

## القص الأمثولي في (ساعة زوال) لمحمود الرحبي<sup>(\*)</sup>

محمد مصطفى علي حسانين  
كلية الآداب والعلوم الاجتماعية  
جامعة السلطان قابوس

### الملخص

إن العلاقة بين القصّ والتّمثيل مسألة لصيقة بتكوين الأبنية السردية والقصصية بصفة عامة، قديمها وحديثها، في جميع الأمم والشعوب على امتداد الحضارات واختلافها. وما من شك، أن تلك العلاقة ترتبط بأنظمة التّفسير الجماليّ، مثلما ترتبط -على صعد آخر- بأنظمة فك التّشفير أو التّأويل، لا سيما في ظل تعدد مسارب التّأويل وتنوع توجهاته وميادينه؛ ثقافيا، واجتماعيا، وأديبا، ودينيا، إلخ. بل إن تلك الرؤية التّأويلية للنصّ السردى تجعل بعض التوجهات ترى الأمثولة نفسها قابعة في فعل القراءة ذاته، بل القول بأنه "يمكن أن يقرأ نص لا يقصد منه معان أمثولية قراءة أمثولية"<sup>(١)</sup>.

إننا في هذا البحث نعى بدراسة أشكال الأمثولة ووظائفها، في ضوء اتخاذ مجموعة القاص العماني محمود الرحبي ميدانا لقراءة الأمثولة القصصية، ومقاصدها الدلالية والكشف عن حزم العلاقات التي تجمع بينها، والطرائق المفضية لإنتاج متصورها الجمالي والسردى في آن. وتحاول هذه الدراسة الوقوف على أشكال التمثيل القصصي في مجموعة (ساعة زوال)؛ حيث لاحظنا بصورة جلية وجود أبنية ظاهرة تحيل على أبنية قصصية تراثية قديمة مما يعطي انطبعا بتناص مع المعطى الإبداعي، ولكن هدف إيجاد مجموعة من الدلالة الجمالية والثقافية المحينة اجتماعياً وتاريخياً، فقدمت المجموعة الإطار السردى التراثي بوصفه المسطح الأولى لتمرير المعطى الدلالي، وفق استراتيجية تستهدف المعطى الضمني الداخلي للقصص.

الكلمات المفتاحية: القصة القصيرة، القص الأمثولي، العوالم الممكنة في السرد.

(\*) القص الأمثولي في (ساعة زوال) لمحمود الرحبي، المجلد الثالث عشر، العدد الأول،

يناير ٢٠٢٤، ص ص ١٠٧-١٣٤.

**Abstract:**

The relationship between storytelling allegory is an issue closely related to the formation of narrative and story structures in general, old and modern, in all nations and among peoples across civilizations and their differences. There is no doubt that this relationship is linked to aesthetic coding systems, just as it is linked - on other levels - to decoding or interpretation systems, especially in light of the multiplicity of interpretation paths and the diversity of its orientations and fields; culturally, socially, literary, religious, etc. In fact, this interpretive vision of the narrative text makes some orientations see the allegory as lying in the act of reading itself, and even say that "a text can be read that does not intend allegorical meanings as an allegorical reading". In this research, we are concerned with studying the forms of allegory and its functions, in light of adopting the Omani short story writer Mahmoud Al Rahbi's collection as a field for reading the Allegory narratives, their semantic purposes, and revealing the bundles of relationships that unite them, and the methods that lead to producing their aesthetic and narrative concept at the same time. This study attempts to stand on the forms of allegory narratives in the collection (The Hour of Dawn), where we clearly noticed the presence of apparent structures that refer to old heritage narrative structures, which gives an impression of intertextuality with the creative data, but with the aim of finding a set of aesthetic and cultural significance updated socially and historically. Thus the collection presented the heritage narrative framework as the first surface for passing the semantic data, according to a strategy targeting the internal implicit data of the stories.

Keywords: Short story, Allegory, possible globalization in narration

## تمهيد:

إن العلاقة بين القصّ والتّمثيل مسألةٌ لصيقةٌ بتكوين الأبنية السّردية والقصصية بصفة عامة، قديمها وحديثها، في جميع الأمم والشّعوب على امتداد الحضارات واختلافها. وما من شك، أن تلك العلاقة ترتبطُ بأنظمة التّشفير الجماليّ، مثلما ترتبطُ -على صعد آخر- بأنظمة فك التشفير أو التّأويل، لاسيما في ظل تعدد مسارب التّأويل وتنوع توجهاته وميادينه؛ ثقافيا، واجتماعيا، وأديبا، ودينيا، إلخ. بل إن تلك الرؤية التّأويلية للنصّ السّردية تجعل بعض التوجهات ترى الأمثلة نفسها قابعة في فعل القراءة ذاته، بل القول بأنه "يمكن أن يقرأ نصّا لا يقصد منه معان أمثولية قراءة أمثولية"<sup>(٣)</sup>.

إننا في هذا البحث نعى بدراسة أشكال الأمثلة ووظائفها، في ضوء اتخاذ مجموعة القاص العماني محمود الرحبي ميدانا لقراءة الأمثلة القصصية، ومقاصدها الدلالية والكشف عن حزم العلاقات التي تجمع بينها، والطرائق المفصية لإنتاج متصورها الجمالي والسّردية في آن. وتحاول هذه الدراسة الوقوف على أشكال التمثيل القصصي في مجموعة (ساعة زوال)؛ حيث لاحظنا بصورة جلية وجود أبنية ظاهرة تحيل على أبنية قصصية تراثية قديمة مما يعطي انطبعا بتناص مع المعطى الإبداعي، ولكن بهدف إيجاد مجموعة من الدلالة الجمالية والثقافية المحينة اجتماعياً وتاريخياً، فقدّمت المجموعة الإطار السّردية التراثي بوصفه المسطح الأولى لتمير المعطى الدلالي، وفق استراتيجية تستهدف المعطى الضمني الداخلي للقصص.

## في تعريف الأمثلة

إن الأمثلة (Allegory)<sup>(٤)</sup> أو القصة المجازية تعدُّ من أقدم طرائق القص في الثقافة العربية بل العالمية، حيث تلوذ القصص بالمجازي عوضاً عن الواقعي لتحويل المحتمل السّردية إلى واقع تفكري عبر السّرد، فيكون المظهر البنائي جسراً لعالم مجازي يعقد صلة تمثيلية بشكل أو آخر مع الواقع الثقافي أو الاجتماعي.

أبسط التعريفات وأكثرها شيوعاً للأمثلة يعود إلى البلاغيّ والفيلسوف الرومانيّ كوينتيليان، إذ يعرفها "بأنها نص تقول كلماته شيئاً ويقول معناه شيئاً آخر"<sup>(٥)</sup>،

وتبدو أهمية هذا التعريف ودقته في تعيين الملمح الرئيس للأمثولة؛ إذ يرى جاننغ لونغري إنه مفهوم يستوعب التطورات اللاحقة؛ حيث تتحول الأمثولة إلى مفهوم محدد بدقة فائقة. ورغم ذلك فإنه يرى أنه مفهوم شديد الضيق. ورغم أهمية التعريف السابق، فإن المشكل يقع من جهة أخرى، في عمومية التعريف رغم أهميته، إذ يتسم بالاتساع؛ فهناك من الأساليب والوسائل البلاغية أيضاً ما يتسم بالطبيعة المزدوجة ذاتها، ومنها كل الأساليب التي تدخل تحت طائلة السُّخرية، والهزل، والفكاهة والتلاعب بالألفاظ، والتهمك، والمفارقة، وغيرها، فجميعها إجمالاً تتسم بتلك الطبيعة الثنائية بين المظهر الحرفي الذي يختبئ فيه المعنى الأمثولي.

وترتيباً على تلك السمات البنائية فإن الأمثولة تعرف أيضاً بأنها "شكل أو نوع من السرد يُستخدَم بوصفه مجازاً، ويقع إلى حدّ ما، بين التشخيص والاستعارة حيث تكون فيه الأشخاص والأشياء ووحدتا الزمان والمكان أو الأحداث ممثلة بوصفها جزئيات مادية تشير إلى ترتيب آخر من الأشياء المجردة التي تقع خارج النص"<sup>(٦)</sup>. ومن ثم يصبح النص بنية جدلية بين عناصره الحاضرة في تسلسل معين في السرد، وعناصر خارجية يشير إليها هذا الترتيب السردى، وكأننا إزاء مسطحين (أ) و (ب)، لا يكون المعنى في (أ) كافياً بالنسبة للسياق ما لم تستخلص المعنى الكامن.

ومن جهة أخرى، لاحظ علماء السرديات أن المنحى الأمثولي، أو الأسلوب الأمثولي هو رؤية من ضمن الرؤى المتنوعة المتاحة للأدب للعالم، فهناك رؤية تعيد تمثيل العالم بصورة جانبية أو أحادية متوالية، وهناك رؤية مركبة، تقوم على التفكير الثنائي والمزجي بين العالم وعلاقات آخر يبتكر النص علاقات معها، قد تكون عوالم الميثاقيزيقا، وما وراء الطبيعة، أو عوالم الحيوان، والنبات، أو حتى تجسيدات مبتكرة يخلقها النص السردى ليجعلها إحالة جمالية على قطع ووقائع في العالم الواقعي. ولهذا تقترب الأمثولات القصصية من حيث نزعتها السردية من عمل الاستعارات المركبة والخيال التمثيلي، فقد تأخذ الأمثولة شكل "الاستعارة الممتدة (The Extended metaphor) التي تمثل "سلسلة من الاستعارات الدالة، ترتبط بالجمع بين التركيب والمعنى، تخص الجملة وحدها، أو البنية السردية أو الوصفية وحدها، ويعبر كل منها بشكل خاص ومكتمل عن شيء أو مفهوم، يظهر بواسطة الاستعارة الأولى في السلسلة"<sup>(٧)</sup>.

