

القصّ القرآنيّ وتأثيراته السّردية

Qur'anic storytelling And it's narrative influences

أ. د. نادية هناوي

الجامعة المستنصرية
العراق

Nada2007hk@yahoo.com



القصّ القرآنيّ وتأثيراته السردية

أ.د. نادية هناوي

ملخص:

تبحث هذه الدراسة في القصّ القرآنيّ وما تركه من أثر جماليّ في السرد العربيّ القديم الذي ساهم في بلورة تقاليدِه وترسيخ نظامه، فاتّجه به صوب مناطق جديدة تجمع اللّغة بالتّاريخ وتمزج السرد بالإيقاع وتؤالِف بين الدّين والدّنيا. وقد استقى السرد القديم من القصّ القرآنيّ إمكاناته الفنّيّة، وفي مقدّمها حكاويّة الفعل التّاريخيّ وما يحمله من خارقية وعجائبية ومفارقات ومشاهد دراميّة. الكلمات المفتاحية: القرآن، القراءة، القصّة، السرد.

Abstract:

This study examines the narrative of the Qur'anic narrative and its sacred dimensions, which left its aesthetic and semantic impact on the ancient Arabic narrative and contributed to crystallizing its traditions and consolidating its system, moving it towards new areas, combining language with history, blending narrative with rhythm, and harmonizing religion and the life. Among the things that the ancient narrative derived from Qur'anic storytelling are its artistic possibilities, foremost of which is the narrative of the historical act and the supernatural, wondrous, paradoxes and dramatic scenes.

Keywords: The Qur'an, Reading, Story, Narration.

1- القصّ القرآنيّ: النّسق والبناء:

للنصوص الإلهية والكتب السماوية ميزاتها الاعتبارية والفنية، وهي إلى جانب صفة التقديس التي تحيطها، نصوص تأسيسية وضعت للبشرية موازين الحياة بكل أبعادها المعرفية ومنها البعد الإبداعي الذي جعل الإنسان يقف مذهولاً أمام إبداع الصانع الخالق الحق، إذ يمكن للمخلوق أن يستقي منه ويبني عليه فعلاً إبداعياً ونصاً إبداعياً إنسانياً بمخيلة لا تتوفّر فيها صفة الجمالية المطلقة، بل تشيع بدلها النسبية الجمالية.

لم توجد أمة عرفت بإبداعها في ميدان الأدب وتمكّنها من لغتها إلى أبعد حدود الجمال النسبيّ مثل الأمة العربية التي كان لشعرها ونثرها باعها الضارب في العمق، إلى درجة أنّها وضعت لإبداعها في عصر ما قبل الإسلام منظومة قواعد بمبان خاصة ومقاييس محدّدة، حتّى إذا جاء الإسلام كان القرآن هو التحدّي الذي أحدث في اللّغة وقضاياها الأدبية فتحة وتغيّراً وإلهاماً وإعجازاً: أولاً، بأن تأتي العرب بمثله قرآناً. وثانياً، أن تقول مثله سورة. وثالثاً، أن تضع مثله آية واحدة. ولمّا بُهتت العرب أمام هذا التحدّي، كان الفوز متمثلاً في تأثير النصّ القرآنيّ الذي أيقظ حسّاً جديداً في الأدب، ووضع للمنظومة الثقافية أركاناً جديدة توطّد القديم وتضيف إليه معيدة استنهاض طاقاتها اللّغوية لمزيد من الإبداع. وراح الشعراء والأدباء يستقون من النصّ القرآنيّ المقدّس بهاءه، مضيفين إلى إبداعاتهم اقتباسات مضيئة تعزّز نهجهم الثقافيّ وتدللّ على إمكانيّات المخيلة لديهم. وتتمثّل واحدة من بهاءات النصّ القرآنيّ وروائعه في أسلوبه الفنّيّ الذي تُستجلب به الأذهان وتُجذب الحواس والأذان، وهو ما يحمل السامعين على التدبّر في دلالات الشخوص تاريخاً ومواقف وصياغات جمالية وموضوعات روحية باتّجاه الاعتبار والتّصديق مع المحافظة على عنصر الإمتاع والتشويق.

ولقد قيل في بنائية القصّة القرآنية ومضامينها الشّيء الكثير، وانبرت أقلام المفكرين والكتّاب والباحثين تباري في التّدليل على فنّيّتها في القرآن ودلالية فعلها وتأثيرها في النفوس مع خصوصية ما تضيفه على عملية الإبداع من تناصّات تحقّق وظائف تربوية وأخلاقية، وعلى الرّغم من ذلك، يظلّ باب الاجتهاد في تحصيل المزيد من معطيات أسلوبها وفاعليّة بنائها وموثوقيّة غايتها، مُشرّح الأبواب لتحصيلات جديدة أعمق أثراً. ولا غرو في أن يكون القصّ القرآنيّ نصّاً تأسيسياً، لا لأنّ العرب لم تعرف القصّ أو مارسته قبل الإسلام -وهي التي ما قالت الشعر إلّا بعد أن تمكّنت من التّأثر بشكله الإبداعيّ الشّفاهيّ- بل لأنّ القصّة القرآنية منزّهة عن الخيال، واجبة التّصديق لبعدها التّاريخيّ والوقائعيّ اللّذين لا يحتمل معهما تسويق أو افتراء.

إنّ هدف القصّة القرآنية الإقناع والإمتاع معا بسبب ما تحمله من أبعاد توجيهية وتربوية وغايات جمالية تطبع النفس ذاتياً بالإسلام وقد أخذت العبرة وتلمّست العظة من السّابقين، وتفكرت في ما سيقدّم للأحقين. إنّ فنّيّة القصّة القرآنية تجعلها مستمرة باستمرار الفعل التّاريخيّ الذي تغلغل في الماضي وكمن في الحاضر وتقدّم إلى المستقبل، وبذلك يتجاوز السرد فكرة أنّ التّاريخ هو الماضي الغابر الذي ذهب وولّى إلى غير رجعة، ويستبدله بمعطى إلهاميّ ينطلق من وقائع مضت لتبدو وكأنّها تقع الآن، وأنّها لا تتخصّص في جيل ولى ولا ماض مضى أو مكان قد كان. ولهذا بدت القصّة القرآنية غير معنيّة بالآنية ولا بالمرحلية، إذ لا أجل لها ولا

ميعاد، وإنّما هي تعيّن وتخصّص باستمراريّة "كرونوتوبية"¹، وانفتاحيّة شعريّة وأفعال خارقية تتعدّى إمكانات المخلوق، عاكسة قدرة الخالق إثابة أو عقابا، ولا يوجد دليل على خارقية هذه القدرة، ولا أشمل في تصوّر هولها إلاّ القصة القرآنيّة.

