن التمثيل بهذا التصور "هو العملية التي يحل من خلالها شيء محل شيء آخر، أو يرمز إليه كبديل له، وعملية التمثيل قد تكون خريطة عقلية مباشرة لموضوع معين، أو قد تكون رمزًا (كود code) عقليًا له في شكل صورة، أو فكرة، أو قد تكون عملية تجريد عقلية للخصائص المميزة له"[36].

ومن هذا المنطلق؛ فالوظيفة المعرفية للتمثيل هي وظيفة تخطيطية، إذ " لا تكمن في تمثيل الكيفية التي توجد عليها الأشياء، بل الكيفية التي نود أن تكون عليها الأشياء، أو نخطط لها لتكون عليها الأشياء"[37]، ويمكن مقاربتها في سيرة نجيب محفوظ الذاتية من خلال ثلاث تقنيات، على النحو الآتي:

أولًا: التمثيل الو اقعي

من المسلمات التي يقوم عليها الإبداع في الأدب أن اللغة التي يتشكل منها هي في جوهرها ظاهرة اجتماعية، غايتها تحقيق التواصل الإنساني وتعزيز البناء الاجتماعي في العالم؛ ومن ثم فإن جدلية (الذات) و(الموضوع) تظل ثنائية محكومة بالمتغيرات والأحداث المشهودة في صميم الحياة الإنسانية. ومعنى ذلك أن الإبداع الفني ليس محاكاة للأشياء في شكلها المادي والمحسوس على مساحة الواقع، وإنما هو "خلق جديد، يتجلى في كشف العلاقات الجوهرية بين الأشياء والقوى الفاعلة والمحركة للحياة"[38]، ذلك أن المبدع في معايشته للحياة والواقع، يكتشف أن أمورًا ينبغي أن تتبدل وتتخذ أشكالًا مغايرة لما هي عليه؛ لذا فإنه يحاول أن يرسم صورة، لما ينبغي أن يكون عليه الواقع المثالي والمستقبلي الذي ينشده ويتطلع إليه[39].

إذا كان السرد ومنه السيرة الذاتية كغيره من الفنون الإبداعية الأخرى ظاهرة إيجابية لها أهميتها في الوعي الأخلاقي والاجتماعي والسياسي وشتى مظاهر الحياة الإنسانية؛ فإن (الذات) الساردة تعيش االسرد همًّا، بوصفه طريقة للتفكير، ورؤية في التصور الإدراكي الذي شغل أديبنا في مدونته، وفرض حضوره في مناطق متعددة من نصوصها.

لذا تتجه العرفنة في صورها الكاشفة نحو فهم ذاته وعقلنة حياته وطبيعته من خلال فعل الثقافة الذي بسطها في ثنايا التمثل السردي، بقوله في نصه المعنون بـ(دعاء): " **ذهبت ذات صباح إلى مدرستي محروسًا بالخادمة، سرت كمن يساق إلى سجن. بيدي كراسة وفي عيني كآبة، وفي قلبي حنين للفوضى**"[40].

إن هذا الحنين الموجب يتداخل في منطوقه مع تمرد الذات على الأشياء، في ضوء ما تنطوي عليه الذات المبدعة من رؤى وثقافة ومواقف تظهر آثارها مبكرًا في حياة الطفل وتتشكل معرفيًا، وهي بهذا المتصور الذهني تجري في سياق المكاره الساذجة التي يعيشها في بداية حياته، بسبب حاجة في نفسه، يراها ضرورية لإشباعها أمام الآخر. ومن تلك الأوجاع والمنون التي تخامر الطفولة المبكرة شغفه بلفت الأنظار إليه، وشخصنة الأفق العائلي وتوجيه الطاقات الأسرية نحوه، يقول في نص (**دين قديم**):

" **في صباي مرضت مرضًا شديدا لا زمني بضعة أشهر، تغير الجو من حولي بصورة مذهلة، وتغيرت المعاملة، ولت دنيا الإرهاب، وتلقتني أحضان الرعاية والحنان، أمي لا تفارقني و أبي يمر علي في الذهاب والإياب، وإخوتي يقبلون علي بالهدايا، لا زجر ولا تعبير بالسقوط في الامتحانات.. ولما تماثلت للشفاء خفت أشد الخوف الرجوع إلى الجحيم. عند ذاك خلق بين جو انحي شخص جديد، صممت على الاحتفاظ بجو الحنان والكرامة. إذا كان الاجتهاد مفتاح السعادة فلأجتهد مهما كلفني ذلك من عناء. وجعلت أثب من نجاح إلى نجاح، وأصبح الجميع أصدقائي وأحبائي. هيهات أن يفوز مرض بجميل الذكر مثل مرضي**"[41].

في هذا النص المحمل بالدلالة والغني بالتداولية والعرفان مجتمعة، يقدم محفوظ الكهل صورة النجاح في حياة محفوظ الطفل، ويرسم من خلالها مظاهر الحياة الإبداعية والمناخ السعيد الذي يتشكل بوعي جديد تجاه النجاح والقبول بين الناس، على نحو يزيد من فاعلية الذات في مواجهة الرسوب في امتحانات الحياة وانكساراتها، وتصبح المسألة محكومة بمدى الاجتهاد الذي

يبذله المرء، والوقت الذي ينفقه الإنسان طفلًا أو كهلًا، صغيرًا أو كبيرًا في تحقيق السعادة، وإدارة الحياة على وجه صحيح. وهذه فكرة عرفانية، من ورائها تصميم، ومجاهدة، تتفاعل فيها العقول والأبدان، انتصارًا لفكرة الذهن المجسد.

وفي نص آخر من تمثيل الواقع، يرسم الكاتب صورة المكابدة التي يعيشها الإنسان في حياته، حين يبلغ من العمر عتيًا، فيبادره العجز بالفتور والتراخي ويقسو عليه النسيان، ويحيله إلى مدينة الراحلين بعد حين، بما يعني أن للعمر أطوارًا، ينبغي استثمار طورها المتوهج، وتوجيه طاقات الشباب نحو البناء، والإنجاز، فضلًا عن تخزين الذاكرة بما ينفعها ويخدم مجتمعها، على نحو ما سيق في نصه المعنون بـ(**النسيان**)، إذ يتساءل ويجيب، على سبيل الاستغراب والتعجب قائلًا:

"**من هذا العجوز الذي يغادر بيته كل صباح ليمارس رياضة المشي ما استطاع إليه سبيلًا؟ إنه الشيخ مدرس اللغة العربية الذي أحيل على المعاش منذ أكثر من عشرين عامًا. كلما أدركه التعب جلس على الطوار أو السور الحجري لحديقة أي بيت مرتكزًا على عصاه، مجففًا عرقه بطرف جلبابه الفضفاض. الحي يعرفه والناس يحبونه، ولكن نادرًا ما يحييه أحد لضعف ذاكرته وحواسه، أما هو فقد نسي الأهل والجيران والتلاميذ وقواعد النحو**"[42].

فإن كان الآخر مسوغًا للذكر واستلهام الذكريات التي جمعته بهذا الحي وشخوصه، وسواء رسمت المدونة صورة السارد الماثلة أمام ذاته، أو عبر عنها بزي الآخر فإن الوعي بالإنسان، وعرفانية الحدث اقتضت هذا السردية، إيمانًا بأن الإنسان هو الإنسان، وأن ما يجري عليه من ظروف الوجود، وما يصيبه من إكراهات الحياة البيولوجية أو النفسية، سيان في تصور النص المكتوب، فالقوة والضعف سمتان ملازمتان للآدميين. وليس النحو أو اللغة العربية إلا علامة مضيئة في المنجز المعرفي الذي قاد الكاتب نجيب محفوظ إلى العالمية.

ومثله نص آخر مع فارق الموضوع، الذي ورد معنونًا بـ(**الطرب**)، إذ يقول فيه: " **اعترض طريقي باسمًا وهو يمد يده. تصافحنا و أنا أسأل نفسي عمن يكون ذلك العجوز. و انتحى بي جانبًا فوق طور الطريق، وقال: نسيتني؟! فقلت في استحياء: معذرة، إنها ذاكرة عجوز!... ولما يئس مني تمامًا مد يده مرة أخرى، قائلًا: لا يصح أن أعطلك أكثر من ذلك.. قلت لنفسي: يا له من نسيان كالعدم. بل هو العدم نفسه. ولكنني كنت وما زلت أحب سماع التواشيح**"[43].

وبالتواصل الجمعي مع الآخر، وتقاسم الضعف والعجز في الذاكرة والبدن يختصر التعبير قوى العقل ومدارك الذهن بطبيعتها، وما جبل عليها الإنسان، لتمثل قفزة خارج المفاهيم القائمة، أي إن عجز الذاكرة وضعف البدن يمثلان تغييرًا في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها، لكنها رؤية السارد التي تتجاوب مع البعد الإدراكي في تقاطعها الفكري، وبناء التصور الذهني تجاه الوجود.

والمعتبر في هذا التفسير أن المبدأ واحد مع وجود العلاقة اللغوية الباذخة في النص، لكن المتغير الجديد في المنهج يختلف في الإجراءات، فكل نظرية لها طريقتها في إلقاء الضوء على زوايا النصوص. ومن هنا، ينفرد المبدع -أي مبدع- ساردًا كان أم شاعرًا عمن سواه، في التعبير عن هذا الوجود، بوصفه حركة مضطربة تموج بالمتغيرات والتحولات الآدمية المدهشة والمرعبة في آن، المتجانسة والمتناقضة في الوقت نفسه.

وفي نص آخر يحيل النسيان صاحبه إلى طاقة معطلة عن تلبية الحاجات، ويتحول في تصور الخطاب الإبداعي إلى قوة أخرى، موازية للنسيان، بل إنها سمة مميزة للعقل البشري، كما ينطق النص بالقول: "**... وتذكرت قول الصديق الحكيم: "قوة الذاكرة تتجلى في التذكر كما تتجلى في النسيان**"[44]. ويتعزز ذلك بما نصت عليه الحكمة السابقة، وقدرتها الاستيعابية غير المحدودة على الاحتفاظ بالمعلومات والبيانات الكفيلة. إنها التفاصيل العرفانية التي يثريها الأديب استنادًا إلى ذاكرته، المؤهلة للتعبير عن قضايا المجتمع وظروفه، ومواجهة اليأس في سياق البحث عن الأمل، والتخلص من الكآبة مقابل السعادة.

ثانيًا: التمثيل الرمزي

من الشائع في الكتابة الإبداعية أن الوعي الإنساني ونظرته للأشياء وتقييمها لدى الذات يتغاير بين الكاتب في تخيله للأشياء، ورسم ملامحها الفكرية، بمقتضى التشابه، والاستدعاء الرمزي للكائنات والشخوص، ولأن التمثيل الرمزي ضرب من الرؤيا الإبداعية والتشكيل الفني؛ فإن الفنان كما يقول (يونغ) "ليس مخلوقًا عاديًا يبدع أعماله الفنية عن قصد وتفكير وروية، بل هو أداة في يد قوة عليا لا شعورية هي اللاشعور الجمعي"[45].

ويزداد الفنان قوة حين يمتلك القدرة على استدعاء الرموز وتوظيفها بما يؤهل النص أو الخطاب للتفاعل والإثارة لدى المتلقي، ويسهم في تحويل الواقع المادي إلى عالم التخييل، والانتقال به

على المستوى العرفاني من علاقة النص بالتاريخ إلى علاقة النص بالذات، الأمر الذي يفضي بالسيرة الذاتية إلى الخلق والإبداع.

بهذا المعطى يغدو الترميز نشاطًا إبداعيًا في السيرة الذاتية، وعملية تنضيد خلاقة في نصوصها؛ لأنه يغذيها بالذكريات، وتجارب الكاتب في لحظات البوح عن المسكوت، أو التعبير عن المشاعر والانفعالات المتوترة في سياقٍ مخصوصٍ يثري التجربة، ويجسد الرؤى المختلفة بأشكالها المتناظرة والمتبانية. وهي تستمد فاعليتها ومواقعها ومضامينها من روح العصر وتقاليده.