إن ما يعنيني هنا، إنما الوقوف على طبيعة التلاحم بين جانبي البنية الثنائية للأمثولات القصصية، أي بوصفها نصاً / سرداً، ودلالة، والجوانب التي تجعلنا نقرأ

النص وبناءه الشكلية بوصفها حاملة لأمثولة تتخلق وتنبثق في آن من ذات بنيتها، بمعنى آخر، كيف يجاith الدلالي المظهر الحرفي لعملية التمثيل. وبطبيعة الحال، كيف يمكننا التمييز بين طرائق البناء الأمثولي داخل النصوص.

### الأمثولة الخالصة والمختلطة:

والواقع أن السؤال حول البعد الإجرائي في فرز الأمثولي وغير الأمثولي، ومناطق تمايز الأمثولات ضروري فيما نحن بصدده من تحليل لقصص ساعة زوال؛ لأننا مدفوعون في قراءتها بحدس دال على تمايز في طرائق صوغها، فمجموعة (ساعة زوال) وإن كانت تلوذ في عدد معقول من قصصها للأمثولة، فإن التكوين متميز بين القصص. فهناك استخدام ظاهر لبنية الأمثولة في عدد منها، ويمكننا بصورة أو أخرى العثور على طرائق إنتاجها في المجموعة عبر معاينة الأبنية الشكلية للسرد وإطاره ومحتوياته، من شخصيات ودلالات، أو مكوناته الزمانية والمكانية.

ولعل فيما يورده علماء البلاغة القديمة من تمايز قدمه كينتليان -صاحب أول تعريف للأمثولة- ما يمثل ضابطاً لا بأس به في هذا المقام الإجرائي الموجه لعملية التمايز المشار إليها آنفاً، "فهناك تمييز شائع بين الأمثولة الخالصة والأمثولة المختلطة. ففي حين تحمل جميع المكونات المركزية في الأولى على معنى أمثولي، فإن النوع الآخر تحتفظ بعض مكوناته بمعناها الأصلي. يعطي كينتليان المثال الآتي للأمثولة المختلطة، "دائماً ما اعتقدت بأن ميلو ستحدث عواصف وتواجه آخر تتغلب عليها، على الأقل في المياه المضطربة للاجتماعات السياسية". هنا، الإشارة الصريحة إلى حقل السياسية صيغة فعلية تساعد المخاطب في استجماع المعنى المقصود. بصورة عامة، فإن الأمثولة المختلطة، تلبى متطلبات الوضوح، ولكنها تتعرض لخطر أن تكون مملة. وقد تكون الأمثولة الخالصة أكثر جاذبية، ولكنها معرضة لخطر أن تصبح غامضة. إذا تعذر على المخاطب إنشاء نقطة مرجعية، فإن هذا يجعلها لغزاً. لذلك، يصوغ Quintilian القاعدة الآتية: "عندما تكون الأمثولة غامضة جداً فإننا نطلق عليها لغزاً: هذه الألغاز، في رأيي، يجب عدها عيوباً، نظراً للحقيقة القائلة بأن الوضوح فضيلة"<sup>(٧)</sup>.

وتأسيساً على هذا التصور يمكننا من جهة أخرى، القبض على لونين أو شكلين من طرائق إنتاج السرد الأمثولي في المجموعة، فهناك نمط أو شكل ظاهر التقاطع مع

الأبنية الخاصة بالأمثلة، باستطاعة القارئ تبينه دون كثير عناء كونه يعطي القارئ مؤشرات سياقية ونصية دالة على تأطير المسافة التاريخية والواقعية بين النص ومستقبله ومنتجه، وعلى العكس من ذلك هناك نصوص تصنع المسافة التي تتحرك فيها الأمثلة من جانب البعد الدلالي ومفارقة المعنى، فهناك إطار محتمل وممكن ولكن القارئ يدرك إدراكا حاسما بأن الدلالة ليست مجرد إشارة لواقع معين، أو أن الدلالة مرجعية.

ومعنى هذا، أن الأمثلة تتخلق داخل القص عندما لا يقف عند كونه حكياً اعتيادياً، ونشعر بشكل أو آخر، بنوع من القصدية في إنتاج خطاب قصصي مزدوج، مكون على الأقل من مستويين، وبقدر ما نحن في حاجة ماسة إلى رسم الشكل الحرفي الذي تأتي فيه الأمثلة لتأويلها، فإننا أيضاً محتاجون إلى الوعي بالجانب الإحالي. ومن جهة أخرى، بإمكاننا التمييز بين الأمثولات الخالصة والمختلطة عبر جدلية العلاقة بين المظهرين الحرفي والدلالي، فالأمثلة الخالصة تعطي أولوية للجانب الحرفي الذي يغيب المعنى الدلالي والإحالي في النص، بينما النوع المختلط يعطي أولوية للوضوح والجانب الدلالي والإحالي أكثر من التركيز على الجانب الحرفي.

ومن دون شك، يتماشى هذا التصور مع منطوق للقراءة تبادلي في فهم العوالم الممكنة للنصوص، يخضع لمبدأ "القراءة التفاعلية" Interactive Reading الذي تقترحه الشعرية المعرفية Cognitive poetics بوصفه عقداً قرائياً يتشكل في أذهان القراء، وفقاً لمبدأ مزدوج يراوح بين المعاشية الخيالية واليقظة الفكرية. ويتشكل ذلك عبر التآرجح بين الانغماس Immersion والمسافة Distance، فالانغماس مشاركة في عالم خيالي، وعبور الحدود إلى عوالمه؛ لينقلنا إلى فضاءات مغايرة، بينما المسافة الجمالية محافظة على وعي منطقي في أذهاننا، وإدراكنا بأننا مازلنا في وضعنا الحقيقي. وكأننا في موقع بيني نتأرجح فيه أثناء القراءة، ولهذا يرى فينر وولف Werner Wolf أن في هذا الموقع تبرز قيمة التمثيلات representations بما لها من قدرة على اقتراح أجزاء من عوالم ممكنة في "العالم الخيالي" يجب فيها جسدنا الافتراضي، وأجزاء أخرى من العالم الفعلي، نظل فيها واعين بجسدنا "الواقعي"، ويأتي التركيب بينهما على درجة من التعقيد، عبر عوالم مفعمة بالتفاصيل، ومأهولة بالشخصيات، وإحالة لتواريخ محددة أحياناً، وجغرافيا وفضاء خاص؛ ولهذا يتموضع الوهم الجمالي بين الانغماس والمسافة العقلانية<sup>(3)</sup>.

## غير الأمثولي في (ساعة زوال):

يقودنا المفهوم الخاص بالأمثولة ونوعيتها والتمايز بينهما نحو أسئلتنا المقصودة في هذا البحث، حول مساحة الأمثولي في ساعة زوال، وكيفية عمله ودلالاته، والفروق بين أنواعه، مما يجعلنا أمام حقيقة تحليلية مهمة ينبغي البدء منها، وهي أن قراءة نصوص المجموعة وفرز إمكانات عوالمها السردية تخبرنا بحقيقة التنوع الفني والأسلوبي في صوغها بين الأمثولي وغير الأمثولي، إذ يحتل القص غير الأمثولي مكاناً معتبراً في المجموعة؛ إذ تمتاز فيها طرق الكتابة القصصية بين القص الأمثولي والقص الطبيعي. ويمكن ملاحظة القص غير الأمثولي في ست قصص من مجموع (سبع عشرة قصة) هي مجمل قصص المجموعة، والقصص الست هي: (ليلة في السجن)، و(إضراب ذهني)، و(دائرة الفراغ)، و(من أسرار اللوحة رقم ٤١١٩)، و(يوم من حياة صياد)، و(أمام الموكب).

ليس في استطاعتنا قراءة هذه القصص قراءة أمثولية، إذ لا تقدم لنا تلك الجدلية بين الحرفي والدلالي، ومن ذلك قصة "يوم من حياة الصياد الأعمى"، والتي تؤطر البداية نسقها السردية على هذا النحو:

"فما يلي تفاصيل ليوم عابر من حياة صياد أعمى، يعيش مع زوجته في كوخ سعفي أمام البحر، ولأنه كان يبدأ يومه في الظلام قُدر ألا يكون له يوم أخير في حياته، فخاتمة أيامه دائماً يجب أن تكون اليوم ما قبل الأخير قياساً بمن الوجود والبشر:

- أحدهم أعطاني ريالاً مقطوعاً.
- مراراً أمرتك بالأ تذهبي للبيع في الظلام.
- في الشتاء تختلط صلاة الفجر بالظلام.
- آه، إذن أصبح كلانا يعمل في الظلام، أنا أصيد في الظلام وأنت تبعين في الظلام"<sup>(٤)</sup>.

هذا الحوار يدور بين الصياد العجوز وزوجته، ويؤطر إلى نهاية القصة مكوناتها وأزمتها، فهذه القصة تقدم سرداً شفافاً طبيعياً عن صياد أعمى يجاهد يومياً من أجل قوت يومه هو وزوجته. وتتخذ القصة من يوم في حياة هذا الصياد لتقدمه ليس على سبيل السرد القائم على اليوميات، بل أقرب لتقديم بورترية سردي للصياد ومعاناته اليومية، مع الصيد والناس، وجرافات السمك البعيدة التي لا تبقي للصيد من أسماك يصطادونها؛

لهذا يغامر الصياد الأعمى كل ليلة بالإبحار بعيداً في الماء، غير مجيب لنصح الزوجة بأن يصطاد قريباً من الشاطئ ويتنظر ما يرزقهم به الله. لكنه يرد ذلك قائلاً: "وهل بقي رزق في الشاطئ، جربت ذلك وكنت أستسلم للنوم وأصحو لأجد الشبكة فارغة، وألم الكآبة يعتصر قلبي، لذلك قررت أختفي بعيداً في عمق البحر، يجب أن تعلمي بأن الجرافات تفعل فعلتها بشراهة، فالصغير يجرفونه والكبير بطبيعته لا يقترب من الشاطئ إلا نادراً"<sup>(١٠)</sup>.