منع التقيّد بمركزيّة الثّقافة الرّسميّة ومطاوعة أنساقها التّحرّر من قيود حواضنها، ووقف أغلب الدّراسين للقصة القرآنيّة عند مدوّنات مؤلّفين عُرفوا بموالاتهم للمنظومة الثّقافيّة الرّسميّة المباركة من قبل السّلطة الحاكمة التي كتب أولئك المؤلّفون مؤلّفاتهم في ظلّها، مثل: الليث بن سعد والبيرونيّ وابن كثير والمسعوديّ وابن النّديم وابن الجوزيّ، ولا خلاف أنّ لهذه الثّقافة مركزا معضّدا ورسميّا متكلا عليه، مثلما لها هامش مغيب هو (الثّقافة الشّعبيّة) التي عادة ما يكون المركز متشدّدا في قمعها، رافضا الاعتراف بها، معلنا لا-مشروعية الأدب والنّقد اللّذين يرتكزان عليها، مصوّرا المسافة الكبيرة بينه -كمرکز- وبين الهامش، وأنّه ليس من اليسير تحديد الفوارق بينهما.

وإذا كان تحديد المنتج في الثّقافة الرّسميّة يسيرا، فإنّ ميزة الثّقافة الشّعبيّة تكمن في أنّه ليس لها منتج محدّد لأنّ العائديّة الإبداعيّة الجماعيّة هي المهمّة وليست الإنتاجيّة الفرديّة، إذ لا سلطان يُرتجى تملّقه ولا منصب يراد بلوغه ولا عطاء ينتظر نواله، بل ما يُعنى به المنتج فردا أو جماعة هو التّحريض والنّقص والحضّ، وهي أمور لا ينبغي للعقل العربيّ في رسميّة أن يتحلّى بها لأنّه سيقوّض السّلطة وما يستتبع هذا التّقويض من هدم لأنساق الحاضنة الثّقافيّة وقواعد العتيّدة التي بنتها خلال أجيال من الإخضاع والاستتباع والمحاذاة.

إنّ التّوفيق بين اللّغة وأدائها برسميّها وشعبيّتها والتّعاطي مع قصّ تخيليّ عرفته العرب ما قبل الإسلام دون نسيان دور القصّ القرآنيّ في الأدب، أمر تحتمه طبيعة قوانين التّطوّر وتستوجبه فرضيّاتها المنطقيّة. ولقد تمازج القصّان؛ القرآنيّ بعصمته وخارقيته والإنسانيّ بتخيّلته ونسبيّته فصنعا سردا، كانت قد دُشنت قوالبه أوّل الأمر في الحكاية العربيّة ثمّ توقّرت فرص تغيير هذا القالب باتجاه القصة التي مورست كتابتها تحت مسمّيات وأشكال اختلفت مع اختلاف العصور الإسلاميّة. ولقد استلهم الحكاء الإسلاميّ من القصّ القرآنيّ "الشّخصنة" التي تعطي للفاعل السّرديّ شكلا إنسانيّا تلتفّ حوله خيوط الأحداث ممحورة الزّمان والمكان بموجّهات فنيّة ولغويّة معيّنة تجمع التّخيل بالتحقيق وتجعل منهما فعلا محتملا، ولولا وجود القصّ في القرآن لحُرم السّرد أو ألغى -على الأقلّ- من الأدب لأنّه يقوم على الكذب ومذموميّته التي تجعله رديلا غير صالح لتربية النّفوس وتهذيب أخلاقها، وهو ما تعضده الرّؤية المثاليّة الأفلاطونيّة، إذ ازدرى أفلاطون الشّعور وجعل وجود الشّاعر في المدينة الفاضلة ثانويّا لأنّ الشّعور لا يصلح للنّظرة المثاليّة التي تقدّم المعنى الأخلاقيّ على المعطى الجماليّ، كما أنّها تُسفّه التّخيل وتمقته. ولم تكن الفلسفة الإسلاميّة مثاليّة متعالية ترتكن إلى المثال وحده، وإنّما -إلى جانبه- أقرّت بالنّظر العقلانيّ الذي يرى الواقع بمختلف المناظر

1- الكرونوتوب: مصطلح أطلقه باختين وقصد به (طبقا من المظاهر المحدودة الخاصّة بالزّمان والمكان ضمن كلّ نوع أدبيّ). تودوروف تزفطان، المبدأ الحواريّ، تر. فخري صالح، المؤسّسة العربيّة للنّشر، بيروت، ط 2، 1987، ص 158.

المثالية والعقلية والشعرية، ولهذا كان الفارابي عقلانياً وهو يعتمد الفكرين؛ الأفلاطوني والأرسطي، قائلاً بالفضائل الأخلاقية غير متجاوز في الوقت نفسه الفضائل الجمالية المتولدة من الاستماع للشعر والموسيقى والغناء لأن لهذه الفنون دورها أيضاً في تربية النفوس وتهذيبها وإن اعتمدت الخيال جزءاً أساساً في عملها. ولطالما ظلّ التخيل في المنظور الثقافي المتعالي يعني الافتراء الذي هو مضادّ للتحقيق، لكن خارج إطار هذا المنظور كان قابلاً للتصديق والتطبيق ومحتملاً في وقوعه ومتضمناً مع الفضيلة والمنفعة، وهو ما نفسر وفقه القصة القرآنية التي رسخت الاعتقاد بفاعلية القص في التفكير مع إمكانية التلاقح بين التخيل والتحقيق على المستوى الإبداعي لتكون لهذا التلاقح تأثيراته على المستوى العملي أو السلوكي. ومن الافتراء والتصديق يتكوّن السرد فعلاً لغويًا لا قطعية فيه، كما لا ثبوتية له، فعل تعتوره عملية التهجين غير خاضع للتصديق والتكذيب، وما يضمن للتهجين الرواج والتأثير قابلية الفعل السردية على تطعيم البعد التاريخي بالبعد التخيلي حيث: الأول، هو الأساس الموضوعي في القصة القرآنية التي توظف له إمكانات الجملة السردية. والثاني، هو الأساس الجمالي الذي يستنفر في القصة القرآنية إمكانات اللغة الشعرية.