وأول مداخل الترميز في هذه المدونة ينصرف إلى العنوان بوصفه أحد مفاتيح الاشتغال العرفاني، إذ يمثل وعلامات أخرى على غلاف (أصداء السيرة الذاتية) مرايا مجازية مصغرة وإحالات رمزية مهمة لفعل القراءة والتحليل، إذ تعكس هويته وتكشف جوهره وتجمع شذراته في بنية انزياحية مكثفة، تتجاوز القيمة الخبرية إلى قيمة إيحائية.

والأمر في (**أصداء السيرة الذاتية**) يملأ الوعي السردي كثافة في تبصره للشأن الإنساني بمقادير الردود والأفعال، وما يستوي منها مع أصداء الحياة، وترجيعات المواقف والتجربة، ولعل حذف المسند إليه في مطلعها يغري المتلقي بهذا المناص على حد تعبير جيرار جينيت[46] -لتأطيره عرفانيًا، بما يرفع شأن نصوص السيرة، ذلك لأن صياغة العناوين الأدبية نشاط مرهق ذهنيًا، والعناية به يعد قفزة نوعية لتحقيق هوية العمل الأدبي، وتسجيل حضوره الإعلامي والفكري والجمالي.

ومن ثمَّ، فما بدا عليه العنوان في هذه المدونة[47] يسلمنا أيضًا إلى الورد المرسوم، وصورة المرأة، وطير الهدهد، إذ نراها -مجتمعة - محملة بأبعاد إدراكية متعددة، أهمها الخصوبة والامتلاء والجمال، كما أن رسم صورة الهدهد مقابل وجه المرأة له ما يؤيده من النصوص القرآنية في التراث الإسلامي، إذ يعد رمزًا للطير الأمين، وقصته معروفة مع نبي الله سليمان، ورسالته عبر هذا الطير للملكة بلقيس وقوم سبأ، قال تعالى: ﴿وَتَفَقَّدَ ٱلطَّيۡرَ فَقَالَ مَا لِيَ لَآ أَرَى ٱلۡهُدۡهُدَ أَمۡ كَانَ مِنَ ٱلۡغَآئِبِينَ ٢٠ لَأُعَذِّبَنَّهُۥ عَذَابٗا شَدِيدًا أَوۡ لَأَاْذۡبَحَنَّهُۥٓ أَوۡ لَيَأۡتِيَنِّي بِسُلۡطَٰنٖ مُّبِينٖ ٢١ فَمَكَثَ غَيۡرَ بَعِيدٖ فَقَالَ أَحَطتُ بِمَا لَمۡ تُحِطۡ بِهِۦ وَجِئۡتُكَ مِن سَبَإِۭ بِنَبَإٖ يَقِينٍ ٢٢﴾ [النمل: 20-22].

وهذا يعد إيمانًا بأن اجتماع هذه العناصر (الورد، المرأة، الهدهد) له ما يبرره في الوعي السردي للمدونة، إذ يعكس في هذا المقام الهاجس العرفاني، الموصول بالماء أسفل القلة/ المزهرية لتغذية الزهر، والإيحاء بالنمو ودوام بهجتها.

وبمقتضاها -أي العناصر السابقة- يحيلنا العنوان إلى رمزية أخرى تتعالق معها في المتن السردي، وهي (**رمزية الحب**)، التي تؤسس من خلالها لرؤيا عميقة، تتجاوز العاطفة إلى القوة النفسية المحملة بالطاقة الفاعلة والإيجابية، على افتراض أن الحب في المساق العرفاني يتحول إلى قوة نفسية تبدد الحزن، خاصة حين يقترن بالوعي الإنساني في الحياة، ويتشكل في السيرة الذاتية وفق نسقية متوازية، تتجاوز مدار التمثل السردي للحب المألوف، إذ ينفذ من إسار الرؤية المادية باتجاهٍ فراديسي، له في الوعي العرفاني ارتباطات متعاضدة، موصولة بتطلعات القلوب ولواعج الوجدان.

تلك هي خاصية النظر في رمزية الحب حين تتجاوب أو تتلاقى مع منطلقات التمثيل الذهني تجاه الأشياء؛ فهو الملهم في الحياة والحافز للإرادة: "**إنه الحب، ولا شيء سواه... ومن ملك الحياة والإرادة فقد ملك كل شيء، و أفقر حي يملك الحياة والإرادة**"[48]. والحب الذي يتصيد الخاطر ويلهم قواه منفتح على امتدادات كثيرة، يشمل الوالدين والزوجة والأصدقاء والوظيفة النوعية، وكل ما يمكن تحريره من الكراهية، المقيدة لمساره الإنساني في الحياة، ويتولد عن هذا الوعي استثمار الحب في كل ما يجيز إبداعه، ويزيده بالشخوص توهجًا في غمار التأليف والإنتاج.

لذلك اكتسبت هذه الرمزية وغيرها قدرًا هائلًا من القيمة المعرفية، والأثر العرفاني في التفكير، إذ ترجمت أفكارًا لها عمقها الإنساني في الوجود، والمكابدة، وكشفت أسرارًا لا حدود لها،

فسجلتها الذاكرة السردية بنصها الصريح، أو ما جرى على ألسنة الشخوص والأبطال الذين احتشدت بهم، وقد انتظمت في سياق التذكر والتوصيف بالمتوالية الآتية:

(أثنيت على الدنيا التي لا ينضب فيها معين الحب[49]، لا حياة بغير الحب[50]. مطلع الشباب عرفت الحب الخالد الذي يخلفه الحبيب الفاني[51]، قد تغيب الحبيبة عن الوجود، أما الحب فلا يغيب[52]، الحب مفتاح أسرار الوجود[53]، أنا الحب لولاي لجف الماء، وفسد الهواء، وتمطى الموت في كل ركن[54]، إذا أحببت الدنيا بصدق، أحبتك الآخرة بجدارة[55]، قال الشيخ عبد ربه التائه: كما تحب تكون[56]، أشمل صراع في الوجود هو الصراع بين الحب و الموت"[57].

لقد تعددت أشكال الحب ومضامينه المتآلفة والمتضادة في مقاييسها وأحكامها، وتصوراتها العرفانية على النحو الذي يمكن إدراك القدر المكشوف من أصداء السيرة ورحلة صاحبها نحو الاستقرار النفسي، والرغبة في التسامح مع الكائنات والواقع، إذ توحي في أبعادها بمعالم الحكمة والإرشاد نحو المعالي، والسمو بالنفس نحو المجد، إيمانًا بقدرة الحب على ترميم التصدعات في المجتمع، وإصلاح ما أفسدته الظنون بين الناس، كل ذلك يرفع قدر الحب، ويزيد منسوبه بن المحبين من الأزواج والأصدقاء، ويفتح بوابة التعايش، ويعقد ميثاقًا جديدًا من الاحترام وتقويض مساحة الكره، ونبذ الفرقة وكل ما يرأب الصدع بين الذات والآخر. تلك هي جوهرة العملية الذهنية التي أفرزت هذا النشاط الرمزي، وتعميمه ليبقى صالحًا للإنسانية في كل زمان ومكان.

وتطالعنا (**رمزية الشخصية**) التي تتداخل وتتخارج في المدونة بين الحب والإعجاب والتوبيخ والسخرية، إذ تبدو محملة بطاقة عرفانية، مشبعة بالقيم والعلاقات الآدمية، على نحو يعطينا مؤشرًا كافيًا إلى قدرة الذاكرة السردية في أصداء السيرة الذاتية على تشخيص الواقع، وتعزيز الهوية الاجتماعية، ومراقبة تحولاتها عبر **شخصية عبد ربه التائه**، الذي يتماهى في نشاطه السردي مع شخصية السارد، فيقرب صورته للقارئ، ويؤرخ لظهوره بالقول: "**كان أول ظهور الشيخ عبد ربه في حيّنا حين سمع وهو ينادي: " ولد تائه يا أولاد الحلال" ولما سئل عن أوصاف الولد المفقود قال: فقدته منذ سبعين عامًا فغابت عني جميع أوصافه، فَعُرِفَ بعبد ربه التائه. كنا نلقاه في الطريق أو المقهي، أو الكهف.. وإن في صحبته مسرة، وفي كلامه متعة، وإن استعصى على العقل أحيانًا**"[58].

والمتأمل يدرك قيمة هذه الشخصية وتوظيفها في هذا الاستدعاء الرمزي دون غيرها، إيمانًا بأن "السيرة فكر ومعرفة للعالم النفسي والاجتماعي الذي تعيشه، وخاصة في فترات الانتقال التي تعد تربة خصبة للسيرة الذاتية، ومن ثم فإن الكاتب يفكر في ذاته من خلال العالم الذي يعيش فيه بتاريخه ومجتمعه"[59].

وبحسب القرائن الدالة على ذلك فإن اقتراح التسمية، ترجمة لحالة التيه، والانكسار الذي تعيشه الذات الساردة في غمار الحياة، من جهة، وتحولات الخطاب السردي في مواكبته لتطور المجتمع ومتغيراته من جهة أخرى، ومما لا شك فيه أن كل تطور في تفكير الأديب والسارد نحو المجتمع يترتب عليه تحول في الرؤية والأداة، باعتبار الموقع والوظيفة الاجتماعية، أي أن "كل تعبير سردي هو تعبير من موقع، وكل موقع هو موقع إيديولوجي"[60]، و"لا يتحدد الموقع بذاته؛ لأنه ليس قائما بذاته، بل هو قائم في علاقة مع موقع آخر، وفي إطار هذه العلاقة يتحدد الموقع إلى الموقع الآخر، فيرى إلى اختلافه معه، فيولد الصراع الذي هو في وجهه الأهم دينامية الحركة، والنمو والتحول"[61].

بهذا التصور فرضت الأحداث على الكاتب توسيع دائرة النظر والرؤية الموقعية؛ فلم يجد بدًا من تعددية المواقع، وتوزيع الأدوار أمام المتلقي، كما هو الحال في مقولاته التي نسبها للشيخ عبد ربه التائه، بين الأسئلة والردود، وتوزعت في أكثر من خمسين صفحة، ومنها على سبيل المثال لا الحصر، قوله:

- **سألت الشيخ عبد ربه عما يقال عن حبه النساء والطعام والشعر والمعرفة والغناء فأجاب جادًا: هذا من فضل الملك الوهاب. فأشرت إلى ذم الأولياء للدنيا، فقال: إنهم يذمون ما ران عليها من فساد**[62].
- **سألت الشيخ عبد ربه التائه: كيف لتلك الحوادث أن تقع في عالم هو من صنع رحمن رحيم؟ فأجاب بهدوء: لولا أنه رحمن رحيم ما وقعت!**[63].
- **قلت للشيخ عبد ربه التائه: سمعت قومًا يأخذون عليك حبك الشديد للدنيا.. فقال: حب الدنيا آية من آيات الشكر، ودليل ولع بكل جميل، وعلامة من علامات الصبر**[64].
- **قال الشيخ عبد ربه التائه: الكمال حلم يعيش في الخيال، ولو تحقق في الوجود ما طابت الحياة لحي"**[65].

- **قال الشيخ عبد ربه التائه: بعض أكاذيب الحياة تتفجر صدقًا"**[66].
- **قال الشيخ عبد ربه التائه: لقد فتح باب اللانهاية عندما قال: "أفلا تعقلون؟"**[67].
- **قال الشيخ عبد ربه التائه: لا يوجد أغبى من المؤمن الغبي، إلا الكافر الغبي**[68].
- **قال الشيخ عبد ربه التائه: الحياة دين ثقيل، رحم الله من سدده**[69].
- **قال الشيخ عبد ربه التائه: أقوى الأقوياء من يصفحون**[70].

