الجمهـوريـة الجـزائريـة الديمـقراطيـة الشعبيـة
وزارة التعليـم العـالـي والبحث العـلمـي
جـامعـة وهـران

كلية الآداب واللغات والفنون قسم اللغة العربية وآدابها

رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي موسومة بـ:

بلاغة الصورة الفنية في الخطاب القصصي القرآني

مقاربة تحليلية في جماليات الأداء والإيحاء

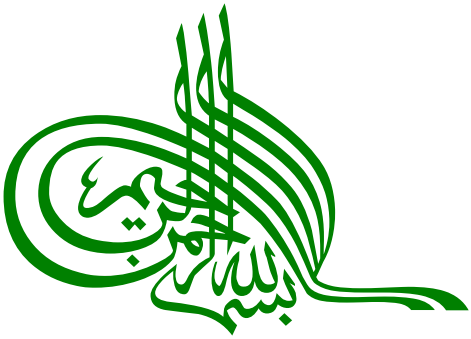
إعداد الطالب:
نور الديـــن دحـــمـــاني

إشراف الأستاذ الدكتور:
أحمـــد مسعـــود

أعضاء لجنة المناقشة:

الأستاذ الدكتور محمد ملياني:	رئيسا
الأستاذ الدكتور أحمد مسعود:	مقرِّرا
الأستاذ الدكتور العربي قلايلية:	مناقشا
الأستاذة الدكتورة خناتة ابن هاشم:	مناقشا
الأستاذ الدكتور حبيب مونسي:	مناقشا
الأستاذ الدكتور: محمد بلوحي:	مناقشا

السنـــة الجامعيـــة: **2011 – 2012**



الحمد للهِ البارئ المصوّر معلّم البيان، هادي الخلق بأنوار القرآن إلى رياض الإيمان، والصلاة والسلام على المصطفى صاحب المحجّة البيضاء، وداعي الحيارى إلى سواء القصد والرجاء.

الإهداء

إلى روح الوالد تغمّدَه الله بأزكى الرحمات،

إلى الوالدة الغالية عافاها الله وأسبغ عليها مَوفور البركات،

إلى روح شمعةٍ انطفأَت سَريعًا في مهدِها الملائكي، ابنتي حنَان

إلى قرّة عيني الذي تحمّلني بصبرٍ بريءٍ جميل، ابني محمّد الميلـود،

إلى رفيقة دربي، وجميع من وسِعَهم قلبي حُبًّا ومَوَدّةً . . .،

إلى كلّ من أقبل على القرآن الكَريم بنشرٍ عذْبَ زُلالِه،

إلى كافّة علمائنا وشيوخنا وأساتذتنا الأجلاء،

وإلى الأقْصى المبارك، فكّ الله أَسْرَه؛

أهدي ثَمرة جهدٍ أحتسبه لله تبارك وتعالى يوم يُكْشَف عن سَاق

مقدّمـــــة

مقدّمـــة

القصص أحد الجوانب الحيوية في القرآن الكريم، اقتضت حكمـــة الله تعـــالى أن يتبوّأ حيّزا هاما من نصّ الوحي ربا عن ثلثه، تزكية لمقاصد الدين الحنيف، واســـتجابة لضرورات النبوّة والرسالة والدعوة التي نهض بأعبائها سيّدنا المصطفى ﷺ، وبقدر مـــا جاء لمقتضى غايات دينية عقدية، فإنه جاء أيضا ترسيخا للبعد الإعجازي، لـــيس مـــن حيث اشتماله على غيبيات من أحداث الزمن الغابر مما استفاض في ترديده البلاغيـــون القدامى فحسب، وإنما أيضا من حيث أساليب عرضه وطرائق سرد أحداثه التي تحيل إلى قيم من الفن السامق والبلاغة العالية التي ما كان لشعراء الدنيا بل وأدبائها أن يأتوا بمثلها ويعارضوها في عيون ما جادت به قرائحهم.

وعليه يمكن الجزم بأن ثمة عاملا فنيا بالغ الأهمية قد يكون وراء المسحة الجماليـــة للخطاب القصصي القرآني، وفاقا لخاصية الإعجاز، وهذا العامل في تقديرنا إنما هو تلك الصور الفنية التي تواكب أجواء الحدث السردي، من خلال كلّ عرض قصصي يـــسوقه لنا القرآن الكريم. فهذا الخطاب مشحون بكثافة تصويرية بديعة ومتنوّعة؛ فـــلا نكـــاد ننخرط في قراءة نبإ قصصي مما ورد في هذا الخطاب إلا وترتسم في مخيّلتنا مشاهد وصور مفعمة بالحياة والحركة ذات تأثير عجيب في المتلقّي تعكس القيم الدينية أو الخلقية الـــتي سيق لأجل تقريرها. ومن هنا وجدنا أن هذه الصور خليقة بأن تستميل انتباهنا وتستأثر باهتمامنا بما تشيعه في النفوس من انفعالات تجعلها تتابع المواقف السردية وكأنها تعايشها في سخونتها واضطرابها، تتلقّفها في حبور؛ فما مدى قابلية هذه الفكرة لأن تصير أرضية لمشروع دراسة علمية في بلاغة الصورة وأثرها في جمالية السرد الإعجازي؟

ولا يختلف اثنان في أن حضارة هذا العصر الذي نحياه هي حضارة الصورة، بكلّ تجلّياتها وأشكالها، إذ أخذت تثب وثبات عملاقة في توجيه مسار تفكيرنا نحو نمط جديد

من الوعي الإدراكي، والتعامل مع شتى أبعاد المعطى الواقعي، فبدأنا نستشعر حصار الصورة التي أضحت جزءا لا يتجزّا من حياتنا – إن لم نقل كلّ حياتنا – فإلحاحها أمر حتميّ طال شتى المجالات السياسية والاجتماعية والثقافية والفنية والترفيهية والتواصلية والإعلامية والأمنية والرياضية والتكنولوجية، حتى غدت ظاهرة هذا الزمان البارزة، لأنها لم تَعُد مجرَّد واقعة جمالية شكلية جامدة نكتفي بوصفها فحسب، بل صارت تضطلع بوظائف إنجازية من الخطورة بمكان، لقد أُرِيد لها أن تقلب الأوضاع رأسا على عقب.

و لم يعد الخيال ولا الذهن ولا الورق الخيار الأوحد في التقاط الصورة، بل تعدّدت وسائطها وأوعيتها مع الثورة التكنولوجية التي كان من مكتسباتها ظهور التلفاز والحاسوب وأجهزة التصوير الرقمية والهواتف الخلوية وتطوّر شاشات العرض بمختلف أجيالها الرقمية التي انتهت إلى تقنية الكريستال أو السائل الزجاجي والأبعاد الثلاثة وغيرها. وقد أسهم في رواج ثقافة الصورة وانهمارها تنامي خدمات شبكة الأنترنت، وتكاثر القنوات الفضائية، وتفاقم التقنيات التي يوفّرها عالم الاتصالات المتعدّد الوسائط، مما يُعدّ ضربا من الترف التكنولوجي لا مندوحة من تلافيه. ومن هنا كان لزاما أن نلتفت بإيعاز من هذا الواقع الجديد إلى موضوع الصورة الذي غدا ثقافة لها جذورها الراسخة في بدايات التفكير الإنساني، وامتداداتها المتشعّبة في عصرنا هذا، ولكن من زاوية الفن والإبداع والأدب.

لا يعدم أن تشقّ أيّ دراسة علمية سبيلها إلى الوجود انطلاقا من هاجس يختمر بذهن صاحبها اختمارا يُفترَض أن يكون واعيا يمكّن من صياغة إشكالية تلك الدراسة وترسّم أهدافها، وكذا ضبط منهجية إعدادها، فضلا عن تحديد المرجعية العلمية المتخصّصة التي تكون سندا لها يعضد مشروعيتها الأكاديمية، وكذلك كان حالنا مع هذا البحث، إذ يمكن صياغة الطرح الإشكالي الذي ساور البحث كالآتي:

ما طبيعة الصورة التي انتظمت وفقها حركية السرد في القصص القرآني؟ وما جوهر السرّ الخفيّ في مستوى أداء الصورة من ناحية، ومستوى إيحائها من ناحية أخرى؟ وكيف تجلّت تقنيات التصوير وآلياته وأشكاله في الخطاب القصصي القرآني؟ وهل بإمكان الصورة أن تكون خطابا أدبيا موازيا للخطاب الملفوظ؟ وبماذا تميّزت ظاهرة التصوير في الخطاب القرآني والسرد الإعجازي خصوصا عن الصورة الفنية الأدبية في الإبداع الشعري والنثري؟ وبعد هذا كلّه ما عسى أن تقدّمه دراسة علمية بهذا المنظور من إفادات جديدة يمكن أن تثري حقل الاشتغالات القرآنية ؟

كانت البداية إذن مع الفكرة، والفكرة كما ذهب ابن المعتزّ هي مخّ العمل، فهي التي أوحت لنا بالموضوع، وإثر تفكير مليّ ونظر عميق واجتهاد دؤوب بشأن صياغة عنوان دقيق للبحث، بحيث يمكّنه أن يفي بطبيعة الموضوع وأهدافه العلمية إجمالا، ويحيط بمباحثه وجزئياته النظرية والتطبيقية تفصيلا، اهتدينا إلى أن نسم هذه الدراسة بـ:

بلاغة الصورة الفنية في الخطاب القصصي القرآني،

مقاربة تحليلية في جماليات الأداء و الإيحاء.

وقد تحرّينا ما أمكننا الأمر مراعاة ضوابط المنهج في صياغة هذا العنوان، فجاء في جزءين: ثابت ومتحوّل؛ يشي الجزء الثابت بطبيعة الموضوع وهو الصورة الفنية في الخطاب القصصي القرآني، وقد جنحنا إلى اصطناع مصطلح الخطاب لما لمسناه فيه من شمولية وكلّية قياسا إلى مصطلح النص مثلا الذي يتراءى لنا أصغر حجما، ولما ينطوي عليه مصطلح الخطاب من بعد إجرائي له قابلية لأن نفحصه انطلاقا من المستويات الصوتية والمفرداتية والتركيبية. أما الجزء المتحوّل من العنوان فيتصل بالزاوية التي نتناولها من الموضوع، والتي تتحدّد في جانبين هما الأداء ونقصد به الإمكانات الأسلوبية والبلاغية واللغوية والتعبيرية لهذا الخطاب، ثم الإيحاء ونريد به ظلال المعنى التي يخيّلها الخطاب بذهن المتلقّي روحيا ونفسيا وعقليا وفنيا.

وإذا كان هناك مجال للحديث عن الدوافع الذاتية لاختيار موضوع بلاغة الخطاب القصصي القرآني، فجزما يعدّ الدافع الروحي الموجّه الأساسي إلى هذا الحقل رغم شدّة إشفاقي من اقتحامه، فالقرآن الكريم منهلُ العقيدة والأخلاق والأدب، فضلا عن تلك الصلة الحميمة التي كانت تشدّني إلى سحر السرد منذ حداثة عمري، فتجعلني أنخرط في عوالمه الأدبية العجيبة انخراطا.

أما العوامل الموضوعية التي وجّهتني إلى الإقبال على هذا الموضوع فترتدّ إلى محطّة سابقة من مساري العلمي، حيث كنت قد صرفت عنايتي إلى مقوّمات السرد الإعجازي في الخطاب القصصي القرآني، ضمن مرحلة الماجستير، وهو ما حدا بي إلى مواصلة الاشتغال حول حقل الدراسات الجمالية للخطاب القرآني الذي ما فتئ يفترّ للناظر فيه عن لآلئ بديعة وجواهر كريمة ودرر نفيسة خليقة بأن تستأثر بالدراسة والبحث، فقد انتهيت إذّاك من البحث وفي نفسي شيء من حتّى لأنني لم ألتفت إلى بلاغة التصوير، خشية أن يطول بي المطاف، إذ من شأن الموضوع أن يُفرد له بحث مستقلّ.

كما أن الأهمية البالغة التي يكتسيها موضوع السرد القرآني تغري الدارس بالإقبال عليه، فناهيك عن خصوصية التكامل الإعجازي التي حقّقت له بعدا قدسيا بوصفه جزءا لا ينفصم عن كلّية نصّ الوحي، هو ظاهرة خطابية لَها ما لَها من سمات الأداء الفني التي أهّلته لارتياد أفق سردي سامق، لا نخال أن هناك ظاهرة فنية سردية وضعية يمكن أن تضارعه فضلا عن تبوُّء موقع الصدارة دونه.

لقد شغل موضوع التصوير الفني والبياني في القرآن الهمم منذ القدم، فانبرى له البلاغيون، ولعلّ رائدهم هو جار الله محمود الزمخشري الذي وجّه التفسير القرآني وجهة بيانية، فكان مُنجَزُه الكشّاف تطبيقا بلاغيا لآراء من سبقوه بعامة، ونظرية النظم للإمام عبد القاهر الجرجاني بخاصّة على آي التنزيل الحكيم.

و لم يَخْبُ شغف الدارسين بالموضوع في عصرنا الحالي، فقد أولى عـــدد منـــهم عنايته به، على غرار سيد قطب في كتابيه (التصوير الفني في القرآن) و(مشاهد القيامة في القرآن) اللّذَين يعدّان من بواكير ما أُنجز حول الموضوع، فضلا عن تفسير الظلال القيّم، وممن فطنوا إلى قيمة الموضوع أيضا بكري شيخ أمين في كتابه (التعبير الفني في القـــرآن) وكذا الطاهر بن عاشور في تفسيره (التحرير والتنوير)، فضلا عن عائشة عبد الرحمن في دراساتها البيانية للقرآن الكريم، وفاضل صالح السامرائي في دراساته حول جماليات التعبير القرآني ولمساته البيانية، ومحمد علي الصغير بناني في دراسته (الصورة الفنيـــة في المثـــل القرآني).

وكانت هناك إضاءات متفرّقة حول الموضوع اشتملت عليها مُنجزات حديثـــة حول جماليات القصص القرآني، منها الفن القصصي في القرآن الكريم لمحمد أحمد خلف الله، وسيكولوجية القصّة في القرآن لنقرة تهامي، والقصص القرآني في مفهومه ومنطوقـــه لعبـــد الكريم الخطيب، والخطاب القرآني، مقارية توصيفية في جمالية السرد الإعجازي، لأستاذنا القدير الدكتور سليمان عشراتي، وغيرها من الدراسات التي لا يـــسع المقـــام لحصرها، ولكنها عمّقت الاشتغال منهجا وموضوعا.

وأحسبني ههنا أمام قمم شامخة عتيدة، فلا مجال للزعم أن هذا الاهتمـــام بـــدع تفرّدت بالتطرّق إليه، بل جلّ تقديري أن تلك الجهود سبقتني بحصافة واقتدار إلى الإلمام بجوانب تتصل به، وأخال أن باعي فيه اجتهاد علمي تكميلي يغترض تحسّس شيء مـــن اللمسات واللطائف التصويرية التي وشّحت البناء القصصي في القرآن الكـــريم، وفـــق منظور معرفي ذوقي لا يكون عالة أو عبئا على تلك الجهود، بقدر ما يجعل منها قبـــسا يستنير به، ومرتكزا تأسيسيا له، بيد أنني استشعرت رغم قيمة ما أُلِّف حول القـــصص القرآني أن ثمة حلقة مفقودة، ذلك أن تلك الجهود لم تقصر دراستها للـــصورة ضـــمن الخطاب القصصي القرآني بمنظور إجرائي يستلهم مقوّماته من حقول معرفية شتى، منها

البلاغة وتحليل الخطاب ونظرية القراءة وجماليات الفن، الأمر الذي أردنا لهذه الدراسة أن تتوخّاه، ومن هنا تتحدّد معالم الجديد الذي نصبو إلى الإتيان به.

لقد ترسّمنا في هذا البحث خطّة استوفينا ضمنها تأصيل الجوانب النظرية التي اهتدينا على أساس منها إلى المباحث التطبيقية. اقتضى المنهج الذي اصطنعناه استهلال البحث بمدخل تمهيدي تحسّسنا من خلاله مصطلحي الأداء والإيحاء ضمن مطلبين خاصّين، لكونهما يتصلان منهجيا بالقسم المتحوّل من العنوان، ونظرا لما لمسناه فيهما من معنى الامتلاء بالقيم الجمالية للتصوير الفني، فاتجهنا إلى ضبط مفهوم كلّ منهما، ثم استقصاء شتى مجالات استخدامهما قديما وحديثا، إذ اللافت للنظر أن عديدا من الأنساق المعرفية عوّلت عليهما وجعلتهما من مقولاتها الحيوية، بعد أن حمّلتهما ومفاهيم متباينة، تبعا لتباينها من حيث الموضوع، فقد لازم مصطلح الأداء مجالات عدّة منها علم القراءات والتجويد، وعلم الأصوات، وعلوم الفقه الإسلامي، واللسانيات، والبلاغة والأسلوبية، بل طال حتى مجالات الفنون كالغناء والمسرح والسينما، ناهيك عن شتى ميادين النشاط البشري. بينما ألفينا مصطلح الإيحاء الذي يحيل إلى سيكولوجية التلقّي يرتبط بمفهوم الوحي الإلهي، وعلم النفس والبلاغة والأدب وسائر الفنون وحقل التصوّف وغيرها.

ثمّ جاءت الدراسة بعد ذلك في بابين أحدهما نظري، اشتمل على فصلين، عقدنا الفصل الأول منهما **لتأصيل مفهوم الصورة الفنية في الأدب واستنطاق مذاهب الدارسين** العرب القدماء والمحدثين، فضلا عن تنظير الغربيين بشأنها، وعُجنا إثر ذلك برحاب الاشتغال القرآني نستقصي مفهوم التصوير الفني فيه، ومعالمه في التراث، وطبيعته التي ارتقى البحث فيها وغدا مع جهود المعاصرين نظرية متكاملة قائمة بذاتها. أما الفصل الثاني فعقدناه لتحسّس **مقوّمات الصورة الفنية في الأدب**، في ضوء فهم العرب والغربيين على السواء، فتوقّفنا عند فاعلية الخيال وألمنا بمفهومه، ثم استقصينا الموضوع في مختبر الدارسين ابتداء من الإغريق ومرورا بالعرب القدماء وانتهاء إلى تنظير الغربيين،

فموقف العرب المحدثين. ومن ضمن تلك المقوّمات التي توقّفنا لديها في هذا الفصل هناك جانب التجربة الشعورية، والمظاهر البيانية للصورة الفنية، ومبدأ التقديم الحسّي للمعنى، واللغة وأثرها في تشكّل الصورة.

وجاء الباب الثاني من الدراسة تطبيقيا صرفا، أنجزناه في ضوء ما تمحّض لنا إجرائيا من التأسيس التنظيري، وقصرنا مباحثه على استكشاف نظام الصورة الفنية في الخطاب القصصي القرآني من حيث بلاغة الأداء التصويري من جهة، ومستويات إيحاء الصورة الفنية في هذا الخطاب من جهة ثانية، وقد ضمّ هذا الباب هو الآخر فصلين: تطرّقنا في الفصل الأول منهما إلى **مصادر الصورة وأنماطها الشكلية في الخطاب القصصي القرآني**؛ وفي الفصل الثاني إلى **بؤر الإدراك الحسّي للصورة وسماتها الفنية في هذا الخطاب**. واقتضى المنهج توزيع مباحث كلّ فصل منهما في قسمين فرعيّين. وذيّلنا في آخر المطاف بحثنا بخاتمة لا نزعم أن البحث في الموضوع انتهى بإيرادها، وإنما حسبنا منها أن نكون قد أتينا على رصد بعض النتائج الهامة التي خلصنا إليها نظريا وتطبيقيا.

أما بالنسبة إلى اللغة الواصفة ضمن هذا البحث، فقد فرضت طبيعة القضايا والإشكاليات التي أثارها موضوعه التجاوب مع عدّة مناهج تباينت إجراءاتها، فكان لزاما أن يتمّ الاتكاء على المنهجين التاريخي والوصفي في القسم النظري من الدراسة، حينما كنا نَهمّ بتتبّع تطوّر مفهوم الصورة والخيال مثلا في الفكرين العربي والغربي، ثم إن نظرتنا ضمن هذا المستوى لا تَعْدو أن تكون وصفا تحليليا لشتّى الظواهر والسمات التي ميّزت الخطاب القصصي القرآني مثلما هي عليه.

وألحّ المنهج اللغوي بمنتهى الصرامة على كلّ مباحث هذه الرسالة تقريبا، ويترجم ذلك عودتنا في كلّ مرة إلى الأصول الاشتقاقية لضبط المصطلحات ضبطا معجميا، ليسهل تمثّل المفاهيم وتأصيلها اصطلاحيا. ولجأنا إلى الارتكاز على المنهج الإحصائي لَمّا كانت الحاجة تضطرّنا إليه أحيانا لدى سعينا لاستنطاق معاني بعض

المفاهيم القرآنية، وحصر مختلف حقولها الدلالية والسياقية، وكذا إحصاء مواضع القصص القرآني.

وقد اقتضت منا المقاربة التحليلية الجمالية في الباب الثاني من بحثنا الاحتكام إلى إجراءات المنهج الجمالي الذي يغترض تحليل الخطاب القصصي القرآني، تحليلا تذوّقيا تأمّليا يتلمّس نتوءات الجمال ضمن الظاهرة السردية بوعي إجرائي حصيف. بيد أن هذه العدّة الإجرائية ما كان لها أن تستوفي جوانب الدراسة بأكملها لولا تمثّلنا أبعاد المنهج التكاملي الإعجازي الذي يُعدُّ الإطار المرجعيّ الذي انطلقنا منه لإعداد هذا البحث، لذلك تحرّينا حضوره ضمن مباحث هذا الباب.

وبالنسبة إلى النماذج المنتقاة للمقاربة التحليلية، فقد كنت في البداية أنوي أن ألمَّ بجميع القصص القرآني، ولكنّني أدركت أن ذلك أمر غير ممكن، ففكَّرت مليًّا إلى أن اهتديت إلى وضع مسرد إحصائي تفصيلي عُنِي برصد مواضع القصص القرآني كلّها، مكّنني من تجاوز معضلة الاختيار، فحاولت الاقتصار والتركيز على القصص الذي قلّ التطرّق إليه، قياسا إلى غيره من جهة، وكذا تحرّي النماذج التي تتضمّن أكثر من غيرها التصوير الفني وتمثّل خصائصه وظواهره الفنية التي استقريناها من جهة أخرى، مع حرصنا على تنويع الاختيار.

ولا تخلو درب الباحث بعامة من عقبات كلّما تفاقمت إلا واستشعر معها هيبة ولذّة معا، كذلك كان حالنا في هذه الرحلة العلمية التي أتاحت لنا خوض غمار تجربة لم تَخلُ من مشاقّ وصعاب واجهتني وأنا أهمّ بإعداد هذه الرسالة، وتتعلّق أساسا بطبيعة الموضوع الذي عكفت عليه، بحيث لا يخفى أن طرق باب الدراسات القرآنية عموما والتماهي مع الظاهرة السردية الإعجازية على وجه الخصوص خيار محفوف بالمخاطر والمزالق، إذ يتعيّن التعامل معه بتحفّظ وحذر شديدين، فالباحث في هذا الميدان مقارنة بميادين البحث الأخرى – حيث الموضوع والعدّة الإجرائية وضعيان – مُحاصر في مجال ضيّق نسبيا بين الوازع الإيماني الذي يملي عليه مراعاة المرجعية

العقَدية وتمثَل قداسة نصَ الوحي، وبين استكناه أدبيته الإعجازية بالتعويل على الإجراءات الوضعية التي لم نلجأ إليها إلا لتثمير ما يتناسب من معدّاتها ويتلاءم وخصوصية التنزيه التي يتسم بها الخطاب القصصي القرآني.

بيد أنني حاولت قدر جهدي تفادي هذه العقبات وتذليل ما استعصى منها بما اجتمع لديَّ من مادّة علمية حصيفة كانت عونا لي على إنجاز هذه الرسالة، استقيتُها من مصادر ومراجع متنوّعة أهمها: كتب التفسير القرآني، والدراسات القرآنية من الوجهة الفنية، والدراسات التي أُفرِدت للقصص القرآني والدراسات الأدبية والبلاغية والنقدية التراثية والمعاصرة.

كما كانت توجيهات المشرف الفاضل أستاذي الدكتور «أحمد مسعود» – حفظه الله ورعاه – وإرشاداته السديدة التي أظلُّ مدينا له بها ما حييت، ناهيك عن وزنه العلمي خير ما حفّزني على مواصلة الاجتهاد؛ حينما كان يأخذ بيدي في منتهى الحنوّ لتخطّي كثير من العقبات والظروف الصعبة التي ألّمت بي أثناء فترة البحث، فلقد تعلّمت منه قيمًا عِدّة، و لم يَضنّ عليّ مُطلَقًا بنصائحه السخيَّة وتشجيعاته الدائمة، وفتح لي باستمرار بيته الكريم، وأكثر من ذلك قلبه الرحيم، وحسبي هذا كلّه شرفا وفضلا، فله منّي جزيل الشكر والامتنان، وخالص التقدير والعرفان.

كما لا يفوتني أن أوجّه كفلا من ذلك الشكر والتقدير إلى كافّة أعضاء لجنة المناقشة الموقّرة التي سيملؤني غبطة وشرفا ورضا أن قُدِّر لهذه الرسالة أن تُثْرَى بترشيدها وتقويمها علميا، والعرفان موصول أيضا لكلّ القائمين على الشؤون البيداغوجية والعلمية على مستوى قسم اللغة العربية وآدابها، وكلية الآداب والفنون بجامعة وهران، ولجميع من أمدّني بيد العون كي يرى هذا المنجَز العلمي النور، ولكلّ من جعله الله تعالى سببا في انتهائي إلى هذه الدرجة التي أرجو أن أوفَّق لاستثمارها في تطلّعات علمية أخرى.

والله من وراء القصد.

مدخل تمهيدي

في رحاب أدبيَّة الأداء والإيحاء.

إذا كان التصوير الفني هو الحياة التي تدبّ في أوصال الشعر، والبريق الذي يلتمع في تقاسيمه، بحيث أن «قوَّة الشعر تتجلّى في عبقرية التصوير الذي يمتلك من الإمكانات الفنية القدرة على رسم أبعاد التجربة الشعورية والإيحاء بظلالها»[1]، وهو ما سنأتي على الإلمام به ضمن القسم النظري من هذه الدراسة، فإن التصوير الذي يراهن عليه منظورنا ضمن دراسة بلاغة الصورة في الخطاب القصصي القرآني يقتضي الانفتاح على جانبين مهمّين في بلاغة الصورة، أحدهما يتصل بالأداء الإعجازي الذي تفرّد به النظم القرآني، وأما الجانب الثاني فيرتبط بتجليات الإيحاء التي ترتسم في ذهن المتلقّي.

إن المسألة في كِلا الجانبين من الصعوبة بمكان، وهي حتما محفوفة بمزالق جمَّة، لأننا الآن بإزاء خطاب سماوي غيبي يتعيَّن صون قداسته اللامتناهية، ونربأ بأنفسنا ما وسعنا الأمر أن نتجرّأ عليه بما لا يليق بمقامه، فلا مجال للادّعاء بأن لدينا من الأدوات العلمية المواتية لتحليله، إلا ما تيسّر لاجتهادنا إفادته من المنهج التكاملي الإعجازي، والمنهج الجمالي، اللذين سارت على هديهما أغلب الدراسات الفنية للقرآن الكريم.

وبما أن فهم الصورة الفنية عموما يخضع لاستكشاف مستويي الإبداع والتلقّي، ولما كانت غايتنا هي تحسّس بلاغة الصورة في هذا الخطاب أداءً وإيحاءً، تعيّن علينا تحديد الإطار المعرفي والنظري الذي اكتنف هذين المصطلحين، وتقصّي المفاهيم التي انضوت تحت كلّ هما، حتى يكون استخدامنا لهما واعيا مرسّخا على منطلقات وأسس سليمة، وهذه صعوبة أخرى لا ننكر أننا واجهناها بحذر شديد، لأن الأمر يتعلّق بدراسة خطاب يثير في قارئه الهيبة والوقار والجلال، قبل أن يبعث فيه لطائف الروعة والبراعة والجمال.

---

1 – عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري، رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدار العربية للنشر، القاهرة، 2000، ص 16.

المطلب الأول: تأثيـــل مصطلح الأداء ومسوّغات استخدامه

يقتضي منهج دراستنا الذي اصطنعناه أن نستهلّ هذا المطلب من المدخل بالوقوف عند مصطلح الأداء، نظرا لما لمسناه فيه من معنى الامتلاء بالقيم الجمالية للتصوير الفني، ولكن يجدر بنا قبل ذلك ضبط مفهومه اشتقاقيا واصطلاحيا، ثم استقصاء شتى مجالات استخدام المصطلح قديما وحديثا، إذ اللافت للنظر أن عديدا من الأنساق المعرفية عوّلت عليه وجعلته من مقولاتها الحيوية، بعد أن حمّلته مدلولات ومفاهيم متباينة، تبعا لتباينها من حيث الموضوع، فقد لازم حقولا عدّة منها علم القراءات والتجويد، وعلم الأصوات، وعلوم الفقه الإسلامي، واللسانيات، وعلم البلاغة والأسوبية، بل طال حتى مجالات الفنون كالغناء والمسرح والسينما، ناهيك عن ميدان الرياضة وشتى ميادين النشاط البشري.

- **مفهوم الأداء:**

التحديد اللغوي:

الأداء في لسان العرب مُشتقٌّ من الجذر اللغوي (أدا): «أَدَّى الشيءَ: أَوْصَلَهُ، والاسم الأَداءُ. وهو آدَى للأَمانة منه، بمدّ الأَلف... وأَدَّى دَيْنَه تَأْدِيَةً أَي قَضاه، والاسم الأَداء. ويقال: تأَدَّيْتُ إلى فلان من حقِّه إذا أَدَّيْتَه وقَضَيْته... ويقال: أَدَّى فلان ما عليه أَداءً وتَأْدِيةً...»[1]. وجاء في أساس البلاغة: «فلان مؤدّ على هذا الأمر أي قويّ عليه»[2]، وفي الصحاح: «أَدَّى دَيْنَه تأْدِيَةً، أي قضاه. والاسم الأَداءُ. وهو آدى للأمانة منك، بمدّ الألف. وتأَدَّى إليه الخبر، أي انتهى. ويقال: اسْتأْدَاهُ مالاً، إذا صادره واستخرجه منه»[3].

---

1 – ابن منظور، لسان العرب، مادة (أدا)، ج1/ ص 101.

2 – الزمخشري، أساس البلاغة، مادة (أدي)، ج1 / ص 23.

3 – الجوهري، الصحاح، مادة (أدا)، ج6 / ص 2265، 2266.

نفهم من خلال هذه الإفضاءات المعجمية أن الأداء يفيد إيصال الشيء وقضاء الحقّ والدَّيْن وردّ الأمانة والقوّة على الأمر وانتهاء الخبر إلى شخص ما؛ ذلك أن التصوّر الجامع الذي تشترك فيه هذه المعاني يشي بإنجاز الأمر على وجه التحقيق. ووردت في القرآن الكريم كلمة «**أداء**» ستّ مرّات وفق الصيغ الاشتقاقية الآتية:

1 - ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا كُتِبَ عَلَيْكُمُ الْقِصَاصُ فِي الْقَتْلَى الْحُرُّ بِالْحُرِّ وَالْعَبْدُ بِالْعَبْدِ وَالأُنْثَى بِالأُنْثَى فَمَنْ عُفِيَ لَهُ مِنْ أَخِيهِ شَيْءٌ فَاتِّبَاعٌ بِالْمَعْرُوفِ وَأَدَاءٌ إِلَيْهِ بِإِحْسَانٍ...﴾ البقرة: 178. وأداء إليه بمعنى دفع إليه. وقد اتصلت دلالة الأداء في هذا السياق القرآني بالدية المفروضة بدلا من القصاص.

2 - ﴿وَإِن كُنتُمْ عَلَى سَفَرٍ وَلَمْ تَجِدُوا كَاتِبًا فَرِهَانٌ مَّقْبُوضَةٌ فَإِنْ أَمِنَ بَعْضُكُم بَعْضًا فَلْيُؤَدِّ الَّذِي اؤْتُمِنَ أَمَانَتَهُ وَلْيَتَّقِ اللَّهَ رَبَّهُ...﴾، البقرة: 283.

3 - ﴿وَمِنْ أَهْلِ الْكِتَابِ مَنْ إِن تَأْمَنْهُ بِقِنطَارٍ يُؤَدِّهِ إِلَيْكَ وَمِنْهُم مَّنْ إِن تَأْمَنْهُ بِدِينَارٍ لاَّ يُؤَدِّهِ إِلَيْكَ إِلاَّ مَا دُمْتَ عَلَيْهِ قَائِمًا...﴾ آل عمران: 75.

4 - ﴿إِنَّ اللَّهَ يَأْمُرُكُمْ أَن تُؤَدُّوا الأَمَانَاتِ إِلَى أَهْلِهَا وَإِذَا حَكَمْتُم بَيْنَ النَّاسِ أَن تَحْكُمُوا بِالْعَدْلِ إِنَّ اللَّهَ نِعِمَّا يَعِظُكُم بِهِ إِنَّ اللَّهَ كَانَ سَمِيعًا بَصِيرًا﴾، النساء: 58.

لقد ارتبط معنى الأداء في المواضع القرآنية الثلاثة السابقة بالأمانة والدين.

5 - ﴿وَلَقَدْ فَتَنَّا قَبْلَهُمْ قَوْمَ فِرْعَوْنَ وَجَاءَهُمْ رَسُولٌ كَرِيمٌ * أَنْ أَدُّوا إِلَيَّ عِبَادَ اللَّهِ إِنِّي لَكُمْ رَسُولٌ أَمِينٌ﴾ الدخان: 17، 18. وهذا على لسان موسى عليه السلام؛ بمعنى: أظهروا إيمانكم لي، أو ربّما أراد «سَلِّموا إليَّ بني إسرائيل، كما قال: فأَرسل معي بني إسرائيل أَي أَطْلِقْهم من عذابك، وقيل: نصب عبادَ الله لأَنه منادى مضاف، ومعناه أَدُّوا إليَّ ما أَمركم الله به يا

عباد الله فإني نذير لكم؛ قال أَبو منصور: فيه وجه آخر، وهو أَن يكون أَدُّوا إِليَّ بمعنى استمعوا إِليَّ، كأَنه يقول أَدُّوا إِليَّ سمعكم أُبَلِّغكم رسالة ربّكم...»[1].

وقد احتفى الحديث الشريف بلفظة (أداء)، فقد أُثر عن النبيّ ﷺ قوله: «ثَلاثةٌ حَقٌّ عَلى اللَّهِ عَوْنُهم الْمُجاهدُ فِي سبيل اللَّه، وَالْمُكاتبُ الَّذي يريدُ **الأَداءَ**، وَالنَّاكِحُ الَّذي يرِيد الْعفافَ»[2]. وكذلك رُوِي عنه ﷺ أنه استقرض من أحدهم أَربعينَ أَلْفًا فجاءَهُ مالٌ فدَفَعه إِليه قَائلا: «باركَ اللَّهُ لك فِي أَهْلك وَمالك إِنَّما جزاء السَّلَف الْحَمدُ وَ**الأَداء**»[3]. ومما أُثر عنه ﷺ أيضا أنه قال: «مَنْ أَخذَ أَموال النَّاس يُرِيد **أَداءَها أَدَّاها** اللَّهُ عنه وَمنْ أَخَذهَا يُرِيد إِتْلافها أَتْلفهُ اللَّهُ عزَّ وجلَّ» [4].

لا تنأى دلالة الأداء سواء من خلال السياقات القرآنية أو الحَديثية عن الدلالة اللغوية التي أومأنا إليها قبل قليل. وقد ارتبطت في فقه العبادات لفظة الأداء كذلك بالزكاة أي إخراجها، والصلاة بمعنى القيام بها، والتطهّر، ودفع الجزية إلى بيت المال.

وقد أراد الشعراء من خلال فعل الأداء معان عدّة وردت في أشعارهم، منها قول البحتري مادحا وقد قصد بأداء التحية القيام بها:

يُؤَدُّونَ التَحيَّةَ مِن بَعيــدٍ إِلى قَمَرٍ مِنَ الإيوانِ بــادِ[5]

وقول ابن الرومي في الغزل وقد عنى بالأداء الوصول:

ومن ظنَّ أن الاستزادَة في الهوَى تُؤدِّي إلى طــولِ العداوةِ والحقد
ألا فليهــاجرْ حُبَّــه وعزيــزَه ويصبرْ على بُعدٍ يؤدِّي إلى القَصْدِ[6]

1- لسان العرب، مادة (أدا)، ج1، ص101.

1 - سنن الترمذي، كتاب فضائل الجهاد، باب ما جاء في المجاهد والمناكح والمكاتب وعون الله، رقم الحديث: 1579.

3 - سنن النسائي، كتاب البيوع، باب الاستقراض، رقم الحديث: 4604.

4 - مسند الإمام أحمد، رقم الحديث: 8378.

5 - البحتري، الديوان، تح. حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، ط.3، (د.ت)، ج1، ص 726.

6 - ابن الرومي، الديوان، شرح أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.3، 2002، ج1، ص 481.

وقول أبي تمام قاصدا بأداء الشكر الوفاء به:

فَإن ذَمَّتِ الأَعداءُ سُوءَ صَباحِها فَلَيسَ يُؤَدّي شُكرَها الذِئبُ وَالنَسرُ[1]

وقول خليل مطران وقد قصد بالأداء نمام القضاء:

لي فِيكَ مِنْ غُرَرِ المَدِيحِ شَوَارِدٌ أَدَّتْ حُقُوقَ عُلاَكَ كُلَّ أَدَاءِ[2]

وقد ميّز العسكري بين الأداء والإبلاغ، من حيث أن الأداء يفيد إيصال الشيء على ما يقتضيه الوجوب، نحو أداء الدين، والفرائض والجزية وأداء ضوابط القراءة القرآنية، والإبلاغ إيصال ما فيه بيان للأفهام، ومنه البلاغة وهي إيصال المعنى إلى النفس في أحسن صورة. وهناك من يومئ إلى ارتباط الإبلاغ بالمعقولات، والأداء بالماديات[3].

التحديد الاصطلاحي:

الأداء مصطلح شامل يقابله في اللغة الإنجليزية diction بقصد به «إخراج الحروف من مخارجها أثناء الكلام، والأداء أيضا طريقة القيام بدور تمثيلي، أو أسلوب عزف مقطوعة موسيقية أو كيفية الغناء في أغنية ما»[4]، وقد ارتبط قديما بمجالات شتى، ثمّ تواصل تداول مصطلح الأداء لدى المعاصرين، ليشمل مباحث أخرى، وكذا للدلالة على فعل أو نشاط معيّن تحقّق إنجازه بكيفية أو بأخرى في مجالات شتى من حياة الإنسان، ليغدو مرتبطا بنوع من حكم القيمة، فارتبط بالشؤون السياسية والعسكرية والاجتماعية والرياضية والفنية وغيرها...؛ إذ أصبح الأداء يلازم حكما على نوعية الفعل المنجَز للقائم به ضمن شأن من تلك الشؤون. ونرتئي الوقوف عند أبرز الحقول المعرفية التي شاع استخدام المصطلح بها، قبل بيان قصدنا منه ضمن هذه الدراسة.

---

1 – الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، تح. راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، ط.2، 1994، ج 2، ص 448.

2 – خليل مطران، ديوان الخليل، دار مارون عبود، بيروت، (د.ت.ط)، ج1، ص 51.

3 – العسكري، الفروق اللغوية، تح. محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.2، 2002.

4 – مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1979، ص 12.

أ – الأداء وعلم القراءات القرآنية:

تمّ في التراث تداول مصطلح **الأداء** ضمن حقل علم القراءات القرآنية والتجويد، فالقرآن المجيد «هو النصّ الصحيح المتواتر، فقد حظي بالعناية والرعاية والضبط في أدائه ورسمه ومتنه وسنده... إن المطّلع على أنوع الأداء لدى القرّاء يلاحظ أن الخلاف بينهم متعدّد الصور، فبعضه ذو طابع صوتي، والبعض الآخر لهجي، وبعضه نحوي...»[1].

لتوضيح مفهوم الأداء في رحاب علم القراءات ينبغي أن نتوقّف لدى مفهوم القراءة، إذ يُقصد بها في الاصطلاح «مذهب يذهب إليه إمام من أئمّة القرّاء مخالفا غيره في النطق بالقرآن الكريم، مع اتفاق الرواية والطرق عنه، سواء أكانت هذه المخالفة في نطق الحروف أم في نطق هيئاتها»[2]، وعرّفها "ابن الجزري" بأنها «علم بكيفيات أداء كلمات القرآن واختلافها معزوّا لناقله»[3]. فمدار أمر القراءات على النطق والأداء وفق ضوابط معينة يجب أن بتحرّاها المقرئ بصرامة بالغة.

جاء في تفسير ابن كثير ما يدلّ على رسوخ وعي مصطلح الأداء لدى القدماء، حيث يقول: «وقد اختلف القرّاء في أداء هذا الحرف، فمنهم من قرأ ﴿وَإِنَّ كُلاًّ لَمَا لَيُوَفِّيَنَّهُمْ رَبُّكَ أَعْمَالَهُمْ﴾، هود:111؛ بالتخفيف فعنده أن إن للإثبات، ومنهم من شدّد (لَّمّاً) وجعل أن نافية، ولما بمعنى إلا، تقديره وما كل إلا جميع لدينا محضرون، ومعنى القراءتين واحد، والله سبحانه وتعالى أعلم»[4].

---

1 – أبو بكر حسيني، أداءات القراء، دراسة في مستويات التحليل اللغوي، مكتبة الآداب، القاهرة، 2007 ، ص 118.

2 – الزرقاني، مناهل العرفان في علوم القرآن، تح. بديع السيد اللحام، دار قتيبة، ط.1، 1998 ج1، ص 405.

3 – ابن الجزري، منجد المقرئين ومرشد الطالبين، تح. علي بن محمد العمران، (د.ت) ص 49، وينظر أيضا: عدنان زرزور، فصول في علوم القرآن، المكتب الإسلامي، ط.1، 1998، ص 92. ويُقارن بـ: أحمد محمود عبد السميع الحفيان، أشهر المصطلحات في فن الأداء وعلم القراءات، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.1، 2001، ص 26.

4 – ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، تح. سامي بن محمد السلامة، دار طيبة، الرياض، ط.2، 1999، ج6، ص 575 ، وينظر أيضا ج8، ص 252.

وكثيرا ما كانوا يصفون القُرّاء الذين يتحلّون بمهارات صوتية بحسن الأداء وجودته على نحو ما نقع عليه عند صلاح الدين الصفدي (764هـ) الذي كثيرا ما وظّف مصطلح (الأداء) في مؤلّفاته فارتبط غالبا بحقل القراءات وفن التجويد[1]، وقد ترجم لبعض الأعلام الذين كان لهم باع في القراءات، فيشير مثلا إلى أحدهم بالقول: «هو الشيخ الفقيه المقرئ النحوي جمال الدين أبو الفداء الحنفي، المعروف بابن الفقاعي، كان شيخاً فاضلاً... عارفاً بالقراءات والتجويد، وحسن **الأداء** والترتيل والترديد، مع المعرفة بالفقه والنحو والأدب...»[2]. ويترجم الإمام الرافعي القزويني (ت 623 هـ) لآخر بقوله: «هو أحمد بن محمد بن عمر الطوسي أبو سعد الصوفي المقرئ... وكان ممن يقرئ الناس في الجامع... وكان يحسن **الأداء** صحيح المخارج، يقرأ بقراءات...»[3].

وفي العصر الحديث تحدّث "الرافعي" عن إعجاز القراءة وطرق الأداء في القرآن الكريم، التي صحّت عن النبي ﷺ على اختلاف الأحرف السبعة التي نزل القرآن بها، وقد صحّت قراءته، وهو أفصح العرب، كما كان هذا الاختلاف لحكمة تيسير القراءة والحفظ على قوم أميّين، واستنباط الأحكام الشرعية[4]. وأومأ إلى وجوه التلحين والتنغيم في أداء القراءات، ومنها الترعيد والترقيص والتحزين والترديد[5].

---

1 – الصفدي، ينظر مثلا: أعيان العصر وأعوان النصر، ج3، ص 328، و ج5، ص 40 و 254، وقد استخدم المصطلح في كل من الوافي بالوفيات، ونكت الهميان في نكت العميان.

2 – صلاح الدين الصفدي، أعيان العصر وأعوان النصر، ج1، ص526

3 – الإمام عبد الكريم الرافعي، التدوين في أخبار قزوين، تح. عزيز الله العطاردي، دار الكتب العلمية، بيروت، 1407 هـ / 1987، ج2ص، ص247.

4 – إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، دار الكتاب العربي، بيروت، ص 46 وما بعدها.

5 – المرجع نفسه، ص 59.

ومن المعاصرين من أطلق على علم التجويد فن (أو علم) الأداء[1]، وكلاهما عمل صوتي، إلا أن لفظ (الأداء) فيما نخمّن أدلّ على الجانب العملي الحيوي في تلاوة القرآن الكريم من لفظ (تجويد)، وطبيعة هذا الجانب إنجازية محضة، ولعلّ مردّ تسمية هذا الفن (العلم) بالأداء أنه يعرّفنا كيف ننطق بالقرآن الكريم ونؤدّيه أداء سليما، ولا يخلو من معنى الاستحسان[2]. بيد أن هناك جانبا علميا في فن الأداء (التجويد) يُعنى بكيفية إخراج كلّ حرف من مخرجه واستيفاء ضوابطه اللازمة والعارضة[3].

ومن مظاهر تأثير القرآن الكريم في اللغة إقامة حروفها وصحّة أدائها على النحو الذي لهجوا به، وتيسير ذلك في كلّ عصر[4]. وبذلك تميّزت «العربية بوفرة في أداءاتها الصوتية، وصيغها الصرفية، وتراكيبها النحوية، ومعانيها الدلالية، مما يعطيها حركية مستمرة وقدرة على استيعاب مقتضيات الحياة لدى الإنسان وصياغة متطلّباته ومشاعره بصور متعدّدة...»[5].

والأداء في العربية ذو تجلّيات متعدّدة «فمنها ما تعلّق بالنظام الصوتي كالتفخيم والترقيق والإمالة والفتح وما بينهما، والإدغام والفكّ، والتحقيق في الهمزة وتسهيله... ومنها ما تعلّق بالنظام الصرفي كالصحّة والاعتلال والتضعيف والتخفيف والتذكير والتأنيث والإفراد والجمع وسوى ذلك؛ ومنها ما تعلّق بالنظام التركيبي (النحوي)

---

1 – لقد وسم د. عبد الغفور محمود مصطفى «جامعة الأزهر» دراسة له بـ (المدخل إلى فنّ الأداء). وكذلك فعل أحمد محمود عبد السميع الحفيان في كتابه: أشهر المصطلحات في فن الأداء وعلم القراءات.

2 – أحمد محمود عبد السميع الحفيان، أشهر المصطلحات في فن الأداء وعلم القراءات، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.1، 2001، ص15، 16.

3 – المرجع نفسه، ص 27.

4 – إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، دار الكتاب العربي، بيروت، ص 80.

5 – أبو بكر حسيني، أداءات القراء، دراسة في مستويات التحليل اللغوي، ص 117.

كالتقديم والتأخير والزيادة والنقصان، والإعراب والبناء والإعمال والإهمال...»[1].
ويعكس هذا التنوّع الأدائي مرونة اللغة وحيويتها وخصوبتها، مما يعدّ سبب قوّتها.

وتحليل المستوى الصرفي ضمن القراءات القرآنية، يقتضي التركيز على التحوُّلات التي تطرأ على أداء القرّاء من حيث تنوُّع حركات الفتح والضمّ والكسر، ثم المراوحة بينها وبين السكون. ومن ذلك مثلا الأداء بين الفتح والكسر؛ فقد قرأ ناقع مثلا في قوله تعالى: (فإذا برَق البصَر)، بفتح الراء، وقرأ الباقون بكسرها (برِق). وكذلك الأداء بين الفتح والضمّ والكسر؛ فقد قرأ نافع وعاصم مثلا في قوله تعالى: (قالوا ما أخلفنا موعدك بِمَلْكنا) بفتح الميم، وقرأ حمزة والكسائي (بِمُلْكنا) بالضم، وقرأ الباقون بكسرها (بِملكنا). وكذا الأداء بين الضمّ والسكون، نحو: (أُكُلَهَا وأُكْلَهَا – رُحُمًا ورُحْمًا)، وغيرها[2]...

ب – الأداء والمباحث الفقهية:

كثيرا ما يصطنع علماء الفقه الإسلامي[3] وأهل التفسير والحديث في ضوء الآيات الكريمة والأحاديث الشريفة التي سبق الوقوف لديها مصطلح الأداء في استنباط أحكام الشرع وبيان ضوابطه، فأداء الشيء في اصطلاح الفقهاء «إحكامه، وإمضاؤه، والفراغ منه»[4]. فقد بني الإسلام على خمس أداءات شرعية هي فرائضه التي يتحقّق معها الجانب العملي من العبادات، ومن ذلك مثلا أن البخاري عقد في صحيحه بابين أحدهما عن أداء الخمس من الدين، وأداء الخمس من الإيمان[5].

---

1 – المرجع نفسه، ص 117.

2 – المرجع نفسه، من ص 119 إلى ص 127.

3 – وهبة الزحيلي، الفقه الإسلامي وأدلّته، دار الفكر، دمشق، ط.4، 1997، ج1، ص 49 وص 53. واللافت للنظر أن هذا العالم كثيرا ما لجأ إلى استخدام مصطلح الأداء بوعي فقهي عميق في جميع الأجزاء العشر من كتابه هذا.

4 – سعدي أبو حبيب، القاموس الفقهي لغة واصطلاحا، دار الفكر، دمشق، ط.2، 1408 هـ / 1988، ص 305.

5 – صحيح البخاري، كتاب الإيمان، وكتاب فرض الخمس.

فالصلاة مثلا فرض مشروط بنيّة سواء في حالي الأداء أو القضاء[1]. وكذلك لازم الأداء فريضة الزكاة متى وجب على الغنيّ إخراجها[2]، وفريضة الصيام خلال رمضان وغيره من السنن وصوم التطوّع[3]، وفريضة الحجّ متى استطاع المسلم إليه سبيلا[4]، كما تم اعتماد المصطلح وتوظيفه في شرح ضوابط الأحكام الشرعية كوجوب الجزية على أهل الكتاب، واليمين والشهادة[5]، والأمانة والوديعة والدَّيْن وما يتعيّن على المكاتب أداءه كي يتحرّر من الرقّ[6]، ودية القتيل[7]، وغيرها.

ولعلّ الباعث على استخدام العلماء الشرعيين لهذا المصطلح أنهم لَمَسوا فيه ما يفيد الجانب الإنجازي العملي المرتبط بحقوق الله على البشر من جهة، وحقوق البشر بين بعضهم البعض من جهة أخرى، وبمعنى آخر فإن الأداء يفيد ههنا الفراغ والانتهاء من الاضطلاع بتلك الحقوق والقوّة على القيام بها.

ج – الأداء وفنّ الغناء:

وقد ارتبط مصطلح الأداء في التراث أيضا بمجال الغناء، إذ مضى كثير من القدماء يصطنعونه وصفا لمدى جودة وحسن أصوات المغنّين والمغنّيات على غرار الأخبار التي أوردها الأصفهاني لبعض من اشتهروا بالغناء، ومن ذلك ما نقله عن أحدهم: «دخلت الريّ فكنت آلف فتياناً من أهل النغم بها وهم لا يعرفونني، فطال ذلك علي إلى أن

---

1 – عبد الرحمن الحريري، الفقه على المذاهب الأربعة، دار الفكر، دمشق، 1996، ج1، ص 237، 238.

2 – الفقه الإسلامي وأدلته، ج1، ص 145، وج3، ص 154.

3 – المرجع نفسه، ج1، ص 153 وص 180، والفقه الإسلامي على المذاهب الأربعة، ج1، ص 867.

4 – المرجع نفسه، ج1، ص 144.

5 – الفقه الإسلامي وأدلته، ج3، ص 141 وص 150، ج7، ص 317، 318.

6 – صحيح ابن حبان، كتاب البيوع، باب الديون. وسنن ابن ماجة، ج7، كتاب الصدقات، باب أداء الدين عن الميّت، والفقه على المذاهب الأربعة، ج1، ص 100.

7 – سيد سابق، فقه السنة، ج2، 514، الفقه الإسلامي وأدلته، ج7، ص 622، 623.

دعاني أحدهم ليلةً إلى منزله فبتُّ عنده، فأخرج جاريةً له ومدَّ لها ستارةً فتغنَّت خلفها، فرأيتها صالحة **الأداء** كثيرة الرواية»[1].

كما وصف "الأصفهاني" أحد المغنّين أنه «كان ضارباً محسناً طيِّب الصوت حسن **الأداء** صالح الصنعة، أخذ الغناء عن إبراهيم وابن جامع...»[2]، وذكر أيضا مغنّية كان اسمها دقاق فقال: «مغنّية محسنة متقنة **الأداء** والصنعة...»[3]، ودائما في سياق حديثه عن أحد المغنّين قال: «هو محمد بن حمزة بن نصير الوصيف مولى المنصور... وهو أحد المغنّين الحُذَّاق الضُرَّاب الرواة. وقد أخذ عن إبراهيم الموصلي وطبقته، وكان حسن **الأداء** طيِّب الصوت، لا علّة فيه...»[4].

ولعلّ اصطناع القدماء للمصطلح في فنّ الطرب والغناء كان لجامع البعد الصوتي بينه وبين مباحث علم التجويد والقراءات القرآنية بداعي تأثّرهم الواضح بتلك المباحث، وإن بدا أضأل وأقلّ منها، فلم يكن بدّ من أن يستقوه منها في غالب التقدير، فأمسى الأمر تجلِّيا من تجلّيات التلاقح المعرفي الفني في التراث، الذي تتواشج فيه الأنساق الفنية والمعرفية، وتتعاور المصطلحات فيما بينها.

ولا يزال في عصرنا الحالي مصطلح الأداء يلازم فنّ الغناء والموسيقى، بحيث يتعارف الموسيقيون وأهل الطرب على معايير فنية في الحكم على قيمة الأغاني منها الكلمات واللحن والأداء. والأداء غالبا ما يريدون به اقتدار المغنّي من حيث حسن الصوت وإحكام اصطناع شتى تلويناته وما قد يصحب ذلك من حركات جسدية تضطلع بتعبيرات إيحائية متناغمة وإيقاعات الأغنية، فضلا عن التحلّي بصدق العاطفة الفنية التي تقتضي التوحُّد مع الأغنية والذوبان في إيحاءاتها، وليس مجرّد الاكتفاء بتقديمها

---

1 - الأصفهاني، الأغـــاني، تح. سمير جابر، دار الفكر، بيروت، ط.2، ج 5 ص 204.

2 - المصدر نفسه، ج 6، ص 254.

3 - نفسه، ج 12، ص 328.

4 - نفسه، ج 15، ص 344.

مُفرَغة من القيم الشعورية، استيفاء للجانب الإيقاعي في مظهره السلبي العشوائي الذي يكون غالبا همّ المحسوبين على عالم الطرب الفني الأصيل.

د – الأداء والدراسة الصوتية:

يدين البحث الصوتي عند العرب بعلم القراءات الذي يُعنى بطرائق أداء تلاوة القرآن الكريم. ولم يلبث أن صار مصطلح الأداء متَداولا في مجال الدراسة الصوتية، إذ يرى "أحمد مختار عمر" أنه يتعيّن على الإنسان «أن يعرف كيف يتكلّم، ويتكلّم بطلاقة لكي يصل إلى جمهوره ويحقّق النفوذ الذي يبغيه، وطريقة نطق الإنسان لم تعد أمرا خاصا بالمتكلّم، وإنما هو أمر يتعلّق بكلّ من يستمع، سواء أكان المتكلّم سياسيا أو عالما أو فنانا أو ممثّلا رسميا... إن الأداء diction وهو فن النطق، قد احتلّ مكانا في التعليم الحديث، وسوف يأخذ ولا شكّ اهتماما أكثر فأكثر. وعلم الأصوات هو القاعدة الأساسية لأيّ تعليم من هذا النوع»[1]. فالأداء حسب نظره مهارة لا تقتصر على قدرة المتكلّم النطقية فحسب، بل على أثرها فيمن يتلقى الصورة السمعية في شتى مقامات الكلام.

والعملية النطقية هي إحدى العمليات الأربع التي يترتّب عنها نطق الكلام📖، وتعدّ أكثرها تعقيدا، وهي نتاج تنوّع الضغط الذي يصادفه تيار الهواء في أماكن متنوّعة من مجرى الهواء. وتتعدّد مواضع تنويع الضغط، بحيث أن كل بؤرة من الجهاز النطقي تصلح أن تكون مكانا للنطق بصوت معيّن، فهناك الحنجرة والحلق والشفتان والأسنان، واللثة واللهاة وغيرها مما يواتي على أداء الأصوات بأنحاء مختلفة[2].

ويرى أحد الدارسين المحْدَثين أن باعث دراسة مخارج الأصوات وصفاتها يتمثّل في أن لها أهمية بالغة في سلامة القراءة الصحيحة، وتحرّي الأداء الجيّد، تفاديا للوقوع في

---

1 – أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب ، القاهرة، 1997، ص 402.

📖 – والعمليات الثلاث الأخرى هي: عملية تيار الهواء، وعملية التصويت، والعملية الأنفية الفموية.

2 – أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب ، القاهرة، 1997، ص 113.

أخطاء النطق، والتباس فهم المعاني[1]. ومن هنا جعل الأداء ملازما لعملية النطق ومرادفا لها، مبيّنا أن مجاله مخارج الأصوات وصفاتها وشتى حركاتها.

اصطنع الغربيون مصطلح الأداء أيضا ضمن دراساتهم الصوتية، وقصدوا به تحقّق فعل النطق وأشادوا بقيمته ضمن عملية القراءة والإنشاد الشعري، حيث يقول صاحبا (نظرية الأدب): «وخلال تحليل مفعول هذه الأصوات، علينا أن نحمل في ذهننا مبدأين هامين، ولكنهما في الغالب منسيان، علينا بادئ ذي بدء أن نميّز بين الأداء وطراز الصوت، فقراءة عمل أدبي رفيع بصوت مرتفع هو الأداء، وهو تحقيق لطراز يضيف شيئا فرديا وشخصيا، ويمكن له من جهة أخرى أن يشوّه الطراز أو يتجاهله كلّيا... والافتراض الثاني الشائع هو أنه ينبغي تحليل الصوت بمعزل تام عن المعنى»[2]، وقد وجّها نقدًا لهذين المبدأين، ففيما يتعلّق بالأول فإن ذلك التمييز يحول دون وضع علم يعنى بالإيقاعات والأوزان على دراسة إنشاد فردي للشعر. بينما الثاني فإنه لا وجود لشعر موسيقي دون أدنى تمثّل لمعناه، فمجرّد الصوت في حدّ ذاته لا ينطوي على تأثير جمالي، أو أن هذا التأثير ضئيل[3].

هـ – الأداء والبحث اللساني:

وعلى صعيد الدرس اللساني قامت النظرية التوليدية والتحويلية على أسس، لعلّ أبرزها تمييز "تشومسكي" بين الكفاية اللغوية compétence والأداء الكلامي performance. فالكفاية هي «المقدرة على إنتاج الجمل وتفهّمها، في عملية تكلّم اللغة»[4]، وهي بمعنى آخر تلك المعرفة الضمنية بنظام قواعد اللغة التي ترسَّخت بذهن

---

1 – فخري محمد صالح، اللغة العربية أداء ونطقا وإملاء وكتابة، مطابع الوفاء، المنصورة، 1986، ص39.

2 – رينيه ويلك وأوسطن وارين، نظرية الأدب، تر. محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط.2، 1981، ص 165.

3 – المرجع نفسه، ص 165.

4 – ميشال زكريا، الألسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية (الجملة البسيطة)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط.2، 1986، ص 7.

المتكلّم فيتوسّل بها لإنتاج عدد غير محدود من الجمل بشكل ابتكاري[1]، والواقع أن "ابن خلدون" سبق أن اصطلح عليها بالمَلَكة[2].

أما الأداء فيُقصَد به «الاستعمال الآني للغة ضمن سياق معيّن»[3]، أي: ذلك المجال الإنجازي والوظيفي للأصوات اللغوية التي ينطقها المتكلم مكوّنا كلمات وجملاً، ومع أنه ناجم عن الكفاية اللغوية، فإنه يستدعي عناصر مترابطة دخيلة عن قواعد اللغة، منها عوامل ذهنية كالذاكرة والتركيز والانتباه والانفعال وغيرها، فضلا عن عوامل اجتماعية وثقافية[4]، ومن هنا يمكن استنتاج أن الأداء فردي يختلف من شخص إلى آخر[5].

وقد أفاد مجال تعليمية اللغة من هذا التصوّر اللساني إلى حدّ كبير، ذلك أن «الأداء اللغوي في العملية التربوية هو الإنجاز في ضوء الأهداف المرسومة لتعليم اللغة وتعلّمها، وقد يكون هذا الإنجاز ذا نوعية جيّدة، أو يكون غير ذلك»[6]. وطال اهتمام الباحثين بالأداء اللغوي في جانبي اللغة المنطوق بها، واللغة المكتوبة في ميدان تعليم اللغة وتعلّمها[7]. والوظيفة الأساسية للأداء اللغوي هي الاتصال والتواصل[8].

تركّز التربية المعاصرة على التمهير "التجلية، الأداء المتقن"، لا على التحفيظ والتسميع. إذ إن تعليم اللغة على أنه نقل للمعرفة المتمثّلة في المصطلحات والقواعد

---

1 - شفيقة العلوي، محاضرات في المدارس اللسانية المعاصرة، مؤسسة أبحاث، بيروت، ط.1، 2004، ص 44.

2 - ابن خلدون، المقدمة، تح. خليل شحادة، دار الفكر، بيروت، ط.1، 2003، ص 574.

3 - ميشال زكريا، المر جع السابق، ص 7.

4 - ميشال زكريا، الألسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية (الجملة البسيطة)، ص 8.

5 - شفيقة العلوي، المرجع السابق، ص 45.

6 - محمود أحمد السيد، في الأداء اللغوي، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 2005، ص 79.

7 - المرجع نفسه، ص 81، وينظر أيضا: فخري محمد صالح، اللغة العربية أداء ونطقا وإملاء وكتابة، مطابع الوفاء، المنصورة، 1986.

8 - محمود أحمد السيد، مرجع سابق، ص 88.

البلاغية والعروضية والنحوية والصرفية والمفردات، لا يكفي لتكوين المهارة التي نعني بها الأداء المتقن القائم على الفهم والاقتصاد في الوقت والمجهود معا[1].

ويتمثَّل أحد الباحثين مفهوم "تشومسكي" لمصطلح الأداء لدى إشارته إلى أن تشكيل التجربة الشعورية لدى المبدع يبقى مرهونا بتحرّرها من إشكالين – على حدّ تعبيره – وهما **الرتابة** التي تطال نطاق نشاطنا المعتاد فتجعله عرضة للركود والصدأ، فتجعل من تجربتنا فيما نرى ونعايش ونباشر نمطا مألوفا باردا في مختلف النشاطات والأعمال التي نضطلع بها. والإشكال الثاني هو **الأداء اللغوي** الذي يعوزنا في التعبير عن شتى الانفعالات العميقة التي تغمرنا في موقف التألّق والبهجة مع الأحبّة، أو إزاء حدث لامع يطرأ على حياة مجتمعنا، أو حيال موضوع جميل، فتضيق هنالك الكلمات والعبارات وتقصر عن الوفاء بالمراد[2].

و – الأداء والبحث البلاغي والأسلوبي:

وربما يكون "ابن رشيق" من أوائل من استخدموا مصطلح الأداء وفق المفهوم البلاغي والأسلوبي الذي احتفى به الدارسون حديثا، فقد نقل عن أحدهم تعريفا للبلاغة بأنها «الفهم والإفهام وكشف المعاني بالكلام، ومعرفة الإعراب، والاتساع في اللفظ، والسداد في النظم، والمعرفة بالقصد، والبيان في **الأداء** وصواب الإشارة، وإيضاح الدلالة، والمعرفة بالقول، والاكتفاء بالاختصار عن الإكثار، وإمضاء العزم على حكومة الاختيار»[3]. فمعنى الأداء يتجه هنا إلى الأثر البلاغي للصياغة الفنية المحْكَمة.

واصطنع "المرزوقي" المصطلح للإشارة إلى مفهوم إفادة معنى من المعاني، حيث يقول في بيت الفضل بن العباس بن عتبة بن أبي لهبٍ:

مهلاً بني عمّنا مهلاً موالينا لا تنبشوا بيننا ما كان مَدفونا:

---

1 – المرجع نفسه، ص 81.

2 – فايز الداية، جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، ص 36، 37.

3 – العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح. عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط.2004، ج1، ص 216.

«المهل والمهل والمهلة تتقارب في **أداء** معنى الرفق والسكون...»[1].

وأيضا فعل "السكاكي" حينما راح يعرّف البلاغة بأنها «بلوغ المتكلّم في **تأدية** المعنى حدّاً له اختصاص بتوفية خواص التراكيب حقَّها وإيراد أنواع التشبيه والمجاز والكناية على وجهها...»[2]. ولعلّه بذلك أن يكون من أبرز من تمثّل مفهوم التأدية بوعي بلاغي عميق في التراث. وقد تأثّر به "الخطيب القزويني"، حينما استأنس بتعريفه[3]، مقرّرا أن التأدية (الأداء) تتصل إما بالكلام أو بالمتكلّم.

أما صاحب الكشكول فيقول: «المعنى الواحد يختلف تأثيره في النفس جداً بسبب قبح **الأداء**، وحسنه، فربما **يؤدَّى** المضمون بعبارة أشهى من رؤية الحبيب مع غفلة الرقيب، ويؤدَّى ذلك المضمون، بعينه بعبارة أخرى أصعب من الهجر وأمرّ من تجرّع كاسات الصبر...»[4]؛ أي: اختلاف تأثير المعنى الواحد بالنفوس مرهون ومشروط بمدى قبح تأليف الكلام وصوغه من حسنه.

ويقول الآمدي في سياق تبيان أحد مثالب أبي تمام في هذا البيت:

جَثَمَتْ طُيورُ الموتِ في أَوْكارِها فَتَرَكْنَ طَيرَ العَقلِ غَيْرَ جَثُومِ

«... فقد حمل المعنى على لفظ لا يليق به، ولا **يؤدّي التأدية** الصحيحة عنه»[5]؛ أي ثمة اضطراب أخلّ بانسجام اللفظ مع المعنى المراد التعبير عنه، مما أسفر عن قصور الأداء. وفي سياق بحث "محمد عبد المطلب" للأسلوب في التراث فقد استنتج أن بعض القدماء نحو ابن قتيبة وابن الأثير والخطابي ربطوا الأسلوب بالطرق الفنية لأداء المعنى[6].

---

1 – المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، تح. أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط.1، 1991. ص 224.

2 – السكاكي، مفتاح العلوم، تح. عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.1، 2000، ص 526.

3 – الخطيب القزويني، الإيضاح، ص 15، 16.

4 – العاملي، الكشكول، تح. محمد عبد الكريم النمري، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط.1 1418هـ / 1998، ج4، ص 308.

5 – الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تح. السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط.4، 1992،ج1، ص 246.

6 – محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط.1، 1994، ص 12 و 14 و 15.

وفي إطار المنظور البلاغي أيضا جاء في كتاب التعريفات أن «الإطناب أداء المقصود بأكثر من العبارة المتعارفة»، وأن «الإيجاز أداء المقصود بأقل من العبارة المتعارفة»[1]، فجليّ ارتباط الأداء بالمعنى (المقصود) الذي يضطلع به اللفظ في حال معيّن من حالي الكلام هذين، كما يعكس هذا الضبط وعيا بقيمة المصطلح بلاغيا. فقد لازم الأداء في التراث البلاغي المعاني التي تفيدها ألفاظ وتراكيب وعبارات معيّنة.

وعلى هدى من التصوّر التراثي احتفى المحدثون بالمصطلح وتوسَّلوا به في ضبط مفهوم البلاغة، حيث عرّفوها بأنها «تأْديةُ المعنى الجليل واضحاً بعبارة صحيحةٍ فصيحة، لها في النفس أَثرٌ خلابٌ، مع ملاءَمة كلِّ كلام للموطن الذي يُقالُ فيه، والأشخاصِ الذين يُخاطَبون»[2]، وهكذا مضى المشتغلون بالبلاغة والبحث الأسلوبي في زماننا المعاصر في استخدام المصطلح لارتباطه الوثيق بمفهوم الأسلوب، إذ يعتبر أحمد الشايب أنه «منذ القدم كان يلحظ في معناه ناحية شكلية خاصة هي طريقة الأداء أو طريقة التعبير التي يسلكها الأديب لتصوير ما في نفسه أو لنقله إلى سواه بهذه العبارات اللغوية»[3]، كما أن مصطلح الأداء يشي بمعاني البراعة وإحكام الصياغة وجودة النظم واتساق الألفاظ والمعاني وسائر القيم التعبيرية، سيما أن النصّ الأدبي فضاء تتحوّل فيه الظواهر اللغوية إلى قيم جمالية في الأداء الإبداعي[4].

وفي هذا الصدد يستخدم "محمد عبد المطّلب" مثلا عن وعي قصدي مصطلح الأداء، بل ويجعل منه خيطا ينتظم مباحث دراسته (البلاغة والأسلوبية)، يقول في مستهلّ دراسته: «تتناول الدراسات الحديثة مفهوم الأسلوب من زوايا متعدّدة في محاولة

---

1 – الجرجاني، التعريفات، ص46، وص 59، ويقارن بالإيضاح للقزويني، ص 170.

2 – السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، تح. محمد التونجي، مؤسسة المعارف، بيروت، ط.2، 2004، ص 42.

3 – أحمد الشايب، الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط.5 (د.ت)، ص 52 و ص 55.

4 – محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط.1، 1994، ص 4.

للوصول إلى مفهوم محدّد، يمكن على أساسه أن تقوم دراسة موسّعة تستوعب أنواع الأداء في مستوياتها المختلفة»[1].

فمصطلح الأداء لا يرتبط عند الباحث بمجرّد المعنى، وإنما بالقيم الفنية والجمالية التي يضطلع بها الأسلوب، لذلك يضيف إليه في كثير من السياقات صفة (الفني)[2]. ولما توقّف عند المجاز بين كيف أنه ارتبط في القديم بثلاث مفاهيم: أولاها تأويل الآيات القرآنية، وثانيها المدلول الذي ينصرف إلى ما هو قسيم للحقيقة، وثالثها الأسلوب وطريقة الأداء[3]. واستنتج أن الرافعي لدى تمييزه بين اللغة العامة واللغة الخاصة قد تأثر «بالبلاغيين القدامى في مقولتهم بوجود مستويين من الأداء، يتمثل أحدهما في اللغة النفعية أو المألوفة، ويتمثّل الآخر في اللغة الإبداعية أو الفنية»[4].

أما "رجاء عيد" فقد عرض لتحليل موقف "الجرجاني" من قضية الإعجاز والنظم القرآني، في ضوء ما اصطلح عليه بنسق الأداء اللغوي، كما أشار إلى مستوييه التصويري والنحوي[5]، ولاحظ أن "القرطاجني" قد سعى إلى تجديد منظور الأداء متجاوزا المستوى النحوي الذي غدا مستَهلَكا، بحيث رسّخ صبغة فنية للأداء تراعي بعدي الشكل والمضمون، حينما تحدّث عن المحاسن التأليفية والصيغ البلاغية المُستحسَنة، ومما يعكس وعي هذا الدارس بمصطلح الأداء أنه تخيّر لقضية بيانية حيوية لطالما اكتنفها جدل بلاغي شائك توصيف «بلاغة الأداء المجازي»[6].

وقد راح الدارسون في شتى تخصُّصات الأدب والنقد يصطنعون المصطلح لما آنسوا فيه من مرونة وتعبير عن ملامح الفنّ والجمال، فيشير أحد الباحثين مثلا في سياق

---

1 - المرجع نفسه، ص 9.

2 - المرجع نفسه، ص 21 وص 127 وص 194 وص 311...

3 - المرجع نفسه، ص 67.

4 - المرجع نفسه، ص 93.

5 - رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطوّر، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط.2، ص 173 وما بعدها.

6 - المرجع نفسه، ص 192.

حديثه عن تحوّلات مصادر الثقافة الأوربية خلال مطلع القرن التاسع عشر، وما استتبعها من تغيير جذري طال الذوق الأدبي والفني وطرائق الأداء والتعبير[1]. وعبّر باحث آخر عن مضمون القصيدة بالأداء المعنوي، وعن حرية انتقاء البحر العروضي الملائم بالأداء الموسيقي،[2]وفي سياق تحليله لقصيدة المواكب لجبران عدّ القصيدة أداء فنيا لفظيا[3].

ويلازم مصطلح الأداء دراسة أدبية للباحث "صاحب خليل إبراهيم"، ويبدو أنه تأثر في استخدامه بالمفهوم الصوتي، سيما وأنه يتناول بحث الصورة السمعية في الشعر الجاهلي، إذ عقد فصلا موسوما بـ «منافذ الأداء السمعي في هيكل القصيدة»[4]، كما ردّد بشكل لافت للنظر في دراسته التطبيقية مصطلحات الأداء الشعري والأداء الفني والأداء الصوتي والأداء الإيقاعي والأداء النغمي[5]، مما ينبئ عن وعيه بالمصطلح.

ومما قاله في سياق تحليل الأداء السمعي في بيتي الأفوه الأودي📖 الآتيين اللذين يضمنهما موقفا حكميا يقضي بعدم الاكتراث بقول الحساد:

الخِلُّ راضٍ شاكر في عهده وعدّوه المقهور منه آذٍ

إن عابهُ الحُسّاد لا تعبأ بهم في هذه الدنيا فكم منْ هاذٍ

«وقد تعدّدت ألفاظ الأداء السمعي (شاكر، عابه، هاذ) وليس للحسود إلاّ لسانه المؤذي... لم يخرج البيتان على النصيحة في القول والسماع، وفي إطار الحكمة في جانب تقبل العذر نجد ألفاظ الأداء السمعي مثل العذر والملامة، ومن لا يتق الذم يذمم»[6]. فقد راح في هذا الموضع وغيره يقرن الأداء بحاسة السمع سعيا منه لتمحّض

---

1 – عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص 43، وينضر مثلا: ص 99، وص 146، وص 199.

2 – عناد غزوان، أصداء دراسات نقدية وأدبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 27.

3 – المرجع نفسه، ص 30.

4 – صاحب خليل إبراهيم، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 27.

5 – المرجع نفسه، صفحات 9 و21 و32 و57 و150.

📖 – الأفوه الأودي هو صلاءة بن عمرو بن مالك، حكيم وشاعر يماني جاهلي، كان سيد قومه في حروبهم.

6 – المرجع نفسه، ص 63. والبيتان من ديوان الأفوه الأودي، نح. محمد التونجي، دار صادر، بيروت، 1998، ص69.

أحد تجلّيات الصورة وهو الصورة السمعية ومنافذها من خلال ألفاظ المعجم الشعري.

وراح باحث آخر يعوّل كثيرا على المصطلح للدلالة على القيمة التعبيرية في مستواها الإنجازي، لا سيّما حينما توقّف عند موقف إبراهيم السامرائي من الحداثة ولغة الشعر المعاصر في كتابيه: (البنية اللغوية في الشعر العربي المعاصر)، و(لغة الشعر بين جيلين)[1]، وتحدّث عن أنموذج القصيدة الأدائية للشاعر علي الطائي، مبيّنا موقفه المتمرّد على القصيدة الحرّة الرافض لها[2]. وتقوم القصيدة الأدائية – حسب بيان له بشأنها – على ثلاثة مكوّنات هي: (الأداء، واللغة، والمعنى)، فالأداء حسب علي الطائي «كيفية تنفيذ وتجسيد مجموع التراكمات الفنية التي لها علاقة مباشرة بالتجربة المحدّدة وطول أو قصر فترة اختبارها، فهو في هذا السياق محصّلة فنية لتخصّص فني محدّد ذات قيمة إنجازية تختلف أهميتها باختلاف الإمكانات الفنية التي تقف خلفها...»[3].