وكان الناقد نورثروب فراي قد مال إلى تعميم البعد التخيلي وتغليبها على البعد الواقعي وهو بصدد تحليل مدونة الكتاب المقدس، مؤكداً أنّ المعايير الخيالية تنطوي على احتكار للحقيقة وأنها المعايير الوحيدة المتماسكة¹، ولعلّ هذا التغليب هو الذي جعله يذكر في ختام كتابه أنّه شعّر وهو يؤلّف الكتاب بشعور "شيطان ملتون" وهو يتخبط في العمی². ونرى أنّ المتخيل ليس وحده الأساس بل البعد التاريخي هو الهدف الذي تكون وسيلته الخيال، لكن لفراي رأياً حقيقياً وهو يقرّر واحدية القرآن واللغة العربية، واجداً أنّ القرآن تداخل مع سمات اللغة ونسق كلماتها، فقال: "يتداخل القرآن بالخواصّ المميزة للغة العربية حتّى أنّ اللغة العربية ذهبت عملياً إلى كلّ مكان وصله الدين الإسلامي"³. ولا مناص من أن يكون السارد القديم قد عرف كيف ينتفع من القصة القرآنية، جاعلاً من الخاتم والعصا والقميص والفأس والدروع والمهد والكبش والكلب والحمار والبقرة والعجل والناقة والتّهر والحوت والسدّ والكهف... وغيرها كثير، فواعل سردية يتمّ تطويعها بطريقة غرائبية تستلهم القصّ القرآني كي تنتج إبداعاً سردياً، تحوز فيه الشخصية الرئيسية على البطولة بينما تلعب الشخصيات الأخرى دوراً إسنادياً وهي تشاركها السرد.

لن تكون الشخصية رئيسة مؤدية لدور البطولة، إلا إذا تحلّت بالفضائل وناصرت الخير وعادت الشرّ وحاربت، مدافعة عن الحقّ ومناهضة للباطل تيمّناً بشخصيات القصة القرآنية التي تدفعها دماثة أخلاقها وعلوّ شأنها وسموّ نفسها وبراءة عملها إلى الانتصار والغلبة في النهاية، محققة أهدافها وواصلتها إلى مرامها، وكذلك كانت شخصيات الأنبياء إبراهيم وموسى وعيسى ويوسف ويحيى وزكريا ويونس وغيرهم.

1- ينظر: فراي نورثروب، المدونة الكبرى الكتاب المقدس والأدب، تر. سعيد الغانمي، منشورات الجمل، ط1، بيروت، 2009، ص34.

2- ينظر: المصدر السابق، ص35.

3- المصدر السابق، ص39.

2- القصّ القرآنيّ وتحبيك الشخصية:

كان السارد في ما قبل الإسلام قد عرف كيف يسرد خيوط الحدث بطريقة تجعل التّقديم استهلالاً والعرض نموّاً والتهاية تحصيلاً وخاتمة، لكنّ الذي استلهمه من القصّة القرآنيّة شيء آخر أضافه إلى ما عنده من خبرة سردية مدعماً بها مرجعيّاته القصصية، وأعني بذلك الكيفيّة التي تحيل الخيوط إلى امتداد طوليّ يماشي الزّمن التاريخيّ من ناحية، ويعطي، من ناحية أخرى للحدث امتداداً ذا سعة عرضيّة لزمن افتراضيّ قد يملّطه وقد يقلّصه بحسب الحاجة، وبهذا تتحرّر الأفعال السردية من الحكائيّة التي تمهر الحدث بمتن تاريخيّ متّجهة صوب بنائيتها كمبنى زمنيّ يعبر بفنّيّة الحكاية إلى فنّيّة القصّ الذي يعتمد على السببيّة مؤثلاً يسمح للزّمان بالملطّ والشّد استرجاعاً واستباقاً، توسيعاً وتقليصاً. ويتماشي هذا التّمطيط وذلك الشّد مماشاة أفقيّة/ عموديّة في تحبيك الأحداث بتداخل وتماه، ومن دون ذلك تكون نتيجة النّسج التّخلخل والضّعة حيث لا منعة ولا تماسك. ومن هنا كان وصفه تعالىّ للسّموات العلاب "الحبك" (والسّماء ذات الحُبك) الدّاريات: الآية 7، تدليلاً على تماهي بعضها ببعض بما يجعلها وحدة واحدة وليس لأنّ بعضها متراكم على بعض أو مؤلّف بتراتبية فوق/ تحت، وهو ما سنفصّل القول فيه من خلال قراءتين:

2-1- القراءة الرّاصدة:

سورة يوسف هي السّورة الثّانية عشرة من سور القرآن الكريم المئة والأربع عشرة، وهي من أوّلها إلى آخرها عبارة عن بناء قصصيّ يسترجع سيرة النّبّي يوسف بن يعقوب مصوّراً يوسف الطّفل ويوسف الفتى ثمّ يوسف الملك الأمين ويوسف النّبّي الصّدّيق. والسّورة بأكملها عبارة عن بطولة سيريّة تسرد بطريقة قصصيّة، تبدأ من طفولة يوسف وصباه وشبابه ورجولته وتنتهي بجلوسه على عرش مصر ملكاً ونبيّاً من الصّالحين.

في السّورة يتّضح الفعل التاريخيّ جليّاً لكنّه ليس الفعل الوحيد لوجود أدبيّة تستوعب النّصّ القرآنيّ وما فيه من قدسيّة، معطية للسرد فنّيته التّخييليّة وبالشّكل الذي يجعل التّاريخ قصّة. تبدأ السّورة بالآية (ألر تلك آيات الكتاب المبين) سورة يوسف: الآية 1، والابتداء بالأحرف له محمولات دلاليّة كثيرة، يؤكّد فيها الله تعالىّ قيمة حروف العربيّة وأهمّيّتها، ومعلوم أنّ حرفي "الألف واللام" يمثّلان أداة التعرّف التي يتحوّل بها المهم إلى معرّف، و"الراء" هو أحد حروف كلمتيّ القرآن والفرقان، وهو حرف من حروف كلمة (الرؤيا) واشتقاقاتها التي ستكون بؤرة السرد التي ستدور حولها قصّة النّبّي يوسف، وقد تكرّرت ستّ عشرة مرّة في الآيات الآتية:

(إنّي رأيت... رأيتم لي ساجدين)، (لا نقصص رؤياك)

(فلمّا رأى القميص)، (إنّا لنراك)، (من بعد ما رأوا)

(رأى برهان ربّه)، (فلمّا رأى قميصه)، (من بعد ما رأوا الآيات)

(إنّي أراني أعصر... إنّي أراني أحمل)، (إنّا نراك من المحسنين)

(وقال الملك إنّي أرى)، (أفتوني في رؤياي)، (إن كنتم للرؤيا تعبرون)

(ألا ترون أنني أوفي الكيل)، (إنّا نراك من المحسنين)، (هذا تأويل رؤيائي)

