تعالقات الصورة السردية الموسعة مع السياق النصي في كتاب " عرائس المجالس" للثعلبي أنموذجاً

The Interactions of the Expanded Narrative Image with the Textual Context in the Book "Al-Ara'is Al-Majalis" by Al-Tha'labi as a Model

منيرة بنت صالح أحمد الحارثي
د. صلوح مصلح الحربي
أستاذ
جامعة الملك عبدالعزيز

Munira bint Saleh Ahmed Al Harithi
D. Salooh Musleh Al-Harbi
Professor
King Abdulaziz University

rere7357@gmail.com

تاريخ الاستلام ٢٠٢٣/٨/١٠ تاريخ القبول ٢٠٢٣/٩/١٧

الكلمات المفتاحية: الصورة السردية، السياق النصي، تعالقات

Keywords: Narrative Image ،Textual Context, Interactions

الملخص

تشتمل البنية النصية أدبية تشتمل على نسق متكامل من العناصر، تتضافر بين بعضها بعض مانحة البنية النصية خصوصيتها الهوياتية الأجناسية المحددة، ومما يزة هذه البنية، فنياً وجمالياً، ومن البنى النصية المغايرة المنتمية إلى السياق الأجناسي نفسه، وهذا التمايز ينبع في جوهره من آليات تعالق هذه العناصر المكوِّنة مع بعضها بعض، وكيفية تشكّلها تشكّلاً جمالياً خاصاً.

فعلى الرّغم من أنّ البنى النصية المنتمية إلى سياق أجناسي محدد تنطوي على عناصر عمومية متماثلة، إلا أنّ آليات بناء هذه العناصر وكيفية اشتغالها نصياً تختلف من سياق بنيوي نصي لآخر، وهذا الاختلاف هو ما يحدد هوية النص الجمالية، ويبرز فنيته، ويؤكد خصوصيته.

وانطلاقاً من ذلك، امتلكت دراسة الصورة السردية الموسّعة في تعالقاتها مع مكونات السياق النصي في كتاب "العرائس" للثعلبي مشروعية خاصة، فهذه الصورة لم تتشكل تشكلاً انعزالياً، بل إنّها تشكلت من خلال مجموع العناصر المكوِّنة للبنية النصية، وبالتالي، لا بدّ من دراسة التفاعلات الصورية النصية، وفهم كيفية تموضع هذه الصورة السردية ضمن عناصر البنية النصية، وذلك لاكتشاف آليات الاشتغال النصي، وخصوصية البنية الصورية السردية في كتاب "العرائس".

فالصورة السردية في العرائس تأثرت تأثراً بنيوياً بخصوصية الشخصيات، وفضائي الزمان والمكان، والبنية الحدثية، والمنظور السردي، فكنا أمام خصوصية صورية سردية نابعة من خصوصية مكونات السياق النصي، ومتعالقة مع الهوية الثقافية المتكوّن في سياقها كتاب "العرائس" للثعلبي، فالصوري لم ينفصل عن السياقين المتقاطعين معه؛ أي النصي والثقافي، بل تفاعل معهما ممتلكاً خصوصيته الجمالية والثقافية المتجلية من خلالهما.

Abstract

Textual structure in literature comprises a comprehensive pattern of elements intertwined, each contributing to the textual structure's specific genre-specific identity, distinguishing it artistically and aesthetically .Among the contrasting textual structures belonging to the same genre context ،this differentiation essentially arises from the mechanisms of how these constituent elements interact with each other and how they form a unique aesthetic composition. Despite textual structures belonging to a specific genre context containing similar general elements, the construction mechanisms of these elements and their textual operation differ from one textual structural context to another. This difference defines the aesthetic identity of the text ، highlights its artistry, and emphasizes its uniqueness.

Based on this, the expanded narrative image study in its relationship with the components of the textual context in the book" Al-Ara'is "by Al-Tha'labi possesses a distinct legitimacy. This narrative image did not form in isolation but rather emerged from the sum of the constituent elements of the textual structure. Therefore, it is necessary to study the textual image interactions and understand how this narrative image is positioned within the elements of the textual structure in order to discover the mechanisms of textual operation and the specificity of the narrative visual structure in the book" Al-Ara'is ." The narrative image in" Al-Ara'is "was structurally influenced by the specificity of characters, time and place, the event structure, and the narrative perspective. Thus, we encounter a narrative visual specificity stemming from the specificity of the components of the textual context and interrelated with the cultural identity formed within the context of Al-Tha'labi's book" Al-Ara'is ."The visual aspect did not separate from

the two intersecting contexts; namely, the textual and the cultural but rather interacted with them, possessing its aesthetic and cultural distinctiveness manifested through them.

مدخل نظري:

- النص ومكوناته:

لا بدّ في البداية من تحديد مفهوم النص وأبرز العناصر المكوِّنة له، لتتوجه الدراسة بعد ذلك إلى دراسة تعالقات الصورة السردية مع مكونات السياق النصي في كتاب العرائس للثعلبي، فهذا التحديد هو مرحلة تمهيدية أولية تضيء الاشتغال النقدي وتبين أسسه الأولية.

أ-النص من السياق التداولي إلى الفهم الاصطلاحي:

-النص لغة:

قبل تحديد الفهم الاصطلاحي لا بدّ من العودة إلى سياقاته التداولية الأولى، فالمصطلح وإن كان يحمل قيمة تداولية جديدة ومنزاحة بعض الشيء عن القيمة التداولية الأولى، فإنّه مازال يحمل في طياته روح البعد التداولي الأول بآلية تجعل السياقات اللغوية المتمايزة متعالقة دلالياً وتداولياً.

والمتتبع لكلمة "النص" في المعاجم العربية يلاحظ كثرة الدلالات التي ترتبط بها، فقد جاء في مقاييس اللغة: "النون والصاد أصل صحيح يدل على رفع وارتفاع وانتهاء في الشيء، ونصصتَ الرجل: استقصيتَ مسألته عن الشيء حتى تستخرج ما عنده، وهو القياس؛ لأنّك تبتغي بلوغ النهاية"(١)، وفي لسان العرب: "النص: رفْعُك الشَّيْءَ. نَصَّ الْحَدِيثَ يَنُصُّه نَصّاً: رفَعَه. وَكُلُّ مَا أُظْهِرَ، فَقَدْ نُصَّ، وأَصل النَّصّ أَقصى الشَّيْءِ وغايتُه"(٢)، أما تاج العروس "أَصْلُ النَّصِّ: رَفْعُك لِلشَّيْءِ وإظهاره، فهو من الرفع والظهور، ومنه المنصة، ونَصَّ الشَّيْءَ (يَنُصُّهُ) نَصّاً: حَرَّكَهُ"(٣). ويقول أيضاً "النَّصُّ: الإِسْنَادُ إِلى الرَّئِيسِ الأَكبَر. والنَّصُّ: التَّوقِيفُ. والنَّصُّ: التَّعْيِينُ على شَيْءٍ مَا، وكُلُّ ذلِكَ مَجَازٌ من النَّصِّ بمَعْنَى الرَّفْعِ والظُّهُورِ"(٤)، وهكذا يظهر أنّ النص له دلالات كثيرة في اللغة العربية، كالغاية، والمنتهى، والتحريك، والتعيين والتوقيف.

---

(١) ابن فارس، أحمد بن زكريا القزويني: معجم مقاييس اللغة، (تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر، د. ط، ١٩٧٩، ج٥)، ٣٥٧.

(٢) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين، لسان العرب، ط٣ (دار صادر، بيروت، ج٧) ، ٩٨ وما بعدها.

(٣) الزبيدي، أبو الفيض محمّد بن عبد الرزّاق الحسيني، تاج العروس، (مجموعة من المحققين، دار الهداية، د.ط، دت، ج١٨)، ١٧٩.

(٤) الزبيدي: مصدر سابق، ج ١٨، ١٨٠.

-النص اصطلاحا:

إنّ مصطلح "النص" من أهم المصطلحات التي نوقشت وقُدمت فيها تعريفات متمايزة، وحين نرصد مفهوم النص عبر التعريفات التي قيلت فيه فلابد أن نكون على وعي تام بتباين السياقات الثقافية والفكرية التي صدر عنها كلّ تعريف من هذه التعريفات، إلا أنّه، في هذا المقام، لسنا بصدد بيان هذه السياقات، بل التركيز منصب على المقولات العمومية التي تنطوي تحت هذا المصطلح.

ويعرّف سعيد يقطين النص بأنّه:" بنية دلالية تنتجها ذات (فردية أو جماعية)، ضمن بنية نصية منتجة، وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة"(١)، ويقترب محمد عزام من هذا التعريف، فيقول: النص: "وحدات لغوية، ذات وظيفة تواصلية – دلالية، تحكمها مبادئ أدبية، وتنتجها ذات فردية أو جماعية"(٢).

ويرى محمد مفتاح أنّ النص "وحدات لغوية طبيعية، ومنضدة، ومتسقة، ومنسجمة" (٣)، ويعرفه أيضاً من خلال بعض المقومات الأساسية، فالنص عنده مدونة كلامية، وحدث تواصلي، وتفاعلي، وله بداية ونهاية، أي أنه مغلق كتابياً، لكنه توالدي معنوياً لأنّه "متولد من أحداث تاريخية ونفسانية ولغوية، وتتناسل منه أحداث لغوية أخرى لاحقة له" (٤).

والنص عند فانداك بنية سطحية توجهها وتحفزها بنية عميقة دلالية، والبنية العميقة هي البنية الموضوعية للنص (٥)، ويؤكد دريسلر أنّ "النص هو القول المكتفي بذاته والمكتمل في دلالته"(٦)، فهو لا يعتمد على الطول في تحديد النص بل على الاكتمال والاستقلال، وهذا

---

(١) يُنظر، يقطين، سعيد: انفتاح النص الروائي: النص والسياق ط٢، (المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، ٢٠٠١)، ٣٢.

(٢) يُنظر، عزام، محمد: النص الغائب: تجليات التناص في الشعر العربي، (منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د. ط، ٢٠٠١)، ٢٦.

(٣) مفتاح، محمد: التشابه والاختلاف، ط١ (المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– بيروت ١٩٩٦) ص١٥.

(٤) مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، ط٣(المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– بيروت، ١٩٩٢)، ١٨.

(٥) رتسلاف ووازنياك: مدخل إلى علم النص، مشكلات بناء النص،ط٣، ترجمة : سعيد حسن بحيري، (مؤسسة المختار للتوزيع والنشر، القاهرة) ، ٥٦.

(٦) فضل صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، (عالم المعرفة، العدد ١٦٤، ١٩٩٢) ، ٢١٥.

يعني أنّ النص قد يكون كلمة، أو جملة، أو مجموعة من الجمل، لكن بشرط التعالق فيما بينها، فكلّ متتالية من الجمل تشكل نصاً شريطة أن تكون بين هذه الجمل علاقات، أو على الأصح أن تكون بين عناصر هذه الجمل علاقات(١).

ويرى روبرت دي بوجراند أنّ النص قد يتوسع، ليشمل أي علامة لغوية دالة، سواء أكانت مكتوبة أم منطوقة أم إشارة مرئية كلغة الإشارات، فالنص في نظره قد "يتألف من عناصر ليس لها ما للجملة من الشروط، مثل: علامات الطرق، والإعلان، والبرقيات، ونحوها"(٢).

بناءً على ذلك نجد أنّ هذه التعريفات تركز على تيم: الاكتمال، والتعالق العناصري، والانسجام، والبعد الدلالي، والقيمة التواصلية، والأنا الفردية والجمعية المكوِّنة، والمبادئ الأدبية الناظمة.

ب-أنماط النص ومكوناته:

للبنية النصية الأدبية أنماط متمايزة بتمايز خصوصيتها الأجناسية، إذ قد تكون، على سبيل المثال، بنية نصية شعرية أو سردية، ولكلّ بنية منهما مكونات مختلفة عن مكونات البنية النصية الأخرى، أي لكل منهما أركان نصية ثابتة ومميزة، وتجدر الإشارة إلى أنّ هذه الأركان قد تكون أركاناً أساسية أو ثانوية، وإذا لم يحترم النص الأركان المكونة الثانوية فإنّ انتماءه الأجناسي لا يتضرر، أما إذا لم يحترم الأركان المكونة الأساسية فإنه يخرج من الدائرة الأجناسية (٣)، وما يهم هنا هو مكونات البنية النصية القصصية لكتاب العرائس، فهذه البنية النصية لها مكونات عمومية تشترك مع البنى النصية المنتمية إلى السياق الأجناسي نفسه، وهذه المكونات هي: الاشتمال على المؤشرات المكانية والمؤشرات الزمانية، والأحداث، والشخصيات، والراوي.

والصورة السردية التي هي محور الاهتمام ليست منفصلة عن هذه المكونات، بل هي متعالقة معها، ومخلوقة من خلالها، سواء على صعيد الرؤية أو التصور، إذ لا بدّ من عدة جديدة، نابعة من الخصوصية النصية السردية القصصية (٤)، بمعنى آخر، لا يمكن دراسة

---

(١) ينظر، خطابي، محمد لسانيات النص، ط١(المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩١)، ص١٣.

(٢) روبرت دي بوجراند: النص والخطاب والإجراء، ط١ ،ترجمة : تمام حسان، (عالم الكتب، القاهرة، ، ١٩٩٨) ، ص٩٧.

(٣) كليطو، عبد الفتاح، الأدب والغرابة، ط٨ (دار توبقال، المغرب، ٢٠١١) ، ٢.