وأخير نودّ أن نعرض لمقولة الاقتصاد الأدائي التي طرحها الباحث عبد العزيز الموافي، وتمثّل أحد المنطلقات النظرية للشعرية، وقد راجت في رحاب الدراسات اللسانية والأدبية المعاصرة، فهي اصطلاح يراد به تحديد طبيعة الاستخدام الكمّي للألفاظ ضمن لغة النص، يقول: «والاقتصاد لغة مرحلة بين الإسراف والتقتير، وعلى ذلك يكون تصورنا للاقتصاد الأدائي الشعري أنه الاستخدام الكمي الأمثل للعلامات في حده الأدنى، لتفجير مدلولات تفوق القدرة المعجمية لتلك العلامات»[4].

فالاقتصاد الأدائي هدفه الحيوي في مجال الشعرية، استبدال النموّ الكمّي للنسق اللغوي، بالنموّ الكيفي، ذلك أن الشعر يقتضي لغة قوامها التوهُّج والكثافة والإيجاز، لغة لا تفسّر بل تومئ، ولا تسمّي الموضوع بل تكتفي بإبداع جوّه. فالاقتصاد الأدائي يخلّص النص الشعري من الترهّل الذي يصيبه حين تعلق به بعض الزوائد اللغوية، التي تكون

---

1 – عبد العزيز إبراهيم، شعرية الحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص 64، 70، 75، 169.

2 – المرجع نفسه، ص 212 وما بعدها.

3 – ينظر: المرجع نفسه، ص 219. وقد نشر بيان القصيدة الأدائية لعلي الطائي في مجلة الآداب، بيروت بالعدد 8/7، 1995.

4 – عبد العزيز الموافي، الخطاب الشعري ومفهوم الاقتصاد الأدائي في اللغة، منتديات تخاطب، www. ta5atub.com

بمثابة طفيليات تنال من شعرية النص، ولا تبقي منها إلا أطيافا باهتة. وتتمثّل تلك الزوائد في: التداعي اللغوي، والاستطراد، والعلاقات السببية بين أجزاء النصّ[1].

وفي حقل الاشتغال ببلاغة الخطاب القرآني يبدو مصطلح الأداء أكثر استهواءً للدارسين، وفي مقدّمتهم سيد قطب، حيث غدا من أهم المصطلحات التي حفل بها تفسيره القيّم، فيقول في أحد المواضع منه: «هذه الحقائق التي تمثل شطراً من الخطوط الأساسية في التصور الإسلامي، يجلوها القرآن الكريم هنا في نسق من الأداء عجيب، وفي عرض من الترتيب والتعبير بديع»[2]. ويقول في موضع آخر: «تتجلّى هذه الظاهرة ظاهرة عدم الاختلاف، أو ظاهرة التناسق، ابتداء في التعبير القرآني من ناحية الأداء وطرائقه الفنية...»[3]. ويقول في موضع ثالث: «والذين زاولوا فن التعبير، والذين لهم بصر بالأداء الفني، يدركون أكثر من غيرهم مدى ما في الأداء القرآني من إعجاز في هذا الجانب»[4].

وهناك مواضع أخرى كثيرة من الظلال تفوق حدّ الإحصاء، تردّد فيها مصطلح الأداء، لعلّ ما نستنتجه منها جميعها أن الرجل جدّ واع بأدبية مصطلح الأداء الذي يحيل إلى إمكانات فنية سامقة، فلم يستخدمه بشكل عفوي عابر، لا سيما إذا تعلّق استخدامه بتوصيف بلاغة الخطاب القرآني الذي تفرّد بجماليات تعبيرية بديعة إن على المستوى الصوتي أو الدلالي أو التركيبي.

وممن أغرقهم القيمة الفنية للمصطلح فدفعتهم إلى اصطناعه أيضا نجد "محمد قطب عبد العال" حينما قرّر أن القرآن الكريم «يجمع بين الهدف الديني والمطلب الفني من حيث

---

1 - الصفحة الرقمية نفسها.

2 - سيد قطب، في ظلال القرآن، دار الشروق، الفاهرة، ط.32، 1423 هـ/ 2003، مج 1، ص 326.

3 - المصدر نفسه، مج 2، ص 721.

4 - المصدر نفسه، مج 3، ص 1785.

الجمال في العرض، والتنسيق في الأداء، والتأثير في النفس، مما يستثير كـــوامن الوجـــدان»[1].
فتواشج البعد الفني والغاية الدينية مشروط بضوابط منها براعة الأداء التعبيري.

بيد أن انجذابه إلى اصطناع المصطلح لم يكن اعتباطيا، وإنما عن وعـــي بقيمتـــه الأدبية، حيث جعله محورا انتظم خطّة دراسته حول جماليات التصوير في القرآن الكريم، فركّز على تحليل الأداء التعبيري وصلته بدلالة الألفاظ القرآنية[2]، كما ربط الأداء بمنحى التصوير في القرآن الكريم في جوانب متنوّعة منه نحو مشاهد الكون والطبيعة ومـــشاهد القيامة وإيقاع الفواصل ومشاهد الجنة والحقائق والأحكام، مما أتاح لهذا المـــصطلح أن يتردّد على مدار شتى الفصول[3]. وأشار أخيرا إلى أن طريقة تصوير المعاني تخضع لطريقة الأداء التعبيري، حيث أن الاختلاف في نمط الأداء يترتّب عنه بالضرورة اختلاف المردود في تصوير المعنى على المستوى النفسي والذهني. فهناك رباط وثيق بين الأمرين[4].

فالأداء بعد هذا كلّه مصطلح يشير حسب استخدامه ضمن البحـــث البلاغـــي والأسلوبي إلى مفهوم إحكام الصياغة واستيفاء مقتضيات الغاية الفنية، وجملـــة القـــيم التعبيرية المتحقّقة إنجازيا وعمليا في الخطاب الأدبي ومدى انسجامها مع القيم الـــشعورية للمبدع والمتلقي على السواء، ويتميّز الأداء بكونه إنجازا فرديا متمكّنا، بيد أنه لا مجال في الخطاب القرآني الحديث عن القيم الشعورية إلا فيما يتصل بالمتلقي فقط، ومن هنا ارتأينا اصطناع المصطلح لتوصيف بلاغة التصوير الإعجازي وملامحـــه الفنيـــة في الخطـــاب القصصي القرآني.

---

1 – محمد قطب عبد العال، من جماليات التصوير في القرآن الكريم، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ط.2، 2006، ص 7.

2 – المرجع نفسه، ص 11 وما بعدها.

3 – نفسه، ينظر الصفحات الآتية:41 و 141 و 167 و 232 و 263 و 283.

4 – نفسه، ص 57.

المطلب الثاني: تأثيل مصطلح الإيحاء ومسوّغات استخدامه

إذا كان مفهوم الأداء مرتبطا بالمجال الإنجازي الموضوعي، فإن مفهوم الإيحـــاء يتراءى لنا أكثر تماسا مع الجانب الروحي والوجداني والذهني، وهو يكون حيث يتوارى التصريح والإفضاء المباشر، ليفسح المجال أمام لغة خاصّة تهمس في ذواتنا بأصوات غـــير مألوفة ذات مغزى، وتلقي في روعنا معان لا قبل لنا بإدراك كنهها ما لم نتـــوافر علـــى استعداد وتهيّؤ خاص، ذلك حال مصطلح الإيحاء الذي نحن بصدده في هذا المقام، أيـــن سنلمّ بضبط مفهومه أولا، ثم استقصاء شتى السياقات المعرفية التي عوّلت عليه.

مفهوم الإيحاء:

التحديد اللغوي: الإيحاء من الوحي، ويراد به اشتقاقا الإشارة والكتابة والإلهام، والكلام الخفيّ وهو أيضا الإيماء. والوحي: ما يوحيه الله إلى أنبيائه، كما أن أصل الوحي هو الإعلام في خفـــاء، ولذلك سمي الإلهام وحيـــا[1]. وأورد الأزهري عن أبي الهيثم مـــا يشي بالتمييز بين مصدري الوحي والإيحاء، فالوحي من وحيت إلى فلان، أما الإيحاء من أوحيت إليه. وهو مصدر الفعل أوحيت بمعنى أشرت إليه وأومأت، واللغة المـــستعمَلة في القرآن (أوحى)، وفي غيره (وحى)[2]. والإيحاء «إلقاء المعنى في النفس بخفاء وسرعة»[3].

ولم يرد ذكر الإيحاء كثيرا في الشعر العربي، إلا بشكل يسير، ومنه قول أبي نواس يصف كلبا اسمه زنبور:

حَتّى تَوَفَّى السِّتَّةَ الشُّهُـــورَا مِن سِنِّـــه وبَلَـــغَ الشُّفُـــورَا
وعَرَفَ الإِيحَـــاءَ والصَّفيـــرَا والكَفَّ أَن تُومِيءَ أَو تُشِيـــرَا[4]

---

1 – ابن منظور، لسان العرب، مـــادة (وحـــي) ج15، ص 239، 240، الجـــوهري، الـــصحاح، ج6 / 2519، 2520، الزمخشري، أساس البلاغة، ج2، ص 324، ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج6، ص 93.

2 – الأزهري، تهذيب اللغة، مـــادة (وحي)، ج5، ص 296.

3 – الجرجاني، التعريفات، ج1، ص 59.

4 – أبو نواس، الديوان، شرح محمود أفندي واصف، المطبعة العمومية، القاهرة، ط.1، 1898، ص 214.

أي استجاب لما تلقّفه من إيعازات وتنبيهات من قبيل الإشارة أو الكلام أو الصفير.

التحديد الاصطلاحي:

مفهوم الوحي الإلهي: في ضوء الإطلالة الاشتقاقية، أمكننا الوقوف عند تحديد مفهوم الإيحاء تحديدا اصطلاحيا، نحاول ربطه بما ترسّخ في الفكر الإسلامي من تصوّر، وذلك انطلاقا من القرآن الكريم نفسه، والسنة المطهّرة من بعده، واجتهادات الفقهاء والعلماء والدارسين فيما بعد، وبمعنى آخر سنجتهد لصياغة مفهوم الوحي المرتبط بكلام الله الملقى إلى عبـــاده، وتحديدا إلى النبي عليه السلام.

وبما أن مفهوم الإيحاء يحيل إلى المفهوم القرآني للوحي، فإننا نرتئي الانطلاق منه، إذ يقول الله تعالى في محكم تنزيله:

- ﴿ . . . وَلَا تَعْجَلْ بِالْقُرْآنِ مِنْ قَبْلِ أَنْ يُقْضَى إِلَيْكَ وَحْيُهُ وَقُل رَّبِّ زِدْنِي عِلْمًا ۞ ﴾، طه، الآية: 114.
- ﴿ قُلْ إِنَّمَا أُنذِرُكُم بِالْوَحْيِ وَلَا يَسْمَعُ الصُّمُّ الدُّعَاءَ إِذَا مَا يُنذَرُونَ ۞ ﴾، الأنبياء، الآية: 45.
- ﴿ إِنْ هُوَ إِلَّا وَحْيٌ يُوحَى ۞ ﴾، النجـــم، الآية: 04.

لعلّ أول معنى قد يتبـــادر إلى الذهن من خـــلال تصويب نظرة عامة تجـــــاه هذه الآيات، أن الوحي في غالب السياقات القرآنية المحكمة[📖]، إنما هو ذلـــك الكـــلام الذي خصّ الله به أنبيـــاءه ورسله وبعضا من خلقه، كالملائكة مـــثلا. إلا أن البحـــث الإحصائي يقتضي استثناء مواضع ثلاثة لم يكن فيها الكلام صادرا عن الذات الإلهية:

- ﴿ وَكَذَلِكَ جَعَلْنَا لِكُلِّ نَبِيٍّ عَدُوًّا شَيَاطِينَ الْإِنسِ وَالْجِنِّ يُوحِي بَعْضُهُمْ إِلَى بَعْضٍ زُخْرُفَ الْقَوْلِ . . . ﴾، الأنعـــام، الآية: 112.
- ﴿ وَإِنَّ الشَّيَاطِينَ لَيُوحُونَ إِلَى أَوْلِيَائِهِمْ لِيُجَادِلُوكُمْ . . . ﴾، الأنعـــام، الآية: 21

📖 - وردت مـــادة (وحي) على مستوى الجـــذر اللغـــوي في القـــرآن الكريم ثمـــان وسبعيـــن مـــرة.

- ﴿فَخَرَجَ عَلَى قَوْمِهِ مِنَ الْمِحْرَابِ فَأَوْحَى إِلَيْهِمْ أَنْ سَبِّحُوا بُكْرَةً وَعَشِيًّا﴾، مريم، الآية: 11.

حيث كان فعل الوحي في الآيتين الأولى والثانية صادرا عن جنس الشياطين، في حين صدر في الآية الموالية عن نبي الله زكريا، حين جاءته البشرى بغلام، وبعدما أيّدته الرعاية الإلهية بالآية التي كان قد طلبها لعضد حجّية نبوّته.

إلا أن مدلول الوحي هنا – وإن لم يكن نابعا من الذات الإلهية – فإنه يماثل إلى حد كبير المدلول اللغوي العام الذي وقفنا عنده، فالوحي الذي يتناقله الشياطين فيما بينهم كيدا للأنبياء وذوي الفطرة السليمة من البشر، والوحي الذي يلقونه إلى من اغترّ بضلالهم من الخلق، إنما هو وسوستهم التي يصدرونها في خفاء، وتزيينهم خواطر الشر والفساد للإنسان، أما الوحي الذي كان من النبي "زكريا" عليه السلام إلى قومه فمعناه: الإيماء والإشارة السريعة بالأعضاء دون الكلام الملفوظ، هذا ونشير إلى أن "ابن قتيبة" قد صنف الوحي ضمن مجال اللفظ الواحد للمعاني المتعددة[1].

لنعد إلى ما يهمّنا من مصطلح الوحي، وبمنأى عن المعاني التي وقفنا عندها، وتحديدا إلى مفهوم الوحي بوصفه ظاهرة كلامية لها خصوصيتها المتفرّدة – سموًّا وقداسة – والمتعلّقة بذات الله تعالى. ونحبّذ هنا الوقوف على جملة من التصورات المختلفة التي حامت حوله، وليكن مبدؤنا مع "الزرقاني" حيث يقول: «أما الوحي فمعناه في لسان الشرع أن يعلم الله تعالى من اصطفاه من عباده كلّ ما أراد إطلاعه عليه من ألوان الهداية والعلم، ولكن بطريقة سرية خفية غير معتادة للبشر»[2].

وقد ناقش "الزرقاني" الوحي من حيثيات العلم، مبيّنا كيف أن منكري الوحي لا يؤمنون بما يعضده شرعا، بل انطلقوا من العلم الحديث وما يقتضيه من إمعان في التشكيك والارتياب، وارتأى أن يسوق من منطلقهم العلمي أدلّة إثبات الوحي، منها

1 – ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، تج. السيد أحمد صقر، المكتبة العلمية، (د.ت.ط.)، ص 489، 490.

2 – الزرقاني، مناهل العرفان في علوم القرآن، تح. بديع السيد اللحام، دار قتيبة، ط.1، 1998، ج1، ص 92.

التنويم المغناطيسي، ومخترعات العلم الحديث كأجهزة الهاتف واللاسلكي والمذياع وسائر الوسائط المعاصرة، بحيث صار بمقدور الإنسان أن يسجّل أصواتا في أسطوانات ووسائط جامدة، ومن تلك الأدلّة أيضا ما تأتيه بعض المخلوقات الصغيرة من أعمال عجيبة، من قبيل الإلهام العلويّ الخفيّ. وأضاف إلى ذلك دليل العبقرية[📖] التي تثبت وجود أشكال من الاتصال الروحي الباطني لدى بعض الأشخاص «تمدّ الإنسان بعلم وهداية من طريق غير معتاد، وذلك يقرّب الوحي أيما تقريب»[1].

أما الشيخ "محمد عبده" فقد عرض فهمه للوحي انطلاقا من تعريف السلف، فيقول: «وقد عرَّفوه شرعا أنه إعلام الله تعالى لنبي من أنبيائه بحكم شرعي ونحوه، أما نحن فنعرّفه على شرطنا بأنه عرفان يجده الشخص في نفسه، مع اليقين بأنه من الله بواسطة أو بغير واسطة، والأول بصوت يتمثّل لسمعه أو بغير صوت»، ويفرِّق بينه وبين الإلهام بأن الإلهام وجدان تستيقنه النفس، من غير شعور منها بمصدره وجهته[2].

وما يمكن أن نستدركه على هذا التعريف هو أن العرفان الذي تستيقنُه النفس يتعلّق كما يبدو بالمعنى، في حين أن الوحي القرآني جامع للفظ والمعنى معا، والصوت ضرورة لا يمكن الاستغناء عنها في شتى مظاهر الوحي لأنه الشكل الذي تجيء وفقه صورة اللفظ الدال على المعنى. وتنطبق هذه الملاحظة أيضا على ما ذهب إليه "الرازي" من أن الوحي «إلقاء للمعنى إلى النفس في خفاء كالإلهام، وإنزال الملك، ويكون ذلك في سرعة من قولهم: الوحي، الوحي»[3]، إذ أنه أغفل الصورة اللفظية لهذا المعنى.

📖 – يعرّف أفلاطون العبقرية بقوله: «حال إلهية مولّدة للإلهامات العلوية للبشر». وبقول الطبيعيون: «إنها هبة من الطبيعة نفسها، لا تحصّلها دراسة، ولا يوجدها تفكير».

1 – المصدر نفسه، ج1، ص 93 وما بعدها.

2 – ينظر، رشيد رضا: الوحي المحمدي، ص 28.

3 – الرازي، مفاتيح الغيب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.1، 1421هـ / 2000،ج 30 ، ص 136.

ويستنبط الأستاذ "مالك بن نبي" فهمه لظاهرة الوحي انطلاقا من انتقـــاده لمفهوم المكاشفة أو الوحي النفسي أو الإلهام الذي حاول بعض الباحثين في الدراسات الإسلامية ربطه بالوحي في التصور القرآني، إذ يرى بأن هذه المفاهيم لا تكفي، بل ليست مؤهّلة لتفسير تلك العلاقة الثنائية القائمة بين أفق علوي باث ممثَّـــل بالذات الإلهية، وبين ذات بشرية متلقية، عبر قنوات توصيلية[1]. وهكذا يذهب إلى أن الوحي ينبغي أن يستوعب معنى «المعرفة التلقائية والمطلقة لموضوع لا يشغل التفكير، وأيضا غير قابل للتفكير، لكي يكون متفقا مع اعتقاد النبي، ومع التعاليم القرآنية»[2]، بخلاف المكاشفة التي تعني إلماما مباشرا بموضوع قابل للتفكير، أو أخضعه الإنسان فعليا للممارسة الفكرية والتي لا تخلف لدى صاحبها معرفة يقينية كاملة، ومن هنا يتحدّد الفرق بين الكشف والوحي.

ويذهب الدكتور "جورج بوست" إلى أن الـــوحي «حلـــول روح الله في روح الكتَّاب الملهَمين لإطلاعهم على الحقائق الروحية والأخبار الغيبية، من غـــير أن يفقـــد هؤلاء الكتـــاب بالوحي شيئـــا من شخصياتهم، فلكلّ منهم نمطه في التأليف وأســـلوبه في التعبير»[3]. ويبدو جليّا أن هذا التحديد يأخذ مسارا مباينا مغايرا لاتجاه مفهوم الوحي دينيا الذي أشرنا إليه منذ قليل، وتحديدا في القرآن، إذ يتصل بفكرة الكشف، ويتموقـــع في ظلّ إيحاءاتها الدلالية التي تحيل على انتفاء حالة الشعور الواعي، والافتقار إلى المعـــاني والصور النفسية الواضحة المعالم، إذ غالبا ما تكون فاعلية الكشف أثرا متمخّـــضا عـــن نشاط ذهني ما، ولا يخلّف في أعماق النفس حقيقة يقينية وثوقية كاملـــة، بـــل مجـــرد تصورات وتخمينات هي من باب الإلهام والحدس الباطني أقرب. فلا يعـــدو أن يكـــون انطباعا شخصيا ذاتيا.

---

1 - مالك بن نبي، الظاهـــرة القرآنيـــة، ص 143 إلى 154.

2 - المرجـــع نفسه، ص 144.

3 - قاموس الكتاب المقدس، 1894، نقلا عن: مباحث في علوم القرآن لصبحي صالح، ص25.

أما الدكتور "نصر حامد أبو زيد" فيرى أنه إذا كانت إطلاقات (الكتاب) و(القرآن) و(الذكر)، وغيرها، بمثابة أسماء الأعلام، فإن «اسم الوحي في دلالته على القرآن ليس كذلك، بل تتسع دلالته، لتشمل كل النصوص الدينية الإسلامية وغير الإسلامية، فهو مفهوم يستوعب كل النصوص الدالة على خطاب الله للبشر»[1]، وبذلك نتّفق معه على أن الوحي عملية اتصال بين الله، من جهة، وبين الخلق – بشرا كانوا أم جنسا آخر– من جهة أخرى، وهذا على اعتبار الدلالة المحورية للوحي، وهي الإعلام الخفي والسري.

وبمعنى آخر يمكن الذهاب إلى أنه الوسيلة التي يرسل بها الله عز وجل كلامه – مرموزا أو ملفوظا– إلى الأنبياء وسائر الخلق، إلا أننا لا نوافقه حينما يعزو فكرة الوحي إلى ظاهرة اتصال شعراء العرب وكهانهم بطائفة الجن[2]، فحقّا ظلّ هذا الاعتقاد متجذّرا راسخا بوصفه نمطا ثقافيا سائدا في الذهنية العربية، إلا أنه لا يمكننا تحت أي مسوّغ كان، تفسير فكرة الوحي في ضوئه، نظرا للبون الشاسع بين حقيقته الدينية المحضة، وجوهره اليقيني السليم، وبين ذلك الواقع الثقافي المشوب بقيم الوثنية. فإذا سلّمنا بذلك فكأنّنا نلمح ضمنيا بأن القرآن يقرّ ذلك الوضع المهزوز، المشوب بمنطق الخرافة، الذي شهد استفحال مظاهر الانحلال الروحي، وفي هذا جراءة على قداسة كتاب الله تعالى.

وهكذا لا مجال للزعم بأن ما كان يتلقّاه النبي هو من قبيل إيحاءات التوابع، ورؤية الأشباح وسماع أحاديثها، أو ما تواضعوا على تسميته (بالرئي)[3]، فإن ذلك مذهب فاسد لا يستقيم له قوام، ولا مجال للادعاء بأن هذا القول الثقيل المُلْقَى على محمد ﷺ من ممارسات الكهانة، وتعاطي الأخبار عن قوى وكائنات خفية،كالجنّ غالبا،

---

1 – نصر حامد أبو زيد: مفهوم النص، دراسة في علوم القرآن، ص31.

2 – المرجع نفسه: ص 33 وما بعدها.

3 – هو في الاعتقاد الذهني لدى الجاهليين تابع من الجن يتعرض للإنسان، فيجري على يده كهانة وطبا، ويلقي على لسانه شعرا، كما كان الشأن مع كثير من الشعراء قديما.

الذين كانوا يصعدون إلى السماء بقصد استراق ما يتَسمّعُون من أخبارها، فيعمدون إلى خلطه بظنونهم، ثم يُلْقُــون به إلى أصحابهم، لأنهم مُنعُــوا من ذلك:

﴿ وَأَنَّا لَمَسْنَا السَّمَاءَ فَوَجَدْنَاهَا مُلِئَتْ حَرَسًا شَدِيدًا وَشُهُبًا ۞ وَأَنَّا كُنَّا نَقْعُدُ مِنْهَا مَقَاعِدَ لِلسَّمْعِ فَمَنْ يَسْتَمِعِ الْآنَ يَجِدْ لَهُ شِهَابًا رَصَدًا ۞ ﴾، الجــن: 8، 9.

وليس من داعٍ إلى القول إنه ﷺ متقوِّل مدَّع للنبوّة، فــذلك أيــضا زعــم مردود، لا يمكن أن يستسيغه عقل سليم، لأن حجية النبوّة ظاهرة، لا تزال قائمة إلى أن يرث الله الدنيا. ولا سبيل بعد هذا كلّه إلى ربط حالة الوحي الذي كان يتنــزّل علــى محمد ﷺ طيلة ثلاثة وعشرين عاما، بمرض الصرع – كمــا ردّد ذلــك المستــشرقون حديثا- فذلك طرح واهٍ مردود، إذ لم نسمع بحالة مرضية كهذه قامت علــى أساســها حضارة سطع نجمها في الآفاق، وتمخَّضت عنها تلك الثورة في تاريخ الإنسانية[1].

فالوحي على هذا النحو استعداد نفسي من جانب الرسول لاستقبال حقيقــة موضوعية مستقلّة عن كيانه وإرادته، خارجة عن غوره الداخلي العميق، وبمنــأى عــن كسبه و بصمات سلوكه الفكري أو العملي، بحيث لا تملك ذاتــه ﷺ من أمرها شيئــا إلا التلقي والوعي والحفظ الذي كفلتــه العناية الإلهية الفائقة. أمــا ابتــداع معانيــه، وصياغــة مبانيه، فليس له من أمرهما من شيء:

﴿ لَا تُحَرِّكْ بِهِ لِسَانَكَ لِتَعْجَلَ بِهِ ۞ إِنَّ عَلَيْنَا جَمْعَهُ وَقُرْآنَهُ ۞ فَإِذَا قَرَأْنَاهُ فَاتَّبِعْ قُرْآنَهُ ۞ ثُمَّ إِنَّ عَلَيْنَا بَيَانَهُ ۞ ﴾، القيامة: من 16 إلى 19.

- **علم النفس ومصطلح الإيحاء الذاتي:**

قبل تبيّن حقيقة المصطلح ضمن المفهوم الأدبي، يحسن بنا أن نتوقّف بقدر مــا يقتضيه منهج البحث عند مفهوم الإيحاء الذاتي auto suggestion بوصفه أحــد أهــمّ

1 – بلقاســم بغــدادي: المعجزة القرآنية – ينظر الصفحــات من 33 إلى 48.

نظريات العلاج النفسي، وهو بمثابة الطبيب المعالج بداخلنا، لأنه قوّة هائلة لها تأثير مغناطيسي على الإنسان، وأسلوب سهل لحفظ الصحة النفسية، وبالتالي تحقيق السعادة وتوازن الشخصية، وبه نتعلّم كيف نتخلّص من مظاهر السلوك السلبي كالغضب والحقد والمخاوف والوساوس والاكتئاب وضعف الشخصية وسائر النوازع الهدامة[1].

فهو طريقة تمكّن الإنسان من تقوية شخصيته المثالية، لأنه ضرب من الانتباه المركّز بحدّة فائقة، وهو حالة ذهنية مفتعَلَة تمكّن المرء من تغيير أسلوب تعامله مع الموضوع[2]. وتقتضي هذه النظرية فعلا شعوريا موجّها بشكل إيجابي حيال رقعة اللاشعور لأن «الشعور (العقل الظاهر) هو وسيلتك للتأثير في العقل الباطن (اللاشعور) عن طريق مراقبة نفسك والإيحاء إليها، فالإيحاء الذاتي المستمرّ هو السبيل لتغيير حياتك اللاشعورية التي تتحكّم في مصيرك»[3]. معنى ذلك أن الأداة المستخدمة في الإيحاء الذاتي تتمثّل في العقل، بينما يعدّ اللاشعور الحقل الذي نزرع فيه الكلمات الطيّبة والمواقف الإيجابية، ونسقيه باستمرار بالإيحاء[4].

ويقول مؤسّس هذه النظرية الصيدلاني الفرنسي "إميل كويه"📖: «إننا نملك في داخلنا قوّة لا يمكن حصرها، لو شئنا توجيهها بشكل واع حكيم لملكنا السيطرة على أنفسنا، إنها لا تنجينا من الأمراض البدنية والذهنية فحسب، بل وتسمح لنا بالعيش بسعادة نسبية»[5].

---

1 – عباس المسيري، الإيحاء الذاتي – كيف تتخلّص من أمراضك، مكتبة الأنجلو القاهرة، ص 173.

2 – أحمد توفيق، الإيحاء العقلي، عالم الثقافة، عمان، ط.1، 2006، ص 6.

3 – المرجع نفسه، ص 19.

4 – عباس المسيري، المصدر السابق، ص 173.

📖 – وتُعزى فكرة الإيحاء الذاتي إلى قداماء الهندوس، إذ اصطنعوه وسيلة لبلوغ الكمال الأخلاقي، ثم ذاع بعد ذلك لدى الكلدانيين وبلاد الرافدين وسوريا ومصر واليونان.

5 – ينظر: أحمد توفيق، المرجع السابق، ص 41.

مثلما تتعدّد غايات الإيحاء الذاتي الذي ينمو تدريجيا في أغوار النفس، فإن أساليبه أيضا تتعدّد، فقد يحدث من شخص ما إلى آخر، وقد يضطلع به الطبيب المعالج، أو الواعظ الديني، كما يمكن أن يتحقّق من سبيل الإيمان والعبادة، ويظلّ نجاح الإيحاء الذاتي مرهونا بقوّة الكلمات وما تتميّز به من نغم إيقاعي، ووضوح معانيها وإيجازها[1].

وهناك ضربان من الإيحاء، أحدهما مباشر وهو إيجابي يدفع إلى العمل، وثانيهما غير مباشر، وهو سلبي مثبّط لأنه يمنع القيام بالعمل بإرباك الوعي[2]. وللإيحاء الذاتي ثلاثة أركان: أولا: الفكرة. ثانيا: العمل غير الواعي للفكرة. ثالثا: نتيجة العملية الإيحائية[3].

ولعلّ الداعي إلى استخدام الإيحاء وفق هذا المفهوم أن علماء النفس لمسوا فيه قيما إيجابية ومعانٍ بنّاءة توسّلوا بها بمنأى عن البوح والتصريح في معالجة العلل النفسية التي تُخلّ باتزان شخصية الفرد، فيسري مفعول تلك الإيحاءات في اللاوعي مُحدثا أثرا داخليا له مظاهر إيجابية تدفع الإنسان إلى الارتقاء بسلوكه وتحفّز لديه نوازع الخير.

وقد امتدّ استخدام مصطلح الإيحاء إلى مجال المعرفة الصوفية حيث يفيد «إيصال المعاني إلى نفس المريد دون البوح بها له، وقيل: إلقاء المعاني في النفس بسرعة وخفاء»[4]، فشيوخ التصوّف يتوسّلون في سلوكهم الروحي بالإيحاء بوصفه أداة تواصلية بينهم وبين مريديهم، بغية الارتقاء إلى شتى المقامات العرفانية.

ومضى المتصوّفة يستخدمون في سلوكهم العرفاني مصطلحات تقترب من مفهوم الإيحاء، منها مصطلح الإيماء الذي يقصد به تعريض الخطاب بدون إشارة وعبارة ما يشير إلى مفهوم الإيحاء لدى المتصوّفة[5]. ومنها الإشارة التي يراد بها «ما يخفى عن

1 – عباس المسيري، المصدر السابق، ص 173.

2 – أحمد توفيق، المرجع السابق، ص 59.

3 – المرجع نفسه، ص 62.

4 – ممدوح الزوبي، معجم الصوفية، دار الجيل، بيروت، ط.1، 2004، ص 42.

5 – أنور فؤاد أبي خزام، معجم المصطلحات الصوفية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط.1، 1993، ص 51.

المتكلّم كشفه بالعبارة للطافة معناه... وهي إخبار الغير عن المراد يغير عبارة اللسان»[1]، فقوام الاتصال الروحي لدى المتصوّفة هو الإشارات الدالة إيحائيا على أحوال ولطائف معيّنة. ومنها كذلك مصطلح الطوالع، التي يعنون بها إشراق أنوار المعارف والتوحيد على الأفئدة فتحجب ما دونها من أنوار، ولذلك ربطوها بتجلّيات الأسماء الإلهية في أرواح العباد، فتسمو بأخلاقه صعدا نحو الصفاء ومقامات العرفان[2]. فواضح أن نظائر هذه المصطلحات تحيل إلى مفهوم الإيحاء الذي يشعّ من شتى المقامات والأحوال.

- **المفهوم الأدبي للإيحاء:**

ولعلّ هناك صلة بين المفهوم اللغوي والقرآني للوحي، ومفهوم الإيحاء الأدبي والجمالي الذي نريد، والذي يحبّذ النقاد ودارسوا الأدب، ولا سيما المحدَثون منهم استخدامه لدى تذوّق القيم الفنية ضمن النصوص الأدبية.

ترتدّ أول إشارة إلى مصطلح الإيحاء بالمفهوم البلاغي الفني إلى ابن المقفّع حينما سُئل عن البلاغة فعرّفها مشقّقا جهاتها والوجوه التي تكون منها، ثم قال: «... فعامّةُ ما يكون من هذه الأبواب الوحيُ فيها، والإشارةُ إلى المعنى، والإيجازُ، هو البلاغة»[3]. فلعلّه يقصد بكلمة الوحي الإيحاء الذي بشعّ من تلك الوجوه، معزّزا بلاغة الكلام الذي ينطوي على جانب غير مصرّح به يلقي بظلاله على المعنى. وما يؤكّد استخدامه الواعي للمصطلح أنه ربطه بمفهومه الشامل للبلاغة.

وقد لاحظ "الجاحظ" نمطين من جملة الأنماط الأسلوبية في مخاطبات الله عزّ وجلّ، يتصل أحدهما بالإيحاء أو ما أسماه (الوحي)، حيث يقول: «ورأينا اللّه تبارك وتعالى، إذا خاطب العرب والأَعْراب، أخرجَ الكلامَ مخرَج الإشارة والوحي والحذف،

---

1 - المرجع نفسه، ص 43.

2 - المرجع نفسه، ص 114.

3 - الجاحظ، البيان والتبيين، تح. عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط.7، 1998، ج1، ص 116.

وإذا خاطب بني إسرائيل أو حكى عنهم، جعله مبسوطاً، وزاد في الكلام...»[1]. يشي هذا الكلام بمراعاة النظم القرآني لمقتضى حال المُخاطبين، فنظرا لموقع الإيجاز من نفوس العرب والأعراب الحذّاق والمتذوّقين لأسرار البلاغة وهم موئل الفراسة الثاقبة والفطنة الحادّة وسحر البيان، تخيّر عزّ من قائل المنافذ التي يتحقّق منها الإقناع والتبليغ والتأثير، ويكون ذلك أشدّ ما يكون في سياقات الإشارة المقتضبة وإيجاز الحذف التي ينساب منها الإيحاء بالمعنى الذي قد لا يبين عنه التصريح أحيانا.

وحين نستذكر مفهوم القدماء للبلاغة، نرى أن فريقا كبيرا منهم ربطه بالإيجاز، فقد حدّها أحد البلغاء بالقول: «معان كثيرة في ألفاظ قليلة»[2]، ولعلّ في ذلك ما يشي بمفهوم الإيحاء الذي يقتضي كثافة المعنى وتوهّجه مع اقتصاد أدائي. وعقد صاحب العمدة بابا خصّه للحديث عن الإشارة التي عدّها «من غرائب الشعر وملحه، وبلاغة عجيبة، تدلّ على بعد المرمى وفرط المقدرة، وليس يأتي بها إلا الشاعر المبرز، والحاذق الماهر، وهي في كل نوع من الكلام لمحة دالة، واختصار وتلويح يعرف مجملاً ومعناه بعيد من ظاهر لفظه... وهذا النوع من الشعر هو الوحي عندهم»[3]. فنجده يستخدم المصطلح بصيغة (الوحي) تماما مثل ابن المقفّع، فقوامه اختصار الكلام، وابتعاد المعنى عن ظاهر اللفظ المصرّح به إلى ظلال التلويح الذي يحيل إلى كثافة دلالية، ولا يستقيم هذا الفن إلا للمبرّزين والمحنّكين وجهابذة البيان من ذوي الملكات المتّقدة والمتمرّسة.

وتنبَّه "الجرجاني" إلى البعد الإيحائي من خلال إشارته إلى مفهوم الغموض بوصفه ظاهرة فنّية مطلوبة، لأنها الأقدر على إثارة الإحساسات وتحريك النفوس، إذ

---

1 - الجاحظ، الحيوان، تح. عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، 1996، ج1، ص 94، وينظر أيضا: أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح. علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ط.1 ، 2006، ص 173.

2 - ينظر: ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 212.

3 - المصدر نفسه، ج1، ص 266.

يقول: «من المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له والاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه كان نيله أحلى، وبالميزة أولى، فكان موقعه في النفس أجلّ وألطف، وكانت به أضنّ وأشغف»[1]. فالغموض يضرب حجابا صفيقا على المعاني، ويصادر حقّ التصريح بها، فلا يسلمها للمتلقي المثالي ذي الذوق الرفيع إلا بين ظلال الإيحاء.

وممن استخدم مصطلح الإيحاء في القديم نجد ما أورده "النويري" عن أحد الكتاب حين يقول: «البليغ من عرف السقيم من المعتلّ، والمقيّد من المطلق، والمشترك من المفرد، والمنصوص من المتأوّل، والإيماء من الإيحاء، والفصل من الوصل، والتلويح من التصريح»[2]. فهو يربط بين المصطلح وذكر صفات المتكلّم البليغ، الذي بمكنته التمييز ما بين الإيماء والإيحاء في الكلام، فيسلك من كلّ ذلك المسلك الملائم حسب مقتضى الحال. فالإيحاء مظهر فني، ومعرفته شرط تتوقّف عليه بلاغة المتكلّم.

غدا الإيحاء عند المعاصرين من المصطلحات التي تلازم فن الأدب على غرار سائر الفنون الأخرى كالفن التشكيلي، والموسيقى والمسرح وغيرها. وعن قيمته في الشعر يرى "غنيمي هلال" أنه إذا ما غاب في القصيدة تحوّلت إلى نظم وفقدت روح الشعر، ويمكن أن يوجد في بعض أجزاء من النثر الفني، حيث يتسم بسمة الشعر، ولا يرقى النظم إلى مستوى الشعر إذا ما تجرّد من الإيحاء، وأعوزته التجربة، وكان خلوا من قوة التصوير[3]. والبعد الموسيقي في الأداء يزكّي الإيحاء ويعزّز فاعلية التصوير[4].

---

1 - الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تح. محمد الاسكندراني و م. مسعود، دار الكتاب العربي، بيروت، ط.2، 1998، ص 114.

2- النويري، نهاية الأرب في فنون الأدب، تح. نجيب مصطفى فواز وحكمت كشلي فواز، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.1، 2004، ج7، ص 10، وينظر: ابن حمدون، التذكرة في السياسة والآداب الملكية، ج2، ص 270.

3 - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 377.

4 - المرجع نفسه، ص 376.

والحقيقة أن المذهب الرمزي في الشعر يعدّ من أكثر المذاهب الأدبية المعاصرة احتفاء بالإيحاء، وسنشير إلى ذلك لدى حديثنا عن الصورة الرمزية. ويعتبر الرمزيون الإيحاء سمة جمالية فعّالة، ومن ثمة فإنهم يسعون إلى تحقيقها من سبيلين:

– **الأولى**: أن يضطلع الرمز بتجسيد إحساسات الشاعر وأفكاره في أشكال مادّية، سرعان ما يجرّدها، ويفرغ في آنيتها دلالات الرمز ومختزناته وما يحوطه من إيحاءات تحلّق فوق المحسوسات، فتدلف من مساحة شعورية إلى أخرى. وتتجرّد أحيانا تدريجيا من صفاتها المعتادة، فتذوب الأشكال المادّية حتى تصير شفّافة وقادرة على بثّ ما تختزنه تجربة الشاعر. ولا يستقيم ذلك إلا ضمن بناء رمزي متكامل[1].

– **الثانية**: القيم الصوتية التي ينطوي عليها الصوت واللفظة والتركيب الشعري. فتلك القيم هي التي تمكّن البناء الموسيقي من استثارة الإيحاءات المخبوءة التي أنتجتها التجربة الشعورية[2]، ولا يخفى أن «حساسية الأصوات تعدُّ وسيلة رائعة للتعبير عن الحالات الشعورية الغامضة التي لا تستطيع الصورة بتراكيبها المألوفة أن تثيرها»[3]. كما تضطلع تلك القيم الصوتية بدور حيوي في تهيئة أفق انتظار السامعين لتلقّيها، ليكون قادرا على مواكبة تلك الإيحاءات غير المحجّمة[4].

وعن الذي يجعل الشاعر يمتطي الاستعارة في أيّ دلالة كان بإمكانه أن يركَب فيها ظهر لغة عادية، نجد "جان كوهين" يميّز بين الدلالتين: دلالة المطابقة ودلالة الإيحاء، ولكنهما لا تتعارضان في نظره إلا على المستوى النفسي، وفي هذا يقول: «ينبغي أن نقهم بوضوح أن لدلالة المطابقة والدلالة الإيحائية نفس المرجع، ولا تتعارض الدلالتان إلا

---

1 – عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري – رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص 184، 185.

2 – المرجع نفسه، ص 188.

3 – المرجع نفسه، ص 189.

4 – المرجع نفسه، ص 150.

على المستوى النفسي، فدلالة المطابقة تشير إلى الاستجابة العقلية، أما الدلالة الإيحائية فتشير إلى الاستجابة النفسية أو العاطفية في عبارتين مختلفتين عن نفس الشيء»[1].

يجمل "عدنان حسين قاسم" خصائص التعبير الاستعاري في أصلين رئيسين هما الجدة والإيحاء. أما الإيحاء: فيقصد به «الطاقة المعنوية المتولّدة من البنية الفنية للصورة الاستعارية الجزئية في إطارها الكلّي، وتعمل على توسيع رقعة الظلال التي تسبح فيها معاني الشاعر المصوَّرة. وقد تتعدَّد معها مستويات الفهم والتفسير»[2]. ويستطيع التصوير الاستعاري بما فيه من عناصر إيحائية أن يمنحك« الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تُخرجَ من الصدَفة الواحدة عِدّةً من الدُّرَر، وتَجْنِيَ من الغُصْن الواحد أنواعاً من الثَّمر»[3]. وهكذا يغدو بمكنة الاستعارة امتلاك الطاقات الإيحائية الفاعلة إذا ارتقت إلى مشارف الرمز وتلاحمت معه أو تعاضدت معه لصنع تأثيرها.

ولا ينحصر الإيحاء في جانب المبدع الباثّ فحسب، بل يتعدّى ذلك ليشمل المتلقّي الذي يغذّي الأثر بقراءته وتأويله[4]. ومن ذلك مثلا أن حذف وجه الشبه يفضي إلى اتساع رقعة الإيحاء في بعض التشبيهات؛ فتنبجس القراءات من ثقافة المتلقّي، ورصيده الذي يتيح له التجاوب مع ثقافة الشاعر وانفعاله النابع من تجربته[5].

وكثيرا ما يربط الدارسون ما بين الصورة الفنية والإيحاء، مما يتيح التمييز بين الصور التقريرية والصور الإيحائية:

أ – فالصور التقريرية هي صور عقلية مقصودة لذاتها، تتحدّد مهمتها في عقد العلاقة الشكلية والجزئية بين المشبَّه والمشبّه به، وتقف إثارتها عند وجه الشبه الظاهر القريب.

---

1 – جان كوهين، بناء لغة الشعر، تر. أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، (د.ت.ط)، ص 201.

2 – المرجع السابق، ص 149.

3 – الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 41.

4 – عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري – رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، ص 149.

5 – المرجع نفسه، ص 86.

ومدلول كلماتها حرفي بحت لا ظلال لها، إذ لا تتخطّى التصريح، بل ينشد مفهومها غاية الوصف والتقرير، نحو قول الشاعر:

وكأنّ الهِلالَ نونُ لُجَيْنٍ رُسِمَتْ في صَحيفَةٍ زَرْقاءَ

فالكلمات هنا لم تتعدّ مدلولها الحرفي إلى أبعاد أخرى، وأبعاد الصورة هذه محدودة المدى، لأنها لا تحمل شيئا من القيم الشعورية، فالشاعر يعقد مقارنة باردة بين حرف النون المصنوع من الفضة، وقد كُتب في صحيفة لونها أزرق، وبين الهلال الأبيض كالفضّة الذي لاح في السماء الزرقاء، ولئن كان الأمر مؤشّرا على الصنعة والبراعة، فإنه ليس دليلا على المخزون الفكري والشعوري. وتتصف الصورة التقريرية بالوضوح والتميّز، ولكن الوضوح هنا وضوح التقرير الذي يضن بالإيحاء، ويكتفي عند حدود ما يقول، ويحدّ هذا النوع من مجال الخلق الفني[1].

ب – الصور الإيحائية (الإيحاء): ولا تُدرك بغير التصوُّر الذي يحيل إليها، فلا يُكتفى بالوقوف عند مجرّد التشابه بين المحسوسات على مستوى الهيئة والحجم واللون وغيرها، بل يتعدّى الأمر ذلك للربط بين التشابه والشعور العام المهيمن، فتتفاعل الصور الإيحائية مشكّلة كلاًّ عضويا حيا، يشمل الجانب العاطفي والروحي، وتجارب الشاعر، وموقفه من الوجود، وأهمّ ما تتسم به الصور الموحية، أنها تتعلّق مع نظيراتها من الصور في الأثر الفني بعاطفة سائدة تجعلها لا تقف عند مدلولها الظاهري القريب، الذي يشي به التصريح والتقرير، وإنما تعمل على الربط بين الحسي وبين ما يشعر به الشاعر[2].

ويرى "أحمد علي دهمان" أن الصور الإيحائية «هي الصور التي لم تتحدَّد خطوطها، وإنما يتسع مدارها لطول تأمّلنا لها، ولا سيما حين نربطها بالسياق العام الذي

---

1 – أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهجا وتطبيقا، منشورات وزارة الثقافة، ط.2، دمشق، 2000، ص 163، 164.

2 – المرجع نفسه، ص 164.

ترد فيه، واتساع المدار نتيجة الإشعاعات التي تشعّها الألفاظ حولها،أو الإيحاءات التي تثيرها.. فالصورة الثابتة (التقريرية) قد سيطرت عليها الألفاظ، حيث أنها خضعت لمعنى واحد، أما الصورة النامية (الإيحائية)، فهي التي سيطرت على الألفاظ، فبزيادة نموّها في نفس القارئ المستجيب تكتسب الألفاظ معاني جديدة»[1].

فالشعر الذي يتشكّل من الصور الإيحائية هو شعر التجارب الوجدانية، لأن الإيحاء أبلغ من الوصف والتصريح، ومن تجلّيات هذا النمط من الصور التي نقع عليها في الشعر الجاهلي ذاك الذي يعبّر من خلاله الشاعر عن الموقف، حيث يوحي هذا التعبير بالصفات المرادة دون تقريرها، ومنه قول امرئ القيس:

وليْلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أرْخَى سُدولَه عَلَيَّ بأنواعِ الهُمُـوم ليَبْتَلِي

ففي هذه الصورة تنعدم الصلة المنطقية بين أمواج البحر وليل الهموم الطويل، بيد أن هناك إيحاء دالاّ، فروعة الصورة لا تكمن في العلاقة الشكلية بين الليل والبحر، إذ لم يقصد الشاعر أن الليل كموج البحر وكفى، وإنما تكمن في الإيحاء بالجوّ النفسي الذي يكابده الشاعر، فالليل الطويل وما قام به يوحي بحالة الشاعر التي أثقلتها الهموم واكتنفتها من كلّ صوب. والتحام الصورة والتجربة هو ما ولّد الإيحاء[2].

وقد ذهب سيد قطب إلى أن المعاني في الصور الإيحائية «تخاطب الحسّ والوجدان، وتصل إلى النفس من منافذ شتى، من الحواس والتخييل والإيقاع، ومن الحسّ عن طريق الحواس، ومن الوجدان المنفعل بالأضواء والأصداء، ويكون الذهن منفذا واحدا من منافذها الكثيرة إلى النفس لا منفذها المفرد الوحيد... فوظيفة الفن الأولى هي إثارة الانفعالات الوجدانية، وإشاعة اللذة الفنية بهذه الإثارة، وإجاشة الحياة الكامنة بهده

1 - المرجع نفسه، ص 165.

2 - المرجع نفسه، ص 166.

الانفعالات، وتغذية الخيال بالصور لتحقيق هذا جميعه. وكلّ أولئك تكفله طريقة التصوير والتشخيص للفن الجميل»[1].

أما نعيم اليافي فقد تحدّث عن الإيحاء بوصفه أحد وظائف الصورة في الشعر الرومانسي فضلا عن وظيفتي التأثير والإضافة، وهو حسبه يقابل المباشرة مثلما يقابل التأثير التقرير. يقول بشأنه: «وفي سبيل الإيحاء سلك الرومانسيون كلّ طريق، وتوسّلوا بكلّ وسيلة، واتخذوا كلّ أداة، انتقلوا من استعمال الكلمة علامة إلى استعمالها رمزا، ومن الاتكاء على دلالتها المركزية إلى الاتكاء على دلالتها الهامشية أو ظلّ معناها، ومن وضعها التجريدي إلى موسقتها والتلوين بها، ومن علاقاتها التقليدية إلى علاقات أخرى جديدة»[2].

فالشعر التعبيري الذي يقوم على الإيحاء ينشد التأثير لا محاولة الفهم المباشر، ويتجاوز حدود المستوى الخطّي للّفظ إلى استبطان خلفياته، وما يمدّه من ظلال وأطياف، فالصور الإيحائية تظل على الدوام حبلى بالدلالات والإشارات التي ترد من عالم الشعور وتؤول إليه، متحرّر من إسار العقل، وتتمتّع بجاهزية لتفجير مخبوئها من القيم الفنية[3]. ويخلص اليافي من حديثه عن وظيفة الإيحاء إلى الإشادة بقيمته ضمن الصورة الفنية معتبرا أن قدرته على إثارة أجواء ممتلئة بالمثيرات والمنبّهات تُعَدُّ سرّا للبراعة، الأمر الذي يجعل منه تجليا من تجلّيات الفن الأصيل[4].

لكن الشاعر لا يسوغ له التوسّل بالإيحاء بمفرده، بحيث يصير مما يعاب به شعره، مثلما هو الحال في الاعتماد على التقرير لوحده. ومن هنا يتعيّن عليه المراوحة بين الأمرين[5]، وبالتالي فإن «النمط العالي من الشعر هو الذي يقوم على التقرير والإيحاء معا،

---

1 - سيد قطب، النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، دار الفكر العربي، القاهرة، ط.3، 1960، ص134.

2 - نعيم اليافي، تطوّر الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص 85.

3 - المرجع نفسه، ص 86، 87.

4- المرجع نفسه، ص 88.

5 - أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهجا وتطبيقا، ص 166.

وهو الذي تستخدم فيه الألفاظ بجميع إمكانياتها التقريرية والإيحائية في نفس الوقت»[1].
وهذا عين ما قرّره القدماء من مراعاة الكلام لمقتضى الحال فمقامات الكلام متفاوتة.

تبيّن لنا إذن أن مصطلحي الأداء والإيحاء قد لازما قديما وحديثا عددا من الأنساق المعرفية التي راهنت عليهما، ناهيك عن سائر مجالات نشاط الإنسان، ومهما بدت طبيعة تلك الأنساق مختلفة ومتباعدة أحيانا، إلا أنها وجدت فيهما نوعا من المرونة والوفاء بالقصد والغاية، وهذا ما يعدّ مسوِّغا حفّزنا على استحضارهما بالمفهوم الأدبي ضمن هذه الدراسة ليحكما جانبيها، سيما إذا كان تحسّس الصورة الفنية بوصفها موضوعا جماليا لطالما ألحّ على وعي النقاد والدارسين مشروطا بتواشجهما معا.

1 - محمد مصطفى بدوي، دراسات في الشعر والمسرح، دار المعرفة، القاهرة، ط.1/ 1960، ص 35.

البـاب الأوّل

وعـي الصـــورة الفنيـة
بين الأدب والخطـاب القـرآني

الفصل الأول:

الصورة الفنية مفهومًا وتنظيرًا

المبحث الأوَّل: مفهوم الصورة الفنية:

ظلّ مفهوم الصورة منذ أن طفق الوعي الأدبي يتخلّق لدى الدارسين حول الموضوع وإلى غاية الآن منطلقا منهجيا للمنجزات العلمية التي ما فتئت تتوالى تباعا في واجهة الاهتمامات الأدبية والنقدية والبلاغية، فأقبل هؤلاء قديما وحديثا على تأثيل المفهوم وضبطه ولملمة جزئياته استنادا إلى مرجعيات ونظريات معرفية شتى ذات طبيعة لغوية وأدبية محضة تارة، وكانت تتصل بحقول أخرى كقضية الإعجاز القرآني والفلسفة والمنطق وعلم النفس وعلم الجمال مما استدعته حتمية التلاقح المعرفي تارة أخرى. وقد عزّز ذلك من القيمة التنظيرية لموضوع الصورة الفنية.

أ- التحديد اللغوي:

يفيد الجذر اللغوي (ص و ر) عدّة معانٍ في العربية، من ضمنها المدلول الذي يشير إلى الشكل والهيئة، وهو ما نهمُّ باستقصائه هنا، إذ نلفي أنّ ابن منظور ينطلق في تحديده من أحد أسماء الله تعالى الحسنى: «(المصوّر) وهو الذي صَوَّر جميع الموجودات ورتَّبها فأعطى كل شيء منها صورة خاصّة وهيئة مفردة يتميّز بها على اختلافها وكثرتها...»[1]. وتصوّرت الشيء: توهّمت صورته فتصوّر لي. والتصاوير: التماثيل...[2] ولئن كان معنى الصُّور هو القَرن كما بيّنه أهل التفسير، فقد أشار البعض نحو أبي عبيدة وأبي علي الفارسيّ إلى أن معناه في قوله تعالى: ﴿ونُفِخ في الصُور﴾ هو جمع صورة؛ أي: يُنْفَخُ في صُوَرِ الموتى الأرواحُ[3].

---

1 - ابن منظور، لسان العرب، مادّة (صور). ح7، ص 438.

2 - المصدر نفسه، ح7، ص 438. وينظر أيضا صحاح الجوهري، مادّة (صور)، 2 / 717.

3 - الجوهري، الصحاح، مادّة (صور)، ج2 ، ص 716، وابن منظور، المصدر نفسه، ج7، ص 440، وينظر أيضا تاج العروس للزبيدي، مادّة (صور)، ج 12، ص 362، 363.

وورد في الصّحاح أن: «الصِوَرُ بكسر الصاد: لغة في الصُوَرِ جمع صورَة... وصَوَّرَهُ الله صُورَةً حسنةً، فتَصَوَّرَ. ورجلٌ صَيِّرٌ شَيِّرٌ، أي حَسَنُ الصورة والشارة»[1]. والصورة في تاج العروس: «الشَّكْلُ والهَيْئةُ والحقيقةُ والصِّفة، جمع صُوَرٌ، بضمّ ففتح، وصِوَرٌ، كعِنَب، ... وقد صَوَّرَهُ صُورةً حَسَنَةً، فتَصَوَّرَ: تَشَكَّل. وتُسْتَعْمَلُ الصُّورَةُ بمعنى النَّوْعِ والصِّفَةِ...»[2]، وجاء فيه أيضا أن الصُّورَةُ «ما ينتقش به الإنسان، ويتميَّزُ بها عن غيره، وذلك ضَرْبان: ضَرْبٌ محسوس يُدرِكُه الخاصّة والعامّة، بل يُدْرِكُها الإنسانُ وكثيرٌ من الحيوانات، كصُورَةِ الإنْسَان والفَرَسِ والحِمارِ. والثاني: معقُولٌ يُدْرِكه الخاصَّةُ دونَ العَامَّة، كالصُّورَةِ التي اخْتُصّ الإنْسَانُ بها من العَقْلِ والرويّة والمَعَاني التي مُيِّزَ بها»[3]. وذهب الزبيدي إلى أن الصُّورَةُ يُراد بها الوَجْهُ، استنادا إلى قوله ﷺ: (أَما عَلِمْتَ أَنَّ الصُّورَةَ مُحَرَّمةٌ)؛ إذ قصد تحريم اللَّطْم علَى الوَجهِ[4].

وميّز العسكري بين الصورة والهيئة ذاهبا إلى أن الأولى اسم يشمُل جميع هيئات الشيء لا بعضها، كما يُطلق على ما ليس بهيئة كقولنا صورة الأمر كذا، في حين أن الثانية تقع في البنية؛ أي: الشكل المادّي[5]. أما إذا تفيّئنا ظلال الخطاب القرآني الكريم سعيا منا لتقصّي حضور الجذر الاشتقاقي للصورة فيه، فإننا بإزاء ستة مواضع تحيل إلى فعل التصوير الذي نقصد📖، يمكن حصرها كالآتي:

- ﴿هُوَ الَّذِي يُصَوِّرُكُمْ فِي الْأَرْحَامِ كَيْفَ يَشَاءُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ﴾. آل عمران: 6.

---

1 - المصدر نفسه، ج2، ص 716، 717.

2 - الزبيدي، تاج العروس، مادّة (صور)، ج12، ص358.

3 - المصدر نفسه، ج12، ص 358، 359، وينظر: الكفومي، الكليات، ج2، ص 324، وينظر: أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط. 1، 1989، ج 2، ص 92.

4 - تاج العروس، ج12، ص 357 وما بعدها.

5 - العسكري، الفروق اللغوية، تح. محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.2، 2002، ص181.

📖 - كما وردت كلمة (صُوْر) بسكون الواو في الخطاب القرآني الكريم عشرة مرات لتشير إلى معنى "القَرْن" الذي يُنفَخ فيه قبيل قيام الساعة، وإن ذهب البعض في معناها إلى أنها صيغة أخرى لجمع صورة كما رأينا في معاجم اللغة.

- ﴿وَلَقَدْ خَلَقْنَاكُمْ ثُمَّ صَوَّرْنَاكُمْ ثُمَّ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ لَمْ يَكُن مِّنَ السَّاجِدِينَ﴾. الأعراف، الآية: 11.

- ﴿اللَّهُ الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الْأَرْضَ قَرَارًا وَالسَّمَاءَ بِنَاءً وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ وَرَزَقَكُم مِّنَ الطَّيِّبَاتِ ذَٰلِكُمُ اللَّهُ رَبُّكُمْ فَتَبَارَكَ اللَّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ﴾. غافر، الآية: 64.

- ﴿هُوَ اللَّهُ الْخَالِقُ الْبَارِئُ الْمُصَوِّرُ لَهُ الْأَسْمَاءُ الْحُسْنَىٰ يُسَبِّحُ لَهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَهُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ﴾. الحشر، الآية: 24.

- ﴿خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ بِالْحَقِّ وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ وَإِلَيْهِ الْمَصِيرُ﴾. التغابن: 3.

- ﴿الَّذِي خَلَقَكَ فَسَوَّاكَ فَعَدَلَكَ ۝ فِي أَيِّ صُورَةٍ مَّا شَاءَ رَكَّبَكَ﴾. الانفطار، الآية: 7، 8.

فالتصوير في هذه المواضع الكريمة من الخطاب القرآني ارتبط بأفعال الخلق والبرء والتركيب التي يضطلع بها الله عزّ وجلّ، وغدا صفة بل اسما من أسمائه الحسنى، كما ورد في آية الحشر. والملاحظ هنا أن إطلاق لفظة (صورة) وما اشتقّ منها من فعل وجمع غالب على خلق الإنسان دون غيره من الخلق، ماخلا آية الحشر التي ذكرنا، إذ ورد بها اسم الفاعل (المصوّر) صفة مطلقة لله تعالى من أيّ تقييد بجنس من المخلوقات دون غيره.

ولعلّ المعنى الإجمالي للصورة في هذه السياقات القرآنية جميعها ينحصر في الهيئة والشكل والجنس واللون والطول وغيرها مما خلق الله عزّ وجلّ عليه البشر في الأرحام، وكذا سائر الخلق دون مثال سابق. وقد حرصت المشيئة الإلهية الحكيمة أن يكون تصوير الناس في منتهى الحسن الجمال؛ ذلك أن قوله تعالى: (فأحسن صُوَرَكم) يقصد به: «فخَلَقكم في أحسن الأشكال، ومنحَكم أكمل الصور في أحسن تقويم»[1]. وقال البيضاوي في معنى ذلك أيضا: «فصوَّركم من جملة ما خلق فيهما[السماوات والأرض] بأحسن صورة، حيث زيَّنكم بصفوة أوصاف الكائنات، وخصَّكم بخلاصة خصائص

1 - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، تح. سامي بن محمد السلامة، دار طيبة، الرياض، ط.2، 1999، ج7، ص 56.

المبدَعات، وجعلكم أنموذج جميع المخلوقات»[1]، فجليّ أن الحديث عن الصورة التي خُلِق عليها الإنسان أضحى مقترنا في الخطاب القرآني بحسن الهيئة والقوام وإحكام التسوية والاعتدال، وهو ما بيَّنته الآية: (في أيِّ صورة ما شَاء ركَّبَك).

أما صيغة اسم الفاعل من سورة الحشر (المصوّر) فالمقصود منها أن الله سبحانه إذا أراد شيئاً قال له كن فيكون، فيتحقَّق تنفيذ الخلق والبرء على الصفة التي يريد والصورة التي يختار[2]. وقد ورد في تفسير البغوي: «"المصوّر": الممثّل للمخلوقات بالعلامات التي يتميز بعضها عن بعض، يقال: هذه صورة الأمر أي: مثاله...»[3].

ويذهب القرطبي كذلك إلى أن "المصوِّر" هو مركِّب الصور على هيئات مختلفة. فالتصوير فعل تابع للخلق والبراية، والتصوير عنده التخطيط والتشكيل، ويذكر القرطبي ثلاثة أطوار لخلق الإنسان في الرحم: طور العلقة ثم طور المضغة ثم الطور الذي جُعِل فيه **صورة** «وهو التشكيل الذي يكون به صورة وهيئة يعرف بها ويتميّز عن غيره بسَمْتها»[4]. فالصورة هي المثال والشكل والصفة والهيئة التي يتمظهر بها كلّ مخلوق بما يجعله مختلفا عن غيره أو مشابها له حسب مشيئته تعالى.

لقد احتفى الأثر النبوي الشريف بمصطلح الصورة، إذ نجدها ترتبط فيه بعدّة استخدامات أشارت إلى شيء منها حتى معاجم اللغة، نحاول تبيّن أهمّها من خلال النصوص الآتية:

- قال النبي ﷺ : (**خلق الله عزّ وجلّ آدم على صورته طوله ستُّون ذراعا...**)[5].

---

1 - البيضاوي، أنوار التنزيل وأسرار التأويل، تح. محمد عبد الرحمن المرعشلي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط.(د.ت)، ج5، ص 217.

2 - ابن كثير، المصدر السابق، ج8، ص 80.

3 - البغوي، معالم التنزيل، تح. محمد عبد الله النمر وآخرون، دار طيبة، الرياض، ط.3، 1997، مج8، ص 88.

4 - القرطبي: الجامع لأحكام القرآن، تح. جماعة من المحقّقين، مؤسسة الرسالة، بيروت،، ط.1، 2006، ج 20، ص 393.

5 - صحيح مسلم، كتاب الجنة وصفة نعيمها، باب يدخل الجنة أقوام أفئدتهم مثل أفئدة الطير، رقم الحديث: 5075.

أورد ابن منظور هنا أنه يحتمل أن تكون الهاء راجعة على اسم الجلالة؛ أي: على الصورة التي أنشاها الله تعالى وقدّرها، لأنه هو المصوِّر، وليس لأن له سبحانه صورة أو تمثالا، ويحتمل أن تكون راجعة أيضا على آدم عليه السلام، وهنا يكون المعنى: على صورة آدم أي على صورة أمثاله مِمّن هو مخلوق[1]، وهذا ما نطمئنّ إليه وفق المنظور البلاغي، لأننا بصدد أحد مواضع الفصل في الكلام، فجملة (طوله ستُّون ذراعاً) جاءت منفصلة عن جملة (خلق الله عزّ وجلّ آدم على صورته)، لكون الثانية جاءت بيانا لخفاء حصل في الأولى، وهذا ما يُعرف بكمال الاتصال[2].

– وقال أيضا ﷺ في حديث اختصام الملأ الأعلى (**أتاني الليلة ربيّ تبارك وتعالى في أحسن صورة...**)[3].

ورد بلسان العرب فيما يتصل بمعنى الصورة في هذا الحديث النبوي الشريف أنها «ترد في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته وعلى معنى صفته...، فيكون المراد بما جاء في الحديث أنه أتاه في أحسن صفة، ويجوز أن يعود المعنى إلى النبي، صلى الله عليه وسلم: أتاني ربي وأنا في أحسن صورة...، فأما إطلاق ظاهر الصورة على الله عز وجلّ فلا...»[4]. وواضح أن كلا التخريجين سائغ، إذ أنّ أحدهما يكمّل الآخر بحيث لا يتعارضان، مما يدلّ بما لا يدع مجالا للشكّ على أن الأثر النبوي طافح بجوامع الكلم البليغ.

– وقال ﷺ في موضع آخر: (**لا تَدْخُلُ الْمَلائكة بَيتا فِيهِ كلْبٌ وَلا صورَة**)[5].

– ورُوي عن ابن عباس أن رسول الله ﷺ قال: (**كلُّ مصوِّر في النار يُجعل له بكل صورة صوَّرها نفسا فتعذّبه في جهنّم**)[1].

---

1 – ابن منظور، المصدر السابق، مادة (صور)، ج7، ص 438.

2 – الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ت. ط.)، ص 154 وما بعدها.

3 – سنن الترمذي، كتاب تفسير القرآن عن رسول الله، باب ومن سورة (ص)،رقم الحديث: 3157.

4 – ابن منظور، المصدر السابق، مادة (صور)، ج7، ص 438.

5 – صحيح مسلم، كتاب اللبس والزينة، باب تحريم تصوير صورة الحيوان...، ر. ح: 3929.

يندرج هذان الحديثان ضمن الأحاديث الشريفة التي تتحرّج بشدّة من التصوير، وتنهى عن اتخاذ التصاوير والتماثيل زينة في البيوت، وذلك بالنظر إلى ما ارتبطت به من طقوس وثنية كانت قديما مترسّخة في معتقدات العرب المشركين الذين كانوا يجعلون منها آلهة تُعبَد من جهة، ونظرا لكون التصوير من الصفات التي تفرّد بها الخالق، فمن هنا حصل التهي خشية الإقدام على مضاهاة خلق البارئ من جهة أخرى، فجليّ أن الصورة ههنا اقترنت بمعاني الاستهجان والكراهة والذمّ الذي بلغ حدّ التشديد في الوعيد.

- وأجاب النبي ﷺ الحارث بن هشام حينما سأله عن الوحي فقال: (... **وأحيانا مَلَك في مثل صورة الرجل فأعي ما يقول**)[2].

- وقال ﷺ أيضا: (**أوّل زمرة تدخل الجنَّة من أُمَّتي على صورة القمر ليلة البدر...**)[3].

ولعلّ المقصود بالصورة في الحديثين الأخيرين هو المثال والشكل الظاهر؛ إذ أن موضوع الأوّل يتصل بإحدى كيفيات مجيء الوحي على الرسول ﷺ وهي التي يتمثّل فيها جبريل عليه السلام في هيئة بشرية وكأنه رجل ماثل بين يديه ﷺ، فيتحدّث إليه بالوحي ليعي منه ما يقول، وذلك كي تستأنس نفسه الشريفة وتقوى سكينتها، أما موضوع الثاني فيتعلّق بشكل أوّل من بدخلون الجنة من أمته ﷺ، وهم الذين يمثّل هيئتهم في تمام الحسن والجمال ومنتهى الصفاء والوضوح بوهج البدر ونوره الساطع في ظلمة الليل.

ولم يخلُ كلام العرب لا سيما في شعرهم من ذكر للصورة في شتى السياقات الدلالية، فهذا عنترة يقول مفاخرا:

دَعوا المَوتَ يَأتيني عَلى أَيِّ صورَةٍ أَتى لِأُريهِ مَوقِفي وَطِعاني[4]

---

1 - المصدر نفسه، ر.ح: 3945.

2 - صحيح مسلم، كتاب الفضائل، باب عرق النبي ﷺ في البرد وحين يأتيه الوحي، ر. ح: 4304.

3 - صحيح مسلم، كتاب الجنة وصفة نعيمها وأهلها، باب أول زمرة تدخل الجنة...، ر. ح: 5064.

4 - عنترة بن شداد العبسي، الديوان ، مطبعة الآداب لأنين الخوري، بيروت، 1893، ص87.

ويقول النابغة في المديح:

أخلاقُ مجدِكَ جَلَّتْ، ما لها خَطرٌ، في البأسِ والجودِ بينَ العلمِ والخبرِ
متــوّجٌ بالمعــالي، فوقَ مفــرقِه، وفي الوَغى ضَيغَمٌ في صُورةِ القمرِ[1]

ويقول زهير بن أبي سُلمى في الحكمة:

لِسانُ الفَتى نِصفٌ وَنِصفٌ فُؤادُهُ فَلَم يَبقَ إِلّا صورَةُ اللَحمِ وَالدَمِ[2]

ويقول أبو تمام في الغزل:

في كُــلِّ يَومٍ أَنتَ في صــورَةٍ غَيرِ الَتي كُنتَ بِــها أَمــسِ[3]

ويقول العباس بن الأحتف في الغزل:

تَعَرَّضتِ لي حَتّى إِذا ما اِستَبَيتِني رَأَيتُكِ تَختالينَ في صورَةِ البَدرِ[4]

ويقول حافظ إبراهيم:

أَطَــلَّ عَلى الأَكوانِ وَالخَلقُ تَنظُرُ هِــلالٌ رَآهُ المُسلمونَ فَكَبَّروا
تَجَلّى لَهُم في صورَةٍ زادَ حُسنُها عَلى الدَهرِ حُسناً أَنَّها تَتَكَرَّرُ[5]

فكلمة (الصورة) كانت بشتى صيغها الاشتقاقية حاضرة بكثافة في الشعر العربي على مرِّ عصوره، لا بل في عامّة المواقف الكلامية، وسائر الأغراض الشعرية لتدلَّ في عمومها على معاني المثال والشكل والسمت والهيئة والصفة مما سبق بيانه، ليغدو موضوعها متصلا بالمادي المحسوس غالبا، والمجرّد المعقول أحيانا. وهذا إن دلّ على شيء فإنما يدلّ من أحد المناحي على وعيهم الفني لقيمة الصورة ووظيفتها الجمالية في الشعر.

---

1 – النابغة الذبياني، الديوان، اعتنى به حمدو طماس، دار المعرفة ، بيروت، ط.2، 2005، ص 66.

2 – زهير بن أبي سلمى، الديوان، شرح حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، ط.2، 2005، ص 71.

3 – الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، تح. راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، ط.2، 1994، ج 2، ص 274.

4 – العباس بن الأحنف، الديوان، تح. عاتكة الخزرجي، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1373 هـ / 1954، ص141.

5 – حافظ إبراهيم، الديوان، دار الجيل، بيروت، (د.ت.ط.)، ج2، ص 37.

ب- التحديد الاصطلاحي:

لقد كان مصطلح الصورة من أوفر المصطلحات النقدية والبلاغية حظّا من حيث الاهتمام، فقد تناوله دارسون كثيرون، في خضمّ الأبحاث الأدبية، ولسنا ندّعي بأنّ باعنا ههنا أكثر مما أفاض فيه غيرنا من الباحثين بقدر ما نودّ محاولة لملمة شتات توصيفات هذا المصطلح الذي ما فتئ يكتنفه كثير من الجدل الشائك والنقاش المستفيض؛ وذلك قصد تمثّله تمثّلا يمكّن من استيعاب معمّق له إن لم يكن دقيقا، لذلك نرتئي في سياق إقبالنا على فهم دينامية الصورة أداءً وإيحاءً في الخطاب القصصي القرآني، ووفق ما تقتضيه أيجديات المنهج العلمي؛ أن نحيط بحقيقة المصطلح عربيا وغربيا قبل أن نلمّ بمختلف مناحيه النظرية.

وإن كنا نعترف بأن مهمة ضبط المصطلح من الصعوبة بمكان، فالأمر يكاد يكون ضربا من المستحيل، لتباين المرجعيات والمناهج والنظريات والبيئات المعرفية، وهذا عين ما قرّره "فرانسوا مورو" بقوله: «لفظة (صورة) من الألفاظ التي يجب على دارس الأسلوب أن يستخدمها بحذر وفطنة خاصين فهي لفظة غامضة وغير دقيقة معا. غامضة لأنها يمكن أن تفهم بمعنى عام، غائم، وواسع جدّا وبمعنى أسلوبي صرف. وغير دقيقة لأن استخدامها حتى في المجال المحدّد للبلاغة مائج للغاية وتعريفه بالغ السوء»[1].

يضعنا هذا الكلام إذن أمام احترازات يتعيَّن على الخائض في مفهوم الصورة اعتبارها، لأنه مفهوم زئبقيّ لا يستقرّ عند حدّ معيّن، وهو ما عبّر عنه أحد الدارسين بقوله: «كثر التأليف والتوليف في الصورة الفنية أخيرا حتى اختلطت المفهومات وتشعّبت

1 - فرانسوا مورو، الصورة الأدبية، تر. علي نجيب إبراهيم، دار الينابيع، دمشق، 1995، ص 19.

المناهج، فنال الصورة من هذه الدراسات عناء وغموض كبيران»[1]. فنحن بإزاء معضلة مستعصية للغاية.

لا ريب في أن جذور المصطلح العربية ترتدّ إلى التراث، ولعلَّ أدقّ تحديد نعتدُّ به هنا للإمام عبد القاهر الجرجاني حيث يقول: «واعلم أن قولنا: الصورة، إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا. فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة ... ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا، وفرقاً عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا: للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك...»[2]، فهنا يشير الجرجاني إلى التباين بين الصور رغم تشابه المعاني، إذ تتراءى لنا أنها ممثّلة لمعنى واحد[3].

ويرى مصطفى ناصف أن مصطلح الصورة «يُصطنع للدّلالة على كلّ ما له صلة بالتعبير الحسّي، وتُطلق أحيانا مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات»[4]، وهو إذ يرجّح التمثُّل الثاني، فإنه يأخذ على القدامى أنهم لم يوفّقوا إلى فهم موضوعها ووظيفتها وعلاقتها بالشاعرية، الأمر الذي سعى إلى توضيحه في دراسته[5]. ويوجز تحديده لماهية الصورة بقوله: «الصورة منهج فوق المنطق لبيان حقائق الأشياء»[6]؛ أي أن الصورة تتطلّب نمطا من الإدراك يتجاوز الإدراك المنطقي لاستكشاف أغوار تلك الحقائق.

أما جابر عصفور فيعرّفها بأنها: «الجوهر الثابت والدائم في الشعر، قد تتغيّر مفاهيم الشعر ونظرياته، فتتغيّر بالتالي مفاهيم الصورة الفنية ونظرياتها، ولكن الاهتمام بها

---

1 – عبد الإله الصائغ، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، الحداثة وتحليل النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط. 1/ 1999، ص 98.

2 – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح. ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، بيروت، 2003، ص 466.

3 – إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط.5، 1986، ص 426.

4 – مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، ط.3 / 1983، ص3.

5 – المرجع نفسه، ص3.

6 – المرجع نفسه، ص 8.

يظلّ قائما ما دام هناك شعراء يبدعون...»[1]. فيجعل هذا التعريف من الصورة الفنية الروح النابضة في الإبداع الشعري، بغضّ النظر عن طبيعة التحوّلات التي تطرأ على الشعر، والتي تنعكس حتما على ماهية الصورة واتجاهات دراستها. وبذلك يقترب التصوير الشعري من طبيعة الرسم، من خلال نقل الموضوع من مستواه الطبيعي إلى مستواه الشعوري، فيغيِّر محيطه وماهيته، ويمكّنه من التأثير في المتلقّي عبر لمسة الفن[2].