والرمزية في أفراد هذه الحروف الثلاثة (أ، ل، ر) هو توكيد أنّ القرآن الكريم يتكوّن منها، ولأنّها حروف عربية أنزل الله تعالى بها القرآن لأجل التّعقل والتدبّر. ويعتبر قصّ القصص الذي كان معروفا عند العرب من قبل شكلا من أشكال التدبّر، ولو كان مستحدثا عليهم لكان النصّ قد قال: (أول القصص) ولم يقل (أحسن القصص) مفضّلا القصّ القرآنيّ على غيره من القصّ، مستعملا "أفعل التّفصيل"، وسبب تفضيلها أنّه لم يسمع بهذه القصص أيّ أحد بمعنى أنّها حديثة، غفل عنها الغافلون ولم يسمع بها الحكّاؤون. وتدخّل السّورة في بدايتها مدخلا حواريا: (إذ قال يوسف لأبيه)، وكان المقول عبارة عن حلم عجيب يقصّه يوسف الصّبيّ على أبيه يخبره فيه أنّه رأى أحد عشر كوكبا والشمس والقمر له ساجدين، وكان في هذا التّوظيف للحلم استشراق لشيء عظيم سيحصل في المستقبل، وقد تكهّن الأب يعقوب النّبيّ الذي منحه الله سمات الصّدق بعقبى هذا الحلم على الصّبيّ الذي لو علم إخوته بالحلم لدبروا له مكيدة ما، حسدا وغيره يزرعها الشّيطان في نفوسهم، لذا أمر الأب الابن ألا يخبر أحدا بأمر الحلم.

وهنا يتغيّر خطّ الحبكة السّردية فيتصاعد باستشراق زمنيّ يخشى بسببه الأب على يوسف من الدّنب متوقّعا أنّ الإخوة سيدبرّون له أمرا شنيعا، وحين يأتونه باكين، يقول لهم: (بل سوّلت لكم أنفسكم أمرا فصبر جميل)¹، فالإخوة وإن كانوا أبناء نبيّ إلا أنّ الشّيطان أغواهم فخانوا أباهم وأخلفوه وعد المحافظة على أخيم يوسف، وبـ "مونولوج داخليّ" يتّضح لنا أنّ إيمان الأب بأنّ الله تعالى سيمنح يوسف عنايته وأنّه سيكون نبيّ آل يعقوب مثل جدّيه إبراهيم وإسحاق هو الذي سيصبره ويشدّ من عزمه. وتتنوّع الصّيغ السّردية² بتنوّع ضمائر السّرد بين الغائب المفرد والمتكلم المفرد والجمع، ويصبح الزّمان استرجاعيا، فنرى كيف وضع الإخوة يوسف في الجبّ واتّهموا الدّنب بأكله ودليلهم القميص المملّخ بالدماء توكيدا للأكل، ولو ادّعوا أنّ الدّنب (افترسه) لطولبوا ببقايا فعل الافتراس لكنّهم قالوا: (أكله) لأنّ الأكل فناء للمأكل حتّى لا يبقى منه أثر. وما زمنية عودة الإخوة عشاء إلا لغاية دنيئة، فالليل أطبق بظلامه على الفلاة ولا سبيل للخروج ورؤية واقعة الأكل، وبهذا تحقّقت خشية الأب الاستباقية: (قال إنّي ليحزنني أن تذهبوا به وأخاف أن يأكله الدّنب وأنتم عنه غافلون)³، ويستمرّ السّرد استرجاعيا ويوسف ملقى في الجبّ، وبالمصادفة يأتي أحدهم فيلقى دلوّه فيجد فتى جميلا فيخرجه ويحمله إلى مصر لبيعه بدراهم قليلة. وفي الإشارة إلى (الدّراهم) توكيد أنّ يوسف قد وصل إلى مدينة عامرة فيها تجارة وحضارة وعمران. ويتعقّد الحبكة أكثر حين يشتريه ملك ليس له أبناء وغايته من شراء يوسف أن يتّخذ ولدًا، وهنا يظهر "السّارد العليم" ليؤكّد أنّ هذا التّصادف هو من مشيئة قادر مقتدر أراد ليوسف أن يصير ملكا ذا عزّة ونبيّا له معجزة.

1- سورة يوسف، الآية 83.

2- مصطلح أطلقه جيرار جينيت، ينظر كتابه: عودة إلى خطاب الحكاية، تر. محمّد معتمّم، المركز الثقافيّ العربيّ، المغرب، ط1، 2000.

3- سورة يوسف، الآية 13.

تتقلص مسافة الاسترجاع بحذف سنوات قليلة من حياة يوسف ليظهر لنا ذلك الشّابّ في قوله تعالى: (ولمّا بلغ أشدّه آتيناه حكما وعلما، وكذلك نجزي المحسنين)¹، ويتمّ الامتداد بدرامية في استرجاع لحظات رهيبة من حياته وقد اختبر الله فيها إرادته في مقاومة إغواء امرأة الملك، وذلك باستعمال أسلوب المشهد السردّي الذي يحتوي على أفعال الإغواء والكيد: (راودت، غلّقت، قالت، همّت، واستبقا، وقدّت)، وتقابلها أفعال التّحصّن والاحتراز: (قال: معاذ الله، رأى برهان ربّه، نصرف عنه السّوء، قدّ من دبر، راودتني، وشهد)، ومعلوم أنّ وظيفة المشهد بوصفه تقنية من تقنيات السرد هي إبطاء الزّمان إلى أقصى حدود البطء وبالشّكل الذي يضيف على زمنية الحدث السردّي إطالة تجعل اللّحظة ممتدّة بتفاصيل حركيّة تراها العين النّاطرة. وهذا ما يجعل السارد ممسرحا ولسان حاله يقول: "إنّ هذه ليست قصّتي... إنّها قصّة هذا الرّجل أو هذه المرأة، وأنت تحصل على القصّة في كلماتها وهما شخصان تستطيع أن تعرفهما... إنّ القصّة تتماسك كلّها وتصبح جزءا صلبا ومهمّا من الحياة"²، ومسرحة الحدث هي التي تصنع مشهدا دراميا سمته أنّه "محكم نابض بالحياة"³.

