رابعاً
مِعْمَارُ البناء العامُّ للقِصَّةِ

الحَدَثُ:

سياقات القصة - كما أسلفنا - تصوِّر حدثاً متكاملاً له بداية ووسط ونهاية. وقد تصدَّرت بمقدمة تشويقية تمثلت في آيات السورة الثلاثِ الأولى، كما افتتحت حدث البداية بعنصرٍ تشويقيٍّ مضاف، زيادة في إثارة لهفَة القارئ إلى متابعة السرد القصصي، وهو قوله تعالى: ﴿لَقَدْ كانَ فِي يُوسُفَ وَإِخْوَتِهِ آياتٌ لِلْسّائِلِينَ﴾ علاوة على العناصر التشويقيّة الموزعة بين أثناء القصة.

بِدايَةُ الحَدَثِ:

بدأ الحدث القصصيّ في السرد بمواجهة يوسف لأبيه وإسماعه أحداث الحلم الغريب الذي رآه، فتنبّأ الأب تنبؤاً تلقائياً بما سيتمخَّض عنه هذا الحلم، ولم يقع إلاّ ما توقَّعه الأب، لا تعسُّفاً بل لأن خلفية هذا الحدث الممثَّلة في كون يوسف وأخيه أحبّ إلى أبيهم من سائر الإخوة، ما كانت تنشِئ إلاّ انفعال الحَسَدِ في نفوسهم وما تبعه من كيد.. وهكذا نمت البداية الحَدَثِيَّةُ نمواً عضوياً، وسيقت من نقطة البداية سياقاً

متآلفاً كل الأحداث التالية والتفاصيل المستقبليَّة المتعاقبة في بنية القصة.

التَّنامي والوَسَطُ في القِصَّةِ:

وحين تتنامى بداية القصة فإنَّها تنشئ وسطاً غنياً بالمواقف والانفعالاتِ والأحداث والتداخلات التي نشأت أصلاً من نقطة البداية وبذرتِها النامية، فلولا غلبة الحبِّ على قلب الأب. تجاه يوسفَ لما نشأ انفعال الحسد في نفوس الإخوة، ولما أثار فيهم دافعِ الثأر والانتقام، وما كنّا لنجد يوسفَ في البئر وحيداً، أو نراه مباعاً بثمنٍ بخس، وقس على ذلك سائر الحلقات القصصيّة المتداخلة في سلسلة الحدث القصصي والمشاهد التصويرية هنا وهناك في مساحتها الممتدَّة في الوسط. فمرحلة الوسط نامية عن البداية متشكلة من خيوطِها، متبلورة بمادتها متفرعة من أصلها ومنطلقة من دفعها وحركتِها.

وتحفل القصَّة في وسطها بمحاور تأزيم المواقف الابتدائية ونقاط التطوُّر الإشكالية؛ حتى لتنوء الشخصيات بما تعانيه، وتتعقد الأحداث وتتضخَّم المشاكل.. ثم تنفرج العقد تدريجياً ويعود التوازن إلى بُنيَة القصة.

تَأزُّمُ الأحداثِ في الوَسَطِ:

في وسط القصة مثلاً تتأزم حالة البطل، ويستبد به قلق شديد بفعل إغراءات المراودة الملحَّة من امرأة العزيز تارةً، ومن انبهار نسوة المدينة تارةً أخرى، ويستنفد رصيده الاحتياطي الضخم من الرفض الواعي والاستعصام، ولا تنفرجُ الأزمة إلاّ حين تبلغ ذروة عنفها، إذ يطرق باب السماء ليصرفَ عنه الكيد، ويدفع ثمن الانفراج حياة مغلقة بين جدران السجن الصمّاء بضع سنين..

كما تقع امرأة العزيز فريسةَ هواها المتحكم، وتشتدُّ معاناتها وتتعقَّد حالتها، وتتخذ موقف الهجوم حيناً، والدفاع حيناً آخر، وتتبع كل أساليب الترغيب والترهيب تحت ضغط رغبتها القاهرة، حتى تبلغ مشكلتها قمَّة التعقيد حين تُحرم من يوسف الذي آثرَ السجن على الفتنة، فتكون مدَّة السجن هذه فترةَ هدنةٍ لصراعها ومراودتِها، وفرصةً لها لمراجعة حساباتها، وانفتاحاً تدريجياً لأبواب مشكلتها.

وفي محور آخر يشتدّ التأزم الانفعالي لدى يعقوب عليه السلام، ويغدو نهباً لمشاعر الأسى والأسف حتّى ليكاد يشرف على الهلاك.

وفي خطٍّ آخر من خطوط الوسط يتعقَّد موقف أحد الإخوة ويعاني بمرارةٍ من مشكلة عدم قدرته على الوفاء بوعده لأبيه بإعادة أخٍ ليوسف معهم إلى أبيه، فيفضل البقاء في أرض الغربة مكروباً على مواجهة أبيه بلباس التقصيرِ.

ولم يكن صاحبا سجن يوسف أقلّ قلقاً وتأزماً من ملك مصر لِمَا رأوا جميعاً من أحلام أقضَّت مضاجعهم.

النِّهايَةُ الحَسَنةُ والمتساوِقَةُ عن أحداثِ الوَسَطِ:

وتأتي نهاية القصة متساوقةً من الأحداث الوسطية المثقلة بالعقد لتفرِّج الكروب وتيسِّر الأمور، وكان خروج أحد صاحبي سجن البطل بمثابة مفتاح العُقد المستحكمة في بناء القصة، فقد تبلورت نهايات الأحداث بشكلٍ سارٍّ لمعظم الشخصيات الرئيسة والثانوية في القصة تقريباً؛ بعد دلالة الساقي للملك على مواهب يوسف في التأويل.. يوسف نجا من الفتنةِ، كما بُرِّئت ساحته من السُّوء، وتحقق مغزى حلمه فتبوّأ عرش مصر، والتقى أبويه، ونال مجد الدنيا، ورضوان الله تعالى.. يعقوب عليه السلام انفرجت أزمته وعاد إليه بصره والتأم الشملُ العائلي بحضوره ومباركته.. إخوة يوسف صفت كدرة قلوبهم، واستعادت مشاعرهم توازنَها، وتآلفت

علاقتهم بيوسف وأخيه وأبيهم وانسجمَتْ واستقرت.. امرأة العزيز أُنْقِذَتْ من آلام الكلف بيوسفَ، ونزعت عن سمعتها تهمة الخيانة، وثابت إلى رشدها، وتلاشت في شعورها حدّة الصراع، بل إن المجتمع المصري كله حاز الخيراتِ ورفل في النعيم.