مما من شك فيه، إن القصة تركز بصورة أو أخرى، على الجانب الإنساني والمعاناة التي تقع على شيخ مسن أعمى، قدره أن يكون صياداً، يسكن كوخاً فقيراً بصحبة زوجته، ويتضاعف هذا الجانب الإنساني بإشارة لجوانب البؤس في الحياة، بل بؤس وسائل استمرار الحياة نفسها، فيوم واحد تتزاحم فيه علاوة على مطاردة الرزق في عباب الماء، تلك الحالات من الخداع التي تقع فيها زوجته عندما تبيع كل ما أصطاده بريال مثلوم لا ينفع!

### الأمثلة الخالصة أو الشبيه بالخرافي:

مهما يكن من أمر، فإن بقية القصص (إحدى عشرة قصة) جميعها تقوم على استثمار الجانب الأمثولي، وتشغيل فاعلياته الحرفية والدلالية بطرق متميزة، فهناك الأمثلة الخالصة، في مقابل الأمثلة المختلطة على نحو ما ميزنا سابقاً. وفيما يخص النمط الأول، فإنه يقترب من الشكل الخاص بالخرافات والقصص القديمة التي نجدتها في تراثنا القصصي مثل تلك الحكايات التي نلقاها في كلية ودمنة، وألف ليلة وليلة، ففي هذه القصص وجوه من التقاطعات الدالة على توليد الشخصيات السردية غير البشرية، من عوالم الحيوان أو الجان، أو كسر حدود الزمن والمكان، أي إلغاء عمل قوانين الطبيعة. وبالطبع فمثل هذه القصص تعطي انطباعاً مزدوجاً للقارئ؛ فهي تشير أولاً إلى تباعد عن العالم المألوف والمعتمد والطبيعي بقطع النظر عن ثقافة المتلقي، وتشير من جهة أخرى، إلى جوانب تناصية يفعلها القارئ الملم بالتقاليد النوعية لمثل هذه القصص في التراث، وفق موسوعته الأدبية.

ويمكن أن نطلق على هذا النمط اسم الشبيه بالخرافي، - ذلك بهدف الاستخدام الإجرائي هنا- دون أن يكون في نيتنا تعميم هذا المصطلح، أو حتى تعميق حدوده



المفاهيمية أبعد من مدونة النصوص التي نتعامل معها هنا، بخاصة لكون النصوص نفسها يعتورها على نحو ما سنتبين بعض المباشرة المتأتية من تقاليد النوع وتكرارية الاستخدام لمثل تلك الأطر للإحالة على الواقع.

باستطاعتنا دون جهد قرائي، أو تمحل تدبير أمثولي، معاينة قصص أربع على أنها تجسيد واضح السطوع على ما نحن بصدد الحديث عنه من القص الأمثولي الشبيه بالخرافي، أو الأمثلة الخالصة، هذه القصص الأربع على الترتيب هي: (الكلب الشبعان، حكاية الأمير وقمر الكتاب، وسعادة الوالي، وعملاق يغزو المطاعم الأمريكية). فالقارئ لا يخطئ البنى الأمثولية في تلك القصص منذ مباشرة الاطلاع على الجمل الافتتاحية فيها جميعا، ومرد ذلك في ظني راجع لكونها جميعا تؤطر بنيتها السردية اتكاء على تلك الجمل التي تأتي مصاغة وفق مبدأ التقاطع والتناص مع الأسلوب الخبري والسرد في القصص العربي التراثي، بل تتماثل معه. تفتتح القصة الأولى بكثافة سردية تجمع أطراف الحكيم وشخصه ومكانه في فقرة مكثفة تكون بمنزلة فاتحة لعمل التمثيل وفتح فعل الترقب، على هذا النحو: "كان هناك راع يسكن مع عائلته الصغيرة وقطيع شياه وكلب، يعيشون على قطرة ماء تنبس ببطء أزلي من صدر جبل مد فيه الراعي خيطا وأوصله إلى الأرض نحو حوض صخري تفيض حوافه مع الزمن وتسيل في سواق هزيلة، هي عروق مترعة بالحياة"<sup>(١١)</sup>.

الطريقة الخاصة بمحاكاة بنية الافتتاحية المقاربة لبنية الخبر التراثي نلقاها في الفقرة الأولى أيضا في قصة الأمير وقمر الكتاب، لتقدم لنا بحسم لب الأمثلة أو النقطة المفصلية في العقدة السردية، كأنه لغز علينا التنبه من البداية لأطرافه حتى نستطيع فك تشفير البناء الخرافي له، وإعادة رده للواقع الخارجي، إذ يقوم المفتح السردى بفعل التهيئة الذهنية الأولية في إعادة توجيه المتلقي لطبيعة القص ونوعية القراءة الممكنة له، تقول القصة: "فقد أمير والديه مبكرا فنشأ وحيدا في قصر يطل على بحيرة، كان يعشق الصيد فيخرج كل يوم بصحبة حصانه ذي اللون الغسقي ليعود بعد الغروب وهو متعب فينام مبكرا"<sup>(١٢)</sup>. وباستطاعتنا رؤية هذه السمة في مفتح قصة (سعادة الوالي)، التي تفتتح بأرق الوالي من وجود إنسان فقير ورغم ذلك سعيد في مملكته!

لنا أن نلاحظ فعل المفارقة في الافتتاحيات الثلاثة، لكن من جهة أخرى، لعلنا

نلاحظ نوعاً من النقل المباشر لفعل السرد من العالم الحالي إلى عالم خيالي ممكن يقوم على التنافذ مع عالم الماضي أو قصص التراث، فهناك في القصة الأولى (الكلب الشبعان) تأطير تراثي يقوم على عالم البوادي والصحراء القديم وفكرة الأضياف والكلاب الحارسة، بل العالم العجائبي متجسد في الحكماء المطلعون على بواطن الأمور، والحوار العجائبي بين الكلب والذئب وفعل المفاوضة بينهما، وتمثيل فكرة الأمانة في الكلب، وفكرة الخيانة في الذئب. وعلى المنوال ذاته يمكننا رؤية قصة (حكاية الأمير وقمر الكتاب) التي تفعل من العجائبي في مزج الطبيعي بغير الطبيعي، ومن ذلك هذه الأميرة المحبوسة في كتاب، أودعها فيه أمير ظالم، ولن تخرج إلا عبر أمير عادل. كذلك قصة (سعادة الوالي) التي تغرق في التمثيل المعكوس بين الوالي والفقير. ومن الجلي في هذه القصص أن التمثيل القصصي يعتمد على رصيد طويل من التشفير الدلالي لعلاقات السلطة عبر هذه الأمثولات وتفسيراتها المباشرة، وهذا ما جعل العالم الأمثولي شفافاً واضحاً في علاقة عكسية مع بنيته العجائبية، فالقصص الثلاث يمكننا تفسيرها بعبارات موجزة، تعبر عن قيم أو مثل مهمة في الحياة، فالقصص الثلاث تتحدث عن علاقات العدل بصورة شاملة وغير محددة زمنياً، بل بمعنى كوني شامل بين الرعية والراعي، وأن الحرية المحبوسة في كتاب تنتظر دائماً أميرها الموعود. وعلى هذا النحو، فإن القصص تؤول إلى أفكار تمثيلية تصبح فيه الشخصيات دوالاً لمدلولات إنسانية، وكأنه شكل من أشكال التشخيص والتجسيد للأفكار.

بقدر واضح من الاختلاف عن القصص السابقة، من حيث التعامل مع الموروث السردى القديم في تشكيل الأمثولة، تقدم لنا قصة "عملاق يغزو المطاعم الأمريكية"، تصميماً سردياً مغايراً لمنبع التمثيل السردى، فالعنوان في ذاته يعبر عن تقاطع مع العالم الحالي أو الراهن، عبر الإحالة على سلسلة المطاعم الأمريكية للوجبات السريعة، بل الزمن الأمريكي والموضة الأمريكية، ونمط الحياة الاستهلاكية المعولم. لكن القصة تضرب المعنى الحالي وعوالمه الممكنة عبر تحويل السرد الطبيعي إلى سرد غير طبيعي، إذ يظهر تكسير لبنية التوقع بظهور عملاق "لسعته الشمس فور خروجه من البحر وأشعلت فيه النشاط، فتحرك متقدماً تجاه اليابسة.."<sup>(١٧)</sup>، ولا يلبث هذا العملاق أن يغزو المطاعم الأمريكية الشهيرة (كنتاكي، هارديز، ماكدونالد)، وتسحب إحدى يديه كل ما تصل إليه

من طعام، وفشل العاملون في تلك المطاعم في منعه عن تكرار الأمر، واستعانوا بالمشردين والسكرارى والشحاذين لصد هجومه، لكن دون فائدة. فقد كان هؤلاء مهتمين بالطعام أكثر من مواجهة العملاق، فخلت المحال إلا من المشردين ليجد أصحابها أنفسهم أمام مصيبتين؛ المشردين والعملاق، فأغلقوا المطاعم أمام المشردين، فلاذ المشردون بالجبل سكن العملاق يتقاسمون معه الطعام الذي يجمعه، ومع الوقت صار المشردون يطارون العملاق بل يسرقون كل طعامه "حتى أنه لم يستطع النوم لجراتهم ولا مبالاتهم!"، بل أصبحوا يوجهونه إلى النزول لجمع الطعام كلما توقف، "فهرب العملاق عنهم وشق طريقه نحو البحر وحين التفت وراءه رآهم يزحفون ناحيته فتقدم مسرعا نحو الماء، فلم يستطيع المشردون الابتعاد كثيرا بأجسادهم في الماء، ولكن العملاق أكمل طريقه الذي جاء منه، ولم يعد"<sup>(٥)</sup>.