ويحدّدها "فرانسوا مورو" بقوله: «ينبغي تعريف الصورة أنها توضيح، أو في حال التشبيهات فقط تقريب شيئين ينتميان إلى مجالات متباعدة إلى حدّ ما»[3]. يتراءى من ذلك أنه يضبط مفهوم الصورة من حيث وظيفتان تضطلع بهما: توضيح المعنى بوسيلة فنية ما، ثم التقريب بين طرفين أصل كلّ منهما مختلف نسبيا عن الآخر. كما يقترب هذا التعريف من تصوّر "بيار ريفاردي" الذي عدّها إبداعا ذهنيا خالصا، فكلّما تباعدت تينك الحقيقتين صارت الصورة أمتن وأقوى وتبوّأت موقعا شعريا[4].

وذهب "م. لوغريون" ضمن أطروحة له عن (الصورة في مؤلّفات باسكال) إلى أن: «الصورة عنصر محسوس يستقيه الكاتب من خارج الموضوع الذي يعالجه ويستخدمه بغية توضيح قصده، أو للوصول إلى شعور القارئ بوساطة الخيال»[5]. فهذا التعريف يقصر الصورة على البعد الحسّي، ويجعل منها وسيلة يستخدمها الأديب إما لأجل الإبانة عن أغراضه، وإما لاستمالة وجدان المتلقّي إلى غاية معيّنة.

ويرى "أبرامز Abrams" في (معجم المصطلحات الأدبية) لما توقّف عند كلمتي image و imagery أن مصطلح الصورة يراد به «الشكل المُجَسّم والأشياء القابلة

---

1 – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3/ 1992، ص7.

2 – عدنان الفريجات، النقد الأدبي والصورة الفنية المرئية، أعمال مؤتمر جامعة فيلادلفيا الدولي الثاني عشر حول (ثقافة الصورة في الأدب والنقد)، عَمّان، 2008، ص 136.ص 136.

3 – فرانسوا مورو، الصورة الأدبية، ص 25.

4 – ينظر: فرانسوا مورو، الصورة الأدبية، ص 85، 86.

5 – ينظر: المرجع نفسه، ص 23.

للرؤية البصرية»[1]. وهذا المعنى حسبه أبرز معانيها الاصطلاحية وأقربها إلى الأذهان، وهو يقتصر على ما يُدرَك عيانا. فالتصوير إذن «استحضار صورة شيء ليكون قريبا أو معروضا عرضا فنيا بديعا يوحي بالمعنى ويؤثّر في النفوس»[2]. فهذا التحديد يحصر مهمة الصورة في تقريب الأشياء من ذهن المتلقّي مع إضفاء طابع الجمال عليها. وأما التصوُّر فهو «مرور الفكر بالصورة الطبيعية التي سبق أن شاهدها وانفعل بها ثم اختزنها في مخيّلته مروره بها يتصفَّحها»[3]. فكأننا بالتصوّر عقلي معنوي أما التصوير فمادي شكلي.

وعقب استعراضنا لبعض التحديدات التي تسعف على ضبط المفهوم، نشير إلى أنه لطالما واجهت الدارس عقبات عديدة في تمثُّل المصطلحات النقدية والبلاغية الأمر الذي ينسحب على مصطلح الصورة، إذ راح يتأرجح بين استخدامات شتى ذاع اصطناعها في العصر المعاصر دون تبصّر وأناة وحذر، منها: الصورة البيانية، والصورة الشعرية، والصورة الأدبية، والصورة الفنية. ولئن كان الأمر واضحا بالنسبة إلى الصورة البيانية التي تشمل التشبيه والاستعارة والمجاز المرسل والكناية، وهي مباحث أدرجها البلاغيون ضمن علم البيان الذي يفيد معرفة إيراد المعنى الواحد بطرق متعدّدة في وضوح الدلالة عليه[4]، فإن الاستخدامات الأخرى أضحى يكتنفها غموض صفيق، وخلط شديد، ولبس شائك، مما حال دون صرامة التأثيل.

ومبلغ علمنا أن ذلك متأتٍّ من عامل الترجمة، على اعتبار أن أغلب نظريات التصوير المعاصرة – على غرار سائر النظريات النقدية واللسانية – وافدة من تخوم الفكر النقدي الغربي كما سنأتي على بيانه لاحقا. فكثيرا ما نجمت عن ترجمة مصطلح الصورة،

---

1 – ينظر: شفيع السيد، التعبير البياني- رؤية بلاغية نقدية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط.4/ 1995، ص 28.

2 – أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط. 1، 1989، ج 1، ص 348.

3 – صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1988، ص74.

4 – الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص 215.

مزالق، إما جرّاء الوقوع في الفهم الخاطئ طورا، وإما بسبب سوء الترجمة طورا آخر، وإما نتيجة لمحاولات الإسقاط القسري للمفاهيم الغربية على المعطى النقدي والبلاغي العربي، دون مراعاة للبون الشاسع بين الثقافتين، وخصوصية كلّ منهما طورا ثالثا.

فلسنا نكاد نميّز بين تلك الاستخدامات على الصعيد النظري ولا التطبيقي، إذ راح كلّ دارس يضع توصيفا مصطلحيا خاصًّا به دون بيان وجه العلّة في ذلك. فاصطنع مصطفى ناصف مثلا لكتابه عنوان (الصورة الأدبية)، ووَسم جابر عصفور مؤلّفه ب (الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب)، بينما جاءت دراسة الولي محمد موسومة ب (الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي)...، ولكن المحتوى ظلّ واحدا تقريبا، مع اختلاف في الموقف الفكري، والطرح المنهجي، والإجراء التحليلي. كلّ هذا قد حصل في صياغة العناوين فقط، فما بالنا مع محتوى الكتاب الواحد !!

وأمام هذا الاضطراب المصطلحي الذي لمسناه، وتوخّيا لمسلك الدقّة ما استطعنا إليه سبيلا، ارتأينا تأسيسا على رصيد اطلاعنا ونظرنا في جهود من سبقونا أوّلا، وبداعي رغبة اجتهادية ثانيا؛ أن ندلي بدلونا في هذا الخضمّ، سعيا منا لتقليص حدّة الإشكال، فنجعل استخدام الصورة الشعرية خاصا بالسمات الجمالية للشعر دون النثر، ذلك أنه جنس تتماهى فيه جملة من المقوّمات الإبداعية، منها التجربة الشعورية، والمعجم الفني، والخيال، والعاطفة، والوزن والقافية، والبعد الغنائي، والقيم الإنسانية، فضلا عن الأداء البلاغي، والصورة الشعرية بذلك أعمّ من الصورة البيانية.

أما مصطلح **الصورة الأدبية** فإنه من جهة يرتبط **بالصورة الفنية** في ضوء العلاقة بين الجزء والكلّ، حيث تحيل الصورة الفنية على جماليات متعدّدة ذات صلة بسائر الفنون فضلا عن الأدب كالرسم والموسيقى والنحت[1]، ومن جهة أخرى فهو توصيف يتراءى لنا أعمّ من الصورة الشعرية، ذلك أنه لا يقتصر على الشعر فحسب وإنما يتعدّاه

1 – أحمد ياسوف، الصورة الفنية في الحديث النبوي الشريف، دار المكتبي، دمشق، ط.2، 2006، ص 88.

إلى كلّ ما له صلة بالأدب، أو كلّ ما يصيّر من الأدب أدبا، ويحضرنا هنا مبدأ الشكلانيين الروس الذي عبّر عنه "جاكبسون" بقوله: «إن موضوع علم الأدب ليس الأدب، بل الأدبية»[1].

فمصطلح الأدبية يُطلق عادة على ما يتحوّل به الكلام من مستوى خطابي مألوف جرَت به عادة الاستعمال في الحياة اليومية إلى ضرب من الممارسة الإبداعية التي يغدو التصوير جوهرها. ويضيء عبد السلام المسدي هذا التصوّر بذهابه إلى أنها ذلك العنصر السرّي الذي يجعل من الخطاب الكلامي يؤثّر تأثيرا يشبه لذّة الحلم وليس بالحلم، ويطرب كالموسيقى، ولكنه ليس موسيقى، ويبعث لدى المتلقّي حالة الافتتان والإعجاب والتلذُّذ في آن واحد، بعيدا عن عرض الحقائق، ووصف الوقائع وتحليلها[2] 🕮.

بينما الصورة الفنية أعمّ من سائر الاستخدامات الأخر، لأن منهجها لا يقف عند حدود البيان أو الشعر أو الأدب وقوانينه الداخلية فحسب، وإنما يقتضي الانفتاح على سائر الفنون الأخرى كالرسم والنحت والموسيقى، فتتشرّب قيمها الجمالية، وتستعير منها أبجدياتها الإبداعية، سعيا منها لفهم الأدب في ضوئها.

إن الصورة الفنية لا ترتضي الانكفاء على وصف الجزئيات البلاغية بمنأى عن العناصر الأخرى التي تتفاعل في تناسق فني خلاّب على امتداد الأثر الأدبي في كلّيته وشموليته، فهي على حدّ تعبير "أرشيبالد مكليش" «القوّة السحرية المؤلّفة التي تطلق روح الإنسان جميعها إلى النشاط الحسي، وجوهرها توازن الصفات المتنافرة لإشاعة الانسجام بينها، ففيها تنسيق فائق للعادة، وعمادها الترتيب اللفظي للكلمات حتى تذكي العواطف

---

1 – عثماني ميلود، شعرية تودوروف، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، ط1. 1990، ص 11.

2 – عبد السلام المسدي، مدخل إلى النقد الحديث، ص 211.

🕮 – ينظر لمزيد من التوسّع حول مفهوم الأدبية: رسالتنا الخاصة بالماجستير الموسومة ب مقوّمات السرد الإعجازي في الخطاب القصصي القرآني – دراسة تحليلية نموذجية في سورة الكهف، جامعة وهران، 2002، ص137 وما بعدها.

وتذكي المشاعر، وتخلق عاطفة تعلو العواطف التي تثيرها إيقاعات الأبيات»[1]. فسمات سحر التأليف والانسجام والتوازن والتنسيق مما يشير إليه هذا التحديد كفيلة بأن تجعل من الصورة الفنية مصطلحا متكاملا ومرنا يواتي أيّ دارس على تحليل الإبداع، وتحسّس مناحي الأصالة والابتكار فيه. وهو الاختيار الذي نطمئن إليه ونرتئيه لدراستنا.

المبحث الثاني: توصيف الصورة الفنية في التراث العربي:

وليكن مستهلّ حديثنا عن الصورة الفنية الأدبية انطلاقا من التراث البلاغي والنقدي العربي، لكونه نواة الاحتفاء بديوان الشعر العربي القديم، فضلا عن بلاغة الأداء القرآني في مستواها الإعجازي، بيد أننا نرتئي التوقّف عند المحطّات الهامة من هذا التراث – على كثرتها وتنوّع اتجاهاتها – التي تكشّفت عن جهد كبير غذّى مفهوم الصورة، وأرسى دعائمها الفنية. فلعلّ صرخة الجاحظ (ت 255هـ) في وجه أبي عمرو الشيباني الذي استحسن البيتين الشهيرين:

لا تَحسَبَنَّ المَوتَ مَوتَ البِلى فَإِنَّما المَوتُ سُؤالُ الرِجال
كِلاهُما مَوتٌ وَلَكِنَّ ذا أَشَدُّ مِن ذاكَ لِذُلِّ السُؤال

أقول: لعلّها أن تكون إحدى المنطلقات الأولى التي طفقت تؤسّس مفهوم الصورة[2]، ولنا أن نتأمّل تبريره لهذا الرفض الصارخ: «وذهب الشيخ إلى استحسان المعاني، والمعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي، القروي، والبدوي. وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخيُّر اللفظ، وسهولة المخرج، وصحة الطبع، وكثرة الماء، وجودة السبك. وإنما الشعر صناعة وضرب من النسج، وجنس من التصوير»[3]. فما جدوى المعاني، وهي

1 – الشعر والتجربة، تر. سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، بيروت، لبنان، 1963، ص 54، 55.
2 – عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، منشورات جامعة اليرموك، إربد، 1980، ص 99.
3 – الجاحظ، الحيوان، تح. عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، 1996، مج 3 / ص 131، 132، والبيتان منسوبان للشاعر العباسي محمود الوراق (ت 220 هـ).

مشاع بين الناس، إن كانت خلوا مما يعرضها في معرض الحسن والرونق، وجانبها ألـــق الفن ؟!!

يرى جابر عصفور من خلال تلك المقولة أن مصطلح التصوير تمّ تداولـــه قبـــل الجاحظ، بيد أنه هنا ينطوي على دلالة خاصّة تشفُّ عن ثلاثة مبادئ، **أولها** أن للـــشعر أسلوبا خاصا في صياغة الأفكار أو المعاني يقوم على إثارة الانفعال، وحمل المتلقّي علـــى تبنّي تصوّر ما. و**ثانيها** أن أسلوب الشعر في الصياغة يقوم في الغالب على التقديم الحسي للمعنى، وبذلك يكون التصوير مرادفا لمصطلح التجسيم. و**ثالثها** أن هذا التقديم الحسّي للشعر يجعله مشابها للرسم، في أسلوب التشكيل والصياغة والتأثير والتلقّي، رغم تبـــاين طبيعة مادّة التصوير في كلّ منهما[1].

وقد أباح قدامة بن جعفر (ت. 337 هـــ) للشاعر أن يخوض في أيّ معنى شـــاء، «إذ كانت المعاني بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجـــد في كـــل صناعة من أنه لا بدّ فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منـــها، مثـــل الخـــشب للنجارة، والفضة للصياغة. وعلى الشاعر إذا شرع في أيّ معنى كان، من الرفعة والضعة، والرفث والنزاهة، والبذخ والقناعة...أن يتوخّى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغايـــة المطلوبة»[2]. فالتصوير الجيّد بالنسبة إلى الشعر، ونظيره في الصنائع والحِرَف سيّان في هذا الكلام، وإن اختلفت طبيعة المادة. وربط قدامة بين الصورة والغرض الـــشعري فقـــال: «ويقال في الإنسان: إنه غَزِل، إذا كان متشكِّلاً بالصورة التي تليق بالنـــساء، وتجـــانس موافقاتهن لحاجته إلى الوجه الذي يجذبهن إلى أن يملن إليه»[3]، أي: إذا ترسّم صورة تلائم

1 – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 256، 257.

2 – قدامة بن جعفر، تقد الشعر، تح. محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهريـــة، القـــاهرة، ط1، 1978م. ص 7. وينظر: أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغـــداد، ط. 1، 1989، ج 2، ص 93.

3 – قدامة بن جعفر، مصدر سابق، ص 42.

مقتضيات هذا الغرض الفنية، وبالتالي فإن كلّ غرض يستحثّ المخيّلة ويستدرّ منها صورًا تنسجم مع أبعاد التجربة.

أما أبو هلال العسكري (ت 395 هـ) فقد ألحّ على بعد الصورة المقبولة المقترنة بحسن الأداء (المعرض الحسن) في سعيه لضبط مفهوم البلاغة التي تقتضي حسبه أن يتساوى المتكلّم والسامع في مقدار تأثير معنى الكلام[1]. ويدعّم رأيه في سياق آخر، حيث جعل من تجميل الصورة، فضلا عن تحسين اللفظ جوهرا للبلاغة[2]، فعدّ الصورة دعامة أساسية من دعائم علم البلاغة، مما يميط اللثام عن أصالة إدراكه لسرّ قيمتها البيانية.

فلعلّه يشير إلى أن الأدب أداة توصيل جيّدة، وأنه يقاس بقدرته على التمكّن من نفسيات المتلقّين، وحملهم على الانخراط في التجربة الشعورية ذاتها، ويقترب ذلك مما أشار إليه تولستوي من أن الفن يقاس بمدى قدرته على استثارة حالة ذهنية ونفسية تؤول إلى توحّد بين الفنان والمتلقّي، حتى ليحسّ المتلقي أنه صاحب العمل الفني ذاته، ويرى تولستوي أنه ينبغي إدراك أن الفن تعبير عن انفعال أحسّ به الفنان ووصّله إلى الرائي[3].

ونقل العسكري فيما يتصل بحسن النظم عن العتابي✎ قوله: «الألفاظ أجساد، والمعاني أرواح، وإنما تراها بعيون القلوب، فإذا قدّمت منها مؤخّراً، أو أخَّرت منها مقدّما أفسدتَ الصورة وغيّرتْ المعنى، كما لو حوّل رأس إلى موضع يد، أو يدٌ إلى موضع رجل، لتحوّلت الخلقة، وتغيّرت الحلية»[4]. فهو يعزو من خلال هذا التشبيه

---

1 – أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح. علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ط.1، 2006، ص 16.

2 – المصدر نفسه، ص 357.

3 – ينظر: ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ص 245.

✎ – هو كلثوم بن عمرو العتابي (ت. 220هـ/ 835 م) من نسل عمرو بن كلثوم الشَّاعرِ الجاهليِّ صاحبِ المعلَّقة، شاعر عباسي وكاتب مترسّل، شاميٌّ من أهل قِنَّسْرِيْنَ ناحيةَ حِمْصَ، ومن ساكني بغداد.

4 – أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 147.

الطريف فساد الصورة إلى اختلال النظم، إذ يذهب معه رواء الكلام وسحره الذي تدركه البصائر حين يسري في النفوس.

ونلفي الإمام عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ) يصطنع مصطلح الصورة في سياق تمييزه بين التشبيه والتمثيل بقوله: «... فمثال الأول: تشبيهُ الشيء بالشيء من جهة الصُّورة والشكل، نحو أن يشبَّه الشيء إذا استدار بالكرة في وجه، وبالحلقة في وجه آخر وكالتشبيه من جهة اللّون، كتشبيه الخدود بالورد، والشَعر بالليل، والوجه بالنهار، وتشبيه سقْط النار بعين الديك، وما جرى في هذا الطريق، أو جمع الصُّورة واللون معاً، كتشبيه الثُّريّا بعنقود الكَرْم المنوَّر، والنرجس بمَدَاهن دُرٍّ حشُوهن عقيق...»[1]؛ فمع الضرب الأول وهو التشبيه الذي يستغنى في إدراكه عن التأوّل نجد أن الصورة تارة حاضرة مع الشكل، وتارة أخرى مصاقبة للون، فهي البعد المحوري لطرفي التشبيه، مما يعكس وعيه المركوز بقيمتها البيانية.

ولنا أن نلتفت إلى قول آخر له ينبّه فيه على ضرورة ترتيب الكلام: «لا يكون ترتيب في شيء حتى يكون هناك قصد إلى صورة وصنعة إن لم يقدّم فيه ما قدِّم، ولم يؤخّر ما أُخَر... لم تحصل لك تلك الصورة وتلك الصنعة. وإذا كان كذلك فينبغي أن ينظر إلى الذي يقصد واضع الكلام أن يحصل له من الصورة والصنعة: أفي الألفاظ يحصل له ذلك أم في معاني الألفاظ...»[2]. فذلك فيما يرى أحد الدارسين شرط لحصول الصورة الأدبية[3]، فهو يرى أنه لا يستقيم ترتيب الكلام إلا بترسُّم المتكلّم قصدا لتشكيل صورة أو صنعة، ولعلّه يقصد بالصنعة تلك المهارة التعبيرية التي يتحقّق فيها الأداء الفني.

وراح ضمن موضع آخر يقابل بين صورة صوغ الحلي وبين النظم حتى يقرّب إلى الأفهام حقيقة الكلام المنظوم، حيث يقول: «وجملة الأمر أنه كما لا تكون الفضة أو

---

1 - الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 74.

2 - الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 352.

3 - محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط.1، 1994، ص 50.

الذهب خاتماً أو سواراً أو غيرهما من أصناف الحلي بأنفسهما، ولكن بما يحدث فيهما من الصورة. كذلك لا تكون الكلم المفردة التي هي أسماء وحروف كلاماً وشعراً من غير أن يحدث فيها النظم...»[1]. وقال أيضا في السياق نفسه مستدعيا صنعة الحلي: «ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذي يُعَبَّر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه كالفضة والذهب، يُصاغ منهما خاتم أو سوار»[2].

ويمضي في تقرير حقيقة التصوير التي يستعيرها من البعد المادي للفنون التشكيلية، وما تُحدِثه في النفوس من وقع جمالي قائلا: «فالاحتفال والصَّنعة في التصويرات التي تروق الساميعن وتَرُوعهم، والتخييلات التي تهزُّ الممدوحين وتُحرّكهم، وتفعل فعلاً شبيهاً بما يقع في نفس النَّاظر إلى التصاوير التي يشكِّلها الحُذَّاق بالتَّخطيط والنقش، أو بالنَّحت والنقر، فكما أن تلك تُعجب وتَخْلب، وتَروقُ وتُؤْنِق، وتَدْخُل النفسَ من مشاهدها حالةٌ غريبة لم تكن قَبْلِ رؤيتها، ويغشاها ضربٌ من الفتنة لا يُنكَر مكانه ولا يخفى شأنه... كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصُوَر، ويُشكّله من البِدَع، ويوقعه في النفوس من المعاني التي يُتوَّهم بها الجماد الصامتُ في صورة الحيّ الناطق، والموتاتُ الأَخرس في قضية الفصيح المُعرب والمُبيّن المميِّز، والمعدومُ المفقود في حكم الموجود المشاهَد..»[3]. فطرح كهذا لينمّ عن تشبّع الجرجاني بروح فنية امتدّ سريانها إلى عصره، وتشرّبها فكره، ومع ذلك لم يلتفت إليها النقاد في غالب تقديرنا.

ويطّرد مثل هذا الوعي الذي تأدّى إليه بفعل تأثّره بمظاهر التمدّن من صناعات وفنون، في كثير من سياقات حديثه عن الصورة، فلم يتوان في تثميرها بغية توضيحها توضيحا ماديا: «وإنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش. فكما أنك ترى الرجل قد تهدَّى في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه

1 - المصدر السابق، ص 441.

2 - المصدر نفسه، ص 265.

3 - الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 261، 262.

الذي نسج إلى ضرب من التخير والتدبر في أنفس الأصباغ، وفي مواقعها، ومقاديرهـــا، وكيفية مزجه لها، وترتيبه إيّاها، إلى ما لم يتهدَّ إليه صاحبه، فجاء نقشه من أجل ذلـــك أعجب، وصورته أغرب. كذلك حال الشاعر والشاعر في توخيهما معاني النحو...»[1].

فالمعاني هي المادّة التي يبتكر منها الشاعر صوَره، مثلما يفعل الصانع المتمـــرّس، وقد يعمد شاعران إلى معنى واحد، فيصوِّره كلّ منهما على نحو مباين للآخر[2]. ألا يحقّ لنا أن نعدّ مثل هذا الكلام إحدى اللبنات المؤسّسة لحقيقة الصورة، من خلال هذا الربط المادي الواعي بينها وبين تجلّيات الصنائع؟

جعل الجرجاني التصوير مرادفا لنظم الكلم، فقال: «ليس الغرض بنظم الكلم أن توالت ألفاظها في النطق، بل أن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجـــه الـــذي اقتضاه العقل... وأنه نظير الصياغة والتحبير والتفويف والنقش، وكل مـــا يقـــصد بـــه التصوير...»[3]، ولم يكتف بذلك بل راح يصرّف له معادلات مصطلحية تنضوي تحته، فلا يخفى على النظر أن هذا الكلام يعكس نضوج وعيه بقيمة الأداء التصويري.

يمكن الخلوص من موقف الجرجاني حيال الصورة إلى أنه عدّها «في كلّ المواضع الخصوصية أو الهيئة التي تكون للمعنى عندما يتخذ نسقا أسلوبيا خاصّا، وذلك أمر يرتبط ارتباطا وثيقا بنظريته في النظم»[4]. فلا يكون التصوير عنده إلا حيث يصطنع الأديـــب نمطا أسلوبيا خاصا، يتجاوز النمط المألوف، بما يتوافق مع بلاغة النظم والأداء. كما أن مفهومه للصورة يتوقّف بدرجة أولى على وظيفتها الفنية أكثر مما يتوقّف على حقيقتها.

---

1 - الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 132، 133.

2 - أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط. 1، 1989، ج2، ص 93.

3 - المصدر السابق، ص 102.

4 - شفيع السيد، التعبير البياني- رؤية بلاغية نقدية، ص 29.

أما ابن رشيق القيرواني (ت 463 هـ) فمضى يفري فري العسكري، حينما ركّز على عنصر الصورة وقيمتها في توصيل المعنى ضمن تحديد مفهوم البلاغة[1]. ونقل عن بعضهم أنه «مثّل المعنى بالصورة، واللفظ بالكسوة؛ فإن لم تُقابَل الصورة الحسناء بما يشاكلها ويليق بها من اللباس فقد بُخِست حقَّها، وتضاءلت في عين مبصرها»[2]. ولا يبعُد أن فهما كهذا قد أسهم في تأصيل مفهوم الصورة، ذلك أن مناطها هو المعنى، الذي يحلّيه كساء اللفظ، كما أن هذا الكلام يستحضر علاقة الصورة بالإحساس البصري.

ربط ابن الأثير (ت 638 هـ) بين التصوير وأحد ضروب الإطناب ضمن الجملة الواحدة من الكلام في معرض توقّفه عند قيمته الفنية، وذهب إلى أن المجاز فيه أحسن من الحقيقة وألطف، لكونه يكثّف من فاعلية التصوير للمعنى المقصود[3]. كما ترد الصورة لديه بمعنى الحسّي، وذلك في سياق تقسيمه الرباعي للتشبيه: «إما تشبيه **معنى بمعنى**...، وإما تشبيه **صورة بصورة**، كقوله تعالى: ﴿وعندَهُم قاصرات الطرف عينٌ (48) كأنهنّ بيضٌ مكنونٌ (49)﴾، الصافات، وإما تشبيه **معنى بصورة**، كقوله تعالى: ﴿والذين كفَروا أعمَالُهم كسَراب بقيعة (39)﴾، النور، الآية،... وإما تشبيه **صورة بمعنى**، كقول أبي تمام:

وفَتَكتُ بالمال الجزيل وبالعِدا فَتْكَ الصَّبَابة بالمُحِبِّ المغْرَم

فشبّه فتكَه بالمال وبالعدا وذلك صورة مرئية بفتك الصبابة وهو فتك معنوي»[4]، وإذا كان هذا القسم حسبه ألطف الأقسام الأربعة لأنه نقلُ صورة إلى غير صورة، فإنه قد لاحظ أن تشبيه المعنى بالصورة أبلغ الأقسام، لتمثيله المعاني الموهومة بالصور المشاهدة. وفي سياق آخر قال ابن الأثير بشأن قيمة التصوير: «فائدة الكلام الخطابي هو

---

1 – ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1 ، ص 216.

2 – المصدر نفسه، ج 1، ص 115.

3 – ابن الأثير، المثل السائر، تح. أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، ط.2، (د.ت)، ج2، ص 350.

4 – المصدر نفسه، ج2، ص 127، 128، وينظر: أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط. 1، 1989، ج2، ص 95.

إثبات الغرض المقصود في نفس السامع بالتخييل والتصوير حتى يكاد ينظر إليه عياناً»[1]، ويوضّح ذلك من خلال التمييز بين عبارة (زيد شجاع) التي لا يتخيّل السامع منها إلا كونه جريئا مقداما، وعبارة (زيد أسد) التي تخيّل صورة الأسد وهيئته وما عنده من البطش والقوّة، ودقّ الفرائس. وجليّ هنا أنه جعل التصوير والتخييل في حكم المترادفين.

وتوقّف حازم القرطاجني عند الصورة في معرض شرحه للتخييل والمحاكاة مما سنتبيّنه لاحقا📖، فقال: «إن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكلّ شيء له وجود خارج الذهن فإنه إذا أُدرِك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبّر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المُعبّر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم»[2].

ذلك أن أصل المعاني عنده ما تمَّ إدراكه بصريا من صور، ورسخ ذهنيا بالمخيّلة، كما يعمّق هذا الكلام فهم الصورة، ليشمل المبدع والمتلقّي معا. ويرى أن الأقاويل الشعرية «تصوير الأشياء الحاصلة في الوجود وتمثيلها في الأذهان على ما هي عليه تمويها وإيهاما»[3]، ولذلك كان «من سنن العرب التوهّم والإيهام، وهو أن يتوهّم أحدهم شيئا ثم يجعل ذلك كالحقّ»[4]، نحو قول امرئ القيس:

وَلَيلٍ كَمَوجِ البَحرِ أَرخى سُدولَهُ عَلَيَّ بِأَنواعِ الهُمومِ لِيَبتَلي
فَقُلتُ لَهُ لَمّا تَمَطّى بِصُلبِهِ وَأَردَفَ أَعجازاً وَناءَ بِكَلكَلِ
أَلا أَيُّها اللَيلُ الطَويلُ أَلا اِنجَلي بِصُبحٍ وَما الإِصباحُ مِنكَ بِأَمثَلِ[5]

---

1 – المصدر نفسه، ج1، ص 88.

📖 – ينظر الصفحة 123 وما بعدها من هذه الرسالة.

2 – منهاج البلغاء، تح. محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966، ص 18، 19.

3 – المصدر نفسه، ص 120.

4 – ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة، تح. أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.1، 1418هـ / 1997، ص 172.

5 – امرؤ القيس، الديوان، تح. محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط.5، 1990، ص 18.

فقد توخَّى الإيهام لما جعلنا نتخيّل أن الليل كائن عاقل، فهو يناجيه وكأنه يسمع منه. ويستقيم للشاعر استثارة معانيه وتشكيل صوره من سبيلين: إما لمجرّد الخيال والفكر، وذلك من خلال القوّة الشاعرة بأساليب اقتباس المعاني، وملاحظة الوجوه التي منها تلتئم، ويحصل لها ذلك بقوة التخيّل ودقّة ملاحظة صلة بعض الصور ببعض، وإما لأمر آخر قد يرتدّ إلى غير الخيال أو الفكر؛ حيث يستند فيه بحث الفكر إلى كلام منظوم أو منثور، أو اتصل بحديث أو تاريخ أو مَثَل، فيلتمس الخاطر ما يسوّغ له استدعاء ذلك الكلام من قبيل التضمين والتصرّف والتغيير والتتميم والزيادة ونحوها من المسوّغات، ومن لم يلتزم ذلك فالأجدى له أن يتحوّل عن صناعة الشعر[1].

وعموما ألحّت الصورة على وعي القدامى من خلال تناول القضايا الجوهرية كالموازنة والسرقات والصدق والكذب، فضلا عن سعيهم لتقصّي ما حقّقه الشعراء الكبار نحو أبي تمام والبحتري وابن المعتزّ من ابتكار أو ابتداع، وتجدر الإشارة أيضا إلى أن النقد القديم راعى الظرف التاريخي والمناخ الحضاري الذي نشأ فيه، الأمر الذي يبرّر انصرافه أيضا إلى التحليل البلاغي لصور القرآن الكريم، وتحديد أنماطها المجازية المتعدّدة[2].

لقد نُظر إلى الصورة من جانبين، يراعي كلّ منهما منحى معيّن من مناحي الصورة في مدلولها القديم؛ الأول: ويتوقّف عند الصورة بوصفها أنواعا بلاغية (التشبيه والاستعارة والمجاز المرسل والكناية)، أما الثاني فيهتمّ بطبيعة الصورة بوصفها صياغة حسّية للمعنى[3].

---

1 - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 38، 39. وينظر: أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط. 1، 1989، ج2، ص96، 97.

2 - جابر عصفور، الصورة الفنية، ص 8.

3 - المرجع نفسه، ص 10.

نخلص من حديثنا عن توصيف الصورة في التراث بما قرّره جابر عصفور من أن هناك ثلاث بيئات احتضنت المنابت الأولى للأنواع البلاغية للصورة الفنية، وهي بيئة اللغويين، وبيئة المتكلّمين، وبيئة الفلاسفة من شرّاح أرسطو بخاصّة.

فبيئة اللغويين هي الأقدم تاريخيا، بالنظر إلى جهودها المبكّرة التي ترتدّ إلى النصف الأول من القرن الثاني للهجرة، حيث ظهر علماء مثل أبي عمرو بن العلاء (145هـ)، ويونس بن حبيب (182 هـ)، والخليل بن أحمد (175هـ)، وسيبويه (177 هـ)[1]. وهنا نسَجِّل التفات اللغويّين إلى التشبيه أكثر من سائر الأنواع الأخرى، الأمر الذي أسهَم في تأصيل الذوق الأدبي إذّاك، ومكَّن من زرع بذور الإعجاب لدى الدارسين، فقد بلغ من عناية قدامة بن جعفر التشبيه أن عدّه أحد أغراض الشعر[2]، و لم يكن ذلك من قبيل التأثُّر بالثقافة اليونانية، وما اتصل بها من ترجمات، بل كان مقتفيا أثر أستاذه ثعلب الذي لم يكن هو الآخر ممن تأثّر بتلك الثقافة[3].

لعلَّ المعتزلة أبرز من مثّل بيئة المتكلّمين، حينما سعوا إلى الدفاع عن العقيدة الإسلامية، وما استتبع تلك الجهود من دراسات للقضايا البلاغية والنقدية، وتأسّس الدرس البلاغي لدى المعتزلة جرّاء عاملين بارزين هما: محاولة الوقوف عند حقيقة إعجاز القرآن الكريم ونظمه، وتأمُّل شتى الظواهر الأسلوبية التي تعترض عملية تلقّيه، وهنا ظهر كلّ من النظّام المعتزلي (ت. 221 هـ) والجاحظ (ت. 255 هـ)، وغيرهما من أعلام المعتزلة خلال القرن الثالث. أما العامل الثاني فيتعلّق بالغاية من تعلّم البلاغة، نفسها، فللبلاغة عندهم بعد حيوي في الإقناع الذي هو غاية الجدل الكلامي[4].

---

1 – المرجع نفسه، ص 99، وينظر: ص 103 وما بعدها.

2 – قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 23.

3 – شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف، القاهرة، ط.9، (د.ت)، ص 83، 84.

4 – جابر عصفور، الصورة الفنية، ص 100. وينظر: ص 123 وما بعدها.

في حين أن بيئة الفلاسفة، وإن كانت وشائج الصلة بينهم وبين المتكلّمين متينة منذ أوّل وهلة، إلا أن العلم بدياتها يبقى أضأل بكثير قياسا إلى البيئتين السابقتين؛ فالكندي (ت 252هـ) الذي أُثر عنه تلخيص كتاب الشعر لأرسطو كان منشؤه بالبصرة التي تُعدّ المحتضن الأوّل للاعتزال، كما ذكر مؤرّخوه أنه كان متأثّرا بهذا المذهب الذي راج في زمانه. ويُحصى ضمن هذه البيئة كلّ من الفارابي (ت. 339 هـ) وابن سينا (ت.428 هـ) وابن رشد (ت.595 هـ)، وأغلب هؤلاء انكفؤوا على ترجمات الفلسفة اليونانية، ولا سيما الفكر الأرسطي الذي أحاط الموضوع بوافر عناية من خلال شرح آرائه، ولا سيما ما تعلّق منها بمقولة المحاكاة[1].

المبحث الثالث: توصيف الصورة الفنية لدى المُحدَثين:

لم يهتد الدارسون العرب المحدثون – على غرار أسلافهم أو حتى نظرائهم الغربيين الذين تلقّفوا عنهم قسطا هاما من مبادئ نظرياتهم النقدية على تنوّعها المذهبي – إلى وجه معلوم في ضبط مفهوم موحّد حاسم للصورة، وذلك حسب تقديرنا أمر طبيعي ما دامت الصورة بحدّ ذاتها منهج جمالي ذاتي يعكس رؤية فنية خاصة بكلّ مبدع، فمن يعاين الجمال في التشبيه ليس كمن يستشعره في المجاز، أو الكناية، أو الرمز، أو الانسجام القائم بين عناصر العالم المُتَمَثّل إبداعيا، أو غيرها من الجوانب. ومن ثمة كان لزاما أن ينفرد كلّ دارس بوجهة نظره الخاصة التي صاغها متأثّرا إما مما تشرّبه من مناهل التراث، وإما مما أفاده من عمق النقد الأجنبي.

لقد امتدّ ربط الصورة بالشعر إلى أدباء العصر، حيث يرى المنفلوطي مثلا أن الشعر «تصوير ناطق لأن قاعدة الشعر المطّردة هي التأثير، وميزانه جودته ما يترك في النفس من الأثر، وسرّ ذلك التأثير أن الشاعر يتمكّن ببراعة أسلوبه وقوّة خياله ودقّة

1 – المرجع نفسه، ص 101، وينظر ص 144 وما بعدها.

مسلكه وسعة حيلته... من تصوير ما في نفسه للسامع تصويرا يكاد يراه بعينه ويلمسه ببنانه، فيصبح شريكه في حسّه ووجدانه...»[1].

رسخ لدينا في حدود اطلاعنا أن زكي مبارك هو أقدم من تحدّث عن الصورة الشعرية واستخدم التسمية بوصفها معيارا نقديا في العصر الحديث، إذ يقول: «الصورة الشعرية أثر الشاعر المفلق الذي يصف "المرئيات" وصفا يجعل قارئ شعره ما يدري أيقرأ قصيدة مسطورة أم يشاهد منظرا من مناظر الوجود، والذي يصف "الوجدانيات" وصفا يخيّل للقارئ أنه يناجي نفسه، ويحاور ضميره، لا أنه يقرأ قطعة مختارة لشاعر مجيد. والصورة الشعرية لا تكمل إلا حين يحيط الوصف بجميع أنحاء الموصوف»[2]. ويكاد هذا الفهم يحصر الصورة في النمطين الإدراكيين البصري والنفسي دون سائر الأنماط، ويقصر وظيفتها على الوصف دون غيره، بيد أنه لا يلبث أن يقرّر أن قيمتها الفنية تكمن أيضا في تمكين المعنى في نفس المتلقّي والتأثير فيه[3].

انتقد المازني الرأي القائل إن وظيفة الشعر محض تصويرية، ذلك أن «الأصل في الشعر (الإحلال والاقتراح)، لا التصوير: إحلال اللفظ محلّ الصور، واقتراح العاطفة أو الخاطر على القارئ». والشاعر ليس من شأنه ابتكار أشياء من العدم، ولكن تتحدّد مهارته من حيث «أنه استطاع أن يكوّن صورة من أشتات الصور وأن يحضر الصورة المؤلّفة إلى ذهنه إحضارا واضحا، وأن يمثّلها لنا كما ينبغي أن تكون»[4]. فواضح أن مفهومه للصورة يكتسي أبعادا وسمات وظيفية توصيلية أكثر مما هي جمالية.

ولعلّ مصطفى ناصف من أوائل الذين احتفوا بالموضوع احتفاء جادّا، وأفردوا له دراسة مستقلّة هي (الصورة الأدبية) عام 1958، فضلا عن محمد غنيمي هلال من

1 - يُنظر: محمد زغلول سلام، النقد الأدبي الحديث، أصوله واتجاهات رواده، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص 185.
2 - زكي مبارك، الموازنة بين الشعراء، مطبعة مصطفى الحلبي، مصر، ط.2، 1936، ص 64.
3 - المرجع نفسه، ص 64.
4 - نقلا عن: محمد زغلول سلام، النقد الأدبي الحديث، أصوله واتجاهات رواده، ص 249.

خلال كتاباته عن الصورة في المدارس الأدبية الغربية التي ظهرت في مجلة "المجلة" عام 1959، وهما بذلك يُعدّان من بواكير الأعمال التي ظهرت عن الصورة في النقد العربي المعاصر[1].

يجزم مصطفى ناصف أنه يتعذّر إدراك حقيقة الصورة والاستعمال الاستعاري بمعزل عن النظر في طبيعة الفن عموما، على اعتبار أن فلسفة هذا الاستعمال هي ذاتها فلسفة الفن في بعض مناحيها[2]. فهو يراهن على الاستعارة في سعيه لضبط مفهوم الصورة، مما يشي بمنطلقه البلاغي، ولكنه لا يقف عند الاستعارة لذاتها، وإنما يجعل منها وسيطا بين المبدع وما يحيط به، لأجل استيفاء التوازن والاتساق والانسجام الداخلي بين عناصر الحياة ضمن التجربة[3].

ويرى أحد الباحثين أن مفهوم الصورة لدى مصطفى ناصف يكتفه بعض غموض، على اعتبار أنه يقصر دلالتها على الاستعمال المجازي، علما أن هناك صور عديدة لا تمت بصلة إلى المجاز، ومع ذلك تبقى صورا رائعة خصبة الخيال ثرّة العاطفة، وتشي بمقدرة الأديب على الخلق أيضا[4]. ويعزو ناصف التصوير الأدبي إلى عوامل ذاتية تتصل بالشاعر الذي يستدعي حواسّه وقواه الذهنية والنفسية، كي يعقد علاقات تتواشج فيها عناصر الحراك الإبداعي، بغية إحداث التأثير الوجداني والفكري لدى المتلقّي[5].

أخذ مصطفى ناصف على النقاد العرب أنهم يمزّقون الدلالات المجازية بعجزهم عن ضمّها في بناء موحّد، الأمر الذي حمل المشتغلين حول البيان العربي على الاعتقاد بأنه

---

1 – خالد الزواوي، تطوّر الصورة في الشعر الجاهلي، مؤسسة حورس، الإسكندرية، ط.1/ 2000، ص 19.

2 – مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 6.

3 – المرجع نفسه، ص 6

4 – أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهجا وتطبيقا،منشورات وزارة الثقافة، ط.2، دمشق، 2000، ص 129.

5 – مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 8.

من الهيّن تصنيف المعاني المجازية، وأن ثمة حدودا فارقة بين ما عُدّ مجاز مشابهة ومجاز حكم وكناية مثلا، فلئن كانت هناك فروق فيما بينها، فإن الأمر لا يدعو إلى إغفال التداخل العجيب القائم بينها[1]. وبذلك فوّتوا على أنفسهم فرصة تحليل الصور الفنية تحليلا جدّيا.

ولهذا نراه يصرخ فيمن يتوخّى هذا الصنيع قائلا: «ليست الصورة أشياء منعزلة، وإذا كان النقد العربي القديم يكاد لا يحفل بالعلاقة بين الصور، فقد آن لنا أن نتذكّر أننا لا نتلّقى الصور فرادى، وأننا نعاينها في مساقاتها، ونحن الآن أميل إلى أن نرى كلّ صورة وقد نبتت مما حولها، وعادت تترك أثرها فيه بحيث تصبح العلاقة بين الأجزاء متبادلة... قد نعجب بصورة مفردة فإن نحن أرجعناها إلى سياقها بدت غريبة أقلّ جمالا، لأن الجمال علاقات قريبة وبعيدة...»[2]. فجليّ من كلامه هذا أنه يلحّ على ضرورة تجنُّب بتر الصور من سياقاتها، لأن ذلك قد يحول دون إدراك مكامن الجمال والإبداع فيها بشكل تام، والتالي ينبغي النظر إليها في نطاق تواشجها وترابط أجزائها فيما بينها. فما قيمة أن نتناول الاستعارة على سبيل المثال ونحدّد أركانها، ونشقّق أنواعها بشتى الاعتبارات البلاغية ما لم نربطها بمجموع الصور الأخرى ؟

بعد أن صوّب مصطفى ناصف نقده إلى المنظور التراثي البلاغي للصورة، اقترح البديل المتمثّل في التصوّر الحديث الذي وسّع نطاقها إلى آفاق أرحب، وأتاح لها أسباب النضج، ويشير إلى ذلك بقوله: «ولئن كانت الصورة بمحتواها البلاغي القديم تشتمل على التشبيه وضروب المجاز خصوصا الاستعارة، فإنها اكتسبت حديثا أبعادا ذهنية مجرّدة، ومناحي رمزية ومن ثمة أسطورية، وأُتيح لها أن تتحرّر من ضرورة إيراد طرفين للمماثلة أو ربطها بالمشابهة، وبذلك أصبح جمالها فيضا داخليا نابعا من كونها صورة فحسب»[3].

---

1 - المرجع نفسه، ص 5.

2 - المرجع نفسه، ص 254.

3 - المرجع نفسه، ص 254.

فهذه الأبعاد الجديدة المتنوّعة التي اكتنفت الصورة من شأنها إسباغ حلّة بديعة من النضارة والجمال عليها، أكثر مما كانت عليه من ذي قبل.

وبذلك يحيل استقراء تاريخ تطوّر مصطلح الصورة الفنية إلى مفهومين عبّر عنهما أحد الدارسين بقوله: «قديم يقف عند حدود الصورة البلاغية في التشبيه والمجاز، وحديث يضمّ إلى الصورة البلاغية نوعين آخرين هما: الصورة الذهنية و الصورة باعتبارها رمزا؛ حيث يمثّل كلّ نوع من هذه الأنواع الثلاثة اتجاها قائما بذاته في دراسة الأدب الحديث»[1]. ويقترب تصنيف تاريخية الصورة هنا مما ذهب إليه مصطفى ناصف.

ويذهب "غنيمي هلال" إلى أنه ينبغي التطرّق إلى الصورة الأدبية من حيث المعاني الجمالية التي تمتلئ بها، فضلا عن مبدأ الأصالة والخلق الفني، وذلك مشروط باعتبار التصوير وحدة تنتظم الأثر الأدبي، وتأمّل أصالة الأديب في تجربته ومدى تعمُّقه في تصويرها[2]. وإذا جاءت القصيدة خلوا من التصوير وما يقتضيه من إيحاء فإنها تصير مجرّد نظم وتفقد إذّاك روح الشعر، ولا يعدم التصوير في تضاعيف النثر أيضا[3].

وتسري روح التحليل النفسي في فهم عز الدين إسماعيل من خلال تقريره أن «الصورة الشعرية رمز مصدره اللاشعور»[4]، على اعتبار أن الفنان يتجاوز نسق الأشياء كما هي ماثلة في الحياة، إلى أعماق نفسه ليسترفد منها شتى الرموز المختزنة بباطنها كي ينقل فكرة أو انفعالا ما. ولعلّ ذلك ما يفسّر أنه غالبا ما يلِج الأدب انطلاقا من نفسية المبدع، لذلك عدّ «الصورة الفنية تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان

1 – علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري – دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس، بيروت، ط.3/ 1983، ص 15.

2 – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط.1، 1982، ص 409، 410.

3 – المرجع نفسه، ص 377.

4 – عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة بيروت، ط.4، 1988، ص 74.

أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع»[1]. كما ربط بين الصورة وبين المكان النفسي، إذ أنها تعنى بتمثيله هو لا المكان الفيزيائي المعيش[2].

راح هذا الناقد يتمثّل الصورة تماما مثلما ذهب إليه الشاعر الفرنسي "بول ريفردي"من أنها: «إبداع ذهني صرف، لا تنبثق من المقارنة، وإنما تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعيتين متفاوتتين في البعد قلّة أو كثرة»[3]. فالشاعر لا يحتفل حينما يستخدم الصفات الحسّية بحشد صور المحسوسات لذاتها، بقدر ما يجنح إلى تجسيد تصوُّر ذهني محدّد له دلالته وقيمته الشعورية[4].

ولكنّ احتكامه إلى المنظور الوجداني من شأنه أن يوقع المتلقّي في الاضطراب والإبهام، ذلك أنه جرّد الصورة من اللغة ومن عالم الواقع، واكتفى بالاستناد إلى عناصر غريبة عن نظام الصورة الفنية[5]. وممّا يُؤخَذ على النقد المعاصر سعيه خلف الأطر السياقية لتفسير الظواهر الأدبية في ضوئها، مما يؤدّي إلى تضييع مفتاح النقد الحقيقي الموجود في اللغة ذاتها[6]. ففي الشعر – والصورة جوهره – «لا نكون بصدد الأشياء ذاتها، بل بصدد الأشياء المُعَبَّر عنها باللغة»[7].

وتطرّق عز الدين إسماعيل إلى التأثير الانفعالي لمادّة الصور المتمثّلة في ألوان الأشياء وأشكالها في أعصَاب المتلقّين بشكل متفاوت، فالشاعر – كالطفل – يُعجب

---

1 – عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية، ص 127. وينظر للمؤلّف نفسه، التفسير النفسي للأدب، ص 66.

2 – الشعر العربي المعاصر، ص 129.

3 – المرجع نفسه، ص 134.

4 – المرجع نفسه، ص 132.

5 – الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط.1/ 1990، 166.

6 – جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص 40.

7 – المرجع نفسه، ص 38.

بهذه الألوان والأشكال ويهوى اللعب بها، بيد أن ذلك لعب تبعث عليه الحاجة إلى استكشاف الصورة من جهة، ثم إثارة المتلقّي من جهة أخرى.[1]

والحقُّ إننا لنعجَب من ذهابه إلى أن الشعر القديم غالبا ما يفتقد الصورة الرامزة الممتلئة بشيء من تجارب الشاعر، وإن أقرّ بظهور الصورة الشعرية غير الرامزة التي تُعنى بوصف مشهد أو موقف نفسي بشكل مباشر فضلا عن الصورة الخيالية؛ ويمكن أن نردّ على ذلك بما قرّره أحد الدارسين من أن «الشعر عند العرب كان الوسيلة الوحيدة لنقل التجارب، وإحداث المشاركة الوجدانية، فكان الشاعر بالكلمات يرسم صورا دقيقة لكلّ ما يقع تحت بصره من مناظر وتجارب»[2]. ألم تنعكس ملامح التجربة الشعورية وتُلْق بظلالها في قصائد الشعراء العظام أمثال امرئ القيس وعنترة والشنفرى والمتنبي وأبي تمام وغيرهم؟! وإلا فما سرّ الخلود فيها إن لم يكن بسبب من «ذلك التشكيل التصويري الناضج في شعر الجاهلية قبل أن تدوّن المصنفات البلاغية والنقدية»[3] ؟!!

أما جابر عصفور فيرفُض أن تغدو الصورة مجرّد زينة للمعنى، أو أمرا ثانويا يمكن الاستغناء عنه، بل هي أداة حيوية حتمية تتيح للشاعر استكناه تجربته، وإضفاء صبغة النظام عليها، والتعبير عن حالات يستعصي على اللغة العادية تمثُّلها وتبليغها إلى المتلقّي، بحيث تضمحلّ الفوارق الموجودة بين المعنى والصورة، والمجاز والحقيقة، والإقناع منطقي، أو الإمتاع الشكلي. ويظلّ نجاح الصورة أو إخفاقها حسبه دائما مرهونا بتلاحمها التام مع بقية المقوّمات الفنية الأخرى[4].

ولم يعزب عن وعيه أثر علاقة الشعر بالرسم – بوصفهما مظهرين للمحاكاة – في فهم الصورة، فقد لاحظ مدى «تشابه طريقة الرسام والشاعر في تشكيل مادّتهما،

---

1 – عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 129، 130

2 – أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهجا وتطبيقا، ص 151.

3 – فايز الداية، جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر، دمشق / بيروت، ط.2، 1996، ص15.

4 – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 383.

ذلك أن كليهما يهدف إلى إحداث أقصى قدر ممكن من التناسب والتآلف بين عناصر مادّته»[1]، التي تتراوح ما بين اللون في اللوحة والكلمة في القصيدة، كما يتّفقان أيضا من حيث غاية التأثير في نفوس المتلقّين.

ويقرّر أحد المعاصرين هذه العلاقة الحيوية القائمة بين فنَّي الشعر والرسم، فيرى أن مفهوم الصورة لا يندّ عن مفهوم اللوحة في الرسم، فكما أنه ليس بوسعنا أن نطلق مصطلح اللوحة على أحد عناصرها المشكّلة لها، فكذلك لا يمكن اصطناع مصطلح الصورة على أحد أجزائها المكوّنة للنص الشعر، ذلك أن كل العناصر البلاغية وغير البلاغية الموجودة في النص بشكل منفرد تسهم في تشكيل الصورة[2].

وتكمن أهمية الصورة عند جابر عصفور فيما تكسبه المعاني من خصوصية تعبيرية، إذ أنها لا تتَصرَّف في طبيعة المعنى بحدّ ذاته، وإنما تحوّر من أساليب عرضه وتقديمه، وصيغ الانتباه إليه، والتفاعل معه على نحو يبغت المتلقّي، بحيث يكتمل معنى ما بمعزل عن الصورة، ثم تأتي هذه فتخامره وتوشّحه، وهكذا تنتشله من عزلته الذاتية، وتُحدث فيه تأثيرا فاتنا، وتكسبه خصوصية مميَّزة وكثافة إيحائية أقوى[3].

ويتّخذ من الحسّ مرتكزا للتصوير الشعري، على اعتبار أن الشاعر ينطلق في التعبير عن تجاربه من مُدركات الحواسّ، غير أن ذلك لا ينبغي أن يفهم منه اكتفاؤه بحاسّة دون سواها، «لأن ذلك يجعل الصورة الفنية نمطا رديئا من أنماط المحاكاة»[4]، كما أنه يَحُدُّ من قدراتها وقابليّتها على الاستجابة لجميع الحواسّ دون استثناء. وفي هذا الصدد تحدَّث الباحث عن تطوُّر فكرة التقديم الحسّي في سياق الدراسة الأسلوبية للشعر،

---

1 - المرجع نفسه، ص 287.

2 - أحمد الطريسي، النص الشعري، بين الرؤية البيانية والرؤيا الإشارية، دراسة نظرية وتطبيقية، الدار المصرية السعودية، القاهرة، 2004، ص 23.

3 - المرجع السابق، ص 328.

4 - المرجع نفسه، ص 309.

وربطها بأمرين، يتصل أحدهما بقدرة الشعر الوصفي على محاكاة الموصوف، وتصويره للمتلقّي، كما لو كان يراه. بينما يتصل الثاني بقدرة التشبيه والاستعارة أو المجاز عموما على إثارة إحساسات واضحة في ذهن المتلقّي[1].

لعلّ أبرز ما يميّز جهد جابر عصفور أنه ذو طبيعة تنظيرية تأريخية بحتة، لطالما ظلّت دراسات المحدثين بحاجة إليها، لأجل تمثُّل المنظور الغربي للصورة، إذ راح يؤصّل مفهومها انطلاقا من زخم التراث، وسجالاته الفكرية المتعدّدة والمفتوحة، مما يعكس عمقا في الطرح، وشمولية في التبصُّر. فلم يدَع ملابسة معرفية تتصل بموضوع الصورة إلا استنطقها واستفرَغ ما بجعبتها استيفاء للغاية التأثيلية.

وميّز أحمد الشايب في الصورة بين معنيين، يقابل أحدهما المادة الأدبية، ويتجلّى في الخيال والعبارة، ويقابل الآخر الأسلوب ويتحقّق بالوحدة القائمة على الكمال والتأليف والتناسب، وحدّد ثلاثة معايير للأسلوب هي الوضوح والقوّة والجمال[2]. فنظرته للصورة متكاملة تجمع بين مقتضيات المحتوى الأدبي وصيغ النظم الفني.

وقد لاحظ صلاح فضل أن ثمة معضلة من الخطورة بمكان بشأن حقيقة المفهوم، تتمثّل في الخلط بين الصورة بوصفها عملية استحضار ذهني خيالي، والصورة بوصفها مظهرا تعبيريا لغويا معادلا لعملية الاستحضار الأولى، وقد أولى عنايته بالمفهوم الثاني. فالصورة الشعرية «تنظر من مرآة لا تتلقّى مظهر الحياة فحسب، وإنما تمثّل شيئا من هذه الحقيقة الكامنة وراء هذا المظهر»[3].

معنى ذلك أن وظيفتها الجمالية لا تقتصر على مجرّد نقل تفصيلات الواقع، بل تسعى لاستكناه أسراره الخفية أيضا، لذلك نلفيه يقول في موضع آخر «ومن عوامل

---

1 - المرجع نفسه، ص 271.

2 - أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط.8، 1983، ص 259.

3 - صلاح فضل، علم الأسلوب – مبادؤه وإجراءاته، ص 318.

أهمية الصورة أيضا أنها في حالاتها القوية لا تتكئ على التوازي البديهي، بل تكشف التماثلات الخفية بين العناصر المتباعدة في الظاهر»[1]. فهذا التصور الذي يتراءى لنا أنه حداثي يتجاوز النظرة البلاغية القديمة التي طالما قصرت وظيفة التشبيه والاستعارة – وهما تجلّيان تصويريان– على الوصف والإيضاح.

تعدّ الصورة في نظر "عبد القادر القطّ" مظهرا للتعبير الفنيّ عن التجربة الشعرية الذي يعوّل على إمكانات اللغة الدلالية والتركيبية والبلاغية والإيقاعية.[2] ويرى أن «الألفاظ والعبارات هما مادّة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني، أو يرسم بها صوره الشعرية»[3]. فاعتداده باللغة ومظاهرها التعبيرية ومستوياتها دون العناصر الأخرى كفيل بأن يصوّر تجربة الشاعر.

بينما تظلّ الصورة عند "نعيم اليافي" أداة الشعر الجوهرية، إذ تميّز بين العصور والتيارات والشعراء، وتجسّد أصالة الفنان، وتومئ إلى عبقريته، وتحمل خصوصيته، وذلك باعتبارها الوسيلة الوحيدة التي يصوغ بها تجربته، دون أن يستعيرها من غيره[4]. وقد تقصّى هذا الباحث ضمن دراسة له أشكال الصورة الفنية وخصائصها ووظائفها في أنماط شتى من الشعر الحديث منها التقليدي والرومانسي والحرّ[5].

وينطلق "عبد القادر الرباعي" من الفهم الجديد للصورة، فهو يعلي من قيمتها في العمل الشعري، ويرى ضرورة التحام الوسائل الشعرية الأخرى وبخاصّة الإيقاع الموسيقي بها لتحقيق تكامل العمل وتوحّده، حتى يكون في مكنته تأدية وظائفه البنائية

1 – المرجع نفسه، ص 323، 324.

2 – عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، بيروت، 1981، ص 431.

3 – المرجع نفسه، ص 431.

4 – نعيم اليافي، الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث في مصر، ر.د. كلية الآداب، جامعة القاهرة، ص 83.

5 – نعيم اليافي، تطوّر الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، صفحات للدراسات والنشر، دمشق، ط.1، 2008.

والجمالية بشكل فني ناجح، لأن قيمة الصورة الحقيقية تتمثّل في سعيها إلى تنظيم التجربة الإنسانية بغية استبطان المعنى الأعمق للحياة[1].

ويرى "الرباعي" أنه يمكن أن تصنّف دراستها عند أيّ شاعر إلى قسمين متكاملين: يضمّ أوّلهما موادّ الصورة نحو الكلمات، وتجربة السلوك الإنساني، والأفكار الإنسانية والمواقف)، فضلا عن مصادرها أو موضوعاتها كصور الإنسان والحياة اليومية والطبيعة والحيوان والثقافة...، أما ثانيهما فيشمل أشكال بنائها أو صياغتها الفنية[2]، ولعلّ هذا المستوى من الدراسة ما ألمح إليه كلّ من ريتشاردز بقوله: «مهمة الشاعر أن يُكسب مادّة التجربة نظاما وتناسقا»[3]، و"إليوت" بقوله: «ليست عواطفنا في ذاتها محور القيمة الفنية، وإنما المحور هو الطريقة التي تنسّق بها تلك العواطف وتعبّر عنها»[4].

المبحث الرابع: توصيف الصورة الفنية عند الغربيين:

معلوم أن للدارسين الغربيين دور لا يخفى أثره في إثراء موضوع الصورة مفهوما ونظرية وتطبيقا، ولعلّ الإشكال الذي يتبادر إلى الذهن يتعلّق بخصوصيتها ومناخها الثقافي، والمجال الإبداعي لدراستها عندهم، فهل طرحت بنفس المنظور الذي عرفناه في موروثنا النقدي والبلاغي العربي؟ وهل كانت لها نفس الطبيعة، ونفس الوظيفة الجمالية ؟ وهل كانت لها نفس المنطلقات الفلسفية والفنية، على اعتبار أن لكلّ مجتمع خصوصيته الحضارية والفكرية ؟

ولعلّ من نافلة القول الإشارة إلى أن الاشتغال بطبيعة الصورة لم يكن بمنأى عن السجال المعرفي الذي نشب بين المذاهب الفنية الكبرى كالكلاسيكية والرومانسية

---

1 – عبد القادر الرباعي، في تشكُّل الخطاب النقدي، مقاربات منهجية معاصرة، منشورات الأهلية، عمان، ط.1، 1998، ص 164.

2 – المرجع نفسه، ص 165.

3 – ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، تر. مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة، 1963، ص 168.

4 – ت. س. إليوت، مقالات في النقد الأدبي، تر. لطيفة الزيات، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، (د.ت)، ص 133.

والبرناسية والرمزية والسريالية والواقعية، التي تعاقبت على الساحة الأدبية، وأثرت مفاهيم الصورة وأخصبتها من حيث مصدرها وطبيعتها ووظيفتها وعلاقتها بالذات والموضوع والإدراك – حسّيا كان أم تجريديا – واللغة وفلسفة الفن[📖].

وإذا سعينا لاستقصاء بواكير الاهتمام بالموضوع لدى الغربيين لوجدنا عددا من الدارسين قد أولوا اهتمامهم به، وجعلوا منه محور اشتغالهم الحيويّ، ولعلّ دراسة الباحثة الإنجليزية كارولاين سبيرجن Caroline Spurgeon الموسومة ب (الصورة الفنية عند شكسبير وما تنبئنا به)، وفق ما ذهب إليه أحد الدارسين أوّل ما صدر بالإنجليزية بشأن الصورة الفنية التطبيقية، وقد طُبع الكتاب لأوّل مرّة في لندن عام 1935[📖].

وحاولت تلك الدراسة تقديم إضاءات جديدة على آثار شكسبير الإبداعية وما تنطوي عليه من صور. الأمر الذي أتاح لها الإفصاح عن قناعتها بأهمية هذا المنهج الذي يفضي إلى الاقتراب من عالم شكسبير الشعري وذوقه وموهبته وآرائه أكثر من أي منهج آخر، فعكفت على تناول جميع صور شكسبير دون انتقاء، فقامت بتصنيف الصور الجيّدة، والرديئة، والسارّة والمنفّرة، والشعرية وغير الشعرية[1].

📖 – للتوسّع حول نظرة المذاهب الفنية إلى الصورة الفنية ينظر مثلا: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 410 وما بعدها. وبشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط.1/ 1994، ص 73 وما بعدها. وعاطف جودة نصر، الخيال – مفهوماته ووظائفه، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط.1/ 1998، ص 294 وما بعدها.

📖 – كشفت كارولاين سبيرجن قبل إصدارها مؤلّفها المذكور عن قيمة الصورة في شعر شكسبير في دراسات أخرى أهمها:

- Leading motifs in the imagery of Shakespear's tragedies, 1930.
- Shakespear's tertive imagery, 1931.
- The use of imagery by Shakespear and Bacon.

1 – عبد القادر الرباعي، في تشكُّل الخطاب النقدي، مقاربات منهجية معاصرة، منشورات الأهلية، عمان، ط.1، 1998، ص 145.

وقد تجرّدت الباحثة من أية أفكار مُسبقة، وصدرت عن وعي منفتح على الصور فرادى وجماعات، جزئية وكلّية بغية استكناه المعاني والقيم التي تمتلئ بها، ومن هنا قُدّر لها أن تخلص إلى نتائج باهرة. وجاءت دراستها في جزءين، عقدت الأوّل منها لدراسة الشاعر إنسانا، موازنة بين شكسبير وبين اثنين من معاصريه وهما مارلو وبيكون، كما قارنت بين صوره وصور غيره من الدراميين، ثم ركّزت على موضوعات الصور لديه، في حين تناولت ضمن الجزء الثاني وظيفة الصورة بصفتها قاعدة خلفية ونغمة داخلية في فن الشعر.. وقد ذيّلت الكتاب بسبع لوحات على شكل رسومات بيانية تحمل أعدادا لمجالات الصور وموضوعاتها لدى شكسبير وبعض الكتاب المعاصرين له[1].

ومع ذلك فإن الاجتهاد الغربي حيال موضوع الصورة يرتدُّ إلى دارسين سبقوا "سبيرجن"، أمثال "ت. س. إليوت"✎ و"ريتشاردز"✎، و"كولريدج"✎، و"أرشيبالد مكليش"✎، و"إزرا بوند"✎، و"شلينج"✎، وغيرهم، وقد غرف هؤلاء من المنابع

---

1 – عبد القادر الرباعي، في تشكُّل الخطاب النقدي، مقاربات منهجية معاصرة، ص 146.

✎ – **توماس ستيرنز إليوت** – Thomas Stearns Eliot – (1888 – 1965)، شاعر ومسرحي وناقد أدبي، وُلد في الولايات المتّحدة الأمريكية وانتقل إلى المملكة المتحدة في 1914، ليصبح أحد الرعايا البريطانيين. من أشهر قصائده :أغنية حبّ جيّ، ألفرد بروفروك، الأرض اليباب، والرباعيات الأربع . ومن مسرحياته :جريمة في الكاتدرائية، وحفلة كوكتيل .كما أنه كاتب مقالة "التقليد والموهبة الفردية". حاز على جائزة نوبل في الآداب عام 1948.

✎ – **إيفور أرمسترونغ ريتشاردز** – **Ivor Armstrong Richards** (1893 – 1979)، ناقد أدبي وبلاغي إنجليزي، من مؤلّفاته (معنى المعنى)، و(مبادئ النقد الأدبي)، و(النقد التطبيقي)، و(فلسفة البلاغة)، بدا متأثّرا بحركة النقد الجديد ويصنّف غالبا ضمن حركة النقد التطبيقي، عُدّ من روّاد الدراسات المعاصرة في النقد الإنجليزي.

✎ – **صامويل تايلر كولريدج** – **Samuel Taylor Coleridge** (1772 – 1834)، شاعر إنكليزي وناقد ومشتغل بالفلسفة، أعلن مع زميله ويليام ووردزوورث بدء الحركة الرومانتيكية في إنكلترا بديوانهما المشترك الأناشيد الغنائية .أحد شعراء البحيرة، من قصائده أغنية البحار القديم وقبلاي خان كما يُعرف بعمله النثري الهام سيرة أدبية.

✎ – **أرشيبالد ماكليش** – **MacLeish, Archibald** (1892–1982)، شاعر ومربٍّ وناقد اجتماعي، ولد في ولاية الينويز وتخرّج من جامعة ييل وكلية الحقوق في هارفرد. عاش في فرنسا في العشرينات من القرن الماضي وفيها كتب أول أشعاره. تقلّد عددا من المناصب في أمريكا منها إدارة مكتبة الكونغرس، وترأس الأكاديمية الأمريكية للفنون والآداب إضافة إلى قيامه بالتدريس في عدد من الجامعات. وقد اهتم كذلك بالمسرح.

الفلسفية قديمها وحديثها ممثّلة ب "أفلاطون" و"أرسطو" و"كانط" و"هيغل"، وغيرهم. ونشير ههنا إلى أن جلّ هؤلاء وأولئك راحوا يربطون بين الصورة وبين الخيال، مع تفاوت في طبيعة وجهات النظر.

وظهرت مدرسة شعراء الصورة التي سبق هيوم✎ إلى إرساء فكرتها، متأثرا بنظريات برغسون✎ في الفن، وأعرب من منطلق وفائه للكلاسيكية وحنينه إليها عن تذمّره من الرومانسية التي رأى أن أتباعها لم يتورّعوا في تمييع الشعر بأن غمروه بالعواطف، وجعلوه يحلّق في عوالم بعيدة لا يضبطها ضابط، ومن هنا قصر عنايته على الصورة، «فالشاعر هو من يعبّر عن أمور الحياة في صور جديدة»[1].

✎ - **إزرا لوميس باوند - Ezra Loomis Pound** (1885- 1972)، أديب وشاعر أمريكي، تنقّل ما بين أمريكا وأوربا وسُجِن بعد اتهامه بالموالاة للفاشية. أصدر باوند أول ديوان شعري له «النور المطفأ» عام 1908 في البندقية، وصدر ديوانه الثاني «شخصيات» في لندن عام 1909. كما صدر له أهم عمل بعنوان « Hugh Selwyn Mauberley»، وهي قصيدة طويلة تتألف من عدة مقاطع تتصف بالغموض وتتضمن إشارات واقتباسات من أعمال أخرى. وكان لهذه القصيدة تأثير كبير في عدد من الشعراء. نال عمله الشعري جائزة بولنغن Bollingen عام 1949.

✎ - **شلنج، فردريش فلهلم - Shelling (1775 – 1854)**، فيلسوف ألماني أسهم في قيام الحركة الرومانسية في الفلسفة. استدعاه فردرك وليم الرابع إلى برلين ليعارض فلسفة هيجل، فأخفق. مذهبه أن الطبيعة والعقل جانبان لا ينفصلان وهما يختلفان من حيث الدرجة لا من حيث النوع، ويتحدان في "المطلق".

✎ - **ديڤيد هيوم** David Hume **(1711– 1776)** ، فيلسوف ومؤرّخ واقتصادي اسكتلندي، ولد وتوفي في إدنبره (اسكتلندا)، درس القانون والاقتصاد والفلسفة والأدب، فبدت مواهبه الأدبية في كتاباته الفلسفية. ارتحل إلى فرنسا، ولم يابث أن عاد بعدها إلى إنكلترا ونشر كتابه «رسالة في الطبيعة البشرية» عام 1739، وحرره في ثلاثة أجزاء: الكتاب الأول في الأفكار، والثاني في الانفعالات والأخير في الأخلاق، ولكنه لم يلق رواجاً فتوجه إلى الكتابة في السياسة، فذاع صيته وعاد من جديد للفلسفة ولخّص أفكاره في كتاب مبسط عنوانه «بحث في الفهم الإنساني» عام 1740.

✎ – **هنري برغسون – Henri Bergson** (1859 - 1941) ، فيلسوف فرنسي دافع عن الروحانية ضدّ المادّية والوضعية، تأثّر به أدباء غصره، مؤلّفاته من مناهل الوجودية في بلاده، منها «المحاولة في درس أوضاع الوجدان » ، «المادّ و والذاكرة» و«التطوّر المبدع»، تحصّل على جائزة نوبل عام 1927.

1 - إحسان عباس، فن الشعر، ص 88.

ويعدُّ "إزرا بوند" من رواد هذه المدرسة أيضا، وكان قبل أن يلتفت إلى شعر الصورة قد اهتمّ بالكتابة عن شعر التروبادور📖، وله أشعار ترسّم فيها الجدّة، ولم ترقَ مكانته فيما يتصل بالمنحى التنظيري إلى مكانة "هيوم". تزعّم "بوند" جماعة من الشعراء أطلق عليهم «شعراء الصورة»، وأشرف على إصدار مجموعة شعرية بعنوان (التصويريون) عام 1913، لكنه لم يلبث أن غادر الحركة التصويرية، بعد أن أشرف على إصدار مجلة شعرية عام 1914، لم تدم إلا بضع سنوات[1].

وذهب بوند إلى أن: «الصورة هي التي تعرض مركَّبا عقليا وعاطفيا في لحظة من الزمن»[2]؛ أي: أنها تقوم بعملية التوحيد فيما بين الأفكار المتفاوتة داخل التجربة وتربطها بالإحسَاس العام الذي ينتظم عناصر التجربة بشكل متزامن، ويجعل منها كلاّ متكاملا متّسقا، الأمر الذي يجعل الصورة تحمل الإحساس والفكر والموسيقى معا[3]. كما أن من شأن هذا المركّب – حسب أحد التصوّرات – أن يؤثّر على حسّ القارئ فيمنحه الشعور بالتحرّر المفاجئ من قيود الإطارين المكاني والزماني معا[4].

ومن الشعراء الذين التفّوا حول مدرسة الصورة بفضل تأثير "بوند" نذكر "أ. لويل"، و"ر. ألدنغتون"، و"ج. فليتشر" و"هـ. دوليتل"، وتعاقدوا على إصدار ثلاث

📖 – يرى الباحثون أن كلمة التروبادور مشتقّة من عبارة (دور الطرب)، ونشط شعراء التروبادور بعد سقوط الأندلس في إقليم بروفانس جنوب فرنسا، ما بين عامي 1101 و 1292، ومقوّمات هذا الشعر الأساسية هي النعم الموسيقي، والشكل العروضي، والغرض الغزلي الذي ارتبط بالغناء، وإلى جانب الغزل ارتبط التروبادور كذلك بغرض المديح والهجاء والرثاء والرعويات.

1 – المرجع نفسه، ص 91.

2 – ينظر: رينيه ويلك وأوسطن وارين، نظرية الأدب، تر. محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط.2، 1981، ص 195. وخالد الزواوي، تطوّر الصورة في الشعر الجاهلي، ص 30. وإحسان عباس، فن الشعر، ص 90.

3 – أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهجا وتطبيقا، ص 155.

4 – ينظر: أسس النقد الأدبي، ج1، مارك شو، تر. هيفاء هاشم، وزارة الثقافة السورية، 1966، ص 257.

مجموعات شعرية، اشتملت الأولى منها على المقدّمة المشهورة التي دبّجها "ألـــدنجتون"✎ موضّحاً فيها مبادئ الحركة التصويرية في الشعر والتي تتلخّص في استخدام اللغة اليومية، والتوسّل بالكلمات الشائعة الدقيقة لا المقاربة، ومنها الحرص على ابتكار أوزان ونغمات جديدة للتعبير عن حالات جديدة، وذلك من خلال الـــشعر الحـــرّ، وتجـــاوز الـــشعر التقليدي، ومنها توخّي الحرية المطلقة في انتقاء الموضوع، ومنها ضرورة تقديم صورة، إذ يتعيّن نقل الجزئيات بدقّة بمنأى عن التعميم، ومنها نظم شعر متين واضح، ومنها الاقتناع بأن التركيز هو جوهر الشعر.[1]

ويقول "ريتشاردز"بشأن قيمة الوضوح في الصور: «كلّما ازدادت الصور دقّـــة ووضوحا لدى أولئك الذين تمكّنهم طباعهم من توليد الصور، زادت دقّة الأثر الـــذي تولّده هذه الصورة في النفس»[2]، يشي هذا القول بتناسب طردي في وضوح الصور بين مستوى أدائها ومستوى إيحائها.

وذهب صاحبا (نظرية الأدب) إلى أن بنية لغة الشعر تتكئ على الصورة التي قد تومض في الأثر الفني من قبيل المجاز، وإذا تكرّر ظهورها تغدو رمزا، والرمز حين ينمو في التراث الحضاري للأمم يتحوّل إلى أسطورة[3]. فنلاحظ شمولية مفهوم الصورة ومرونتـــه، إذ يتجاوز أحيانا حدود المجاز إلى الرموز والأساطير.

✎ - **إدوارد جودفري ألدنغتون – Aldington, Richard** (1892 - 1962)، روائي وشاعر بريطاني اتخذ اسم ريتشارد اسمًا مستعارًا في كتاباته، من رواد المدرسة **التصويرية** البارزين، ألف روايته الأولى (مـــوت بطـــل) عـــام 1929 التي تُرجمت إلى الكثير من اللغات، وله أعمال قصصية منها (ابنة الكولونيل) و (كل الرجال أعداء)، وأمـــا في الشعر فقد كتب بعد تجاوزه المرحلة التصويرية مجاميع شعرية منها (مجنون في غابة) و (القلب الممـــضوغ) و (حلـــم في لوكسمبورغ)، كما كتب العديد من السير الرائعة كسيرة الدوق ولنغتن. نُشرت أعماله الشعرية الكاملة عام 1949.

1 - إحسان عباس، فن الشعر، ص 91، 92.

2 - ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ص 172.

3 - رينيه ويلك وأوسطن وارين، نظرية الأدب، ص 197.