أسلوبُ البِنَاءِ الدّائريّ:

وقد اتَّبعت القصة أسلوب البناء الدائري. فقد أشير إلى هذه النهاية المتفائلة بشكل متشابه في البداية حين قال يوسف لأبيه: ﴿ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَباً وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي ساجِدِينَ ﴾.

البِنَاءُ والنَّسيجُ:

شبَّه بعض الأدباء القصة ببناء الجسم الحيّ الذي تتآلف أعضاؤه وأجزاؤه فيما بينها بتناسق وتناغم، يتشكَّل فيها الطابع المكتمل الفريد لهذا البناء، ومثَّلوا لهذه الأجزاء بمثال الخيوط التي تكوِّن النسيج لقطعة القماش.. فالقصة إذن لا بد لها من خيوط جزئيَّة أو أعضاء متلاحمة ليقوم بناؤها على أسس عمرانية، وتصميميَّة ناجحة، ومن هذه الخيوط مثلاً: الأسلوب، المُشكلة، المناجاة.

الأسلُوبُ: جَمَالٌ.. وثَراءٌ:

فالأسلوب له أهميَّة متميزة في السَّرد القصصي من حيث نوعية الألفاظ المستعملة مدلولاً وإيقاعاً، وخصائص العبارات المشكّلة لبُنية القصة ونسيجها، بل وحتى الحروف المنتقاة لتركيب الكلمات، تؤدي غرضاً جليّاً في توصيل المضمون للقارئ. وإضافة إلى ما ذكرنا فإنَّ اللغة هي أداة التصوير، والتصوير القصصي ضرورةٌ فنيَّةٌ، إذ إنَّه من جهة يضفي الحيوية على أحداث القصة، ويخصب التصوُّر ويشحذ الخيال، ومن جهة أخرى فإن للصورة دوراً إيقاعياً، فقد تكون الصورة (مفتاحاً لنغمة، أو قد تقيم العلائق بين شخوصٍ في القصَّة، وأشياء أو أشخاص خارج القصة)[1]، يقول صاحب (الكشّاف) في وصف أسلوب القصة في سورة يوسف في تفسيره لقوله تعالى: ﴿نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ﴾: (المراد بأحسن الاقتصاص على أبدع طريقة وأعجب أسلوب)[2] بينما عزا الآلوسي وجه الأحسنيَّة إلى اشتمال القصة على المواقف الدراميّة، وأوجه الصراع، وغنى الأحداث، ووفرة الصّور، وحسم الأقدار ونفوذها؛ إذ قال: (ووجه أحسنيَّتها اشتمالها على حاسدٍ ومحسود، ومالك

(١) لين أولتنبريد: الوجيز في دراسة القصص، ص١٧٤-١٧٥.

(٢) الزمخشري: الكشاف، ٢/٣٠١.

ومملوك، وشاهد ومشهود، وعاشق ومعشوق، وحبس وإطلاق، وخصب وجدب، وذنب وعفو، وفراق ووصال، وحلٌّ وارتحال، وذلٌّ وعزٌّ، وقد أفادت أنه لا دافع لقضاء الله تعالى، ولا مانع من قدره)[1]، ولا يخفى على القارئ ما في لفظ الهمّ في قوله تعالى: ﴿ وَلَقَدْ هَمَّتْ بِهِ وَهَمَّ بِها ﴾ من دلالة صائبة على الحركة النفسية القوية التالية لقرار الإرادة.

وحين يشتد الانفعال في النفس، وتثور الأحاسيس وتفيض، فإن الشدَّات المتلاحقة في الكلماتِ كفيلة بتجسيد هذه القيم الانفعالية، مثل قول امرأة العزيز الذي يشع إصراراً وعنفاً: ﴿ فَذَلِكُنَّ الَّذِي لُمْتُنَّنِي فِيهِ وَلَقَدْ راوَدْتُهُ عَنْ نَفْسِهِ فَاسْتَعْصَمَ وَلَئِنْ لَمْ يَفْعَلْ ما آمُرُهُ لَيُسْجَنَنَّ وَلَيَكُوناً مِنَ الصّاغِرِينَ ﴾.

وإذا أرادت القصة تأكيدَ شعورٍ (ما) في نفس الشخصية فإنها تعبِّر عن ذلك بما يدل عليه من لفظٍ مؤكَّد، فيعقوب تنبأ ليوسف بكيد إخوته له، وأراد أن يحذِّره ويخوِّفه منه، فلم يكتف بتصوير تنبئه هذا، بل أكَّده أيضاً وكأنه حاصل ومتحقق وبشكل يثير الخوف والقلق: ﴿ فَيَكِيدُوا لَكَ كَيْداً ﴾.

ولقد وصفت القصة الدم الذي لطَّخ به الإخوة قميص يوسف بأنَّه دم كذب للمبالغة في الدلالة على كذبه؛ فكأنَّه

(١) الآلوسي: روح المعاني: ١٢/١٧٦.

الكذب بعينه. وحيث إنَّ امرأة العزيز كانت مغرورة بنفوذها وسطوتها على زوجها، فإنَّها استعملت في تهديدها ليوسف بالسجن صيغة البناء للمجهول ﴿لَيُسْجَنَنَّ﴾ لتدلَّ الصيغة على سرعة دخوله السجن بعد مخالفته أمرها بحيث (لا يدخل بينهما فعلُ فاعل)[1].