بهذه المقولات تتجلى أصداء السيرة على خير شاهد إذ يرسم السارد جانبًا لصيقًا بالحياة، بتفاصيل مهمة، لها قيمتها في الوعي الإنساني العرفاني، وتقترب السيرة فيها من خلال الأسئلة والإجابات التي تأخذ مداها في صياغة العبارات، والأحكام والأمثال، والحكم، إذ يتداخل السارد مع الذات تارة، ويتخارج معها كآخر تارة أخرى. بطابع فكري مغاير لما يجري على الواقع، ومعقد النظر في هذا التداخل والتخارج أنه يعمل على تطويعها لإنجاز دور أو لتحقيق وظيفة معينة، ثم يتركها ليراها على مسافة منه، منتظمة فيما بينها، مندرجة في حركة العوالم الذهنية المنتظمة بمنطقه السردي العرفاني.

وهو بذلك يحسم الجدل في مسارات النظر تجاه الأشياء والكائنات والقيم والعلاقات الإنسانية، إذ تعد رمزية عبد ربه التائه واحدة من أهم الشخصيات الافتراضية التي ظلت صالحة في أصداء السيرة، لاختبار الزمن، وتثوير طائفة واسعة من التفسيرات الافتراضية بين الذات والآخر.

ثالثًا: التمثيل الاستعاري

يتأسس التمثيل الاستعاري على طبيعة السلوك الإنساني وحاجة الناس للمجاز في تدبير المقولات وصياغتها، سواء للتعبير عن حاجاتهم أم للتفكير عن حالة الارتباط المتشابه بين التجارب و الموضوعات، ومعنى ذلك أن هذه الآلية تصبح حاجة ملحة لتنظيم أفكارنا وتوجيه سلوكنا نحو مسارات كثيرة في الحياة اليومية.

ولأن الاستعارة قائمة على بنية لغوية مجازية، فإن التمثيل الاستعاري في التصور العرفاني يندرج ضمن بنية ثقافية وفكرية منغرسة في الوعي الجمعي لأعراف الحياة وتقاليدها الإنسانية، كالذي يتراءى في نص المعركة من هذه السيرة حين يتذكر الكاتب: **"في عهد الصبا والصبر القليل نشبت خصومة بيني وبين صديق. اكتسح طوفان الغضب المودة فدعاني متحديًا إلى معركة في الخلاء حيث لا يوجد من يخلص بيننا. ذهبنا متحفزين. وسرعان ما اشتبكنا في معركة ضارية**

حتى سقطنا من الإعياء وجراحنا تنزف بغزارة. وكان لا بد أن نرجع إلى المدينة قبل هبوط الظلام. ولم يتيسر لنا ذلك دون تعاون متبادل. لزم أن نتعاون لتدليك الكدمات، ولزم أن نتعاون على السير. وفي أثناء الخطو المتعثر صفت القلوب ولعبت البسمات فوق الشفاه المتورمة. ثم لاح الغفران في الأفق"[71].

والجدير بالنظر في هذا النص وغيره من نصوص السيرة التي تقال بلا اعتبار للاستعارة، وتساق بلا تدبر لمصير القول، أن خاصية المجاز تتلاشى منه، إذ لا يدركها إلا من اشتغل بالبحث، وسعى في مرادها التداولي والعرفاني. ذلك أن العملية الإبداعية حين تختمر في الذهن وتحدد خياراتها وافتراضاتها المتصورة لأحداث الواقع وقضاياه، فإنها تجري على نسقية متوازية بين العبارات والمضامين، أو بين البؤر الاستعارية وإطاراتها، حتى تستوفي شروط إبداعها بالخروج عن المألوف، الذي يقبله العقل ويستحسنه المجتمع المتلقي.

وبناء عليه؛ فإن الاستعارة في مرادها الفكري أسلوب حياة في التواصل البشري، وآلية لتنظيم الفكر الإنساني بين البؤرة والإطار، وجزء من معماره الذهني. كما هو بادٍ في الاستعارات الآتية: **(نشبت خصومة، اكتسح طوفان الغضب المودة، معركة ضارية، هبوط الظلام، صفت القلوب، لعبت البسمات، لاح الغفران في الأفق)**. فالبؤرة تتجلى في **(الخصومة والطوفان، والغضب، والقلوب، والبسمات، والغفران)**، والإطار يتراءى في العوامل، نحو: **(نشبت، اكتسح المودة، صفت، لعبت، لاح في الأفق)**، وبمثل هذه الملفوظات يتأصل الفكر الاستعاري في البنية الذهنية للمتخاطبين، وتنشأ الرغبة في تعدد الرؤى والتأويلات المشخصة.

ومن هذا المنوال؛ فإن التمثيل الاستعاري ليس حالة استبدالية للفظ مكان آخر، ولا صيغة تحل بدلًا من أخرى كما هي في التصور الجمالي والزخرفة الأسلوبية، وإنما الشأن ناتج عن عملية تفاعل وتوافق بين البؤرة والإطار؛ فالبؤرة تتشبع بخصائص مستمدة من تفاعلها مع الإطار الذي يتشبع بدوره بخصائص مستمدة من تفاعله مع البؤر الاستعارية، هكذا هو الحال في عملية التمثيل العرفاني للظاهرة الاستعارية، حتى تستحيل موردًا فاعلًا من موارد الطاقة في التعبير والتفكير معًا.

إذ لا تدخل الاستعارة ضمن نسق تصوري من مستوى ثانٍ، نلجأ إليه إذا رغبنا في الاتساع والتأنق في الكلام، بل إن جزءًا مهمًا من نسقنا التصوري قائم على الاستعارة التي هي، أساسًا، وسيلة من الوسائل التي نُمَقْوِلُ بواسطتها الموضوعات والأوضاع[72].

ومن ذلك ما ورد في نص "**إنه جارنا فنعم الجيرة ونعم الجار.. عندما تودع السماء آخر حدأة يرجع أبناؤه الثلاثة من أعمالهم. وعشية السفر إلى الحج نظر في وجوههم وسألهم: - ماذا تقولون بعد هذا الذي كان؟ فأجاب الأكبر: لا أمل بغير القانون. وأجاب الأوسط: لا حياة بغير الحب. العدل أساس القانون والحب. فابتسم الأب وقال: لا بد من شيء من الفوضى كي يفيق الغافل من غفلته. فتبادل الإخوة النظر مليًا، ثم قالوا في نفس واحد: الحق دائمًا معك!**"[73].

إن التعبير الاستعاري الذي نسج خيوط الكلام بمنطلقات وأسس جوهرية من التعبير المجازي، يتحدد كذلك بين البؤرة والإطار، مثل:(**تودع السماء آخر حدأة، لا أمل بغير القانون، لا حياة بغير الحب، العدل أساس القانون و الحب، الحق دائما معك**) وهذا الخط الاستعاري الذي رسم مساره في العبارات السابقة قد اغتنى بمصادره الإبداعية من البيئة الاجتماعية التي يعيشها السارد ومحيطه الثقافي، وبني على نشاط ذهني لِمَقُوَلَةِ الموضوع والأوضاع التي حددت علاقة الأب مع أبنائه، ودوره التربوي في حياتهم، رغبة في ترسيخ القيمة الفكرية من وراء وجود القانون، والعدل والحب، وصيرورة الحق بين الناس فيما يحكمون، على نحو تصبح المشابهة التي هي أس الاستعارة وجوهر تمثيلها الإدراكي قادرة على إنتاج اللغة بهذا المستوى من التفكير، ومعالجة الأوضاع بمقتضى الظروف الملائمة للخطاب، كل ذلك يؤكد أن الاستعارة والكناية وغيرها من أسباب القوة في البيان السردي تعد من أهم لوازم التفوق في تصوير الأشياء وإخصاب الذهن الإنساني بأشكالها المصورة.

كما أن ما سبق يندرج ضمن مراد النظرية العرفانية/ الإدراكية في تصوير الأشياء وتوجيه الأفكار نحو الكفاية الإدراكية للمتخاطبين، من أجل وضع تصورات لكل جوانب الواقع وتجربتهم فيه.

وفي هذا السياق أثمرت جهود النقاد في البحث عن هذه الرؤى المتواشجة على بصيرة وقناعة راسختين بأننا أمام مرحلة جديدة في التمثيل الاستعاري طبقًا لتصور عرفاني يرى بحسب جورج لاكوف ومارك جونسون أن خطابنا العادي أو الإبداعي محمل بـ(**الاستعارات التي نحيا بها**)، وهي الفكرة التي ألهمت المؤلفَين بصياغة عنوان كتابهما، ومنها تبلورت هذه الفرضية، واشتقت من تجاربهما، وجوهر ما نصت عليه في الكتاب، كما ورد " أن الاستعارة لا ترتبط باللغة أو بالألفاظ بل على عكس ذلك، فسيرورات الفكر البشري هي التي تعد استعارية في جزء كبير منها"[74]. والأهم من

ذلك كما ورد في الكتاب أيضًا، أن "النسق التصوري البشري مُبَنْيَنٌ ومحدد استعاريًا. فالاستعارات في اللغة ليست ممكنة إلا لأن هناك استعارات في النسق التصوري لكل منا"[75].

وعلى الرغم من قيمة الاستعارة في التراث البلاغي عند العرب ودورها الوظيفي في البيان والتصور الفكري، فإن مسالكها في المنهج العرفاني كما بدت تقسيماتها عند لاكوف وجونسن تأخذ مستويات مختلفة نوعًا ما، إذ يقترحان أنموذجًا معرفيًا جديدًا في تبصر معالمها، على الوجه الذي يساعد في اكتشاف المعرفة من وجهات كثيرة، أهمها: (**الاستعارات الاتجاهية، الاستعارات الأنطولوجية، الاستعارات البنيوية**)[76].

وتبنى هذه الاستعارات الثلاث على فرضية الفهم المباشر وغير المباشر، فالقارئ قد يفهم بعض الأشياء في ذاتها، لكن بعض المظاهر والسلوكات البشرية مثل العواطف والتصورات المجردة والأنشطة الذهنية يصعب عليه فهمها بشكل مباشر[77]؛ فيلتجئ الكاتب إلى العالم الحسي، لاستثمار توظيف العناصر الحسية المباشرة، وإعادة صياغتها لتحقيق مراده من وراء الفهم.

ذلك ما تمدنا به أصداء السيرة إذ تؤشر بعض الملفوظات نحو هذه الأنماط الثلاثة؛ مع صعوبة الالتزام بهذا التقسيم، والسبب أن لاكوف وجونسون انبثقت تصوراتهما في تنميطها من استعمالات الناس في الحياة اليومية؛ وهذا مغاير لما اختزنته المدونة بوصفها عملًا إبداعيًا، واستعاراتها موغلة في التخييل؛ الأمر الذي يجعلنا معنيين بتفسيرها طبقًا لموجهات المنهج العرفاني.

ومن ذلك ما ورد في حكايته عن المتسول: "**إنه يسبح في بحر الماضي فتغمره موجة مخصبة بلون قاتم وصداها ينداح في نغمة حزينة لا تتلاشى. عندما يكون المرء في العشرين وجارته فوق الخمسين وقد وهبته من الذكريات الحنان والأمومة. وفي خلوة بريئة تهل خواطر من عالم الرغبات المتوهجة. وتند عن لمعة العين حرارة النداء. ير افقه بعد ذلك الندم ويتسول النسيان**"[78].

وبالقياس على ما تقدم بخصوص البؤرة والإطار؛ تلتمع ملامحها في مقولاته: (**يسبح في بحر الماضي، تغمره موجة مخصبة بلون قاتم، وصداها ينداح في نغمة حزينة، ير افقه بعد ذلك الندم، يتسول النسيان**). والأمر تجاه هذا النسق لا يتأطر بالاتجاه الفيزيائي في علوه أو هبوطه، وإنما يمكن تمثله في علاقته بالاستقبال الإدراكي الذي يتوازى مع هذا الوعي، فالسباحة في بحر الماضي، يعد انكسارًا، ونكوصًا في الذهن المجسد، وقرينته في هذا الفهم منوطة بالحدث الماضي،

الذي يرتبط بالموجة المخصبة بلونها القاتم فتتحول الصورة الواقعية من إشراقة اللحظة الراهنة إلى حالة انكسار وهبوط المعنويات، ويدعم هذا التصور استعاراته اللاحقة (صداها ينداح في نغمة حزينة، ويرافقه الندم، ويتسول النسيان، فكلها تسهم بمجازيتها في رسم الكآبة الهابطة، وتتجه لتقويض الزمن السعيد.