ويلحّ "ستيفان أولمان" في دراسته (الصورة الأدبية للأسئلة المنهجية) على ضرورة الانتباه إلى السياق الذي يقتضي الصورة بوصفه سبيلا إلى فهمها والإلمام بفاعليتها ضمن التعبير، ولكونه مِحَكّا يتيح تمييز الصور الأصيلة من غيرها، فلا مجال للتغاضي عنه. وفضلا عن السياق يركّز "أولمان" على ما اصطلح عليه «خطاطة المجموع»؛ أي أن التعامل مع الصورة في النص الأدبي عموما ينبغي أن يشمل جميع الصور؛ فالنظرة الشمولية تقتضي أن ينصهر الكلّ في بوتقة الصورة الواحدة[1].

بينما يقرّر"نورمان فريدمان" أن الصورة الفنية imagery تُستخدم أدبيا لتحيل على الصور التي تولّدها اللغة في الذهن، بحيث تشير الكلمات أو العبارات إما إلى تجارب سبق للمتلقّي أن عاشها، أو إلى مجرّد انطباعات حسّية[2]. ويميّز في الصورة بين دلالات ثلاث: ترتبط الأولى بما يقع في ذهن القارئ، وتصف العلاقة بين العبارة المكتوبة والإحساس الذي تولّده في الذهن، ونكون هنا بإزاء وصف قدرات ذهن القارئ الحسية بطريقة موضوعية على تقدير قيمة الصورة في الشعر واختبارها. أما الدلالة الثانية فتركّز على طبيعة العلاقة بين المجاز والحقيقة؛ أي على الاستعارة الخاضعة لمنطق الانزياحات الأسلوبية. في حين تتعلّق الثالثة بالوظيفة التي تضطلع بها أنماط الصورة الفنية كونها تسترفد فعاليتها من التداعي السيكولوجي[3].

وقد فهم "جون كوهين" الصورة الشعرية في ضوء قانون المجاوزة (الانزياح) equart القائم في رأيه على تحطيم اللغة لإعادة بنائها على نحو أعلى، فلا تتبلّر خصوصيتها لديه إلا من خلال صلتها بالاستعارة؛ أي طريقة للدلالة على محتوى أو

---

1 - ينظر: أحمد الطريسي، النص الشعري، ص 101، 102.

2 - نورمان فريدمان، الصورة الفنية، تر. جابر عصفور، مجلة الأديب المعاصر، عدد مارس 1976، ص 32.

3 - نورمان فريدمان، الصورة الفنية، ص 34. وينظر: أحمد الطريسي، النص الشعري، ص 102.

مضمون ما كان بالإمكان التعبير عنه بلغة مباشرة، فمصدر الصورة الشعرية في نظره آتٍ من حيث كونها استعارة[1]. ويرى أن الصورة الفعالة موجودة خارج اللغة[2].

ونظر "فرانسوا مورو" إلى الصورة الشعرية على أنها طريقة في الكلام لا تحيد عما كان مُتداولا بشأن الظواهر البلاغية القديمة، فلئن حظيت الاستعارة – دون غيرها من الصور – بتقدير النقَّاد، فإنه لا مجال للتغاضي عن قيمة التشبيه والكناية والمجاز المرسَل[3]، ومن هنا يمكن الجزم بأنه «لم يأت بجديد، ولم يوسّع من مفهوم الصورة، إلا فيما يتعلّق بمفهومي المشابهة والمجاورة بالنسبة لبعض الظواهر البلاغية»[4].

1 – جون كوهين، بناء لغة الشعر، تر. أحد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة (د.ت.) ص 197 وص 210.

2 – المرجع نفسه، ص 203.

3 – فرانسوا مورو، الصورة الأدبية، ، ص 25.

4 – أحمد الطريسي، النص الشعري، بين الرؤية البيانية والرؤيا الإشارية، ص 100.

المبحث الخامس:

التصوير في الخطاب القرآني، الوعي والاشتغال في التراث:

لا ريب في أن الخطاب القرآني جاء لفصاحة العرب وبيانهم متحدّيا، ولكبريائهم الأدبي وطرائقهم في الكلام معجزا من خلال ما تكتنز به مستوياته الصوتية والدلالية والتركيبية من قيم فنية أبانت عن فَرادة بلاغية وأسلوبية منقطعة النظير، أقرّ بها أساطين الشعر ومصاقع الخطباء، فاستنهضت همم الدارسين وحفّزتها منذ القدم على الاهتمام بجماليات الأداء التعبيري القرآني، و لم تكن نشأة الدرس البلاغي بشتى اتجاهاته إلا بدافع انبهار العلماء والدارسين بأسرار تلك الجماليات التي كان من ضمنها مظهر التصوير.

ولئن كانت الصورة الفنية كما فهمها الدارسون في الأدب مرتبطَة بسيكولوجية الإبداع والمتلقّي على السواء، فإن ذلك التصوُّر لا يسوغ في الخطاب القرآني، على اعتبار أن مصدرها الخيال البشري من جهة، وعلى اعتبار أن تشكيلها مشروط بما يعتمل بوجدان المبدع من انفعالات تعكس تجربته الشعورية من جهة ثانية، ولكن التصوير الفني في القرآن تضبطه شروط الإعجاز، لتغدو الصورة ههنا صورتين: صورة رامزة يشكّلها الأداء، وصورة أخرى موازية لها ترتسم بمخيّلة المتلقّي تتصل بالإيحاء. لكننا نرتئي قبل تقصي جذور التصوير القرآني في التراث أن نضيء مفهومه العام.

- **مفهوم التصوير في القرآن الكريم:**

ما من شكّ في أن أعمق مفهوم للتصوير القرآني يرتدّ إلى سيّد قطب الذي ارتقى به إلى مستوى النظرية، ويعرّفه بأنه: «الأداة المفضَّلة في أسلوب القرآن، فهو يعبّر بالصورة المحسّة المتخيّلة عن المعنى الذهني، والحالة النفسية، وعن الحادث المحسوس، والمشهد المنظور، وعن النموذج الإنساني والطبيعة البشرية»[1]، ولما كانت وسيلة التصوير

1 – سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، بيروت / القاهرة، (دت.ط)، ص 36.

ضمن الخطاب القرآني هي اللفظ بوصفه قيمة مجرّدة جامدة، وليست اللون المصوّر ولا الشخص الحي الناطق، فإن ذلك حسبه مظهر إعجازي يتصل بالأداء[1].

إن في تأكيد سيّد قطب ضرورة تعمّق بحث التصوير لدليل يعضد ريادته لنظرية التصوير الفني القرآني، إذ يشقّق له مظاهر يراها ماثلة في الألوان والحركات والتخييلات وجرس الكلمات ونغم العبارات، فضلا عن الوصف والحوار، وكلّ ذلك يتمكّن من سمع المتلقّي وبصره ووجدانه وفكره وخياله تمكّنا قويا، لأنه تصوير نابض بالحياة والحركة والاضطراب[2]. فنظرته للتصوير الفني ليست شكلية فحسب، بل نظرة شاملة ثاقبة[3]، تلتفت إلى أدنى جزئيات الصورة في تلاحمها، ولعمري إن ذلك لينمّ عن ذائقة سامقة.

يقول صلاح الخالدي: «وخلاصة معنى هذا المصطلح (التصوير الفني في القرآن): أن القرآن استخدم طريقة التصوير البيانية المتخيَّلة للتعبير عن موضوعاته، وجعَلها قاعدة التعبير البياني فيه، فالإنسان عندما يقرأ الآيات يتخيّل في خياله مناظر فنية، وكأنه يرى صورا ومشاهد ولقطات معروضة على شاشة العرض أو خشبة المسرح المتخيّلة»[4]. ويشير هذا الباحث إلى أن معظم موضوعات القرآن الكريم أُدّيت بأسلوب التصوير، حيث قدّر ذلك في زهاء ثلاثة أرباع منه، بينما يرتدّ ربع منه إلى الأداء الذهني المجرّد[5].

وتتحدّد قيمة التصوير القرآني وبراعته لدى أحد الدارسين في «إثارة الحواسّ المختلفة، والعواطف المتباينة، ما يثبّت الصورة في الإدراك والوجدان»[6]. وهو في رأيه ما استنهض الهمم الذوّاقة لتحسّس جوانبه الفنية. بينما رأى باحث آخر أن «التصوير ملمح أساسي في النص القرآني، يتضافر في تحقيقه اللفظ برنينه الصوتي، والجملة بتراكيبها

---

1 - المرجع نفسه، ص 37.

2 - المرجع نفسه، ص 37.

3 - صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، ص 33.

4 - المؤلّف نفسه، إعجاز القرآن البياني ودلائل مصدره الرباني، دار عمار، عمان، ط.1، 2000، ص 338.

5 - المرجع نفسه، ص 339.

6 - صلاح الدين عبد التواب، الصورة الأدبية في القرآن الكريم، الشركة المصرية العالمية، لونجمان، ط.1، 1995، ص43.

المتنوّعة، وبنغماتها الداخلية، والفاصلة بإيقاعها المتلائم مع النسق اللفظي والسياق العام، والمشهد الحيّ بتكريس التصوير فيه إلى التجسيد الحيّ، حركة وتأثيرا... وهذه المنظومة لجماليات التصوير تتوالى في سياق دلالي، فتعطي للمعنى عمقا وللهدف الديني نفاذا إلى أعماق النفس البشرية، فتهزّها هزّا»[1].

يلحّ هذا الباحث على البعد الحسّي الذي يغلب في التصوير الفني القرآني، لما ينطوي عليه من روعة وجمال، ولكن في سياق تضافره مع الملكات الذهنية[2]، وقد استوحى مثل هذا التصوّر من الموقف النقدي الحديث الذي يعتبر أن «المادّي الحسّي والفكري الوهمي أو الخيالي يتعانقان تعانقا ملحّا في مجال الدلالة الأدبية...»[3].

وأسلوب التصوير ضمن الخطاب القصصي القرآني هو ما رسم لشتى الأغراض والموضوعات والمعاني صورتها التي نشاهدها، على نحو يختلف كلّيا عن صياغة المعاني وفق أداء تجريديّ مُفْضٍ إلى صورة ذهنية محضة شاحبة خالية من سمات الجمال الفني[4].

التفت مصطفى ناصف إلى طبيعة الصورة في القرآن في ضوء فهم القدامى، ومن ذلك موقف الجاحظ من قوله تعالى: ﴿فإذا هي حَيَّة تسْعَى﴾؛ إذ يقول: «وفي هذا الذي جهلتموه ضروب من الجواب، أما وجه منه فهو قول القائل ما هو إلا كأنه حيّة...»[5]. وهو موقف ألمح من خلاله إلى أن القرآن الكريم يجري على سنن الكلام العربي في التصوير التشبيهي، ليغدو هذا السنن بمثابة الأصل الذي لا يحيد عنه[6].

---

1 - محمد قطب عبد العال، من جماليات التصوير في القرآن الكريم، ص 5.

2 - المرجع نفسه، ص 53.

3 - مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 56.

4 - المصدر السابق، ص 57.

5 - الجاحظ، الحيوان، ج4، ص 273.

6 - مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 75.

واعتبر ناصف أن القرآن سبق إلى تحفيز الهمم لاستقصاء كيفية تشبّع القصص بروح المجاز، إلى حدّ اعتبروا أنه من قبيل الأمثال التي يقصد بها الوعظ والعبرة، مستنيما إلى ما أورده الطبري (ت. 310) من أن بعضهم ذهب إلى أن الله تعالى لم ينزّل على بني إسرائيل مائدة، وأن القصص الوارد في ذلك مثل ضربه الله تعالى ونهى به خلقه عن طلب المعجزات[1]. واتكأ أيضا على ما ذكره الزمخشري من أن تحاكم الملكين اللذين تسوّرا محراب داوود كان «في نفسه تمثيلاً وكلامهم تمثيلاً؛ لأنّ التمثيل أبلغ في التوبيخ لما ذكرنا، وللتنبيه على أنه أمر يستحيا من كشفه، فيُكنّى عنه كما يكنّ عما يستسمج الإفصاح به»[2]. وبذلك تراءى لهذا الباحث أن مثل هذين الشاهدين لممّا يزكّي روح التصوير في الخطاب القصصي القرآني[3].

يربط أحد الباحثين المعاصرين بين التصوير الفني والظاهرة الجمالية التي تعدّ من أهمّ الظواهر القرآنية، بسبب مجيئه على سَنن الأدبية العربية التي كانت الصورة أبرز مقوّماتها، ولكن في ظلال الإعجاز وحدوده[4]، ويشير آخر إلى أن من ضمن أسباب عدول القرآن الكريم عن مخاطبة منطق الذهن البشري إلى مخاطبة صوت الحسّ والوجدان متوسّلا بالتصوير عوضا عن التقرير، أن العقل الإنساني مهما بلغ من نضج وتفتّقت طاقاته يظلّ إدراكه محدود وقاصر عن استيعاب عجائب القدرة الإلهية بيسر. فلمنطق التصوير حيويته ومرونته وسحره في تبيان شتى مقاصد القرآن الكريم وجوانبه، وسيلته في ذلك تحويل المجرّدات إلى محسوسات، يستشعرها الحسّ ويتأثر بها الوجدان[5].

والمعاني التي يحيط بها الأداء القرآني تغدو «لوحات تصويرية حية تبدو شاخصة للعيان بأشكالها الحية وهيئاتها التي تموج بالحركة وبخطوطها، وألوانها وظلالها، بإجمالها

---

1 – الطبري، جامع البيان في تأويل القرآن، تح. أحمد محمد شاكر، مؤسسة الرسالة، ط.1، 2000، ج 11، ص 230.

2 – الكشاف، تح. عبد الرزاق المهدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ج4، ص 86.

3 – مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 89.

4 – نذير حمدان، الظاهرة الجمالية في القرآن الكريم، دار المنارة، جدّة، ط.1، 1991، ص 16.

5 – عيد سعد يونس، التصوير الجمالي في القرآن الكريم، عالم الكتب، القاهرة، ط.1، 2006، ص 130.

وتلخيصها، ودقائقها وتفاصيلها وفي هذه اللوحات القرآنية يلتقي الغرض الديني بالغرض الفني في كلّ متكامل لا ينفصل»[1]، ففيما يتصل بالغرض الديني تترسّخ المقرَّرات الإيمانية والتبليغية، وفيما يتعلّق بالغاية الفنية تستثار الطاقات الانفعالية والقيم التأثيرية والجمالية.

وفي ضوء ما تقدّم نقترح مفهومنا لظاهرة التصوير القرآني، فنقول: إن البارئ الذي أحكم تصوير الخلق قاطبة ابتداءً من أدقّ تفاصيله وجزئياته حتى تجلّى حقيقة مادّية شاهدة على عظمته واقتداره ما قامت الدنيا ودامت، يعاينها الأعمى والبصير، والغافل واللبيب، والمُدبِر والمتدَبِّر، هو ذاته من وصف ووضّح وبيّن وأمر وزجر وأكّد ونفى وقصّ ومثّل وشرع وحذّر ورهّب ورغّب وأنذر وبشّر وفضح ومدح وأجمل وفصّل وأضمر وقرّر وشبّه واستعار وكنّى... إلى غير ذلك من أحوال لفظه البديع الدالّة على شتى المقاصد، فمكّن كلّ ذلك من أداء تصويري معجز، وكأننا نتجوّل بمعرض لوحات فسيح ممتدّ الأجنحة، مادّة مبدعها الأصوات والكلمات والتراكيب، وريشته النظم والتأليف والرصف، وألوانه انفعالات الوجدان وأهواء النفس، وخطوطه التجسيم والتشخيص والتجريد، وظلاله التخييل والتأثير والتكثيف الإيحائي الرامز...

فلَكَ بعد هذا أن تتملّى مدى التناسب والانسجام الماثلين بين فاعلية التصوير الفني وفاعلية التصوير الخَلْقي (من الخَلق)، فمثلما أحكم الله تعالى تصويرنا في أحسن الصور أحكم التصوير في حديثه العظيم إلينا بأداء بياني متفرِّد منقطع النظير من جهة، كما بوسعك أن تلحظَ ذاك الانسجام والتجانس القائمين بين طبيعة موضوع الصورة القرآنية، وصيغة الأداء من جهة أخرى، فضلا عن موقع التصوير من القلوب والعقول ومداخله إليها وتوصيل شتى القيم بأسلوب إيحائي يوازي الأسلوب التقريري، مما يجعل التصوير الفني ضمن الخطاب القرآني عموما مدرسة جمالية وروحية ربّانية متكاملة.

---

1 - المرجع نفسه، ص 130.

- **جذور الاهتمام بالتصوير القرآني لدى القدامى:**

لقد مضى الدارسون الأوائل بفضل حسّهم الفني وذائقتهم الأدبية منذ أبي عبيدة (ت.188هـ) يزرعون بذور فكرة التصوير في القرآن الكريم[1]، من خلال اشتغالهم بقضايا المجاز والتأويل والإعجاز البلاغي، الذي فتح مغاليق الكشف البياني أمامهم بيدَ أن جهودهم لم تكن تتجاوز النظرة البيانية التي تختزل الصورة في جزئية نمطية معيّنة كالتشبيه والاستعارة والمجاز والكناية، دونما اهتمام بالسياق الفني الكلّي الذي ينتظم الخطاب. فلئن احتفى القدامى بوسائل الصورة الفنية ومظاهرها البيانية إلا أن ذلك «جاء على أساس جزئي لا يتعدّى الجملة إلى البيت، أو البيت إلى القصيدة، كما أنه لم يقم صلات حميمة بين هذه الأشكال، الأمر الذي يوحي بأنها مفصولة عن بعضها البعض»[2].

ومما يدعم حضور جماليات التصوير ضمن الخطاب القرآني ما قرّره أحد الدارسين بقوله: «يرتدّ جانب كبير من بلاغة القرآن وقدرته على التأثير إلى أسلوبه الخاص الذي يصور المعاني للمتلقّي، ويمثّلها لمخيلته عن طريق التوسّل يصور حسية، أو بلغة المنظور والمشاهد العيني»[3]. لكن هذا القول راح يختزل التقديم الحسي للمعاني في الجانب البصري فقط، مستبعدا مصادر الحسّ الأخرى كالسمع والذوق مثلا.

نشد فهم الصورة الفنية، بوصفها أسلوبا إقناعيا في الدراسة البلاغية للقرآن الكريم ما يعضده، فقد مكّن تناول أساليب القرآن في التأثير والاستمالة فهم الصورة القرآنية على أنها طريقة في الإقناع، من خلال وظيفة الإبانة والتوضيح، والحجاج والجدل، والحرص على لون من الانفعالات، على النحو الذي يؤثّر في المتلقّي، ويستميله إلى المقرّرات الدينية السامية التي يفضي بها الخطاب القرآني الكريم[4].

---

1 - جبير صالح حمادي، التصوير الفني في القرآن الكريم، دراسة تحليلية، دار المختار، القاهرة، ط.1، 2007، ص188.

2 - عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 15.

3 - جابر عصفور، الصورة الفنية، ص 270.

4 - المرجع نفسه، ص 332.

أخذ مفهوم الشرح والتوضيح في التبلور مع العناية بالصورة القرآنية وأساليبها في الإقناع، وتحدّد بشكل خاص من خلال الجدل الذي أثارته بعض الآيات التي راحت تشبّه العناصر الحسية بأخرى معنوية، من مثل توقّف القدامى عند صورة طلع شجرة الزقوم المذكورة في سورة الصافات والتي شبَّهها القرآن الكريم برؤوس الشياطين؛ ففسَّروا هذا التشبيه على أنه من قبيل التعبير الذي يراد به إلقاء الرعب في نفوس الكافرين[1].

ومما يدلّ على وعي الشعراء أنفسهم بقيمة التصوير في الخطاب القرآني ما رُوي عن بعضهم أنه لما سمع بعضهم بيتَ أبي تمام الذي قال فيه:

لا تَسْقِني مَاءَ المَلاَم لأنَّني صَبٌّ قد استعذَبتُ مَاءَ بُكائي 📖

«جهّز له كوزاً، وقال: ابعث لي في هذا قليلاً من ماء الملام. فقال أبو تمام: لا أبعثه حتى تبعث لي بريشة من جناح الذلّ»[2]، إيماءً إلى قوله تعالى: ﴿واخفِضْ لَهُما جَنَاحَ الذُّلِّ من الرَّحْمَة﴾ (الإسراء: 24). وقد استأنس أحد النقّاد بهذا الموقف في سياق بيانه أثر الصورة في نفوس العرب من خلال احتفال شعرهم به، وانتباههم إلى جماليات التصوير القرآني[3].

وللجاحظ حديث يتصل ببلاغة التصوير القرآني على غرار الشعر، إذ تصدّى لأحد المطاعن التي سعت لإثارة الشبهات بشأن قوله تعالى: ﴿إنّها شَجَرَةٌ تَخْرُجُ في أصْلِ الجحيمِ، طلْعُها كأَنَّهُ رؤوس الشياطين﴾ (الصافات: 64، 65)، مستنكرة ضرب القرآن المثل بما لم نعاينه؛ قائلا: «ومخرج الكلام يدلُّ على **التخويف بتلك الصُّورة، والتفزيع منها،**

---

1 - المرجع نفسه، ص 333.

📖 - كان هذا البيت محلّ جدل نقدي بين القدامى، فمنهم من عابه وعدّه من رديء الشعر، ومنهم من رأى خلاف ذلك. ينظر مثلا للتوسّع: ابن سنان، سر الفصاحة، ص 140، وابن الأثير، المثل السائر، ج2، 152، والآمدي، الموازنة، تح. السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط.4، 1992، ج1 / ص 277، 278.

2 - بهاء الدين العاملي، الكشكول، ج1، ص 274، والكوز إناء يُستخدم للاغتراف.

3 - عبد الإله الصائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية، القدامة وتحليل النص، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط. 1/ 1997، ص 15.

وعلى أنّه لو كان شيءٌ **أبلغَ** في الزَّجر من ذلك لذكَرَه، فكيف يكون الشَّأن كذلك، والناس لا يفزعون إلاّ من شيء هائل شنيعٍ، قد عاينوه، أو صوّره لهم واصفٌ صدوقُ اللسان، بليغٌ في الوصف، ونحن لم نعاينها، ولا صوَّرها لنا صادق...»[1]، فجاء الوصف في هذا الأداء القرآني ليقدّم لا ريب صورة عن شجرة الزقوم، وكأن الجاحظ أدرك بفضل ذائقته الفنية الرفيعة أن ذلك لم يكن إلا بضرب من التصوير الذي يرتبط بالمعاينة والمشاهدة. كما أنه يدلّل على وعيه بقيمة الصورة ضمن المنظور البلاغي.

لاحظ "الرماني" (ت. 386 هـ) أن قدرا هاما من قدرة الاستعارات والتشبيهات القرآنية على التأثير يُعزى إلى قضية التقديم الحسي للمعنى الأصلي المجرّد، ذاهبا إلى أن الانزياح في الاستعارة القرآنية يتمّ من «المعنوي العقلي» إلى «الحسّي العيني»، الذي يُعرَض عبره المعنوي[2]. ومن هنا بيّن أن التشبيه والاستعارة في القرآن الكريم يعمدان إلى هذا التقديم وفق سبيلين: إما ربط المعنوي المجرّد بالحسّي، وإما ربط الصور الحسّية بأخرى أشدّ منها تمكُّنا في الصفات الحسية.

ومن نماذج توصيفه للاستعارات القرآنية التي تطرّق إليها قوله تعالى في وصف نار جهنّم: ﴿تَكَادُ تَمَيَّزُ مِنَ الْغَيْظِ﴾ (الملك: 8)، حيث اعتبر أن الأداء هنا أبلغ من أي تعبير آخر، «لأن مقدار شدّة الغيظ على النفس محسوس»[3]، واعتبر قوله تعالى ﴿فَجَعَلْنَاهُ هَبَاءً مَنْثُورًا﴾ (الفرقان: 23)، أبلغ أيضا، إذ فيه تشبيه ما لا يُدرَك بالحسّ بما يُدرك به[4]، و

1 - الجاحظ، الحيوان، ح 6، ص 212.

2 - الرماني، رسالة النكت في إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تح. محمد أحمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، ط.3 ، 1976، ص 80، وينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية، ص 261.

3 - الرماني، المصدر نفسه، ص 84.

4 - المصدر نفسه، ص 80.

ينسحب الأمر على قوله تعالى: ﴿وَدَاعِيًا إِلَى اللَّهِ بِإِذْنِهِ وَسِرَاجًا مُنِيرًا﴾ (الأحزاب: 46)، حيث كان الأداء أبلغ لإحالته على ما يتجلّى حسيا[1].

ويمضي أبو هلال العسكري محتضنا فكرة الرماني، سائرا على منهجه، بيد أنه يلحّ أكثر منه على مبدأ (التقديم البصري) للمعنى، لذلك نلفيه يركّز على أفعال الرؤية والمشاهدة، وحلّل جملة من الصور القرآنية على غرار قوله سبحانه وتعالى: ﴿فَنَبَذُوهُ وَرَاءَ ظُهُورِهِمْ﴾ (آل عمران: 187)، وقوله: ﴿فَضَرَبْنَا عَلَى آذَانِهِمْ فِي الْكَهْفِ سِنِينَ عَدَدًا﴾ (الكهف: 11)، وقوله: ﴿فَدَلَّاهُمَا بِغُرُورٍ﴾ (الأعراف: 22)، إذ يعزو بلاغتها إلى ما فيها من «إخراج ما لا يُرى إلى ما يُرى»، أو التعبير عما لا يُشاهَد بما هو مُشاهَد[2].

و لم تكن فكرة التصوير قائمة بذاتها ولا واضحة الملامح ضمن موقف الباقلاني من إعجاز القرآن البلاغي، إذ لم يعرض لبحث الصورة بشكل مباشر، إلا أن كلامه حول نظم القرآن ألمح ضمنيا إلى الموضوع، يقول: «فأما نهج القرآن ونظمه وتأليفه ورصفه، فإن العقول تتيه في جهته، وتحار في بحره، وتضلّ دون وصفه»[3]. فلعلّ التصوير من مظاهر ذلك النهج، ويعمّق ذلك بما خلص إليه من أن أعلى مراتب البيان «ما جمع وجوه الحسن وأسبابه، وطرقه وأبوابه: من تعديل النظم وسلامته، وحسنه وبهجته، وحسن موقعه في السمع وسهولته على اللسان، ووقوعه في النفس موقع القبول، وتصوّره تصوّر المُشاهد...»[4]. وهي سمات لا يمكن أن تتوفّر إلا في القرآن.

وقد رأى في التشبيه أن يسدّ أحد الشيئين مسدّ الآخر حسّا أو عقلا[5]، ونظر إلى الاستعارة على أنها بيان التشبيه[1]، مكتَفيا بإيراد شواهد الرمّاني وأبي هلال العسكري،

---

1 - نفسه، ص 85.

2 - أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 243 وما بعدها.

3 - الباقلاني، إعجاز القرآن، تح. محمد شريف سكر، دار إحياء العلوم، بيروت، ط.3، 1994، ص 243.

4 - المصدر نفسه، ص 345.

5 - نفسه، ص 333.

مغفلا إضاءتها بالشرح والتحليل. ومنها قوله جلّ ثناؤه: ﴿إِنَّا لَمَّا طَغَى الماءُ حَمَلْنَاكُمْ فِي الجَارِيَةِ﴾ (الحاقّة: 11)، و﴿بل نَقْذِفُ بالحَقِّ عَلَى الباطِلِ فَيَدْمَغُه فإذا هُوَ زاهِقٌ﴾، (الأنبياء: 18)، و﴿وإذا مَسَّه الشرُّ فَذُو دُعَاءٍ عَرِيضٍ﴾، (فُصِّلت: 51).

وقد راودت ابن سنان الخفاجي فكرة التصوير في الخطاب القرآني من خلال تطبيقاته على حسن التشبيه الذي يقتضي عنده «أن يُمَثَّل الغائب الخفيّ الذي لا يُعتاد بالظاهر المحسوس المعتاد فيكون حُسن هذا لأجل إيضاح المعنى وبيان المراد، أو يُمثّل الشيء بما هو أعظم وأحسن وأبلغ منه فيكون حسن ذلك لأجل الغلوّ والمبالغة»[2].

ومن بين الشواهد القرآنية التي عرض لها قوله تبارك وتعالى: ﴿والذين كَفَرُوا أعمالُهم كسَرَابٍ بقيعةٍ يَحْسَبُه الظَّمْآنُ ماءً حتى إذا جاءَهُ لم يَجِدْهُ شَيْئاً﴾ (النور: 39)، وقوله: ﴿مَثَلُ الذينَ كَفَرُوا بربِّهم أعْمَالُهُم كرَمَادٍ اشتَدَّت به الرِّيحُ في يومٍ عاصفٍ﴾ (إبراهيم: 18)، وقوله: ﴿إنما مَثَلُ الحَياة الدُّنيا كَمَاءٍ أنْزَلْنَاهُ من السَّماء فاخْتَلَطَ به نباتُ الأرْضِ مِمَّا يأكُلُ الناسُ والأنعامُ . . .﴾ (يونس: 24)، وقوله: ﴿فإذا انْشَقَّت السماءُ فكانَت وَرْدَةً كالدِّهَانِ﴾ (الرحمن: 37)، وقوله: ﴿وله الجَوَارِ المُنشَئَات في البحرِ كالأعْلامِ﴾ (الرحمن: 24). وتندرج هذه التشبيهات كلُّها ضمن تشبيه الخفيّ بالحسّي الظاهر، وغير المألوف بالمألوف، لما في ذلك من بيان، باستثناء الشاهد الأخير الذي اشتمل على تشبيه السفن الجارية في البحر بالأعلام وهي أعظم منها من قبيل المبالغة[3].

ولما جاء إلى الاستعارة القرآنية لم يخرج عما أوضحه الرماني، ولم يضف إليها سوى بعض التعليلات، فمن ذلك ذهابه إلى أن قدمنا في الآية الكريمة: ﴿ وقَدِمْنا إلى ما عَمِلُوا

---

1 - نفسه، ص 336.

2 - ابن سنان الخفاجي، سرّ الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، 1402هـ / 1982، ص 246.

3 - المصدر نفسه، ص 247.

من عَمَل فجَعَلْنَاه هَبَاءً مَنْثُورًا﴾ (الفرقان: 23)؛ أبلغ من عمدنا، لأنه توخّيا لإمهالهم عاملهم معاملة القادم من سفر، إذا رآهم على خلاف ما أمرهم به، وفي هذا تحذير من الاغترار بالإهمال. وحمل معنى الطغيان في الآية: ﴿إنا لما طغى الماءُ حَمَلناكم في الجارية﴾ (الحاقة: 11) على العلوّ، والاستعارة أبلغ، لأن طغى علا قاهراً. ورأى أن العتوّ أبلغ من الشدّة في قوله تعالى: ﴿وَأَمَّا عَادٌ فَأُهْلِكُوا بِرِيحٍ صَرْصَرٍ عَاتِيَةٍ﴾ (الحاقة: 6)، ذلك أن فيه تمرّدا. كما عدّ الانسلاخ أبلغ من الانفصال في قوله جلّ وعلا: ﴿وآيةٌ لهم الليلُ نسلَخُ منه النهارَ﴾ (يس: 37)، فانسلاخ الليل عن النهار هو أن يتبرّأ منه ويزول عنه حالا فحالا، وفي ذلك زيادة بيان، ومعلوم أن ذلك جار على طرائق العرب في استعاراتها[1].

ومما يُؤخَذ على اجتهادات الرماني والعسكري والباقلاني وابن سنان أنهم يتعاملون مع فكرة التصوير وفق نظرة جزئية ضيّقة، وذلك من خلال قصرها على أنماط الاستعارة والتشبيه فقط، ذلك أن الفكرة أمكن أن تكون أشمل وأعمّ من ذلك المدى، سيما وأن الأسلوب القرآني أسلوب تصويري، قوامه مخاطبة الخيال والوجدان والعقل والروية، مما من شأنه إثراء فكرة التصوير الأدبي برؤية أكثر نضجا، وقد توخّى الزمخشري شيئا من ذلك كما سنرى لاحقا[2].

ولم تكن نظرية النظم لتتغاضى عن المناحي الجمالية في الاستعارات القرآنية، ولا أدلّ على ذلك من توقّف الإمام عبد القاهر الجرجاني (ت. 471 هـ) عند بلاغة الأداء في قوله تعالى: ﴿وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا﴾ (مريم: 4)، وقوله: ﴿وَفَجَّرْنَا الْأَرْضَ عُيُونًا﴾ (القمر: 12)، وقوله: ﴿ وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكِ وَيَا سَمَاءُ أَقْلِعِي وَغِيضَ الْمَاءُ وَقُضِيَ الْأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْدًا لِلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ ﴾ (هود: 44)، وتفطّنه إلى بعد الحركة في مثل هذه الصور جعل البعض

1 - المصدر نفسه، ص 121.

2 - جابر عصفور، الصورة الفنية...، ص 265.

يعدّه أقرب النقاد والبلاغيين القدامى إلى عالم التصوير الفني[1]، وقد سبق الحديث عن مفهومه للصورة الفنية الذي كان الخطاب القرآني الكريم منطلقا له.

اختمرت فكرة التصوير القرآني بذهن الزمخشري (ت. 538 هـ)، وتهيّأ له بفضل تمثّله الجيّد لمنطلقات الدرس البلاغي السابقة تاريخيا، ومن هنا كرّس جهده التطبيقي لتوضيح تلك النظرية الرائدة، ولا أدلّ على ذلك أنه راح يقرن التخييل بمفهوم التصوير في القرآن الكريم ويجعلهما في حكم المترادفين تقريبا، ومن ذلك قوله بشأن الآية الآتية: ﴿يَوْمَ نَقُولُ لِجَهَنَّمَ هَلِ امْتَلَأْتِ وَتَقُولُ هَلْ مِن مَّزِيدٍ﴾ (ق: 30) «وسؤال جهنّم وجوابها من باب التخييل الذي يُقصد به تصوير المعنى في القلب وتثبيته ...»[2].

وكذلك وقفته عند هذه الآية الكريمة: ﴿وَمَا قَدَرُوا اللَّهَ حَقَّ قَدْرِهِ وَالْأَرْضُ جَمِيعًا قَبْضَتُهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ وَالسَّمَاوَاتُ مَطْوِيَّاتٌ بِيَمِينِهِ سُبْحَانَهُ وَتَعَالَىٰ عَمَّا يُشْرِكُونَ﴾ (الزمر: 67) التي يقول بشأنها: «... ثم نبّههم على عظمته وجلالة شأنه على طريقة التخييل... والغرض من هذا الكلام إذا أخذته كما هو بجملته ومجموعه تصوير عظمته والتوقيف على كنه جلاله لا غير، من غير ذهاب بالقبضة ولا باليمين إلى جهة حقيقة أو جهة مجاز»[3].

وهناك موضع آخر يتصل بتفسير قوله تعالى: ﴿إِنَّ الَّذِينَ يُبَايِعُونَكَ إِنَّمَا يُبَايِعُونَ اللَّهَ يَدُ اللَّهِ فَوْقَ أَيْدِيهِمْ...﴾ (الفتح: 10)؛ إذ يقول الزمخشري: «لما قال (إِنَّمَا يُبَايِعُونَ اللَّهَ) أكّده تأكيداً على طريق التخييل فقال: (يَدُ اللَّهِ فَوْقَ أَيْدِيهِمْ)، يريد أن يد رسول الله التي تعلو أيدي المبايعين: هي يد الله، والله تعالى منزَّه عن الجوارح وعن صفات الأجسام، وإنما المعنى: تقرير أن عقد الميثاق مع الرسول كعقده مع الله من غير تفاوت بينهما»[4]. ونلحظ الأمر أيضا في وقفته عند آية الكرسي: «وفي قوله (وَسِعَ كُرْسِيُّهُ) ... أنّ كرسيه لم يضق

1 - جبير صالح حمادي، التصوير الفني في القرآن الكريم، دراسة تحليلية، ص 192.

2 - الزمخشري، الكشاف، تح. عبد الرزاق المهدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ج4، ص 392.

3 - المصدر نفسه، ج 4، ص 145.

4 - المصدر نفسه، ج 4، ص 337.

عن السموات والأرض لبسطته وسعته، وما هو إلا تصوير لعظمته وتخييل فقط، ولا كرسي ثمة ولا قعود، ولا قاعد، كقوله: ﴿...وَٱلۡأَرۡضُ جَمِيعٗا قَبۡضَتُهُۥ يَوۡمَ ٱلۡقِيَٰمَةِ وَٱلسَّمَٰوَٰتُ مَطۡوِيَّٰتُۢ بِيَمِينِهِۦ...﴾ (الزمر: 67) من غير تصور قبضه وطيّ ويمين، وإنما هو تخييل لعظمة شأنه، وتمثيل حسيّ»[1].

ولما كان بصدد تفسير آيات من سورة آل عمران أورد حديثا رُوي عن النبي ﷺ جاء فيه: (ما من مولود يولد إلا والشيطان يَمسُّه حين يولد فيستهلّ صارخاً من مسّ الشيطان إياه، إلا مريم وابنها)، وعلّق عليه بما يأتي: «واستهلاله صارخاً من مسّه تخييل وتصوير لطمعه فيه، كأنه يمسّه ويضرب بيده عليه ويقول: هذا ممن أغويه»[2].

وما تميّز به الزمخشري أنه نظر إلى التصوير القرآني باعتباره أسلوبا شاملا، وقد مكّنه من ذلك أنه أفاد من تطبيقات فكرة التصوير على الشعر، وربطها بالتخييل الشعري، ولعلّ ذلك ما يبرّر استخدام الزمخشري لمصطلحات التخييل والتصوير والتمثيل وتطبيقها على الصور القرآنية[3]. وهناك أمر لافت للانتباه لدى الزمخشري وهو تركيزه على الجانب البصري بمفرده في سياق رصده لمواضع التصوير في القرآن، وذلك أمر يشي به استخدامه للكلمات والأفعال والصفات الدالة على الإحساسات البصرية دون سائر الإحساسات الأخرى السمعية والشمية واللمسية والذوقية والحركية...[4]

استنتج جابر عصفور جانبين متداخلين من خلال استخدام الزمخشري لتلك المصطلحات، يتصل أولهما بتقديم المعنوي المجرّد من خلال الحسّي، وهذا جانب يتحقّق بواسطة إحلال جملة من الصور الحسية في موضع جملة من المعاني المجرّدة، بقصد

1 - المصدر نفسه، ج ج1، ص 328

2 - المصدر نفسه، ج 1، ص 385.

3 - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 265.

4 - المرجع نفسه، ص 270، 271

ترسيخها في مخيّلة المتلقّي، أما الجانب الثاني فيتصل بما يسمى بالتشخيص، الذي يقوم على خلع الصفات البشرية على الأشياء الحية أو الجامدة، مادية أو معنوية[1].

فواضح أن ربط الزمخشري بين مصطلحي التصوير والتخييل لم يرِد بشكل عفوي وتلقائي، وإنما كان صادرا عن وعي بياني ناضج، إذا ما أخذنا بعين الاعتبار طبيعة تفسيره البلاغية، التي فتحت مغاليق توجُّه جديد في الدرس البلاغي أساسه تطبيقي في القرآن الكريم. كما لا يبعد أن يكون ملمّا – ولو بقدر معيّن – بما خاض فيه الفلاسفة حول موضوع الخيال.

وقد تفطَّن أبو حيان الأندلسي (ت. 745 هـ) لقيمة التصوير وأسرار بلاغته في القرآن الكريم، وما كان الأمر ليستقيم له لو لم يتّكئ في جوانب من تفسيره على مذهب الزمخشري في فكرة التصوير، إذ راح يردِّد أقواله على سبيل الاستئناس والتدعيم في كثير من المواضع القرآنية التي تستدعي الفكرة[2]، حتى يعمّقها من الوجهة التطبيقية، لأنه أدرك قيمتها الفنية، ومن هنا راح أحيانا يكشف عن ملامح التصوير، ومن ذلك مثلا ما ورد في بحر المحيط بشأن قوله تعالى: ﴿ ثُمَّ ٱسْتَوَىٰٓ إِلَى ٱلسَّمَآءِ وَهِيَ دُخَانٌ فَقَالَ لَهَا وَلِلْأَرْضِ ٱئْتِيَا طَوْعًا أَوْ كَرْهًا قَالَتَآ أَتَيْنَا طَآئِعِينَ ﴾، (فصلت: 11) «والغرض تصوير أثر قدرته في المقدورات لا غيره، من غير أن يحقّق شيء من الخطاب والجواب»[3].

كما توخّى الصنيع نفسه حينما توقّف عند قوله تعالى: ﴿ يَوْمَ نَقُولُ لِجَهَنَّمَ هَلِ ٱمْتَلَأْتِ وَتَقُولُ هَلْ مِن مَّزِيدٍ ﴾، (ق: 30): «وقيل: السؤال والجواب من باب التصوير الذي يثبت المعنى، أي حالها حال من لو نطق بالجواب لسائله لقال كذا، وهذا القول يظهر أنها إذ

1 – المرجع نفسه، ص 268.

2 – ينظر مثلا: أبو حيان، البحر المحيط، تح. عادل أحمد عبد الموجود وآخرون، دار الكتب العلمية، بيروت، 2001، ج7، ص 422، وج 8، ص 74، وج 2، ص 290، وج 7، ص 159...

3 – المصدر نفسه، ج 7، ص 466.

ذاك لم تكن ملأى»[1]. ولما أتى إلى قوله تعالى: ﴿مَّثَلُ الَّذِينَ يُنفِقُونَ أَمْوَالَهُمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلَ فِي كُلِّ سُنبُلَةٍ مِّئَةُ حَبَّةٍ وَاللَّهُ يُضَاعِفُ لِمَن يَشَاءُ وَاللَّهُ وَاسِعٌ عَلِيمٌ﴾ (البقرة: 261)، وضّح فكرة التصوير توضيحا بيانيا، إذ قال: «ونسب الإنبات إلى الحبّة على سبيل المجاز، إذ كانت سبباً للإنبات، كما ينسب ذلك إلى الماء والأرض والمنبت هو الله، والمعنى: أن الحبة خرج منها ساق، تشعب منها سبع شعب، في كل شعبة سنبلة، في كل سنبلة مائة حبة، وهذا التمثيل تصوير للأضعاف كأنها ماثلة بين عيني الناظر...»[2]. فلم تكن فكرة التصوير لتعزب عن فهمه الصادر عن منظور بياني.

يعكس إلحاح أبي حيّان على بعد التصوير الفني في القرآن الذي لم يكن ليتعدّ المنظور البياني مدى تأثُّره بالفكرة كما استلهمها من اجتهاد الزمخشري التطبيقي، ومن هنا كان يُحيل إليه بشكل صريح غالبا كلّما اقتضت حاجة التفسير لترسيخ فهم التراكيب البلاغية، ومع ذلك لم يكن استقصاء مواطن التصوير همّه الأوحد، بل عُرف الرجل أيضا بحصافة تخريجاته القرائية واللغوية والنحوية، مما يضارع حقيقة النظم – والتصوير أحد مظاهره – لدى الجرجاني الذي يجعله في توخّي معاني النحو وأحكامه[3].

وخليق بنا لدى سعينا لتقصّي طبيعة الاشتعال التراثي ببلاغة الصورة في الخطاب القرآني أن نتوقّف عند جهود أبي السعود (ت 951 هـ) الذي يعدُّ من المفسّرين الذين اهتدوا إلى الموضوع، فقد اصطنع مصطلح التصوير في متن تفسيره بشكل ينمّ عن إلمامه الواسع بقيمته البيانية، وذلك في كثير من المواطن التي تستدعيه، وربطه بإيضاح المعاني وإبرازها قصد المبالغة وإحداث التأثير في النفوس. ومما يعزّز ذلك أنه لما جاء إلى تفسير قوله تعالى: ﴿... قُلْ هَلْ يَسْتَوِي الأَعْمَى وَالْبَصِيرُ أَمْ هَلْ تَسْتَوِي الظُّلُمَاتُ وَالنُّورُ...﴾ (الرعد: 16) قال:

---

1 – المصدر نفسه، ج 8، ص 126.

2 – المصدر نفسه، ج2، ص 315.

3 – الجرجاني، دلائل الإعجاز، ينظر مثلا: ص127، وص 132، وص 416.

«(قُلْ) تصوير لآرائهم الركيكة بصورة المحسوس (هَلْ يَسْتَوِى ٱلْأَعْمَىٰ) الذي هو المشركُ الجاهل بالعبادة ومستحقها (وَٱلْبَصِيرُ) الذي هو الموحِّد العالم بذلك أو الأولُ عبارةٌ عن المعبود الغافل والثاني إشارةٌ إلى المعبود العالمِ بكل شيء»[1].

وبالفهم نفسه نظر إلى المثل القرآني المتعلّق بتشبيه الكلمة الطيبة بالشجرة الطيبة التي: ﴿تُؤْتِىٓ أُكُلَهَا كُلَّ حِينٍۭ بِإِذْنِ رَبِّهَا وَيَضْرِبُ ٱللَّهُ ٱلْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرُونَ﴾ (إبراهيم: 25)؛ فرأى أن «في ضربها زيادةَ إفهامٍ وتذكير، فإنه تصويرٌ للمعاني بصور المحسوسات»[2]. وحينما توقّف عند قوله تعالى: ﴿ضَرَبَ لَكُم مَّثَلًا مِّنْ أَنفُسِكُمْ هَل لَّكُم مِّن مَّا مَلَكَتْ أَيْمَٰنُكُم مِّن شُرَكَآءَ فِى مَا رَزَقْنَٰكُمْ فَأَنتُمْ فِيهِ سَوَآءٌ تَخَافُونَهُمْ كَخِيفَتِكُمْ أَنفُسَكُمْ كَذَٰلِكَ نُفَصِّلُ ٱلْءَايَٰتِ لِقَوْمٍ يَعْقِلُونَ﴾ (الروم: 28)؛ راح يتحدَّث عن أهمية ضرب الأمثال في القرآن الكريم قائلا: «(كَذٰلِكَ) أي مثلَ ذلك التَّفصيلِ الواضح (نُفَصِّلُ ٱلآيٰتِ) أي نبيِّنها ونوضِّحها لا تفصيلاً أدنى منه فإنَّ التَّمثيل تصويرٌ للمعاني المعقولة بصورةِ المحسوس وإبراز لأوابد المُدرَكات على هيئة المأنوسِ فيكون في غايةِ الإيضاحِ والبيان»[3].

فواضح أن أبا السعود ركّز أكثر ما ركّز في إشارته إلى مواضع التصوير على الجوانب المثلية من الخطاب القرآني، مما يشي بقصدية وعيه لروح التشبيه بوصفه مظهرا تصويريا، أو نوعا من الأنواع البلاغية للصورة الفنية. ولئن لمسنا آثار صاحب الكشّاف بشكل مصرّح في البحر المحيط، فإن الأمر يكاد يُلمح ضمنيا ههنا، ولكن دون أن نقع على قرينة لفظية تفيد أن أبي السعود أفاد من الزمخشري.

---

1 - أبو السعود، إرشاد العقل السليم إلى مزايا القرآن الكريم، دار إحياء التراث العربي، بيروت، (د.ت.ط) ج5، ص 13.

2 - المصدر نفسه، ج 5، ص 44.

3 - المصدر نفسه، ج 7، ص 59.

المبحث السادس:

نظرية التصوير الفني في الخطاب القرآني عند المُحدَثين

من الطبيعي أن تكون لجهود القدامى في استيعاب الظاهرة الإعجازية عموما، وتقصّي ظلال التصوير القرآني بخاصَّة امتدادات طالت الفكر العربي الإسلامي الحديث فالمعاصر، إذ انبرى لهذه الغاية حشد من الدارسين وبعض أئمَّة التفسير المُحدَثين، في محاولة جديدة لتصوُّر هذه المسألة، وفهم دواعيها على هدى مِمَّا توصَّل إليه الأسلاف، فطفقوا يوجّهون عنايتهم بالخطاب القرآني عموما، ولا سيما الجانب القصصي منه، محاولين استجلاء مكامن الأدبية ونتوءات الخلق الفني فيه.

لقد عُني الرافعي بقضية الإعجاز مركّزا على جوانب حيوية منه، فخصّه بدراسة وافية وَسَمَها بـ: «إعجاز القُرآن والبلاغة النبوية»، ومن جملة ما تناوله فيها لغة القرآن[1]، ومدى تأثيره في اللغة[2]، وتعدُّد وجوه قراءاته[3]، وجملة الآداب والقيم الخلقية والاجتماعية التي اشتمل عليها[4]، وأثره في العلوم الشرعية والدنيوية[5]. وقد حصر مفهوم الإعجاز في أمرين أولاهما: «ضعف القدرة الإنسانية في محاولة الإعجاز، ومزاولته على شدّة الإنسان واتصال عنايته، [والثاني] استمرار هذا الضعف على تراخي الزمن وتقدّمه، فكأن العالم كلّه في العجز إنسان واحد ليس له غير مدّنه المحدودة بالغة ما بلغت...»[6].

ثَمّة ما يزكّي فكرة التصوير القرآني التي أومأ إليها الرافعي من خلال إشارته المقتضبة نوعا ما إلى الجانب الأسلوبي والبلاغي من الإعجاز القرآني، لما راح يعلن عن

---

1 - مصطفى صادق الرافعي، إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت.ط، ص 62 وما بعدها.

2 - المرجع نفسه، ص 74 وما بعدها.

3 - نفسه، ص 46 وما بعدها.

4 - نفسه، ص 93 وما بعدها.

5 - نفسه، ص 114 وما بعدها.

6 - نفسه، ص 139.

موقفه من إعجاز القُرآن، حيث عَزَا «وجوه البلاغة إلى أسرار الوضع اللغوي التي مرجعها إلى الإبانة عن حياة المعنى بتركيب حيّ من الألفاظ يطابق سنن الحياة في دقّة التأليف وإحكام الوضع وجمال التصوير وشدّة الملاءمة، حتى يكون أصغر شيء فيه كأكبر شيء»[1]، وصرّح بأنه لم يقصد في الإعجاز سائر الوجوه، لأنها عامة ومعلومة وباقية، بل كان غرضه بيان إعجازه في ذاته لكونه كلاما عربيا «له مادّة من الألفاظ كأنها مُفرَغة إفراغا من ذَوب تلك الموادّ كلّها. وما نظنُّه إلا الصورة الروحية للإنسان، إذا كان الإنسان في تركيبه هو الصورة الروحية للعالم كلّه»[2].

إننا نزعم بعد هذا أنه حينما تَحدَّث عن أسلوب القرآن الكريم وبلاغته ونظمه – سواء على مستوى الأصوات والكلمات والتراكيب – وغرابة أوضاعه التركيبية، إنما كان يؤصّل فكرة التصوير القرآني، حتى وإن أعوَزَها المنحى التطبيقي لديه، فجهده لم يكن سوى إرهاصات نظرية وطّدت مشروعيتها ضمن الدراسات القرآنية الحديثة، وهل تتحدّد مادة التصوير في غير ما أشار إليه من مستويات لغوية ؟!

أما الباحثة "عائشة عبد الرحمن" فاستخلصت فكرة الإعجاز البياني التي شكّلت محورا جوهريا لاهتمامها من خلال جملة من الدراسات القرآنية[3]، التي جعلت منها مادّة لكتاب أفردته للموضوع، ولئن غاب بُعد التصوير الفني بوصفه نظرية متكاملة من توصيفها، إلا أنها التفَتَت إلى المظاهر اللغوية والأسلوبية في الأداء القرآني من خلال وقوفها عند فواتح السور وأسرار الحروف القرآنية، ودلالات الألفاظ وأسرارها، وطرائق التعبير، فضلا عن دراستها لمسائل "ابن الأزرق"📖، ضمن الجزء الثاني من دراستها حول

---

1 – المرجع نفسه، ص 156.

2 – نفسه، ص 156.

3 – أشارت الباحثة إلى بعض تلك الدراسات في كتابها: الإعجاز البياني للقرآن ومسائل ابن الأزرق – دراسة قرآنية لغوية وبيانية، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1987، ص 12.

📖 – هي مسائل بشأن حوالي مائتي كلمة من غريب القرآن، وجّهها نافع ابن الأزرق الخارجي (65 هـ) لعبد الله بن عباس ﷺ، الذي قدّم بشأنها تأويلا مشفوعا بشواهد من كلام العرب.

غريب القرآن، وذلك كلّه بعيد الصلة بمفهوم البيان وفق التحديد الاصطلاحي الدقيق، فهو أدخل في مجال البحث الدلالي والصوتي والأسلوبي.

ومِمَّا يعكس مقاربتها للموضوع حرصُها على استدعاء وتتبُّع أهم التصوُّرات والمواقف التي أَلَمّت بالوجه البلاغي في القرآن الكريم دون سواه، فكان مما أوردته وناقشته آراء دارسين نحو الرماني والباقلاني وابن سنان والقاضي عبد الجبار والجرجاني والسيوطي والزركشي والشيخ محمد عبده. وأيّا ما كان الأمر يمكن أن نعدّ جهدها في عمومه مقدّمة لدراسة نظرية الصورة الفنية في الخطاب القرآني.

وألَّف "محمد أحمد خلف الله" كتابه (الفنّ القصصي في القرآن الكريم)، الذي يعدُّ فتحا جديدا لهذا المجال من الاشتغال، إذ عمل صاحبه على استصلاح الأرضية وتهيئتها لمن جاء بعده من الدارسين، ويُعَدُّ في حدود تصوّرنا أوَّل مؤلَّف أُفرِد لمعالجة موضوع القصص القرآني معالجة أدبية فنية، وذلك بصرف النظر عما قيل بشأن مواقف مؤلفه وتصوراته التي خالها بعضهم جريئة من خلال هذا الكتاب.

إذ ما يهمُّنا هو تصوُّره لأدبية القصص على أساس من البلاغة العربية والفن الأدبي، طارحا آليات التفسير التاريخي جانبا، ولا غرو والحال هذه أننا كنا نراه يتحامل على المفسّرين ويعتب عليهم صدورهم في فهم القصص القرآني عن المرجعية التاريخية، وإعراضهم عن المنظور الفني الأدبي[1]، وتبلغ حدّة دفاعه عن موقفه هذا درجة إقراره بأن التحدي والإعجاز إنما قاما على قوة التأثير وسحر البيان، وليس على تلك الأخبار التي تضمنها قصص القرآن[2]، ويلحّ "خلف الله" على هذه الفكرة في تضاعيف كتابه ذاك.

وحاول الباحث "نقرة تهامي" من خلال كتابه (سيكولوجية القصة في القرآن) أن يربط أدبية القصص القرآني بالعامل النفسي الذي يرى بأنه يلتقي مع الجانب الفني في

1 - الفن القصصي في القرآن، محمد أحمد خلف الله، ص 28.

2 - المرجع نفسه، ص 41.

الهدف المتمثِّل في التأثير الديني، على اعتبار الصلة الوثيقة القائمة بين الفنّ والدين، ويذهب إلى أن ممَّا يُمَكِّن من الوقوف على ما في القصص القرآني من إبداع فني يكشف عن أسرار إعجازها البياني، وإقناع عقلي يلزم بالحجّة، وتأثير وجداني يغذّي المشاعر ويسمو بالنفس؛ هو محاولة تحسّس عوامل التأثير فيها، ومنهجها القصصي، ومصادر المعرفة فيها، ودورها في التوجيه التربوي، وتحليل مختلف عناصرها ومقوّماتها السردية[1].

وما دمنا لا نتوفَّر اليوم على ذلك الذوق الفطري السليم، الذي يُمَكِّننا من التجاوب مع القرآن عموما، وقصصه على وجه الخصوص، مثلما كان يحدث مع معاصري حالة التنزُّل، تعيّن علينا – حسب وجهة نظر الباحث – إدراك أسرار الإعجاز البياني في قصص القرآن بطريقة التحليل الفني والنفسي بجميع أبعاده وموحياته[2]. لذلك لاحظنا كيف سعى لتوخّي هذه الآلية الإجرائية في التعامل مع معظم النصوص التي تخيّرها لدراسته، مع غوص عميق مكّنه من الظفر بمواطن الأداء التعبيري الجمالي والتصوير الفني في تخوم القصص القرآني.

ولعلّ "سيد قطب" بفضل ذائقته السامقة وحسّه النافذ وتمرّسه في مجال الاشتغالات الأدبية والنقدية والفكرية ككلّ، أبرز من حاول تقديم رؤيا معمّقة وجديدة لحقل الدراسات القرآنية، مضفيا عليها الصبغة التصويرية الفنية، والطابع الجمالي التذوُّقي من خلال تفسيره القيّم (في ظلال القرآن) وكتابيه (التصوير الفني في القرآن) و(مشاهد القيامة في القرآن). فصاغ من خلال منجزاته تلك معالم نظرية أصيلة من خصائصها:

– البعد النفسي: وذلك تأسيسا على قناعته الراسخة بأهمية اعتماد الأسس النفسية في إرساء قواعد النقد الأدبي، وأكثر ما يتضح هذا البعد في سياق تقصّيه للانفعالات الوجدانية التي ترتسم في شتى النماذج البشرية التي يصورها الأداء[1]. ولعلّ ما

1 – سيكولوجية القصة في القرآن، هامي نقرة، ص 13.

2 – المرجع نفسه، ص 26.

يبرّر هذه الخاصية ضمن نظرية التصوير اهتدائه إلى أن للقرآن الكريم تأثيرا سحريا ينفذ إلى النفوس من جهة[2]، وتأثّره بالتوجّه النقدي السائد في عصره من جهة أخرى[3].

– الخيال: وهو ضمن أفق هذه النظرية خاص بالمتلقّي فحسب، خلافا للإبداع الشعري الذي يتصل بالمبدع أيضا[4]. وإذا كنا نتّفق مع "سيد قطب" في ضبط معنى التصوير الفني القرآني، منوِّهين بموقع الصدارة الذي تبوّأه في مثل هذه المقاربات، متمثِّلين حصافة ما توصّل إليه، وسلَّمنا بأنه تصوير باللون، وتصوير بالحركة، فإننا لا نوافقه حينما يُشير إلى أنه "تصوير بالتخييل"[5]، ذلك أن التخييل فاعلية تلازم الإبداع البشري، وتتأبَّى على الذات الإلهية المُنجزة للخطاب القرآني الذي هو أسمى من مجرّد عزو أنساقه التعبيرية إلى موحيات الخيال، وما تقتضيه من تشويهات معتسفة للواقع؛ اللهم إلا إذا كان يردّ التخييل إلى مستوى التلقّي، بما يُشكّله الدالّ القرآني من فضاءات تخييلية لدى القارئ، وهو يتفاعل نصيا مع هذا الخطاب المعجِز، ومعنى ذلك أن التصوير الفني في القرآن عموما وفي قصصه على وجه الخصوص لا ينطلق من الخيال بقدر ما يعمل على توجيهه وتفعيله بغية تثبيت الاستيعاب في أتمّ هيئة[6].

– التناسق الفني: وقد بدا الجانب التحليلي الذي درس خلاله سيد قطب سمة التناسق أكثر امتلاء بمظاهر الفن والإبداع، لذلك كان احتفاله بترديد المصطلح بوصفه

---

1 – جبير صالح حمادي، التصوير الفني في القرآن الكريم، دراسة تحليلية، ص 95 وما بعدها.

2 – سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 11.

3 – المرجع السابق، ص 96.

4 – المرجع نفسه، ص 109 وما بعدها.

5 – سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 37.

ويشير أيضا "سيد قطب" في موضع آخر إلى أن التصوير الفني القرآني يقتضي ظاهرتي: التخييل الحسّي والتجسيم. ينظر ص 72 وما بعدها.

6 – يراجع تمييز جابر عصفور بين التخيُّل والتخييل ضمن: الصورة الفنية، ص 53.

خاصية فنية في جلّ منجزاته النقدية، ناهيك عن تفسير (الظلال)[1]، والتناسق لديه أنواع ودرجات، منها ما فطن إليه بعض المشتغلين حول بلاغة الخطاب القرآني، ومنها ما لا يزال بكرا لم يلتفت إليه أحد. وراح يعدّد جوانب من تلك الألوان المعلومة لدى الدارسين مبرزا أن المستوى الحقيقي من التناسق ظلّ بمنأى عن اهتمامهم.

فلما كان القصص القرآني خاضعا لمقتضى الغرض الديني، ولما كان القصص ينتمي إلى سمت الكلام الإلهي المنزّل، أضحى من الضرورة الحديث عن أدبية قائمة في هذا النسق القصصي البديع، تبلور فهمه لها في ضوء ما توصّل إليه من أن التصوير هو الأداة المفضّلة في أسلوب القرآن. إنها لأدبية متفرِّدة يلتمع بريقها من عمق الخطاب القصصي المعجِز بذاته، منعكسا على سطحه المتعدّد الأوجه، وكأنه قطعة زمرُّدية فريدة من نوعها، يُذهل الصائغ المتمرّس لروعتها وإشراق لمعانها.

فهذا الخضوع التام لمقتضى الغرض الديني لم يحُل دون بروز الخصائص الفنية التي شكّل تضافرها أدبية القصص القرآني بفضل فاعلية التصوير. يقول "سيد قطب" في علاقة الغرض الديني بالغرض الفني وائتلافهما داخل التعبير القرآني: «والفنّ والدين صنوان في أعماق النفس، وقرارة الحسّ، وإدراك الجمال الفني دليل الاستعداد لتلقي التأثير الديني، حين يرتفع الفن إلى هذا المستوى الرفيع، وحين تصفو النفس لتلقي رسالة الجمال»[2]. فهذه جدلية لا نرى إلا أنها ترسّخ دعائم الظاهرة الأدبية في الخطاب القرآني عموما، والنسق القصصي منه بوجه أخص. تناول سيد قطب أربع ظواهر فنية في معمارية القصص القرآني، وهي في رأيه لا تبعد كثيرا عما يمكن أن نلفيه في بناء القصة المتخيّلة:

1 – جبير صالح حمادي، التصوير الفني في القرآن الكريم، دراسة تحليلية، ص 136 وما بعدها.

2 – سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، بيروت / القاهرة، (د.ت.ط)، ص 144.

1 – تنوّع طريقة العرض الفنّي.

2 – تنوّع طريقة المفاجأة.

3 – الفجوات التي تتخلّل مشاهد السرد الإعجازي، والتي يتركها الأداء لتوقّع المتلقي وأفق انتظاره، حتى يستمتع بربط المشاهد السابقة باللاحقة.

4 – التصوير القصصي المُعجِز، وألوانه التي تتجلّى في العناصر الآتية:

أ- قوة العرض والإحياء.

ب- إبراز العواطف والانفعالات.

ج- رسم الشخصيات[1].

تناول ذلك كلّه من خلال أمثلة حيّة اقتطعها من السياقات السردية القرآنية ذاتها، مجتهدا ما أمكنه الأمر لإبراز سمات الأدبية التي وإن كان لم يفصِح عنها بصريح اللفظ، إلا أنه كان يُلمّح إليها في غالب التقدير، عندما ركّز اهتمامه على الأداء الجمالي الفني، وحشد لذلك رؤيته التحليلية الحصيفة. ولقد كان هذا تقريبا دأبه في تفسيره القيّم (في ظلال القرآن)، خلال مروره بمختلف الأنساق السردية المتنوّعة التي كان يتملّى أسرار إعجازها التصويري بمنظور جمالي توّاق.

وقد ألّف الطاهر بن عاشور بوعي حصيف (التحرير والتنوير) على غرار (تفسير الظلال لسيد قطب)، ولأنه رأى أن آي التنزيل جميعها لم تخل من فن دقائق البلاغة ونكته، فإنه تحرّى ما وسعه الإمكان عدم إغفال التنبيه على ما يتراءى له من لطائف بلاغية، فعُنِي ببيان وجوه الإعجاز ونكت البلاغة العربية وطرائق الاستعمال[2].

وقد استحضر ضمن إحدى مقدّمات تفسيره وعيه بظاهرة الإعجاز البلاغي في القرآن الكريم يوصفه أساسا لإدراك مكامن الروعة وتنسّم نفحات الفن، ولا يستقيم ذلك إلا من قبيل التصوير؛ فأراد أن يلمّ بنا إلمامة تشفّ عن «بلاغة القرآن ولطائف أدبه

---

1 – المرجع نفسه، ص 180 وما بعدها.

2 – محمد الطاهر بن عاشور، تفسير التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر، تونس، 1984، مج1، ص8.

التي هي فتح لفنون رائعة من أدب لغة العرب حتى ترى كيف كان هذا القـــرآن فـــتح بصائر، وفتح عقول، وفتح ممالك، وفتح أدب غض ارتقى به الأدب العربي مرتقـــى لم يبلغه أدب أمة من قبل».[1] وإنعام النظر في طبيعة التوجيه البلاغي من تفسيره لكثير مـــن المواضع القرآنية التي سنستأنس بشيء منها ضمن الجانب التطبيقي من هذه الدراسة يشي بوعيه العميق بالبعد التصويري في الخطاب القرآني.

ويبدي "بكري شيخ أمين" امتعاضه وتبرّمه من التوجُّه الأدبي الفـــني في دراســـة الخطاب القرآني ولاسيما الجانب القصصي منه، عندما أعلن في الفصل الذي عقده لـــه: «نقول بملء قوَّتنا: إن القصّة في القرآن ليست عملا فنيا مستقلاً في موضوعه، وطريقـــة عرضه، وسير حوادثه كما هي الحال في القصص الفني، إنما القصد فيـــه وســـيلة مـــن الوسائل الكثيرة التي استخدمها لغرضه الأصيل ...»[2]، وقد علَّل موقفه هذا انطلاقا من أن قصص القرآن يَخرج عن الحدود التي رسمها النقاد لأنماط السرد الفني، نحو الأقصوصة والرواية والحكاية[3]. بيد أن دراسته تضمّنت كما يشي به عنوانها (التعبير الفني في القرآن) بذرة من بذور التفكير المعاصر حول موضوع الصورة الفنية وجمالياتها أداء وإيحاء.

ولكن إذا لم يكن هذا النسق القصصي المُعجِز من جنس ما برع فيه الأدبـــاء، فهذا لا يمنع من تثمير تلك الآليات التحليلية التي لا تتجانف وسمات القداسة والتنزيـــه المكفُولَيْن لهذا الخطاب، والتي اصطنعت أساسا لدراسة القصص الفنّي الوضعي، خصوصا إذا كانت فعاليتها ناجعة في تجلية المقصدية التبليغية للقصص القرآني 📖.

وقد أثار هذا الموقف المتحرّج نوعا من الاستغراب لدى "خالد أبي جنـــدي"، فعكف على مناقشته مبيِّنا وجه عدم استقامته من خلال وقوفه على مفهوم القصّة الفنية الحديثة عند نقادها ومنظّريها الغربيّين والعرب، فتوصّل إلى أن عموم تصوراتهم لها «تتفق

---

1 - المصدر السابق، مج1، ص 101.

2 - بكري شيخ أمين، التعبير الفني في القرآن، ص 217 .

3 - المرجع نفسه، ص 216 - 217 .

في أمور كثيرة مع ما طرحه القرآن الكريم من مفهوم للقصة من خلال قصة يوسف»[1]، فالمفهوم الأدبي للقصة يَمتدّ عنده ليشمل جميع المفاهيم المقترحة بشأن القصة الفنية.

وقصارى ما يُستشفُّ من موقف "خالد أبي جندي" أنه نافح بقوّة عن ضرورة تبنّي المنظور الفني الذي لا يخرج عن نطاق الأدبية، فلا داعي إلى تقليص دائرة وعي القرّاء من جهة، ولا داعي إلى التضييق على الباحثين بمصادرة آلياتهم التحليلية الأدبية لكشف معالم الأداء الجمالي في الخطاب السردي المعجِز من جهة أخرى.

ومما يُثلَب على هذا الدارس أنه انطلق في استنتاجه ذاك من الاستشهاد بنبإ يوسف وكأنّه النموذج القصصي الوحيد في نصّ الوحي؛ فحقّا إنه نسق سردي متكامل بتوافره على مواصفات البناء القصصي المعجِز: ﴿نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ بِمَا أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ هَذَا الْقُرْآنَ وَإِنْ كُنْتَ مِنْ قَبْلِهِ لَمِنَ الْغَافِلِينَ﴾، يوسف: 03، إلا أنه لا ينبغي إغفال باقي الأنساق القصصية القرآنية، ثم لا يسوغ أن نجعل من مقوّمات القصة الفنية مقياسا يحكم أدبية القصص القرآني وفنّيات سرده.

لكن ذلك لا ينبغي أن يثنينا عن الإشادة بجهده الذي سعى من خلاله إلى تعزيز وجهة الدراسات الفنية للقصص القرآني، والتمكين لها في ميدان البحث الأدبي، وهذا في سياق القسم التطبيقي من دراسته الذي تخيَّر له سورة يوسف، فتناول تحليل عناصرها وفق مقتضيات أصول المنهج الفني.

وبعد أن قام الباحث "سليمان عشراتي" باستعراض أدبية الإعجاز لدى القدامى والمحدثين والمستشرقين، وبعد أن وقف عند دراسة المنحى الفني في أدبية الخطاب القرآني، متملّيا رؤى "سيد قطب" و"مالك بن نبي" و"محمد أركون"، التفت إلى أدبية التبليغ القصصي القرآني، فبدأ أولا بتمييز ضربين من البنية القصصية، كما تجلّت في هذا

📖 – وتخالف نظرته التحليلية موقفه النظري، وذلك عندما استنام كليا إلى جانب من نظرية التصوير الفني "لسيد قطب" من حيث لم يشأ التصريح بذلك . ينظر حديثه عن عناصر القصة في القرآن، ص 221، وما بعدها.

1 – خالد أحمد أبو جندي، الجانب الفني في القصة القرآنية، منهجها وأسس بنائها، ص 126.

الخطاب: **أولهما**: القصة المُغلقة أو المُكتَملة، وهي النمط السردي الذي انفرد بذكره موطن قرآني واحد فريد في سورة قرآنية واحدة، و لم يتكرّر فيما عدا ذلك، ومن ذلك قصص يوسف وأصحاب الكهف وسليمان، كما أُدرِج ضمن هذا الضرب القصص الذي أخذ إطارا مَثَليا نحو قصص صاحب الجنتين. **أما الثاني**: فهو القصة المفتوحة، وقصد بها السياق السردي المتعلّق بسيرة نبي أو رسول غالبا، والوارد في أكثر من سورة، نحو قصص إبراهيم وموسى[1].

و لم يكتف بالوقوف عند حدود هذا التمييز فقط، بل ذهب إلى أبعد من ذلك حينما راح يبسط التحليل والنقاش بشأن القصّة المُغْلَقة والقصة المفتوحة، مُوليا عنايته بالمنظومة السردية القصصية، وأدبية الحدث في هذين الضربين، وذلك من خلال تفحُّص عيّنات من السرد الإعجازي تعزيزا للغاية التوضيحية.

و لم يغفل توصيفه أدبية الإعجاز في علاقتها مع الزمن السردي وأشكاله، وفاعلية المكان، وتموقع الحدثية، وفاعلية الحوار في الخطاب القصصي القرآني، فتلك محطّات حاسمة استوقفت فطنة الباحث الذي بدا تذوّقيا في غالب مناحي تماسه مع الظاهرة الأدبية الإعجازية، وجاء تجاوبه مُركَّزا بالقدر الذي تقتضيه حاجة المُكاشفة الأدبية وطبيعتها.

وقد أدرك ضرورة التملّص من الآليات الإجرائية التي حدّدها منظور السردية الوضعية بشتى تجلّياتها الروائية والقصصية والحكائية، إيمانا منه بعدم نجاعتها في تناول الخطاب السردي الإعجازي، وتحليله، لذلك رأيناه يرفض التعويل على هذه العُدَّة التي «لا تنسجم مع المعطى السردي القرآني، المُفارق جذريا للمُعطى الوضعي، من حيث مصدرية الحدث السردي المحيلة على الله، والمُحددة الغاية في السعي إلى تحقيق الفاعلية لدى المُتلقّي لمعانقة عقيدة التوحيد»[2]، أي لذلك البون العريض الكامن بين طبيعة

1 - سليمان عشراتي، الخطاب القرآني، مقاربة توصيفية لجمالية السرد الإعجازي، ص 69 وما بعدها.

2 – المرجع نفسه، ص 195 .

الفاعلية القصصية الإنسية التي قد تتقبّل مثل ذلك المنظور الإجرائي، وبين طبيعة فاعليـــة القصّ الإعجازي الصادر عن الذات الإلهية.

أما العُدَّة الإجرائية الحداثية الطموحة التي تخيَّرها الباحث لدراسته فلم تكن لتثنيه عن التشبّث بروح الخطاب القرآني في مستوى تساميه وتفوّقه وجلاله، فقد تمكَّن إلى حدّ كبير وعلى نحو لم نقع عليه – في حدود تخميننا واطلاعنا – عند غيره، من المحافظة على حضور المقاصد الترشيدية التي تتغيّاها العقيدة الإسلامية السمحاء في عمليـــة مكاشـــفة مناحي الأدبية في النسق السردي الإعجازي.

ولعلّنا نستطيع الجزم بأنه ذهب إلى أبعد من ذلك، حينما سعى لإدماج هـــذه المقاصد ذاتها واستحضارها بغية إشراكها وتفعيلها لاستقصاء مكـــامن الأداء الجمـــالي والفني، وهكذا لم يتجاوز هذا البحث البعد الديني بمحاولة اختزاله وإقصائه، الأمر الذي يُفَسِّر حرصه الشديد على الانطلاق من عمق النصّ وما يحيل عليه من إفضاءات تقريرية يتبدّى بين جنباتها رونق الجمال وبريقه الألمعي .

وقد حاول "محمد الدالي" تلمّس نتوءات الأدبية في القصص القرآني من خلال دراسته (الوحدة الفنية في القصة القرآنية)، التي اقتصَّ عبرها آثار سابقيه ممن أدلوا في هذه القضية بآرائهم، مستنيرا بما توصَّلوا إليه من نتائج اكتسبت مشروعيتها من جدّية في الطرح والتعمُّق في التحليل والدراسة.

فبعد أن عدّد المناحي التي انبثق منها الفن في القصص القرآني[1]، التفت إلى الحديث عن منهج القصص القرآني، وبيّن أنه ليس منهجا تاريخيا مجرّدا، بل هو منهج موضوعي فني وجداني حتى في عرض القصص التمثيلي الذي يستند إلى معطيات واقعية أيضا، بعيدا عن عوالم الأخيلة، كما بيَّن أن هذا المنهج نفسي في شموليته لما كانت فاعلية القصّ الإلهي تُعنى بالتحليل النفسي للأشخاص والأبطال. ومضى بعد ذلك في بيان أنواع القصص في الخطاب القرآني، موضّحا أن الغاية الدينية ما كانت لِتُشيح بوجهها عن

1 – محمد الدالي، الوحدة الفنية في القصة القرآنية، ص 10، 13.

نفحات الفنّ الذي سوَّغ فاعلية ما قد يبدو لأول وهلة تكرارا في السرد الإعجازي، بينما هو في حقيقته إشارات وعظية عُرضت وفق المنهج الفني في حلقات اقتضاها سياق التنزُّل، فانطوت كل منها على الجدّة والتميّز ليشكّل تضافرها مسحة جمالية تَزيَّن بها الغرض الديني العام ضمن السرد الإعجازي.

وقد تنبَّه هذا الباحث إلى فاعلية الإيقاع الصوتي، الذي يُعتبر إحدى المُرتكزات التي قامت عليها أدبية الإعجاز القصصي في القرآن بلا ريب، ذلك أن جمالية بناء الفاصلة القرآنية، وتخيّر النمط الصوتي الملائم من خلال اعتماد أحادية حرف الروي، كان لهما وقعهما السحري العجيب في انسيابية السرد الإعجازي بشقّيه: الوصفي الإخباري، والتخاطبي الحواري وتتابعه في تناسق بديع، وبالتالي تسويغ تلقّي الوقائع وترسيخ ما تعمل على تشخيصه من صور بمخيال القارئ.

والأدلّة على ذلك من القصص القرآني عديدة، ويكفي أن نحيل على سبيل التمثيل والاستشهاد على القصص الواردة في سورة مريم التي أسهم البعد الإيقاعي المتوازن في تفعيل أدبيتها إلى حد بعيد على غرار سائر الأبعاد والمناحي الأخرى، وتنبّه أيضا لتحديد معالم الشخصيات وأثرها في تفعيل الحدث السردي الإعجازي، وبنية الحوار، وتصريف طرائق العرض الفني الذي خدم كثيرا البعد التبليغي. لكنّه أغفل بالمقابل أدبية الحيّز والزمان على الرغم من أثرهما البارز في بلورة أدبية الخطاب القصصي في القرآن الكريم، وتشكيل أدائه الجمالي الفني.