(٤) يقطين، سعيد، السرد العربي مفاهيم وتجليات، ط١(الدار العربية للعلوم، ومنشورات الاختلاف، ٢٠١٢)، ٦٩.

هذه الصورة بمعزل عن الزمان، والمكان، والأحداث، والشخصيات، والراوي، بل لا بدّ من دراستها ضمن مكونات النوع السردي، مقاربين إياها في نطاق بنائها الفني والجمالي، وفي علاقتها بالمكونات النصية الأخرى التي ساهمت في خلق هذه الصورة المُعطاة [١].

المطلب الأول: تفاعلات الشخصية مع الصورة السردية

الشخصية عماد كل حكي، وأساسه الذي لا تقوم له قائمة بدونه[٢]، لذا ما فتئت تشكل مكوناً مهمّاً من مكونات النص السردي، كفضاءات الزمان، والمكان، والإيقاع، والحدث، واللغة، إذ تمثل الشخصية المحور الأساس في استكمال البنى الحكائية، فبفضلها تتصاعد الأحداث، وتمتلئ الأجواء بفيض التشابك والتصارع، محدثة نقلة في البنية الحكائية التي هي مضان المتلقي، بل إنّ من خلال سير الأحداث وما عملته الشخصية في ميدان الحدث المتشابك والمختلف من تجاذبات وتنافرات نستطيع تمييز نوع الشخصية ومدى سيطرتها على الأذهان أو انحرافها [٣].

ويواجه البحث في موضوع الشخصية صعوبات معرفية عدة، حيث تتباين المقاربات والنظريات حول مفهوم الشخصية وتصل إلى حد التضاد والتعارض، ففي النظريات السيكولوجية تتخذ الشخصية طابعاً سيكولوجياً، وتصير فرداً، شخصاً، أي ببساطة كائناً إنسانياً، وفي المنظور الاجتماعي تتبدل الشخصية إلى نمط اجتماعي يعبر عن واقع طبقي، ويعكس وعياً فكرياً معيناً، بخلاف ذلك لا يعامل النقد البنيوي الشخصية باعتبارها كياناً سيكولوجياً أو نمطاً اجتماعياً، فهي بالنسبة له علامة يتشكل مدلولها من وحدة الأفعال التي تنجزها في سياق السرد وليس خارجه، فهي كائن خيالي، تُبنى من خلال جمل تتلفظ بها أو يُتلفظ بها عنها [٤]، وحين تدرس الصورة السردية في السياق النصي من خلال علاقتها مع مكون محدد من مكونات البنية النصية ألا وهو الشخصية، فما يهم في هذا السياق هو النظر إلى الشخصية كما وردت في البنية النصية لكتاب العرائس، لتوضيح كيفية تأثيرها في البنية الصورية السردية.

---

(١) ينظر، حمداوي، جميل: بلاغة الصورة السردية في القصة القصيرة (نحو مقاربة بلاغية جديدة للصورة السردية)، ط١(حقوق الطبع محفوظة للمؤلف، ٢٠١٤)، ٢٢.

(٢) الغرابي الجيلاني: عناصر السرد الروائي، ط١(منشورات عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ٢٠١٦)، ٣٣.

(٣) أحمد، سامي شهاب: سرد ما بعد الحداثة، ط١(دار الحامد للنشر، عمان، ٢٠١٦)، ٧٦.

(٤) بوعزة ،محمد: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم) ، ط١ (منشورات الاختلاف الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠١٠) ، ٣٩، ٤٠.

١- الشخصية المركزية والصورة الغرائبية:

ما يميز الشخصية المركزية في كتاب العرائس للثعلبي أنّها تخص الله -سبحانه وتعالى- ، أما الشخصيات البشرية النمطية، المنتمية للواقع المعيش، فهي-غالباً- شخصيات ناقلة لخبر ما أو مؤكدة له، تنطوي البنية النصية لكتاب العرائس، مبدئياً، على نمطين للشخصية، نمط مركزي ، ونمط إنساني طبيعي، له صلة مع الله -سبحانه وتعالى- من خلال آليتي الإخبار والتوثيق، ويتجلى "الله" في المجلس الأول من كتاب العرائس، وعنوانه: "مجلس في صفة خلق الأرض"، وهذا التجلي لم يكن مباشراً، بل كان استدعائياً، إذ تمثل الله- سبحانه وتعالى- وفق آليتين؛ الآلية الأولى: نقلية؛ أي من خلال نقل صيغ لغوية مرتبطة بأفعال الله – سبحانه وتعالى- من "القرآن"، والآلية الثانية: الرواية الخبرية التوثيقية، أي من خلال النقل المتواتر لأخبار أفعال الله -عز وجل-.

وتظهر هاتان الآليتان بوضوح من خلال النموذج النصي التالي: "**روت الرواة بألفاظ مختلفة ومعان مثقفة أنّ الله تعالى لما أراد أن يخلق السماوات والأرض خلق جوهرة خضراء أضعاف طباق السماوات والأرض ثم نظر إليها نظرة هيبة فصارت ماء ثم نظر إلى الماء فغلى وارتفع منه زبد ودخان بخار، وأرعد من خشية الله، فمن ذلك يرعد إلى يوم القيامة، وخلق الله من ذلك الدخان السماء، فذلك قوله تعالى: ((ثُمَّ ٱسْتَوَىٰٓ إِلَى ٱلسَّمَآءِ وَهِيَ دُخَانٌ فَقَالَ لَهَا وَلِلْأَرْضِ ٱئْتِيَا طَوْعًا أَوْ كَرْهًا قَالَتَآ أَتَيْنَا طَآئِعِينَ)) ١١** [فصلت، الآية١١] "[(١)].

فالصورة الواردة في النموذج السابق هي صورة تخييليه غرائبية، تقوم على نسق من الأفعال الخارجة عن الاستطاعة البشرية المحدودة، وتتمحور حول تقديم معرفة صادرة عن الله – سبحانه وتعالى – عن بداية الخلق والتكوين، وما أكسب هذه الصورة التخييلية مشروعيتها وقابلية المتلقي لاستيعابها هو صدورها عن الله – سبحانه وتعالى- ، إذ هنالك توازن بنيوي نصي بين الصورة التخييلية الجمالية ذات التعالقات الإعجازية ونمط الشخصية المركزية المتحكمة بالأفعال الواردة ضمن الصورة، ما منح المتلقي قدرة على استيعاب الصورة التخييلية الغرائبية المنسجمة مع الطاقات اللا طبيعية للذات المنجزة لهذه الصورة سواء واقعياً أم نصياً.

أما الشخصية البشرية النمطية فقد ظهرت نصياً بصورة جمعية (الرواة)، وهذه الشخصية مجهولة تماماً، إذ لا نعرف هوية هؤلاء الرواة، وخصائص شخصياتهم، وقد تعالقت هذه الشخصية الجمعية ذات الطبيعة المجهولة مع الشخصية المركزية تعالقاً إخبارياً توصيلياً، إذ كانت وظيفتها إيصال البنية الخبرية ذات الطبيعة الصورية المتمحورة حول بدايات الخلق

(١) الثعلبي، أبي إسحاق أحمد بن محمد النيسابوري (ت٤٢٧هـ) ، قصص الأنبياء المسمى عرائس المجالس، تحقيق: عبد اللطيف حسن عبدالرحمن، ط٦(دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٤٣هـ)، ٧.

والتكوين، إضافة إلى وظيفة أخرى ألا وهي تعميق بنية الخبر الصوري في ذهن المتلقي، إذ تميل الذات المتلقية إلى تصديق الأخبار المروية والموثقة، فلم يُكتف بالتوثيق القرآني القطعي، بل أُضيف إليه التوثيق المروي المتواتر عن جماعة من الرواة.

٢-الصورة التضادية والشخصية التابعة للمركزي:

ويحضر أيضاً نمط محدد من الشخصيات، وهذه الشخصيات هي شخصيات إنسانية، ولكن بسبب ارتباطها بالله - عز وجل- اكتسبت بُعداً ومصداقية، وتتفاعل هذه الشخصيات مع الله -عز وجل -، وكذلك مع شخصيات إنسانية نمطية، وتخضع هذه الشخصيات إلى تحول صوري بناء على الشخصيات الأخرى المتفاعلة معها، فهي عندما تتفاعل مع الله - سبحانه وتعالى - وتخضع خضوعاً كاملاً، فتمتلك القدرة على القيام بأفعال غرائبية ما فوق إنسانية، فيُنتج، نصياً، صورٌ سردية غرائبية، أما عندما تتفاعل مع شخصيات بشرية متصلة بالله - سبحانه وتعالى - فتدخل معها، غالباً، في علاقة صراعية، ناجمة عن تضاد في البنى الذهنية والسلوكية، وهذه العلاقة التضادية تنتج نمطاً صورياً سردياً قائماً على الصدام.

والنموذج الآتي يوضح الفرضية السابقة، فقد ورد في مجلس ذكر قصة النبي شعيب : "**وكان قوم شعيب أهل كفر بالله، وبخس للناس، وتطفيف في المكاييل والموازين، وكان الله قد وسع لهم في الرزق وبسط لهم في العيش استدراجاً منه لهم، فقال لهم شعيب: ((يَٰقَوۡمِ ٱعۡبُدُواْ ٱللَّهَ مَا لَكُم مِّنۡ إِلَٰهٍ غَيۡرُهُۥۖ وَلَا تَنقُصُواْ ٱلۡمِكۡيَالَ وَٱلۡمِيزَانَۚ...))** [هود، الآية ٨٤]، ونظيرها في الأعراف **((فَأَوۡفُواْ ٱلۡكَيۡلَ وَٱلۡمِيزَانَ وَلَا تَبۡخَسُواْ ٱلنَّاسَ أَشۡيَآءَهُمۡ...))** [الأعراف، الآية ٨٥]، وذلك أنّهم كانوا يجلسون على الطريق فيخبرون من قصد شعيباً ليؤمن به أنّه كذاب، فلا يفتنك عن دينك، وكانوا يواعدون المؤمنين بالقتل ويخوفونهم،.. قال ابن عباس -رضي الله عنهما- : كان شعيب كثير الصلاة، فلما كثر فسادهم وقل صلاحهم دعا عليهم، فقال: **((رَبَّنَا ٱفۡتَحۡ بَيۡنَنَا وَبَيۡنَ قَوۡمِنَا بِٱلۡحَقِّ وَأَنتَ خَيۡرُ ٱلۡفَٰتِحِينَ))** [الأعراف: الآية ٨٩]، فأجاب الله تعالى دعاءه فيهم، فأهلكهم بالرجفة، وهي الزلزلة، عن الكلبي، ويُقال بالصيحة وعذاب الظلة، قال ابن عباس وغيره : وهي أنّ الله فتح عليهم باباً من أبواب جهنم، فأرسل عليهم برداً وحراً شديداً، فأخذ بأنفاسهم فدخلوا في أجواف البيوت، فلم ينفعهم ظل ولا ماء، فأنضجهم الحر فخرجوا هرباً إلى البرية، فبعث الله عليهم سحابة فأظلتهم، ووجدوا لها برداً، وجاءت ريح طيبة فنادى بعضهم بعضاً، فلما اجتمعوا تحت السحابة ألهبها الله عليهم ناراً ورجفت الأرض بهم فاحترقوا كما يحترق الجراد في المقلى فصاروا رماداً**" [(١)].

(١) الثعلبي، مصدر سابق،١٤٨-١٤٩.

ففي النموذج السابق هنا شخصية جماعية وهي قوم النبي شعيب، هذه الشخصية تدخل في علاقة تضادية مع النبي شعيب –عليه السلام–، وهذه العلاقة التضادية ناجمة عن تمايز جوهري وكلّي في البنى السلوكية والإيمانية. وتحدث حركة تفاعلية بين الشخصيتين، إذ عمل النبي شعيب على تقويم سلوكيات قومه، في حين أنّ القوم ردوا عليه رداً مضاداً من خلال تمسكهم بسياقهم السلوكي، ومحاولة إيذاء أتباع النبي شعيب وحضهم على الابتعاد عنه.

هذه الحالة الصورية الصدامية هي صورة نمطية متوقعة لوجود الأسباب المنطقية المبلورة لها، لكن لا بدّ من أن تُحل، وكان الحل حلاً إلهياً، إذ عقد النبي شعيب حالة تواصلية مع الله – سبحانه وتعالى – ، هذا الحالة التواصلية مجسدة تحديداً من خلال الدعاء، وبعد الفعل الدعائي استجاب الله من خلال إرسال العذاب على قوم النبي شعيب، فتبلورت صورتان سرديتان عذابيتان متكاملتان، الأولى حرارية حسية، والثانية حركية (الزلزلة)، فحُلت العقدة الصدامية الموجودة في الصورة التعالقية الأولى بين شعيب وقومه، ونُقلت الصورة السردية من السياق الصوري الصدامي النمطي إلى سياق صوري يحفز الطاقات التخييلية للمتلقي، المبنية على أساس حسي مزدوج؛ حراري وحركي.

وقد لا تكون هذه الشخصية شخصية جمعية، بل قد تكون شخصية فردية تمتلك السطوة والقوة، وهذا ما نجده في مجلس ذكر النبي موسى – عليه السلام–: "**ثم قال فرعون لموسى:((قَالَ لَئِنِ ٱتَّخَذْتَ إِلَٰهًا غَيْرِي لَأَجْعَلَنَّكَ مِنَ ٱلْمَسْجُونِينَ))** [الشعراء، الآية ٣٠]. **تعرف به صدقِ وكذبك وحقي وباطلك قال فرعون: ((قَالَ فَأْتِ بِهِۦٓ إِن كُنتَ مِنَ ٱلصَّٰدِقِينَ...))[الشعراء، الآية٣٢] فاتحة فاها، قد ملأت ما بين جانبي القصر واضعة لحيها الأسفل في الأرض والأعلى على سور القصر، حتى رأى بعض من كان خارجاً من مدينة مصر رأسها**"(١).