### الأمثولات المختلطة وفعل الترميز:

تمثل الأمثولات المختلطة شكلاً جديلاً ينوس بصورة أو أخرى بين جانبيين هما؛ الكائن والممكن لتجعل منه منفتحاً على شكل من الاحتمال الطبيعي. بمعنى آخر، ينظر بعض المنظرين للفارق بين الشكل المختلط والشكل الخالص على أنه وجه من وجوه الاختلاف بين القص المحاكي والقص الضد محاكاتي، إذ يرون بأن الأمثلة الخالصة حين تصل إلى ذروة الغموض، بسبب ازدواج المعنى أو تعدده، حينئذ تصبح أشبه بفعل مضاد للمحاكاة<sup>(٦)</sup>، في حين تكون الأمثولات المختلطة نظرياً منفتحة على بعد محاكاتي أو طبيعي في ظاهرها أو في مظهرها الحرفي، فهناك أشخاص وبنية زمكانية وغيرها، تشير بشكل أو آخر، إلى عالم حالي، رغم تطعيم السرد أو اختلاطه بأشياء فتتازية أو عجائبية، وحينئذ نحن أمام شكل المراوغة في التمثيل وحركة من التعجب والتغريب للواقع عينه الواقعي.

إن المبدأ البنائي في مثل تلك النصوص يمكن فهمه عبر الوعي بإحدى أهم خصائص النص التخيلي، أعني كونه يتميز بأنه" تأليف لا مرجعي رغم إشارته إلى الواقع. وهكذا، فإن للإشارة إلى الواقع في التخيل وظيفتها في شعرية النص التخيلي الذي قد يرمي إلى الواقع وإلى الخبرة الجماعية به بدرجة أكبر أو أقل. وبينما يمكن للنص المرجعي التداولي أن تصححه معرفتنا بالواقع، لا يمكن لنص تخيلي - بحكم انزياحه الممكن عن الوقائع - أن يصحح، وإنما يمكن أن يؤول أو ينتقد فقط، وعلى أية حال،

يستلزم هذا الانحراف- الذي يميز النصوص التخيلية من مجرد تصوير الواقع - تحفيزاً مرتبطاً على نحو محكم، بطبيعة التخيل نفسه. يعني التخيل، بحكم طبيعته، الاختلاف عن الوقائع الخارجية، وعدم التطابق معها<sup>(١٧)</sup>.

تتكون مجموعة النصوص التي تنتمي الأمثلة المختلطة من ثمانية نصوص، هي (ساعة زوال، هل الحمير تشبهنا، لم يعد وجهي، حين تحب امرأة واحدة، سرير على رأس الأكاسي، الوجه والشجرة، عسل، إضراب ذهني). وهذه النصوص يظهر فيها بجلاء وعي سردي بتداخل محسوب بين الحرفي وغير الحرفي، فرغم تشكله الجلي الدال على الواقعي أو الاحتمال الطبيعي، ترهص بعض المدخلات فيها عن وجود العمل على بنية مزدوجة. أو بمعنى آخر، أنها تعمل على دلالات أكثر من ظاهرها، أريد أن أقول مرة أخرى، إن الفارق هنا بين الأمثلة الخالصة والمختلطة اختلاف في المظهر الحرفي، فحين يتجه هذا المظهر نحو الخلو لمظهر ممعن في غرابته، ويستقل بهذه السمة على امتداده فإنه يفعل مظهرًا سرديًا يراهن على الإبهام، على حين تلجأ الأمثلة المختلطة لإجراء دال على خلط الواقعي والمحتمل بغير الواقعي، هنا نرى (خلطاً) تختلف نسبه، قد يصل حد الوضوح وقد يؤدي إلى درجة من الإبهام.

يقودنا هذا الوضع إلى السؤال المهم، كيف يتأتى للأمثلة المختلطة هذا اللون من الاختلاط، أو كيف تكون مختلطة؟ هذا سؤال عام، لكننا نود الإجابة عنه من خلال المعطيات التي بين أيدينا في القصص موضع التحليل، في "ساعة زوال". إن الاختلاط يتأتى في القصص من طريقة خاصة بالمزج بين العوالم، سواء بطريقة مجازية استعارية أو بطريقة سردية تكوينية مستمدة من أشكال سردية مغايرة، كأن تأخذ القصة من عوالم القصص الخيالية أو الأسطورية أجواءها أو تقنياتها، أو فكرة منها، أو بعض ملامحها. أو تتعامل مع صور مجازية وشعرية تقوم بدور محوري في النص، على نحو ما سوف نعرض في قصص المجموعة، من تحول الإنسان المعاصر إلى إنسان بدائي يسكن الأشجار، أو دورية الأحلام التي تصنع الواقع، وكذلك الاندماج والتداخل بين الطبيعة والتماهي معها، أو الموازنة بين الإنسان وغير الإنسان، وغيرها.

وبإمكاننا معاينة صور المزج هذه في القصة الأولى (ساعة زوال) إذ تمثل في ظننا الأنموذج الظاهر لعميات التداخل والاختلاط بين روافد متنوعة في تكون قصة مختلطة

تنأى عن التفسير الأحادي المباشر، بل تقوم بعمليات متتابعة متراكمة من المزج تؤدي إلى غرابة المحتوى رغم ظاهره الحرفي الطبيعي. مصادر المزج في القصة متنوعة، ويمكن حصرها في روافد أربعة هي: الحلم، والتلاعب بين السرد الإطاري والمضمن، ومجازية شخصية العجوز، والتلاعب في ترتيب المقاطع.

تبدأ قصة (ساعة زوال) بنوع من المراوغة في تحديد العالم المسرود في القصة، فمنذ البداية يتوقع القارئ أننا في خضم حكاية متتابعة وفق المنطق الطبيعي، فيستدل من المقطع الأول أن الراوي يحكي عن تعطل سيارته في مكان ناء بعيد في منتصف الليل، ولم يجد من يعينه أو يقف ليقدم له يد المساعدة، فيدلف إلى سيارته، ليصارع النوم، فيبدأ العد " في أعداد بدت لا نهائية، شرعت في عدها إلى أن داعب النعاس أهداي، ثم رأيتني أحنى الكرسي ورائي وأغوص في بطن سيارتي، رفعت زجاج النوافذ وأكملت مسترخياً النظر في المشهد الظلي على شاشة الجدار. كان الأمر شبيهاً بصفعات تحدث في حلم لا تلبث آثارها أن تنمحي"<sup>(١٧)</sup>. هذا المقطع يغمرنا بوضوح في تيار القصة، وأنا أمام (حلم) يسرد مستقبلاً، لكن المقطع الثاني يعدل ذلك، إذ يظهر رجل يوقظ الراوي ويدعوه إلى المبيت معه في بيته القريب. وتظل القصة على هذا النحو تسرد حكايات الرجل العجوز، ثم يأتي المقطع الأخير (٩)، ليحول كل المقاطع السردية السابقة من الثاني حتى الثامن إلى حلم مر بالراوي، " استفتت، كان مفتاح سيارتي محصوراً في قبضة يدي، وقد ارتسمت صورة أخرى للمفتاح على جلدي، وعلى باطن الكرسي.." <sup>(١٨)</sup>.

يمثل الحلم هنا تأطيراً سردياً للحكاية، ففي هذا المستوى نلاحظ أن السرد يتعلق بحكاية الراوي أو بقصته، تلك القصة التي بؤرتها السفر البعيد، والغربة. هذه هي الرحلة الواقعية أو التي تمثل العالم الحالي، لكن سوف يكسر هذا الحالي عبر عالم ممكن حلمي تظهر فيه شخصية أخرى، تقص رحلتها وسفرها وغربتها وآمالها المخنوقة وأحلامها المعذبة. هنا نحن أمام نوع من تداخل المستويات السردية، بين الراوي والشخصية.

هذا التداخل يمكن فهم تداخلاته إذا استعملنا التمايز في مستويات السرد بين السرد الإطاري والسرد المضمن، إذ يمكننا استعمالنا المصطلحات السردية التي تحدد تلك العلاقات البنائية بين الراوي والقصص المضمنة والفرعية، ومن ثم يمكن الكشف عن ضروب التمايز بين الحكايات. فعبر علاقة المزج التركيبي syntagmatic ترتبط الحكاية /

الحلم، بقصة الرجل العجوز، مما يولد (القصة الكلية)، بوصفها بنية حكاية في المقام الأول. ولكنها ذات مستويين على الأقل، مستوى يظلم فيه بالسرد الإطاري frame narrative ليصبح هو المحيط أو الخلفية، بينما تقوم قصص العجوز بدور المستوى الآخر للحكاية، لتكون أقرب إلى السرد المضمن أو المدرج narrative Embedded<sup>(9)</sup>، الذي من شأنه أن يستوعب داخل الإطار، سواء في ذلك أكان وحدة سردية واحدة/الحكاية الإطارية، أم أكثر من حكاية داخلية يقصها العجوز، وفي الوضعين تصبح داخلية تحت حكي آخر.