وعلى سبيل التشاكل بين العصفور والحبيب تتجلى الوضعية التي تنتصر للحبيب على حساب شدو العصافير وطيرانها، قائلًا: **"وفي أوقات الفراغ أتطلع إلى جماعات العصافير فوق الشجرة سعيدة بين الشدو والطيران، ولكن لا شدوها ولا طيرانها بشيء يذكر إلى جانب قرب الحبيب"**[(79)] إيمانًا بأن روح الحبيب أقوى حضورًا في السمو، وأرسخ في الذهن لدى السارد من صورة العصافير ذات الوضعية العلية، ومعه يستجمع أسباب الذكرى بين الطرفين، ويبقى الأثر الاستعاري في سعادة العصافير وشدوها.

ولتأكيد هذا التمثل في المدونة، تقترن الاستعارات بمقولة الشيخ عبد ربه التائه الذي سمع صوتًا يناديه بالقول: **"أنا قادم إليك من وراء النجوم. فهزتني العزة وقلت بفرح: من أجلي أنا هبطت ؟ فقال بنبرة لم تخل من امتعاض: لم تسلم بعد من الخيلاء! واختفى صاعدًا بسرعة البرق، فمن يعيده إليَّ ومعه الغفران ؟! فسألته: وماذا كنت تنوي أن تطلب منه ؟ فأجاب متجاهلًا سؤالي: "الحياة فيض من الذكريات تصب في بحر النسيان. أما الموت فهو الحقيقة الراسخة"**[(80)].

إذ تمدنا الاستعارات المكثفة بقوة هذا التمثل ودقة اختيار الملفوظات، المعبرة عن النمط الاتجاهي، والبعد الانطولوجي، على نحو يعكس التداخل والتخارج بين الأنماط في نص واحد، من خلال العبارات الآتية: **"أنا قادم إليك من وراء النجوم، من أجلي أنا هبطت؟ اختفى صاعدًا بسرعة البرق، فمن يعيده إليَّ ومعه الغفران ؟ الحياة فيض من الذكريات تصب في بحر النسيان"**[(81)].

فالإحساس الوجودي والشعور بالخروج من العالم الأرضي فرض عليه التصور الاتجاهي نحو السماء، والاستقرار وراء النجوم، وبين الصعود والهبوط يتحدد مصير المرء، ويصبح مرهونًا للذكريات التي تصب أصلًا في بحر النسيان. الباعث على أسباب الفناء، ومقاليد التعاسة في بعديها الفكري والنفسي، أمام رغباته المضطربة، وخيباته وقراراته الملتبسة بالغموض.

وفي نص آخر معنون بـ(**الرقص في الهواء**)، اجتمعت بعض الصور الاستعارية، التي وردت في سياق ما يرويه عن الشيخ عبد ربه التائه بالقول: " **في أحد أصابيح الربيع جذبتني ضجة نحو الباب الأخضر. خضت حاجزًا من البشر يلتف حول رجل وامرأة قيل إنهما كانا من مجاذيب الحسين. ثم أغواهما الغرام، فهجرا دنيا الأسرار إلى دنيا العشق، ورؤيا وهما يترنحان من السكر، ويترنمان بالأغاني الساخنة. وكاد الناس يفتكون بهما لولا تدخل الشرطة: ونسي الأمر مع الزمن. وذات صباح و أنا أسير في الصحراء رأيت سحابة تهبط كالطائرة أو السفينة حتى صارت في متناول الرؤية الواضحة. رأيت على سطحها رجلًا وامرأة يرقصان، وسمعت صوتهما قائلًا: متى تصعد يا عبد ربه.!**"[82].

إذ تحتشد في النص صور مدهشة، اتجاهية وبنيوية، فالاتجاهي منوط بثلاث عبارات: (**هجرا دنيا الأسرار إلى دنيا العشق، رأيت سحابة تهبط، متى تصعد يا عبد ربه.!**)، والبنيوية بادية في عبارات مثل: (**جذبتني ضجة، أغواهما الغرام، يترنحان من السكر، ويترنمان بالأغاني الساخنة، صارت في متناول الرؤية الواضحة.**) فالتعبير بالهجر والتحول الافتراضي من دنيا إلى أخرى في إطار الرغبات والأهواء، وهبوط السحابة، وصعود شخصية عبد ربه التائه كلها محملة بطاقة استعارية، تسعف الذاكرة الحُلمية في تجاوز خطية الحكي والتمرد على أحادية الصوت السردي من جهة، والمبالغة في الاستعارة بما يتلبسها من جهة أخرى، ومع هذا النشاط الاستعاري المقترن بالأحلام والمبالغة في التصور يتعزز القول بما ذهب إليه الجرجاني من أنه "متى صلحت الاستعارة في شيء، فالمبالغة فيه أصلح، وطريقها أوضح، ولسان الحال فيها أفصح"[83].

وعلى سبيل المبالغة في التصور تهجس الذاكرة بقراءة الزمن، وتتوخى المكان بين امتدادين: دنيا الأسرار ودنيا العشق، وما جرى عليه الاتجاه في مقام السحابة، وما سينتهي إليه حال عبد ربه التائه ومآله، فكلها مولدات عرفانية محفزة، تسمح لنا بالقول: إن التواشج بين الأنماط دليل على هذا التحول في الاتجاه، والصراع الوجودي، والمبالغة البنيوية في التصور الاستعاري.

وعلى هذا النحو، تسعفنا المدونة بنصوص أخرى، تستعيد بها السلطة الذهنية نسقها المتخيل في مقاربة الواقع، وتخليص الذات من الضياع المحتمل في واقعها، والقهر من الحاضر، بكل أشكاله، وهي إلى البنيوية أقرب، بحسب ما يتداعى في مساقها العرفاني، ومنها:

- **يطاردني الشعور بالشيخوخة رغم إرادتي وبغير دعوة. لا أدري كيف أتناسى دنو النهاية وهيمنة الوداع. تحية للعمر الطويل الذي أمضيته في الأمان والغبطة. تحية لمتعة الحياة في بحر الحنان والنمو والمعرفة. الآن يؤذن الصوت الأبدي بالرحيل. ودع دنياك الجميلة واذهب إلى المجهول. وما المجهول يا قلبي إلا الفناء**[84].
- **" واحترقت الذكريات تحت شمس الظهيرة. وأرشدني مرشد في أعماقي إلى الطريق الذهبي المفروش بالمعاناة، والمفضي إلى الأهداف المراوغة. فطورًا يلوح السيد الكامل. وطورًا يتراءى الحبيب الراحل. وتبين لي أن بيني وبين الموت عتابًا، ولكنني مقضي علي بالأمل"**[85].
- **سئل الشيخ عبد ربه التائه: هل تحزن الحياة على أحد. فأجاب: نعم.. إذا كان من عشاقها المخلصين**[86].

ومضمون ما نصت عليه الاستعارات في النصوص الثلاثة يتجلى في الملفوظات الآتية: **(يطاردني الشعور، تحية للعمر الطويل، تحية لمتعة الحياة في بحر الحنان، احترقت الذكريات، المفروش بالمعاناة، الأهداف المراوغة، بيني وبين الموت عتاب، تحزن الحياة).**

تضعنا الاستعارات وتمثيلاتها المتخيلة في الملفوظات السابقة أمام عوالم ومقايسات تجعل الوجود موحدًا في سياق البحث عن الصفاء استنادًا إلى قرائن التمثيل، وخلفياته المعرفية وأنساقه الذهنية التي تتراءى في خمارها المجازي.

وفي ذلك إيحاء بقوة الذاكرة وقدرتها على التذكر والتخيل، وإنتاج الصور الملائمة للحالة الوجودية والتصور الإدراكي تجاه الأشياء، إذ تتقارب فيها إضاءات وافية عن دور الحاضر في تشكيل الوعي الحُلمي لدى الكاتب، ولحظات الاستقرار النفسي في حالات معينة.

تلك هي قصة العقل والجسد في تفاعلهما عبر ثنائية الذهن المجسد ودورهما في إدراك الأشياء واختبار طاقتها الاستعارية، وما يقتضيه الحلم الإنساني أحيانًا ضمن العمليات الذهنية المتخيلة لتقوية العلاقة بين الكون والكائنات من جهة، وبين الطرفين والإنسان من جهة أخرى، للخروج من اللحظات العسيرة في حياته، وهو منطق عرفاني كذلك، يجعل الحياة بدون أحلام رمادية التصور، منهكة القوى.

وبناء على هذه التفسيرات؛ فإن ما نطلق عليه استعارة في حياتنا اليومية وفي عملية التخاطب بأنماطها الثلاثة لا يمكن فصلها عن سياقها أو تناول كل نمط معزولًا عن الآخر، لأن الإبداع كون متضافر في عملياته الذهنية ونشاطه الاستعاري، مما يؤشر على دلالة مهمة، وهي أن ذهن الإنسان مبني بالاستعارة، وقائم عليها في الإبداع.

المبحث الثاني: خصائص البلاغة الإدراكية

لعل ما استقرت عليه النفس واطمأن له الخاطر من مقاربات المبحث السابق، يمنحنا القول بقناعة راسخة بأن هيمنة التخييل الذاتي في سيرة نجيب محفوظ كانت تعويضًا عن الصبغة التاريخية التي اتسمت بها السيرة الذاتية لكتاب آخرين، بمعنى أنه لم يقدم لنا أطوارًا أو مراحل أو محطات تاريخية يمكن القبض عليها في سياق متتابع لحياة الطفل وظروف نشأته، أو ما اختص به نفسه من تكونه الثقافي أو تشكيل وعيه الاجتماعي، وإنما قدم ذاته من خلال نصوص يصح إطلاقها على أي شخص، قد تتطابق مع الواقع وقد لا تتطابق، وفيها تمثيلات رمزية واستعارية وعالم افتراضي، أقرب إلى الواقع.

والأهم أنه قدمها من خلال القيم الإنسانية ومكارم الأخلاق أو من خلال كسور المجتمع وسلبياته، على نحو ما اجتمع في الكتاب في 120 صفحة إلا ما ندر، وأكدت من خلال تفاصيل المبحث الأول أن الذات لم تأخذ صورة مشخصة للكاتب أو منطقًا خاصًا بالسارد نجيب محفوظ، وعلى العكس من ذلك فقد سعى مخلصًا لتقديم الذات بوصفها إنسانًا، رجلًا أو امرأة أو موظفًا أو وزيرًا أو أديبًا، أو قيمة إنسانية أو كيانًا له فاعليته في بناء العوالم وتوليد أنساقها المضمرة.

ولقد أفرز هذا الوعي في مخيلته طريقته في بناء عالمه السردي، التي مضى فيها، مسكونًا بروح الإبداع الخلاق، والتصور الإدراكي العميق لمختلف تمثيلاته الذهنية، وخصائصها الثقافية والاجتماعية والنفسية و الإيديولوجية، على نحو يضعنا أمام ثلاث خصائص جوهرية في مشغله الإبداعي، تستمد فاعليتها وحضورها في النصوص من سلطة الكتابة الذاتية، وتصورها الملائم للتمثيل الإدراكي في المدونة، وهي: **(التشخيص، المفارقة، التشاكل).**

أولًا: التشخيص

التشخيص ملمح إدراكي، وخاصية جوهرية في التمثيل الاستعاري، يتحقق من خلال إضفاء مشاعر الآدميين، وخلع الصفات الإنسانية على الظواهر الطبيعة والكائنات الأخرى، وقد عدها

لاكوف وجونسون مقولة " تسمح لنا بأن نعطي معنى للظواهر في هذا العالم عن طريق ما هو بشري؛ فنفهمها اعتمادًا على محفزاتنا وأهدافنا وأنشطتنا وخصائصنا[87]، وهذا مؤشر على نجاعة هذه الآلية التي لا تتوقف على نمط معين، إذ تغطي العديد من الاستعارات، وتتحول إلى سمة نوعية في الكتابة الأدبية خاصة.