إذ تدخل الشخصية الممثلة للجانب الإيماني في علاقة تضادية مع فرعون الممثل للذات الضالة الخارجة عن النسق الإيماني، والمتطرفة في هذا الخروج لدرجة تقمصها الشخصية الإلهية، فتتبلور صورة نصية سردية صدامية ناجمة عن تضاد شخصيتين كلّ منهما يمثل نسقاً مناقضاً للنسق الآخر، ولتواجه الذات المؤمنة الذات المضادة لها لا بدّ من وجود أدوات تستند إليها وتبين من خلالها طاقاتها الإعجازية، وهذا الأدوات لا يمكن أن تتحقق من دون وجود الله – سبحانه وتعالى –، يسخر هذه الأدوات ويطوعها، مما يحقق على المستوى الواقع برهاناً إيمانياً، ويبلور على المستوى النصي صورة تخييلية حسية توازي إعجازية التدخل الواقعي وانزياحه عن القدرات البشرية، وتنقل السياق الصوري من بنيته التضادية إلى بنية غرائبية جمالية.

---

(١) الثعلبي، مصدر سابق، ١٦٤.

٣ -في أنماط الشخصية الأنثوية وسياقاتها الصورية:

تحضر الشخصية الأنثوية أيضاً في عرائس الثعلبي، وحضورها لم يكن حضوراً نمطياً، بل كان حضوراً تنوعياً في آلياته وخصائصه، وتبرز الشخصية الأنثوية الشبقية في مجلس النبي يوسف بروزاً واضحاً، وتتمثل هذه الشخصية بزليخة امرأة العزيز، وتتعالق مع شخصية النبي يوسف – عليه السلام – ، وتحرك البنية السردية، وتنقلها إلى سياق مغاير، يقول الثعلبي: "**لما أرادت امرأة العزيز مراودة يوسف عن نفسه، جعلت تذكر له محاسن نفسه وتشوقه إلى نفسها، فقالت له: يا يوسف، ما أحسن شعرك! قال: هو أول شيء يفتر من جسدي، قالت: يا يوسف ما أحسن عينيك! قال: هما أول ما يسيل في الأرض من جسدي. قالت: ما أحسن وجهك! قال التراب يأكله، فلم تزل تأمره، وتعظمه أخرى، وتدعوه إلى اللذة، وهو شاب مستقبل مجد شبق الشباب، وهي حسناء جميلة حتى لان لها لما يرى من كلفها به، ولم يتخوف منها، حتى خلوا في بعض البيوت، وهم بها**"(١).

فالشخصية الأنثوية في هذا السياق تمظهرت بصورة شبقية تحريضية، إذ حاولت تحريض الشخصية المضادة لها سلوكياً النبي يوسف ونقلها إلى سياقها الشبقي نفسه، وتدخل شخصية النبي يوسف في حالة صورية صراعية مع الشخصية الأنثوية، وتوشك أن تخضعها لسياقها، إلا أنّ الله – سبحانه وتعالى– منع شخصية النبي يوسف من الخضوع للسياق المضاد، ملغياً العقدة الصورية الصراعية بين الشخصيتين المتناقضتين، ومعيدة شخصية النبي يوسف إلى سياقها الصوري المركزي.

وتحضر الشخصية الأنثوية الإيمانية في العرائس، ومن الشخصيات الممثلة لهذا النمط شخصية امرأة حزقيل، فقد وردت في النموذج التالي: "**وأما امراة حزقيل فإنّها كانت ماشطة بنات فرعون، وكانت مؤمنة من إماء الله الصالحات، إلا أنّها كانت مع بنات فرعون تخدمهم، وكانت من قصتها ما أخبرنا به الأسانيد عن سعيد ابن جبير عن ابن عباس أنّ رسول الله –صلى الله عليه وسلم– قال: لما أُسرى بي مررت برائحة طيبة، فقلت لجبريل – عليه السلام– : ما هذه الرائحة؟ قال: هذه ماشطة آل فرعون وأولادها، كانت تمشط يوم بنت فرعون، فوقع المشط من يديها فقالت: بسم الله، فقالت بنت فرعون: أبي، قالت: لا، بل ربي ورب أبيك، فقالت لها: لأخبرن بذلك أبي، فلما أخبرته دعا بها وبولدها وقال لها: من ربك؟ فقالت: إنّ ربي وربك الله. فأمر بتنور من نحاس وأمر بها وبولدها أن يُلقوا فيه، فقالت له: إنّ لي إليك حاجة. فقال: وما هي؟ قالت: تجمع عظامي وعظام ولدي فتدفنها، قال: ولك ذلك لما لك علينا من الحقّ. ثم أمر بأولادها فألقوا واحداً واحداً في التنور، حتى**

(١) المصدر السابق، ١٠٧-١٠٨.

إذا كان آخر أولادها ولداً صبياً رضيعاً، فقال: اصبري يا أماه فإنك على الحقّ، فألقيت في التنور مع ولدها*" (١).

ففي هذه القصة تحضر أيضاً الشخصية الأنثوية وهي شخصية ماشطة بنات فرعون، وتعيش هذه الشخصية في علاقة تضادية مركزية مع فرعون، وهذه العلاقة التضادية خفية غير ظاهرة للعلن، إلا أنّ هذه العلاقة التضادية الخفية انكشفت بسبب سياق تلفظي عفوي صادر عن ماشطة بنات فرعون، وهذا التلفظ العفوي جعل هذه العلاقة التضادية ظاهرة ومعلومة، ومؤدية إلى سياق صوري عذابي، ويبدو أنّ الصورتين التضادية والعذابية صورتان نمطيتان متوقعتان، إلا أنّ هذا الفضاء الصوري التقليدي اختُرق بصورة غرائبية متفردة، متمحورة حول تكلم رضيع ماشطة بنات فرعون، وهذا الفعل الصوري التكلمي ناجم عن إيمانها بالله – عز وجل– ، فانتقلت البنية الصورية النصية من سياق تصادمي عذابي نمطي إلى سياق غرائبي جمالي.

وتبرز الشخصية الأنثوية الأمومية في العرائس، وتمثلها شخصية مريم بنت عمران، إذ وردت وفق النموذج التالي: "**قال عكرمة: وكان جبريل عرض لها في صورة رجل شاب أمرد مضيء الوجه جعد الشعر سوي الخلق. قال الحكماء: إنما أرسله الله تعالى في صورة البشر لتثبت مريم عليه وتقدر على استماع كلامه، فلما استعاذت منه مريم، قال: ((قَالَ إِنَّمَآ أَنَا۠ رَسُولُ رَبِّكِ لِأَهَبَ لَكِ غُلَٰمًا زَكِيًّا ١٩ قَالَتْ أَنَّىٰ يَكُونُ لِي غُلَٰمٌ وَلَمْ يَمْسَسْنِي بَشَرٌ وَلَمْ أَكُ بَغِيًّا...)) [مريم: الآية ١٨–١٩]، فلما قال لها ذلك استسلمت لقضاء الله، فنفخ في جيب درعها، وكانت قد وضعته عنها، فلما انصرف عنها لبست مريم درعها وحملت بعيسى – عليه السلام–... قال الكلبي احتمل يوسف النجار عيسى ومريم إلى غار فأدخلهما فيه أربعين يوماً حتى تعافت من نفاسها، ثم جاء بها، فأتت مريم تحمله بعد أربعين يوماً، فكلمها عيسى في الطريق، فقال: يا أماه أبشري فإنّي عبد الله ومسيحه، فلما دخلت على أهلها ومعها الصبي بكوا وحزنوا، وكانوا أهل بيت صالحين فقالوا: ((يَٰمَرْيَمُ لَقَدْ جِئْتِ شَيْـًٔا فَرِيًّا)) [مريم : الآية ٢٨]: فظيعاً عظيماً. ((يَٰٓأُخْتَ هَٰرُونَ)) [مريم:الآية ٢٨] قال قتادة: كان هارون رجلاً صالحاً من أتقياء بني إسرائيل وليس بهارون أخي موسى، وذكر أنّه اتبع جنازته يوم مات أربعون ألفاً من بني إسرائيل كلّهم يُسمون هارون. وقال وهب: كان هارون من أفسق بني إسرائيل وأظهرهم فساداً فشبهوها به، ((مَا كَانَ أَبُوكِ))**[مريم:٢٨ الآية]

---

* أخرجه أحمد (٢٨٢١) واللفظ له، والبزار(٥٠٦٧)، وأبو يعلي(٥٢١٧)،المسند أحمد شاكر ٢٩٥/٤، خلاصة حكم المحدث : إسناده صحيح، ينظر الموسوعة الحديثية– الدرر السنية: https://dorar.net/h/SaSl8R2b

(١) الثعلبي، مصدر سابق، ١٦٧– ١٦٨.

عمران ((**ٱمۡرَأَ سَوۡءٖ وَمَا كَانَتۡ أُمُّكِ بَغِيّٗا**))[مريم: الآية ٢٨] أي زانية، فمن أين لك هذا الولد؟ فأشارت لهم مريم إلى عيسى أن كلموه، فغضبوا، وقالوا: ((**كَيۡفَ نُكَلِّمُ مَن كَانَ فِي ٱلۡمَهۡدِ صَبِيّٗا**))[مريم : الآية ٢٩] **قال وهب: فأتاها زكريا عليه السلام عند مناظرتها اليهود، وقال لعيسى: انطق بحجتك إن كنت أُمرت بها، فقال عند ذلك عيسى عليه السلام وهو ابن أربعين يوماً: ((قَالَ إِنِّي عَبْدُ ٱللَّهِ ءَاتَىٰنِيَ ٱلْكِتَٰبَ وَجَعَلَنِي نَبِيّٗا**)) [مريم، الآية ٣٠]" [١].

فهذه الشخصية لها طاقة تعجيزية هائلة في الوعي الجمعي، وطاقتها ناجمة عن ارتباطها بالجانب الإعجازي الإلهي، فهي منجبة عيسى –عليه السلام– من دون أي تدخل مع الجانب الآخر المضاد، وهذه الصورة الإعجازية لا بدّ لها من صورة إعجازية مكملة، تتقل المتلقي الواقعي من سياق لا تصديقي إلى سياق تصديقي، وهي صورة إعجازية نطقية، تتمحور حول تكلم عيسى في المهد، فتكاملت الصورتان الإعجازيتان نصياً.

وتموضع بين هاتين الصورتين الإعجازيتين صورة حوارية نطقية، تبين ردة فعل قوم مريم نتيجة إنجابها عيسى –عليه السلام–، وفي هذه الصورة الحوارية يغيب الجانب التخييلي الإعجازي، إذ تمثل هذه الصورة استراحة من التلقي الصوري التخييلي الإعجازي، محدثة توازناً صورياً نصياً بين الإعجازي واللاإعجازي.

وتحضر أيضاً الشخصية الأنثوية المتفاعلة مع الذوات الإنسانية المرتبطة بالسياق الإعجازي تفاعلاً تضادياً (لا إيماني)، ومن نماذج هذه الشخصية نموذج امرأة النبي لوط، وهذه الشخصية لم تتوقف عند حدود الصراع الصوري التضادي، بل تجاوزته من خلال إخبار قومها بوجود رجلين في بيت النبي لوط، "**فخرجت امرأته فأخبرت قومها بذلك، وقالت: إنّ في بيت لوط رجالاً ما رأيت مثلهم حسناً قط**" [٢].

هذه الحركة الإخبارية الصادرة عن امرأة النبي لوط ستفضي حدثياً إلى عقدة صورية صدامية بين النبي لوط وقومه، وهذه العقدة الصدامية الناجمة عن تدخل الأنثوي ستُحل من قبل الله – عز وجل–، بتسليط العذاب على قوم النبي لوط، فانتقلت الصورة السردية من السياق التصادمي إلى السياق العذابي، وقبل تموضع السياق الصوري العذابي كان لا بدّ من وجود حركة استثنائية، تقوم على إخراج لوط – عليه السلام – وأهله من السياق المكاني الذي سيتموضع داخله السياق العذابي، وهذه الحركة الصورية الاستثنائية تضمنت أيضاً حركة صورية استثنائية أخرى، وهي إخراج الأنثوي المضاد لسياق النبي لوط من السياق الإنقاذي، ورده إلى السياق العذابي الجماعي لقوم النبي لوط، إذن، ختمت البنية الصورية السردية

(١) الثعلبي، مصدر سابق، ٣٣٥، ٣٣٩.

(٢) الثعلبي، مصدر سابق،٩٥.

بحركتين صوريتين استثنائيتين تفصلان بين نمطين من الشخصيات، حركة استثنائية إخراجية عذابيه، وحركة استثنائية إدخاليه عذابيه، يتحرك المتلقي بينهما حركة تفاعلية حيوية.

٤-سياقات الشخصية العجائبية:

يحضر في كتاب العرائس نمط من الشخصيات لا هي بالشخصيات النبوية ولا هي بالشخصيات الإنسانية النمطية، بل هي شخصيات خاضعة للنوع الحيواني إلا أنّها تمتلك نسقاً من الخصائص، كالكلام والتفكير، ينقلها من السياق الجنسي النمطي إلى سياق عجائبي لا معقول، وتبرز هذه الشخصيات، على سبيل المثال، في باب ذكر امتحان الله لآدم -عليه السلام-، ففي أثناء محاولات إبليس لإخراج آدم من الجنة يتفاعل مع شخصيتين عجائبيتين، هما الطاووس والحية، وتتمظهر عجائبية هاتين الشخصيتين من خلال قدرتهما على الإنتاج الكلامي، إذ يدخلان في علاقة حوارية تواصلية مع إبليس(١).