تحت هذا التداخل بين القصة الإطارية (حلم الراوي)، والقصة المضمنة (زواج العجوز) هناك مستوى ثالث يتضمن في داخله سردًا لحكايات فرعية يقصها العجوز على الراوي. هناك قصتان يقومان بدور مركزي ويقدمان حالتين من التوازي الداخلي بين حكي العجوز عن نفسه، وتبريره لمقاصده وأهدافه، ففي المرة التي يستهدف الدفاع عن فكرته بأنه لا يريد الزواج بقصد الإنجاب، فإنه يجسد الخوف من تلك الرغبة ومخاطرها، فكثير من الأحيان يكون الأبناء سببًا في تعاسة الآباء، فيذكر قصة الصياد وذئبة البحر، أو سمكة القرش التي التهمت طفل الصياد ثم بحث الصياد عن تلك السمكة وغيابه في البحار حتى عثر عليها ونهش بأسنانه الغاضبة لحمها نيئًا. القصة الأخرى تظهر في أثناء حديثه عن رغبته في الزواج من نزيلة في السجن، ليقول بأن السجن هنا شبيه بالقصر المنيع في عيه، ثم يسرد قصة قديمة عن حسناء يحيط بها حرس شديد، أهدت في يوم قلب شاب فطلبها للزواج ثم رفضت أمها تزويجه إياها، ثم توافق بعد أن رأت إخلاصه في حبها وإصراره على ذلك.

لعلنا على بينة الآن بكيفية حدوث المزج الداخلي في القصة بين مستويات عدة، فضلًا عن التعامل مع تقنية تمتلك رصيْدًا تراثيًا معروفًا في السردية العربية التراثية الشعبية في نص الليالي والسير وغيرها، وغير شعبية في النصوص الرسمية السردية في كتب الأثر والأخبار، ومن جهة أخرى، نلاحظ تعامل الحلم مع فكرة "المنام" في توجيه دفعة السرد منذ البداية، وخلق عالم بديل. ومثل هذه العناصر تفضي إلى غرابة الحكي، واختلاط الواقع بغيره.

إن تلك المستويات على صعد متنوعة تتضام بغية تنافذ دلالي وتقاطع بين

مستويات السرد، إن القصة تجعلنا أمام شاب وعجوز، والعجوز يحكي عن سفره الذي لم يجني منه شيئاً تماماً، وحلم الزواج الذي راوده في صورة طيف امرأة جميلة في الغربة، تقلص في نهاية المطاف في التوسل لأحد أصدقائه في السجن كي يرشح له فتاة من نزيلات السجن متهمة في عرضها، هنا كأن قصة تقدم تعادلاً معكوساً مع قصة الفتاة الجميلة والشاب الفقير، فلم يعد حلم الزواج من فتاة جميلة حلماً مناسباً بل كل ما يستطيعه هذا العجوز الزواج من امرأة فحسب نزيلة السجن متهمة في عرضها. وتصبح قصة الصياد وذئبة البحر وجهاً آخر من وجوه تقديم المعادل الدلالي لتقدم العمر، وتلاشي فكرة الإنجاب أو صعوبتها.

يعزز من الطابع المختلط في القصة وتحولها لنوع من الأمثلة أمران آخران هما: مفارقة الخديعة التي يقع فيها العجوز الذي كان يظن بأن المرأة المرشحة للزواج بمنزلة خدمة مقدمة من صديقه السجنان، وعطف يقوم بها للطرفين، ولكن في الواقع لم تكن تلك المرأة إلا عشيقه السجنان نفسه، وتزويجها من صديقه العجوز مجرد خدعة لإخراجها من السجن. هنا كأننا مع أمثلة محكمة البناء حول الزواج، فطموح الزواج من الأميرة الجميلة يتحول إلى كابوس هائل يعيشه العجوز، ومن جانب آخر، تأتي العلاقة الجدلية بين العالمين أو المزج بين عالم الحلم والواقع عبر الخاتمة التي يتحول فيها الحلم إلى أحد مكنات الواقع، وأن الواقع أحد مكنات الحلم، وأن المفتاح الموجود في الحلم هو ذاته المفتاح الموجود على كرسي السيارة. ولا يقف الأمر عند هذا الحد، تعطينا نهاية القصة وضعاً سردياً مفتوحاً على التكرار والاستعادة والدورية فبعد الاستيقاظ من كل هذا الحلم يجد البيت نفسه، ثم يظهر وجه الرجل الذي شاهده في الحلم!

إن تلك البنية التي رأيناها في "ساعة زوال" تتناسل بطرق مختلفة في عدد من قصص المجموعة، بل هناك إلحاح ظاهر على معاودة استثمار الآليات نفسها لتشكيل العوالم المختلطة، ومن ذلك ما نراه من مركزية ظاهرة للحلم في بناء القصص. إذ يمثل الحلم مكوناً مركزياً في قصص المجموعة، وتتناثر في القصص مفردات دالة على استثمار ما يحمله إليه من خدر وسيولة وتناؤب، على نحو يمنح تلويحاً دالاً على مجابهة الصحو والتأشير الواعي أو غير الواعي الدال على الابتعاد عن أفعال اليقظة بل الاستسلام والاستلاب في بعض المواضيع من القصص، وقد نلقى هذا التبئير الدلالي لموضوعة الحلم

متلاحمة مع فكرة تفرغ معنى الإنجاز والديمومة بل على خلاف ذلك يبدو على جانب كبير يؤشر على دلالات سلبية ومرامي منفتحة على فكرة عدم الجدوى. ومهما يكن من تنوع توظيفه فإننا نلمح هذا المقصد الدلالي موجها لفعله السردي.

ليس ثمة شك من ارتباط الحلم في المجموعة -في بعض تجلياته - بمعاني دالة على الفقد، والانكسار، وتحول الأحلام لسراب مع الزمن، ولا تقدم قصة "دائرة الفراغ" هذا المعنى بصورة رمزية فحسب، بل تغرسه واقعاً معاشاً، في ديمومة مستمرة، فما كان يفعل الأصدقاء من أكثر من سبعة وعشرين عاما لم يزل على حاله لم يتغير، بعد أن أصبح لديهم حفدة، " ما زلنا نلتقي تحت الجسر، نتحدث بدون هدف، ونلقي بأعقاب السجائر المشتعلة في الهواء ونطلق بصقاتنا وراءها نتحدث بخفوت عن السياسة، وبصوت عال عن كرة القدم"<sup>(١٠)</sup>. ويلقي عنوان القصة أضواء على مدارها الدلالي، فدائرة الفراغ تقاطع مع دائرة الأحلام المحبطة والآمال المقموعة؛ ولهذا لا مفر من إغماض العين لا للحلم بل للتغاضي عن الأحلام القديمة، "نرتدي عدسات لكي نغمض أعيننا عن أحلامنا ونتبين أكثر تغضنات الزمن من حولنا وكروشنا التي كدسها الكسل وهي أبدا تتقدمنا"<sup>(١١)</sup>.

من جهة أخرى، يرتبط تشغيل الحلم في المجموعة على صعيد تكويني بما نحن بصده من بنية الأمثلة، لقد ذكرنا من قبل كون الأمثلة قد تدخل في حيز (اللغز) حينما تتكاثف فيها الدلالات وتتداخل إلى حد الغموض وإبهام ما تحيل إليه، وما من شك بأن الأحلام هي واحدة من روافد تكوين اللغز، بل كثير من الأحلام في مضمونها الخبري تحمل غموضا وتحتاج إلى كثير من التأويل. وتفسير الأحلام في حد ذاتها هو ضرب من تأويل ألغاز كثيفة الأبعاد، مترامية الأطراف. ومن جهة أخرى، يتقاطع الحلم مع الموروث السردى في الروائع الأدبية التراثية بصفة عامة، فلا يقتصر الأمر عند ألف ليلة وليلة بل يمتد من النص الأدبي إلى النصوص الدينية العرفانية والصوفية والمقامات والمنامات وغيرها.

### ثوابت المجال الدلالي لعوالم القصص:

أغلب قصص (ساعة زوال) تسرد حوادث قصيرة الزمن إذ يغلب الزمن اليومي على الإطار الزمني الخارجي فسواء في أفراد أو تكراره بوصفه اختزالا لحياة مكررة روتينية وقابلة للتناسخ والتكرار في ديمومة مستمرة، ولعل هذا مع جعل القصص تؤول إلى بنية دائمة تقوم على الدائرية أشبه بالترجيع الشعري في القصائد.



وهذا ما يمكن ملاحظته في قصة (الوجه والشجرة)، إذا نلحظ في كثير من مقاطعها تكرارًا ودائرية مستمرة، بل السارد خلق علاقته بالشجرة وفق دائرية وتكرارية مستمرة، يقول: "تبدأ بعد ذلك رحلة الأطواق في شق طريقها اليومي على جسدي..الأزرار أولاً، أطوق به النصف السفلي لجسدي، نزولا من الخصر الذي أهزه متأكدًا من ثبات الدائرية السميكة حوله، ثم الفانيلة القطنية، بعدها الدشداشة البيضاء، بعدها أكب خواء الكمة فوق شعري الذي لم تفارقه رطوبة الماء بعد، الكمة ذات الثقوب الشبيهة بثقوب التهوية والتي لا تلبث وأن تكتم بشرائح المصر المتواليه، ولن ينتهي ذلك المطاف باختيار المصر الأزرق أو الأصفر أو الأخضر أو الأحمر، المحفوف بتطريزة مختلطة الألوان لم أسهم في اختيارها يوما"<sup>(٣٣)</sup>.

ومن جانب آخر، تتجلى في القصة أيضا فكرة الحلم، الذي يعاود ظهوره في مراحل متنوعة، ويطارد الذات دائما، " بعد الغداء أفرش جسدي فوق السرير، للكف عن الركض الذهنيّ العنيف الذي ما فتئ يعدو كظلال خيول هائجة تحفر فوق رأسيّ تطاردها أشباح جائعة، في تلك القيلولة الطويلة التي تمتد أحيانا إلى ساعتين ونصف، كانت الأحلام هي سيدة الموقف، تتابع في شريط ملعثم الصور، أحلام طويلة لا أعرف أي مجرى في الذاكرة يدفعها إلى عيني الراكضتين"<sup>(٣٤)</sup>.