يتجاوب هذا الدور الوظيفي للتشخيص مع تصور عبد القاهر الجرجاني لجمالية الاستعارة وقيمتها الفكرية في الخطاب، إذ يرى أنها " تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر،.. وترى بها الجماد حيًا ناطقًا، والأعجم فصيحًا، والأجسام الخرس مبينةً، والمعاني الخفية باديةً جليةً"[88].

على هذا النحو من التصور النقدي للظاهرة تضعنا المدونة أمام الاستعارات المشخصة، التي تغطي النصوص بمساحة ممتدة من الإثارة المدهشة والإشعاع المعرفي، كما هو بادٍ من النماذج الآتية بعناوين موضوعاتها التي اقترنت بها في المطالع:

- **التلقين: "... أخيرًا، هلَّ النعش فوق الأعناق فتخطى الجميع وذهب"[89].**
- **الصور المتحركة: "... فمن يستطيع أن يثبت أن السعادة كانت و اقعًا حيًا، لا حلما ولا وهمًا"[90].**
- **العدل: " اتهامي بالجنون مثير للضحك، الجنون يدعو للأسى"[91].**
- **الأشباح: " تساءلت و أنا أرتجف عما يخبئه النهار لمدينتي النائمة"[92].**
- **فرصة العمر: " فرصة العمر أفلتت، يا للخسارة!"[93].**
- **رسالة لم تكتب: والحق أن خبر الإعدام هزني، وطاربي على جناح التأمل إلى العهد القديم"[94].**
- **دموع الضحك: فقال بنبرة اعتراف: يا صديقي الوحيد، في عز النصر والرخاء، كثيرًا ما بكيت الكرامة الضائعة"[95].**
- **المتسول: ير افقه بعد ذلك الندم، ويتسول النسيان"[96].**
- **أنا الحب: كنا في الكهف نتناجى حين ارتفع صوت يقول: "أنا الحب، لولاي لجف الماء، وفسد الهواء، وتمطى الموت في كل ركن "[97].**

- **ليلة القدر: تبادلنا نظرات الأسى في صمت. وقال أبي متنهدًا: لا يريد الحظ أن يبتسم بعد"**[98].
- **دعابة الذاكرة: من أنت يا سيدي؟ فأجاب باستغراب: أنا النسيان، فكيف نسيتني؟"**[99].
- **الثابت والمتغير: "أما الزمان والمكان فلا ثبات لهما، وأما الشوق فلا يورث إلا الحزن"**[100].
- **المطاردة: هو يطاردني من المهد إلى اللحد، ذلك هو الحب"**[101].

فما نصت عليه النماذج السابقة يحيلنا إلى عوالم أخرى من التصور الإدراكي إذ تتجلى ملامح الإبداع والكفاءة الخيالية في القدرة على إنشاء مناويل جديدة من الفكر الاستعاري، وتحويل الأفكار والمعارف من أنساق ذهنية إلى وقائع مشهودة، تتخطى الأبنية العقلية في مراميها، وتقفز في مرادها التداولي على حواجز المألوف، لتحقيق الامتداد والتكثيف والتجريد بديلا عن الانزياح والعدول عن الكلام المباشر، وبمقتضاها تشكلت علاقات جديدة في النصوص، وبدت على غير مثال سابق: **(فالنعش يتخطى الأعناق، والسعادة و اقع حي، والجنون يدعو للأسى، والنهار يخبئ ويمكر بالمدينة، وفرصة العمر تفروتفلت من قبضة الأيام، والإعدام طارعلى جناح التأمل، والكرامة الضائعة تبكي، والندم ير افق الإنسان ويتسول النسيان،، والنسيان كائن حي، والشوق يورث والموت يتلصص الأرواح ويتمطى، و الحب يطارد).**

وليست المسألة كامنة في إحراز تفوق جمالي فحسب، له فاعليته في تحقيق الإثارة و الإشارة والتشويق، وتحصيل المناقب في التعبير الاستعاري، وإنما الأمر يتجاوز هذا البعد، إذ يتأسس على تصور عرفاني وغايات تداولية معمقة تجاه الأشياء، عسى أن يبلغ بها درجة عالية في تشكيل الخطاب الإنساني، والتفاعل مع الثقافة والسلوك والبرمجة المتحررة في معاينة الحدود النصية للعالم، ومن ثمَّ فإن الانخراط في صور جديدة وبرمجيات عقلية حديثة محوسبة، ترفع منسوب التفكير، بآليات سردية وتقنيات أسلوبية، تصدم المتلقي وتستفز خواطره، وتشحن نفسه بتداولية الحدث، وعرفانية الظاهرة. ومن هنا، تغدو الكتابة السردية على هذا المنوال من البناء المجازي والتصور الاستعاري المشخص للكائنات متماهية باشتجار واع مع أبجديات الحياة.

ثانيًا: المفارقة

المفارقة في بعدها التداولي وتصورها الإدراكي آلية وسمة في آن واحد، إذ تتشكل في الخطاب الأدبي من ضلع ثانٍ يتوازى مع التشخيص في بنيته الكلية/ الجشطالتية، ونسقه الذهني المجسد،

على نحو يتمم فكرته القائمة على الجمع بين المتضادات، وتقريب المتباعدات من العناصر في مستويات متضافرة من التجارب والتفاعلات الاجتماعية والمادية.

وعلى الرغم من أن المفارقة تبعد عن الدائرة المجازية في بنائها المتخيل، الذي يتسم بالعجائبية في تجاوز المألوف من الأساليب، ويقفز على مساحة الواقع في معماره التصويري فإنها مع التشخيص تلتقي في خطاطة عرفانية من حيث التصور الفكري والتناسب في التمثيلات الذهنية المقترنة بالمقولات والرموز.

كما أن المفارقة كالتشخيص والتشاكل بوصفها جميعا ثمرة الخيال والفكر والشعور والذاكرة المستبدة بحسب تعبير العقاد بقوله: "الذاكرة ملكة مستبدة، ويراد بنسبة الاستبداد إلى هذه الملكة العقلية أنها تحفظ وتنسى على غير قانون ثابت، فتذكر الأمور على هواها ولا تذكرها بقدر جسامتها واقتراب زمانها، وقد تحتفظ بأثر صغير مضى عليه خمسون سنة، وتهمل الأثر الضخم وإن عرض عليها قبل شهور أو أسابيع"[102].

وحين تتلاقى الأدوات وتزيد الخصائص في الخطاب الأدبي تزيد قيمته ويعلو شأنه، يقول العقاد أيضًا:"إذا لاقيت بفكرتك فكرة أخرى، أو لاقيت بشعورك شعورا آخر، ولاقيت بخيالك خيال غيرك.. فليس قصارى الأمر أن الفكرة تصبح فكرتين وأن الشعور يصبح شعورين، أو أن الخيال يصبح خيالين.. تصبح الفكرة بهذا التلاقي مئات من الفكر في القوة والعمق والامتداد"[103].

وبناء على ما سبق؛ تتأسس المفارقة على قانون التضاد بين الأشياء، والجمع بين المتنافرات من العناصر على طريقة متناقضة في بنيتها ومضامينها، إيمانًا بأن تجاور العناصر المتضادة جزء من بنية الوجود[104]. بهذا التصور تعد المفارقة إحدى البنى العرفانية التي يتأهل بها السرد لإدراك جوهر الحياة بطريقة مستفزة، ومغرية في آن واحد، وإذا كان الكون مُشيدًا بالتفاصيل، فإن تفاصيله لا تخلو من تناقض، لكن على سبيل التفاعل بين العوالم المتباينة، وبتفاعلها يتحقق التآلف والانسجام بين المتناقضات، وهذا القانون يجعل المفارقة لعبة سردية ماهرة تستمد فاعليتها وحضورها التداولي والعرفاني من ثنائيات الواقع، ومرجعياتها الذهنية.

ذلك أنها ليست عرضًا للأشياء، وإنما هي امتصاص للعلاقات المتناقضة، على سبيل الضدية، وتدويرها بطريقة رمزية غير مباشرة لاستجلاء روح الكاتب ومبادئه التي يؤمن بها. ولا يخلو عمل

سردي من توظيف هذه التقنية، إذ لا يكتمل توهج الأدب عمومًا وبهاء السرد على وجه الخصوص إلا بالمفارقة طبقًا لمعطيات الواقع والتخييل.

بهذا المقتضى العرفاني؛ انفتحت سيرة نجيب محفوظ على طائفة من العناصر اللغوية المتشابكة، والأفكار المتضادة التي تتسم بالصراع والفوضى والرمزية، بتناقضاتها، وتعقيداتها المضادة، إذ تحول فيها اللطف إلى عنف، والواقع إلى أحلام، والإيجابي إلى سلبي، واختلط الفهم بين حدود المقدس والمدنس؛ حتى بدت في نماذج كثيرة على النحو الآتي:

- **" قوة الذاكرة تتجلى في التذكر، كما تتجلى في النسيان**[105].
- **" قرة أعيننا في العشق والسكر، وسياحتنا الليلية من التأمل والذكر"**[106].
- **عرفته في شبابه محبًا للعبادة، ملازمًا للمسجد، مأخوذًا بسماع القرآن الكريم. وفي شيخوخته ساقه قدره إلى الخمارة، فأدمن الخمر متناسيًا ما لا يهمه**[107].
- **اعترضتني في السوق امرأة آية في الجمال، وسألتني: هل أعظك أيها الواعظ: فقلت بثقة: أهلا بما تقولين. فقالت: لا تعرض عني، فتندم مدى العمر على ضياع النعمة الكبرى**[108].
- **أصابتني وعكة فزارني الشيخ عبد ربه التائه. ورقاني ودعا لي قائلًا: اللهم منّ عليه بحسن الختام، وهو العشق"**[109].
- **سمعت قومًا يأخذون عليك حبك الشديد للدنيا.. فقال: حب الدنيا آية من آيات الشكر، ودليل ولع بكل جميل، وعلامة من علامات الصبر**[110].
- **الكمال حلم يعيش في الخيال، ولو تحقق في الوجود ما طابت الحياة لحي"**[111].
- **: مع شهيق الكون وزفيره تهيم جميع المسرات والآلام"**[112].
- **إذا أحببت الدنيا بصدق، أحبتك الآخرة بجدارة**[113].

إن الخطاب السردي طبقًا للمفارقة الإبداعية بين العناصر في النماذج السابقة "يستمد قوته من إمكانيتي الحلم والتخييل، ومن خلال مستوى التحويل والتماهي بين العناصر المختلفة و المتناقضة في الأصول، المتعارضة على أرض الواقع"[114].

ومرد هذا التناقض في المدونة وغيرها إلى خرق قوانين الطبيعة، ونواميس الكون، وطبائع الناس، ونشاطهم الحسي والذهني، الأمر الذي خلخل وعي الإنسان ومفاهيمه تجاه الأشياء ومعانيها،

فخرقت النصوص تلك القوانين وبترت الصلات بين الظاهرة وأسبابها المنطقية؛ طبقًا للمنطق الذي يألفه الإنسان؛ وصورة الخرق تتجلى في المساواة بين:

(التذكر والنسيان في قوة الذاكرة، ومساواة العشق والسكر بالتأمل والذكر، وكذلك حب المرء للعبادة وإدمانه السكر والخمرة، ومنه أيضًا أن تحولت الموعظة من باب الفضيلة إلى ميدان الرذيلة، وأمسى العشق هو حسن الختام، وصار حب الدنيا آية في الشكر وعلامة من علامات الصبر، بما يفارق الفكر الإسلامي للدنيا ومتاعها وغرورها، وبدا الكمال في الحلم لا في الواقع، وأخيرًا صار حب الدنيا للمرء دليل حب الآخرة له).