ويبدو أنّ الذات المتلقية قادرة على استيعاب عجائبية هاتين الشخصيتين وذلك بسبب تموضعهما السياقي المكاني، فهما متموضعتان في الجنة، ذلك المكان الممتلك في اللاوعي الجمعي خصوصية غرائبية لا متناهية.

وتتفاعل هاتان الشخصيتان مع إبليس من جهة، ومع آدم وحواء من جهة ثانية، وكان تفاعلهما مع إبليس تفاعلاً صورياً تواصلياً يتمحور حول إعداد مكيدة لآدم وحواء، في حين أن تواصلهما مع آدم وحواء كان تواصلاً إغرائياً، يتمحور حول تيمة الإغراء بالخلود، وقد أدى تفاعل هذه الشخصيات وفق آلية المكيدة والإغراء إلى حدث صوري عمودي، يتمثل في هبوط آدم وحواء إلى السياق الأرضي.

من خلال الدراسة لتعالق الصورة السردية الموسعة مع بنية الشخصية في كتاب العرائس للثعلبي يتوصل إلى التالي:

- إنّ طبيعة البنية الصورية السردية في كتاب العرائس للثعلبي تأثرت تأثراً واضحاً بخصوصية الشخصيات المتموضعة ضمن البنية النصية.

- حضور الشخصية الغيبية المركزية حضوراً بارزاً في السياق النصي لكتاب العرائس للثعلبي، وقد حضرت هذه الشخصية بطريقة استدعائية نقلية أو إخبارية تواتريه، وكان حضورها، نصياً، ينتج صوراً سردية غرائبية توازي طاقات هذه الشخصية المتفردة، وانزياحها الكلي عن الشخصية الإنسانية.

- برز في كتاب العرائس للثعلبي شخصيات إنسانية اكتسبت طابعاً إعجازياً بسبب صلتها مع الله - سبحانه وتعالى-، وهذه الشخصيات عند تفاعلها مع شخصيات إنسانية نمطية تظهر،

---

(١) وردت القصة في ذكر امتحان الله تعالى آدم - عليه السلام - وما كان منه في ذلك تجد القصة كاملة في ص ٢٩-٣٠-٣١.

نصياً، صور سردية صراعية، أما عند تفاعلها مع الله – سبحانه وتعالى– فيُنتج، نصياً، صورٌ سردية غرائبية ذات طابع إعجازي.

– قد يحدث تفاعل بين الشخصية الإنسانية المكتسبة طابعا إعجازياً والشخصية الإنسانية النمطية، وهذا التفاعل ينتج صوراً سردية صدامية ناجمة عن تمايز البنى الذهنية والسلوكية للشخصيتين.

– إنّ الصورة الصدامية الناجمة عن تضاد البنى السلوكية والذهنية للشخصية الإنسانية المؤمنة والشخصية الإنسانية المضادة تُحل من خلال صورة عذابيه حسية من الله – سبحانه وتعالى– .

– تحضر الشخصية الأنثوية حضوراً بارزاً في عرائس الثعلبي، ومن أبرز أنماط هذا الحضور: الشخصية الأنثوية الشبقية، والشخصية الأنثوية الصدامية، والشخصية الأنثوية الأمومية، إذ حضرت الأنثى وفق صورة شبقية، محاولة جر الآخر إلى سياقها الصوري نفسه، غير أنّ تدخل الله –عز وجل – منع تحول الآخر، وأعاده إلى سياقه الأول، كما حضرت أيضاً وفق صورة صدامية مع الآخر المضاد، وهذه الصورة الصدامية النمطية أدت إلى صورة عذابيه نمطية انزاحت عن نمطيتها من خلال تموضع صورة إعجازية نطقية صادرة عن الله – سبحانه وتعالى – ، أما الشخصية الأنثوية الأمومية فقد تفاعلت مع الشخصية المركزية من بداية تموضعها السردي، ما أضفى على النص صورة سردية إعجازية غرائبية، غير أن هذه الصورة الإعجازية انقطعت من خلال سياق حواري بين قوم الأنثى، ما أدى إلى صورة استراحية من التلقي الغرائبي الإعجازي.

– تبرز الشخصية العجائبية في عرائس الثعلبي، وتتحقق عجائبية هذه الشخصية من خلال امتلاكها خصائص جديدة مضافة إلى خصائصها المركزية، مثل: التلفظ، وهذه الشخصية العجائبية تدخل في تفاعلات مع إبليس من جهة وآدم وحواء من جهة ثانية، محدثة نقلة صورية جوهرية تتمثل بهبوط آدم وزوجه إلى السياق الأرضي (حركة صورية عمودية: من الأعلى إلى الأسفل).

المطلب الثاني: تعالقات فضاء الزمن مع الصورة السردية:

الزمن من العناصر الأساسية التي يقوم عليها فن القص، فإذا كان الأدب يُعتبر فناً زمنياً– لو صنفنا الفنون إلى زمانية ومكانية– فإنّ القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقاً بالزمن(١)، ولا شك أنّ الخطاب السردي القصصي ذو نظام زمني خاص بذاته، وأنّ محاولة الكشف عن ذلك النظام، وتقديم وصف بنيوي له هي محاولة لضبط إيقاع النص السردي من خلال المفارقات الزمنية أو التباينات بين زمن القص وزمن الخطاب، وتأمل ما بينهما من تداخلات أو انكسارات (٢).

"فليس من الضروري أن يتطابق تتابع الأحداث في رواية ما أو قصة مع الترتيب الطبيعي لأحداثها كما يُفترض أنّها جرت بالفعل" (٣)، فثمة اختلاف حتمي بين الترتيب الطبيعي للأحداث وترتيبها داخل اللغة، فزمن السرد هو ذلك الزمن الذي يعيد ترتيب الأحداث

(١) يُنظر: قاسم سيزا: بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، (مكتبة الأسرة، مصر، ٢٠٠٤) ، ٢٦.

(٢) يُنظر: جلاب: حليمة مصباح: بنية الزمن السردي في القصة الليبية القصيرة، (مجلة شمال جنوب، العدد ٨، ديسمبر، ٢٠١٦)، ١١٣.

(٣) لحمداني حميد: بنية النص السردي، ط١(المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩١)، ٧٣.

بكيفية خاصة توافق الضرورة الفنية الداخلية [١]، "وبمعنى آخر زمن السرد هو صيرورة الأحداث المتتابعة وفق منظومة لغوية معينة، بغية التعبير عن الواقع الحياتي المعيش، وفق الزمن الواقعي أو السيكولوجي" [٢].

وللزمن في كتاب العرائس للثعلبي دور مهم في بناء الصورة السردية، فهو لا ينفصل عنها، بل يتفاعل معها تفاعلاً بنيوياً، فيشكلها ويبلورها وفق خصوصية البنية الزمنية العمومية الحاكمة للسياق النصي، وحين تُدرس بنية الزمن في العرائس فإنّ هذه الدراسة لا تركز على البنية الزمنية بآلية انفصالية، بل إنّها تهتم بهذه البنية في تعالقاتها الصورية السردية، لتوضيح جملة التأثيرات الزمانية في هيكلة الخصوصية الصورية لعرائس الثعلبي.

١- البنية الزمنة من التعطيل إلى التسريع:

أ- تعطيل الزمن وبناء الصورة السردية:

ويُدعى أيضاً البطء أو التبطيء أو التعطيل، وهي تقنية يلجأ إليها المؤلف قصد توقيف الحكي وتعطيله لفترة من الزمن لنقل وصف أو خواطر أو تأملات أو حوارات[٣]، ونجد هذه الآلية في مجلس ذكر النبي لوط [٤]: إذ تُبنى الأحداث الصورية السردية في المجلس وفق التالي:

- قدوم اثنين من الملائكة المتجسدين تجسيداً بشرياً إلى قرية سيدنا لوط – عليه السلام-.
- التقاء بنات النبي لوط بهذين الملكين وإخبارهم للوط بهذا اللقاء.
- إتيان النبي لوط بهم إلى منزله سراً.
- إخبار زوجة النبي لوط لقومها بمجيء الرجلين.

بعد سرد هذه الصور المتتالية تتموضع وقفة سردية، وهذه الوقفة السردية تمظهرت وفق آليتين؛ الآلية الأولى: حوارية بين النبي لوط وقومه، والآلية الثانية: وصفية تنبوئية، تتحدث عن السياق العذابي الذي ستتموضع فيه امرأة النبي لوط، وبعد هذه الوقفة السردية يُستكمل السرد وفق التيمات التالية:

- رحيل الملكين.
- السياق العذابي لقوم النبي لوط.

---

(١) يُنظر: الموافي ناصر عبد الرزاق: القصة العربية، ط٢، (دار الوفاء للطباعة والنشر، المنصورة، ١٩٩٦)، ١٥٣.

(٢) القصراوي مها: الزمن في الرواية العربية، ط١(دار فارس الأردن، ٢٠٠٤)، ٤٢.

(٣) يُنظر: الغرابي الجليلالي: عناصر السرد الروائي،مرجع سابق، ٤٩.

(٤) يُنظر، الثعلبي، المصدر السابق، ١١٧.

– السياق العذابي المتفرد لامرأة النبي لوط.

ومن هنا، فإنّ السرد القصصي لم يكن مستمراً زمنياً بل تعرض لوقفة سردية، وهذه الوقفة السردية فصلت بين سياقين صوريين، سياق صوري سردي قبلي، يتمحور حول زيارة الملكين، والسياق الصوري البعدي، يتمحور حول المغادرة والبؤرة العذابية، واشتمال هذه الوقفة على البنيتين الحوارية والوصفية منح البنية النصية القصصية بعداً حيوياً ودرامياً، ونقل البنية النصية من سياق صوري سردي نمطي إلى سياق صوري تفاعلي حركي يخترق البنية النصية السردية النمطية.

ب – التسريع وبناء الصورة السردية:

التسريع عكس الوقفة، وهو وسيلة يلوذ بها المؤلف لتكثيف الزمن ورفع وتيرة سيره [١]، وتوجد هذه التقنية في مجلس ذكر النبي إدريس –عليه السلام–، ففي مشهد حديث النبي إدريس مع ملك الموت: "**فقال له إدريس: لي إليك حاجة، قال: وما هي، قال: اقبض روحي، فأوحى الله تعالى إليه أن اقبض روحه، فقبض روحه ثم ردها الله عليه ساعة، فقال له ملك الموت: فما الفائدة في سؤالك قبض الروح؟ قال: لأذوق كرب الموت وغمه فأكون له أشد استعداداً، ثم قال: لي إليك حاجة أخرى، قال: وما هي؟ ترفعني إلى السماء لأنظر إليها وإلى الجنة، فأذن له في ذلك، فلما قرب من النار قال: لي إليك حاجة، قال: وما تريد؟ قال: تسأل مالكاً يفتح لي أبواب النار حتى أراها، ففعل ذلك، ثم قال: فكما أريتني النار فأرني الجنة، فذهب به إلى الجنة، فاستفتحها ففتحت له أبوابها فدخل، فقال له ملك الموت: اخرج لتعود إلى مقرك، فتعلق بشجرة وقال: لا أخرج منها** "[٢].

ينطوي هذا النموذج على حركات إضمارية غير استرسالية، إذ يقف السارد عدة وقفات من دون أي حركة استرسالية توضيحية أو وصفية، تشبع حاجة المتلقي المعرفية والفضولية، وهذا الحركات الإضمارية هي: حركة قبض الروح، وحركة ورود النار، وحركة دخول الجنة، إذ لم يُسترسل سردياً في وصف هذه السياقات المشهدية الصورية.

وهذه الوقفات لها دور مهم في تسريع الحركات السردية والحوارية المتتالية، واختصار الامتداد الزمني السردي، كما أسهمت في تكوين صور تخييليه مشهديه في ذهن المتلقي، توازي في عددها الوقفات السردية اللااسترسالية.

(١) ينظر: الجليلالي الغرابي: عناصر السرد الروائي، مرجع سابق، ٥٠.

(٢) الثعلبي، مصدر سابق، ٥٣.

٢- البنية الزمنية من الاسترجاع (اشتغال الذاكرة) إلى الاستباق:

أ -الاسترجاع وبناء الصورة السردية:

تقوم هذه الآلية على ذكر أحداث سبقت، أو استرجاع أوصاف سلفت، فيرجع القارئ إلى الماضي لإنارة الحاضر، كما تساعد هذه الآلية في تلوين السرد، وتوقيف تدفق الزمن، والابتعاد عن التعجيل بوضع حد لاسترسال السرد [١]، وتحضر هذه الآلية في مجلس يوسف -عليه السلام -، إذ يسير السرد وفق آلية تراتبية تاريخية:

- طفولة النبي يوسف. - إلقاءه في البئر.
- الادعاء الكاذب للإخوة. -حزن النبي يعقوب عليه.

وعند تموضع صورة حزن النبي يعقوب على ابنه تحدث عملية استراجعية، إذ يُعاد بالذاكرة إلى سياق صوري قبلي، وهو ذبح يعقوب - عليه السلام - لشاة واستطعام جاره له ورفضه إطعامه، "**قال ابن عباس: إنما كان سبب بلاء يعقوب أنّه ذبح شاة وهو صائم، فاستطعمه جار له فلم يطعمه، فابتلاه الله تعالى بأمر يوسف**"[٢].