ولا غرو أنّ مشهد الإغواء هو أطول مشهد سردّي تضمّنه قصّ قرآني، وفيه احتشاد كميّ لمشاعر نفسيّة رهيبة تتضارب بين المكابرة والمكابدة والاعتصام والتّجّي والخيانة والأمانة والافتراء والصّدق والبراءة والمكر، ومع ذلك تغلّب يوسف على كيد امرأة العزيز ونجا بقوة وإرادة ولهذا لُقّب بالصّديق، ثمّ ينتقل السارد من مشهد الإغواء السردّي إلى مشهد "بانوراميّ" تكون فيه امرأة العزيز بين مجمع من نسوة القصر وقد تغامزن عليها وتهامزن فأعدّت لهنّ خدعة مأكرة، نجحت من خلالها في أن تجعلهنّ يقعن في ما وقعت هي فيه من حبّ وهيام بجمال يوسف الخلاب، ومن ثمّ تراجع عن لومها ولم يؤاخذنها على فعلتها لأنّ ليوسف حياة ترتفع عن بني البشر وترتقي لتكون في مصاف الملائكة. وينتهي التّصوير "البانوراميّ" لكنّ مجرى الزّمان السردّي ما يزال استرجاعيّا، وقد تكون ثمّة استعادة ضمنية للإلقاء في (الجبّ) عندما يلقي يوسف هذه المرّة في (السّجن) الذي هو بالنّسبة إليه أفضل من البقاء في الحرّيّة التي لم تعد عليه بالخير، وهنا تلعب المصادفة دورا مهمّا في تغيير مسار السرد إذ عندما يلتقي يوسف بصاحبين يسردان عليه رؤيتهما: فينّبئ الأوّل بالموت والثّاني بالنّجاة وأتّه سيكون نديما للملك، وتحوّل صيغة السرد من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلّم ويصبح السرد ذاتيا بلسان يوسف، إذ يقول: (علّمني، تركت، اتّبع، أبائي، يا صاحبي أذكرني...) ثمّ يعود السرد موضوعيا بضمير الغائب، بيد أنّ خطّ التّصعيد في الحبك يتعقّد بمفارقة رؤيا الملك المهولة التي حيرت أمرها، وفشل رجاله في تأويلها ليأتي الصّاحب النّاجي فيشير إلى قدرة يوسف على تأويل الرّؤيا، وهكذا أُتيح ليوسف فرصة الخروج من السّجن الذي ما كان ليخرج منه لولا مصادفة الرّؤيا التي كانت بؤرة السرد، إذ قيل له: (يوسف أيّها الصّدّيق أفتنا في سبع بقرات سمان)⁴، وهنا تطغى صيغة السرد بالخطاب

1- سورة يوسف، الآية 22.

2- لوبوك برسي، صنعة الرّواية، تر. عبد السّتار جواد، المركز العربيّ للطّباعة والنّشر، بيروت، 1981، ص 137.

3- المصدر السابق، ص 182.

4- سورة يوسف، الآية 64.

المحوّل والمنقول بالفعل (قال) حتّى يهيمن الحوار الخارجي على مجرى السرد اللاحق، فيتكرّر الفعل (قال) أكثر من أربعين مرّة¹. وبعد انتهاء هذه الحوارية القصصية يظهر السارد العليم موجّهاً خطابه للمسروود له، مشيراً إلى أنّه يوجد في الغيب قصص كثيرة أوحاها الله تعالى للنبيّ محمّد صلّى الله عليه وسلّم لما فيها من آيات وعبر ودروس، وما عاقبة سرد القصص إلّا التبصّر والتدبّر في أحوال السابّقين إذ يقول تعالى: (لقد كان في قصصهم عبرة لأولي الألباب)².

وتنتهي القصة وقد أحالتنا إلى مفتحتها فتحققت الرؤيا وصارت حقيقة ماثلة للعيان، وبهذا تتأكد دائرية المبنى السردّي الذي انتهى بالنقطة نفسها التي ابتدأ منها. ولعلّ من دلالات السرد المدوّر الإبقاء على السرد مستمراً ليبدو وكأنّه الحياة في دورتها الطبيعيّة، وما كان التاريخ البشريّ إلّا دورياً إذ "تنطوي كلّ دورة تاريخيّة على ثلاثة عصور: عصر أسطوريّ أو عصر الآلهة وعصر بطوليّ أو عصر الأرسطراطيّة وعصر العامّة الذي تتكرّر بعده العودة لتبدأ الدّورة بكاملها من جديد"³، ولا ريب في أنّ توظيف الحوارات بأنواعها وتناوب الرّمان بين الاسترجاع والاستباق وتعدّد الشخصيات والأمكنة وتغيّر الضّمائر السردية وحضور المفارقات والمصادفات بين الفينة والأخرى، قد أسهم في تصعيد الحبكة وتمتين أجزائه حتّى تلاقت خيوط السرد بمجموعها في نسيج واحد هو ليس حكاية متتالية الأقوال وإنما قصة محبوبكة الأفعال.

2-2- ما بعد القراءة الرّاصدة:

إذا كانت لفظة (القصّ) معروفة عند العرب، فلماذا لم ينصّ المدوّنون عليها؟ وما مبررات استعاضتهم عنها بالرّواية والأخبار والحديث والحكايات؟ هل كانوا حذرين من أن تحصل مقابلة بين ما يكتبونه وما دوّن في القصّ القرآنيّ؟

يبدو أنّ كتابة الكاتب العربيّ لشيء لا إحالة فيه على القرآن الكريم هو المحذور المأخوذ بعين الاعتبار، ولا نكاد نجد في تصنيف النقاد القدماء لفنون النثر إلّا السجع والخرافة والحكاية والخطابة والنسابة والرّسائل والمقامة وغيرها في حين لا نجد للقصّة كنوع نثريّ آية إشارة في هذا النّقد.

وكنتيجة طبيعية لهذا الإغفال النّقديّ، لم تتحدّد للقصّة قاعدة فنّية يستند عليها فعل الإبداع باتجاه التّوليد في الحكّي وتنوع ميادينه وظلّت ألفاظ (الرّواية، الإخبار، الحكاية، الحديث) هي البديل عن لفظة (القصّة)، لكنّ استعمال لفظة (الإخبار) كان الأكثر تداولاً من سائر الألفاظ الأخرى بعد أن انتفى دور الرّواية بمعناها الشّفاهي في عصر تدوين الحديث الشّريف والشعر وقواعد اللّغة في حدود القرن الثالث للهجرة لتحلّ مرحلة الكتابة التي كانت فيها كلمة "الإخبار" دالّة على القصّ، أمّا لفظنا الحكاية والحديث فكانتا متداولتين لكن على نطاق أضيق قبل الإسلام، وكانتا حافلتين بالخرافات والتّهويمات التي لا تتلاقى

1- وفي السرد الحديث استعويض بالشّارحة عن الفعل (قال).