والقصة تعمَد إلى التعريف أو التنكير، كلٌّ في موقعه المناسب، فالأرض التي يُنفى إليها يوسف هي نكرة، أرضٌ (منكرة مجهولة بعيدة عن العمران)[2] ﴿أَرْضاً يَخْلُ لَكُمْ وَجْهُ أَبِيكُمْ﴾ وهذا هو المطلوب الدقيق للإخوة، أن يُنفى يوسف إلى أرض بلا عنوان وغير معروفة، وهي بعيدة.. بعيدة، فَلا يلتقيه أبوه. وحيث راودت النسوة يوسف قَدَّمن تقريرهن في القصة ملخصاً بهذه العبارة ﴿ما عَلِمْنا عَلَيْهِ مِنْ سُوءٍ﴾ ليُنفى السوءُ عنه أيّاً كان نوعه، وعزَّز الحرفُ (من) هذا النفي؛ إذ إن الأجزاء الصغيرة للسوء النكرة منفيةٌ. وعلَّل آخرون هذه الأحسنية بالطابع التفاؤلي والخاتمة السعيدة التي ختمت بها القصَّة: (وقيل: إنما كانت أحسن لأنَّ غالب من ذكر فيها كان مآله إلى السعادة)[3]. وربط (جلال

(١) الآلوسي: روح المعاني، ١٢/٢٣٤.

(٢) الزمخشري: الكشاف، ٢/٣٠٥.

(٣) الآلوسي: روح المعاني، ١٢/١٧٦.

الدين السيوطي) تميِّز القصة باشتمالها على حدث متطوِّرٍ متنامٍ وتغطيتها لمساحة واسعة من الحياة الشخصية للبطل، ومرافقتها لهذه الحياة حتّى نهايتها وهو ما عناه بقوله إنها (مبسوطة تامة)[1]، وقد تكون كلّ هذه التحليلات سليمة، وهي لا تنقض التفسيرَ البيانيّ والبلاغيّ لصاحب الكشاف، إذ إن هذه الأهداف والأبعاد الإيجابيَّة التي ضمَّتها القصة لا يمكن أن تظهر صقيلة مؤثِّرة ناضجة إلاّ بتوافر الأسلوب الفني المتميز، واللغة البليغة، العميقة الدلالة، والغنية بالصّورة، والبارعة في الأداءِ والتوصيل والإيجاز والتكثيف، علاوة على عمق المضمون وغنى الإيحاء، وذلك هو أسلوب هذه القصة بلا مبالغة ولا تجاوزٍ.

التَّصريفُ الأمثلُ للكَلِمَةِ، دَلالِيّاً وإيقاعِيّاً:

فالكلمة في القصة مصرّفة دلاليّاً وإيقاعيّاً لتحقيق الغرض المطلوب، وكما قال الخطّابي: (فإنَّكَ: لا ترى شيئاً من الألفاظ أفصحَ ولا أجزل ولا أعذب من ألفاظه) فالألفاظ فيها - تلائم المعاني وتدلُّ عليها دلالة دقيقة، وتعبر عمّا في نفوس قائليها من مشاعر ومضامين: فقد وصفت مثلاً عمل امرأة العزيز حين أغلقت الأبواب بتعبير

(١) الآلوسي: روح المعاني، ١٢/١٧٦.

ينمُّ عن حرصها الشديد على تحقيق رغبتها بعيداً عن الأنظار، ولمنع يوسف من الخروج فهي قد: ﴿ وَغَلَّقَتِ الأَبْوابَ ﴾ - بتشديد اللام - ليوحي هذا الإيقاعُ الشديد إلى تلك الرغبةِ العارمة.

وحين تذهل النسوة عن أنفسهن، ويغبنَ عن وعيهنَّ بعد تملّي جمال يوسف الآسر فإنهن ﴿ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ ﴾ (بالتشديد) ولم (يَقْطَعْنَها) وحسب، وقطَّعن الأَيْدي، وليس مجرَّد أجزاء منها وهي الأصابع! والفعل المضارع تستعملهُ لاستحضار الصور وإعادتها بالتصوير البطيء لوصفها، مثل قولّي صاحبي السجن: ﴿ إِنِّي أَرانِي أَعْصِرُ خَمْراً ﴾ و ﴿ إِنِّي أَرانِي أَحْمِلُ فَوْقَ رَأْسِي خُبْزاً تَأْكُلُ الطَّيْرُ مِنْهُ ﴾ ومثل قول الملك وهو يصف تفاصيل رؤياه: ﴿ إِنِّي أَرَى سَبْعَ بَقَراتٍ سِمانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجافٌ وَسَبْعَ سُنْبُلاتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يابِساتٍ ﴾.

والقصَّة تستعمل الكلمات ذات الإيقاع الهادئ والجرس الخافت في المناسباتِ المقتضية لها كحالات الرجاء والأسى والدعوة إلى الله، كما تستعمل الكلمات القويّة الجرس للتعبير عن حالات التوتُّر والتأزُّم والانفعال الجارف، فمثلاً حين يتوسل إخوة يوسف، تسمع منهم هذه الكلمات المنوّنة أو المحتوية على النون بنغمته اللطيفة: ﴿ إِنَّ لَهُ أَباً شَيْخاً كَبِيراً فَخُذْ

أَحَدَنا مَكانَهُ إِنّا نَراكَ مِنَ الْمُحْسِنِينَ ﴾ ، وحين يدعو يوسفُ ربَّه ويناجيه، نسمع هذا الهتاف الشكور: ﴿ رَبِّ قَدْ آتَيْتَنِي مِنَ الْمُلْكِ وَعَلَّمْتَنِي مِنْ تَأْوِيلِ الأَحادِيثِ فاطِرَ السَّماواتِ وَالأَرْضِ أَنْتَ وَلِيِّي فِي الدُّنْيا وَالآخِرَةِ تَوَفَّنِي مُسْلِماً وَأَلْحِقْنِي بِالصّالِحِينَ ﴾ ، أمّا قول يوسف مع نفسه في وصف إخوته بعد أن اتَّهموه بالزور، ففيه من العنف والشدة ما فيه: ﴿ قالَ أَنْتُمْ شَرٌّ مَكاناً ﴾ وكذلك مقالات امرأة العزيز في حالات توتّرها، مثل قولها: ﴿ لَيُسْجَنَنَّ وَلَيَكُوناً مِنَ الصّاغِرِينَ ﴾ ، وكأن كلّ شِدَّةٍ يضغط بها القائل على مخارج الحروفِ.