وهذه الصورة الاسترجاعية كانت صورة تبريرية لابتلاء النبي يعقوب بفقدان ابنه، كما لها دور مهم في تعطيل عملية السرد الصوري التاريخي المستمر، وتكوين صورة سردية جديدة، تحفز التخيل لحدث معيشي سابق له تأثير في السياق الصوري الحالي، فتندمج الأزمنة نصياً، ويتسلل الماضي إلى الحاضر الصوري السردي، محاولاً بيان أسباب تموضعه وفق هذه الآلية الصورية.

ب - الاستباق وبناء الصورة السردية:

هو مقطع سردي يحكي أحداثاً سابقة عن أوانها أو يتوقع وقوعها، وهو نقيض الاسترجاع، ويُسمى أيضاً القفزة إلى الأمام، وتحضر هذه الآلية في مجلس النبي يوسف - عليه السلام- ،وقد كانت مرتبطة بحلم، إذ وجد اثنان من المسجونين حلمين غريبين، وكان المُفسر لهما النبي يوسف -عليه السلام- ، وهذا التفسير يرتبط بآلية طبيعية بالسياق المستقبلي، وقد كان تفسير النبي يوسف للحلمين تفسيراً مفارقاً؛ إذ فسر حلم الأول بأنّه سيصبح ساقياً للملك، أما تفسير الحلم الثاني فكان الصلب، "**ثم فسر رؤياهما لما ألحا عليه: يا صاحبي السجن أما أحدكما وهو الساقي فيسقي ربه خمراً: يعني الملك ويعود إلى منزلته التي كان عليها، أما العناقيد الثلاثة فهي ثلاثة أيام في السجن ثم يخرج، وأما الآخر**

(١) يُنظر، الجليلالي الغرابي، مرجع سابق، ص ٤٨.

(٢) الثعلبي، مصدر سابق،١٠٥.

فيُصلب، والسلاسل التي رآها في المنام ثلاثة أيام فيبقى في السجن ثم يخرج فيُصلب فتأكل الطير من رأسه"[1].

هذان التفسيران يعطيان صورة تنبؤية عن السياق المستقبلي، ويقطعان سلسلة التلقي الصوري التدريجي المستمر، ويحفز المتلقي على الاستمرار في عملية التلقي السردي لمعرفة صدق التنبؤ المستقبلي.

يستخلص مما ما مضى الآتي:

– تنوع آليات بناء الزمن في عرائس الثعلبي، إذ هنالك التعطيل والتسريع، والاسترجاع والاستباق، وقد كان لكلّ آلية من هذه الآلية تأثير محدد في البنية الصورية السردية المتموضعة في سياقها.

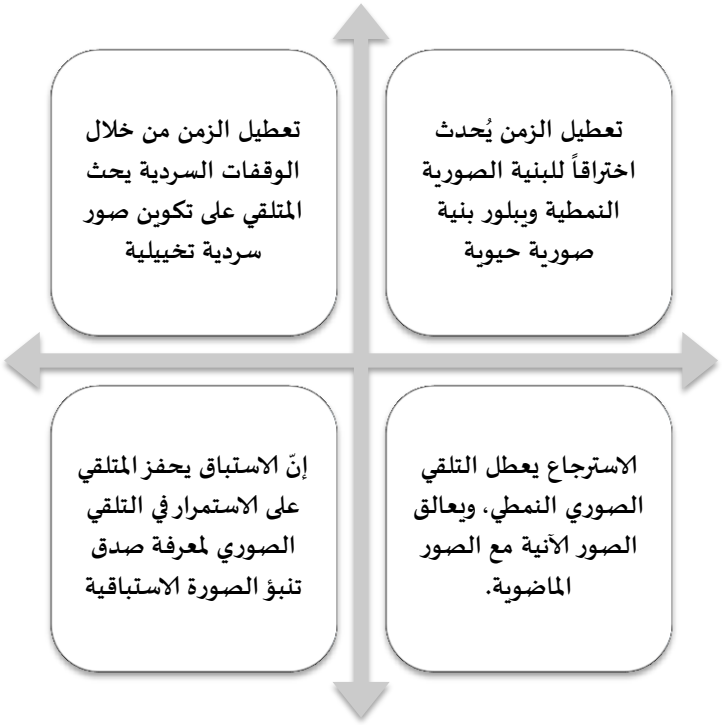
– تعطيل الزمن في عرائس الثعلبي يقوم على قطع الاسترسال الصوري السردي النمطي من خلال تموضع وقفة سردية وصفية أو حوارية، ولهذا التعطيل دور مهم في اختراق البنية السردية الصورية النمطية، وبلورة صورة سردية حيوية تمثل استراحة للمتلقي من التراكب الصوري المستمر.

– التسريع الزمني في عرائس الثعلبي يتحقق من خلال وقفات سردية تضمر وصفاً أو توضيحاً، وهذه الوقفات لها دور مهم وبارز في تسريع السرد، وحث المتلقي على تكوين صور تخييلية عن المضمرات السردية المتموضعة نصياً.

– يتحقق الاستباق في عرائس الثعلبي من خلال استحضار حدث من الزمن الماضي، وتوظيفه في السياق الحاضر توظيفاً تبريرياً، ولهذه الآلية دور مهم في تعطيل السرد الصوري النمطي، وبناء صورة سردية جمالية يتعالق فيها الآني مع الماضي.

– يتبلور الاستباق في العرائس من خلال التنبؤ بحدث مستقبلي، وهذا التنبؤ يكون غالباً من خلال سياق تفسيري لحلم، ولهذه الآلية دور مهم في تحفيز التلقي الصوري السردي لمعرفة صدق التنبؤ المتموضع في السياق النصي.

(١) المصدر السابق،١١٢.



المطلب الثالث: تعالقات فضاء المكان مع الصورة السردية:

يمثل المكان مكوناً محورياً في بنية السرد، حيث لا يمكن تصور حكاية بدون مكان، فلا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أنّ كلّ حدث يأخذ وجوده في مكان محدد وزمن معين[١]، وإذا كان المكان الواقعي يتحدد بصلاته وأفكاره المكانية (أعلى، أسفل، داخل، خارج)، فإن المكان في السرد يتميز بكونه:

فضاء لفظي: لا يوجد هذا المكان إلا من خلال اللغة والكلمات المنشورة في الكتاب، إذ يتشكل بصفته موضوعاً للفكر الذي يصنعه السارد بجميع أجزائه.

فضاء ثقافي: يتشكّل الفضاء المكاني في السرد من الكلمات أساساً يصيره فضاء ثقافياً، بمعنى أنّه يشمل كلّ التصورات، والقيم، والأحاسيس التي تستطيع اللغة التعبير عنها.

فضاء متخيل: فالمكان في السرد إلى جانب بنيته الطبوغرافية يمتلك جانباً حكائياً تخييلياً يتجاوز معالمه وأشكاله الهندسية، لذلك حتى لو كان للمكان في السرد امتدادات واقعية فإنّ ما يهم هو الجانب الحكائي التخييلي للفضاء [٢].

(١) أبو عزة، محمد، تحليل النص السردي، مرجع سابق، ٩٩.

(٢) يُنظر: أبو عزة، محمد مرجع سابق، ٩٩، ١٠٠.

وحين يُدرس فضاء المكان في عرائس الثعلبي، فإنّ التركيز لا ينصب على المكان فحسب، بل إنّ الاهتمام يتمحور، أيضاً، حول بيان دور هذا التموضع المكاني في تشكيل خصوصية البنية الصورية السردية.

١- في تحول السياقات المكانية، البنية الانتقالية من الفضاء المكاني العلوي إلى الفضاء المكاني الأرضي:

يتميز المكان في عرائس الثعلبي بتيمته الصورية التضادية، إذ هناك مكان علوي مقدس، ومكان أرضي بشري، والتموضع في هذين المكانين لم يكن تموضعاً نهائياً كلياً، إذ يمكن تبلور حركة صورية سردية من المكان العلوي إلى المكان الأرضي، كما يمكن تبلور حركة صورية سردية مضادة من المكان الأرضي إلى المكان العلوي.

ونجد الحركة الصورية من المكان العلوي إلى المكان الأرضي في باب ذكر امتحان الله لآدم -عليه السلام- ،إذ يتموضع في بداية السرد وصف لمكان علوي سماوي، ممتلك هالة جمالية كبيرة عند البشر، ألا وهو الجنة، وهذا المكان هو مكان مفتوح، لا نهائي، مشبع بمختلف التمظهرات التخييلية الممكنة، وقد أدى تموضعه في بداية السرد إلى صورة افتتاحية سردية جمالية، وقد تموضع ضمن هذا الفضاء المكاني آدم وحواء، وكان الفضاء المكاني مباحاً لهما باستثناء جزء سياقي مكاني (الشجرة)، "**قال أهل التاريخ لما أسكن الله تعالى آدم وحواء عليهما السلام أباح لهما نعيم الجنة إلا شجرة واحدة،.. واختلفوا في هذه الشجرة التي هي شجرة المحنة**" (١).

إلا أنّ هذا التموضع السياقي المكاني لم يستمر، وذلك بسبب وجود خطأ تراجيدي مركزي، وهذا الخطأ هو الاقتراب من الشجرة المحرمة، وقد أفضى هذا الخطأ إلى الانسلاخ عن السياق المكاني العلوي انسلاخاً كلياً نهائياً، والانتقال إلى مكان مضاد، ومعلوم بشرياً، ألا وهو المكان الأرضي، وبعد الانتقال إلى السياق الأرضي (المنفى العذابي) تشتغل الذاكرة المكانية، نتيجة تجريب سياق مكاني جديد مضاد للسياق المكاني المركزي القدسي، "**فذكر آدم الجنة وما كان من الراحة فخر مغشياً عليه وبكى أربعين عاماً**" (٢).

فالعلاقة بين السياقين المكانيين هي علاقة صورية تضادية، وقد توضحت هذه العلاقة الصورية التضادية من خلال الحركة الصورية الانتقالية العمودية من السياق المكاني العلوي إلى السياقي المكاني الأرضي، وقد أفرزت هذه الحركة الانتقالية صورة الحنين إلى السياق المكاني الأول.

---

(١) الثعلبي، مصدر سابق،٢٩ – ٣٠.

(٢) المصدر السابق،٣٤.

ونجد أيضاً في عرائس الثعلبي حركة صورية من المكان الأرضي إلى المكان العلوي، وتبرز هذه الحركة الصورية المكانية، على سبيل المثال، في مجلس ذكر النبي إدريس، فإدريس – عليه السلام– متموضع في سياق مكاني أرضي، وخاضع للشرط البشري، إلا أنه بسبب طاقته الإعجازية الناجمة عن ارتباطه بالله – عز وجل– تحرك حركة عمودية من السياق الصوري الأرضي النمطي إلى السياق العلوي السماوي المجهول بشرياً، وذلك ليتعرّف على السياق المكاني الجديد ومكوناته المركزية الجنة والنار.

وقد تحرك المتلقي بين هذه السياقات الصورية، إذ انتقل صورياً من السياق الأرضي إلى السياق الصوري العلوي، كما تنقل ضمن السياق الصوري العلوي بين سياقين مكانيين متضادين الجنة والنار، وهذه الحركات الصورية المستمرة منحت النص طاقة صورية تنوعية وحيوية.

وبعد انتهاء هذه الحركة الصورية العمودية يتوقع المتلقي ارتداد إدريس –عليه السلام– إلى السياق المكاني الأرضي، إلا أنّه يتعرض لخيبة توقع، فهذه العودة قُطعت صورياً نتيجة تمسك النبي إدريس بالسياق المكاني العلوي، ورفضه الارتداد النكوصي إلى السياق الأرضي، فقال له ملك الموت: "**اخرج لتعود إلى مقرك، فتعلق بشجرة وقال: لا أخرج منها**"(١).

٢– في تحولات الفضاء المكاني من النمطي إلى اللانمطي :

يعد المكان في عرائس الثعلبي مكاناً طبوغرافياً نمطياً، إلا أنّه ينزاح عن نمطيته بمجرد تموضع سياق غيبي فيه، فيغدو مكاناً ذا صبغة لا نمطية هائلة، وهذا ما يوجد في باب ذكر خروج موسى –عليه السلام– من مدين وتكليم الله إياه في الطريق، إذ كان النبي موسى في سياق مكاني ارتحالي، واحتاج في هذا السياق إلى قبس من النار، فلمح من بعيد ناراً ما، فأراد الوصول إليها ليستنير من هو ماكث هناك، " **فبينما هو كذلك إذ آنس من جانب الطور نوراً فحسبه ناراً،((فَقَالَ لِأَهْلِهِ ٱمْكُثُوٓاْ إِنِّيٓ ءَانَسْتُ نَارًا لَّعَلِّيٓ ءَاتِيكُم مِّنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجِدُ عَلَى ٱلنَّارِ هُدًى)) [طه، الاية ١٠]**"(٢)، إلا أنّ هذا السياق المكاني الصوري النمطي الذي قصده النبي موسى تخلى عن نمطيته بسبب التجلي الإلهي فيه، فغدا مكاناً استثنائياً لا نمطياً، " ((**نُودِيَ مِن شَٰطِيِٕ ٱلْوَادِ ٱلْأَيْمَنِ فِي ٱلْبُقْعَةِ ٱلْمُبَٰرَكَةِ مِنَ ٱلشَّجَرَةِ أَن يَٰمُوسَىٰٓ**))[القصص: الآية٣٠] فنظر، فلم ير أحداً، فنودي ((**إِنِّيٓ أَنَا ٱللَّهُ رَبُّ ٱلْعَٰلَمِينَ**)) [القصص: الآية٣٠] **فلما سمع ذلك علم أنّه ربه تعالى، فناداه ربه أن ادن واقرب، فلما قرب وسمع النداء، ورأى تلك الهيبة خفق قلبه، وكل لسانه، وضعفت بنيته، وصار حياً كميت،**

(١) الثعلبي،٥٣..