لكن هذه المفارقات غدت ضفائر أساسية في معاقد السيرة، وبناء عالمها العرفاني، وهي بالطبع جارية على سنن الكتابة المتميزة التي تخترق عوالم الأشياء وتنفذ إلى ما وراء الواقع لإنشاء علاقات وقيم جديدة تلبي حاجة القارئ للتفاعل مع النصوص والخطابات، فيلجأ إلى المناورة والمخاتلة في بناء العوالم الذهنية للخطاب الإبداعي، إيمانًا بأن توظيف المختلف صورة أخرى من الانسجام والائتلاف، واللجوء إلى التوتر الفني والتصادم بين القوانين والطبائع نشاط قدير في تمثل الحالات الإنسانية وبعثها من مراقدها. كل ذلك بالفعل موجه في النهاية بما تمليه طبيعة الكتابة، وتقتضيه النفس ولا يتعارض مع العقل أو الواقع.

ثالثًا: التشاكل

يتحدد مفهوم التشاكل بناء على مبدأ الانسجام، الذي سوغ هذا التصور للتأكيد على ترابط مكونات الخطاب، باعتبار العلاقة بين التشاكل والتباين في معماره النصي، وطبقًا لهذا المبدأ فقد نقله كريماس من حقل الفيزياء إلى عالم اللسانيات والأدب، للدلالة على تشاكل المضامين، ثم عممه راستي ليشمل التعبير والمضمون معًا، فتنوعت مساراته الصوتية والإيقاعية والمنطقية والمعنوية[115].

وخلاصة هذا المفهوم يمكن تصورها كما يذهب كريماس بأنه "مجموعة متراكمة من المقولات المعنوية (أي المقومات) التي تجعل قراءة متشاكلة للحكاية، كما نتجت عن قراءات جزئية للأقوال بعد حل إبهامها، هذا الحل نفسه موجه بالبحث عن القراءة المنسجمة "[116] وانفتح بعد ذلك في مسعى من راستي ليصبح " كل تكرار لوحدة لغوية مهما كانت"[117] وهذا التحديد يضيف عناصر أخرى لما اقترحه غريماس، وبذلك تتعدد صور التشاكل وينفتح على تصور واسع في مقاربة عناصره اللغوية والأدبية.

وطبقًا لما تقدم في تصور كريماس وراستي حول مفهوم التشاكل، فإن المفهوم يخلق فرصة في التصور العرفاني لمقاربة المدونة، على النحو الذي يغني المسعى ويحقق الهدف. وتلك هي الغاية التي نسعى لها، والمقصد الأسنى الذي يشغلنا في سيرة نجيب محفوظ.. وبذلك نجد أنفسنا أمام طائفة من النماذج المتلبسة بالتشاكل بين الشكل والمضمون، على النحو الذي نراه في النصوص الآتية:

- **"سأل أحد النواب وزيرًا: هل تستطيع أن تدلني على شخص طاهر لم يلوث؟ فأجاب: الأطفال والمعتوهين والمجانين، فالدنيا ما زالت بخير"[118].**
- **"سألت السمار: أكرمكم الله، - كيف أستطيع الخروج من هنا؟ فلم يلتفت إلي أحد، وواصلوا السمر والضحك. وغزت الوحشة أعماقي. عند ذاك لاح من خلال الفتحة وجه غير واضح المعالم وقال لي: إليك هذا اللحن، احفظه مني جيدًا، وترنم به عند الحاجة، وستجد فيه الشفاء من كل هم وغم"[119].**
- **" كالعصافير يمرحون في كنف الوالدين. البيت صغير والرزق محدود، ولكنهم لم يتصوروا نعيمًا يفوق النعيم الذي ينعمون به"[120].**
- **" وجدت نفسي فوق شريط يفصل بين البحر والصحراء. مضيت نحوها ولكن المسافة بيني وبينها لم تقصر ولم تبشر بالبلوغ"[121].**
- **" رقصت فرقة من الفاتنات، وغنت على إيقاع كوني، فنثرن من حركاتهن لآلئ النور البهيج. سألت بصوت جهير: من أنتن؟ فأجبن: نحن الأيام القليلة الحلوة التي مرت في غاية من البهاء والصفاء ولم يشبها كدر"[122].**
- **" تبدو الحياة سلسلة من الصراعات والدموع والمخاوف، ولكن لها سحر يفتن ويسكر"[123].**
- **" من خسر إيمانه خسر الحياة والموت"[124].**
- **" الصديق الذي يندر أن نرحب به، هو الموت"[125].**
- **" الغناء حوار القلوب العاشقة"[126].**

وفي ضوء المفهوم ومسوغات النظر العرفاني، يمكننا تناول كل نص مستقلًا عن الآخر، بما يعين على فهم الخاصية التي فتحت مغاليق الظاهرة الإبداعية في المدونة، ذلك أن ما تناصرت على صحته من قيم التشاكل يجعل المساحة النفسية والبراءة وغياب العقل الواعي مجتمعة أو متفرقة

مسوغات مقبولة للتشاكل الذهني بين الطهارة بمفهومها الاجتماعي وحركة الفئات الثلاث: (الأطفال والمعتوهين والمجانين) ونشاطهم في الواقع:

كما أن للحن في الطرب، بقيمته النفسية في إثارة الشوق وتحريك لواعج الشغف والوجدان، دواء نفسيًا باعثًا على الشفاء. ومن جهة أخرى تتشاكل حاجة العصافير للغذاء والمأوى والأمن من الأم مع حاجة الأطفال لأمهم؛ لذا تشاكلت الحاجة بين الطرفين، فبدا الأطفال أشبه بالعصافير في مساقها السردي.

أما اجتماع البحر والصحراء في مساحة واحدة من التشاكل فمرد ذلك إلى الكائنات الحية التي تتخذ من المفازة ميدانًا مفروضا عليها للعيش والاستقرار، مقابل ما يجري في البحر بنعمة الله من الكائنات الحية، تلك هي إحدى المسوغات الكافية لحصول التشاكل بينهما، وبالتضاد بين الماء واليابسة ينشأ الانسجام ويتحقق التشاكل النصي.

وتشاكلت الصورة الجامعة بين الأيام الجميلة والفتيات الفاتنات بجمال الطلعة وحسن الحديث، والغنج الذي يورث السعادة في نفوس الشباب، وهي متشاكلة مع الأيام التي تغيب عنها الكآبة والشقاء، فتحل فيها السعادة وتشيع في الصدور.

ومما يتمم هذه الصورة المتشاكلة بين الصراعات والمخاوف ومظاهر الآلام وفتنة السحر والسكر، أن البنية العميقة للآلام تعد جزءًا من بنية الكون ومقومًا أساسيًا في أنساقه المضمرة، إذ ليس هناك فرح بلا حزن، ولا سعادة بلا كرب، ولا أمن واستقرار إلا وسبقتهما صراعات ومخاوف، ومن هنا يجري عليه التشاكل بفعل الانسجام المضاد، وبالأضداد تتجلى محاسن الأشياء.

والأمر كذلك منوط بين الإيمان والحياة، إذ لا حياة حقيقة بدون إيمان ويقين أو معتقد مستحق للإذعان والتسليم بقدرته إلا الله، والحال يجري على الموت والصديق، إذ يتشاكل الطرفان على سبيل الملازمة، فالموت مكتوب على الأحياء، قال تعالى: ﴿كُلُّ نَفْسٍ ذَآئِقَةُ ٱلْمَوْتِۖ وَإِنَّمَا تُوَفَّوْنَ أُجُورَكُمْ يَوْمَ ٱلْقِيَـٰمَةِ﴾[آل عمران: 185] الأمر الذي يمنحه حق الصداقة الإنسانية لطول مرافقته العمرية في كل وقت. فسوغ التشاكل بينهما من هذه الجهة. والأمر حاصل بين الغناء والقلوب العاشقة، إذ الأول مبني على شفرة خاصة قد تتفعل وقد تتعطل في لحظات معينة؛ لكنها سرعان ما تهتز للطرب، وتتفاعل مع الغناء.

وطبقًا لما تقدم في التفسيرات ومسافة التأويل التي جهد فيها الذهن؛ فإن التشاكل ربما يجمع التشخيص والمفارقة من حيث لا يدري القارئ، باعتبار ما يسوغ له، وما تتداعى له بأسبابه من التماثلات وأضداد الاشياء، وما تقتضيه طبيعة التعبير بين الحقيقة والمجاز، حتى لكأن السيرة الذاتية ترمي إليه ضمنًا في سياق كد الذهن، وبها نالت شرفها واتسعت في مساقاتها التعبيرية والبناء العرفاني؛ فتولدت بصائر القول وسلامة المقاصد في الخطاب السردي. كما ازدهرت بها سيرة نجيب محفوظ، وحققت مرادها في تصوير المواقف، وتسجيل الأحداث؛ فارتفع منسوب التخييل في سيرته، وتوهجت مدارات الحكي بالتشخيص والتشاكل وبالمفارقات الإبداعية.

النتائج:

وقبل أن نطوي صفحات هذا البحث يمكننا تسجيل النتائج الآتية:

يعد المنهج العرفاني أحد المناهج القادرة على استكشاف عوالم النصوص والخطابات، وما يتعلق بالأنساق الذهنية المضمرة التي بنيت عليها؛ سعيًا وراء البنية الفكرية، والتصور الذهني لعلاقة الإنسان مع الأشياء وعلاقة الأشياء مع بعضها، وعلاقة الأطراف السابقة وموقعها من الكون.

مارست السيرة الذاتية للأديب نجيب محفوظ حقها الإبداعي في التجريب بأبعاده السردية، إذ بنيت على غير مثال سابق، بتمثيلاتها المتخيلة: الرمزية، والاستعارية، والواقعية، واستطاعت- إلى حد كبير- بتنوع أساليبها وتعدد مداخلها السردية، وما جنحت إليه من تقنياتها الحديثة إيضاح مرادها الجمالي والفكري وتقويض فكرة النظرة الأحادية التقليدية التي شاعت في كثير من السير الذاتية؛ انطلاقًا من فكرة الراوي العليم الذي يمسك بأسباب السرد من أول المدونات إلى آخرها؛ لكن هذه المدونة قدمت مقاربة ناجعة لمعالجة الواقع بثنائية مجنحة بالسيري والغيري، إذ مزجت بين السيري ذي الطابع الواقعي، والروائي ذي الطابع الرمزي المتخيل.

لم تغرها مسألة جرد أحداث التاريخ ولا إحصاء وقائعه التي شاعت في السير الذاتية الأخرى، فذهبت بالتجريب مذهبًا يضمن تميزها، ويزيد من قوتها في سبر أ غوار الحياة الإنسانية وعلاقة الذات في حضورها السردي والواقعي بالآخر، فجمعت في بنيتها بين المقاطع الطويلة والمتوسطة والقصيرة جدًا.

حاولت المدونة من خلال موقع السارد إعادة صياغة العالم برؤية جديدة، نراها تتساوق والتصور الإدراكي في معالجة الأفكار والرؤى المعرفية. إذ تجاوزت الصوت الأحادي، وأحادية الموقع إلى

تعددية الأصوات والمواقع والعوالم السردية، إذ تمكنت المدونة من خلال المواقع تقديم إضاءات واضحة في سياقات عرفانية متعددة حول القيم والعلاقات الإنسانية الآتية: التعبد، العشق، العائلة، الصداقة، الأحلام، وتحكمت في ذهن القارئ من خلال تعدد الأصوات، وتنوع مواقعها: صوت الرجولة، صوت المرأة، صوت الطفل، صوت العاشقين، صوت الموتى، وكلها اكتسبت خصوصيتها من فاعليتها في البناء السردي وسجلت حضورها القدير بين الكون والكائنات.

