

مستويات السرد الإعجازي
في القصة القرآنية

قراءة ممتعة
مع تحيات يحيى الصوي في
مؤسس ورئيس تحرير موقع

القصة السورية
SyrianStory

الحقوق كافة
محفوظة
لاتحاد الكتاب العرب

شارف مزابي

مستويات السرد
الإعجازي
في القصة القرآنية

دراسة

من منشورات اتحاد الكتاب العرب

دمشق - 2001

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الإهداء

إلى روح عمي شرفه عبد القادر الطاهرة، والتي يرفد
جسدها في ثرى مقبرة "سيدي معمر" بسعيدة مذ 1978، كلما
تذكرت أيام الكتابه غدوا ورواحا وساعات الحفظ والاستظهار.

* * *

مقدمة

تشكل نصية القرآن الإعجازية- بكلياتها العلمية والغيبية والأدبية- حضوراً دلاليّاً في الوعي الفلسفي والديني والنقدي، ولعل ما يميز حضورها هذا هو نوعية الأسئلة التي تثيرها بوصفها مرجعية أدبية وفنية خالدة الأمر الذي يجعلها خاضعة دوماً لجدلية المقاربة والمدارسة. وبذلك يظل حضوراً سرمدياً يتردد صدهاء في دواخلنا ليس بدافع ديني أو أخلاقي كما يتبادر إليّ الذهن، وإنما بوصفه النص المعجز الذي صنع من الذهنية العربية أمة تحمله إلى الإنسانية قاطبة. لذلك كان من الطبيعي أن يعنى المهتمون به، محاولين فهمه وتفسيره ومعرفة خباياه واستكشاف مقدراته الجمالية الإعجازية.

وبمقتضى ذلك، أصبح محوراً لأهداف التفكير والتأليف في الأمة وينبوعاً للكثير من جداول ثقافتها.

غير أن التنظير في مجال الدراسات الأدبية والفنية التي يشي بها المتن القرآني أمر غير بسيط بالرغم من أنه الكتاب المجسد للظاهرة الجمالية والفنية على حد سواء.

وإنّ، فيجب العودة إلى هذه المرجعية المقدسة وتقديمها على أساس أنها باعثة تنهض على وثيرة استدعائية من شأنها إخراج هذا المعطى الإلهي من التفعيل السطحي والمقاربات البسيطة التي ظل مسرحاً لها ردهاً من الزمن، إلى فضاءات أرحب تعامله بوصفه خطاباً مفتوحاً على التوالد ينبغي استدعاؤه بما هو متصور ذهني- محكوم بضوابط إيمانية وأخلاقية- لا يقع في حدود الجاهز والقبلي.

إننا نعتقد أن الدراسات التي أقيمت من حول هذا المعطى الجمالي المجسد في المتن القرآني- والتي كان وراءها أعلام اشتهرت بمؤلفاتها في إعجاز القرآن- لم تتجاوز حدود الاستحضارات البلاغية من بيان وبديع، الشيء الذي

ونحن نتصور أن مثل هذه الرؤى، لم يستطع أصحابها تجاوز حدود المرجعية التراثية التي تقوم على أساس الاحتفائية القرآنية التي ناشدها كل من تمرس على الشاهد القرآني (قراءة وتظهيراً).

من هنا كان لزاماً أن نبحت عن وسائل جديدة من شأنها تحسس الخطاب القرآني واستجلاء مكنوناته النصية. من هذا المنظور تأتي فصول هذا الكتاب لتبأشر تجربة عليها تكون جديدة بحكم اتصالها بالمتن القرآني من جهة وما تتسم من قدرة في كونها تقود النص إلى أنظمة التفكير التأويلي بعيداً عن الممارسات المسطحة التي تسلطت على هذا النص فتركته خاماً موصداً، من جهة أخرى. والواقع أن مثل هذا التصور يحتاج إلى وعي نقدي ورؤيوي يلغي مبدأ التلقي ويطرح مبدأ المساءلة.

وفي هذا السياق يمكن الإشارة إلى مضمونية هذا الطرح بدءاً بالهزة الأدبية الإعجازية التي أحدثها هذا المتن الذي كان تحولاً في حياة العرب الأدبية. وطالما قرأنا أخباراً عن تأثير سلاطين البلاغة وأرباب البيان بالنص القرآني. ولعل أعلام العصور الأولى يكون قد استشعروا هذا الطرح (حيث روي عن ابن مسعود أنه قال: من أراد علم الأولين والآخرين فليثور القرآن) غير أن هذا التثوير ظل قائماً على وتيرة استرجاعية مديحية، مما أحال معظم الدراسات القرآنية إلى ركام من الألفاظ المكررة، مما جعل مبدأ التثوير معطلاً جاثماً ولازماً ثابتاً.

على حين نجد الإنتاجات الأدبية (إبداعاً وتظهيراً) في مجالات أخرى تتصل بالنصوص الوضعية، قد توهج فيها هذا المبدأ بطريقة تجاوزية غورية، فعلت النص وأخرجته من سكونه المميت.

والواقع أنها حققت رؤى نقدية جديدة بالمتابعة، لأنها في مدارسها نهضت على مبدأ القلق والحيرة والافتراض والتأويل. على حين ظل المتن القرآني بعيداً عن مثل هذه المقاربات النقدية التي من شأنها ملامسة جوهره وتمظهراته البنيوية والإيقاعية والسردية... وهلم جرا. بمعنى آخر ظلت القراءة أحادية بالنسبة لهذا النص الكريم. وفي خضم هذه الجدلية يحاول هذا الكتاب محاولة أدبية الخطاب القرآني ضمن رؤية كشفية تقوم على الذائقة الجمالية، وتلغي

1-الزركشي: البرهان في علوم القرآن ج 1 ص 450.

فالرحمة -من هذه الوجهة- لا ينبغي أن تحمل مفهوماً واحداً ينحصر في الهداية والرشاد، بل تشمل العلم والحضارة والتطور، وحتى العولمة بمفهومها الإسلامي المتجسد في آية (يا معشر الجن والإنس إن استطعتم أن تنفذوا من أقطار السموات والأرض فانفذوا لا تنفذون إلا بسلطان) فضلاً عن العلم الديني والأخلاقي والتشريعي الذي يبسط جناحه على الفكر الإسلامي بصورة عامة.

ولقد نعلم أن دراستنا هذه، إذا كانت تتصل بإعجاز القرآن وما ينبثق عنه من مسائل أفاض فيها المفسرون فإنها لا تفي بالغرض المنشود، لذلك فضلنا أن نجح بهذا المتن العظيم إلى عوالم قرائية محكومة بظابطين: الإيمان بالمنقول، والاجتهاد بالمعقول، معتمدين في ذلك على أنواع من القراءات التحليلية والتركيبية التي نأخذ منها ما يناسب هذا الكتاب العظيم، ونلغي ما يتعارض مع توجهنا الإسلامي وفطرتنا التي فطرنا الله عليها، وفي الوقت ذاته نزيح عن هذا النص العظيم ذلك التراكم المديحي الذي أحاله إلى تحفة بلاغية محصورة في ذاكرة الإنشائية والحشو الزائد.

غير أن هذا الانعطاف الذي نستشرفه- وإن شكل مساراً جديداً وأحدث قطيعة مع الممارسات الكلاسيكية- فإنه غالباً ما يتخذ من تعدد وتنوع الفعل القرائي أسلوباً يعالج به تلك المساءلات والافتراضات والتأويلات التي ما تفتأ تشي بها مفردات القرآن الدلالية.

وإذا كان المنهج القرائي بهذه الأهمية فسيعرف في قطاع أدبية النص القرآني-لا مناص- تنوعاً في المعاني والدلالات، بالرغم من اختلاف المنطلقات والأنماط الثقافية التي تولد في كنفها هذا المنهج أو ذلك.

ولقد تبين من خلال ذلك أننا أمام رؤية جديدة تؤسس تصوراتها ومفاهيمها مما استجد في هذا المجال في الدراسات الغربية بالأصالة وامتداداً إلى نظيرتها العربية بالتبعية، مما جعل المفاهيم التي استقر عليها عرف النقاد والتي مارست سلطتها ردهاً من الزمن، في تطور وتجدد مستمرين، الأمر الذي يستدعي

إن المفاهيم المتعلقة بالشخصية والسرد وما يتبع ذلك من مقومات تتصل بالأصول السردية قد تغيرت بفعل عوامل متضافرة حديثة تحاول أن تؤسس مشروعاً نقدياً وإبداعياً ينهض وفق هذا التصور.

من منظور هذا الطرح، وجد هذا الكتاب نفسه يتحدث عن مستويات السرد الإعجازي في القصة القرآنية، وفي ذات الآن يجيب عن تساؤلنا الذي ظل يراودنا- لأن الذي نتحسسه ونحن نباشر النص القرآني- هو كيف نستكشف لا محدودية هذا النص المقدس من حيث تنوعاته السردية وعطاءاته التي لا تنتهي؟ وهنا تبرز- وبالبحاح- ضرورة الاعتماد على المناهج القرائية الحديثة التي لها من القدرة ما يمكنها من الغوص في أعماق هذا المتن لاستجلاب مكبوتاته التي لا يقذفها لمجرد ملامسته بل يحتاج إلى رؤية غورية إفضائية تجاوزية.

ولعل استخدامنا لمصطلح مستويات بدل تقنيات يرجع إلى محاولة تليخيص النص القرآني من الشعور بالآلية والتجريد من النفحات الأدبية التي تعتمد على الشعور والمدرجات المعنوية، كالخيال والتأمل وما يرافق ذلك من مظاهر التفكير المعروفة.

أما كوننا عددنا المستويات السردية فلأنها كذلك في القصة القرآنية، بحكم أن النص القرآني يعتبر أغنى الآثار السردية العربية بأنواع السرد، لما يتوفر له من مقومات السرد العبقري المعجز.

إلا أن هاجس التطلع إلى الجديد يظل محظوراً بحكم قدسية النص وما يترتب عن تجاوزه من أحكام عقابية.

غير أن مدارستنا جاءت لاغية لهذه النظرة المعرقلّة للمسار العلمي والمعرفي الذي ينبغي أن يكون عليه القرآن بوصفه نصاً موجهاً للإنسانية جمعاء، فضلاً عن أنه ينهض على العقيدة والتشريع.

إن المستويات السردية تظهر بوضوح في الآثار السردية، التي مازال يجمع النقاد والباحثون على أنه لا يمكن لأي أثر سردي في تاريخ أدبنا العربي، أن يكون أرقى وأغنى وأوفر حظاً من هذه السحرية السردية التي يتميز بها النص القرآني.

وعسى أن يكون وصفنا للسرد القرآني بالإعجازية مؤسساً انطلاقاً من طبيعة السردية البشرية الوضعية، بالرغم من أن بعض المستويات-في حدود قراءتنا- وجدناها حاضرة في أعمال سردية شهيرة كألف ليلة وليلة وأدبيات ابن

أما تخصيص عملنا هذا في مجال القصة القرآنية، فهذا ليس بدعا علينا، ذلك أن القصص القرآني كثيراً ما كان موضوعاً لأطروحات جامعية، وموضوعات لمؤلفات عدة. نذكر مثلاً، قصة موسى لأحمد الجبالي، وقصة يوسف لإبراهيم أبو الخشب، وكذلك كتابي، التصوير الفني في القرآن للسيد قطب، والتعبير الفني في القرآن للشيخ بكري أمين- ثم كتابي، سيكولوجية القصة في القرآن للتلامي نقره، والجانب الفني في القصة القرآنية لخالد أبو جندي.

إلا أن هذه الأبحاث- في مجملها- كانت تطغى عليها النظرة التعليمية، الأمر الذي جعلها بعيدة عن ملامسة جوهر المتن القرآني في جمالياته التي يفيض بها من إيقاعية ساحرة وسردية متنوعة، وزمنية جديدة وغيرها.

ولعل ميلنا إلى القصص القرآني- بالرغم من أننا نعرف أنه ليس بالأمر الهين تحليل أثر سردي عميق، وما تقتضيه طبيعة التحليل من جمال هذا الأثر الذي يتعالى إلى الأبدى عن الضبط والتقويم- مرجعه إلى علل مختلفة نفترض أنها كانت وراء اختيارنا، أهمها:

- **العلة الوجودية:** ذلك أن بدء الخلق كان قصة بطلها آدم عليه السلام، ومنذ ذلك، والناس يروون ويروون.

- **العلة الدينية:** تتمثل في كون الكتب السماوية- بما فيها القرآن العظيم- كانت تستند في وعظها وإرشادها على فن القص.

- **العلة الفنية:** لأن الأسلوب القصصي مما تألفه النفس الإنسانية، لما فيه من متعة السرد وجمال الإيقاع، ولأنه لا يقوم على التجريد التقريبي، ولا ينهض على وثيرة التشريع، ولا سبيل فيه إلى التأويلية بمفهومها السلبي المتسلط على النص القرآني ذي المعطى العقائدي.

- **العلة التربوية:** ذلك أن القصة القرآنية- في جوهرها- تعتبر أسلوباً تربوياً ينهض على التحسيس، والإثارة والتشويق. وهي مظاهر محمولة على المنظومة التبليغية في كل منزع تربوي تعليمي، فضلاً عن أنها تتحلى بمواصفات المرونة والقابلية والاستدعاء. فهي تعرض عبر السياقات القرآنية مفصلة أو مختزلة مطردة أو مبرقة، مفتوحة أو مغلقة.

- **العلة الشخصية:** ذلك أن القرآن الكريم رافقني أو رافقته منذ الطفولة، في

إن المهم في كل هذا، هو أن الاهتمام بالقصة القرآنية عرفه المفسرون ابتداءً.

غير أن السؤال الذي يطرح يتجه إلى علة هذا الاهتمام. هل هو الدور العظيم في التأثير والتوجيه والتحسيس؟ أم هو في تجليات الإله فيها؟ أم في الشعور اللامتناهي وروعة الغيب وتصرفات القدر؟ أم هو جمال الإبداع وكرم الإيقاع، وغنى السرد؟ غير أن ميلنا يكون نحو التساؤل الأخير والذي اخترناه، وسبيلنا إلى ذلك قراءة داخلية للنص بأدوات إجرائية تمكننا من استجلاب دواخله بوسائله هو، لا بما نملك من تصورات قبلية.

إن السردية القرآنية- عنوان كتابنا- تعتبر مظهرًا يتفاعل مع مكونات الخطاب القصصي، وبخاصة في عنصر الشخصية، مما يفرض السؤال: ما علاقة السرد القرآني ببناء الشخصية؟ وهي الرؤيا التي رافقتنا في الفصل الأول للبحث عن سؤال التأمل الذي يشغل على فضاء التعدد والاستشراق.

وقد تناولنا فيه جوانب تتعلق بالشخصية من منظور حدائثي، مع الإشارة إلى النظرة التقليدية، وأيضًا حاولنا تتبعها من خلال قصة موسى في سورة القصص وتحركاتها عبر المدد السردية وعلاقتها بالأحداث وجوانب البيئة وتأثيرها في توجه حركة الشخصية الرئيسية، وما ينتج عن ذلك من تغييب لبعض أسماء الشخصيات في حدود فنية تتماس- في نظرتها- مع ما يسمى بالسردانية الجديدة، ثم تطرقنا لمظهر الأحداث تصنع البطل. فاغدت أحداثًا متنوعة بين الحدث الصادق، فالخارق، فالمحطور فالعاطفي، وقد تجلت في تحركاته الموسومة بالقلق والاضطراب مما استحال إلى شخصية مركبة. ثم ظهور الشخصية الوحي والمرهصة بالحس النبوي والمحاطة بطقوس استقبال الرسالة.

والواقع أن السردية القرآنية مكونة من عناصر متباينة من شأنها استحداث أدبية السرد. هذه المكونات هي التي تشكل الفصل الثاني، المعنون بـ: مكونات السرد في الخطاب القرآني القصصي. في البداية تظير حول

وليس مقصدنا من إيراد مثل هذه الشواهد هو أن نحتفي بمخزوننا التراثي المشرق إنما القصد، هو أن نبين أن من الباحثين أفراداً عالجوا في تخريجاتهم القرآنية النص المقدس من خلال استنطاق مادته اللغوية. إذ شرعوا الدلالة عبر آفاق تمس راهننا ولا تكرر معاني يحملها التراث بشبه تداولية لا تجديد فيها.

بعد هذا تأتي قصة الوليد بن المغيرة من خلال مقاطع سورة القلم الأولى نموذجاً. وفيه قمنا بإحصاء بعض مكونات السرد الأساسية- وإن كان بعضها ظاهراً لا يخفى على كل من علق بشذى من هذه الإجرائية الفنية وسدى منها شيئاً يسيراً- فكان أن باشرنا المكون الإيقاعي الذي خرج عن معهودية الإيقاع المرتبط بقواعد الوزن العتيق، إلى مستوى إيقاعي مغاير، ثم حديث عن تشاكل الإيقاع وتباينه وكذا تشاكل المعنى، ثم فصلنا الفونيمات في فئات مخصوصة، وربطنا ذلك بالسرد، فكان التأثير الإيقاعي في توجيه السرد واضحاً. أيضاً بينا العلاقة بين الإيقاع والمضمون المحكومة بمهارة وتجويد فنيين. ثم أومأنا إلى المكون السردى الذي أسميناه بالسرد الإضماري المشحون بأحداث صمت عنها المتن القرآني والتفتت إليها الشعرية في الأدب الحديث. وأشرنا إلى علة الإضمارية الفنية والبلاغية.

أما السرد الساخر فاعتبرناه مكوناً إجرائياً ركزنا فيه على بعض المواصفات التي وظفت بغرض تعرية الشخصية المقصودة، فكانت جوانب التعرية ناهضة على التدايعات اللفظية تارة، وعلى التصريح تارة. ثم حديث عن المكون الشخصاني حيث ركزنا على شخصيتين اثنتين كونتا النص السردى وهما. الرسول والوليد فكان المدخل للأول والمخرج للثاني. ثم انتهينا إلى خصيصة الهدم والبناء المطلقة على الشخصيتين. أما المكون الزماني فحاولنا أن ننظر له من وجهات نظر مختلفة، بين الأدبية والفلسفية والدينية وحتى الشعرية، وربطنا ذلك بالزمنية القرآنية وانتهينا إلى زمنية جديدة جديدة بالنظر، بما تطرحه من رؤية حدثية للزمن.

كما قدمنا آراء الفلاسفة الماديين والمثاليين، وخلال المكون هذا صنفنا زمنية قصة الوليد، فكانت نحوية تقليدية وزمنية أخرى اصطلاحاً على تسميتها بالزمن الثوابي، والزمن العقابي، والزمن الساخر.

ثم ختمنا الفصل بقراءة في تقنية التصوير التي يكاد ينفرد بها النص

والحقيقة أن السرد القرآني لا ينسحب فقط على المجالات التعبيرية المتعلقة بالشخصية ولا المتعلقة بمكونات السرد وإنما يتجاوزها إلى مجال اللفظية القرآنية، الشيء الذي جعلنا نكتشف بعض الأنماط السردية التي أسميناها بالسرد الإيقاعي، فالإنشادي فالدائري فالإضماري، فالمشارك. وهو الأمر الذي نعالجه في الفصل الثالث المعنون بـ: مستويات السرد في القصة القرآنية. فكان حديثاً عن أنواع سردية اجتنائها من آي القرآن العظيم، قمنا بمدارستها وفق منهج في القراءة قائم بذاته يستمد أصوله من مرجعية تجمع بين التراث والحداثة بغية إحداث منهج تكاملي، هذا المنهج القرآني المبني على المنقول والاجتهادي، نعني به القراءة التأويلية. ومن هنا تغتدي هذه الدراسة مشتملة على نظام لساني قائم على نمط من المفرداتية الذي يحيل القراءة في النهاية إلى فعل لساني لا غير.

للإشارة فإننا عند تناولنا للسردية القرآنية وعلاقتها ببناء الشخصية فضلنا أن نسمي الأشياء بأسمائها كما تأتت للنقاد المشتغلين في حقل القصة والرواية، من ذلك إطلاق مصطلح البطل على الفاعل المحوري في القصة القرآنية، وقد ينسحب ذلك على نبي من الأنبياء.

وليس مقصدنا من هذه التسمية أن نسوي بين نبي مبعوث ومجتبى ومحروس بعناية الخالق، وبين شخص ما من البشر، وظف فنياً ليحوز بطولية بطل في أي منزع نثري، وإنما غرضنا أن نفهم الدور العظيم الذي يقوم به الرسول في القصة القرآنية. فإطلاقنا للبطل - على نبي من الأنبياء - لا يعدو أن يكون مجرد تسمية شكلية عرضية.

وربما استطاع هذا المسعى (نعني به هذا الكتاب) أن يلقي مزيداً من الضياء على ما نتبناه منهجاً للدراسات القرآنية، وأن يقودنا نحو تأصيل مضمار للقراءة خاصة بمقاربة النص القرآني.

وبعملنا هذا نكون قد وضعنا كتاب الله موضعه العلمي، وفتحنا الباب واسعاً في وجه المسكونين بهاجس البحث والتنقيب في المتن القرآني، والعناية به في الدراسات الأكاديمية الجادة.

وسبيلنا في ذلك، أن نضع بين أيدي المشتغلين في حقل الدراسات القرآنية هذا المسعى، فإن أنسوا منه رشداً فليدفعوا به نحو الأمام، وإلا يبقى اجتهاداً مفتوحاً وكفى.

■ ■

الفصل الأول:

السردية القرآنية وبناء الشخصية

أولاً: إشكالية المفهوم

1- مفهوم السرد:

لقد أحصى المشتغلون في حقل النقد الأدبي أنواعاً سرديّة عديدة، حين تناولوا النص الأدبي في مجاله الشعري والنثري (دراسة وتطهيراً) وهي عدّة إجرائية، من شأنها تحديد سرديات الخطاب الوضعي، كما حدّدها، بروكس، جينيت، قريماص، أو تودوروف.

وهي وإن كانت كثيرة، فالتنوع السردى القرآني يظلّ متميزاً بالإطار الفني الذي ترسّخ للبيان القرآني.

إن السردية القرآنية- بخصوصياتها الجمالية والأدبية- تتشكّل وفق تصورات فنية مخصوصة- سنذكرها في حينها- ونجدها بموازاة هذه التشاكلات تحافظ على البنية التركيبية للنص الذي سيقت فيه، وعلى المحتوى (Le contenu) الذي يعالجه.

ولعل السرد بمفهومه السيميائي، يمثل أهمّ خطوة مفاعلة في حقل الإجرائية النقدية الحدائثية التي بوسعها الملامسة والإحاطة بالنسج الوصفية التي تميز دروب السرد المبتوثة عبر النصوص الأدبية بما فيها النص القرآني.

غير أن هذه النظرة المتجددة لمفهوم السردانية،⁽¹⁾ نجدها لم تظهر بالعمق المعرفي للتراث الأدبي.

فلقد ظلت -بوصفها مصطلحاً فنياً- رهينة المعاجم العربية، ولم تستطع تجاوز حدود المعطيات اللغوية، المفرداتية والصوتية.

فالسرد في لسان العرب "تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في إثر بعض. وسرد الحديث: إذا تابعه وكان جيد السياق له.. والسرد: الخرز في الأديم. وقيل سردها: نسجها. وهو تداخل الحلق بعضها في بعض. وسرد خف البعير سرداً: خصفه بالقد.. وفي القرآن ﴿وقدر في السرد﴾ قيل: أن لا يجعل المسمار غليظاً، والتقب دقيقاً فيفصم الحلق. ولا يجعل المسمار دقيقاً، والتقب واسعاً فيتقلقل أو ينخلع، أو ينقص. اجعله على القصد وقدر الحاجة"⁽²⁾.

فالواضح من هذه التعاريف، أنها تركز في مجملها على الموالاتة في العرض (السردية) من وجهة، والمحافظة على مبدأ التقنية المرتبط بالتجويد والفنية من وجهة أخراة وهي من السمات السردية التي سنتعرض لها لاحقاً.

ومن شأنها، أنها نظرت إلى السرد، وما يتصل به من مسائل فنية، ليس على أساس الأبعاد اللغوية والمعجمية، وإنما تجاوزه إلى المستوى التقني الذي يوضع السرد في مقام التبليغية التي تنشدها الحداثة.

ويمكننا القول: بأن ما تشي به هذه التعريفات (فنياً وجمالياً) يحيلنا إلى تناول هيكل النص القرآني بوصفه بنية سردية إفضائية تسمح لنا باستكناه تمظهراتها السردية الإعجازية، وبخاصة في معطائها البنائي، أو في التجليات الباطنية التي لا يقذف بها النص لمجرد ملامسته، وإنما تتبدى بفعل ذهنية القارئ الموصولة بالإحساسات الجمالية الفطرية المرهفة.

غير أن هناك تعريفات أخرى لم تتجاوز -في معظمها- الرؤية التراثية. من ذلك ما قاله الرافعي، حين نظر إلى السرد على أنه: "متابعة الكلام على الولاء والاستعجال به، وقد يراد به أيضاً، جودة سياق الحديث، وكأنه من الأضداد"⁽³⁾.

(1) من استعمال الدكتور سليمان عشريني: انظر تجليات الحداثة / العدد 3 / معهد اللغة العربية وآدابها / جامعة وهران 94 ص 49.

(2) ابن منظور: لسان العرب (سرد) / ج 4 / طبعة مصورة عن طبعة بولاق الدار المصرية للتأليف والترجمة ص 195.

(3) الرافعي: تاريخ آداب العرب / ج 2 / ط 2 / دار الكتاب العربي / بيروت لبنان 1974 ص 297.

وعساها أن تكون نظرة تراثية تتماس-في مجملها- مع ما أقرته المعاجم العربية.

وفي مجال السردية دائماً، نجد السرد النبوي- كما جسّدته نصوص الحديث الشريفة-قد امتاز- على شاكلة النص القرآني- بخصائص فنية ميّزته. فهو لا يفتأ يكون خطاباً مسترسلاً تحكمه التؤدة ويحصره التروي. فقد "روي عن عائشة: ما كان رسول الله صلى الله عليه وسلم يسرد كسرد كم هذا، ولكن كان يتكلم بكلام بين فصل يحفظه من جلس إليه. وعنها أيضاً: كان رسول الله صلى الله عليه وسلم يحدث حديثاً لو عدّه العاد لأحصاه"⁽¹⁾.

فالسرد-بهذه الصورة- لا يخرج عن كونه مظهراً تعبيرياً، يُفعل الكلمة، ويسخر الجملة، من أجل تواصل تبليغي على صعيد الشفهية والكتابية.

غير أن بعض الكتاب نلمس- في تعاريفهم- بعض الخروج عن معهودية التعاريف السابقة. من ذلك اعتبار السرد "نقل الحادثة من صورتها الواقعة إلى صورة لغوية"⁽²⁾ فهو نظر إلى السرد نظرة لغوية تحيله على اللفظية (أسماء، أفعال وحروف).

غير أن الذي ينبغي أن نتحسّسه- ونحن نباشر المتن القرآني- هو كيف تصير تلك الألفاظ أو المادة اللغوية أجساداً حية تتحرك في فضاء النصية القرآنية؟

من شأن هذه النظرة أن تجيب عن هذا التساؤل، باعتبارها وعت اللغة كتفعيل جمالي، تركيبى وسياقى، ومن شأنها أيضاً أن تلامس الدلالات المبتوثة في ثنايا الألفاظ. إذ الأفعال أو الواقعة اللغوية "هي التي تكوّن في أذهاننا جزئيات الواقعة، ولكن السرد الفني لا يكتفي عادة بالأفعال، كما يحدث في كتابة التاريخ، بل نلاحظ دائماً أن السرد الفني يستخدم العنصر النفسي الذي يصور به هذه الأفعال، وهذا من شأنه أن يكسب السرد حيوية"⁽³⁾.

ونجد الدكتور عبد الملك مرتاض يعرف السرد بقوله هو "النتابع الماضي على وتيرة واحدة"⁽⁴⁾.

⁽¹⁾ المصدر السابق ص 297.

⁽²⁾ عز الدين اسماعيل: الأدب وفنونه- دار الفكر العربي- ط6- 187.

⁽³⁾ نفس المصدر ص 187.

⁽⁴⁾ عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة دراسة سيميائية لحكاية جمال بغداد- ديوان المطبوعات الجامعية 1993/ ص 83.

ولعل هذا التعريف يفى بجزء مما نريد تقريره في مجال السردية القرآنية، إذ ألفيناه يقوم على الموالاة والاسترسالية.

إن السرد القرآني يعني: الأخذ بمجامع القلب والحواس وما يتحرك في الإنسان اللغوي في جميع المستويات (النحوي الصرفي الدلالي الألسني). لأن القرآن "في كل سورة منه وآية، وفي كل مطلع منه وختام، يمتاز بأسلوب (واحد مطرد) حتى ليكون من الخطأ الشديد-في هذا الباب- أن نفاضل فيه بين سورة وأخرى، أو نوازن بين مقطع ومقطع"⁽¹⁾. ولا شك أن دلالة الأسلوب هنا، تعني- في مجملها- معنى السرد واطراد النصية الخطابية.

ولكن السؤال الذي ينبغي أن يطرح هو: ما علاقة السرد بالشخصية؟ إن السردية القرآنية- بتمظهراتها المتنوعة داخل القصة- لا تحمل تمايزاتها الخاصة في ذاتها وإنما في علاقاتها مع نمطية شخصية القصة، ذلك أن فاعلية السرد، لا تضاء إلا من خلال الإيحاءات التي تشي بها الشخصيات، سواء على مستوى الخطاب أم على مستوى الحركة المفعلة في القصة. هذا من شأنه أن يجرتنا إلى تساولين اثنتين مرتبطين بالأول. هما: هل الشخصية في القصة القرآنية محكومة بالتقنيات المميزة للشخصية الوضعية عبر التراث والحدائث؟

وهل تسمح لنا باستكشاف العلاقة البنيوية بينها وبين السرد؟ وهو تساؤل مشروع نجيب عنه حالاً في العنوان المستقل الآتي.

2- مفهوم الشخصية (من منظور الحدائث والتراث):

قد يكون من العسير الحديث عن الشخصية في الفن القصصي، أو في الأعمال السردية عامة، خصوصاً إذا علمنا أن النظرة نحوها تغيرت، ولم تعد تلك التي تعودنا عليها في القرن الماضي ومنتصف هذا القرن. لقد كانت الشخصية تتمتع بحضور متميز داخل الأعمال السردية التقليدية، بحيث كانت نقطة ارتكاز، تتقاطع فيها كل مكونات الخطاب الروائي، الأمر

⁽¹⁾ صبحي الصالح: مباحث في علوم القرآن- ط2/ مطبعة جامعة دمشق/ ص258.

إن كُتَّابَ القصة والرواية كانوا يستجمعون كل طاقاتهم من أجل رسم شخصية، من شأنها استقطاب القارئ. غير أنهم لم يكونوا يخفون بعض جوانبها، بل كانوا يقدمونها جاهزة في الطرد. إن اسمها يبدو متميزاً مثيراً، يعبر عن مضمون القصة لمجرد قراءته. وملامحها الجسدية والنفسية واضحة. كما يكون مركزها الاجتماعي بارزاً في العمل الأدبي.

وترى الكاتب يعمل على عدم تجريد الشخصية من أبعادها الإنسانية بحيث تغتدي خارقة تتجاوز الواقع الإنساني أو تتفصل عنه، بل يعمل على تقديمها كأنها شخصية نراها في الواقع متمتعة بصفة الحضور. ولعل هذا ما يكون انعكاساً لصورة المجتمع في توجهات أفراد المحكومين بنظام اجتماعي صارم مبني على أسس ثابتة.

إن هذه الصورة الثابتة للمجتمع جعلت القاص أو الناثر يقدم حقائق ثابتة مطابقة للواقع من خلال نمطية سردية متسلسلة لها بداية ووسط ونهاية، الشيء الذي ما فتئ يتيح للمبدع تصنيف شخصياته وفق ثبات القيم وتجذر الحقائق.

لقد بدأت الشخصية تفقد الكثير من خصائصها في النصف الثاني من القرن العشرين، فقدت سلطتها المطلقة التي كانت تفرضها داخل النص وخارجه. وأنجر عنها تلاشي تلك العلاقات التي تحدد العمل القصصي داخلياً بمقتضى نمطية شخصية يصورها المبدع، بحيث تكون محوراً لكل الشخصيات الأخرى المرافقة لها، يتحركون في فضاء محكوم بحركة الشخصية الأم. فالشخصية هي كل شيء، فالمكان مكانها، والزمان زمانها، والحوار حوارها، ومنشأ السرد ينطلق منها وينتهي إليها.

إن حضور الشخصية بكثافة، كان يظهر جلياً على المستوى الخارجي، بحيث ألفينا كثيراً من الكتاب يميلون إلى اختيار أسماء الشخصيات ليجعلوها عناوين لأعمالهم الأدبية، مما يجعل حضور الشخصية أمراً ضرورياً ذا سلطة قوية حتى على المبدع نفسه. غير أنه وبفعل عوامل مجتمعة تغير مفهوم

(1) طه وادي: -دراسات في نقد الرواية- الهيئة المصرية العامة للكتاب/القاهرة/ ط1/ 1981/ ص28.

لقد ارتبط هذا التغيّر بكتاب الرواية الفرنسيين الذين من بينهم ألان روب غريب، ميشال بوتور، كلود سيمون، نتالي ساروت وغيرهم.

لقد رأى هؤلاء أن العالم بدأ يتجاوز تقديس الفرد، بحيث أصبح يسعى لتحقيق استقلاله عنه، وأن الفردية ما فتئت تختفي تدريجياً في ظل الحياة الاقتصادية القائمة على الاحتكار والبرغماتية، والتي أفرزت في نهاية الأمر واقعاً جديداً "غابت فيه فاعلية الإنسان، وانحدرت فيه كل قيمة جوهرية له، داخل البنيات الاقتصادية المهيمنة، ومن ثم داخل الحياة الاجتماعية كافة"⁽²⁾.

غير أن العامل الأهم في هذا التحول النوعي في بنية الخطاب الروائي أو القصصي يعود إلى التحول الجذري في الفكر الأوروبي الحديث، الذي أصبح يعيد النظر في مفهوم الإنسان بدءاً من داروين، وفرويد وجاك دريدا وغيرهم. إن فكرة تغييب الإنسان منشؤها الفلسفة الأوروبية الحديثة.

وفي هذا التوجه يقول فوكو: "ليس الإنسان أقدم المشكلات التي انطرحت على المعرفة الإنسانية ولا أكثرها ديمومة. فالإنسان هو اختراع يبين لنا علم آثار فكرنا بيسر وسهولة حدّاته عهده، وربما وشكان نهايته"⁽³⁾.

لقد كان هذا التحول ناشئاً، أيضاً من منظور فكر المبدعين أنفسهم بحيث اتفقوا على إحداث القطيعة مع الهيكل الروائي الموروث عن الآثار السردية في القرن التاسع عشر، إنهم ما فتئوا يبشرون بتجديد يمس الشخصية خاصة.

إن نظرتهم الجديدة تنطلق من مقولة مؤداها أن "مادة الفن ليست في الذات، وإنما في الموضوع، لأن العالم الخارجي بكل ما فيه من أشياء مادية أصبح يعلن استقلاله عن الإنسان وتمرده عليه... ومن ثم، لم يعد في مقدور الفن تصوير فعل الإنسان في شيء وإنما انفعاله به"⁽⁴⁾.

⁽¹⁾ نحن نفضل استعمال السردية الجديدة، حتى لا يكون التجديد مقتصرًا على الرواية فقط بل يتجاوزها لكل الآثار السردية الأخرى، بما فيها القصة، وحتى القصة الشعرية.

⁽²⁾ ينظر لوسيان غولدمان: -الرواية والواقع- ترجمة رشيد بن حدو ص 41.

⁽³⁾ روجي غارودي: -البنوية فلسفة موت الإنسان- دار الطليعة للطباعة والنشر/ بيروت/ ط1/ 1985 ص 11.

⁽⁴⁾ كرومي لحسن: حول بعض المفاهيم في الرواية الجديدة- تجليات الحدائث/ العدد 3 معهد اللغة العربية وآدابها جامعة وهران/ ص 124.

ولعل إهمال الإنسان مرده إلى انحصار دوره أمام سلطة الآلة وتدهور القيم الأخلاقية والفلسفية والتي أدت إلى اختفاء فرديته.

كما نجد المادية الأدبية تدعو إلى هذا التوجه وهذا التحول، بحيث لا ينبغي للأدب أن يحيل على قيمة خارجية، لأن قيمته تكمن فيه، وأي بحث عنه خارج ذاته يعد ضرباً من الانحراف عن النص وجنساً من التواري عن حقيقته.

إن قيمة الأدب يجب أن تستمد حضورها من العالم الداخلي. إنه يفرض القبلية والجاهز، وسلطة النموذج التي ظل الأدب يتململ في أحضانها دهرًا من الزمن.

إن الخروج من الدائرية الثابتة التي وضعت فيها الشخصية يعد طموحاً أدبياً مشروعاً، فرضه التغيير المستمر للحياة وزمنها الذي لا يعرف التوقف.

وعسى أن يكون هذا الطموح قد تحقق في السردية الجديدة التي لم تعد تلتزم بقيود سردية القرن التاسع عشر، بل انفلتت من قبضتها، وتمردت على سلطانها. لقد تحولت إلى بحث دائم، من شأنه السعي إلى تعرية واقع مجهول يقصي الإنسان ويحيله إلى كائن من ورق.

لقد تغير كل شيء إذن، ولم يعد العصر عصر ثبات واستقرار للقيم، بل على العكس من ذلك، حيث وقع العالم المعاصر تحت سحابة من الشك بفعل تأثير الفلسفة الديكارتية، الأمر الذي جعل الأدب في تأثر مستمر ودائم لحركية الفعل الفلسفي ولمتناقضات العصر بوجه عام.

وفي هذا السياق يقول آلان غرييه: "إن معاني العلم من حولنا الآن، ليست إلا جزئية ومؤقتة ومتناقضة، وقابلة دائماً للنقاش والبحث، فكيف يستطيع الروائي أن يدعي تصوير معنى معروف مسبقاً، مهما كان هذا المعنى"⁽¹⁾.

ولعل البديل الحاضر في ظل تصورات النصف الثاني من القرن العشرين، وبخاصة ما يتعلق بالشخصية، هو أن النظرة إليها تغيرت وفق معطيات تمت الإشارة إليها سابقاً.

إن الشخصية الآن، تقلص حضورها داخل العمل السردي، وكادت ملامحها الجسدية والنفسية تتلاشى. فقد لا نجد لها اسماً، ولا مؤشراً، ولا أي ملمح يقربها من القارئ، بحيث ألفينا كتاباً كأندري جيد مثلاً، والذي لم يذكر

⁽¹⁾ آلان روب غرييه: -من أجل رواية جديدة- ص30 نقلاً عن كرومي لحسن- تجليات الحداثة- العدد3 ص130.

غير أن الشخصية-في ظل كل هذا- تولد غامضةً، يميزها الإحساس بالإخفاق والقلق والاضطراب والمساءلة، فهي تَطْرَحُ وتُطْرَحُ من حولها طائفة من الأسئلة والافتراضات. هي تولدُ هكذا، الشيء الذي جعل الاهتمام بها راجعاً إلى القارئ وحده.

لقد ولّى عصر تقديم القيم الإنسانية جاهزة.

هناك نقطة أخرى تميز هذه الدعوة الجديدة التي تولدت وفق هذا التصور الجديد للشخصية، هي أن العناية أصبحت منصبه على القارئ وعلاقته بالنص. ذلك أن النص الإبداعي أصبح يتمتع باستقلالية بعيدة عن المعهودية الجاهزة.

ومن هذا المنظور فإن جمالية النص لا تتكشف إلا للقارئ. ومن هنا بات حضوره أمراً ضرورياً يتماس مع مبادئ السردية الجديدة في توجهاتها، بحيث ألفينا روادها يركزون على أهمية القراءة" فمنهم من أقام نظريته النقدية على القراءة بدل الكتابة (سبانسو مثلاً) ولقد أبرز بارث ودريدا فكرة النص كنفيس لفكرة العمل الأدبي، من حيث إن النص نشاط لغوي إبداعي يمكن حصره داخل حدود معينة..

ولا معاملته على أنه شيء يخرج من يد منتج هو المنشئ ليتلقاه مستهلك هو القارئ، ولكنه يوجد على يد قارئ نفسه الذي يقوم بدور الشريك بدل المستهلك⁽²⁾.

وربما يكون التوجه نحو القارئ قد حدّ نسبياً من سلطة المبدع وحرر القارئ، الشيء الذي جعله مشاركاً في بناء النص، بل وفي تفكيك دلالاته المتناثرة هنا وهناك، والعمل على انتشاله من عالمه الهادئ لرميه في أحضان النص الذي يصبح جزءاً منه، مشاركاً في حركية شخصياته.

ولعل هذه الرؤيا تتماشى مع رؤية الجابري وهو يعالج قضية المعاصرة والتراث بقوله "إنها رؤية ريادية استكشافية تستكشف الطريق، وتسبق النتائج

(1) كرومي لحسن: -تحليلات الحداثة- ص131/ عدد3.

(2) د. شكري عياد/ دائرة الإبداع/ القاهرة/ دار إلياس العصرية، ط1/ 1986 ص48.

وفي هذا السياق يقول ميشال فوكو "يعلم كل منا أن الروائي يبني شخصياته شاء أم أبى.. انطلاقاً من عناصر مأخوذة من حياته الخاصة، وأن أبطاله ما هم إلا أقنعة يروي من ورائها قصة، ويحلم من خلالها بنفسه، وأن القارئ لا يقف موقفاً سلبياً محضاً بل يعيد من جديد بناء رؤيا أو مغامرة ابتداءً من العلاقات المجمععة على الصفحة، مستعيناً هو أيضاً بالمواد التي هي في متناول يده، أي ذاكرته، فيضيء الحلم الذي وصل إليه، بطريقته هذه كل ما كان يغشاه من الإبهام"⁽²⁾.

إن خصائص كثيرة ظهرت بميلاد السردية الجديدة المحصورة في الفن الروائي زيادة على ما أحصينا سابقاً، من ذلك كثافة الضمائر والانتقال من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم، وتوظيف الآخر كصيغة حاضرة في العمل الإبداعي، واختلاف بؤرة السرد من ناص⁽³⁾ مساهم في الأحداث إلى ناص مختلف لا ينشط إلا وراء الشخصية ولا تتجاوز معرفته معرفة المتلقي أو الشخصية، وغير ذلك كثير.

والسؤال الذي يطرح:

ما موقف القصة القرآنية من هذا كله؟ وهل فيها تواسجات من هذا الفيض العارم؟

إن الوعي النقدي بجدلية التعبير يطرح اليوم وبحدة أكثر من تساؤل، لتشمل هذه المسألة المؤشرات الفكرية والأدبية بطريقة تماسية، بحيث تفضي إلى إعادة النظر في بعض المفاهيم التي استقر عليها عرف النقاد المشتغلين في حقل الفن القصصي، وذلك يتجاوزها وتعويضها بالمعرفي الحدائي، أو بالإبقاء على جزئياتها وحيثياتها ومحاولة صقل ما تبقى منها ووضعها على الراهن والمتحيين بروية كشفية جديدة أو متجددة.

⁽¹⁾ الجابري: نحن والتراث. /قراءة معاصرة في تراثنا الفلسفي/ المركز الثقافي العربي/ 1986/ ط5 ص25.

⁽²⁾ ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة -ترجمة أنطونيو- منشورات عويدات-ط1- بيروت 1971 ص64. نقلاً عن سعيدي محمد تجليات الحداثة العدد 3- ص153.

⁽³⁾ من توليدات الدكتور عبد الملك مرتاض استكمالاً لأركان النص، ألفيناه يشهره في كل مداخلاته.

ولعل ما يهمننا من هذه التقدمة لفصل الشخصية، هو ما استقرأه النقاد واستصوبوه في حقل النقد الأدبي. من ذلك تلك التعاريف المتعلقة بالشخصية والتي ما فتئ يشهرها المشتغلون⁽¹⁾ في الفن القصصي، معتبرينها قياساً ينبغي التزامه، والخروج عنه يعد بدعة (فنياً).

غير أن هذا القياس يكون قد جنى على الأدب جناية خفية، بحيث عطل الفكر وجمد الطاقات وأصبح "في شكله الميكانيكي ذلك العنصر اللا متغير (الثابت) في نشاط بنية العقل العربي، العنصر الذي يجمد الزمان ويلغي التطور، ويجعل الماضي حاضراً باستمرار في الفكر والوجدان ليمدّ الحاضر بـ (اللول) الجاهزة"⁽²⁾ الأمر الذي فرض قراءة متجددة واعية تعيد النظر في بعض المفاهيم الجامدة التي ظلت على حالها، ذلك أن "إعادة القراءة في ضوء العصر تختلف جذرياً عن قراءة العصر في ضوء الفقه المعطل والجامد"⁽³⁾.

والواقع أن التجمد - في حقيقته - لم يصب حقل الفقه وحده، بل على العكس، ظل الفقه هو الباب العقلي الاجتهادي الوحيد المفتوح على مصراعيه لكل متمرس جاد. إنما الجمود قد أصاب الإنسان في كلية أبعاده وأنشطته.

وفي هذا السياق نجد ابن رشد "يؤكد على وجوب استعمال القياس العقلي والشرعي معاً"⁽⁴⁾.

إن الشخصية - بوصفها عنصراً قابلاً للتأويل ومفعلاً للحركة داخل النصوص الأدبية - تستدعي منا أن ننظر إليها بمنظار جديد، لأننا إذا جئناها من منظور ثقافة العصر الحديث، وجدناها لا تعدو أن تكون ملممة في تلك المسميات⁽⁵⁾ التي منحها لها النقاد.

غير أن النظر إليها تغير وفق مستجدات حدائثة أضاعت العصر بإضاعات جديدة، بوصفها تياراً أدبياً ونقدياً ذا سلطة قوية فرضت نفسها لأن "الحدائثة اليوم

⁽¹⁾ من أمثال أحمد أمين، إلبا الحاوي، شوقي ضيف وغيرهم ممن اهتم بدراسة الشخصية في الأدب الحديث.

⁽²⁾ الجابري - نحن والتراث - المركز الثقافي العربي / ط 5 / 1986.

⁽³⁾ سعد الله ونوس: - بين الحدائثة والتحديث، في قضايا وشهادات - (عدد خاص بالحدائثة) مؤسسة عييل - الدار البيضاء 1990 / ع 1 / ص 8.

⁽⁴⁾ ابن رشد: فصل المقال: - تقديم وشرح د. أبو عمران الشيخ والأستاذ جلول البدوي - الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر ص 23 وما بعدها.

⁽⁵⁾ قصدنا التأنيلات الاصطلاحية المتعلقة بالحقل الروائي، كما راجت في وسط النقد الروائي العربي في مطلع هذا القرن ... منها الشخصية النامية، الرئيسية، الأيديولوجية، الثانوية، المحورية، وغيرها.

فالشخصية في النص الأدبي، لم تعد تلك التي تظهر بوضوح، سواء بتدخل السارد أم من خلالها هي، بل أصبحت مجرد "أداة فنية يبدعها المؤلف لوظيفة هو مشرئب إلى رسمها، فهي-إذن- شخصية ألسنية قبل كل شيء، بحيث لا توجد خارج الألفاظ بأي وجه، إذ لا تعدو أن تكون كائناً من ورق"⁽²⁾.

ولما كانت الشخصية تتخذ مثل هذه الأبعاد، تعقدت وأصبح النظر إليها يتطلب جهوداً في مجال النقد الأدبي، تستدعي تفعيل أدوات إجرائية تفكك تلك التشاكلات التي أصبح عليها حال الشخصية.

وفي هذا السياق يشير الدكتور عبد الملك مرتاض بقوله: "الشخصية هذا العالم الذي يتمحور حوله كل الوظائف والهواجس والعواطف والميول، فهي مصدر إفراز الشر في السلوك الدرامي داخل عمل قصصي ما، فهي-بهذا المفهوم- فعل أو حدث، وهي في الوقت ذاته تتعرض لإفراز هذا الشر أو ذلك الخير، وهي-بهذا المفهوم- وظيفة أو موضوع، ثم إنها هي التي تسرد لغيرها، أو يقع عليها سرد غيرها. وهي-بهذا المفهوم- أداة وصف"⁽³⁾.

والواقع أن التساؤل الذي طرحناه، هو الذي يحدد مسار بحثنا في استجلاء آفاق جديدة من عالم القصة القرآنية وتقنياتها التي تتلاقى وتتلاقح- في معظمها- مع السردية الحداثية التي يكرسها النقد الأدبي الحديث والمعاصر.

لم يرد مصطلح الشخصية في القرآن وإنما ورد بألفاظ: المرء، الرجل، الإنسان، الرسول، ونحو ذلك. بل لم ترد مادة (ش. خ. ص) إلا في موطنين:

الأول في قوله تعالى ﴿إِنَّمَا يُؤَخَّرُهُمْ لِيَوْمَ تَشْخَصُ فِيهِ الْأَبْصَارُ﴾⁽⁴⁾، والثاني في قوله ﴿وَاقْتَرَبَ الْوَعْدُ الْحَقُّ، فَإِذَا هِيَ شَاخِصَةٌ أَبْصَارُ الَّذِينَ كَفَرُوا﴾⁽⁵⁾.

(1) الجابري: الحداثة طريقنا الوحيد إلى العصر/ يومية الخبر/ 19-40-94 الجزائر.

(2) عبد الملك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة/ المؤسسة الوطنية للكتاب/ 1990. ص68

(3) عبد الملك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة ص67.

(4) سورة إبراهيم الآية 42.

(5) سورة الأنبياء الآية 97.

ولعل أول إجراء يكون قد حاول معالجة موضوع الشخصية في القصة القرآنية- بالمفهوم الفني ولو بسيطاً- هو ما لمسناه عند سيد قطب في كتابه "التصوير الفني في القرآن"، بحيث جعل الشخصية القرآنية تتحرك من كل الجوانب، وكشف عن انفعالاتها، وجوانبها المختلفة، من جسدية، نفسية ونزوعية، فغدت أبطالاً تضرب في الأرض تسعد وتشقى، تخفق وتنتصر، تنشر العدل، وتزرع الفضيلة أو هي كما يقول "شخصية شاخصة مجسمة بشكل بارز، وهي شخصيات حية متحركة، واضحة الملامح، بارزة السمات، ترتسم على محياها شتى العواطف والانفعالات، وتبرز من خلالها (نماذج إنسانية) كاملة خالدة تتجاوز حدود الشخصية المعينة إلى الشخصية النموذجية"⁽¹⁾.

غير أن التعامل مع الشخصية القرآنية في ضوء السردية التقليدية القائمة على الإلقائية- لم يعد مجدياً خاصة في علاقة السرد ببناء الشخصية، الأمر الذي جعلنا نسترشد المعطيات الحدائثية في مقاربة الشخصية القرآنية، لأنها- كما تبدو من خلال مظهرها البنائي- تمثل سلسلة من الممارسات التعبيرية التي تتلون بموازاة مع المضمون الذي سيقف فيه، الشيء الذي يحتم في معالجة الشخصية القرآنية أن "تميز بين الاستعمال الحر للنص الذي يعتبر استمراراً للتخيل وبين التأويل للنص المفتوح ونؤسس حول هذه الحدود، وبدون إبهام إمكانية ما يسميه بارث بنص المتعة"⁽²⁾.⁽³⁾

وهذا التوجه الجديد في مسار الحركة النقدية لا يمنع توظيفه التوظيف الواعي الرشيد، في مجال القصة القرآنية، خصوصاً إذا علمنا أن استخدامها يمكننا من تحقيق بعض النتائج الفنية⁽⁴⁾.

لأجل ذلك سارعنا- وبدون تردد- إلى استلهاهم تلك التفاعلات النقدية التي غيرت صورة التعامل النقدي التقليدي.

⁽¹⁾ صلاح عبد الفتاح الخالدي: -نظرية التصوير الفني عند سيد قطب- دار الشهاب باتنة الجزائر 1988 ص238.

⁽²⁾ ليس المقصود بالمتعة هنا تلك التي تتعلق بالقصدية الجسدية التي تُتم عنها كتابات رولان بارث وإنما هي المتعة الروحية الاتعاطية المرتبطة بالسرد القرآني في عمومته.

⁽³⁾ أميرطويككو: -الاستعمال والتأويل (الفارغ النمودجي) ترجمة: أحمد بوحسن/ مجلة آفاق/ اتحاد كتاب المغرب/ عدد 88/9.8 ص145.

⁽⁴⁾ ينبغي أن نكون على وعي بما تنجزه الوسائط السمعية البصرية المعاصرة، فهي ما فتئت تجهز المتلقي (المتلقي المسلم) بإمكانيات تلقي تتجاوز القابليات الاستهلاكية والتحصيلية التي كرسها فنياً القراءة السردية بروحها التقليدي الأخلاقي طيلة العصور الماضية.

وفي هذا الشأن يمكن إدراج كتاب فلاديمير بروب حول وظائف الحكاية الخرافية، حيث كان له "الأثر الكبير في تحليل السرد الروائي والقصصي، بحيث اختلفت المدارس النقدية، وذلك بحسب تباين وجهات نظرهم، وتصوراتهم حول البنى السردية وكيفية التحكم في آليات السرد ونظام العلاقات التي تسيّره ويعود الفضل-حول هذا الاختلاف- إلى ظهور المناهج السيميائية واللسانية والبيانية"⁽¹⁾.

أما ما يتعلق بالسرد وبناء الشخصية في القص القرآني، فإننا لا نتحدث عنه من منظور المعجمية لأن ذلك تمت الإشارة إليه سابقاً.

إننا حين نتحدث عن السرد بمعزل عن الشخصية يكون بمعنى التابع والموالاتة، أما حين نتحدث عنه في تداخل مع الشخصية فإنه يكون بمعنى التعدية والتجاوز ويغتندي مركباً، لأنه يحمل معنى في نفسه ومعنى آخر مع الشخصية التي يحركها هو، وإن كان "السرد في مفهوم كثير من الذهنيات المثقفة لدينا، هو ما خالف الحوار في عمل قصصي ما"⁽²⁾ وهي النظرة التي لا تستقيم مع السرد القرآني الذي ينهض في أكثره على الحوار.

غير أن السرد الذي يفرض نفسه بثقل، هو ذلك السرد الإجرائي الذي يؤدي إلى قراءة جديدة للعلاقات التقليدية وتعويضها بعلاقات نسبية بنائية، من شأنها لملمة الخيوط الدرامية التي تفعّل الشخصية وتعمل على تنامي مساراتها المختلفة، ومن ثم يظهر بناؤها، لأن السرد الذي نقصد نتمثله "كالبناء أو النسيج، والصورة الذهنية المنطبقة كالفالق الذي يبني فيه، والمنوال الذي ينسج عليه"⁽³⁾.

ولعل السرد القرآني يكون على هذه الشاكلة وبخاصة في معطاه القصصي، فنحن نتمثله خزاناً لا ينفك يمدنا بأنواع سردية لا تحصى لأن "القصص القرآني هي المعرض الواسع والمعين الثر والمنجم البكر، الذي يقف فيه المرء على السنن النفسية والاجتماعية والإيمانية في الفرد والمجتمع والأمم"⁽⁴⁾.

(1) يومية الجمهورية: 93/10/6.

(2) عبد الملك مرتاض: -ألف ليلة وليلة دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية جمال بغداد/ د. م. ج 1993 ص 83.

(3) ابن خلدون: المقدمة/ المجلد 1/ ط 2/ مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني/ بيروت 1979 ص 1102.

(4) د. عدنان زرزور: -القرآن ونصوصه- مطبعة خالد بن وليد/ 1980/ ص 332.

وتبعاً لنتوع السرد تتنوع الشخصية، الأمر الذي يجعلنا لا نستطيع إحصاء العدد الهائل لأنواع الشخصيات القرآنية. وحسبنا فقط أن نتعرف على أنواعها، فهي عالم قائم بذاته، تتنازع فيه الأرواح البشرية والملائكية والنبوية والجنية والحيوانية والشيطانية، إنه عالم ملكوتي من الصعوبة تحديده كله.

ومما يدعو إلى التساؤل، هو أننا ألقينا بعض النقاد يصنف ألف ليلة وليلة في قمة الآثار السردية بقوله "لا أخال أن أثراً سردياً في العالم، يرقى إلى درجة ألف ليلة وليلة، فيما يعود إلى بناء الشخصية وتنوعها، وكيفية التعامل معها، ثم كيفية تعامل بعضها مع بعض"⁽¹⁾ على حين نجد النص القرآني -بموازاة لهذا الرأي- هو الأسنى والأغنى.

وعلى العموم فإن النص القرآني متجدد يفعل الشخصية ويفجرها، وهو ما نتطرق له حالاً.

ثانياً: النموذج السردى المنتخب:

لقد انتخبت قصة موسى في سورة القصص نموذجاً، كاشفاً لطبيعة البناء الفني للشخصية القرآنية وذلك لعدة عوامل أهمها:

-كونها تمثل حضوراً قوياً على صعيد الجملة القرآنية، حيث تكررت أكثر من ثلاثين مرة، ونعني بالتكرار ههنا "أن ترد القصة الواحدة مكررة في مواضيع شتى، ولكن هذا التكرار لا يتناول القصة كلها -غالباً- إنما هو تكرار لبعض حلقاتها، أو معظمه إشارات سريعة لموضع العبرة فيها، أما جسم القصة كله، فلا يكرر إلا نادراً ولمناسبات خاصة في السياق"⁽²⁾ وتبعاً لهذا، تتشكل صور البناء.

-ولأن شخصياتها بشرية، الأمر الذي يسمح لنا بمعالجتها من الداخل.
-ثم لأن شخصية موسى ذات ظلال متميزة، إذ تتقاطع فيها الخطابات المتنوعة مما يجعل الرؤيا كشفية من شأنها الإفضاء إلى التجاوز والاستشراق، ومن ثم الوقوف على جوهر البناء المتنوع طردياً مع تنوع أفعال الشخصية.

(1) د. عبد الملك مرتاض - ألف ليلة وليلة ... ص 51.

(2) د. بكري شيخ أمين: التعبير الفني في القرآن - دار الشروق - ط 4 - 1980 - ص 219.

نص النموذج:

قال تعالى: ﴿وأوحينا إلى أم موسى أن أرضعيه، فإذا خفت عليه فألقيه في اليمِّ ولا تخافي ولا تحزني إنا رادّوه إليك وجاعلوه من المرسلين. فالتقطه آل فرعون ليكون لهم عدواً وحزناً، إن فرعون وهامان وجنودهما كانوا خاطئين. وقالت امرأة فرعون قرة عين لي ولك لا تقتلوه، عسى أن ينفعنا أو نتخذه ولدا وهم لا يشعرون. وأصبح فؤاد أم موسى فارغاً إن كادت لتبدي به لولا أن ربطنا على قلبها لتكون من المؤمنين. وقالت لأخته قصّيه، فبصرت به عن جنب وهم لا يشعرون وحرمتنا عليه المراضع من قبل فقالت هل أدلكم على أهل بيت يكفلونه لكم وهم له ناصحون. فرددناه إلى أمه كي تقر عينها ولا تحزن ولتعلم أن وعد الله حق، ولكن أكثرهم لا يعلمون﴾ (1).

لأن النص المنتخب يتسم بالطول، قسمته إلى فصول ومشاهد لتسهيل دراسته، وتستقل تبعاً لتلك الفصول والمشاهد، وستكون المعالجة باستحداث عناوين مساعدة لتجليات مظاهر بناء الشخصية.

1- تقنيات بناء الشخصية الأفقي:

شخصيات هذه القصة. هي:

أم موسى / موسى الرضيع / آل فرعون / امرأة فرعون / أخت موسى /.

* **الفصل الأول:** فيه تروى لحظات حياة موسى الطفل، ويبدو عجز الطفولة فيه واضحاً. به ستة مشاهد، تتحرك ضمنها خمس شخصيات حاضرة، واثنان غائبتان، غير أنهما حاضرتان في سياق الخطابات التي تنتج عن الشخصيات الأخرى.

أ) المشهد الأول: **الأم ولحظات القلق الأولى.**

حيث ألهمت (2) الأم أن ترمي ابنها في اليم، وما يترتب عن ذلك من قلق، واضطراب، وفقدان التوازن من جراء الخطر المحدق بابنها، وهل تطبيق صبراً

(1) الآيات 7 إلى 13 من سورة القصص.

(2) قيل: وحي أو إلهام، أو منام. ينظر: جلال الدين السيوطي وجمال الدين المحلي - تفسير الجلالين (2/1) دار إحياء التراث العربي بيروت لبنان ص 511.

إن علة ذلك ترجع إلى أن فرعون خضع لفكرة منجميه المعروضة عليه، والتي مفادها "إن مولوداً يولد في بني إسرائيل يكون سبب ذهاب ملكه"⁽¹⁾.

(ب) المشهد الثاني: تجربة الرمي في اليم ولحظة الالتقاط.

موسى الرضيع يرمى في اليم، ليجد نفسه ملتقطاً من قبل آل فرعون لينتهي إلى القصر.

(ج) المشهد الثالث: في قصر فرعون.

لحظات لقاء بين امرأة فرعون والرضيع، والإلاحاح على أن يربى في القصر مما يكفل له الإبقاء حياً، وصور الحب والعطف نحو هذا الصبي الوافد من المجهول.

(د) المشهد الرابع: حالة الأم في غياب الابن.

الأم تتحسر على ابنها وتكاد تخبر آل فرعون بذلك، الأمر الذي جعلها توكل مهمة المتابعة لأخته التي تبصره وترقبه من بعيد.

(هـ) المشهد الخامس: إحجام البطل عن الرضاعة.

تجلب النسوة لإرضاع البطل الذي يأبى ذلك، الشيء الذي جعل اقتراح الأخت القاضي بأخذه إلى عجوز ترضعه، ينفذ ويطاع.

(و) المشهد السادس: تحقق وعد الله.

لحظات لقاء ثانية (بين الأم وابنها) تتجدد فيها العطاءات، وتفيض فيها العواطف وتتدفق فيها المشاعر نحو الابن العائد، ويتحقق وعد الله.

هذه المشاهد الستة تتحرك فيها خمس شخصيات، وتتمو حركتها بطريقة أفقية، والشخصية المحورية-هنا- هي شخصية موسى الرضيع.

غير أننا لا يمكن أن نتعرف على السردية البانية لشخصية البطل دون أن نلّم بالملاح النفسية والعاطفية والاجتماعية المتعلقة بالشخصيات المحيطة به، الشيء الذي يجعلنا نقف عند الكيفية التي يسخر فيها السرد كل الشخصيات من أجل بناء الشخصية المحور.