إيقاعاتُ الحروفِ ودلالاتُها:

حتى الحروف في القصة مصرَّفة تصريفاً محكماً وموضوعة في السياق القصصي، لتؤدي دوراً مضاعفاً، مركباً، إذ إنها تؤدي دورها الإيقاعيّ والموسيقيّ كما تضيء المضمون المعنوي وتجلي معالمه:

ففي قول الإخوة: ﴿ لَيُوسُفُ وَأَخُوهُ أَحَبُّ إِلَى أَبِينا مِنّا ﴾ تؤدي (اللام) إضافة إلى وظيفتها الفنيّة في توازن التعبير النغمي، غرضها المضموني، إذ تنفي وجود أيّ شكٍّ في زيادة حبِّ الأب ليوسف وأخيه عن حبِّه لباقي الإخوة.. ولو قال:

يوسف وأخوه أحب إلى أبينا منّا[1] لانتفى حصول الغرضين معاً، وفي تعبير ﴿ وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَنْ نَفْسِهِ ﴾ يحقّق الحرف (عن) هدفه الفني علاوة على إعطائه معنى الجذبِ البالغ من قبل المرأة والإبعاد من قبل يوسف عليه السَّلام، وكذلك تعبير ﴿ رَبِّ قَدْ آتَيْتَنِي مِنَ الْمُلْكِ ﴾ فإذا كانت (مِنْ) هنا تعني بدقة جزءاً من الملك الدنيوي، فإن قراءةً متأنيَّةً للآية تجعلنا نتحقق من أهمية هذا الحرف في توازن الآية الإيقاعيّ.

ويقوم اللام في أوَّل كلمة (خاطئين) بالدور المزدوج ذاته ويؤكّد خطيئة الإخوة، كما يحفظ الشكل الخارجيّ للتعبير عن الخلل والنشاز، وكأن الكلمات الثلاث الأخيرة من الآية مضبوطة فنياً بهذا الحرف في قوله: ﴿ وَإِنْ كُنَّا لَخَاطِئِينَ ﴾ فلا يستقيم التعبير بـ: وإن كنّا خاطئين.

وقِس على ذلك:

﴿ إِنِّي لَأَجِدُ رِيحَ يُوسُفَ ﴾.

﴿ إِنَّكَ لَفِي ضَلَالِكَ الْقَدِيمِ ﴾.

﴿ إِنِّي لَيَحْزُنُنِي أَنْ تَذْهَبُوا بِهِ ﴾.

﴿ أَإِنَّكَ لَأَنْتَ يُوسُفُ ﴾.

(١) الآلوسي: روح المعاني: ٢/٢١١.

﴿ أَيَّتُها الْعِيرُ إِنَّكُمْ لَسارِقُونَ ﴾.

﴿ إِنِ الْحُكْمُ إِلاّ لِلَّهِ ﴾.

﴿ قالُوا سَنُراوِدُ عَنْهُ أَباهُ وَإِنّا لَفاعِلُونَ ﴾.

﴿ وَإِنّا لَهُ لَحافِظُونَ ﴾.

﴿ إِنّا إِذاً لَخاسِرُونَ ﴾.

والألفاظ مختارة لتعطي مضمونات مقيسة قياساً مفصلاً على رغبة المحاور في القصَّة، امرأة العزيز يعزُّ عليها أن تُحرَمَ من فتاها حرماناً أبدياً، لذلك تعرض أمام زوجها إحدى عقوبتين، يتبقّى لها بتنفيذ أيٍّ منهما بعضُ الأمل في نيل حظها منه: ﴿ إِلاّ أَنْ يُسْجَنَ أَوْ عَذابٌ أَلِيمٌ ﴾، لم تقل أن يكون من المسجونين لكيلا يفهمَ زوجها من العبارة، معنى الأبدية والدوام، ولم تطلب توقيعَ عقوبة الإعدام عليه مثلاً، كما أخَّرت مجرد طلبها بإنزال العذاب الأليم به عن طلبها بسجنه.. ثمَّ إنها فيما عرضت من عقوبات لم تكن صادقة مع نفسها، بل كانت تداري غضبَ زوجها الذي ضبطها مُتَلَبِّسة بالجرم - إنْ كان فيه أثارةٌ من غضب - كما كانت تخوّف بها يوسف ذاته من طَرَفٍ بعيد.. ولما أراد الشاهدُ أن يزيحَ عن نفسه تهمة الانحياز ليوسف،

قدَّم احتمال صدقِ المرأة وأخَّر احتمال كذبها في إفادته حين قال: ﴿إِنْ كانَ قَمِيصُهُ قُدَّ مِنْ قُبُلٍ فَصَدَقَتْ وَهُوَ مِنَ الْكاذِبِينَ * وَإِنْ كانَ قَمِيصُهُ قُدَّ مِنْ دُبُرٍ فَكَذَبَتْ وَهُوَ مِنَ الصّادِقِينَ﴾، وإذا كان السياق الزمني للحدث يقضي أن يتقدم (الهمّ) من قِبَل يوسف على الاستعاذة بالله فإنَّ ذلك لا يحصل في القصة إذ تقدمت فيها الاستعاذة على (الْهَمِّ): ﴿وَقالَتْ هَيْتَ لَكَ قالَ مَعاذَ اللَّهِ إِنَّهُ رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوايَ إِنَّهُ لا يُفْلِحُ الظّالِمُونَ * وَلَقَدْ هَمَّتْ بِهِ وَهَمَّ بِها لَوْلا أَنْ رَأى بُرْهانَ رَبِّهِ﴾ ذلك لأن هدف القصة هو إبراز البعد الأخلاقي في شخصيّة (يوسف) وإضاءة رفضه للإثم لأوَّل وهلة، ولا بأس بشيءٍ من التقديم أو التأخير في سبيل ذلك، ومن هنا فإن بعض المفسِّرين الذين تقيَّدوا بالتسلسل الزمني في ورود البنى الجزئية في القصة، اضطَّروا إلى أن يجعلوا برهان الله شيئاً آخر غير تعوذه بالله، عنصراً حياً (صوتاً أو صورة) وكلاهما يفسد عليه اللذة ويصدّه قسراً عن الخطيئة، مع أنَّ برهان الله هذا قد لا يكون سوى ضوء البصيرة الداخلية وهاتف التقوى الذي دفعه إلى التجرُّد من الحول والإمكانات والتعوذ بالله سبحانه؛ الذي يُرجَّح قَبُولُه لأنه من عَبْدٍ مُخْلِصِ النِّيّة لله وبكيفيَّةٍ قد تكون غير مرئية.