إن توظيف الحلم بوصفه تأطيرا تكوينيا لعالم السرد، وكسرا متعمدا للعالم الكائن - نحو إقامة سردٍ يقوم على عالم احتماليّ ممكن - يتبدى بصورة جلية في قصتين على درجة ظاهرة من الطول والتعقيد في آن. أعنى بذلك القصة الأولى في المجموعة (ساعة زوال) والقصة قبل الأخيرة (الوجه والشجرة).

ويمثل الحلم ركيزة أساس في قصة (الوجه والشجرة)، بل يمثل مفتاحا جوهريا لفهم أو تطبيع حالات الانفلات من الواقعي، والتمرد عليه، والانسحاب الظاهر من الواقع، والاندماج والتماهي بين الوجه والشجرة بل عقد التماثلات بينهما. ويؤدي ذلك إلى بروز الاستغراق في التأمّلات، والانكباب على الذات، واستبطان الرؤى الذاتية الداخلية إزاء العالم والحوادث والأشياء، فتداخل التدايعيات والذكريات، على نحو تغدو دفعا مستمرا لمجموعة من الأحلام والرؤى والهلاوس، تأبى الترتيب. ويقود ذلك حسا

دالٌ على الاسترخاء والهرب ممزوجًا بنبرة دالة على السأم، " ما معنى أن تبدأ بحلم؟ معناه الهروب من كل ما يحيطك، كأن ترمي جسدك مغمض العينين في صفحة نهر.. تدفنه لحظات قبل أن تدلّقه في ولادة جديدة"<sup>(٢٤)</sup>.

إن القصة تشكل أمثولتها الخفية في (الوجه والشجرة) تأسيسًا على تلاحم بين معطين هما: المعطى الخارجي المتأمل فيه (الشجرة)، والمعطى الداخلي (الوجه)، ويقوم الحلم بدور الجسر الواصل بين المعطين الواقعي والحلمي، الخارجي والداخلي، عبر تكوين أمثلة الذات / الشجرة، ويظهر هذا جليًا في فقرة بمنزلة بناء تماثلي بين المتكلم والشجرة، يقول:

"شطر الشجرة هذا أراه كل يوم من مكنتي منذ ثلاثة عشر عامًا، هذه العريشة المنتصبة وحيدة معزولة عن أقرانها ورغم ذلك فهي خضراء نضرة لأي عابر سريع يلمحها، ولكنني لا أراها إلا صرخة مغلقة بالأخضر.. إنها شبيهي، فأنا كذلك ملفع بالبياض نزولًا من عنقي، وجسمي مليء بكدس اللحم وأوداجي نضرة وكل شيء بي يدعو للحسد، بل هي أفضل مني قليلًا، فهي خضراء وأنا بني فاتح، عارية الرأس وأنا ملفوف بالخرق حتى أخص قدمي، هي لا تعرف الحركة وأنا يقتلني السكون، هي تمتلك رصيّدًا حدّ التخمة من الماء والسماد، وأنا متخوم كذلك بالصبر والماء، هي زوراها عابرون وأنا كذلك، هي تحركها الريح أحيانًا وأنا تطوفني جدران متناسخة.. هي تراني وأنا أراها؟"<sup>(٢٥)</sup>.

هذه الموازنة بين الذات والشجرة، تحاول القبض على عناصر التماهي والتقاطع أكثر من كونها باحثة عن عناصر افتراق واختلاف، بل يمكن القول بأنها عملية مطابقة لا مغايرة، ومقايسة لا مقايسة، لبناء أمثلة الذات / الشجرة، أو الشجرة / الذات. ومعنى هذا أننا أمام وعي يرى ذاته عبر فعل الرؤيا، فتتداخل المخيلة الذاتية مع الحلم لصنع مرآة مستمدة من الطبيعة تعكس فتات الذات وشظاياها؛ لهذا لا عجب أن تكون المضاهاة والتماثل هما المحركان لفعل الرؤيا، يجمع بينهما الصبر والانتظار والعابرون والرياح، فالفارق خارجي دونه فعل لتبادل الرؤية بينهما.

وتتنامي هذه المطابقات حتى نهاية القصة، ولكنها مطابقات تحفر في عمق التماثل

عبر تراكم الأحلام والرؤى والكوابيس، حيث يتوهم وجود أحد يطاره في حلم، وفي حلم آخر، يحلم بأياد مقطوعة تنتشر ملوحة كأكف الغرقى، وقد يئس من الانتظار!، وحلم ثالث يقص عن زيارته لقصر كان لأسرته في بلدته استولت عليه عجوز إنجليزية، ثم تقطع زيارته له صرخة السيدة أمرة له ولعائلته بالخروج دون إبداء أسباب! وهنا تظهر وجوه الاشتغال السردى على هوامش تراثية وشعبية وحياتيه ومجازية.

هذا التعانق الأمثولي بين الإنسان والشجرة يظهر أيضًا في قصة أخرى، إذ تفتتح قصة " على هذا النحو:

"ينام يعقوب على رأس شجرة شوكية، بسطت جذعها كقدر، عيناه مغمضتان أثناء النهار، ومفتوحتان آناء الليل، هذا ما يظنه أغلب الناس الذين تناقلوا الخبر فرادى في بادئ الأمر، ثم جماعات وأفواجًا لتتشر أمره في ربوع البلاد كلها"

هذا المتفتح يصوغ مفارقة القصة الأساسية في وجود كائن بشري مقيم على رأس شجرة، شجرة مدبية، حادة، شوكية، كأنه شكل من أشكال العقاب. ومن جهة أخرى، تصنع منه كائنًا مستغربًا مستوحشًا عن الجميع، بدا مثل ذئب مستأنس يفتح عينًا ويغمض أخرى، يرونه المارة كمنظر مثير للدهشة وحب الاستطلاع. لكن المفارقة تتهدى إلينا في الفقرة التالية " يعقوب النائم فوق أعلى شجرة تنبت جذورها في بطن رابية تطل حوافها على الموت والبحر ومصفاة النفط بألسنة نيرانها التي تعرف الصمت"<sup>(٨٨)</sup>. هذا العطف بين الموت والبحر ومصفاة النفط لا يأتي عبثًا، بل مقصودًا لغاية إحداث مفارقة أعمق تتجذر مع السرد، مفارقة الفقر مقابل الثراء، لتعطي لأمثولة الإنسان المتوحش مكانها الدلالي في عمق القصة، فبطل القصة يسكن الشجرة وأعلى قمة الجبل، "يعقوب يسكن في شجرة من أعلى قمة في جبل دارسيت، أو قمة يعقوب كما سميت بتقدير واضح لغموض وجوده الساطع عليها، وكأن الحياة تعوضه بمقطن بديل يشبه حلمًا، كان لا يأكل سوى وجبة واحدة، يجرُّ إليها أسنانه في الصباح، مغمض العينين.."<sup>(٨٨)</sup>. الوصف هنا يفتح القراءة على معنى أولية الحياة، أو توطن معنى التوحش.

من جهة أخرى، يلقي النص أضواءً آخر على الوضع المأساوي ليعقوب، فيغرس الواقعي في خضم المأل الفنتازي، فيسرد النص طرفًا من أزمة البطل ويقص عن ارتفاع الإيجارات، والتسريح من العمل، ليقرر يعقوب العيش في عالم من صنعه،

"يعقوب كان عاملاً من العمال، طرد من منزله حين ارتفعت أسعار إيجارات البيوت فجأة، وفي العام نفسه الذي سرح فيه من عمله، بعد أن عجز عن سداد الفواتير في وقتها، أطفئت الكهرباء عن بيته، وحين قطع الماء التجأ إلى مغاسل المساجد ودورات مياهها، وصاحب المنزل أنذره، وزوجته حملت أبناءها بعيداً تحت غطاء الظلام إلى حيث يعيش أهلها، فقرر يعقوب أن يغمض عينيه عن العالم، حمل سريره إلى أعلى ربوة في مسقط، وهناك وجد الشجرة التي قاسمته وحدته. حيثئذ، تظهر بجلاء أمثولة الشجرة، أو الكائن المدني المستوحش، في مفارقة الواقع والمأل " فقرر أن يرتفع بجسده إلى علو تلك الشجرة، وحيدا إلا من أحلامه بفجر جديد"<sup>(٢٧)</sup>.

نرى أمثولة الشجرة موظفة بخلاف ذلك في قصة (عسل)، إنها تعمل في عمق البناء السردي لا في ظاهره وسطحه، إذ تأتي الإحالة عليها في مقطع داخلي وسرد ساخر عن عسل. تقول القصة:

"أنه ذات فجر كان يعبر الجبل بحثاً عن العسل، وكان بيده بندقية صيد وفي جرابه تمرات يسري بها عن نهاره، حين برز فجأة وعل من بين الصخور، فصوب بندقيته ناحيته ولكنه لم يفتن إلى أن البندقية كانت خالية من الرصاص، ولكن عسل لم يجر من إيجاد حيلة ينقذ بها موقفه، بأن ألجم بندقيته بنواة تمر، ثم صوب فوهتها جهة بطن الوعل. ولكن الوعل، بعد أن أصابته النواة، جفل متسلقا الصخور. وبعد مدة طويلة، رأى عسل نخلة تركض في الجبل، وكان يحملها وعل عجوز، فتذكر نواة التمر التي أطلقها في بطن الوعل ذات يوم، وتحيلها وقد نبتت واستقامت شجرتها وها هو الوعل المنهك يحملها فوق ظهره أني ذهب"<sup>(٢٨)</sup>.