⁽¹⁾ الطيرسي: مجمع البيان في تفسير القرآن-م5-ج20- دار مكتبة الحياة- بيروت- ص263.

شخصية الأم:

يُظهرها السرد من البداية بعد أن أرضعت ابنها في جو مشحون بالضغط والخوف، مذ علمت أن فرعون يسعى لقتل كل مولود، خشية زوال ملكه.

ولعلنا نقف-هنا- عند خاصية تقديم الشخص في القص القرآني، وهو تقديم لا يختلف-في مظهره- عما ألفناه من أشكال التقديم لدى المبدعين بحيث وجدناهم يبدوون ويعيدون في ذلك "فقد يبدوها بخاتمها، ثم يأخذ في تجلية هذه الخاتمة.. وقد يبدوها بفترة معينة من حياة الشخصية الأساسية فيها، ثم يعود إلى الماضي ليصور لنا كيف تمت هذه الفترة وما وقع فيها من أحداث"⁽¹⁾.

تظهر شخصية الأم ثلاث مرات، وتشغل الحيز الأكبر. فهي من الرضيع أولاً، تتحاشى عيون فرعون المبنوثة هنا وهناك. ثم هي معه حيث يُلقى في البحر، ثم هي في دارها قلقة حائرة. وهي أخيراً تتلقفه في عناقية لا متناهية. غير أننا نلاحظ أن السرد-هنا- اهتم بشخصية الأم وأهمل الأب، لعلة أمومية تربوية تفرضها طبيعة المرحلة التي تقتضي وجود الأم إلى جانب الرضيع، الأمر الذي غيب الأب.

أما الملاحظة الجوهرية التي ينبغي ذكرها، فهي أن شخصية الأم سُخِّرت من أجل بناء الشخصية المحور (موسى) بناءً مادياً وفنياً.

شخصية زوجة فرعون:

نجدها تتحرك عبر هذه الآيات، بحيث يكشف عنها السرد مرتين. عند التقاط موسى والوصول به إلى القصر. والأخرى. وهو يقبل على ثدي أمه في لهفة واشتياق.

نجد هذه الشخصية أيضاً موظفة من أجل بناء الشخصية المحور. حيث حمته من القتل حين أريد قتله. وهي-بهذا- بنته. أي حافظت على حياته.

شخصية أخت موسى:

ظهرت في السياق السردى مرتين. في الأول. لما كَلَّفت بتقصي أثر موسى الرضيع والثانية، حين دلتهم على المرضع.

⁽¹⁾ د. شوقي ضيف- في النقد الأدبي- دار المعارف/1962/ مصر/ ص226.

وبهذا العرض يكون السرد القرآني قد سخرها لبناء الشخصية المحور.
غير أننا ألفينا البناء يتخذ شكلاً جديداً، تغنّي فيه الشخصية مجرد كائن
ورقي (فنيّاً) بحيث لم يظهر السرد سوى أفعال الشخصية. فما تقصّيها للرضيع
وتوجيه القوم نحو الأم- التي ستحضنه- إلا بناء خفي له.

شخصيات آل فرعون:

لقد سخرت من بداية ظهورها لبناء البطل (مادياً وفنياً) حيث لولاهم لكان
مصيره مجهولاً، ولأصبح تنامي الخيط السردى مشلولاً.

ولعل هذا كله يجرنا إلى القول: إن الشخصيات الأربع إنما سيقت من أجل
بناء الشخصية المحور. ذلك أننا ألفينا كل واحدة منها تضيء جانباً فيه.

إن هذه الخصيصة⁽¹⁾ الفنية كثيراً ما نجد الساردة القرآنية⁽²⁾ تهتم بها.
بحيث نجد النص القرآني في سياق القصة، يقدم لنا نماذج من الشخصيات
المعينة على إبراز مكونات وأفعال الشخصية الأساس.

غير أنها لا تحمل أهميتها في ذاتها وإنما في فاعليتها وعلاقتها مع
الشخصية المحور. فالشخصيات الأربع نلاحظ السرد من خلال تقديمها يعتمد
على الانبثاقات الحديثة التي تشعها، والتي بدورها تشكل مادة السرد.

ونجده-بموازاة ذلك- يصوّبها نحو موسى الرضيع.

فالأم مثلاً، أضحت رمزاً للعطاء والتواصل الحياتي للبطل. وزوجة
فرعون الحنون، تعتبر امتداداً لوظيفة الأم، بحيث تكون سبباً في حمايته من
القتل. وجاء توظيف أخته حلقة وصل بين الأم وزوج فرعون استكمالاً لوظيفة
أمه الأصلية.

وما يمكن ملاحظته هو أن ما يشي به هذا التوظيف النسوي الواضح، إنما
هو انعكاس للفترة التي يكون فيها حضور الأمهات ضرورياً، إذا علمنا أن
البطل كان رضيعاً يحتاج إلى فيض الأمومة وفرط الحنان.

إن ملمح بناء الشخصية الرئيسية في الفصل الأول هذا، يتجلى في مظاهر
مبعثرة يعمد البناء السردى الممارس فيها إلى التشويش الفني، الأمر الذي يحيلنا

⁽¹⁾ نماذج كثيرة، يمكن العودة إليها من خلال قصة موسى هذه، وقصة يوسف، وقصة سليمان في سورة
النمل

⁽²⁾ من استعمال الدكتور سليمان عشراقي/ ينظر تحليلات الحداثة/ العدد 3/ 1994 ص 55.

إن السردية القرآنية-بهذه الصفة- تكون السباقاة إلى تأصيل مثل هذه التقنيات التي هي من سمات السردية الجديدة التي ترى أن "بناء الشخصية- في الرواية الجديدة- يظهر في صور مبعثرة فالروائي يقذف بها أشلاء مبعثرة، قد تبدو للوهلة الأولى متناقضة وفوضوية يستحيل جمعها"⁽¹⁾. ولا تقدم الشخصية جاهزة، الأمر الذي يجعل القارئ في قلق وحيرة في البحث عن لملمة تلك الفوضى الشنيئة التي تنتهي إلى تكوين البطل (بنائه).

إن الساردة القرآنية تجعل القارئ مشاركاً في المسار القصصي، بحيث يصبح مطالباً بمحاورة أجزاء النص ومساءلتها من أجل جمع ذلك الشتات المتعلق ببناء الشخصية، فهي تظهر كغيرها من الروابط السردية المسخرة في هذا النص، بغية دفع المتلقي لإعادة القراءة من أجل الوصول إلى تأويلية المسار الدلالي الذي يكون النص، ومن ثم يبني الشخصية.

غير أن هذه القراءة "قد لا تخلو من مغامرة شائكة ومشوشة، حتى يبدو للقارئ الساذج والسطحي أن النص متناقض مع نفسه، أو فيه بعض الأخطاء الفنية كالغياب المفاجئ للشخصيات"⁽²⁾.

ولعل هدف السرد القرآني هنا ذو مقصدية تجاوزية، من شأنها تفجير ذهنية القارئ، وجعلها حاضرة في السياق السردية، وهو -بهذا- يلغي إقصاءها الذي مورس عليها في القصة التقليدية.

شخصية فرعون (الحيز):

يمكن اعتبار شخصية فرعون - هنا- حيزاً. وهي على هذه الوتيرة تغندي توظيفاً يرقى إلى مستوى الحداثة، بل ويعد من أبرز سماتها في الفن القصصي.

⁽¹⁾ سعيدي محمد: حركية الشخصية في الرواية الجديدة/ تجليات الحداثة/ ع3/ 1994- جامعة وهران ص158.

⁽²⁾ سعيدي محمد: حركية الشخصية في الرواية الجديدة/ تجليات الحداثة/ ع3/ 1994 -جامعة وهران ص158.

ولعلنا نتحسّس شيئاً من هذا، في هذه النمطية السردية الجديدة التي تنهض على مبدأ التعويضية.

إن الحيز الذي تتحرك فيه شخصية فرعون - دون أن تَظْهَرَ حَرَكَتُهَا بشكل ملموس - يجعل منه المعوض لها، والبدل عنها. فكأن الشخصية الحيز - بهذا التغييب - تعاین الوقائع وترصدها من موقف خفي في شبه موضوعية للأحداث. هذه الشخصية أليها غائبة حاضرة، تبدو مساهمتها واضحة في تحريك الأحداث.

لقد مرّت في السياق السردى - ورغم غيابها في حركيته - إلا أنها كانت أكثر تأثيراً في تفعيل المسار السردى.

ففي المشهد الأول. كنا شاهدنا قلق الأم وحيرتها، وحننها على ابنها. كل هذا أحدثته شخصية فرعون الغائبة، الحاضرة في حيز فضائي ناب عنها.

وفي المشهد الثانى. تتسلل الأم في خوف واضطراب نحو السيم، حيث يرمى الابن، وما يكتنف هذا، من مونولوج وتداعيات.

وفي المشهد الثالث. حيث حركة القصر وعملية المد والجزر، بين من يريد قتل موسى، ومن يريد نجاته، وما يكتنف هذا من حجج.

وفي المشهد الرابع. حيث تستلم الأم ابنها، وما يصحب هذا من فرحة وحبور.

كل هذه الانفعالية نشطتها شخصية فرعون الغائبة سردياً.

وبهذا الإلحاح السردى كانت الشخصية غائبة، ولكنها شغلت فضاء سردياً معتبراً، مكنها من أن توازي شخصية موسى، من حيث النمو باطراد.

ولعل هذه التقنية تكون من تأصيل المتن القرآنى.

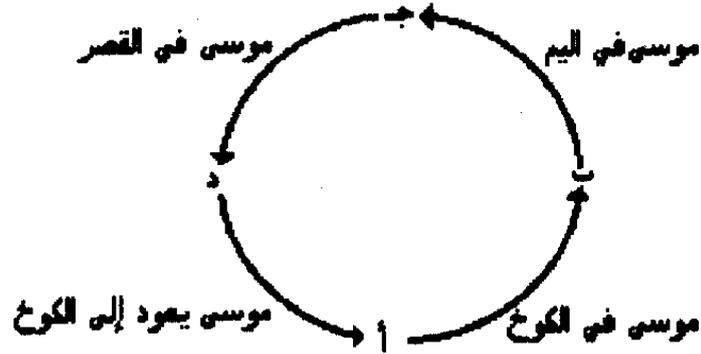
إن البنية السردية في تعاملها مع الشخصيتين (موسى. فرعون) اعتمدت على حصيلة حركتين جوهريتين.

- حركة مرئية. ظهرت في النمو الملحوظ الذي يتماس مع شخصية موسى البطل عبر الأحداث.

- حركة مخفية. كانت تتحرك عبر المدد السردى من طرف خفى. فكانت - إذن - الحركتان مطردتين.

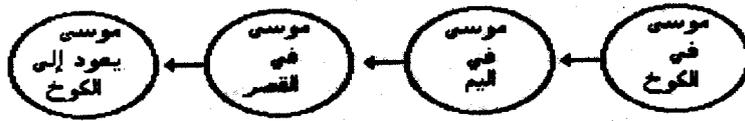
ونكتشف أيضاً، أن السرد كان دائرياً خلال المشاهد الأربعة. حيث يبدأ من

ويمكن توضيح ذلك بهذا المخطط.



ولعلك تلاحظ أن السرد يلتقي في نقطة "أ" وبذلك يصنع دائرة. غير أننا نلاحظ ظاهرة جديدة في هذه المشاهد الأربعة، بحيث ألفينا الأحداث تنهض بمهمة البناء الفني للشخصية الرئيسية. نوضح ذلك بهذه الرسمة:-

الحدث الأول الحدث الثاني الحدث الثالث الحدث الرابع



والملاحظ للأحداث، يجدها تتحرك منذ الوهلة الأولى، باتجاه التصعيد من أجل بناء شخصية موسى، الأمر الذي يحيلها على النهوض بوظيفة الشخصية نفسها. فتغدو الأحداث المحور الفاعل. لأنها-منذ البدء- كانت تدفع الشخصية

- تقنية غياب أسماء الشخصيات:

لعل ما يميز احتفائية السردية الجديدة-في هذا الإطار- هي كونها تعدت مستوى تقديس الشخصية، وعملت على تعويض هيكلها، باللجوء إلى أساليب أخرى من شأنها الإنابة عنها.

إن الاسم-في ظلها- أصبح ثانوياً بدون قيمة دلالية تذكر.

فالملاحظ أن هذا التخبيب كان بقصد تعقيد المسار الروائي، الشيء الذي يجعل القارئ مشاركاً في تنشيط الصيرورة الدلالية التي تكون عليها القصة، بحيث لم يتوقف عن المسائلة والافتراض والاحتمالية منذ الوهلة الأولى. على حين كان يجد كل شيء جاهزاً في ظل السردية التقليدية، لأن السارد كان يركز على نمطية الشخصية، ويسخر لها كل العناصر، بحيث أضى فضاء النص فضاءً للشخصية وحدها.

لقد "انتهى عهد الشخصية الفردية النموذجية الفاعلة والمؤثرة والموجهة، الشخصية التي يتحدُّ بها القارئ ويحلم بمسارها، والتي يسخر لها الروائي كل الوسائل، من أجل إبرازها وإبراز صفاتها الداخلية والخارجية، وتقديمها للقارئ في نمط جاهز"⁽¹⁾.

إن هذه الخصيصة- التي تعد من منجزات عصر الرواية الجديدة- وجدنا لها حضوراً في القصة القرآنية التي نحن بصدد ممارستها، بحيث وجدناها لا تحفل بأسماء الشخصيات.

فعبير المشاهد الأربعة وحركة شخصياتها لم نعثر إلا على أسلوب الإضافة الذي وجدناه ينوب عن الشخصية.

من ذلك ﴿وَأَوْحَيْنَا إِلَىٰ أُمِّ مُوسَىٰ﴾ ﴿وَقَالَتْ إِنَّمَا إِلَهُكُمُ اللَّهُ﴾ ﴿وَقَالَتْ لِأُخْتِهِ﴾

فالشخصية القرآنية لم يظهرها السرد باسمها، بل صمت عنها ليترك خيال القارئ يتدفق ليملاً الفجوات المسكوت عنها، متأولاً ومفترضاً ومسائلاً.

إن ظاهرة غياب أسماء الشخصيات⁽²⁾، ظاهرة قرآنية قبل أن تكون من

⁽¹⁾ سعيدي محمد: حركية الشخصية في الرواية الجديدة/ تحليلات الحداثة/ العدد 3- ص 157.

⁽²⁾ لم يذكر القرآن مثلاً اسم الرجل الصالح، أو أسماء أصحاب الكهف، وصاحبي الجنتين، وذوي القرنين في سورة الكهف وغيرها.

ولعل هذه النظرة تتماس مع نظرة السردية الجديدة التي أشار إليها عبد الملك مرتاض-وهو بصدد تحليل أثر سردي- بقوله: "تفطن المبدع الشعبي إلى بعض ما تفطن إليه كتاب الرواية الجديدة في منتصف القرن العشرين، من أن الشخصية مجرد كائن من ورق"⁽²⁾.

2- الأثر الباني: (البيئة واستقطاب الشخصية)

إن السرد الدائري المميّز لقصة موسى هذه، شمل الأحداث والشخصيات، وشمل كذلك بعض العوالم التي كانت تتنازع البطل وتتقاطع بداخله. وهي عوالم ثلاثة:

أ-عالم الكوخ: بقراءة واعية، نتوصل إلى أن البطل⁽³⁾ يولد في كوخ تحت ضغط فرعون وحاشيته وفي جو مرعب. حيث "روي أنها حين أُقربَتْ وضربها الطلق، وكانت بعض القوالب الموكلات بحبالى بني إسرائيل مصافية لها، فقالت لها: لينفني حبك اليوم. فعالجتها. فلما وقع إلى الأرض هالها نور بين عينيه... ثم قالت: ما جئتُك إلا لأقبل مولودك.. فلما خرجت. جاء عيون فرعون، فلفته في خرقة، ووضعته في تنور مسجور، لم تعلم ما تصنع لما طاش من عقلها، فطلبوا، فلم يلقوا شيئاً. فخرجوا وهي لا تدري مكانه، فسمعت بكاءه من التنور، فانطلقت إليه وقد جعل الله النار عليه برداً وسلاماً. فلما ألح فرعون في طلب الولدان أوحى الله إليها فألقته في اليم"⁽⁴⁾.

فالسردية القرآنية لم تشر إلى لحظة التوتر، لحظة الولادة وما اكتنفها من

⁽¹⁾ د. محمد كامل حسن المحامي: القرآن والقصة الحديثة- دار البحوث العلمية/ ط1/ 1970/ ص70.

⁽²⁾ د. عبد الملك مرتاض: -ألف ليلة وليلة. دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية جمال بغداد/ د. م. ج 1993 ص52.

⁽³⁾ استعمالنا للبطل هنا، -وإن كنا نبحث عن نياية مرضية تليق بسمعة النبي- ليس بغرض استعراض عضلي يجعله المتفوق والمنتصر بل لأنه شخصية رئيسية في العمل القصصي هذا.

⁽⁴⁾ الرّمحشري: تفسير الكشاف- سورة القصص- /ج3/ دار المعرفة بيروت لبنان/ ص157.

ولعل هذا يجعلنا ندرك أن القرآن - في قصّه - ينطلق من طبيعة انتظام الأحداث وفاعلية السرد الدلالية، ويعتمد على نموذجية الحدث التأسيسي للقصة. فهو قد انطلق من مرحلة الرضاعة، موقف العطاء وفيض العواطف ولم ينطلق من لحظة الولادة الحاسمة، موقف التوتر في الزمن الفرعوني.

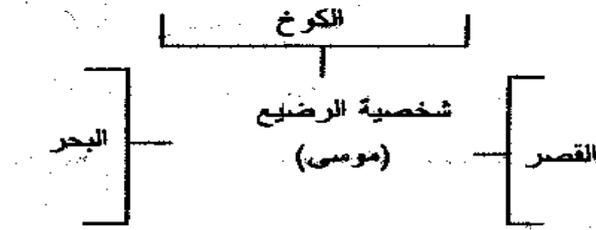
ب- عالم البحر: عالم الأمواج والظلام. صمت السرد عنه صمت البحر. في هذا الجو تضع الأم ابنها "في تابوت مطلي بالقار من داخل، وأغلقتة وألقتة في بحر النيل ليلاً"⁽¹⁾ الشيء الذي يدفعنا إلى القول: إن موسى ينتقل من حدث مرعب إلى حدث أكثر رعباً يكون له، انعكاس على تصرفاته وهو فتى كما سنوضح لاحقاً.

ج- عالم القصر: تمثله زوجة فرعون بكل مقومات الأم. حيث تفجرت فيها عاطفة الأمومة فأحاطته بسياج فياض، يزرع حباً، وينشر عاطفة، وذلك بعد أن التقطه آل فرعون حيث "روي أنهم حين النقطوا التابوت عالجوا فتحه فلم يقدروا عليه فعالجوا كسره، فأعياهم. فدنت أسية فرأت في جوف التابوت نوراً فعالجته ففتحته، فإذا بصبي نوره بين عينيه وهو يمصّ إبهامه لبناً فأحبوه"⁽²⁾.

ولقد أصبح يعيش في قصر لا حزن فيه ولا قلق، الشيء الذي يجعل هذا العالم نقيضاً للعالم الأول مما سيكون له أيضاً، انعكاس على شخصية البطل لاحقاً. وفي ضوء هذه العوالم يتحرك الأثر الباني عبر تقاطعات متداخلة تبدأ من [الكوخ] المحاط بالقلق والتوتر. وتنتهي إلى [القصر] المحاصر بالعناية والاهتمام. ولعل الرسمه هذه توضح المبتغى

(1) جلال الدين السيوطي: -تفسير الجلالين- ص511

(2) نفسه ص551.



وبمتابعة كشفية ألفينا المسار السردي يتشكل - وفي ضوء العالمين - من حركتين تمثلان ثنائية ضدية.

- **الحركة الأولى:** شكلية، عرضية، إطارية، تكوّن البطل وتبنيه من الخارج، وهي الحركة المنبثقة عن عالم الكوخ.

- **الحركة الثانية:** داخلية، لبابية، استبطانية، تكوّن البطل وتبنيه من الداخل، وهي الحركة الناشئة عن عالم القصر.

وهكذا سيكون استحضار حركتي الكوخ والقصر استحضاراً لصفة ضدية تظهر في تصرفات البطل - كما سنوضح ذلك في الفصل الثاني اللاحق - على حين سيكون هذا استحضاراً وبناءً في ذات الآن.

وبمقتضى ذلك نجد هذه الثنائية الضدية تتشكل من الكونين اللذين يشغلهما (الكوخ والقصر) وهما كونان نقيضان.

- **الكوخ** (عالم الفقر، والبلى، والظلام، والانقطاع)، مما يكون له انعكاس على تنشئة موسى التي يحتضنه فيها الفقر والكفاف لأنه "ضعيف لقلّة ماله، وأنه ليس على الملك والسلطان"⁽¹⁾.

- **القصر** (كون الانفعالات، والدفقات العاطفية، الكون المضىء)

غير أننا ألفينا الكونين النقيضين - في صيرورتهما - يقومان بالتغذية السرديّة، الأمر الذي يحيل إلى بناء الشخصية من الداخل ومن الخارج. حيث نجد مظاهر الكونين يتقاطعان في تصرفات الشخصية وخطابها.

لقد شكلت ثنائية الكوخ والقصر، حالات تعبيرية وجدانية تصل الصورة بمعناها في حركة استبطانية، لا تعتمد المفردة في حالاتها المعبرة وإنما تسايرها في دمج المستوى البصري للصورة بالمستوى التأملي، ولعل هذا يكون واضحاً في الدلالة الانتشارية للقصر والدلالة الانحصارية للكوخ.

⁽¹⁾ الطبري: جامع البيان في تفسير القرآن / م 11 / ج 25 / دار المعرفة بيروت ص 49.

القصر ----- < دلالة مفتوحة

الكوخ ----- < دلالة مغلقة

ولاشك أننا سننلّس دلالة المفتوح مستمرة عبر المسار السردي، على حين تبقى دلالة المغلق في توار وخفوت.

*الفصل الثاني: يبدأ مباشرة من حيث انتهى الفصل الأول.

قال تعالى: ﴿وَلَمَّا بَلَغَ أَشُدَّهُ وَاسْتَوَىٰ آتَيْنَاهُ حُكْمًا وَعِلْمًا، وَكَذَلِكَ نَجْزِي الْمُحْسِنِينَ، وَدَخَلَ الْمَدِينَةَ⁽¹⁾ عَلَىٰ حِينِ غَفْلَةٍ مِّنْ أَهْلِهَا، فَوَجَدَ فِيهَا رَجُلَيْنِ يَقْتَتِلَانِ، هَذَا مِنْ شِيعَتِهِ، وَهَذَا مِنْ عَدُوِّهِ، فَاسْتَعَاثَ الَّذِي مِنْ شِيعَتِهِ، عَلَى الَّذِي مِنْ عَدُوِّهِ، فَوَكَزَهُ⁽²⁾ مُوسَىٰ فَقَضَىٰ عَلَيْهِ، قَالَ: هَذَا مِنْ عَمَلِ الشَّيْطَانِ. إِنَّهُ عَدُوٌّ مُّضِلٌّ مُّبِينٌ، قَالَ: رَبِّ إِنِّي ظَلَمْتُ نَفْسِي، فَاعْفُرْ لِي، فَاعْفُرْ لَهُ، إِنَّهُ هُوَ الْعَفُورُ الرَّحِيمُ، قَالَ: رَبِّ بِمَا أَنْعَمْتَ عَلَيَّ فَلَنْ أَكُونَ ظَهِيرًا لِلْمُجْرِمِينَ.

فَأَصْبَحَ فِي الْمَدِينَةِ خَائِفًا يَتَرَقَّبُ، فَإِذَا الَّذِي اسْتَنْصَرَهُ بِالْأَمْسِ يَسْتَصْرِخُهُ، قَالَ لَهُ مُوسَى: إِنَّكَ لَعَوِيٌّ مُّبِينٌ، فَلَمَّا أَرَادَ أَنْ يَبْطِشَ بِالَّذِي هُوَ عَدُوٌّ لَهُمَا، قَالَ: يَا مُوسَى أَتُرِيدُ أَنْ تَقْتُلَنِي كَمَا قَتَلْتَ نَفْسًا بِالْأَمْسِ، إِنْ تُرِيدُ إِلَّا أَنْ تَكُونَ جَبَّارًا فِي الْأَرْضِ وَمَا تُرِيدُ أَنْ تَكُونَ مِنَ الْمُصْلِحِينَ⁽³⁾.

يمكننا عنوانة هذا الفصل بـ موسى الراشد⁽⁴⁾.

يوجد في هذا الفصل القصصي مشهذان رئيسيان:

(أ)-المشهد الأول: صورة البطل التقليدي المتميز بالبطولة التقليدية أو ببطولة الخوارق.

(ب)-أما المشهد الثاني، فهو نفس المشهد مع تغيير طفيف يتمثل في تعقل البطل واتزانته.

⁽¹⁾ تسمى منف، أو مدينة فرعون، وقيل (ودخل مصر آتيا من عين شمس في وقت ليس من المعتاد الدخول فيه وهو وقت القائلة) ينظر أحمد مصطفى المراغي: تفسير المراغي/ج19-21/ ط4 مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر 1972 ص43.

⁽²⁾ فوكزه. أي فضربه بجمع يده، أي بيده مجموعة الأصابع- ينظر نفس المصدر ص42

⁽³⁾ الآيات 14 إلى 19 من سورة القصص..

⁽⁴⁾ عنوان الفصل الأول موسى الرضيع.

إن أول ما يلفت الانتباه في هذين المشهدين، هو أن البنية النصية التي تشكلهما، تتقاطع مع نظرية الرواية الجديدة في نقطة وتتفارق معها في أخرى.

- نقطة التقاطع: تظهر في محاولة ربط البطل بصورة مشوشة مضطربة وهي في نموها تخضع للخيط التصاعدي للمراحل التي مرّ بها البطل.

- نقطة المفارقة: تظهر في كون الشخصية تتمتع بحضور متميز داخل هذا العمل- وهي سمة الرواية التقليدية- مما يجعلها نقطة ارتكاز تتمحور حولها كل مكونات الخطاب القرآني الأمر الذي جعلها تحقق المقولة النقدية "القصة فن الشخصية"⁽¹⁾.

ولعلنا نلاحظ أيضاً- وبقراءة واحدة- أن في المشهدين إشارة واضحة لوعي مادتهما السردية، وبخاصة ما يتعلق بالشخصية الرئيسية.

لقد ألفينا السردية القرآنية نشي ببعض مقوماتها الداخلية والخارجية.

-فموسى البطل، قوي الجسم، قوة خارقة لدرجة أنه قضى على قبطي بوكزة واحدة،

-وكونه عصبي المزاج، سريع الانفعال، مندفعاً، شديد الغضب، متعصباً لنصرة قومه، سريع الندم والتوبة، متردداً.

وفي هذا المشهد الثاني، يتميز بميزتين أخريين تجعلانه مناقضاً للنمطية الأولى، بعيداً عن معهوديتها، الأمر الذي جعله يرقى إلى مصف بطل الرواية الجديدة، فهو عصبي المزاج قلق، وعلى النقيض، متزن هادئ غير متهور.

فإذن ملامح الشخصية تكشفت من خلال ما تعرضه من سلوك. بمعنى أن حركتها عبر المدد السردية هي المحددة لملاحها، الشيء الذي ساعدنا على معرفتها المعرفة الاستبطانية الواعية.

إن بناء الشخصية هنا ذو مرجعية لسانانية، لأنه ينهض على نظام المفرداتية، خصوصاً وأن المفردة القرآنية تتميز بثلاث صفات جوهرية.

"جمال وقعها في السمع-اتساع دلالتها- اتساقها الكامل مع المعنى"⁽²⁾ الشيء الذي جعل المشتغلين في حقل التأويلية (في مساقات فقهية ونحوية) يرتكزون عليها في تخريجاتهم إذ "عليها (مفردات القرآن) اعتمد الفقهاء والحكماء في أحكامهم وحكمهم، وإليها مفزع حدّاق الشعراء، والبلغاء في

⁽¹⁾ طه وادي: دراسات نقد الرواية- الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة/ ط1/ 1981. ص28.

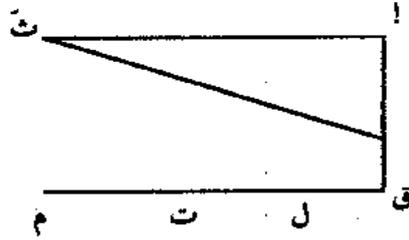
⁽²⁾ د. بكري شيخ أمين: التعبير الفني في القرآن- ص181.

وفي هذا السياق، ألفيناها ذات حضور متميز في حقل التأويلية- بالمفهوم السيميائي- لأن الأسلوب الفني الراقي هو ذلك الذي "يحدد من خلال روابط الألفاظ بالأشياء، وكذا من خلال علاقة الألفاظ فيما بينها، ثم من خلال علاقة الألفاظ بالجهاز اللغوي الذي تنتزل فيه"⁽²⁾ إذ إنها تغتدي في السرد القرآني دلالية، تصنع الرؤيا، وتضيء النص.

من ذلك مثلاً قوله تعالى ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا مَا لَكُمْ إِذَا قِيلَ لَكُمْ انْفِرُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ اتَّقَلْتُمْ إِلَى الْأَرْضِ﴾⁽³⁾ حدث ذلك "لما دعا صلى الله عليه وسلم الناس إلى غزوة تبوك، وكانوا في عسرة وشدة حر، فشقق عليهم"⁽⁴⁾. ولعلنا نلاحظ أن عدم الاستجابة للمشاركة في الغزوة، تجسده هذه المفردة اتقلتم.

وبقراءة كشفية تفكيكية نكتشف التباطؤ والتناقل ثم الرفض.

ولعل هذه الرسمة توضح ذلك



في هذا المخطط تبدأ الحركة كالاتي:

لمجرد سماع الخبر، همَّ الحضور إلى القيام. ثم لما علموا أنها غزوة تراجعوا.

هذا التراجع والتردد يرسمه المثلث (إ- ث- ا).

⁽¹⁾ السيوطي- المزهري في علوم اللغة وأنواعها/ج1/ المكتبة العصرية صيدا- بيروت 1987 ص201.

⁽²⁾ عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب- الدار العربية للكتاب- ط2- 1982 ص91.

⁽³⁾ الآية 38 من سورة التوبة.

⁽⁴⁾ السيوطي: تفسير الجلالين- ص254.

غير أن بقية الحروف- وباعتماد ترتيب مخارجها- نكتشف أنهم قرروا عدم المشاركة نهائياً.

يوضح هذا، الخط المستقيم (ق ل ت م). لأنها تخرج من الخلف إلى الأمام* مرتبة لتنتهي عند الميم، الحرف الذي يحسم الموقف، ويجسد الرفض. وبعودتنا إلى مفردات قصتنا نلاحظ أن:

المقطع (أ) {وَلَمَّا بَلَغَ أَشُدَّهُ وَاسْتَوَىٰ آتَيْنَاهُ حُكْمًا وَعِلْمًا} (1). به مفردات تنوب عن الشخصية، ذلك أن كلمة "أشد" مثلاً توحى بالقوة، وتعطي فكرة عن صورة البطل الجسدية والعضلية، فضلاً عن الدال المشددة، وما تشيحه كلمة "فاستوى" من وصول البطل إلى مرحلة نضجت فيها كل قواه.

ولتجلية ذلك- وللتوّ- يمدنا السرد القرآني بمشهد عملي يجسده هذا المقطع (ب)، وهو قوله ﴿فَوَجَدَ فِيهَا رَجُلَيْنِ يُتَمَتِّلَانِ فَوْكَرَهُ مُوسَىٰ فَقَضَىٰ عَلَيْهِ﴾ (2).

قيل: بضربة واحدة قتل القبطي. ألا يدل هذا على قوة خارقة؟.

لقد "كان موسى صلوات الله عليه، رجلاً حديداً، مجبولاً على الحدة والخشونة والتصلب في كل شيء" (3).

ولقد دلّل السرد القرآني على قوة موسى العضلية بالإخبار، والفعل والشهادة.

فلقد أخبر السارد (الإله) عن قوة موسى بقوله: {وَلَمَّا بَلَغَ أَشُدَّهُ وَاسْتَوَىٰ} وقد تجسد ذلك بفعله الذي فعله إزاء القبطي حين وكزه فقضى عليه.

ثم شهادة إحدى ابنتي شعيب بقوة موسى، والتي تظهر في الفصل الثالث الآتي بعد قليل- حيث قال تعالى: ﴿قَالَتْ إِحْدَاهُمَا يَا أَبَتِ اسْتَأْجِرْهُ إِنَّ خَيْرَ مَنِ اسْتَأْجَرْتَ الْقَوِيُّ الْأَمِينُ﴾.

ولعلنا اكتشفنا كل هذا من خلال مفردتي [أشد- استوى] وهي تقنية نحسبها عمدة السردية القرآنية التي- في تصويرها بطولة بطل- تعتمد على المفردة التي من شأنها أن تكون بديل الشخصية، ثم تحيلنا فوراً إلى مشهد حي يجسدها

* ق: تخرج من الحلق. ل: من ذلق اللسان أي طرفه. ت: نطع الفم أي الحنك الأعلى. م: الشفاه.

(1) الآية 14 من سورة القصص.

(2) الآية 15 من سورة القصص.

(3) الرمخسري: تفسير الكشاف/ ج3/ ص84.

وفي هذا السياق يقول محمد حسن فضل الله وهو بصدد حديثه عن المفردة القرآنية "إنها تجسد الموقف أمامك، فتشعر فيه بالحياة المتحركة التي تنتقل من موقف إلى موقف، ومن جورٍ إلى جو، وتعيش فيها الأحداث الماضية من خلال أبطالها الذين تشعر بهم- وأنت مندمج في القصة- يتحركون أمامك في أدوارهم وأوضاعهم، كما لو كنت حاضراً معهم"⁽¹⁾.

إذن المقطع (أ) يكون فيه السرد بانياً ومؤسساً لمقطع (ب)، بحيث يكون هذا انعكاساً للمقطع (أ).

ولنقترب أكثر من مقطع ثانٍ يتمثل في قوله تعالى: ﴿أَتَيْنَاهُ حُكْمًا وَعِلْمًا﴾ هذا المقطع (أ) يحيلنا على شخصية متفهمة حكيمة، وقيل "العلم: التوراة. والحكمة: السنة. وحكمة الأنبياء: سنتهم. قال الله تعالى: "وَأذْكُرْنَ مَا يُتْلَى فِي بُيُوتِكُنَّ مِنْ آيَاتِ اللَّهِ وَالْحِكْمَةِ"⁽²⁾.

ثم ما تفتأ الساردة القرآنية- وفي إطار التغذية السردية- تمدنا بمقطع ثانٍ (ب) يكون تطبيقاً للمقطع (أ). وهو قوله تعالى: ﴿قَالَ هَذَا مِنْ عَمَلِ الشَّيْطَانِ، إِنَّهُ عَدُوٌّ مُضِلٌّ مُبِينٌ. قَالَ رَبِّ إِنِّي ظَلَمْتُ نَفْسِي فَاغْفِرْ لِي، فَغَفَرَ لَهُ، إِنَّهُ هُوَ الْغَفُورُ الرَّحِيمُ﴾⁽³⁾.

وبذلك يكون المقطع (ب) تطبيقاً للمقطع (أ). وهكذا تكون التقنية السردية قد سلكت منهاجاً إفضائياً مقنعاً فنياً.

فالملاحظ هنا أن الشخصية، سريعة الندم، تتمتع بضمير وقاد مؤنب، تشعر بالندم، ثم تتوب. إنه موسى الحكيم.

وبتعبير نقدي نقول: إن المقطع (أ) يصبح المحور الفاعل للشخصية، في حين يكون المقطع (ب) المحور المنفعل لها.

وفي هذا السياق ألقينا النص القرآني ينظر لظاهرة تعدد من مرتكزات ما يسمى بالرواية الجديدة، وهي اعتبار الشخصية مستنداً ضعيفاً حيث إن "المناهج السيميائية، واللسانية، والبنائية، والتي تؤكد- في مجملها- على الأفعال وأثرها ووظائفها على اعتبار أن الشخصية مستند ضعيف الفعالية إلا بقدر ما هي

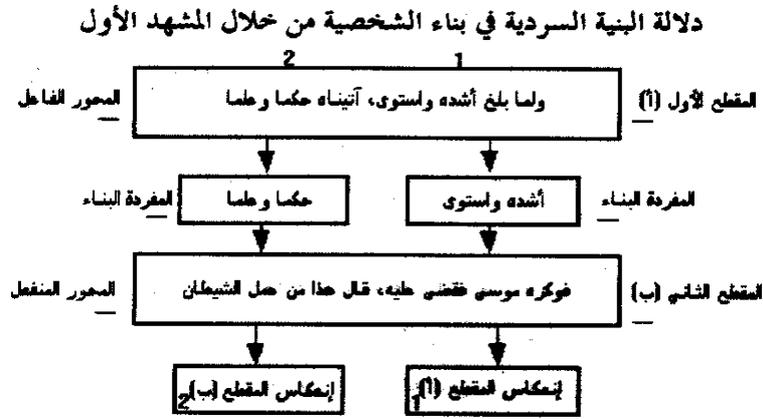
⁽¹⁾ محمد حسين فضل الله: الحوار في القرآن- دار المنصوري للنشر- ولاية قسنطينة الجزائر، ص18.

⁽²⁾ الزمخشري: تفسير الكشاف، ص160.

⁽³⁾ الآياتان 15، 16 سورة القصص.

فالسردية القرآنية بتوظيفها المفردة النائية عن الشخصية، تكون قد ألغت تقديس الشخصية.

ويمكننا توضيح الدلالة السردية وعلاقتها ببناء الشخصية، انطلاقاً من المشهد الأول بمقطعيه (أ، ب) ومن خلال المخطط الآتي:



ولعل هذا المخطط يدفعنا إلى القول: إن التقاطع الذي تم داخل شخصية موسى ما هو إلا انجذاب للماضي حيث تبعات الكوخ ونفحات القصر. "إنها صورة واحدة مزدوجة لا صورتان كل تعاكس الأخرى، صورة واحدة مزدوجة، تستمد خصائصها من جوهر واحد للبطل"⁽²⁾.

(ب) المشهد الثاني:

إن أول ملاحظة ينبغي ذكرها، هي أن هذا المشهد كله انعكاس للمشهد الأول.

تظهر الشخصية الرئيسية فيه (موسى) قلقة متوترة، عصبية المزاج، وفي ذات الوقت تتصف بالأتزان وعدم التهور.

غير أن هذا يبدو واضحاً على صعيد البنية السردية، بحيث يكاد يتكرر

⁽¹⁾ يومية الجمهورية بتاريخ 93/10/06.

⁽²⁾ أفنان القاسم- البطل في القصة المعاصرة- الدار البيضاء- أبريل 84، ص 12.

إن الازدواجية التي أشرنا إليها، تظهر بوضوح في هذا المشهد، إلا أن الجزء المظلم منها (الاندفاع والتهور) يبدأ في الضمور ويبقى الجزء الوضاء. حيث الاستغفار والتعقل وهو ما نوضحه لاحقاً.

إن السرد القرآني يعمد مرة أخرى إلى أعمال المفردة بدلاً عن الشخصية، من خلال هذا المشهد.

لنلاحظ كلمة "يترقّب" إننا نتحسس حركة موسى وهو في التفات مستمر يميناً وشمالاً، وهو يمشي بخطى يشوبها كثير من الحذر.

فالسردية القرآنية أهملت الشخصية واهتمت بجزء واحد فيها. وبهذا فهي تؤصل لمبدئية فنية تنهض عليها السردية الجديدة.

فكلمة يترقّب تخفي سرداً كثيفاً، وهو ما نطلق عليه: تقنية الإضمار.

إن المفردة- بهذه الصورة- هي الشخصية، فعنها تتكشف دواخلها، وعنها تتراءى المعاني التي تخفيها "ولن يقتصر الموقف على الكلمات التي تنطلق منه (الشخصيات) بل يمتد الشعور معك إلى إحساسك بالجو الذي يخيم على الموقف، وبالمعاني الخفية التي تختفي وراء الكلمات تماماً كما لو كان البطل يتحدث إليك حيث تندمج معه بالإيحاء مع الكلمة وبالإحساس الخفي مع الكلمة"⁽¹⁾.

وعسى أن يكون التغير الجوهرى الذي طرأ على البنية السردية، هو أن الثنائية أو الازدواجية التي أومأنا إليها، تختفي تدريجياً. بحيث وجدنا الشخصية في المشهد الأول، قد اتسمت بالتهور حين أقدمت على قتل القبطي، وبالحكمة حين أعلنت توبتها.

أما في المشهد الثاني فخط التهور اختفى برفض موسى مناصرة الإسرائيلي. على حين يستمر خط التعقل الذي ترسمه هذه الآية ﴿قَالَ لَهُ مُوسَى إِنَّكَ لَغَوِيٌّ مُّبِينٌ﴾.

إن عوامل الطيبة والتعقل والتوبة، يكون قد صرّح بها القرآن على لسان السارد (الإله) وذلك في قوله ﴿وَأَلْقَيْتُ عَلَيْكَ مَحَبَّةً مِنِّي وَلِتُصْنَعَ عَلَى عَيْنِي﴾⁽²⁾.

⁽¹⁾ محمد حسين فضل الله- الحوار في القرآن ص18.

⁽²⁾ الآية 39 سورة طه.

وبتجديد استخدام الخط الوضاء المسجد لتوبة موسى، تتضح الكيفية التي يتخلص فيها السرد من عقدة تقديس الشخصية، ويستثمر بدلها ما ينوب عنها (يترقب) ويمكن تسمية هذه النقلة الفنية، بالمعوض السرد.

وفي هذا السياق يقول الرافي "وما من حرف أو حركة في الآية إلا وأنت مصيب من كل ذلك عجباً في موقفه والقصد به، حتى ما تشك أن الجهة واحدة في نظم الجملة والكلمة والحرف والحركة"⁽²⁾.

إن الثنائيات التقابلية الموظفة في المشهد الثاني، لا تشي فقط بالحمولة النفسية والمضمونية، وإنما تمتاز فيها الدلالات الفيزيائية للأشياء وما يقابلها من دلالات موحية.

ولعلنا نجد مثلاً لذلك في الدلالة البطولية للشدة، مقابل الدلالة النبوية للحكمة.

نوضح بما يأتي: ولما بلغ أشده ----- < دلالة مغلقة

أتيناه حكماً وعلماً ----- < دلالة مفتوحة

وعلى ضوء هذه الثنائية، نجد استمراراً للخط المنير، بالمقابل، نجد تلاشياً للخط المظلم.

ومن شأن هذه العلاقة استكشاف الدلالة الباطنية أو الرمزية التي تشي بها لفظنا (أشد + حكماً وعلماً)، خاصة إذا علمنا أن المنظومة القرآنية في نصنتها⁽³⁾ "تتشكل من علاقات غيائية وأخرى حضورية، وذلك حسب نظرة تودوروف الذي يرى أن "العلاقات الغيائية علاقات معنى وترميز. فهذا السدال (يدل) على ذلك المدلول وهذا الحدث يستدعي حدثاً آخر، وهذا الفصل الروائي يرمز إلى فكرة ما، وذلك الفصل يصور نفسية ما. أما العلاقات الحضورية فهي علاقات تشكيل وبناء"⁽⁴⁾.

الفصل الثالث: يبدأ هو أيضاً من حيث انتهى الفصل الثاني.

⁽¹⁾ الآية 16 سورة القصص.

⁽²⁾ الرافي - تاريخ آداب العرب / ج2 / دار الكتاب العربي - بيروت / ط2 / 1974 - ص228.

³ - من توليد د. عبد الملك مرتاض . تجليات الحكمة / ع 3 / ص 25.

⁽⁴⁾ ترفيضان تودوروف: الشعرية - ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة - دار توبقال - المغرب ط1 -

87 ص31.

قال تعالى: ﴿ وَجَاءَ رَجُلٌ مِنْ أَقْصَى الْمَدِينَةِ يَسْعَى قَالَ يَا مُوسَى إِنَّ الْمَلَأَ يَأْتَمِرُونَ بِكَ لِيَقْتُلُوكَ فَاخْرُجْ إِنِّي لَكَ مِنَ النَّاصِحِينَ. فَخَرَجَ مِنْهَا خَائِفًا يَتَرَقَّبُ قَالَ رَبِّ نَجِّنِي مِنَ الْقَوْمِ الظَّالِمِينَ. وَلَمَّا تَوَجَّهَ تَلْقَاءَ مَدْيَنَ⁽¹⁾ قَالَ عَسَى رَبِّي أَنْ يَهْدِيَنِي سَوَاءَ السَّبِيلِ، وَلَمَّا وَرَدَ مَاءَ مَدْيَنَ وَجَدَ عَلَيْهِ أُمَّةٌ مِنَ النَّاسِ يَسْقُونَ وَوَجَدَ مِنْ دُونِهِمْ امْرَأَتَيْنِ تَذُودَانِ قَالَ مَا خَطْبُكُمَا قَالَتَا لَا نَسْقِي حَتَّى يُصْدِرَ الرِّعَاءُ وَأَبُونَا شَيْخٌ كَبِيرٌ. فَسَقَى لَهُمَا ثُمَّ تَوَلَّى إِلَى الظِّلِّ فَقَالَ رَبِّ إِنِّي لِمَا أَنْزَلْتَ إِلَيَّ مِنْ خَيْرٍ فَقِيرٌ. فَجَاءَتْهُ إِحْدَاهُمَا تَمْشِي عَلَى اسْتِحْيَاءٍ قَالَتْ إِنَّ أَبِي يَدْعُوكَ لِيَجْزِيَكَ أَجْرًا مَا سَقَيْتَ لَنَا فَلَمَّا جَاءَهُ وَقَصَّ عَلَيْهِ الْقِصَصَ قَالَ لَا تَخَفْ نَجَوْتَ مِنَ الْقَوْمِ الظَّالِمِينَ قَالَتْ إِحْدَاهُمَا يَا أَبَتِ اسْتَأْجِرْهُ إِنَّ خَيْرَ مَنْ اسْتَأْجَرْتَ الْقَوِيُّ الْأَمِينُ. قَالَ إِنِّي أُرِيدُ أَنْ أُنْكِحَكَ إِحْدَى ابْنَتَيْ هَتَيْنِ عَلَى أَنْ تَأْجُرَنِي ثَمَانِي حَجَاجٍ فَإِنْ أَثَمَمْتَ عَشْرًا فَمِنْ عِنْدِكَ وَمَا أُرِيدُ أَنْ أَمُوتَ عَلَيْكَ سَتَجِدُنِي إِنْ شَاءَ اللَّهُ مِنْ الصَّالِحِينَ. قَالَ ذَلِكَ بَيْنِي وَبَيْنَكَ أَيَّمَا الْأَجَلَيْنِ قَضَيْتُ فَلَا عُدْوَانَ عَلَيَّ وَاللَّهُ عَلَيَّ مَا تَقُولُ وَكِيلٌ⁽²⁾.

يتحرَّك مضمون هذا الفصل في اتجاه واحد، هو الوصول إلى حبل النبوة عن طريق النبي شعيب عليه السلام، ويتميز برؤية إجرائية تتصل بحقل السيميائية، حيث ألفينا السرد النبوي يتمظهر بمظهرين فنيين هما:
أولاً: مظهر الأحداث تصنع البطل.

الحدث في اللغة "كون شيء لم يكن. وحدث أمر. أي وقع"⁽³⁾.

تتمظهر الأحداث في السرد القصصي القرآني بتمظهرات متنوعة أهمها:
أ- وقائع مألوفة انبثاقية، تخص سيراً وشخصيات، تشكل في النهاية مادة السرد. وهي تصوير لحيوات مختلفة، عادة ما يتخللها صراع دعوي بين نبي بعثه الله، وبين قوم متعصبين وما ينجر عن ذلك من صمود وتعنت.

ب- وقائع لم تقع، تم الحديث عنها، وكأنها مورست بالفعل. وعادة ما تكون

⁽¹⁾ مدين: قرية شعيب على مسيرة ثمانية أيام من مصر. سميت بمدين بن إبراهيم. ينظر السيوطي: تفسير

الجلالين-ص513

⁽²⁾ الآيات 20-28 سورة القصص.

⁽³⁾ ابن منظور- لسان العرب- ج8- دار صادر- بيروت ص131.

ج- حوادث مرصودة. عادة ما تكون انعكاساً أو تطبيقاً لرؤى رآها أصحابها*.

د-وقائع إعجازية خارقة. تحدث على مرأى أعين الناس، من ذلك حادثة إحراق إبراهيم عليه السلام. وضرب موسى البحر بعصاه ﴿فَانفَلَقَ فَكَانَ كَالطُّورِ الْعَظِيمِ﴾ وإحياء الموتى وإبراء الأكمه والأبرص من قبل عيسى عليه السلام. وحادثة الإسراء للرسول صلى الله عليه وسلم، وغيرها من الأمور المحروسة بعناية الرب.

والحقيقة التي لا مرأى فيها، هي أن الأحداث إنما تساق في القصة القرآنية بهدف تحقيق الغرض الأسمى المتمثل في هداية الناس وتبصيرهم.

ولعل "الهداية والعظة والعبرة وتقرير قواعد هذه الهداية في النفوس"⁽¹⁾ تكون وراء كل الأحداث القصصية كما أسلفنا القيل.

أما في الفصل الثالث هذا، فإن الأحداث هي التي تصنع البطل. يتجلى هذا بوضوح في تنوع الأحداث التي يسوقها السرد والتي من شأنها بناء الشخصية الرئيسية.

إن الأحداث كثيرة ومتنوعة، الشيء الذي فرض علينا وضع عناوين لها، تعمل على توضيح طبيعتها من وجهة، وتحلية رؤيتنا التي سحبتها عليها من وجهة أخرى.

1-الحدث الصادق:

يتجسد هذا في النصيحة التي أسداها الرجل المؤمن لموسى، والتي مفادها:

* يمكن العودة إلى سور: الأعراف، الواقعة، الحديد، الحاقة وغيرها.

** من ذلك رؤية سيدنا يوسف عليه السلام ورؤية عزيز مصر، ورؤيا الفتيين في نفس السورة. وكذلك رؤية سيدنا إبراهيم المرصودة في سورة الصافات.

⁽¹⁾ محمد الغزالي: نظرات في القرآن- دار الشهاب للطباعة والنشر باتنة الجزائر- 86- ص117.

وسنرى ضمناً، كيف أن الصدق - بوصفه حدثاً صادراً عن الرجل المؤمن - يتقاطع في شخصية موسى وتصرفاته.

2- الحدث الخارق:

يظهر حين وصول موسى إلى بئر تجمّع حولها الرعاء، وما يشيع في هذا الجو من حركة الأغنام، وهي تتدافع نحو البئر، وما يتخلل ذلك من أصوات وصياحات منبعثة من كل مكان.

في خضم هذه الأجواء المتسمة بالعنف والتراحم توجد امرأتان على مشارف البئر منعهما الاختلاط من الاقتراب.

في ظل هذا - كله - يتقدم موسى نحو البئر، وبنظرات حادة يتفوق الجمع. فإذا الجو يتسم بالصمت وإذا الدهشة تغمر الجميع، الشيء الذي جعل كل راع يبعد غنمه في لهفة ليرقب الحدث الخارق. يقترب موسى في عزم وثبات، يرفع الحجر* من على البئر في نشوة لا متناهية، ثم يبتعد قليلاً فاسحاً المجال لأغنام المرأتين ليخلد - في النهاية - إلى الراحة تحت فيء شجرة تداعت لها نجواه في سكون مطبق.

3- الحدث المحظور:

وهنا نكتشف كيف أن السرد القرآني يؤصل لظاهرة حدثية، على عكس ما لاحظته فلاديمير بروب (Vladimir Propp)، في دراسته للحكاية الشعبية الروسية. وهي ظاهرة ارتكاب الفعل المحظور من قبل الشخصيات الحكائية

(1) الآية 28 سورة غافر.

* قبيل إن الرعاة كانوا يضعون على رأس البئر حجراً لا يقله إلا سبعة رجال وقيل عشرة.. فأقله وحده. وقيل سألمهم دلواً من ماء فأعطوه دلوهم، وقالوا استق بما وكانت لا ينزعها إلا أربعون فاستقى بما وصبها في الحوض ودعا بالبركة ورؤى غنمهما. ينظر الزمخشري - الكشاف - ج4 - ص161. وينظر السيوطي - تفسير الجلالين، ص514.

غير أن هذه الظاهرة، لم نألف وقوعها في القص القرآني، والذي نألفه هو العكس*. ذلك أن الفعل المحظور يبقى كذلك، لأن السردية القرآنية تنهض على مبدأ تعميق الأبعاد الأخلاقية.

إن الحدث المحظور - هنا - يظهر حينما انزوى موسى إلى ظل شجرة - بعد أن نال منه الجوع - يتداعى صوراً حدثت له وستحدث في نجوى بطولية، يوقعها ظل الشجرة، وتتجاوب معها أنفاسه المنبعثة من الداخل، ويشارك فيها ذهنه الشارد إلى حيث الرعاء والبئر والمرأتان.

وفجأة يقطع عليه نجواه صوت امرأة مهدج يفيض عذوبة في حياء ووقار قائلة: ﴿إِنَّ أَبِي يَدْعُوكَ لِيَجْزِيَكَ أَجْرَ مَا سَقَيْتَ لَنَا﴾.

لا شك أن الفتاة كانت وحدها، ولا شك أن حديثها كان جذاباً، الأمر الذي جعل القرآن يصفها بهذا الوصف المثير أيضاً، ﴿فَجَاءَتْهُ إِحْدَاهُمَا تَمْشِي عَلَى اسْتِحْيَاءٍ﴾.

ولا شك أن عاطفة الأنوثة قد تحركت بداخلها بوصفها امرأة، وهي متجهة نحو موسى، تختلس النظرة تلو الأخرى عبر أهدابها الثاقبات، ولا شك أيضاً أن صوتها كان خافتاً تتهدجه عاطفة الإعجاب بموسى بالرغم من حيائها.*

ولعل الحياء - بوصفه عنصراً عاطفياً يزيد المرأة تغنجاً ودلالاً - هو الذي ساعد على أن يبقى الحدث المحظور محظوراً.

هذا الحياء الذي هو "حالة تعتري الشخص تحمله على تجنب الرذائل"⁽²⁾

(1) د.عبد الملك مرتاض ألف ليلة وليلة ... ص23.

** تجسده حادثة المراودة في سورة يوسف حيث لم يرتكب الفعل المحظور. يستثنى من ذلك شجرة آدم التي أكل منها، لغاية استخلافية اختبارية.

* تسمى (صفراء وهي التي ذهبت به وطلبت إلى أبيها أن يستأجره، وهي التي تزوجها) ينظر الكشاف - ج4 - ص163.

(2) الصاوي: حاشية الصاوي على تفسير الجلالين - م3 - دار الفكر بيروت ص214.

فبالرغم من توفر كل عناصر ارتكاب الفعل المحظور، إلا أنه لا يرتكب، لأن أدبية توظيف الجنس في النص القرآني لا تدفع إلى إثارة الغريزة وتحريك الانفعال، لأن وجود المرأة مثلاً "في بعض قصص القرآن لم يقصد به الاستئثار أو الترفيه أو إشباع بعض الميول كما نجد ذلك في القصص الإنساني العاطفي. وإنما لأن الحدث استدعى وجودها كمرأة لها عواطفها ومشاعرها الخاصة، أو كإنسان لها شخصيتها المتميزة وذاتيتها المستقلة، فلا يضيف القرآن عليها ألواناً زاهية جذابة، ولا يسلط عليها أضواءً أكثر مما تقتضيه طبيعة المشهد"⁽¹⁾.

ولعل هذا يرجع- في أساسه- إلى النظرة القرآنية المتميزة للمرأة.

وفي هذا السياق يقول العقاد "إن المعاملة القرآنية للمرأة هي دستور المرأة الخالدة، ويتضح معنى الأسس التي تبنى عليها المعاملات والحقوق عند المقابلة بين الأسس القرآنية وأسس المعاملة التي تلتقتها المرأة من الحضارة الأوروبية منذ حكمتها المبادئ الفكرية"⁽²⁾.

4-الحدث العاطفي:

إن الحدث- هنا- يتسم باللين والرقّة، يظهره حوار الأب "شعيب" مع موسى بحضور البنّتين.

يتمحور فضاء الحوارية في نقطة واحدة، تتمثل في تزويج موسى لإحدى ابن تي شعيب.

ولعل الآية الآتية تخفي التفاتة عاطفية تتم عن رغبة إحداهما في البطل. وهي ﴿ قَالَتْ إِحْدَاهُمَا يَا أَبَتِ اسْتَأْجِرْهُ، إِنَّ خَيْرَ مَنِ اسْتَأْجَرْتَ الْقَوِيُّ الْأَمِينُ ﴾⁽³⁾.

وهنا تتدفق عاطفة موسى والفتاة. فالبطولة والعفة تميّز البطل، والحياء والوقار يميّز الفتاة، الأمر الذي جعل سبل التلاقي متوفرة، مما يدفع إلى تحريك

⁽¹⁾ تهامي نقرّة: سيكولوجية القصة في القرآن- الشركة التونسية للتوزيع- تونس 1974- ص406.

⁽²⁾ محمد كامل حسن المحامي: القرآن والقصة الحديثة- ص149.

⁽³⁾ الآية 26 من سورة القصص.

ويمكن الإشارة إلى ظاهرة فنية جديدة بالمتابعة النقدية، يمكن تسميتها بالتعددية السردية أو المدد السردية أو الشحنة التيارية- فنياً- والتي من شأنها إعطاء انتعاشة حركية حياتية لجسم القصة. لقد استخدمتها السردية القرآنية بتقنية عالية. وهي توظيف (لما) ثلاث مرات لما لها من قدرة على تمديد السرد. فهي بمثابة حلقة وصل وتوصيل بين محطات سردية يستلزم القص القرآني المرور عبرها، استكمالاً للغرض الأسمى المنشود، المتمثل في إيصال موسى إلى حقل النبوة، حيث النبي شعيب، وحيث الوحي ومناجاة الخالق. وقد وردت (لما) متصلة أو متواترة.

ويمكن توضيحها بهذا الجدول:

الأداة	مكان ورودها	صورة تواترها
لما	الآية 22	متصلة
لما	الآية 23	متصلة
لما	الآية 25	متواترة

إن هذه الأحداث- المذكورة آنفاً- كانت تتقاطع في شخصية البطل. فالحدث الصادق: انعكس على موسى. حيث لمجرد سماعه النصيحة أخذ بها. فهو- إذن- صادق.

والحدث الخارق: انعكاس لشخصيته. فحملة الحجر وحده، والقيام بفعل السقي أمر فيه إظهار لقوة البطل. فهو- إذن- حدث خارق. والحدث المحظور: يتجلى في صفاء سريرته البطل. بحيث ألفيناه يعزف عن المشي خلف البننتين* من جهة وبالرغم من الخلوة التي تحققت له وهو في حوار مع إحداهما إلا أنه لم يرتكب الفعل المحظور من جهة أخرى. فهو- إذن- أمين.

والحدث العاطفي: يفسره ذلك الرضى الذي أبداه البطل تجاه تلك الفتاة التي اقترح عليه تزويجها، الأمر الذي جعل مشاعره العاطفية تتحرك فيقبل دون

* عن ابن عباس: أن شعيباً أحفظته الغيرة فقال: وما علمك بقوته وأمانه؟ فذكرت إقلال الحجر، ونزع الدلو، وأنه صوب رأسه حين وصلته رسالته وأمرها بالمشي خلفه. ينظر الزمخشري: الكشاف- ج4- ص163.

ولعل هذه الأحداث المتنوعة التي ميزت هذا الفصل تكون إحدى خصائص السردية الجديدة التي تعتمد على "إلغاء الحدث الرئيسي كعنصر محرك للنص الروائي، حيث أصبح العمل الروائي يجمع أحداثاً مختلفة، والتي قد تبدو للوهلة الأولى منفصلة أو متناقضة. ولكن قراءة النص عمودياً وأفقياً تكشف أن وراء تعدد الأحداث وحدة فضائية أي فضاء حدثي واحد"⁽¹⁾.

ثانياً: مظهر الشخصية المركبة:

يبدو لي أن هذا المظهر معقد، وتعقده يأتيه من داخله. بحيث تكون فيه الشخصية مركبة من مجموع، وأن هذا التركيب- في جوهره- يكون انعكاساً لشخصيات محاطة بالبطل.

إن الصفات التي رأيناها تقاطعت في البطل (القوة. الأمانة. الصدق. العاطفة) جعلتنا نصفه بالبطل المتعدد أو الشخصية المركبة.

غير أن هذه التعددية قلما تتميز بها شخصية واحدة في عمل ما.

فالشخصيات التي رافقت البطل هي:

-الرجل المؤمن من آل فرعون.

-المرأتان

-الرعاة

-النبي شعيب عليه السلام.

هذه الشخصيات لم يذكر السرد القرآني أسماءها، وإنما أشار إلى دواخلها، وركز على ما تصدره من سلوكيات. وكأنه- بهذه الوتيرة- لا يحفل بالشخصية، الأمر الذي يجعله متلاقياً مع خصوصيات السردانية الحداثية.

فالشخصية- من منظور قرآني- هي الفعل التأسيسي، الشيء الذي جعل الأفعال في سياق السرد القرآني تنوب عن الشخصية. لأننا ألفينا رواد الحداثة يركزون على الأفعال ويرون أنها بمقدار ما تكون فاعلة، بمقدار ما تعطي للشخصية التمايز الفني داخل العمل الإبداعي "ومن الملاحظ أن قريماس صنف الشخصيات بحسب أفعالها وليس ماهيتها. أي درجة إسهامها ومدى فعاليتها

⁽¹⁾ سعدي محمد: حركية الشخصية في الرواية الجديدة: تحليلات الحداثة- ع3- ص154.

فكانت الشخصيات- في التوظيف القرآني- بمثابة مرآة عاكسة، بحيث تتقاطع سلوكياتها داخل الشخصية الرئيسية.

فالرجل الصادق يشير إلى صدق البطل، والمرأتان في عفتهم تصوير لعفته، والرعاء- عبر السرد القرآني- هم صدى لقوته، لأنهم كانوا يتطوعون جماعة لرفع الحجر، في حين رفعه هو بمفرده. فقوتهم تتقاطع في قوته. والنبى شعيب عرضه السرد على أنه الأب الروحي للبطل. فلا شك أن التربية النبوية كان يفوح شذاها من كل مكان، الشيء الذي جعل النبوة القاسم المشترك بينهما. إن بناء الشخصية في القصة القرآنية قد يأتي من متعدد، لأننا رأينا تلك الأحداث كيف تقاطعت في الشخصية الرئيسية. بالرغم من أن النص القرآني قد أظهرها في صور مبعثرة ليترك قارئ النص القرآني في بحث وتساؤل وافتراض، بغية تقريب تلك المصائر البنوية المتعلقة بالشخصية، والعمل على إعادة بنائها، وفق حركية النص الكلية، لتظهر- في النهاية- في صورة مكتملة. وهو ما لاحظناه في شخصية موسى، انطلاقاً من تلك الأحداث السابقة التي كانت تسم شخصيته بصورة أو بأخرى.