والألفاظ في هذه القصة بعدُ بحاجةٍ إلى دراسة وافية وإحصائية يعالجها قلم بلاغيٍّ ناقدٍ وفنّان، إلاّ أننا نستطيع أن نقرر بأنَّ هذه الألفاظ عميقة الدلالة، ذات إيحاءات غنية، وهي تتلاءمُ، ويتوافق بعضها مع بعضٍ، لتوصل إلى القارئ وبشكل جميلٍ وجذّابٍ كلَّ القيم المراد توصيلها إليه دون قسرٍ أو تكلُّفٍ أو تدخُّلٍ في حرِّيته. وتحفل القصة بالصور التي تجعل القارئ متعاطفاً مع الأحداث والمشاهد بحسِّه وخياله، وكأنه يعاين الواقع ويتملاّه ويعيشه حيّاً متحركاً نابضاً، وبراعة التصوير ماثلةً سواء في المشاهدِ والحوادث أو العواطف والانفعالات، أو معالم الشخصيات القصصية، أو تمثيل وبيان روحها الداخليّة وقيمها واتجاهاتها.

ففي مجال تصوير المشاهد، لاحظ البراعة والرشاقة والحيوية في تصوير مثل هذا المنظر: ﴿ وَاسْتَبَقَا الْبَابَ وَقَدَّتْ قَمِيصَهُ مِنْ دُبُرٍ وَأَلْفَيَا سَيِّدَهَا لَدَى الْبَابِ ﴾ إيجازٌ في العبارة، وكثافةٌ في المضمون، وتوافقٌ في الإيقاعِ، وصورةٌ حافلةٌ بالحركة، يستبق الخيال والحس في نقلها ونقشها وتصوُّرها، ها هو يوسف يعدو والمرأة تَتْبَعُه في سباقٍ عنيفٍ، ويدها تمتد بوحشية إلى قميصه لتشقه في عصبيَّة، وتمزِّقه في انفعالٍ ثائرٍ، وفجأة يبرز زوجها لدى الباب ليكملَ صورة

المشهد، ويضفي عليه حركةً من نوعٍ جديدٍ، حركةٍ تجمِّد الحركة السابقة، وتلغيها وتعرض صورة أخرى تتبعها، وهكذا تتلاحق الصُّور وتتوالى، صورةٌ تلْوَ صورة، والعين تراقب بلهفة، والخيال مُمْعِنٌ في مجاراة وتصوُّر المشاهد المستمرة والصُّور المتساوقة المتدافعة.

وفي مشهدٍ آخر تستدعي امرأةُ العزيز نسوة المدينة لتسوّغ مراودتها لفتاها، ترى صورةً تُرْسَمُ وتُلوَّنُ، ومشاعر تُبيّن من خلال الحركة، وبكلِّ جمال واختصار وحيوية، جوارٍ يتوجهن بخفة إلى بيوت النسوةِ، امرأة العزيز منهمكة في إعداد المتكأ في لقطة ثانية، وفي لقطة ثالثة متساوقة كلّ شيء جاهز لكن من دون أن يُشار إلى نوعه. إذ إن على الخيال أن يكمل فراغات الصورة لكيلا يجمد على حصاد الحواسّ.. والمرأة تناول النسوة السكاكين.. وبغتة يدخل يوسفُ لتثير صورته أعمق مشاعر الإكبار في قلوب النسوة، وتعمل السكاكين في أيديهن تقطيعاً وجرحاً وهن يردِّدن بذهول ويتمتمنَ بين الوعي واللا وعي: ﴿ حاشَ لِلَّهِ ما هَذا بَشَراً إِنْ هَذا إِلاّ مَلَكٌ كَرِيمٌ ﴾..

وهكذا نجح النقل التصويريّ في رسمه لمعالم الحدث. وسبحان من صور فأحسنَ التصويرَ!

وفي لقطة أخرى تصف القصّة منظر سفر أبوي يوسف وإخوته إلى مصر. فلا تذكر شيئاً عن وَعْثاءِ السفر وكآبة المنظر في طريق الرحلة الطويلة، لأنَّ الأشواقَ الأبدية تدفن كل آلام الطريق ومتاعبه، وفجأة ﴿ دَخَلُوا عَلَى يُوسُفَ ﴾ فتلاحقت الصور المحتشدة.. ضمٌّ وعناقٌ، وترحيبٌ وحفاوة، والأبوان يُرفَعان على العرش.. ثم يخرُّ الجميع في سجدة تكريم وتحية مَجْد، ويتدفق يوسف بالكلام، ويرهف القارئ سمعه، ويدير بصرَه، فلا يجد غير يوسف يقصُّ الذكريات، وينقّي الأجواء، ويُطَبِّعُ العلاقاتِ الأخوية، ويعدِّد الأفضال الإلهية، ويدعو ويناجي، في لغةٍ مؤثِّرةٍ، وأسلوبٍ خاشعٍ، فلا يملك إلاّ أن يشارك الجميعَ بصفة مراقب، وأن يندمج في جو الصورة ويندسّ بين حضورها وشخوصها وكأنَّ على رأسه ورؤوسهم الطير؟ هل ننقل كل الصّور؟ إن ذلك يقتضينا نقل القصة كلها، لأن القصة ليست سوى شريط من الصور الملوَّنة المتحركة على شاشة السورة، وكأنها الشلاّل الذي يصعبُ تفريق تفاصيله ومكوناته كما يصعب إنكار جماله وسحره، وتدفُّقه الهدّار في جريه.