ثم إن خصوصية الخطاب القصصي القرآني المتفرّد مصدريا ووظيفيا وتبليغيا تسمو به عن وصفه بما هو حقيق بدائرة الإبداع الإنسي، فلا نرى مسوّغا يسمح بردّ هذا النسق القصصي المُعجِز إلى ظاهرة المحاكاة[1] التي قد تنطبق كما ذهب إلى ذلك "أرسطو" في (فن الشعر) على الإبداع الفني الوضعي.

---

1 – محمد الدالي، الوحدة الفنية في القصة القرآنية، ص 200.

ولا يزال تعاطي الدارسين والعلماء مع موضوع التصوير الفني في الخطاب القرآني متواصلاً، خلال عصرنا ضمن مجال الدراسات الفنية واللغوية للقرآن الكريم، نحو فاضل صالح السامرائي الذي وجّه الموضوع توجيها لغويا وسياقيا، وأكسبه دينامية وحيوية من خلال رصيد منجزاته العلمية القيّمة التي نذكر منها (لمسات بيانية)، (التعبير القـــرآني)، (بلاغة الكلمة)، ومن هؤلاء أحمد ياسوف في منجزه (دراسات فنية في القرآن الكـــريم)، ناهيك عن بحث آخر له يتماهى موضوعه مع الخطاب القرآني موسوم بـــ (الصورة الفنية في الحديث النبوي الشريف)، ومنهم أيضا محمد الصغير علي بناني في كتابـــه (الـــصورة الفنية في المثل القرآني).

ولا شكّ أخيرا في أن هؤلاء جميعا – وإن اختلفت مناهجهم ومنطلقاتهم المعرفية النظرية وأدواتهم الإجرائية– أدركوا بعمق أن هذا الخطاب لا يزال يفترّ للعيون عن لآلئ ودرر تصويرية ثرّة وبديعة من شأنها أن تغري نهم الدارس للإقبال عل استكشافها وتملّيها بحسّ تذوُّقي ورؤية فنية جمالية بمنأى عن الهاجس النقدي الذي لا تسوغ المراهنة عليه في هذا المجال، فتضافرت جهودهم لتؤسّس نظرية قراءة خاصّة ببلاغة الخطـــاب القـــرآني وأديبته، تراعي في عمومها قداسته وخصوصيته الإعجازية.

الفصل الثاني:

مقوّمات الصورة الفنية في الأدب

(مُحدِّدَات الفهم)

لا يمكن دراسة الصورة الفنية بمعزل عن جملة من المحدّدات التي أخذها الدارسون بعين الاعتبار، وحاولوا في ضوئها تبيّن دينامية التصوير الفني في الشعر بخاصّة والأدب بعامّة، ولا ريب في أن المواقف التي سبق إيرادها تشي بأن «هناك عددا من العوامل تدخل في تحديد طبيعتها كالتجربة والشعور والفكر والمجاز والإدراك الحسِّي والتشابه والدقّة...»[1]. فحقيقة الصورة الفنية تقتضي أن تكون مشروطة بعناصر متشابكة أفرزتها طبيعتها، و لم نجد من الدارسين من أغفلها وتغاضى عن قيمتها، إلا أنهم اختلفوا في تحديد هذه المقوّمات بحسب اختلاف النظريات التي تؤطّر جهودهم. ولسنا ندّعي بأننا سنلمّ بها جميعها، فذاك ضرب من المحال، وإنما نسعى بالقدر الذي تفي به حاجة البحث إلى تحسّس أهمّ تلك المحدّدات والتي كان منها الخيال والتجربة والمظاهر البيانية واللغة والتقديم الحسي للمعنى والبعد التجريدي.

1 – أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهجا وتطبيقا، ص 143.

المبحث الأول: فاعلية الخيال

لما كان همُّنا ضمن هذا الجانب التأسيسي التنظيري استكناه طبيعة الصورة، فلا مناصّ من أن نلمّ بقضية الخيال بالقدر الذي يفي بغرضنا، حتى يتسنّى لنا بعد ذلك الوقوف عند الخطوط الفارقة المميّزة ما بين طبيعة الصورة في الشعر والأدب ككلٍّ، وطبيعتها في الخطاب القرآني، وتحديدا في الجانب القصصي منه، بما ينطوي عليه من عمق إعجازي لا متناهي المستويات. ولهذا فلا ندّعي أننا بصدد التنظير المعمَّق لموضوع الخيال تلك الفاعلية الذهنية التي تُعدّ من وظائف العقل، مهما حاولت أن تتحلَّل أو تتفلّت منه، إذ يكادُ النقاد والدارسون يجمعون على أنها بؤرة ابتكار الصور وتلقّيها معًا، فذاك أمر ليس من شأننا في هذا المقام. ومن ثمة توجّب علينا ههنا إثارة التساؤل الآتي:

إذا كانت الصورة الفنية في الأدب بعامّة والشعر بخاصّة تدين من حيث تشكُّلها بالفضل إلى الخيال الذي لا تخفى بصماته فيها من جهة أدائها المتصل بالمبدع وإيحائها الذي ينصرف إلى المتلقي، فما هي حقيقة هذه الفاعلية العجيبة، وكيف نُظِر إليها على مدى العصور؟ وما هي حدود اشتغالها الفنية ؟

- **مفهوم الخيال:**

الخيال لغة معنَاه الشخصُ والطيفُ، وهو أيضا خشبةٌ تطرح عليها ثيابٌ سودٌ تُنْصَبُ للطَير والبهائم كي تظنُّه إنساناً يُطلق عليها الفزّاعة، وخلت الشيء: ظننته، وخُيِّلَ إليه أنّه كذا آت من التخييل والوهم، ويقال: تَخَيَّلْتُهُ فَتَخَيَّلَ لي نظير قولنا: تصورْته فتَصوَّر لي. والمخيّلة أيضا هي السحابة تَخالها ماطرة لرعدها وبرقها وأخال عليه الشيء: اشتبه وأشكل، وخُيّل إليه أنه دابَّة فإذا هو إنسان، وافعل ذلك على ما خيّلتَ أي على ما أرتْك نفسك وشبّهتْ وأوهمتْ، ونقول لاح الخيال في المرآة[1].

1 - الجوهري، الصحاح، (خيل)، ج4 / ص 1691، وابن منظور، لسان العرب، (خيل)، ج4، ص 264 وما بعدها، والزمخشري، أساس البلاغة، مادة (خيل)، ج1، ص 274، 275.

ويضيف ابن منظور: «والخَيال والخَيالة: ما تَشَبَّه لك في اليَقَظة والحُلُم من صورة»[1]، وقال الأزهري: «الخَيال لكل شيء تراه كالظِّل، وكذلك خَيال الإنسان في المرآة، وخَياله في المنام صورة تِمْثاله، وربما مَرَّ بك الشيء شبه الظلّ فهو خَيال، يقال: تَخَيَّل لي خَيالُه»[2]. وورد في القرآن الكريم قوله تعالى: ﴿قَالَ بَلْ أَلْقُوا فَإِذَا حِبَالُهُمْ وَعِصِيُّهُمْ يُخَيَّلُ إِلَيْهِ مِن سِحْرِهِمْ أَنَّهَا تَسْعَى﴾، (طه: 66)؛ أي: يُشَبَّه إليه[3]. يُستفاد من خلال التحديد الاشتقاقي أن الخيال يشي بمعاني الطيف والظن والتشبّه والوهم والظلّ، مما يوحي بدلالة ما يقابل الحقيقة والواقع.

بيد أن للخيال imagination كلمة أخرى تكادُ تتلبَّس بها وتختلط، وهي الوهم illusion، بحيث تتقاطع الكلمتان في مدلولات اشتقاقية معيّنة، ذلك أن الوهم من خلال ما جاء في معاجم اللغة يفيد معانٍ متجاورة إلى حدّ ما أهمها الغلط والظنّ وإسقاط شيء من الصلاة والحساب ونحوهما سهوا، والتفرّس والتوسّم والتخيّل، وما قد يقع في خلد المرء ويخطر في قلبه فيذهب إليه وهو يريد خلافه، والطريق الواسع[4]، وكأن مجال الوهم قابل لأن يتوسع إذا ما لم يوضع له حدّ.

ويبدو أن المطلوب في التحديد الاصطلاحي إنما هو الخيال وليس الوهم، ذلك أن الخيال إيجابي يحدث في لحظات وعينا، بينما الوهم حالة سلبية تقع في غفلة منا جراء اضطراب ذهني ما. ولعلّ ذلك ما بعث على اختيار لفظة خيال مصطلحا نقديا.

---

1 - ابن منظور، مصدر سابق، مادة (خيل)، ج4، ص 267.

2 - الأزهري، تهذيب اللغة، مادة (خال).

3 - ابن منظور، لسان العرب، مادة (خيل)، ج4، ص 267.

4 - الجوهري: الصحاح، (وهم)، 4 / 1693، وابن منظور: لسان العرب، ج15، ص 415، 416، والزمخشري: أساس البلاغة، ج2، ص 358، وابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج 6، ص 149.

والخيال اصطلاحا «هو القدرة على تكوين صور ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحسّ»[1]. والواقع أن أصل هذا التعريف يرتدّ إلى أرسطو، وقد تأثّر به ابن سينا أيضا[2]. ولا تتحدّد فاعلية الخيال فقط في الاسترجاع الآلي لما تمّ إدراكه حسّيا وفق إطار مكـــاني أو زماني معيّن، وإنما تعيد صياغة تلك المدركات لتؤلّف منها عالما آخر متميّزا، فيتمّ من خلال ذلك إزالة التنافر والتباعد، وتحقيق الانسجام والوحدة[3].

إنه «تلك القوّة التركيبية السحرية التي تكشف لنا عن ذاتها في خلق التوازن، أو التوفيق بين الصفات المتضادّة أو المتعارضة، بين الإحساس بالجدّة، والرؤيـــة المباشـــرة، والموضوعات القديمة المألوفة، من حالة غير عادية من الانفعال، ودرجة عالية من النظام، بين الحُكم المُتيقّظ أبدا وضبط النفس المتواصل والحماس البالغ والانفعـــال العميـــق»[4]. فالخيال وفق هذا التصوّر فاعلية ابتكارية تشعّ من الذات، يناط بها التحليل والتركيـــب وضبط التوازن بين شتى الأجزاء، وصهر الملكات في بوتقة الإبداع الشعري الذي تُعزى سمات النضج فيه إلى حيوية الخيال وتماهيه مع عناصر التجربة[5].

1 – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 13.

2 – عاطف جودة نصر، الخيال – مفهوماته ووظائفه، الشركة المصرية العالمية، القاهرة، ط.1/ 1998، ص 10.

3 – المرجع السابق، ص 13.

4 – ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ت. مصطفى بدوي، الأنجلو المصرية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر،القاهرة، 1961، ص 312.

5 – مصطفى السعدني، التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، دار المعارف، الإسكندرية، د.ت. ص 51.

المبحث الثاني: مقولة الخيال في مختبر الدارسين

أ – فكرة الخيال عند الإغريق:

نرتئي الحديث عن موضوع الخيال في الفكر الإنساني قاطبة وفق منظور تاريخي نستهلُّه من حيث جذوره التي ترتدّ إلى معقل الفلسفة اليونانية القديمة، التي أمست منارة لطالما تشرَّب منها الدارسون العرب والغربيون على السواء قديما وحديثا، وانطلقوا منها في تأصيل شتّى قضايا النقد والبلاغة، على البون الشاسع من حيث الخصوصية الحضارية لكلّ من الثقافتين العربية والغربية.

يكتنف موقف "أفلاطون" بشأن الخيال نوع من التعارض والغموض، ذلك أنه حطّ في سياق من قيمة الفنطاسيا أو المخيّلة على اعتبار أنها وظيفة للنفس الغير سامية، التي غدت عنده أساس الوهم والخطأ، وراح يعترف في سياق آخر بقدرة الخيال على استحضار الرؤية الصوفية التي تسمو على ما يتناوله العقل. وفي سياق ثالث انتهى أفلاطون فيما نقله عنه فلوطرخس إلى أن الحواس اشتراك قوّة النفس وآلة البدن في إدراك الشيء الخارجي بوساطة الفنطاسيا. وفي سياق رابع عدّ أن التخيّل والتذكّر وإدراك المحسوسات المشتركة وظائف للعقل لا للحسّ. والتخيّل عنده يرسم في النفس أشباه الأشياء المُدرَكة بالحسّ الذي يأخذ منه موضوعاته فتصبح مادة للتفكير[1].

ولئن عدّ "سقراط" خيال الشاعر ضربا من «الجنون العلوي»[2]، فإن "ديمقريطس" ذهب إلى تفسير التخيّل صادرا عن مذهبه الذرّي بأنه تقابل الأشياء بالذرات النفسية[3].

---

1 – ينظر: عاطف جودة نصر، الخيال – مفهوماته ووظائفه، ص 7، 8.

2 – إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، د.ت، ص 142.

3 – ينظر: عاطف جودة نصر، الخيال – مفهوماته ووظائفه، ص 9.

يقول "أرسطو": «إن التوهُّم حال يتخيّل لنا فيها شيء ليس بموجود بالحقيقة»[1]. يتراءى لنا من تعريفه هذا أنه يخلط ما بين الخيال والوهم📖، ويرى أن الخيال يعدُّ قاصرا إذا ما تفلّت من إسار العقل، وإن كان في سياق آخر قد قرّر أنه ليس بوسع القدرة العقلية أن تضطلع بدورها بمنأى عن الخيال[2]. ويحدّد أحد الباحثين فهما آخر لأرسطو، ذكر فيه أن الخيال فاعلية تترتّب عن الإحساس، إذ لا يمكن للخيال أن يوجد بدونه، والتصوّر conception مرهون بوجود الخيال والإحساس معا، ومن ثمة يتَّضح أن الخيال والتصور ليسا بالمتطابقين[3].

وارتبط التخييل عند "أرسطو" بالأقاويل الشعرية الكاذبة خلافا لضروب الأقاويل الأخرى[4] 📖، «ولهذا كان للتخييل في الشعر قيمة العلم في البرهان، والظنّ في الجدل، والإقناع في الخطابة»[5]. وهذا التخييل هو ما يُطلق عليه المحاكاة، ثم لا ينبغي أن يُفهم من صفة الكذب ما يطعن في قيمة الشعر.

وينتهي "بوتشر Butcher" الذي فهم نظرية المحاكاة الأرسطية على أنها تعبير عن وقْع العالم على مخيّلة الفنان، إلى أن أرسطو لم يتعامل مع مَلَكة التخيّل (فنطاسيا) بوصفها قوة ابتكارية لها وقعها الخاص في تقديم عالم خاص يتآلف فيه الفكر والحسّ،

---

1 – اسحق بن حنين، كتاب أرسطوطاليس في النفس، تح. عبد الرحمن بدوي، النهضة المصرية، القاهرة، 1954، ص 69.

📖 – أورد الباحث عاطف جودة نصر في سياق استعراض فهم أرسطو للخيال بما يشي بأنه يميّز بينه وبين الوهم، وبين التفكّر. ينظر: الخيال – مفهوماته ووظائفه، ص 71.

2 – ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط.1، 1982، ص 117.

3 – عاطف جودة نصر، الخيال – مفهوماته ووظائفه، ص 5.

4 – أرسطو، فن الشعر، ص 177.

📖 – والضروب الأخرى هي: الأقاويل البرهانية والخطابية والجدلية والسوفسطائية.

5 – إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 218.

وتتكيّف ضمنه عناصر التجربة ومادتها الخام. ولعلّ هذا ما يعلّل في نظره أن أرسطو لم يحتفل في (فن الشعر) بملكة التخيُّل من قريب أو من بعبد[1].

إلاّ أن "موراي بوندي Murray Bundy" افترض في كتابه (نظرية الخيال في الفكر القديم والوسيط) أن لدى أرسطو آراء تتعلّق بوظائف ملكة التخيّل في الشعر والفن الجميل بعامة، ويعلّل إغفال "أرسطو" الحديث الصريح عن التخيّل ضمن كتابه (فن الشعر)، وتحاشيه استخدام كلمة فنطاسيا بقصد واع منه لئلاّ يعترض أفكاره الجديدة أيّ إشكال يترتّب عن الخلط بين تصوّره لمفهوم الفنطاسيا قياسا إلى مفهومها القديم لدى من سبقوه[2].

ب – موقف العرب القدامى من الخيال:

أما العرب القدامى فعلى الرغم من إيغال موروثهم الشعري في عوالم الخيال ومظاهره التصويرية التي تجلّت في التشبيه والمجاز، إلا أن اهتمامهم النظري بالموضوع بات محتشما، اللهم إلا استثنينا طبيعة فهمهم لمصدر الإلهام الشعري، فقد راحوا يفسّرون تلك القوة الذهنية تفسيرا أسطوريا يقرنُها بكائنات غير مرئية، فذكروا شياطين الشعر والتابع والرئي، واعتقد بعضهم بإلهامهم، زاعمين أنهم ينفثون الشعر على ألسنتهم[3]. ولعلّ تلك الساعة التي نصح بشر بن المعتمر بتحرّيها أن تكون مواتية للخيال الإبداعي[4].

ومع ذلك يمكن الذهاب إلى أن التصور القديم للخيال لدى العرب القدامى أبعد ما يكون عن التصور الحديث، وقد قرّر "محمد غنيمي هلال" في هذا السياق أنه «من العيث أن نربط بين الخيال والصورة في النقد العربي القديم، لأن كليهما ذو مفهوم

---

1 – نقلا عن: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 23. وقد ضمّن بوتشر موقفه في دراسته: أرسطو ونظرية الشعر والفن.

2 – نقلا عن المرجع نفسه، ص 23.

3 – الجاحظ، الحيوان، ج6، ص 225 ، وما بعدها، وإحسان عباس، فن الشعر، ص 143، 144.

4 – ينظر: الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 135.

مستقلّ عن الآخر، والربط بينهما – في مفهومهما الحديث – لم يوجد إلا منذ عهد قريب، أما وجوه البلاغة التي قد تتصل بالصورة في ناحية من نواحي مفهومها القاصر، فلم ترتبط عند أولئك النقاد بالخيال ولا بالصورة، وإنما كانت صلتها عندهم بالقدر الذي فهموه من نظرية المحاكاة كما عرفوها من أفلاطون وأرسطو»[1].

لقد احتفت بيئة الفلاسفة الإسلاميين بمفهوم الخيال، بفضل ما تطرّق إليهم من ترجمات للفكر الفلسفي الإغريقي، وما لقيه من اهتمام دارسينا القدامى بلغ حدّا من الشغف دفعهم إلى تشرّب روافد هذا الفكر، في غياب تفكير تنظيري حول الخيال الذي لم يكن يعني لديهم إلا المعنى المعجمي الدارج الذي يفيد توهّم شيء غير موجود أصلا، لهذا بات من غير الممكن ربط الشعر نظرا لموقعه الأدبي المتميّز بالخيال كَوَهْم، فالشعر كما أُثر عن عمر بن الخطاب «علم قوم لم يكن لهم علم أعلم منه»[2]. ومن مظاهر التأثر العربي القديم بالأجواء اليونانية إثارة البلاغيين والنقاد لقضايا اللفظ والمعنى والصدق والكذب والخبر والإنشاء[3].

يجعل الكندي مصطلح التوهّم مرادفا للتخيّل، فهما لديه يقابلان المصطلح اليوناني fantasia، يقول: «التوهّم هو الفنطاسيا قوة نفسانية ومدركة للصور الحسية مع غيبة طينتها. ويقال الفنطاسيا هو التخيّل، وهو حضور الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها»[4]. ولعلّ سبب ازدواج المصطلح العربي يُعزى إلى اختلاف المترجمين في ضبط الكلمة العربية

1 – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 162.

2 – ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 18.

3 – عاطف جودة نصر، الخيال – مفهوماته ووظائفه، ص 197.

4 – الكندي، الرسائل، رسالة (في حدود الأشياء ورسومه)، تح. محمد عبد الهادي أبو ريدة، دار الفكر العربي، القاهرة، 1955، ص 167.

المناسبة، ففي حين اختار اسحق بن حنين كلمة (توهّم)، فضّل قسطا بن لوقا كلمة (تخيّل) ومشتقاتها، وكلاهما من مترجمي القرن الثالث الهجري[1].

يتصوّر فلاسفة الإسلام ولا سيما الفارابي (ت. 339 هـ) وابن سينا (ت. 428 هـ) وجود خمس قوى إدراكية باطنية في مقابل قوى الإدراك الخارجية المتمثّلة في الحواس الخمس، وتدرك هذه القوة الباطنية صور المحسوسات حتى أثناء غيابها، لأنها مخزَّنة فيها، وبالتالي لا تستدعي حضورها. وتتموقع هذه القوى الذهنية الداخلية في الدماغ، بحيث تتوالى لتضطلع كلّ منها بوظيفة معيّنة، وهي كالآتي:

– **أولا: الحسّ المشترك**، وهو فاعلية تتلقّى كلّ الصور المنطبعة في الحواس الظاهرية.

– **ثانيا: الخيال أو المصوّرة**، وظيفتها حفظ ما يقدّمه إليها الحسّ المشترك من الصور التي بلغته من الحواس، حتى ولو بعد غياب تلك الحواس.

– **ثالثا: المتخيِّلة أو المفكّرة**، يُناط بها استرجاع صور المحسوسات المخزّنة في الخيال، وإعادة تشكيلها في هيئات جديدة لم يدركها الحسّ قبلا، فوظيفتا ابتكارية.

– **رابعا: القوّة الوهمية**، وتُدرك بواسطة الصور المؤلَّفة في المتخيّلة المعاني الجزئية الغير محسوسة، مثلما تدرك الشاة من صورة الذئب معنى العداوة والبطش فتفرّ منه.

– **خامسا: الحافظة الذاكرة**، وتشترك مع المصوّرة في الدور، إلا أنها تختلف عنها في أنها تعمل على حفظ ما تدركه القوّة الوهمية من المعاني غير المحسوسة، ويذهب ابن سينا، إلى أن لها وظيفة أخرى، وهي الاستعادة أو التذكّر[2].

ويقترب هذا التصنيف المتقدّم تاريخيا من تصوّر "بلاكمور Blackmur" حينما ميّز بين ثلاثة فاعليات لعلاقة الذهن بالموضوع: أولها الفاعلية الحسّية التي تمكّن من النظر إلى الشيء المادّي picture، أي: انطباع شكله على شبكية العين، وثانيها فاعلية تخيّل

---

1 – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 18.

2 – نقلا عن: جابر عصفور، الصورة الفنية، ص 27 وما بعدها. وقد تحدّث الفارابي عن هذه القوى في رسالة قوانين صناعة الشعراء ضمن فن الشعر، وأما ابن سينا فقد عرض لها في القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفاء.

صورة ذلك الموضوع في الذهن imagine، وثاثها فاعلية الرؤية الداخلية، أو الإبصار بعين الباطن see، فضمن هذه العناصر الثلاثة يتهيّأ لنا الشكل الخارجي للموضوع figure بعد غيابه. فلا ندرك من خلال الفاعلية الأولى سوى صورة الشيء، بينما من خلال المستويين الآخرين ندرك فإننا ندرك الشيء ذاته لا صورته[1].

يمكن أن تنسحب نظرة الأوربيين التي ترى أن مصطلح الخيال نازح من حقل الفلسفة إلى الأدب، على الوعي النقدي التراثي العربي، إذ بدأ يؤدّي دلالات اصطلاحية متميّزة في خضمّ حركة الترجمة، وصار مصطلح الخيال بذلك يستخدم للإشارة إلى فاعلية الشعر وخصائصه، ويصف طبيعة الإثارة التي بحدثها في المتلقّي، وتدين هذه النقلة لدى العرب بالفضل للفلاسفة، وذلك ما قام به الفارابي حين صاغ نظرية المحاكاة لأرسطو على مرتكز سيكولوجي ينبئ عن تمثّل حصيف لمَلكة التخيُّل عند الشاعر، ووعي ناضج لطبيعة الإثارة التخيّلية التي يُحدثها الشعر في المتلقّي[2].

هكذا استطاع الفارابي تعبيد الطريق أمام الفلاسفة الذين جاؤوا إثره نحو مسكويه وابن سينا وابن رشد، مبيّنا لهم وشائج الصلة بين الشعر والتخيّل، ولا يخفى ما في صنيعه ذاك من إثراء للدراسة النقدية عند العرب بوجه عام، وتعميق للوعي بطبيعة الصورة الفنية وعلاقتها بالخيال أو التخيّل خصوصا، ومن ثم بدأ الولوج التدريجي لكلمة (التخيّل) ومشتقّاتها ضمن حقل المصطلح النقدي والبلاغي، وأخذ الأمر يتدعّم أكثر فأكثر مع لبنات ابن سينا وابن رشد التي دعّمت صرح الفلسفة الإسلامية، إلى أن انتهى الأمر إلى ذروته مع حازم القرطاجني خلال القرن السابع.

يرى حازم القرطاجني (ت 684 هـ) أن «التخييل في الشعر يقع من أربعة أنحاء: من جهة المعنى، ومن جهة الأسلوب، ومن جهة اللفظ، ومن جهة اللفظ والوزن،

---

1 - ينظر: نعيم اليافي، تطوّر الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص 87.

2 - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 21. وينظر أيضا: خالد الزواوي، تطوّر الصورة في الشعر الجاهلي، 2000، ص 22.

وينقسم التخييل بالنسبة إلى الشعر قسمين: تخييل ضروري، وتخييل ليس بضروري ولكنه أكيد أو مستحبّ... والتخاييل الضرورية هي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ، والأكيدة والمستحبّة تخاييل اللفظ في النفس، وتخاييل الأسلوب وتخاييل الأوزان والـــنظم، وآكـــد ذلك تخييل الأسلوب»[1]. يتضح من ذلك أن التخييل عنده مفهوم عام وشـــامل لجميـــع عناصر الشعر من حيث المحتوى والشكل، وإن تفاوتت ضرورته من عنصر إلى آخر.

ويورد حازم تقسيما آخر للتخييل باعتبار متعلّقاته فيرى أنه نوعان: «تخيّل المقول فيه بالقول، وتخيّل أشياء في المقول فيه وفي القول من جهة ألفاظـــه ومعانيـــه ونظمـــه وأسلوبه؛ فالتخييل الأول يجري مجرى تخطيط الصور وتشكيلها، والتخيـــيلات الثـــواني تجري مجرى النقوش في الصورة، والتوشية في الأثواب، والتفـــصيل في فرائـــد العقـــود وأحجارها، وتلك الصيغ والهيئات هي التخاييل الثواني... فهي تجري من الأسماع مجرى الوشي في البرود، والتفصيل في العقود من الأبصار»[2].

لعلّ مدار هذا التصنيف هو تصوُّر الموضوع والأداة، أو على ما يطلق عليه النقاد المُحدَثون بثنائية المضمون والشكل. ولا يقصد حازم هنا بالتخيُّل الثاني ما عناه كولردج بالخيال الثانوي. وينطوي النص هنا على تمييز بين التخيّل الإجمالي المتعلّـــق بتخطـــيط القصيدة وهندستها وهو المراد بتخيل المقول فيه بالقول، وبين التخيّل التفصيلي، الـــذي يتصل بالصيغ والهيئات والتراكيب[3].

وفيما يتصل بطبيعة علاقة التخييل الشعري بالمتلقّي يقول حـــازم: «والنفـــوس تتخيّل بما يخيَّل لها الشاعر من محاسن ضروب الزينة فتبتهج لذلك، ولهذا نقلوا إلى بعض الهيئات اللفظية التي من هذا القبيل أسماء الصناعات التي هي تنميقات في المـــصنوعات،

1 – منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح. محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966، ص 127.

2 – المصدر نفسه، ص 90.

3 – عاطف جودة نصر، الخيال – مفهوماته ووظائفه، ص 230.

فقالوا: الترصيع والتوشيح والتسهيم من تسهيم البرود...»[1]، فللتخييل صدى نديّ ووقع أخّاذ يحدثهما في المتلقّي، فيُفتَن به كما يفتن لمرأى سائر الحرف، الأمر الذي حدا بالقدامى إلى استعارة صفاتها لفنون الكلام.

ومما يشي بإلمامه الواسع بالموضوع أنه راح يصرِّف للتخاييل ثمانية أحوال، عزا نصفها **إلى التخيُّل الكلِّي الأوّل** وحصرها في مقاصد غرض الشاعر الكلية، وأساليبها، وترتيب المعاني وتشكّلها، وقيامها في الخاطر في عبارات تليق بها، وردّ النصف الآخر من تلك الأحوال إلى **التخيُّل الجزئي الثاني**، وحصرها في تخيُّل المعاني معنى معنى وفق الغرض، وتخيّل ما يكون زينة للمعنى وتكميلا له، وتخيّل مقدار الوزن وما يكون من وقعه على النفوس، ومنها أن يتخيّل في موضع القافية الذي تقصر فيه العبارة عن أداء المعنى، معنى ملحقا بذلك المعنى[2].

إن تصوُّرا دقيقا كهذا ليعكس تأثُّر الرجل بمنهج المناطقة التحليلي، في انتقالهم من العام إلى الخاص، أو من الكلّي إلى الجزئي في نظرتهم إلى شتى القضايا، كما يبرز أنه أخضع جميع مقوّمات الشعر الفنية دون استثناء إلى الخيال، و لم يقصره على جانب معيَّن دون آخر. وهناك أمر آخر حقيق بالتوقّف عنده فيما يتصل بتصور حازم للخيال يندرج ضمن إشارته إلى علاقته باللذّة، متّكئا في ذلك على ابن سينا[3]، فرأى أن «الصور القبيحة المُستبشَعة تكون صورها المنقوشة والمخطوطة والمنحوتة لذيذة إذا بلغت الغاية القصوى من الشبه بما هي أمثلة له... لا لأنها حسنة في أنفسها، بل لأنها حسنة المحاكاة لما حوكي بها عند مقايستها به»[4].

---

1 - المصدر السابق، ص 90.

2 - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 93، 94.

3 - ابن سينا، فن الشعر، من كتاب الشفاء، تح. عبد الرحمن بدوي، النهضة العربية، القاهرة، 1953،ص171، 172.

4 - المصدر السابق، ص 85، 86.

والواقع أن "أرسطو" سبق أن قرّر المعنى نفسه حين لاحظ في إطار نظرية المحاكاة نزوع الإنسان وميله إلى رؤية الموضوعات مصوّرة محكمة التصوير، حتى ولو بـــدَت في الواقع بمنظر قبيح مُنكَر، نحو تصوير المشاهد الفظيعة التي يستهجنها الطبع وبنفر منـــها، فالعبرة إذن بإجادة التصوير. فنحن نستحسن المشاهد التي تبلغ فيها المشابهة ذروتها حين نكون بإزاء ما يبعث على الألم، كمشاهد الحيوانات الدنيئة والجثث الميّتة وصور الدمار والحروب ونحوها[1].

إن هذا الأمر يفضي إلى التمييز بين مستويين من الجمال، هما الجمال الطبيعـــي والجمال الفني، إذ أن «الجمال الطبيعي حسبما يرى كانط «هو الشيء الذي تتوافر لـــه صفة الجمال»، أما الجمال الفني فهو «التقديم الجميل للشيء»، بصرف النظر عمـــا إذا كان هذا الشيء نفسه جميلا أم لا[2]. ويضيف أحد الدارسين بهذا الصدد قائلا: « فقـــد يكون التقديم جميلا لشيء قبيح طبيعة، فيُعَدّ جمالا فنيا لجمال الصور الشعرية، أو لجمال المشاعر التي يضفيها الشاعر على الشيء القبيح»[3]. فالجمال الفني يُعزى إلى الذات بمـــا تنطوي عليه من تجارب شعورية وأحاسيس وأخيلة وقيم ذاتية أولا، وإلى طبيعة العمـــل الفني نفسه، مما يبعث على الافتتان أو النفور ثانيا[4].

فالفنان لا يثنيه شيء عن التماس اللذَّة، مادامت نظرته مفارقة لنظرة الأشخاص العاديين، وما دام همُّه إضفاء الجمال على الموضوعات كلّها حتى تلك التي تـــستثير الألم. ولا يستقيم له ذلك إلا بالحذق في التخييل والبراعة في المحاكاة، فإذا ما حدث العكـــس

---

1 - أرسطو، فن الشعر، ص 79.

2 - ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 355، ومحمد زغلول سلام، النقد الأدبي الحـــديث، أصـــوله واتجاهاته ورواده، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ت.ط، ص 5.

3 - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 355.

4 - المرجع نفسه، ص 386.

وطرأ التقبيح فنيا على الموضوع الجميل واقعيا، فإن الأمر لا يدخل في نطاق المحاكاة، لأنه لا يتسق وطبيعتها، بل لا يعدو أن يكون ضربا من التشويه[1].

يُستشفُّ من طرح حازم الذي عاينّاه من خلال هذه الوقفات أنه توخّى منهجيا إلى حدّ يعيد أسلوب الفلاسفة والمتكلّمين والمناطقة، وهو ما يترجمه إسقاطه للتصنيف المنطقي الذي استعاره منهم على المعطى النقدي، وقد ألمح إلى ذلك أحد الدارسين الذي عدّ حازما من النقاد والبلاغيين الذين لفّوا لفّ الفلاسفة من خلال صياغتهم التخييل في قوالب المنطق[2]. كما تُستنتج إفادته من المنظور الفلسفي للخيال وتمثُّله العميق له. كما اجتهد ما أمكنه الأمر، وحسب الأدوات المتاحة أمامه، في تحديد مناحي الخيال بدقّة متناهية، فقد سعى بثقافته البلاغية ووعيه النقدي إلى وضع لبنة جوهرية من لبات مفهوم الخيال الإبداعي عند العرب.

أما الزمخشري (ت. 538 هـ) فنرَاهُ من خلال إجرائه التطبيقي بربِط التخييل بمفهوم التصوير في القرآن الكريم ويجعله مرادفا له، وهو ما سبق بيانه في هذه الدراسة📖. وهذا الربط بين مصطلحي التصوير والتخييل يعكس وعيا بلاغيا عميقا، إذ لم يُقْصِ من حسبانه جدل الفلاسفة إزاء قصية الخيال.

أسبغ المتصوّفة على الخيال قدرا عاليا من القداسة في الفكر العربي، ذلك أنه يمكّن من إماطة اللثام على ضرب حيوي من المعرفة، والإلمام ببعض الحقائق المتعالية، التي لا ينفذ إليها العقل الفيلسوف، خلافا للصوفي الذي « يعتمد كلّ الاعتماد على البصيرة، والحدس، ويثق بالنشوة الروحية الغامرة، وبالخيال المحلّق الذي يسمو حتى يدنو من الحقيقة الإلهية ويحوم حول حماها»[3].

---

1 – عاطف جودة نصر، الخيال – مفهوماته ووظائفه، ص 216.

2 – المرجع نفسه، ص 197.

📖 – ينظر الصفحة 95 من هذه الرسالة.

3 – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 48.

والأدب العرفاني لدى المتصوّفة ليس بدعا في المطابقة بين نظرية محدّدة في الخيال وبين الإبداع، ولعلّ "محي الدين بن عربي" (ت. 640 هـ) وهو ينافح عن مبدأ وحدة الوجود الذي جعل منه مذهبا صوفيا📖 خير من يجسّد هذه المطابقة وفق عالمه الخيالي المتميّز وصفه بأرض الحقيقة أو ما يسمّى أرض الخيال السماوية، وقد توخّى الصياغة الفنية في وصفها[1]. والحال نفسه كان مع ابن الفارض والحلاج والسهروردي وغيرهم ممن سلكوا مناهج روحية شتى في عالم التصوّف.

وقد رأى "ابن عربي" في الفتوحات المكية أن الخيال أعظم قوّة خلقها الله، ومن هنا يسوّغ تأويل قول النبيّ ﷺ آمرا: (اعبد الله كأنّك تراه) ؛ بأن رؤية الله غير مستحيلة بعين الخيال، مادامت متعذّرة بعين البصر، بل إنّه راح يصرّ على المعرفة بمرتبة الخيال، ويزعم أن من لا دراية له بها فإنه لا دراية له البتّة، ويشترط حصوله لدى العارفين[2].

فالخيال الصوفي «سبيل الكشف والفيض ووسيلة إدراك الحقيقة المترفّعة عن عالم المادّيات والمنافع»[3]، ويتأبّى عن الزلل والخطأ لأنه «نور يكشف ستار الظلمة الذي يحجب الأشياء، إذن يجب أن ينسب الخطأ إلى القوة التي تصدر الحكم وهي العقل... حتى لا ينسحب الحكم بالخطأ والفساد إلى الخيال، وهو بريء منه»[4].

📖 – هو مذهب صوفي يرى أن الوجود كلّه وحدة، واحدة فلا خالق ولا مخلوق، الكلّ عين واحدة، وحقيقة واحدة في زعمهم تعدّدت وجوداتها، وتغيرت صفاتها ولكنها شيء واحد. يقول زعيم هذا المذهب محيي الدين بن عربي: «وقد ثبت عن المحققين أنه ما في الوجود إلا الله، ونحن إن كنا موجودين فإنما كان وجودنا به، فما ظهر من الوجود بالوجود إلا الحق، فالوجود الحق وهو واحد، فليس ثم شيء هو له مثل، لأنه لا يصح أن يكون ثم وجودان».

1 – عاطف جودة نصر، الخيال – مفهوماته ووظائفه، ص 155 وما بعدها.

2 – ينظر: محمود قاسم، الخيال في مذهب محي الدين بن عربي، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، 1969، ص 8، 9. والحديث الشريف أخرجه الأمام أحمد في مسنده، باب المكثرين من الصحبة، رقم الحديث: 5881.

3 – بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط.1/ 1994، ص56.

4 – محمود قاسم، الخيال في مذهب محي الدين بن عربي، ص 12.

و لم يسلم الخيال الشعري من مزالق البلاغة القديمة مما عقّد مسألة تلقّي الـــشعر، فقد ألّمت بالصورة من خلال عدّ «الخيال ضربا من المهارة والحيلة والمخادعة، وذلك أن الخيال الشعري لا يبني صورا يتأتّى تحليلها بمقارنة عناصرها بالواقع الخارجي، فالـــصورة دائما ذات كيان نفسيّ وواقع فني ليس هو الواقع المعتاد في غلظته وخشونته»[1]، ويشي هذا الكلام بأن الموقف من الصورة كان قاصرا مما حال دون إدراك طبيعتها ووظيفتها، إضافة إلى أن أخطاء المنظور الفلسفي في بعض جوانبه أفضت إلى الخطأ في مجال التطبيق الشعري، إذ أن عملية الإسقاط الفكري لم تراع خصوصية الإبداع الفني.

ومن العقبات التي انعكست سلبا على فهم الخيال في التراث، أنه ظلّ دائما محاطا بالريبة والتحفّظ والازدراء، وذلك يُعزى إلى محاولة تمثُّله في ظلِّ الاعتبارات الأخلاقيـــة والفنية، لا سيما مع تداعيات قضية الصدق والكذب التي أثارها قدامة بن جعفـــر (ت. 337 هـــ) من خلال مقولة أحسن الشعر أكذبه[2] متأثّرا بالأفكار الفلسفية، وما صاحب ذلك من جدل حام حول القضية[3].

ج – نظرية الغربيين حول الخيال:

وفي العصر الحديث واكب موضوع الخيال تعاقب المذاهب الفنية عند الغـــربيين على الأدب، إذ لم يكن ليُطرح في العموم بمعزل عن مبادئها ومقولاتها المختلفة، بل شكّل إحدى بؤر الجدل الجوهرية المحتدم بينها. ولئن راح المذهب الكلاسيكي ينتقص من قيمة الخيال ويقصي دوره وقيمته الفنية بداعي الاحتكام إلى العقل، راح المذهب الرومانـــسي يحتفي بالخيال ويشيد بوظيفته ويجعل منه أصلا من أصوله الهامة.

---

1 – عاطف جودة نصر، مرجع سابق، ص 325.

2 – قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 14.

3 – للتوسّع ينظر مثلا: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه وآدابه، ج2، ص 77، وحازم القرطاجني، منـــهاج البلغاء، ص 74 – 84، وابن الأثير، المثل السائر، ج3، ص 191. وإحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط.5، 1986، صفحات: 34 و128 و142 و170 و250 و435 و487 و545.

لم تدعم الكلاسيكية حرّية الخيال، ورأى أتباعه أنه مَلكة عظيمة للفنان إلا أنها تظلّ موضع تساؤل، وكان "بوالو"✎ يرى أن الشاعر إذا ما انغمس في الخيال فإنه لن ينتهي إلى الكمال، ذلك أن تلك المَلكة لا يمكن أن يغفلها شاعر حقيقي الشاعرية[1]. وهكذا «انتهى أنصار الكلاسيكية ودعاها إلى ضرورة أن ينضبط الخيال الإنساني بقوَّة العقل وينقاد لها ويخضع لقواعدها. حتى حين ينحرف الشاعر عن الطبيعة، فإن عليه أن يحترم قوانين العقل، وأن تحصره هذه القوانين في نطاق المُحتمل... »[2]. لقد ألجم ذلك الموقف زمام الخيال، وحال دون أن انعتاق التجربة لدى الفنان، وجعله أسيرا للرتابة.

وبظهور المذهب الرومانسي في مقابل الكلاسيكية، لاحت تباشير جديدة أعادت للخيال الشعري اعتباره في الفن، فقد جاء بفكرة متميّزة في طابع الخيال ووظيفته، وبذلك آثَره الرومانسيون على عالم الحقيقة المحدود، لأنه ينطلق بالشعراء إلى آفاق إبداعية لامتناهية[3]. ومن أبرز أعلام الرومانسية نذكر شلينج وكيتس ووليم بليك ووردزورث ولا سيما كولريدج[4] الذي يُعَدّ من أبرز أقطاب النزعة الرومانسية.

والواقع أن كولريدج لم ينفرد بوضع تصوُّر نقدي للخيال، فقد جاءت آراء الإيطالي جيامباتستا فيكو✎ ردَّ فعل لعقلانية القرن السابع عشر، حيث تصوّر الإنسان

✎ - **نيكولا بوالو** - Boileau Nicolas (**1636** - **1711**): ناقد وشاعر فرنسي، بدأ بدراسة اللاهوت بمدرسة بوفيه Beauvais ، ثم درس القانون ليصير محامياً، دون أن يرافع رسميا عن أي قضية رسمياً، تمتاز أشعاره بنزعة أخلاقية هجائية، من آثاره «الأهاجي» و «الرسائل» .

1 - عاطف جودة نصر، مرجع سابق، ص 294، وإحسان عباس، فن الشعر، ص 146.

2 - عاطف جودة نصر، مرجع سابق، ص 295. ويُنظر أيضا: إحسان عباس، فن الشعر، ص 146.

3 - عاطف جودة نصر، مرجع سابق، ص 295.

4 - إحسان عباس، فن الشعر، ص 147، 148.

✎ - **جيامباتيستا فيكو** - **Giambattista Vico** (1668 - 1774)، فيلسوف وسياسي وبليغ ومؤرخ إيطالي من نابولي، له فضل في تطوّر علم التاريخ في أوروبا. ناقد للعقلانية الحديثة، ومدافع عن العصور الكلاسيكية القديمة.

في بدائيته السحيقة التي تمثّلت في عصر الآلهة وعصر الأبطال📖، وتوسّل في تصوّره هذا بالخيال والرموز والأساطير. وتمثّل كولريدج أفكار الألمان على نحو كبير، لا سيما شلينج الذي أعاد صياغة درسه الأكاديمي حول علاقة الفنون التشكيلية بالطبيعة، من خلال محاضرة ألقاها عام 1818 حول الشعر، زيادة على تأثُّره بكانط في كتابيه (نقد الحكم) و(نقد العقل الخالص)[1].

لقد طرح تصوُّرا نظريا جديدا للخيال من خلال مقالاته ولا سيما المقدّمة التي صدَّر بها قصيدته «البحّار القديم»، وميّز بين الخيال الأولي والخيال الثانوي، فالخيال الأولي لدى كولريدج فاعلية حيّة وعامل جوهري ضمن الإدراك الإنساني؛ أي أنه شرط لأجل أن تكون المعرفة الإنسانية ممكنة، لكونه يتبوّأ مكانة وسطى بين الحاسة والفهم. بينما الخيال الثانوي يحايث الإرادة، ومجاله الإبداع الفني، فهو يحلّل ويفكّك ليعيد ابتكار العالم من جديد بعد أن أخفقنا سلفا في تركيبه، ويسعى لإضفاء طابع مثالي على عناصر ذلك الإبداع، وبذلك يتناسب ومطالب الحياة المتأمّلة التي ينثال صداها فيه[2].

يوضّح "كولريدج" الخيال الثانوي بقوله: «إنه تلك القوة التركيبية السحرية التي تكشف لنا عن ذاتها في خلق التوازن أو التوفيق بين الصفات المتضادّة أو المتعارضة، بين الإحساس بالجدّة، والرؤية المباشرة، والموضوعات القديمة المألوفة، بين حالة غير عادية من الانفعال، ودرجة عالية من النظام، بين الحكم المتيقّظ أبدا وضبط النفس المتواصل، والحماس البالغ والانفعال العميق، إنه الإحساس بالمتعة الموسيقية، والقدرة على خلق أثر

📖 – وهناك عصر ثالث تحدّث عنه فيكو هو عصر الإنسان، بيد أنه يعزو أصل الشعر إلى عصر الآلهة وعصر الأبطال، الأمر الذي يفسّر ولوع الشعراء بتوظيف الأسطورة في آثارهم.

1 – عاطف جودة نصر، مرجع سابق، ص 297. ويُنظر أيضا: إحسان عباس، فن الشعر، ص 156.

2 – عاطف جودة نصر، الخيال – مفهوماته ووظائفه، ص 298 و 300.

موحّد من الكثرة، وعلى تعديل سلسلة من الأفكار بواسطة فكرة واحـــدة ســـائدة أو انفعال واحد مهيمن»[1].

لقد مكّنت نظرة "كولريدج" هذه من التفرقة بين الوهم والخيـــال، ذلـــك أن الوهم طاقة تعمل على جمع صور مختلفة وحشدها لشبه ما بينها، أما الخيال فيمثّل الطاقة التي توحّدها وتركّبها[2]. حتى قصائده جاءت تعبيرا فنيا عن نظرية في الخيـــال الثـــانوي تبنّاها وذهب فيها إلى قدرة الخيال الإبداعي على المعرفة الحدسية، وتأسيس رؤى شعرية تدمج المألوف وتفكّكه، وتعيد إبداع العالم واحتواء الحياة[3].

ولم يكن بوسع "وردزورث" الذي وضع للخيال مصطلح «الكيمياء العقلية» أن يتمثّل نظرية كولريدج بوضوح، وهو ما يشي به زعمه بأن كلا من الـــوهم والخيـــال خالق، إذ لم بتمكّن من التمييز بين الخيال العضوي الحيوي، والخيـــال القـــائم علـــى التداعي[4]. وإن وُجد من الدارسين من تراءى له خلاف ذلك، فذهب إلى أنه ميّز بينهما «من حيث يرجع الخيال إلى تأثّرات انطباعية تنجم عن عناصر بسيطة، أما الوهم فيؤول إلى ما تثيره التخيّلات المتراكمة وما في الموقف من تنوّعات مباغتة»[5].

ويُعدّ "وليم بليك" من الشعراء الغربيين الذين حقّقوا الوحدة بين نظرية الخيـــال والإبداع الأدبي، ذلك أن أشعاره في عمومها تبدو تعبيرا عن تصوّر للخيال بوصفه قدرة على تأسيس رؤية صوفية للوجود. فضلا عن "وليم بتلـــر يـــتس W. Yeats" الـــذي يتضمّن شعره روحا خيالية متوقّدة أُشربَت حكمة الشرق وعرفانية مذاهبه الروحية[6].

---

1 – كولريدج، النظرية الرومانتيكية في الشعر، سيرة أدبية، تر.د عبد الحكيم حسان، دار المعارف، القـــاهرة، 1971م ، وينظر: عاطف جودة نصر، الخيال – مفهوماته ووظائفه، ص 298.

2 – إحسان عباس، فن الشعر، ص 150.

3 – عاطف جودة نصر، الخيال – مفهوماته ووظائفه، ص 154.

4 – المرجع السابق، ص 153.

5 – ينظر: عاطف جودة نصر، الخيال – مفهوماته ووظائفه، ص 296.

6 – المرجع نفسه، ص 154.

أمعن الشعراء الرومانسيون بخيالهم في تصوير مرحلة الطفولة، مما يعكس تمجيدهم لحياة الفطرة والبراءة وصفاء السريرة، ووقعوا من هذه المرحلة على ما يواتيهم في التعبير عن عوالم الدهشة والغرابة، وإدراك العالم على نحو سحري[1]. وقد بلغ من قيمة الخيال عند الرومانسيين أن عَدَّه النقَّاد الميزة التي انماز بها شعراء هذا المذهب الأوائل نحو "كولريدج" "ووردزورث" و"كيتس" عن غيرهم من شعراء القرن الثامن عشر، إذ غدا لديهم نظرية عميقة في الشعر، يستحيل أن يستغني عنها[2]. وبذلك فإن «الشاعر العظيم عندهم من يملك طاقات عظيمة من الخيال. وهو في عرفهم أكثر شاعرية ممن يملكون مقدرة وطاقات طاقات عقلية ومنطقية»[3]. لأن الخيال أنفذ إلى الوجدان – وهي أساس التجربة الشعورية – من العقل.

وكان من مظاهر تشبُّثهم بالخيال أن استدعوا الأسطورة والخرافة في أشعارهم، لقربهما من عالم الفطرة، مما يواتي على شحذ الموهبة وإثارة الانفعالات وتحرير النفس من سلطان العقل، ولهذا اعتبر الألماني "غوته" Goethe (1749 - 1832) أنه لا وجود لشعر جيّد دون خرافة[4]. وللأحلام موقع بارز في موقف الرومانسيين من الخيال، ذلك ما يتبدّى من تصور كولريدج حينما ذهب إلى وجود تشابه بينهما من حيث طبيعة المنشأ، إلا أن الخيال يظلّ عنده أكثر رسوخا وفاعلية من كونه أضغاث أحلام[5].

وقد أحصى "ريتشاردز" للخيال ستة معان أبرزها ذاك الذي يستخدم فيه مصطلح الخيال ضمن الممارسة النقدية، وهو المعنى الذي يهمّنا أكثر من غيره حسبه، ويتعلّق الأمر بتصوُّر كولريدج للخيال الذي يعدّ الأنضج باعتباره أهمّ ما أسداه للنظرية

---

1 - ينظر: المرجع نفسه، ص 307.

2 - محمد زغلول سلام، النقد الأدبي الحديث، أصوله واتجاهات رواده، ص 130.

3 - المرجع نفسه، ص 130.

4 - ينظر: المرجع نفسه، ص 130.

5 - المرجع نفسه، ص 131.

النقدية، إذ لا يسع الباحث أن يضيف شيئا إزاءه إلا من قبيل التفسير. فهو القدرة التركيبية التي تعمل على ضبط التوازن بين العناصر المتضادّة أو المتعارضة[1].

وقد عُدّ التخيُّل السمة التي تميّز الأدب[2]، وإن كانت «المخيّلة موضوعا يخصّ كلاّ من علم النفس والدراسة الأدبية على السواء»[3]. وألَحَّ هذا الموضوع على وعي دارسين مثل "فرانسيس غالتون" الذي حاول الكشف عن مدى إمكانية استرجاع الماضي بصريا، واتضح له كيف أن الناس يتباينون من حيث درجة تخيّلهم البصري، بيد أن المخيّلة ليست بصرية فقط، بل هناك الصور الشمية والذوقية والحرارية والضغطية وغيرها. ومن هنا يتعيّن التمييز بين ضربين من المخيّلة هما: المخيّلة المقيّدة التي تعدّ سماعية تنفعل لزوما حتى لو كان الإنسان يقرأ لنفسه، ويشترك فيها جميع القرّاء الأكفاء والمخيّلة الحرّة، وهي بصرية، متحوّلة وتتفاوت من شخص إلى آخر، ومن نمط صوري إلى آخر[4].

د – موقف العرب المحدثين من الخيال:

الخيال حسب "محمد زغلول سلام" أبرز أساليب إظهار قيم الجمال، ذلك أن ألفاظ اللغة ترتبط بمجموعة من الخيالات والصور لدى كافّة الناس ترتدّ إلى طفولتهم، إلا أن هذه الخيالات والصور تتفاوت تبعا للبيئة، فالصور الماثلة بأذهان المُسنّين ليست هي عينها لدى الشباب، وعند العاميين غيرها عند المثقفين، كما يضطلع الخيال بوظيفة الربط بين تلك الصور[5]. ولا تقتصر الصياغة الفنية عنده على مجرّد الإيحاء المتأدّي من أحد الحواس، بل يتدخّل الخيال « فيحدث في النفس الإحساس الجمالي، كما يحدث في العمل

---

1 – ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ت. مصطفى بدوي، الأنجلو المصرية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1961، من ص 309 إلى ص 312.

2 – رينيه ويلك وأوسطن وارين، نظرية الأدب، تر. محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط.2، 1981، ص 25.

3 – المرجع نفسه، ص 195.

4 – المرجع نفسه ، ص 194.

5 – محمد زغلول سلام، النقد الأدبي الحديث، أصوله واتجاهات رواده، ص 13.

الفني نفسه ذلك التناسق في التكوين والتلوين والتنغيم ليربط بين أجزاء الصورة الواحدة أو الشكل الفني الواحد، فيكون له أثره الجميل...»[1].

توقَّف "جابر عصفور" عند مصطلح التخيُّل الشعري وميّزه عن التخييل الشعري، على أساس أن التخيُّل يتعلّق بالشاعر أو ما يُسمّيه بسيكولوجية الإبداع، في حين أن التخييل أمر يتصل بالمتلقّي أو ما وصفه بسيكولوجية التلقّي، وهنا يأخذ على الفلاسفة حينما قصروا عنايتهم على الأخير (التخييل) في حين أغفلوا شان الأول (التخيُّل). والقوة المتخيّلة عنده هي الفاعلية التي يرتكز عليها الشاعر في عملية التخييل الشعري، فهي ما يمدُّه بمادة الصور الجزئية التي ينتقي منها ما شاء من تخييلات[2].

ولما كان التخييل الشعري متّصلا بما يلابس نفس المتلقّي من حالات وجدانية تدفعها إلى الاستجابة على نحو من الأنحاء، فإنه لا يعدو أن يكون ضربا من الإيهام الذي يخادع المتلقّي، ويسعى إلى استثارة قوى اللاوعي لدبه كي تهيمن على قدراته الواعية، وبذلك لا يجد المتلقّي فكاكا من الإذعان للشعر[3]، الذي ليس من شأنه تقديم معرفة ما أو توصيل قناعة، بقدر ما يُعنى بما للكلام من هيئة، تحدث الانفعال[4].

يعتقد "عبد الحميد يونس" أن هناك خطأ حينما نتصوّر أن الخيال يقابل الواقع، واهمين أن الخيال ما جانبه، «ولكن الخيال لا صلة له بالتفريق بين الواقعي وغير الواقعي، والتخيُّل أمر واقعي لا شكّ فيه»[5]، ويسترسل في توضيح الأمر من خلال المثال الآتي: «فأنت إذا نظرت إلى حديقتك أو حديقة جارك.. رأيت الحشائش الخضراء تمتدّ من يمين السور الحديدي إلى يساره، فإنك قد تتخيّل البستاني واقفا يشذّب شجرة، وقد تتخيّل أصحاب الحديقة يتحدّثون أو يحتسون الشاي، وقد تتخيّل هذا كله وراء القضبان أو

---

1 - المرجع نفسه، ص 8، 9.

2 - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 53.

3 - المرجع نفسه، ص 65، 66.

4 - المرجع نفسه، ص 67.

5 - عبد الحميد يونس، الأسس الفنية للنقد الأدبي، دار المعرفة، ط.1، القاهرة، 1958، ص 146.

الأشجار، وتخيّلك هذا واقعي لا شكّ فيه، ولكن الأشياء والمواقف التي تخيّلتها ليس من الضروري أن تكون غير واقعية»[1].

ويعدّ "عاطف جودة نصر" من أبرز من أفردوا موضوع الخيال بالبحث النظري عربيا، وقد غلب عليه شمولية الإلمام بمذاهب الدارسين قديما وحديثا، حتى يكاد موقفه يحتجب عنا، لانكفائه على عرضها، وذكر أن «لقوّة الخيال مظاهر متعدّدة، منها إدراك التماثل في الأشياء المختلفة، أو التخالف في الأشياء المتماثلة...»[2].كما توصّل إلى تحديد نوعين من الإدراك الخيالي: المسافة التخيّلية والتي تعني إدراك الأشياء على بعد مناسب لكي تتجلّى موضوعيّتها. وهناك الاستعارة التي تعمل على تأسيس علاقات بين العناصر، وتتيح تحقيق ضرب من المعرفة الكشفية وتثري العالم وتوثّق صلاتنا به من جديد[3].

المبحث الثالث: الصورة الفنية والتجربة الشعورية

التجربة لغة مصدر مشتقّ من الفعل جرّب، ومنه: «جَرَّبَ الرَّجلَ تَجْرِبةً: اخْتَبَرَه... ورجل مُجَرَّب: قد بُليَ ما عنده. ومُجَرِّبٌ: قد عَرفَ الأُمورَ وجَرَّبها؛ فهو بالفتح، مُضَرَّس قد جَرَّبْته الأُمورُ وأَحْكَمَتْه»[4].

واصطلاحا «يُراد بالتجربة الحالة التي يمرّ بها الشاعر قبل نظم القصيدة وفي أثناء النظم»[5]. وهي مقولة نقدية حديثة لطالما لازمت مفهوم الشعر، وإن كان من النقّاد من يرتئي ربطها بالشعور، لنغدو بذلك أمام إطلاقين: (التجربة الشعرية)، و(التجربة الشعورية). ومهما يكن أمر هذا الاختلاف، فإن التجربة تنطلق من الشعور وهو

---

1 - المرجع نفسه، ص 147.

2 - عاطف جودة نصر، الخيال - مفهوماته ووظائفه، ص 349.

3 - المرجع نفسه، ص 349 – 351.

4 - ابن منظور، لسان العرب، مادة (جرب)، ج2، ص 229.

5 - أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، بغداد، ط. 1، 1989، ج 1، ص 295.

الانفعال الذاتي المتأتّي من رصيد الخبرات والمواقف التي ينخرط فيها الشاعر لتؤول إلى الشعر بما هو انعكاس إبداعي لذلك الرصيد. وبعرّفها محمد غنيمي هلال بقوله: «نقصد بالتجربة الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التي يصوّرها الشاعر حين يفكّر في أمر من الأمور تفكيرا ينمّ عن عميق شعوره وإحساسه، وفيها يرجع الشاعر إلى اقتناع ذاتي، وإخلاص فني، لا إلى مجرّد مهارته في صياغة القول»[1].

بيد أنه يمكننا ترَسُّم جذور هذه المقولة في تراثنا النقدي القديم، حينما أُدرِجَت قضية الصدق والكذب في محكّ الجدل والسجال النقدي اللذين حاما حولها، فلعلّهم كانوا يعنون من وراء الإلحاح على فكرة الصدق صدق التجربة وأصالتها التي تعكس خيرات الشاعر وهمومه وهواجسه وآماله وفيض انفعالاته مما يزيد في إذكاء القيم الفنية للإبداع الشعري، ويكسبه فاعلية جمالية تنجذب لوقعها نفس المتلقّي التي يُفتَرض أنها عايشت ما يشبه تجربة الشاعر، فيجعلها تقبل عليه إقبالا وتنخرط فيه انخراطا.

ولعلّ في صحيفة بشر بن المعتمر ما يعكس أيضا احتفاء القدماء بتجربة الأديب، ووقوفهم عند مراحل تشكّل الإبداع، وكذا أوقات الكتابة[2]. ويمكن عدّ "ابن طباطبا" في مقدمة من تحدّثوا عن بناء القصيدة ونظمها حينما راح يقترح على الشاعر ما عليه سلوكه فنيا فيما يتصل بتصريف المعاني التي يريد إقامة الشعر عليها وتخيّر ما يلبسه إياها من الألفاظ التي تطابقها والقوافي التي توافقها والوزن الذي سلس له القول عليه، ونحو ذلك مما يندرج ضمن التجربة[3].

---

1 – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 383، ويقارن بـ: أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهجا وتطبيقا، ص 170.

2 – أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، ج 1، ص 295.

3 – ابن طباطبا، عيار الشعر، تح. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د.ت.ط)، ص 7، 8.

وقد مضى "العسكري" كذلك يفري فري "بشر" من خلال إسداء توجيهات أدبية لمن رام امتطاء صهوة الإبداع الأدبي من شأنها أن تضبط تجربة صنعة الكلام[1]، كما يمكن أن ندرج ضمن حديثنا عن التجربة أحوال نظم القصيدة التي أومأ إليها القرطاجني مما تبيّناه في سياق تقسيمه للتخييل.

والتجربة حسب "فايز الداية" «موقف يعيشه الأديب مع ذاته أو مع الآخرين أو مع الكون... فالشاعر لا يستطيع توصيل قصيدته وتجربته الذاتية فيها ما لم تكن جزءا منا كذلك إما لتمثيلها بعضا مما مررنا به، وإما لأنها مما نقدر على رؤيته وتخيّله في نفوسنا في مواقف محتملة الوقوع غدا أو في مستقبل بعيد، أي: أن التجربة توقظ فينا إحساسنا البشري في لمحات تومض فتجلو صدأ الحياة اليومية الرتيبة»[2].

فالتجربة بهذا الفهم نتاج تراكمات لعيّنات من السلوك والأفعال والاستجابات والخبرات الإنسانية التي يُفترَض أن يكون الأديب قد أصاب حظّا منها بشكل أو آخر. ومحور تجربة الأديب هو العاطفة، ففضلا عن عنصر الفن أو التصوير الذي يعَدّ دليلا على اقتدار الأديب على الإبداع الفني، فإنه يظلّ بحاجة أيضا إلى العاطفة[3].

ويرى هذا الباحث أن تشكّل تجربة المبدع الشعورية يبقى مرهونا بتحرّرها من إشكالين – على حدّ تعبيره – وهما **الرتابة** التي تطال نطاق نشاطنا المعتاد فتجعله عرضة للركود والصدأ، فتجعل من تجربتنا فيما نرى ونعايش نمطا باردا في مختلف النشاطات والأعمال التي نضطلع بها. والإشكال الآخر هو **الأداء اللغوي** الذي يعوزنا في التعبير عن شتى الانفعالات العميقة التي تغمرنا حيال موقف التألُّق والبهجة مع الأحبَّة، أو إزاء

1 – العسكري، الصناعتين، ص 123 وما بعدها.

2 – فايز الداية، جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر، دمشق ودار الفكر المعاصر، بيروت، ط.2 ، 1996، ص 35.

3 – أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهجا وتطبيقا، ص 128.

حدث لامع يطرأ على حياة مجتمعنا «فإذا شئنا التعبير عما نحسّ به وعن جمال العالم وخيوط نسجتها فرحتنا ضاقت الكلمات والجُمل وقصّرت عن بلوغ المراد»[1].

وانخراط الأديب في عمق الحياة ومعايشته لشتى أطوارها بما في ذلك معطيات الطبيعة يكسبه ثراء في التجربة يمكنه من تثمير ملكاته التخيُّلية، وربط الحالة الراهنة بما سبق له إدراكه قبلا، أو ببعض السمات التي تنطوي عليها، وهنا لا يكتفي الأديب المبدع بمجرّد المشاهدة الفعلية والاحتكاك المباشر بالموضوع، بل عليه أن يتمثّل ثقافته بمفهومها الواسع وتنوّعها، وهو ما من شأنه أن يوظَّف لخدمة الإبداع المستكشِف للإنسان والمستبطِن لأفكاره وتصوراته والمتفاعل مع القيم الجمالية لديه.

يظلّ القاسم المشترك بين الفنون – على تباين مادّتها وتمايز أساليب تشكيلها – أنها تنطلق من «تجارب شعورية للفنان في الحياة سواء أكان هذا في زوايا نفسه، أو في احتكاكها وتفاعلها مع الآخرين، أو في تأملها للكون الذي يتقلّب فيه البشر»[2].

بما أن التجارب الشعورية نصيب مشترك بين البشر، على اعتبار أنها مستقاة من حياتهم في سياق التفاعل الذاتي والموضوعي؛ فإن الشاعر والكاتب يتفرّدان بامتلاك القدرة على التعبير عن تلك التجارب بالشكل الذي تظلّ فيه متماسكة مفعمة بالحيوية مما يحرّك نفوس الآخرين ويوقظ انفعالاتهم وتمثّلهم الجمالي للكون والحياة والناس، ومن ثمة يحمل إلى الآخرين تجاربه التي تعدّ في الحقيقة تجاربهم لتمكنها من نفوسهم فتصير جزءا منها، وهكذا فإن الشاعر في تجاربه تلك يرى شتى الموضوعات على نحو متجدّد غير مألوف، وروح الشاعر تحلّق متجاوزة العلاقات المنطقية[3].

---

1 – المرجع نفسه، ص 36 ، 37.

2 – المرجع نفسه، ص 53.

3 – فايز الداية، جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، ص 114.

وأمسى الإبداع الشعري تجربة شاقّة عسيرة الطِّلاب لدى العديد من الشعراء، وقد قيل «إن عمل الشعر على الحاذق به أشدّ من نقل الصخر»[1]، وشكا الفرزدق اعتياص الشعر وتمنّعه عليه أحيانا، فكان قلع الضرس لديه أهون من أن يقول بيتا منه[2]. وكان للشعر دواع منها الطمع والشوق والشراب والطرب والغضب[3]، وباتت للشعراء أساليب شتى تعكس تجارب متنوّعة يتوسّلون بها لاستدعاء الإلهام الشعري[4].

- **علاقة التجربة بالصورة:**

تولد الصورة من رحم التجربة، إثر معاناة ومخاض تتفاعل فيه الفكرة والخيال والعاطفة، ويرى أحد النقاد الغربيين ملحًّا على هذه العلاقة أن «قوّة الصورة الشعرية تكمن في إثارة عواطفنا واستجاباتنا للعاطفة الشعرية»[5]. وهذا على أساس أن العاطفة جزء لا يتشظّى من التجربة، ويذهب "غنيمي هلال" إلى أن «الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة هي الصورة.. فما التجربة الشعرية كلّها إلا صورة كبيرة ذات أجزاء هي بدورها صور جزئية»[6]. وقد اتفق معه في ذلك "أحمد الشايب"[7]، ومما يؤكّد أثر التجربة الشعرية في خلق الصورة الموحية بها ما ردَّدَه "ريتشاردز" من أن «لكلّ إحساس ممكن صورة ممكنة تطابقه»[8]. ويشي ذلك بذاتية الصورة وارتباطها بحالة المبدع الانفعالية، مهما حاولت معانقة الواقع الموضوعي الخارجي.

---

1 – ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 105.

2 – البيان والتبيين، ج1 / ص 209.

3 – القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 249.

4 – أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، ج 1، ص 299.

5 – سيسل، دي لويس، الصورة الشعرية، تر. حمد نصيف الجنابي وآخرون، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد، العراق، 1982، ص 44.

6 – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 443.

7 – أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، 242.

8 – ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ت. مصطفى بدوي، الأنجلو المصرية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر،القاهرة، 1961، ص 174.

وتعدُّ الصورة وحيا للتجربة الشعرية، وهي أعلى مستوى فني يتراءى جرّاء الإبداع الأصيل، كما أن الصورة وسيلة وغاية معا، فهي أداة توصيل التجربة، وغايتها الجمالية المنشودة في آن واحد[1]. إنها كفيلة بأن تجلّي أمامنا معالم التجربة، ذلك أن الفنان ليس من شأنه الإفصاح دائما عن مكنوناته ومراميه ودوافعه، بل يتوسّل غالبا بالصورة لاقتدارها على تحسّس النتوءات الباطنية وولوج الزوايا الغائرة من تجربته الوجدانية[2].

تقتضي الوحدة العضوية للقصيدة التي لا تخرج عن كونها وحدة للشعور والإحساس والفكر والموسيقى شروطا منها صياغة الصورة وفق ضوابط فنية بلاغية ناضجة، ثم تعبير هذه الصورة – سواء أكانت جزئية أم كلّية – عن تجربة الشاعر[3]. ومن هنا «تتشكّل الصور الجزئية في القصيدة في أرض العاطفة، وبدراسة هذه الصور نتمكّن من اكتشاف نفسية الشاعر وقدرته على المشاكلة بين صوره وحالته إبان عملية الإبداع»[4]، على اعتبار أن الصورة والموقف الوجداني يجسّدان وظيفة الشعر الانفعالية.

تتألف التجربة الشعرية من عناصر عدّة ذات صلة بالفكر والخيال والعاطفة، وهي تعكس تصوُّر الفنان للوجود والطبيعة للكون، وتجسّد أحاسيسه حيال ما يرغب في تصويره[5]. ويرى عز الدين إسماعيل أن الصورة «تركيبة عقلية تنتمي إلى عالم الفكرة، أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع»[6]، فطبيعتها من جنس طبيعة الفكرة التي تختزل تجارب الأديب. وهناك حالات تتناقض فيها الصور الشعرية وتنفصل عن بعضها البعض ضمن القصيدة الواحدة، فإذا بلغ ذلك درجة استقلال هذه الصور عن التجربة والخيط

1 – أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهجا وتطبيقا، ص 173.

2 – فايز الداية، جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، ص 71.

3 – المرجع السابق، ص 174.

4 – عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري – رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، ص 16.

5 – أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهجا وتطبيقا، ص 171.

6 – عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 66.

الشعوري، فلا تعبّر قطعا إلا عن ذاتها، ولا تنوء الصورة ههنا لبرودتها بحمل القيم الشعورية الناجمة عن الموقف العام لتلك التجربة.

بيد أنه قد يجيء تناقض الصور مقصودا، ولا يتفلّت معه الشاعر عن جوّ التجربة، وذلك خلال الانتقالات النفسية المفاجئة التي تضطلع بها بعض الصور الجزئية مع التزام وحدة الصورة العامة، ولعلّ غاية هذا النمط من الصور إحداث وثبة نفسية ما في غمرة رتابة الإحساس، كما قد يتوخى الأديب مفاجأة القارئ نفسيا بغية إثارته كي يتلهّف إلى ما وراء هذه الصورة من صور، أو الرغبة في تفعيل الإيحاء، أو إضافة جديد على فكرة القصيدة ليمنحها أهمية مميزة[1].

المبحث الرابع: المظاهر البيانية للصورة الفنية

فطن أهل البلاغة القدماء إلى بلاغة الكلام ضمن محاور جمالية ثلاثة: منها ما يعنى بأحوال التراكيب العربية وخواصّها التي يطابق بها المتكلّم مقتضى الحال، ومن هنا تمّ الإلحاح على علم المعاني، ومنها ما ينصرف إلى استقصاء مناحي تحسين الأداء وتزيينه لفظيا ومعنويا بعد استيفاء رعايته لمقتضى الحال، فلم يجدوا بُدّا من وضع علم يعنى بمباحث البديع، ومنها ما يهتمّ بضوابط أداء المعنى الواحد بأنحاء تصويرية متعدّدة لغاية توضيح الدلالة وإبرازها، ومدار الأمر ههنا على علم البيان، الذي تأسّست في كنفه مشروعية دراسة موضوع الصورة في تراثنا العربي، فلا تكاد دراسة للموضوع تخلو من تحسّس مظاهر الصورة البيانية من تشبيه واستعارة ومجاز مرسل وكناية، مما نعدّه أحد منطلقات فهم الصورة الفنية ومقوّماتها الحيوية.

أ – الصورة التشبيهية:

1 – أحمد علي دهمان، مرجع سابق، ص 177، 178.

التشبيه لغة من أَشْبَه الشيءُ الشيءَ إذا ماثله. وتَشابَه الشيئانِ واشْتَبَها: أَشْبَهَ كلٌّ واحدٍ صاحِبَه. وهو التمثيل[1]. ووردت كلمة (شبه) بمختلف اشتقاقاتها في القرآن الكريم للدلالة على معنى المماثلة اثنتا عشر مرّة، منها:

- ﴿قَالُواْ ادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّن لَّنَا مَا هِيَ إِنَّ الْبَقَرَ تَشَابَهَ عَلَيْنَا وَإِنَّا إِن شَاء اللّهُ لَمُهْتَدُونَ﴾، البقرة: 70.

- ﴿وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا الْمَسِيحَ عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اللّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَكِن شُبِّهَ لَهُمْ . . . ﴾، النساء: 157.

والتشبيه اصطلاحًا عقد مماثلة بين أمرين أو أكثر قُصد اشتراكهما في صفة أو أكثر لغرض يقصده المتكلّم[2]. وهو «تصوير يكشف حقيقة الموقف الجمالي الذي عاناه الشاعر أثناء عملية الإبداع، ويرسم أبعاد ذلك الموقف...»[3].

وعرّفه "المبرّد" بأنه «تشبيه شيء في حالتين مختلقتين بشيئين مختلفين»[4]، وهو عند "الرماني" «العقد على أنّ أحد الشيئين يسدُّ مسدَّ الآخر في حسّ أو عقل، ولا يخلو التشبيه من أن يكون في القول أو في النفس»[5]. وأدخله بمعيَّة الاستعارة ضمن باب الوصف الذي يُعدُّ أحد أهمّ أغراض الشعر[6]، وجليّ أنهم توسّموا في التشبيه معنى الوصف مما اقتضى إدراجه ضمن فنون الشعر[7]. ولعلّ ذلك ما حدا بالعسكري إلى أن

---

1 - ابن منظور، لسان العرب المحيط، مادة (شبه)، ج7، ص 23.

2 - أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 272.

3 - عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري، رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدار العربية للنشر، القاهرة، 2000، ص 53.

4 - المبرد، الكامل في اللغة والأدب، تح. جمعة الحسن، دار المعرفة، بيروت، ط.2، 2007، ج2، ص 494.

5 - الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تج. محمد أحمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، ط.3، 1976، ص 80.

6 - ينظر: ابن رشيق، العمدة، ج1، 108، وأكثر أغراض الشعر عند الرماني خمسة هي النسيب والمدح والهجاء والفخر والوصف.

7 - أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، ج 1، ص 337.

يعرّفه قائلا: «الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر...»[1]، فواضح تأثّره بالبعد الوصفي.

ونلحظ التصوُّر نفسه للتشبيه ماثلا لدى "ابن رشيق القيرواني"، وذهابه إلى أنه أصعب أنواع الشعر[2] يدلّ على أنه يميل إلى عدّ التشبيه من أغراض الشعر أكثر من فنون البلاغة. ويعرّفه بأنه: «صفة الشيء بما قاربه وشاكله، ومن جهة واحدة أو جهات كثيرة، لا من جميع جهاته؛ لأنه لو ناسبه مناسبة كلّية لكان إياه»[3]. وحدّه الجرجاني بقوله: «أن تثبت لهذا معنًى من معاني ذاك، أو حُكماً من أحكامه...»[4].

لقد أدركَت الذائقة الفنية العربية قيمة الصورة التشبيهية في إيضاح المعاني، فتوقّف الدارسون عند شواهد ثرّة منها، إذ استجاد "ابن قتيبة" تشبيه شاعر قال في إعراض امرأة:

فصَدَّتْ كأَنَّ الشَّمْسَ تَحْتَ قِنَاعِها بَدَا حاجِبٌ منها وضَنَّتْ بحاجِبِ[5]

وإعجاب المبرّد بقول النابغة:

فَإِنَّكَ كَاللَّيلِ الذي هوَ مُدْرِكي وإنْ خِلْتُ أنَّ الْمُنْتَأَى عَنْكَ واسِعُ[6]

وقد ذكر الجاحظ استحسان بعضهم لقول امرئ القيس الذي جمع فيه بين أربع تشبيهات انتزعها من جهات متعدّدة:

لهُ أَيْطَلاَ ظَبْيٍ وسَاقَا نَعَامَةٍ وإرخاءُ سِرْحَانٍ وتَقْرِيبُ تَتْفُلِ[7]

---

1 - العسكري، الصناعتين، ص 213.