وعلى هامش هذه الدراسة النقدية، يمكن الإشارة إلى ظاهرة فقهية² جديرة أن تؤخذ بالنظر.

الفصل الرابع: يبدأ هو أيضاً من حيث انتهى الفصل الثالث.

قال تعالى: ﴿ فَلَمَّا قَضَىٰ مُوسَى الْأَجَلَ وَسَارَ بِأَهْلِهِ آنَسَ مِنْ جَانِبِ الطُّورِ نَارًا. قَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَعَلِّي آتِيكُمْ مِنْهَا بِخَبَرٍ أَوْ جَذْوَةٍ مِنَ النَّارِ لَعَلَّكُمْ تَصْطَلُونَ. فَلَمَّا أَتَاهَا نُودِيَ مِنْ شَاطِئِ الْوَادِ الْأَيْمَنِ فِي الْبُقْعَةِ الْمُبَارَكَةِ مِنَ الشَّجَرَةِ أَنْ يَا مُوسَى إِنِّي أَنَا اللَّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ وَأَنْ أَلْقِ عَصَاكَ، فَلَمَّا رَأَاهَا تَهْتَزُّ كَأَنَّهَا جَانٌّ وَلَّى مُدْبِرًا وَلَمْ يُعَقِّبْ. يَا مُوسَى أَقْبِلْ وَلَا تَخَفْ إِنَّكَ مِنَ الْآمِنِينَ، أَسْلَكَ يَدَكَ فِي جَيْبِكَ تَخَرُّجَ بَيْضَاءَ مِنْ غَيْرِ سُوءٍ وَاضْمَمَ إِلَيْكَ جَنَاحَكَ مِنَ الرَّهْبِ فَذَنَّكَ بِرُهَانَانٍ مِنْ رَبِّكَ إِلَىٰ فِرْعَوْنَ وَمَلَئِهِ إِنَّهُمْ كَانُوا قَوْمًا فَاسِقِينَ. قَالَ رَبِّ إِنِّي قَتَلْتُ مِنْهُمْ نَفْسًا فَأَخَافُ أَنْ يَقْتُلُونِ وَأَخِي هَارُونُ هُوَ أَفْصَحُ مِنِّي لِسَانًا فَأَرْسَلْهُ

⁽¹⁾ يومية الجمهورية 6 أكتوبر 1993.

⁽²⁾ - لقد شاهدنا كيف أن النبي شعيب (الأب) والبنيت (المخطوبة) كلهم التقوا في حوار حول الزواج وشروطه دون تخرج وهي لفظة فقهية حدثية أيضاً، في حين تستكره بعض الجهات مثل هذا السلوك.

في هذا الفصل صادفتنا نمطية جديدة من الشخصيات أطلقنا عليها: الشخصية الوحي. وقد أوحى لنا بها النص القرآني، ونحن نستكنه دواخله وجزئياته.

يوجد في هذا الفصل مشهتان.

-المشهد الأول:

يمكن عنوانته بـ: الشخصية بين الخطاب الرسالتي⁽²⁾ والحس النبوي

لقد عمد السرد القرآني منذ الفصل الثاني، إلى رسم صورة موسى عليه السلام، تلك الصورة التي توحى بالقوة والشدة من جانب، ومن تعقل وتروء، من جانب آخر، وهذا ضماناً للمتلقي حتى يكون على بينة من أمر هذه الشخصية ليتصور ملامحها وليكتشف- في النهاية- أنها ذات صلة وثقى بالمهمة التي تنتظرها. ينحصر مضمون المشهد في كون البطل قد قضى الأجل الذي تم بينه وبين النبي شعيب، بعد أن تربص في كنف النبوة حيناً من الدهر. حيث شحن بشحنات روحية حفزته نحو مشروع الاجتباية والاصطفاء الذي ينتظره.

وبعد انقضاء المدة، انطلق- بإحساسه النبوي- يضرب في الأرض رفقة أهله. وهنا تبدأ سلسلة الخطابات الرسالتيية بدءاً بإشارة النار⁽³⁾. وبحس النبوة

⁽¹⁾ الآيات 29-40 سورة القصص.

⁽²⁾ اشتقناه من آية {لقد أبلغتكم رسالات ربي} ولعل المقصود هنا يكون حول الخطاب الوحي أو التبليغ السماوي ولقد تكرر في القرآن 7 مرات. فالرسالتي جمع رسالات وليس رسائل حتى ينصرف الذهن إلى التنزيل.

⁽³⁾ ظاهرة إشعال النار نمطية أخلاقية درج عليها الأولون بغية هداية ضال أو بغرض تقديم القرى كما كان يفعل حاتم الطائي. ولعل هذه السمة التي يفتخر بها العربي مردها إلى المسحة التقديسية التي

لقد تقدم موسى نحوها ضعيفاً على ربه في رحاب الكلمة الوحي، الأمر الذي جعل السردية الرسالاتية تبدأ من هذه النقطة والتي هي مظهر بانٍ لشخصية موسى "وفيها يحل على النفس المهيأة لاحتضان الرسالة السماوية، زمن الأُنس والإشراق القدسي ويكتنفها في حمى الله ورحابه البكر"⁽¹⁾. لنوضِّح هذا في الحال.

1-مظاهر البناء: (طقوس الرسالة في الأرض)

تتمظهر في ثلاثة عناصر: -شاطئ الواد. -البقعة المباركة. -الشجرة. وبمتابعة استبطانية تكرّس مبدأ العلاقة بين الشخصية وبين الفضاءات الكونية التي تتحرك فيها، وجدنا أن هذه المظاهر السردية تؤثر تأثيراً مباشراً في صنع الشخصية وبنائها.

شاطئ الواد: ألفيناه رمزاً للثبات والتدفق.

والبقعة المباركة: ما هي إلا رمز للطهر والنقاء. وهي سمة الأنبياء.

والشجرة: تكون رمز الانتشار والإحاطة والشمول.

هذه المظاهر -مجتمعة- تستقطب الشخصية ثم تتقاطع بداخلها. غير أن هذه الطقوس وجدناها تتجانس - في جوهرها- مع رسالة السماء، مما يجعل الشخصية الوحي مستعدة للخطاب الرسالاتي.

فهو يتقاطع مع شاطئ الواد من جهة الوصول إلى برّ الأمان، مما يدل على الاستقرار والثبات، والاستعداد الروحي والنفسي لتقبل الخطاب الرسالاتي. وهو كالبقعة المباركة، من جهة صفاء النية والانفتاح على عالم الرسالة العظمى برحابة صدر.

وهو أخيراً كالشجرة من جهة الانتشار والعطاء والتواصل، لأن الرسالة سيجملها هو ويعمل على تبليغها. فالشجرة رمز للكلمة الطيبة التي تدخل في حقل التواصلية. وفي هذا السياق يقول تعالى: ﴿أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا

يكون قد منحها لها النص القرآني وبحكم أن الخالق مارسها علامة لاستخدام الضيوف. كما حل موسى ضعيفاً في حضرته.

⁽¹⁾ د. سليمان عشراقي: أدبية الخطاب القرآني- بحث دكتوراه دولة تحت الطبع جامعة وهران 90-91 ص185.

لقد رأينا كيف أن الشخصية تستقطب الجموع وتتقاطع في داخلها، وهي رؤية حدائثة. لأن "البعض يعتبرها نقطة تمركز تلتف حولها الأحداث والموافق، وتستقطب عناصر السرد وتمتص مختلف الأنوية المشكلة لنسيج القصة"⁽²⁾.

وبهذا التوظيف يكون النص القرآني قد أصل هذه النظرة، وعمقها منذ زمن قبل ميلاد الحدائثة.

فإذن. الواد والشجرة والبقعة ما هي إلا عناصر من شأنها استقطاب الشخصية الوحي من جهة، وتمهيد الأرضية لاستقبال الرسالة من جهة أخرى. وبعد هذا يتدفق الوحي ويتكلم الله سبحانه، ﴿إِنِّي أَنَا اللَّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ﴾. وبذلك - كلاً - رأينا الكيفية التي أسهمت بها تلك العناصر لتجلية الشخصية الوحي.

2- مظاهر البناء: (التجربة من السماء إلى الأرض)

إن السارد (الإله) يجري عملية البناء على الشخصية، تحت عنايته وفق معاينة إفضائية تجريبية.

ففي ظل الديكور الإلهي - المشار إليه سابقاً، والممثل في (الواد. البقعة. الشجرة) - تجرى التجربة وتحال الشخصية على تجربة اختبارية حسية ﴿وَأَنْ أَلْقِ عَصَاكَ، فَلَمَّا رَأَاهَا تَهْتَزُّ كَأَنَّهَا جَانٌّ وَلَّى مُدْبِرًا وَلَمْ يُعَقِّبْ﴾.

من شأن هذا المقطع السردى أن يفضي إلى إظهار إنسانية البطل وبشريته. فبمجرد رمي العصا التي تتحول إلى جان، يهتز ويتحرك، لأنه لم يقو على مواجهة عصاه، مما جعله يضطرب ويفقد توازنه ويعيد حركته إلى الخلف. لأن التجربة خرجت عن معهودية بشريته.

ولقد كان السرد القصصي القرآني قد أكد اندفاعية موسى، ومزاجه العصبي.

⁽¹⁾ الآياتان 24-25 من سورة إبراهيم.

⁽²⁾ يومية الجمهورية 93/10/6.

غير أنه كان يتصرف إزاء هذا الانفعال بأسلوبين:

أ- أسلوب اندفاعي يفضي إلى العنف⁽¹⁾. كما رأينا في قتله القبطي سابقاً.

ب- أسلوب ارتدادي، ينم عن خوف واضطراب. كما حدث له في مشهد تحويل العصا إلى أفعى. حيث "ولى مدبراً ولم يعقب، فذهب حتى أمعن، ورأى أنه قد أعجز الحية، ثم ذكر ربه فوقف استحياء منه. ثم نودي يا موسى أن ارجع حيث كنت. فرجع موسى وهو شديد الخوف"⁽²⁾.

غير أن هذا المقطع ورد مكرراً في مواطن مختلفة من القرآن، ولكن بصورة تستدعي منا أن نقف قليلاً عندها.

ففي سورة طه جاء قوله عز وجل: ﴿فَأَلْقَاهَا فَإِذَا هِيَ حَيَّةٌ تَسْعَى﴾⁽³⁾ وصفت بالحية.

وفي سورة الشعراء قوله: ﴿فَأَلْقَى عَصَاهُ فَإِذَا هِيَ ثُعْبَانٌ مُّبِينٌ﴾⁽⁴⁾ وصفت بالثعبان.

وفي هذه القصة قوله: ﴿فَلَمَّا رَأَاهَا تَهْتَزُّ كَأَنَّهَا جَانٌّ وَلَّى مُدْبِرًا﴾⁽⁵⁾ وصفت بالجان.

وهنا نتساءل عن طبيعة تغير البنية السردية في المجالات الثلاثة. فهل هي حية أم ثعبان أم جان؟

إن العصا- في نهاية الأمر- هي كل هذه المسميات. فهي حية، من جهة كبر حجمها. حيث "قيل ارتفعت قدر ميل"⁽⁵⁾.

وهي تغتدي ثعباناً، لأنها تمشي ملولبة. وهي جان في نطها وخفة حركتها. ثم تتشكل الصورة النهائية لها. فهي كل هذا.

⁽¹⁾ للاستدلال على هذه الاندفاعية يمكن التذكير بقصته بعد عودته من مقام ربه حيث وجد قومه قد ارتدوا- وكان قد ترك أخاه هارون نائباً عنه- فغضب غضباً شديداً الأمر الذي جعله يفقد توازنه فاندفع نحو أخيه ليجر لحيته ورأسه بعنف. قال تعالى: لم قال يا هارون ما منعك إذ رأيتهم ضلوا ألا تتبعني أفعصيت أمري، قال يابن أمي لا تأخذ بلحيتي ولا برأسي... { الآيات 92-94 سورة طه.

⁽²⁾ ابن كثير: تفسير القرآن العظيم- م4- ط2- دار الفكر- بيروت 1970- ص501.

⁽³⁾ الآية 20 سورة طه.

⁽⁴⁾ الآية 32 سورة الشعراء.

⁽⁵⁾ الرمخشري: الكشاف ج3- ص112.

فالواقع أن هذا المقطع السردى- رغم أنه أحادي الموقف- نجده يعتمد إلى تغيير بنية معينة، يجتثها من خلال عبارة سردية، وهذا تجنباً للتكرار من جانب، وذكر ما يقتضيه الموقف السردى وما له صلة بمضمونيته ليضئ جانباً أو يستجلي موقفاً من جانب آخر.

والحقيقة أن السرد القرآنى لا ينهض على التكرار، وإنما يذكر جزءاً في موطن، ويذكر آخر في موطن ثان وهكذا، بمعنى "أن الغرض الدينى هو الذى يملئ إعادة القصة، ولكنها فى هذه الإعادة، تلبس أسلوباً جديداً، وتخرج إخراجاً جديداً يناسب السياق الذى قيلت فيه وتهدف إلى هدف خاص لم يذكر فى مكان آخر. حتى لكأننا أمام قصة جديدة لم نسمع بها من قبل"⁽¹⁾.

هذا على صعيد التجربة، حيث تكررت فيها العصا من ثلاث زوايا، كما رأينا.

أما على صعيد الخطاب الرسالاتى- المسجد لعناصر البناء (طقوس الرسالة) والواضح فى آيتي 29 و30- فإننا ألفيناه- هو أيضاً- يتكرر فى مواطن مختلفة.

ففى سورة طه مثلاً قوله تعالى: ﴿ وَهَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ مُوسَى إِذْ رَأَى نَاراً فَقَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَاراً لَعَلِّي آتِيكُم مِّنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجْدُ عَلَى النَّارِ هُدًى. فَلَمَّا أَتَاهَا نُودِيَ يَا مُوسَى إِنِّي أَنَا رَبُّكَ فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طَوًى وَأَنَا اخْتَرْتُكَ فَاسْتَمِعْ لِمَا يُوحَى، إِنَّنِي أَنَا اللَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا أَنَا ﴾⁽²⁾.

نجد السرد- هنا- قد أشار إلى النار، واكتفى بذكر عنصر واحد من طقوس استقبال الخطاب الرسالاتى. ألا وهو الواد المقدس.

غير أن الخطاب- فيه- كان مباشراً ﴿ وَأَنَا اخْتَرْتُكَ فَاسْتَمِعْ لِمَا يُوحَى ﴾. وفى سورة النمل، يتكرر المشهد والخطاب معاً قال تعالى: ﴿ فَلَمَّا جَاءَهَا نُودِيَ أَنْ بُورِكَ مَنْ فِي النَّارِ وَمَنْ حَوْلَهَا ﴾⁽³⁾.

وهنا نلاحظ إخفاء كلياً لطقوس الرسالة. فلا الواد ذكر، ولا الشجرة، ولا

⁽¹⁾ د. بكرى شيخ أمين: التعبير الفنى فى القرآن ص220.

⁽²⁾ الآيات 9-14 سورة طه.

⁽³⁾ الآية 8 سورة النمل.

في سورة القصص - التي بين أيدينا - يذكر الطقوس مفصلة ﴿فَلَمَّا أَتَاهَا نُودِيَ مِنْ شَاطِئِ الْوَادِ الْأَيْمَنِ فِي الْبُقْعَةِ الْمُبَارَكَةِ مِنَ الشَّجَرَةِ﴾ أما الخطاب فيستخدم فيه تقنية الالتفات أيضاً ﴿يَا مُوسَى إِنِّي أَنَا اللَّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ﴾.

والسؤال الذي ينبغي طرحه هو: هل يدخل هذا في سياق التكرار؟

والجواب من وجهة نظر سيميائية، هو أن هذا يدخل فيما يعرف بالتداولية - بمفهومها النقدي - ذلك أن السردية القرآنية، تقتضي ذكر عناصر كانت قد تدولت سابقاً (بالرغم من أن القصة واحدة) وذلك لغرض تشرئب إليه. وليس هذا - في ظاهره - تكراراً. لأن السرد القرآني - في طبيعته - خاضع للبنية الإيقاعية التي تنهض عليها القصة كلها، ومن ثمة تأتي الألفاظ المكوّنة للبنية المكررة، خاضعة هي أيضاً لذلك النسق اللفظي الموقع الذي يميز السورة من بدايتها إلى نهايتها.

ففي سورة طه مثلاً، فإن نظام البنى السردية - أو كما يسمى بالفاصلة القرآنية - ينتظم وفق الألف المقصورة. فهو حتماً عند الخطاب الرسالاتي (المشهد المذكور سابقاً) سيكون منتظماً وفق نظام بنية سورة طه كلها. حيث

* الالتفات هو (نقل الكلام من أسلوب إلى أسلوب آخر تطرية واستدرااراً للسامع، وتحديدًا لنشاطه وصيانة لحاظه من الملل والضجر بدوام الأسلوب الواحد على سماعه.

قال حازم في منهاج البلغاء: وهم يسأمون الاستمرار على ضمير متكلم أو ضمير مخاطب فينتقلون من الخطاب إلى الغيبة وكذلك أيضاً يتلاعب المتكلم بضميره، فتارة يجعله تاء على جهة الإخبار عن نفسه وتارة يجعله كافاً فيجعل نفسه مخاطباً، وتارة يجعله هاء فيقيم مقام الغائب. وشرطه أن يكون الضمير في المتنقل إليه عائداً في نفس الأمر إلى المتنفت عنه نحو: أكرم زيداً وأحسن إليه. فضمير أنت الذي هو في أكرم غير الضمير في إليه. ينظر الزركشي: البرهان في علوم القرآن ج3 - تحقيق أبو الفضل إبراهيم - دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ط3 1980 ص314.

(1) د. سليمان عشراقي: الأدب العربي والرواية الجديدة - تجليات الحداثة - ع3 - ص70.

ولعل ظاهرة التزام البنى (الفاصلة القرآنية) أسلوباً إيقاعياً، تكون منسحبة على كامل النص القرآني.

من ذلك مثلاً تكرار مشهد قصصي يجسد تجربة تحويل العصا إلى أفعى، ويصور انتصار موسى على السحرة وما يتخلل ذلك من حوار بين الأطراف المشاركة في هذا المشهد بمن فيها فرعون.

ففي سورة طه مثلاً قوله تعالى: ﴿قُلْنَا لَا تَخَفْ إِنَّكَ أَنْتَ الْأَعْلَى﴾ إلى أن يقول: ﴿وَلَا يُفْلِحُ السَّاحِرُ حَيْثُ أَتَى﴾ فالمقاطع كلها تقوم على نظام الألف المقصورة. فقد ناسب أن يقول: ﴿فَأَلْقَى السَّحْرَةَ سُجُودًا، قَالُوا آمَنَّا بِرَبِّ هَارُونَ وَمُوسَى﴾ حيث قدم هارون وأخر موسى للضرورة الإيقاعية التي يملها السرد.

وفي سورة الشعراء ألفيناه يؤخر هارون ويقدم موسى لليلة السابقة. حيث يقول: ﴿قَالَ لَهُمْ مُوسَى أَلْقُوا مَا أَنْتُمْ مُلْقُونَ... إِنَّا لَنَحْنُ الْغَالِبُونَ.. يَا فُكُونُ﴾ فالمقاطع تنتهي بفونيم (نون). فناسب أن يقول: ﴿قَالُوا آمَنَّا بِرَبِّ مُوسَى وَهَارُونَ﴾. ولو استعمل العكس لحدث الفتور.

فإذن. التكرار - في هذه المقامات - نسبي تجديدي يخضع لمنظومة الإيقاع القرآنية حتى لكأنك تسمعه لأول مرة، فلا تشعر فيه بالتفاوت.

وفي هذا السياق يشير الباقلاني "وفي النظم معنى ثالث. وهو أن عجيب نظمه وبديع تأليفه لا يتفاوت ولا يتباين"⁽¹⁾.

ويضيف: "وكذلك قد يتفاوت كلام الناس عند إعادة ذكر القصة الواحدة تفاوتاً بيناً، ويختلف اختلافاً كبيراً، ونظرنا القرآن فيما يعاد ذكره من القصة الواحدة، فرأيناه غير مختلف ولا متفاوت. بل هو على نهاية البلاغة وغاية البراعة"⁽²⁾.

(1) الباقلاني: إعجاز القرآن - تحقيق السيد أحمد صقر - ط2 - دار المعارف بمصر - ص45.

(2) المصدر نفسه 56.

وإن كنا نفضل استعمال كلمة (تمايز) بدل (تفاوت).

وفي هذا التوجه ألفينا أندري جيد يقول: "أريد ألا يحكي المؤلف أبداً حوادث قصته حكاية مباشرة، بل يعرضها، ويعرضها مرات كثيرة من زوايا مختلفة، على لسان الأبطال الذين يمكن أن تكون حوادث القصة التي يحكيها هؤلاء الأشخاص، محوراً بعض التحوير، فإن ما يثير اهتمام القارئ إشراكه في إقامة المعوج مما يقرأ"⁽¹⁾.

ولعل هذه الإشارة من شأنها تحقيق المسلسل التواصلي بين الباحث والمتلقي. وبخاصة لما يتعلق الأمر بالرسالات ذات الوظيفة المرجعية كالمتن القرآني.

وإنه لمن الواضح أن السردية القرآنية في تكرارها لمقاطع معينة من قصة ما، فإنها ترمي إلى إقحام القارئ في جو النصية القرآنية ليستتطق بنياتها الدلالية العميقة التي لا يعرضها النص على السطح، ولكن تكون مفهومة من القارئ كمفتاح للتحيين الكامل للنص.

وبعودتنا إلى قصتنا في الفصل الرابع نجد شخصية موسى تتخذ شكل ازدواجية الشخصية وهذا حسب ما يمليه الموقف. (نوضح هذا في المشهد الثاني اللاحق).

فموسى قبل التجربة الإلهية كان يتسم بالخوف ﴿أَقْبِلْ وَلَا تَخَفْ﴾ وبعدها يتسم بالقوة حيث يحمل العصا دون خوف، الأمر الذي يجعل الازدواجية* واضحة فيه.

غير أن هذه التجربة ومن منظور بنيوي، نجدها تعمل على بناء الشخصية بناء رسالاتياً. يظهر ذلك حين يقوى موسى على مواجهة السحرة بما يملك من قوة على حمل العصا [أفعى] في حضرة فرعون ثم التفوق. وبهذا - مجتمعاً - نلاحظ كيف أن جميع الأطراف أسهمت في بناء شخصية موسى.

فالبينة المحيطة بها (الواد، البقعة - الشجرة) ساهمت في تجليتها وبنائها.

⁽¹⁾ أندري جيد: *Journal des foux monnoyeurs* - ص 33-34.

* نجد هذه الازدواجية حاضرة في شخصيته منذ ولادته بحيث تربى في قصر فرعون، ثم يقف ضده، ليكون خصمه العنيد هذا ما جعل فرعون يستعرب قال تعالى: ﴿لَقَالَ أَلَمْ نَرِكَ فِينَا وَلِيدًا وَلَبِثْتَ فِينَا مِنْ عَمْرٍكَ سِنِينَ وَفَعَلْتَ فَعْلَتَكَ الَّتِي فَعَلْتَ وَأَنْتَ مِنَ الْكَافِرِينَ﴾ الآيات 18-19 الشعراء.

كما سنوضح الآن.

-المشهد الثاني:

يمكن عنوانته (بالشخصية التقاطع أو التكامل):

إن مشروع تحقيق هذا النوع من الشخصيات لا يتجلى إلا في تطبيق التجربة السحرية في حضرة فرعون وسحرته. لنلاحظ هذا المقطع: ﴿قَالَ رَبِّ إِنِّي قَتَلْتُ مِنْهُمْ نَفْسًا فَأَخَافُ أَنْ يَقْتُلُونِ وَأَخِي هَارُونُ هُوَ أَفْصَحُ مِنِّي لِسَانًا فَأَرْسَلْهُ مَعِيَ رِدْءًا يُصَدِّقُنِي إِنِّي أَخَافُ أَنْ يُكَذِّبُونِ﴾

إن وبعد نجاح التجربة التي اطمأنت إليها نفس موسى، كان لزاماً أن يساق إلى فضاء آخر يسمح بتطبيقها وتحقيق هذا النجاح، لينتصر الحق ويدحض الباطل.

ولكن عقابات واستفهامات كثيرة تقف في وجه هذا التصور الدعوي الجديد.

نحن نعلم أن موسى خرج من منف مدينة فرعون، بعد أن قتل بها قبطياً، والخطاب الرسالتي هذا، سوف يكلفه مشقة من نوع خاص. حيث طُلب إليه أن يعود إلى المدينة نفسها ليدعو فرعون وقومه إلى الله.

ولعل المفارقة عجيبة. فكيف يستقيم الفهم؟ موسى يذهب إلى مدينة كان فيها قاتلاً ليعود إليها داعياً!

إن هذا ما جعل موسى متردداً، لذلك وجدناه يبرر ترده بالقتل تارة، وبالعيّ أخرى.

فلقد كلف موسى بالتوجه إلى فرعون، غير أنه كان يعاني ضيقاً في صدره، وتلعثماً في لسانه، مما يمنعانه من التبليغ بفصاحة وبيان.

ويبدو أن هذا ناتج عن انفعال موسى وغضبه مما يسبب له ارتباكاً أو توقفاً في جهازه اللغوي. هذا ما يدفعه إلى استعاضة عنه بالتعبير الفعلي حيث يوجه انفعاله نحو مصدر الإحباط⁽¹⁾.

(1) ينظر حلمي المليحي: علم النفس المعاصر - دار المعرفة الجامعية - ط5 - 1983 - ص94.

فما الشيء الباقي في موسى من شأنه النهوض بهذه المهمة الدعوية؟
إنه القوة. وهي الصفة المؤهلة لمواجهة فرعون القوي الذي يذبح الأبناء
ويستحي النساء.

غير أن القوة وحدها لا تكفي، بل يستلزم وجود عنصر آخر يعمل على
تدعيم هذه القوة وتوجيهها. إنه عنصر التبليغ الذي به تتم المحاجة والجدال
والإقناع. وهو - بالطبع - غير متوفر في شخصية موسى كما رأينا.
ولما كان لزاماً وجود العنصرين معاً، برزت شخصية هارون بما أوتيت
من فصاحة وبيان، وهو ما يجعل صفة التكامل أو التقاطع تظهر بوضوح في
هذا التلاحم بين الشخصيتين.

فموسى - إذن - يتميز بالقوة. وهارون يتميز بالفصاحة مما يؤدي إلى
التكامل الحقيقي، الأمر الذي دفعنا إلى تسمية هذا، بالشخصية التقاطع.

إن علة إشراك هارون إلى جانب موسى يوضحها الجاحظ بقوله: "وقد
زعم بعض الناس من العوام أن موسى عليه السلام ألتغ. ولم يقفوا من الحروف
التي كانت تعرض له على شيء بعينه. فمنهم من جعل ذلك خلقة، ومنهم من
زعم أنه إنما اعتراه حين قالت آسية بنت مزاح امرأة فرعون لفرعون: لا تقتل
طفلاً لا يعرف التمر من الجمر. فلما دعا له فرعون بهما جميعاً، تناول جمرة
فأهوى بها إلى فيه فاعتراه من ذلك ما اعتراه"⁽¹⁾.

وبوجود هارون قريباً من موسى يتم التكامل، وتبنى الشخصية التقاطع بناء
محكماً.

فالملاحظ أن تلك الصورة المزدوجة في شخصية موسى (قاتل + داعية)
تلغى بقصدية إقصائية، لتحال إلى صورة ازدواجية ضدية (القوة + الفصاحة)،
تظهر بوضوح في الشخصية التقاطع.

ثم تتحول الصورة المزدوجة الخارجية للبطل - عبر السرد القصصي - إلى
صورة مزدوجة داخلية يتحسسها هو ويشعر بها، فكأنها جزء منه. وبذلك يبقى
وكأنه جوهر واحد. وتظل معادلة (القاتل + داعية) هي المكوّنة لصورة البطل
النفسية المزدوجة، وهما في الوقت نفسه نقيضان خارجيان.

ويستمر موسى وهارون في الرحلة الدعوية ليصلا إلى فرعون ﴿فَلَمَّا

⁽¹⁾ الجاحظ: البيان والتبيين - دار إحياء التراث العربي - بيروت - لبنان - 68 - ص 30.

ولعلنا نلاحظ أن السرد القرآني قد تغاضى عن جزء مهم من مضمون ما حدث لموسى مع فرعون والذي ذكره القرآن في سور شتى* .
غير أن هذا التغاضي أو التغييب ما هو إلا تقنية قرآنية سخرت من أجل القارئ لإتمام الفضاءات القصصية التي تركت فارغة. يمكن تسميتها تقنية الإيعاز.

وفي هذا السياق يقول غنيمي هلال "قالأفعال والأحداث القوية مصورة دون شرح أو تفسير يضعف من قوتها، وعلى القارئ في استخلاص مغزاها جهد كبير، لأن في هذا الإضمار النفسي تفسر العواطف والانفعالات تفسيراً آلياً في ظاهره، ولكنه قوي في إيحائه متى استخدمه عباقرة القصة"⁽¹⁾.

لأن القاعدة التي تنهض عليها التخاطبية القرآنية نجدها تتصل بقرار تأويلي من شأنه توسيع مدار التأويلية لدى القارئ. فقد كان من المفروض على القارئ- وانطلاقاً من النص- أن يحدد معالم تلك الفضاءات المخفية باعتماده على قرائن مرجعية تحيله إلى معرفة كامل القصة.

وبهذا التوجه تبدو مشاركة القارئ واضحة. وهي تقنية تتميز بها السردية الجديدة. لأن كتابها "لا يتعاملون فقط مع النص وفضائه الداخلي، بل أيضاً يقحمون في برنامجهم الإبداعي القارئ، حيث ينزعونه من عالمه الهادئ للرمي به في أحضان النص الذي يصبح جزءاً منه، يتصارع مع أجزائه الأخرى دون هوادة ودون انقطاع"⁽²⁾.

ثم يستمر السرد ليكشف عن النهاية التي آل إليها فرعون. ويغض عن جزء كبير من القصة الأم* .

لنلاحظ هذا المقطع: ﴿فَأَخَذْنَاهُ وَجُنُودَهُ فَنَبَذْنَاهُمْ فِي الْيَمِّ﴾.

وهي النهاية التي آل إليها فرعون وجنوده.

وبذلك يكون قد انتهى عصر الطغيان والظلم والتسلط ليفسح المجال في وجه امتداد دعوي قائم على العدل والمساواة والخلافة في الأرض تحقيقاً لآية:

* ينظر سور الأعراف من 104 إلى 126 وطه من 56 إلى 71 والشعراء من 16 إلى 49.

⁽¹⁾ د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي - دار الثقافة دار العودة - 1973 - ص 555.

⁽²⁾ سعيدي محمد - حركية الشخصية في الرواية - تجليات الحداثة - ع 3 ص 153.

* يمكن العودة إلى سور الأعراف، طه، يونس، للتعرف على القصة أكثر.

وفي ختام هذا الفصل يمكن الإشارة إلى ظاهرة فنية تتميز بها السردية القرآنية وهي أن النص القرآني - في كل قصة منه - ينحى منحى جديداً في أن يميز كل قصة بميزة تخصها هي.

ففي قصة القصص هذه نجد القاسم المشترك بين بدايتها ونهايتها ممثلاً في اليم.

حيث في بداية القصة قوله تعالى: ﴿فَإِذَا خِفْتِ عَلَيْهِ فَأَلْقِيهِ فِي الْيَمِّ﴾ (2).

وفي نهايتها قوله: ﴿فَأَخَذْنَاهُ وَجُنُودَهُ فَنَبَذْنَاهُمْ فِي الْيَمِّ﴾ (3).

ولعل الشيق يظهر في أن كليهما إلقاء في اليم. ولكن، كيف يكون الإلقاء نجاة هناك وإغراقاً هنا. إذا علمنا أن اليم واحد؟ إنها المفارقة والحد. وببساطة إنها التقنية القرآنية.

إن الملاحظ لهذه القصة كاملة - من بدايتها إلى نهايتها - يجدها تقوم على مبدأ الثنائية (Le dualisme). ولعلها تكون سمة هذه القصة.

يظهر هذا بالترتيب، كالاتي:

- اليم: ذكر مرتين: ﴿فَأَلْقِيهِ فِي الْيَمِّ﴾ {فَنَبَذْنَاهُمْ فِي الْيَمِّ}.

- الأم + الأخت: يريبان موسى بداية في الكوخ.

- فرعون وزوجه: يريبان في القصر.

- الحكمة والعلم: ﴿آتَيْنَاهُ حُكْمًا وَعِلْمًا﴾.

- الرجلان المقتتلان: ﴿فَوَجَدَ فِيهَا رَجُلَيْنِ يُقْتَتِلَانِ﴾.

- المدينة: ﴿وَدَخَلَ الْمَدِينَةَ﴾ ﴿فَأَصْبَحَ فِي الْمَدِينَةِ﴾.

- الخوف والترقب: ﴿فَأَصْبَحَ فِي الْمَدِينَةِ خَائِفاً يَتَرَقَّبُ﴾.

﴿فَخَرَجَ مِنْهَا خَائِفاً يَتَرَقَّبُ﴾.

- المرأتان: ﴿وَوَجَدَ مِنْ دُونِهِمُ امْرَأَتَيْنِ﴾.

- شرطاً شعيب: ﴿أَيُّمَا الْأَجْلِينَ قَضَيْتُ﴾.

(1) الآية 105 سورة الأنبياء.

(2) الآية 7 سورة القصص.

(3) الآية 40 سورة القصص.

- موسى وأهله: ﴿فَلَمَّا قَضَى مُوسَى الْأَجَلَ وَسَارَ بِأَهْلِهِ﴾.
- الخبر والجدوة: ﴿لَعَلِّي آتِيكُمْ مِنْهَا بِخَبَرٍ أَوْ جَذْوَةٍ﴾.
- الإقبال والخوف: ﴿يَا مُوسَى أَقْبِلْ وَلَا تَخَفْ﴾.
- معجزتا موسى: ﴿فَدَنَّاكَ بِرَهَاتَانِ﴾.
- موسى وهارون: ﴿وَأَخِي هَارُونَ﴾.
- فرعون وهامان: ﴿فَأَوْقَدْ لِي يَا هَامَانَ﴾.
- فرعون وجنوده: ﴿فَأَخَذْنَاهُ وَجُنُودَهُ﴾.

فإذن القصة كلها تنتظم وفق هذه السيرة السرديّة، وإن كانت في سياقها العام لا تخضع لنظام إيقاعي يحكمها*.

ولك أن تكتشف هذه الثنائية من أول جملة فتحنا بها الفصل الأول من هذه القصة. وهي قوله تعالى: ﴿وَأَوْحَيْنَا إِلَيْكَ أُمَّ مُوسَى أَنْ أَرْضِعِيهِ فَإِذَا خَفْتِ عَلَيْهِ فَأَلْقِيهِ فِي الْيَمِّ وَلَا تَخَافِي وَلَا تَحْزَنِي إِنَّا رَادُّوهُ إِلَيْكَ وَجَاعِلُوهُ مِنَ الْمُرْسَلِينَ﴾⁽¹⁾.

فالثنائية تتبدى في:

- وجود أمرين : *أرضعيه. *ألقيه.
- وجود نهيين : *لا تخافي. *لا تحزني.
- وجود بشريين : *رادوه. *جاعلوه.
- وجود خبريين : *وأوحينا. *خفت.

وبهذه الوتيرة السردية التي افتتحت بها القصة، يكون النص القرآني قد أشار ضمناً إلى أن مساق القصة كله، سيتجه وفق هذا المسعى الفني، والذي هو الغاية والقصد.

والله من وراء القصد.



* عكس سورة الرحمن مثلاً، فإنها تنهض على نظام الثنائية من بدايتها إلى نهايتها تماشياً مع إيقاعها الشائعي العام.

(1) الآية 7 سورة القصص.

الفصل الثاني:

مكونات السرد في الخطاب القرآني القصصي

1. :. مبدأ التأويلية وحضور المتلقي:

"تقتضي كل عملية تواصل جهازاً أدنى يتكون من باث ومستقبل وناقل"⁽¹⁾. هذا على صعيد النص الأدبي بوصفه نصاً، ينهض على التفاعل المعرفي، قبل أن يكون بنية لغوية..

والمقتضى ذلك فإنه يمثل سلسلة من الزخارف التعبيرية التي يجب أن تدرك، كما يفتح نفسه على القارئ، لأنه مطالب بتحيينه وتحقيق فعله، ومن خلال ذلك تأتي القراءة لمحاولة استجلاب أسرارهِ وفق تصوراتهِ الاحتمالية التي يعرضها على السطح من خلال البنية اللغوية طوراً، ومن خلال الإجرائية المضمونية طوراً آخر.

ولعل هذا التعقيد في مواجهة النص الأدبي، يعود إلى طبيعة النص نفسه، في كونه يتميّز عن الأنماط التعبيرية الأخرى بتعقده الكبير، لأنه نسيج من المسكوت عنه (Non Dit) الذي يعني "عدم الظهور على السطح، على مستوى العبارة، ولكن هذا المسكوت عنه، هو الذي يجب تحقيقه على مستوى تحقق

⁽¹⁾ عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب — ص 62.

ولما كان هذا حال النص الأدبي، فلا مناص من القراءة التأويلية الواعية، التي هي مظهر سيميائي، يحاول فك رموز الخطاب، وهدم الجدارية المعيارية الثابتة، دون أن يبقى رهين التلقي الجاهز.

إن نزوعنا إلى مبدأ التأويلية الذي ينهض على أدوات إجرائية تستند إلى رصيد معرفي وخبرات قرائية متنوعة، تفسره تلك العطاءات النصية، وذلك الفيض الدلالي الذي يتميز به النص القرآني، الأمر الذي جعلنا نتعامل معه بوصفه متصوراً ذهنياً غائباً، وليس معنى جاهزاً.

إننا بعملنا هذا، نسعى إلى إثارة التساؤلات والافتراضات، وفق مبدأ التأويل الذي هو — في جوهره — مشروع القراءة السيميائية الذي نتوخاه..

ولعل التأويلية — بوصفها مؤشراً إجرائياً — تكون ذات مرجعية إعلائية (Transcendental) بحكم توظيفها في المجالات الفقهية، الشيء الذي جعلها تركز مبدأ التداولية، بمفهومها النقدي، لأننا ألفينا من يتحدث عنها وبخاصة في النصوص المقدسة وذلك فيما تتضمنه: "من تواز أو موازنة بين معنيين: المعنى الحرفي. وهو العهد القديم، والمعنى الروحي. وهو العهد الجديد، وقد تجاوز هذه الثنائية إلى ثلاثية فرباعية، وهي: أن النص يحتوي على المعنى الحرفي، والمعنى التاريخي، والمعنى الأخلاقي، والمعنى الصوفي، أو المعنى الروحي"⁽²⁾.

ونجد علماء أصول الفقه قد مارسوا التأويل⁽³⁾، وواجهوا به ما يعرف بفقه العبادات..

وحتى النص القرآني، مورس عليه هذا الإجراء حيث "اتخذ بعضهم المصحف كله موضع تأويل رغم اختلاف مستويات خطاب آيات الأحكام والقصص والتمثيل... وانتقى آخرون ما رأوه خادماً لمصالحهم

⁽¹⁾ إمبرطو إيكون: القارئ النموذجي — ترجمة: أحمد بو حسن — مجلة آفاق / اتحاد كتاب المغرب / العدد 8-9-1988 ص 140.

⁽²⁾ محمد مفتاح: مجهول البيان — دار تونيقال / ط1/ 1990 ص 90-91.

⁽³⁾ ونسوق مثلاً لذلك المباحث التفسيرية، وفي مقدمتها: تفسير الرازي الذي ظل يقرن فيه المقاربة التفسيرية بالإحالة الفقهية، كما تأتت له في مجال الاجتهاد الأصولي...

ويمكن أن نحيل في هذا الشأن إلى الوعي المبكر الذي أبداه فقهاؤنا الأجلاء في ممارسة التأويلية إجرائياً على النص القرآني خاصة، فضلاً عن اجتهادهم في مناقشة مفهومها. قال الراغب: التفسير أعم من التأويل، وأكثر استعماله في الألفاظ، وأكثر استعمال التأويل في المعاني، كتأويل الرؤى، وأكثره يستعمل في الكتب الإلهية... وأما التأويل فإنه يستعمل مرة عاماً، ومرة خاصاً نحو (الكفر) يستعمل تارة في الجحود المطلق، وتارة في جحود البارئ خاصة...

وقيل التأويل "كشف ما انغلق من المعنى"، ولهذا قال البجلي: "التفسير يتعلق بالرواية والتأويل يتعلق بالدراية، وهما راجعان إلى التلاوة والنظم المعجز الدال على الكلام القديم القائم بذات الرب تعالى. قال أبو نصر القشيري: (ويعتبر في التفسير الاتباع والسماع. وإنما الاستنباط فيما يتعلق بالتأويل)".⁽³⁾

والواقع أن التأويلية مظهر لغوي تشي به الحداثة، ولا ينفك أن يقترب بها ويلازمها، لأن الحداثة يؤرخ لها بميلاد الحركة التأويلية.. وفي هذا السياق، يمكن أن نحيل إلى رأي أدونيس خدمة لهذا المنزع، فالحداثة عنده "بدأت سياسياً بتأسيس الدولة الأموية، وبدأت فكرياً بحركة التأويل"⁽⁴⁾.

غير أن التأويل في ميدان اللغة — في معظمه — يكون مترعماً من قبل أعلام مدرستي البصرة والكوفة.

وليس مقصدنا من إيراد مثل هذه الشواهد أن نحتمي بالتراث بدافع الرغبة في الكشف عن مكنوناتنا المرجعية التي تميزنا عن الغرب، بقدر ما هو

⁽¹⁾ ويمكن الإشارة إلى أنهم كانوا "يقترضون في تفسير الآية على توضيح المعنى اللغوي الذي فهموه من الآية بأخصر لفظ مثل قولهم (غير متجانف لإثم أي غير متعرض لمعصية)، ينظر أحمد أمين — فجر الإسلام — دار الكتاب العربي — بيروت — لبنان ط10/1969، ص206.

⁽²⁾ ينظر "جولد زيهر" — "مذاهب التفسير الإسلامي"، نقلاً عن مجهول البيان ص92.

⁽³⁾ الزركشي بدر الدين: — البرهان في علوم القرآن — ج2 / دار الفكر للطباعة والنشر / ط3/1980 — ص 149-150.

⁽⁴⁾ أدونيس: الثابت والمتحول / ج3 / صدمة الحداثة / دار العودة بيروت / ط4 / 1983، ص9.

فنحن – إذن – "لا نتردد – كما لم يتردد معظم الذين سبقونا إلى ذلك من النقاد الخريتين⁽¹⁾ الحدائين – في أن نصنف ابن جني وعبد القاهر الجرجاني، والقرطاجني والجاحظ أيضاً – في بعض تأملاته – في الحدائين، فكأن أفكارهم ونظرياتهم قبلت اليوم، ولا أقول بالأمس القريب"⁽²⁾..

ولعل التأويلية – في ظلّ الحداثة – تعتبر عودة أساسها التقدم، عودة لأننا رجعنا إلى التنقيب في تراثنا الأدبي بغية استكشاف ما يتلاءم ومعطيات عصرنا الفنية. وتقدم، لأننا نسعى إلى تفعيله في الحركة النقدية اليوم، ليس إعادته كما هو، بل نعمل على تطويره، وفق تصور استكشافي يعمل على تحويره وتجاوزه...

غير أن "هذا التجاوز الإبداعي هو تأسيس لنظام جديد ينبثق من داخل النص، تتحرك به الدوال، نحو مدلولات، تتشكل كنتاج إبداعي لعلاقات الدوال مع بعضها البعض"⁽³⁾.

ولكن هذا التجاوز ينبغي أن يشمل الأبعاد الغورية التي نفترض أن تنتج وراء القراءة التجاوزية التي يتحوّل فيها النص إلى شبكة من الدلالات والرموز، بحيث تغدو القراءة تأويلاً لما قيل وطرحاً لما يقال.

وفي هذا السياق يتطلع بعضهم نحو آفاق القراءة الواعية للنص بحيث "يمكن أن يقرأ بتجاوز لمعناه التواضعي والاصطلاحي، وهذه القراءة هي نوع من اللعب الحر، وعلى هذا الأساس فإن تأويلات النص وتعدداتها متعلقة أساساً بمؤهلات القارئ، فالنص بمثابة بصلة ضخمة لا ينتهي تفسيرها"⁽⁴⁾، لأن مبدأ التأويلية ينتج عنه شراكة حقيقية بين النص والمتلقي، الأمر الذي يجعل القاعدة التخاطبية التي تتصل بقرار تأويلي آخر، هي – في جوهرها – عملية توسيع دائرة التأويل التي يفعلها المتلقي...

⁽¹⁾ من استعمالات د. مرتاض الشهيرة.

⁽²⁾ ينظر عبد الملك مرتاض: كلمة العدد في مجلة تجليات الحداثة/ العدد 1/ 1992، ص 10.

⁽³⁾ د. عبد الله محمد الغدامي: لماذا النقد الألكسي؟.. تجليات الحداثة – ع 2 – ص 118.

⁽⁴⁾ محمد مفتاح: مجهول البيان – ص 90.

إن مكونات الخطاب السردي التي سنذكرها بعد حين، لا تتكشف لمجرد القراءة الأولى للنص القرآني، بل جاءت نتيجة تمرس مستمر (قراءة، ورؤية)، الشيء الذي يدفع إلى التأويل، ويمنح القدرة على إضاءته والكشف عنه في ضوء الراهن والحيني.

غير أن هذا الانسحاب إلى النص القرآني لا يتم إلا وفق شروط⁽¹⁾ ينبغي توفرها في القارئ النموذجي (Le Icteur Model) لأدبية الخطاب القرآني، وبدونها لا يتحقق هذا المسعى، لأن النص القرآني، يتطلب تنوعاً معرفياً يؤهل للقراءة الواعية⁽²⁾، ليس ينبغي الاستئناس إلى مستوى واحد من التأويل، لأن النص سيظل خاصاً بدون تأويل ومستغلقاً بدون تحليل⁽³⁾...

ولما كان أساس التأويلية لغة — لما فيها من خصوصيات التجاوز والتفسير — فإن هذا ما جعل بعض النقاد العرب، كحسين الواد، وخالدة سعيد، وعبد الملك مرتاض، ومن غير العرب كفلاديمير بروب، وتودوروف، وبارث، يتخذون من اللغة الأداة الاستكشافية التي ميزت مختلف تنظيراتهم النقدية... ولاشك في أن النظرة النقدية للعنصر اللغوي في الإبداع الأدبي، قد استمدت سلطتها عند هؤلاء النقاد من القاعدة التي ترى أن سرَّ الإعجاز الفني في الإبداع الأدبي، لا يرجع إلى ما يتضمنه من حقائق تنتهي عادة بانتهاء متطلباتها وزوال مناسباتها، وإنما يرجع إلى قلبه اللغوي الذي لا ينفك عن الإشعاع الدلالي⁽⁴⁾.

ولعل التأويلية وعلاقتها بالمتلقي تكون كفيلاً باستجلاء مكتومات النص القرآني، خصوصاً إذا نظرنا إليه بوصفه معطياً جمالياً لا ينضب، ولأننا أيضاً: "بقدر ما نتعمق في العمل، ونحن ندرس نصاً أدبياً، بقدر ما تتعدد زوايا الرؤيا فيه"⁽⁴⁾...

وبهذه الصورة يكون النص الأدبي بمثابة نسيج من الفضاءات البيضاء والفجوات التي يجب ملؤها من قبل المتلقي، خاصة إذا علمنا أن السارد "يرغب

⁽¹⁾ منها معرفة أصول اللغة العربية والتحكم في قواعدها والتمرس على الشاهد البلاغي، التوفر على قدر كبير من استظهار القرآن الكريم مع معرفة واسعة بعلومه.

⁽²⁾ د. عبد الملك مرتاض: تعددية النص (نظرية النقد ونظرية النص)، مجلة كتابات معاصرة / ع1 / 1981 — ص 28-29.

⁽³⁾ خالدة سعيد: حركية الإبداع — دراسات في الأدب العربي الحديث — دار العودة بيروت — 1979 — ص 57-58.

⁽⁴⁾ د. عبد الملك مرتاض: النص الأدبي من أين؟! ... وإلى أين؟! ... د. و. ج. — 1983 — ص 54-55.

إن مكونات الخطاب السردى في القصة القرآنية — كثيرة، وهي تنقص أو تزيد تبعاً لطبيعة كل قصة..

في قصة الوليد — التي سنذكر نصّها حالاً — وجدنا مكونات سردانياتها متنوعة حصرناها في الإيقاع ودرجات تواتره وتشاكل المعنى، وبعض المستويات السردية، وطريقة مختلفة في بناء الشخصية، وفاعلية الأدوات، ثم الزمن ومظاهره وأخيراً تقنية التصوير...

وحسبنا في ذلك أننا لا نكرر ما قلنا في الفصل الأول وبخاصة ما يتعلق بالشخصية في القصة القرآنية...

2. مكونات الخطاب السردى:

. نص القصة المنتخب:

قال تعالى: ﴿ن، وَالْقَلَمُ وَمَا يَسْطُرُونَ، مَا أَنتَ بِنِعْمَةِ رَبِّكَ بِمَجْنُونٍ، وَإِنَّ لَكَ لَأَجْرًا غَيْرَ مَمْنُونٍ، وَإِنَّكَ لَعَلَى خُلُقٍ عَظِيمٍ، فَسَتَبْصُرُ وَيُبْصِرُونَ، بِأَيِّكُمْ الْمُفْتُونُ، إِنَّ رَبَّكَ هُوَ أَعْلَمُ بِمَنْ ضَلَّ عَنْ سَبِيلِهِ وَهُوَ أَعْلَمُ بِالْمُهْتَدِينَ، فَلَا تُطِعِ الْمَكذِبِينَ، وَذُوا لَوْ تَدَّهِنُ فَيُدَّهِنُونَ، وَلَا تُطِعْ كُلَّ حَلَّافٍ مَهِينٍ هَمَّازٍ مَشَاءٍ بِمِيمٍ مَنَاعٍ لِلْخَيْرِ مُعْتَدٍ أَتَيْمٍ عَتَلٌ بَعْدَ ذَلِكَ زَنِيمٌ. أَنْ كَانَ ذَا مَالٍ وَبَنِينَ، إِذَا تُتْلَى عَلَيْهِ آيَاتُنَا. قَالَ أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ، سَنَسِمُهُ عَلَى الْخُرُطُومِ﴾ (2).

لقد وقع اختياري على قصة الوليد بن المغيرة من خلال سورة القلم، لما يتميز به نصها القصصي من خصوصيات فنية، لعل من بينها:

— كون هذه القصة تلغى المرصود التشكيلي الذي يميز الأعمال القصصية، فهي لا تعترف بالحبكة في البناء، ولا بالأزمنة النحوية، ولا بالشخصية التقليدية، فكأنها تدمير لقواعد السرد المعروفة وتكسير للرتابة الفنية...

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة: دار الغرب الإسلامي — بيروت / ط2 / 1981، ص 344 — 345.

(2) الآيات 1-16 سورة القلم.

— تظهر فيها مستويات سردية، نفترض أنها جديدة، وأخرى تتشاكل مع بعض ما سنذكره في الفصل الثالث القادم.

— كونها تنهض على مبدأ الاختزالية المضمونية، وبخاصة في مجال تحديد الصراع القائم بين عقيدة محكومة بأبوة الماضي وعقيدة يحكمها مبدأ التوقيف...

وفي ضوء هذه الافتراضات وجدنا أن الرؤية النقدية التي يمكن أن تتسحب على هذه القصة هي تلك التي تركز مبدأ التداولية وتلغي المعهودية لأن "النص الأدبي عالم جوهري يحمل كل خصائص الجوهر بما فيه من شرعية وانبية وأصالة وخلود... لا يختلف من زمن لزمان... وإنما الذي يختلف هو الدراسة التي تقام حوله، ثم الأشخاص الذين يتناولونه، أما هو فهو هو"⁽¹⁾.

من هنا كانت مقاربتنا له متصلة بما يفيض به من دلالات سردية، نحسبها عمدة لما يعرضه هذا النحو من النصوص المقدسة..

فالسردية القرآنية هي — بالأساس — سردية نصية أزلية مفتوحة، الشيء الذي جعل الدراسة التي تنشأ من حولها مفتوحة مطلقة تلامس نواحي — في النص — متنوعة، إن على مستوى البناء أم على مستوى المضمون.

قبل الشروع في هذه الدراسة المركبة نشير إلى المناسبة النزولية أو سبب النصنصة⁽²⁾، لأنها تضيء جوانب النص الخفية، وسيؤكد ذلك بعد حين، لدى تناولنا النص كله لنكتشف خبيصة البناء والهدم التي تمارس على الشخصيات...

"أخرج ابن المنذر عن ابن جريج قال: كانوا يقولون للنبي صلى الله عليه وسلم: إنه مجنون، ثم شيطان، فنزلت: ﴿مَا أَنْتَ بِنِعْمَةِ رَبِّكَ بِمَجْنُونٍ﴾"⁽³⁾.

لقد روي أن قوله تعالى: ﴿وَلَا تُطِعْ كُلَّ حَلَّافٍ...﴾ نزلت في الوليد بن المغيرة المخزومي وكان موسراً، وكان له عشرة من البنين، فكان يقول لهم

⁽¹⁾ د. عبد الملك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟... ص 53.

⁽²⁾ من توليدات د. عبد الملك مرتاض ينظر تجليات الحداثة — ع 3 — ص 25.

⁽³⁾ السيوطي: لباب النقول في أسباب النزول — الدار التونسية للنشر — المؤسسة الوطنية للكتاب — ط 3 — 1984 — ص 306.

من خلال العلية التي يشي بها الشاهدان، نكتشف أن مدار القصة ينهض على التصويرية الخطابية المشحونة بالحدق الموجه نحو عقيدة رسالاتية تبليغية جديدة، ويقوم أيضاً على مبدأ المواجهة الإلهية التي تُعرِّي الوليد، الشخصية المشاركة في المعمارية السردية.

فلو جننا إلى هذه القصة لألفينا بنيتها السردية تأخذ منحى انعطافياً، يتجلى في مستويات سردية عديدة، الأمر الذي جعلها مفتوحة على التوالد.

يتحدد هنا العمل مكانياً، بأمر القرى وما يتصل بها من وشائج ورباطات تتم عن السلطة الوثنية المركوزة في نفوس أهاليها، ويتحدد زمانياً، بمرحلة الدعوة الإسلامية في بدايتها وما يكتنفها من تحمس فيمن آمن بها، ومن تصدّ ومجابهة وعناد فيمن نهض ضدها، وما يترتب عن هذا من صراع، تهمس به الأحداث المسرودة. كما يتحدد شخصانياً بالرسول صلى الله عليه وسلم في مدخل القصة وبالوليد في مخرجها، ويتحدد تقنياً بنظام الثنائية الضدية التي سخرها النص القرآني لتجسير المكونات النصية التي تضيق به.

ولعل المقاربة التي تفضي إلى استكناه المكتنزات والمقدرات الجمالية الإعجازية التي يتمتع بها النص القرآني هي تلك التي تلامسه من نواح شتى، وتلاقحه من زوايا مختلفة لأن "كل عمل سردي يجب أن يدرس — على الأقل — من حيث السرد ومن حيث الحدث، ومن حيث الشخصيات ومن حيث الحيز، ومن حيث الزمن، ومن حيث خصائص بناء الخطاب"⁽³⁾.

هذه الرؤية الشمولية، تسعى إلى الإحاطة بالنص من مستويات عديدة، من شأنها معاينة المسرود والكشف عن مضمراته، وهي السيرة التي نجعلها منطلقاً لهذا النص بحيث نعالجه من مستويات مختلفة، نحسبها مكونات خطابيته السردية.

(1) الزمخشري: تفسير الكشاف ج4 — ص 197.

(2) القرطبي: الجامع لأحكام القرآن ج18 — مطبعة دار الكتاب — القاهرة — ط2 — 1966 — ص 231.

(3) د.عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة... ص 68.

أولاً: . المكوّن الإيقاعي:

1 - إشكالية المفهوم:

إن مصطلح الإيقاع يظل متميزاً بالتجدّد، تبعاً لتجدد المعطيات النقدية الراهنة، فعلى صعيد المفهوماتية ألفيناه في لسان العرب: "من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها...".

والتوقيع: إصابة المطر بعض الأرض وإخطاؤه بعضاً وقيل: هو إنبات بعضها دون بعض. قال: الليث: إذ أصاب الأرض مطر متفرق أصاب وأخطأ، فذلك توقيع في نبتها... قال الميعة: المطرقة والميعة: خشب القصار التي يدق عليها⁽¹⁾..

فالواضح من هذه التعريفات التي اجتنبتها من لسان العرب — أنها تقوم على مبدأ التجانس في العرض التعبيري، والمحافظة على الإيقاعية بوصفها تقريباً أدبياً..

وفي مجال الإيقاع، وجدنا الجاحظ مثلاً يتحدث عنه، بوصفه ظاهرة تناغمية تلامس المتن الشعري بقوله: "حظ جودة القافية وإن كانت كلمة واحدة أرفع من حظ سائر البيت"⁽²⁾..

ولعل هذه الإشارة التي تجعل القافية مرتكزاً للإيقاع، هي ما يعرف بمصطلح الإيقاع الخارجي. ويمكن أن نحيل في هذا الشأن إلى رأي الدكتور عبد الملك مرتاض وهو بصدد مقارنة نص شعري بإجرائية سيميائية. إذ يشير إلى الإيقاع الخارجي بوصفه مرجعية تراثية حيث يقول: "ثم لعل أبا علي أحمد المرزوقي أن يكون ممن أوماً إلى بعض هذا أيضاً حين طالب بأن يكون الشعر مشتملاً على تخيير من لذيذ الوزن، لأن لذيذه يطرب الطبع لإيقاعه"⁽³⁾.

إننا نلمس من هذه الرؤية — المرزوقية — رغم كونها تضرب في عمق التراث — ما يتصل براهن ومتحيين الحداثة الآن.

⁽¹⁾ ابن منظور — لسان العرب — ج10 — الدار المصرية للتأليف والترجمة — طبعة مصورة عن طبعة بولاق ص 288 — 290.

⁽²⁾ الجاحظ: البيان والتبيين — المجلد الأول (1 — 2) دار الفكر للجميع — دار إحياء التراث العربي — 1968 — ص 79.

⁽³⁾ ينظر عبد الملك مرتاض: دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة (أين ليلاي؟).. محمد العيد آل خليفة د.م.ج. 1992 — ص 163.

وعلى مستوى التنظير الغربي يعرفه ريتشارد بقوله: "إنه هذا النسيج من التوقيعات والإشباعات والاختلافات والمفاجآت التي يحدثها تتابع المقاطع"⁽¹⁾. واستناداً إلى هذا الأفق النظري لمصطلح الإيقاع الذي تنقاسمه المفهوماتية والأدبية، فإننا نلامس صعوبة في استكناه مظاهره بصورة دقيقة.

وفي هذا الشأن يشير عز الدين إسماعيل بقوله: "والواقع أنه ربما كان من السهل دراسة الإيقاع في الموسيقى، وكشف هذه القوانين بسهولة فيها، لأنها فن زمني تتضح فيه الصورة الأولى ولا تختلط بشيء... أما فن القول فإن استكشاف هذه القوانين أمر من الصعوبة بمكان"⁽²⁾.

غير أن الدكتور مرتاض يستجلي صعوبة أخرى، حين يربط الإيقاع بالأداء مما تولدت لديه رؤية جديدة لإشكالية الإيقاع كمعلم فني يلزم النصوص الأدبية. فيرى الإيقاع "يختلف بحسب إيقاع الوحدة الشعرية في حد ذاتها ثم بحسب أداء هذا الإيقاع أي كيفية قراءة النص"⁽³⁾.

إننا بتتبعنا لإشكالية الإيقاع من حيث هو مصطلح، ثم من حيث هو أداة إجرائية ترمي إلى تفجير النص من الداخل وربطه بالمحتوى الدلالي الذي يشيعه، نسعى للإشارة إلى تفعيل السؤال بغية استكشاف الظاهرة الإيقاعية..

وبهذا نكون قد اقتربنا من الإيقاع الفني الذي نستشرفه، فيغدو النص الإيقاعي — بمقتضى ذلك — خطوة تواصلية جديدة في حقل السيميائية..

وبهذه الصفة أيضاً، يتحول مفهوم (الإيقاع) إلى مدخل تأملي يتخذ من النصية اللغوية ميداناً لإنتاج الدلالة وتوليد المعنى.

ومن الواضح أننا — بنظرتنا هذه إلى الإيقاع — نصل إلى بنياته الدلالية العميقة التي لا يعرضها النص على السطح، ولكنها تكون مفهومة برؤية تجاوزية تأملية وكشفية إلى مستوى أعمق من الوعي التفكيكي.

⁽¹⁾ ينظر د.عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر — مؤسسة نوفل — ط1 — 1981 — ص 356.

⁽²⁾ د. عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي — ط2 — دار الفكر العربي 1968 — ص 221.

⁽³⁾ ينظر د.عبد الملك مرتاض: دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة (أين ليلاي؟) ص 148.

2 - الإيقاع القرآني:

إن الإيقاع القرآني هو "تلك الظاهرة التي تقوم على التكرار المنتظم"⁽¹⁾. وهي نظرة تجعله متميزاً - في جوهره - عن النصوص الأدبية الوضعية، في كونه يتلون تبعاً لاختلاف النصوص من حيث مضامينها وأشكالها، ويزداد تلوناً، حين يتحول إلى لغة كشفية تتلاحم داخلياً عبر النسوج النصية، مما يستدعي طاقة تنقيفية تعمل على تقجيده من العمق.

ولعل أقرب تعريف يلامس إيقاعية النص القرآني هو ما أشار إليه بعضهم بقوله: "إننا ألفينا القرآن العظيم يقوم جمال نظمه أساساً في رأينا، على اصطناع الإيقاع العبقري الذي يطبع بنية كل سورة من السور بطابع إيقاعي يكون هو الخاصية الأسلوبية التي تبهر وتسحر"⁽²⁾.