2- سورة يوسف، الآية 111.

3- المدوّنة الكبرى، ص 42، والقول ليفكو نقلاً عن كتابه (العلم الجديد).

خيوطها في حبكة ما ولا يكون للمنطق دخل فيها، والسبب عدم قصديّة التلاقي الطولي والعرضي في تشكيل البناء السردّي، ولهذا لا تتجاوز الحكاية الفعل اللفظي كونها لا تستطيع سوى الإخبار أي أن ترسل دلالات¹. لم تتح القصة القرآنيّة للسارد العربي والإسلامي القديم تجاوز لفظيّة الإخبار إلى فعليّة السرد وحسب، بل جعلت القصة قادرة على إنتاج الأحداث بعكس الحكاية التي تقوم على إعادة إنتاج الأقوال، فضلا عن إبداعيّة القصة التي يمكنها أن تجعل أي عنصر من عناصر البناء القصصي فاعلا سرديًا فالمكان، مثلا، يتبار في القصة القرآنيّة مهيمنا على سائر عناصر السرد، مثل: (قصر سليمان، كهف الفتية، الأيكة وأصحابها، السفينة وعمّالها، التهر وشاربوه، النخلة ومريم، ومريم والمحراب، الجبل وموسى، الرّيح وصالح، الأرض ولوط، النار وإبراهيم، يوسف والجبّ والسّجن، نوح والسّفينة، والشّجرة الملعونة).

وإذا كانت وجهة النظر إزاء شخصيّة واحدة تتبار مهيمنة في قصص السّير فإنّ الزّمان في الأنواع القصصيّة الأخرى هو الذي يتبار فيها مهيمنا باستعمال صيغ السرد التي تبطئ الزّمان أو تسرّعه كالحذف والتلخيص والمشهد كما في سورة "القصص" التي ترد فيها قصة فرعون وهامان وامرأة فرعون وموسى وهارون وأهل مدين وقارون، وكذلك سورة "الكهف" التي ترد فيها قصة أهل الكهف وقصة موسى مع العبد الصّالح وقصة ذي القرنين.

والقصص القرآني على أنواع، فهناك: قصص سيريّ لحياة الأنبياء، وقصص اعتباريّ لأحوال القرى والمدن والأمم من أهل الدّنيا عقابا لهم على الضّلالة، وقصص غيبيّ لصفات الخالق وكيف خلق الخليقة الأولى وأحوال أهل الجنّة وأهل النّار في الآخرة وخلق الملائكة، وقصص وقائيّ لأحوال النّبيّ الكريم محمّد صلّى الله عليه وآله وسلّم وأحوال أصحابه وأهله، وقصص تاريخيّ استعاديّ ورد في الرّبور والتّورا والإنجيل عن إبراهيم وزكريا ويحيى ومريم وعيسى، وقصص نسويّ بطلاته حواء ومريم وبلقيس وأمّ موسى وامرأة إبراهيم وامرأة أيوب، وقد تسند البطولة إلى نساء كافرات مثل امرأة لوط وامرأة العزيز وامرأة أبي لهب. ويتنازع المبنى الحكائيّ في كلّ قصة من قصص القرآن البعدان: الخيّر والشرير، وبسببهما تتأزم الشّخصيات ويتطور السرد.

في قصة يوسف يكون المبنى الحكائيّ استشرافيًا لما سيؤول إليه يوسف مستقبلا، ويعقبه استرجاع زمنيّ كليّ، مكوناته الفعلية هي: (التأمّر + الضّيعاع + البيع + الإغواء + تعبير الرّؤيا + الملك لخزائن الأرض + الحكيم المأوي لأبويه والمسامح لإخوته)، وما يجعل الاسترجاع في قصة يوسف كليًا مختلفا عن الاسترجاع في قصص الأنبياء الآخرين هو التّوالي فيه والذي يأتي متواصلًا في شكل سيرة نصيّة واحدة لا تتجزأ فواعلها بين سور متعدّدة على خلاف سيرة الأنبياء الآخرين، مثال ذلك: قصة النّبيّ موسى التي كادت بمجموع مقاطعها أن تغطّي سيرة هذا النّبيّ، فمن موسى الطّفل الذي يرّبه فرعون إلى الرّجل الذي يهرب من فرعون ثمّ النّبيّ الذي يواجه فرعون. ولا تعتبر بعض قصص الأنبياء سيرة لأنّها لا تغطّي حياتهم كلّها بل هي مرحلة معيّنة منها وتكون في الأغلب مرحلة الاختيار نبيًا كما في قصص الأنبياء: صالح وذو الكفل وزكريا وداود وسليمان

1- ينظر: عودة إلى خطاب الحكاية، مصدر سابق، ص 50.

وهارون ونوح ويونس وإدريس أو تتحدث عن مرحلة الطفولة، مثل قصة: يحيى وعيسى أو الأبوة أو الرجولة كما في قصص الأنبياء: إبراهيم وهارون والخضر.

ويرتبط القصص لهذه المرحلة دون تلك بالأثر الديني الذي يحققه النبي بين قومه في الدعوة إلى الله والعمل بأوامره والنهي عن محارمه، هذا الأثر الذي يأتي في شكل مبنى حكاية فيه سرد تاريخي يكتنفه سرد عجائبي بأفعال خارقة/ معجزة كأن يلقي النبي في النار فلا يناله خطرهما أو يلقي في اليم فينجو أو لا تكون له ذريرة فيرزق بولد أو يكلم الطير أو يحيى الموتى ويمشي على الماء أو يعرج إلى السماء، وفي قصة يوسف يكون الفعل العجائبي الخارق متجسداً في مواضع منها البرهان الذي رآه يوسف حين أرادت امرأة العزيز إيقاعه في الفتنة، ومنها التأويل الصادق لرؤيا صاحبي السجن ومعرفة الغيب بإذن الله، ومنها جماله الذي أبهى امرأة العزيز وأدهش صاحباتها، والقميص الذي ألقاه على عيني أبيه يعقوب فارتد بصيراً.

إلى جانب الخوارق، هناك المصادفات التي أسهمت في تصاعد الحبكة وتعقيده ثم انفراجه، ومنها: مصادفة مرور السيارة وإلقاء الحبل في الجب فنجا يوسف من الهلاك، ومصادفة أن يكون ابناً للملك الذي رأى في منامه سبع بقرات وسبع سنبلات خضر وسبع يابسات ثم تتويج يوسف ملكاً على خزائن الأرض ومجيء الإخوة إلى الملك يكتالون منه بضاعة وهم لا يعرفون أنه هو يوسف، ثم أخذه لأخيه بنيامين رهينة، جاعلاً الإخوة الآخرين يعانون بعضاً مما كان قد عاناه فيما مضى حين تركوه وحيداً في الجب، وقد تخللت السرد مقاطع حوارية كثيرة، بيد أن أهم الحوارات التي دفعت بالحبكة قدماً هي ثلاثة:

- الحوار الأول/ دار بين يعقوب وبنيه.