2 - ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج2، ص 244.

3 - المصدر نفسه، ج1، ص 252.

4 - الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 72.

5 - ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح. الشيخ محمد عبد المنعم العريان، دار إحياء العلوم، بيروت، ط.3، 1987، ص 196. والبيت للشاعر المخضرم النمر بن تولب (ت. 14 هـ).

6 - المبرد، الكامل، ج2، ص 494، والبيت من ديوان النابغة، تح. محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط.2، (د.ت) ص38.

7 - امرؤ القيس، الديوان، تح. محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط.5، 1990، ، ص 21.

وكذا إعجابهم ببيت الشاعر نفسه الذي شبّه فيه شيئين بشيئين في حالَتين مختلفين في:

كأنَّ قلُوبَ الطَّيرِ رَطْباً ويَابساً لَدَى وكْرِهَا العُنَّابُ وَ الحَشَفُ البَالي[1]

وعدَّ "العسكري" من بديع التشبيه قول شاعر أتى فيه بثلاثة تشبيهات مفصّلة:

نشَرتْ إليَّ غدائراً من شعرِها حذرَ الكواشح والعدوّ الموبق

فكَـأنَّني وكأنَّـهَا وكَـأنَّهُ صُبْحانِ باتَا تَحْت لَيلٍ مُطْبِقِ[2]

لكنّ ما يُلحظ على موقف القدامى من جمالية الصور التشبيهية، أنهم غالبا ما يقفون عند حوافّها، لا يكادون التوغّل إلى عمقها، يعوزهم في تمّليها استكناه ديناميتها التي لا تنفصم عن البناء الفني للقصيدة، وتشوّف روحها التي تسري على امتداد النصّ، واستعذاب نسائمها المتأدّية من طرافتها حينا ومن غرابتها حينا آخر، وإننا لنعدّ الأمر الحلقة المفقودة من دراسة التشبيه في التراث البلاغي، مما فوّت فرصة تثمير قدراته العجيبة في صياغة نظرية متكاملة في الصورة الفنية.

ومما كرّس بترهم لدلالات صور التشبيه عن المغزى الإجمالي للقصيدة، وتشتيتها أنهم كَلِفوا بتقعيد أنماطه وتشقيق ضروبه وفق اعتبارات معيّنة غالبا ما أفادوها منهجيا من حقل المنطق كالإفراد والتركيب، والتقييد والإطلاق، والإحساس والتجريد، وإظهار الأداة ووجه الشبه أو إضمارهما، و لم يتحسّسوا مفعول التشبيه السحري، وهم يستظلُّون في أدبيّاتهم بالأثر الشريف «إن من البيان لسحرا»[3]، اللهم إلا إذا استثنينا بعض الحالات، بيد أنها لا تمثّل التوجّه العام بأية حال، ولكن من باب الإنصاف نومئ إلى ما قرّروه من فوائده وقيمه التعبيرية.

لقد ذهب "الرماني" إلى أن أبلغ التشبيه ما أخرج الأغمض إلى الأظهر، بأداة التشبيه مع حسن التأليف، ليفيد بيانا، وبيّن العسكري أن وظيفة التشبيه تكمن في زيادة

---

1 – الجاحظ، الحيوان، ج 3، ص 53، والبيت من ديوان امرئ القيس، ص 38.

2 – العسكري، الصناعتين، ص 223، ولعلّ البيتين لشاعر من أهل مصر يكنّى ماني المُوَسوَس، وفد إلى بغداد حيث استقر حتى وفاته (245 هـ).

3 – صحيح البحاري، كتاب الطب، باب إن من البيان سحرا، رقم الحديث: 5325.

وضوح المعنى وتأكيده[1]. ورأى المبرّد أن تشبيهات العرب تجري على أربعة أضرب: تشبيه مفرط وتشبيه مصيب وتشبيه مقارب وتشبيه بعيد يحتاج إلى التفسير ولا يقوم بنفسه: وهو أخشن الكلام[2]. وقد صدر في ذلك عن مبدأ الألفة والتداول التي تقتضي أن التشبيه الجيّد ما كان قريبا من العقول، مصيبا في إدراك الواقع[3].

وعدَّ "قدامة" أحسن التشبيه ما اشترك طرفاه في صفات أكثر من انفرادهما فيها، حتى يُدنى بهما إلى حال الاتحاد، وهذا على اعتبار أن التشبيه لا ينعقد بتماثل الطرفين من جميع الجهات، بل ببعض منها[4]، وهو التصوُّر نفسه الذي أبان عنه "ابن سنان الخفاجي" حينما تحدّث عن صحّة التشبيه، ذاهبا إلى أن التشبيه الحسن يقتضي أن يُمثَّل الخفيّ اللامألوف بالظاهر المألوف، فضلا عن أن يكون طرف المشبّه به مُشاهدا معروفا غير مستنكَر، استيفاء لغاية إيضاح المعنى وبيان المقصود من جهة، ويقتضي أن يُمثَّل الشيء بما هو أعظم وأبلغ منه، لتتحدّد قيمة التشبيه ههنا في الغلوّ والمبالغة من جهة أخرى[5].

وألمح "ابن رشيق" إلى ذلك لّما قرَّر أن التشبيه الحسن ما قرّب بين البعيدين حتى تصير بينهما مناسبة واشتراك، وقصر قيمته على تقريب المعنى وتوضيحه. وذكر للمثل ثلاث مزايا تحقّق بلاغته هي: حسن التشبيه وإيجاز اللفظ وإصابة المعنى[6].

وتدبّر الجرجاني طبيعة التشبيه من حيث سيكولوجية إدراكه، فميّز بين التشبيه وهو عامّ لا يحتاج إلى تأوّل، وبين التمثيل الذي يعدُّ أخصّ منه، ويحتاج إلى تأوّل[7]، بيد أن "ابن الأثير" استغرب هذا التمييز زاعما أن لا طائل منه، على اعتبار كونهما شيء

---

1 – العسكري، الصناعتين، ص 216.

2 – المبرّد، الكامل في اللغة والأدب، ج2، ص 547.

3 – عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري – رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، ص 53.

4 – قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 30.

5 – ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، ص 246.

6 – ابن رشيق، العمدة، ج1، ص247، وص 254.

7 – الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 74 وما بعدها.

واحد لا فرق بينهما، واستعاض عنه بتقسيم التشبيه إلى مُظهَر ومُضمَر، حيث إن الثاني أبلغ من الأول وأوجز، لجعل المشبّه عين المشبّه به دون استخدام الأداة[1].

لقد وعى الجرجاني بحسّه الجمالي المرهف أن التشبيه والتمثيل والاستعارة «أصولٌ كبيرة، كأنَّ جُلَّ محاسن الكلام إن لم نقل: كُلَّها متفرّعة عنها، وراجعة إليها، وكأنها أقطابٌ تدور عليها المعاني في مُتصرَّفاتها، وأقطارٌ تُحيط بها من جهاتها»[2]. ولم يَفُته أن أحصى جهات شتى للتشبيه، منها الصورة والشكل واللون والهيئة (ويندرج ضمن الهيئة حال الحركات في أجسامها) والصوت والذوق والرائحة والملمس والغريزة والطباع، مستشهدا لها بما أمكن من الأمثلة على سبيل الإيضاح[3]، ونخمّن هنا أنه أفاد في حصر تلك الجهات من "ابن طباطبا" لما تحدّث عن ضروب التشبيهات، من حيث لم يصرّح بذلك[4].

ويرى الجرجاني أن التمثيل بوصفه خفيّا غير صريح لا يتأدّى معناه إلى المتلقّي إلا عبر سلسلة من الجمل المتتالية، بحسب إمعانه في التجريد والطبيعة العقلية، ويمثّل لذلك بقوله تعالى: ﴿إِنَّمَا مَثَلُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا كَمَاءٍ أَنْزَلْنَاهُ مِنَ السَّمَاءِ فَاخْتَلَطَ بِهِ نَبَاتُ الْأَرْضِ مِمَّا يَأْكُلُ النَّاسُ وَالْأَنْعَامُ حَتَّى إِذَا أَخَذَتِ الْأَرْضُ زُخْرُفَهَا وَازَّيَّنَتْ وَظَنَّ أَهْلُهَا أَنَّهُمْ قَادِرُونَ عَلَيْهَا أَتَاهَا أَمْرُنَا لَيْلًا أَوْ نَهَارًا فَجَعَلْنَاهَا حَصِيدًا كَأَنْ لَمْ تَغْنَ بِالْأَمْسِ﴾ (يونس: 42)؛ فقد تضمّنت الآية عشر جمل تشير في مجموعها إلى صورة معيّنة، تآلفت مع بعضها البعض وبدت كأنها جملة واحدة، إلا أن وجه الشبه منتزع من تآلفها وفق ترتيبها، فلو حذفنا منها جملة واحدة من موضعها اختلّ

1 - ابن الأثير، المثل السائر، ج2، ص 115.

2 - المصدر السابق، ص 29.

3 - المصدر نفسه، ص 74 وما بعدها.

4 - ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 10.

مغزى التمثيل[1]. فنحن ههنا بإزاء «تكامل يؤدّي ما يقصده الأديب كما ائتلف في نفسه، فكلّ جزء من التشكيل لا يُقصد لوحده، وإنما يقصد مؤثرا في الأجزاء الأخرى»[2].

ولا يبرح "الجرجاني" التمثيل دون أن يبين عن شيء من فلسفة الجمال فيه، فيرى أن «التباعد بين الشيئين كلّما كان أشدّ، كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوسُ لها أطرب، وكان مكانُها إلى أن تُحدث الأريحيّة أقرب»[3]، فموضع الاستحسان في الصورة التشبيهية لديه قدرتها على استثارة الدفين من الارتياح؛ من خلال الجمع بين المتنافرات، يقول: «وهل تشكُّ في أنه يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين حتى يختصر لك بُعْدَ ما بين المشرق والمغرب، ويجمع ما بين المُشئِمِ والمُعْرِق، وهو يُرِيكَ للمعاني الممثَّلة بالأوهام شَبَهاً في الأشخاص الماثلة، والأشباح القائمة، ويُنطق لك الأخرس، ويُعطيك البيان من الأعجم، ويُريك الحياةَ في الجماد، ويريك التئامَ عين الأضداد، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين، والماءِ والنارِ مجتمعين...»[4]. وتتراءى لنا من هذا الكلام مقولة التجسيد التي تُعدّ من أبرز آليات الصورة الفنية.

ويمضي "الجرجاني" في تبيان جمال الصورة التشبيهية الذي يتحسّسه طورا آخر حينما يحصل وجه الشبه في الهيئات التي تقع على الحركات، وتبلغ ههنا دقّة توصيفه مداها حينما يستنبط لهذا النمط التشبيهي شكلين:

– أحدهما **أن تقترن الهيئة بغيرها من الأوصاف كالشكل واللون ونحوهما**، نحو:

والشمسُ كالمرآةِ في كفِّ الأشل[5]

فقد جمع وجه الشبه بين الحركة وهي التموُّج والاضطراب والانبساط تارة والانقباض تارة أخرى، والشكل وهو استدارة كلّ من جرم الشمس والمرآة معا، وبين

---

1 – الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 88، وينظر أيضا: القزويني، الإيضاح، ص 232، وما بعدها.

2 – فايز الداية، جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، ص 100.

3 – الجرجاني، المصدر السابق، ص 105.

4 – المصدر نفسه، ص 107.

5 – البيت لابن المعتز، وهناك من يعزوه لأبي النجم.

ما يجري مجرى اللون وهو الوهج والإشراق والتلألؤ، مما ينسحب على صورة الشمس، وصورة المرآة في يد شخص مشلول. ونقع على نظير ذلك في قول المهلّبي الوزير الذي توقّف عنده الجرجاني أيضا:

الشمسُ من مَشرِقِها قد بدَتْ مُشْرِقةً ليسَ لها حَاجِبُ
كأنَّهَا بُوتَقَةٌ أُحْمِيتْ يَجُولُ فيها ذَهَبٌ ذَائبُ[1]

– والثاني **أن تُجرَّدَ هيئةُ الحركة من كلّ وصف، بحيث لا يُراد غيرها**، نحو قول الأعشى يصف السفينةَ في البحر وتقَاذُفَ الأمواج بها:

تَقِصُ السفينُ بجانبَيه كما يَنْزُو الرُّبَاحُ خِلالَهُ كَرَعُ📖

إذ شبَّه هيئة حركة السفينة حين يتقاذفها الموجُ بين انحدار وارتفاع بحركات الفَصِيل في وثبه في الماء إبّان حداثة نشأته، وهي حركات عشوائية متداخلة متفاوتة صوب جهات شتى نحو الأسفل والأعلى والأمام والخلف واليمين والشمال. وجاء التشبيه ههنا «معقوداً على تجريد هيئة الحركة، ثم لَطُفَ وغَرُبَ لما فيه من التفصيل والتركيب»[2]، بينما تخلو هيئة الحركة من التركيب في نحو حركة الرحى وحركة السهم، لأن الجهة واحدة.

ولعلّ "ابن الأثير" أن يكون أوّل من أدرك صلة التشبيه بالخيال، في سياق حديثه عن جمالية التشبيه الذي نريد به «إثبات الخيال في النفس بصورة المشبَّه به أو معناه... ألا ترى أنك إذا شَبَّهت صورة بصورة هي أحسن منها كان ذلك مثبتاً في النفس خيالاً حسناً يدعو إلى الترغيب فيها، وكذلك إذا شبّهتها بصورة شيء أقبح منها كان ذلك مثبتاً في النفس خيالاً قبيحاً يدعو إلى التنفير عنها»[3].

---

1 – الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 145، 146.

📖 – تقص وتنزو: تثب، الرُّبَاح: الفصيل أو القِرد، والكَرَعُ ماء السماء. وفي رواية أخرى جاء لفظ خلا له بفتح الخاء، على أنه من الفعل خلا، وله جارّ ومجرور. والبيت من ديوان الأعشى، ص 149.

2 – الجرجاني، المصدر نفسه، ص147.

3 – ابن الأثير، المثل السائر، ج2، ص 123.

فوعي كهذا – بغضّ النظر عن مدى وزنه – كان خليقا أن يتمثّله البلاغيون وينطلقوا منه لتعمُّق موضوع الصورة الفنية، سيّما وأنه يجعل من الصورة مقولة جوهرية فيه. ويزداد هذا الوعي رسوخا إذا ما عاينّا تقسيمه الرباعي للتشبيه[📖]. ونلمس في نحو هذا التصنيف ما يدعم المنحى التصويري في فنّ التشبيه، وإن قصر مفهوم الصورة على ما يبدو على البعد الحسّي المرئي، وهو بعد التفت إليه "المرزوقي" أيضا لمَّا توقّف عند التشبيه الآتي الذي عدّه من قبيل التصوير[1]:

وأرْهَبْتُ أَولى القَومِ حتى تَنَهْنَهُوا كما ذُدْتُ يومَ الوِرد هِيماً خَوامِسا[📖]

وقد فطن الدارسون المُحدَثُون إلى أهمية تقسيم "ابن الأثير" للتشبيه، فانطلقوا منه لتبيان أنماط الصورة الحركية والنفسية والخيالية، على نحو ما اضطلع به "عدنان حسين قاسم"[2]، الذي أضاف ضمن تحليله لصور العلاقات بين التركيبات التشبيهية نمطا تشبيهيا آخر تتقابل في طرفيه «الحقائق المعاصرة مع الظواهر الأسطورية والتراثية، لكي تكتسب الصورة عمقا وظلالا أحاطت بالماضي وأبعاده الإيحائية، ليبثّ الشاعر من خلاله ما يرمي إليه»[3]، ومن ذلك قول "بشار" مشيرا إلى هاروت وماروت البابليّين:

دينارُ آلِ سُليمَانَ ودِرْهَمُهُم كالبابلِيِّينَ حَفَا بالعَفَاريت
لا يُوجَدَان ولاَ يُرْجَى لِقَاؤُهُمَا كَمَا سَمِعْتَ بِهَارُوتَ ومَارُوت[4]

ومنه أيضا قول "السياب" في قصيدة المومس العمياء:

📖 – ينظر الصفحة 63 من هذه الرسالة.

1 – المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، تح. أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط.1، 1991، ج.1، ص569. والبيت لشاعر يُدعى "حُسَيْل بن سَجِيح".

📖 – تنهنهوا: كفّوا، والهيم: التي بها الهيام، وهو داءٌ يصحبه عطش شديد. أي: خوّف أوائلهم وجعلها تتبادر وتزدحم حرصاً على القتال، مبادرة الإبل الهيم وازدحامها على الماء وردت لخمسٍ.

2 – عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري، رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، ص 61 إلى ص 78.

3 – المرجع نفسه، ص 78.

4 – بشار بن برد، الديوان، تح. محمد الطاهر بن عاشور، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1373 هـ/ 1954، ج 2، ص 56، 57.

وتفتّحَتْ كأَزاهيرِ الدّفلى مصابيحُ الطَّريق

كعُيون ميدوزا تحجّر كلَّ قلب بالضغينة

وكأنَّـــها نُذُر تُبَشِّرُ أهْلَ بابِـــلَ بالحرِيق[1]

ويرى "ابن الأثير" أن التشبيه يؤتى به لغرض المبالغة، وحصرا إما ضمن ســياق المدح أو الذمّ، أو البيان والإيضاح[2]، وتلك محدّدات بلاغة التشبيه عنده، الــتي يعطــف عليها في سياق آخر مجيئه مصدريا[3] نظير قول أبي نواس في وصف الخمر:

وإذا ما مزَجوها وَثَبَت وثْبَ الجَراد

وإذا ما شَربوها أَخَذَت أخْذَ الرُّقاد

وقول أبي تمام: **وفَتَكْتُ بالمالِ الجَزِيلِ وبالعِدا فَتْكَ الصَّبَابَةِ بالمُحِبِّ المُغْرَمِ**[4]

وقول حافظ إبراهيم: **وَشَعبٌ يَفِرُّ مِنَ الصالِحاتِ فِرارَ السَلِيمِ مِنَ الأَجرَبِ**[5]

وردّد البلاغيون أن من فضائل التشبيه ما يحصل للنفس من الأنس بإخراجها من خفيّ إلى جليّ، حتى يتجلّى للناظر فيه – مهما بدا بعيدا من حيث التصوّر- قريبــا في العرف والاعتياد، ومن ذلك قول شاعر الحماسة:

والحربُ يلحَقُ فيها الكَارهُون كمَا تَدنُو الصِّحاح إلى الجَرْبَى فَتُعْدِيهَا

فقد خرج المشبّه ههنا من الكمون إلى الظهور، ومن الخفاء إلى البروز[6].

فالصورة التشبيهية إذن تتعامل مع العالم الحــسّي بأبعــاده، ومــع المعطيــات التجريدية الفكرية، ومع الاتفعالات النفسية[1]. وإذا كان الأمر معلوما بالنسبة إلى نمطــي الصورة الحسّية والتجريدية؛ فإن هناك نمطا ثالثا طبيعته نفسية.

---

1 – بدر شاكر السياب، الديوان، ص 275.

2 – ابن الأثير، المثل السائر، ج2، ص 127.

3 – المصدر نفسه، ج2، ص 124. والبيتان من ديوان أبي نواس، ص 78.

4 – ذُكر هذا البيت في المثل السائر، ج2، ص 124. وهو عير موجود في ديوان أبي تمام.

5 – حافظ إبراهيم، الديوان، دار الجيل، بيروت، (د.ت.ط.)، ج1، ص 257

6 – المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج1، ص 408.

والتشبيه النفسي هو ذاك «المبني على التقاط وحدة الأثر النفسي بين الأشياء، وتصويرها تصويرا نفسيا مؤثّرا لينقل عدوى الشاعر إلى المتلقّين»[2]، ويعنى هذا النمط بتصوير وقع الأشياء في النفوس، دونما عناية بظاهر أوصافها، وهو يعتمد الذات الشاعرة وقوانينها الداخلية[3]، ومنه قول النابغة[4]:

نظَرَتْ إلَيكَ بحاجَةٍ لَمْ تَقْضِها ... نَظَرَ الْمَريضِ إلَى وُجُوهِ العُوَّدِ
سَقَطَ النَّصيفُ ولَمْ تُرِدْ إسقاطَهُ ... فتناوَلَتْهُ واتَّقَتْنَا باليَدِ
بِمُخَضَّبٍ رَخْصٍ كَأَنَّ بَنانَهُ ... عَنَمٌ يَكادُ مِنَ اللَطافَةِ يُعقَدِ

وقول إلياس أبي شبكة:

تَرامى اللَيلُ كَالهَمِّ الثَقيلِ ... يَجُرُّ ذُيولَ مِعطَفِهِ الطَويلِ[5]

وفي هذا السياق يذهب العقاد إلى «أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء، لا من يعدّدها ويحصي أشكالها وألوانها. وما ابتُدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان. فإن الناس جميعا يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها. وإنما ابتُدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس»[6].

وقد ميّز أحد الدارسين باعتبار الحقول المشتركة لأبعاد الصورة التشبيهية بين التشبيه النفسي والتشبيه الزخرفي الذي يعوّل على «الحواسّ وقوانينها الخارجية في إدراك العلاقات بين تلك الأطراف، ويرتكز هذا الإدراك إلى ذوق مثقّف خبير، حتى يتميّز

---

1 – فايز الداية، جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، ص 72.
2 – المرجع نفسه، ص 87.
3 – المرجع نفسه، ص 88، 89.
4 – المرجع نفسه، ص 92. والبيت من ديوان النابغة، ص 93.
5 – إلياس أبو شبكة، الديوان، دار العودة، بيروت، 1980، ص 347.
6 – العقاد، الديوان في الأدب والنقد، ج 1، ص 17.

الخاصيّ النادر عن العاميّ الساذج»[1]، وتتحدّد جماليته في ندرته وغرابته، مما يجعله قادرا على إثارة الدهشة والإعجاب في النفوس. وممن برع في هذا النوع من التشبيه ابن المعتزّ:

انظُــرْ إلى حُسْــنِ الهلاَلِ بَــدَا يَهْتِــكُ من أنــوَاره الحِنْدِسَــا
كَمِنْجَــلٍ قَدْ صِيــغَ من فِضَّــة يَحْصُدُ من زَهْرِ الدُّجَى نَرْجِسَا[2]

ومن أنماط التركيب في التشبيه ما اصطلح عليه "فايز الداية" **الصورة الاستدارية التشبيهية**، التي تقوم على صيغة لغوية تبدأ بـــ (ما) النافية ويتلوها اسم بمثابة المشبّه بـــه في الصورة، فتسرد صفاته وهي في ذروة الكمال، إلى أن تصل في طرف الاســتدارة إلى صيغة (أفعل) التفضيلية ومعها المشبَّه، نحو قول المرقش الأصغر:

وما قهوةٌ صَهْبَاءُ كالمِسْكِ رِيحُهَا تُعَلَّى على الناجُود طَوْرًا وتُقْدَحُ
ثَوَتْ في سِباء الدَّنّ عشرينَ حجّة يُطــانُ علَيــها قَرْمَــدٌ وتَرَوَّحُ
بأطْيَبَ من فِيهَا إذا جِئْتَ طَارِقًا مِنَ اللَّيْلِ، بَلْ فُوهَا ألذُّ وأَنْصَح[3]

ومن أنماط التركيب أيضا هناك الصورة التشبيهية المطوّلة، التي يضطلع الــشاعر فيها برسم مشهد طويل يستقصي من خلاله سمات تعكس ما يجيش في نفــسه أو مــا يكتنفها، والأسلوب القصصي خير ما يؤدّي هذا النمط التصويري، بحيث تتواشج ههنا الصورة مع السرد، ولعلّ من أبرز ضروب هذا النمط من الاستخدام القصصي، النــوع الذي يعنى برسم مشاهد توظّف ضمن التركيب اللغوي التشبيهي، حيث تُعقَد المــشابهة بين موصوف وبين ما يرد في القصّة أو ضمن تفصيلات مشهد منها[4].

---

1 – عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري – رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، ص 90.

2 – ابن المعتز، الديوان، اعتنى به محيي الدين الخياط، مطبعة الإقبال، بيروت، (د.ت.ط) ، ص 320. والحِندِس هو الليل الشديد الظلمة.

3 – فايز الداية، جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، ص 100.

4 – المرجع نفسه، ص 102، 103.

ووجه الشبه هو المساحة المشتركة التي تتماهى وتنصهر قيها أبعاد الصورة الجزئية، ولا يتوجّب على الشاعر دوما تحديدها بوضوح، وإنما يتيح للمتلقي هامش إدراك أشيائه من خلال ذاته وثقافته وخبرته الخاصة، ولا يقدح في قيمة الصورة أن يصرّح الأديب بوجه الشبه[1]، كقول البحتري:

ذاتِ حُسنٍ لَو اِستَزادَت مِنَ الحُس ن إِلَيه لَما أَصابَت مَزيدا
فَهِيَ الشَمسُ بَهجَةً وَالقَضيبُ الـ غَضُّ لِيناً وَالرِئمُ طَرفاً وَجيدا[2]

وقول ابن الرومي:

رُبَّ ليلٍ كأنه الدهر طولاً قد تناهَى فلَيْسَ فيه مَزيدُ
ذي نجوم كأنهن نجوم الـ شَيْبِ ليست تَزول لكِنْ تَزيدُ[3]

فالصورة التشبيهية بوصفها مظهرا بيانيا تُعَدّ مرتكزا حيويا تتأسَّس عليه الصورة الفنية في الأدب، حيث أن «التشبيه يحقِّق العلاقة المنطقية ويدور في فلكها، لذا مالت النظرتان النقدية والبلاغية القديمتان إليه، فعناصر الواقع تظلّ في الصورة التشبيهية محتفظة بوضوحها وتمايزها، فلا تداخل ولا تشابك»[4]. وبذلك فهو يضطلع بوظيفة جمالية ضمن التراكيب الأدبية، إذ يتغيّ بعث اللذّة لدى المتلقّي، ولفت انتباهه وإثارته فنيا[5].

ب – الصورة المجازية الاستعارية:

1 – عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري – رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، ص 85.
2 – البحتري، الديوان، ج1، ص 591.
3 – ابن الرومي، الديوان، ج1، ص 444.
4 – بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص 121.
5 – محمد ماجد الدخيل، مفهوم الصورة الفنية وأنماطها في ضوء الموروث العربي، الجاحظ والجرجاني، أعمال مؤتمر جامعة فيلادلفيا الدولي الثاني عشر حول (ثقافة الصورة في الأدب والنقد)، عَمّان، 2008، ص 22

المجاز لغة من: جُزْتُ الموضع أجوزُهُ جَوازاً: سلكته وسرت فيه. وأَجَزْتُهُ: خَلَّفْتُهُ وقطعتُهُ. والاجتيازُ: السلوكُ، وجاوَزْتُ الشيءَ إلى غيره وتَجاوَزْتُهُ بمعنىً، أي جُزْتُهُ. وتَجاوَزَ اللهُ عنَّا وعنه، أي عَفا[1].

واصطلاحا المجاز اصطناع اللفظ في غير ما وُضع له في اصطلاح التخاطب لعلاقة بين المعنيين الحقيقي والمجازي، مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الوضعي[2]. ويعرّفه "الجرجاني" قائلا: «وأمّا المجاز فكلُّ كلمة أريد بها غيرُ ما وقعت له في وَضْع واضعها، لملاحظةٍ بين الثاني والأوّل»[3]. ولا نكاد نجد بونا بين مفهوم بلاغيينا وبين تصوّر أرسطو للمجاز الذي يعرّفه بأنه: «نقل اسم يدلّ على شيء إلى شيء آخر»[4].

قد تقوم الصور في بنائها الفني على المظاهر البلاغية، ولا سيما المجازية منها، وتضافرها والتحامها يؤدّي مستوى ثانيا أو ثالثا للمعنى الذي يروم الشاعر إبرازه ليعبّر عن تجربته، ولا ينبغي أن يحيد الاستخدام البلاغي عن روح الشعر، بل يتعيّن على المجاز أن يكون متّحدا بالمعنى الإجمالي، وتكون الصورة المجازية ههنا مؤدّية للغرض، معبّرة عنه. ولا يمكن بتر الصورة المجازية عن الوحدة العضوية أو التجربة الشعرية، بل يتعيّن تجاوز اعتبار التشابه الحسّي بين الطرفين، أو الاكتفاء بمجرّد استقراء علاقة ما، إلى ضرورة ارتباط إمكانات الصورة المجازية بالشعور[5].

إن خير الكلام ما يمكّننا من تحصيل أفكار جديدة في مرونة ودون عناء، والتوسّل بالمجاز أفضل سبيل نهتدي به إلى الأفكار المبتكَرة. وبما أن المجاز لون من التصوير فإنه يلزم أن تغدو الصورة قوام الابتكار في الأسلوب الذي يصدر عن موهبة طبيعية

---

1 – الجوهري، الصحاح، (جوز)، ج3 / ص 870.

2 – السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، تح. محمد التونجي، مؤسّسة المعارف، بيروت، ط.2، 2004، ص 318.

3 – الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 267.

4 – نقلا عن: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 125.

5 – أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، ص 160، 161.

وطول مراس[1]. وبذلك يؤدّي المجاز «وظيفة نفسية في التأثير بالنفوس والقلوب والعقول والعواطف حينما تقع المعاني بوساطة التعبير الإيحائي»[2]. فجليّ أن الصورة المجازية صورة خلاقة تتوسّل بالإيحاء الذي يعدّ سمتها الحيوية.

وتميَّز من استقراء البلاغيين نوعان من المجاز: مجاز علاقته المشابهة، ومجاز مُرسَل تعدّدت علاقاته، وأطلق عن التقييد بعلاقة مخصُوصة. ونؤثر في هذا المقام الاقتصار عن المجاز الاستعاري، لأنه في نظرنا أكثر صلة من المجاز المرسل بموضوع الصورة الفنية، حيث أن معظم الدارسين انطلقوا منه وحرصوا على تثمير جوانبه الفنية في فهمها، سيما وأننا نجد من الدارسين القدامى من يعدّ «الاستعارة أفضل المجاز»[3].

الاستعارة لغة مشتقَّة من مادة (عور)، ومنها أن نقول: تَعَوّرَ واسْتَعار: طلب العارِيّة. واسْتَعارَه الشيءَ واسْتَعارَه منه: طلب منه أَن يُعيرَه إِيّاه... واعْتَوَروا الشيءَ وتَعوَّرُوه وتَعاوَرُوه: تداوَلُوه فيما بينهم... تقول: أَعَرْتُه الشيءَ أُعِيره إِعارة وعَارةً، واستعاره ثوبا فأعاره إياه[4].

والاستعارة من فنون البلاغة الحيوية في التصوير[5]📖. وقد جرى ذوق الشعراء الأدبي على اصطناع أنماط الاستعارة، قبل أن تُقَعَّد أشكالها الفنية، صادرين في ذلك عن فطرتهم، بمنأى عن أي معرفة نظرية، أو وعي تحليلي لطرق استخدامها فهي أمر أصيل في الأدب، وتعدّ منه بمنزلة النحو من اللغة. وذلك ما قرّره "أرسطو" من قبل حينما ذهب

---

1 – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 125.

2 – محمد ماجد الدخيل، مفهوم الصورة الفنية وأنماطها في ضوء الموروث العربي، الجاحظ والجرجاني، أعمال مؤتمر جامعة فيلادلفيا الدولي الثاني عشر حول (ثقافة الصورة في الأدب والنقد)، عَمّان، 2008، ص 32.

3 – ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص 235.

4 – الجوهري، الصحاح، (عور)،ج 2، ج761، وابن منظور، لسان العرب، ج 9، ص 471.

5 – أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، ج 1، ص 153.

📖 – هناك من شقّق لمصطلح الاستعارة مجالا دلاليا مغايرا يتصل بالأخذ والسرقة، حيث يقول"ابن عبد ربه": «لم تزل الاستعارة قديمةً تُستعمل في المَنظوم والمَنثور. وأحسن ما تكون أن يُستعار المنثور من المنظوم، والمَنظوم من المنثور. وهذه الاستعارة خفيّة لا يُؤبه بها، لأنك قد نقلت الكلام من حال إلى حال...»، العقد الفريد، ج 6، ص 186.

إلى «أن امتلاك ناصية الاستعارة كان ولا يزال من أعظم الأشياء لأنها الشيء الوحيد الذي لا يُلَقَّن، وهي أيضا سمة العبقرية الأصيلة»[1].

والاستعارة قسمان: **لغوية**، وهي تلك الأساليب اللغوية التي رُكّبت تركيبا قوامه المشابهة الخارجية بين الأشياء، بمنأى عن أيّ غرض فني، نحو: رجل الطاولة، بطن الوادي، ساق الشجرة، رأس الرمح، أسنان المشط ونحوها، **واستعارة جمالية**: وتعنى بالتقاط الأفكار والأحاسيس وتصويرها تصويرا غير محدّد الدلالة، وهي قادرة على الغوص في أعماق الشاعر وردهات نفسه لاستكناه ما غمُض من انفعالاته[2].

لم يتوسّع **الجاحظ** بحث الاستعارة وإن أشار إليها وعرّفها بأنها تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه[3]. والاستعارة عند **الرماني**: «تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإبانة»[4]. واشترط أن تكون أوضح من الحقيقة، اعتبارا للتشبيه العارض فيها.

ويحدّها العسكري بقوله:«نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه، وهذه الأوصاف موجودة في الاستعارة المصيبة، ولولا أن الاستعارة المصيبة تتضمّن ما لا تتضمنه الحقيقة، من زيادة فائدة لكانت الحقيقة أولى منها استعمالا»[5]. فواضح أنه ربط مفهومه لها ببيان جوانب من بلاغتها قي الكلام.

أما "الجرجاني" فيحدُّها في موضع قائلا: «أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبَّه وتجريه عليه، تريد أن

---

1 – ينظر: جون مدلتون موري، الاستعارة، تر. عبد الوهاب المسيري، مجلّة المجلّة، 1971، ص42.

2 – عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري، رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، ص 122، 123.

3 – الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 153.

4 – الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، ص 85.

5 – العسكري، الصناعتين، ص 240.

تقول: رأيت رجلاً هو كالأسد في شجاعته وقوة بطشه سواء، فتدع ذلك وتقول: رأيت أسداً...»[1]، وفي موضع آخر نلفيه يضيء جانبا آخر منها، ذلك أنها «في الجملة أن يكون لفظ الأصلُ في الوضع اللغوي معروفا تدلُّ الشواهد على أنه اخْتُصَّ به حين وُضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلاً غيرَ لازمٍ، فيكون هناك كالعارِيَّة»[2].

ويعرّفها السكاكي قائلا: «أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر، مدّعيا دخول المشبّه في جنس المشبّه به، دالاّ على ذلك بإثباتك للمشبّه ما يخصّ المشبّه به»[3]، فيكاد هذا التعريف يجعل من الاستعارة أحد أضرب التشبيه.

ما يلحظ على هذه التعريفات أنها تركّز على فكرتين، الأولى هي التشبيه، حيث أنه غدا مَعْلما بيانيا انطلق منه البلاغيون لفهم طبيعة الاستعارة، فلا يكاد يخلو حديث عن الاستعارة من استدعائه، حتى غدت في عرفهم الاصطلاحي مجازا علاقته المشابهة. والثانية هي فكرة النقل، التي تقتضي أن تتوافر إمكانات اللغة على مستويين من التعبير، مستوى حقيقي وآخر مجازي، ولغاية تعبيرية معيّنة كتوكيد المعنى والمبالغة في وصفه، أو لغرض فني كالإيجاز في الكلام وتحسين موقعه من نفس المتلقّي؛ يجري الانتقال في الكلام من المستوى الأول إلى الثاني على سبيل الاستعارة. وهناك من يتصوَّر مفهوما مغايرا للنقل، ينحصر في القدرة على نقل حالة الأديب الشعورية، وهذا يتطلّب إبداع تصوّرات غير مألوفة في سياق الأثر الأدبي[4].

هناك جانبان محوريان يأتلفان في تشكيل الاستعارة هما: الأفق النفسي وحيوية التجربة مما سبق الوقوف عنده📖، والجانب الثاني يتصل بالحركة اللغوية الدلالية وتفاعل

---

1 - الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 114.

2 - الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 31.

3 - السكاكي، مفتاح العلوم، ص 477.

4 - فايز الداية، جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، ص 114.

📖 - ينظر المبحث الخاص بالحديث عن التجربة من هذا الفصل.

السياق التركيبي[1]، حيث يتم التقاء سياقين اثنين ضمن الجملة الواحدة، بحيث تلمح الاستعارة في دلالة لفظة ضمن سياق غريب عنها، فنغدو أمام احتكاك بين الموقف الأصلي للفظ المستعار والموقف الجديد الذي استدعاها[2].

وفيما يتصل بهذا الجانب دائما، فإن إدراك القيمة الجمالية للاستعارة في العمل الأدبي يقتضي الإحاطة بالمجالات الدلالية ورموزها في كلّ جانب من جوانب الحياة المادية والفكرية والنفسية، ومتى يحصل الوعي بهذا المجال الدلالي أو ذاك مما احتضن الاستعارة يتحقّق عنصر المفاجأة والمباغتة بشكل يكسر الرتابة والتتابع المألوف لسلسلة الدلالات ضمن السياق، وهكذا نحايث من خلال الاستعارة تلاقيا بين سياقين دلاليين مختلفتين، فاللفظ المستعار من مجال دلالي بعيد عن السياق الدلالي الأصلي لا يفقد دلالته الأولى كليا، بل يبقى مستمدًّا منه ظلاله[3].

إذا كان التشبيه يثير إحساسا محدّدا في صورة ما، فإن الاستعارة تستثير إحساسا غامضا متوتّرا، يتفلّت من الدقّة والتحديد. كما تتميّز الاستعارة عن التشبيه بقدرتها على أن تحيط بطبائع الأشياء، وبكونها أكثر إيحاء وأكثف ظلالا، فيغدو بإمكانها إبراز الأشياء المألوفة في صورة فنية، على نحو مغاير لما تواضع عليه الناس[4].

ولذلك فضّل "محمد غنيمي هلال" مستندا إلى "أرسطو" في كتابه (الخطابة) الاستعارة على التشبيه الذي يتضاءل احتفال السامع به، ورأى أن أثرها أبعد منه، بيد أنه اشترط «ألا تكون بعيدة المنال، فلا ينبغي أن يبالغ المرء في البحث عنها حتى تبدو غريبة، ويجب كذلك ألا تكون واضحة كلّ الوضوح، وإلا كانت عديمة الأثر، لأن الناس لا

---

1 - المرجع نفسه، ص 114.

2 - المرجع نفسه، ص 119.

3 - المرجع نفسه، ص 120.

4 - عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري - رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، ص 163.

يهتمّون إلا بالأقيسة الواضحة...»[1]. ورفض عدّها مجرّد تشبيه حُذف أحد طرفيه، لأنها أقوى إيحاءً منه، ولما تتضمّنه من سعة الدلالة وقوّة التصوير[2].

ولعلَّ هذا الموقف التفضيلي أسّسه على ما قرَّره "الجرجاني" من أن الاستعارة «أمدّ ميدانا، وأشدُّ افتناناً، وأكثر جرياناً، وأعجب حسناً وإحساناً، وأوسعُ سَعَةً وأبعد غَوْراً، وأذهبُ نَجْداً في الصِّناعة وغَوْراً، من أن تُجمعَ شُعَبها وشُعُوبها، وتُحصَر فنونها وضروبها...»[3]. فصيغة التفضيل التي لازمت استحسان فنّ الاستعارة ضمن هذا القول خير دليل على قيمتها البيانية الأخّاذة، علما أن الكلام هنا على الاستعارة المفيدة.

والقدرات البلاغية للاستعارة أهَّلتها لأن تغدو جوهرا في الصورة الفنية لدى الرومانسيين، ذلك أنها طغت بوصفها أداة تصويرية على إبداعهم الشعري، لما فيها من تكثيف عاطفي، وما يقتضيه من خيال، بغية التمثّل الجمالي لأغراضهم النفسية[4]. وبذلك فإن «الاستعارة صورة فنية تتكوّن من أطراف حسّية مشحونة بمشاعر إنسانية، تتجلّى فيها عبقرية الشاعر الإبداعية في الكشف عن العلاقات الخفيّة بين الأشياء من خلال رؤيته الخاصّة»[5].

وفي هذا الصدد عدّ أرسطو مفهوم الصورة من قبيل الاستعارة، ذلك أنها حسب رأيه «لا تختلف عنها إلا قليلا، فعندما يُقال: وثب كالأسد نكون أمام صورة، ولكن عندما يُقال: وثب الأسد نكون أمام استعارة...»[6]. ويقول "جون مدلتون موري" بشأن إمكاناتها الإيحائية: «والاستعارة الجيّدة توهّج العاطفة، وهي في الشعر وسيلة لاستثارة

---

1 - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 127، 128.

2 - المرجع نفسه، ص459.

3 - الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 40.

4 - عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري - رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، ص 113.

5 - المرجع نفسه، ص 115.

6 - نقلا عن: الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، ص15.

إحساس غامض متوتّر بخصائص خير ما يُمكن أن نصفها به أنها روحية»[1]. فالبعد الوجداني فضلا عن بنائها اللغوي شرط لسحرها التصويري البياني المؤثّر.

ومع كلّ صورة استعارية يضع المبدع في متناولنا شيئا جديدا، حتى وإن كان هذا الشيء موجودا قبل أن يتفحّصه، ويتوق دوما إلى تحديد الصلة بين الأشياء عير رؤيته الخاصة التي تمتزج بانفعالاته، وهو ما اقتضى توخّي المجاز لتعميق أثر الفكرة في نفس المتلقّي[2]. ومن هنا يتأصّل البعد الابتكاري الخلاّق للصورة الاستعارية.

- **سمات الأداء الاستعاري:**

ويمكن حصر سمات التعبير الاستعاري في أصلين رئيسين هما: الجدّة والإيحاء.

أ – الجدّة: يمكّن الأداء الاستعاري من اكتشاف العلاقات الخفية الجديدة بين الأشياء والظواهر والأحداث التي يتنبّه إليها الشاعر؛ ويمنحه قدرة فائقة على الرؤية البكر، ويحيله تلقائيا إلى الزوايا الخاصة التي ينظر منها إلى الموضوع. فيظهر لنا الشاعر ما لم نفطن له على الرغم من كونه ماثلا أمامنا، كما قد تكون المفردات اللغوية التي يبني منها الشاعر استعاراته معروفة مألوفة لدينا، بيد أن مقتضيات الصياغة الفنية تجعل منها أمرا غريبا وجديدا، وكأننا لم نشهده قبلا.

وتحدّث "الجرجاني" عن الجدّة في الاستعارة فقال: «ومن الفضيلة الجامعة فيها أنها تُبرز هذا البيان أبداً في صورة مُستجَدَّةٍ تزيد قَدرَه نُبْلاً، وتوجب له بعد الفضلِ فضلاً...»[3]، وراح يميّز ما بين الاستعارة العامية المبتذلة نحو رأيت أسدا، والاستعارة الخاصية النادرة، التي لا تجري إلا ببيان الفحول كقول الشاعر:

أَخَذْنا بِأَطْراف الحَدِيثِ بَيْنَنا وسالَت بِأَعْنَاقِ الْمَطِيِّ الأَبَاطِحُ

1 – جون مدلتون موري، الاستعارة، تر. عبد الوهاب المسيري، مجلّة المجلّة، ص 43.

2 – المرجع السايق، ص 118.

3 – الجرجاني، أسرار البلاغة، ص40.

أي: سارت سيراً حثيثاً في غاية السرعة، كأنه كانت سيولاً وقعت في تلك الأباطح فجرت بها. وقول الآخر:

سالَتْ عليهِ شِعابَ الحَيِّ حينَ دَعَا أَنْصَارَهُ بِوُجُوهٍ كالدَّنانِيرِ

أي: أن الممدوح مطاع في الحيّ، فهم يسرعون إلى نصرته مزدحمين حوله كالسيول[1].

فمع الاستعارة الخاصيّة تتبدّى علاقات دلالية جديدة، تفضي إلى صياغة فنية مُبتَكَرة. وبما أن كلّ شاعر ينطلق من معاناة خاصة به، فإن ذلك يقتضي إبداعا يتطابق مع طبيعة تجربته، وهكذا يُتاح له أن يبدع صوره الاستعارية على غير مثال سابق[2].

ب – الإيحاء: ويقصد به تلك «الطاقة المعنوية المتولّدة من البنية الفنية للصورة الاستعارية الجزئية في إطارها الكلّي، وتعمل على توسيع رقعة الظلال التي تسبح فيها معاني الشاعر المصوَّرة. وقد تتعدَّد معها مستويات الفهم والتفسير».[3] ولا ينحصر الإيحاء في جانب المبدع، بل يتعدّى ذلك ليشمل المتلقّي الذي يغذّي الأثر بتأويله.

وبمكنة التصوير الاستعاري بما يتضمنه من عناصر إيحائية أن يوافينا بكثير المعاني في اللفظ الوجيز، «حتى تُخرجَ من الصدَفة الواحدة عِدّةً من الدُّرَر، وتَجْنِيَ من الغُصْن الواحد أنواعاً من الثَّمر»[4]. والصورة الاستعارية متى غدت رمزا أو تواشجت معه امتلكت طاقة إيحائية حيوية، ولا يخفى ما للوحدات الصوتية والإيقاعات الموسيقية ونحوها من أثر في تهيئة المتلقّين وجدانيا للتجاوب مع إيحاءات تلك الصور واستقبالها، بما ييسّر لمداركهم احتواء ظلال المعاني الثانية[5].

وقد تعدّدت الاعتبارات التي كَلِف البلاغيون بتشقيق ضروب الاستعارة وفقا لها، فهناك اعتبار ما يذكر من الطرفين، واعتبار المعنى الجامع، واعتبار اللفظ المستعار،

---

1 – الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 120.

2 – عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري – رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، ص 143.

3 – المرجع نفسه، ص 149.

4 – الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 41.

5 – عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري – رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، ص 150.

واعتبار ما يذكر من الملائمات، وغيرها، ولئن أشار الأمر إلى دقّة الحصر والاستنباط لديهم، إلا أنه من جهة أخرى أدّى مثلما رأينا مع الصورة التشبيهية إلى تمزيق دلالاتها، وبترها عن الجوّ الفني العام للأثر الأدبي المشروط بتضافر جميع عناصر الصورة الفنية، فلم تتعدّ نفحاتها الجمالية عندهم اللفظ المستعار أو التركيب الاستعاري.

والاستعارة التخييلية – بوصفها قرينة ملازمة للاستعارة المكنية[1] لأن اللفظ المستعار فيها صورة وهمية – تتشكّل بوسيلتين هما: التشخيص والتجسيد، وأما التجريد فيضفي عليها طابعا رمزيا بحتا، كقوله تعالى: ﴿وَلَمَّا سَكَتَ عَنْ مُوسَى الْغَضَبُ أَلْقَى الْأَلْوَاحَ...﴾، الأعراف: 154. فقد أُعمل الوهم في تصوير الغضب شخصا يتكلّم ويسكت، ومنه أيضا قول محمد بن إدريس الشافعي:

الجِدُّ يُدْنِي كُلَّ شَيْءٍ شَاسِعٍ والجِدُّ يَفْتَحُ كُلَّ بَابٍ مُغْلَقِ

فخيّل الوهم للسامع أن الجدّ وهو معنى عقلي مجرّد يضطلع تخييليا بأفعال الأحياء.

وتنتعش الاستعارة على غرار التشبيه لدى "الجرجاني" من خلال سمتي التجسيد والتشخيص، اللذين نرى عبرهما «الجماد حيا ناطقا، والأعجم فصيحا، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية... إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جُسّمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطُفَت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون»[2]. فيبدو من خلال الصورة الاستعارية – متى أريد بها التجسيد أو التشخيص – أثر حركة الأفعال البشرية في الجماد[3].

والاستعارة لدى "ريتشاردز" وسيلة خفيّة ذات أهمية تمكّن الذهن من أن يجمع ما بين عناصر متباينة ومتباعدة، بغية التأثير في المواقف والدوافع، ولا ينشأ هذا الأثر عن العلاقات المنطقية إلا فيما ندر، وعبر الاستعارة يلج العديد من تلك العناصر فضاء

---

1 – السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 335.

2 – الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 41.

3 – فايز الداية، المرجع السابق، ينظر الصفحات من 125 إلى 135.

التجربة[1]. فيتصوّر إذن أنها تنشأ من إدراك الشاعر الداخلي، فيغدو بوسعه إرساء علاقات ودلالات جديدة بين الموجودات الخارجية قوامها الاتحاد والامتزاج، وليس على مجـــرّد المقارنة والتمييز، وتتوق إلى ابتكار الصورة الفنية المتميّزة[2].

ج – الصورة الكنـــائيـــة:

الكِنايَةُ مصدر كنيتُ أو كنوت بكذا، بمعنى أن تتكلَّم بشيء وتريد به غـــيره[3]. واصطلاحا هي لفظ قُصِد به لازم معناه الذي وُضع له، مع جواز إرادة المعنى الأصـــلي، لعدم وجود قرينة تصرفنا عن إرادته، فهي أننا نريد إثبات معنى ما، فلا نصرّح بلفظـــه، ولكن نعمد إلى معنى يرادفه فنومئ به إلى المعنى الأول، ونجعله دليلا عليه[4].

الكناية لدى العسكري أن يعرّض بالأمر ويترك التصريح[5]، ورأى "الجرجاني" أن الصفة إذا ما كنينا عنها كان ذلك أفخم لشأنها وألطف لموضعها، وأسبغت على الشيء الموصوف مزيّة وفضلا وحسنا ورونقا[6]. والكناية عند "ابن الأثير" تقتضي الميل مع المعنى وترك اللفظ جانبا، وقد يتجاذبها كلّ من الحقيقة والمجاز، بحيث يجوز حملها على الوجهين معا[7]. وتتحدّد الوظيفة الجمالية للكناية في إيراد المعنى بألين لفظ، بغية التنويه أو التفضيل أو التعظيم، ولعلّها أولى من التصريح والشرح، وقد يرد من سكوت لازمتـــه الإشـــارة والإيماء من إصابة الحاجة والمرام ما يعجز عنه الكلام[8].

---

1 – ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، تر. مصطفى بدوي، ص 310.

2 – بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص 93.

3 – الجوهري، الصحاح، مادة (كنى)، 6 / 2477، وابن منظور، لسان العرب، مادة (كني)، ج 12، ص 174.

4 – القزويني، الإيضاح، ص 330، والسيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 368 ، 370.

5 – العسكري، الصناعتين، ص 334.

6 – الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 305.

7 – ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج3، ص 49، 50، 51.

8 – الجاحظ، الرسائل، تح. عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د.ت.ط)، ج1،ص 307.

ترتكز الصورة الكنائية على تمثُّل عميق لسياق النص، وتتَّضح فيها العلاقة بين الدلالة المباشرة وبين الدلالة المجاورة لها، وهنا تكمن علاقة اللغة بالثقافة التي تنطوي على القيم الفكرية والاجتماعية والسلوك الصادر عنها، وإذا كان إدراك كنه هذه العلاقة متاحا لأذهان معاصري الأديب وانفعالاتهم، فإنه بعيد المنال نسبيا عن غيرهم في العصور المتأخّرة وذوي الثقافات المغايرة لثقافة الأديب. وهذا أمر له تأثيره في انتشار الصورة الكنائية وانكماشها إن في التراث القديم أو المعاصر[1].

ومن الكناية ما ينطوي على ملامح خاصّة في ثقافتها ودلالتها اللغوية، بحيث أن ثمة صفات للأشياء وللناس وللعلاقات فيما بينهم تهيمن في حقبة زمنية وفقا لظروف تحبط بالمجتمع فتستحضر هذه المنظومة من القيم، وسرعان ما تتلاشى تلك الدلالات اللغوية ذات الإطار الاجتماعي والفكري[2]. ومن ذلك قول زهير:

فَأَقسَمتُ بِالبَيتِ الَّذي طافَ حَولَهُ رِجالٌ بَنَوهُ مِن قُرَيشٍ وَجُرهُمِ
يَميناً لَنِعمَ السَيِّدانِ وُجِدتُما عَلى كُلِّ حالٍ مِن سَحيلٍ وَمُبرَمِ
تَدارَكتُما عَبساً وَذُبيانَ بَعدَما تَفانوا وَدَقُّوا بَينَهُم عِطرَ مَنشِمِ

فقد استحضر الشاعر في هذه الصورة الكنائية تقليدا كان المجتمع العربي قديما يعتدّ به في مواقف الحروب، وهو التعطّر بعطر « منشم» إيذانا بضراوة القتال. ويغدو المتلقّي في هذه الحالة كأنه يعيش مع تلك الصورة وهي تحيا مع إثارة الكناية وبذا تغتني رؤاه ويتعزّز تواصله مع الموقف أو مع روح تلك الثقافة.

تتوسَّل الصورة الكنائية بالعالم الحسّي في غالب حالاتها، وتتغيّ بذلك إما الانتهاء إلى أبعاد حسّية أخرى في الدلالة الأبعد، وإما بلوغ القيم المجردة الذهنية والنفسية عبر خلال حركة داخلية[3]. قد تتجاور مجموعة من الصور الكنائية المركّبة وتتضامّ في

1 – فايز الداية، جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، ص 143
2 – المرجع نفسه، ص 145.
3 – المرجع نفسه، ص 149 وص 155.

سياق محدّد، مما من شأنه إثراء النص بكثافة تصويرية متسقة ومتناغمة، تتيح للمتلقي التفاعل مع الموقف الشعوري أو الفني المهيمن. وهناك ملمح تركيبي آخر للصورة الكنائية يرتبط بالسياق، ولكن من جهة الائتلاف مع الصور الفنية الأخرى – وهذا أمر واسع الانتشار – إذ تتداخل صور التشبيه أو الاستعارة بالكناية، مما يؤدّي إلى التباس التصور الفني[1].

وقد أومأ "الجرجاني" إلى ما يمكن عدَّه من قبيل الصورة الكنائية المركّبة حينما توقّف عند قول زياد الأعجم، وجلّى ما فيها من مسلك دقيق خفيّ رائق[2]:

إنَّ السَّماحَةَ وَالمُروءَةَ وَالنَّدى ... في قُبَّةٍ ضُرِبَت عَلى ابنِ الحَشرَجِ
مَلكٌ أَغرُّ مُتَوَّجٌ ذو نائلٍ ... لِلمُعتَفينَ يَمينُهُ لَم تَشنَجِ
يا خَيرَ مِن صَعِدَ المَنابِرَ بِالتُّقى ... بَعدَ النَّبي المُصطَفى المُتَحَرِّجِ
لَمّا أَتَيتُكَ راجِياً لِنَوالِكُم ... أَلفيتُ بابَ نَوالِكُم لَم يُرتَجِ📖

فقد عدل عن التصريح بنسبة هذه الخلال إلى الممدوح، يل ركّبها في لفظ (قبّة). فهي صورة اشتملت على خطوط متداخلة من جهات عدّة لترسم بؤرة مشعّة.

د – الصورة الرمزية:

وتستدعي الصورة الكنائية الحديث عن الرمز، فمن القدماء من قرن بينهما[3]، ولكن لم يتعمّقوا الكشف عن بلاغته، بيد أن ما تجدر الإشارة إليه هو أن مقولة الرمز

---

1 – المرجع نفسه، ص 153، 154.

2 – الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 305، 306.

📖 – ذكر الأصفهاني هذه الأبيات، وأورد بأن زياد قالها في أمير سابور عبد الله بن الحشرج الجعدي لما وفد عليه. ينظر: الأغاني، ج 12، ص40.

3 – ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 269، الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 417، القزويني، الإيضاح، ص 339، وينظر أيضا: أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 373.

كان لها حضور في مجال النقد الأدبي الحديث، بطرح مغاير من حيث الإطـــار المعـــرفي، ومن حيث التناول، فقد غدا مبدأً حيويا قامت عليه النزعة الرمزية في الفن والأدب.

الرمز تصويت خفيّ باللسان كالهمس، والرمز إشارة وإيماء باليـــدين والعيـــنين والحاجبين والشفتين[1]. قال ابن وهب في (البرهان في وجوه البيان): «وأما الرمز فهو ما أخفي من الكلام... وإنما يستعمل المتكلّم الرمز في كلامه فيما يريد طيه عن كافة الناس والإفضاء به إلى بعضهم...»[2]. وقال الله تعالى مستجيبا لطلب زكريا عليه السلام: ﴿ قَالَ رَبِّ اجْعَل لِّيَ آيَةً قَالَ آيَتُكَ أَلاَّ تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلاَثَةَ أَيَّامٍ إِلاَّ رَمْزًا . . .﴾، آل عمران: 41.

والرمز بيانيا أحد أقسام الكناية باعتبار الوسائط والسياق، و«هو الذي قلّـــت وسائطه، مع خفاء في اللزوم بلا تعريض، نحو: فلان عريض الوسادة، كناية عن بلادتـــه وبلاهته»[3]. وبيّن بعضهم الرمز بأن «يريد المتكلّم إخفاء أمر ما في كلامه، مـــع إرادتـــه إفهام المخاطب ما أخفاه، فيرمز له في ضمنه رمزا يهتدي به إلى طريق استخراج ما أخفاه من كلامه»[4]. وقد أشار صاحبا كتاب (نظرية الأدب) إلى أن «الرمز موضوع يشير إلى موضوع آخر، لكن فيه ما يؤهّله لأن بتطلّب الانتباه أيضا لذاته، كشيء معـــروض»[5]، فهو وسيط يتيح إمكانية استدعاء عناصر ذات طبيعة مغايرة تحيل إلى دلالة معينة تنبجس بين ظلال الإيحاء.

إن الرمز شيء حسّي قوامه مشابهة بين ظـــاهرتين استـــشعرتها مخيّلـــة الرامـــز كالإشارة إلى أمر معنوي،[6] وبذلك فهو يرتكز فنيا على «التشابه النفسي بين الأشـــياء،

1 – ابن منظور، لسان العرب، مادة (رمز)، ج 5، ص 312.

2 – نقلا عن: أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، ج 2، ص 22.

3 – أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 373.

4 – المصري، بديع القرآن، نقلا عن: أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، ج 2، ص 23.

5 – ريني ويلك و أوسطن وارن، نظرية الأدب، ص 243.

6 – محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، 1977، ص 40.

وهو ثمرة يقتطفها الشاعر من خلال إدراكه الحدسي للعلاقات العميقة والخفية بين الظواهر المادية وما يختبئ وراءها من أسرار، ثم يوظّف الطاقة الإيحائية المتولّدة من التقاء الأشياء للكشف عن تلك الأسرار»[1]. وبهذا التوصيف يكتسب الرمز قيمته الفنية الجمالية التعبيرية المقابلة للقيم الشعورية التي يصدر عنها الشاعر في تجربته. ويتخطّى الرمز الواقع الحسّي إلى الدلالات الضمنية التي يستكشفها بوساطة الحدس، فكلّ من ملكتي الحسّ والحدس مطلوبتان لإبداع عالم رمزي.

وتندرج الصورة الرمزية بما فيها الأسطورية ضمن الصورة الفنية، بوصفها جانبا يؤثّر في بنية العمل الفني، وفي المتلقي معا، ومن هنا يفهم سرّ حضور الرمز والأسطورة في الأعمال النثرية القديمة كألف ليلة وليلة، وكذا احتفاء الشعراء المعاصرين به على غرار السياب ونازك الملائكة وصلاح عبد الصبور وغيرهم[2]. نظرا لما لمسوا فيها إمكانية الإفادة «من مخزونها المعنوي حيث تُخفي وراءها ميثولوجية كاملة... وهي طاقة محرّكة للنصّ تثريه وتفسّره وتكشف عن القيم الباطنة الكامنة فيه»[3]، فالصورة الرمزية صورة تتجاوز حدود الدلالة الحسية الضيّقة، وتعتمد على الإيحاء الرحب وليس على مجرّد التقرير[4].

يفرّق النقاد بين الرمز اللغوي والرمز الأدبي؛ فإذا كان اللغوي يتسم بخاصيتين: هما الإيجاز والتجريد، فإن الرمز الأدبي يعدّ أسلوبا تعبيريا يضطلع بوظيفة جمالية، وتأتلف عبره التجربة مع سائر عناصر النص الإبداعي، ويتمظهر في أشكال لغوية، منها الألفاظ المفردة التي تحيل رمزيتها إلى مكان أو زمان أو حادثة تاريخية أو موقف أو تجربة عاطفية،

---

1 – عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري – رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، ص 167.

2 – فايز الداية، جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، ص 19.

3 – صلوح بنت مصلح السريحي، الصورة في شعر الرثاء الجاهلي، رسالة دكتوراه، كلية التربية للبنات بجدة، 1419 هـ/ 1998، ص 183.

4 – محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 306.

نحو ألفاظ: عنترة، سندباد، حطين، الخورنق، مجنون ليلى، لوركا وغيرها مما يعدّ لمحات في منتهى الإيجاز تعمّق دلالات الموقف الشعري، وتذكي إيحاءات النص[1].

ولعلّ ذلك ما اصطُلح عليه بالرمز الجزئي، إذ هو «أسلوب فني تكتسب فيه الكلمة المفردة أو الصورة الجزئية قيمة رمزية من خلال تفاعلها مع ما ترمز إليه، فيؤدّي ذلك إلى إيحائها واستثارتها لكثير من المعاني الخبيئة»[2]. وهناك تجلٍّ آخر للرمز الأدبي يتجلّى في السياق التركيبي يمتدّ مع عبارات النص يُطلق عليه الرمز الكلّي، وهو « معنى محوري شفّاف مُجسّد في إحدى الظواهر المادّية، تتمركز على أرضه جلّ الصور الجزئية التي تتوزّع العمل الشعري، وتشدّه نحو هدف جمالي منظور، ويربطها به ينبوع التجربة الشعورية»[3]. وتتباين الأشكال الرمزية الأخرى فيما بينها اتساعا وامتدادا، وفق طبيعة الموقف النفسي والفكري والاجتماعي الذي يصدر عنه الشعراء، مما يجلّي توهّج الرمز في ومضات متصاعدة. لتشمل معظم القصيدة في مظهر حكائي يتلبّس بمعاناتهم[4].

وفي الشعر الجاهلي الذي يحوي صورا رامزة وأخرى غير رامزة[5]، يمكن أن نميّز بين ضربين من الرمز:

أ – الرمز الإشاري، وتتصل فاعليته بالموقف الشعوري، ويستوحى عموما إما من عصر الشاعر، وإما من أزمنة متباعدة، وإما من امتزاج الواقع بالتخيّل في الحكايات والقصص، وقد يلوذ الشعراء ههنا بالأمثال التي تعدّ مصدرا رمزيا ثرّا، يجمع بين الإيجاز وتكثيف التجربة، ثم تتجاوز فضاء الواقعة الخاصة لتتسم بصبغة الشمول والعموم، ملامسة بذلك تجارب الناس في الحياة[6].

---

1 – المرجع السابق، ص 174، 175.

2 – عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري – رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، ص 190.

3 – المرجع نفسه، ص 192.

4 – فايز الداية، جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، ص 176.

5 – عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 89.

6 – المرجع السابق، ص 189، 190.

ب – الرمز البنائي: وتكمن صلة القيمة الرمزية ههنا بالهيكل الشكلي الخارجي الـــذي اصطُلح عليه تعدّد أغراض القصيدة، حيث يعقد الشاعر فيما بين تلك الأغراض علاقات فنية كامنة في الرموز التي ترد في القصيدة. وأكثر ما تتمظهر الرموز البنائيـــة في أجـــزاء القصائد المركّبة، التي يتضح فيها الارتباط النفسي واللغوي والتصويري[1].

بيد أن موضوع الرمز غالبا ما يستدعي ظاهرتي الغموض والإبهام اللتين يمكـــن التمييز بينهما من حيث أن الشاعر يوظّف في إحداهما إشارات ضمنية من غـــير دليـــل مباشر، بحيث يتوجّه إلى المتلقّي قصد التأثير فيه حينا مع استدعاء القيم الجمالية، وأمـــا الثاني فنصادف غموضا في شيء من الصعوبة، والبعد عن الإدراك الأوّلي لدى القـــارئ، أو الإبهام في تلك الرموز مما ينهك النص ويحدّ من قدراته الفنية الجمالية. وبذلك تـــرهن درجة وضوح الصورة الرمزية وغموضها لدى المتلقي بمدى تطابق طاقات الرمز الإيحائية والمعرفية والانفعالية والجمالية مع رصيد المتلقي الثقافي[2].

تسري في جوّ التجربة الشعرية التي يتمظهر فيها الرمز، طاقة إيحائية هائلة، فيهمّ المتلقّي بهتك أسرار الحجب بغية استيضاح ما يستكنّ خلف العوالم الحسية، وهنا تتجاوز تلك الإيحاءات مخيّلة المبدع إلى ما يتلاءم مع نفس المتلقي، الأمر الذي يتيح مجالا لإدراك الرمز وتمثّله وفق مستويات متنوّعة. وكلما تعدّدت تلك المستويات فإن المتلقّي يـــدلف خطوة صوب الغموض الشفيف، ويمكن أن يوغل في تخوم الإبهام والاســـتغلاق إذا مـــا بلغت الصورة الرمزية حدّا يتفلّت من المنطق اللغوي أو المعنى الظاهري، مما يتنـــافى مـــع عناصر الإبداع الشعري الفنية، لا سيما عنصر التوصيل[3].

من الخطأ محاولة الفصل ما بين دلالة الرمز الحقيقية وبين الوعاء الفـــني الـــذي يحتويه، فهو يطفح بقيم جمالية وشعورية ذات بعد إنساني مشروطة بعلاقـــات المبـــدع

---

1 – المرجع نفسه، ص 189 وص 193.

2 – فايز الداية، جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، ص 232 – 236.

3 – عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري – رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، ص 180، وص 182.

بالموضوع الذي بتفاعل معه، وينبغي أن يتّحد طرفا الرمز وينصهرا، بحيث يفقد كل منهما استقلاليته، ويتحدّد الطرفان في القيم الشعورية، والظواهر الحسية التي يستمدّها الأديب من جنبات الواقع، لينجم عن تفاعل هذين الطرفين الإيحاء الرمزي[1].

يتميَّز الرمز بالتحوّل الدلالي من موقف إلى آخر، ولكن قد ينجم عن ذلك فقده أحد أهم خصوصيته وهي الإيحاء بالموقف المتجدّد[2]، فالطاعون مثلا رمز اصطنعته فدوى طوقان ليحيل إلى الغزو الصهيوني، ثم يجيء شاعر آخر ويوظّفه رمزا للثورة التي تقاوم هذا الغزو، وتدحره من الأرض، تقول الشاعرة في قصيدة الطاعون:

يومَ فَشَا الطّاعُون في مَدينَتي
خَرجْتُ للعَراء
مَفْتُوحَة الصّدْرِ إلى السّمَاء
أهتِفُ منْ قَرارَة الأَحْزان بالرّيَاح
هُبّي وسُوقِي نَحْوَنا السّحَابَ يَا رِياح
وأَنْزِلي الأمْطار[3]

للفظة (الطاعون) دلالة معجمية محدّدة، و لم تكن علاقة التشابه النفسي بين الطاعون والعدوّ الصهيوني متعارفا عليها، بل هي محض إبداع فني أنجزته الشاعرة متوسّلة بخبرتها الخاصّة، مما منح الرمز فاعليته وأضفى عليه إيحاءه.

يمتح الرمز موادّه من مصادر متنوّعة منها: الرمز المعجمي والرمز التاريخي والرمز الأسطوري[4]، إلا أن هناك من يرى أن ثمة منبعين اثنين تعزى إليهما الصورة الرمزية، ويتحدّدان كالآتي:

---

1 - المرجع نفسه، ص 173.

2 - المرجع نفسه، ص 174.

3 - فدوى طوقان، الديوان، دار العودة، بيروت، ص 133.

4 - صلوح بنت مصلح السريحي، الصورة في شعر الرثاء الجاهلي، رسالة دكتوراه، ص 173.

أولا: الابتداع الذاتي: ويتصل بعالم المبدع الداخلي وعناصره ومكنوناته جميعها وقدرتها على ابتكار صور متفرّدة ذات قيم تأثيرية، ومن ذلك أن يمتح الشعراء من ظاهرة أو كائن ما مادّة ترمز لما يضطرب بجوانحهم كالطوفان أو الفرس أو السيل أو الحَمَام... وهنا يتوجّب على الشعراء الذين يصطنعون رموزا خاصّة أن يهيّئوا السياق الفني الذي يجعلها أكثر قدرة على الإيحاء، ذلك أنها تكتسب حيويتها وقوّتها من سياقاتها التي تفتح مغاليقها[1].

ثانيا: الحياة الواقعية والتراث الإنساني: بإمكان الشاعر عبر واقعه الاجتماعي أن يبدع رموزا جديدة، فللشاعر أن يوظّف بعض الشخصيات المعاصرة ذات البعد العميق في ضمير الأمة، فيعمل منها شيئا خارقا له مدلولاته وإيحاءاته كشخصية العربي بن مهيدي أو المهاتما غاندي أو مانديلا، أو بعض الأحداث كمذابح «8 ماي 1945» و«كفر قاسم» و«قانا»... وأما التراث فيمكن تقسيمه إلى تراث تاريخي، وتراث أدبي، وتراث ديني، وتراث شعبي، وتراث أسطوري[2]. فصورة الرمز التاريخي صورة مستمَدّة من التاريخ مشحونة بطاقة شعورية جديدة مضافة إلى موروثها المعنوي، وتكمن قيمتها في بسط إيحاءات الأحداث التاريخية على النص[3].

- **أساليب التصوير الرمزي:**

يمكن استخلاص جملة من الأساليب التي توسّل بها الرمزيون في تصوير شتى الظواهر الذاتية والموضوعية، حينما أعوزتهم اللغة المعيارية العادية في ذلك؛ ومن أهمها:

– تراسل الحواسّ: قد تتفاعل الحواسّ فيما بينها لغاية فنية، وفقا لحركة الانفعال الذي يحدّد جهة فاعليتها، وهنا توصّل الرمزيون إلى هذه النظرية التي تقتضي أن تستعير الحواسّ

1 – عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري – رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، ص 195، 197.

2 – المرجع نفسه، ص 197 وص 199 وما بعدها.

3 – صلوح بنت مصلح السريحي، الصورة في شعر الرثاء الجاهلي، رسالة دكتوراه، ص 178.

خاصية بعضها البعض، طبقا للوقع الذاتي للمُدركات على نفس الشاعر، فيتهاوى ما بينها من حواجز، وتأتلف عناصر الصورة إيحائيا ضمن وحدة نفسية.

– تشخيص المجرّدات وتجسيدها وتجريد المحسوسات في شكل علاقات ذاتية يبتكرها الشاعر، ضمن صورة كلية ذات طابع رمزي. ويتخطّى هنا كلّ من التجسيد والتشخيص والتجريد نطاق التصوير الاستعاري لنقل إيحاء رمزي من خلال استبدال مجالات الإدراك المعنوي والمادّي للظواهر في صور كلية.

– التعويل على الإيحاءات التي تشي بها بعض الكلمات ذات الدلالات الرامزة نحو: الإعصار، الليل، السراب، أو أسماء أعلام لشخصيات أو وقائع وأيام وأماكن، بوصفها أحد مقوّمات البناء الكلّي للقصيدة.

– الموقف الرمزي، ويتحقّق من خلال التراكيب التي تحيل إلى مواقف تاريخية معيّنة، أو أبيات شعرية ذائعة الشهرة، وإما عبر ما يستثيره تواشج الصور البيانية من قيم رمزية.

– الإيحاء بالألوان: للقيم اللونية التي ترتبط بالتجربة الشعورية أبعاد فردية رامزة تحيل إلى ذكريات أو مواقف خاصّة، كدلالة الحمرة على الثورة، ودلالة البياض على السلام مثلا وفي بعض الأحيان يعدل الشاعر – في سياق التصوير الرمزي – عن صَبغ الظواهر بألوانها الحقيقية، ليضفي عليها ألوان مشاعره.

– اقتران المتضادّات والمتناقضات: قد يقتضي الأسلوب الرمزي أن يقرن الشاعر بين عناصر من مجالين متضادّين متناقضين، لا يجتمعان منطقيا في الأداء اللغوي العادي، نظير: القمر المظلم، النار الباردة، جنة البؤس، أو عواء الصمت[1].

غالبا ما يصطنع الشعراء رموزهم بإحدى الطرق الثلاث الآتية:

أولا: **المراوحة** بين الدلالتين الحقيقية والغير حقيقية، نحو ما توخّاه بعض الشعراء المعاصرين بين الحبيبة والوطن، أو بين الأم والوطن، وقد تتَّحد الدلالتان أو تنفصلان.

1 – المرجع نفسه، ص 214 إلى ص 227.

ثانيا: **الاستشفاف**: وهو أن يطرح الشاعر بين أيدينا الدلالة الحقيقية، ومن خلالها نستشفّ الدلالة الرمزية. ويغدو في مكنتنا التوقف لدى الدلالة الواقعية أيضا. فقصيدة «التينة الحمقاء» لإيليا أبي ماضي لا نقع فيها إلا على الدلالة الغير حقيقية.

ثالثا: **الإنابة**: وهو أن يضع الشاعر كلمة لتنوب مناب موقف فكري أو شعوري مكتمل، تستحضره في أذهان المتلقّين، وقد تتجلّى هذه الإنابة في أحد عناصر الطبيعة، أو سواها من الظواهر ذات المعاني الخصيبة[1].

تستند الصورة الرمزية إذن إلى موقف شعوري متكامل، قد يستغرق هيكل القصيدة الفني، ويلقي بظلاله عليها إذا كان الرمز كلّيا، أما إذا كان جزئيا فإنه يظلّ لبنة من لبناته لا يسوغ انتزاعها منه. خلافا للتعبير الكنائي المتجسّد في كلمة أو تركيب لغوي جزئي وفق منظور القدماء الذي دأب على تفتيت القصيدة دونما اعتبار لقيمة التجربة ومعطياتها الذاتية.

1 - المرجع نفسه، ص 228 إلى ص 233.

المبحث الخامس: الصورة الفنية بين التقديم الحسّي والتجريد

ورد في معاجم اللغة أن حواسّ الإنسان هي المشاعر الخمس وهي الطعم والشم والبصر والسمع واللمس، وقال الفرّاء: الإحْساسُ: الوجود، وقال الزَّجَّاج: معنى أحَسَّ: عَلِمَ ووَجَدَ[1]. ويحصل الإدراك المادي للإنسان بتلك الحواس. قال الله تَعالى: ﴿فَلَمَّا أَحَسَّ عِيسَى مِنْهُمُ الْكُفْرَ قَالَ مَنْ أَنصَارِي إِلَى اللّهِ...﴾، آل عمران: 52؛ أي: رأى ووجد، قال الزمخشري: «فلما علم منهم الكفر علما لا شبهة فيه كعلم ما يُدرَك بالحواس»[2]، وبذلك فإن الإحساس إيجاد الشيء بالحاسة[3].

وقَال أيضا: ﴿وَكَمْ أَهْلَكْنَا قَبْلَهُم مِّن قَرْنٍ هَلْ تُحِسُّ مِنْهُم مِّنْ أَحَدٍ أَوْ تَسْمَعُ لَهُمْ رِكْزًا﴾ (مريم: 98)؛ معنى هل تحسّ: هل تُبصِر، هل ترى، بدليل قوله بعدها (أو تسمع)، فالإحساس منصرف ههنا إلى مُدرَكات هاتين الحاسّتين.