غير أن الإيقاع القرآني - في تمظهره - يتخذ بعداً إعجازياً، مما يعطيه شرعية الحضور بوصفه مصطلحاً فنياً كرّسه المتن القرآني، وأوجده كتقنية فنية اضطلع بها وحده، ومن ثمة فإنه مظهر من مظاهر معجزة القرآن الموسوعاتية، بحكم ما يتمتع به من جمالية إعجازية موسومة بخاصة تلازم المنهج لها: "ولكن معجزة الرسول هي عين منهجه، ليظل المنهج محروساً بالمعجزة وتظل المعجزة في المنهج"⁽³⁾.

وقد تكون هذه إحدى الغايات التي جعلت النص القرآني مؤبداً الحضور، ومميزاً بخاصية الخلود..

نعود - إذن - إلى إيقاع قصة الوليد.

إننا نجده ينهض على هذه الوتيرة الإيقاعية المتنوعة، وهي - في مجملها - تنتمي خارجياً وداخلياً إلى فئة:

(أ) - فئة ← ون. تواترت سبع مرات. ويسمى (الصائت المديد النوني المرفوع).

(ب) - فئة ← ين. تواترت خمس مرات. ويسمى (الصائت المديد النوني المكسور).

(ج) - فئة ← يم. تواترت أربع مرات. ويسمى (المديد الميمي).

(1) د. عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر - ص 357.

(2) ينظر د. عبد الملك مرتاض: دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة (أين ليلاي؟) ص 149.

(3) محمد متولي الشعراوي: المختار من تفسير القرآن ج 1، دار الشهاب - باتنة - ص 6.

(د) - فئة ← وم. تواتر مرة واحدة. ويسمى (المديد الميمي المرفوع).⁽¹⁾

وعسى أن يكون الجميل في هذه الإيقاعات أنها تدرك من الخارج وبسهولة، بحيث يمكن الوقوف عليها بمجرد القراءة الواعية الأولى. والأجمل أن هذه الإيقاعات الخارجية (الشكل) تنعكس عبرها - وداخلياً - إيقاعات أخرى (المضمون) تتكاتف معها، الأمر الذي يجعلهما متحدين بحيث يصعب الفصل بينهما. وهي سمة حدائية أصلها الجرجاني، لأنه: "لم يكن يفصل بين اللفظ والمعنى أو بين الصورة والمحتوى".⁽²⁾

فالفئات الإيقاعية التي تميز هذه القصة هي:

1 - الفئة الأولى: "ون" تواترت سبع مرات. وهي حسب ورودها.

ن - يسطرون - بمجنون - ممنون - يبصرون - المفتون - فيدهنون.

فمباشرة نجد هذا النظام الإيقاعي محكوماً من فونيم واحد (ون). غير أننا ألفينا هذا الفونيم يتحكم أوله، فيما يلحق بعده بصورة تتناسب مع الشكل والمضمون. من ذلك الآية الأولى: ﴿ن، وَالْقَلَمُ وَمَا يَسْطُرُونَ﴾. نجدها تتحكم في الآيات الثلاث التي تليها.

ن: حرف كغيره من الحروف التي بدئت بها بعض سور القرآن. ولها تفسيرات عدة أهمها: "أنها إشارة للتنبيه إلى أن هذا الكتاب مؤلف من جنس هذه الأحرف، وهي في متناول المخاطبين به من العرب - ولكنه مع هذا - هو ذلك الكتاب المعجز... الذي يتحداهم مرة ومرة ومرة... فلا يملكون لهذا التحدي جواباً"⁽³⁾..

وهذا الرأي عليه جمهور المفسرين. لأنه يجسد مبدأ الإعجازية القرآنية. والواقع أن التفسير المناسب لدراستنا هو ما أورده القرطبي بقوله: "وروى ثابت البناني أن "ن" الدواة. وقاله الحسن وقتادة"⁽⁴⁾.. وكونها دواة لأنها تتماس في جنسها مع العنصرين اللذين أقسم الله بهما، وهما القلم والسطور..

⁽¹⁾ هذه الفئات يسميها د. عشراقي الصوائت كما هي موضحة في المتن.

⁽²⁾ عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي - ص 334.

⁽³⁾ سيد قطب: تفسير الظلال - سورة البقرة - دار الشروق - ط/ الشرعية/ 7. 1978 - ص 38.

⁽⁴⁾ القرطبي: تفسير القرطبي - ص 223.

ولعل المهم — في هذا — هو أن (ن) يشكل كوناً زاخراً بالمعاني والدلالات.

والقلم: يمثل فضاء مفتوحاً توالدياً يرمز إلى العلمية. ويكفيه فخراً أن الله أقسم به.

وفي هذا السياق قال أبو الفتح السفني:

"إِذَا أَقْسَمَ الْأَبْطَالُ يَوْمًا بِسَيْفِهِمْ * وَعَدَّوهُ مِمَّا يَكْسِبُ الْمَجْدَ وَالْكَرَمَ
كَفَى قَلَمِ الْكِتَابِ عِزًّا وَرَفْعَةً * مَدَى الدَّهْرِ أَنْ اللَّهُ أَقْسَمَ بِالْقَلَمِ"⁽¹⁾

وما يسطرون: أي الإقرارات والإصدارات التي تنشأ عن الفكر الإنساني مطلقاً، والتي وراءها القلم..

فاذن: ﴿ن، القلم، يسطرون﴾: تتحكم في الآيات الثلاث الموالية:

﴿ مَا أَنْتَ بِنِعْمَةِ رَبِّكَ بِمَجْنُونٍ * وَإِنَّ لَكَ لَأَجْرًا غَيْرَ مَمْنُونٍ * وَإِنَّكَ لَعَلَى
خُلُقٍ عَظِيمٍ... ﴾

إلا أن الملاحظة التي ينبغي ذكرها، هي أن هناك تقابلاً أو تشاكلاً بين الآية الأولى والآيات الثلاث.

يتمظهر هذا التشاكل في مستويين:

- تشاكل الإيقاع:

يظهر هذا التشاكل في البنية الصوتية التي تميّز الآيات الثلاث، وذلك من حيث تناغمها وتناسبها وانسجامها، فهي تنهض على وتيرة إيقاعية واحدة.

إن وظيفة الأصوات الهندسية تظهر بوضوح في كل المقاطع، وعبرها تتسرب البنية الإيقاعية خالقةً بذلك حساً عميقاً، بدءاً بالنونات الأربعة ثم ما النافية في قوله (ما أنت) ومروراً بالتوكيدين في (وإن لك)، و(إنك) وباللام المزحلقة في قوله: (لأجر) (لعل).

نجد استجابة الألفاظ لهذا التلون والتقابل بين الحروف واضحة، الشيء الذي جعلها — في ظاهرها — استجابة لبنية إيقاعية تخفيها الدلالة الصوتية لهذه الأحرف..

⁽¹⁾ نفسه: ص 225.

- تشاكل المعنى:

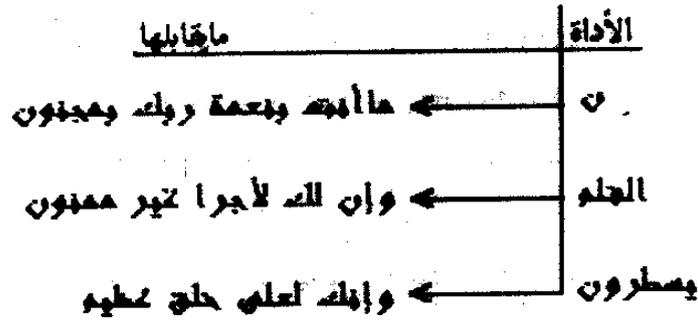
ونعني به المشترك الدلالي لكل من المحمول وموضوعه. فالمحمول هنا أدوات القسم الثلاث، والموضوع جواب القسم المتعدد.

غير أن هذا النوع من التشاكل وجدناه عند محمد مفتاح، وهو بصدده معالجة نص شعري، إلا أنه اتخذ مفهوماً جديداً عنده أطلق عليه (التشاكل الرسالة) ويجعل فاعليته الدلالية كاملة في فاعليته التواصلية، ويمثل شكلاً من أشكال التداولية، أو رسالة قصدية إفهامية، مما يجعل التشاكل الرسالة، عاملاً أساسياً في ضمان وحدة الخطاب⁽¹⁾...

وعنده هو " تكرار لنفس البنيات التركيبية (عميقة وسطحية) على امتداد قول"⁽²⁾.. أو هو تكرار لوحدة لغوية..

إن تشاكل المعنى يظهر في القسم وجوابه..

ويمكن الاستعانة بهذه الرسة لنبيين هذه المسألة، لتظهر دلالات الأدوات وعلاقتها بجواب القسم..



- دلالاتها الإيقاعية: نلاحظ إيقاعاً واحداً مطرداً تلتقي فيه أدوات القسم وجوابها، بحيث يظهر واضحاً على مستوى الخطية والصوتية.

- دلالاتها المحتواتية:

⁽¹⁾ محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) المركز الثقافي العربي - المغرب - ط2 - 1986 - ص 27.

⁽²⁾ نفسه ص 21.

ن = في شكلها دواة - ويكون الحبر بداخلها قارا ثابتاً - يقابلها، نفي الجنون عن الرسول صلى الله عليه وسلم الأمر الذي يلغي صفة الجنون ويثبت صفة التعقل، مما يدل على أن الرسول صلى الله عليه وسلم عاقل ثابت رزين هادئ هدوء وتحجر الحبر داخل الدواة. فهناك - إذن - تقابل..

فانسجام الصوت "ن" مع المعنى المشار إليه، مظهر من مظاهر التشاكل الإيقاعي الذي يفضي إلى تفجير الدلالة المبتوثة داخل المكوّن الإيقاعي هذا..

القلم = الكلمة - هنا - تحمل معنى الإقرار، الكتابة، الاعتراف، الإشهاد. يقابلها: إثبات الأجر للرسول صلى الله عليه وسلم. وهنا يمكننا طرح السؤال الآتي: أليس القلم اعترافاً باستمرار الأجر غير الممنون للرسول صلى الله عليه وسلم؟.. ولعل الإجابة تكون بالإيناعام حتماً...

يسطرون = السطر يعني الخط المستقيم. يقابله خلق الرسول صلى الله عليه وسلم. أليس الخط في شكله المستقيم تجسيدا لاستقامة خلقه صلى الله عليه وسلم؟

غير أن التشاكل - بمفهومه السيميائي - نجده قد لامس الإيقاع والمعنى معاً، الأمر الذي جعل المعنى متحداً مع الصوت اتحاداً لا نظير له.

ولعل هذا يكون قد حصل بـ"وجود ارتباط لحمي عميق بين البنية الصوتية للكلمة وبين النبر الواقع عليها، ثم بين النبر وبين معنى الكلمة"⁽¹⁾ الشيء الذي جعل هذا النص القصصي - الذي تجسده الآيات الأربع - في صورته الإبداعية الشمولية تتفاعل فيه المكونات الصوتية والمكونات الدلالية والمكونات الإيقاعية تفاعلاً، يجعل الرؤية الكشفية كثيفة.

وربما يكون هذا إيقاعاً داخلياً يظهر في تلك العلائق المتحدة والمتفرقة في الدلالات والرموز، وما ينتج عن ذلك من مكونات نفسية وشعورية، كان يشعر بها الرسول صلى الله عليه وسلم، وهو يعنت بثلاث صفات متواليات، والتي ارتسمت على صعيد البنية التركيبية للآيات الثلاث.

وقد يبدو أن حرف النون الذي ينهي هذه الفونيمات، لم يكن وروده اعتيادياً، وإنما لما يفيض به من شحنة نغمية، ولوقعه الجميل على النفس، وقدرته على تحريك العواطف وإثارة المشاعر.

⁽¹⁾ د. كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي - دار العلم للملايين - ط2 - 1981 - ص 295.

وعسى أن يكون هذا التداخل في الصوت والبنية والدلالة، هو ما جعل الإيقاع منظوراً إليه على أنه خارجي من جهة ما يشاع من نغم ناجم عن الفونيمات الأربعة. وعلى أنه داخلي من جهة الدفقات الشعورية والتموجات النفسية التي رافقت ذلك الإيقاع الخارجي.

غير أن "الإيقاع الداخلي يتسلط على الصياغة الداخلية لسطح النص الشعري خصوصاً، والأدبي عموماً، فيتخذ مظاهر إيقاعية تتلاءم فيما بينها داخلياً لتظاهر الإيقاع الخارجي وتنسجم معه"⁽¹⁾ مما يبين أن الجمالية الإيقاعية لا تقتصر على الإيقاعات الخارجية وإنما تتجاوزها إلى إيقاعات داخلية من الصعوبة استكناهاها. وعلى هذا النحو كان النص القرآني في فونيماته الأربعة.

إن هذه السيرة الإيقاعية ألفينا الناقد الفرنسي فاليري بشير إليها بقوله: "إن النص الخالد هو الذي يشكل معناه مع مبناه كلاً لا يتجزأ!"⁽²⁾ وهي الوتيرة التي يشهدها هذا النص القرآني.

إن الإيقاع الأول المرصود في الآيات الأربع والممثل في الفئة الأولى ذو مضمون واحد يصور معاناة الرسول صلى الله عليه وسلم في مختلف وجوهها. وهو أنه في دعوته وجد صدوداً من قبل قومه وعلى رأسهم الوليد، مما ثبّط من عزيمته فأصيب بنكسة تبليغية، بحيث وجد أمامه جداراً يحجب عنه تواصلية الخطاب، ويمدّد الهوة بينه وبين متلقيه..

ولما كان هذا حاله، لزم الأمر تقوية الكلام من أجل تقوية النبي وتثبيتته، ذلك أنه "إذا كان الكلام مع المنكر كانت الحاجة إلى التأكيد أشد"⁽³⁾ لذلك عدد أدوات القسم وعدد جواباتها، ونوع من أساليب التوكيد بالتركيز على حرف (إن) في موطنين:

﴿ وَإِنَّ لَكَ لَأَجْرًا غَيْرَ مَمْنُونٍ، وَإِنَّكَ لَعَلَىٰ خُلُقٍ عَظِيمٍ، ﴾

لما له من تأثير مباشر في رفع معنويات الرسول صلى الله عليه وسلم الهابطة. ذلك أن "إن" لا تستخدم إلا إذا كان للمتلقى "ظن في الخلاف..."

(1) د.عبد الملك مرتاض: دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة (أين ليلاي؟!؛) ص 147.

(2) د.بكري شيخ أمين: التعبير الفني في القرآن — ص 295.

(3) د.عبد الله حنفي: أسلوب المحاوراة في القرآن الكريم — الهيئة المصرية العامة للكتاب — ط 2 —

1985 — ص 22.

ولذلك تراها تزداد حسناً إذا كان الخبر بأمرٍ يبعد مثله في الظن⁽¹⁾ وعن طريق التوكيد، رفعت معنوياته، وشحن شحناً مكنه من القدرة على المجابهة، ومواصلة التبليغية القرآنية.

2 – الفئة الثانية : (ين):

وهي فونيمات: بالمهتدين – المكذبين – مهين – بنين – الأولين. تواترت خمس مرات. غير أن الملاحظة التي ينبغي ذكرها، هي أن تغيير البنية الإيقاعية مرتبط بتغيير المضامين التي تتجدد عبر السياق النصي، الأمر الذي يحيلنا إلى بنية إيقاعية معقدة.

3 – الفئة الثالثة: (يم):

وهي فونيمات – عظيم – نميم – أثيم – زنيم. تواترت أربع مرات.

وهي ترتبط ارتباطاً عضوياً بالمضمون، إنها مزاجية تامة بينهما، لأن الإيقاع "هو إيقاع للنشاط النفسي الذي من خلاله ندرك ليس فقط صوت الكلمات، بل مافيه من معنى وشعور"⁽²⁾.

ولعل المضمون المتجدد هنا، هو ما يمثله ذلك التلون الذي تتميز به هذه القصة في كل مكوناتها. فمن رفع معنويات الرسول، إلى تحذيره من مدهانة المشركين له، إلى تعرية شخصية الوليد، إلى الانتقام منه. كل هذا يستلزم تغييراً في الشكل الإيقاعي الذي يرافق هذه المضامين.

4 – الفئة الرابعة: (وم):

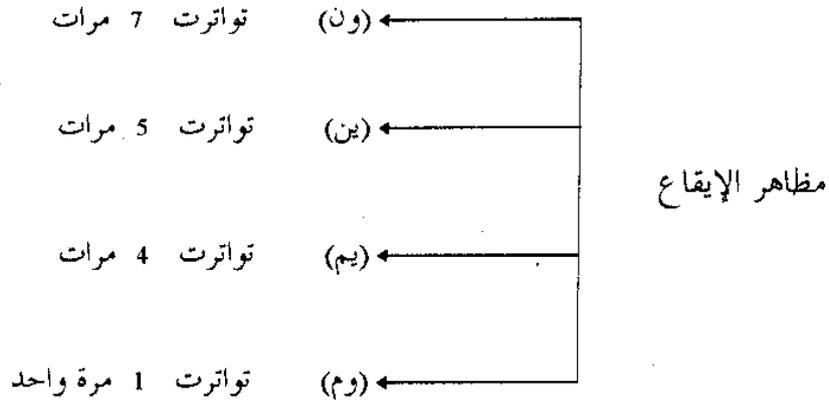
وهي فونيم – الخرطوم. تواترت مرة واحدة، وختمت الإيقاعات السابقة، فكأن حرف "الميم" الذي تطبق فيه الشفتان وتضم، إعلان عن نهاية الوليد، نهاية دين الوثنية...

فإذا القصة كلها، تداخلت فيها هذه الفونيمات وتغيرت نتيجة التجدد الذي يحدث على صعيد المضمون..

ويمكن الاستعانة بهذا المخطط لمعرفة الإيقاع ومظاهره.

⁽¹⁾ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز – مطبعة السعادة الحانجي – ص 311.

⁽²⁾ د. عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ص 356.



هذا التنوع الإيقاعي حدث نتيجة التنوع المضموني، وهو يعكس - في مظهره - دلالات النص المختلفة. وبتنوع الإيقاع وبتكثيفه - عبر هذه الفونيمات - تسهل عملية حصر المضامين..

يُحصل، هذا التداخل بين الإيقاع والمحتوى، حين يكون النسيج النصي محكماً على صعيدي الشكل والمضمون. إنما "يتكثف الإيقاع هنا في حركة النمو في نسيج العلاقات الناهض بين هذه المكونات ويلف الإيقاع هذا النسيج، يسور فضاء، بدوره وذلك حين يتخذ الإيقاع شكل التواتر المنجول في النص ككل، والذاهب في أكثر من اتجاه أو المتداخل في حقول دلالات النص كلها"⁽¹⁾.

هذه الفونيمات - السبع عشرة - تشكل في نهاية المطاف بنية النص القصصي هذا، إضافة إلى مدود أخرى تتبع من داخل النص وهي متشابهة متداخلة مثل: - ما - لعل - فلا - ودو - حلاف - همار - مشاء - مناع - إذا - تتلى - آياتنا ..

ويختلف المد حسب طبيعة الحركة التي تنشأ من جرائه من حركتين إلى ست حركات.

وتتعد بنية هذا النص وتزداد كثافة وحدة، وينبع التعقيد والكثافة من التحولات التي تطرأ على مضمون النص، هذه التحولات انعكاس لإيقاع النص وتجاوب داخلي له...

⁽¹⁾ يعني العيد: في معرفة النص - دار الآفاق الجديدة - بيروت - لبنان - ط1 - 1983 - ص 101.

ثانياً. المكوّن السردى:

نكتفي بمكونين سرديين، لأننا سنتعرّض في الفصل الثالث، إلى مكونات أو مستويات سردية عديدة..

1 - السرد الإضماري:

الإضمارية⁽¹⁾ تغييب لأجزاء مضمونية معينة بقصدية فنية عالية، غايتها إشراك المتلقي في التأويلية النصية بحيث تصير القراءة - في ظلها - تأويلاً لما يقال وراء ما قيل، مما يتبين للقارئ القرآني أن السردية الخطابية في القصة القرآنية تعتمد وبصورة وطيدة، على تقنية الإضمار أو الإيعاز. فتركيباته موسومة في العديد من المواضيع بخصوصية اقتصادية، يكتفي فيها الموقف بالإمضائية الخطابية، والإيماء البيانية، الشيء الذي يجعل المفاعلة بين النص القرآني وذهن المتلقي مفاعلة إيجابية قائمة على ملء الفراغات البيانية التي يتجمل بها الخطاب القرآني على اعتبارها حلية بلاغية يتميز بها النص القرآني..

غير أننا نجد لهذه الرؤية الحدائثية (الإضمارية) حضوراً في آداب العصر الحديث، بحيث تحدث عنها أحمد أمين بقوله: "أن تخفي عن النظارة الحقائق الضرورية المتعلقة بالأشخاص أو الدوافع أو الحوادث، فتظل رغم دخولها في الحركة، عوامل مخيفة مجهولة، لا نعرف وجودها إلا بنتائجها. فإذا انضمت لها هذه الحقائق المجهولة فهمنا أسباب ما حدث، وكان لذلك تأثير عظيم علينا"⁽²⁾..

إلا أن هذا التعريف يصبح تقليدياً، إذا ما عايناه بمقاييس منظومة السرد الجديدة، لأنه يعتمد على عنصر الإخفاء والإدهاش واصطناع المفاجأة وهي خصائص كان عليها الفن القصصي التقليدي...

يظهر السرد الإضماري في موطنين متباينين من هذا النص:

أ - موطن القصدية الفعلية: وجدناها تظهر في حذف ثلاثة مفعولات من قوله تعالى:

— مَا يَسْطُرُونَ — فَسْتَبْصِرُ وَيُبْصِرُونَ — لَوْ تَدَّهْنُ فَيُدْهِنُونَ.

⁽¹⁾ حصصنا لها حيزاً كبيراً في الفصل الثالث.

⁽²⁾ أحمد أمين: النقد الأدبي - دار الكتاب العربي - بيروت - لبنان - 4 - 1967 - ص 175.

إن السياق السردى في هذه التراكيب يقود إلى طرح عدة تساؤلات وتوقع عدة احتمالات من جراء هذا الحذف..

ولعل الإجابة تكون مضمرة في ثنايا النسيج السردى الذي يعقب كل مفعول، ليتترك ذهن كل قارئ ينصرف إلى حيث استقر ذهنه في استبطان تلك الإضمارية. وهي ظاهرة تقنية تشي بها الحداثة، وبخاصة في مجال ما يسمى بالرواية الجديدة حيث ترمي إلى إشراك القارئ في النص، وهي لفنة تبليغية (Un geste communicatif) من شأنها الخروج بالإطارية السردية إلى فضاءات رحبة يتسع فيها المدد السردى ليشمل البات والمتلقى معاً...

وفي هذا السياق يرى عبد السلام المسدي بأن "جوهر الأسلوب، إنما يكمن فيما يضيفه البات على الفكر، بما يحقق كل التأثير الذي صيغت من أجله هذه الفكرة، أي أنه يرفق الفكرة بسهام تخز المستقبل فتستفزّه وتحرك نوازعه وردود فعله"⁽¹⁾..

ولعل الإضمارية — بهذه التوصيفية — تكون قد سجلت حضورها في مرصودنا التراثى العربى. ويمكننا أن نحيل في هذا الشأن إلى التفتن المبكر للنظرية البلاغية التي أظهرت تصوراً يتماس مع النظرات الحداثيّة الجديدة، بحيث وجدنا البلاغة تعتمد على الحذف تحقيقاً لمقولة أكثر بين صيفى التي مفادها: "البلاغة الإيجاز"⁽²⁾»⁽³⁾..

غير أن هذا التفاوت بين النظرة التقليدية التي صورتها البلاغة، وبين البعد الحداثى من وراء الحذف أو القصديّة الإضمارية، إنما ينحصر في كون الأولى تنظر إلى الحذف من وجهة بلاغية صرفة، بحيث يمكن الاستغناء عن المفعول به مثلاً، إذا كان لا يستدعي ذكره أي جديد. في حين نجد الثانية ترمي وراء الحذف، إلى إشراك القارئ وشده إلى النص الأدبى، بعد وضعه في حيرة ليكون عنصراً مفعلاً لدينامية النص، الأمر الذي جعلها نظرة فنيّة تحيل إلى الحداثة...

إن الجزء الأول من تعليل إخفاء المفعول به — والذي جاء في هذا التعريف: "لقد قرأنا في علم المعاني أن المفعول لا يحذف إلا إذا أريد أن يكون في ذهن السامع مطلقاً عاماً ينصرف إلى كل مفعول يتخيله الذهن، أو أن يكون

⁽¹⁾ د.عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب — ص 82.

⁽²⁾ يمكن الرجوع في هذا الشأن إلى كتاب البيان والتبيين، وتحديدًا إلى قصة صحيفة بشر بن المعتمر التي أوردتها الجاحظ في معرض حديثه عن البلاغة والاقتصاد البيانى في فن القول.

⁽³⁾ السيد أحمد الهاشمى: جواهر البلاغة — دار الفكر — بيروت — 1978 — ص 224.

والواقع أننا نجد ذهن مثلاً ينصرف في (ما يسطرون) إلى فعل الكتابة التي تنشأ عن القلم.

وفي (فستبصر ويبصرون)، ينصرف إلى المصير المتربص بالرسول والمشاركين. وفي (لو تدهن فيدهنون)، يذهب إلى فعل المداهنة أو المساومة وتأثير ذلك على خط الدعوة الإسلامية..

ومما لاشكَّ، فيه أن القارئ نفترض أنه سيجد له مكاناً بفعل الاحتمالات التي يطرحها والتي من شأنها الوصول إلى ما وراء السردية الإضمارية التي يكملها هو.

وفي هذا الشأن يقول غنيمي هلال: "أصبحت القصة الحديثة تتطلب من القارئ جهداً كبيراً للكشف عن هذا المؤلف من وراء الأحداث والشخصيات" (2)....

يتجه أحياناً السرد القرآني — في تقنية الإيعاز — إلى حذف جزء معين من النص، لينصبَّ الاهتمام للشيء المذكور حيث يكون "ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الفائدة أزيد للإفادة، وتجذك أنطق ما تكون إذا ما لم تتطق وأتم ما تكون بياناً إذا لم تبين" (3)..

ولعل الإضمارية التي نحصياها نحن، هي ما يسميها بعضهم بمفهوم الاختزال لأن "الاختزال في أساليب القصة، هي نحو من البناء السردية الذي يفجر الإمتاع الذهني عند المتلقي، بنحو بالغ المدى. إنه يجعل المتلقي مسهماً في الكشف الفني مفرجاً تنقلاته الفكرية هنا وهناك مثرياً ذهنه يربط شذرات الأحداث واللين لتداعياتهما" (4).

(ب) — موطن القصديّة الاسمية: يظهر في الجزء المتعلق بشخصية

(1) د. بكري شيخ أمين: التعبير الفني في القرآن، ص 267.

(2) غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث — ص 551.

(3) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق وشرح: محمد عبد المنعم خفجي، — مطبعة الفجالة الجديدة — القاهرة — ط 1 — 1969 — ص 170.

(4) الكلاعي: أحكام صنعة الكلام — تحقيق محمد رضوان الداية — دار الثقافة — بيروت — 1966 — ص 90.

إنَّ السردية هنا تعرضت لفعل الشخصية، ولم تحفل باسمها الأمر الذي
مكنها أن تخرج عن الاحتفائية المألوفة في نمطية القص التراثي..
إن عدم ذكر اسم الشخصية هو بقصد إيجاد شراكة حقيقية بين النص
والقارئ..

وعسى أن يكون هذا، ما جعل السردية القرآنية، تعتمد إلى هذا البتر الفني،
الشيء الذي جعل الميثاق السردى – الذي يربط النص بالقارئ – باقياً، مما
يستلزم وجود علاقة بين النص والقارئ، بحيث يجعله يحس بمكانيته في النص.
والواقع، أننا نجد هذا المكون الإضماري يخرج القارئ من فضاء التلقي
السلب الساكن، نحو أفق جديدة رحبة ينضم فيها إلى فضاء النص كمشارك في
تفسيرية وتجليه مكانه (قراءة وتدوقاً)، بحيث ألفينا النص القرآني – وبهذه
التقنية – يحدد قارئه النموذجي، حيث أظهر جزءاً من الشخصية ينوب عنها،
وهو صفاتها وأفعالها وتحركها دون أن يومئ إلى اسمها...

ولقد أخفى الشخصية كلية – وفي الوقت نفسه أظهرها – مما جعل
مظاهر الإخفاء والإيماض موزعة على ثلاثة أشكال:

– أظهر – في الشخصية – تلويناتها الذاتية المميزة لها (حلاف، مهين،
هماز)، وأخفى اسمها – في ضوء هذه الصفات – تاركاً للقارئ أن يفكر في
اسم يتلاءم مع هذه النمطية. وهنا سرّ الإضمارية.

– ثم أظهر فيها صورها العاكسة لعلاقاتها مع غيرها (مشاء بنميم، مناع
للخير، معتد أثيم)، وظل اسمها مضمراً..

– ثم أظهر صفتها الجسمية (عتل) وصفة أخرى تتصل بانتمائها القبلي،
والتي – في النهاية – حددت عدم شرعية هويتها. وهي (زنيم)...

وهو في كل هذا الإيعاز، يصوّب القارئ، بحيث يشغل ذهنه فيتركه يفكر
في إيجاد اسم ينسجم وفق النمطيات الثلاثة. وهذا سر المكوّن الإضماري...

– **السرد الساخر:** السخرية – هنا – لا نعني بها التهريج والإضحاك،
كما يتبادر من التسمية. بل هي انعكاس لدرجة الوعي لدى الشخصيات الموظفة
في النص القرآني، أو هي تفويض لبراهينهم التي يسوقونها تجاه موقف عقائدي
مثلاً، فتكشف عن سداجة الطرف الذي يجادل في أمر قضى فيه الخالق.

والسرد في القصة القرآنية لا يعري الشخصية تعرية واضحة مكشوفة، بل

ومن المثير أن قصص موسى مع بني إسرائيل عامة، هي التي تجسد السخرية بشكل لافت⁽¹⁾.

يعرض السرد الساخر في القرآن بأشكال منها:

— الشكل الأول: يمارسه القوم تجاه أنبيائهم كحال قوم نوح حين كان يصنع السفينة، فهم يمرّون عليه ضاحكين:

﴿وَيَصْنَعُ الْفُلْكَ وَكَلَّمَا مَرَّ عَلَيْهِ مَلَأَ مِنْ قَوْمِهِ سَخِرُوا مِنْهُ...﴾⁽²⁾

— الشكل الثاني: يكون أمر السخرية فيه متروكاً للقارئ من ذلك:

﴿وَقَالَ فِرْعَوْنُ يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ مَا عَلِمْتُ لَكُمْ مِنْ إِلَهٍ غَيْرِي، فَأَوْقِدْ لِي يَا هَمَانُ عَلَيَّ الطِّينَ وَاجْعَلْ لِي صَرْحًا لَعَلِّي أَطَّلِعُ إِلَى إِلَهِ مُوسَى وَإِنِّي لِأَظُنُّهُ مِنَ الْكَاذِبِينَ﴾⁽³⁾.

— الشكل الثالث: يعتمد فيه الإله المباشرة في تقديم السخرية من ذلك:

﴿وَالَّذِينَ يَكْنُزُونَ الذَّهَبَ وَالْفِضَّةَ وَلَا يَنْفِقُونَهَا فِي سَبِيلِ اللَّهِ فَبَشِّرْهُمْ بِعَذَابٍ أَلِيمٍ﴾⁽⁴⁾ فكلمة بشرهم، فيها كثير من السخرية.

ولعل بعض ما يشي به السرد الساخر يكمن في جانبه الترويجي. فالقصة القرآنية تجمع "الفن إلى شيء آخر هام، فهي تعطي اللذة والمتعة الجمالية...".⁽⁵⁾

أما المكوّن السردية في مقاطع سورة القلم فيتجلى في شخصية الوليد المتحرشة بالرسول صلى الله عليه وسلم حيث يقدمه السارد (الإله) على أنه غني ذو مهابة وجاه، يجيد الفنون البلاغية بما أوتي من فصاحة وبيان.

ومما يدلُّ على مكانته وتحرشاته بدعوة محمد هو حضوره في مناسبات قرآنية عديدة.⁽⁶⁾

⁽¹⁾ يمكن العودة إلى سورة البقرة وبالضبط في قصتها بحيث تظهر لجة بني إسرائيل وتماطلهم في تنفيذ أمر الله. ماهي؟ ... ما لوها؟ .. إن البقر تشابه عليها ...

⁽²⁾ الآية 38 سورة هود.

⁽³⁾ الآية 38 القصص.

⁽⁴⁾ الآية 34 — سورة التوبة.

⁽⁵⁾ د. محمد سلام زغلول: دراسات في القصة العربية الحديثة — ص 5.

⁽⁶⁾ نزلت فيه سور: الدخان، القلم، المدثر، الكوثر....

يظهر السرد الساخر في قوله تعالى: ﴿بَعْدَ ذَلِكَ زَنِيمٌ﴾. والزنيم: "قيل موسوم بالشر، لأن قطع الأذن وسم. وقال الفراء: الزنيم الدعي الملقق بالقوم وليس منهم"⁽¹⁾.

غير أن كتب التفسير المختلفة استقرت على أمر الالتصاق واللقطة، بحيث يكون الوليد فيها لقيط بن زنا. وهو بهذه الصفة شبيه بزئمة الشاة. أي ذيلها.. ولا أعتقد أن هناك صفة أبلغ في التأثير على العربي من قولنا له: إنك لقيط. وبهذه الوسمة يكون السرد الإلهي قد سخر من الوليد سخرية لاذعة.. ويظهر أيضاً في موطن آخر في قوله تعالى: ﴿سَنَسِمُهُ عَلَى الْخُرطوم﴾.

إن العرب تعتز بأنوفها فتجعلها مكان العز والشموخ، فقد عبر القرآن "بالوسم على الخرطوم عن غاية الإذلال والإهانة، لأن السمة على الوجه شين وإذالة، فكيف بها على أكرم موضع منه.. وفي لفظ الخرطوم استخفاف به واستهانة"⁽²⁾. وقيل معناه: "سنعلمه يوم القيامة بعلامة مشوهة يبين بها عن سائر الكفرة، كما عادى رسول صلى الله عليه وسلم عداوة بان بها عنهم، وقيل: خطم يوم بدر بالسيف فيقيت سمة على خرطومه"⁽³⁾.

وقصدنا من إيراد هذه الشواهد أن يبين السرد الساخر المستخدم في القصة القرآنية، بحيث ألفينا النص القرآني يكتفي بذكر صفة معينة تحمل دلالات تكثيفية إيحائية تغمر مخيلة القارئ، حيث يذهب بعيداً لدرجة كره تلك الشخصية والحقد عليها..

وما ينبغي الإشارة إليه هو مبدأ الاختيارية الذي ينهض عليه السرد القرآني الساخر، بحيث وجدناه يختار الصفة التي من شأنها تقجير الشخصية من الداخل. وهو ما تلمسناه في لفظتي زنيم، والوسم على الخرطوم.

ويظهر في صفة ثالثة لا تقل إسفافاً ومهانة عن الصفتين الأخريين. وهي كلمة "عتل". والعتلة في لسان العرب، "حديدة كأنها رأس فأس عريضة في أسفلها"⁽⁴⁾. وقيل: "العتلة: العصا الضخمة من حديد لها رأس مفلطح كقبيعة السيف تكون مع البناء، يهدم بها الحيطان"⁽⁵⁾. وفيه أيضاً: "والعتلة: الهراوة من

(1) ابن منظور: لسان العرب — ج15 — 168.

(2) الزمخشري: الكشاف — ص128.

(3) نفسه — ص128.

(4) ابن منظور — لسان العرب — ج13 — ص439.

(5) نفسه، ص439.

إن الشواهد التي سقناها، الغاية منها تبيان دناءة الصفة التي ينتخبها الإله نموذجاً للسرد الساخر. فالعتلة في تمظهرها صفة كاريكاتورية ساخرة، تكشف عن شخص غليظ خلقاً وخلقاً. لأن السخرية في القرآن: "ترتسم دائماً في سورة أو تقترن بصورة محددة بحيث يشعر السامع كأنه يرى هذه الصورة بعينه، ويرى موضع السخرية واضحاً بارزاً، ولكن الأسمى... أنها صورة مثيرة للانفعال والمشاعر"⁽³⁾..

إن السخرية القرآنية — بالمفهوم الحدائثي — هي تعرية الشخصية وكشفها من الداخل ومن الخارج قصد تبيينها المكانة التي تليق بها في المسار القصصي..

وقد لاحظنا أن السردية الإلهية اكتفت بثلاث صفات مكثفة جعلت الوليد يشعر بالمذلة التي آل إليها في شرفه، وانكشف له أنه لا يعدو أن يكون شبيهاً بهراوة من خشب، فضلاً عن أنه ملصق بقومه، أما أنفه الموسوم فيجعله محلاً للسخرية والتندر، بحيث ظل يتوارى من القوم من سوء ما وسم به، أيحجبه بيده على هون أم يتركه وكرماً للذباب..؟
ويكون السرد الساخر قد حقق غايته متى اجتمعت هذه الصفات، (عتل، زنيم، خرطوم)، في من شخصه.

ثالثاً. المكوّن الشخصاني⁽⁴⁾:

تعرضنا — في الفصل الأول — إلى السردية وبناء الشخصية ولكن بصورة اقتضتها عملية البناء الفني، وفرضتها خصوصيات قصة موسى. غير أن العملية — في هذه القصة — مختلفة استدعت لوناً جديداً وتقنية مغايرة،

⁽¹⁾ نفسه، ص 450.

⁽²⁾ القرطبي: تفسير القرطبي: ج 18 — ص 232.

⁽³⁾ د. عبد الحلیم الحفني: أسلوب السخرية في القرآن — الهيئة المصرية العامة للكتاب — القاهرة الأولى

1978 — ص 103.

⁽⁴⁾ من استعمالات بعض الأدباء العرب كقول أحدهم: (الحدائث حدثوية بوصفها موقفاً شخصانياً وجودياً، ينظر محمد جمال باروت: تجربة الحدائث ومفهومها — مجلة قضايا وشهادات — (عدد خاص بالحدائث) — ع 1 — مؤسسة عبال 1990 — ص 261.

إننا – وبدراستنا هذه – لا نتصور أنفسنا أمام تلك النمطية الشخصية التي كانت تميز قصص وروايات القرن التاسع عشر، والنصف الأول من القرن العشرين، بحيث كانت الشخصية فيه كل شيء، منحت قداسة وسلطة مطلقتين على النص..

إن الشخصية في القص القرآني هي تلك التي تظهر بوضوح، وتقدم بطريقة وصفية شاملة وتعمل على توجيه الأحداث، وهي – في صيرورتها – ما تفتأ تنمو وتتطور إلا وفق حركية الشخصية ونموها وتطورها. وهي بهذه الشاكلة تتقاطع مع الشخصية التقليدية. وفي الوقت نفسه هي أيضاً تلك الشخصية التي تتسم بالغموض والفوضى، بحيث لا يظهرها السرد إلا مبعثرة مجزأة، ولا تستكشف إلا بالعودة إلى بعض أجزائها المبعثرة عبر النسيج القصصي، وباستتطاق دلالاتها المختلفة. وهي بهذا يمكن تسميتها الشخصية الجديدة⁽¹⁾.

إن تلك المسميات التي كانت تلحق شخصيات الأعمال القصصية والروائية على حد سواء، ماهي إلا تجميد وتسكين لحركيتها عبر المدد السردية. ثم إن هذا التصنيف في حد ذاته لا يفعل مقروئية القارئ، بل يتركه منجذباً ومشغولاً إلى التلقي الجامد الساكن مسلوباً إلى تحرك الشخصيات.

إن هذا التصنيف أصبح ضرباً من السخرية وجنساً من العبث: "والحق أنه من العسير تصنيف الشخصيات في أي عمل من الأعمال السردية إلى مركزية وثنائية وغير ذات شأن إطلاقاً، كما هو متعارف في النص السردية بمجرد المتابعة التي تقوم على الملاحظة⁽²⁾". وعلى هذا فكثيراً ما نجد شخصية واحدة تتقاطع فيها كل المسميات فهي ثانوية في هذا الحدث ورئيسية في ذلك وأخرى في الثالث. وهذا في عمل قصصي واحد. الأمر الذي جعلنا نلغي هذه المسميات ونقصيها من بحثنا هذا...

غير أننا حين لجأنا إلى علم السيميولوجيا الذي هو: "علم موضوعه أنظمة العلامات أو الرموز التي بفضلها يتواصل البشر فيما بينهم"⁽³⁾.. اكتشفنا طريقة

⁽¹⁾ أطلقنا عليها هذا الاسم لتتناسب مع الرواية الجديدة. التي تنادي بمثل هذه النمطية.

⁽²⁾ د. عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة.... ص 57.

⁽³⁾ د. محمد السرعيني: محاضرات في السيميولوجيا – دار الثقافة للنشر والتوزيع – الدار البيضاء – المغرب – ط 1 – 1987 – ص 15.

إن هذه الطريقة تنهض على اللغة، إذ تجعل الألفاظ ذات مقصدية إفهامية من شأنها أن تحيل إلى خصيصة البناء الجوهري.

وكل عمل يجعل اللفظة مرتكزاً إبداعياً له، نفترض أنه يلجأ إلى السيميائية أو البنيوية التي تعول على اللفظ بوصفه دالاً، الشيء الذي يجعل الدراسة متماسة مع السيميولوجيا. لأن "علم النفس والبنيوية وبعض المحاولات الجديدة للنقد الأدبي، كلها تدرس الواقعة بوصفها دالة، وافترض الدلالة يعني اللجوء إلى علم السيميولوجيا"⁽¹⁾.

وعسى أن تكون هذه الأخيرة كفيلاً بتحقيق بعض النتائج التي نرجوها من وراء هذا العمل، لأنها تعتمد على الدوال، ونحن مقصدنا اللفظ بوصفه دالاً وعنه نكتشف طريقة بناء الشخصية..

إن الشخصيات الموظفة في قصة الوليد لا يمكن دراستها إلا بواسطة العلامات المُميّزة لها، واللجوء إلى العلامات يقتضي الدوران في محيط السيميولوجيا التي تقوم على العلاقة بين العلامة والدال والمدلول، فالعلامة مكونة من دال ومدلول، يشكل صعيد الدوال صعيد العبارة، ويشكل صعيد المدلولات صعيد المحتوى"⁽²⁾...

إلا أننا فيما توصلنا إليه لم نكن نحفل بالمضمون (المدلول) بل كان مقصدنا الدوال، لأننا ألفينا "اللغة تنهض بوظيفة سردية بنائية لا تقل عن وظائف الشخصيات، والحيز، والزمان، والحدث"⁽³⁾.. وعلى هذا النحو كانت دراستنا...

1 - الشخصيات بحسب تواترها في القصة:

ما يمكن أن نلاحظه في قصة الوليد هو طغيان تقنيات توظيف الثنائية

⁽¹⁾ Roland Barthes: *Elements de Semiotique*. DENOEL/ Gonthier.

Paris 1965 P 81.

⁽²⁾ عبد الله إبراهيم مع جماعة: معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة) المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - ط 1 - 1990 - ص 97.

⁽³⁾ د.عبد الملك مرتاض: - بنية السرد في الرواية العربية الجديدة - تحليلات الحداثة - ع 3 - ص 20.

إن هذه الثنائيات في قصة الوليد هذه، تمثل النظام الذي يوجه القصة، ويحدد المسافة بين البطل (الرسول) والبطل المضاد (الوليد).. ولعل هذا النظام يكون قد جاء من طبيعة القصة نفسها، لأنها تصور صراعاً بين عقيدتين إحداهما جديدة وأخرى بالية.. هذا الصراع جعل القصة تتبنى على تصور ثنائي للأوضاع المتحينة زمن الدعوة الإسلامية. لقد كانت الشخصيات موزعة عبر القصة ومسخرة لتحقيق مبدأ الثنائية الضدية..

وهي حسب الظهور:

(أ) - شخصية الرسول: يُظهرها السرد من بداية القصة أي من: "ن والقلم... إلى... المكذبين". وتتجسد بوضوح في الضمائر المستخدمة في هذه الفقرة (ما أنت... ربك... لك.. إنك.. فستبصر... ربك... فلا تطع.. لو تدهن.. ولا تطع)..

من خلال هذه الجمل نكتشف أن الرسول صلى الله عليه وسلم كان يعاني إحباطاً نفسياً حاداً من جراء تصرفات المشركين معه وخاصة الوليد..

ولتصوير هذه المعاناة، نورد بعض الشواهد التي يمكنها الكشف عن معنويات الرسول الهابطة حيث: "روي أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال: "ما نالت مني قريش شيئاً أكرهه حتى مات أبو طالب"... وذلك أنهم تجرؤوا عليه، حتى نثر بعضهم التراب على رأسه"⁽¹⁾. ولم يكتفوا بهذا، بل تمادوا حتى بلغت بهم الجرأة أن رموا الحوايا على جسده وهو يصلي. "فعن ابن مسعود قال: بينما رسول الله يصلي عند البيت وأبو جهل وأصحابه جلوس، وقد نحرت جزور بالأمس. فقال أبو جهل: أيكم يقوم إلى سلا - جزور بني فلان - فيضعه بين كتفي محمد إذا سجد؟ فانبعث أشقى القوم، فأخذه، فلما سجد النبي صلى الله عليه وسلم وضعه بين كتفيه، فاستضحكوا وجعل بعضهم يميل إلى بعض"⁽²⁾.

ينضاف إلى ذلك آيات كثيرة ماثلة هنا وهناك، تشير إلى مظاهر

(1) محمد الغزالي - فقه السيرة - مكتبة رحاب الجزائر - 1988 - ط 2 - ص 123.

(2) نفسه ص 123 - 124.

إن ما يلاحظ على هذه الفقرة، أنها تتقاطع مع نظرية السرد الجديدة في نقطة واحدة. حيث ألقيناها تقوم على مخاطبة الشخصية بصيغة "أنت" كما هو واضح في: ما أنت... إن ربك.

وفي ظل هذه التوظيفية "يتحول إلى مفهوم السرد من مجرد عرض لأحداث أو حالات (وضعيات) إلى نظام من التواصل"⁽²⁾ هذا النظام بإمكانه أن يكشف عن طبيعة التواصل الجديدة التي تنشئ الصيرورة الخطابية السردية عبر الزمن الدعوي، مذ هذه القصة إلى قصة الخلاص الأبدي وقيام الساعة.

إن الألفاظ المكوّنة للفقرة السابقة، تجسد صعوبة الفعل الخطابي الذي تكشف للنبي صلى الله عليه وسلم، بحيث لم يعد قادراً على التواصلية وذلك بفعل تأثير ادعاءات الوليد عليه، الأمر الذي جعله منهوك القوة ذا عزيمة فائتة.

إن المجسّد لهذا، هو توظيف أدوات القسم الثلاث المستخدمة في نمطية السردية القصصية والتي هي: ن، والقلم، مايسطرون. ثم تعداد جواب القسم: ما أنت، وإن لك، وإنك لعل. حيث هذا التضخيم في القسم وجوابه يوحى بصعوبة المرحلة التي كان يعيشها الرسول والتي كانت نفسيته مسرحاً لها وما يدعم ذلك مخاطبته بـ"ربك" في الوطنين المذكورين..

نجد هذه الإضافة ذات دلالة مضمونية تشي من أن محمد صلى الله عليه وسلم كان وحيداً في المعركة، الشيء الذي يستدعي توفير العناية له، فهي تتطوي على قدر كبير من الرعاية والحنان..

إذا تأملنا كل هذا، وتأملنا هذه الإضافة، وجدناها تحدد طبيعة السرد الباني لشخصية الرسول. فكأن الخطاب فيها موجه لمحمد وحده، وكأن السارد — بهذه الإضافة — ربُّ محمد فقط...

ولو تأملنا مجدداً موقف محمد من قريش — وهو وحيد، وهم عدد لا

⁽¹⁾ نعت بكثير من الصفات من بينها: مجنون، كاهن، مفتر، ساحر، وغيرها مما رصده القرآن الكريم.

⁽²⁾ C.I.Bremond: *Logique du recit* p 12 . Seuil 1973 /نقلاً عن حسين حمري:

تجليات الحداثة — ع3 — ص 174.

إن هذه التقنية المفرداتية (ربك) من شأنها أن تبني الشخصية من جديد. فبعد أن كان مهزوزاً هابط العزيمة منخور القوى أصبح بهذه الإضافة – (السرد الباني) ذا عزيمة قوية تغيرت على ضوءها كل مشاعره فبني بناء معاداً.

إن هذه الإضافة التي اغتدى فيها الرسول صلى الله عليه وسلم شخصية أخرى مرجعنا فيها إلى الألفاظ الموحية لأنها، تشبه الأشخاص تماماً، والحق أن التشخيص عملية نفسية صرف، فنحن الذين نتمثل في اللفظ المهابة أو الدماتة⁽¹⁾.

وعسى أن تكون الغاية من اعتبار الرسول شخصية تتمتع بخاصية الحضور في حركة السردية القرآنية، هي ما تشي به هذه الفقرة في كونها وظيفة الشخصية من نمط النبوة. وهذا لم يأت عرضاً وإنما كان بوعي وقصدية إفهامية، الغرض منها، إعطاء مرجعية دينية للقصة وإضفاء الصفة النبوية على النسيج السردية.

ب – شخصية الوليد: ما يلفت الانتباه، هو أن هذه الشخصية يعرضها السرد متوحشة مفعمة بروح التسلط والتجبر.

تظهر في الفقرة الآتية: ﴿ وَلَا تُطَعْ كُلَّ حَلَّافٍ مَهِينٍ هَمَّازٍ مَشَاءٍ مَنَاعٍ لِلْخَيْرِ مُعْتَدٍ أُثِيمٍ عْتَلَّ بَعْدَ ذَلِكَ زَنِيمٌ ﴾. من خلال هذه الصفات يتبين أنها كانت شخصية متحرشة بالرسول، متسلطة عليه، الأمر الذي أدى بالرَّب إلى تعريضها من كل الجوانب.

غير أن الاعتماد على ذكر صفات الشخصية دون الإشارة إلى اسمها، يجعلنا نعلن أن النص القرآني قد يتجاوز في بعض طروحه مبدأ تقديس الشخصية ويعوّض هيكلها بصفات وأفعالها سلباً وإيجاباً.

هذا السلوك الفني، يمثل أحد تمظهرات الرواية الجديدة الآن. حيث ذهب بعض كتاب الرواية الجديدة في تعاملهم مع الشخصية مذاهب جديدة وأحياناً غريبة حيث أشاروا، إلى شخصياتهم الروائية بحروف فقط كما فعل الآن روب غريبه في روايته (الغيرة) حين سمى شخصيته الرئيسية باسم "P" "A" واستعمل

⁽¹⁾ عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 206.

لقد لاحظنا كيف أن الربّ وقف إلى جانب نبيّه، لما كانت عزيمته متبّطة وذلك باستخدام ضمير المخاطب "ربك".
غير أن الموقف هنا — تغير، حيث الوليد بجاهه وماله وسلطانه وشراسة لسانه يتسلط على النبي ويؤثر عليه.
ولما كان الموقف متغيراً استلزم أن يتغير معه "ضمير المخاطب" ليصبح نوناً، وأيّ نون! إنها نون العظمة!
يظهر هذا في موطنين. ﴿ إذا تتلى عليه آياتنا ﴾ و«سنّسّمه على الخرطوم».

غير أن هذا التغير في توظيف الضمير، مرجعه إلى التغير في المضمون. ولو تأملنا ضمير "نا" المستخدم في المواطن السابقين لاكتشفنا تأثير الوليد الشديد على الرسول صلى الله عليه وسلم الأمر الذي جعل السارد يحيل نفسه شخصية في مكان الرسول، تواجه الوليد بتجاوز لقواه وجبروته.
ولعل هذا التحول في طبيعة المسار العمودي، يعود إلى التلون في توظيف الشخصية، بحيث تكون فيه مؤدية لدورها بصورة عادية [مثلاً: شخصية الرسول هنا]، وفجأة يلغيها السارد، ويحل محلها دون شعور منها، وهي تقنية فريدة كما ترى.

(ج) — منزلة الشخصيات:

إن الشخصيات الموظفة في قصة الوليد، خبرية، وصفية، سردية، تقريرية، قريبة من الحواس، لم تتشكل على لسان راوٍ أو مبدع، بل تشكلت وتبلورت من خلال ما تمارس من سلوك وحركة ومواقف، كشفت عنها بنفسها مرة وكشفت عنها السارد أخرى.
وعسى أن يكون الأمر الملاحظ في طبيعة الشخصيات — هنا — هو

(1) سعدي محمد: حركية الشخصية في الرواية الجديدة — تحليلات الحداثة — ع3 — ص 156.

بمعنى أن هناك ثنائية ضدية في مجال توظيف الشخصية. كما سنوضح ذلك فوراً..

فشخصية الرسول صلى الله عليه وسلم من منزلة الأنبياء، حيث عالم الملكوت، كون الاستجابات والانفعالات والتواصل والعطاء والاستمرار وفيض العواطف. يضاف إلى ذلك المدد القبلي⁽¹⁾. وهي من وسط اجتماعي قنوع، اكتفى بما أعطاه الخالق، ورضي بذلك. استمدت شرعيتها من الملاء الأعلى، ثم وجدت الكون الأرضي مجالاً لبسطها.

وفي هذا السياق يقرر القرآن: ﴿فَلَا وَرَبِّكَ لَا يُؤْمِنُونَ حَتَّى يُحَكِّمُوكَ فِيمَا شَجَرَ بَيْنَهُمْ، ثُمَّ لَا يَجِدُوا فِي أَنْفُسِهِمْ حَرَجًا مِمَّا قَضَيْتَ وَيُسَلِّمُوا تَسْلِيمًا﴾.⁽²⁾

أمَّا الوليد من منزلة الأعيان، حيث الجاه، والسيادة والثراء، والحضور القبلي، والحمية الجاهلية. ونجد مكانتها واردة إلى الذهن من خلال كل الآيات أو السور التي كانت تعالج الوليد بن المغيرة، فهي متكبرة متعجرفة، فضلاً عن غناها وترفها..

استمدت منزلتها بما رزقت من ثراء خول لها تلك المنزلة القبلية.

رابعاً - المكوّن الحديثي:

تتشكل قصة الوليد من برنامجين سرديين متضادين، يكوّنان أحداث القصة، ويصنعان خطابها وينظمان صيرورتها، وهما برنامج البطل [الرسول] وبرنامج البطل المضاد [الوليد].

⁽¹⁾ وفي هذا، يمكن إدراج خطبة أبي طالب لرسول الله صلى الله عليه وسلم في تزويجه لخدمته، حيث قال: "الحمد لله الذي جعلنا من ذرية إبراهيم وزرع إسماعيل، وجعل لنا بلداً حراماً وبيتاً محجوباً، وجعلنا الحكام على الناس، ثم إن محمد بن عبد الله بن أخي من لا يوازن به فتى من قريش... وإن كان في المال قل": "ينظر: الميرد: الكامل في اللغة والأدب - ج1 - 2/ مكتبة المعارف - بيروت - ص 303.

⁽²⁾ الآية - 65 سورة النساء.

غير أن هذا التضاد ألفيناه يتمظهر في مستويين (الشكل والمضمون).
 ففي المضمون يُمارس تحوُّلٌ على مستوى المسار المحتواتي بالنسبة
 للشخصيتين المكونتين للبرنامج السردي (parcours naratif) الذي هو
 "مجموعة من الوحدات السردية المتعلقة بالتركيب التوظيفي الذي يمكن تطبيقه
 على كل أنواع الخطابات"⁽¹⁾ حسب تعريف قريماس. فالرسول يعرضه السرد
 بطريقة تصعيدية، بحيث ألفيناه يائساً باخعاً منذ حركة القصة الأولى، لتنتهي
 القصة وهو منتصر، يزهو ويرفل في أثواب المدد الرسالاتي.
 أما الوليد، فإنه يُعرض ضمناً من موقف قوة، لينتهي في أحضان هزيمة
 نكراء، فيندحر وتتلاشى نخوته.
 أما من جهة الشكل، ألفينا الرسول يشغل حيزاً يكفل له التحرك عبر نصف
 القصة، الأول ويشغل البطل المضاد النصف الثاني من القصة، والبنية الواضحة
 له، يظهر فيها الوصف داخلياً وخارجياً، لتنتهي عند سين التسوية التي تقرب
 هزيمته.
 وفي خضم هذه الحركة السردية المضادة، يحاول كل من البطلين إلغاء
 الآخر، والقضاء عليه لتأكيد حضوره وبسط عقيدته.
 غير أن البطل [الرسول] يختفي عبر التحولات السردية ليحلّ محلّه السارد
 عينه في مواجهة مع البطل المضاد [الوليد] لتكون هزيمته محققة.
 ولعله من الأفيد أن نستخدم القانون الصوري الذي صاغه قريماس على
 الشكل الآتي:

$$PN = SUO \quad SAO$$

والذي يعني "انتقال الفاعل من حالة انفصاله عن الشيء إلى امتلاكه
 للشيء"⁽²⁾.
 حيث وجدنا أن الرسول صلى الله عليه وسلم — وعبر التغذية السردية —

⁽¹⁾ Aj. Greimas : j. Courtes: *Semiotique: Dictionnaire Raisonne PP* 1979 Hachette 43-242 / نقلًا عن حسين خمري تجليات الحداثة — ع3 — ص 197.

⁽²⁾ حسين خمري — سيميائية الخطاب الروائي — تجليات الحداثة — ع3 — ص 197.

وهكذا يتشكل البرنامج السردي الأول. حيث يكون البطل [الرسول] في حالة انفصال عن الشيء القيمة (حبل الوحي) (SUO): ﴿مَا أَنْتَ بِنِعْمَةِ رَبِّكَ بِمَجْنُونٍ، وَإِنَّ لَكَ لَأَجْرًا غَيْرَ مَمْنُونٍ، وَإِنَّكَ لَعَلَىٰ خُلُقٍ عَظِيمٍ﴾.. هناك نعوت إثباتية خلف هذه الصفات المنفية، وهنا يبدو واضحاً عدم امتلاك البطل للشيء.

وباستخدام أدوات القسم الثالث، وتعداد جواب القسم والإكثار من التأكيدات و(إن - وإنك) واللام المزحلقة (لعل) (لأجراً)، يصل البطل إلى وضعية امتلاك الشيء (SNO).

أما البرنامج السردي الثاني، فهو الذي أنجزه البطل المضاد [الوليد] ويمكن صياغة قانونه الأساسي حسب غريماس بالمعادلة التالية: (PN = SUO-SAO). أي البطل يمتلك الشيء ثم يفقد البطل الشيء.

ولعل هذا يكون واضحاً، حينما يظهر الوليد [البطل المضاد] في نصف القصة الثاني: ﴿وَلَا تُطِعْ كُلَّ حَلَّافٍ مَّهِينٍ هَمَّازٍ مَشَّاءٍ بِنَمِيمٍ مَنَّاعٍ لِلْخَيْرِ مُعْتَدٍ أَثِيمٍ عُتُلٍّ بَعْدَ ذَلِكَ زَنِيمٍ. أَنْ كَانَ ذَا مَالٍ وَبَنِينَ﴾، هذه الصفات إن تركناها على ظاهرها، تعكس قوة الوليد، جبروته وثرأءه وجأهه ونزعتة القبلية..

إذ نلاحظ أنه تسلط على الرسول صلى الله عليه وسلم منذ بداية القصة، يفسر هذا، تضخيم أدوات القسم وتعداد جوابه، ثم النهي عن طاعته والانقياد والتأثر لمزاعمه. ونحن نتحسس من خلال الآيات الأولى، أن الوليد كان مزهواً في قومه فرحاً مستبشراً لما آل إليه محمد من إحباطات وانتكاسات والشعور بالخيبة. وبهذه المقدمة، نتصور أن الوليد في الطرف القوي (يتملك الشيء = SNO).

وفي نهاية القصة: ﴿سَنَسِمُهُ عَلَى الْخُرُطُومِ﴾ تتحقق هزيمته، ويكوى على أنفه، وتعود الغلبة للرسول صلى الله عليه وسلم وبهذه الصورة يتحقق الجزء الثاني من المعادلة (SUO). فيفقد البطل المضاد ما يملكه.

أما من حيث خصيصة البناء، فإننا ألفينا الأحداث تُمارسُ البناء والهدم في لحظة واحدة، وذلك عن طريق السارد (الله).

1 - الرسول صلى الله عليه وسلم :

يتحرك في فضاء نصاني يشغل نصف القصة الأول وهو قوله: (مَا أَنْتَ
بِنِعْمَةِ رَبِّكَ بِمَجْتُونٍ، ... فَيَذَهُنَّونَ)..

ولتسهيل عملية البناء نرزم إلى هذه الآيات برمز (ب) والتي صُوِّرَ فيها
الرسول صلى الله عليه وسلم تصويراً خفياً، يعاين الراهن، ويكشف عن
معنوياته الهابطة وعزيمته الفاترة من جراء النعوت التي نعته بها المشركون
وعلى رأسهم الوليد.

2 - الوليد:

شخصية الوليد يبدأ الحديث عنها من حيث انتهى الحديث عن الشخصية
الأولى، أي من قوله: ﴿وَلَا تُطْعِ كُلَّ حَلَّافٍ، سَنَسِمُهُ عَلَى الْخُرُطُومِ﴾.
هذه الآيات نرزم إليها بـ(ج)، والتي تجسد صورة الوليد من الداخل ومن
الخارج..

3 - السرد الباني:

نعني به النص القرآني، والذي هو - في جوهره - الخالق نفسه. نرزم
إليه بـ(أ). إذن. البناء والهدم كلاهما يكون من قبل (أ) نحو (ب)، و(ج)..
ولكن كيف..؟

إن علاقة (أ) بـ(ب) تظهر في الصفات السبع التي يوحى ظاهرها من أن
الرسول صلى الله عليه وسلم يعاني أزمة دعوية صارخة انتهت به إلى الإحباط
والفشل، دليل ذلك تضخيم أدوات القسم وتعدد الجواب، وذلك من شأنه رفع
المعنويات، الأمر الذي جعل السرد عاملاً على الهدم. وفي الصفات السبع
نفسها، نتحسس سرداً خفياً يسعى لرفع معنويات الرسول صلى الله عليه وسلم.
وبهذه الصفة يكون الهدم بناء.

أما علاقة (أ) بـ(ج)، تظهر حينما أحالنا على صفات (ج) العشر
المذكورة سابقاً.