- الحوار الثاني/ جرى بين يوسف وصاحبي السجن.

- الحوار الثالث/ دار بين يوسف والإخوة الذين أضاعوا صواع الملك.

ولا يخفى ما للرؤيا وتأويلها من أثر "ثيمات" في تبئير السرد، فهي المعجزة التي بها تتضح نبوة يوسف، أما لماذا اقترنت بالتأويل لا بالتفسير أو الفهم أو التحليل أو ما شاكل ذلك من كلمات؟ فالجواب هو، أن التأويل درجة عليا من درجات الفهم وباب يوصل إلى الحقيقة التي هي مطلقة باليقين، لا بالمعرفة التي هي تقريبية بنسبية العلم، وربما لأن ما يحتاجه التأويل بحسب هيدغر هو اللامعتادية في الكونية أي "ألا نعين الكائن من حيث هو كائن ضمن مصدره بالرجوع إلى كائن آخر كأنما الكينونة لها طابع كائن ممكن"¹ أو لأن الفهم صامت فهو بناء المعنى، أما التأويل فمهذار لأنه عملية بناء التفسير²، وحيثما يمتد زمن الحكى درامياً يتقلص الزمن التاريخي سردياً كمشهد الإخوة وهم يفقدون صواع الملك ومشهدهم وهم يعودون إلى أبيهم من دون أخيم الصغير ومشهدهم وهم يدخلون مع أبيهم إلى مصر لتكون النهاية صادمة غير متوقعة، فالملك هو يوسف وقد آوى إليه أبويه وصفح عن إخوته ملقياً باللوم على الشيطان ومكائده. يتعمق التبئير السردية

1- هيدغر مارتن، الكينونة والزمان، تر. فتحي المسكيني، مراجعة إسماعيل المصدق، دار الكتاب الجديد، المتحدة، ط1، 2012، صص55-56.

2- ينظر: هوي ديفيد، الحلقة النقدية الأدب والتاريخ والهرمينوطيقا الفلسفية، تر. خالدة حامد، منشورات الجمل، ألمانيا، ط1، 2007، ص31.

بهذا التنقل في الزمن قريبا وبعدا، تقدما ورجوعا، جيئة وذهابا، فتتسع مساحته الزمنية وإمكانياته التأويلية، متوقفا على قدر كبير من الإقناع والتأثير.

3- القصة القرآني والمشهد الدرامي:

في القصة القرآني استثمار واضح للمشهد الدرامي وممكناته الفنيّة، وبالشكل الذي يعزز صلة القارئ بالحدث ويجعله أكثر انفعالا وتأثرا بالقصة. ونذكر من المشاهد الدرامية: مشهد اللوم الذي وجهه موسى لأخيه هارون، هذا المشهد الذي يأتي عقب استرجاع زماني لقوم موسى الذين صنعوا من حلّهم ثورا ولأنّ الرّيح كانت تصدر صوتا حين تدخل في باطنه وتخرج من دبره، اعتقدوا أنّه خوار فاتخذوه إلها لكن حين عاد إليهم موسى بالبرهان من عند ربّه، أسقط في أيديهم وسألوا الله المغفرة والرحمة. هنا ينتهي دور السارد العليم ويتوقف الاسترجاع بطريقة التلخيص ليتحوّل إلى مشهديّة سردية تمدّ اللحظة الزمنية وتجعل القارئ ناظرا لتفاصيل الحدث المعروضة أمامه عن قرب بكلّ حيثياتها دون غوص في أعماق الشخصيّة أو كشف أسرارها، فالمنظور المبأّر من الدّاخل هو الذي يسترعي انتباه العين ويحملها على متابعة التفاصيل بالأفعال الدرامية، يقول في ذلك: (وألقى الألواح وأخذ برأس أخيه يجره إليه، قال ابن أمّ إنّ القوم استضعفوني وكادوا يقتلونني، فلا تشمت بي الأعداء ولا تجعلني مع القوم الظالمين، قال رب اغفر لي ولأخي وأدخلنا في رحمتك)¹، وبانتهاء المشهد يعود الزمان استرجاعيا من جديد، ولقد عمل الوصل بحرف "الواو" على مسرحية حركيّة الأفعال الماضية باستمراريّة درامية تعكس كمّ المعاتبة التي خلفها لوم موسى لهارون، ولأنّ المعاتبة صادمة ومؤثّرة فقد انتهت بأن يصير صوتهما واحدا لأنّهما تضرّعا إلى الله أن يغفر لهما ويدخلهما في رحمته².

ومن المشاهد المسرحية التي وردت في سورة (القصص)، نذكر: مشهد إبراهيم مع ضيفه حين جاءوا إليه بأمرين متضادين: الأوّل، البشارة بقدم طفل لإبراهيم. والثاني، النبوءة بنجاة آل لوط من عقاب ينتظر قومه وتحديد امرأته، فهنا العين الناظرة ترى الضيوف وهم يدخلون ويسلمون على إبراهيم لكنّه خشي من دخولهم المفاجئ، فأخبروه ألا يخشى أمرهم وبشروه بطفل وصفوه بالغلام العليم لكن إبراهيم تساءل مندهشا لأنّ منطق الأشياء يفترض أنّه لا يحدث إنجاب مع الكبر، فردّوا عليه أنّ ذلك أمر من الله وهو الحقّ ثمّ يتحوّل المشهد إلى لقاء المرسلين بلوط وبشارتهم له بالتّجاة هو وأصحابه من العقاب وهو يشبه المشهد الأوّل في دراميّته التي تجسّد لنا حدث البشارة بالتفاصيل المكانية والزمانية من ناحية (الدخول والتّسليم والتّطمين والتّبشير) ليستمرّ الاسترجاع بعد ذلك متواترا.

عادة ما يكون لفعل الحوار أثر مهمّ في مسرحية الأحداث وجعل مشهديّتها درامية، وقد تؤدّي الصّدفة دورها في استمراريّة المشهد وتوكيد هول ما ينتظر أهل الباطل كما في مشهد لوط وهو يحاول منع قومه من المساس بالمرسلين، يقول: (قال إنّ هؤلاء ضيفي فلا تفضحون و اتّقوا الله ولا تخزون قالوا أولم ننهك عن العالمين قال هؤلاء بناتي إن كنتم فاعلين لعمرك إنّهم لفي سكرتهم يعمهون فأخذتهم الصّيحة مشرقين

1- سورة الأعراف، الآية 50.