تسجيلُ العواطفِ على شاشةٍ متحرِّكةٍ:

أمّا العواطف والانفعالات فإن القصَّة قد أجادت في تصويرها وتلوينها بالصورة المعبِّرة والمعاني المؤثرة في

النفس.. فهل هناك تعبيرٌ عن تمكن انفعال الحسد في النفس أقوى ممّا نُقِل على لسان إخوة يوسفَ في محاولتهم التآمرية على أخيهم إذ عرضوا هذا الاقتراحَ؟

﴿ اقْتُلُوا يُوسُفَ أَوِ اطْرَحُوهُ أَرْضاً يَخْلُ لَكُمْ وَجْهُ أَبِيكُمْ ﴾ إنه يصور ما قصدوه من حصر حب أبيهم في ذواتهم حتّى لا يلتقي وجهه إلا بوجوههم، وعيناه بأعينهم، ثمَّ إن التعبير هنا يصوِّر معنى الحبّ بمنظرٍ حيٍّ ليكون أبلغ في الدلالة، وأحلى للصورة، لأنَّ من أحبَّ شخصاً حبّاً عميقاً آثرَهُ بنظراته وتوجهاته وإقباله. ولا تكاد تجد منظراً يوحي بلغة الهوى وشدَّة الكَلَف، وعنف الرغبة واضطرام العاطفة والتهابها، أقوى ممّا يوحي به هذا المنظر الوصفي الحافل بالحركة، والذي صُوِّر ببيان البارئ المصوِّر الواحد، ومن زاويتين فقط: ﴿ وَغَلَّقَتِ الأَبْوابَ وَقالَتْ هَيْتَ لَكَ ﴾. وهنا يحتم علينا التَّأدُّبُ الكَفَّ عن الاسترسال في تحليل ما يحمله هذا المقطع التعبيري من دلالات ثريّة استبطنتها حركة واحدة من المرأة ودعوة واحدة، فنظرةٌ تأمُّلية للقارئ في إشعاعات هذا المقطع وجرس كلماته، وخلفياته الشعوريّة، ومضامينه المستنبطة، تبدي له ما تريد الصورة أن تنطقَ به.

تصويرُ اللقطاتِ الصميميَّةِ:

وفي مجال تصوير الشخصيات فإنَّ القصة تصور اللقطات والمشاهدات التي لها علاقة صميمية ببلورة سماتها، وكشف قسماتها الأصيلة، وبيان رؤاها إلى الحياة وأحداثها. أمّا الوقائع والتفاصيل الصغيرة فإنها لا تكشف، بل يذكر منها ما له علاقة بُنْيوية بتطور حركية القصة وتساوقها، وبما يخدم الهدف الفني للقصة، أو يحقق الهدف الأخلاقيّ فيها، وهو في القصة القرآنيّة إثارة الفكر وتحفيزه، وإحياء الضمير وتنشيطُه، وإرهاف حاسَّة التقوى وشحذها.. وهذه الميزة من أفضلِ ميزات القصة القصيرة، فقد نصح (أدجار آلان بو) رائد القصَّة القصيرة المعاصرة القاصَّ بقوله: (في عملية الإنشاء كلّها يجب ألاّ تكتب كلمة واحدة لا تخدم مباشرة أو غير مباشرة التصميم الذي خطَّط له)[1]، وقرر النقاد بأن على القاصّ أن (يقدِّم الموقف بسرعة فائقة، ويرسم الجو والخلفية بضربات قليلة حاذقة)[2]. والإيجاز في الوصف من سِمات القصة ذات البناء المحكم الذي يُكَثَّف فيه الحدث، ويُجرَّد من الهوامش والزوائدِ.

(١) د. الطاهر أحمد مكي: القصة القصيرة، ص٧٣.

(٢) وولتر كامبيل: فن كتابة الأقصوصة، ص٢٤٠.

أضواءٌ على شخصيَّةِ البطلِ:

لقد ركَّزتِ القصةُ في وصفها على شخصية البطل، لأن حياته ومواقفه هي محورُ الحدثِ الرئيسيّ، لكنها لم تهمل تصوير السمات الأساسية للشخصيّات القصصية الأخرى، تلك الشخصيات التي تداخلت مواقفها، أو تقاطعت معَ حركة البطل المتدفقة في بنية القصة، لتكمّل معالم الصورة المعروضة على القارئ من الوجهة الفنية، ثم لتؤدّي مغزاها القيمي في وعيه، حين يتجلى له كيف تنسحب خيوط المواقف وتتعانق، وكيف تتحرَّك الشخوص وتتلاقى وتتصرف وتنفعل، لتساهم جميعاً في صناعة مصير البطل وفقاً لقانون الأسباب والمسببات وبما يُمثِّل ما قدَّره الله من انتصار الحق على باطل الهوى، وتحول يوسف من حالةِ الضياعِ والتشريد إلى حالة العزِّ والمجد والرضا والسرور مَلِكاً على عرش مصر.. لكي يتحامل المؤمنون على جراحهم النازفةِ وغربتهم المؤلمة، ويتطلعوا إلى وعده سبحانه بأنَّه مع الصابرين وأنَّ الأرض له يورثها عباده الصالحين.