(٢) الثعلبي، مصدر سابق، ١٦٠.

إلا أنّ روح الحياة تتردد فيه دون حراك، وأرسل الله إليه ملكاً يشد ظهره ويقوي قلبه، فلما ثاب إليه عقله نودي: ((إِنِّيٓ أَنَا۠ رَبُّكَ فَٱخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِٱلْوَادِ ٱلْمُقَدَّسِ طُوًى))[طه، الاية ١٢]"[١].

فالنبي موسى كان يقصد مكاناً ديموغرافياً نمطياً إلا أنّ هذا المكان تحول إلى مكان لانمطي قدسي، إذ ورد في السياق النصي تراكيب: (البقعة المباركة، الوادي المقدس)، وهذا التحول من النمطي إلى اللانمطي ناجم عن التجلي الصوتي الإلهي في هذا السياق المكاني، وهذا التجلي لم يمنح الفضاء المكاني سمة النزياح عن النمطية فحسب، بل منحه أيضاً سمه الغرائبية، فغدا مكاناً غرائبياً لانمطياً، وتتمظهر هذه الغرابة من خلال المفارقة المنطقية ومفهومي القرب والبعد، "**حيث رأى ناراً عظيمة ليس لها دخان وهي تلتهب وتشتعل في جوف شجرة خضراء لا تزداد النار إلا عظمة ولا تزداد الشجرة إلا خضرة، فلما دنا موسى منها استأخرت عنه، فلما رأى ذلك رجع عنها وخاف**"[٢] ، فالسياقي المكاني المتموضع نصياً منزاح عن فيزيقيته ومتقمص صيغة لانمطية غير اعتيادية ناجمة عن اختراق السياق الغيبي له، وهذا الاختراق أفرز أيضاً سياقاً صورياً غرائبياً يوازي السياق الصوري اللانمطي المكتسب من جهة والطاقة الإلهية من جهة ثانية.

٣- تفاعلات العذاب مع السياق المكاني:

ويبرز المكان في العرائس بوصفه مكاناً إنسانياً طبعياً، إلا أنّ هذا المكان تتموضع فيه جماعة بشرية ذات نسق مضاد للنسق الإيماني والسلوكي الحقيقي، فتدخل هذه الجماعة في علاقة تضادية مع الذوات النبوية المرسلة من الله –عز وجل –، وهذه العلاقة التضادية تتأزم، فيرسل الله رسلاً عذابه إلى الجمع البشري المتموضع في السياق المكاني، وهذا العذاب لا يؤثر في الذوات البشرية فحسب، بل يؤثر أيضاً في السياق المكاني، فيغدو مكاناً حاملاً للتأثيرات العذابية.

ويحضر هذا النسق المكاني العذابي في مجلس ذكر قصة أصحاب الرس، إذ تموضعت جماعة بشرية في سياق مكاني محدد، جانب نهر الرس، وهذه الجماعة البشرية لها سياقاتها الإيمانية والسلوكية المضادة للسياقات المركزية المطلوبة، وقد أُرسل لهذه الجماعة عدد من الأنبياء وذلك لتصحيح سياقاتهم، إلا أنّ هذه الجماعة دخلت في علاقات تضادية مستمرة مع هؤلاء الأنبياء، "**كان لهم نهر يدعى الرس ينسبون إليه، وكان فيهم أنبياء كثيرة لا يقوم فيهم نبي إلا قتلوه، وذلك النهر بمنقطع أذربيجان**"[٣]، وهذه العلاقة التضادية أدت إلى

(١) المصدر السابق.

(٢) الثعلبي، مصدر سابق١٦٠.

(٣) المصدر السابق، ١٣٥

غضب الله –عز وجل–، فبعث عليهم عذاباً، "**فبينما هم في عيدهم إذ غشيتهم ريح عاصف حمراء، فتحيروا فيها وذعروا منها وتضام بعضهم إلى بعض، ثم أنّ الأرض أصبحت من تحتهم كحجر كبريت تتوقد، وأظلتهم سحابة سوداء فألقت عليهم حجراً كالقبة يلتهب، فأذاب أبدانهم كما يذوب الرصاص في النار**"(١)

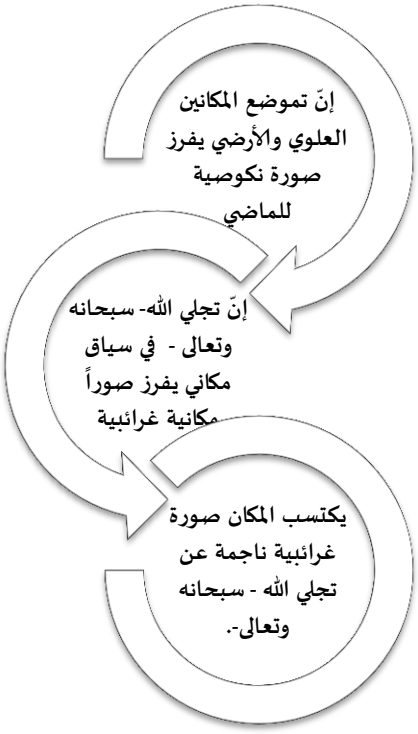
إذن، تموضع في النص سياق مكاني واحد، وقد انتقل هذا السياق المكاني من النمط الصوري الطبعي إلى النمط الصوري العذابي وهذا الانتقال من الله –سبحانه وتعالى –، وقد أبرز هذا الانتقال تمظهران متضادان لسياق مكاني واحد، كما منح النص طاقة حيوية.

يستخلص من تعالق المكان مع السياق النصي في العرائس التالي:

– يبرز الفضاء المكاني العلوي في العرائس في علاقة صورية تضادية مع السياق المكاني الأرضي، والتفاعلات القائمة بين هذين المكانين هي تفاعلات عمودية، إذ قد تتبلور حركة عمودية من الفضاء العلوي إلى الفضاء الأرضي، وهذه الحركة العمودية تفرز حركة صورية ناجمة عن الحنين إلى السياق المكاني الأول، وقد تتبلور حركة عمودية مضادة من السياق الأرضي إلى السياق العلوي، وهذه الحركة الصورية الحيوية تُقطع صورياً من خلال تمسك الذات المنتقلة بالسياق المكاني العلوي ورفضها الارتداد النكوصي إلى السياق الصوري الأرضي.

– ينتقل المكان في عرائس الثعلبي من صيغته النمطية إلى صيغة لانمطية بسبب تموضع السياق المركزي فيه، وهذا التموضع لا يفضي إلى تحولات في طبيعة السياق المكاني فحسب، بل يفضي أيضا إلى سياق صوري مكاني غرائبي.

(١) الثعلبي، ١٣٧.



الشكل(٣/١)

تعالق الصورة السردية الموسعة مع فضاء المكان

المطلب الرابع: السياقات الحدثية في تعالقاتها مع الصورة السردية:

الحدث هو عبارة عن الحادثة الفعلية أو تيمة الموضوع الأساس الذي تدور حوله القصة، ويُعد أحد ضروريات الكتابة، وأساس الفعل فيها، ومحور العملية الفنية، ويتشكل ويتطور مع مرور الوقت إثر سلسلة من الأفعال(١).

ويعرّف نبيل راغب الحدث بأنّه سلسلة تخضع لمنطق السبب والنتيجة، بحيث يفضي تشكل الأحداث تدريجياً إلى خلق اللذة وبلوغ النشوة فنياً، وذلك بطرح القضية وإيراد السبب ثم استخلاص النتيجة (٢).

(١) يُنظر، بهياني الحرة: بناء الحدث في المجموعة القصصية القرابين لعيسى شريط، رسالة ماجستير، جامعة العقيد آكلي محمد أولحاج،(٢٠١٥/٢٠١٦)، ٧.

(٢) يُنظر، راغب نبيل: فن الرواية عند يوسف السباعي، (مكتبة الخانجي، القاهرة، د.ط)، ١١٠.

ويُعد الحدث أهم عنصر في القصة، ففيه تنمو المواقف، وتتحرك الشخصيات، وهو الموضوع الذي تدور القصة حوله، ويعتني الحدث، أيضاً، بتصوير الشخصية في أثناء عملها، ولا تتحقق وحدته إلا إذا أوفى ببيان كيفية وقوعه والمكان والزمان، والسبب الذي قام من أجله. كما يتطلب من الكاتب اهتماماً كبيراً بالفعل والفاعل لأنّ الحدث هو خلاصة هذين العنصرين [١]، وفي الدراسة لبنية الحدث في عرائس الثعلبي يُطمح إلى بيان خصوصية هذه البنية، وأنماطها، وآليات تأثيرها في الصورة السردية، فهي مكون جوهري من مكونات هذه الصورة، التي تضافرت مجموع العناصر البنيوية السردية لخلقها.

١- في عجائبية الحدث وامتداداته الصورية:

الحدث العجائبي في عرائس الثعلبي هو حدث غير ممكن التحقق في الشرط الإنساني النمطي والمتكرر، بل إنّ تحققه الممكن مرتبط بسياقات استثنائية إعجازية، وهذا الحدث العجائبي متموضع على امتداد البنية النصية للعرائس، إذ لا تكاد تقع الدراسة على بنية قصصية لا يحضر فيه حدث عجائبي، وهذه العجائبية الحدثية الممتدة نصياً منحت العرائس هويتها النصية العجائبية، وفرضت على المتلقي بذل جهد قرائي تخييلي للتفاعل مع التموضعات العجائبية النصية، ووعي قيمتها التوظيفية وسياقاتها النابعة منها.

ويحضر الحدث العجائبي، على سبيل المثال النموذجي، في باب خروج إبراهيم -عليه السلام- من السرداب ورجوعه إلى قومه، ويتموضع في هذا الباب سياقان حدثيان، سياق حدثي صدامي مفضي إلى العذابي، وسياق حدثي عجائبي، ويتموضع في السياق الحدثي النمطي عدة تمفصلات حدثية:

-التمفصل الحدثي الأول هو الصدام بين النبي إبراهيم وقومه.

-والتمفصل الحدثي الثاني هو خروج النبي إبراهيم على السياق الإيماني لقومه وكسره للأصنام، "((**فَرَاغَ عَلَيْهِمْ ضَرْبًا بِٱلْيَمِينِ**)) [الصافات: الآية ٩٣] وجعل يكسرهن بفأس في يده حتى لم يبق إلا الصنم الأكبر"[٢].

-والتمفصل الحدثي الثالث هو تحضير السياق العذابي الجزائي لإبراهيم -عليه السلام- ،"**كانوا يجمعون الحطب شهراً حتى إذا كثر الحطب وجمعوا منه ما أرادوا، أشعلوا النار في كلّ ناحية بالحطب، فاشتعلت النار حتى أن الطير ليمر بها فيحترق من شدة وهجها**"[٣].

---

(١) يُنظر، النساج: تطور القصة القصيرة فى مصر، (هامش ٨،٩/ مكتبة غريب)، ٣٥.

(٢) الثعلبي، مصدر سابق،٧٠.

(٣) الثعلبي، مصدر سابق، ٧١.

فهذا السياق الحدثي بتموضعاته المختلفة هو سياق حدثي نمطي، ممكن الوقوع، ولا توجد فيه أي إشارة عجائبية، أما السياق الحدثي العجائبي فيتمحور حول تمفصل حدثي مركزي، وهو عدم إحراق النار لإبراهيم –عليه السلام–، إذ تكمن العجائبية في تخلي النار عن خصائصها وتأثيراتها الحسية وتقمصها لخصائص جديدة، وهذا السياق العجائبي الإعجازي ناجم في جوهره عن أمر الله – سبحانه وتعالى –إذ قال الله عز وجل: ((قُلْنَا يَٰنَارُ كُونِي بَرۡدٗا وَسَلَٰمًا عَلَىٰٓ إِبۡرَٰهِيمَ)) سورة الأنبياء،الآية: ٦٩، وقد كان لهذا الحدث العجائبي دور بارز في نقل البنية الصورية السردية من النطاق النمطي الصدامي إلى نطاق صوري عجائبي، يحفز تخيلات المتلقي، ويخلخل تصوراته النمطية عن الخصائص الفيزيائية الواقعية، ويشعره بنشوة انتصار الذوات الخاضعة لسياق عذابي هائل.

٢– في خصوصية الحدث التراجيدي العذابي وتأثيراته الصورية:

التراجيديا أو المأساة هي كلمة مشتقة من Tragoidia، وهي كلمة يونانية معناها الحرفي أغنية الماعز، حيث كان الفنانون المسرحيون يرتدون أحذية من جلد الماعز على المسرح، والتراجيديا هي نوع من القصص التي يُلقى فيها الضوء على النهاية المأسوية لذات بطولية (١).

ويبرز الحدث التراجيدي العذابي في باب ذكر آسية بنت مزاحم امرأة فرعون، وهذا الحدث يُبنى وفق آلية السبب والنتيجة، إذ دخلت آسية في تعالق صدامي مع فرعون، "**فقالت له آسية: الويل لك يا فرعون ما أجرأك على الله تعالى**"(٢)، **هذه العلاقة الحدثية الصدامية ستفضي إلى سياق حدثي عذابي تراجيدي، " فأمر بها فرعون فمدت بين أربعة أوتاد، ثم مازالت تعذب حتى ماتت ،رحمها الله تعالى، وذلك قوله تعالى: ((وَفِرۡعَوۡنَ ذِي ٱلۡأَوۡتَادِ))**[الفجر: الآية١٠]" (٣).