ولعل ظاهر هذه الصفات يشي من أنها هدم، لأنها مساس بشخصية (ج)،
جسماً وسلوكياً وعرضياً.

غير أننا إذا تأملنا بعضاً منها، ألفيناه مما يميز العربي الجاهلي، كالعنجهية

إذن (أ) يستخدم الهدم للحصول على البناء في شخصية آيات (ب).
(أ) يستخدم البناء للحصول على الهدم في شخصية آيات (ج).
وبهذه التقنية القرآنية يظهر البناء والهدم متميزين، بحيث يحال كل منها
إلى صفتي الهدم والبناء أو العكس.
إن سرّ هذا التمايز يعود في الأصل إلى إقحامنا للبنائية التي "تعامل النص
كعالم ذري مغلق على نفسه، وموجود بذاته. فتدخل تبعاً لهذا المفهوم في
مغامرة الكشف عن لعبة الدلالات".⁽¹⁾
التي تشيعها الألفاظ المسخرة لإنارة جوانب الشخصية.
ولعل الأروع، هو الاتساق والانسجام بين (ب،ج)، وظاهرة الإيقاع
المرافق لهما، بحيث نجد الإيقاع في تطابق تام مع مضمون (ب، ج).
إن إيقاع (ون) يتواتر 7 مرات وإيقاعات (بن، يم، وم)، تتواتر 10 مرات.
وبرؤية كشفية مبنية على قراءة واعية نعتمد فيها على المقارنة، نكتشف
الانسجام العجيب والمذهل بين الإيقاع المرافق لآيات (ب)، (ج)، والمضمون
الذي يجسدانه والغريب، حتى بالأرقام.

ولعل الجدول الآتي يوضح ذلك:

⁽¹⁾ محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية تكوينية) دار العودة - بيروت 1979
- ص 21.

النتيجة	المضمون		الإيقاع	
	تواتره	نوعه	تواتره	نوعه
تطابق كلي بين الشكل والمضمون.	7 صفات	صفات الرسول	7 مرات	ون
			5	ين
	10= صفات	صفات الوليد	4	يم
			10=	وم

فإن 7 (إيقاع نون) و7 (صفات الرسول) تساوي 14. الكل يساوي 34 صفة.

و 10 (إيقاعات ين، يم، وم)، و10 (صفات الوليد)، تساوي 20.

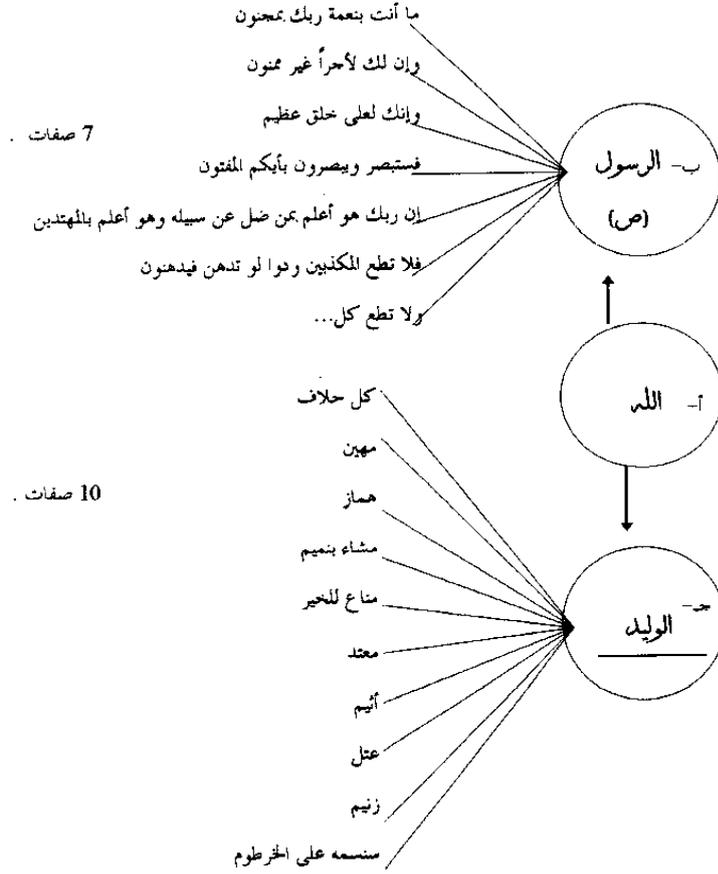
من خلال – هذا كله – نجد النص يتحرك في فضاء أربع وثلاثين صفة تلامس الإيقاع والمضمون بشكل متساو لا يؤثر فيه أحدهما على الآخر، بل يدخلان في وحدة نصية تحافظ على مبدأ الإيقاعية الذي تنهض عليه نصوص القرآن من جهة، وتجدد المضمونية من جهة أخرى.

وعلى صعيد آخر نجد النص يتحرك في فضاء من التصورات الأساسية التي يعمد السرد القصصي لاستلهاهما في بناء شخصيتي (ب)، (ج).

ولعل الشكل الآتي من شأنه توضيح علاقة (أ)، (ب) و(ج)، وإن كنا نخشى أن ننقل النص بهذه الرسومات والجداول والأرقام، لأن "المبالغة في تفتيت الإبداع الأدبي مجهرياً وإعادة قوليته داخل أشكال هندسية وجداول إحصائية قد أضفى على الدراسة التطبيقية طابعاً علمياً جافاً، وأحال الإبداع إلى المعاش".⁽¹⁾

والشكل هو:

⁽¹⁾ د.شايف عكاشة: نظرية الأدب في النقد الجمالي والبنوي في الوطن العربي (نظرية الخلق اللغوي) ج3 – د.م.ج ص 136.



ملاحظة: - هذا الشكل يوضح علاقة (أ) بـ (ب) و (ج) من حيث البناء، وكما رأينا سابقاً الهدم = البناء في (ب).

والبناء = الهدم في (ج).

ولعل الملاحظة الأولى التي تسترعي الانتباه هي:

إن (أ) في بنائه لشخصيتي (ب) و (ج) استعمل تلك الثنائية الضدية التي يكون الهدم فيها بناء والعكس.

غير أن هذا مرتبط بالغرض الأسمى الذي يستشرفه النص القرآني من وراء هذا البناء الذي هو فني تارة، يمليه أسلوب القرآن. ومنطقي تفرضه

إن الهدم العنيف والشنيع لشخصية الوليد ما هو -في جوهره- إلا تحطيم وهدم لعقيدة جاهلية زهت حيناً من الدهر. والبناء المحكم لشخصية الرسول ما هو إلا ترسيخ وبناء لعقيدة جديدة تزهو الدهر كله.

فالهدم كانت نتيجته البناء، وبهذه الصورة. قامت العقيدة الإسلامية، وقيامها إنما كان يتنامى تدريجياً، وهو على هذا النحو، كان يوجه معاول الهدم نحو العقيدة الجاهلية، عقيدة الوليد بن المغيرة المخزومي.

وهكذا فإن عمق التقابلات الثنائية أو العلاقات التقابلية يتلخّص في كون البنية الجمالية لقصة الوليد، تتمثل في جدلية الموت (تساطوس) و الحياة (ييروس)، فالموت لعقيدة الوليد المنبثقة عن إرث الجاهلية. والحياة لعقيدة محمد الناشئة عن الخطاب الإلهي.

ومن شأن هذه العلاقة الثنائية السعي إلى اكتشاف المعنى الباطني للغة في دلالتها الإيحائية [مفرداتها البانية والمهدمة للعقيدتين] من حيث إن النص مؤسس من علاقات غيبية وأخرى حضورية "فالعلاقات الغيبية علاقات معنى وترميز.. أما العلاقات الحضورية فهي علاقات تشكيل وبناء"⁽¹⁾.

وما يمكن ملاحظته من خلال هذا الشكل، هو أن أقوى العلاقات الناشئة عن تعداد هذه الصفات في قصة الوليد هذه، إنما تقع بين الله (أ) والرسول (ب) بالرغم من أن الصفات كانت سبعة. وعلّة ذلك مرجعها إلى العلاقة الحميمة والرسالاتية التي تربط الله بنبيه محمد صلى الله عليه وسلم. لأنها تنطوي على رعاية كبيرة من العطف والحنان الموثقتين خلال الصفات السبع.

وانطلاقاً من اعتبار الشخصية مرجعاً يضيء جوانب النص الأخرى وهذا تماشياً مع نظرة ليفي شتراوس الذي "يعتبرها كتلة من العناصر المرجعية تحيلنا على خلفيات النص المتعددة"⁽²⁾.

فإننا توصلنا إلى كيفية بناء الشخصية من خلال تلك الصفات التي عنها استكشفتنا خلفية النص.

⁽¹⁾ ترفيطان تودوروف: الشعرية ص31.

⁽²⁾ يومية الجمهورية 93/10/6.

وبهذا الأسلوب أيضاً نكون قد استلهمنا ما ذهب إليه تودروف الذي ينظر إلى الشخصيات على أنها "شكل أجوف تملؤه المساندة (predicats) المختلفة كالأفعال والنعوت"⁽¹⁾.

وعسى أن تكون هذه النظرية قد أفادتنا من حيث إنها جعلتنا نعاين راهن الشخصية عن قرب ونضعها في إطارها المضموني، كأن ننعته بالتجبر والتسلط، أو التواضع والتعقل.

وما يمكن ملاحظته أيضاً، هو الاختزال المطرد في بنية السرد القصصي كبنية لغوية، فيها الجمل قصيرة ومركزة، تفيض بالدلالة، ومع اختزال عبارات قصة الوليد هذه، تتعمق الدلالة القصصية.

ولعلنا في استخدامنا للجداول والأرقام لم نكن ننشد إلا تجلية ما كان خفياً وراء هذه الدلالات القصصية. غير أن "حضورها في النص يتداخل مع الإشارات اللغوية الصوتية، ويجعل الكتابة تمتلك قيمة غير قابلة للانتقال إلى الشفوي"⁽²⁾، الأمر الذي جعل النص القصصي القرآني مخزوناً دلاليّاً، كل عبارة فيه تفترض أن تحمل دلالات معينة، وكل إيقاع فيه يعكس دلالة النص التي سبق فيها هذا الإيقاع، وكل سرد يتخذ مستوى متميزاً يجسد الصورة التي عليها القصة القرآنية. وكل شخصية فيه نتوقع لها بناءً خاصاً بها يفرضه المضمون الذي يرافقها. وكل هذا التلون يمثل في نهاية الأمر إنتاجاً دلاليّاً عبقرياً.

خامساً: المكوّن الزمني:

الزمن أحد العناصر الإجرائية المشكّلة للحمة الخطابية في القصة القرآنية، شأنه شأن الحدث واللغة والشخصية والحيز وغيرها من مكونات الخطاب السردية، ما ظهر منها وما بطن.

غير أن الزمن -بحكم الموقع المتميز الذي يحتله- في منظومة السردية الجديدة، فإنه يظل ينظر إليه بوصفه الشظية الأولى لتشكيل الغورية النصية.

أما كيف يفهم المتلقي التفعيل الزمني -بالصورة التي خولتها له الكتابة السردية الجديدة- فإن هذا يظل سؤالاً قائماً، إجابته مشروطة بكل تغيير يلحقه

⁽¹⁾ نفسها.

⁽²⁾ خالدة سعيد: مجلة فصول /عدد 3/1984/ص31.

إن مثل هذا الوعي يمثل مطمحاً جديداً يسعى إلى الخروج بالزمن من معهوديته العتيقة إلى رحابة دلالية تحيله إلى كون زمني يزخر بالدلالات. يعتبر الزمن ظاهرة أدبية وفلسفية تتجلى بصورة خاصة في نتاجات أدباء هذا العصر (إبداعاً وتنظيراً) لأن إشكاليته تتبع من داخله، فهو لم يعد ذلك الزمن المحصور في المجالات النحوية المعروفة، بل اغتدى زمناً مطلقاً مفتوحاً مثل الوجود.

إننا لا نستطيع وضع تعريف مقنن من شأنه ضبط ماهية الزمن، ولعل الأمر في غاية اليسر إذا علمنا أن الزمن يخضع للتجريد.

إن هذا المعطى الوجودي الكوني متحسّس ومستقر -بحضوره الحسي- في الذهنية الإنسانية. على عكس حضوره التجريدي الذي لا يرقى إلى التماثل والظهور إلا في تصورات الفلاسفة ومن ينحى منحاهم، بعيداً عن ذهنية العامة وإسفاف الدهماء.

إن الزمن في استقطاب مستمر لكل مظاهر التفاعلات التي تنشأ عن العلوم الإنسانية. فهو زمن نحوي مرة، وفلسفي أخرى ورياضي ثالثة، وفني رابعة. وهكذا لا يستقر على حال.

ولعل هذا يكون سبباً كافياً في تعقيده وتشاكله.

غير أن الزمن الفني -بطروحه المعقدة- هو الظاهرة والمفارقة، لما فيه من ضبابية وغموض. وفي هذا السياق يقول أندري بريتون "إن آرثور كرافان Arthur Cravan. قد طرح سؤالاً محيراً على الأديب الفرنسي أندري جيد A. Gide: السيد جيد: أين نحن الآن بالنسبة للزمن؟ السادسة إلا ربع (أجابه بدون خبث)، ويضيف بريتون آه. يجب أن نعترف أننا سيئون جداً مع الزمن"⁽¹⁾.

فهو ضمناً يشير إلى ضرورة إعادة النظر في المفاهيم المتعلقة بالزمن والتي استقر عليها عرف النحاة، ودرجت عليها ضمائر المشتغلين في حقل النقد والفلسفة. فالزمن شيء آخر غير ما نعرف ونعهد.

ولعل الذي يجسد الصعوبة الزمنية، هو حتى هذا الزمن الذي يسمى تقليدياً، نجده ينسم بالغموض والتعتيم. من ذلك مثلاً اليوم. فهو -في عرفنا- محكوم بالساعات. والساعة الواحدة فيه مختلفة تبعاً لاختلاف الأحوال والظروف.

⁽¹⁾ عبد الحميد حيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر -ص 252.

فالساعة -صيفاً- زمن طويل. وهي ذاتها -شتاء- زمن قصير.
غير أن المدهش هو أن الساعة الواحدة في تشاكلها -صيفاً وشتاء- عند
تحسسنا لها تغتدي زمناً ذا شقين مختلفين. بحيث ألفيناها تطول عند شخص،
وتقصر عند آخر.

ولعل مظاهر الطول تتبدى في ليالي المتيمين المحصورين في دائرية
الوجد وفرط الصبابة.

وفي هذا السياق يقول المتنبي:

"ليالي بعد الظاعنين سُكُولُ * طَوَالٌ وليل العاشقين طَوِيلٌ" (1)

إن الزمنية -بمفهومها الفني والتقليدي- شكات صعوبة ملحوظة في
التوظيف الأدبي، وليس أمر غموضها مقصوداً على فئة الفلاسفة والمتصوفة
بل، حتى تساؤلات الشعراء حولها كانت واردة. فالمتنبي يتحسس مرارة الزمن
وتقلباته فيقول:

"صحب الناس قبلنا ذا الزمانا فعناهم من شأنه ما عانا

وتولوا بغصة كلهم منه وإن سر بعضهم أحياناً" (2)

ونلفيه مرة ثانية يشرب -في نظرتة للزمن- إلى مقام الفلاسفة، حين
تختلط عليه حركية الزمن فيقول:

"نحن أدري وقد سألنا بنجد * أقصير طريقنا أم يطول؟" (3)

ولعله - وبهذه الذهنية المتميزة- يطمح إلى تفكيك الزمن بمركباته المدركة
والمغيبية، بغية الوصول إلى حقيقته.

لقد تلمسنا هذه الإلحاحية الفطرية من خلال أمنية المتنبي في أن يحصل له
شيء يسير مما يفترض أن ينشأ عن الزمن.

"أريد من زمني ذا أن يبلغني * ما ليس يبلغه من نفسه الزمن" (4)

غير أن (الزمن) يبقى في غموضه، شأنه شأن سائر القضايا التجريدية

(1) عبد الرحمن البرقوقي: شرح ديوان المتنبي -ج3-4/ دار الكتاب العربي -ص217.

(2) نفسه ص 370.

(3) عبد الرحمن البرقوقي: شرح ديوان المتنبي ص270.

(4) نفسه ص 364.

إن هذا الشعور بغموض القصدية الزمنية، جعل الفلاسفة يعتقدون له
فصولاً ومقالات، ويخصونه بعناية فائقة.

والسؤال الذي يطرح من وجهة نظر فلسفية هو:

هل للزمن وجود موضوعي خارج وعينا أم لا وجود له إلا في الوعي؟

إن الفلاسفة -أقطاب المثالية والمادية من أمثال، روزنطال، كانط، هيجل،
أنجلز وغيرهم لم يتمكنوا من تحديد ماهية الزمن ومعرفة دواخله بصورة دقيقة،
الأمر الذي جعله يختلف انطلاقاً من وجهة نظر الفريقيين.

فالزمن -من منظورهم- مختلف تبعاً لتصورات الماديين والمثاليين، حيث
"يعترف الفلاسفة الماديون بالوجود الموضوعي للزمن، بينما يرى الفلاسفة
المثاليون أن لا وجود للزمن إلا في الوعي"⁽²⁾.

غير أن هذا الاختلاف مرده إلى النظرة الأحادية التي تتميز بها فلسفة
الاتجاهيين.

وفي هذا السياق ألفينا أنجلز، يعتبر الزمن مجرد أشياء تستقر في الذهن،
ووجودها مرتبط بوجود المادة بحيث يقول "إن شكلي وجود المادة (المكان
والزمان) لا وجود لهما بدون المادة، إنهما مجرد مفهومين فارغين أو تجريدات
لا وجود لها إلا في أذهاننا"⁽³⁾.

فالزمن عنده مرتبط بالحركة التي نشأت نتيجة العلاقة الجدلية التي
تربطهما، بمعنى أن الحركة -من منظور الماديين- هي المولدة والمفعلة للزمن.
ونجده يدعم رأيه بحركة الأرض إذ يقول "يوم فيوم، مدة زمنية ما كان لها
أن تحدث لولا دوران الأرض حول نفسها، بدون هذا الدوران (الحركة)
يستحيل وجود اليوم، واليوم يعبر عن شكل من أشكال الأرض (المادة)"⁽⁴⁾.

⁽¹⁾ الموسوعة العالمية /ج/17/ ص 897. نقلاً عن عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة... ص157.

⁽²⁾ أحمد بومدين: -جريدة الخبر- ركن الثقافة /بعنوان: زمن الصراع في صراع الزمن ص16 يوم

93/6/12

⁽³⁾ نفسها ص16.

⁽⁴⁾ نفسها ص16.

وسواء عليهم أربطوه بالمادة أم لم يربطوه، فالزمن مخلوق أوجده الخالق، متحسس، يسري في الفرد وفي الكون. وسريانه إنما ينجلي لكل نفس مؤمنة تؤمن أن الزمنية تنقسم إلى ضربين.

ضرب أنت تعرفه وتتحسسه، وهو الممارس في الحياة اليومية به تتحد مصائر الناس في حوائجهم وأيامهم ومقاصدهم وغيرها. يسمى عادة هذا الضرب من الزمنية بالزمن النحوي. وضرب أنت تجهله، وهو موجود ولا يقع على عاتق النحو، بل يفهم من خلال العرض، كآية الكرسي مثلاً ﴿اللَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ لَا تَأْخُذُهُ سِنَّةٌ وَلَا نَوْمٌ﴾⁽¹⁾ هذا المقطع يخضع للزمن. إلا أنه زمن مطلق مفتوح انسيابي لا تحده حدود ولا تتصد له أبواب.

غير أن نظرة الماديين والمثاليين للزمن تبقى محصورة في إطارها الفلسفي الأيديولوجي القائم على تثنائية الزمن، الأمر الذي يجعلها لا ترقى إلى ملامسة الرؤية النقدية التي تنهض على تجاوز الحدود المعطياتية لماهية الزمن. إن النظرة الوجودية للزمن مستمدة من الزمن نفسه. ذلك بأن ذكر الزمن في أي مجال وبخاصة في مجال السردية الأدبية لا يتحدد إلا وفق المضمون الذي سيق فيه، فهو يعبر عن نفسه انطلاقاً من توظيفيته في مجال الكتابة أو في الخطاب الشفهي.

وفي هذا التوجه يقول بنفنيست "يمكن أن نعتقد بأن الزمنية هي إطار فطري في الفكر، فهي تتولد في الحقيقة خلال عملية التناظ وبالتلفيز يتأسس الحاضر، ومن الحاضر يتولد الزمن"⁽²⁾. إن القراءة السيميائية لخطاب النص القرآني - وبخاصة ما يتصل بمكونه الزمني - تحيلنا على زمن يتمظهر بتمظهرات فلسفية وفنية، ودينية ونحوية وغيبية.

ولعل النص القرآني يكون قد أثار موضوع الزمنية منذ لحظة التواصلية الأولى المجسدة في آية (اقرأ) التي هي زمن مطلق مفتوح على التوالد، مما أكسب المتن القرآني شرعية التأصيل والتأسيس.

ففي وصفه للخالق مثلاً "بأنه (الأول والآخر) فإن الأولية المقصودة ليست أولية زمانية فإله ليس عنده (قبل وبعد) فالزمن كله مخلوق مع الكون والله كائن

⁽¹⁾ الآية 255 سورة البقرة. *يمكن العودة إلى محمد أركون: قراءات القرآن ص 34.

⁽²⁾ انظر: Voire O.Ducrot /T. Todorov Dictionnaire encyclopedique des du langage p389

وعسانا -في هذه النظرة القرآنية- أن نتحسس رؤية جديدة لم نعهدها من قبل، فهي ليست زمنية نحوية جامدة بقدر ما هي زمنية أعمق مما نتصور، لأن الله يتحكم في الزمن بطريقة المدّ والجزر يقبضه ويبسطه، وهو الشيء الذي حدث لعزير في قوله تعالى ﴿فَأَمَاتَهُ اللَّهُ مِائَةَ عَامٍ ثُمَّ بَعَثَهُ، قَالَ كَمْ لَبِثْتُ؟ قَالَ: لَبِثْتُ يَوْمًا أَوْ بَعْضَ يَوْمٍ. قَالَ: بَلْ لَبِثْتَ مِائَةَ عَامٍ. فَانظُرْ إِلَى طَعَامِكَ وَشَرَابِكَ لَمْ يَتَسَنَّهْ، وَانظُرْ إِلَى حِمَارِكَ﴾⁽²⁾.

فشرابه لم يتغير وطعامه لم يتعفن، لكن حماره (راه ميتاً وعظامه بيض تلوح)⁽³⁾.

فهو في لحظة واحدة، بسط الزمن في موضع وقبضه في آخر. ومن هنا تأتي صعوبة استكناه زمنية القرآن.

ولذلك كان الأحرى أن ننسب غموضية الزمن إلى الرحابة التي سخرها له النص القرآني، لا إلى الشعر الحرّ أو الرواية الجديدة.

إن الزمن -في التوظيف القرآني- ظاهرة قائمة بذاتها، تجاوزت إفهامية الأدباء واستقرائية الفلاسفة، فهو في تعامله مع الأفعال -بمستوياتها الثلاثة- لا يخضعها لزمنيتهما النحوية بل يتجاوزها إلى مستوى دلالي أوسع، يتمثل في إعادة خلق وتشكيل القصديّة الزمنية. فمثلاً دلالة الماضي تأخذ منعطفًا انعكاسياً يحيلها في نهاية الأمر إلى مستقبل.

ولعل في الآيات المتعلقة بوصف يوم القيامة كثيراً مما نبتغي.

من ذلك قوله ﴿وَنُفِخَ فِي الصُّورِ فَجَمَعْنَاهُمْ جَمِيعًا﴾ ﴿وَعَرَضُوا عَلَيَّ رَبِّكَ صَفًّا﴾ ﴿وَبُرَزَتِ الْجَحِيمُ لِلْغَاوِينَ﴾ ﴿أَتَى أَمْرُ اللَّهِ فَلَا تَسْتَعْجِلُوهُ﴾ ﴿وَجَاءَ رَبُّكَ وَالْمَلَكُ صَفًّا صَفًّا﴾.

وبصورة عكسية نجد المستقبل يحال إلى ماضي كما في قوله ﴿وَزُلْزِلُوا حَتَّى يَقُولَ الرَّسُولُ وَالَّذِينَ آمَنُوا مَعَهُ مَتَى نَصُرُ اللَّهَ﴾.

إن إشكالية تداخل الأزمنة ترتبط بالنص من حيث صدق دلالاته، بغض النظر عن العرضية الزمنية فيه.

⁽¹⁾ مصطفى محمود: من أسرار القرآن -دار العودة بيروت ص21.

⁽²⁾ الآية 259 سورة البقرة.

⁽³⁾ السيوطي: تفسير الجلالين ص58.

ولعل هذه النظرة -التي أصلها النص القرآني- تبقى- بطروحاتها هذه- تقدم نفسها بوصفها مشروعاً لقراءة أو لمقاربة نقدية، تكون إرهاباتها الأولى منطلقة من نظرية القرآن. غير أن الزمنية القرآنية تتجاوز حدود المستويات الثلاثة للأفعال إلى تخلخل في التقويم اليومي الذي ينشأ عنه اضطراب في المفهوماتية المتعلقة باليوم والشهر والسنة.

من ذلك مثلاً، صعود الملائكة وجبريل يوم القيامة إلى البارئ في يوم قياسه مخالف لعرف قياسنا لليوم. ففي قوله ﴿تَعْرُجُ الْمَلَائِكَةُ وَالرُّوحُ إِلَيْهِ فِي يَوْمٍ كَانَ مِقْدَارُهُ أَلْفَ خَمْسِينَ أَلْفَ سَنَةٍ﴾*. خروج عن انحصارية اليوم الدنيوي في أربع وعشرين ساعة.

ثم إن هذا اليوم نفسه يتحول -بمقتضى تحول في المضمون- إلى قيمة تثمينية جديدة ﴿يُدَبِّرُ الْأَمْرَ مِنَ السَّمَاءِ إِلَى الْأَرْضِ ثُمَّ يَعْرُجُ إِلَيْهِ فِي يَوْمٍ كَانَ مِقْدَارُهُ سَنَةً مِمَّا تَعُدُّونَ﴾.

لأن يومية الخالق تضبطها زمنية أخرى غير ما عهدنا ﴿وَأَنَّ يَوْمًا عِنْدَ رَبِّكَ كَأَلْفِ سَنَةٍ مِمَّا تَعُدُّونَ﴾. ﴿إِنَّهُمْ يَرَوْنَهُ بَعِيدًا، وَتَرَاهُ قَرِيبًا﴾.

غير أن إحصائية الزمن في تقويمنا الدنيوي لا نجد لها تشابهاً في التقويم الأخرى. من ذلك فالمجرمون حين يبعثون يحترقون في المدة الزمنية التي عاشوها في الدنيا ﴿وَيَوْمَ تَقُومُ السَّاعَةُ يُقْسِمُ الْمُجْرِمُونَ مَا لَبِثُوا غَيْرَ سَاعَةٍ﴾**.

والحقيقة، إن هذا الشعور بصعوبة الزمن وبالقدرة على معرفة خباياه ليس مرتبطاً بعالم الآخرة فقط، بل حتى عالم الدنيا الذي نحيا، نجد الزمن يختلف فيه من مكان إلى مكان، لأن "القانون العلمي يقول لنا الآن: إن كل نظام حركي له تقويم زمني خاص به، فالشمس وكواكبها نظام حركي له زمنيته الخاصة به، فإذا خرج رائد الفضاء من أقطار هذا النظام الحركي وذهب إلى مجموعة نجمية في مجرة أخرى، فإنه يدخل في تقويم زمني مختلف"⁽¹⁾.

فإذن مفهوم الزمن يبقى غائماً عائماً، مهما بلغ تنظيرنا له، فإننا لن نصل إلى تحديد ماهيته ومعرفة خباياه إلا ما قننه النحويون.

* الآية 99 الكهف/ الآية 48 الكهف/ الآية 91 الشعراء/ الآية 1 النحل/ الآية 22 الفجر/ الآية 214 البقرة/ الآية 4 المعارج.

** الآية 5 السجدة/ الآية 47 الحج/ الآيات 6-7 المعارج الآية 55 الروم.

⁽¹⁾ مصطفى محمود: من أسرار القرآن ص 24.

ولعل هذا التوجه في غموض الزمن راجع -كما قلنا- إلى منظومة القرآن النصية، بحيث "أصبح للقرآن زمن نستطيع أن نسميه زمن القرآن زمن الوحي" (1).

لكن هذا، أدى -فيما بعد- إلى رؤية جديدة لفهومية الزمن، بحيث هذا التنوع والتضاد في الزمن، من شأنه خلق وشائج فنية تكسب النص القرآني خصوبة تجاوزية إثرائية، وتعطيه أسبقية التأسيس، وتضفي عليه أبعاداً زمنية إفضائية، طالما كان يحلم بها الروائيون والقصاصون ليضمنوها إنتاجاتهم المتنوعة، لأن توظيف الزمن يظهر بوضوح في الأعمال السردية "ولاسيما فن الرواية الذي فيه وحده تتجلى روعة الزمان بتقنياته وفلسفته ومفاهيمه المختلفة، بحكم الحادثة الروائية تخضع لمبدأ زمني أصبح معروفاً في نوادي الغرب الأدبية وهو ما يعرف بـ(الحكاية المسرودة) أو (الحادثة السردية)" (2).

أما زمنية قصة الوليد، فنجدتها تتخذ صوراً مختلفة تتقاطع فيها بعض أنواع الأزمنة المعروفة وغير المعروفة، الشيء الذي جعل زمنيها مطلقة هو لامية، وهو ما فصله الآن:

1- الزمن النحوي:

ينبثق الزمن النحوي -في قصة الوليد- من النظرة الاستشراافية التي تعد إحدى غايات هذه القصة.

فبالرغم من أن أحداث القصة وقعت قبل نزول الآيات -خاصة تلك التي تصف الوليد بالزيم- إلا أنها صيغت بالفعل المضارع، لأن حظ الاستشراف أو المستقبلية لا يتحقق إلا بمفاعلة المضارع.

غير أن الدلالية الزمنية للفعل الماضي لم يعول عليها السارد كثيراً، الشيء الذي جعل ظهورها شحيحاً، لأن حظ الاستحضارات الذاكرية الناشئة عن الماضوية كان غائباً أو كاد، ورغم ذلك -وبمقتضى هذا الغياب- نجد النص متنازعا من زمنيين نحويين طغى أحدهما على الآخر.

(أ) الزمن الماضي:

ينحصر في ثلاثة مواطن من القصة

(ضل): من قوله ﴿إِنَّ رَبَّكَ هُوَ أَعْلَمُ بِمَنْ ضَلَّ عَنْ سَبِيلِهِ﴾، لأن معاينة الضالين

(1) عبد الحميد حبيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ص 269.

(2) د. عبد الملك مرتاض: الزمان في الألفاظ الشعبية الجزائرية في التراث الشعبي - بغداد. ع 1980 ص 5.

ويظهر في كلمة (ودوا) من قوله ﴿وَدُّوا لَوْ تُدْهِنُ فَيُدْهِنُونَ﴾، لأن المداينة إجراء يحضّر بعيداً عن التحيين، ويباشر في راهن تبليغية الدعوة.

ويظهر أخيراً في قوله ﴿قَالَ أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ﴾، لأن الوليد غالباً ما كان يعتمد في دحض عقيدة محمد صلى الله عليه وسلم على عقيدة أجداده، الأمر الذي جعل السردية في هذا المجال- تأخذ وجهة ارتدادية حيث ينشط فعل الاسترجاع وتتساق أطوار الحديثية وفق سردية ماضوية، تحيل زمن الوليد العقائدي إلى زمن منبعث من ماضي أجداده الوثني.

فالملاحظ لزمنية (قال) في مقطع (قَالَ أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ) يدرك أن في هذا التوظيف تناصاً بين الحاضر والماضي، ذلك أن حاضر الوليد في ظل مواجهة دين محمد صلى الله عليه وسلم لدينه يعتبر ميتاً، ثم ينشطه -بالتمسك بوثنيتة- ليصبح امتداداً لماضيه الخصب، الممثل في عقيدة أجداده الوثنية، الحية في شعوره والقابعة في وجدانه.

إن زمنية السرد -في قصة الوليد- تستقطب من وجهتين: إحداهما ارتدادية ماضوية، وذلك حين يتعلق الأمر بالوليد وقت استحضاراته لماضي عقيدة وثنية عمّرت حيناً من الدهر، وسيلقي محمد بها وراءه ظهيراً. وأخرى منطلقها الراهن ومجراها المستقبل بكلّيته الحاضر والمستشرف، بين الواقع المعيش حسيّاً، أيام الدعوة الإسلامية، والواقع الآخر المستقبلي الذي استخدمت فيه الأفعال المضارعة بكثافة.

(ب) الزمن الحاضر: (المضارع).

تواتر إحدى عشرة مرة، وهي بالترتيب:

-يسطرون -فستبصر- ويبصرون- أعلم- أعلم- فلا تطع- لوتدهن- فيدهنون- ولا تطع- تتلى- سنسمه.

لعل الملاحظة الأولى التي ينبغي ذكرها، هي أن زمنية المضارع، هي الغالبة، لأن بنية المضارع بنية متحركة ناضجة، فاعلة للأحداث ومفعلة لها.

وكان السارد -باعتماده زمنية المضارع النحوية- يشير إلى خلود رسالة محمد وتحطيم لأي مناوئ من شأنه النيل من هذه الرسالة.

فالنهوض على المضارعة دليل خلود الرسالة وبفائها حاضرة حضور المضارع واستمراره. فهو -إذن- زمن حي يسري مع الدهر، خالد، باق

لكن القصة القرآنية قدمته في احتفائية قرآنية رائعة، لأن تكثيف فعلية المضارع ماهي إلا تنشيط لحركة ذهنية عاطفية، تستمر مع دعوة محمد وتعانقها. فالقصة -بهذا- تحتفي بالمضمونية ولا تقصي جانب الجمالية فيها، لأن القصة القرآنية- في حركيتها- قصة شرود تسبح عبر الزمن حتى تؤدي غايتها المنوطة بها مستعملة الجمال الفني أداة للتأثير الوجداني.

"إذ إن هذا الجمال يجعل ورودها إلى النفس أيسر ووقوعها في الوجدان أعمق"⁽¹⁾.

غير أن الملفت للانتباه، هو تلك الطريقة التي ألفيناها في التوظيف القصصي هنا- تلغي شرعية زمنية وتبقى مكانها زمنية أخرى.

فالملاحظ للفعل المضارع (لوتدهن) يجده قد استخدم على نمط الخطاب المفتوح، لأن السارد في قوله ﴿وَدُّوا لَوْ تَدَهُنُ قَيْدَهُنَّ﴾ استعمل المضارع. ولكن لو كان السارد بشراً لقال: لو داهنت. "فالتعبير بالجملة المستقبلية لم يقصد به الزمان، وإنما أريد به استحضار صورة القوم وما هم عليه بالنسبة له"⁽²⁾ كما يرى التبريزي.

وهو موقف يبدو مردوداً، لأن استخدام (لوتدهن) على وتيرة المضارع، ماهو إلا تجسيد لمبدأ المداهنة أو المساومة، التي تواجه كل داعية ينهض في قومها لاستئصال مبدأ وترسيخ لآخر يتبناه ويؤمن به.

ولعل الداعي هنا يكون مطلق الحضور. وهنا يتشاكل مع محمد صلى الله عليه وسلم بوصفه داعياً من جهة، وكون رسالته ملزمة التبليغ من جهة أخرى. من هنا يكون كل داعية في مقام الرسول، ويكون فعل المداهنة مستمراً استمرار التبليغ الدعوي.

فإذن علة طروحة المضارع (تدهن) مبررة التوظيف، فهي لا تنتماس مع الرسول بوصفه مبعوثاً من الخالق بل، يتعلق الأمر بكل من يجهر بدعوة ويتوق إلى نشرها. فزمنية المضارع زمنية مؤبدة الحضور.

⁽¹⁾ سيد قطب: التصوير الفني في القرآن ص180.

⁽²⁾ التبريزي: شرح القصائد العشر -إدارة الطباعة المنيرة 1352هـ ص24.

ولقد حرص السارد على ذكر فعل المداهنة، لما له من أهمية في تخليد* مضمون قصة الوليد، ولما يشي به من أحداث مستقبلية تكرر المبدأ الدعوي من جهة وتعري سلوك المداهنة الذي سوف يكون ملازماً لكل من ينشط لمبدأ أو يتحفز لعقيدة ما.

إن فعل (لوتدهن) بقدر ما كان زمنياً نحوياً مستقبلياً بقدر ما كان موحياً للدلالة المرافقة لهذا الفعل.

2- الزمن الثوابي:

يتجسد هذا الضرب من الزمنية في نماذج عديدة نرصدها في: ﴿مَا أَنْتَ بِنِعْمَةِ رَبِّكَ بِمَجْتُونٍ﴾ - ﴿وَإِنَّ لَكَ لَأَجْرًا غَيْرَ مَمْنُونٍ﴾ - ﴿وَإِنَّكَ لَعَلَىٰ خُلُقٍ عَظِيمٍ﴾. نجد الزمن في هذه الآيات الثلاث مرتبطاً بزمن الآية المحور ﴿ن. وَالْقَلَمُ وَمَا يَسْطُرُونَ﴾ فالدواة والقلم والسطور، كلها أسماء تنبثق عنها صفة زمنية مخالفة لزمنية النحاة المعهودة. لأن الاسم عندهم "ما دل على معنى في نفسه غير مقترن بأحد الأزمنة"⁽¹⁾.

فالقلم - في جوهره - عطاء باق، أو هو كل قلم ينهض بفعل الكتابة، فعل التوالد والاستمرار يرتشف حبره من الدواة (ن) ليخط ويخط عبر الزمن، وهو على هذه الحال يشكل فضاءً زمنياً رحباً.

نفي الجنون عن الرسول صلى الله عليه وسلم نفي مستمر مطلق. فالنفي من حيث هو فعل إلغائي، يعتبر زمنياً. ومن حيث هو -لسانانيا- امتداد صوتي ناشئ عن ما، فإنه يجسد استمراراً زمنياً لنفي صفة الجنون الملحقة بالنبي صلى الله عليه وسلم.

ثم إن الأجر المستمر في قوله ﴿وَإِنَّ لَكَ لَأَجْرًا غَيْرَ مَمْنُونٍ﴾ في حقيقته زمن. لأننا نتمثل الناس -وبخاصة التابعين منذ العصور الأولى، إلينا، إلى ما بعدنا - في صلواتهم، يصلون على النبي. وهذا الأجر يعتبر ثواباً من وجهة، وكونه خالداً باقياً يعتبر زمنياً من وجهة أخراة.

أما خلقه صلى الله عليه وسلم فهو ناشئ عن اعتراف سماوي بأدبية خلق

* تقصد هنا قصة الوليد وبالضبط في مجال المداهنة، بحيث سيكون فعل المداهنة متجدداً، خالداً، كلما قام في الناس داعية في أي مجال لينشر مبدأ أو فكرة، فإنه سيلقي مساومة ومداهنة. أما الخلود القرآني فهو قائم محفوظ ضمن إطارية، (إنا نحن نزلنا الذكر وإنا له لحافظون).

⁽¹⁾ ابن هشام الأنصاري: شذور الذهب في معرفة كلام العرب. مطبعة السعادة طبعة 8-1960 ص 14.

الرسول صلى الله عليه وسلم. فهو دائماً وأبداً- سيكون على خلق عظيم. وهو
-بهذه الديمومة- زمن.

3-الزمن العقابي:

يتجسد هذا النوع من الزمن في قوله تعالى ﴿سَنَسِمُهُ عَلَى الْخُرُطُومِ﴾.
إذا أخذناه من حيث سياقه النحوي. فهو زمن تقليدي، لأن الوسم وقع على
الوليد في غزوة بدر.

غير أنه -وبالرغم من توظيفه التقليدي- ينعطف انعطافاً متجدداً حين
يتحقق فيه البعد المستقبلي. لأن الانتقام من الوليد -في حقيقته- انتقام من كل
من تسول له نفسه التعرض لدعوة محمد، أو الوقوف ضدها لمنع امتدادها
الدعوي عبر هذه السنين المتلاحقة.

وبهذه الصورة يتخذ الانتقام من الوليد صفة الاستمرارية الزمنية. أو تبقى
صفة الانتقام تمثل زمناً عقابياً يتربص بالناس الدوائر، وبخاصة أولئك الذين
يسعون لعرقلة الدعوة التي جاء بها محمد.

4-الزمن الساخر:

إننا نتمثله في ذلك الانتقال الإلهي من الوليد، والذي تكشف لنا من خلال
آية ﴿سَنَسِمُهُ عَلَى الْخُرُطُومِ﴾.

فالوليد بن المغيرة، تلك الشخصية التي انتقم منها السارد بطريقة تهكمية
ساخرة. إذ كواه على أنفه إمعاناً في السخرية اللاذعة.

ولعل اختيار المكان "الأنف" من شأنه أن ينم عن خلفية ماضية تجسد أبوة
العرف وسلطته. لأن الأنف رمز للنخوة والسيادة التي يعتز بها كل عربي،
وبخاصة رجالات العصر الجاهلي. ويزداد الأمر إثارة، إذا علمنا أن القرآن لما
نزل تمنى البعض لو كان نزوله على الوليد. حيث الغنى والجاه قال تعالى
﴿وَقَالُوا لَوْلَا نُزِّلَ هَذَا الْقُرْآنَ عَلَى رَجُلٍ مِنَ الْقُرَيْتَيْنِ عَظِيمٍ﴾ (1).

فالرجل العظيم هنا قيل هو: "الوليد بن المغيرة بمكة، أو عروة بن مسعود الثقفي
بالطائف" (2) فالزمن الساخر -إذن- يأتي من السخرية الخالدة التي نبقى نردها.
فخرطوم الوليد دلالة زمنية لا تنقطع ولا تنتوقف، تبقى خالدة مستمرة،

(1) الآية 31 سورة الزخرف.

(2) السيوطي: تفسير الجلالين ص 649.

ومن هنا يمكن القول: إن منظومة القرآن القصصية في صورتها السردية، تصدر عن أدبية خطابية تفعل الزمن وتقله عن عالمه القار الذي صنعه له النحويون، ليغتدي فعلاً إجرائياً ذا قيمة إطلاقيه لا تستنفذ، بل تظل فعالة متوهجة، من شأنها تتمين النص والوصول به إلى درجة تتجاوز حدود الفكر الإنساني -التي إن توصل إلى بعض زمنيتهـ لتحال إلى زمنية إعجازية مقصودة لذاتها* .

سادساً: المكوّن التصويري أو (تقنية التصوير):

إن الأديب -الذي اعتبر التصوير قاعدة عامة تنسحب على النص القرآني -هو سيد قطب حيث قال: "حينما نقول إن التصوير هو القاعدة الأساسية في أسلوب القرآن وأن التخيل والتجسيم هما الظاهرتان البارزتان في هذا التصوير، لا نكون قد بلغنا المنى في بيان الخصائص القرآنية بصفة عامة، ولا خصائص التصوير القرآني بصفة خاصة. وراء هذا وذاك، أفاق أخرى يبلغ إليها النسق القرآني وبها تقويمه الصحيح من ناحية الأداء الفني"⁽¹⁾.

ويقصد بالتصوير ها هنا، هو ذلك المشهد أو تلك الصورة التي تكون ماثلة أمامك بواسطة الأسلوب القرآني، فكأنك تراها وتعيش معها، أو تتحرك فيك، وتارة تكون طرفاً فيها لما يتعلق الأمر بتوجيهية الخطاب إلى أمة القرآن التي أنت منها.

والشيق أن هذه الصورة تتحرك وتنشط طالما رمنا إلى قراءة قرآنية متأنية.

إن التصوير -في قصة الوليد- يتبدى في صورتين مختلفتين خارجياً مؤتلفتين داخلياً، تشكلان في نهاية الأمر صورة واحدة.

* يمكن العودة إلى قصة عزيز، وكيف أماته الله مائة عام، ولم يتعفن طعامه. غير أن حماره تحول إلى عظام نحرة. أنظر هذا الفصل ص.

⁽¹⁾ 3 سيد قطب: -التصوير الفني في القرآن- دار الشروق بيروت- القاهرة ط7 -1982- ص87.

1-الصورة الأولى:

إنها ذلك الرجل، بمواصفاته السلوكية والجسمية والعرضية التي أشرنا إليها.

فهو رجل قصير القامة، ضخم الوجه، غليظ جاف، عتل، منتفخ البطن، كذاب، حقير، ذميم، ثرثار، كثير الحلف، نام، باث للشرور. يمثل الرذيلة بكل أبعادها، وفوق كل هذا لقيط. ثم ثقيل في مشيته ثقل كلمة (عتل)، ينتقل بين الناس، ينشر السوء ويزرع الفتن ما ظهر منها وما بطن. ثم إلى مجلس آخر يلطّخه بلسانه ولمزته وهمزته وهكذا.

ولعل المسجد لهذا كله، هو تلك الشدّات المتواليات والتي تظهر على سطح صيغ المبالغة في (حلاف همّاز مشاء مناع عتل) كلها عرض تقديمي، يعكس صورة هذا الرجل الثقيلة السمجة، الأمر الذي جعلنا نرسمها في لهفة، ولو كنا نجعل أوليات الرسم لتحال في نهاية الأمر إلى صورة هزلية ساخرة.

2-الصورة الثانية:

إنها أشنع من الصورة الأولى التي رأيناها، والتي نالت من الرجل في جسمه وسلوكه وعرضه.

غير أن هذه الصورة تنحصر في حيز ضيق من جسم الرجل. إنها أنفه. هذا الرجل، -زيادة على الصفات التي عرفنا بها القرآن- فقد رزق أنفاً ليس كالأنوف، هو في البصرة، والأنف في البيت يطوف، على حد تعبير ابن الرومي. إنه أنف ضخم يتوسّط جسمه، يفرع قبل أن يفرع صاحبه. هذا الأنف "الخرطوم" يكوى زيادة في التنكيل والتحقير والإذمام. وبالتكامل الفني بين الصورتين، يكون الرجل ماثلاً أمامنا في هيئة صورة كاريكاتورية ساخرة.

إنها صورة تقاطعت مع صورة القردة والخنازير، مما يثير فينا غريزة الضحك لدرجة أننا نرفع يدينا لنضعها على فمنا، محاولين منع عقيرتنا من الانفجار ضحكاً مما آل إليه الوليد. وهنا "تكثّر اللغة السردية عن نواجذها لتهاجم وتصادم عن طريق السخرية العارمة"⁽¹⁾ شخصية الوليد الذي تصفها بكل الأوصاف الكاريكاتورية الدالة على جبروته وبطشه.

⁽¹⁾ د.عبد الملك مرتاض: بنية السرد في الرواية العربية الجديدة. تحليلات الحداثة - ع3 ص36.

فإذن وبهذه السلسلة الساخرة –والتي تتبع من الصورتين معاً– تكتمل حلقات التداخل والتواشج والتشابك التي شكلت حركات الآيات جميعها في قصة الوليد هذه، من بدايتها إلى نهايتها.

فصورة الوليد الساخرة وأفعاله الدنيئة وصفاته الذميمة. والصورة التي عليها اللغة التي تمثلت هذه الصفات، من شدات، ومدود، وصيغ مبالغة، وجمل قصيرة. كل هذا بث حركة دائبة سرت عبر سطح النص. وكذلك البداية والنهاية التي رافقت الشخصيتين (الأساس). بحيث البداية من جهة الرسول، كانت فشلاً وإحباطاً وتأثراً، غير أن النهاية كانت انتصاراً وفوزاً عظيماً. أما البداية من جهة الوليد، فكانت تعنتاً وتجبراً وتسلطاً. غير أن النهاية كانت انهزاماً وخذلاناً مبيهاً.

وعبر تكامل هذه الثنائيات التي شكلت هذا النص، تنتظم، بنية الآيات وفق حصيلة حركتين جوهريتين.

-**الحركة الأولى:** حركة التكامل بين (صورة الوليد الأولى والثانية) والتتاغم الذي تشي به الجمل القصار ذات الإيقاع المتنوع، بين المديد النوني المرفوع والمديد النوني المسكور إضافة إلى فونيم (+وم) والتي رافقت أوصاف الوليد.

-**الحركة الثانية:** حركة التنامي التي ابتدأت بأدوات القسم، مروراً بجوابها المشكّل من النفي ب (ما)، وأداتي التوكيد ب (إن)، واللامين المرحلقين (لأجراً) (لعل).

بحيث تنامت الحركة بطريقة تصاعدية نازعت الرسول مرتين. مرة حين كانت النفس مهزوزة والعزيمة مثبّطة. وأخرى حين أصبحت مرفوعة مكرّمة.

كل هذا سجلته اللغة وصورته الآيات تصويراً بديعاً، وحركه الإيقاع المتنوع وبث فيه نشاطاً دائماً، خالقاً بذلك جواً سنفونياً عارماً، شمل القصة كلها دون أن يلحق خللاً في المعنى أو في المبني. "إن اللغة لها وجهان. وجه يتمثل في الأصوات المسموعة وما تستشعره الأذن من وقع الكلمة ونغمها، ووجه يتمثل في الدلالة والمضامين التي تحملها الألفاظ"⁽¹⁾.

ولقد شاركت الجمل القصار أو البنية القصيرة مشاركة لطيفة في توجيه مضمون النص القصصي هذا، وأودعت فيه حركة انسجمت (كمّاً وصوتاً) مع

⁽¹⁾ د. عبد الرؤوف مخلوف: الباقلائي وكتابه إعجاز القرآن – دار مكتبة الحياة بيروت 1978 ص 238.

هذا الجمال الفني الذي استطاعت اللغة القرآنية أن تقدمه عبر القصة القرآنية القصيرة، التقديم الذي يجمع إلى جانب المضمون الهادف، الإيقاع الجميل والنسج الكريم والسرد العذب.

إننا ألفينا هذا الجمال مقررًا من جهة العقل والشرع والطبيعة، على حد تعبير أبي حيان التوحيدي الذي يقول في مسألة تحديد الجمال أو (الحسن والقبیح): "ومناشئ الحسن والقبیح كثيرة: منها الطبيعي ومنها بالعادة، ومنها بالشرع ومنها بالعقل ومنها بالشهوة. فإذا اعتبر هذه المناشئ صدق الصادق منها، وكذب الكاذب، وكان استحسانه على قدر ذلك"⁽²⁾.

إذا أضفنا إلى هذه المناشئ التي اجتهد التوحيدي في إيجادها، منشأ اللغة، نكون قد أعطينا حكماً قليلاً عن الجمال -وباعتباره كذلك- يكون أقرب إلى الحكم النهائي عن الجمال في النص الأدبي وتحديده.

فاللغة -إذن- هي المقصد الأول والنهائي لمعرفة الجمال المكنون في النص القرآني.

فجمال هذه القصة ينحصر في الألفاظ والإيقاع، وفي مدى انسجام الصورة مع اللغة في كيفية التناسق والمساوقة التامتين بين الدال والمدلول من جهة المضمون "ليس الغرض بنظم الكلم أن توالت ألفاظها في النطق بل تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل"⁽³⁾.

وإن كان الجمال -في جوهره- محل اختلاف في تحديد طبيعته والاتفاق على ضابط يحكمه، لأننا مثلاً، نجد الصورة الحسنة قبيحة عند هذا، والقبيحة حسنة عند ذلك.

ولكنّ علته "وقد يكون الشيء متقناً محكماً، ولا يكون حلواً مقبولاً. ويكون

⁽¹⁾ د. عبد الملك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ ص 78.

⁽²⁾ أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة -ج1- طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر 1939، ص 150.

⁽³⁾ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ص 41-42.

ولقد كان القاضي الجرجاني ذكياً حين أشار إلى أن لكل صناعة أهلاً
ينبغي استشارتهم والأخذ برأيهم فيها.

لعل هذا كله يدفعنا إلى القول: إنه ليس من السهل معرفة عبقرية النص
القرآني بجانبه البنائي والمحتوائي إلا لمن كان له بيان، أو عانق النص وهو
متسلح بالمنهج القادرة على استجلاء مكتومات النص الجمالية. يضاف إلى
ذلك معرفته الكاملة بعلوم القرآن (تلاوة وتفسيراً). وفوق كل ذلك، توفر
باحث المتن القرآني على قدر كاف من حب لهذا النص واستظهار آياته
وتقديس لما جاء به.

ويمكن القول: إن سر، جمال هذه القصة يكمن في مكوّنها الإيقاعي الثري
المتنوع. كما رأينا. لا جرم أن كثيراً من المشتغلين في حقل الإجرائية اللغوية
يرون في الإيقاع، أنه من الأمور الصعبة التي لا يمكن معالجتها وتحديد
معالمها. وإن كانوا حاولوا حراسة حدود الجمالية الإيقاعية، حيث وضعوا
قوانين واعتبروها قاعدة تنسحب على كل نص إبداعي وإليها يعزى اكتشاف
الإيقاع. وهي سبعة "النظام -التغير -التساوي -التوازي -التلازم -التوازن
-التكرار"⁽²⁾ وإن كانت هذه القوانين -في حقيقتها- مجرد مساعدة للحكم على
الآثار الأدبية، فإن جمالية الإيقاع في القرآن لا تسعها هذه القوانين ولا تحدها.
وبهذه الدراسة السيميائية لمكونات الخطاب السردي في قصة الوليد، يكون
النص القرآني قد بلغ المدى في دقة التصوير وجمال الإيقاع وإعجازية التركيب
مما يدفع إلى الإعجاب والانبهار.

وفي هذا السياق يقول الراجعي "وبعد فأنت ترى أن أفصح الكلام، وأبلغه
وأسراه وأجمعه لحر اللفظ ونادر المعنى، وأخلقه أن يكون منه الأسلوب الذي
يُحسم مادة الطبع في معارضته. هو ذلك الذي تريده كلاماً، فتراه نفساً حيّة
كأنها تلقي عليك ما تقرؤه ممزوجاً بنبرات مختلفة، وأصوات تدخل على نفسك
-إن كنت بصيراً بالصناعة متقدماً فيها- كل مدخل، ولا تدع فيها إحساساً إلا

(1) القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه -طبعة صحيح 1948 ص77.

(2) د.عز الدين اسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي ص120-121.

■ ■ ■

⁽¹⁾الرافعي: تاريخ آداب العرب ص204.

الفصل الثالث:

مستويات السرد في القصة القرآنية

يتمثل موضوع هذا الفصل، في البحث عن مستويات السرد الإعجازي من خلال نصوص قرآنية معينة.

ولعلنا نعني بالمستوى، هو أن نسعى إلى تحديد أنماط سردية متباينة، قد لا تنتظم وفق خصوصية واحدة مطردة تعمل على أحاديثها، وبفعل هذا التمايز يتحدد النوع السردية الذي فضلنا أن نطلق عليه: (مستوى).

ولما كان السرد القرآني متنوعاً في النص القرآني عامة، وفي النص القصصي بصورة خاصة، وجدنا أنفسنا مضطرين إلى إحصاء أنواع سردية اجتنبتها من سردية عامة. غير أن هذه الأنواع بعضها متداول على السنة النقد، وبعضها، اجتهدنا في أن نضع له مصطلحاً يتلاءم وخصوصياته التي تميز بها عبر المتن القرآني.

إن المصطلحات التي نعالجها في هذا الفصل -كالسرد الإيقاعي والدائري والإنشادي والإضماري والمشارك وغيرها، ما يظل مضمراً في ثنايا النص القرآني- لم تتكشف لنا، ولن تتكشف إلا بفعل عاملين أساسيين:

-العامل الأول: يكمن في الاتصال المكثف بالمتن القرآني (قراءة وتأملاً) والخوض في فضاءاته الرحبة، ولعله العامل الأهم. ولن يتحقق هذا التلاحم والتلاحم "طالما لم تندمج الذهنية في الفضاء القرآني بدءاً بدرس المحفوظات للناشئة، إلى التمرس بالشاهد الخطابي القرآني في كل منزع تحليلي أو تركيبية،

وفي هذا السياق يقول ابن قتيبة "إنما يعرف فضل القرآن، من كثر نظره واتسع عمله، وفهم مذاهب العرب وافتتاتها في الأساليب"⁽³⁾.

-**العامل الثاني:** يتمثل في هذا المسوغ الحضاري، الذي طرح نفسه بوصفه معطى عصرياً اتفق على تسميته بالحدائثة، التي لها فضل استجلاء المصطلحات السردية التي ننوي معالجتها.

إن الحدائثة -بتقلها المتميز- فرضت على النقاد إعادة قراءة النصوص التراثية بتعمق، وذلك بتجاوز لمعناها الظاهري، الأمر الذي خول لها أن تحال إلى إجراء اجتهادي سوغته المعطيات العصرية الراهنة.

فالحدائثة -إذن- ضرورة حضارية ملحة تمكن من اختراق حدود الأحكام الجاهزة، إلى رؤى معرفية كشفية تعتمد على مقروئية المتلقي في كل جوانبها-.

ولما كان هذا المعطى حاضراً بهذه القوة، وبخاصة في مجال النص الأدبي الذي "ما زال النقد الحديث يسير نحو تمجيده، وحصر الجهود حوله حتى أصبح النص شيئاً شبه مقدس، في عالم النقد يجب أن يستأثر بكل انتباه الناقد ودراساته، كما يجب أن يكون كل شيء لدى الناقد وقرائه على السواء"⁽⁴⁾ فإنه لمن الأجدى أن ينسحب على النص القرآني، لأنه يدفع إلى التأويل ويمنح القدرة على إضاءة المؤلف والكشف عنه في الراهن والحيني.

وإذا لم نفعل الحدائثة في مجال النصية القرآنية فإنها "ستظل عائمة غائمة

⁽¹⁾ د.عشراقي سليمان: تجليات الحدائثة 1، 1992، ص133.

⁽²⁾ ابن الأثير: المثل السائر تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة -دار الرفاعي الرياض، ط2، 1980، ص71.

⁽³⁾ ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن -شرح ونشر السيد: أحمد صقر- المكتبة العلمية بيروت، لبنان، ط3، 1981، ص13.

⁽⁴⁾ سهير القلماوي: النقد الأدبي -دار المعرفة، ص58.

إن السرد القرآني نتمثله عدة إجرائية، تعمل على تحديد أوجه الخطاب القرآني في معطياته السردية المختلفة⁽²⁾.

إن هذا التنوع في خطابية النص القرآني يفضي بالضرورة إلى تنوع في سرديته، ونحن إذ نعدد الأنماط السردية إنما "تقرر ظاهرة أسلوبية بارزة تؤيدها بالدليل وندعمها بالشاهد مؤكدين أن القرآن نسيج واحد في بلاغته، وسحر بيانه. إلا أنه متنوع تنوع موسيقى الوجود في أنغامه وألحانه"⁽³⁾.

ولعل التنوع السردى المتشاكل مع الخطابية القرآنية، هو ما أحصاه الدكتور عبد الملك مرتاض -وهو يعالج نصاً شعرياً- في أربعة أضرب:

1- خطاب مغلق، وقصة مغلقة. 2- خطاب مغلق، وقصة مفتوحة.

3- خطاب مفتوح، وقصة مغلقة. 4- خطاب مفتوح، وقصة مفتوحة"⁽⁴⁾.

وإذا كانت هذه التصانيف في صميم جوهرها- تعبّر عن زخم سردي جمالي وفني يزخر به النص الأدبي الوضعي، فإن المتن القرآني، قد بدت تجليات الأنواع السردية فيه واضحة، وتمايزت بتمايز مضامينها، بل لقد عدّدت من أنماطها.

غير أنه لا يمكن استجلاؤها إلا بالنظرة الواعية الرشيدة، التي تنهض على الذائقة الجمالية.

وفي هذا السياق يقول الزركشي "اعلم أن معرفة الفصيح والأفصح، والرشيقي والأرثقي، والجلي والأجلى، والعلي والأعلى من الكلام، أمر لا يدرك إلا بالذوق ولا يمكن إقامة الدلالة المنطقية عليه"⁽⁵⁾.

⁽¹⁾ د. عشراقي سليمان: تجليات الحداثة -ع1- 1992- ص133.

⁽²⁾ لا تقصد به السرد الوضعي كما حدده بروكس، جنيت، قريمان، تودوروف، لأنها لا تنسجم مع السردية القرآنية المحيطة على الله. وللتعرف على هؤلاء. يمكن العودة إلى: كتاب " نظرية السرد" ترجمة لجيرار جنيت وآخرين/ ترجمة: ناجي مصطفى/ منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي ط1 الدار البيضاء.

⁽³⁾ صبحي الصالح: مباحث في علوم القرآن، ص385.

⁽⁴⁾ د. عبد الملك مرتاض: دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد آل خليفة ص55.

⁽⁵⁾ الزركشي: البرهان في علوم القرآن -ج2- ص124.

أولاً: السرد الإيقاعي:

قبل أن نعالج هذا الموضوع الناهض على الإيقاع، يجمل بنا أن نشير إلى أن إيقاعية قصة الوليد - التي سبق أن قاربناها في الفصل الثاني - تختلف في درجة تواتر فونيماتها من جهة، وكونها تخضع لإيقاعية متنوعة من جهة أخرى. وأيضاً علاجنا لها، كان مقتصرأ على الإيقاع بوصفه مكوناً لخطابية نص قصة الوليد. أما في عنواننا، هذا فسندرى إيقاعية جديدة جسدتها سرديّة سورة النجم في مقاطعها العشرة الأولى.

لقد خصّصت بداية هذا الفصل، للسرد الإيقاعي لما له من حضور مكثف على صعيد البنية القرآنية قاطبة، إذ يكاد يشغل مساحة قرآنية معتبرة، بحيث ألفينا كل سورة من سور القرآن تتلون بسرديّة إيقاعية تميزها عن باقي السور. وتبعاً لهذا التلون يتحدّد وجه السرد.

*النص المنتخب:

لعل النموذج المجسد للسرد الإيقاعي، هو ما يمثله النص السردى لسورة النجم التي هذا نصها.

﴿وَالنَّجْمِ إِذَا هَوَىٰ، مَا ضَلَّ صَاحِبُكُمْ وَمَا غَوَىٰ، وَمَا يَنْطِقُ عَنِ الْهَوَىٰ، إِنْ هُوَ إِلَّا وَحْيٌ يُوحَىٰ، عَلَّمَهُ شَدِيدُ الْقُوَىٰ، ذُو مِرَّةٍ فَاسْتَوَىٰ وَهُوَ بِالْأُفُقِ الْأَعْلَىٰ، ثُمَّ دَنَا فَتَدَلَّىٰ فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَىٰ فَأَوْحَىٰ إِلَىٰ عَبْدِهِ مَا أَوْحَىٰ﴾ (1).