إبعادُ العناصرِ الهامشيَّةِ والبُنى غير الضرورية:

أمّا العناصر الهامشية كأسماء بعض الشخصيات وأوصافها الشكليّة، أو الأحداث الثانوية، أو التفصيلية غير

المتلاحمة مع الحدث الرئيسي، أو أوصاف البيئة الخارجيَّة، فإن القصة لا تُشير إليها، فمثلاً لا تذكُر القصة اسم (الذي) اشترى يوسف، وتعرِّفه للقارئ بلقبه (العزيز) ولا تذكر أسماءَ الشخصيات الأخرى، إخوة يوسف، امرأة العزيز الملك، رفيقا يوسف في السجن، الشاهد الذي شهد في قضية المراودة، ولا تصف لنا البئرَ، أو القصر العزيزي الفخم، أو السجن الذي حُبس فيه (البطل) أو تفاصيل حياته في هذه الأجواء ومشاعره فيها.. ولا تصوِّر مشهد وفاة ملك مصر أو مراسيم دفنه، أو مصير امرأة العزيز بعدَ إعلانها التوبة، وأسلوب حكم يوسف لمصر وكيفيّة إدارته لأمورها.. ولا تذكر شيئاً عن رحلة إخوة يوسفَ، وما شاهدوه فيها، ولا تحاوُرَهُمْ في طريقها.. وإذا كان دورُ البطل النموذج مهماً في بناء القصة فإن تزويد القارئ ببطاقة هُويّته واطلاعه على أبرز سماته يكون أمراً ضرورياً، لذلك ذكرت القصّة اسمه (يوسف) بينما لم تذكر أسماء شخصيات القصّة الآخرين لعدم ضرورة ذلك ما دامت هذه الشخصيات ثانويّة التأثير في القصة، فالبطلة قد عُرّفت للقارئ لأول مرّة بعنوان (امرأة الذي اشترى يوسف) من مصر: ﴿ وَقَالَ الَّذِي اشْتَرَاهُ مِنْ مِصْرَ لِامْرَأَتِهِ أَكْرِمِي مَثْوَاهُ ﴾، لأنَّ هذا التعريف يلقي الضوءَ على علاقتها وعلاقة زوجها

التربوية بالبطل، بينما أشارت إليها في المرَّة الثانية بصيغة ﴿ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا ﴾ حين راودته عن نفسه، وكأنها تُنفّر البطل من الخضوع لإغرائها، ما دام هو في بيتها، تعظيماً لحقِّ هذا البيت وسيِّده، علاوة على بشاعة الجريمةِ المطروحة في حدِّ ذاتها، وقد جاء الذِّكر الثالث لشخصها تحت عنوان ﴿ امْرَأَةُ الْعَزِيزِ تُرَاوِدُ فَتَاهَا عَنْ نَفْسِهِ ﴾ ليكونَ أصدقَ تعبيرٍ عن واقع حال نسوة المدينة المستغرباتِ لفعلة البطلة، فهي امرأةٌ متزوجةٌ وليست بكراً، ثمَّ هي امرأة العزيز وليست امرأة عادية من نساء المدينة.. ولم تذكر البطلة بعدُ بلقبٍ أو تعريفٍ إلاّ في المرّة الأخيرة حين ﴿ قَالَتِ امْرَأَةُ الْعَزِيزِ الآنَ حَصْحَصَ الْحَقُّ أَنَا رَاوَدْتُهُ عَنْ نَفْسِهِ وَإِنَّهُ لَمِنَ الصَّادِقِينَ * ذَلِكَ لِيَعْلَمَ أَنِّي لَمْ أَخُنْهُ بِالْغَيْبِ وَأَنَّ اللَّهَ لا يَهْدِي كَيْدَ الْخَائِنِينَ ﴾. وكأنها حينذاك فقط قد غدت امرأة العزيز خالصة في منظور المجتمع النسوي المصري بعد أن نشرت مذكّراتها وأقرَّت فيها بأنها لم تَخُنْ زوجها قط، لتُبَدِّدَ كلَّ الظنون والشائعات. وكذلك فإن القصة لم تذكر اسم العزيز واسم الملكِ ولا رفيقي سجن يوسف أو أسماء إخوته، لأن عدم ذكر هذه الأسماءِ لا يضعف القصة الفنية، ولا يؤثر على مسارها أو وضوح مضامينها، ولا يَقفُ حائلاً دون عرض الصورة كاملة المعالم لشخصيَّة

البطل في ذهن القارئ، وقِسْ على ذلك عدم ذكره لأسماءِ نسوة المدينة أو غيرهن من شخصيات القصة.. فمواقف كلّ هؤلاء ومصائرهم قد عكست لنا شخصياتهم عكساً بيِّناً، كما ساهمت في رسم وبلورة صفة البطل وخصائصه، ويعلِّل الآلوسي عدم ذكر القصة أسماء إخوة يوسف بأنه يمثل (ستراً على المسيء[1]، وكل منهم لم يخل من الإساءة وإن تفاوتت مراتبها)[2].

الحياةُ الباطنيَّةُ للشخوصِ:

إنَّ بإمكان القارئ أن يحدِّد سمات شخصيات القصة وفي مقدِّمتها شخصية البطل من خلال حياتها الداخلية المبيَّنة في مواقفها العمليَّة وحركتها في القصة، فيوسف مثلاً يبدو إنساناً رائع المظهر، مرهف الشعور بالواجب الأخلاقي، هادئ الطبع، رصين الحجَّة، نقي القلب. ميّالاً إلى السماحة والعفو، واسع الصبر، ممعناً في التأمل الداخلي، نفّاذ البصيرة في العوالم غير المنظورة، كما أنَّه إنسان صاحب رسالة ودعوة يستغل كلّ ظرفٍ متوفرٍ لتبليغ رسالته للناس، لَبِقٌ في الكلام،

(١) هذا طرف من التفسير يصح في حقِّ إخوة يوسف، فهناك آخرون لم تُعرف إساءتهم، ومنهم الفتيان اللذان دخلا معه السجن، وأخو يوسف الصغير وأمه. فعدم ذكر الأسماء ليس للستر على أصحابها فقط.

(٢) الآلوسي: روح المعاني: ١٩٢/٢.