وما يميز هذه البنية الحدثية التراجيدية أنّها تُبعت ببنية صورية جديدة، تبين أنّ الذات المتعرضة للموقف العذابي التراجيدي انتقلت إلى سياق حافل بالنعيم، "**فقالت وهي في العذاب: "((وَرَبِّ ٱبۡنِ لِي عِندَكَ بَيۡتٗا فِي ٱلۡجَنَّةِ وَنَجِّنِي مِن فِرۡعَوۡنَ وَعَمَلِهِۦ وَنَجِّنِي))**[التحريم : الآية ١١] **فأوحى الله إليها أن ارفعي رأسك، ففعلت، فرأت البيت في الجنة من درّ فضحكت، فقال فرعون: انظروا إلى الجنون الذي بها تضحك وهي في العذاب**"(٤).

---

(١) يُنظر: ترحيني فايز: الدراما ومذهب الأدب، ط١ (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٨)،٧١.

(٢) الثعلبي، مصدر سابق، ١٦٨.

(٣) المصدر السابق

(٤) الثعلبي، مصدر السابق،١٦٨.

فبنية الحدث التراجيدية لم تنته نهاية نمطية؛ بل إنّ هذه النهاية كانت مفتوحة صورياً على حدث تخييلي مرتبط بالعالم المركزي الذي ستنتقل إليه الذات المتعرضة للحدث العذابي، فتداخلت ثلاثة أحداث صورية تداخلاً درامياً جمالياً، الحدث الصوري الصدامي، والحدث التراجيدي العذابي، والحدث الصوري التخييلي (لما بعد عذابي).

٣- البنية الحدثية، من الإضمار إلى الانكشاف:

تتميز عرائس الثعلبي بتموضع سياقات صورية حدثية مضمرة غير مفسرة، ويتلو هذه السياقات الصورية الحدثية سلسلة تفسيرية انكشافيه، تجلو المضمر الحدثي وتكشفه، وتتوضح هذه الآلية البنائية الحدثية في فصل بدء أمر الخضر -عليه السلام-.

وتبدأ البنية السردية بحدث حركي انتقالي مشروط، إذ وافق الخضر-عليه السلام - على اصطحاب موسى - عليه السلام- في سياقه الحركي بشرط ألا يسأله عن مضمرات أفعاله التي يقوم بها، "((**قَالَ فَإِنِ ٱتَّبَعْتَنِي فَلَا تَسْـَٔلْنِي عَن شَىْءٍ حَتَّىٰٓ أُحْدِثَ لَكَ مِنْهُ ذِكْرًا**))[الكهف:الآية٧٠] **وأبين لك شأنه**، ((**فَٱنطَلَقَا**))[الكهف:الآية ٧١]"(١). وتتوإلى بعد ذلك عدة سياقات حدثية مخاتلة، ألا وهي:

- السياق الحدثي الأول هو خرق الخضر للسفينة.

-أما السياق الحدثي الثاني هو قتل الخضر للغلام.

- أما الحدث الثالث هو حدث بناء الجدار.

إذ تسير هذه البنى الحدثية بآلية مستمرة من دون وجود أي بنية تفسيرية توضيحية تتلوها، وذلك على الرغم من محاولة الفتى فهم مضمرات هذه الأحداث، وبعد انتهاء هذه الحركات الحدثية يفترق المتصاحبان لعدم التزام الفتى بالميثاق المتوافق عليه، وقبل هذا الافتراق تتموضع سياقات تفسيرية لمضمرات سير الأحداث.

- فالتموضع التفسيري الأول أنّ السفينة أراد أن يعيبها قطعاً لطمع الطامعين فيها ودفعاً لشرهم.

-والتموضع التفسيري الثاني أنّ الغلام قد قتله خشية من أن يكبر فيدعو أبويه للكفر فيجيبانه.

-والتموضع التفسيري الثالث هو أنّ بناء الجدار لأن الجدار كان لرجل صالح فوضع تحته كنز، فبناه الخضر حتى يصل الأيتام لكنزهم إذا ما بلغوا الرشد.

فانتقل المتلقي من خلال هذه البنية لتفسيرية من سياق صوري حدثي إشكالي غير مفسر إلى سياق صوري انكشافي تبريري، فتبلورت عنده حالة جمالية معرفية ناتجة عن وصوله إلى سياق انكشافي وضح سياقات صورية مضمرة سابقة.

---

(١)المصدر السابق، ٢٠٠.

٤- البنية الحدثية وتحطيم أفق الانتظار:

قد تقوم شخصيات محددة بأفعال حدثية مركزية بهدف الوصول إلى نتيجة ما، إلا أنّ هذه الأحداث تسير بطريقة أخرى، فتوصل إلى نتيجة مغايرة، تحطم أفق الانتظار لفاعل الأحداث.

وهذا ما يوجد في مجلس ذكر قصة النبي يوسف، إذ أعد الأخوة مكيدة لأخيهم، فألقوه في البئر، وباعوه بعد ذلك إلى جماعة من السيارة، وكان الهدف من بلورة هذه الأحداث إلغاء شأن يوسف – عليه السلام – وإبعاده عن أبيهم، "**وحملهم الحسد على أن تآمروا بينهم في أن يفرقوا بينه وبين أبيه بضرب من الاحتيال ويهلكوه فيما بينهم، كما أخبر الله تعالى عنهم في قوله: ((إِذْ قَالُواْ لَيُوسُفُ وَأَخُوهُ أَحَبُّ إِلَىٰٓ أَبِينَا مِنَّا وَنَحْنُ عُصْبَةٌ إِنَّ أَبَانَا لَفِي ضَلَٰلٖ مُّبِينٍ ٨))**[يوسف: الآية ٨] **أي خطأ بيّن في إيثاره يوسف وأخاه علينا**" [١]، غير أنّ هذه الأحداث المدبرة تجاوزت المقصود منها وانزاحت عنه، إذ أوصلت يوسف تدريجياً إلى امتلاك خزائن مصر وقيامه عليها، "**قال ابن عباس دعاه الملك فتوجه بتاجه وقلده بسيفه وحلاه بخاتمه،... فدانت له الملوك، ولزم الملك، وفوض إليه أمر مصر، وعزل قطفير عما كان عليه، وجعل يوسف مكانه**" [٢].

فالأحداث لم تسر نصياً وفق الآلية المُخطط لها، بل كان لها منطقها الخاص، المتمايز جوهرياً عن المنطق الموضوع لها، وانزياح الحدث عن المخطط له وتموضعه وفق آليته المنطقية الخاصة خلق بنية صورية حدثية خاصة، تحطم انتظار باني الأحداث، كما خلق إيقاعاً جمالياً حدثياً خاصاً، قائماً على المفارقة، ويتحرك في المسافة بين المراد ونقيضه المتحقق.

يستخلص مما سبق:

– تتمتع البنية الحدثية في عرائس الثعلبي بتعدد أنماطها، وهذه البنية لها دور مهم في منح الصورة السردية خصائص متفردة.

– تحضر البنية الحدثية العجائبية في العرائس، وتتميز هذه البنية بانزياحها عن البنية الحدثية النمطية، وارتباطها بسياقات إعجازية إلهية، ولهذه البنية الحدثية العجائبية دور مهم في منح السياق الحدثي خصوصية تخييلية صورية جمالية هائلة، وخلخلة تصورات المتلقي النمطية عن الخصائص الفيزيائية الوجودية.

---

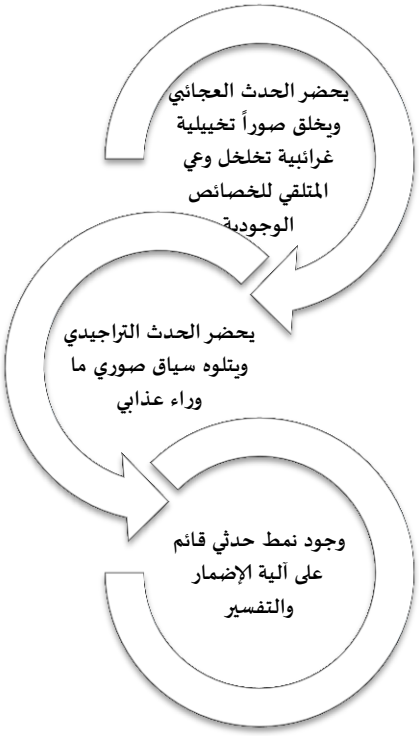
(١) الثعلبي، مصدر سابق، ١٠١.

(٢) يُنظر، الثعلبي، مصدر سابق، ١١٦.

- تبرز البنية الحدثية العذابية التراجيدية في العرائس، ويتميز الحدث الصوري العجائبي بتموضع صورة تخييلية جمالية وراءه، تتمحور حول السياق الما بعد عذابي، وتتناقض معه، ما يخلق ثلاث صور حدثية تفاعلية؛ صورة حدثية تناقضية، وصورة حدثية عذابية تراجيدية، وصورة حدثية ما بعد عذابية.

- يتموضع في العرائس نمط صوري حدثي قائم على الإضمار والتفسير، إذ يسرد صور حدثية مضمرة غير موضحة يتلوها تفسير يجلو أسباب تموضع الصور الحدثية وفق هذه الآلية، ما يخلق عند المتلقي حالة معرفية جمالية ناجمة عن انتقاله الإيقاعي الصوري من المضمر إلى المفسر.

- تحضر في العرائس صور حدثية يبنيها الفاعل لأهداف محددة إلا أنّها تسير وفق منطقها الخاص محطمة أفق انتظار الباني الحدثي، وخالقة حالة تفاعلية جمالية، ناجمة عن الانتقال بين المراد والواقع.



الشكل(٤/١)

تعالق الصورة السردية الموسعة مع السياق الحدثي.

المطلب الخامس: المنظور السردي وبناء الصورة السردية:

تتعلق الرؤية السردية بالكيفية التي تُدرك فيها القصة من طرف السارد، ويستخدم النقد الإنكليزي مصطلح وجهة النظر بدل الرؤية السردية، كما يوجد مصطلحاً ثالثاً معادلاً لهما، ألا وهو المنظور السردي، وتختلف الأبحاث وتتعدد التصورات حول مفهوم الرؤية السردية، وهذا ما يجعل البحث في مفهوم الرؤية السردية مفتوحاً ومتطوراً ومتغيراً، وفي دراسة المنظور الرؤية السردية في عرائس الثعلبي ستعتمد الدراسة على تصور توردروف لمفهوم الرؤية السردية، وذلك لأنّه يتميز بالوضوح النظري، والتكثيف، ولأنّه يقيم حدوداً تمييزية واضحة بين أشكال الرؤية السردية، ويقترح قرائن نصية ومؤشرات لسانية واضحة تمكن من ضبط وتعرّف كلّ شكل من أشكال الرؤية السردية، بخلاف التصورات الأخرى التي تتميز بالتشعب، والغرق في تفريع المفاهيم والتصنيفات(١).

وحين يدرس المنظور السردي في العرائس فما يهم تحديداً هو اكتشاف دور هذا المنظور في بناء خصوصية الصورة السردية.

١- الرؤية من الخلف:

في هذه الحالة يكون السارد أكثر معرفة من الشخصيات النصية، "إنّه يرى ما يجري خلف الجدران، كما يرى ما يجري في ذهن بطله، وما يشعر به في نفسه، فليس لشخصياته أسرار، وتتجلى شمولية معرفة السارد إما في معرفته برغبات إحدى الشخصيات وأفكارها، وإما في سرد أحداث لا تدركها الشخصية"(٢).

ومن معرفة السارد لمضمرات سلوكيات الشخصيات ما ورد في مجلس قصة ذكر النبي يوسف، فبعد أن ألقى الأخوة بيوسف –عليه السلام – في البئر، ووصلوا إلى أبيهم، "**اصطرخوا صراخ رجل واحد، ورفعوا أصواتهم بالبكاء، فعلم يعقوب أنّهم قد أصيبوا بمصيبة، فلما وافوه اجتمعوا وتقدموا بين يديه وشقوا جيوبهم وبكوا، ففزع يعقوب وقال: مالكم يابنيّ، وأين يوسف؟ قالوا: يا أبانا إنّا ذهبنا نستبق: أي ننتضل،... ((وَتَرَكْنَا يُوسُفَ عِندَ مَتَٰعِنَا فَأَكَلَهُ ٱلذِّئْبُۖ وَمَآ أَنتَ بِمُؤْمِنٍ لَّنَا وَلَوْ كُنَّا صَٰدِقِينَ))**[يوسف: الآية١٧] **وهذا قميصه ملطخ بدمه. فذلك قوله تعالى:((وَجَآءُوٓ أَبَاهُمْ عِشَآءً يَبْكُونَ))**[يوسف: الآية ١٦]**وإنما فعلوا ذلك**

(١) يُنظر: أبو عزة محمد: تحليل النص السردي، مرجع سابق، ٧٣، كما يُنظر: تزفيتان توردروف: مقولات السرد الأدبي، ط١ ، ترجمة: الحسين سحبان وفؤاد صفا، ضمن كتاب طرائق التحليل السردي، (منشورات اتحاد كتاب: المغرب،١٩٩٢) ، ٦١.

(٢) أبو عزة محمد، تحليل النص السردي، مرجع سابق،٧٣..