الأصوات والمواقع والعوالم محكومة كلها بصوت السا رد، وموقعه، وعوالمه التي ظلت دائرة حول الرؤى والمضامين واشتغلت في مقاربتها للأنساق الذهنية للأشياء بتصوير الواقع ضمن منظومة الأبعاد العرفانية: الدينية، والاجتماعية، والتاريخية.

قدمت سيرة نجيب محفوظ أنموذجًا رائعًا للتحولات الاجتماعية وحركة الشخصيات والأحداث في البيئة المصرية، وما يتوازى مثلها في البيئة العربية بإيقاع متسارع، ظل يتنامى بوعي، ويتمدد بمعرفة، فاستطاعت من خلال موقع السارد ودوره الوظيفي في إزالة الرواسب الفكرية والتخلف الحضاري من المجتمع.

الهوامش والإحالات:

(1) المبخوت، سيرة الغائب: 14.

(2) إيفانز، وجرين، ما هو علم الدلالة الإدراكي: 80.

(3) البوعمراني، دينامية القوة: 307.

(4) لم يتيسر لنا الحصول على الكتاب، واعتمدنا في إشارتنا إلى هدف الكتاب من تصدير الناشر في النص السابق، ينظر: https://www.neelwafurat.com/itempage.aspx?id=egb57686-5057708&search

(5) ينظر: جوزيف، اللغة والهوية: 22.

(6) محسب، الإدراكيات: 30.

(7)ينظر: ابن غريبة، مدخل إلى النحو العرفاني: 18.

(8) ينظر: جون، اللغة والهوية: 22.

(9)ينظر: رمضان، التواصل الأدبي: 164، 165.

(10) شتيح، ملامح التفكير العرفاني: 394.

(11) ينظر: صويلح، تقنيات الحجاج: 337.

(12) لوجون، السيرة الذاتية: 22، 23.

(13) أبو ندى، مرايا الأنا والآخر: 114.

(14) ينظر: برنس، المصطلح السردي: 225.

(15)سلفرمان، نصيات بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية: 176.

(16) الباردي، عندما تتكلّم الذّات: 97

(17) نفسه: 140.

(18) المبخوت، سيرة الغائب سيرة الآتي: 122.

(19)ماي، السيرة الذاتية: 73.

(20) لوجون، السيرة الذاتية: 64.

(21) نفسه: 22، 23.

(22) نفسه: 53.

(23) ينظر: الداهي، صورة الأنا والآخر في السرد: 264.

(24) ينظر: ريكور، الهوية والسرد: 35.

(25) المودن، بلاغة الخطاب الإقناعي: 22.

(26) ينظر: الزناد، نظريات لسانية عرفنية: 15، 38. ينظر: محسب، الإدراكيات: 30.

(27) نقلًا عن: محسب، الإدراكيات: 76-111.

(28) المبخوت، سيرة الغائب سيرة الآتي: 106.

(29) لايكوف، ومارك، الاستعارات التي نحيا بها: 21.

(30) الإدريسي، الخيال والمتخيَّل: 7، 8.

(31) محفوظ، أصداء السيرة: 5.

(32) نفسه: 32.

(33) ينظر: شاكر، العملية الإبداعية: 45.

(34) محسب، الإدراكيات أبعاد إبستمولوجية: 34.

(35) الجرجاني، دلائل الإعجاز: 416.

(36) عبد الحميد، عصر الصورة: 59.

(37) سيرل، العقل واللغة والمجتمع: 154.

(38) قاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس: 33.

(39) ينظر: نفسه، الصفحة نفسها.

(40) محفوظ، أصداء السيرة: 9.

(41) نفسه: 6.

(42) نفسه: 9، 10.

(43) نفسه: 11، 12.

(44) نفسه: 12.

(45) إبراهيم، مشكلة الفن: 153.

(46) ينظر: بلعابد، عتبات جيرار جنيت: 28.

(47) قد يكون تصميم غلاف كتاب أصداء في السيرة الذاتية لنجيب محفوظ بموافقة الكاتب أو بمبادرة من دار النشر، أو باجتهاد الناشر شخصيًا؛ لكن مثل هذه التكهنات وما يحتمل الرأي من هذا أو ذاك لا يمنع الباحث من مساءلة الكتاب بنصوصه أو بعتباته، إذ يعد النظر في الغلاف ومقاربة العنوان مسألة ضرورية لاكتمال الرؤية حول الكتاب بمداخله ومخارجه؛ إذ تقتضي أدوات البحث وإجراءاته المنهجية أخذ الأمر على محمل الجد في المقاربة والتحليل لبناء الكتاب من زواياه المختلفة، نصيًا وفنيًا.

(48) محفوظ، أصداء السيرة: 14.

(49) نفسه: 32.

(50) نفسه: 52.

(51) نفسه: 65.

(52) نفسه: 105.

(53) نفسه: 100.

(54) نفسه: 104، 105.

(55) نفسه: 106.

(56) نفسه، الصفحة نفسها.

(57) نفسه: 52.

(58) نفسه: 74.

(59) ينظر: اليملاحي، صورة كاتب في سيرتي أشواق درعية: 194.

(60) العيد، الراوي: 26.

(61) نفسه: 26.

(62) محفوظ، أصداء السيرة: 82.

(63) نفسه: 86.

(64) نفسه: 92.

(65) نفسه: 96.

(66) نفسه: 98.

(67) نفسه، الصفحة نفسها.

(68) نفسه: 113.

(69) نفسه: 114.

(70) نفسه: 114.

(71) نفسه: 51.

(72) ينظر: سليم، بنيات المشابهة: 66. ينظر: بن دحمان، الأنساق الذهنية: 164.

(73) محفوظ، أصداء السيرة: 52.

(74) لايكوف، ومارك، الاستعارات التي نحيا بها: 23.

(75) نفسه: 23.

(76) تعد الاستعارات الاتجاهية إحدى البنى الذهنية لحركة الموجودات وأنظمتها ومراتبها، باتجاه الأعلى والأسفل، عال، أسفل، داخل، خارج، وراء، فوق، تحت، عميق، سطحي، مركزي، هامشي)، وتستمد حضورها في الواقع من البعد الفضائي في تمثل أجسادنا، وموجهات الموقع الذي يأخذه صورته في الخطاب، كما في قولنا: السعادة فوق، فكون تصور السعادة موجهًا إلى أعلى هو الذي يبرر استعارة القمة في المركز في قولهم: أحس أنني في القمة اليوم، وينشأ هذه التصور بين المتكلم والمتلقي بما يقتضيه الخطاب وتستدعيه الظروف وملابسات القول، باعتبار أن الأعلى هو الأفضل، والأسفل هو الدوني، ومن ذلك وقع وسقط ونزل وهبط وتدحرج وانزلق، ارتفعت الأسهم وهبط سعر الصرف، ووقع في الفخ، وسقط في الامتحان، وغيرها من الشواهد التي لا يمكن حصرها. على أن هذا الاتجاه لا يكفي بحسب لاكوف وجونسن، فتجربتنا مع الأشياء الفيزيائية تعطينا أساسًا إضافيًا للفهم، والاستعارات الأنطولوجية تنصرف إلى الأشياء و المواد التي تسمح باختيار التجارب ومقْوَلتها وتجميعها، وبقدر ما تنتج التجارب الأساسية للتوجه الفضائي الإنساني استعارات اتجاهية، تكون تجاربنا مع الأشياء مصدرًا لأسس أنطولوجية متنوعة، جدًا أي إنها تعطينا طرقًا للنظر إلى الأحداث و الأعمال والأنشطة والإحساسات والأفكار، باعتبارها كيانات ومواد. أما ثالث أنماط الاستعارات فهو النمط البنيوي، وتندرج فيه مختلف أشكال الاستعارة الإبداعية أو الأدبية، وهي بخلاف الاستعارات الاتجاهية القاعدية لها أشكالها ووسائلها الكلامية المتاحة، ويتحدد مجالها في سياقات كثيرة، أهمها: التحدي، والتهديد، والتسلط، والشتم، والتلميحات الجارحة، والمساومة والإطراء والإغراء، ينظر: لايكوف، ومارك، الاستعارات التي نحيا بها: 33، 45، 81.

(77) ينظر: بن دحمان، الأنساق الذهنية في الخطاب الشعري: 170، 171.

(78) محفوظ، أصداء السيرة: 25.

(79) نفسه: 73.

(80) نفسه: 78.

(81) نفسه، الصفحة نفسها.

(82) نفسه: 79.

(83) الجرجاني، أسرار البلاغة: 250.

(84) محفوظ، أصداء السيرة: 62.

(85) نفسه: 65.

(86) نفسه: 96.

(87) لايكوف، ومارك، الاستعارات التي نحيا بها: 54.

(88) الجرجاني، أسرار البلاغة: 34.

(89) محفوظ، أصداء السيرة: 13.

(90) نفسه: 14.

(91) نفسه: 16.

(92) نفسه: 17.

(93) نفسه: 20.

(94) نفسه: 21.

(95) نفسه: 24.

(96) نفسه: 25.

(97) نفسه: 105.

(98) نفسه: 36.

(99) نفسه: 47.

(100) نفسه: 55.

(101) نفسه: 94.

(102) العقاد، السيرة الذاتية: 56.

(103) نفسه: 104.

(104) ميويك، موسوعة المصطلح النقدي (المفارقة وصفاتها): 36.

(105) محفوظ، أصداء السيرة: 12.

(106) نفسه: 35.

(107) نفسه: 82.

(108) نفسه: 87.

(109) نفسه: 88.

(110) نفسه: 92.

(111) نفسه: 96.

(112) نفسه: 100.

(113) نفسه: 106.

(114) معتصم، الرؤية الفجائعية في الرواية العربية: 59.

(115) نقلًا عن: مفتاح، تحليل الخطاب الشعري: 19.

(116) نفسه: 19.

(117) نفسه: 21.

(118) محفوظ، أصداء السيرة: 24.

(119) نفسه: 40.

(120) نفسه: 47.

(121) نفسه: 49.

(122) نفسه: 93.

(123) نفسه: 97.

(124) نفسه: 102.

(125) نفسه: 106.

(126) نفسه: 113.

قائمة المصادروالمراجع:

- **القرآن الكريم**

1) إبراهيم، زكريا، مشكلة الفن، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د. ت.
2) الإدريسي، يوسف، الخيال والمتخيَّل في الفلسفة والنقد الحديثين، منشورات الملتقى، مراكش، 2005م.
3) إيفانز، فقيان، وجرين، ميلاني، ما هو علم الدلالة الإدراكي، ترجمة: أحمد الشيمي، مجلة فصول، (الإدراكيات)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج4/25، ع100، 2017م.
4) الباردي، محمد، عندما تتكلّم الذّات، السّيرة الذّاتيّة في الأدب العربيّ الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005م.
5) برنس، جيرالد، المصطلح السردي - معجم مصطلحات السرد، ترجمة: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003م.
6) بلعابد، عبد الحق، عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، الدار العربية للعلوم، ناشرون، 2008م.