يقول ابن سينا: «وأما المشاهدات فكالمحسوسات هي القضايا التي إنما نستفيد التصديق بها من الحسّ»[4]، وأومأ الغزالي إلى ترتيب الحكمة الإلهية الوجيهة في خلق الحواس الخمس بوصفها آلات وأدوات للإدراك[5].

ترتدّ أصول مفهوم التقديم الحسّي إلى الموروث النقدي والفلسفي العربي المتأثر بالفلسفة اليونانية التي لم تكن جوانب من الدراسة النقدية والبلاغية بمعزل عنها، إذ ارتبط ذلك المفهوم بالعلاقة بين الشعر والرسم والمقارنة بينهما، الأمر الذي ازدهر أساسا لدى شرّاح أرسطو الذين عُنُوا بفكرة ارتباط المحسوسات بالتوضيح، فقد توسّل الفارابي

---

1 - الصحاح، (حسس)، ج3، ص 916 وما بعدها، لسان العرب، ج3، ص 170، تاج العروس، ج15، ص 535 وما بعدها، وابن فارس، معجم مقاييس اللغة، (حس)، ج 2، ص 9.

2 - الكشاف، تح. عبد الرزاق المهدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ج1، ص 393.

3 - الرازي، مفاتيح الغيب، ج8، ص 54.

4 - ابن سينا، الإشارات والتنبيهات، تح. سليمان دنيا، دار المعارف، القاهرة، ط.3، 1983، ص 345.

5 - الغزالي، إحياء علوم الدين، دار االمعرفة، بيروت، ج4، ص 109، 110.

بالفلسفة لفهم الجانب النفسي من نظرية المحاكاة الأرسطية، مما جعله يجنح لاصطناع مصطلح التخييل الشعري[1]. وانتشرت فكرة الربط بين التوضيح والتقديم الحسي عند العرب، وأخصبها النقاد والبلاغيون، وراحوا يقرنون بلاغة التشبيه والاستعارة بالقدرة على تجسيم المعنوي المجرد، ومن هؤلاء الرماني والعسكري وابن رشيق وابن سنان[2].

لقد أصّل "الرماني" مبدأ التقديم الحسي للمعنى حينما حصر جودة التشبيه في الوجوه الأربعة الآتية:

أولا: إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما يُحسّ.

ثانيا: إخراج ما لم تجر به العادة إلى ما جرت به.

ثالثا: إخراج ما لا يُعرف بالبديهة إلى ما يُعرَف بها.

رابعا: إخراج ما لا قوّة له في الصفة إلى ما له قوّة فيها[3].

والوجه الأول منها هو ما يتّصل أكثر من غيره بمفهوم التقديم الحسي للمعنى، بيد أنه لم يتسنّ "للرماني" ولا لمن لفّ لفّه وتقيّله أن يذهبوا أبعد من هذا الاستنباط، فلم يتعمّقوا بحث الموضوع إلا في نطاق ضيّق، ولم يمضوا في توسيع آفاقه إلى خارج دائرة التشبيه أو الاستعارة، وتغاضوا عن أثر هذا التقديم الحسي في الصورة الكلية للنص الإبداعي وعلاقته بسائر مقوّمات القصيدة الأخرى، اللهم إلا إذا استثنينا ما ذهب إليه "القرطاجني" من أن الشعر تشكيل المُدركات في صور حسية ترتسم في الخيال الذهني وأنه لا مجال في مقاصد الشعر للمعاني المجرّدة المتعلّقة بالإدراك العقلي[4].

أما عن الغربيين فقد رأى "ريتشاردز" أن للمعطيات الحسّية أثرا حيويّا في فاعلية الصورة بوصفها حدثا عقليا، «فالصورة أثر خلّفه الإحساس على نحو لم يمكن تفسيره

---

1 - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، ص 273 وص 307.

2 - المرجع نفسه، ص 275.

3 - الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، ص81.

4 - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 29.

حتى الآن، ولكننا نعلم أن استجابتنا الفعلية والانفعالية إزاء الصور تعتمد على كونها تمثل الإحساس أكثر مما تعتمد على الشبه الحسي بينها وبين الإحساس...»[1].

ولا تتبلّر القيمة الفنية للتقديم الحسي في الصورة إلا عند إدراك الشاعر للحركة الداخلية التي تسري في المحسوسات، وتمنحها نغما جديدا متحدا بمشاعره وتجربته الذاتية المنفردة، فهو لا يقنع بقشور المحسوسات وعلاقات التشبيه الشكلية، فالرؤية البصرية إدراك خارجي عام والتفكير الحسي إدراك داخلي خاص يتوسّل به الشاعر في الصياغة الفنية للصور الحسية[2].

يرى "جويو" أن التلوين الأدبي يقوم على تصوير أحاسيس طبيعتها مختلفة، وليس بالضرورة أن تكون متأدّية من حاسة البصر دائما، لأن الصورة الأدبية تنشأ من تضافر الحواس والملكات كلّها دون استثناء، مما يميّزها عن سائر الفنون، وهذا ما يؤهّلها للنفاذ إلى دخيلة المتلقّي[3].

- **الصورة بين الإدراك البصري وسائر الحواس:**

البصر لغة هو حاسة الرؤية، وأبصرت الشيء إذا رأيته، وأبصر الشيء، وبصر به: علم، وأبصر الطريقُ: استبان ووضح، والبصر هو العين، والبَصيرَةُ: الحُجَّةُ والاسْتِبصارُ في الشيء، ومن أسماء الله تعالى البصير[4]. ووردت مادة بصر بشتى الصيغ الاشتقاقية في القرآن الكريم مائة وثمان وأربعين مرّة تشي بمدلولات عديدة منها ما ذكرنا آنفا، وما يهمُّنا ههنا معنى الرؤية الحسّية، نحو قوله تعالى: ﴿وَلَا تَقْفُ مَا لَيْسَ لَكَ بِهِ عِلْمٌ إِنَّ

1 – ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، تر. مصطفى بدوي، ص 172.

2 – بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص 89.

3 – جان ماري جويو، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ت. سامي الدروبي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1948، ص72، 73.

4 – الصحاح، (بصر)، ج2، ص 591، لسان العرب، ج1، ص 417 وما بعدها، أساس البلاغة، ج1، ص 62.

السَّمْعَ وَالْبَصَرَ وَالْفُؤَادَ كُلُّ أُولَئِكَ كَانَ عَنْهُ مَسْؤُولاً ﴾ الإسراء: 36. فالبصر والسمع والفؤاد هنا حواس لها إدراك[1].

- ﴿وَمَا مَنَعَنَا أَن نُّرْسِلَ بِالآيَاتِ إِلاَّ أَن كَذَّبَ بِهَا الأَوَّلُونَ وَآتَيْنَا ثَمُودَ النَّاقَةَ مُبْصِرَةً فَظَلَمُواْ بِهَا وَمَا نُرْسِلُ بِالآيَاتِ إِلاَّ تَخْوِيفًا ﴾ الإسراء: 59. فمعنى مبصرة: آية دالة مضيئة نَيّرة على صدق صالح، وعلى قدرة الله تعالى[2].

- ﴿لاَّ تُدْرِكُهُ الأَبْصَارُ وَهُوَ يُدْرِكُ الأَبْصَارَ وَهُوَ اللَّطِيفُ الْخَبِيرُ﴾ الأنعام: 103.

فالمقصود من الأبصار «حاسّةُ النظرِ، وقد تطلق على العين من حيث أنها محلُّها، وإدراكُ الشيءِ عبارةٌ عن الوصول إليه والإحاطةِ به؛ أي: لا تصِل إليه الأبصارُ ولا تُحيط به»[3]. وقد يكون المراد أبصار القلوب؛ أي لا تحيط به علوم الخلق[4].

تعوّل وظيفة إدراك الصورة الفنية على الإدراك الحسّي الذي يُعدّ البصر الأصل فيه، وقد أدرك وعي القدامى ذلك، إذ يقول الجرجاني: «ويظهر من هاهنا "أصل آخر" وهو أنّ اللفظة الواحدة تستعار على طريقين مختلفين، ويُذْهَب بها في القياس والتشبيه مذهبين، أحدهما يُفضِي إلى ما تناله العيون، والآخر يُومِئُ إلى ما تُمثِّله الظنون...»[5]، ويعكس هذا الكلام ما رسّخه البلاغيون قديما من أن الصورة تقترن بالرؤية العينية دون سائر الحواس.

ويشيد ابن حزم بحاسة البصر منوّها بشأنها قائلا: «واعلم أن العين تنوب عن الرسل، ويدرك بها المراد، والحواس الأربع أبواب إلى القلب ومنافذ نحو النفس، والعين

1 - القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، مج 13، ص 80.
2 - المصدر نفسه، مج 13، ص 109.
3 - تفسير أبي السعود، ج 3، ص 170.
4 - أبو حيان الأندلسي، البحر المحيط، ج 4، ص 198.
5 - الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 60.

أبلغها وأصحها دلالة وأوعرها عملاً. وهي رائد النفس الصادق، ودليلها الهادي، ومرآها المجلوة التي بها تقف على الحقائق وتميز الصفات وتفهم المحسوسات. وقد قيل: ليس المخبر كالمعاين»[1]. ولقي هذا التصور ما يعضده في النقد الحديث، حيث يرى "زغلول سلام" أن «الإحساسات التي يصحّ نعتها بالجمال على أتمّ وجه هي الإحساسات البصرية، حتى لقد عرّف ديكارت الجمال يقوله ما يُرى بالعين »[2].

بيد أن ثمة اتجاها نقديا حديثا يعتبر أن البصر ليس وحده بؤرة استكشاف الصور، وبهذا الصدد يرى "سيسيل دي لويس" أن الصورة «في أبسط معانيها رسم قوامه الكلمات، إن الوصف والمجاز والتشبيه يمكن أن يخلق صورة... إن الطابع الأعمّ للصورة هو كونها مرئية، وكثير من الصور التي تبدو غير حسية لها مع ذلك في الحقيقة ترابط مرئي باهت ملتصق بها، ولكن من الواضح أن (الصورة) يمكن أن تُستَقى من الحواس الأخرى أكثر من استقائها من حاسة النظر»[3]. فالإدراك الحسّي للصورة الشعرية أمر مشاع بين جميع الحواس: اللمس والسمع والشم والذوق، فضلا عن البصر الذي لا يقتصر عليه الأديب بمفرده في التقديم الحسي للمعاني[4].

ويبدو أن الربط ما بين فني الشعر والرسم أفضى إلى اتفاقهما في سمة التقديم الحسي للمعنى، وما ترتّب عنه من تأكيد السمات البصرية ووضوح التصوير، وكأنه لم يُفهم من مصطلح الصورة إلا المعنى المعجمي حينما تُقصر وظيفة التصوير على الإحساس البصري، ويُغضّ الطرف عن سائر الحواس التي تتداخل في فهم طبيعته[5].

---

1 – ابن حزم، طوق الحمامة، تح. إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط. 2، 1987، ص 137.

2 – محمد زغلول سلام، النقد الأدبي الحديث، أصوله واتجاهات رواده، ص 7.

3 – سيسل، دي لويس، الصورة الشعرية، تر. محمد نصيف الجنابي وآخرون، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد، العراق، 1982، ص 21.

4 – بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص 90.

5 – المرجع نفسه، ص 84.

فمن أهم أساليب التقديم الحسّي للمعنى نجد بناء الصورة المفـرَدة عـبر خلـع الصفات المادية للمعنويات أو الصفات المعنوية للماديات بالتجـسيد أو التـشخيص أو التجريد، ومنها بناء الصورة من خلال تبادل الحواس أو تبادل المحـسوسات البـصرية والسمعية والشمية ونحوها، ومنها بناء الصورة عن طريق التشبيه والوصـف المباشـر، وبوسع المبدع تخيُّر ما يشاء من الأساليب لصياغة الصورة الواحدة[1]. ولقد مرّ بنا لـدى حديثنا عن أساليب التصوير الرمزي كيف أن نظرية تراسل الحواس وسّعت من مجـال الإدراك الحسي، ليتعدّى الأفق البصري إلى شبكة تتواشج في نسيجها جميـع الحـواسّ، وتترافد فنيا.

والصورة البصرية ليست مفقودة وجدانيا لدى المكفوف بفضل تفاعله مع محيطه المجتمعي واحتكاكه به، فلا توجد «علاقة بين كفّ البصر وقدرة الكفيف على تكـوين صور ذاتية عن الأشياء، فهو لا يعاني فراغا في محصوله الذهني، فللمخيّلة عنده دور كبير في رفد الذهن وتزويده بما احتوته من الصور الحـسية المختلفـة، ولـه أن يـستخرج الانطباعات والمفاهيم المتولّدة من مجموع إدراك تلك الحواسّ»[2]، ورغم أن بشار بن برد كان فاقدا للبصر لكن ذلك لم يثنه عن تصوير الصورة البصرية الآتية:

يـا لَيلَـتي تَـزدادُ نُكْـرا مِن حُبِّ مَن أَحبَبتُ بِكـرا
حَوراءُ إِن نَظَرَت إِلَيكَ سَقَت كَ سَقَتـكَ بِالعَينَينِ خَمـرا

لقد تراسلت في هذه الصورة حاستا البصر والذوق، حيث استعار الشاعر السقي لنظرة المحبوبة الفاتنة الساحرة. ومما يدلّ على أن الإدراك الحسي للصور لا يتأتّى مـن قبيـل المشاهدة والنظر فقط أنه إذا ما تأمّلنا الصورة عند الشعراء المكفوفين فلا يوجد هنـاك تمايز بين الحواس في التصور، وأن القيمة الفنية للصورة المتصلة بحاسة البـصر لا تكـون

1 - المرجع نفسه، ص 91.
2 - المرجع نفسه، ص 91.

بالضرورة أفضل من تلك التي ترد من حواسّ أخر كالسمع والذوق ونحوهما. فبوسع بشار بن برد أن يرسم صوره من بؤرة غير بصرية، نحو ما توخّى في هذين البيتين:

وَكَأَنَّ رَجعَ حَديثِها قِطَعُ الرِياضِ كُسينَ زَهرا
وَكَأَنَّ تَحتَ لِسانِها هاروتَ يَنفُثُ فيهِ سِحرا[1]

- **البعد التجريدي في التصوير:**

وقد جرى التمييز بين ضربين من الصورة: أولهما محسوس يُدرَك مشاهدةً، وثانيهما معقول كالصورة التي اختصّ بها الإنسان من العقل والروية والمعاني التي خصّ بها، وعن هذا الضرب يقول الكفومي: «وقد تطلق على تركيب المعاني التي ليست محسوسة فإن للمعاني ترتيبا أيضا وتركيبا وتناسبا ويسمى ذلك صورة فيقال صورة المسألة وصورة الواقعة وصورة العلوم الحسابية والعقلية»[2]. فيتَّسع نطاق مفهوم الصورة، متجاوزا النمط الحسّي منها ليستوعب كلّ القيم والموضوعات ذات الطبيعة العقلية المجرّدة، ذلك أن مجال المخيّلة أرحب من أن يسع نطاق الماديات.

قد تجيء الصورة الفنية خِلوا من أي معطى حسّي مادي، لتحيل إلى قيم ذهنية معنوية طبيعة وإدراكا ووظيفة، وقد جاء في أبجد العلوم أن الخيال «ينتزع من الصور المحسوسة صورا خيالية ثم يدفعها إلى الحافظة تحفظها له إلى وقت الحاجة إليها عند النظر والاستدلال، وكذلك تجرّد النفس منها صورا أخرى نفسانية عقلية فيترقّى التجريد من المحسوس إلى المعقول والخيال واسطة بينهما»[3]. فالطابع التجريدي مرهون حسب هذا الكلام بتوجيه المخيّلة التي تستجيب لدواعي التعبير الفني.

---

1 – بشار بن برد، الديوان، تح. محمد الطاهر بن عاشور، ج 4، ص 55، 56.

2 – أبو البقاء الكفومي، الكليات، تح.عدنان درويش ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1419، ج2، ص 324.

3 – ابن خلدون، المقدّمة، ص 473، وينظر: صديق بن حسن القنوجي، أبجد العلوم، تح. عبد الجبار زكار، دار الكتب العلمية، بيروت، 1978، ج2، ص 168.

ويحيل مصطلح التجريد abstraction بالمفهوم الفني إلى «استخراج الماهيات ذهنيا من الموجودات والارتفاع بها من المحسوسات والجزئيات إلى الأمور الكلية والشاملة. وهي عملية تتفرّد بها قلّة من الفنانين، وتسبغ على آثارهم نوعا من الغموض والتعمية»[1]. فحقيقة فاعلية التجريد الفني تُعزى إلى قدرة الذهن على تمحُّض قيمة الأشياء الموضوعية المدرَكة حسّيا من ظواهرها وأشكالها للإبقاء على قيمتها المجرّدة وجوهرها المطلق.

أشار الجرجاني إلى الطبيعة التجريدية في بعض الصور، حيث ذكر ضربا ضمن ضروب ثلاثة من الاستعارة عدّه صميما خالصا، ومؤدّاه أن يكون وجه الشبه مأخوذاً من الصور العقلية، نحو استعارة النور للبيان والحجّة المظهرة للحقّ التي ينتفي معها الشكّ، ومنه قوله عزّ عزّه: (واتبعوا النور الذي أُنزل معه)، وكاستعارة الصراط للدين في قوله تعالى: (وانك لتهدى إلى صراط مستقيم).

ونصر القول بأن «هذا الضرب هو المنزلة التي تبلغ عندها الاستعارة غاية شرفها ويتّسع لها كيف شاءت المجال في تفنّنها وتصرّفها، وههنا تخلص لطيفة روحانية فلا يبصرها إلا ذوو الأذهان الصافية والعقول النافذة والطباع السليمة والنفوس المستعدّة لان تعي الحكمة وتعرف فصل الخطاب ولها ههنا أساليب كثيرة ومسالك دقيقة مختلفة»[2].

وقد أومأ ابن الأثير إلى الصبغة التجريدية في الصور التشبيهية حينما أقام مدار تقسيمها على المعنى (المعقول) والصورة (الحسي)[3]. ولعلّ من دواعي إغراق كثير من الشعراء القدامى في الغموض نحو أبي تمام هو نزعتهم التجريدية لعنايتهم البالغة بالفكرة. بينما درج شعراء التصوف الإسلامي أمثال ابن الفارض والبسطامي وابن عربي ومن

1 - جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ص 59.

2 - الجرجاني، أسرار البلاغة، ص57.

3 - المثل السائر، ج2، ص 127، ص 128.

تقيّلهم على استقاء العديد من صورهم من فضاء التجريد، سيما وأن طبيعة تيماتهم العرفانية ترتدّ إلى أفق روحي يتأبّى عن عالم الحسّ.

وفي العصور المتأخّرة بدت النزعة التجريدية في وسط التيار الكلاسيكي الممجّد لسلطة العقل الذي يجعلها من أهم رهاناته في فهم العالم، ومن هنا نفهم سرّ نزوع شعراء هذا المذهب إلى تصوير المعاني الذهنية في آثارهم الإبداعية. و لم تكن الكلاسيكية المذهب الفني الوحيد الذي توسّل أدباؤه بالتجريد، إذ تبنى هذا النمط التصويري حتى البرناسيون والرمزيون والسرياليون، فقد كان قاسمهم المشترك تجاوز النمط الإدراكي الحسّي المألوف الذي لم يعد يستجيب لرؤاهم الفنية، فاستعاضوا عنه بالتجريد علّه يواتيهم على فكّ مغاليق هواجسهم، وتمثّل موقف مغاير من العالم.

المبحث السادس: الصورة الفنية واللغة

اللغة مقوّم قاعدي هام للصورة الفنية التي تتوقّف جمالياتها على قدرة الأديب على الغوص في أعماق الأصوات والمفردات والتراكيب اللغوية، واستخراج الطاقات التعبيرية الكامنة فيها، وتوظيف العلاقات القائمة بينها. ويرتدّ الوعي بحيوية اللغة والأسلوب في الصياغة الشعرية إلى الموروث اليوناني القديم، حيث تفطّن أرسطو إلى قيمتها ذاهبا إلى أن جودتها تكمن في صفة الوضوح ومجانبة الابتذال والركاكة، فتميّزها يكمن في توخّي استخدام الكلمات غير الشائعة والنادرة والمجازية، واتصل حديثه عن اللغة بأنماط الشعر السائدة آنذاك[1].

وقد ألحّ النقاد منذ القدم على ضرورة الاهتمام باللغة، فحذّر "بشر بن المعتمر" من سلوك التوعُّر الذي يكون مدعاة للتعقيد، ونصح بتخيّر كريم الألفاظ للمعاني

1 - أرسطو، فن الشعر، تر. إبراهيم حمادة، ص 189.

الشريفة، إذ يجدر صونهما عما يفسدُهما[1]. وأشار"الجرجاني" إلى ضربي الكلام اللذين يتصل أحدهما بالدلالة اللغوية الوضعية. ويتصل الثاني بالدلالة البيانية التي تفضي إليها الدلالة الحقيقية حسبما يقتضيه موضعها في أصل اللغة[2]؛ وفي تقسيمه ذاك وعي عميق بقيمة اللغة وقدراتها وكفاءتها التي ترفد الأديب بمخزون ثرّ من العناصر اللغوية يطوّع له عملية تشكيل الصورة عل النحو الذي يترسّمه في ذهنه، ويستجيب لمحدّدات تجربته.

وبهذا الفهم تغدو الصورة «مجموعة علاقات لغوية يخلقها الشاعر لكي يعبّر عن انفعاله الخاص، والشاعر يستخدم اللغة استخداما حين يحاول أن يحدث بين الألفاظ ارتباطات غير مألوفة، ومقارنات غير معهودة في اللغة العادية... ومن خلال ذلك يخلق لنا تشبيهاته واستعاراته وتشخيصاته»[3]. فالأديب يتخذ من اللغة تفاعلا كيميائيا حيويا تنصهر فيه عناصرها ليترجم انفعالاته إلى صور رامزة.

ويستشَفُّ من الموقف البلاغي التراثي، أو حتى من المنظور النقدي النسقي من فاعلية التصوير بشتى مظاهره البيانية أن «اللغة تتبوّأ المكانة الأولى بين عناصر الصورة الفنية ووسائل تشكيلها، إذ إن عملية الإبداع الشعري تتمثّل على نحو خاص في إبداع اللغة المتميّزة بأسلوب ينفرد في نسج العلائق الفنية الجديدة بين المفردات»[4].

فالتصوير الشعري رسم بالكلمات التي تنتظمها علاقات لغوية، تحيي به بعدها الفني، ويعبّر بها الشاعر عن مكنوناته، ويفلسف بها موقفه من الوجود، ويبدع بها عالمه الخاص، متوسّلا بطاقات اللغة المجازية، وما تنطوي عليه من إمكانات دلالية وإيقاعية[5].

ويركّز "عدنان قاسم" على الأساس اللغوي في بناء الصورة الذي يتحدّد من «مجاورة مفردات عدّة، تقوم بينها علاقات على نحو ما، يتحدّد من خلالها المعنى الجزئي.

---

1 – الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 136.

2 – الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 272.

3 – عبد الله التطاوي، الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، ر.م. جامعة القاهرة، ص 43.

4 – بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص 75.

5 – علي الغريب محمد الشناوي، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1/ 2003 ص 30.

كما يقوم بينه وبين المضمون الكلّي ارتباط وعلاقات»[1]، إذ يبنى المعمار الفني في الصور الجزئية نحو التشبيهات والمجازات والكنايات والرموز بمواد اللغة.

ينتصر "الولي محمد" للغة في مواجهة الاتجاه النفسي معتبرا أنه ينبغي لكلّ تعريف حصيف أن يتأسّس على اللغة. ويدعّم موقفه بمثال توضيحي: «إننا عندما نقول: (زهرة الدفلى تتعرّى في حياء)، نبدع صورة، وهذه يستحيل تحقيقها دون لغة، لأن التعرّي مضافا إلى الزهرة لا وجود له إلا بفضل اللغة. هكذا عندما نخلق صورة تصبح هذه لغة مستقلّة عن الذات...»[2]. ولكي يتعزّز الفهم يمكن أن نعطف على هذا المثال بآخر من قول نسيب عريضة:

علَّقتُ عُودي على صَفصافةِ اليأسِ ورُحْتُ في وَحْدَتي أَبْكي علَى النَّاسِ

فاليأس قيمة شعورية معنوية لا ترتبط في منطق الواقع بشيء مادي كشجر الصفصاف، ولكن اللغة بانزياحها المجازي حقّقت هذا الارتباط عبر صورة نفسية، بما هيأته من علاقات. وينسحب هذا التصور على شتى مظاهر الصورة وتجلياتها.

يرى "بول فاليري" أن الأدب – والصورة جوهر فيه – ضرب من التطبيق لبعض الخصائص اللغوية، التي تتصل مثلا بالإمكانات الصوتية والإيقاعية، مما قد يتغاضى عنه الاستخدام المعياري المألوف للغة، فيضفي عليها مسحة جمالية، ويجعل منها مرتكزا للأداء الفني، مما يُعدّ مجالا للصورة الفنية، فاللغة حسبه ذروة الإبداع الأدبي للمجتمعات، وبذلك يغدو الشعر عنده فنا للغة[3]. ويعتبر "هيغل" أن الأصل الحقيقي للغة الشعرية لا يلتمس في اختيار الكلمات، ولا من خلال الكيفية التي تراصّت بها كي تشكّل جملا، ولا من حيث موقعها ضمن الإيقاع والقافية، ونحو ذلك، وإنما في بنية الصورة[4].

---

1 – عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري – رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، ص 58.

2 – الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص 166.

3 – ينظر: صلاح فضل، النظرية البنائية وعلم الأسلوب، دار الكتاب اللبناني، ط.1، 2007، ج2، ص 562، 563.

4 – نقلا عن: جون كوهين، بناء لغة الشعر، تر. أحد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة (د.ت) ص 203.

اقترح "ريتشاردز" و"أوغدن" في كتابهما (معنى المعنى) تقسيم اللغة إلى إشـــارية وانفعالية عوضا عن المنظور القديم الذي يقسّمها إلى نثرية وشعرية، فالمفهوم الإشـــاري يتصل بالمستوى التقريري، بينما يتعلّق المفهوم الانفعالي بالمستوى التعبيري الجمـــالي؛ أي اللغة الانفعالية التي تعبّر عن المواقف الذاتية أو الموضوعية بوساطة الإيحاء، ولا تتـــوخى تقديم اللفظ وفق دلالته الوضعية[1].

ويرى "جان كوهين" أن قانون اللغة العادية يعتمد على التجربـــة الخارجيـــة، ولكن قانون اللغة الشعرية يعتمد على التجربة الداخلية[2]، ومعنى ذلك أن قـــوام اللغـــة التواصلية هو الإمكانات السطحية والإفضاءات المعجمية التقريرية الخالية من الانفعـــال والشعور اللذان تراهن عليهما اللغة الشعرية في عملية ابتكار الصور التي تتسم بـــصبغة ذاتية محضة.

يمكننا رصد اتجاهين نقديين يجسّدان الموقف من لغة الإبداع الشعري؛ يترنّحان بين الاعتدال والإسراف:

الاتجاه الأول محافظ ويمثله "طه حسين" الذي توخّى الاعتدال من خلال تحقيـــق التوازن بين التراث والتجديد. ويتضح موقفه في كلّ ما يتعلق باللغة من مجازات وعلائق وصور، واللغة عنده أداة تعبيرية، إذ لا تمثل قيمة في ذاتها، بل خارج ذاتها وتتجلى مـــن خلال موقفه النظرة اللغوية المحافظة التي تنكر التجديد الغير مبرَّر بغاية إفهامية مباشرة[3].

أما الاتجاه الثاني فمجدّد، وقد تجلّت إرهاصاته مع دعوات الديوانيين إلى إنكار النظرة التقديسية إلى اللغة، فقد كلفوا بتحريرها من القيود والأفكار التقليدية التي أعاقت تطوّرها بما لا يتواءم مع طبيعة اللغة الشعرية، و لم يتبلّر موقف التجديد هذا دفعة واحدة، بل تمّ تدريجيا، فقد اشترط العقاد أن يستقلّ الشاعر بطريقته الخاصة التي تمنحـــه النـــهج

---

1 – نقلا عن: بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص 76.

2 – جون كوهين، بناء لغة الشعر، تر. أحد درويش، ص 207.

3 – طه حسين، حديث الأربعاء، دار المعارف، القاهرة، ط.9، 1974، ج3 ، ص 29.

المستقلّ في الصياغة المبدعة. وبدا المازني أكثر تحمّسا لدعوة التجديد، لما اعتبر أن الإسراف في الاستنامة إلى التراث اللغوي الشعري وإغفال أثر العصر والتجربة في طبيعة اللغة سيفضيان إلى زوال شخصية المبدع، والازورار عن الغاية الفنية التي ينشدها، ويشيد مع ذلك بأهمية التراث البارزة. وقد سلك المهجريون مسلك الديوانيين في تجديد لغة الشعر بما أتاحوه للشاعر من حرية أرحب[1].

ويرى محمد غنيمي هلال أن «أولى مميّزات الشعر هي استثمار خصائص اللغة يوصفها مادّة بنائه»[2]؛ ذلك أن الأصوات والكلمات والتراكيب في الشعر يُراد بها بعث صور إيحائية يعيد الشاعر ضمنها إلى تلك العناصر اللغوية قوّة معانيها التصويرية الفطرية، وبذلك يتمكّن من تجاوز المستوى المباشر المسطّح المألوف في اللغة، إلى مستوى يتحقّق فيه الانسجام ما بين القيم التعبيرية والقيم الشعورية.

وليس المقصود بلغة الشعر حسب سعيد الورقي إفضاءاتها المعجمية التي يتقرّاها اللغويون أو علاقاتها الاشتقاقية والتركيبية مما يعنى به النحويون، إنما المقصود طاقة القصيدة الشعرية وإمكاناتها الأسلوبية، فلغة الشعر هي التجربة الشعرية مجَسّمة من خلال الكلمات وإيحاءاتها[3]. وتغدو اللغة متى أحكم الأديب السيطرة عليها بما يسبغه عليها من ذاته أداة للتعبير والخلق. فلغة الشعر إذن هي «الإطار العام الشعري للقصيدة من حيث صور هذا الإطار، وطريقة بنائه وتجربته البشرية، وهو ما تؤدّيه اللغة الشعرية من خلال الصور الشعرية والصور الموسيقية، والموقف الخاص بالشاعر»[4]، يتضح من ذلك وعي بأثر اللغة في دينامية الصورة ضمن العلاقة القائمة بينهما، فضلا عن العناصر الفنية الأخرى.

---

1 - ينظر: بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص 76، 77.

2 - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 408.

3 - سعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوّماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية، بيروت، ط.3، 1404هـ / 1984، ص 64.

4 - المرجع نفسه، ص 65.

ومفهوم لغة الشعر بالنسبة إلى هذا الباحث ذو مجال واسع، إذ يمتدّ ليشمل جميع عناصر الإبداع الشعري «من ألفاظ وصور وخيال وعاطفة ومن موسيقى ومن مواقف بشرية تشكّل ما نسميه بالمضمون الشعري»[1]. ولعلّ الصورة الفنية أن تكون الخيط الذي ينتظم هذه التوليفة من المقوّمات الحيوية، فتصير بذلك اللغة التي يتوسّلها الأديب.

دعا النقاد المعاصرون بتأثير من الرمزيين إلى تغيير مهمة اللغة الشعرية من الوضع التعبيري البسيط، لتصير لغة إيحائية تستغل القدرات الكامنة في الأصوات والكلمات والتراكيب. وقد رأى الرمزيون في نظرية تراسل الحواس خير منقذ لهم مما اعتبروه معضلة ضيق الثروة اللغوية وقصور الدلالة الوضعية عن تجسيد حقائق الأشياء، في وجدان الشاعر. ومن هنا يغدو بالإمكان أن نوحي بأثر نفسي معيّن من خلال بؤر حسية غير التي جعلت له في الأصل، استيفاء لنقل الواقع النفسي على أمثل صورة[2].

وحينما نتحدّث عن اللغة فلا شكّ أننا نقصد الأسلوب الذي عنى به ابن خلدون المنوال الذي ينسج عليه أهل صناعة الشعر تراكيبهم، والقالب الذي تفرغ فيه[3]. وقد عرّفه أحمد الشايب على أنه «الصورة اللفظية التي يعبّر بها عن المعاني، أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال، أو هو العبارات اللفظية المنسّقة لأداء المعاني»[4]. ولئن عدّ الأسلوب على أنه طريقة يتخيّرها الكاتب في التعبير عن تجربته، إلا أنه يلحّ على سمة الذاتية التي يغرق فيها، لأن عُراه لا تنفكّ عن شخصية صاحبه التي يتشرّب من طباعها[5].

ويشمل مفهوم الأسلوب لدى اللغويين واللسانيين ثلاثة مقاييس هي:

– أولا: مقياس الاختيار؛ ذلك أن المبدع يتخيّر من الرصيد اللغوي دلالات معيّنة يودعها نصّه عن قصد.

---

1 – المرجع نفسه، ص 67.

2 – ينظر: بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص 80، 81.

3 – ابن خلدون، المقدمة، ص 589.

4 – أحمد الشايب، الأسلوب، ص 55.

5 – المرجع نفسه، ص 154 وما بعدها

– ثانيا: مقياس التركيب أو النظم الذي يتم من خلال ظاهرة التوزيع التي تعدّ شرطا في الانتقاء المجدي للكلمات.

– ثالثا: مقياس الاتساع ومفاده أن اللفظة المنتقاة تتعدَّد مدلولاتها، مجاوزة الدلالة الأولية. ولعلّهم يقصدون بالاتساع ما يعرف في المنهج النفسي بالإيحاء. ففي تحليل الصورة الشعرية لا تشرح ظاهرة الاتساع اللسانية المعنى وإنما تعمل على تغريبه[1].

تطرّق "صلاح فضل" إلى لغة الشعر وعلاقتها بالصورة بوصفها مرتكزا فنيا لها، نافيا أن تكون مجرّد زينة سطحية زائفة، فاعتبر أن المجاز انحراف عن اللغة المألوفة[2]، وأشار إلى أن التحليل اللغوي يتمّ على مستويين: المستوى الصوتي بما يمثله من إمكانات إيقاعية، والمستوى الدلالي الذي يُعنى بتوصيف ما يعتري المفردات من ظواهر[3].

وإذا كان الشعر لغة القلب ومرآة الذات، بعبّر عن الخلجات الغامضة، ويكشف عن الانفعالات الدفينة، فلا غرو أنه يحتاج إلى لغة تتجه إلى الوجدان، وتستلهم الإيحاء والخيال وتستبطن أغوار الإنسان، فتتوسّل باللفظ الرشيق والتصوير الدقيق، والإيقاع المؤثّر الذي يعكس ارتباط اللغة الشعرية بالوسيقى[4].

وبما أن اللغة عنصر حيوي في الشعر، فإنه ينبغي للشاعر أن يسلك فيه مسالك خاصة، ليتمكّن من أداء المعاني بأسلوب يختلف عن استخدام اللغة في فنون القول الأخرى[5]، ولذلك دأب الشعراء منذ العصر الجاهلي على تحرّي الأنسب والأبلغ، على

---

1 – المرجع نفسه، ص 83.

2 – صلاح فضل، النظرية البنائية وعلم الأسلوب، مج2، ص 569.

3 – المرجع نفسه، ص 576.

4 – وائل عبد الله حسين، دلالة النص الشعري في تفسير النص القرآني – دراسة في الدلالة النصية للقرآن الكريم، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2004، ص 73.

5 – الرسالة نفسها، ص 74.

نحو ما كان قائما مع شعر الحوليات والمنقّحات والمحكمات حيث كان الشاعر يترك القصيدة تمكث عنده حولا كريتا، وتوصيف الجاحظ أشهر من أن نسوقه[1].

من أظهر سمات اللغة الشعرية التوسّع في المجازات والاستعارات، التي تغدو عالم المبدع الذي يصوغ منه صوره، فقد اكتسبت تلك اللغة لدى المحدثين بخاصّة طرافة وجدّة، ودلالات جديدة لقوالب لفظية قديمة، إذ بمكنة الشاعر أن يطوّر اللغة ويطوّعها حسب تجربته ومهارته وموقفه الفني ويكسبها معان جديدة تعكس أصالته[2].

وطبيعة اللُّغة إذن على مستوى الاستخدام الإبداعي تقتضي أن تتحوّل تحوّلا حتميا من مرحلة إلى أخرى، فتتشرّب من خصوصياتها العامة، وذلك استنادا إلى طبيعتها الفيزيولوجية الخاصّة، ونموّها الكيميائي والعضوي، فالشاعر الحاذق لا يكون كذلك إلا إذا استطاع أن يوجد لنفسه عالمه اللغوي الخاص الذي يتهدّى منه إل صياغة صوره الفنية الموحية، ولعلّ ذلك أن يكون من أسرار الخلود في الأدب.

1 – الجاحظ، البيان والتبيين، ج2، ص9.

2 – وائل عبد الله حسين، دلالة النص الشعري في تفسير النص القرآني، ص 75.

الباب الثاني

نظام الصورة في الخطاب القصصي القرآني
أداءً وإيحاءً

تمهيد:

لقد توخّينا من خلال الباب الأول الإلمام بشتى النواحي النظرية المتصلة بموضوع الصورة الفنية، من ضبطٍ لشتى المفاهيم التي تتصل بالموضوع، وتأصيلٍ لها حتى يستقيم تمثّلها تمثّلا واعيا، وتتبّعٍ لمذاهب الدارسين حوله التي غالبا ما أطّرتها نظريات معرفية وفكرية وثقافية وفنية وأدبية متباينة كان لها صداها العميق في إثراء الموضوع. ونخال أن سعينا هذا لم يكن مقصودا لذاته، بقدر ما كان موجّها لغاية المقاربة التطبيقية الإجرائية التي سنقدِم عليها ضمن الباب الثاني، حيث ستكون وجهتنا تقصّي زاويتي الأداء والإيحاء، وذلك بما أتيح لنا إفادته من إجراءات وآليات نحاول تثمير ما يتلاءم منها وطبيعة التصوير في الخطاب القصصي القرآني بغية استكناه أدبيته. لذلك ارتأينا توزيع مباحث الباب في فصلين هما:

– ***الفصل الأوّل: مصادر الصورة وأنماطها الشكلية في الخطاب القصصي القرآني***

وستنصرف عنايتنا ضمن هذا الفصل إلى توصيف إمكانات الأداء التي اضطلع بها النظم القرآني، وهنا سنضطرّ إلى التخلّي عن المنظور السيكولوجي الذي طالما رسّخته الدراسات التنظيرية والتطبيقية المتعلّقة بالصورة التي راحت تخضع فهمها إلى محدّدات ذاتية كالخيال والانفعال والعاطفة والتجربة مما وقفنا عنده آنفا، ونحلّ محلّه مقتضيات الإعجاز الفني التي تضبط التصوير في الخطاب القرآني الكريم. فكيف تجسّد هذا الأداء؟ وفيم تتحدّد مصادر الصورة؟ وما هي أنماطها الشكلية؟ وما طبيعة المقوّمات الفنية للأداء التصويري؟ وما هي تجلّيات الإيحاء التي يمكن أن نستشفّها من خلال مصادر الصورة التي تستقي منها موادّها، ومظاهرها البنائية ؟

– ***الفصل الثاني: بؤر الإدراك الحسّي للصورة وسماتها في الخطاب القصصي القرآني***

يقتضي منهج البحث ضمن هذا الفصل تقصّي منحىً آخر للصورة الفنية في الخطاب القصصي القرآني، يتصل بأنماط الصور من حيث زوايا وبؤر إدراكها، وسماتها الفنية، وطبيعة الأداء، وصلته بإمكانات تلقّيها إيحائيا، ضمن ما أطلق عليه القدامى

وجاراهم في ذلك سيد قطب بالتخييل. ويسوغ أن ننطلق لأجل هذه الغاية من سيكولوجية التلقّي كما تمثّلها النقّاد والدارسون، ولعلّ الأمر ينصرف إلى توصيف دينامية الأداء من جهة، وتلك الظلال المحتقنة في أجواء الخطاب القصصي القرآني التي سنتفيّؤها من جهة أخرى، فهل تجلّى الإيحاء فنيا ههنا بمثل تجلّيه في الشعر والأدب، أم تراه اتسم بقيم فنية متفرّدة خلعت على الصورة بريقا وصفاء وإشعاعا وحركية ذات نمط عال؟ وما طبيعة تلك القيم إذن؟ وما وظيفتها الإبلاغية ؟

وسنقف هنا إن شئنا عند مبدأ التضمين📖 بوصفه أحد مقولات السيميائيات البصرية التي تضطلع بوظيفة إيحائية تطرح إشكالا إجرائيا وتأويليا حيويا، يتعلّق بماذا تقوله الصورة، مما تنبري القراءة التأويلية للإجابة عنه[1]. وسنتغيّ تثمير هذا المفهوم لأنه يقترب إلى حدّ كبير من المنظور الإيحائي الذي ترسّمناه لهذا الفصل.

وتأسيسا على ما ذكرنا، تراءى لنا أن الإيحاء تمظهر في مستويات عدّة منها الإيحاء الروحي الديني الذي يعدّ محورا جوهريا في وظيفة التخييل القصصي، ومنها الإيحاء الإقناعي الذي يعدّ المنفذ الأمثل إلى طبيعة العقل البشري المتميّز بقدرات ذهنية تفضي إلى معرفة الحقيقة معرفة برهانية، ومنها الإيحاء النفسي التأثيري الذي يتأدّى إلى القلب ويوجّه انفعالات الوجدان، ومنها الإيحاء الفني الذي يلاطف الذوق الجمالي ويوجّهه توجيها متزنا، ومنها الإيحاء الحركي، الذي يجعل من إشارات الجسد بيانا موازيا لبيان اللفظ، ومنها الإيحاء الرمزي الذي لا يلتفت إلا إلى الدلالة الهامشية للواقعة الكلامية.

📖 – يقابل مبدأ التضمين مبدأ التعيين، وقد استثمرهما رولان بارث – متأثّرا بسيميائية يالمسلاف– في قراءته للصورة، بعد أن طوّعهما لجهازه المفاهيمي، وتطرح الوظيفة التعيينية إشكال ماذا تقول الصورة مما تجيب عنه القراءة الوصفية.

1 – عبد الحق بلعابد، سيميائيات الصورة، بين آليات القراءة وفتوحات التأويل، أعمال مؤتمر جامعة فيلادلفيا الدولي الثاني عشر حول (ثقافة الصورة في الأدب والنقد)، عَمّان، 2008، ص 149.

الفصل الأوّل:

مصادر الصورة وأنماطها الشكلية في الخطاب القصصي القرآني

القسم الأول: مصادر الصورة:

ونريد بمصادر الصورة منابعها التي ترتوي منها لتشكيل ملامحها وألوانها وظلالها وخطوطها تشكيلا فنيا يكفل لها أسباب تميّزها وجاذبيتها وتأثيرهـــا، كـــي تـــضطلع بوظيفتها التبليغية والجمالية. وإذا كان وقع التجربة الشعورية وأطياف الخيال الـــشعري وعملية محاكاة الواقع بشتى أبعاده مناط تحديد مصادر الصورة في الأدب، فإن هناك ثلاثة عوالم تتحرّك فيها الصورة الفنية بالخطاب القصصي القرآني، وتمتح منها موادّهـــا، هـــي العالم الغيبي ذو الإدراك الإيماني، والعالم المادّي ذو الإدراك الحسّي، وعالم الخوارق المتصل بالمعجزات والكرامات وغيرهما، وسنأتي على تحسّس كلّ منها على حدة مـــن خـــلال مختارات قصصية.

المبحث الأول: مصدر العالم الغيبي

يرتدّ قسم من أحداث السرد القصصي في الخطاب القرآني إلى عـــالم الغيـــب، ابتداء من الحديث عن الحضرة الإلهية المباركة والملأ الأعلى، وبدايات خلق عناصر الكون المترامي الأطراف، ومرورا بخلق الإنسان واختصام الملائكة بشأن اســـتخلافه في الأرض، والإعلان عن الغاية من وراء ذلك، وتمرّد إبليس اللعين وغوايته لآدم وتوعّـــده بتـــربّص ذريته، وانتهاء إلى عصيان آدم لله تعالى في الجنة، وأخيرا قرار الإنزال إلى الأرض.

والغيب من مقولات فقه العقيدة وهو كلّ ما عزُب عن الفكر والنظر من شؤون الماضي والحاضر والمستقبل مما خصّ به البارئ عزّ وجلّ نفسه واستأثر بعلمه لوحـــده[1]. جاء في كتاب الكلّيات: «وقيل الغيب هو الخفيّ الذي لا يكون محسوسا ولا في قـــوّة

1 – جماعة من المؤلّفين، أصول الإيمان في ضوء الكتاب والسنة، وزارة الشؤون الإسلامية والأوقاف الـــسعودية، ط.1، 1421هـــ ، ص 89.

المحسوسات كالمعلومات ببديهة العقل أو ضرورة الكشف»[1]. فلا يتعيّن إدراكه وإنما الاكتفاء بالإيمان به بوصفه شرطا لاستقامة العقيدة.

وهو نوعان: غيب قام عليه دليل يتيح معرفته كذات الله تعالى وأسمائه الحسنى وصفاته العلية وأحوال الآخرة، إلى غير ذلك مما يجب على العبد معرفته، وكلّف به وهو غائب عنه لا يشاهده، وغيب لا دليل عليه فلا يمكن للبشر الإحاطة به والكلام ههنا على مفاتح الغيب[2]. إلا أن هناك من يحصي له ثلاثة أنواع: غيب الماضي، ومنه قصص السابقين، وغيب الحاضر، ويتصل بالموجودات الحاضرة التي لا تُدرك حسيا كالملائكة والجن وعذاب القبر، وغيب المستقبل كأشراط الساعة ومشاهد القيامة[3].

ذكر الراغب الأصفهاني أن الغيب «ما لا يقع تحت الحَواسّ ولا تقتضيه بداية العُقول وإنَما يُعْلَم بخَبر الأنْبياءِ عليهم السلام وَبِدَفعِه يَقع على الإنسان اسم الإلحاد»[4]، فهو بذلك أحد الأسس الإيمانية التي تقوم عليها العقيدة الإسلامية. وأشار القرطبي إلى اختلاف المفسّرين في تأويل الغيب موردا شتى أقوالهم فيه[5]، إلا أن ابن عطية رأى أنها لا تتعارض، بل يقع الغيب على جميعها[6].

وهناك سور قرآنية عديدة اشتمل القصص الوارد بها على أحداث العالم الغيبي منها: سور البقرة والأعراف ويونس وهود والإسراء والكهف وطه والأحزاب وص وفصّلت. وأغلبها مكية باستثناء سورتي البقرة والأحزاب، وقد راوح السرد الإعجازي عرضها بين الإجمال والتفصيل وفق ما يقتضيه الموقف الديني.

---

1 – أبو البقاء الكفومي، الكليات، تح.عدنان درويش ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1998، ص 1061.

2 – المصدر نفسه، ص 1062.

3 – صلاح عبد الفتاح الخالدي، إعجاز القرآن البياني ودلائل مصدره الرباني، ص 357.

4 – الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، مكتبة نزار مصطفى الباز، دمشق، (د.ت) ج2، ص 475.

5 – القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، ج1، ص 252.

6 – ابن عطية، المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز، تج. عبد السلام عبد الشافي محمد، دار الكتب العلمية، لبنان، ط.1، 1413هـ / 1993، ج1، ص 75.

يتسنّى لنا من عموم الخطاب القصصي القرآني رصد صور عديدة من العالم الغيبي، نحو صورة الاستواء الإلهي على العرش وتسوية الخلق، وصورة السجود الملائكي والمعصية الشيطانية، وصورة الغواية وصورة المعصية الآدمية، وصورة الغضب واللعنة الإلهية، وصورة التوبة الآدمية، وصورة الحِجاج؛ ونرتئي الاقتصار على بعض منها:

1- صورتا الاستواء والتسوية:

الاستواء والتسوية صورتان استهلّ بهما الأداء القرآني المعجز مشهد بدايات الخلق الربّاني، وإذا كان الفعل استوى لازما من أفعال المطاوعة، فإن الفعل سوّى جاء متعدّيا، ليحيل الفرق النحوي إلى دلالة خاصّة بكلّ فعل رغم أنهما من أصل واحد. وقد ساق الأزهري معان عدّة لصفة الاستواء الإلهي الذي تحرّج المنظور الفقهي السني من الخوض فيها، منها: الإقبال إلى الشيء وعليه، ومنها الصعود، ومنها العلوّ، ومنها العمد والقصد[1]. ولعلّ أظهر المعاني وأقربها العلوّ والارتفاع[2].

وجميع أفعال الاستواء في القرآن تعدّت بحرف الجرّ (على) باستثناء موضعين كان تعدّي الفعل استوى فيهما بالحرف (إلى)، والموضعان هما:

- ﴿هُوَ الَّذِي خَلَقَ لَكُمْ مَا فِي الْأَرْضِ جَمِيعًا ثُمَّ اسْتَوَى إِلَى السَّمَاءِ فَسَوَّاهُنَّ سَبْعَ سَمَوَاتٍ وَهُوَ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ﴾، البقرة: 29.

- ﴿ثُمَّ اسْتَوَى إِلَى السَّمَاءِ وَهِيَ دُخَانٌ فَقَالَ لَهَا وَلِلْأَرْضِ ائْتِيَا طَوْعًا أَوْ كَرْهًا قَالَتَا أَتَيْنَا طَائِعِينَ ۝ فَقَضَاهُنَّ سَبْعَ سَمَوَاتٍ فِي يَوْمَيْنِ وَأَوْحَى فِي كُلِّ سَمَاءٍ أَمْرَهَا وَزَيَّنَّا السَّمَاءَ الدُّنْيَا بِمَصَابِيحَ وَحِفْظًا ذَلِكَ تَقْدِيرُ الْعَزِيزِ الْعَلِيمِ ۝﴾، فصلت: 11، 12. وإذا تعدّى الاستواء بالحرف (إلى) اقتضى معنى الانتهاء

1 - تهذيب اللغة (باب اللفيف من حرف السين)، ج13، ص 124 وما بعدها.

2 - الطبري، جامع البيان في تأويل القرآن، ج1، ص 430.

إليه بالتدبير[1]، كما تعلّق الاستواء في هذين الموضعين بالسماء، خلافا للمواضع الأخرى التي تعدّى فيها بـــ (على)، فقد اتصل بالعرش، ويكون المعنى ههنا هو الاستيلاء[2].

وقد تمّ عطف الجملة الفعلية (استوى) بالحرف (ثمّ) الذي لا يفيد هنا التراخـــي في الزمان، وقد يكون في الحرف (ثمّ) إيعاز إلى ما في الاستواء إلى السماء مـــن المزِيّـــة والفضل على خلق السفليات الأرضية[3]. وربّما «أشار بثمّ إلى التفاوت الحاصل بين خلق السماء والأرض في القدر، وقيل: لما كان بين خلق الأرض والسماء أعمال مـــن جعـــل الرواسي والبركة فيها وتقدير الأقوات عطف بثم، إذ بـــين خلـــق الأرض والاســـتواء تراخ...»[4].

والمراد بالاستواء إلى مكان ما قصدُه قصدا لا يثنيه عنه شيء مانع، وهو ضـــدّ الاعوجاج[5]. ولئن رجّح أبو السعود في تفسير آية البقرة هذا المعنى[6]، فإنه في آية فصّلت يرى أن حدث الاستواء «شروع في بيان كيفيةِ التكوينِ إثرَ بيان كيفيةِ التقديرِ، ولعـــلَّ تخصيصَ البيانِ بما يتعلَّقُ بالأرض وأهلِها لما أن بيان اعتنائه تعالى بأمر المخاطبين وترتيبِ مبادِي معايشِهم قبلَ خلقِهم مما يحملُهم على الإيمان ويزجُرهم عن الكفر والطغيانِ أي ثم قصدَ نحوهَا قصداً سوياً لا يلوِي على غيرِه»[7]. والعرش من المـــشترك اللفظـــي الـــذي يستقطب عدّة معان، منها: سرير الملك، والسقف وكلّ ما علا، ومنها المُلك والسلطان والعزّ، ومنها الخشب الذي يطوى به البئر بعد أن يطوى أسفلها بالحجارة[8].

---

1 - تاج العروس، (سوو)، ج 38، ص 331.

2 - ينظر الآلوسي، روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ج24، ص 102.

3 - أبو السعود، إرشاد العقل السليم، ج 1، ص 78.

4 - أبو حيان الأندلسي، ج1، ص 280.

5 - الزمخشري، الكشاف، ج4، ص 193.

6 - أبو السعود، إرشاد العقل السليم، ج 1، ص 78.

7 - المصدر نفسه، ج 8، ص 5.

8 - أبو حيان، البحر المحيط، تح. عادل أحمد عبد الموجود وآخرون، دار الكتب العلمية، بيروت، 2001، ج 4، ص 310.

وقد ألمح الزمخشري إلى المنحى التصويري في خطاب الله للسماء والأرض وجوابهما، ذاهبا إلى أن المراد من أمره تعالى لهما بالإتيان وامتثالهما، أنهما لم تمتنعا عليه حين شاء خلقهما، فأوجدهما كما قدّر، وقد عدّ هذا الأداء مجازا وتمثيلا. وجوّز أن يكون تخييلاً حكمته تصوير أثر قدرته في خلقه، مستبعدا عدم تحقّق شيء من الحوار بينه تعالى وبينهما[1]. وما يعضد ذلك أن الرازي حمل الحوار على الكناية عن إيجاد السماء والأرض[2].

واللافت للنظر أن معظم سياقات الاستواء التسع التي وردت ضمن الخطاب القصصي القرآني اقترنت بتقدير مدّة خلق السماوات والأرض التي كانت ستة أيام، بينما أضمر الأداء التقدير الزمني في مواطن قليلة، وفق ما يقتضيه مقام الخطاب. ولا تعدو تلك الأيام الست أن تكون غيبا غير مشهود، ولا سند يقيني لما يمكن أن يقال عنها، فقد يكون المراد بها الأطوار أو المراحل أو أيام الله التي لا تخضع لمقاييس زماننا الناجم من حركة الفلك، فيتعذّر الجزم بحقيقة معنى هذا العدد تحديدا[3]. وقد تكون كأيام التقويم الدنيوي، وقد تكون مثل أيام الآخرة، حيث يقدّر كلّ منها بألف سنة[4].

وبما أن الأداء القرآني يركّز على موضع العبرة والغاية التعليمية والبعد التربوي، فلا شكّ أن تحديد التقدير الزمني كان من باب إرادته تعالى تعليم عباده الرفق والتأني في أمورهم وترك العجلة فيها، وربما لكي يبيّن لهم أن لكلّ شيء أجلا معلوما[5].

---

1 - الكشاف، ج4، ص 194.

2 - مفاتيح الغيب، ج 27، ص 91.

3 - سيّد قطب، في ظلال القرآن، دار الشروق، الفاهرة، ط.32، 1423 هـ/ 2003، مج 3، ص 1296.

4 - البغوي، معالم التنزيل، تح. محمد عبد الله النمر وآخرَين، دار طيبة، الرياض، ط.4، 1997 ، ج3، ص 235.

5 - الشوكاني، فتح القدير، تح. يوسف الغوش، دار المعرفة، بيروت، ط.4، 2007، ص 478، وينظر تفسير الشعراوي، المكتبة الشاملة.

وفي سورة الأعراف يستوقفنا الأداء لدى صورة كونية نتجت من أحداث الواقع الغيبي، لكن حركتها الأبدية الدءوبة صيّرتها صورة حسية مُشاهَدة مشعَّة باللطائف الجمالية، إذ يقول تعالى في سورة الأعراف: ﴿ . . . ثُمَّ اسْتَوَى عَلَى الْعَرْشِ يُغْشِي اللَّيْلَ النَّهَارَ يَطْلُبُهُ حَثِيثًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ وَالنُّجُومَ مُسَخَّرَاتٍ بِأَمْرِهِ أَلَا لَهُ الْخَلْقُ وَالْأَمْرُ تَبَارَكَ اللَّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ (54) ﴾:

نعاين ههنا صورتين، الأولى: **تغشية الليل النهار**، والثانية: **الطلب الحثيث**. وأصل التغشية التغطية، أي يغطّي الليل النهار، وقد توخّى الأداء إيجاز الحذف، والتقدير (ويغشي النهار الليل)، وأضرب عن ذكره لدلالة الكلام عليه، ومعنى (يَطْلُبُهُ حَثِيثًا): سريعا، فإذا كان يعقُب أحدهما الآخر ويخلفه، فكأنه يطلبه سريعا من دون أن يفصل بينهما شيء[1]. ونرى في الاقتصار على ذكر تغشية الليل من دون النهار ما يحقّق انسجام الأداء؛ إذ تلاءم ذكر أصحاب النار الذين طالما طرحوا غشاوة دون الحقّ في الدنيا، وخطابهم إلى أصحاب الجنّة الذي سبق هذه الآية وأطّر سياقها، مع ذكر تغطية الليل للنهار، ولا تخفى دلالتهما إيحائيا على مطاردة الضلال المستمرّة للهدى.

لم يفت سيد قطب أن يبين عن روعة التصوير التي اشتمل عليها هذا المشهد، إذ يرى أن المغزى التبليغي العميق لهذا السياق لا يحول دون تملّي مظاهر الروعة في حيوية المشاهد وإيحاءاتها العجيبة التي تنسجم عبرها حركة الليل والنهار ضمن الفلك مع حركة التصوّر والشعور ضمن الوجدان، فصورة الليل وهو يطلب النهار حثيثاً، ويريده مجتهداً في سباق أبدي! لا يملك الوجدان إلا أن يتابعها بحبور؛ وأن يتحرّك نفسيا معها.

فذكر الحركة وحيويّتها و«تشخيص» الليل والنهار مظهر لجمال التصوير المتفرّد، ذلك أن الرتابة التي تخيّم على الكون ومشاهده في الحسّ؛ وتجعل النظر إليه ضربا من الفتور والغفلة، تتوارى ليحلّ محلّها وقع المشهد المتجدّد في الحياة، كأنه يطالع الوجود لأوّل مرّة. فالليل والنهار ههنا ليسا مجرّد ظاهرتين مطّردتين، بل هما حيّان ذوا حسّ

1 - البغوي، معالم التنزيل، ج3، ص 236.

وروح وقصد واتجاه. يتفاعلان مع البشر ويشاطرانهم حركة الحياة والصراع والمنافسة والسباق[1].

ويقتضي الأداء تفصيل صورة الاستواء على نحو يضيف من خلاله إضاءة مكانية غيبية حول هذا العرش الذي تمّ فيه الاستواء الإلهي، ويخبرنا بأنه كان على الماء قبل أن يضطلع بخلق السماوات والأرض، على نحو ما ورد في سورة هود: ﴿وَهُوَ الَّذِي خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ وَكَانَ عَرْشُهُ عَلَى الْمَاءِ . . . (7)﴾.

أشار الرازي إلى أن الحكمة من إيراد هذه الإضاءة تكمن في الاستدلال على كمال القدرة الإلهية، ومما يدعم ذلك أن العرش مع كونه أعظم من السموات والأرض كان على الماء، وذلك دالّ على قدرته تعالى على إمساك الثقيل بلا عمد على أوهى الأشياء تحمُّلا، فضلا عن إمساكه تعالى الماء لا على قرار، كما أن العرش الذي هو أعظم المخلوقات قد أوجده تعالى فوق سبع سماوات دون ركائز تحته ولا علاقة فوقه[2].

ويطلعنا الأداء على إضاءة أخرى يوسّع من خلالها مجال إدراك صورة الاستواء الإلهي، وهي إضاءة تنفي عنه تعالى أيًّا من أشكال النصب والإعياء والسأم[3]، جاء في سورة ق: ﴿وَلَقَدْ خَلَقْنَا السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ وَمَا بَيْنَهُمَا فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ وَمَا مَسَّنَا مِنْ لُغُوبٍ (38)﴾. ولعلّ الغرض من استدعائها تنزيه ذاته الكريمة مما حاول اليهود إشاعته من أنه استراح بعد أن فرغ من خلق السماوات والأرض. ويبرز سيد قطب حكمة ذكر هذه الحقيقة الجديدة ذاهبا إلى أنها «توحي بيسر الخلق والإنشاء في هذا الخلق الهائل. فكيف بإحياء الموتى وهو بالقياس إلى السماوات والأرض أمر هيّن صغير؟!»[4]. فهناك مناسبة تصل هذا المعنى

1 - سيد قطب، في ظلال القرآن، مج 3، ص 1297.

2 - الرازي، مفاتيح الغيب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.1، 1421هـ / 2000، ج17، ص 150.

3 - ابن عطية، المحرر الوجيز، ج5، ص 150.

4 - في ظلال القرآن، مج 6، ص 3366.

بما سبق تقريره قبلاً في سياق استفهامي إنكاري: ﴿أَفَعَيِينَا بِالْخَلْقِ الْأَوَّلِ بَلْ هُمْ فِي لَبْسٍ مِنْ خَلْقٍ جَدِيدٍ (15)﴾.

2- صورة السجود الملائكي:

هناك سبعة مواضع قصصية في الخطاب القرآني تمتدّ عبرها صورة السجود الملائكي، وردت على التوالي ضمن سور البقرة والأعراف والحِجر والإسراء والكهف وطه وص. وأصل السجود لغة هو الخضوع، وأَسجَد الرجل إذا طأْطأَ رأسه وانْحنى[1]. أما في اصطلاح الشرع وضع الجبهة على الأرض على نيّة العبادة وهو من فرائض الصلاة. ولعلّ الحكمة الإلهية اقتضت أن يكون في هذا السجود إظهار فضل العلم على فضل العبادة[2].

وإذا كان السجود لله تعالى عبادة، فإن السجود ههنا على وجه التكرمة والتحيّة، نحو سجود إخوة يوسف وأبويه له[3]، ونحاول أن تمّلى جماليات صورة السجود الملائكي في بعض السياقات القرآنية بوصفها من الصور الغيبية؛ يقول الله تعالى في سورة البقرة: ﴿وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ أَبَى وَاسْتَكْبَرَ وَكَانَ مِنَ الْكَافِرِينَ (34)﴾.

ويطالعنا الأداء بفنّ الالتفات البديعي، من الغائب فيما قبل الآية (وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ...) إلى المتكلّم (وَإِذْ قُلْنَا...)، واصطنع الضمير (نا) الذي لا يشير هنا إلى جماعة المتكلّمين، بل يفيد تعظيم الله وعلوّ قدرته وتنزيله منزلة الجمع، لتعدّد صفاته الجليلة، وناسب هذا

1 - الصحاح، (سجد)، ج 2، ص 484. وتاج العروس، ج 8، ص 173. و لسان العرب، ج6، ص 175.
2 - أبو حيان الأندلسي، البحر المحيط، ج1، ص 301.
3 - الزمخشري، الكشاف، ج1، ص 156، وابن عطية، المحرّر الوجيز، ج1، ص 108.

الالتفات أن يكون الأمر في منتهى العظمة والجلال، حتى يكون أدعى لامتثال الملائكة إلى القيام بالسجود دون تردّد أو إبطاء[1].

يفضي إنعام النظر في الخطاب القصصي القرآني إلى ملاحظة ملمح أسلوبي غالبا ما يكون مفتاح السرد الإعجازي، والأمر يتعلّق هنا بظرف الزمان (إذ) الموضوع للماضي الذي يصدّر به الأداء معظم مشاهد قصص القرآن📖. وقد اكتنفه جدل من حيث تخريجه النحوي[2]، فقد ذهب أبو عبيدة إلى أن (إذ) من الحروف الزوائد، وأن معناها الحذف[3].

لكن الجمهور خالفه في ذلك ذاهبا إلى أنها متعلّقة بفعل محذوف تقديره: واذكر إذ قال[4]، وهو ما اطمأنّ إليه الزمخشري الذي جوّز أن يكون أيضا منصوبا بقالوا[5]، والفخر الرازي إذ يرى أنه «ليس في القرآن ما لا معنى له وهو نصب بإضمار اذكر... ثم إن الله تعالى قد صرّح بما أضمر هنا في مواضع كثيرة، نحو: (واذكر أَخَا عَادٍ إِذْ أَنذَرَ قَوْمَهُ بِالأَحقَاف)...»[6]. وطرح أبو حيان جميع التخريجات جانبا مكتفيا بأن (إذ) ظرف زمان للماضي، ملازم للظرفية، حيث أنه «لا يكون مفعولاً به، ولا حرفاً للتعليل أو المفاجأة، ولا ظرف مكان، ولا زائدة، خلافاً لزاعمي ذلك»[7].

---

1 – أبو حيان الأندلسي، البحر المحيط، ج1، ص 302.

📖 – ورد لفظ (إذ) الظرفية في الخطاب القرآني نحو مائتين وخمسا وعشرين مرّة، ارتبطت بالسرد ضمن القصص غالبا، فضلا من المواضع الإخبارية المتعلّقة بأحداث زمن الوحي والسيرة النبوية أو مشاهد القيامة.

2 – ينظر دراسة لـ: عبد العال سالم مكرم موسومة بـ أسلوب إذ في ضوء الدراسات القرآنية والنحوية، حوليات كلية الآداب، جامعة الكويت، عدد 4، 1982.

3 – الطبري، جامع البيان في تأويل القرآن، ج1، ص 439.

4 – ابن عطية، المحرر الوجيز، ج1، ص 101.

5 – الزمخشري، الكشاف، ج1، ص 153.

6 – الرازي، مفاتيح الغيب، ج 2، ص 147، وينظر أيضا: أبو السعود، إرشاد العقل السليم، ج1، ص 87.

7 – البحر المحيط، ج1، ص 284.

وقد فطن ابن كثير إلى الإيحاء القصصي الذي يوحي به الظرف (إذ)، إذ يقول: «واذكر يا محمد إذ قال ربّك للملائكة، واقصص على قومك ذلك...»[1]. فإذ الظرفية تحيل على معطى زمني «يَهَب السياق السردي الإعجازي مسحة جمالية، فضلا عن تلك الشحنة الوافرة من الإبلاغية التأثيرية المُصَعّدة لحيوية القصّ الإلهي بما يُحفز قابلية الإقناع لدى أفق التلقّي منذ بداية العملية السردية»[2]. ولعلّ مغزاها الأمر بالنظر إلى ما وقع في ذلك الزمان لغرابته، فهو حريّ أن يُنظَر فيه[3]، كما لا تخلو إذ من معنى المفاجأة[4]. والفاء في (فَسَجَدُوا) عطف يفيد مسارعتهم إلى الامتثال دون تلعثمهم في ذلك[5].

ولئن ذهب ابن عباس رضي الله عنهما إلى أن السجود تمّ بالانحناء دون الخرور على الذقن، فإن الجمهور على أن الملائكة وضعوا الوجه على الأرض[6]. ذلك أن هناك ملمحا آخر يوضّح حركية صورة السجود نعاينه من خلال الموضعين القصصيين الآتيين:

– قال الله تعالى في سورة الحجر: ﴿وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَائِكَةِ إِنِّي خَالِقٌ بَشَرًا مِنْ صَلْصَالٍ مِنْ حَمَإٍ مَسْنُونٍ (28) فَإِذَا سَوَّيْتُهُ وَنَفَخْتُ فِيهِ مِنْ رُوحِي فَقَعُوا لَهُ سَاجِدِينَ (29) فَسَجَدَ الْمَلَائِكَةُ كُلُّهُمْ أَجْمَعُونَ (30) إِلَّا إِبْلِيسَ أَبَى أَنْ يَكُونَ مَعَ السَّاجِدِينَ (31) قَالَ يَا إِبْلِيسُ مَا لَكَ أَلَّا تَكُونَ مَعَ السَّاجِدِينَ (32) قَالَ لَمْ أَكُنْ لِأَسْجُدَ لِبَشَرٍ خَلَقْتَهُ مِنْ صَلْصَالٍ مِنْ حَمَإٍ مَسْنُونٍ (33)﴾.

---

1 – ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج 1، ص 216.

2 – نور الدين دحماني، مقوّمات السرد الإعجازي في الخطاب القصصي القرآني، دراسة تحليلية نموذجية في سورة الكهف، ماجستير، جامعة وهران، 2002، ص 175.

3 – الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح. أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، ط.1، 2004، ج4، ص 132.

4 – ينظر: عبد العال سالم مكرم، أسلوب إذ في ضوء الدراسات القرآنية والنحوية، ص37 وما بعدها.

5 – أبو السعود، إرشاد العقل السليم، ج1، ص 87.

6 – النسفي، مدارك التنزيل وحقائق التأويل، تح. مروان محمد الشعار، دار النفائس، بيروت، 2005، ج1، ص 59.

– قال الله تعالى في سورة ص: ﴿إِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَائِكَةِ إِنِّي خَالِقٌ بَشَرًا مِنْ طِينٍ (71) فَإِذَا سَوَّيْتُهُ وَنَفَخْتُ فِيهِ مِنْ رُوحِي فَقَعُوا لَهُ سَاجِدِينَ (72) فَسَجَدَ الْمَلَائِكَةُ كُلُّهُمْ أَجْمَعُونَ (73) إِلَّا إِبْلِيسَ اسْتَكْبَرَ وَكَانَ مِنَ الْكَافِرِينَ (74) قَالَ يَا إِبْلِيسُ مَا مَنَعَكَ أَنْ تَسْجُدَ لِمَا خَلَقْتُ بِيَدَيَّ أَسْتَكْبَرْتَ أَمْ كُنْتَ مِنَ الْعَالِينَ (75) قَالَ أَنَا خَيْرٌ مِنْهُ خَلَقْتَنِي مِنْ نَارٍ وَخَلَقْتَهُ مِنْ طِينٍ (76) ﴾.

ومما يُلاحَظ على هاتين الآيتين اللتين سُرد حدث السجود فيهما بضمير الغائب (**إذ قال ربُّك**) أنهما اشتملتا على شيء من التفصيل الذي أُجمل في السياقات الأخر، حيث سُرِد الحدث نفسه ضمنها بضمير المتكلّم (**وإذ قلنا**)، وقد أتى التفصيل بإضاءات تتصل بمادة خلق الإنسان وهي صَلصال من حَمإ مَسْنُون، أو الطين، وتعليق السجود بتسوية الإنسان ونفخ الروح فيه، فضلا عن تبيان هيئة السجود وهي الوقوع، فقد تَخَيَّر الأداء لصورة السجود لفظ (فَقَعُوا)؛ أي فخرّوا، ويتضمّن هذا الأمر دلالة تشريف لآدم، وتعظيم لله تعالى في إحدى أجلّ صفاته وهي الخلق. ولعلّ هذا التفصيل يعزى إلى سياق التحدّي ضمن آيات (الحجر) و(ص)📖، إذ يلقي بظلاله على مشهد السجود الملائكي، والتحدّي يقتضي تبكيت المكذّبين بذكر أدقّ التفصيلات عن خلق الإنسان.

ودقّة الألفاظ من أسرار الإعجاز القرآني، ذلك ما يبين عنه الزمخشري بالقول: «(كلٌّ) للإحاطة، و(أجمعون) للاجتماع، فأفادا معاً أنهم سجدوا عن آخرهم ما بقي منهم ملك إلا سجد وأنهم سجدوا جميعاً في وقت واحد غير متفرّقين في أوقات»[1]. فكلّ مفردة قرآنية تستقلّ بمعنى تؤدّيه وصورة ترسمها في الذهن، بعيدا عن مقولة الترادف التي لا تجد مسوّغا يعضدها ضمن الخطاب القرآني، ولعلّ ذلك ما ألمح إليه الجاحظ[2].

📖 – يتراءى سياق التحدّي من خلال الآيتين من سورة الحجر: (وَقَالُوا يَا أَيُّهَا الَّذِي نُزِّلَ عَلَيْهِ الذِّكْرُ إِنَّكَ لَمَجْنُونٌ (6) لَوْ مَا تَأْتِينَا بِالْمَلَائِكَةِ إِنْ كُنْتَ مِنَ الصَّادِقِينَ (7))، وكذا الآيتين من سورة ص: (مَا كَانَ لِيَ مِنْ عِلْمٍ بِالْمَلَإِ الْأَعْلَى إِذْ يَخْتَصِمُونَ (69) إِنْ يُوحَى إِلَيَّ إِلَّا أَنَّمَا أَنَا نَذِيرٌ مُبِينٌ (70)).

1 – الزمخشري، الكشاف، ج4، ص107.

2 – البيان والتبيين، ج1، ص 20.

ويرد اسم الفاعل (الساجدين) في سياق سورة الحجر ثلاث مرّات لترسيخ صورة سجود الملائكة دون تقاعس أو تردّد دلالة على وقوعه الفعلي الذي ينمّ عن إذعان مُطلَق وإيمان قويّ جُبِلوا عليهما، مهما كان أصل المادّة التي خُلِق منها آدم خسيسا ووضيعا (وهي الصلصال من الحمأ المسنون)؛ أي الطين المبتلّ المنتن[1]، الذي تكرّر ذكره ثلاث مرّات أيضا. فالصورة جاءت لتبيّن أن السجود إنما كان تعظيما للخالق، وتكريما لآدم، و لم تكن العبرة مطلقا طبيعة المادة التي خُلِق منها.

3 – صورة الغواية الشيطانية الأولى:

اقتضت حكمة الخالق في سياق استعراض صور العالم الغيبي أن تكون الغواية الشيطانية أصل المعصية البشرية، فبعد أن عصى إبليس ربّه وناصب الإنسان العداء، ها هو ذا يتربّص بّه حسدا حتى أوقع به في شرك المعصية، وقد فضح الأداء صورة الغواية الشيطانية في مواضع عديدة من سياقات الخطاب القصصي القرآني، منها ما ورد في سورة البقرة: ﴿فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ وَقُلْنَا اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَى حِينٍ (36)﴾.

استخدم الأداء الفعل (أزلّ) من الزلل، وهو عثور القدم[2]، أي أن الشيطان تسبّب في زلّتَهما وزلَقهما، وقد يكون أزلّهما بمعنى أذهبَهما وأبعدهما، ويعضد ذلك قراءة حمزة (أَزَالَهُما) وهما متقاربان في المعنى، وإزلاله أتى مفصّلا في مواضع قرآنية عديدة📖[3]. بيد أن الفعل أزلّ جاء مقترِنا بفاء التعقيب التي تفيد سرعة تحدّد الموقف

1 – الطبري، جامع البيان في تأويل القرآن، ج 17، ص 98.

2 – أبو حيان، البحر المحيط، ج1، ص 311.

📖 – نحو قولَه لهما: (هَلْ أَدُلُّكَ على شَجَرَةِ الخُلدِ وَمُلْكٍ لاَّ يَبلى)، وقوله: (مَا نهاكما رَبُّكُمَا عَنْ هذه الشجرة إِلا أَن تَكُونَا مَلَكَيْنِ أَوْ تَكُونَا مِنَ الخالدين)، ومقاسَمتُه لهما: (إِنّي لَكُمَا لَمِنَ الناصحين)...

3 – أبو السعود، إرشاد العقل السليم، ج1، ص 91.

وانقلاب الحال فجأة رأسا على عقب مما حال دون أن يرفل آدم وزوجه في نعيم الجنة أكثر مما قُدّر لهما.

والزلل في الآية مجازٌ، لأنه في الرأْي والنَّظر، وحقيقته في القَدَمِ، وليس من خلاف في أن إبليس اللعينَ هو من تولّى إغواء آدم عليه السلام، واختلف في الكيفيَّة وطبيعة الإغواء، فمنهم من ذهب إلى أنه كان محض مشافهة؛ بدليل قوله تعالى من سورة الأعراف: (وَقَاسَمَهُمَا)، إذ المقاسمة تقتضي المشافهةُ. ومنهم من ردّها إلى وسوسة الشيطان إذ لم يدخل الجنةَ بعد أن أخرج منها، ويعضد ذلك قول النبيُّ ﷺ: (إنَّ الشَّيْطَانَ يَجْرِي مِن ابن آدَمَ مَجْرَى الدَّمِ)[1]. ويصف سيد قطب المشهد بنبرة انفعالية قائلا: «ويا للتعبير المصوّر: (أزلَّهما).. إنه لفظ يرسم صورة الحركة التي يعبّر عنها. وإنك لتكاد تلمح الشيطان وهو يزحزحهما عن الجنّة، ويدفع بأقدامهما فتزلّ وتهوي!»[2].