ليكونوا في الظلمة أجرأ على الاعتذار وتزوير ما مكروا فقد قالوا: لا تطلب الحاجة في الليل، فإنّ الحياء في العينين"[١] .

فأخوة النبي يوسف لم يصرحوا بمغزى قدومهم على أبيهم في الليل لإخباره بأكل الذئب ليوسف –عليه السلام– ، إلا أنّ السارد يعرف خبايا هذا السلوك ومضمراته، فهو نابع من قدرة الليل على إخفاء سيمياء وجوههم، وتغطية كذب النبأ الصادر عنهم، ومعرفة السارد بهذه المضمرات السردية خلق صورة سردية تفسيرية مكملة للصورة السردية المتمحورة حول تزييف تمظهرات حزن أخوة النبي يوسف، وقد كان لهذه الصورة السردية التفسيرية دور كبير في خلق حالة معرفية جمالية عند المتلقي ناجمة عن وعيه بمضمر سلوكي مركزي لا تعرفه الشخصيات المتفاعلة في الإطار الحدثي.

وتوجد أحداث لا تدركها الشخصية منها ما جاء في باب ذكر امتحان الله لآدم –عليه السلام–، إذ تتموضع ضمن هذا السياق السردي شخصيتان مركزيتان آدم وحواء من جهة وإبليس من جهة ثانية، فآدم وحواء كانا في سياق مكاني محدد، ألا وهو الجنة، ولا يعرفان الأحداث السياقية الخارجية التي تدور من حولهما، والمتمحورة حول تدبير إبليس مكيدة لإخراجهما من سياقهما المكاني النعيمي، إلا أنّ السارد يعرف هذا السياق الحدثي ومطلع عليه، "**وقيل إن إبليس لما سمع بدخول آدم الجنة حسده وقال: يا ويلاه أنا أعبد الله منذ كذا وكذا ألف سنة ولم يدخلني الجنة، وهذا خلق خلقه الله تعالى الآن فأدخله الجنة، فاحتال في إخراج آدم عليه السلام من الجنة**"[٢]وهذه المعرفة لسياق حدثي مجهول للشخصيات المركزية خلق صورة سردية تمثل السياق الحدثي المضمر عند آدم وحواء، وأفرز بنية إيقاعية تتردد بين المجهول والمعلوم.

٢- الرؤية بالمصاحبة:

في هذه الحالة يعرف السارد بقدر ما تعرف الشخصية، فلا يقدم للمروي أو القارئ معلومات أو تفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها، أي أن معرفته مساوية لمعرفة الشخصية [٣]، والمظهر المسيطر لهذه الرؤية هو ضمير المتكلم، حيث تتولى

---

(١) يُنظر: الثعلبي، مصدر سابق، ١٠٤.

(٢) الثعلبي، مصدر سابق، ٣٠.

(٣)) يُنظر: أبو عزة محمد: تحليل النص السردي،مرجع سابق،٨٣، ولحميداني حميد: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ط٣ (المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع – بيروت ١٩٩٣)، ٤٥.

الشخصية ذاتها بسرد الأحداث، في هذه الوضع توصف الشخصية بالشخصية السارد، وقد يستخدم السارد أيضا ضمير الغائب بشرط أن تكون معرفة السارد مساوية لمعرفة الشخصية.

وتبرز هذه الرؤية السردية تحديداً في فصل بدء أمر الخضر –عليه السلام–، إذ يسير السارد مع البنية الحدثية المضمرة، ذات التمفصلات المتنوعة، خرق السفينة، قتل الغلام، بناء الجدار، من دون أن يعرف المغزى الكامن وراء إتيان الخضر هذه الأحداث، وذلك إلى أن يقدم الخضر –عليه السلام– المغزى من سياقات أفعاله المتتالية، وتكمن جمالية هذه الرؤية السردية المتموضعة نصياً في حالة الانتقال من السياق الصوري المجهول لدى السارد والقارئ إلى سياق مضاد حامل لبنية معرفية تفسيرية.

٣- الرؤية من الخارج:

في هذه الحالة تكون معرفة السارد أقل من معرفة الشخصية، فهو يصف ما يراه ويسمعه لا أكثر، بمعنى أنّه يروي ما يحدث في الخارج، ولا يعرف مطلقاً ما يدور في ذهن الشخصيات، ولا ما تفكر به أو تحسه من مشاعر، إنّه يعرف ما هو ظاهر ومرئي من أصوات، وحركات، وألوان، ولا ينفد إلى دواخل الشخصيات وأعماقها، ويعتقد توردروف بأن هذا الطابع الحسي الخارجي هو نسبي، ولا يعدو أن يكون مواضعة، وأنواع السرد التي تنتمي إلى هذا الشكل قليلة بالمقارنة مع الأنواع الأخرى(١).

وتبرز هذه الرؤية السردية بوضوح على امتداد البنية النصية لعرائس الثعلبي، إذ يجد المتلقي نفسه في مواجهة السياقات الحدثية بكل تفاصيلها كما حدثت، ولهذه الرؤية دور مهم في إحداث توازن نصّي عمومي، إذ تتضافر هذه الرؤية مع الرؤى السابقة محدثة تنوعاً منظورياً نصياً.

يستخلص مما مضى:

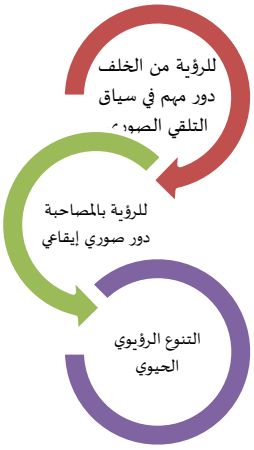
– تبرز الرؤية من الخلف في عرائس الثعلبي، فيكون السارد عارفاً لدقائق سلوكيات الشخصيات، ولهذه الرؤية دور مهمّ في التلقي، إذ يدخل القارئ في سياق معرفي جمالي ناجم عن وعيه بمضمرات نفسية لا تعرفها الشخصيات المتفاعلة في بنية السياق النصي.

– وتبرز الرؤية بالمصاحبة في العرائس فلا يعرف السارد خبايا الأمور إلا بعد أن يكون قد عرفتها الشخصيات، وتكمن جمالية هذه الرؤية في الإيقاع التنقلي من المجهول إلى المعلوم.

–وتتضافر هذه الرؤى مع الرؤية من الخارج محدثة تنوعاً رؤيوياً حيوياً على مدار الامتداد النصي لعرائس الثعلبي.

---

(١) يُنظر: أبوعزة، مرجع سابق، ٨٢.



الشكل(١/٥)

تعالق الصورة السردية الموسعة مع المنظور السردي.

الخاتمة والنتائج

الصورة السردية في كتاب "العرائس" للثعلبي ممتلكة خصوصيتها الجمالية والدلالية من خلال تعالقها مع مجمل العناصر النصية المكوِّنة للسياق النصي، مثل: الشخصيات، وفضاء الزمان، وفضاء المكان، والحدث، والمنظور السردي، وقد وصلنا من خلال هذه الدراسة لتعالقات الصورة السردية الموسعة مع مكونات السياق النصي في كتاب العرائس للثعلبي إلى النتائج الآتية:

– طبيعة البنية الصورية السردية في كتاب العرائس للثعلبي تأثرت تأثراً واضحاً بخصوصية الشخصيات المتموضعة ضمن البنية النصية، فقد كان حضور الشخصية المركزية ينتج صوراً سردية غرائبية توازي طاقات هذه الشخصية المتفردة، وانزياحها الكلي عن الشخصية الإنسانية، أما الشخصيات الإنسانية المكتسبة طابعاً قداسياً بسبب صلتها مع الله – عز وجل –، فعند تفاعلها مع شخصيات إنسانية نمطية تظهر، نصياً، صور سردية صراعية، أما عند تفاعلها مع الله – عز وجل – فيُنتج، نصياً، صورٌ سردية غرائبية ذات طابع إعجازي.

– تحضر الشخصية الأنثوية حضوراً بارزاً في عرائس الثعلبي، ومن أبرز أنماط هذا الحضور: الشخصية الأنثوية الشبقية، والشخصية الأنثوية الصدامية، والشخصية الأنثوية الأمومية.

– تبرز الشخصية العجائبية في عرائس الثعلبي، وتتحقق عجائبية هذه الشخصية من خلال امتلاكها خصائص جديدة مضافة إلى خصائصها المركزية.

– تنوع آليات بناء الزمن في عرائس الثعلبي، إذ هنالك التعطيل والتسريع، والاسترجاع والاستباق، وقد كان لكلّ آلية من هذه الآلية تأثير محدد في البنية الصورية السردية المتموضعة في سياقها.

– يبرز الفضاء المكاني العلوي في العرائس في علاقة صورية تضادية مع السياق المكاني الأرضي، والتفاعلات القائمة بين هذين المكانين هي تفاعلات عمودية، إذ قد تتبلور حركة عمودية من الفضاء العلوي إلى الفضاء الأرضي، وهذه الحركة العمودية تفرز حركة صورية نوستاليجية ناجمة عن الحنين إلى السياق المكاني الأول، وقد تتبلور حركة عمودية مضادة من السياق الأرضي إلى السياق العلوي، وهذه الحركة الصورية الحيوية تُقطع صورياً من خلال تمسك الذات المنتقلة بالسياق المكاني العلوي ورفضها الارتداد النكوصي إلى السياق الصوري الأرضي.

– تبرز البنية الحدثية العذابية التراجيدية في العرائس، ويتميز الحدث الصوري العجائبي بتموضع صورة تخييلية جمالية وراءه، تتمحور حول السياق الما بعد عذابي، وتتناقض معه،

ما يخلق ثلاث صور حدثية تفاعلية؛ صورة حدثية تناقضية، وصورة حدثية عذابية تراجيدية، وصورة حدثية ما بعد عذابية.

- تبرز الرؤية من الخلف في عرائس الثعلبي، فيكون السارد عارفاً لدقائق سلوكيات الشخصيات، ولهذه الرؤية دور مهمّ في التلقي، إذ يدخل القارئ في سياق معرفي جمالي ناجم عن وعيه بمضمرات نفسية لا تعرفها الشخصيات المتفاعلة في بنية السياق النصي.

ثبت المصادر

أولاً: المصادر

- الثعلبي، أبي إسحاق أحمد بن محمد النيسابوري (ت٤٢٧هـ) ، قصص الأنبياء المسمى عرائس المجالس، تحقيق: عبد اللطيف حسن عبدالرحمن، ط٦(دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٤٣هـ).

ثانياً: المراجع

- ترحيني فايز: الدراما ومذهب الأدب، ط١، (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٨)
- تزفيتتان توردروف: مقولات السرد الأدبي، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، ضمن كتاب طرائق التحليل السردي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط١، ١٩٩٢.
- جميل حمداوي: بلاغة الصورة السردية في القصة القصيرة (نحو مقاربة بلاغية جديدة للصورة السردية)، حقوق الطبع محفوظة للمؤلف، ط١، ٢٠١٤.
- الجيلاني الغرابي: عناصر السرد الروائي، منشورات عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط١، ٢٠١٦.
- الحرة بهياني: بناء الحدث في المجموعة القصصية القرابين لعيسى شريط، رسالة ماجستير، جامعة العقيد آكلي محند أولحاج، ٢٠١٥/٢٠١٦.
- حليمة مصباح جلاب: بنية الزمن السردي في القصة الليبية القصيرة، مجلة شمال جنوب، العدد ٨، ديسمبر، ٢٠١٦.
- حميد لحمداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩١.
- رتسلاف ووازنياك: مدخل إلى علم النص؛ مشكلات بناء النص؛ تر: سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للتوزيع والنشر، القاهرة، ط٣.
- روبرت دي بوجراند: النص والخطاب والإجراء، ترجمة: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ١٩٩٨.
- الزبيدي أبو الفيض محمّد بن عبد الرزّاق الحسيني، تاج العروس، مجموعة من المحققين، دار الهداية، د.ط، دت.
- سامي شهاب أحمد: سرد ما بعد الحداثة، دار الحامد للنشر، عمان، ط١، ٢٠١٦
- سعيد يقطين: السرد العربي مفاهيم وتجليات، الدار العربية للعلوم، ومنشورات الاختلاف، ط١، ٢٠١٢.

- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي: النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط٢، ٢٠٠١.
- سيزا قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، مكتبة الأسرة، مصر، ٢٠٠٤.
- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، العدد ١٦٤، غشت ١٩٩٢.
- عبد الفتاح كليطو: الأدب والغرابة، دار توبقال، المغرب، ط٨، ٢٠١١.
- ابن فارس معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر، د. ط، ١٩٧٩.
- محمد أبوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، منشورات الاختلاف، والدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، ٢٠١٠.
- محمد خطابي: لسانيات النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١.
- محمد عزام، النص الغائب: تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د. ط، ٢٠٠١.
- محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاءابيروت، ط١، ١٩٩٦.
- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط٣، ١٩٩٢.
- ابن منظور أبو الفضل جمال الدين، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط٣.
- مها القصراوي: الزمن في الرواية العربية، دار فارس الأردن، ط١، ٢٠٠٤.
- ناصر عبد الرزاق الموافي: القصة العربية، دار الوفاء للطباعة والنشر، المنصورة، ط٢، ١٩٩٦.
- نبيل راغب: فن الرواية عند يوسف السباعي، مكتبة الخانجي، القاهرة، د.ط.
- النساج: تطور القصة القصيرة في مصر، هامش ٨،٩/ مكتبة غريب.