تقدم هذه الحكاية الفرعية بوصفها تفصيلاً سردياً يقص عن واحدة من النكات المشهور بها عسل، بل يرى فيها السارد واحدة من عشرات النكات التي أضفت على عسل مسحة من الأهمية في حياته بين أهله، التي ما فتى الأهالي يرددونها كتائم تقيهم الضجر في الليالي المظلمة. فهذه النكتة أو الطرفة لا تستفد ما لها من قيمة حكاية ورمزية في مجرد التقديم لشخصية عسل الطيبة الوديدة في قريتها، ولا تقرب سذاجة وعيه في قريته للمتلقي، بل تقدم فيما أحسب توازياً سردياً يتصادي بصورة كلية مع الحكاية الإطارية الخاصة بعسل، وتعمل هي بوصفها حكاية

لكن الجسر الرابط بين الحكاية الإطارية والحكاية الفرعية أو المضمنة إنها يتمثل في الأمثلة الرمزية التي يتجسد فيها التعارض بين الفعل ورد الفعل، بين ما يبدو في ظاهرة دفاعاً وفي الوقت ذاته فعل إنهاء وإثمار مقابل العقاب والضرر والإهانة والسخرية، فعسل الاسم الدال على مهنة صاحبة دال على حركته الدائبة في العمارة حتى يوزع العسل ويحمي السطح، هو نفسه الذي لا يستطيع الضرر، وغير مدجج بأدوات تحميه، حتى أسلحته في النكات خالية من طلقات نارية قاتلة، فما يستطيعه هو فعل الزراعة التي تثمر، فذخيرته مجرد نواة تثمر شجرة في باطن الوعل. وما من شك، أن هذا المستوى من التمييز والتمثيل تخفي ورائه، بل يتضمن داخله بذرة الأمثلة التي تتوازي فيها الحكاية المضمنة مع الحكاية الإطارية لتقدم في فضاء سردي داخلي التمثيل الدلالي بين المعنى الحرفي والمعنى المجازي، فيمتزجان معا ليدلان على تجاوز دلالي بين المعنى في امتداده.

ومن جانب آخر، فإن المتأمل لشفرات القص ومفرداته، رغم وجازته وكثافته فإنه يبوح بعلاقة كامنة مع أمثلة تعد من الأمثال السائرة، والحكم البليغة، أعني أمثلة الشجرة المثمرة التي يرميها الناس بالحجر فترميهم بأطيب الثمر، فتلك الأمثلة تقدم التعادل الدلالي الكلي الذي تعمل فيه قصة عسل، الذي كانت نهايته عكس حرصه ووفائه لمستخدميه، فرج في النهاية إلى السجن بسبب إفراطه في النزاهة وعدم فطنته لما يحوطه من شر، وعدم إدراكه بأن من يجرس غرفتهم المظلمة لم يكونوا أكثر من مجان يارسون كل محرم بها!

لم تكن أمثلة النبات والشجرة فحسب المنبع الوحيد الذي استقى السرد منه أمثولاته، فهناك أيضاً عالم الحيوان، أعني (الحمير)، بالطبع حظيت الحمير بتوظيفات كثيرة في السردين القديم والحديث، بل مثل الحمار في السرديات المعاصرة قناعاً مثيراً لكثير من الكتاب الساخرين، من تلك الوجة يمكننا مقارنة تمثيل الحمير في هذه قصة "هل الحمير تشبهنا؟"، إن قراءة أمثولية لهذه القصة توضح لنا التوازي السردية الداخلي بين موقفين أو مشهدين، حديث وقديم، فالحديث يسرد مشهد سائق ينحدر بحافلته من سفح جبل بقوة وسرعة "صرخ على إثرها أحد الركاب محتجاً بعد أن استكان هول الهزة"، ليقول للسائق: لسنا على ظهر حمار، ليجبه السائق قائلاً: يا أخي يجب أن تعلم بأن الحمير تشبهنا.. هذا ما قاله أبي" (٢٩). المشهد الآخر، يوغل فيه السائق في استدعاء الماضي،

ويتذكر مشهداً قديماً جمعه بوالده، حينما كان يتقدمهم حمار وهما يهبطان من سفح الجبل ذاته، وعند نهاية السفح وبعد قيادة للحمار وتحكم شبيه بتحكم السائق بحافلته يخرج الأب عباراته مهدوء قائلاً في حوار مع ابنه قائلاً:

- كنا أنا وجدك، في نفس المكان حين أخبرني أبي بأن أباه في نفس هذا المكان أخبره أبوه أن الحمير تشبهنا.

- هل الحمير تشبهنا يا أبي؟

- نعم. هذا ما قاله أبي نقلاً عن جدي الذي أخبره أبوه نقلاً عن أبيه..

ثم ساط فجأة جلدة ظهر الحمار الذي بردت همته، فانطلق في دفعة جديدة<sup>(٣٠)</sup>.

نحن أمام مخطط تماثلي بسيط بين مشهدين، يقع التوازي والتداخل بينهما من خلال سيناريو المشهد، والحركة والشخصيات، ومكونات السرد. والمفارقة تتمثل في العامل الزمني الذي يجعل من التجربة ثابتة رغم مجريات الزمن، وثبات الفعل، التحول إنما في الشخصيات والآلة مقابل الحمار، بالطبع هناك مكون ساخر في الأمثلة، يتأتى من قولها معنى يتجاوز معناها الحرفي بأن ثمة تشابهاً بين الإنسان والحمار، وهو ما تريد من خلاله قلب عناصر التشبيه جملة وتفصيلاً، فهي لا تريد أن تقول بأن سمة الاندفاع والتهور وما يشتق منها صفات مذمومة في الحمار يشبهها الإنسان، بل تقول بأن الإنسان على نحو متعاقب هو صانع الحمار، أو صانع الآلة، فهي تشبهنا، وتشبه طرائق عملنا وتصوراتنا، وطرق تحكمنا في الأشياء، بمعنى آخر، أقول رغم بساطة الفكرة و ما يبدو فيها ظاهرياً من سذاجة فهي تريد الغمز على إنسانياتنا نفسها، كونها هي ما تصنع على يشبهها حيواناً غير عاقل، أو آلة مادية لا تسمع ولا تعقل!

من المصادر التي استعان بها القص بوضوح موضوع (الوجه) فقد مررنا بالتمثيل المزجي بين الإنسان والشجرة، في (الوجه والشجرة). يدل الوجه لحد كبير على معنى الإنسان، أو الكائن مختزلاً في وجهه، أو في حضوره، حضور الوجه هو حضور الذات وفعلها، وغيابه دال على استلاب وغياب، وهذا ظاهر حين يدخل الوجه في علاقة معقدة مع القناع، أو ما ينوب عنه، حينئذ تظهر بجلاء حدية الانفصال داخل الذات نفسها.

يمكننا ملاحظة المفارقة التي يعقدها القص بين الوجه والذات، أو الظاهر والخفي، وذلك في قصة (لم يعد وجهي)، العنوان نفسه يمثل مفارقة ظاهرة، إذ الوجه

ليس رداء يمكن التخلي عنه، أو التملص منه، أو التبرؤ! لكن العبارة هنا، بمنزلة القول بثنائية بين (أنا) و(وجهي)، فنحن اثنان، لا توجد وحدة داخلية بين ظاهري وداخلي، وحين تبدأ القصة، يظهر هذا التوتر الدلالي فتكون عبارات من مثل: أنا محطم من الداخل، لم أعد أشعر بوجودي، الضجر واضح على وجهك.. وغيرها لتنتقل لنا مقدار المسافة بين الطرفين. ويتخذ القص من المحاوره شكلاً دالاً على عمق التوتر الداخلي:

"- أنت لا تفعل شيئاً مجدياً سوى ملء نفسي بالفراغ، لا فائدة تجني منك. أنت مثلهم تريدني ساطعاً من الخارج، أخفي ألمي وأستره كعورة.

- لا فائدة تجني مني؟ هل هذا حكمك عليّ بعد كل هذا العمر؟
- وها أنت الآن تحول كلامي إلى أسئلة، كم أنت بعيد عني، كم أنت بعيد.
- وأنت تفعل الشيء نفسه، ألا تفعل الشيء نفسه؟
- لن أرد عليك. أنت لست سوى ظل عابر، لن أرد على شيء عابر.
- قبل أن تخلق المرايا كنت أراك من تحت الماء.
- كان الأمر مختلفاً. حين كنت تراني من تحت الماء كنت تشبهني أكثر حينها.
- يجب أن أشبهك في كل الأحوال. لا مفر لك مني"<sup>(٣١)</sup>.

هذه الحوارية تقع في صلب التمثيل المختلط، كونها تجسيداً لجدلية الخفاء والتجلي في آن، إنها تغرس غير الممكن، في الواقع الممكن، قد يكون من الممكن هذا الحوار أو النجوى الداخلية، لكن السرد يأخذ المسألة إلى أقصى المفارقة بين الواقع والمثال، مما يعلن عن أمثلة الوجه البشري وكيف لا يتواكب مع حامله! أي نفسه وفكره، ولعل في ظهر المرايا والماء دليل على وجه من وجوه التمثيل الطقوسي الذي حمل منذ القدم هذه المفارقة، أعني أمثلة نرسييس، أو النرجس، الذي عشق صورته في الماء ومات بسببها، لكن الأمثلة المعاصرة على عكس ذلك، إنها علامة على التغيرات والتخالف بين الوجه والقناع، بين الذات وحاملها.