قبل الشروع في تجلية مظاهر السرد الإيقاعي، يحدو بنا أن نشير - ولو اجتراءً - إلى مضمون الآيات.

فلقد جاء هذا النص الكريم ليصور معاناة الرسول صلى الله عليه وسلم (2) من قبل قومه بما نعتوه من صفات لا تليق به، بوصفه نبياً مبعوثاً من الله. وقد أقسم الخالق بالنجم، لعظمته وعظمة لحظة السقوط. وجاءت هذه الآيات أيضاً

(1) الآيات 1-10 سورة النجم.*

(2) من ذلك ما روي (عن عتبة بن الزبير، أن عتبة بن أبي لهب - وكانت تحته بنت رسول الله صلى الله عليه وسلم - أراد الخروج إلى الشام فقال: لآتين محمداً فلاؤؤذنيه. فأناه فقال: يا محمد، هو كافر بالنجم إذا هوى، وبالذي دنا فتدلى. ثم تقل في وجه رسول الله صلى الله عليه وسلم وردّ عليه ابنته وطفها.. ينظر الزمخشري: تفسير الكشاف ص37.

وبهذه الوساطة، تم تحقيق نظرية اختراق الحجب وتجسيد مبدأ التواصلية الذي يكون عليه الكون.

إن أول ما يلفت انتباهنا، هو ذلك الإيقاع المطرد الذي يسم هذه المقاطع، التي يتردد صداها في الوجدان السمعي للقارئ.

ولعل الملاحظ لمدود هذه القصة، يجدها تتحرك عبر فونيم واحد لا يكاد يبرحها، وهو المد باعتماد الألف المقصورة والمجسد في مقاطع: -هوى- غوى- الهوى- يوحى- القوى- فاستوى- الأعلى- فتدلى- أدنى- أوحى.

إن حركة المد المفتوحة بامتدادها المحسوس المنبعث من فونيمات تلك المقاطع، هي القائمة بالتشكيل الصوتي لهذه القصة.

غير أن هذا اللون من الفونيمات أو المد الصوتي المفتوح، وجدناه ينسحب على بنية السور المكية، لما فيها من إيقاع يقوم على التماس الذائقة الجمالية وينهض على تحريك الوجدان وتفعيل الدلالة.

ولا شك أن تنامي مثل هذا الإحساس يحصل بحكم انجذابنا إلى ما هو جميل ومدى استجاباتنا له.

وانطلاقاً من هذا، فإننا نتصور أن يكون الإيقاع القرآني، هو المظهر الخفي ذو الإحياءات القوية المبتوثة خلال الفونيمات، وهو ببعض هذا، قريب إلى الرؤية التي تنتظر إلى الإيقاع على أنه "في الفن هو الذي يمثل نبض الكون، فهو مبدأ جوهرى يسري في كل عصر، وفي كل إنسان، إنه قوة موضوعية. هذه القوة وحركتها موجودتان دائماً بصرف النظر عن كوننا نعي ذلك أو لا نعيه"⁽²⁾.

غير أن إدراك الإيقاع في جانبه البنائي، قد لا يشكل صعوبة في استكناها

(1) السيوطي: تفسير الجلالين ص 697.

(2) ينظر: غير وعي غاتشف: الوعي والفن -سلسلة عالم المعرفة- الكويت 1990- ص 75.

والحقيقة أن دراسة الإيقاع ليست عملية سهلة "والواقع أنه ربما كان من السهل دراسة الإيقاع في الموسيقى، وكشف هذه القوانين بسهولة فيها، لأنها فن زمني تتضح فيه الصورة الأولى ولا تختلط بشيء. أما فن القول فإن استكشاف هذه القوانين أمر من الصعوبة بمكان"⁽¹⁾.

ولعل ذلك كله يدفعنا إلى القول: إن السرد الإيقاعي ظاهرة تعبيرية تنقل الأحوال الوجدانية نقلاً غامضاً ومتوقفاً، وفق رنة مقصودة هي أقرب إلى المعنى المحمول عبر تلك الإيقاعية.

تواتر -إذن- فونيم قصة الوحي هذه، عشر مرات متضمناً خلالها إحساساً عميقاً بمظاهر ثقل الرسالة وفعل الوحي.

ينجسد هذا الإحساس العميق في مظهرين أساسيين. أحدهما: يتخذ خاصية النفي مظهراً له، وثانيهما: يركن إلى الإثبات.

*مظهر النفي: مقاطعه: ﴿مَا ضَلَّ صَاحِبُكُمْ وَمَا غَوَى﴾ ﴿وَمَا يَنْطِقُ عَنِ الْهَوَى﴾.

*مظهر الإثبات: مقاطعه: ﴿إِنْ هُوَ إِلَّا وَحْيٌ يُوحَى﴾ ﴿عَلَّمَهُ شَدِيدُ الْقُوَى﴾ ﴿فَأَوْحَىٰ إِلَىٰ عَبْدِهِ مَا أَوْحَى﴾.

وبتأمل بسيط نكتشف أن المحور الإيقاعي، ينبع أساساً من تباين هذين المظهرين اللذين يخضعان لإيقاع واحد ترسمه الألف المقصورة.

إن الألف المقصورة -في جوهرها- مديد مائل خطأً. إذ هي قبل أن تكون في صورة (ى) كانت ألفاً (ا). ونحن نتحسس هذا ونستشعره حال النطق بها.

وبهذه الطريقة نوضح ذلك. ا=ى. أي كان الألف عمودياً ثم -بواسطة الكتابة- أصبح مائلاً. أي كان على هذا النحو: ا ثم صار على هذا: ى. فتحقق الميل. على هذه النمطية التي تباشرها السورة بمدخلها، يتواصل السرد الإيقاعي

⁽¹⁾ عز الدين اسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 221.

هذا على صعيد الحرف (ى) وظهور خاصية الميل فيه. أما على صعيد المضمون فإن عنصر الميل يتحقق عبر الفونيمات العشرة، ويمكن أن تتمثل هذه الظاهرة فيما يعرف بالأنوماتوبيا (onomatopoeia)⁽¹⁾ التي تعني "محاكاة اللفظ بصورته لمعناه"⁽²⁾. وقد ألفيناها حاضرة في هذا النموذج. إذ نجد الصوت مقترناً بالمعنى المحمول على المقطع.

إننا لو تتبعنا السرد لألفيناه بمظهرين.

-مظهر بارز ترسمه الألف المقصورة التي تنتهي بها كل المقاطع.

-مظهر داخلي يحاكي الأول من طرف خفي على صعيد المحتوى.

غير أن الفصل بين المظهرين يستحيل والتطابق بينهما أمر في غاية التناقض، والسرد يمر خلالهما في عطائية وانسياب.

نجد مدار هذه القصة يقوم على هذا الرسم: من العمودي إلى المائل، ونجد السرد -بموازاة هذا- يقوم على أساس هذه الثنائية.

لنفصل ذلك عبر كل الفونيمات.

1-السرد الإيقاعي في الشكل: (الفونيم) وفي المحتوى (المعنى)

أ-المقطع الأول: ﴿وَالنَّجْمُ إِذَا هَوَىٰ﴾

النجم كوكب قار ومتحرك. فهو -إذن- يقوم على نظام الثنائية.

فهو قار من جهة المدار الذي وضع فيه وفي حال النطق، ومتحرك إذا

هوى (سقط). وحركته نشأت لغاية إعجازية وعقابية. قال تعالى ﴿وَلَقَدْ زَيَّنَّا

⁽¹⁾ وإن كان كثيراً ممن لا يوافق على هذا. ويمكن إدراج هذا القول (لاحظ فلاسفة اللغة أن بعض الأصوات في لغة معينة ترتبط بمعان محددة وحاولوا أن يكتشفوا علة ارتباط الأصوات بتلك المعاني لكن محاولتهم أخفقت لأن الأصوات نفسها توجد في لغات أخرى وتحمل معاني مختلفة فاستجابوا أنه ليس للأصوات قيمة بذاتها وأن الأهمية تكمن في العلاقة التي تربط الوحدات الصوتية المختلفة) ريتنا عوض: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي المعاصر ط1، 1978، ص23.

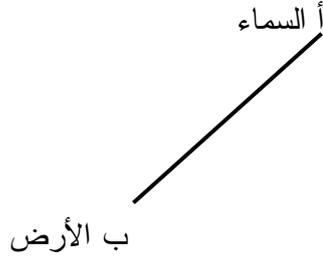
⁽²⁾ د. بكرى شيخ أمين: التعبير الفني في القرآن، ص256.

)

والرجوم جمع رجم، وهو مصدر سمي بما يُرجم به "ومعنى كونها مراجع للشياطين، أن الشهب التي تنقض لرمي المسترقة منهم، منفصلة من نار الكواكب، لا أنهم يرمون بالكواكب أنفسها، لأنها قارة في الفلك على حالها وما ذلك إلا قبس يؤخذ من نار، والنار ثابتة كاملة لا تنقص"⁽²⁾.

إذن هذا المقطع ذو ثنائية شكلاً ومضموناً. فالشكل يتضح في رؤية الشهب وهي تسقط ليلاً. أفلا ترى مائلة؟

ويمكن توضيح ذلك بنقطتي (أ،ب).



وأما المضمون فيتضح حين جعله الله قسماً. فهو بهذه الصفة مال إلى مخلوق خلقه، وهو النجم. ونقطة التلاقي والاشتراك هي الميل.

ونحن إذ نستكشف ظاهرة الميل كخاصية مضمونية، فإننا نؤكد أننا في تخريجنا هذا، نعتمد على درجة التلقي التي ينبغي أن تعكس قدرة القارئ وتفاعله تجاه النص القرآني -في كل طروحاته- ومن ثم تحدد نسبة وعيه، وتميز حدود تقبله لجمالية ما، مما يعرضه النص. ولذلك فإن "ما يميز التنافر من التوافق ليس ازدياد درجة الجمال أو نقصها، وإنما ازدياد درجة القابلية للفهم أو نقصها"⁽³⁾.

ب-المقطع الثاني: ﴿مَا ضَلَّ صَاحِبُكُمْ وَمَا غَوَى﴾.

الضلال والغي: عكس الهدى والرشاد. وهما مظهران يجعلان إلى الزيغ والانحراف. فالرسول صلى الله عليه وسلم نعت بهما، الأمر الذي جعل السارد (الإله) يستعمل أسلوب النفي ليرفع عنه هذه النعوت. وعسى أن يكون هذا

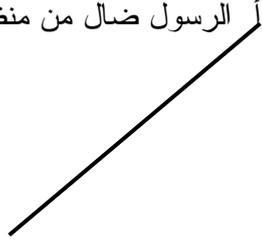
⁽¹⁾ الآية 5 سورة الملك.

⁽²⁾ الزمخشري: الكشاف -ج4، ص122.

⁽³⁾ جوليوس بروتوني: الفيلسوف وفن الموسيقى -ترجمة فؤاد زكريا/الهيئة المصرية للكتاب، ص296.

أما على مستوى الشكل فإنهما يصنعان ميلاً نستشعره في أذهاننا ويرتبط
بمضمون كلمتي (ضل) (غوى) وبخاصة في الألف المقصورة.
ويمكن الاستعانة بهذا الرسم، لتوضيح المطلوب.

أ الرسول ضال من منظورهم



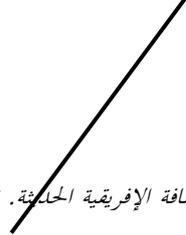
ب الغواية والضلال

ج-المقطع الثالث ﴿ وَمَا يَنْطِقُ عَنِ الْهَوَىٰ ﴾

إن نطق الرسول صلى الله عليه وسلم ليس مرجعه لمجرد هوى في نفسه،
بل هو وحي يوحى. هذا وحده يكفي لتجسيد خاصية الميل.
تتبدى هذه الخاصية على مستوى الإيقاع والمضمون معاً. من هنا تبدو
وظيفة الإيقاع الجمالية، التي تعمل على تحريك القارئ وتفجير داخله، ولا
تعزله عن المتعة الحسية والانفعالية التي يحدثها فيه الإيقاع.
وعلى هذا فالإيقاع القرآني هو "القوة التي تربطنا وتشدنا إلى جذور كياناتنا
من داخل إحساساتنا"⁽¹⁾.

أما في الشكل، فالمسألة جلية. أفلا ترى معي أن نطق الوحي من تلقائية
النبي - كما يدعيه المشركون - ميل إلى هواه؟ والإجابة تكون بالإنعام. فالميل
-إن- موجود شكلاً ومضموناً. ويمكن رسم هذا:

أ النطق



⁽¹⁾ ينظر: جاهما بنزرجون: الإنسان: عرض للثقافة الإفريقية الحديثة. ترجمة عبد الرحمن صالح -الدار
القومية للطباعة ص175.

ب عن هوى

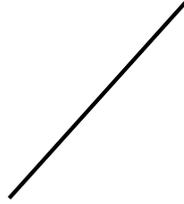
د-المقطع الرابع: ﴿إِنْ هُوَ إِلَّا وَحْيٌ يُوحَى﴾.

هذا المقطع حسبه كالمقاطع السابقة.

فالوحي (القرآن) كان في اللوح المحفوظ ثم أنزل "من اللوح المحفوظ إلى سماء الدنيا (ليلة القدر) جملة واحدة ثم نزل منجماً في عشرين سنة أو ثلاث وعشرين أو خمس وعشرين على حساب الخلاف في مدة إقامته صلى الله عليه وسلم بمكة بعد البعثة"⁽¹⁾. هذه الحركة تحقق ميلاً.

ولك أن ترسم حركة النزول من السماء الدنيا إلى الأرض.

أ السماء الدنيا

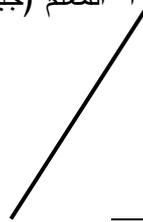


ب الأرض

هـ-المقطع الخامس: ﴿عَلَّمَهُ شَدِيدُ الْقُوَى﴾

إن كنا بصدد تحقيق مبدأ الثنائية بين الشكل والمضمون، فإن التعليم مظهر يحققهما على الفور، لأن التعليم فيه الباث والمتلقي. فالمعلم: "جبريل"⁽²⁾ والمتعلم: الرسول صلى الله عليه وسلم. والميل واضح في عملية التعلم.

أ المعلم (جبريل).



⁽¹⁾ جلال الدين السيوطي: الإتيان في علوم القرآن - ج1-2- دار الفكر بيروت، ص41.

⁽²⁾ الرمخشري: الكشف، ج4، ص37.

ب المتعلم (الرسول).

و-المقطع السادس: ﴿ذُو مِرَّةٍ فَاسْتَوَى﴾

هذا المقطع يحافظ على خاصية السرد الإيقاعي. فكأنه أمدّ المقاطع الأخرى بنفس إيقاعي جديد، يمنع وصول الفتور إلى أي مقطع آخر. وهو ما تجسده آية (إِنَّا نَحْنُ نَزَّلْنَا الذِّكْرَ وَإِنَّا لَهُ لَحَافِظُونَ)، فليس الحفظ مقصوراً على عدم التحريف والتزييف بل حتى الناحية الجمالية نجدها مقصودة. نجد لفظة (فاستوى) تدل على هيئة جديدة كان عليها جبريل عليه السلام. فالانتقال من هيئة إلى أخرى ميل.

أ الهيئة الأولى.



ب الهيئة الثانية.

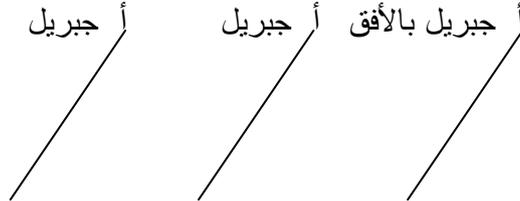
وبهذا، فالميل تحقق في كل المقاطع السابقة.

ز-المقاطع الأخرى: ﴿وَهُوَ بِالْأُفُقِ الْأَعْلَى، ثُمَّ دَنَا فَتَدَلَّى، فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَى فَأَوْحَى إِلَى عَبْدِهِ مَا أَوْحَى﴾.

نجد هذه المقاطع مرتبطة بما قبلها، ومحققة لخاصية الميل المنشودة.

فجبريل مستوٍ بالأفق. يتخذ صورة ثابتة، وحين شرع في التدلي، يتخذ صورة متحركة. ثم يدنو ليصنع في النهاية هيئة أخرى. وبين الثبات والحركة ميل، وأيضاً تقدير المسافة بالقوس فيها دلالة الميل، لأن القوس على صورته- مائل. فثمة أيضاً ثنائية الشكل والمضمون.

وفي المقطع الأخير يظهر الميل واضحاً. أليس الوحي إلقاء المعنى في قلب النبي؟ والوحي يكون من أعلى إلى أسفل. أليس هذا خطأ مائلاً؟



ب نحو الرسول ب الرسول ب الرسول

غير أن هذا الميل لا يتجلى إلا من خلال ما نضيفه من معانٍ جمالية، ذلك بأننا نجعل النبط الإيقاعي يتجاوز المستوى الانفعالي باتجاه أعمق، بحيث لا يكفي أن يكون هذا الإيقاع مجرد استجابة سطحية، بل ينبغي أن يتحول إلى تجربة باطنية، من شأنها أن توازي حدود ما يفرض به النص من دلالات متنوعة تبعاً لهذا الإيقاع. لأن "طبيعة الجمالية الإيقاعية الحديثة ليست مهياًة لموروث النظام النغمي وإنما تسعى إلى هدمه وتفكيكه بغية خلق أنواع جديدة من التراكيب النغمية"⁽¹⁾.

وهذه النظرة يمكن تجاوزها بعمق، لأن النص -هنا- قرآني لا يتحدد ومن ثم فالمقصدية هنا، هي استقراء الباطن واستجلاء العمق.

وقد لاحظنا أيضاً -وعبر هذه المقاطع القرآنية- إيقاعات داخلية، من شأنها تفجير المكبوت النصي، بحيث ألفيناها تعمل على توليد فضاءات دلالية وأبعاد جمالية، بلغت حد الانبهار.

هذه المقاطع العشرة تمثل النوع الأول الذي أطلقت عليه السرد الإيقاعي. وهو في مظهره يتسم بالازدواجية "فكأن هذا الإيقاع المزدوج بمثابة شحنة صوتية سرت في سطح النص من أوله إلى آخره، من أجل شد الجزء الأول من المستوى الإيقاعي بالجزء الآخر منه"⁽²⁾.

ونكتفي بالعلاقة المتينة بين شكل المقاطع ومضامينها، والتي تجسدها الألف المقصورة ظاهرياً والميل باطنياً.

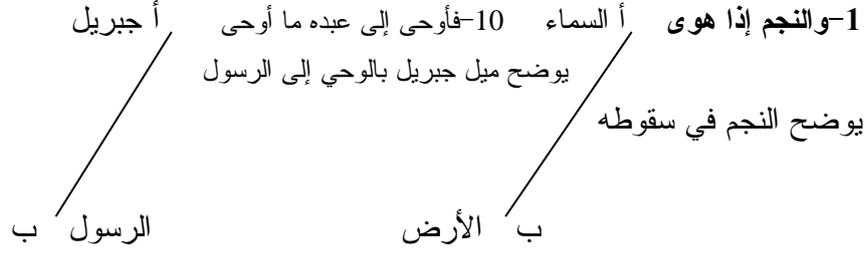
فالميل والانحناء: هما خاصيتا هذا النوع من السرد. فلقد بلغ الترابط العضوي بين هذه المقاطع حداً رائعاً من الإيقاع وجماليته شكلاً ومضموناً. كل هذا صنعتها الألف المقصورة أو الفاصلة القرآنية التي "ترد وهي تحمل شحنتين في آن واحد، شحنة من الواقع الموسيقي وشحنة من المعنى الملتحم للآية"⁽³⁾.

ويمكن رسم المقطع الأول والمقطع الأخير لتبيان خاصية الميل التي لازمت المقاطع العشرة كلها.

(1) حمر العين حيرة: جدل الحداثة في نقد الشعر العربي -رسالة جامعية- جامعة وهران 1995، ص 79.

(2) د. عبد الملك مرتاض.. أين ليلاي؟... ص 55.

(3) د. بكري شيخ أمين التعبير الفني في القرآن ص 203.



تتحرك هذه المقاطع في فضاءات ثنائية يجسدها الميل والانحناء على صعيد المضمون، وترتسم إيقاعات متتابعة تنهبا الألف المقصورة في كل مقطع مما يتحقق الميل المقصود، ويرتسم عبر هذه الثنائية سرد إيقاعي رائع. ولعل الأمر كله مرتكز على الألف المقصورة التي صنعت إيقاع كامل السورة، لأن السياق الإيقاعي العام للسورة، يبني نغميته باصطفاء واضح لهذه النبرة المدية المفتوحة⁽¹⁾.

ولتأكيد حضورها الإيقاعي، نذكر رأيين بلاغيين:

-الرأي الأول: يقول الرافي "وفي القرآن لفظة غريبة هي من أغرب ما فيه وما حسنت في كلام قط إلا في موقعها منه. وهي كلمة ضيزى من قوله تعالى ﴿تِلْكَ إِذَا قَسَمَةٌ ضِيزَى﴾ ومع ذلك فإن حسنها في نظم الكلام من أغرب الحسن وأعجبه، فإن السورة التي هي منها، وهي سورة النجم مفصلة كلها على الياء (الألف المقصورة) فجاءت الكلمة فاصلة من الفواصل، ثم هي في معرض الإنكار على العرب، إذ وردت في ذكر الأصنام وزعمهم في قسمة الأولاد. فإنهم جعلوا الملائكة والأصنام بنات لله مع ولداهم البنات. فقال تعالى ﴿أَلَكُمُ الذَّكَرُ وَلَهُ الْأُنثَى﴾، تِلْكَ إِذَا قَسَمَةٌ ضِيزَى فكانت غرابة اللفظة أشد الأشياء ملاءمة لغرابة هذه القسمة⁽²⁾.

واعتقد أن سبب هذه القسمة، يرجع إلا أن العربي إنما كان يكره البنات. وقد سجل القرآن ذلك*. وكونه كان يكرهها، جعلها لله. على حين كان يحب الذكر فجعله له. وقد عاملهم القرآن على قدر عقولهم وسذاجتهم، فردّ عليهم ﴿أَلَكُمُ الذَّكَرُ وَلَهُ الْأُنثَى﴾؟

(1) د. عشراق سليمان: أدبية الخطاب القرآني ص 379.

(2) الرافي: إعجاز القرآن والبلاغة النبوية- دار الكتاب العربي بيروت لبنان ط3- ص 230.

* قال تعالى: (وإذا بشر أحدهم بالأنثى ظل وجهه مسوداً وهو كظيم. يتوارى من القوم من سوء ما بشر به، أيمسكه على هون أم يدسه في التراب)

-الرأي الثاني: يقول الدكتور أحمد بدوي "هذه الفواصل لها قيمتها في إتمام المعنى، وهي مرتبطة بآياتها تمام الارتباط، ولها أثرها الموسيقي في نظم الكلام، ولهذه الموسيقى أثرها في النفس... ومن أجلها حدث في نظم الآي ما يجعل هذه المناسبة أمراً مرعياً، فمن ذلك إيثار أغرب اللفظين نحو (قسمة ضيزى) يقول وقد أحسن ابن الأثير توجيه هذه اللفظة إذ قال: إنها في موضعها لا يسد مسدها غيرها.

ألا ترى أن السورة كلها -سورة النجم- مجموعة على حرف الألف، فقال تعالى ﴿وَالنَّجْمِ إِذَا هَوَىٰ مَا ضَلَّ صَاحِبُكُمْ وَمَا غَوَىٰ﴾ إلى آخر السورة. فلما ذكر الأصنام، وقسمة الأولاد وما كان يزعمه الكفار قال ﴿أَلَكُمُ الذَّكْرُ وَلَهُ الْأُنثَىٰ تِلْكَ إِذَا قِسْمَةٌ ضِيزَىٰ﴾ فجاءت اللفظة على الحرف المسجوع الذي جاءت السورة جميعها عليه، وغيرها لا يسد مسدها"⁽¹⁾.

وقصدنا من إيراد هذين الشاهدين، أن نبين أن السردية القرآنية تخضع لعنصر الإيقاع بصفة إلزامية، الأمر الذي جعل محاولة تبديل كلمة (ضيزى) بكلمة أخرى، ضرباً من العي وجنساً من القصور. ولو حاولنا كقولنا (جائرة) مثلاً. لأخلت بالإيقاع ولحدث الاضطراب.

لأن الإيقاعية القرآنية فاعلية جمالية، من شأنها تحديد البنية الشكلية للسورة، وذلك من خلال مستواها الخارجي المجسد في الفواصل، فهو ليس مجرد شكل يجاري السورة في جملها، بل هو "تنظيم متوال لعناصر متغيرة كيفاً في خط واحد، بصرف النظر عن اختلافها الصوتي".

ونجد هذا الإيقاع محتضناً من السرد في تناسق طردّي، ليمضي السرد مترنماً على سطح السورة متخذاً الألف المقصورة عضداً إيقاعياً له، يغشى مقاطع السورة كلها.

فالمقاطع العشرة تنتهي بها، لتحدث انسجماً إيقاعياً وتوازناً صوتياً* بينها لأن "التوازن الصوتي وحده جيد، ولكن أجود أو أكمل له، أن تكون صورة

(1) د. عبد الرؤوف مخلوف: الباقلاقي وكتابه إعجاز القرآن ص 252.

* لعل هذا نلمسه في السرد النبوي من ذلك وجدنا الرسول صلى الله عليه وسلم حريصاً على مجازاة القرآن في إيقاعاته كقوله (أرجعن مأزورات غير مأجورات) إنما أراد موزورات من الوزر. فقال مأزورات لمكان مأجورات قصداً للتوازن وصحة التسجيع. ينظر: أبو هلال العسكري- كتاب الصناعتين ط2- عيسى الباي الحلبي وشركاه ص 267.

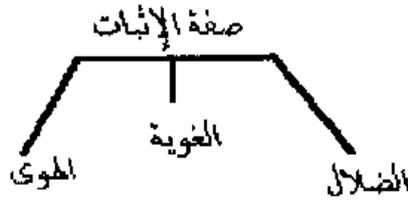
على صعيد أعمق، يكون توظيف النجم في المقطع الأول استحضاراً لصفة ضدية، وإن كانت في الظاهر غير ذلك. لأن ﴿وَالنَّجْمِ إِذَا هَوَى﴾ قسم. جوابه المقاطع الأخرى، لأن الظاهر بين المقطع الأول والمقاطع الأخرى واحد، هو الميل.

بتعبير آخر: بين القسم وجوابه قاسم مشترك هو الميل.

أ
ب
ج

ميل أ ميل ب ميل ج

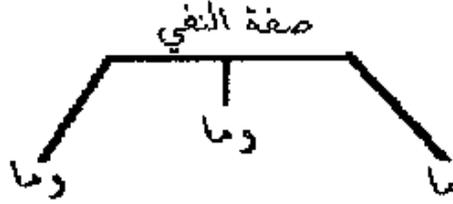
ولكن الصفة الخفية هي النقيض، أو هي استحضار لصفة ضدية بحيث تبدو المقاطع (أ، ب، ج) استحضاراً ونفيًا في اللحظة نفسها. تكون استحضاراً حين نقرأ من وراء المقاطع أن الرسول صلى الله عليه وسلم نعت بصفات (الضلال. الغواية. الهوى). وهي تمثل الإثبات. وبهذا المخطط تتضح الرؤية أكثر.



وتكون نفيًا حينما تتخذ شكلاً لغوياً. ونقطة الارتكاز في النفي -هنا- هي (ما) وتمثل النفي.

⁽¹⁾ عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي ص 224.

وبهذا الرسم تتوضح أكثر



إن (أ، ب، ج) الأولى = (أ، ب، ج) الثانية. لأنها نفي وإثبات في ذات الآن.

يشكل هذا الإثبات وهذا النفي، ثنائية دلالية ترافق المقاطع العشرة، كما يعمق هذه الظاهرة بعد آخر، هو البنية الصوتية لهذه المقاطع. إذ إيقاع واحد يميز هذه الثنائية ويطبعاها هو صوت (ي).. وعبر هذه الياءات، يصدر صوت النفي الذي يرتسم على مقاطع القصة كلها. وتغتدي هذه الإيقاعات إيقاعاً واحداً يختصره كل فونيم من الفونيمات العشرة، ويصير عنصراً صوتياً واحداً، ينفذ إلى الأعماق، كأنما هو دقات مسمار في نعش الكفرة الذين نعتوا الرسول صلى الله عليه وسلم بتلك الصفات، وهو في الآن نفسه يشكل انتعاشاً دافئاً تفيض به نفسه الطاهرة.

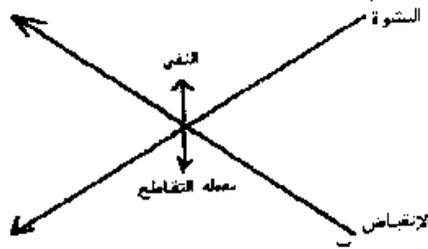
وفي ظل هذين الخطين تتحرك مقاطع هذه السورة

خط النشوة والانتعاش: تجسده نفسية الرسول صلى الله عليه وسلم

خط الحسرة والانقباض: تمثله نفسية الكفرة

غير أننا نجد، أن خط النشوة يتجلى بوضوح في صفة النفي، وفي ذات الآن هو خط الانقباض، الأمر الذي جعلهما يتقاطعان في نقطة واحدة هي النفي.

والرسمة الآتية توضح ذلك:



وبهذا الالتقاء تكتمل البنية الإيقاعية وتصبح انفجاراً داخلياً، يتحرك على صعيد مضامين هذه الإيقاعات وخارجياً، يتموج عبر سطح مقاطع هذه القصة. ويحدث الالتحام ويتعانق الخطان في لحظة توهج، يمثلها السرد الإيقاعي الذي يطوقهما، ويتنامى الخطان في ظل هذا التطويق ويبلغان ذروة التصعيد الإيقاعي، الذي أبدعته الألف المقصورة التي تنهي كل فونيم.

ويصعب الفصل في مثل هذه الصور المدهشة بين الإيقاع والسرد.

ومما ينبغي ملاحظته هو أن السرد الإيقاعي، يخضع لظاهرة عاطفية وجدانية، ونعني بها الغنائية. إذ ألفينا السرد المذكور ينهض على مبدأ الغنائية، الأمر الذي جعله يتميز عن السرد في المقامات الأدبية الأخرى. إذ "لا يمكن للإيقاع أن يتحقق وحده، حتى وإن كان الكلام أو الحوار نثراً، إلا بانضمامه إلى شيء غنائي أو موسيقي يكشف عن التناسق والانسجام"⁽¹⁾.

ولعل المتن القرآني في نواحيه البنائية الكثيرة يكون متوفراً على مقومات الخطاب الإيقاعي، الشيء الذي جعله ينهج سردية تناغمية مطلقة.

غير أن خطيَّ النشوة والانقباض- والذين تقاطعا في نقطة النفي نجدهما يمثلان -ضمنياً- الصراع القائم بين الحق والباطل.

فالواقع أن خط الحق يرفعه الرسول صلى الله عليه وسلم، وخط الباطل يمثلته كفار مكة.

وربما الشيء الفني الملاحظ، هو أن السردية الإيقاعية التي ترافق مضمون الخطيين، تجسد ظاهرة الميل التي ينشدها الخطان، لأن لكل منهما ميلاً عقائدياً.

غير أن هذا التشكيل الإيقاعي نجده ينهض على نظام الثنائية الضدية، وهي سمة حدائية لا غير.

وفي هذا السياق يمكن الإشارة إلى أن الفعل التأسيسي لظاهرة الثنائية الضدية انبثق عن التراث الأدبي العربي. بحيث نجد الوعي الصوفي العربي سابقاً إلى بعث هذه الثنائيات التي تعكس رؤية تأملية استبطانية. فلقد ألفينا ابن عربي في الفتوحات المكية يوضح هذه العلاقة من خلال تمييزه بين "المضمون الأول الذي هو النص من حيث دلالاته الوضعية، والمضمون الثاني الذي هو النص من حيث دلالاته الرمزية.

⁽¹⁾ د. كمال عيد: فلسفة الأدب والفن- الدار العربية للكتاب- ليبيا تونس 1978 ص55.

ويسمى وجه الرسالة الأول (العبارة) في حين يسمى وجه الرسالة الثاني (الإشارة)⁽¹⁾.

وفي هذا الإطار دائماً، نجد أن مبدأ التقسيم الثنائي للكلام، كان حاضراً في مرصودات البلاغيين، بحيث ألفينا تأصيله عند الجرجاني بقوله: "الكلام على ضربين. ضرب أن تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، وضرب آخر لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة. ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض.

ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل⁽²⁾. إلا أن النص القرآني يزيد على ذلك، حين يتعلق الأمر بالإيقاع، حيث نجده يحمل الدلالة اللفظية التي نكشفها نحن من طرف خفي.

وفي هذا الشأن وجدنا [مايكل ريفاتير] يقول: "إن الأدب بقوله شيئاً، يقول شيئاً آخر. ويمكن طرح القاعدة طرحاً متطرفاً- عن طريق قياس المخالفة- بالقول: إن الأدب عندما يقول شيئاً، يقول لا شيء"⁽³⁾.

وإذا كانت طبيعة هذه الرؤية، قد انسحبت على النص القرآني فإنها لا شك قد تولدت عنه وبلورت الفكر الصوفي، فاستجاب لها.

غير أن هذه الثنائية لا يعني أنها تختلف في تصورهما عن جدل الثنائيات الأخرى التي تقضي إلى تعددية النص وإحالاته إلى أبعاد رمزية يستحضرها المتلقي، بناء على درجة فهمه ومستوى وعيه التفكيكي وقدرته على مجارات التأويلية.

2- دلالة المضارع في النص:

"إن المفردات علامات في نسق كلي، مما يجعل التوقف عند مفردات بعينها في النص محكوماً برؤية، حدودها في حدود علاقاتها داخل النظام اللغوي. فالكلمة وحدها لا تحدد دلالتها، إنما نظام العلاقات هو الذي يحدد تلك

(1) سعيد الغانمي: أقنعة النص- دار الشؤون الثقافية بغداد - 1991 ص 89.

(2) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز مطبعة الفجالة الجديدة ط 1969.

(3) مايكل ريفاتير: أنظمة العلامات- مدخل إلى السيميوطيقا ص 230 نقلاً عن د. مختار حبار- تجليات الحداثة- ع 2 ص 42.

إننا بتأملنا لهذا النص القرآني نجده مستخدماً لفعلين مختلفين في الدلالة. الفعل الماضي، في قوله (ما ضل) (وما غوى) والمضارع في قوله (ينطق) (يوحي).

وبمتابعة دلالية للفعلين الماضيين نجدهما ينفيان نفيًا قاطعاً من أن الرسول صلى الله عليه وسلم ضال أو غاوٍ. وفي الوقت نفسه ينتهي مفعول الصفتين بانتهاء وظيفة الماضي الدلالية.

غير أن السياق الذي وُظف فيه المضارع، لا يجعل منه مضارعاً دالاً على الرأئية المبتورة العلاقة مع الزمنين الآخرين (الماضي. المستقبل) بل إن فعل (ينطق) يشحن النص بفيض دلالي استمراري استمرار فعل الوحي. لا ينتهي، لا يتوقف، ما دام الوحي ينزل. والأمر نفسه ينطبق على فعل (يوحي).

يشكل هذا النظم الموجز البديع (الذي يظهر في المقاطع العشرة) دلالة تركيبية تتخذ منحى دلالياً - في بداية النص في اتجاه الأسفل من المقطع الأول ﴿وَالنَّجْمِ إِذَا هَوَى﴾ إلى المقطع الثالث ﴿وَمَا يَنْطِقُ عَنِ الْهَوَى﴾ يتمثل في نفي بعض الصفات عن الرسول صلى الله عليه وسلم بطريقة انحنائية من نقطة أ إلى ب، الأمر الذي يجعل السرد الدلالي يسير وفق ظاهرة النفي هذه ويتحسسها.

وسيبقى كذلك مستمراً، لأنه سيق على دلالة المضارع المستمر.

إن بين دلالة الماضي ودلالة المضارع يظهر السرد الإيقاعي منسجماً يحقق وتيرة إيقاعية اطرادية، هي أيضاً تجسد تلاحق واستمرار فعل الوحي، وذلك في المقطعين:

﴿وَمَا يَنْطِقُ عَنِ الْهَوَى﴾ ﴿إِنْ هُوَ إِلَّا وَحْيٌ يُوحَى﴾

ويتشكل الإيقاع السردي في الألف المقصورة بصورة واضحة، وما تحدث من صوت متتابع ذي نفس متواصل تواصل فعل الوحي. ويستمر هذا التشاكل الإيقاعي في المقاطع الستة الأخرى والتي هي أيضاً إثبات مطلق من أن هذا، وحي يوحي.

ويمكن توضيح المقاطع بهذا المخطط

⁽¹⁾ د. بركات لزوم: قراءة في نص "بتوهج كنعان" يومية الجمهورية 88/9/25 ص 10.

علمه شديد القوى ← ذو مرة فاستوى ← وهو بالأفق الأعلى
 ثم دنا فتدلى ← فكان قاب قوسين أو أدنى ← فأوحى إلى عبده ما أوحى
 فالملاحظ للأسهم - في اتجاهاتها - يجدها تمثل سرداً إيقاعياً خالداً متواصلًا
 في إثبات توجيهية الرسول صلى الله عليه وسلم للوحي.

إن المقاطع الأربعة ينضاف إليها مثيلاتها الستة هذه، ذات مخزون دلالي
 كل مقطع فيها يحمل قيمة دلالية، وكل إيقاع فيها يفترض أن تكمله إيقاعات
 سردية أخرى بشكل متجانس، يمثل في نهاية المطاف إنتاجاً دلاليًا عبقرى
 النسيج. وتبقى اليباءات تشكل فضاء سردياً رحباً ينتهي بتكوين صدى عجيب،
 يرافق هذه الإيقاعات محدثاً لصوت كوني رجعي يتردد في الأعماق ليقرر
 حقيقة الرسول صلى الله عليه وسلم وسلامته من الضلال والغواية والنطق عن
 هوى في نفسه.

تبدأ الإيقاعات اليبائية هكذا:

هوى. غوى. هوى. يوحى. القوى. فاستوى. الأعلى. فتدلى. أدنى. أوحى.

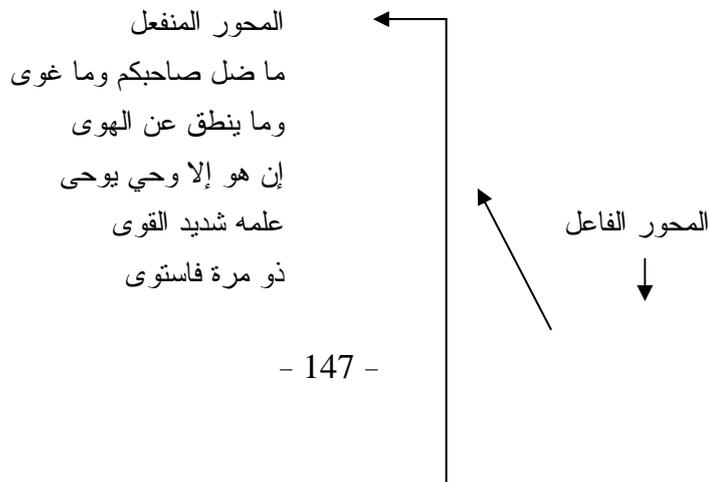
ثم هكذا: وى. وى. وى. وى. وى. وى. لى. لى. نى. حى.

ثم تتلاشى الحروف لتبقى اليباء وحدها تتردد في الأفق. ي. ي. ي. ي.
 ي. ي. ي. فكأن هذه اليباء. هذا الصوتي اليبائي المفعم بالدلالات
 والتقرير، هو الذي منح المضمونية العميقة للفظ الذي يجزم في نهاية الأمر أن
 محمداً على هدى من ربه ورشاد.

هذه المقاطع العشرة تتربع على محورين أحدهما فاعل والآخر منفعل.

فالمحور الفاعل هو المقطع الأول المتبدى في (والنجم إذا هوى) والمحور
 المنفعل هو المقاطع الأخرى.

ويمكن تمثيل ذلك بهذا الشكل:



والنجم إذا هوى
← وهو بالأفق الأعلى
ثم دنا فتدلى
فكان قاب قوسين أو أدنى
← فأوحى إلى عبده ما أوحى

وبين المحورين تظهر البنية السردية وفاعليتها والقيمة الجمالية لها، ويتضح دور الإيقاع السردى في تنشيط السياق القصصي الذي تمت به المقاطع العشرة من سورة النجم. ويتجلى الخط المائل (شكلاً ومضموناً) من المقطع الأول إلى المقطع الأخير.

وما توصلنا إليه في سورة النجم في مقاطعها المدروسة، نتوصل إليه ثانية، كلما رمنا قراءة كامل السورة ذات اثنين وستين مقطعاً. فلا شك أننا سنجد أنفسنا أمام شطرة واحدة أو فونيم واحد وهي بالتالي "تخلو من التقفية والوزن والتشطير، ومع ذلك فالموسيقى تقطر من كل حرف فيها، من أين؟ وكيف؟ سر من أسرار المعمار القرآني لا يشاركه فيه أي تركيب أدبي"⁽¹⁾.

وعسى أن يكون هذا ما جعل السردية القرآنية تمضي على وتيرة إيقاعية اطرادية واحدة طيلة ستة وخمسين مقطعاً بدءاً من ﴿وَالنَّجْمِ إِذَا هَوَى﴾ وانتهاءً بـ ﴿هَذَا نَذِيرٌ مِّنَ النَّذْرِ الْأُولَى﴾⁽²⁾.

فالواقع أن الشكل والمضمون - في هذه السورة - يسيران مترنمين في توازن سردي واحد ونظام إيقاعي مطرد، الشيء الذي جعلهما يشكلان وحدة روحية عجيبة (مبنى ومعنى) توقفنا في وجل واستعظام لنقول: إنه السرد الإيقاعي.

ثانياً: السرد الإنشادي

إن السرد الإنشادي يتمظهر عبر النص القرآني بتمظهرات مختلفة. فهو عبارة عن قصة منسوجة تسرد إما كاملة وإما مبتورة لغاية ما، وتتخللها لازمة تتردد بطريقة اطرادية.

غير أن هذه اللازمة ألفيناها تساق لغايات معينة، لعل أهمها:
أ- كونها تشير إلى تجديد المضمون

⁽¹⁾ مصطفى محمود: القرآن محاولة لفهم عصري - دار العودة بيروت 1979 ص 12.

⁽²⁾ الآية 56 سورة النجم.

ب- تعد متنفساً يخلد فيه القارئ لتجديد نفس المتابعة

ج- تضي على القصة مسحة جمالية رائعة.

ولعل في القرآن- ما يجسد هذه الخصيصة، إذ تظهر بوضوح في سورتي الرحمن، والمرسلات* .

إن اللازمة القرآنية مظهر لغوي ينهض على التكرار البلاغي الهادف، بحيث إذا نظرنا إليها مستقلة اغتدت تكراراً، وإذا نظرنا إليها تابعة لما قبلها وما بعدها- كما سنوضح لاحقاً- فهي ليست تكراراً وما ينبغي لها.

إن ما أطلقنا عليه السرد الإنشادي، نجده حاضراً بكثافة في البنية القصصية، ونجده تبعاً لذلك ملازماً لمقطوعة تتكرر طردياً، وهي ما اصطلاحنا على تسميتها باللازمة القرآنية أو المرتكز السردية. وهي تظهر في السرد القرآني عبر القصة القرآنية على هذا النحو:

1- في سورة هود* : تكون على هذا التشكيل. وإلى؟ أخاهم؟. وتتكرر مع هود، صالح، شعيب. بصورة تامة ويتخللها قصص نوح، إبراهيم، لوط، شعيب، موسى عليهم السلام.

2- في سورة مريم* : تتسم بهذه الوتيرة: واذكر في الكتاب؟ إنه كان؟ وتتكرر مع إبراهيم، موسى، إسماعيل، إدريس، عليهم السلام.

3- في سورة الشعراء: تكون على هذا النحو ﴿إِنَّ فِي ذَلِكَ لآيَةً وَمَا كَانَ أَكْثَرُهُمْ مُؤْمِنِينَ، وَإِنَّ رَبَّكَ لَهُوَ الْعَزِيزُ الرَّحِيمُ﴾

نجدها تربط بين قصص لسبعة أنبياء هم: موسى، إبراهيم، نوح، هود، صالح، لوط، شعيب عليهم السلام.

4- في سورة النمل: تكون هكذا: أله مع الله؟ تتكرر خمس مرات. وهي تتوسط سرداً سابقاً، وآخر لاحقاً يجسد عظمة الخالق، ويقوم على وتيرة قصصية.

5- في سورة القمر: ﴿وهي النموذج الذي ندرسه تطبيقاً للسرد الإنشادي﴾.

* تتكرر اللازمة 31 مرة في سورة الرحمن وهي (فيأي آلاء ربكما تكذبان) وفي المرسلات 10 مرات

وهي (ويل يومئذ للمكذبين) ومع ذلك لم يحدث التكرار بمفهومه الممل.

* مكان الاستفهام الأول: اسم القوم والثاني اسم النبي. وهذا في سورة هود.

* مكان الاستفهام الأول: اسم النبي والثاني صفة النبي. وهذا في سورة مريم.

العبارة المتكررة فيه هي: ﴿فَكَيْفَ كَانَ عَذَابِي وَنُذْرِي، وَلَقَدْ يَسْرْنَا الْقُرْآنَ لِلذِّكْرِ فَهَلْ مِنْ مُدَكِّرٍ﴾. يمرّ خلالها قصّ لأنبياء الله نوح، هود، صالح، لوط، موسى.

وبها يكون نسيج القص متواصلًا يربط هذه القصة بتلك في سرد محكم يصنعه هذا المرتكز السردى.

6- في سورة الرحمن: السرد الإنشادي هو: قوله تعالى ﴿فَبِأَيِّ آيَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ﴾ إن هذه العبارة، أضفت على النص القرآني الممتلئة فيه، هالة من الجمال الإيقاعي المعجز. فهي رغم ورودها إحدى وثلاثين مرة إلا أن القارئ لا يشعر برتابة أو تكرار ممل، كلما رام قراءة هذه السورة التي قيل عنها عروس القرآن. وحسبها أن تكون كذلك.

هذا المرتكز السردى المكرر هو أشبه ما يكون بقائد الأوركسترا المتحكم في الفرقة كلها، ولولاه لظلت القطعة السنفونية جامدة خامدة.

7- في سورة الواقعة: السرد الإنشادي المكرر هو: ﴿أَفَرَأَيْتُمْ﴾ يأتي بعدها الاسم، أو (ما) الموصولة. تكرر أربع مرات. وهو أقصر سرديّة إنشادية في القرآن.

8- في سورة المرسلات: السرد الإنشادي -هنا- تجسده هذه الآية ﴿وَيُلِّمُ يَوْمَئِذٍ لِلْمُكَذِّبِينَ﴾ حيث تكررت عشر مرات. وبين كل عبارة إنشادية يتخلل مظهر من المظاهر الإلهية أو قصة ما. وبعبارة وجيزة، حديث عن عظمة الخالق في كل شيء "تكررت في سورة المرسلات عشر مرات، لأنه سبحانه ذكر قصصاً مختلفة وأتبع كل قصة بهذا القول، فصار كأنه قال عقب كل قصة: ويل يومئذ للمكذبين بهذه القصة. وكل قصة مخالفة لصاحبيتها، فأثبت الويل لمن كذب بها"⁽¹⁾.

فلقد بلغ الترابط العضوي بين هذه الجمل الإنشادية العشر، حداً رائعاً يثير الإحساس ويفجر المتعة بالمدحش، ذلك "بأن مثل هذه السيرة الإيقاعية لم تحدث من القوة والتماسك والتوحد إلا في هذه الوحدة من النص، وهي إنما كانت من أجل تجديد النفس الإيقاعي في جملة"⁽²⁾.

إن السردية الإنشادية -كما لاحظنا- تظهر في كثير من سور القرآن

(1) الزركشي: البرهان في علوم القرآن ج3 ص19.

(2) د. عبد الملك مرتاض... أين ليلاي؟ ص155.

وعسى أن يكون هذا ما قصده كمال أبو ديب حين سمي هذه الظاهرة بالتتابع الإيقاعي الذي هو "جزء من البنية الإيقاعية للشعر العربي وأنه تركيب إيقاعي يروق بعمق للأذن العربية، وينبع من المكونات الإيقاعية في اللغة، ويتبلور في تشكيلات إيقاعية كثيرة"⁽¹⁾.

النموذج المنتخب:

إن النموذج الذي انتخبناه تطبيقاً للسرد الإنشادي، هو قصة هود الموجودة في سورة القمر. وهي أقصر قصة قرآنية -فنياً- على الإطلاق.

تتشكل البنية السردية للعبارة المكررة في هذه القصة من ثلاث فونيمات: ﴿فَكَيْفَ كَانَ عَذَابِي وَنُذُرٍ، وَلَقَدْ يَسَّرْنَا الْقُرْآنَ لِلذِّكْرِ، فَهَلْ مِنْ مُدَكِّرٍ﴾.

ومن الغريب أن مثل هذه اللازمة ترافق القص القرآني فقط، أما في السياقات العادية فلا لازمة توجد.

غير أن علة ذلك، فنية بحتة لأن القصة تنهض على السرد والسرد بدوره يحتاج إلى النفس الطويل، ولما كان جنس القصة يخضع للتنوع في الأحداث والشخصيات استلزم وجود اللازمة التي سيقت لأجل المحافظة على المدد السردية ولتضفي عليه جمالية نغمية، الأمر الذي جعل متعة متابعة القصة متجددة. مثل هذا كمثل عميد الفرقة حين يقف كاللازمة ليشراف على المقطوعة الكلاسيكية التي تنطلق بوتيرة متنوعة لتتقاطع على إشارته المشكلة لعلامة "X".

إن السردية الإنشادية، ربما تكون مجرد حيلة فنية يلجأ إليها النص القرآني لشد قرائه ولزرع المتعة في نفوسهم. وبهذه التقنية الحدائرية يشرك القارئ في تجليات مكامن النص بدءاً بقراءته.

إن السرد الإنشادي في سورة القمر، يتكرر أربع مرات ويمر خلال خمس قصص لأنبياء الله: نوح، هود، صالح، لوط، موسى عليهم السلام. تبدأ القصة كاملة هكذا: ﴿كَذَّبَتْ قَبْلَهُمْ قَوْمُ نُوحٍ، فَكَذَّبُوا عَبْدَنَا وَقَالُوا مَجْنُونٌ وَازْدُجِرْ﴾ وتستمر إلى غاية ﴿وَلَقَدْ جَاءَ آلَ فِرْعَوْنَ النُّذُرُ﴾

⁽¹⁾ د. كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي - دار العلم للملايين بيروت ط 2 1981 ص 104.

ونجد المرتكز السردى متمركزاً بين كل قصة وقصة، فهو كالحبكة في الرواية.

وطبيعة أنه يعتبر جزءاً من مضمون كل قصة.

غير أنه لا يمكنني تفصيل هذه الظاهرة في القصص الخمس، بل اجتزئ ذلك في قصة واحدة منها، وأربطها باللازمة ليظهر السرد تلقائياً، ومن ثم خاصة الإنشاد.

والقصة المنتخبة من سورة (القمر) هي لهود عليه السلام. وتظهر وحدها هكذا ﴿كَذَّبَتْ عَادٌ فَكَيْفَ كَانَ عَذَابِي وَنُذْرٌ، إِنَّا أَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ رِيحًا صَرْصَرًا فِي يَوْمِ نَحْسٍ مُسْتَمِرٍّ، تَنْزِعُ النَّاسَ كَأَنَّهُمْ أُعْجَازُ نَخْلٍ مُنْتَعِرٍ﴾⁽¹⁾.

فالمرتكز السياقي المفتاحي الذي يتأسس عليه السرد الإنشادي هو - فكيف كان عذابي ونذر - ولقد يسرنا القرآن لذكر - فهل من مدكر، قبل القصة وبعدها، وهو مرتكز مفتوح ينسحب على خمس قصص نبوية.

هذه القصة تتكون من إحدى وعشرين كلمة، وتتوفر على كل مقومات القصة الفنية. وقد تنفق إلى حد كبير مع ما أفرته دائرة المعارف البريطانية من شروط تميز القصة القصيرة (Short Story) وهي "وجود هيكل سردي/ شمولها على أسلوب وصفي جيد/ عدم الاستطراد في تصوير الحوادث استطراداً يخرجها عن الجو العام للقصة/ التشويق الذي يدفع بالقارئ إلى متابعة قراءة حوادثها في لهفة إلى النهاية"⁽²⁾.

وهذه المقومات كلها متوفرة في قصة هود هذه.

غير أن وجود اللازمة في هذه القصة ذو قصديّة تقنية نبرر وجودها فنياً، وذلك بالمحافظة على الإيقاع العام.

ولقد بررها الزمخشري - دينياً - وهو يتحدث عن التكرار بقوله "فأئذته أن يجددوا عند استماع كل نبأ من أنباء الأولين اذكاراً واتعاضاً، وأن يستأنفوا تنبهاً واستيقاظاً، إذا سمعوا الحث على ذلك البعث، وأن يفرغ العصا مرات، ويقع لهم الشنّ تارات، لئلا يغلبهم السهو، ولا تستولي عليهم الغفلة"⁽³⁾. وهو أيضاً تعليل فني يرقى إلى الحدائفة، لأنه يركز على القارئ ويعمل على شده نحو

⁽¹⁾ الآيات 18-20 سورة القمر.

⁽²⁾ د. محمد كامل المحامي: القرآن والقصة الحديثة ص 13.

⁽³⁾ الزمخشري: الكشاف ج 4 ص 47.

ولعل اللازمة هذه أو المرتكز الإنشادي، تعمل على إعلاء المضمون الوجداني المجسد في صيغة الأنا المحيلة على الله والبارزة في هذا المرتكز. والحقيقة أن تكرار هذه اللازمة لم يكن لذاتها فقط، وإنما لما تحدثه هي من دلالات "على أن مثل هذه التكرارات وغيرها لا تقتصر وظيفتها على توليد الإيقاع بل هي تولد دلالاتها فيما هي تولد إيقاعها"⁽²⁾.

وبين التبرير الفني والديني فرق واضح، لأن التبرير الديني ينسجم مع كل القصص القرآني. وأجدني إلى التبرير الفني أميل، لعل أن القرآن غايته الفن وهدفه الجمال، وربما كانت متعة القارئ القرآني-لهذه القصة ومثيلاتها- بالقيم اللغوية وعذوبة السرد وجمال التكرار أكثر وأعمق، من متعته بالفكرة المراد توصيلها.

وما يدعم ذلك هو تواتر سور القرآن على إيقاعات مختلفة، ما نبرح ننتهي من أحدها حتى يطالعنا إيقاع آخر يضاهي الأول ويلون السورة. وقد تكثرت إيقاعات السورة الواحدة.

إن السرد الإنشادي في نموذجنا يتكرر مرتين، على هذه الوتيرة.
فَكَيْفَ كَانَ عَذَابِي وَنُذْرِي، وَلَقَدْ يَسْرْنَا الْقُرْآنَ لِلذِّكْرِ، فَهَلْ مِنْ مُدَكِّرٍ، قَبْلَ
النموذج وبعده.

فهو بمثابة شريط متواصل متتام يشكل نسيجاً لغوياً بديعاً، مما يجعل الرؤية القصصية كثيفة. غير أن هذه الصورة لا تتغير بل تتعمق، كلما تكررت هذه اللازمة.

وتكرارها لا يكون اعتباطياً، وإنما لموقف معين، قد ينشأ عن مضمون القصة. بحيث يستوجب وجوده (التكرار) بوصفه خاصية مكملة لمضمون النص العام، و يكون عبارة عن موقف درامي أو نفسي أو فني "لأن التكرار له

⁽¹⁾ د. كمال أبو ديب: جدلية الحفاء والتجلي ص 93-94.

⁽²⁾ بمبنى العيد: في معرفة النص - دار الآفاق الجديدة بيروت ط 1 1983 ص 99.

غير أننا نجد السارد يضيف عليه بعداً سيميائياً بوصفه بنية لا تتفصل عن النواة الكلية للمعنى، بل هي تسهم في خلق المعاني.

وفي هذا السياق فإن كل تكرار للأصوات هو أيضاً تكرار للمعاني. ومن ثمة فإن القيمة التشاكلية لهذه اللازمة، هي فيما تحدثه من إيقاعات مشتقة من جملة هذه الأصوات. لأن الإيقاع يرتبط بموسيقى الذات "فالإيقاع قديماً هو إيقاع البيت الواحد، والإيقاع حديثاً هو إيقاع كلي شامل"⁽³⁾.

إذن. العبارة السردية مكونة من ستة فونيمات تم ورودها بتساوٍ وانتظام، قبل قصة هود وبعدها بستة وحدات، وفي القصة بثلاث.

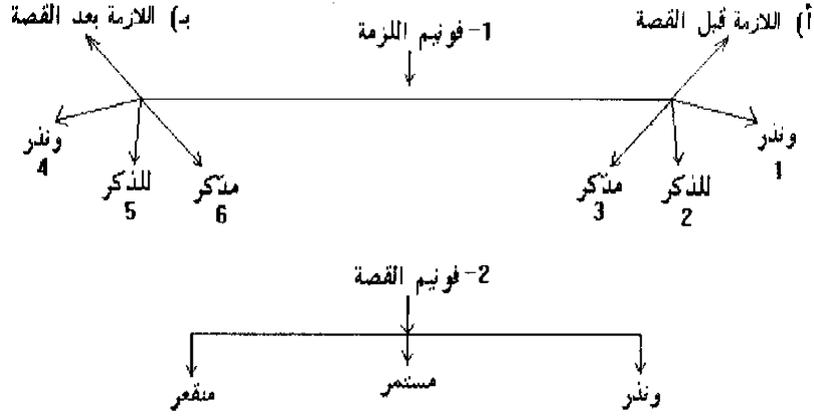
هذه الوحدات التسع هي التي تشكل حجم النص.

والملاحظ أن حرف الراء هو المسيطر في هذه الشبكة الإيقاعية. وبهذا المخطط يتم التوضيح.

⁽¹⁾ د. عبد الحميد جيدة الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ص 67.

⁽²⁾ د. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر - مطبعة الأنجلو المصرية 1952 ص 306.

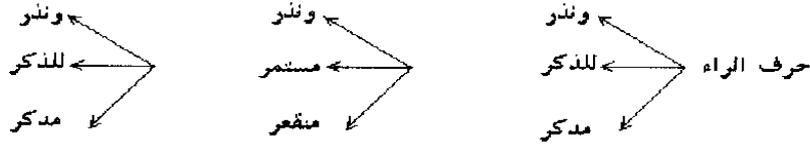
⁽³⁾ عبد الفتاح صالح نافع: عضوية الموسيقى في النص الشعري - مكتبة المنار الأردن ط 1 1985 ص 28.



إذن. مقاطع القصة تتكرر ثلاث مرات.

ومن الواضح أن بناء هذه الفونيمات، إنما جاء قصد صفة الترداد الكامنة فيه، هذا بالنسبة للفونيم. أما بالنسبة لحرف "راء" فإنه تواتر ست مرات في نهاية السرد الإنشادي، وتكرر في القصة ثلاث مرات.

ويمكن توضيحه بالشكل الآتي:



ورد في اللزمة الأولى ثلاث مرات /ورد في القصة ثلاث مرات/ ورد في اللزمة الثانية ثلاث مرات حرف الراء هذا يتكرر من بداية سورة القمر إلى نهايتها، والعلة السنوية طبعاً، لأن حرف الراء حركي مضطرب تردادي، الأمر الذي جعل إيقاع هذه السورة تردادياً (إنشادياً)، وذلك لما له من علاقة مع حرف الراء لأن "الإيقاع يعني التدفق أو الانسياب، وهذا يعتمد على المعنى أكثر مما يعتمد على الوزن، وعلى الإحساس أكثر من التفعيلات"⁽¹⁾.

وبمقتضى هذا، تتشكل بنية القصة من تفاعل ثلاث جمل مكونة هي:

أ- ﴿كَذَّبَتْ عَادٌ فَكَيْفَ كَانَ عَذَابِي وَنُذْرِي﴾

ب- ﴿إِنَّا أَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ رِيحاً صَرْصِراً فِي يَوْمِ نَحْسٍ مُّسْتَمِرٍّ﴾

ج- ﴿تَنْزِعُ النَّاسَ كَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ مُّنتَقِعٍ﴾

⁽¹⁾ إزابيت درو: الشعر كيف نفهمه وتذوقه ترجمة إبراهيم الشوطي مكتبة منيمنة بيروت 1961 ص

وثلاث جمل أخرى مُكمّلة، تقع قبل القصة هذه، ومثيلاتها تقع بعدها وهي:

أ- ﴿فَكَيْفَ كَانَ عَذَابِي وَنُذْرٌ﴾

ب- ﴿وَلَقَدْ يَسْرْنَا الْقُرْآنَ لِلذِّكْرِ﴾

ج- ﴿فَهَلْ مِنْ مَدَكْرٍ﴾

وهي تظهر بهذا الشكل: (أ، ب، ج) مكملة + (أ، ب، ج) مكوِّنة + (أ، ب، ج) مكملة.

وما يمكن ملاحظته هو أن الوحدات الثلاث، هي التي تشكل البنية الإيقاعية للقصة، وذلك من تنامي وتفاعل هذه الوحدات جميعها، ولا يمكن أن تفهم وحدها إلا بتداخل مع ما قبلها وما بعدها.

وفي هذا السياق يقول أحدهم "وهكذا يكون تطور الإيقاع فاعلية بنيوية تتبع من شبكة العلاقات المتكونة ضمن البنية... ويستحيل فهمها أو تفسيرها إلا من خلال هذه البنية الكلية"⁽¹⁾.

إن هذه البنية الكلية تظهر -هنا- في تجمع الوحدات الثلاث، يضاف إليها اللازمة.

وبالعودة إلى قصة هود هذه، نجد بنية الراء هي الغالبة لغاية أشرنا إليها سابقاً. وهي تتوضح كالآتي:

1-الوحدة الأولى المكملة:

نجد حرف الراء هو الغالب حيث يتواتر كالآتي:

$$أ-(1)+(3)+(1) = 5 \text{ أحرف. يتكرر "5" مرات.}$$

2-الوحدة الثانية المكونة:

نجد حرف الراء هو الغالب أيضاً ويكون كالآتي:

$$ب-(1)+(5)+(1) = 7 \text{ أحرف. يتكرر 7 مرات.}$$

3-الوحدة الثالثة المكملة:

$$ج-(1)+(3)+(1) = 5 \text{ أحرف. يتكرر 5 مرات.}$$

وبتفاعل الوحدات الثلاث، ألفينا حرف الراء يتكرر في الجملتين المكملتين عشر مرات، وفي الجملة المكونة سبع مرات. وبعملية حسابية نجده قد تكرر

⁽¹⁾ د. كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي ص 105.