2- ينظر: سورة الأعراف، الآيات 149-151.

فجعلنا عالمها سافلها وأمطرنا عليهم حجارة من سجيل)¹، ولعلّ أكثر المشاهد الدرامية أثرا في النفس نظرا لما تركه فيها من الرّهبة والهول، هو: مشهد لقاء موسى برّبّه ومشهد العصا وهي تتحوّل إلى معجزة ربّانية في يديه، ويؤدّي الصّوت دورا مهمّا في المشهد نداء وسماعا وأمرا، فيلقي موسى عليه السّلام العصا التي ستمتّزّ بثيرة الخوف في نفسه ثمّ يده التي تصبح بيضاء بلا سوء²، وعجائبية هذين الأمرين تجعلهما برهانا يذهب به موسى إلى فرعون وقومه دليلا على وحدانية الله وقدرته، وبهذا أسهمت مسرحة الحدث السّردّي في الدّفع به قدما نحو التّطوّر ثمّ الانفراج. وما فاعليّة المشهد في القصّ القرآنيّ سوى توكيد على أهمّيّة الدّراما في مسرحة الفعل بالتّصوير وجعل الجملة السّردية متحرّكة بالحلم والحوار تارة، وبالمفارقة والصّدفة والعجيب تارة أخرى، وهو ما رسّخه القصّ القرآنيّ عند السّارد العربيّ القديم وحمله على تطويعه في حكاياته وأخباره واضعا رهن إبداعه مشاهد وصورا، يمكنه أن يكيّفها حسب مقتضيات الحال ومتطلّبات المقام.

وما من سبيل للحديث عن سرد قصصيّ عربيّ إلّا بالحديث عن القصّ القرآنيّ وجماليّات حضوره الأسر في ذهن الحكّاء القديم، وإلّا كيف نفسّر هذا التّحوّل الخطير من حكايات خرافية وتهويمية عرفها السّارد قبل الإسلام إلى قصّ منسجم ومتداخل يتنوّع بين الأخبار والحديث والحكي بعد الإسلام.

إنّه فيض تأثير القصّ القرآنيّ الأخاذ الذي جذب ويجذب القصاصين بقوة جماله، مانحا السّاردين مساحات فنيّة مختلفة، والرّهبة من القصّ القرآنيّ وفاعليّته السّاحرة هي التي جعلت النّاقد القديم مفتقرا للجرأة كي يسمّي ما يصنعه السّاردون (قصّة)، وإنّما اكتفى بتسميتها أخبارا وأحاديث وحكايات. ولا نجانب الحقيقة إذا قلنا إنّ السّرد جزء من الحياة العربيّة تماما كالشّعر موجود في كتابة التّاريخ والجغرافيا والأخلاق والفقه والرّحلات والسّير والرّسائل والخطب والمكاتبات الإخوانيّة وغير الإخوانيّة، ومن ثمّ يمكن لنا دراسة سرديّات ابن عساكر والبلاذريّ وابن قتيبة كما يمكننا تلمّس سرديّات الأغاني والأُماليّ وصبح الأعشى وسرديّات السّير، مثل: سيرة عمر بن الخطّاب لابن الجوزيّ وسيرة الملك الظّاهر للبدر العينيّ وسيرة ابن طولون للبلويّ.

1- سورة الحجر، الآيات 71-74.

2- ينظر: سورة القصص، الآيات 30-35.

4- الخاتمة

تبلور الإبداع الثريّ العربيّ قبل الإسلام وتطوّر تأليفا وإبداعا بعد الإسلام بتأثير النصّ القرآنيّ الذي شدّب فعل المخيلة ونقاها وجعلها تتّجه بقصدية جمالية وغائية نفعيّة تخدم الفرد والجماعة بعد أن كانت المخيلة قد اختمرت فيما قبل الإسلام في وعاء الغيبيّات والتهويمات والطوطميّات والأساطير. ولقد استلهم الحكّاء قواعد السرد من موروث حكاويّ خرافيّ، مضيفا إليه تجليات القصّ القرآنيّ التي تعامل معها بمرونة جعلته يتمثّل القصّ لغة وواقعا وأدبا. وإذ لم تكن لدى العرب في جاهليّتهم أدنى إشكاليّة في تجانس الوقائعيّ بالتخييليّ فإن ذلك طبيعيّ لأنّ حياتهم أصلا مبنية على المجاز والإيجاز حتّى انزاحت حكاياتهم باتجاه الخرافة إلى أن جاء الإسلام فشدّب هذا الانزياح كثيرا وجعل التّخيل في القصّ أكثر واقعيّة وأعمق جدّة، ولا يمكن أن نتصوّر بأيّ حال من الأحوال أنّ وجود التّخيل السرديّ كان يسبّب للسارد قديما حيرة أو تذبذبا في بناء وقائعيّة الفعل السرديّ ومصادقيّته، بل العكس فقد كان أداة مهمّة تعمل على تعزيز مصداقيّة القصّ وتوكيد فاعليّة تأثيره في غيرهم جنبا إلى جنب بتوظيف زمنيّة المشهد والحذف والتلخيص ولا-زمنيّة الوقفة الوصفيّة مع الإفادة من استعمال المفارقة والحلم والصدفة والعجائبيّة.



مصادر البحث:

- 1- تودوروف تزفطان، المبدأ الحواريّ، تر. فخري صالح، المؤسسة العربيّة للنّشر، بيروت، ط2، 1987.
- 2- جينيت جيرار، عودة إلى خطاب الحكاية، تر. محمّد معتصم، المركز الثّقافيّ العربيّ، المغرب، ط1، 2000.
- 3- فراي نورثروب، المدوّنة الكبرى الكتاب المقدّس والأدب، تر. سعيد الغانمي، منشورات الجمل، ط1، بيروت، 2009.
- 4- لوبوك برسي، صنعة الرّواية، تر. عبد الستّار جواد، المركز العربيّ للطّباعة والنّشر، بيروت، 1981.
- 5- هوي ديفيد، الحلقة النّقديّة الأدب والتّاريخ والهرمينوطيقيا الفلسفيّة، تر. خالدة حامد، منشورات الجمل، ألمانيا، ط1، 2007.
- 6- هيدغر مارتن، الكينونة والزّمان، تر. فتحي المسكيني، مراجعة إسماعيل المصدّق، دار الكتاب الجديد، المتّحدة، ط1، 2012.