7) البوعمراني، محمد الصالح، دينامية القوة بين بنى الوجود وبنى اللغة، فصول مجلة النقد الأدبي، (الإدراكيات)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج4/25، ع100، 2017م.
8) ريكور، بول، الهوية والسرد، ترجمة حاتم الورفلي، دار التنوير للطباعة النشر والتوزيع، بيروت، د.ت.
9) الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، ودار المدني، جدة، د.ت.
10) الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني، جدة، 1992م.
11) جوزيف، جون، اللغة والهوية، ترجمة: عبد النور خراقي، سلسلة عالم المعرفة، ع342، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2007م.
12) الداهي، محمد، صورة الأنا والآخر في السرد، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2013م.
13) بن دحمان، جمال، الأنساق الذهنية في الخطاب الشعري، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2011م
14) رمضان، صالح بن الهادي، التواصل الأدبي من التداولية إلى الإدراكية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2015م.
15) الزناد، الأزهر، نظريات لسانية عرفنية، دار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2010م،
16) سلفرمان، ج. هيو، نصيات بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية، ترجمة: حسن ناظم، وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2002م.
17) سليم، عبد الإله، بنيات المشابهة في اللغة العربية، مقاربة معرفية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2001م.
18) سيرل، جون، العقل واللغة والمجتمع، الفلسفة في العالم الواقعي، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2006م.
19) عبد الحميد، شاكر، عصر الصورة، السلبيات والإيجابيات، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع311، 2005م.
20) العقاد، عباس محمود، السيرة الذاتية (أنا)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982م.
21) العيد، يمنى، الراوي: الموقع والشكل - بحث في السرد الروائي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1986م.
22) بن غريبة، عبد الجبار، مدخل إلى النحو العرفاني نظرية رونالد لا نقاكر، منشور السرد ات مسكيلياني، منوبة، 2020م.
23) قاسم، عدنان حسين، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، د.ت.

24) لايكوف، جورج، وجونسون، مارك، الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، 2009م.
25) لوجون، فيليب، السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1994م.
26) ماي، جورج، السيرة الذاتية، تعريب: محمد القاضي، وعبد الله صولة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2017م.
27) المبخوت، شكري، سيرة الغائب سيرة الآتي - السيرة الذاتية في كتاب الأيام لطه حسين، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2017م.
28) محسب، محيي الدين، الإدراكيات أبعاد إبستمولوجية وجهات تطبيقية، دار كنوز المعرفة، عمان، 2017م.
29) محفوظ، نجيب، أصداء السيرة الذاتية، دار الشروق، القاهرة، 2010م.
30) معتصم، محمد، الرؤية الفجائعية في الرواية العربية نهاية القرن العشرين، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، نيسان 2004م.
31) مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2005م.
32) المودن، حسن، بلاغة الخطاب الإقناعي، دار كنوز المعرفة، عمان الأردن، 2014م.
33) ميويك، دي. سي، موسوعة المصطلح النقدي- المفارقة وصفاتها، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون، بغداد، 1987م.
34) أبو ندى، وليد محمود، مرايا الأنا والآخر في كتاب الأيام لطه حسين، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، مج 24، ع1، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإسلامية، 2016م.

Arabic References

1) ʾIbrāhīm, Zakarīyā, Muškilat al-Fann, Maktabat Nahḍat Miṣr, al-Qāhirah, N. D.
2) al-ʾIdrīsī, Yūsuf, al-Ḥayyāl & al-Mutaḫyyal fī al-Falsafah & al-Naqd al-Ḥadyṯayn, Manšūrāt al-Multaqá, Marākiš, 2005.
3) iyfānz, fqyān, wğryn, Mīlānī, mā huwa ʿIlm al-Dalālah al-ʾIdrākī, tr. ʾAḥmad al-Šīmī, Mağallat Fuṣūl, al-ʾIdrākīyāt, al-Hayʾah al-Miṣrīyah al-ʿĀmmah lil-Kitāb, al-Qāhirah, V 25/4, I 100, 2017.
4) al-Bāridī, Muḥammad, ʿIndamā Tatakallam al-D̲āt, al-Sīrah al-D̲ātīyah fī al-ʾAdab al-ʿArabī al-Ḥadīṯ, Manšūrāt Ittiḥād al-Kitāb al-ʿArab, Dimašq, 2005.

5) Prince, Gerald, al-Muṣṭalaḥ al-Sardī-Muʿğam Muṣṭalaḥāt, tr. ʿĀbid Ḫazindār, al-Mağlis al-ʾAʿlá lil-Ṯaqāfah, al-Qāhirah, 2003.
6) Bilʿābid, ʿAbdalbāqī, ʿAtabāt Ğīrār ğnyt mina al-Naṣṣ ʾilá al-Manāṣ, al-Dār al-ʿArabīyah lil-ʿUlūm, Nāširūn, 2008.
7) al-Būʿamrānī, Muḥammad al-Ṣāliḥ, Dīnāmīyat al-Qūwah bayna buná al-Wuğūd & buná al-Luġah, Fuṣūl Mağallat al-Naqd al-ʾAdabī, (al-ʾIdrākīyāt), al-Hayʾah al-Miṣrīyah al-ʿĀmmah lil-Kitāb, al-Qāhirah, V 25/4, I 100, 2017.
8) Ricoeur, Paul, al-Huwīyah & al-Sard, tr: Ḥātim al-Warfalī, Dār al-Tanwīr lil-Ṭibāʿah al-Našr & al-Tawzīʿ, Bayrūt, N. D.
9) al-Ğurğānī, ʿAbdalqāhir, ʾAsrār al-Balāġah, Ed. Maḥmūd Muḥammad Šākir, Maṭbaʿat al-Madanī bi-al-Qāhirah, & Dār al-Madanī, Ğiddah, N. D.
10) al-Ğurğānī, ʿAbdalqāhir, Dalāʾil al-ʾIʿğāz, Ed. Maḥmūd Muḥammad Šākir, Maṭbaʿat al-madanī bi-al-Qāhirah, Dār al-madanī, Ğiddah, 1992.
11) Ğūzīf, Ğūn, al-Luġah & al-Huwīyah, tr. ʿAbdalnūr Ḫarāqī, Silsilat ʿĀlam al-Maʿrifah, I 342, al-Mağlis al-Waṭanī lil-Ṯaqāfah & al-Funūn & al-Ādāb, al-Kuwait, 2007.
12) al-Dāhī, Muḥammad, Ṣūrat al-ʾAnā & al-Āḫar fī al-Sard, Rūʾyah lil-Našr & al-Tawzīʿ, al-Qāhirah, 2013.
13) ibn Daḥmān, Ğamāl, al-ʾAnsāq al-Ḏihnīyah fī al-Ḫiṭāb al-Šiʿrī, Rūʾyah lil-Našr & al-Tawzīʿ, al-Qāhirah, 2011.
14) Ramaḍān, Ṣāliḥ ibn al-Hādī, al-Tawāṣul al-ʾAdabī mina al-Tadāwulīyah ʾilá al-ʾIdrākīyāh, al-Markaz al-Ṯaqāfī al-ʿArabī, al-Dār al-Bayḍāʾ, 2015.
15) al-Zannād, al-ʾAzhar, Naẓarīyāt Lisānīyah ʿArfanīyah, Dār al-ʿArabīyah lil-ʿUlūm Nāširūn, Bayrūt, 2010.
16) Silverman, Ğ. Huġ, Naṣīyāt Bayna al-Harmunyṭyqā & al-Tafkykīyah, tr. Ḥasan Nāẓim, & ʿAlī Ḥākim Ṣāliḥ, al-Markaz al-Ṯaqāfī al-ʿArabī, al-Dār al-Bayḍāʾ, 2002.
17) Salīm, ʿAbdallāh, Bunyāt al-Mušābahah fī al-Luġah al-ʿArabīyah, Muqārabah maʿrifīyah, Dār Tūbqāl lil-Našr, al-Dār al-Bayḍāʾ, 2001.
18) Searle Ğohn, al-ʿAql & al-Luġah & al-Muğtamaʿ, al-Falsafah fī al-ʿĀlam al-Wāqiʿī, tr. Saʿīd al-Ġānimī, al-Markaz al-Ṯaqāfī al-ʿArabī, al-Dār al-Bayḍāʾ, 2006.
19) ʿAbdalḥamīd, Šākir, ʿAṣr al-Ṣūrah, al-Silbīyāt & al-ʾIğābīyāt, ʿĀlam al-Maʿrifah, al-Mağlis al-Waṭanī lil-Ṯaqāfah & al-Funūn & al-Ādāb, al-Kuwait, I 311, 2005.

20) al-ʿAqqād, ʿAbbās Maḥmūd, al-Sīrah al-Ḏātīyah (ʾAnā), Dār al-Kitāb al-Lubnānī, Bayrūt, 1982.
21) al-ʿĪd, Yumná, al-Rāwī: al-Mawqiʿ & al-Šakl-Baḥṯ fī al-Sard al-Riwāʾī, Mūʾassasat al-ʾAbḥāṯ al-ʿArabīyah, Bayrūt, 1986.
22) ibn Ġarībah, ʿAbdālǧabbār, Madḫal ʾilá al-Naḥw al-ʿIrfānī Naẓarīyat Rūnāld lā nqākr, Manšūrāt Miskīliyānī, Manūbah, 2020.
23) Qāsim, ʿAdnān Ḥusayn, al-ʾibdāʿ & Maṣādiruh al-Ṯaqāfīyah ʿinda ʾAdūnīs, al-Dār al-ʿArabīyah lil-Našr & al-Tawzīʿ, al-Qāhirah, N. D.
24) lāykwf, Ǧūrǧ, wǧwnswn, Mārk, al-Istiʿārāt allatī Naḥyā bi-hā, tr. ʿAbdalmaǧīd Ǧaḥfah, Dār Tūbqāl lil-Našr, 2009.
25) lwǧwn, Fīlīb, al-Sīrah al-Ḏātīyah, al-Mīṯāq & al-Tārīḫ al-ʾAdabī, tr. ʿUmar Ḥillī, al-Markaz al-Ṯaqāfī al-ʿArabī, al-Dār al-Bayḍāʾ, 1994.
26) Māy, Ǧūrǧ, al-Sīrah al-Ḏātīyah, tr: Muḥammad al-Qāḍī, & ʿAbdallāh Ṣūlah, Rūʾyah lil-Našr & al-Tawzīʿ, al-Qāhirah, 2017.
27) al-Mabḫūt, Šukrī, Sīrat al-Ġāʾib Sīrat al-Ātī-al-Sīrah al-Ḏātīyah fī Kitāb al-ʾAyyām li-Ṭaha Ḥusayn, Rūʾyah lil-Našr & li-Tawzīʿ, al-Qāhirah, 2017.
28) Muḥassib, Muḥyī al-Dīn, al-ʾIdrākīyāt ʾAbʿād ʾIbistimwlwǧīyah Wiǧhāt taṭbīqīyah, Dār Kunūz al-Maʿrifah, ʿAmmān, 2017.
29) Maḥfūẓ, Najīb, Aṣdāʾ al-sīrah al-dhātīyah, Dār al-Shurūq, al-Qāhirah, 2010m.
30) Muʿtaṣim, Muḥammad, al-Rūʾyah al-Fuǧāʾiʿīyah fī al-Riwāyah al-ʿArabīyah Nihāyat al-Qarn al-ʿIšrūn, ʾAzminah lil-Našr & al-Tawzīʿ, ʿAmmān, al-ʾUrdun, Nīsān 2004.
31) Miftāḥ, D. Muḥammad, taḥlīl al-Ḫiṭāb al-Šiʿrī, Istirātīǧīyah al-Tanāṣṣ, al-Markaz al-Ṯaqāfī al-ʿArabī, al-Dār al-Bayḍāʾ, 2005.
32) al-Mawdin, D. Ḥasan, Balāǧat al-Ḫiṭāb al-ʾIqnāʿī, Dār Kunūz al-Maʿrifah, ʿAmmān al-ʾUrdun, 2014.
33) Mywyk, Dī. Sī, Mawsūʿat al-Muṣṭalaḥ al-Naqdī-al-Mufāraqah & Ṣifātihā, tr. ʿAbdalwāḥid Lūʾlūʾah, Dār al-Maʾmūn, Baǧdād, 1987.
34) ʾAbū Nadá, Walīd Maḥmūd, Marāyā al-ʾAnā & al-Āḫar fī Kitāb al-ʾAyyām li-Ṭaha Ḥusayn, Maǧallat al-Ǧāmiʿah al-ʾIslāmīyah lil-Buḥūṯ al-Insānīyah, V 24, I 1, Maǧallat al-Ǧāmiʿah al-ʾIslāmīyah lil-Buḥūṯ al-ʾIslāmīyah, 2016.