على صعيد أعمق نجد دلالة حرف الراء تتبعث من كل وحدة من الوحدات الثلاث.

ففي الوحدة الأولى (المكملة) مثلاً تتبع الراء خمس مرات والتي هي حرف ذلعي مشحون بدلالة حركية تماوجية.

ففي مقطع ﴿فَكَيْفَ كَانَ عَذَابِي وَنُذُرِي﴾ نجد هذا الأسلوب التعجبي يعمل على تصوير حركة القوم وهم يعذبون.

أما مقطع ﴿وَلَقَدْ يَسَّرْنَا الْقُرْآنَ لِلذِّكْرِ فَهَلْ مِنْ مُدَكِّرٍ﴾ فنتحسس فيه حركة. ألا ترى أن في تيسير القرآن وتبسيطه وتسهيله حركة، وفي دعوة الناس إلى قراءته ومدارسته وأخذ العبرة منه تنشيطاً لذهنيهم وإعمالاً لفكرهم؟ أليس في كل هذا حركة؟

وفي الوحدة الثانية والتي تكون لب القصة تتكرر الراء سبع مرات. فعلى صعيد الشكل نجد البعد الحركي يتنامى ويتصاعد ليتحد مع المضمون، وتكون الحركة فيه منبعثة من الداخل والخارج.

من الخارج يجسدها حرف الراء المكرر في المقاطع الثلاثة، ومن الداخل نتلمسها في حركة الريح الشديدة الصوت والتي يسمع صوتها من خلال كلمتي (صرصرا) و (مستمر) ممزوجة بفعل الريح التي تجتث الناس وتقذف بهم إلى الأرض، كأنما هم بقايا نخل مرمية. فلقد تآزرت مع المعنى تلك الأصوات التي تتبعث من الراء ذي الصوت الطارق المتكرر⁽¹⁾.

فالملاحظ لمقاطع الوحدات الثلاث يجد المعمار الفني يشي بالموقف التكتيلي الذي سلطه الله على قوم عاد، كما يرسم صورة فونيتيكية مزدحمة جُنُدت فيها أصوات الصفير (ص، س، ز) ليتلاقح المعمار مع الحدث التعذيبي في رحلة جنائزية رهيبية.

ولعل السرد الإنشادي يكون قد أدى "دوره كاملاً غير منقوص، يلين ويشند، يهدأ ويهيج، ينساب انسياباً كاملاً كالماء أو يعصف عصفاً كالريح الصرصر وفق المقام"⁽²⁾.

غير أن هذا الاضطراب وهذه الحركة، نجدها ترتسم على سطح النص في

⁽¹⁾ ينظر تامر سلوم نظرية اللغة والجمال: دار الحوار للنشر واللاذقية سورية ص 16 وما بعدها.

⁽²⁾ طول محمد: البنية السردية في القصص القرآني - د. م. ج 1991 ص 208.

وعسى أن تكون ظاهرة الارتكاز على حرف الراء -في هذه القصة- مسألة جارية على كل السورة في وتيرة واحدة، الغرض منها المحافظة على الفاصلة القرآنية من وجهة، والتماشي مع إيقاعية النص من وجهة أخرى. آية ذلك أن "النخل" نجد السارد يؤنثه في سورة (الحاقة) بقوله ﴿نَخْلٍ خَاوِيَةٍ﴾ وذلك مراعاة للفاصلة القرآنية، لأنها تنهض على سيرة إيقاعية واحدة يمثلها حرف (التاء المربوطة).

على حين نلفيه -هنا- قد ذكر النخل بقوله ﴿نَخْلٍ مُتَمَعِّرٍ﴾ ليتناسب مع إيقاع السورة الذي يقوم على حرف (الراء).

وفي نهاية السورة نجد المقطع الأخير يقوم على إيقاعية الراء ﴿إِنَّ الْمُتَّقِينَ فِي جَنَّاتٍ وَنَهَرٍ، فِي مَقْعَدٍ صِدْقٍ عِنْدَ مَلِكٍ مُّقْتَدِرٍ﴾ والغرض من ذلك تحقيق السجع الذي هو لون من الموسيقى اللغوية.

وفي هذا السياق جاء هذا القول "إفراد ما أصله أن يجمع كقوله تعالى ﴿فِي جَنَّاتٍ وَنَهَرٍ﴾. قال الفراء: الأصل أنهار وإنما وحّد لأنه رأس آية"⁽¹⁾. لأن حرف الراء ظهر إفرادياً من بداية السورة، الشيء الذي جعل منظومة النص القصصي تخترق قاعدة صرفية، بغية تحقيق الانسجام الإيقاعي الذي عليه كل السورة، فبدل جمع كلمة (أنهار) أفردتها. لأن الاحتقائية القرآنية تكون للجمالية التي يعرضها النص، ولا تحفل بالجانب الصرفي أو النحوي على حساب الجانب الفني. من هنا اغتدى الإيقاع -في السرد القرآني- أكبر من الصرف.

فإذن. التكرار تم في تسعة مقاطع في قصتنا القصيرة، ومع ذلك حافظ على إيقاع السورة العام. ولعل ذلك راجع إلى إعجازية النظم القرآني بحيث فيه "تختلف الألفاظ ولا تراها إلا متفقة، وتفترق ولا تراها إلا مجتمعة، وتذهب في طبقات البيان وتنتقل في منازل البلاغة وأنت لا تعرف منها، إلا روحاً تداخلك بالطرب وتشرب قلبك الروعة"⁽²⁾.

ونحن -رغم التكرار الذي يشي به السرد الإنشادي- لا نجد إلا عذوبة ومتعة، كلما رمنا إلى القراءة، على حين لو كان الأمر متعلقاً بنص أدبي

(1) الزركشي: البرهان في علوم القرآن ج 1 ص 67.

(2) الرفاعي: إعجاز القرآن والبلاغة النبوية ص 241.

فأصوات هذه الآيات المكونة لقصة هود، نجدها منتظمة منذ البدء. ولكن العجب يكمن في كون العبارة المكررة طويلة، ومع ذلك حافظت على النسق الإيقاعي وأحدثت توازناً صوتياً، وذلك بإقحام حرف الراء الذي كان يحكم هذا التوازن لأن "التوازن الصوتي وحده جيد، ولكن أجود منه أو أكمل له أن تكون صورة التوازن تامة باشتراك حرف واحد في فواصل كل وحدة"⁽²⁾.

فالحرف المشترك في فواصل كل وحدة، هو حرف الراء. وعبر حركة الراء في نفسه -بوصفه حرفاً ترددياً- وحركيته ضمن المقاطع، تتشكل البنية الإيقاعية الإنشادية التي تظهر في اللازمة بشكل جلي.

إن هذه الإنشادية الإيقاعية المتسامية نجدها تنتظم سورة القمر بفواصلها الرائية. إنه تقاطع تماثلي على مستوى الفاصلة (للذكر، مذكر، ونذر) المعربة خلال المرتكز السردى، وعلى مستوى الدلالة التي يشي بها النص في هذا الموقف التعديبي.

غير أننا -وبقراءة استكشافية واعية لمقاطع القصة- توصلنا إلى بعض الملاحظات، نذكر بعضاً منها:

الملاحظة الأولى:

إن السرد الإنشادي (المرتكز السردى) أكبر من مقاطع القصة عدداً وإيقاعاً، الأمر الذي يدفعنا إلى القول: إن جمالية القرآن تظهر في نظمه، فالاهتمام هنا ليس منصباً على مضمون القصة بقدر ما هو متمسك على كرم إيقاعها وجودة تركيبها، فبالرغم من طول بنية السرد الإنشادي، إلا أنها لم تؤثر على بنى القصة ككل وهذا حال النص القرآني "ومما انفرد به القرآن وبأين سائر الكلام أنه لا يخلق على كثرة الرد وطول التكرار، ولا تمل منه الإعادة، وكلما أخذت فيه على وجهه الصحيح، فلم تخل بأدائه، رأيتُه غرضاً طرياً، وجديداً موقناً وصادفت من نفسك له نشاطاً مستأنفاً وحساً موفوراً، وهذا أمر يستوي في أصله العالم الذي يتذوق الحروف ويستمرى تركيبها، وبمعنى في لذة

⁽¹⁾ د. كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي ص 231.

⁽²⁾ د. عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي ص 24.

الملاحظة الثانية:

هي أن ميزة حرف الراء، الترداد والتكرار. فكأن هذا الحرف جيء به ليساهم في السرد الإنشادي الذي ميز قصص سورة القمر كلها، والذي في جوهره - عبارة عن حركة وترداد.

الملاحظة الثالثة:

هي أن خضم هذا القص المتراس بروزاً كاملاً لهذه السردية الإنشادية "وفي كل هذا الزحام تبرز العبارة القرآنية منفردة بخصائصها تماماً... وكأنها ظاهرة بلا تبرير ولا تفسير، سوى أن لها مصدراً آخر غير ما نعرف"⁽³⁾.

غير أن السرد الإنشادي يكون واضحاً وجلياً، إذا تليت سورة القمر جماعة، على أن يتكلف أحد أفرادها بتلاوة القصص فقط، ويترك أمر اللازمة للجماعة تردها جهارة بشكل تزامني تتطلق فيه الأصوات في لحظة واحدة.

﴿ فَكَيْفَ كَانَ عَذَابِي وَنُذُرِي، وَلَقَدْ يَسْرْنَا الْقُرْآنَ لِلذِّكْرِ، فَهَلْ مِنْ مُدْكِرٍ ﴾

فمما لا شك فيه أن النفس الإنسانية -يستوي فيها السامع والمقرئ- تتهادى إلى أسماعها أصوات تبثلية ترتيلية تقرع الضمائر وتؤسر النفوس وتحرك الوجدان، بما أوتيت من فواصل رائية تساعد على ترجيع الصوت، وتهادي النفس آناً بعد أن إلى أن تصل إلى الفاصلة الأخرى فيجد عندها راحتته

⁽¹⁾ الرافي: تاريخ آداب العرب - ج 2 ص 218.

⁽²⁾ د. كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي ص 291.

⁽³⁾ مصطفى محمود: القرآن محاولة لفهم عصري ص 14.

ولعل هذه الإتشادية القرآنية يكون قد استفاد منها بعض رواد الشعر الحر، لأننا ألفينا "الشاعر الحر يقيم هذا البناء الإيقاعي غير ملتزم إلا بشيء واحد: طريقة معينة في تتابع المقاطع يمكن أن تتلاءم مع تردد الأنفاس عند الإنشاد"⁽²⁾. ولا تسترد الأنفاس إلا في مثل هذه الإيقاعات التي أطلقنا عليها مصطلح السرد الإتشادي.

ثالثاً: السرد الدائري

1- المصطلح بين الأصالة والاتباع:

إن مصطلح السرد الدائري لا يكاد يكون معروفاً -بصورته هذه- إلا عند الحدائين الذي استهوتهم هذه الحداثة وتشربتهم، فلا ينفكون يتحدثون عنها في الكتب والمقالات المتفرقة هنا وهناك.

ولعل علة هذا العشق في زمن قزم التراث، راجعة إلى كتب النقد القديمة التي لم تحتف لمثل هذه المسميات النقدية. بل كان كل الهم منصباً على البلاغة وفن القول، فلا نعلم فيها شيئاً ذا بال وظف بعناية كما هو الحال في الدراسات النقدية المعاصرة.

غير أن هذا الانعطاف النقدي الجديد المسجل على مستوى الحداثة كانت وجهته غريبة خالصة.

وفي هذا السياق يقول أدونيس: "وكما أننا نعيش بوسائل ابتكرها الغرب، فإننا نفكر بـ "لغة" الغرب: نظريات ومفاهيم ومناهج تفكير ومذاهب أدبية... الخ.

ابتكرها هي أيضاً الغرب"⁽³⁾.

إن ما يشي به هذا الموقف هو تجريد الذهنية العربية من الإبداع والتأصيل

⁽¹⁾ د. محمد دراز: النبأ العظيم - دار القلم الكويت 1957 ص 103.

⁽²⁾ د. شكري عياد: موسيقى الشعر العربي - دار المعرفة بمصر 1968 ص 108-109.

⁽³⁾ ولا نستغرب إذا لاحظنا دعوى أخرى تدعو إلى معانقة الغرب (منذ النهضة ونحن نعيش بأجسامنا في قرن وبأفكارنا وشعورنا في قرن سابق بدعوى المحافظة على "الروح الأصلي") ينظر محمد برادة: اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة. فصول عدد 3 م 4 1984 ص 19.

فما كان من تنظير أو دراسات عربية تلامس النص في نواح نقدية تتماس والحدائثة الغربية، فما هو إلا اتباع أو نسج على المنوال.

ولعل ما يشفع لهذه الدراسات، هو كون معظمها اعتمد نصوصاً تراثية خالصة منتقاة نماذج تطبيقية لما وصل إليها بالاتباع.

وما يبرّر نزعة الاتباعية أيضاً، هو أن النصوص التطبيقية كانت من كل عصور الأدب العربي، وأيضاً كانت في مجالات شعرية ونثرية.

غير أن هذا يدفعنا إلى إثارة أو تكرار تساؤلات ترد إلى الذهن، كلما ذكرنا قضية الأصالة والتفتح.

فهل نُقبل على الحدائثة الغربية بكلياتها، بصرف النظر عن معطياتها التكوينية المختلفة التي أفرزتها؟ أم هل نبحت في تراثنا الأدبي ثم ننطلق في تماسية نقدية من شأنها مقارنة الإبداعات الحدائثة في الفكر الغربي؟ أم هل نبحت عن الجذور التأسيسية التأصيلية في تراثنا الأدبي، ثم نعمل على التنبني والتطوير؟

ونحن إذ نفعل السؤال ونبسط الرأي، لأننا متأكدون أن تراثنا الأدبي معطاء قادر على التأصيل والسبق. وما أكثر لغوييه ومؤوليه من أمثال عبد القاهر الجرجاني وابن الجني وابن قتيبة والقرطاجني وغيرهم كثير. إلا أن حقيقة السؤال تتبني من حيث انتهى هؤلاء. فهل هناك خلف يحمل راية السلف ليكمل المسيرة؟ ولعل هذه هي الحدائثة الحقّة الضائعة في متاهات الانبهارية والإعجاب بكل ما هو قادم من فضاءات الإبداع الغربي.

ونحن لا نجيب عن تلك التساؤلات ما دام التراث العالمي ملكاً للإنسانية جمعاء.

غير أن إثارة قضية التراث -في حد ذاتها- تمثل تنويراً فكرياً ينم عن مستوى حضاري خلاق، ذلك أن محاولة الفهم الصحيح لمعادلة الحدائثة والتراث، ما هي إلا نوع من السعي لتحقيق وثبة نوعية تعمل على تفعيل المعاصرة في التراث.

إن التراثية إلزامية حضارية تسهم بصورة أو أخرى، في تشكيل الذهنية الأدبية الموصولة بها، بل تمثل أحد مصادر إلهامها، الأمر الذي يجعل مسألة التخلص من عقدة التراث ضرباً من الخط وجنساً من التهور.

فالأديب أو الباحث لا يستطيع أن ينسلخ عن جلده وما ينبغي له. لأن كثيراً من المعطيات البحثية ما هي إلا ترسبات ناتجة عن خلفية تراثية طرحت نفسها على صعيد إنتاجاته الحدائثية بوعي أو بدونه. فالباحث مهما كان تواقفاً إلى التجديد ومهما كان متحمساً لكسر تلك التقاليد الفنية، وما له صلة بالموضوع الذي يعالجه، فإنه لن يستطيع إلى ذلك سبيلاً، لأن سلطة التراث أكبر من أن تتجاوز مهما كان حجم المغامرة الفنية المحمولة في ذهن الباحث. لأن "القول بأن كل شاعر مجدد هو الذي يقطع كل أصرة تربطه بتراثه السابق وبالتقليد المستقرة للنوع الذي يمارسه، إدعاء خطير يصدر عن قدر عظيم من الرومانسية الفكرية"⁽¹⁾.

وبمقتضى ذلك، فإن المشروع فعلياً، هو أن نعود إلى تراثنا أولاً، للبحث والاستقصاء والغربلة، ثم إلى تراث إقليمي أو عالمي آخر ثانياً، للإفادة منه وتفعيله في إنتاجاتنا الأدبية والنقدية على حد سواء. ولا ينبغي أن تكون علاقتنا مع الحدائث علاقة إعجاب وانبهار لأن هذه المسألة "مشروطة بالفعل المعرفي لا بالانفعال الذاتي"⁽²⁾.

وعسى أن تكون العطاءات التراثية في أدبنا العربي قميئة أن تمدنا بما يناسب تطلعات العصر الذي نحيا.

وفي سياق هذا، نجد الدكتور عبد الحميد جيدة -وفي معرض حديثه عن الرافد التراثي الذي أثر في القصيدة الجديدة- يشير إلى أن للقرآن فضلاً على ظهور القصيدة الحرة فيقول: "ولذا نرى الروافد الإبداعية الأصلية في التراث تلون الشعر العربي المعاصر بأضواء مختلفة، ويأتي القرآن الكريم في الدرجة الأولى"⁽³⁾. ذلك لأن لغة القرآن أدبية خالصة أو اللغة الخالصة كما يسميها جاك دريدا بقوله: "إن اللغة الخالصة التي تتطلع إلى احتضان الأدب الخالص هي موضوع النقد الأدبي الخالص"⁽⁴⁾. ثم أيضاً لما يتمتع به المتن القرآني من خصوصيات تركيبية دلالية وسردية تؤهله لأن يكون في مقام التأصيل والتأسيس. ولك أن تنتظر إلى "حيث شئت من القرآن الكريم، تجد بياناً قد قدر على حاجة النفس أحسن تقدير، فلا تحس فيه بتخمة الإسراف ولا بمخمصة

⁽¹⁾ طه وادي (مجموعة من كتاب العرب): إضاءات نقدية عن عبد العزيز المقالح ص 173.

⁽²⁾ محمد بنيس: حدائث السؤال -المركز الثقافي العربي- المغرب ط 1985 ص 132.

⁽³⁾ د. عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ص 65.

⁽⁴⁾ جاك دريدا: الكتابة والاختلاف ص 13/ نقلاً عن عبد الملك مرتاض... أين ليلاي... ص 79.

وفي سياق الاستفادة من المتن القرآني، نجد هذا واضحاً منذ ظهور هذا النص المقدس، لأنه كان بمثابة نموذج فني "حطّم النماذج الفنية السائدة في ذلك الزمن، وخلق زمن القرآن الفني، الذي هز النفوس وأدهشها بتعابير وصياغات جديدة، لم يعرفها العربي من قبل ولم يستطع أن يأتي بمثلها، لأن لغته مستهلكة وتعابيره مستهلكة فتعلق العربي بالجديد الذي أتاه فسحره وأخذه وأدهشه"⁽²⁾.

غير أن هذه المفاعلة التي أحدثها المتن القرآني، بوصفه نصاً إعجازياً زاحماً بالدلالات الكونية واللغوية والإنسانية ذات العمق الحضاري البعيد، تتبجس منه استشرافات التطلع الحضاري الفعال، في معطياته المختلفة، العاملة على نقل الذهنية العربية وإخراجها من ترسباتها المتنوعة لمعانقة النص الإلهي بدءاً بذهنية العصر الجاهلي، إلى تعاقب العصور اللاحقة لتبقى موصولة بالإحساسات الجمالية الفطرية التي أكسبها إياها هذا النص المقدس الذي أحدث "انقلاباً في الأدب العربي بتغييره الأداة الفنية في التعبير، فهو من ناحية قد جعل الجملة المنظمة في موضع البيت الموزون وجاء من ناحية أخرى بفكرة جديدة أدخل بها المفاهيم وموضوعات جديدة لكي يصل العقلية الجاهلية بتيار التوحيد"⁽³⁾.

فالواقع أن الحداثة -بكلياتها الحضارية والجمالية- تبدأ من لحظة التنزيل، اللحظة التغيير ذات الأبعاد الأفاقية المبطنّة بمستقبل هلامي مشرق، اللحظة القطيعة، الأمر الذي جعل بعض الشعراء يقلع عن قول الشعر، والنشء الذي كان أيضاً سبباً في ظهور المعارضة القرآنية* التي هي منافسة إيجابية من منظور نقدي.

ولقد استمرت هذه الاستفادة الأدبية والنقدية من حقل المتنية القرآنية إلى عصور لاحقة. وحتى في المجال الشعري ألفينا بعض الشعراء منجذباً إلى النص القرآني واعتباره النموذج المحتذى فيقول:

(1) د. عدنان زررور: القرآن ونصوصه - ص 224.

(2) د. عبد المجيد حيدة: نفس المصدر ص 73.

(3) مالك بن نبي: الظاهرة القرآنية - ترجمة عبد الصبور شاهين دار الفكر 1981 ص 185.

* لقد هجر القرآن البلاغيين لدرجة أنهم بمعارضتهم له يصوبون جماليته ويرون فيه القدوة منهم: مسليمة بن حبيب، عبهلة بن كعب، النضر بن الحارث، سجاح بنت الحارث، ابن المقفع، أبو العلاء المعري. ينظر الراجعي تاريخ آداب العرب ص 173 وما بعدها.

"وذوو المناير والعساكر والديساكر والحضائر والمدائن والقرى.
وذوو المواكب والكتائب والنجائب والمراتب والمناصب في العلى"⁽¹⁾.
غير أن الاحتذاء أو التماسية القرآنية لم تتجاوز حدود تركيب قرآني واحد.
"وكل الاعتبارات الفنية التي بدأت منذ القرن الرابع الهجري والتي كانت
تقوم بدور مهم في نظرية الإعجاز، قد بدأت من تفهم الأسلوب القرآني، ولم
تذهب إلى ما وراء التحليل الشكلي البتة"⁽²⁾.
ولعل رواد شعر التفعلة يكونون قد استقادوا بوعي من القرآن الكريم "أما
الشعراء المعاصرون فكان لهم حظ أوفر في استمدادهم من هذا الرافد"⁽³⁾. لأنهم
يروون فيه النموذج.

فهذا أدونيس نجده يترس على الجملة القرآنية بقوله:

"نحنني، نتوتر، نتفاعل، نتقاطع، نتحاذى
أنا لباس لك وأنت لباس لي"⁽⁴⁾.

غير أن استحضار أدونيس لهذه الآية، لم يكن اعتباطياً أولئك الذين
يقتبسون من القرآن دونما قصدية فنية، بل لما في هذه الجملة القرآنية من
خروج عن مألوفية اللغة الشائعة إلى فضاء تحسسي متساعد من الداخل. فنحن
نتحسس في هذه الآية تعبيراً سردياً سيميائياً يتطلع للغة المجازية، الشيء الذي
أدهش أدونيس حين وظفها بوصفه شاعراً وحين عللها بوصفه ناقداً إذ يقول
"فهي تسمى شيئاً باسم شيء آخر يختلف عنه: إنها تغيير الوظيفة العادية
المنطقية للغة، أي تغيير طبيعة اللغة ولا نقدر أن نفهمها إلا إذا نظرنا إليها من
منظور غير عادي وغير منطقي"⁽⁵⁾.

إلا أن سر إعجاب هؤلاء المعاصرين بالمتن القرآني يفسره التصعيد
التوظيفي للغة من وجهة، وتلك التعنمة الجمالية في القصدية الإفهامية من وجهة
أخرى، الأمر الذي جعل التجانس متوفراً بين الشعر المعاصر والنص القرآني.
هذا ما ترك النموذج القرآني يحظى بعناية فائقة من قبل الدارسين المعاصرين.

(1) د. عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ص 94.

(2) عز الدين إسماعيل الأسس الجمالية في النقد العربي ص 178.

(3) د. عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ص 66.

(4) نفسه ص 77.

(5) أدونيس: صدمة الحداثة ص 296-297.

وفي هذا التوجه يقول أحدهم "إن هذه النماذج التي تدل في صلبها عن المصدر القرآني الذي فجر منه الشاعر ما يعنيه في موقفه الشعوري ليست إلا صورة صريحة نسبياً من صور العلاقة التي تربط الشاعر المعاصر بالنص القرآني"⁽¹⁾.

إن نموذج السرد الدائري يتموضع بكثافة في الآثار السردية النثرية، ويقابله - في الشعر - ما يعرف بالتدوير الذي هو "ما اشترك شطراه في كلمة واحدة بأن يكون بعضها في الشطر الأول وبعضها في الشطر الثاني، كما في بيت المتنبي:

أنا في أمة تداركها الله — له غريب كصالح في ثمود"⁽²⁾

ولقد عرف القدامى هذه الظاهرة، وانتبه إليها نقادنا الخريتون. من ذلك ابن رشيق حيث أشار إليها بقوله "والمداخل من الأبيات ما كان قسيمه [الأول] متصلاً بالآخر غير منفصل منه، قد جمعتهم كلمة واحدة. وهو المدمج أيضاً"⁽³⁾.

وعسى التدوير أن يكون حاضراً في الآثار السردية النثرية بصورة خاصة، لما له من جمالية تشكيلية تعمل على تنميق النص، ولما له أيضاً من علاقة مع مضمونه، الشيء الذي جعل الساردة الروائية مكاناً خصباً له، ينشأ في أحضانها ويتصل بنصيتها، وفي ذات الآن يصبح مرتبطاً بقضايا النص المحمولة عليه.

إن استخدام السرد الدائري أو المقاطع المدورة يكاد يصيح "ظاهرة شاعت في الشعر المعاصر، ولعل أول من استخدمها في مصر بشكل لافت هو صلاح عبد الصبور في ديوانه (أشجار الليل)"⁽⁴⁾.

تنبدى هذه السمة الفنية حينما يظهر الشكل والمضمون كلاهما انسجاماً مع الفكرة المبدوءة من نقطة (أ) لتستمر طويلاً أو قصراً لتجد نفسها مجدداً في أحضان (أ).

⁽¹⁾ عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر - دار الثقافة ودار العودة بيروت 1973 ص 33.

⁽²⁾ نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر - مكتبة النهضة بغداد 1965 ص 91-100.

⁽³⁾ ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده ج1 - ط3 مطبعة السعادة مصر 1963 ص 177.

⁽⁴⁾ طه وادي (مجموعة من الكتاب العرب): إضاءات نقدية... (قراءة في شعر عبد العزيز المقالح ص 200)

إن هذه السردية الحدائرية نجدتها متأصلة في القرآن بشهادة نقاد عظام تربوا في كنف الحدائرية وأصبحوا منظرين لها. آية ذلك قول أدونيس "إن جذور الحدائرية الشعرية العربية بخاصة والحدائرية الكتابية بعامة كامنة في النص القرآني"⁽¹⁾ ويضيف قائلاً "إن الدراسات القرآنية وضعت أسس نظرية جديدة لدراسة النص بل ابتكرت علماً للجمال جديداً"⁽²⁾.

غير أن الذي يهمننا هو أن هذا الموقف يحيلنا على شهادة هذا الأديب الحدائري تجاه النص القرآني الذي اعتبره مؤسساً للحدائرية.

وعسى أن يكون أدونيس الأديب المتميز بإنتاجاته الغزيرة في حقل الإبداعية الحدائرية. وإنه لمن الأبجدية أن نقول: إن أدونيس لا يمكن أن يرسل آراءه، دونما اطلاع وانكباب على مدارس المتن القرآني، الشيء الذي يجعلنا نتبنى آراءه ونعتبرها أحكاماً تأسيسية تعترف بقدرة النص القرآني على التمثيل بل والتجاوز.

بالرغم مما قيل عن علاقته بالدين حيث وجدناه - وهو يعالج موضوع الحدائرية - يقول: "كيف نواجه مشكلة الحدائرية في المجتمع العربي؟ ولكن قبل ذلك، ما الشيء الباقي لنا كخصوصية مميزة؟ الدين والشعر. وحتى الدين والشعر لا بد من أن نتساءل حولهما: أي دين؟ وأي شعر؟"⁽³⁾.

لنرجع إلى السرد الدائري في مجال القصة القرآنية التي تعتبر خزاناً ثرياً لمثل هذه السمات المتصلة بجمالية التشكيل النصي.

هناك نماذج سورية يقوم بناؤها على نظام التثنائية الدائرية، من ذلك مثلاً سورة (الرحمن) حيث يتكرر فيها السرد الدائري أو آية (البأرة*)؟! إحدى وثلاثين مرة، ويظهر في مطلع السورة وينتهي بها.

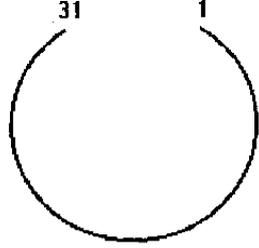
وبهذه التشكيلية يكون السرد قد تحرك في حلقة مدورة، يمكن فيها ربط النقطة الأولى بالأخيرة. وبهذا الرسم يتضح المقصد

(1) أدونيس: الشعرية العربية - دار الآداب بيروت ط1 - 1985 ص 50-51.

(2) المصدر السابق ص 51.

(3) أدونيس: صدمة الحدائرية ص 258-259.

* من توليدات د. عبد الملك مرتاض.



31 1
فبأي آلاء ربكما تكذبان
فبأي آلاء ربكما تكذبان

-ونغلق هذا الشريط من نقطة 1 إلى نقطة 31 تتضح الدائرة ويتضح معها السرد الدائري.

فالمواقع أن الباحث المقارب للنص القرآني، يجد هذا النوع من السرد مائلاً بوضوح ومستحوذاً على كل السورة (الكافرون - المرسلات - الرحمن)، أو في ثنايا السور الطوال.

*نموذج السرد الدائري في القصة القرآنية:

إن النموذج المعجز بحق هو ما وُظِفَ في سورة يوسف التي مطلعها قوله تعالى:

﴿الر، تِلْكَ آيَاتُ الْكِتَابِ الْمُبِينِ، إِنَّا أَنْزَلْنَاهُ قُرْآنًا عَرَبِيًّا لَعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ﴾...
ويمضي السرد حتى تواجهنا آية كالطود العظيم وهي ﴿نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقِصَصِ﴾.

ونحن نتساءل، ما المقصود بـ (أحسن)؟

هل في طريقة البناء؟ أم في الهيكل السردي؟ أم في توظيف الجنس بوعي؟ أم هل حسنها، يكمن في حسن بطلها؟ أم في سَوِّقِ القصة مساقاً واحداً؟ أم ماذا؟
فإذن كلمة (أحسن) اعتراف إلهي يشي بوجود خصوصية تميز قصة يوسف، وتجعلها الأحسن.

وفي هذا السياق يقول الزمخشري "والمراد بأحسن الاقتصاص أنه اقتص على أبداع طريقة وأعجب أسلوب"⁽¹⁾ ويتابع "فمعناه نحن نقص عليك أحسن ما يقص من الأحاديث، وإنما كان أحسنه، لما يتضمن من العبر والنكت والحكم والعجائب التي ليست في غيرها"⁽²⁾.

(1) الزمخشري: الكشاف ج2-ص240.

(2) نفسه ج2 ص 240.

وتبقى كلمة (أحسن) حكماً لا متناهيًا يفضي إلى كل ما هو أروع إن على مستوى الشكل أو على مستوى المضمون، الأمر الذي جعل الاختلاف بادياً في تحديد كلمة "أحسن" فالدكتور خلف الله مثلاً، يحصرها في جانب البناء بقوله "إن هذه القصة هي التي تمثل فن البناء القصصي في القرآن الكريم خير تمثيل، وهي التي تصدق الآية الكريمة الواردة في أولها ﴿نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ﴾⁽¹⁾.

ولعل الذي يؤكد أنها الأحسن، هي كونها تُرجمت إلى لغات عدة، كما كانت مصدر الإلهام لبعض الكتاب حيث "كانت قصة يوسف مصدراً لعدد كثير من القصص التي كتبت أولاً باللغة العربية ثم نقلت إلى اللغة الإسبانية وبعد ذلك ترجمت إلى اللغات الأوروبية الأخرى، وأشار المؤلفون في هذه القصص بالشرف وبضرورة تمسك الرجل بمبادئ الوفاء والفضيلة وعدم خضوعه لإغراء المرأة"⁽²⁾.

وفي هذا التوجه يضيف محمد كامل حسن "ومن أشهر القصص الخيالية التي ألقت في هذا العصر بوحى من قصص القرآن الكريم، قصة إسبانية عنوانها (أماديس دي جولا) (AMADIS DE GOLA) ثم نقلت إلى اللغة الفرنسية ثم إلى اللغة الإنجليزية.

وشخصية (أماديس) هي شخصية الرجل المتمسك بالشرف والعفة... وقد أُطلق عليه في النسخة الفرنسية (فارس ليون)⁽³⁾.

وحتى الشعراء كان حظهم أوفر من قصة يوسف، فراحوا يحكونها من بدايتها إلى نهايتها شعراً، ودخلت المتون الشعرية واستحالت إلى قصة شعرية. من ذلك أبو القاسم الفردوسي في عمله الشعري المعنون بـ (يوسف وزوليا) وهي "أول منظومة حول قصة يوسف وزوليا تصل إلى الأدب العربي من الآداب الإسلامية"⁽⁴⁾.

وكذلك يوسف وزوليا لعبد الرحمن الجامي. ثم قصة يوسف وزوليا للشاعر التركي حمدي. وهناك قصص خيالية أخرى استلهمت موضوعها من

(1) د. خلف الله: عدد خاص من مجلة الهلال المصرية ديسمبر 1970 ص 56-65.

(2) محمد كامل حسن الحامي: القرآن والقصة الحديثة ص 16-17.

(3) نفسه ص 17.

(4) د. خالد أبو جندي: الجانب الفني في القصة القرآنية - دار الشهاب للطباعة والنشر باتنة الجزائر ص

إن معظم هذه القصائد -في مضمونها- تبدو متأثرة بقصة يوسف، غير أن بعضها خرج عن وتيرة ما جاء في القصة القرآنية الأصل. بل إن بعضهم أضفى عليها البعد الخرافي واعتبرها الأسطورة كالدكتور غالي شكري في قوله "الجنس في أسطورة يوسف استخدم للوعظ والإرشاد، وتغليب الخير على الشر"⁽²⁾.

ويبدو أن شكري قد غلب الفن على الحقيقة، حين اعتبرها أسطورة. ولعل هذا التصور يكون مستمداً من التوظيف الشائع في الآثار الشعرية والنثرية، الأمر الذي جعله يسقطه على النص القرآني ناسياً أو منتاسياً، أن القصص القرآني حقيقة لا يماري فيها إلا مكابر عنود. وفي هذا يقول عز وجل ﴿وَكَلَّا نَقْصُ عَلَيْكَ مِنْ أَنْبَاءِ الرُّسُلِ مَا نُثَبِّتُ بِهِ فُؤَادَكَ وَجَاءَكَ فِي هَذِهِ الْحَقُّ وَمَوْعِظَةٌ وَذِكْرَى لِلْمُؤْمِنِينَ﴾⁽³⁾

وفي قصة أصحاب الكهف يشير بقوله ﴿نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ نَبَأَهُمْ بِالْحَقِّ﴾⁽⁴⁾.

إن توظيف الأسطورة ذو دلالة بنائية أو مضمونية يتطلع إليها المبدع، ويعمل على تكريسها في المجال الذي يعالجه.

أما في النص القرآني، فما يصلح لهذا المنزع هو ما توحى به بعض المواقف القرآنية المتضمنة خلال القصص القرآني، من ذلك رمي سيدنا إبراهيم* في النار. ﴿قَالُوا حَرِّقُوهُ وَانصُرُوا آلِهَتَكُمْ إِنْ كُنْتُمْ فَاعِلِينَ، قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَىٰ إِبْرَاهِيمَ﴾⁽⁵⁾

فالأديب قد يستغل عنصر النار ويوظفه في حدود لا تتعارض مع سنن ما

⁽¹⁾ نفسه 104.

⁽²⁾ د. غالي شكري: أزمة الجنس في الرواية العربية -ص 12.

⁽³⁾ الآية 120 سورة هود.

⁽⁴⁾ الآية 13 سورة الكهف.

* يمكن أخذ بعض الأسماء كذي القرنين والرجل الصالح وأصحاب الكهف (سورة الكهف) وتوظيفها لما لها من حوارق ميزتها.

⁽⁵⁾ الآيات 68-69 سورة الأنبياء.

ونجد نجيب الكيلاني يركز -في قصة يوسف- على عنصر المراودة ويتخذ منه قصة كاملة "إن القرآن الكريم قدم القصة الكاملة"⁽¹⁾.

وبهذه المواقف المتباينة يصبح كتاب الله كتاب فن مرة، وكتاب جنس أخرى.

غير أن الذي استنوبه من خلال جملة (أحسن القصص) ينحصر في موقفين:

أحدهما ديني، والآخر فني.

فالجانب الديني: كون النبي يوسف استطاع أن يصدّ عنه إغراءات امرأة العزيز مع توفر كل عناصر ارتكاب الفعل المحظور. فالعفة والطهر والصمود جعلتها الأحسن.

أما الجانب الفني، فيظهر في كونها سيقّت مساقاً واحداً -بالرغم من طول أحداثها- ومع ذلك لم يعثورها الفتور ولم يصل إليها الإسفاف. ولقد ظل السرد فيها متماسكاً والخلافت متراصة، كل حلقة تصب في الأخرى.

وهنا نتساءل. ما الحكمة في سوقها مساقاً واحداً وفي موضع واحد؟

ولعل الجواب يكون من وجهين:

أحدهما ديني، وذلك لما فيها من تشبيب النسوة به، وتتضمن الإخبار عن حال امرأة ونسوة افتتنن بأبدع الناس جمالاً، فناسب عدم تكرارها لما فيها من الإغضاء والستر عن ذلك"⁽²⁾ وكونها "اختصت بحصول الفرج بعد الشدة، بخلاف غيرها من القصص فإن مآلها إلى الوبال"⁽³⁾.

وثانيهما فني مركب: فهي تبدأ بروياً، وتنتهي بها، كذلك القصة الوضعية التي تنتهي على حلم يُكتشف لما يستيقظ البطل من النوم.

فبالرغم من الطول يحافظ السارد (الإله) على الخيوط الرؤيوية بحبكة آية في المهارة والإبداع.

كذلك في كونها تتلاقح -في مقوماتها السردية- مع معظم الأجناس الأدبية

⁽¹⁾ د. نجيب الكيلاني: الإسلام والمذاهب الأدبية - ص 58-60.

⁽²⁾ الزركشي: البرهان في علوم القرآن - ج 3 ص 29.

⁽³⁾ نفسه ص 29.

المعروفة.

فهي مسرحية، من جهة مشاهدتها المتعددة وحوارها الثري. وهي رواية، لطول أحداثها وكثرة شخوصها وعذوبة سردها. أو هي قصة، إذا ركزنا على بؤرة الإثارة فيها، أو هي ملحمة تراجمية، بموازاة مع القطين المستخدمين فيها (الجنس أو السجن) واللذين يستقطبان البطل ليستسلم في النهاية لأحدهما. أو هي معلقة شعرية، لما فيها من وحدة عضوية.

غير أن المهم هو أنها استجمعت أجناساً أدبية عدة وفي لحظة واحدة، الأمر الذي جعلها (أحسن القصص).

إن السرد القصصي فيها يبدأ هكذا ﴿ إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ. قَالَ يَا بُنَيَّ لَا تَقْصُصْ رُؤْيَاكَ عَلَىٰ إِخْوَتِكَ فَيَكِيدُوا لَكَ كَيْدًا إِنَّ الشَّيْطَانَ لِلْإِنْسَانِ عَدُوٌّ مُّبِينٌ ﴾⁽¹⁾.

وللدكتور عشراتي رأي في هذا الاستهلال، إذ يقول "رغم أن المدخل القصصي كان حوارياً ﴿ إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ ﴾ فإن القصة تنزع إلى السردية الاستعراضية، وتزواج بينها وبين الحوار في تشكيل بنيتها، وهكذا نجد السارد (الإله) يسجل دخوله بمسكه مباشرة بحبل القصة وذلك بعد الآية 6⁽²⁾.

وتمضي الأحداث متساقفة وتتدافع في شكل قنوات متتابعة، تتسم بالتصعيد لتصل إلى درجة التأزم، ثم يحصل الفرج، لتدخل في حلقة أخرى يزداد فيها التأزم، ليلوح الانفراج... وهكذا تتشابك الخيوط وتتداخل وتتجمع في هيكل القصة الدرامي. ثم تنفجر لتتلاحق وتتراس ليحصل الوئام ويُجمع الشمل.

إن القصة تبدأ بالرؤيا التي تكون الحكم في النهاية، ويتدفق معها السرد مرافقاً لحركيتها ومطبقة لها، بحيث يحولها إلى أحداث ناطقة، تتحرك من الداخل على صعيد المضمون، ومن الخارج على صعيد البنية السردية التي نفترض أنها مبنوثة في ثنايا الخلافات القصصية.

فلقد قص يوسف على أبيه يعقوب رؤياه التي كانت "بؤرة لإثارة المشاعر المتعارضة، إذ زادت من حب يعقوب ليوسف عليهما السلام، وهذا بدوره أشعل

⁽¹⁾ الأيتان 4-5 سورة يوسف.

⁽²⁾ د. عشراقي سليمان أدبية الخطاب القرآني: رسالة دكتوراه ص 23.

تشكل -إذن- الحركة الأولى (بداية السرد) بؤرة رؤيوية انفعالية، تستمر عبر القصة حتى ظهور اللحظة الجديدة، وهو ما يمكن تسميته بالانفراج وجمع الشمل.

ولكي يتضح السرد الدائري أكثر نذكر جميع الأحداث على شكل عناوين مبرقة.

- حدث الرؤيا وإخبار يوسف أباه وإحاح الأب على كتمانها
- تدبير المؤامرة لقتل يوسف
- استدراج يوسف لمكان الجريمة وعودة الأبناء بدونه وماترتب عن ذلك من حوار مع الأب.
- يوسف في الجب ومجيء السيارة
- يوسف يساق إلى بيت العزيز بعد أن يباع، ويبدأ حدث المراودة المعلننة.
- مشهد الصراع بين امرأة عاشقة ولهانة، وبين فتى محفوف بعناية الرب.
- انكشاف أمر المرأة والمحاكمة، وموقف الرأي العام خصوصاً النسوة.
- عرض الفتى على النسوة، ونهاية المحاكمة، والدخول إلى السجن
- داخل السجن حيث رؤيا الفنتين وتفسير يوسف لهما وتحقق التفسير.
- رؤيا الملك وتفسير يوسف لها، وانبهار الملك وإعجابه به
- استدعاء الملك له وظهور حقيقة المرأة واعترافها
- براءة يوسف وتوليئه خزائن الملك، وتسيير أمور الاقتصاد
- سنين القحط التي ضربت البلاد والعباد، والتقاء الإخوة الأعداء (حيث حصل "جوع وقحط لا سيما في البلاد المجاورة كفلسطين، لعدم استعداد أهلها لمثل هذه السنة"⁽²⁾)
- إلزامية الاكتيال مرهونة بإحضار شقيق يوسف

* ونحن نلاحظ استعمال أنفس قلل من شحنة الحقد التي يكنها إخوة يوسف لأنجيلهم، ولو استعمل نفوساً لكان أفضل.

(1) د. خالد أبو الجندي: الجانب الفني في القصة القرآنية ص 149.

(2) عبد الفتاح طيارة: مع الأنبياء - دار العلم للملايين ط 1980 ص 74

- حوار الإخوة والأب لأخذ "بن يمين" إلى يوسف
- لقاء الأخوين الشقيقين بعد تدبير مكيدة السرقة وتلقيها
- عودة الأبناء إلى الأب ثم رجوعهم إلى يوسف
- مجيء الإخوة مجدداً للاكتيال، وظهور حقيقة يوسف واكتشاف المؤامرة
الذنيئة.

- مجيء البشير وشفاء الأب، وجمع الشمل وتحقيق الرؤيا
غير أن هذه الأحداث الكبرى، تتخللها أحداث صغرى، سارت عبر المدد
السردي في تدفق قصصي يزرع فيه النص إلى تكثيف اللغة وإشاعة الدلالات
التي، من شأنها المحافظة على الانتقال من حدث إلى آخر، دون ترهل ولا
إسفاف، الأمر الذي يجعلنا لا نستطيع الفصل بين حدث وحدث.
ومن الشيق والروعة أن يتحكم في هذا السرد المتدفق محوران أساسيان
يتقاسمان القصة كلها (كما ونوعاً).

1- من حيث الكم:

نجد آيات القصة من أولها إلى آخرها، مكونة من مائة وإحدى عشرة 111

آية

أ- المحور الأول: يبدأ من الآية الثالثة. وهي قوله ﴿لَنْ نَقْصُ عَلَيْكَ أَحْسَنَ
الْقَصَصِ﴾ وينتهي إلى الآية الثانية والخمسين، وهي ﴿وَمَا أُبْرِيُ نَفْسِي
إِنَّ النَّفْسَ لَأَمَّارَةٌ بِالسُّوءِ﴾

وبعملية حسابية نجد السرد في المحور الأول، يشتمل على تسع
وأربعين آية (49).

ب- المحور الثاني: يبدأ من الآية الثالثة والخمسين ﴿وَقَالَ الْمَلِكُ انْتُونِي
بِهِ أَسْتَخْلِصْهُ لِنَفْسِي﴾ وينتهي إلى الآية مائة ﴿رَبِّ قَدْ آتَيْتَنِي مِنَ الْمَلِكِ
وَعَلَّمْتَنِي مِنْ تَأْوِيلِ الْأَحَادِيثِ﴾.

فالسرد فيه يشمل سبعا وأربعين آية (47)

وبذلك يكون المحوران - من حيث الكم - متساويين تقريبا.

2- من حيث النوع:

أ- المحور الأول: ألفينا فيه، الأحداث تسوق البطل نحو الأمام.

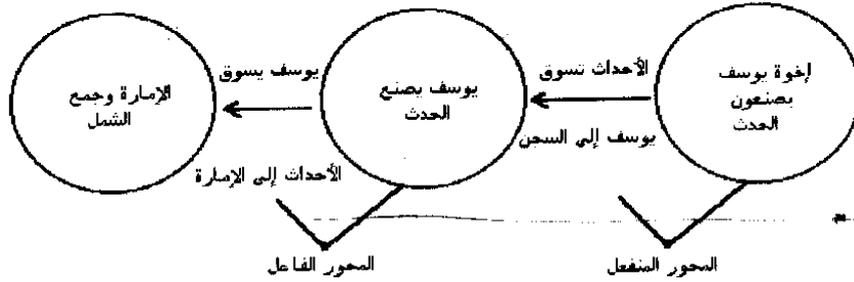
بتعبير فني: الأحداث تصنع البطل. فيوسف تدفعه الأحداث دفعاً من (الرؤيا، الجب، فحادثه الإغواء، فالسجن).

ب- المحور الثاني: الأحداث تتوقف، ويصبح يوسف المتحكم في توجيهها. بتعبير فني: البطل يصنع الحدث. لأننا ألفيناه وراء كل الأحداث بدءاً من (تسلم الإمارة، إلى تقريب الأخ الشقيق، فلقاء الإخوة، ثم جمع الشمل) وبهذه الصفة يكون المحوران فاعلين ومنفعلين.

المحور الأول: الأحداث فاعلة والبطل منفعل.

المحور الثاني: البطل فاعل والأحداث منفعلة.

ويسير المحوران من النقطة (أ) - التي هي الرؤيا- وينتهيان عند النقطة (ب) التي هي تأويل الرؤيا- وبذلك يلتقي المحوران في نقطة واحدة. فكأن (أ) هي (ب) وتصيح (أ) مساوية لـ (ب). ويمكن توضيح ذلك بهذا المخطط.



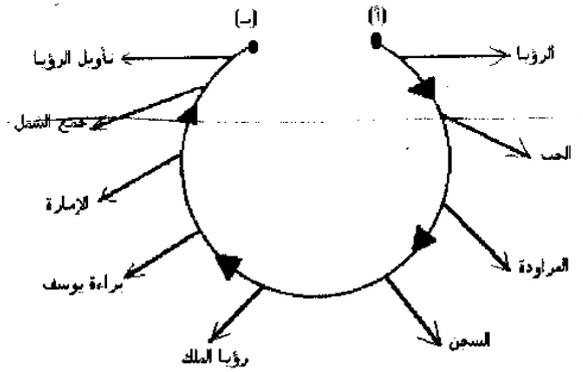
وبذلك يتضح السرد الدائري، ويبدو سرداً إجازياً بحق لأنه ابتدئ برؤيا وانتهى بتأويلها، الأمر الذي جعله يمنح القصة طاقات تعبيرية غير مألوفة لأنه نهض - في سياقه - على الحلم في تفككه وغموضه واعتماده على تداعي الرؤيا، وما تقضي به من رموز ودلالات.

غير أن الرؤيا تكون فيه، هي المفعلة الأولى للحركة، التي بدورها تصبح مركبة بفعل السرد المتدفق.

هذه الحركة تتقاطع فيها الشخصيات محملة بعواطف مختلفة يكون يوسف فيها منفعلاً مرة وفاعلاً أخرى.

يكون منفعلاً، حين تحركه الأحداث المتمظهرة في: (الطفولة، فالفتوة،

وبهذه الوتيرة السردية المبتدئة بالرؤيا، والمختتمة بها يتضح السرد الذي يلتقي طرفاه (أ، ب) في نقطة واحدة. ليكتشف عن نفسه من أنه السرد الدائري ويمكن توضيح ذلك بهذا الرسم



"الرؤيا - إذن - بؤرة الإثارة في الحاضر الروائي حيث انبثقت منها الأحداث معللة تعليلاً سببياً مركباً.. إذ اهتم منهج القصة الفنية القرآنية برسم صورة الأحداث وتحديد ملامحها والإلحاح على تلازمها، هذا التلازم الفني المعجز"⁽¹⁾.

ولعل الجميل في هذه القصة أنها تحاول أن تقرب الميثاق السردية الذي يربط النص بالقارئ، وأن تخلق وشائج حميمية بينهما، بحيث يثار شعور الاتحاد لدى القارئ بوجود مكان له في النص. من ذلك مثلاً قيامها على ثلاث رؤى:

- رؤيا يوسف في بداية القصة ﴿إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ﴾.

- رؤيا الفتيين ﴿قَالَ أَحَدُهُمَا إِنِّي أَرَانِي أَعْصِرُ خَمْرًا، وَقَالَ الْآخَرُ إِنِّي أَرَانِي أَحْمِلُ فَوْقَ رَأْسِي خُبْزًا تَأْكُلُ الطَّيْرُ مِنْهُ﴾

- رؤيا الملك ﴿إِنِّي أَرَى سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعَ

⁽¹⁾ د. خالد أبو جندي: الجانب الفني في القصة القرآنية ص 131-132.

وبقراءة واعية تطرح مبدأ الافتراض والاحتمالية نصل إلى بعض النتائج،
التي نفترض أنها جديدة لأننا -وبعملية حسابية- توصلنا إلى ما يأتي:

- رؤيا يوسف: 11 كوكبا + 2 الشمس والقمر = 13

- رؤيا الفتيين: 1 الفتى الأول + 1 الفتى الثاني = 2

- رؤيا الملك: 7 بقرات سمان + 7 عجاف + 7 سنبلات خضر + 7 يابسات
= 28 فإن: 28 = 13 + 2 + 28 = 43 مجموع عناصر الرؤى.

ثم إن قصة الرؤيا يبدأ تنفيذها من الآية التاسعة وهي قوله ﴿اقْتُلُوا يُوسُفَ
أَوْ اطْرَحُوهُ أَرْضًا يَخْلُ لَكُمْ وَجْهُ أَبِيكُمْ وَتَكُونُوا مِنْ بَعْدِهِ قَوْمًا صَالِحِينَ﴾. ويأتي
الفرج والتمكين في الآية الثانية والخمسين وهي ﴿ذَلِكَ لِيَعْلَمَ أَنِّي لَمْ أَخُنْهُ
بِالْغَيْبِ وَأَنَّ اللَّهَ لَا يَهْدِي كَيْدَ الْخَائِنِينَ﴾ أي 52-9=43.

إذن 43 آية = مجموع ما شوهد في الرؤى الثلاث، الأمر الذي يجعلنا نصل
إلى نتيجة، وهي: وجود علاقة جدلية بين رؤيا يوسف والرؤيين الآخرين.
وهي مصادفة غريبة بحق، أن يتطابق تنفيذ رؤيا يوسف في 43 آية مع 43
مجموع الرؤى.

ولعلنا باستعمالنا للمناهج الحدائثية، ربما نصل إلى رؤية جديدة، من شأنها
تبيد هذه الغرابة.

غير أن هذه تبقى دراسة استشرافية ربما يحين حينها.

رابعاً: السرد المشارك:

مستوى سردي آخر، لا يقل أهمية عن المستويات السابقة، وهو السرد
المشارك، والذي جاءنا نتيجة استنتاجنا لبعض نصوص القرآن مما يتبين أن في
القرآن مستويات سردية عديدة.

ونحن إذ نحصي هذه الأنواع السردية إنما نقصد أن نبعد النص القرآني
عن الخطابية الوعظية التي تجهض جدران المساجد، وتسنل دموع المصلين
وزفراتهم. وكأن القرآن هو هذا فقط.

إن العبارة القرآنية - وفي لحظة نزولها - نجدها قد صافحت الأسماع،
فتحرك لها أرباب البلاغة وسلاطين البيان، فاستولت على قلوبهم وسمعهم

وفي هذا السياق يقول الوليد "والله إن لقوله الذي يقول حلاوة وإن عليه لطلاوة، وإنه لمثمر أعلاه مغدق أسفله وإنه ليعلو ولا يعلى عليه"⁽¹⁾.

وأمر سلطة النص القرآني، ليس مقصوراً على الجاهلية وحدهم، بل تدافع المهتمون به منذ لحظة النزول مروراً بالعصور الأدبية المعروفة، إلى أن يقضي الله أمراً كان مفعولاً.

ويظهر المناهج الحديثة استكمال لكتاب الله، أن يُدرس بعمق وغور، وبرؤى معرفية كشفية قميّة أن تستجلي مظاهره الجمالية المتعلقة بمعماريتة المحكمة، وسرده المتنوع وإيقاعه العبقري، بعيداً عن الاستعمالات البسيطة لأي القرآن لدعم شاردة نحوية أو تأكيد ظاهرة فقهية، لأن كل نص أدبي قابل للتجدد والعطاء "فبقدر ما نتعمق في العمل ونحن ندرس نصاً أدبياً بقدر ما تتعدد زوايا الرؤيا فيه"⁽²⁾.

ولعل الأمر - هنا - يتعلق بالقارئ النموذجي الذي يملك حس القراءة الجمالي، أو إنه ذلك الذي يتمثل الآية القرآنية ﴿إِنَّ فِي ذَلِكَ لَذِكْرًا لِمَنْ كَانَ لَهُ قَلْبٌ أَوْ أَلْقَى السَّمْعَ وَهُوَ شَهِيدٌ﴾⁽³⁾.

غير أن هناك عوامل مجتمعة، تحول دون تحقيق هذه الغايات التي ننشدها من وراء قراءة النص القرآني، كالعامة المبتذلة التي نسمعها كل حين، والألفة التافهة، والبلادة السخيفة التي جعلتنا نستوعبها، حتى أبعدتنا عن أصول لغتنا، لغة القرآن. وأيضاً تلك القراءة المملة التي نسمعها كل حين ثم أسلوب الأداء الممل الرتيب الذي نسمعه من مرتلين محترفين يكرّون السورة من أولها إلى آخرها بنبرة واحدة، لا يختلف فيها موقف الحزن من موقف الفرح من موقف الوعيد، من موقف البشري من موقف العبرة. نبرة واحدة رتيبة تموت فيها المعاني وتنسحق العبارات⁽⁴⁾ فتغتدي قراءة رتيبة جامدة لا تحرك الوجدان ولا تدفع إلى البحث.

إن النص القرآني غني يتيح لنا الفرصة، لنقرأه مرات ومرات، وكما قرأناه أمداً بعطاياه، لأنه نص سخي يتجاوب مع القراءة الواعية التي تطرح

⁽¹⁾ السيوطي: الإتيان في علوم القرآن - ص 117.

⁽²⁾ د. عبد الملك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ ص 54-55.

⁽³⁾ الآية 37 سورة ق

⁽⁴⁾ د. مصطفى محمود: القرآن محاولة لفهم عصري ص 17.

وعسى أن يكون المانع - من إيجاد لحظة قرآنية- ممثلاً في كثرة الانشغالات الحياتية المختلفة، الأمر الذي أمت القلوب فتحجرت وسطح الأفكار فتهجنت ولكن لا يمنع هذا من إيجاد لحظات نوفر فيها للقراءة القرآنية طقوسها، فتغتدي واعية واعدة، فضلاً عن أنها ممتعة. لأن "لحظة صفاء ينزع الواحد فيها نفسه من هذه البيئة اللزجة ويرتد فيها طفلاً بكراً وترتد له نفسه على شفافيتها، كقيلة بأن تعيد إليه ذلك الطعم الفريد والنكهة المذهلة والإيقاع المطرب الجميل في القرآن"⁽²⁾.

إن النص القرآني ذو خصوصيات وتمايزات معينة مفتوحة على التجديد والتوالد، من شأنها أن تسهم في تجلياته المبطنة في ثنايا نصوصه الإفضائية التي تتجمع فيها أشكال سردية عديدة تحال إلى واسطة بين السارد والمتلقي. فالسرد المشارك هو ذلك الذي يسهم فيه طرفان يكونان ظاهرين أو خفيين، وعادة ما يكونان شخصين.

لقد ألفينا السرد المشارك حاضراً في التراث الأدبي العربي، حيث استخدمه الجاحظ في كتابه البخلاء وبالضبط في قصة الكندي، بحيث اعتبره العنصر الأساس المحرك للقصة. وقد تم بين الكندي ومعيد.

وفي العصر الحديث تمثله طه حسين في قصته المعروفة أديب، حيث كان مجسداً في الرسائل المتبادلة بين صديقين. أحدهما بمصر، والثاني بفرنسا. وبذلك يكون "السرد المشارك لعب الدور الأساس في تنمية حكاية القصة: إذ رأينا الرسائل التي تحمل الفكرة الأساس لا تتقطع بين الكاتب وصديقه منذ أن كانا طالبين في مصر، حتى شارفت القصة على نهايتها هناك في ربوع فرنسا"⁽³⁾.

⁽¹⁾ يمنى العيد: في معرفة النص ص 57.

⁽²⁾ د مصطفى محمود: المصدر نفسه ص 18.

⁽³⁾ د. خالد أبو حندي: الجانب الفني في القصة القرآنية ص 238.

غير أن السرد المشارك - في تمثلنا - ليس حواراً يستلزم أن يكون دائماً مسهماً، من طرفين حاضرين يجمعهما زمان ومكان واحد. بل هو ما نتحسسه متحركاً نحو الأعلى بإسهام جانبيين فيه يكونان- في الغالب- بعيدين عن بعضهما. فهو يتركب من "صيغة مضاعفة تخلق بؤرة غير زمنية في جوهرها.. وقد يتخلل هذا اللون من السرد مشاركان متناظران"⁽¹⁾

ولعله يظهر بوضوح، حين يتحكم في آلية السرد مشاركان. كأن يكون أحدهما في الريف والثاني بالمدينة، الأمر الذي يجعل تنمية القصة في تصاعد تفعله الرسائل المتبادلة.

هذا هو شأن السرد المشارك في القصة الوضعية، على حين يتخذ السرد المشارك في القصة القرآنية صوراً متباينة عجيبة، كأن يتم بين آيتين مثلاً كقوله تعالى ﴿إِغْلَمُوا أَنَّ اللَّهَ شَدِيدُ الْعِقَابِ وَأَنَّ اللَّهَ غَفُورٌ رَحِيمٌ﴾⁽²⁾ وإن كنا نجد السرد -هنا- مبنياً على جانب واحد ويتركز على وحدة فردية"⁽³⁾ لأن السارد هنا واحد، هو الله.

ولكنه على صعيد المضمون يظهر من جانبيين. فكونه شديد العقاب، يغتدي فيه السرد مستقلاً، وكونه غفوراً رحيماً، يقتضي سرداً مستقلاً أيضاً.

النموذج المنتخب:

إن القصة المجسدة للسرد المشارك هي المحمولة على سورة (عبس) بحيث وجدنا آيتين متناظرتين تصنعان هذا النوع السردي وتشكلان -بالتوازي إلى هذا- قصتين قصيرتين متناظرتين. من هنا يظهر الحد وتتجلى المفارقة بين طبيعة السرد المشارك في المجال الوضعي وبين طبيعته في المجال التوقيفي.

الآية الأولى: ﴿عَبَسَ وَتَوَلَّى أَنْ جَاءَهُ الْأَعْمَى، وَمَا يُدْرِيكَ لَعَلَّهٗ يَزْكِي أَوْ يَذَّكَّرُ فَتَنْفَعُهُ الذِّكْرَى أَمَا مِنْ اسْتَعْنَى فَأَنْتَ لَهُ تَصَدَّى وَمَا عَلَيْكَ أَلَّا يَزْكِي وَأَمَّا مَنْ جَاءَكَ يَسْعَى وَهُوَ يَخْشَى فَأَنْتَ عَنْهُ تَلَهَّى كَلَّا إِنَّهَا تَذْكِرَةٌ فَمَنْ شَاءَ ذَكَرْهُ فِي صُحُفٍ مُكَرَّمَةٍ مَرْفُوعَةٍ مُطَهَّرَةٍ بِأَيْدِي سَفَرَةٍ كَرَامٍ بَرَّةٍ﴾⁽⁴⁾

⁽¹⁾ نفسه ص 238

⁽²⁾ الآية 98 سورة المائدة.

⁽³⁾ نفسه ص 238

⁽⁴⁾ الآيات 1-16 سورة عبس.

الآية الثانية: ﴿قَبِلَ الْإِنْسَانُ مَا أَكْفَرَهُ﴾⁽¹⁾

قبل المعالجة النقدية يحسن بنا أن نشير إلى سبب النزول حيث "أخرج الترمذي والحاكم عن عائشة قالت: أنزل (عبس وتولى) في ابن أم مكتوم الأعمى، أتى رسول الله (ص) فجعل يقول: يا رسول الله أرشدني. وعند رسول الله (ص) رجل من عظماء المشركين، فجعل رسول الله (ص) يعرض عنه، ويقبل على الآخر فيقول له: أتري بما أقول بأساً؟ فيقول: لا. فنزلت ﴿عَبَسَ وَتَوَلَّى أَنْ جَاءَهُ الْأَعْمَى﴾⁽²⁾.