يختار الوقت المناسب لتحقيق أغراضه الرساليّة والذاتية، فيه حنانٌ وعطفٌ، ينظم سيولتهما حزم في اتخاذ القرار الحاسم. وتبدو امرأة العزيز من خلال مواقفها وسلوكها أنثى حسّاسة بمواقع الجمال، مولعة بمباشرته، متميِّزة بدهاءٍ تسيِّره غريزتها الأنثوية، ولكنَّ النفس اللوامة دفعتها بعد ذلك إلى تبرئة ساحة يوسف من إرادة السوء وإلصاق التهمة بذاتها إلى الأبد. أمّا يعقوب عليه السلام فهو مثال الإنسان الصابر الذي يثق بألطاف الله من وراء قانون الأسباب والمسبِّبات، ومع ذلك تميز بعاطفة حبٍّ متأججة ومتركزة نحو يوسف وأخيه، لكنَّه لا يملك لهما شيئاً لكبر سنِّه، فلا يقوى إلاّ على بثِّ شكواه إلى الله واستعادة الذكريات، وحثّ بنيه على تعقُّب ولديه، والتلمُّس والتحسُّس من أخبارهما.

إخوة يوسف: نماذج للرجال العاديين الذين يتوقون إلى المساواة المطلقة في التعامل الفوقيّ (الأبوي) معهم، دون تقدير لعجز أبيهم عن توزيع حبِّه عليهم توزيعاً منتظماً، ذلك لأن المحبة ليست (ممّا تدخل تحت وُسْع البشر)[1]، وقد اندفعوا في عجلة لتصفية حياة هذه الزهرة الطريّة التي نبتت في حديقة حياة أبيهم، ليخلوَ لهم وجهه، مع أنَّ هذه

(١) الآلوسي: روح المعاني: ٢/ ١٩٠.

الزهرة العبقة الكريمة العطاء كانت أَولى بهذا الوجه، يمدّها بندى الحبّ ورعاية الحَدَب - من هذه الأشجار التي تسامقت وتشعبت أغصانها، وقادها حسدها إلى الاستئثار بكل قطرة وُدٍّ أو أشعة حياة يفيض بها قلب هذا الشيخ.. ولم تُفَكّ عقدة الحسد هذه من قلوب الإخوة إلاّ بعد فوات الأوان، وذلك حين تبين لهم في النهاية أن إكرام أبيهم ليوسف لم يكن اجتهاداً خاطئاً، أو نزوةً عابرةً وعاطفةً طارئةً لا مسؤولة، بل كان موقفاً يستمد أصالته وشرعيته من قدر الله البعيد الذي اقتضى أن يفضل بعض الناس بالمواهب والأدوار الخيريّة، وتبدو عليهم مخايل تلك المكارم منذ الصغر، فتشتاق لهم النفوسُ، وتستبشر بفضلهم الأقارب والأخيار، وهو علَّة حبّ يعقوب المتميز ليوسف.. وهكذا اعترفوا بخطئهم في محاولتهم إقصاءَ يوسف أو إلغاء وجوده قائلين بلسان الندم: ﴿ تَاللَّهِ لَقَدْ آثَرَكَ اللَّهُ عَلَيْنا وَإِنْ كُنّا لَخاطِئِينَ ﴾ ، ولقد تميز من هؤلاء الإخوة أحدهم إذ كان أرحم منهم قلباً، وكان له فضل تغيير خطّة تصفية يوسف جسدياً، باقتراحه على إخوته إلقاءَه في بئر على طريق القوافل عسى أن يلتقطه بعض السيّارة، وقد يكون هو ذاته الذي رفض العودة إلى أبيه من مصر بعد أن حجر يوسف أخاهم، وكان يشعر شعوراً قوياً

بواجبه الأخلاقي نحو ربه وأبيه.. لكنْ لم يكن مطاعَ الكلمة مسموعَ الرأي لدى إخوتِه.

هؤلاء هم أبرز شخصيّات القصة، تظهر خصائصهم من مواقفهم بقدر ما يتعلَّق الموقف بمحور القصة ووفق ما تبغي القصة إثباته وتجليته من مفاهيم وعِبَر، لا أسماء، ولا أوصاف شكلية، ولا أعمار، إنها نماذج عامَّة تساق للمعتبرين من أولي الألباب، وتزداد متعة القارئ بهذه السمة العمومية ويتبارك انتفاعه بدلالاتها، حيث يتيقَّن، بأن هذه النماذج مبثوثة في كل مساحات الزمن والمكان، وليست حالات فرديّة شديدة الخصوصية، أو عوارض تطفو وتزول بزوال مؤثِّراتها الوقتية.. إنه أسلوب القرآن القصصيّ المبدعِ الذي يعرض لنا الشخوص في تفكيرهم وأعمالهم وحركاتهم، ويترك لنا نحن التعرفَ عليها من طرق تفكيرها، ومنهج أعمالها، وسَبَحات روحها، حتّى لكأنها الشخص الذي نعاشره منذ زمن)[1]. أمّا الإفراط في وصف المظاهر الشكلية والسمات الجسديّة، ورسمها بألوان صارخة، وإمرار ريشة الفن عليها، وعرضها عرضاً مثيراً، فإنه ليس من منهج القرآن الحكيم. بل هو عمل القصّاصين والروائيين الذين لا يهمهم أن تنشِئ لدى القارئ آثاراً سلبية،

(١) محمد أحمد خلف الله: الفن القصصي في القرآن الكريم، ص٢٨٨.

وتؤدي إلى (إفلاس وجداني، ومرض خلقي، وقلق نفسيّ: أعراضه إدمان في طلب التسلية، وقلة حماسة عند القيام بالأعمال الجدِّيَّة، وخيال يعزل عن الواقعية)[1]، علاوة على صرفها له عن الاهتمامات المصيرية التي يجب أن تكون دائماً مَحطَّ اهتمام الإنسان الواعي ومتعلَّق آماله وتمنياته. وقد قدم (أراجون) تصوراً قريباً من هذا التصور أطلق عليه (نموذج الروح) إذ (يعتمد فيه المؤلف على طرائق التفكير ومضمون الاتجاهات الاجتماعيّة والخواص السلوكية المميزة لكل واحد منهم ليبرِّر صورَهم، وهي وسائل ماهرة فنِّيّاً)[2].

* * *

(١) التهامي نفرة: سيكولوجية القصة في القرآن الكريم، ص٢٨٨.

(٢) د. صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الديني، ص١٧١.