يمكننا أخيراً، معاينة المفارقة بين الواقع والمثال، في قصة " حين تحب امرأة واحدة فقط"، فهذه القصة بمنزلة حكي مبطن بالسخرية، تبدأ القصة بعبئة تمثلت في اقتباس من سورين كيركراد، يمجّد فيه الكائن الأنثوي، ويجعله في ذرى الكمال والفرادة،

" إن المرأة شيء فريد، أجمل مخلوق فاتن في السماء والأرض، وبهذا الاعتبار ليس الرجل سوى كائن ناقص بالإضافة إليها". مثل هذه العبارة كفيلاً بأن نتوقع من النص سيراً إيجابياً مع فكرة التسامي للأنتى. وبالفعل يجرد السرد من فكرة الذكورة رجلاً ويجعل من فكرة البحث عن المثال الأمر المحوري أو مدار النص، وتبدأ فكرة وصف المرأة من المثالي إلى الواقعي، ومن العلوي إلى الأرضي، فيهيأ مسرحاً للبحث عن المرأة، ونرى أنفسنا أمام تقديم لأوصاف متنوعة عن لون ثوبها المائل للزرقة، غير المفهوم للمخاطب، ثم يتحدث عن ثقب أذنها، وقطع عرق ناري في باطن كفها، وابتسامتها التي تشبه ابتسامته الطفل، كل هذه الأوصاف تصدمنا في نهاية القصة، بكونها أوصافاً تقال في داخل قسم شرطة، أمام شرطي يسجل أوصاف امرأة مفقودة.

### خاتمة:

في الصفحات السابقة حاولنا الوقوف طويلاً عند التمايز البنائي والتكويني بين الأمثولي وغير الأمثولي من جهة، والتمايز بين الأمثولات المختلطة والخالصة من جهة أخرى، وتبين من فحص تحليلي عدد الملاحظات التي نراها مهمة في هذا الصدد، منها أن هذا التمايز المفهوم قادنا بطريقة واضحة نحو رصد جوهر البناء الدلالي في مجموعة (ساعة زوال)، كما أنه ساعدنا على استجلاء درجات الوضوح والإبهام في النصوص التي بيننا، وكان من نتائج ذلك ما لوحظ من ارتباط الأمثولة الخالصة في المجموعة بوجود درجة عالية من الوضوح والشفافية، وأن الإحالة على البنى السردية التراثية لم يحل دون وصول الرسالة الوعظية بطريقة أو أخرى. وعلى الطرف المقابل، كانت الأمثولات المختلطة مكوناً حاز درجة ظاهرة من الالتباس الدلالي، استمدتها من مصادر متنوعة منها: الحلم، وتعدد مستويات السرد، والدائرية، والاقتراب من فكرة الخديعة، والتماس مع فكرة البدائي، والتعالق بين الإنسان والطبيعة والتداخل المجازي بينهما. وكانت هذه الوسائل موجّهات أو علامات شكلت المدار السردية وعوالمه الممكنة، في مراوحتها بين الواقعي وغير الواقعي في آن.

لعل من الخلاصات المهمة تلك المتعلقة بالبناء الكلي للمجموعة، فبناء على تلك التشكيلات المتنوعة للسرد، بالمستطاع القول إن البناء العام يتسم بالتنوع الشكلي



والصياغي للعالم من مواقع مختلفة للرؤية، لكن أيضا باستطاعتنا أن نخلص إلى نتيجة مهمة تمثلت في وجود شكل ما من التضام الداخلي للنصوص. فقد يكون من المهم هنا، ذكر حقيقة تؤكدها عوالم المجموعة بوصفها كلاً متناسقاً - على نحو من الأنحاء- تلك الحقيقة تتلخص في كون القصص غير الأمثولي في المجموعة يخضع للقواعد المضمونية والأطر الدلالية التي توطر أيضا القصص الأمثولي في المجموعة. بمعنى آخر، إن الثيمات والوحدات التكرارية التي تمثل ثوابت العوالم الممكنة التي تؤسسها المجموعة بشكل أو آخر تتسم بدرجة من الوحدة والاتساق، بل هناك ما يمكن أن نطلق عليه ثوابت العالم القصصي أو على أقل تقدير المجال الدلالي للعوالم الممكنة في القصص. قد يكون من الجيد هنا تنبيه المتلقي إلى كون الجانب الدلالي يكاد يكون هو اللحمة التي تصل كل نصوص المجموعة (الأمثولي وغير الأمثولي) في خيط واحد، على ما لاحظنا فيما سبق من تحليل. ومن جهة أخرى لاحظنا في تحليل الجوانب الأمثولية في هذه القصص، أن الجانب الأمثولي أو الترميزي قد لا يغيب في توظيفات بسيطة في أثناء تلك القصص الطبيعية أو غير الأمثولية.

## الهوامش

- ١- جانج لونغري: الأمثولة والتأويل، قراءة الأدب المعتمد في الشرق والغرب، ترجمة، فلاح رحيم، هيئة البحرين للثقافة والآثار، ط١-٢٠٢٢م، ص ١٩٧.
- ٢- جانج لونغري: الأمثولة والتأويل، قراءة الأدب المعتمد في الشرق والغرب، ترجمة، فلاح رحيم، هيئة البحرين للثقافة والآثار، ط١-٢٠٢٢م، ص ١٩٧.
- ٣- نلاحظ تعدد ترجمات مصطلح (Allegory) في اللغة العربية، منها المجاز (مجاهد عبد المنعم، تاريخ النقد الأدبي الحديث، لرنيه ويليك)، والمجاز التمثيلي (إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية) والأمثولة (سعيد الغانمي السيمياء والتأويل لروبرت شولز) والتمثيل (محمد مفتاح، مجهول البيان) والأمثولة الرمزية (د. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة) والقصة الرمزية (ممدوح عدوان، الشعر ونهايات القرن لأكتافيوبات) ويعربها (د. حامد أبو أحمد، نظرية اللغة الأدبية لخوسيه مارييا) (الأليجورية) (جبرا إبراهيم جبرا) الرمز والأسطورة (الليجورة).
- ٤- جانج لونغري: الأمثولة والتأويل، قراءة الأدب المعتمد في الشرق والغرب، ترجمة، فلاح رحيم، هيئة البحرين للثقافة والآثار، ط١-٢٠٢٢م، ص ١٢٨.
- 5- Jack Myers and Michael Simms: The Longman dictionary of poetic terms. Longman. New York & London. P. 8.
- 6- Michael Riffaterre: Text production. New York .Columbia University press (1983) P.203.
- 7- Thomas O. Sloane (Editor): Encyclopedia of Rhetoric, Oxford University Press. 2001, p 23.
- 8- Werner Wolf: Aesthetic Illusion, in: Immersion and Distance Aesthetic Illusion in Literature and Other Media, Edited by Werner Wolf Walter Bernhart and Andreas Mahler, Amsterdam - New York, NY 2013. Pp 11-12.
- ٩- ساعة زوال، ص ٩١.
- ١٠- ساعة زوال، ص ٩٢، ٩٣.
- ١١- ساعة زوال، ص ٢٧.
- ١٢- ساعة زوال، ص ٢٩.
- ١٣- ساعة زوال، ص ٦٥.
- ١٤- ساعة زوال، ص ٦٨.

- ١٥- كاتي ويلز: معجم الأسلوبيات، ترجمة خالد الأشهب، المنظمة العربية للترجمة، ط١-٢٠١٤م، ص٤٧.
- ١٦- كارل هانز شتيرله: قراءة النصوص التخيلية، ضمن كتاب: القارئ في النص، مقالات في الجمهور والتأويل. تحرير: سوزان سليمان، وإنجي كروسمان، ترجمة: حسن ناظم، وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط١-٢٠٠٧م. ص١٠٥-١٠٦.
- ١٧- ساعة زوال، ص٥.
- ١٨- ساعة زوال، ص٢٦.
- ١٩- حول هذه المصطلحات، را: جيرالد برنس: قاموس السرديات، ص٥٦، ٧٤، ١٠٧.
- ٢٠- ساعة زوال، ٦٣
- ٢١- ساعة زوال، ٦٤.
- ٢٢- ساعة زوال، ١٠٤.
- ٢٣- ساعة زوال، ص١٠٢.
- ٢٤- ساعة زوال، ١٠٣.
- ٢٥- ساعة زوال، ١٠٥.
- ٢٦- ساعة زوال، ص٨٧.
- ٢٧- ساعة زوال، ص٨٤.
- ٢٨- ساعة زوال، ص٥٢.
- ٢٩- ساعة زوال، ٧٦.
- ٣٠- ساعة زوال، ٧٧.
- ٣١- ساعة زوال، ص٨٨.

## المصادر والمراجع

### المصادر:

محمد الرحبي: ساعة زوال، الأهلية للنشر والتوزيع، ٢٠١٢م.

### المراجع باللغة العربية:

جانج لونغري: الأمثلة والتأويل، قراءة الأدب المعتمد في الشرق والغرب، ترجمة، فلاح رحيم، هيئة البحرين للثقافة والآثار، ط١-٢٠٢٢م.

جيرالد برنس: قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ميريت- القاهرة ٢٠٠٣م.

محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر- تونس، ط١- ٢٠١٠م.

كاتي ويلز: معجم الأسلوبيات، ترجمة خالد الأشهب، المنظمة العربية للترجمة، ط١- ٢٠١٤م.

كارل هانز شتيرله: قراءة النصوص التخيلية، ضمن كتاب: القارئ في النص، مقالات في الجمهور والتأويل. تحرير: سوزان سليمان، وإنجي كروسمان، ترجمة: حسن ناظم، وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط١- ٢٠٠٧م.

### المراجع بالإنجليزية

Jack Myers and Michael Simms: The Longman dictionary of poetic terms. Longman. New York & London

Michael Riffaterre: Text production. New York. Columbia University press (1983) P.203.

Thomas O. Sloane (Editor): Encyclopedia of Rhetoric, Oxford University Press. 2001.

Werner Wolf: Aesthetic Illusion, in: Immersion and Distance Aesthetic Illusion in Literature and Other Media, Edited by Werner Wolf Walter Bernhart and Andreas Mahler, Amsterdam - New York, NY 2013.