وفي رواية أخرى "كان عنده صناديد قریش: عتبة وشيبة ابنا ربيعة، وأبو جهل بن هشام والعباس بن عبد المطلب، وأمّية بن خلف، والوليد بن المغيرة، يدعوهم إلى الإسلام رجاء أن يسلم بإسلامهم غيرهم"⁽³⁾.

ويبدو أن الرجل ألحّ على الرسول كثيراً، وفي هذا يقول القرطبي "وظهرت الكراهة في وجه الرسول لقطعه كلامه. وقال عليه الصلاة في نفسه: ماذا يقول هؤلاء الأشراف؟ أيقولون إن أتباع محمد من العميان والسفلة والعبيد؟ فأعرض عنه"⁽⁴⁾ فجاءت السورة عتاباً للرسول (ص) وتبياناً لإنسانيته وبشريته. لأننا لا ينبغي أن نحكم على الأنبياء "بأنهم معتوهون بأصل خلقتهم فهم يمثلون الإنسان في أسمى حالات كماله، البدني والخلقي، والعقلي"⁽⁵⁾.

فالسرد المشارك - إذن - يقوم به جانبان:

أ- الجانب الأول: يظهر في قصة ابن أم مكتوم والتي تشغل حيزاً أكبر بحيث، تحوز ست عشرة آية.

ب- الجانب الثاني: يظهر في قصة عتبة ويشغل حيزاً أصغر، بحيث يحوز آية واحدة.

إن لهذا السرد في القصتين (أ، ب) نظاماً دلاليّاً عجيباً، بحيث منذ الوهلة الأولى - يبدأ في اتجاه الأسفل متخذاً منحى دلاليّاً تنازليّاً عضداً له، يستمر فيه العتاب الآية تلو الآية، حتى يصل لدرجة الصفر. ولعل هذا يكون واضحاً في

⁽¹⁾ الآية هذه متصلة مباشرة بالآيات السابقت. إلا أننا فضلنا هنا ليظهر السرد المشارك الثاني مفصلاً عن الأول 2 الآية 17 سورة عبس.

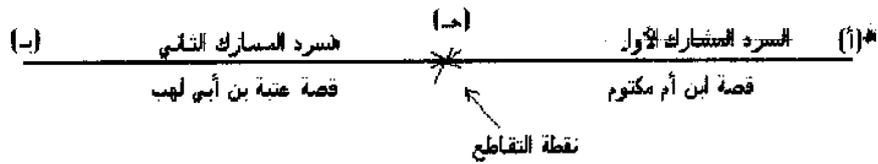
⁽²⁾ السيوطي: لباب النقول في أسباب النزول ص 324.

⁽³⁾ الزمخشري: الكشف ج 4 ص 184.

⁽⁴⁾ د. محمد كامل حسن الحامي: القرآن والقصة الحديثة ص 116.

⁽⁵⁾ مالك بن نبي: الظاهرة القرآنية ص 86

وعسى أن يكون ذلك كله، بغرض تحقيق التوازن في البنية السردية وبخاصة في جانب المضمون.
وبهذه الرسمة يتضح السرد المشارك وتتضح معه نقطة التقاطع



نجد أ: تمثل السرد المشارك الأول، والذي يصنعه عتاب الربّ لنبيه محمد (ص) وب: السرد المشارك الثاني، يصنعه انتقام الربّ من عتبة بن أبي لهب.
ج: تقاطع السردين في نقطة نهاية القصة الأولى وبداية القصة الثانية
السرد المشارك الأول: إن الآيات الأولى، تصور تلك الجلسة التي كان يجلسها الرسول (ص) مع أشرف قريش وكله حماس واستعداد في حوار مشهود، علّه يصل إلى قلوبهم فيهب مشاعرهم ويحرك أحاسيسهم، مشهد روائي رائع يضم الرسول (ص) وضيوفه في خلوة تتسابق فيها خيوط الفرحة ونشوة الفوز إلي قلب النبي (ص) في تساؤل مستمر، يوقعه هذا الاستفهام: أترى بما أقول بأساً؟ ويستمر الحوار متدفقاً.. وبينما هم على هذه الحال، تصم آذانهم صيحة رجل أعمى يقتحم عليهم جلساتهم، ممزقاً خيوط الدعوة إلى سبيل الربّ، وتتلاشى القناعات النبوية المنبعثة من قلبه (ص) في سرعة وتلف. أرشدني يا رسول الله مما جعل النبي متضايقاً فتحسر وانقبض. ولعل هذه الآية فيها ما يوحى بذلك ﴿عَبَسَ وَتَوَلَّى أَنْ جَاءَهُ الْأَعْمَى﴾ إنه تصوير لحالة النبي النفسية، إنه العتاب واللوم. ثم يمضي السرد إلى عتاب أعنف ﴿وَمَا يُدْرِيكَ لَعَلَّهُ يَزَكِّي أَوْ يَذَكِّرُ فَتَنْفَعَهُ الذِّكْرَى﴾.

إن الآيات -هنا- تخاطب النبي مباشرة بضمير المخاطب، بعد أن خوطب بضمير الغائب (عبس وتولى).

نلمس في ذلك تقاطعاً مع السردية الجديدة وبخاصة الرواية الفصيحة الأنت

أو الأنتم حلت محل الهو في مسرودات حديثة عديدة⁽¹⁾، حيث ألفينا ضمير الغائب مقصي غير معول عليه، على حين يكون الاحتفاء بالمخاطب. وهو ما تشي به آيات سورة عبس هذه.

وما يدريك؟ من أعلمك ألا فائدة دعوية ترتجى من هذا الأعمى؟ إنه بسؤاله يريد أن يتطهر، أن يتزكى فجاءك ونفسه مضطربة في عجلة من أمره يريد أن يبدد عنه غشاوة الجهل ويلبس رداء الإيمان، فأعرضت عنه. لم؟ ثم يستفحل السرد في عتابية عنيقة ﴿أَمَّا مِنْ اسْتَعْنَى فَآتَ لَهُ تَصَدَى وَمَا عَلَيْكَ أَلَّا يَزَكِّي﴾ إنه عتاب قاتل، إنك يا محمد (ص) تلتفت إلى وجهاء قريش في تعطش شديد ولهفة حارة، كلهفة العطشان.

لقد رسم السرد -هنا- صورة كاشفة تضيء جوانب النبي الخفية، بحيث صورت حالته النفسية واهتمامه المفرط الذي أولاه لأعيان قريش ووجهائها.

ويعود السرد منعطفاً لوصف الرجل الأعمى في أسلوب عتابي جديد يفتح الرسول (ص) ﴿وَأَمَّا مَنْ جَاءَكَ يَسْعَى وَهُوَ يَخْشَى فَأَتَتْ عَنْهُ تَلَهَّى﴾ إنه وصف لسريرة الرجل وما كان يخالجه، وهو يسير بخطا ثابتة نحو هادي الأمة، بل وصفت ما تجشمه من عناء، علّه يزيل عنه خيوط الجهل، ويزيح عنه سدول الظلمات.

لقد جاء ساعياً مسترشداً ينشد غاية يرجو إيماناً، يخطو ويخطو، يريد أن تنتهي خطواته عند عتبة الهداية والرشاد.

إن ما تشي به جملة - وهو يخشى - الحالية كثير، ذلك أن الرجل مقبل على أمر جديد مما يدفع إلى الخوف والاضطراب. وبمقتضى المقصود، فلا شك أن الرجل سيتخلى عن دين الآباء والأجداد، الإرث الشرعي له.

غير أن السرد المشارك هنا، ألفيناه يتتامى وفق خاصية المد والجزر. فهو إلى الأمام تارة، وإلى الخلف أخرى، فكأنما العتاب ينزل على الرسول (ص) من زوايا مختلفة.

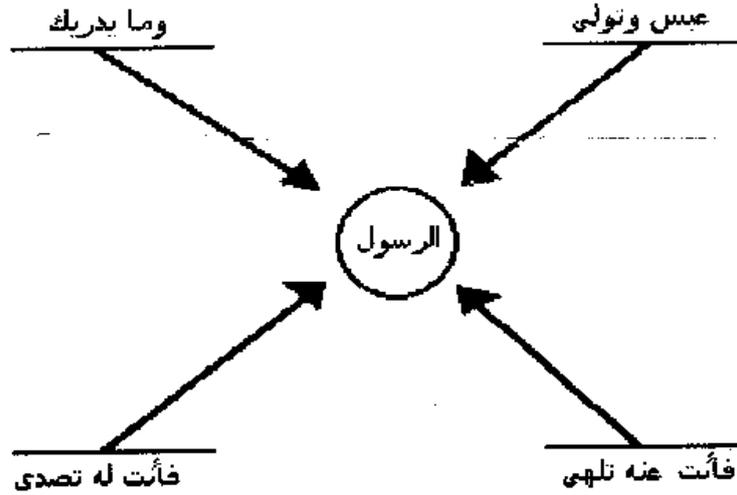
-فهو يعاتبه على عبوسه في وجه الرجل الأعمى

-ويعاتبه على تصوره ألا جدوى من هذا الرجل

-ثم يعاتبه لانعطافه إلى وجهاء قريش. لم تهتم بهم؟ ولم ولم؟

(1) د. عشراق سليمان: تجليات الحداثة ع 3 ص 70

- ثم يعاتبه مجدداً لتلهيه عن الرجل وانشغاله عنه.
ولعل الرسمة الآتية توضح هذا العتاب وصوره الرسول (ص) بمقتضاه.



فالملاحظ أن العتاب اتخذ وجهتين أساسيتين: إحداهما مضاعفة، والثانية ثابتة

أ-وجهة عتابية: تولدت نتيجة موقف الرسول من الأعمى الفرد. وهي خاضعة للتضعيف العتابي.

ب-وجهة عتابية: تولدت نتيجة موقف الرسول من وجهاء قريش الجماعة. وهي ثابتة.

وفي الوجهتين، تماثل العتاب للظاهرة الزمنية الارتدادية والحاضرة. وسنوضح ذلك حالاً:

بالنسبة للوجهة الأولى: عاتب الرب رسوله (ص) نتيجة عبوسه في وجه الرجل، باستعمال ضمير الغائب (عبس وتولى أن جاءه الأعمى) فالأفعال الثلاثة تدل على زمنية ماضية ارتدادية. ثم فجأة يخاطبه (وما يدريك) وهو عتاب آخر للرسول (ص)، في كونه تسرع في العبوس نتيجة حكم مسبق استقر في ذهنه، مما انجر عنه موقف العبوس. فالفعل (يدريك) يدل على الزمن الحاضر.

فالعتاب هنا فيه مزاجية بين الماضي والحاضر.

أما في الوجهة الثانية: فلقد عاتبه من جهة، أن الذين حاورهم هم في غنى عن دينه ذلك بذكر فعل (استغنى) الدال على الماضي.

ثم وجّه الخطاب مباشرة إلى الرسول (فأنت له تصدى) عتاب آخر نتيجة العناية الكبيرة التي أولاهما لوجهاء قريش، وذلك باستخدام ضمير المخاطب الدال على الزمنية الحاضرة.

فهناك -إذن- زمانان سُخرا في هذا العتاب المركّب، أحدهما: ارتدادادي. وهو الماضي والثاني: مباشر. وهو الحاضر.

وعسى أن يكون هذا ما جعل السرد يعتمد على البنية الثنائية المتمثلة في العتابين المتتاليين.

أ- عتاب نتيجة سلوكه تجاه الأعمى (ثلاث مرات)

ب- عتاب نتيجة توجيهه نحو الأعيان (مرة واحدة)

غير أن تكثيف العتاب من جراء عبوس النبي في وجه ابن أم مكتوم، وتقليلته من جراء توجيهه نحو صناديد قريش يفسره العرف الاجتماعي. ذلك أن الغني مهما قوبل بالموالجة وبالإكبار فإنه لا يهتز ولا يتأثر، لأنه يملك المال والجاه والنفوذ في حين نجد الفقير يزداد تأثراً وتحطماً إذا قوبل بالإعراض⁽¹⁾.

فإذا (أ،ب) تشكّل ثنائية عتابية مكونة من سردين متعاقبين تشغلها نفسية الرسول (ص) ونفسية ابن أم مكتوم وهما عالمان نقيضان: نفس عاشقة ولهانة تتلطف للإيمان، وأخرى عبوسة صادة ترفض العميان.

ويلتقي السردان أربع مرات، ثلاثاً تتعلق بابن أم مكتوم وكيف أعرض عنه النبي. وواحدة تتعلق بتوجيه العناية إلى أعيان قريش.

وكأني بالسرد هنا يشبه ضريراً يحمل عصا يضرب بها ذات اليمين مرة، وذات الشمال أخرى. لأن العتاب اتخذ مساراً معاكساً.

نوضحه بهذا المخطط

⁽¹⁾ وفي هذا الشأن جاء الحديث القدسي "وحي للفقير الكريم أشد. وبغضبي للفقير المتكبر أشد". ولم هذا الحب والبغض المفرطان؟ لأنه فقير وكريم، ولأنه فقير ومتكبر ألا يدعو إلى الدهشة؟



والأسهم في اتجاهاتها، توضح السرد المعاكس. وكان النبي وُجِّهت له سلسلة من العتابات يمينا وشمالاً.

إلا أن البنية السردية تتعقد بحيث تصير أحادية بعد أن كانت ثنائية، ويتغير الخطاب ﴿كَلَّا إِنَّهَا تَذْكِرَةٌ فَمَنْ شَاءَ ذَكَرْهُ فِي صُحُفٍ مُكْرَمَةٍ مَرْفُوعَةٍ مُطَهَّرَةٍ بِأَيْدِي سَفَرَةٍ كَرَامٍ بَرَرَةٍ﴾ ليصبح قائماً على التوجيه والنهي والعبارة والاعتبار.

وبهذا ينتهي السرد المشارك الأول الذي صنعه قصة ابن أم مكتوم مع الرسول (ص)

السرد المشارك الثاني: تصنعه آية ﴿قَتَلَ الْإِنْسَانَ مَا أَكْفَرَهُ﴾

قبل شرحه يجمل بنا أن نذكر بما قلناه سابقاً: يبدأ السرد المشارك الأول من أعلى إلى أسفل، العتاب تلو العتاب، التقرُّع تلو التقرُّع، ليصبح تصاعدياً، الأمر الذي يؤدي إلى السرد المشارك الثاني المجسد في آيتنا هذه.

تتكون قصة عتبة بن أبي لهب من ثلاث كلمات و"ما" التعجبية".

لهذه الآية سبب نزول حيث "أخرج ابن المنذر عن عكرمة في قوله "قتل الإنسان ما أكفره" قال: نزلت في عتبة بن أبي لهب حين قال: كفرت برب النجم"⁽¹⁾.

غير أن القصة رُويت بهذا الشكل، ولا بد من التذكير بها كي تتضح ويتضح معها السرد المشارك. "يقول ابن عباس: إن عتبة بن أبي لهب كان قد أعلن إسلامه للنبي (ص).. ولكنه كان مريض النفس مزعزع الإيمان فلما نزلت سورة النجم. وسوست له نفسه أن يذهب إلى النبي (ص) ويقول له: إني آمنت بالقرآن كله إلا سورة النجم.. فهي إما من عندك أو من عند الشياطين، فلما أوغر عتبة قلب النبي (ص)، دعا عليه رسول الله دعوة قائلاً: (اللهم سلط عليه أسد الغاضرة) والغاضرة كانت على مقربة من الشام وقد اشتهرت بوجود أسد

⁽¹⁾ السيوطي: تفسير الجلالين ص 785

ما هذا الذي نسمعه؟.. وهاجت إيل القافلة وماجت حينما سمعت الزئير . ويقولون: إن عتبة بال على نفسه من فرط ما اعتراه من خوف ورعب.. وبرز الأسد من وراء مرتفع صخري.. وندم عتبة.. وصرخ عتبة بن أبي لهب في رجاله قائلاً: سأعطيكم ألف دينار إن أنا نجوت من هذا الأسد وأصبحت حياً.. وأسرع الرجال فوضعوا عتبة وسطهم وحصنوه وهجم الأسد فمزقه شر ممزق بأنيابه ومخالبه.. ثم ابتعد واختفى فجأة وكأن الأرض قد انشقت وابتلعته⁽¹⁾.

هذه هي قصة ﴿قُتِلَ الْإِنْسَانَ مَا كُفِرَهُ﴾ وهذا التركيب، هو دعاء كانت تعرفه العرب "وهي من أشنع دعواتهم، لأن القتل قصاري شدائد الدنيا وفظائعها"⁽²⁾.

وبذلك يتغير الخط السردي، فيصبح تصاعدياً، لأن المعنويات ارتفعت والحس العتابي تلاشى وابتلعته قصة (عتبة) هذه.

ولعل الحقيقة الجوهرية، التي تخفي وراء هذه القصة المسافة عقب قصة ابن أم مكتوم الأولى بصورة متصلة، هي أن هناك علاقة متينة بين قصة (ابن أم مكتوم) وقصة (عتبة بن أبي لهب) ذلك أن القصة الثانية قامت على أنقاض القصة الأولى.

وعسى أن يكون الغرض من إيرادها، هو محاولة خلق نوع من التوازن في نفسية النبي (ص) ورد الاعتبار له. لأن السارد (الإله) كان قد قرّع النبي وعزّره بتعزيز، سياطه: كلمات عتابية متنوعة أنهالت عليه انهياً.

وبقصة عتبة ونهايتها المؤلمة، يكون الرب قد أعاد الاعتبار للرسول (ص) باستجابته لدعائه الذي دعاه على عتبة من وجهة، ويكون قد بدّد عنه غشاوة الحزن التي اعترته من جراء موقفه من ابن أم مكتوم في القصة الأولى من وجهة أخراة.

وهنا. يمكن الالتفاتة إلى تقنية تميز خطابية النص القرآني، وهي أن

(1) د. كامل حسن الحامي: القرآن والقصة الحديثة ص123 وما بعدها.

(2) الرمخشري: الكشف ج4 ص185

وما يهمننا هو أن السرد المشارك في القصة الأولى رأيناها يسلك سبيلاً تنازلياً حين انطلق من عتاب إلى عتاب. وفي القصة الثانية ينهج نهجاً تصاعدياً، وذلك حين رد للنبي اعتباره فارتفعت معنوياته.

فإذن يتحرك السرد المشارك- والذي صنعه القصتان السابقتان من بدايته إلى نهايته - في فضاء من التصورات الأساسية والانفعالات النفسية المضطربة التي تتجسد في خطين متناقضين متوازيين.

1-خط نفسية الرسول (ص) وحماسه تجاه أشرف قريش.

2-خط الرجل الأعمى وخشيته وقلقه تجاه الرسول (ص)

وباكتمال العتاب الإلهي والحسرة التي تسربت إلى قلب النبي والندم الذي شعر به، يظهر خط ثالث يقوي النبي (ص) ويرفع من معنوياته ويشحنه شحناً.

هذا الخط تجسده قصة عتبة التي يستجاب فيها لدعاء النبي (ص) فيدحض عدوّه. وبذلك يتلاشى الخطان، ويبقى مفعول الخط الثالث قائماً، وتكتمل النشوة. فيعدو الرسول (ص) نحو ابن أم مكتوم ليعانقه عناقاً حاراً ويقول له: "مرحباً بمن عاتبني فيه ربي"⁽¹⁾

خامساً: السرد الإضماري:

الإضمارية: ظاهرة بلاغية قبل أن تكون تقنية فنية، ترتبط وشجائجها بالمتلقي وتخضع لمستوى وعيه وإدراكه.

ولما كانت درجة المتلقين متفاوتة ومتباينة، بين من تلق فطن ذكي ليق، وبين آخر مترهل متأخر الفهم شارد الذهن، استلزم أن يكون الخطاب مكثفاً حسب تلك المقاييس التي عليها المتلقون.

ولعل الجاحظ -بنظراته الثاقبة- يكون أول من النفقت إلى علاقة النص بالمتلقي، بحيث راعى منزلة السامع ومستلزمات المقام "إذ أن الكلام يتنزل في مقامات، كما أن الناس طبقات. وتلاؤم الحديث وملابساته مع نوع اللفظ عنصر

⁽¹⁾ محمد كامل حسن المحامي: القرآن والقصة الحديثة ص116.

وعلى هذه الشاكلة انبنى النص القرآني. وفي هذا يقول الجاحظ "ورأينا أن الله تبارك وتعالى إذا خاطب العرب والأعراب، أخرج الكلام مخرج الإشارة والوحي والحذف، وإذا خاطب بني إسرائيل أو حكى عنهم جعله مبسوطاً وزاد في الكلام"⁽²⁾.

ولعل العلة في ذلك واضحة، لأن العرب هم معدن الفصاحة وسلاطينها. يفسر ذلك كون إعجازية النص القرآني تنهض على اللغة، لأن عظمة القرآن في اللغة تجسد عظمة العرب فيها. وإلا لما كان للإعجاز القرآني من معنى يذكر، ولما أخذت كتب ابن قتيبة والجاحظ والباقلاني والجرجاني والرافعي وغيرهم، بالنظر.

إن خطباء العرب جبلوا على التفنن في إرسال الكلام وفق مقتضيات، تملئ عليهم استخدام نمط لغوي يغطي الموقف الذي هم فيه، فيطنبون في مقام الإطناب، ويُقلون في موقف الإقلال. وهكذا نرى المفوه من العرب "يختصر تارة إرادة التخفيف ويطيل تارة إرادة الإفهام، ويكرر تارة إرادة التوكيد، ويخفي بعض معانيه حتى يغمض على أكثر السامعين، ويكشف بعضها حتى يفهمه بعض الأعجمين، ويشير إلى الشيء ويكني عن الشيء، وتكون عنايته بالكلام على حسب الحال، وقدر الحفل، وكثرة الحشد، وجمالة المقام"⁽³⁾.

ونجد الجاحظ مثلاً في كتابيه (البيان والتبيين) و(الحيوان) يستفيض في مسألة اللفظ والبيان والفصاحة وحضور العرب فيها. حيث ألفيناه يتعجب من بدهة العرب في قرص الشعر، وكيف تلبن عربيتهم في أيديهم فيدعونها ما يشاؤون، ولا يتلمس فتورا أو قصورا يلاحظ عليهم في العبارة والجملة والكلمة، بل والحرف فيقول: "وكذلك حروف الكلام وأجزاء البيت من الشعر تراها متفقة ملساء، ولينة المعاطف سهلة.. ورطوبة مواتية سلسلة النظام خفيفة على اللسان حتى كأن البيت بأسره كلمة واحدة، وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد"⁽⁴⁾.

⁽¹⁾ عبد الفتاح المصري: العرب واللسانيات - مجلة الموقف ع 117 - اتحاد الكتاب العرب دمشق 1981 ص 21.

⁽²⁾ الجاحظ: الحيوان - ج 1-2-3 كتاب واحد - ط 1 - 1968 مكتبة محمد حسين النوري - سورية. مكتبة الطلاب وشركة الكتاب اللبناني بيروت ص 65

⁽³⁾ ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن. ص 31.

⁽⁴⁾ الجاحظ: البيان والتبيين ص 50

هكذا كان العرب في حياتهم البيانية يحيون مع اللغة، فكأنهم خلقوا لها أو خلقت لهم، حتى لتشعر وكأنها جزء من كيانهم، تتمدد متى أريد لها، وتتقلص حيث يريدون. وبذلك يكونون حقاً هم الفصحاء أو كما يسميهم ابن بحر "الأعراب" الخالص هم معدن الفصاحة التامة"⁽¹⁾.

ولا غرو أن يكون القرآن الكريم - الذي أنزل فيهم - على هذه الشاكلة البلاغية التي هم عليها، وعلى الفطرة اللغوية التي فطروا عليها، والفصاحة الحقة التي استظلوا بظلالها.

إن الفصاحة الحقة ليست في مجرد الإفهام، فقد يتم الإفهام بكلام غير فصيح، وإنما هي الإفهام على مجرى كلام الفصحاء من العرب، ومعنى ذلك أن الفصاحة في اللفظ لا في المعنى"⁽²⁾ لأن كلام الفصحاء في بعض طرق عرضه، وجدناه ينهض على الحذف والاجتزاء، وهما سمتان تتعلقان باللفظ. وهي النقطة التي يقوم عليها السرد الإضماري الذي نحن بصدد معالجته.

إن مسألة اللفظ هي التي توضح السردية الإضمارية بحيث عن طريقه نتكشف السرد المحذوف لأغراض بلاغية وفنية.

فالمدار - إذن - لفظي بالأساس وفي هذا السياق تقول ناتالي ساروت "لا شيء كان يوجد خارج الألفاظ ولا شيء كان يسبق وجودها"⁽³⁾.

يمكن أن نطلق على النوع السردى بالسرد الإضماري، أو المولّد أو المغيب أو الصامت. وإن كنت أفضل له التسمية الأولى.

غير أن هذا السرد ما هو إلا نتاج لغوي يصنعه اللفظ حين يحذف، مما يستدعي البحث عن المعنى المحذوف الذي يشيعه ذلك الحرف أو تلك الكلمة المكثفة المعلنة عبر النص تارة، والمحذوفة تارة أخرى.

ولعل هذا الكشف والاستجلاء هي مهمة يضطلع بها القارئ، الأمر الذي يحدد غاية الإضمارية. ولعمري فهي سمة تنطق بها الحداثة في الإنجازات السردية الجديدة، يكون قد أصلها القرآن بحضورها فيه.

⁽¹⁾ أدونيس: الشعرية العربية ص25

⁽²⁾ نفسه ص34.

⁽³⁾ Nathalie Sarrout: *Ce que je recherche a faire . In nouveau roman Hier aujourd'hui* 111/p30

أين؟ وإلى أين؟ ص46.

ولن تكون مشاركة القارئ في النص الإبداعي حاضرة، إلا إذا تعمد السارد تقنية الإضمار، وذلك ليشتغل ذهنيته ويدفعه نحو الابتكار ويوظف اهتمامه ويشركه في مجريات النص.

إن أدبية السرد الإضماري ليست بدعا على النصية القرآنية، فالقرآن في أغلب مظاهره امتداد لما كانت عليه العرب، وفي هذا السياق يقول ابن عباس: "ما غمض عليكم من كتاب الله فاطلبوه في أشعار العرب"⁽¹⁾.

ولعل الغموض المقصود هنا يتجلى في جانب اللفظ، لأن المعنى مما لا يحفل به وفي هذا التوجه يقول الجاحظ: "المعاني موجودة في طباع الناس يستوي الجاهل فيها والحاظ ولكن العمل على جودة الألفاظ وحسن السبك وصحة التأليف"⁽²⁾.

وهو المذهب نفسه الذي عليه أبو هلال العسكري حيث يقول: "وليس الشأن في إيراد المعاني، لأن المعاني يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي، إنما هو في جودة اللفظ وصفائه وحسنه وبهائه ونزاهته ونقائه وكثرة طلاوته، ومائه، مع صحة السبك والتركيب والخلو من أود النظم والتأليف"⁽³⁾.

إن السردية الإضمارية تتأسس على اللفظة القرآنية، بحيث يمكنك الوصول إلى المضمرة من خلال الظاهر، إذا عايناه ورصدناه وربطناه بمضمون القص الذي سيق فيه. لأن المفردة القرآنية تكاد تستقل - بجرسها ونغمها - بتصوير لوحة كاملة يكون فيها اللون زاهياً أو شاحباً، وفيها الظل شفيفاً أو كثيفاً.. فحين تتسمع همس السين المكررة تكاد تستشف نعومة ظلها مثلما تستريح إلى خفة وقعها في قوله تعالى ﴿فَلَا أُقْسِمُ بِالْخُنُوسِ الْجَوَارِ الْكُنُوسِ، وَاللَّيْلِ إِذَا عَسَسَ وَالصُّبْحِ إِذَا تَنَفَّسَ﴾⁽⁴⁾. ويضيف صبحي صالح: "ولا أحسبك إلا مستشعرا عنف لفظ الكبيبة في قوله تعالى ﴿فَكُبِّبُوا فِيهَا هُمْ وَالْعَاوُنَ وَجُنُودَ إبْلِيسَ أَجْمَعُونَ﴾ حتى لتكاد تتصور أولئك المجرمين يكون على وجوههم أو على مناخرهم ويلقون إلقاء المهملين فلا يقيم لهم وزناً"⁽⁵⁾.

فلفظة (عسس) تبين شدة سواد الليل وتزاحمه فهو يدفع بعضه بعضاً. ثم

(1) د. حمودي: مقياس فقه اللغة محاضرة بمعهد اللغة العربية وآدابها جامعة وهران موسم 81-82.

(2) ابن رشيق: العمدة - ج 1 ط 1963 مطبعة السعادة مصر ص 82.

(3) أبو هلال العسكري: الصناعتين - ص 64.

(4) د. صبحي صالح: مباحث في علوم القرآن - ص 387.

(5) نفسه ص 387.

وكلمة (تنفس) يختفي وراءها سرد طويل يصور ذلك النور الإلهي وتلك الرسالة المحمدية، التي بددت الجهل وأنارت الطريق وأخرجت الناس من الظلمات إلى النور بفضل ذلك الفيض الإلهي. وأما كلمة (فككبوا) فتنتقل إليك صورة المجرمين وهم يلقون في النار في شكل تكورات متتابعة. ألا تعكس هذه الكلمة حركات دائرية نحو النار؟

فأنت ترى، كيف أن السرد أضمر وراء هذه الكلمات الثلاث.

إن سياق السرد الإضماري -في جوهره- تسجيل للفتة تبليغية (Un geste communicatif) تصله مباشرة بالقارئ.

غير أن علة إخفائه ترجع لخصيصة يقتضيها السارد منها: توضيح ثقل المفردة القرآنية المفتوحة على التوالد والإفضائية والتي هي -في نهاية الأمر- تبيان لعظمة النظم وإعجازيته.

وفي هذا يقول الرافعي: "ولو تدبرت ألفاظ القرآن في نظمها، لرأيت حركاتها الصرفية واللغوية تجري في الوضع والتركيب، مجرى الحروف أنفسها فيما هي له من أمر الفصاحة فيهيئ بعضها لبعض، ويساند بعضها، ولن تجدها إلا مؤتلفة مع أصوات الحروف مساوقة لها في النظم الموسيقي"⁽¹⁾.

وكما أومأنا في البداية، من أن الله إذا خاطب بني إسرائيل أفاض في الكلام. آية ذلك أن قصصهم في القرآن مكررة في مواطن مختلفة وقلما تجد قصة لبني إسرائيل في القرآن إلا مطولة مشروحة ومكررة في مواضع معادة، لبعده فهمهم وتأخر معرفتهم"⁽²⁾.

وإذا خاطب أرباب البيان جعل الكلام مبنياً على الإشارة والإيحاء والحذف. وهي تقنية فنية تميزت بها الخطابية العربية، وقد يصبح الحذف أو الاختصار أو الإيجاز دالاً على مفهوم البلاغة عند العرب.

وفي هذا الشأن قال أبو العباس: "من كلام العرب الاختصار المفهم، والإطناب المفخم، وقد يقع الإيماء إلى شيء فيغني ذوي الألباب عن كشفه"⁽³⁾.

⁽¹⁾ الرافعي: إعجاز القرآن والبلاغة النبوية - ص 297.

⁽²⁾ أبو هلال العسكري: الصناعتين - ص 144.

⁽³⁾ المبرد: الكامل في اللغة والأدب ج 1-2 ص 17.

وهذه الشيم الأسلوبية ما هي إلا صور للسرد الإضماري الذي نقصده. لأن المضمّر يبقى أثره مقدراً في اللفظ، الشيء الذي جعل النحويين يقولون: (أن) تنصب ظاهرة ومضمرة.

ونجد أن ميمون يرد قول النحاة بقوله: "إن الفاعل يحذف في باب المصدر، وقال: الصواب أن يقال: يضم ولا يحذف، لأنه عمدة في الكلام"⁽¹⁾ وعلى هذا، فالإضمار أبلغ من الحذف.

إن السرد الإضماري في القرآن يتخذ أشكالاً عديدة فصلها حالا.

1- شكل إضمار حرف:

إن هذه التقنية الإضمارية تظهر في مواطن شتى في النص القرآني، ولا يمكن الوقوف عليها كلها بل نكتفي بقدر معين منها، فمثلاً قوله تعالى ﴿وَلَقَدْ هَمَّتْ بِهِ وَهَمَّ بِهَا﴾.

لقد اختلف المفسرون في هذا المقطع لأنه يتعرض لسمعة نبي من أنبياء الله. وإن كان ظاهرها يبرئه، لأن امرأة العزيز هي التي غلقت الأبواب وهمت به عليه السلام. هذا ظاهر الآية.

غير أن الاختلاف كان في الجزء الثاني من الآية (وهم بها)، الأمر الذي فتح الباب واسعاً للمجتهدين في توضيح مفهوم الهم، وإن كان هذا لا يهمنا.

وباستخدامنا للسمائية، منهجاً توصلنا إلى نتيجة مكنتنا من تفسير إضمار حرف (ولقد) من آية (وهم بها) بحيث لو ذكر (قد) لانصرف الذهن إلى أن الهم من يوسف قد تم فعلاً وتحقق. لأن الفعل الماضي إذا سبق بقد أفاد التحقيق.

وكونه محذوفاً، جعل جزءاً سردياً كبيراً يختفي وراء هذا الحذف، الأمر الذي يسهل على القارئ مهمة استظهار هذا المحذوف. كأن نقول: بعد أن همت امرأة العزيز بيوسف انفعل وتحركت شهوته وخفق قلبه واهتزت غريزته وشعر بالدفع واللذة. وبحذف (قد) برئ يوسف وجاءت تبرئته مشهودة.

وعن فائدة مثل هذا الحذف من آية المرادة في الآية السابقة، نورد رأي الزركشي في الحذف الوارد في بعض آي الذكر الحكيم، رأيناها يناسب ما ذهبنا إليه في حذف (قد) من (وهم بها) فيقول: "فمنها التفخيم والإعظام، لما فيه من

⁽¹⁾ الزركشي: البرهان في علوم القرآن - ج3 - ص103.

فحرف (قد) المضمّر، يطرح عدة تساؤلات، الشيء الذي جعل المفسرين يختلفون في أمر هذه الآية، وذلك لذهاب الذهن في كل مذهب كما يقول الزركشي.

وأضمر -هنا- ليعظم من شأن يوسف وتعلو مكانته ويطرف عن الدناءة. فالإضمار مقصود، والسرود موجود، غيبه الحرف المحذوف.

2- شكل إضمار كلمة أو عبارة:

هذا النوع من الإضمارية يصدر عن النص القرآني بحيث أضحى يعاين الوقائع ويرصدها، ولكن ليس بالصورة التقليدية التي تعتمد على الحكى المباشر، بل يذكر جزءاً من السرد ويخفي الآخر، الأمر الذي يجعل ذهنية القارئ تنتشط وتتحرك نحو الإبداع وذلك بالتفكير في إتمام السرد. فكأن النص ذا السرد الإضماري تدمير لقواعد الحكى الموروثة عن الأعمال السردية المشهورة.

إن صور إضمار كلمة أو عبارة، يشيع كثيراً في القرآن، من ذلك قوله تعالى ﴿حَتَّىٰ إِذَا جَاءُوهَا وَفُتِحَتْ أَبْوَابُهَا وَقَالَ لَهُمْ خَزَنَتُهَا سَلَامٌ عَلَيْكُمْ﴾ (2) بحيث "جعل الحذف دليلاً على ضيق الكلام عن وصف ما يشاهد، وتركت النفوس تقدر ما شأنه" (3).

إن المضمّر -هنا- جواب الشرط غير الجازم، ولعله يتمثل في أن الجنة لما فتحت أبوابها دخلها المؤمنون فأدهشهم المشهود من أشجار وثمار وأنهار وحوار عين وغيرها.. وما لم يخطر على قلوبهم.

غير أن الإضمار هنا مقصود بغية تحقيق المتعة عند القارئ، وذلك بما يشي به النص المفتوح على الإفضائية، وبما للقارئ من قدرة على تذوق النص القرآني والمشارك في تتبعه وإتمام سرديته. وهو عمل ألفيناه حاضراً في القصة

(1) الزركشي: البرهان في علوم القرآن - ج3 - ص104.

(2) الآية 73 السورة الزمر.

(3) الزركشي: البرهان في علوم القرآن - ج3 - ص106.

وعسى أن يكون القصد من وراء هذا الإضمار، هو تحقيق الشراكة المرغوبة جداً بين النص وبين المتلقي.

فالسرد الإضماري - في حقيقته - استحضار للحالة الشعورية لدى القارئ، وهو بهذه الصورة يعتبر سرداً (إيروسياً) أي نصاً مثيراً للمتعة والفضول بحيث يفتح شهية الاستكشاف والمساءلة والافتراض. إنه سرد يسعى إلى تأسيس رؤية نقدية تتحسس تموضع القارئ.

وفي سياق السرد الإضماري يشير حازم في منهاج البلغاء "إنما يحسن الحذف ما لم يشكل به المعنى لقوة الدلالة عليه، أو يقصد به تعديد أشياء فيكون في تعدادها طول وسامة، فيحذف ويكتفي بدلالة الحال عليه"⁽²⁾. لأن المباشرة السردية ما هي إلا تعطيل لذهنية المتلقي وتجميدها لأن "التعبير الواضح لا يوحي بحقيقة التجربة، لأنه لا يقبض إلا على مظهرها الزائف"⁽³⁾.

وفي قوله تعالى: ﴿وَلَقَدْ جَاءَتْ رُسُلَنَا إِبْرَاهِيمَ بِالْبُشْرَى قَالُوا سَلَامًا قَالَ سَلَامٌ. فَمَا لَبِثَ أَنْ جَاءَ بِعِجْلٍ حَنِيزٍ﴾⁽⁴⁾ نموذجية أخرى للسرد الإضماري، بحيث يظهر واضحاً فيها.

فكلمة (حنيز) من المقطع القصصي هذا ينضوي وراءها سرد طويل يمكن استحضاره، كأن نقول: الكرم شمة من شيم الأنبياء، فبمجرد أن حل الضيوف على إبراهيم عليه السلام، بادر إلى إكرامهم باستقدام عجل سمين، قرّبه إليهم وحثهم على الأكل منه..

فكلمة (حنيز) تشي بدلالات كثيرة كالجود ونوعيته والسرعة في تقديمه. وعموماً يترك أمر السرد الإضماري للقارئ ليستجليه ويشارك فيه، الأمر الذي جعله يتقاطع مع الرواية الجديدة في أبعادها النقدية التي تجعل القارئ

⁽¹⁾ غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث - ص 552

⁽²⁾ الزركشي: نفسه ص 105-106.

⁽³⁾ إلبا حاوي: فن الوصف وتطوره في الشعر العربي - دار الكتاب اللبناني بيروت 1967 - ص 256.

⁽⁴⁾ الآية 69 سورة هود.

ومثل هذا الكلام يقال في قوله تعالى ﴿فَخَرَجَ مِنْهَا خَائِفًا يَتَرَقَّبُ﴾ فكلمة (يترقب) توحي من أن موسى كان خائفاً مذعوراً يتلفت يميناً وشمالاً، بين حركة وتوقف بين سرعة وتباطؤ.

ويمكن إدراج حذف أربعة مفعولات بقصدية إفهامية إشراكية، تفعل ذهن القارئ وتنقله من عالم التلقي السالب، إلى عالم المفاعلة والإبداع والغور إلى ما وراء النص. يظهر هذا في قوله تعالى ﴿وَجَدَ عَلَيْهِ أُمَّةً مِنَ النَّاسِ يَسْقُونَ وَوَجَدَ مِنْ دُونِهِمْ امْرَأَتَيْنِ تَذُودَانِ قَالَ مَا خَطْبُكُمَا قَالَتَا لَا نَسْقِي حَتَّى يُصَدِرَ الرِّعَاءُ.. فَسَقَى لَهُمَا..﴾.

وكان يمكن تصور العبارة كاملة دون حذف كما يشير إلى ذلك الجرجاني بقوله: "وجد عليه أمة من الناس يسقون أغنامهم أو مواشيهم، وامرأتين تذودان غنمهما، وقالتا لا نسقي غنمنا، فسقى لهما غنمهما"⁽²⁾.

فالقارئ -هنا- يشارك بفعالية لإضاءة الجوانب التي أخفاها السرد الإضماري وقد يذهب الذهن إلى وصف المشهد وإعطائه هالة وصفية تحيل على ديكور تدافع إليه الناس، الكل يسعى للانتهاة من السقي، وعلى هامش هذه الحركة وهذا التدفق الهائل الذي تصنعه الماشية والرعاء توجد امرأتان على مقربة من البئر، وهما في تلهف لقضاء حاجتهما من السقي، وهما في إبعاد مستمر لغنمهما، وهكذا. كل هذا غاب واستحضره الرصيد الذاكراتي للقارئ وهي الغاية المنشودة.

ولعل النص القرآني بتقنية الإضمار هذه يحاول أن يسمو بالقارئ، بأن يجعله قارئاً متجاوزاً مرتحلاً، لا يكتفي بالجاهز بل يبحث عن التأويل والاستكشاف بغية الوصول إلى أعماق النص بل واستشراف آفاق جديدة مدسوسة في ثناياه.

وعسى أن يكون هذا ما جعل النص القرآني يتماس في كثير من الروى مع ما يسمى بالرواية الجديدة.

⁽¹⁾ د. عبد الملك مرتاض ألف ليلة وليلة.. ص37

⁽²⁾ الجرجاني: جلائل الإعجاز ص182.

■ ■ ■

قائمة المصادر والمراجع

كتاب الله

قرآن كريم: برواية ورش عن الإمام نافع- وحدة الرغاية- الجزائر- 1984.

كتب التفسير

- الزمخشري محمود جار الله: الكشف - دار المعرفة - بيروت- لبنان.
- السيوطي جلال الدين: تفسير الجلالين- دار إحياء التراث العربي- بيروت لبنان.
- الصاوي أحمد: حاشية العلامة الصاوي على تفسير الجلالين- دار الفكر- بيروت
- الطبرسي أبو علي الفضل بن الحسن: مجمع البيان في تفسير القرآن- دار مكتبة الحياة بيروت لبنان
- الطبري أبو جعفر محمد بن جرير: جامع البيان في تفسير القرآن- دار المعرفة- بيروت- 1987
- القرطبي أبو عبد الله: الجامع لأحكام القرآن- مطبعة دار الكتاب- القاهرة - 1966
- قطب سيد: في ظلال القرآن: دار الشروق- الطبعة الشرعية السابعة - 1978.
- ابن كثير الحافظ عماد الدين: تفسير القرآن العظيم -دار الفكر - بيروت ط2- 1970
- المراغي أحمد مصطفى: تفسير المراغي -مصطفى الببابي الحلبي وأولاده- مصر - 1972.



- ابن الأثير ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر -تحقيق د. أحمد الحوفي ود. بدوي طبانة -دار الرفاعي -الرياض ط2- 1983
- أحمد أمين: فجر الإسلام- دار الكتاب العربي- بيروت ط10 1969
- النقد الأدبي- دار الكتاب العربي- بيروت ط3- 1967

- أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)- دار العودة بيروت ط4-1983
- الشعرية العربية- دار الأداب بيروت ط1- 1985
- صدمة الحداثة -دار العودة بيروت ط1 1978 ط2 1979
- أفنان القاسم: البطل في القصة العربية المعاصرة - الدار البيضاء 1984
- اليزابيت درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه- ترجمة د. إبراهيم الشوطي منمنمة بيروت 1961
- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر -مطبعة الأنجلو المصرية 1952
- إليا حاوي: فن الوصف وتطوره في الشعر العربي- دار الكتاب اللبناني بيروت 1967
- الباقلائي أبو بكر محمد: إعجاز القرآن -تحقيق السيد أحمد صقر- دار المعارف- مصر- ط2
- بكري شيخ أمين: التعبير الفني في القرآن -دار الشروق ط4 1980
- التبريزي: شرح القصائد العشر- إدارة الطباعة المنيرة - 1352 هـ
- التوحيدي أبو حيان: الإمتاع والمؤانسة -مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر 1939
- تهامي نقرة: سيكولوجية القصة في القرآن -الشركة التونسية للتوزيع تونس 1974
- تودوروف تزفيطان: الشعرية -ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة دار توبقال ط1 1987
- الجاحظ أبو عثمان: البيان والتبيين- دار إحياء التراث العربي- بيروت لبنان - 1968
- الحيوان -مكتبة محمد حسن النوري- مكتبة الطلاب وشركة الكتاب اللبناني بيروت 1968
- جانها بنزجون: الإنسان (عرض للثقافة الإفريقية الحديثة) ت. عبد الرحمن صالح -الدار القومية
- الجرجاني عبد القاهر: دلائل الإعجاز - تحقيق وشرح محمد عبد المنعم خفاجي- مطبعة الفجالة الجديدة -القاهرة ط1-1967
- جولد زيهر: مذاهب التفسير الإسلامي
- جوليوس بروتنوي: الفيلسوف وفن الموسيقى- ت. فؤاد زكريا- الهيئة المصرية العامة للكتاب
- حلمي المليجي: علم النفس المعاصر- دار المعرفة الجامعية ط5- 1983
- حمر العين خيرة: جدل الحداثة في الشعر العربي المعاصر- بحث مجيستير جامعة وهران 1995.
- حنفي عبد الحلیم: أسلوب السخرية في القرآن - الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة الأولى 1978
- خالد أحمد أبو جندي: الجانب الفني في القصة القرآنية - دار الشهامة للطباعة والنشر باتنة
- خالدة سعيد: حركية الإبداع -دراسات في الأدب العربي الحديث- دار العودة بيروت 1979

- ابن رشد: فصل المقال- تقديم وشرح د. أبو عمران الشيخ وجلول البيدي- الشركة الوطنية للنشر والتوزيع.
- ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده- مطبعة السعادة مصر- ط3- 1963
- روجي غارودي: البنية فلسفة موت الإنسان -دار الطليعة للطباعة والنشر- بيروت ط1- 1985
- ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي المعاصر- ط1 1978
- الزركشي بدر الدين: البرهان في علوم القرآن - تحقيق أبو الفضل إبراهيم - دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع - ط3-1980
- سعيد الغانمي: أفنعة النص- دار الشؤون الثقافية بغداد 1991
- سلوم تامر: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي- دار الحوار للنشر ، اللاذقية سورية
- سليمان عشارتي: أدبية الخطاب القرآني -بحث دكتوراه جامعة وهران 1990-1991
- سهير القلماوي: النقد الأدبي- دار المعرفة
- السيوطي جلال الدين: الإتقان في علوم القرآن - دار الفكر بيروت
- المزهر في علوم اللغة وأنواعها -المكتبة العصرية- صيدا بيروت 1987
- لباب النقول في معرفة أسباب النزول- المؤسسة الوطنية للكتاب ط3 1984
- شايك عكاشة: نظرية الأدب في النقاد الجمالي والبنوي في الوطن العربي- نظرية الخلق اللغوي - د. م. ج
- شكري عياد: دائرة الإبداع- دار إلياس العصرية القاهرة ط1 1986
- موسيقى الشعر العربي- دار المعرفة بمصر 1968
- شوقي ضيف: في النقد الأدبي- دار المعارف مصر 1962
- صبحي الصالح: مباحث في علوم القرآن -مطبعة جامعة دمشق ط2
- صلاح عبد الفتاح الخالدي: نظرية التصوير الفني عند سيد قطب دار الشهاب باتنة 1988
- طه وادي: دراسات في نقد الرواية -الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ط1 1980
- طول محمد: البنية السردية في القصص القرآني - د.م.ج 1991
- عبد الحميد جيد: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر- مؤسسة نوفل 1980
- عبد الرحمن البرقوقي: شرح ديوان المتنبي- دار الكتاب العربي
- عبد الرحمن بن خلدون: المقدمة- مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني - بيروت 1979
- عبد الرؤوف مخلوف: الباقلائي وكتابه الإعجاز في القرآن- دار مكتبة الحياة- بيروت 1978
- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب- الدار العربية للكتاب ط2 1982
- عبد الفتاح صالح نافع: عضوية الموسيقى في النص الشعري- مكتبة المنار الأردن ط1 1985

- عبد الله إبراهيم وجماعة: معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة) المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ط1 1990
- عبد الله حنفي: أسلوب المحاور في القرآن -الهيئة المصرية العامة للكتاب ط2 1985
- عبد الملك مرتاض: -ألف ليلة وليلة دراسة سيميائية لحكاية حمال بغداد- د. م. ج 1983
- دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد آل خليفة د. م. ج 1983
- شعرية القصيدة -قصيدة القراءة (تحليل مركب لقصيدة أشجان يمنية) دار المنتخب بيروت ط 1 94
- القصة الجزائرية المعاصرة د. م. ج 1990
- النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ د. م. ج 1983
- عدنان زررور: القرآن ونصومه- مطبعة خالد بن الوليد 1980
- عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه- دار الفكر العربي ط6
- الأسس الجمالية في النقد العربي- دار الفكر العربي ط2 1968
- الشعر العربي المعاصر - دار الثقافة ودار المعرفة بيروت 1973
- العسكري أبو هلال: كتاب الصناعتين- عيسى البابي الحلبي وشركاه- ط2 1971
- عفيفي عبد الفتاح طيارة: مع الأنبياء- دار العلم للملايين بيروت ط8 1980
- غالي شكري: أزمة الجنس في الرواية العربية
- القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه- طبعة صبيح 1948
- ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن -شرح ونشر السيد: أحمد صقر- المكتبة العلمية بيروت ط3 1981
- القرطاجني أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء -تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة- دار الغرب الإسلامي -بيروت ط2 1981
- قطب سيد: التصوير الفني في القرآن -دار الشروق ط7 1982
- الكلاعي أبو القاسم: أحكام صنعة الكلام -تحقيق محمد رضوان الداية- دار الثقافة بيروت 1966
- كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي- دار العلم للملايين بيروت ط2 1981
- في البنية الإيقاعية للشعر العربي- دار العلم للملايين بيروت ط2 1981
- كمال العيد : فلسفة الفن والأدب -الدار العربية للكتاب ليبيا- تونس 1978
- لوسيان جولدمان: الرواية والواقع -ت. رشيد بن حدو
- مالك بن نبي: الظاهرة القرآنية -ت. عبد الصبور شاهين- دار الفكر 1981
- مايكل ريفاتير: أنظمة العلامات (مدخل إلى السيميوطيقا)
- المبرد أبو العباس محمد بن يزيد: الكامل في اللغة والأدب- مكتبة المعارف بيروت
- محمد أركون: قراءات القرآن

- محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقارنة بنيوية تكوينية) - دار العودة بيروت 1979
- محمد حسن فضل الله: الحوار في القرآن - دار المنصوري للنشر قسنطينة الجزائر
- محمد السرغيني: محاضرات في السيميولوجيا - دار الثقافة للنشر والتوزيع الدار البيضاء 1987
- محمد سلام زغلول: دراسات في القصة العربية الحديثة
- محمد عابد الجابري: نحن والتراث (قراءة معاصرة في تراثنا الفلسفي) - المركز الثقافي العربي ط5 86
- محمد عبد الله دراز: النبأ العظيم - دار القلم الكويت 1957
- محمد الغزالي: فقه السيرة - مكتبة رحاب الجزائر ط2 1988
- نظرات في القرآن - دار الشهاب للطباعة والنشر باتنة الجزائر 1986
- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث - دار الثقافة - دار العودة بيروت 1973
- محمد كامل حسن المحامي: القرآن والقصة الحديثة - دار البحوث العلمية ط1 1970
- محمد متولي الشعراوي: المختار من تفسير القرآن - دار الشهاب باتنة
- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية النص) - المركز الثقافي - المغرب ط2 1986
- مجهول البيان - دار توبقال ط1 1990
- مصطفى صادق الرافعي: إعجاز القرآن والبلاغة النبوية - دار الكتاب العربي - بيروت ط3 تاريخ آداب العرب - دار الكتاب العربي - بيروت ط2 1974
- مصطفى محمود: القرآن محاولة لفهم عصري - دار العودة بيروت 1979
- من أسرار القرآن - دار العودة بيروت
- ابن منظور: لسان العرب - طبعة مصورة عن طبعة بولاق - الدار المصرية للتأليف والترجمة - دار صادر بيروت
- ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة - ت . أنطونيوس - منشورات عويدات بيروت ط1 81
- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر - مكتبة النهضة بغداد 1965
- نجيب الكيلاني: الإسلامية والمذاهب الأدبية.
- يميني العيد: في معرفة النص - دار الأفاق الجديدة بيروت ط1 1983
- الهاشمي أحمد: جواهر البلاغة - دار الفكر - بيروت 1978
- ابن هشام الأنصاري: شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب - مطبعة السعادة ط8 1960

الدوريات

- أحمد يومدين: زمن الصراع في صراع الزمن - يومية الخبر 93/6/12
- إمبرطوايكو: الاستعمال والتأويل (القارئ النموذجي) ت. أحمد بو حسن مجلة آفاق اتحاد الكتاب المغرب ع8/9/1988
- بركات لزوم: قراءة في نص "يتوهج كنعان" - يومية الجمهورية 1988/9/25
- حسين خمري: سيميائية الخطاب الروائي - تجليات الحداثة م.ل.ع. آ. جامعة وهران ع3 1994
- د. حمودي: الدراسات اللغوية عند العرب - محاضرة في اللغة جامعة وهران 81-82
- خالدة سعيد: مجلة فصول ع3 1984
- سليمان عشارتي: الأدب العربي والرواية الجديدة - تجليات الحداثة جامعة وهران ع3 1994
- عبد الله محمد الغدامي: لماذا النقد الألسني؟ - تجليات الحداثة ع2
- سعد الله ونوس: بين الحداثة والتحديث - مجلة قضايا وشهادات (عدد خاص بالحداثة) ع1 مؤسسة عبال الدار البيضاء 1990
- عبد الفتاح المصري: العرب واللسانيات - مجلة الموقف الأدبي ع 117 اتحاد كتاب العرب دمشق 81
- عبد الملك مرتاض: تعددية النص (نظرية النقد ونظرية النص - مجلة كتابات معاصرة ع1 1981
- الزمان في الألفاظ الشعبية الجزائرية في التراث الشعبي ع8 بغداد 1980
- بنية السرد في الرواية الجديدة - تجليات الحداثة جامعة وهران ع3 1994
- محاضرة حول سورة الرحمن - م.ل.ع. آ. جامعة وهران 1992
- غريغوري غاتشف: الوعي والفن - سلسلة عالم المعرفة الكويت 1990
- كرومي لحسن: حول بعض المفاهيم في الرواية الجديدة - تجليات الحداثة جامعة وهران ع3 1994
- محمد برادة: اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة - مجلة فصول ع3 1984
- محمد جمال باروت: تجربة الحداثة ومفهومها - مجلة قضايا وشهادات عدد خاص بالحداثة) ع1 مؤسسة عبال الدار البيضاء 1990
- محمد سعدي: حركية الشخصية في الرواية الحديثة - تجليات الحداثة جامعة وهران ع3 1994
- محمد عابد الجابري: الحداثة طريقنا الوحيد إلى العصر - يومية الخبر 94/4/19
- مختار حبار: سيميائية الخطاب الشعري عند الصوفية - تجليات الحداثة جامعة وهران ع2 1992
- جماعة من الكتاب: يومية الجمهورية 93/10/6

بعض المراجع الأجنبية

- A.Gide: *Journal Des faux Monnoyeurs.*
- A.J Greimas & J.J Courtes: *Semiotique dictionnair raisnne Hachette 1979*
- Alain Robbe Grillet: *pour un nouveau romman Ed. Gallimard paris 1969*
- Bremond: *logique du recit. Seuil 1973*
- N. Sarroute: *Ce que je recherche a faire in nouveau Roman Hier aujourd'hui I- II*
- R.Barthes: *Elements de semiologie- Denoel Gouthier paris 1965*



الخاتمة:

إن دراستي لمستويات السرد الإعجازي في القصة القرآنية تستند في طروحاتها إلى مرجعية تراثية من جهة اعتماد المنقول في مدارس القصة القرآني، ومرجعية حديثة من جهة تفعيل المناهج القرآنية الإجرائية الغربية بغية إحداث تكامل بين المتأصل والوافد.

إن المعطى القصصي القرآني تنتزل أدبيته لتؤسس الفعل القرآني بدءاً بأول جملة فعلية تأصيلية ناهضة على الأمرية والإلزامية. ومذ ذاك كتب لتواصلية لغوية أن تستمر في التبليغ ومقارعة الأسماع واحتضان كل ذي ذائقة جمالية تنزع إلى الجميل في كل شيء بما تهيأ لها من صفاء روحي وتجريد ذهني مرتبطين إلى حد كبير بالمنحى الروحي المركز في وجدانها.

فالقص القرآني بمقتضى فعل اقرأ المحمول على الإنسان والمحيل على الله يغتدي نمطية تبليغية إفصائية تجعل كل من يشتغل في حقلها (قراءة وتنظيراً) في مقام التبليغ.

ولعلها أول نتيجة جامعة مستخلصة من هذا الكتاب بحكم أنه في جوهره - دعوة إلى قراءة القصة القرآنية بأدوات إجرائية قرآنية جديدة.

ويمكن استخلاص أهم النتائج من خلال فصول هذا الكتاب والتي جاءت على الشكل الآتي:

- في الفصل الأول الموسوم ب: السردية القرآنية وبناء الشخصية، وجدنا أن البنية السردية هي المسهمة في بناء الشخصية فنياً ومادياً. الشخصيات في القصة القرآنية -بأحداثها وتحركاتها- إنما تسخر لبناء الشخصية المحور.

ملح بناء الشخصية الرئيسية في النموذج السردى الأول في صور مبعثرة، مما يدفع المتلقي إلى القراءة والتأمل والتحيين بغية جمع هذه الأشلاء للوصول إلى خصيصة البناء، وهي نتيجة من نتائج نظرية التلقي الآن، يكون القرآن قد أصلها.

من النتائج الهامة أننا وصلنا إلى نمطية جديدة من الشخصيات يمكن تسميتها (الشخصية الحيز) وتتجسد في شخصية فرعون الغائبة الحاضرة التي تعاین وقائع وترصدها من طرف خفي.

-نموذجية السرد الدائري تتجلي بوضوح، حيث الإنطلاقة من الكوخ والعودة إليه.

-تقنية غياب أسماء الشخصيات -والتي تحتفي بها السردية الجديدة- وجدناها حاضرة في النص القرآني القصصي.

-نجد الأحداث، هي التي تصنع البطل في بعض تمظهرات القصة القرآنية.

-الشخصية الوحي، يكون بناؤها دائماً بإشراف السارد المحيل على الله. إن الفصل الثاني المعنون ب: مكونات السرد في الخطاب القرآني القصصي كان يهدف إلى الوقوف على هذه المكونات، انطلاقاً من قصة الوليد بن المغيرة من خلال المقاطع الأولى من سورة القلم.

ولعل النتيجة الأولى المستخلصة هي ضرورة ترشيد القراءة التأويلية لما لها من قدرة على محاورة النص القرآني واستجلاء مكبوتاته النصية من جهة، ولما لها من وظيفة استدعائية تجاه المتلقي من جهة أخرى.

-النتيجة الثانية تظهر في المكون الأول المعنون ب: المكون الإيقاعي . وفيه تعرفنا على الإيقاع القرآني الذي رأينا أنه يتميز بأنماط إيقاعية متنوعة تعتمد على الحركة، الحرف، الكلمة.

-التشاكل والتباين مقومان سيميائيان وجدناهما حاضرين في هذا النموذج الإيقاعي القرآني.

-السرد الإضماري، أو تقنية الإيعاز، ليست مقصورة على السردية الجديدة.

-استخدام ثنائية الهدم والبناء - في الشخصية القرآنية- وكيف يغتدي الهدم بناء والعكس.

التعرف على زمنية جديدة انفرد بها الأسلوب القرآني، اصطلاحنا على تسميتها بالزمن العقابي، الثوابي، والساخر.

في المكون الشخصاني اتضح أن كل عقيدة تتبني على أسس واهية مآلها إلى الزوال.

أما في الفصل الثالث الموسوم ب: مستويات السرد في القصة القرآنية فإننا نتعرف على أنواع سردية منها ما هو متداول في المنظومة النقدية، ومنها ما هو جديد سوغته قراءة اجتهادية، كالسرد الإضماري والإنشادي.

-الإنشادية ظاهرة سردية تساق لأغراض معينة يملها النص القرآني ويصوبها بعناية.

-توظيف السرد الدائري في القصة القرآنية توظيفاً واعياً.

-السرد المشارك في الأسلوب القرآني، يكون مستقطباً- غالباً- من قصتين في قصة واحدة، وهي خصيصة وتقنية انفرد بها المتن القرآني في معطاه القصصي.



الفهرست

الإهداء.....	6
مقدمة.....	8
الفصل الأول: السردية القرآنية وبناء الشخصية.....	17
أولاً: إشكالية المفهوم.....	17
1- مفهوم السرد:.....	17
2- مفهوم الشخصية (من منظور الحدائثة والتراث):.....	20
ثانياً: النموذج السردى المنتخب:.....	30
نص النموذج:.....	31
1- تقنيات بناء الشخصية الأفقي:.....	31
2- الأثر الباني: (البيئة واستقطاب الشخصية).....	39
ثانياً: مظهر الشخصية المركبة:.....	56
الفصل الثاني: مكونات السرد في الخطاب القرآنى القصصى.....	71
1 - مبدأ التأويلية وحضور المتلقى:.....	71
2 - مكونات الخطاب السردى:.....	76
- نص القصة المنتخب:.....	76
أولاً : - المكوّن الإيقاعى:.....	79
ثانياً - المكوّن السردى:.....	89
ثالثاً - المكوّن الشخصانى:.....	95
رابعاً - المكوّن الحدتى:.....	102
خامساً: المكوّن الزمنى:.....	110
سادساً: المكوّن التصويرى أو (تقنية التصوير):.....	122
الفصل الثالث: مستويات السرد فى القصة القرآنية.....	128
أولاً: السرد الإيقاعى:.....	131
*النص المنتخب:.....	131
ثانياً: السرد الإنشادى.....	148

151.....	النموذج المنتخب:
161.....	ثالثاً: السرد الدائري
177.....	رابعاً: السرد المشارك:
188.....	خامساً: السرد الإضماري:
198.....	قائمة المصادر والمراجع
205.....	الخاتمة:
209.....	الفهرست



رقم الإيداع في مكتبة الأسد الوطنية

مستويات السرد الاعجازي في القصة القرآنية : دراسة/ شارف
مزازي- دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2001 - 206ص؛
24سم.

1- 211.95 م ز ا م
العنوان
2- 211.64 م ز ا م
4- مزازي

مكتبة الأسد

ع- 2002/1/25

□□

مع تحيات يحيى الصويفي
مؤسس ورئيس تحرير موقع

القصة السورية
SyrianStory