وتأتي فاء التعقيب ثانية لتحيل إلى تسارع حوادث عالم الغيب وتشي بجزاء الزلل الذي أوقع الشيطان فيه آدم وحواء: (فأخْرَجَهما ممَّا كانا فيه)، وهو مجاز عقلي علاقته السببية، لأن من تولّى إخراجهما من الجنة هو الله بسبب غواية الشيطان لهما

ولكن هذه المرة يتمّ العطف بالواو، لأن الآمر بفعل الهبوط هو الله تعالى (وَقُلنا اهبِطوا)؛ والخطابُ لآدمَ وحواءَ عليهما السلام، ومقتضى جمع الضمير أنهما أصلُ الجنس، فكأنهما الجنسُ كلُّهم، وقيل: لهما وللحية وإبليسَ[3]. والهبوط: هو النزول، وعُدّ من قبيل التضادّ؛ أي: الخروج عن البلدة، والدخول فيها، ويقال في انحطاط المنزلة مجازاً، ولهذا قال الفراء:

1 - ابن عطية، المحرّر الوجيز، ج 1، ص 112. والحديث من صحيح البخاري، كتاب الأحكام، ر. ح: 6636.
2 - سيد قطب، في ظلال القرآن، مج 1، ص 81.
3 - أبو السعود، ج1، ص 91.

الهبوط: الذلّ[1]. والفرق بينه وبين النزول أن الأول نزول يعقُبه إقامة نحو: (اهبِطُوا مِصرًا)، البقرة: 61، أما النزول فلا يشترط فيه الاستقرار ولا الإقامة[2].

ويضفي الأداء على صورة الغواية الشيطانية ملامح أخرى أكثر تفصيلا من ذي قبل، ذلك ما نتحسّسه مع العرض القصصي في سورتي الأعراف وطه، فقد قال الله تعالى: ﴿فَوَسْوَسَ لَهُمَا الشَّيْطَانُ لِيُبْدِيَ لَهُمَا مَا وُورِيَ عَنْهُمَا مِنْ سَوْآتِهِمَا وَقَالَ مَا نَهَاكُمَا رَبُّكُمَا عَنْ هَذِهِ الشَّجَرَةِ إِلَّا أَنْ تَكُونَا مَلَكَيْنِ أَوْ تَكُونَا مِنَ الْخَالِدِينَ ۞ وَقَاسَمَهُمَا إِنِّي لَكُمَا لَمِنَ النَّاصِحِينَ ۞ فَدَلَّاهُمَا بِغُرُورٍ فَلَمَّا ذَاقَا الشَّجَرَةَ بَدَتْ لَهُمَا سَوْآتُهُمَا وَطَفِقَا يَخْصِفَانِ عَلَيْهِمَا مِنْ وَرَقِ الْجَنَّةِ وَنَادَاهُمَا رَبُّهُمَا أَلَمْ أَنْهَكُمَا عَنْ تِلْكُمَا الشَّجَرَةِ وَأَقُلْ لَكُمَا إِنَّ الشَّيْطَانَ لَكُمَا عَدُوٌّ مُبِينٌ ۞﴾. الأعراف: 20 – 22.

وقال أيضا: ﴿فَوَسْوَسَ إِلَيْهِ الشَّيْطَانُ قَالَ يَا آدَمُ هَلْ أَدُلُّكَ عَلَى شَجَرَةِ الْخُلْدِ وَمُلْكٍ لَا يَبْلَى ۞ فَأَكَلَا مِنْهَا فَبَدَتْ لَهُمَا سَوْآتُهُمَا وَطَفِقَا يَخْصِفَانِ عَلَيْهِمَا مِنْ وَرَقِ الْجَنَّةِ وَعَصَى آدَمُ رَبَّهُ فَغَوَى﴾ ۞. طه: 120، 121.

لقد اشترك السياقان القصصيان في ذكر التفصيلات نفسها: وسوسة الشيطان لآدم وحواء، وحديثه الماكر وخداعه لهما بالخلود المزعوم الذي أفضى إلى استدراجهما إلى معصية الله، وإقدامهما على الأكل من الشجرة، وانكشاف سوآتهما، وأخذهما في الاختصاف من ورق الجنة، وأخيرا عتاب الله لهما الذي صرّح به في الأعراف، وأُضمر في سورة طه. ولكن تمّ تصريف طريقة الأداء الفني حسب مقتضى حال النظم الإعجازي. وتستوقفنا ضمن هذين السياقين ملامح عن لغة التصوير منها:

- **فوسوس لهما / فوسوس إليه:**

1 – أبو حيان، البحر المحيط، ج1، ص 311.

2 – العسكري، الفروق اللغوية، ص 331.

معنى وسوس إذا تكلّم كلاماً خفياً يكرّره[1]. والوسواس كل صوت لا يُفقه كنهه لخفائه، أما النزغ فهو الإغراء بالوسوسة، ويلازم غالبا حال الغضب والطيش[2]. ولكن بإنعام النظر في الفعل وسوس نجده قد اتصل بحرف الجر "اللام" تارة في (فوسوس لهما)، وبحرف الجر "إلى" في (فوسوس إليه) تارة أخرى، وتنبّه الزمخشري إلى الفرق في دلالة الحرفين، فوسوس لهما بمعنى فعل الوسوسة لأجلهما، ووسوس إليه بمعنى ألقاها إليه[3].

فحرصا من إبليس اللعين على طردهما من الجنة معا كانت وسوسته لأجلهما. وبما أن آدم يُعدّ أبا البشر وصاحب الكلمة الفصل من ناحية، وللحقد الأزليّ والموجدة البغيضة اللذين أكنَّهما له الشيطان منذ أن خلقه الله وأمره والملائكة بالسجود له من ناحية أخرى، اقتضى أن تُلقى الوسوسة إليه بمفرده، ثم إن حواء في حكم التابع له.

- **وقاسمهما:**

رأى الزمخشري أن المقاسمة تقتضي تبادل القسم والحلف بين المتحاورين. نحو قوله تعالى: (تَقَاسَمُواْ بالله لَنُبَيّتَنَّهُ)، النمل: 49؛ فكأنما أقسم لهما بالنصيحة وأقسما له بقبولها[4]. بيد أن الشعراوي نفى ذلك، ذاهبا إلى أن معنى المشاركة في (قاسَم) يقتضي أن يكون كلّ منهما فاعلا من جهة، ومفعولا من جهة أخرى، من قبيل المفاعلة اللزومية، نظير قوله تعالى: (وَوَاعَدْنَا موسى ثَلاَثِينَ لَيْلَةً وَأَتْمَمْنَاهَا بِعَشْرٍ...)، الأعراف، 142؛ فالله هو الذي وعد موسى عليه السلام، ودخل موسى في الوعد بقبوله إياه وتوفيته به[5].

---

1 - الزمخشري، الكشاف، ج2، ص 90.

2 - العسكري، الفروق اللغوية، ص 79.

3 - المصدر السابق، ج2، ص 90.

4 - الزمخشري، الكشاف، ج2، ص 91.

5 - تفسير الشعراوي، المكتبة الشاملة، الأعراف 21.

ولعلّ وزن المفاعلة يشي باجتهاد الشيطان في القسم، ولكون القسم أبلغ من الحلف[1]، فإن إبليس اللعين قد تحرّى أمكن أساليب الغواية والإغراء، للإيقاع بآدم وحمله على المعصية، ولذلك قال الآلوسي: «وإنما عَبَّر بصيغة المفاعلة للمبالغة لأن من يباري أحداً في فعل يجدُّ فيه»[2]. وإن دلّ ذلك على شيء فإنما يدلّ على براعة البيان القرآني في انتقاء الألفاظ، بل حتى الصيغ الصرفية الملائمة، لإضاءة المواقف الأكثر إثارة وحيوية التي تتسرّب منها فاعلية التبليغ صمن الخطاب القصصي القرآني.

- **فدلاّهما بغرور:**

دلاّهما بغرور من إدلاء الدلو؛ أي: إرسالها في البئر، والمعنى: خدَعهما بأن حطّهما عن منزلتهما، والتدلّي يكون من علٍ إلى أسفل، والغرور: إظهار النصح مع إبطان الغش[3]. وهو تصوير مجازي من قبيل الاستعارة التصريحية التبعية يجعلنا نشاهد حركة التدلية المعنوية وهي مجسّدة حسّيا، حركة في الحيّز النفسي انخدع بها آدم وحواء، بسبب غرور وضيع سخيف أبانت عنه صيغة التنكير (بغرور) التي تفوح منها دلالة التحقير والامتهان، الأمر الذي من شأنه إذكاء الحسّ الدرامي للموقف العصيب الذي آل إليه آدم وزوجه.

---

1 - العسكري، الفروق اللغوية، ص 68.

2 - الآلوسي، روح المعاني، ج8، ص 100.

3 - البغوي، معالم التنزيل، ج 3، ص 220، والبحر المحيط، ج4، ص 280، وروح المعاني، ج8، ص 100.

المبحث الثاني: مصدر العالم الحسّي

تتحدّد جغرافية العالم الحسّي المادّي ضمن الخطاب القصصي القرآني في الأرض التي بوّأها البارئ سبحانه بني البشر واستخلفهم فيها، حيث يَحيون ويضطربون ويسعون ما قُدّر لهم من عمر قبل أن يفنوا، وتتحدّد مظاهر هذا العالم إذن في المدن والقرى والفيافي والجبال والسهول والبحار والأنهار وغيرها، فضلا عما تشتمل عليه السماء من أجرام ونجوم وشمس وقمر، وسائر ما يطاله الإدراك الحسّي البصري.

وقد سبق أن توقّفنا عند مفهوم الحسّ في معرض حديثنا عن التقديم الحسّي للمعنى، وسنعود إليه من جديد إجرائيا لدى توصيفنا للأداء قي أنماط الصورة الإدراكية، وكذا إلمامنا بجمالية تراسل الحواسّ، وغالبا ما يطلق نصّ الوحي على هذا العالم بعالم الشهادة📖، ويحيل إلى نمط من الحقيقة الموضوعية التي تتراءى مادّيا.

والحقيقة أن صور هذا العالم مترامية الأطراف على امتداد الخطاب القصصي القرآني، وهي من الكثرة ما لا يسع الاستقصاء لحصره ههنا، وإنما نجتزئ ببعض الصور التي تتصل بقصص موسى عليه السلام:

يراهن الأداء في رسم أكثر المشاهد التصويرية لقصص موسى عليه السلام وبني إسرائيل وفرعون على العالم الحسي، حيث تضطرب الحياة بالناس في عالم يتجاذَبه الصراع بين قوى الخير ونوازع الشرّ، منذ أن همّ فرعون بالترصّد لكلّ مولود ذكر،

📖 – ورد ذكر كلمة الشهادة للدلالة على العالم الحسّي في الخطاب القرآني نحو عشرة مرّات مقترنة بكلمة الغيب.

والفتك به، وميلاد موسى عليه السلام، وخشية أمه عليه من القتل، وإلقائه في اليمّ، إلى نجاته وتنشئته بقصر فرعون.

1 – صورة اليمّ:

جاء قوله تعالى في سورة طه: ﴿ . . . وَلَقَدْ مَنَنَّا عَلَيْكَ مَرَّةً أُخْرَى (37) إِذْ أَوْحَيْنَا إِلَى أُمِّكَ مَا يُوحَى (38) أَنِ اقْذِفِيهِ فِي التَّابُوتِ فَاقْذِفِيهِ فِي الْيَمِّ فَلْيُلْقِهِ الْيَمُّ بِالسَّاحِلِ يَأْخُذْهُ عَدُوٌّ لِي وَعَدُوٌّ لَهُ وَأَلْقَيْتُ عَلَيْكَ مَحَبَّةً مِنِّي وَلِتُصْنَعَ عَلَى عَيْنِي (39) ﴾. وورد أيضا في سورة القصص: ﴿ وَأَوْحَيْنَا إِلَى أُمِّ مُوسَى أَنْ أَرْضِعِيهِ فَإِذَا خِفْتِ عَلَيْهِ فَأَلْقِيهِ فِي الْيَمِّ وَلَا تَخَافِي وَلَا تَحْزَنِي إِنَّا رَادُّوهُ إِلَيْكِ وَجَاعِلُوهُ مِنَ الْمُرْسَلِينَ (7) فَالْتَقَطَهُ آلُ فِرْعَوْنَ لِيَكُونَ لَهُمْ عَدُوًّا وَحَزَنًا إِنَّ فِرْعَوْنَ وَهَامَانَ وَجُنُودَهُمَا كَانُوا خَاطِئِينَ (8) ﴾.

اليمّ من المفردات التي اكتنف معناها خلاف لغوي، إذ هو البحر لدى أكثر أهل اللغة[1]، وهو النيل لدى أغلب المفسّرين، بيد أن فهم هؤلاء يشي بأنهم جعلوا البحر والنهر بمعنى واحد[2]. ولئن قيل إنه البحرُ الذي لا يُدرَكُ قَعرُه ولا شَطَّاه، فإن دليل بطلانه هو قوله تعالى: (فلْيُلْقِهِ اليَمُّ بالساحِلِ)، حيث جعل له ساحِلاً. وقيل لُجَّة البحر، ويقع اسم اليمّ على ما كان ماؤه ملْحاً زُعاقاً، وعلى النهر الكبير العذب، واليمّ الذي أُمِرَت أُمُّ موسى أَن تجعلَه في تابوت ثم تَقْذِفَه فيه، هو نَهَرُ النيل بمصر[3]. ولكننا نجد في كلام

1 – الجوهري، الصحاح، (يمم)، ج5، ص 2065، وابن دريد، جمهرة اللغة، ج1، ص 171، الزبيدي، تاج العروس، 34، ص 139.

2 – ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، مج 6، ص 222، والطبري، جامع البيان، ج2، ص 60، والقرطبي، الجامع لأحكام القرآن، مج 14، ص57.

3 – ابن منظور، لسان العرب، (يمم)، ج15، ص 456.

الرازي ما يوضّح المسألة للأفهام، إذ يقول: «اليمّ هو البحر والمراد به ههنا نيل مصر في قول الجميع واليم اسم يقع على البحر وعلى النهر العظيم»[1].

إن هذه الصورة المنتزعة من فضاء العالم الحسي المشاهد لَتوحي بمعاني الأمان والاطمئنان والنجاة، في ظلّ بطش فرعون وطغيانه الذي استهدف رُضّع بني إسرائيل. ويصل الأداء بين الموقف الراهن حيث استجاب الله لمطلب موسى عليه السلام بأن عضد رسالته بأخيه هارون وزيرا، والموقف السابق الذي تضمّن إنجاءه وهو رضيع من تذبيح فرعون؛ والجامع بين الموقفين هو المنّ والإنعام والإحسان الذي أسبغه المولى على كليمه تقوية لقلبه.

يجيء القذف بمعنى الوضع والإلقاء[2]. ومثلما قُدّر لليمّ أن يحتضن التابوت وبه موسى عليه السلام آمنا، على خلاف العادة التي تقضي أن يكون اليمّ مرتبطا بمخاطر الهلاك والغرق، أوجدت الإرادة الإلهية النافذة من اليمّ معادلا موضوعيا يحيل إلى النجاة والسلامة. وتعقب حركة القذف في اليمّ مباشرة حركة إلقاء اليمّ لموسى في الساحل. إنها حركة حسّية مألوفة يصوّرها الأداء، لا تكاد تثير الانتباه، في غفلة من الناس، إلا هذه الأم الحانية التي يملؤها اليقين ويغمرها الإشفاق، ولكنها حركة مشحونة بعظمة القدرة الإلهية التي تهب النجاة على حافّة المخاطر، وإذا بالتابوت يدلف إلى قصر فرعون.

وجاء الإلقاء (فليلقه) بصيغة الأمر الذي يفيد الإخبار والمبالغة، إذ الأمر أقطع الأفعال وأوجبها[3]. لقد كرّر الأداء ذكر (اليمّ) مرتين، وكرّر معه مرتين أيضا ذكر: (أوحينا – ما يوحى) و (اقذفيه – فاقذفيه) و(عدوّ لي – عدوّ له) و(فليلقه – وألقيتُ). ولعلّ في هذا التكرار البلاغي المقصود إيعازا يلفت الانتباه إلى عظمة التدبير الإلهي يتناسب مع موقف الامتنان.

---

1 – الرازي، مفاتيح الغيب، ج22، ص 46.

2 – النسفي، مدارك التنزيل وحقائق التأويل، ج 3، ص 50، والزمخشري، الكشاف، ج 3، ص 64.

3 – أبو حيان، البحر المحيط، ج 6، ص 226.

وفي سياق سورة القصص ذُكر خَوْفان، المقصود بأحدهما الخوف عليه من القتل. وأما الثاني، فالخوف عليه من الغرق والوقوع في يد فرعون، وغيره من المخاوف، والفرق بين الخوف والحزن أن الخوف غمّ يصيب الإنسان لأمر متوقَّع، والحزن غمّ يصيبه لأمر واقع وهو فراقه، فنهيت عنهما جميعاً، وكان في الوحي إليها بثّا للطمأنينة في نفسها، وفي ما وُعدت ما يسلّيها ويملؤها بشراً بردّه إليها وجعله من المرسلين[1].

ولا غرو أننا نجد ذكر الخوف يتكرّر ضمن صورة اليمّ، لأن جوّ هذا الخطاب القصصي ككلّ ضمن سورة القصص يخيّم عليه خوف سيطر على أم موسى عليه السلام، التي أصبح فؤادها فارغا، كما سيساوره ويلازمه هو لاحقا في مواقف عدّة من سيرته[2]، ومن هنا اصطنع في سورة القصص لفظ (فألقيه)، ضمن سياق شرطي، خلافا لسورة طه أين تخيّر الأداء في لفظ (فاقذفيه) ضمن سياق الأمر القطعي، لأن المقام مقام امتنان وتعظيم لله تعالى، وكلاهما فعل يتضمّن حركة مشحونة بقيمة نفسية مغايرة، وكأن الإلقاء يتناسب مع موقف الخوف والذعر، أما القذف يتناسب مع موقف الثقة والهدوء.

ولام التعليل في (لِيَكُونَ) واردة على سبيل المجاز، لأنه لم يكن داعي آل فرعون إلى الالتقاط أن يكون لهم عدوّاً وحزناً، بل المحبّة والتبني[3]، وهناك من عدّها لام العاقبة مستبعدا معنى التعليل[4]، لأنهم لم يريدوا بالتقاطه ذلك. وقد ارتبط اليمّ أيضا بحدَث عظيم، سنتبيّنه لدى حديثنا عن نمط الصور التي يرتدّ مصدرها إلى عالم الخوارق.

2 – صورة المدينة:

المدينة اسم دالّ على ذلك الحيّز الجغرافي الذي يضطرب فيه الناس، ولئن ارتبط ذكر القرية في القرآن الكريم غالبا بالذم والاستقباح، فقد «ظلت المدينة رمزا للقوة

---

1 – الزمخشري، الكشاف، ج 3، ص 398.

2 – فاضل صالح السامرائي، لمسات بيانية في نصوص من التنزيل، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1996، ص 70.

3 – المصدر السابق، ج3 ، ص 398.

4 – ينظر: ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج6، ص 222.

والعزّة والاستقرار والمنعة، وإلا كيف نفسّر غلبة إطلاق المدينة على يثرب تفخيما لشأنها بعدما هاجر إليها النبي ﷺ واتخذ منها مركزا للإشعاع النوراني، والحضن الـــذي حمـــى الدعوة، وهيّأ أسباب قيـــام حضارة متكاملة وعظيمة»[1].

ويسترفد الخطاب القصصي القرآني من المدينة صوَرَه لبعدها الحـــسّي المـــوحي وقيمتها الاجتماعية، ونحاول أن نتفحّص طبيعة هذه الصورة في أجواء قصص موســـى عليه السلام دائما، وأول ما ورد ذكر المدينة في الأعراف بصيغة الجمع لَمّا أشار أتباع فرعون بإرجاء قتل موسى وأخيه لئلاّ يقيما عليهم الحجّة فتُداخل الشبهة الناس، وإرسال مـــن يطلب أمهر السحرة. ولعلّ صيغة الجمع تدلّ على عظم شأن المدينة لديهم سيما وأنهـــا اقترنت بالسحر وهو أخصّ مهاراتهم وفنونهم، وقد ذكر ابن عاشور عددا مـــن مـــدائن مصر الكثيرة[2].

وتأتي هذه الصيغة في سياق سورة الشعراء ملازمة لحدث حشر السحرة أيضا، ويكاد الأداء يتجانس في كلا السورتين باستثناء الفرق بين (أرسل) و(ابعـــث)، وبـــين (ساحر) و(سحّار): ففي الأعراف: ﴿قَالُوا أَرْجِهْ وَأَخَاهُ وَأَرْسِلْ فِي الْمَدَائِنِ حَاشِرِينَ (111) يَأْتُوكَ بِكُلِّ سَاحِرٍ عَلِيمٍ (112)﴾، وفي الشعراء قال: ﴿قَالُوا أَرْجِهْ وَأَخَاهُ وَابْعَثْ فِي الْمَدَائِنِ حَاشِرِينَ (36) يَأْتُوكَ بِكُلِّ سَحَّارٍ عَلِيمٍ (37)﴾.

ولئن كان الفرق بين البعث والإرسال أنه «يجوز أن يبعث الرجل إلى الآخـــر لحاجة تخصّه دونك، ودون المبعوث إليه... والإرسال لا يكون إلا برسالة ومـــا يجـــري مجراها»[3]؛ فإنه من الصعب تعليل الفرق هنا، إذ يبدو أنهما مترادفان[4]، لأن الأداء يتصل

---

1 - نور الدين دحماني، مقوّمات السرد الإعجازي في الخطاب القصصي القرآني، دراسة تحليليـــة نموذجيـــة في ســـورة الكهف، ماجستير، ص 243.

2 - الطاهر بن عاشور، التحرير والتنوير، ج 19، ص 142.

3 - العسكري، الفروق اللغوية، ص 299.

4 - الطاهر بن عاشور، التحرير والتنوير، ج19، ص 137.

بموقف واحد: فالمرسل (الباعث) هو فرعون، والمرسل إليهم (المبعوث إليهم) هم السحرة، أما الرسل (المبعوثون) فهم الحاشرون، ولكن أعقب الإرسال قوله: (وَجَاءَ السَّحَرَةُ فِرْعَوْنَ)، إذ أتى الفعل (جاء) مبنيا للمعلوم، وفيه إيعاز إلى المجيء الإرادي، وأعقب البعث قوله: (فَجُمِعَ السَّحَرَةُ لِمِيقَاتِ يَوْمٍ مَعْلُومٍ)، إذ أُسند جمعهم للمجهول.

وهناك من رأى أن ثمة ترادفا بين السحّار والساحر «لأن صيغة فعّال هنا [الشعراء] للنسب دلالة على الصناعة مثل النجّار والقصّاب، ولذلك أتبع هنا وهناك بوصف (عَلِيمٍ)، أي قويّ العلم بالسحر»[1]. ولعلّ في قول الملأ (بِكُلِّ سَحَّارٍ عَلِيمٍ) معارضة لقول فرعون: (إِنَّ هذا لساحرٌ عَلِيمٌ)؛ فاستخدموا صيغة المبالغة (سحّار) تطييبا لقلبه وتسكينا لقلقه[2].

وترد (المدائن) بصيغة الجمع أيضا من سورة الشعراء، في مشهد لاحق يتصل بإرسال الحاشرين في تعقّب موسى عليه السلام وبني إسرائيل، لتبرز أنّ المدينة تمثّل مرّة أخرى مصدر قوّة فرعون وسطوته وجبروته، فضلا عن قوّته التي يستمدُّها من كيد سحرته؛ قال تعالى: ﴿وَأَوْحَيْنَا إِلَى مُوسَى أَنْ أَسْرِ بِعِبَادِي إِنَّكُمْ مُتَّبَعُونَ (52) فَأَرْسَلَ فِرْعَوْنُ فِي الْمَدَائِنِ حَاشِرِينَ (53) إِنَّ هَؤُلَاءِ لَشِرْذِمَةٌ قَلِيلُونَ (54) وَإِنَّهُمْ لَنَا لَغَائِظُونَ (55) وَإِنَّا لَجَمِيعٌ حَاذِرُونَ (56) فَأَخْرَجْنَاهُمْ مِنْ جَنَّاتٍ وَعُيُونٍ (57) وَكُنُوزٍ وَمَقَامٍ كَرِيمٍ (58) كَذَلِكَ وَأَوْرَثْنَاهَا بَنِي إِسْرَائِيلَ (59)﴾.

وقد ارتبطت المدينة إذن باستقرار ضمن مقام كريم ونعيم ورَغد من الحياة ورفاهية وعيشة مُترفة آمنة[3]، لم يلبث أن زال من بين يدي فرعون وملئه حين استكبروا وطغوا وهمّوا بملاحقة موسى وأتباعه، وجميع ذلك لمن مقوّمات المدائن التي كان يستمدّ

1 - المصدر نفسه، ج 19، ص 138.

2 - الرازي، مفاتيح الغيب، ج 24، ص 115. وينظر: عبد الحميد هنداوي، الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم، المكتبة العصرية، بيروت، 1422هـ / 2002، ص 103، 104.

3 - تفسير الشعراوي، المكتبة الشاملة، الإصدار 3.8، والطاهر بن عاشور، التحرير والتنوير، ج 19، ص 145.

منها أسباب قوّته ومهابته. وهي صورة حسّية تعكس سنّة من سنن الله في خلقه، وهي خراب العمران والمدن بعد أن يعصف بها الظلم والفساد[1].

وما يؤكّد قيمة المدينة وعلوّ شأنها ما قاله فرعون في سياق استنكاره موقف السحرة الإيماني: ﴿قَالَ فِرْعَوْنُ آمَنْتُمْ بِهِ قَبْلَ أَنْ آذَنَ لَكُمْ إِنَّ هَذَا لَمَكْرٌ مَكَرْتُمُوهُ فِي الْمَدِينَةِ لِتُخْرِجُوا مِنْهَا أَهْلَهَا فَسَوْفَ تَعْلَمُونَ(123)﴾ ، سورة الأعراف. كان يرى في المدينة حصنا منيعا أقامه بظلمه ورسّخ فيه استبداده وكبرياءه، ففيها يضطرب الناس تحت رحمته، ويتفانون في خدمته، ويقدّمون له فروض الولاء والطاعة، وكلّ ذلك مكسب لا ينبغي التفريط فيه، ويفضح هذا الكلام فزعه وخشيته على ضياع عرشه المهدّد وسلطانه المهزوز[2].

وتحتضن المدينة ضمن قصص موسى عليه السلام حدثا آخر، يمثّل منعطفا حاسما في حياة الفتى، ذلك ما يشي به الموقف السردي في سورة القصص، وإن أضرب كعادته عن تعيين المدينة. ودخوله عليه السلام خلسة في وقتٍ لا يُعتاد دخولُها أو لا يتوقّعونَه فيه لدافع أضمره التعبير القرآني[3] يشي بأنها مدينة آهلة بالناس، تموج بالحركة والحيوية معظم الأوقات، ويلمّح الأداء إلى حالة من التوجّس والحذر التي لازمت هذا المشهد القصصي: **(ودخلَ المدينةَ على حينِ غَفْلةٍ منْ أهْلِها) – (فأصبح في المدينة خائفا يترقَّب) – (وجاءَ رَجُلٌ مِن أَقْصَى الْمَدِينَةِ يَسْعَى) – (فَخرَج منها خائفًا يَترقَّب)**.

وخلافا لصورة المدينة السالفة المرتبطة بقيم القوة والسلطان، تلوّنت صورة المدينة ههنا بلون الخوف والترقّب والحذر، وهي نوازع جُبل عليها بنو البشر، فالصورة تنسجم ومقام الخطاب الكلّي الذي يؤطّره موقف الخوف كما أشرنا إليه قبْلا، سيما وأن الضوء مسلّط على علوّ فرعون واضطهاده لبني إسرائيل: ﴿إِنَّ فِرْعَوْنَ عَلَا فِي الْأَرْضِ وَجَعَلَ أَهْلَهَا شِيَعًا يَسْتَضْعِفُ طَائِفَةً مِنْهُمْ يُذَبِّحُ أَبْنَاءَهُمْ وَيَسْتَحْيِي نِسَاءَهُمْ إِنَّهُ كَانَ مِنَ الْمُفْسِدِينَ(4)﴾ .

---

1 – ابن خلدون، المقدمة، ص 272 وما بعدها.

2 – سيّد قطب، في ظلال القرآن، مج 3، ص 1351.

3 – أبو السعود، إرشاد العقل السليم، ج7، ص 6. وينظر: أبو حيان، البحر المحيط، ج7، ص 104.

ومن أسرار جمال الأداء أن جعل «لفظ (يترقّب) يصوّر هيئة القَلِق الذي يتلفَّت ويتوجَّس، ويتوقّع الشرّ في كل لحظة... والتعبير يجسّم هيئة الخوف والقلق بهذا اللفظ، كما أنه يضخّمها بكلمتي (في المدينة)؛ فالمدينة عادة موطن الأمن والطمأنينة، فإذا كان خائفاً يترقّب في المدينة، فأعظم الخوف ما كان في مأمن ومستقرّ!»[1]. فبدت المدينة صورة رامزة موحية بأجواء هذا الذعر الخانق.

المبحث الثالث: مصدر عالم الخوارق

وهو عالم وسط ما بين بين، يتجاوز منطق الإدراك البشري المألوف، إذ يؤطّر حوادثه فضاء العالم الحسّي/ الشهادة. فالخوارق تبقى مشروطة بالناموس الغيبي الذي يخيّم بظلاله عليها، فعلى الرغم من أن مصدرها يؤول إلى الأفق اللامُدرَك، إلا أنها مشاهَدة في الواقع المادي الإنجازي بشكل ظرفي مؤقت، وتتراءى تجلّيات هذا العالم في جميع المعجزات الحّسية التي أُيِّد بها الأنبياء والرسل، والخوارق التي جرت لبعض الأشخاص أو الأقوام إما من قبيل الكرامات وإما من قبيل السخط الإلهي، وسيقتصر توصيف هذا العالم على الصور الآتية:

1 – صورة انفلاق البحر بموسى وفرعون:

تتزاحم المشاهد في قصص موسى عليه السلام، ليفجأنا العرض السردي بصورة باهرة يضع مشهدها حدّا لعهد قاتم قضى هوى معه عرش فرعون، إيذانا بالخلاص الإلهي المحتوم الذي قُدّر لموسى عليه السلام وبني إسرائيل، إنه المصير المحتوم للصراع الأبدي بين الخير والشرّ، والذي اقتضى في سالف العهود أن يتجلّى في أفعال خارقة للمألوف، متجاوزة سنن الكون وطبيعة الأشياء، مثلما هي الحال مع صورة انفلاق البحر إلى فرقين، والطريق اليبس الذي ضُرب بأحدهما. ولنا أن نتفحّص ملّيا مظاهر الأداء ضمن هذه الصورة.

---

1 – سيد قطب، في ظلال القرآن، مج 5، ص 2763.

في سورة البقرة يؤطّر صورة الانفلاق مقام الامتنان على بني إسرائيل وتذكيرهم بنعم الله عليهم استمالة لهم، ونلحظ هنا أن الخطاب مُوجَّه إلى من عاصر منهم النبيّ ﷺ، والمقصود أسلافهم الغابرين، ذلك أنه عزّ وجلّ آثر أن يخاطب فيهم الجنس والعرق والنوع[1] حتى يكون وقع الامتنان أنفذ إلى نفوسهم، وبرهان الحجّة أمكن في عقولهم، ما داموا معتزّين بالانتماء إلى دين الأجداد، وذلك من مظاهر بلاغة الإقناع التي تشعّ عبر قوله تعالى: ﴿ وَإِذْ نَجَّيْنَاكُمْ مِنْ آلِ فِرْعَوْنَ يَسُومُونَكُمْ سُوءَ الْعَذَابِ يُذَبِّحُونَ أَبْنَاءَكُمْ وَيَسْتَحْيُونَ نِسَاءَكُمْ وَفِي ذَلِكُمْ بَلَاءٌ مِنْ رَبِّكُمْ عَظِيمٌ (49) وَإِذْ فَرَقْنَا بِكُمُ الْبَحْرَ فَأَنْجَيْنَاكُمْ وَأَغْرَقْنَا آلَ فِرْعَوْنَ وَأَنْتُمْ تَنْظُرُونَ (50) ﴾.

ويسوق الأداء مظاهر النعم التي خصّ بها بني إسرائيل في شكل ومضات تصويرية مصدّرة بإذ الظرفية التي أومأنا إليها فيما سبق، والتي لم تخلُ ملازمتها لهذه الصورة من معنى المفاجأة. و(فَرَقْنَا) بمعنى فلقنا، أو فصلنا بين بعضه وبعض حتى صارت فيه مسالك لكم[2]، وذلك ينمّ عن تعليق سنة كونية لها قوانينها الفيزيائية، لتحلّ محلّها سنة إلهية ذات طبيعة إعجازية، وإذا بالبحر يفرق بعد جمع والتحام أمام مرأى الجميع، إلا أن ثمة تفصيلات طواها الأداء دوننا، ليشي بها في موقف سردي آخر، حسب مقتضى العبرة.

ولئن كان لفظ (بِكُم) يحتمل أن يكون معناه فرقناه بسببكم وبسبب إنجائكم، إلا أنه قد يصوّر صورة سلوكهم البحر، بحيث يتفرّق الماء حينها، فكأنما فرق بِهم كما يُفرق بين الشيئين بما توسّط بينهما[3]. و لم يكن القصد من هذا الحدث العجيب إلا إنجاء بني إسرائيل، وكثيرا ما يصوّر الفعل (أنجى) حركة الإسراع في التنجية، بينما يستخدم

1 – الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح. محمد أبو الفضل إبراهيم، ج1، ص117، و ج2، ص 143.

2 – الزمخشري، الكشاف، ج 1، ص 166.

3 – المصدر نفسه، ج 1، ص 166. و الرازي، مفاتيح الغيب، ج 3، ص 66.

الفعل (نجّى) لتصوير التلبّث والتمهّل فيها، وعليه فإن (أنجى) أسرع من (نجّى) في التخليص من الشدّة والكرب، ويعزّز البناء اللغوي ذلك[1].

وقد ذُكر هنا غرق (آلَ فِرْعَوْنَ)، وهم جنده وأنصاره، دون ذكر غرق فرعون لأن موضع المنة هو إهلاك المباشرين لاستضعاف بني إسرائيل وتعذيبهم بوصفهم مصدر قوة فرعون[2]. ويؤكّد ختام هذا المشهد البعد الحسي البصري لهذه الصورة المنتزعة من عالم الخوارق بقوله (وَأَنْتُمْ تَنْظُرُونَ)، وفي ذلك مجاز مرسل، أي وآباؤكم ينظرون[3].

وبشأن هذه الصورة يقول الله تعالى من سورة طه: ﴿وَلَقَدْ أَوْحَيْنَا إِلَى مُوسَى أَنْ أَسْرِ بِعِبَادِي فَاضْرِبْ لَهُمْ طَرِيقًا فِي الْبَحْرِ يَبَسًا لَا تَخَافُ دَرَكًا وَلَا تَخْشَى (77) فَأَتْبَعَهُمْ فِرْعَوْنُ بِجُنُودِهِ فَغَشِيَهُمْ مِنَ الْيَمِّ مَا غَشِيَهُمْ (78)﴾، ويقول أيضا من سورة الشعراء: ﴿وَأَوْحَيْنَا إِلَى مُوسَى أَنْ أَسْرِ بِعِبَادِي إِنَّكُمْ مُتَّبَعُونَ (52) فَأَرْسَلَ فِرْعَوْنُ فِي الْمَدَائِنِ حَاشِرِينَ (53) إِنَّ هَؤُلَاءِ لَشِرْذِمَةٌ قَلِيلُونَ (54) وَإِنَّهُمْ لَنَا لَغَائِظُونَ (55) وَإِنَّا لَجَمِيعٌ حَاذِرُونَ (56) فَأَخْرَجْنَاهُمْ مِنْ جَنَّاتٍ وَعُيُونٍ (57) وَكُنُوزٍ وَمَقَامٍ كَرِيمٍ (58) كَذَلِكَ وَأَوْرَثْنَاهَا بَنِي إِسْرَائِيلَ (59) فَأَتْبَعُوهُمْ مُشْرِقِينَ (60) فَلَمَّا تَرَاءَى الْجَمْعَانِ قَالَ أَصْحَابُ مُوسَى إِنَّا لَمُدْرَكُونَ (61) قَالَ كَلَّا إِنَّ مَعِيَ رَبِّي سَيَهْدِينِ (62) فَأَوْحَيْنَا إِلَى مُوسَى أَنِ اضْرِبْ بِعَصَاكَ الْبَحْرَ فَانْفَلَقَ فَكَانَ كُلُّ فِرْقٍ كَالطَّوْدِ الْعَظِيمِ (63) وَأَزْلَفْنَا ثَمَّ الْآخَرِينَ (64) وَأَنْجَيْنَا مُوسَى وَمَنْ مَعَهُ أَجْمَعِينَ (65) ثُمَّ أَغْرَقْنَا الْآخَرِينَ (66) إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَةً وَمَا كَانَ أَكْثَرُهُمْ مُؤْمِنِينَ (67)﴾.

فنجد أن فعل (الإسراء) يجسّد الخلفية الزمنية لصورة فرق البحر، حيث يحيل إلى مسير الليل تحت جنح الظلام، لئلاّ يشاهد العدوّ اجتماعهم فيثنيهم عن استكمال السير، ولإعاقة فرعون عن طلبهم، ولكي لا يرى أتباع موسى إذا تقارب الفريقان عسكر

1 – فاضل صالح السامرائي، بلاغة الكلمة في التعبير القرآني، دار عمار، عما، ط. 3، 2005 ص 70.

2 – الطاهر بن عاشور، التحرير والتنوير، ج1، ص 479.

3 – الآلوسي، روح المعاني، ج1، ص 256.

فرعون فيداخل الروع قلوبهم[1]. وفي الإشارة إلى بني إسرائيل بلفظ (عبادي) إظهار لرحمته تعالى وعنايته بهم، وإيعاز إلى أقصى درجات استعباد فرعون لهم، وما استتبع ذلك من قبح امتهانهم[2]، ففي وصفهم بعباده إضافة تشريف من لدنه تعالى[3].

وصورة المجاز العقلي ذي العلاقة المصدرية في (الطريق اليَبَس) بمعنى يابساً؛ وردت للمبالغة، ولتشير إلى أن تحقّق هذا الأمر الربّاني يقين لا يخالطه ريب. والضرب هنا بمعنى جعل وتعيين طريقٍ في البحر بالضرب بالعصا حتى ينفلق، وتقترب دلالته مما ورد في الأثر الشريف: (اقْسِموا وَاضرِبوا لي معَكم سَهْمًا)[4]. أي: اجعلوا وعيّنوا لي نصيبا.

ويشكّل التركيب (فَاضْرِبْ لَهُمْ طَرِيقًا فِي الْبَحْرِ يَبَسًا) بؤرة خرق المألوف ضمن هذه الصورة، وفي تقديم شبه الجملة (في البحر) على الصفة (يبسًا) إيماءٌ بحدّة غرابة الموقف الداعي إلى شدّة الانبهار. والصورة ههنا تختصم عليها ملامح الخوف والبشارة، ويميّزها الإيجاز الرامز، حتى تفاصيل مشهد إغراق فرعون وجنوده يطويها الأداء دوننا طيّا، ويختزلها في عبارة لم تخلُ من سمات الإبلاغية: (وغَشِيَهم من اليمّ ما غشيهم)، وهنا تتمدّد بؤرة التخييل لتحتوي الموقف بكامل أبعاده الروحية والنفسية والفنية.

وقد أجمع أهل التفسير على تأويل (ولا تخشىَ) من الغرق، خلافا لما ذهب إليه العسكري من أن الخشية تتعلّق بِمُنزِل المكروه لا المكروه في حدّ ذاته[5]. وتقديمُ الخوف على الخشية أتى للمسارعة إلى إزاحة الخوف العظيمِ الذي انتابهم، وينمّ عنه قولهم في موضع آخر من الشعراء: (إنا لمدرَكون). ويتراءى لنا أن الخشية تتصل بالمكروه المجهول

1 - الرازي، مفاتيح الغيب، ج 22، ص 80.
2 - أبو السعود، إرشاد العقل السليم، ج6، ص 31.
3 - أبو حيان، البحر المحيط، ج 6، ص 244.
4 - صحيح البخاري، رقم الحديث: 2115
5 - العسكري، الفروق اللغوية، ص 270.

غير المحدّد، وقد ناسب ذلك حذف مفعول (تخشىَ)، أما الخوف فللمكـــروه المحـــدّد. وهناك من رأى أن الخشية هي شدّة الخوف، وحذف مفعوله لإفادة العموم الذي يراد به الخصوص، أي لا تخشى شيئا مما يُخشى من العدوّ ولا من الغرق[1].

والفلق هو الشقّ على أمر كبير، ومنه قوله تعالى: (فالق الإصباح)[2]، أما الطـــود فهو الجبل العظيم المنطاد في السماء. وجاء تشبيه كلّ فرق بالطود مصيبا علـــى عـــادة شعراء العرب في تشبيهاتهم[3]، ليصوّر قمّة هول المشهد وعنفوانه بما لا يدع مجالا للشك من أنه فعل خارق للمألوف حدث بمجرّد أن ضرب موسى عليه السلام البحر بعصاه.

ومعنى (وأَزْلَفْنا ثَمّ الآخَرِين) قرّبنا قوم فرعون، وقد أضرب عن ذكر من قُرِّبوا منه، فلعلّ المقصود أنه تعالى قرّبهم حيث انفلق البحر، أو قرّب بعضهم من بعض حتى لا ينجو أحد، أو قرّبهم من البحر[4]. ومثل هذا الأداء لينمّ عن قدرة عجيبة في تخييل الصورة بذهن المتلقّي حسب أفق انتظاره، دون أن تتعارض تلك الاحتمالات فيما بينها.

بيد أن الأداء ينحو إلى إضمار تفاصيل هذه الحادثة وطيّ صورتها التي ترتـــدّ إلى عالم الخوارق ما لم يكن في استحضارها حكمة أو مغزى تبليغي معيّن، نحو ما نقع عليه في مواضع عديدة من الخطاب القصصي القرآني📖، فتنحسر في كلّ منها ملامح الصورة وتنكمش أبعادها وتتوارى ألوانها وظلالها أمام موقف العبرة والعظة الذي يلـــحّ عليـــه الغرض الديني أكثر من غيره.

2 – صورة عرش ملكة سبأ:

---

1 – الطاهر بن عاشور، التحرير والتنوير، ج 16، ص 156.

2 – العسكري، الفروق اللغوية، ص 170.

3 – المبرد، الكامل في اللغة والأدب، ج2، ص 547.

4 – الزمخشري، الكشاف، ج3، ص 322، وأبو حيان، البحر المحيط، ج7، ص 20.

📖 – ينظر: سورة الأعراف (الآيتان 135و136)، وسورة يونس (الآيات 90 و91 و92)، وسورة القصص (الآية 40)، وسورة غافر (الآية 45)، وسورة الزخرف (الآيتان 55 و56).

يخيّم على قصص سليمان عليه السلام من سورة النمل جوّ من الحبور والدهشة بما يزخر به من مشاهد عجيبة خارقة للمعتاد تعكس عظمة قدرة الله تعالى الذي مكّن هذا النبي الكريم من قدرات التواصل مع الطير والجنّ والريح، فضلا عن تسخيرها له تأتمر بأمره وتنتهي بنهيه، ناهيك عن الحدث العظيم الذي حصل له مع ملكة سبأ بعد أن أطلعه الهدهد بأمرها وقومها وما كان من إحضار عرشها إلى مملكته وتنكير هيئته في مشهد يعدّ من المعجزات والخوارق، وذهولها البالغ لما رأت الصرح الممرّد من قوارير.

ويعدُّ النبأ اليقين الذي ساقه الهدهد إلى سليمان عليه السلام إثر عودته من سبأ جوهر هذه الصورة، إذ جاء في سورة النمل: ﴿فَمَكَثَ غَيْرَ بَعِيدٍ فَقَالَ أَحَطتُ بِمَا لَمْ تُحِطْ بِهِ وَجِئْتُكَ مِن سَبَإٍ بِنَبَإٍ يَقِينٍ (22) إِنِّي وَجَدتُّ امْرَأَةً تَمْلِكُهُمْ وَأُوتِيَتْ مِن كُلِّ شَيْءٍ وَلَهَا عَرْشٌ عَظِيمٌ (23) ﴾. واستخدام لفظ (نبأ) بدلا من (خبر) لمن صنائع النظم القرآني البديع، لأنه يفيد خبرا ذا شأن «وفائدة عظيمة يحصل به علم أو غلبة ظنّ»[1]، فذكره في هذا الموضع من تجلّيات براعة النظم وحسن الأداء. ومثل هذه الصور لمما يبعث على العجب الذي يقتضي إنكار ما يرد علينا لقلّة اعتياده[2].

إنّ موئل الصورة هنا هو عالم الخوارق التي ليست من قبيل ما يأتيه السحرة من حيل يخدعون بها المخيّلة والبصر، بل من دلائل القدرة الإلهية التي تحقّق المعجزات الحسّية بشكل إنجازي فعلي موضوعي. ولعل باعث رغبة سليمان عليه السلام في إحضار عرشها من بلاد اليمن إلى بيت المقدس في زمن بسير يكمن في إطلاعها وقومها على عجائب القدرة الإلهية وعظمتها، وعلى ما وهبه الله وسخّره له من قوى خارقة[3]. ويمكن أن يضاف إلى ذلك بواعث وأعراض أخرى منها: رغبته عليه السلام في اختبار عقلها أتعرف عرشها أم تنكره

1 – الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، ج2، ص 622.

2 – ابن منظور، لسان العرب، ج 9، ص 51.

3 – سيد طنطاوي، القصة في القرآن الكريم، ج2، دار نهضة مصر، القاهرة، ط.1، 1997، ص 72، 73، وينظر الزمخشري، الكشاف، ج3، ص371.

بعد أن يغيّر شكله، ومنها أنه أراد أن يأخذه قبل إسلامها، لأنها إذا أسلمت لم يحلّ لـــه ذلك، ومنها: أنه أراد أن يعرف مقدار مملكتها وامتدادها قبل وصولها إليه[1].

يحيل العرش وهو محور هذه الصورة في الأصل إلى «شيء مُسَقَّف... وسُمّي مجلس السلطان عرشا اعتبارا بعلُوّه... وكُنِّي به عن العزِّ والسلطان والمملكة»[2]. ولم يلتفـــت الطبري إلى المنحى الحسّي الذي ردّده كثير من المفسّرين بشأن وصف عرش ملكة سبأ، حيث استرسلوا في ذكر أوصاف عدّة تتعلّق بكبر حجمه وطبيعة المادة التي صنع منـــها، مما يعزى كفل منه إلى رافد الإسرائيليات التي لطالما توسّلوا بها لإشباع فضولهم المعـــرفي، بل قدَّر تلك العظمة تقديرا معنويا حيث قال «وعني بالعظيم في هذا الموضع: العظيم في قدره، وعظم خطره، لا عظمه في الكبر والسعة»[3].

وإذا كان الأداء في بعض المشاهد القصصية يعمد إلى حذف لفظ (القـــول) في سياق إيراد المحاورات والمخاطبات، وإن تجلّى هذا الحذف في مراتب أدناها أن يوضع في السياق لفظ يؤدّي معنى القول نحو (نادى وشهد وسأل ودعا وأن المفـــسّرة)[4]، فيـــتمّ تكثيف المحاورات بحيث تُضَمُّ المقولات إلى بعضها دون أن يفصل بينها بلفظ (قول) فإن اللافت للنظر ههنا أن الأداء توخّى تكرار لفظ (القول) مع إمكـــان حذفـــه واتـــصال الكلام، إذ جاء على لسان سليمان عليه السلام: ﴿... فَلَمَّا رَآهُ مُسْتَقِرًّا عِنْدَهُ قَالَ هَذَا مِنْ فَضْلِ رَبِّي لِيَبْلُوَنِي أَأَشْكُرُ أَمْ أَكْفُرُ وَمَنْ شَكَرَ فَإِنَّمَا يَشْكُرُ لِنَفْسِهِ وَمَنْ كَفَرَ فَإِنَّ رَبِّي غَنِيٌّ كَرِيمٌ (40) قَالَ نَكِّرُوا لَهَا عَرْشَهَا نَنْظُرْ أَتَهْتَدِي أَمْ تَكُونُ مِنَ الَّذِينَ لَا يَهْتَدُونَ (41)﴾.

1 - الرازي، مفاتيح الغيب، ج24، ص 169.

2 - الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، ج2، ص 427، 428.

3 - الطبري، جامع البيان في تأويل القرآن، ج 19، ص 447.

4 - كاظم الظواهري، بدائع الإضمار القصصي في القرآن الكريم، دار الصابوني، ط.، 1412هـ / 1991، ص 303.

إذ فصل التعبير القرآني بين تذكير سليمان عليه السلام بفضل الله وشكره إيّاه على واسع فضله، وبين أمره بتنكير عرشها، بلفظ (القول)، مع إمكان حذفه. ويبدو أن ثمة سرّا وراء ذلك مفاده أنه عليه السلام قد فوجئ وبقي تحت وطأة الذهول برهة من الزمن لما رأى العرش مائلا بين يديه، وذاك من أبهر تعاجيب القدرة الإلهية التي اقتضته إدامة النظر في فضل الله تعالى وأدائه حقّ الشكر له، واستلزم ذلك أن يظلّ صامتا زمنا، ثم عاد إلى تدبير استقبال هذه الملكة مستأنفا كلامه إلى جنوده[1]. ويطّرد هذا الصنيع ضمن هذا الخطاب القصصي حينما يذكر استشارة مكلة سبأ لملئها بشأن عرض سليمان عليه السلام: ﴿قَالَتْ يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ إِنِّي أُلْقِيَ إِلَيَّ كِتَابٌ كَرِيمٌ ۞ إِنَّهُ مِنْ سُلَيْمَانَ وَإِنَّهُ بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ ۞ أَلَّا تَعْلُوا عَلَيَّ وَأْتُونِي مُسْلِمِينَ ۞ قَالَتْ يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ أَفْتُونِي فِي أَمْرِي مَا كُنْتُ قَاطِعَةً أَمْرًا حَتَّى تَشْهَدُونِ ۞﴾، النمل: 29 - 32.

وتسفر هذه الصورة عن وعي حضاري فيما يتصل بتقاليد حسن التصرّف مع الملوك، ويتجلّى ذلك حينما أمر سليمان عليه السلام الهدهد بالتولّي عن قوم سبأ بعد دفع الكتاب، ومعناه تنحّيه عنهم، لكون ذلك من آداب الرسل نحو الملوك، والمراد: التنحّي إلى مكان يسمع فيه حديثهم حتى يخبره بعد عودته بما سمع، وما يعضد ذلك قوله: (فانظر مَاذَا يَرْجِعُونَ)؛ أي تأمّل وتفكّر فيما يتراجعونه فيما بينهم من كلام[2].

ويعدُّ هذا النبأ القصصي من أكثر القصص إبرازا للسمات الشخصية وأدخلها في الفن الخالص، مع خضوعها التام لمقتضى الغرض الديني[3]. والصورة ضمنه تطفح بمظاهر الغرابة التي يفرضها عالم الخوارق، ويمكن إيرادها في الآتي:

1- تفقّد سليمان الطير وغياب الهدهد الذي كلّمه وأخبره بما شاهد إثر عودته.

---

1 - المرجع نفسه، ص 334 وما بعدها.

2 - الشوكاني، فتح القدير، ص 1079.

3 - سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 209.00.

2- إرساله بكتاب إلى ملكة سبأ، وطلبه من أعوانه إحضار عرشها قبل مجيئها إليه.

3- إبداء عفريت من الجن استعداده لإحضاره العرش قبل أن يقوم من مقامه.

4- إبداء الذي عنده علم من الكتاب استعداده لإحضاره قبل أن يرتدّ طرفه إليه.

5- إحضار العرش بين يدي سليمان وتنكيره له بتغيير شكله اختبارا لعقل الملكة.

6- كشفها عن ساقيها انبهارا برؤية الصرح الممرّد من قوارير ظنا منها أنه لجّة ماء.

فكلّ هذه المظاهر المشهدية الجزئية تشكّل ملامح الصورة الكلّية ضمن هذا النبأ القصصي، وتضافرها وترتيبها على هذا النحو الفني من شأنه تفعيل عناصر المفاجأة والغرابة والتشويق المتصلة التي تتسرّب منها نفحات الإيمان والتأثير الروحي، فلا يكاد الأداء يعرض علينا ملمحا جزئيا عجيبا خارقا للمألوف حتى يفجأنا بما هو أعجب منه وأبعد غرابة، ليتعاظم مع تفاقم حالة الذهول والحبور مقدار تأثّر المتلقّي واقتناعه بالمقرّرات الإيمانية التي سيقت المشاهد السردية لأجلها.

وجماع معنى ارتداد الطرف «رجوع تحديق العين من جهة منظورة تحول عنها لحظة. وعبر عنه بالارتداد لأنهم يعبرون عن النظر بإرسال الطرف وإرسال النظر فكان الارتداد استعارة مبنية على ذلك»[1]. ولمثل هذا التصوّر البياني ما يعضده، ذلك أن هناك من عدّ ارتداد الطرف هنا من باب مجاز التمثيل، قُصِد به استقصار مدّة الإتيان به، كقولك لغيرك: افعل كذا في لحظة، وفي طرفة عين، تعني به السرعة، أي آتيك به في مدة أسرع من مدّة العفريت[2].

ولاءمت خاصية الغرابة ضمن هذه الصورة التي ينحدر مصدرها من عالم الخوارق الإضراب عن تعيين (الذي عنده علم من الكتاب)، بل حتى المقصود بهذا الكتاب، مما فتح الباب على مصراعيه أمام تخمينات أهل التأويل الذين غالبا ما كانوا

1 - الطاهر بن عاشور، التحرير والتنوير، ج19، ص 264.

2 - أبو حيان، البحر المحيط، ج7، ص 73.

يستأنسون بما أفضت به الإسرائيليات. إنه التوجيه الفني ضمن منهج السرد الإعجازي الذي لا يلتفت إلا للجزئيات والتفصيلات التي تلامس موضع العبرة والعظة.

وبُني فعلا (القول) في سياق الاستفهام (قِيلَ أهكذا عرشك)، وكذا سياق الأمر (قيل ادْخُلي الصَّرْحَ) للمجهول، إذ لا يقتضي الحال تعيين القائل، لأنه لا يحصل بذكره فائدة معيّنة، وإن كان الظاهر يشي بأنه سليمان عليه السلام. ولعلّ علّة ذلك هي التركيز فقط على موطن العبرة من هذه الصورة الجزئية، المتعيَّن في إطلاع الملكة بعجائب القدرة الإلهية. ونلحظ نظير ذلك مما اقتضى بناؤه للمجهول في قوله تعالى: ﴿وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكِ وَيَا سَمَاءُ أَقْلِعِي وَغِيضَ الْمَاءُ وَقُضِيَ الْأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْدًا لِلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ﴾، هود: 44. إذ تمّ التركيز على فحوى النداء المحقّق للأفعال الإلهية الدالّة على إنجاء نوح وأتباعه، وإهلاك المكذّبين، دون القائل، وذلك ينسحب على الفعلين (غيضَ وقُضي) أيضا.

وتشي هذه الصورة بملمح حضاري إبّان عهد العبرانيين الذين توصّلوا إلى تقنية صنع الزجاج واستخدامه، فقد اتخذ سليمان منه بلاطا في ساحة صرحه المذكور ههنا. وقد أشار الطاهر بن عاشور إلى هذا الملمح قائلا: «لما أراها سليمان عظمة حضارته انتقل بها حيث تشاهد أثرا بديعا من آثار الصناعة الحكيمة وهو الصرح»[1]. والصرح يطلق على صحن الدار وعرصتها، فكان انبهارها شديدا بتلك التقنية التي خدعت بصرها وظنت أنها تطأ لجّة ماء رغم ما شهده اليمن قديما موطن مملكتها من مظاهر العمران الزاهر.

1 - الطاهر بن عاشور، التحرير والتنوير، ج 19، ص 268، وينظر أيضا: ج 18، ص 190.

القسم الثاني: الأنماط الشكلية للصورة:

لطالما تحدّث البلاغيون قديما عن تجلّيات تصويرية شتى من حيث الشكل والبناء، ترتدّ غالبا إلى مظهرين رئيسين هما الصورة البسيطة والصورة المركّبة، لا سيّما حينما توقّفوا لدى المظاهر البلاغية للصورة نحو التشبيه والاستعارة، بيد أن نُقّاد الشعر حديثا راحوا يشقّقون أنماطًا عدّة للصورة، فقد صنّف كثير منهم نحو عز الدين إسماعيل ويوسف الصائغ وعبد القادر الرباعي – مستنيمين إلى الغرب – أنماط الصور في ضوء علاقاتها ببعض إلى الصورة المفردة أو البسيطة، والصورة المركّبة، والصورة الكلية، والقصيدة الصورة أو ما يُدعى التوقيعة[1]. وهناك من استقرى من خلال شعر الرثاء الجاهلي أنماطا أخرى للصورة نحو الصورة الرمزية والصورة النامية والصورة الممتدّة والصورة المتتابعة والصورة المتقابلة[2].

وتتخذ الصورة في الخطاب القصصي القرآني من حيث البنية أشكالا متنوّعة ومتعدّدة أيضا، لا تتحدّد بشكل اعتباطي أو فنيّ أدبي محض، وإنما بحسب ما يقتضيه الموقف الديني العام أو السياق الخاص في تواشجه مع المعطى الفني الجمالي، وهذا عين ما مضى سيد قطب في بيانه واستنتاجه حينما أرسى معالم نظرية التصوير الفني في القرآن[3]. ومن هنا يتعيّن علينا أن نومئ إلى تلك الأنماط الشكلية مع ما تيسّر من التحليل:

---

1 – بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص 134.

2 – صلوح بنت مصلح السريحي، الصورة في شعر الرثاء الجاهلي، رسالة دكتوراه، ص 172 وما بعدها.

3 – سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 171.

المبحث الأول: الصورة المفردة (القاعدية)

قد يتوسّل الشعراء في تصوير موضوعَاتهم في كثير من الأحيان بالصور المفـــردة البسيطة على هامش السياق مما تمحّضت له النظرة البلاغية القديمة. وفي النقد الحـــديث للشعر التقليدي ميّز نعيم اليافي لدى إلمامه بخصائص الصورة ما بـــين الـــصورة المفـــردة والصورة في النسق، وما يهمّنا هنا النمط المفرد الذي يتّسم بسمتين إحـــداهما شـــكلية، وتندرج تحتها ثلاثة ملامح: الحسّية والجمالية والعرضية، والثانية وصفية، وتتوزّع هـــي الأخرى في ثلاثة ملامح: التقريرية والمباشرة والتعميم[1].

الصورة المفردة التي تطلق عليها بشرى صالح الصورة البسيطة تضطلع بتـــصوير جزئي محدّد، ولئن بدت «مستقلّة فنيا ومعنويا [فإنها] ليست منعزلة انعزالا تامـــا عـــن القصيدة وغير منقطعة مع غيرها من الصور فهي ترتبط بها ارتباط الجزء بالكلّ»[2]، بل إن انعزالها عن السياق الإجمالي أو ارتباطها بسمة تجريدية يفقدها الكثير من البريق والتوهّج.

وقد صنَّف الرباعي هذا النمط إلى نوعين: أطلق على الأول **الصورة الراكدة**، وهي التي لا تزال غير متمكّنة في أغوار النفس والخيال وليس بوسعها البقاء في السطح[3]، ذلك أنها صورة هامدة تتشكّل خارج الانفعال، بينما أطلق على النوع الثاني **الـــصورة النامية** ويريد بها «الصور التي لا تكتفي بحدود عامة، وإنما تنمو في أوضاع خاصة، ومن سمة هذه الأوضاع الخاصة أن تخرجها ثرية نابضة بالحياة»[4]. ونحبّـــذ أن نطلـــق عليهـــا الصورة القاعدية عوضا عن المفرَدة دفعا لما يُلتَبَس من اقتصارها على اللفـــظ المفـــرَد، إذ يمكن أن تتحدّد في تركيب لغوي مجزّء منعزل.

---

1 – نعيم اليافي، تطوّر الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص 22 وما بعدها.

2 – بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص 134.

3 – عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 177.

4 – المرجع نفسه،، ص 179.

بيد أن الخطاب القرآني بعامّة والجانب القصصي منه بخاصة قد حفل بهذا النمط من الصور، واستدعاه ضمن الأنماط الفنية الأخرى للصورة. وتكمن قيمتها الجمالية في الخطاب القرآني في مداعبة الذوق الفني للمتلقّي، واستثارته بين الفينة والأخرى لينخرط في أجواء الغرض التبليغي الذي سيقت له بعض الوقائع المستقاة من القصص القرآني. ونرتئي تحسّس بعض من هذه الصور:

أ) – يصوّر الأداء في سياق تشنيع ادّعاءات اليهود والنصارى من سورة التوبة: ﴿يُرِيدُونَ أَنْ يُطْفِئُوا نُورَ اللَّهِ بِأَفْوَاهِهِمْ وَيَأْبَى اللَّهُ إِلَّا أَنْ يُتِمَّ نُورَهُ وَلَوْ كَرِهَ الْكَافِرُونَ(32)﴾. ويقتضي السياق نفسه نسقا تصويريا مجانسا للأول من سورة الصف: ﴿يُرِيدُونَ لِيُطْفِئُوا نُورَ اللَّهِ بِأَفْوَاهِهِمْ وَاللَّهُ مُتِمُّ نُورِهِ وَلَوْ كَرِهَ الْكَافِرُونَ(8)﴾ ، فقرّعهم وفضح مكرهم، و«مثّل حالهم في طلبهم أن يبطلوا نبوّة محمد ﷺ بالتكذيب، بحال من يريد أن ينفخ في نور عظيم منبث في الآفاق، يريد الله أن يزيده ويبلغه الغاية القصوى في الإشراق أو الإضاءة، ليطفئه بنفخة ويطمسه»[1]. فصوّرت الاستعارة المكنية المرشّحة معنى سعيهم لإنكار الوحي أحسن تصوير، لا سيّما أن الترشيح أبلغ من غيره لأن مبناه قائم على تناسي التشبيه[2].

ويجد هذا التوجيه البياني ما يعضده في تفسير الآلوسي حينما ذهب إلى أن المراد (**بأفواههم**): إما بأقاويلهم الباطلة الصادرة عنها، وإما أن يكون في الكلام استعارة بأن يشبّههم في سعيهم لإنكار نبوّة المصطفى ﷺ بمن يريد أن ينفخ في نور عظيم مشرق في الآفاق، وتصير الاستعارة هنا مرشّحة بذكر ملائم المشبه به وهو قوله تعالى: (**ويأبى الله إلا أن يتمّ نورَه**)[3]. والتخريج الأول يجعل الصورة من قبيل المجاز المرسل ذي العلاقة الآلية.

---

1 – الزمخشري، الكشاف، ج2، ص 253.

2 – الخطيب القزويني، الإيضاح، ص 308.

3 – الآلوسي، روح المعاني، ج10، ص 85.

تصوّر هذه الصورة القاعدية إذن حرص اليهود والنصارى الدؤوب على إخفاء الدلائل والبراهين الدالّة على صحة شرع النبي ﷺ ونبوته وقوّة دينه، ومصدرها الإلهي، ويشي مثل هذا الأداء بأنهم يعون تمام الوعي صدق تلك الدلائل في قرارة أنفسهم. إلا أن نزعة الكبر والحسد التي جبلوا عليها دفعتهم إلى هذا الموقف المعاند، وهو تصوير جزئي حسي صادق اقتضاه سياق السرد الإعجازي، ليضيء لنا بأداء فني زاوية من دخائلهم الممتلئة مكرا وحقدا على الرسول ﷺ.

ب) – قال الله تعالى في سورة الجمعة: ﴿ مَثَلُ الَّذِينَ حُمِّلُوا التَّوْرَاةَ ثُمَّ لَمْ يَحْمِلُوهَا كَمَثَلِ الْحِمَارِ يَحْمِلُ أَسْفَارًا بِئْسَ مَثَلُ الْقَوْمِ الَّذِينَ كَذَّبُوا بِآيَاتِ اللَّهِ وَاللَّهُ لَا يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ (5) ﴾.

توخّى التعبير الفني القرآني التشبيه في هذه الإضاءة القصصية المقتضبة التي تكتسي طابعا مثليا، ذلك أن «الصيغ التشبيهية هي إحدى وسائل التصوير الجمالي والتعبير البلاغي في اللغة العربية، والغرض منها تقريب صفة الشيء المشبّه، من شكل وقول وفعل، إلى إدراك المتلقّي وحسّه وخياله بشكل أكثر وضوحا وأعظم تأثيرا وأوضح إحساسا وأبلغ تصويرا...»[1]. فوجه الشبه هنا هو عدم انتفاع كل من اليهود الذين أوتوا التوراة والحمار الذي يحمل كتبا بمحتوى ما يحملان.

صوّر التعبير الفني حال بني إسرائيل الذين سبق أن آتاهم فضله وأنزل عليهم التوراة، فلم ينتفعوا بها وقد قنعوا من العلم بمجرّد حملها دون تدبّر وانتفاع وهم يخالون أن توارث التوراة المحرّفة من جيل إلى جيل أدعى إلى التبجّح وازدراء من دونهم، فضرب لهؤلاء مثل بحال حمار يحمل أسفارا لا حظ له منها إلا الحمل دون علم. ولا يخفى تلاؤم الصورة مع سياق بيان الله تعالى أنّه آتى فضله قوما أمّيين لا أسفار بين أيديهم.

والمغزى من هذا التمثيل تشنيع حال بني إسرائيل والتهكّم بهم على جهة تشبيه المعقول بالمحسوس المتعارف. ومن لطائف البيان القرآني المعجز أن اقتضى هذا التشبيه

1 – عيد سعد يونس، التصوير الجمالي في القرآن الكريم، ص 134.

استعارة، إذ استعير حمل الحِمل على ظهر الحمار لإيكال الأمر، فكان تمثيل حالهم بحال الحمار يحمل أسفارا تمثيلا للمعنى المجازي بالمعنى الحقيقي[1].

إن هذه الصورة القاعدية المفرَدة «صورة زرية بائسة، ومثل سيِّئ شائن، ولكنها صورة معبّرة عن حقيقة صادقة»[2]، لا تمتهن كرامة الإنسان الإسرائيلي الذي خلقه الله كسائر البشر في أحسن تقويم، ولا تحطّ من قدره قيد أنملة، بل تمتهن فيه السلوك المنحرف، الذي رغب عن الانتفاع بالهدي الرباني، لذلك أضرب الأداء عن تسميتهم وتعيين جنسهم، ولا يخفى ما في ذلك من لطف أدب في تقريعهم وتفظيع حالهم.

ج) – قال الله تعالى في سورة القمر: ﴿كَذَّبَتْ عَادٌ فَكَيْفَ كَانَ عَذَابِي وَنُذُرِ (18) إِنَّا أَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ رِيحًا صَرْصَرًا فِي يَوْمِ نَحْسٍ مُسْتَمِرٍّ (19) تَنْزِعُ النَّاسَ كَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ مُنْقَعِرٍ (20) فَكَيْفَ كَانَ عَذَابِي وَنُذُرِ (21)﴾. وقال عزّ وجلّ في سورة الحاقة: ﴿وَأَمَّا عَادٌ فَأُهْلِكُوا بِرِيحٍ صَرْصَرٍ عَاتِيَةٍ (6) سَخَّرَهَا عَلَيْهِمْ سَبْعَ لَيَالٍ وَثَمَانِيَةَ أَيَّامٍ حُسُومًا فَتَرَى الْقَوْمَ فِيهَا صَرْعَى كَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ خَاوِيَةٍ (7) فَهَلْ تَرَى لَهُمْ مِنْ بَاقِيَةٍ (8)﴾.

يلتقط التعبير القرآني ضمن هذين المقطعين القصصيين صورة قاعدية مفردة عن مصير قوم عاد المكذّبين، إذ يصف لنا عنفوان وهول مشهد العقاب الذي حاق بقوم عاد وفاقا للسنن الإلهي في الجزاء الدنيوي للمكذِّبين، ويستدعي لنا صورة طرفاها حسّي لاقتلاع أجسادهم ونزعها عن أماكنها، بحيث «كانوا يصطفّون آخذين أيديهم بأيدي بعض. ويتدخّلون في الشعاب، ويحفرون الحفر فيندسُّون فيها فتنزعهم وتكبُّهم وتدقّ رقابهم (**كَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ مُّنقَعِرٍ**)، يعني أنهم كانوا يتساقطون على الأرض أمواتاً

1 – الطاهر بن عاشور، التحرير والتنوير، ج 28، ص 213.

2 – سيد قطب، في ظلال القرآن، ج6، ص 3567.

وهم جُثَث طوال عظام، كأنهم أعجاز نخل وهي أصولها بلا فروع»[1]، فشبَّه هيئتهم بأعجاز النخل المنقلع عن مغارسه. وقعر الشجرة إذا تمّ قلعها من أصلها[2].

ومما يستأثر بالانتباه ضمن هذه الصورة أن ذكّر النخل في آية القمر (**نخل منقعر**)، وأُنّث في آية الحاقّة (**نخل خاوية**)، لأن النخل اسم يحتمل الجنسين معا؛ فيذكّر باعتبار اللفظ، ويؤنّث باعتبار المعنى، وتنويع الصيغتين جاء مراعاة للفاصلة[3]، والعرب تتوخّى التأنيث في سياق الكثرة، والتذكير في سياق القلّة، وكذلك بدا وصف النخل في آية الحاقة أكثر منه في آية القمر، حسبما تشي به بعض قرائن السياق في كلّ منهما: ففي "الحاقّة" زاد في وصف الريح بقوله (**عاتية**)، وقدّر مدّة الإهلاك بثمانية أيام، إلاّ أن ذلك في "القمر" كان يوما واحدا (**يوم نحس**)، واقتضت زيادة وصف عتوّ الريح وتقدير أمدها في "الحاقّة"، ذكر أنها استأصلتهم كلّهم، لذلك قال: (**فهل ترى لهم من باقية**)، ولم يذكر ذلك في القمر[4]. وكلّ ذلك يشير إلى أن تأنيث النخلة دالٌّ على كثرتها.

و«الصرصر» وصف لهذه الريح العظيمة، مأخوذ إما من الصرّ ومعناه الباردة. وإما من الريح إذا هبّت دفعا وصوّتت بحرفي الصاد والراء، وتكرير الفعل نحو: كبكب وكفكف من كبّ وكفّ[5]. فالصورة المفرَدة جمعت بهذا المفهوم وفي منتهى البراعة البيانية بين نمطين، إذ أن اللفظة الواحدة (صَرصَر) تحيل إلى نمط الصور السمعية من ناحية، ونمط الصور الحرارية من ناحية أخرى، مما سنعود إليه لاحقا.

وتجيء لفظة أخرى (**عاتية**) لتضيف ملمحا آخر لهذه الصورة يتصل بعظمة تلك الريح الشديدة العصف، «وأصل العتوّ والعتي: شدة التكبّر فاستعير للشيء المتجاوز الحدّ

---

1 - الزمخشري، الكشاف، ج4، ص 436.

2 - الجوهري، الصحاح، ج2، ص 797.

3 - أبو حيان الأندلسي، البحر المحيط، ج8، ص 178. والآلوسي، روح المعاني، ج27، ص 87.

4 - فاضل صالح السامرائي، بلاغة الكلمة في التعبير القرآني، ص 94، 95.

5 - ابن عطية، المحرّر الوجيز، ج5، ص 197.

المعتاد تشبيها بالتكبّر الشديد في عدم الطاعة والجري على المعتاد»[1]. فقد جاوزت تلك الريح في حركة عصفها طبيعة هبوبها المألوفة، لتخرق ناموسا كونيا.

ولفظة (**حُسُوماً**) من الحسم وهو «إزالة أثر كلّ شيء... قيل حاسما أثرهم، وقيل حاسما خبرهم وقيل قاطعا لعمرهم»[2]، ولعلّ المعنى المراد هو التتابع والاستمرار؛ أي: كَامِلَةً تِبَاعاً لم يتخللْها شيء غيرها أثناء تلك المدّة[3]. وقد مال إلى هذا المعنى الزمخشري بقوله: «متتابعة هبوب الرياح؛ ما خَفَتَت ساعة حتى أتت عليهم تمثيلاً لتتابعها بتتابع فعل الحاسم في إعادة الكيّ على الداء، مرَّة بعد أخرى حتى ينحسم»[4]. كما أنه تعالى قال (حُسُوماً) كي يزيل الظن في أن ذلك العذاب كان متفرّقاً في هذه المدة.

وصرفيا لا يخفى ما تمتلئ به صيغة (**حسوما**) في آية الحاقة الدالة على الجمع من معنى المبالغة وشدّة التتابع، وحتى وقعها الصوتي يشي بمعنى إنفاذ العقوبة بالإهلاك التام، «فإيثار هذا اللفظ من تمام بلاغة القرآن وإعجازه»[5]. ومن عجب أن نجد أنّه يشترك مع (**نَحْس**) الواردة في أية القمر و(**نحسات**) الواردة في آية فصّلت في صوتي الحاء والسين، وكلاهما مهموس رخو، علما أن كُلا من هذه الكلمات جاءت وصفا لتلك الايام.

وبراعة الأداء المعجز اقتضت أن تشي صفة (**مستمرّ**) في آية القمر بمعنى الجمع رغم صيغة الإفراد (**يوم نحس**)، خلافا لجمعه (**سبع ليال وثمانية أيام**) في آية الحاقة و(**أيام نحسات**) في آية فصّلت، فكأن استمرار شؤم ذلك اليوم واتصاله اتصالا زمنيا يلغي سننية التعاقب لتغدو تلك الأيام يوما واحدا، فيزول ما يوهم بتعارض التعبيرين وتناقضهما.

---

1 - الطاهر بن عاشور، التحرير والتنوير، ج29، ص 352.

2 - الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، ص155.

3 - الثعالبي، الجواهر الحسان في تفسير القرآن، ج4، ص 332.

4 - الكشاف، ج4، ص 603.

5 - التحرير والتنوير، ج29، ص 352.

المبحث الثاني: الصورة المركَّبة

والواقع أن القدامى سبقوا إلى الإشارة إلى هذا النمط المعقّد من الصورة، كما بيّنّاه سابقا📖. وهي ما أطلق عليه نعيم اليافي الصورة في النسق، أو في إطار الكلّ العام «والصور أيا كان لونها لا يمكن لها أن تحيا حياتها كاملة، وتملك دلالتها كاملة، وتحمل قيمها كاملة إلا إذا وُضعت حيث أراد لها مبدعوها في نطاق النص أو النسق»[1]، ومن سماتها كما استقرأها اليافي في الشعر التقليدي التفكّك والتراكم والتناقض[2].

وقد أطلق عز الدين إسماعيل مصطلح الصورة المكتظَّة على الصورة المركّبة، وهي حينما يكون الشاعر بصدد رسم صورة ما، ثم تستوقفه فجأة إحدى جزئيات صورة أخرى يلتفت إليها قد تستغرق منه أكثر مما كانت الصورة الأولى تستغرقه، لتغدو الصورة مركّبة ومتداخلة، ويرى أن هذا التصوير نظير الصورة السريالية، حيث تتولّد من الصورة الأولية صورة ثم صورة وهكذا، ولا يكون ذلك إلا في وضع الاستغراق اللاشعوري[3].

وقد تمحّض للرباعي في معرض تحليله للصورة الفنية في شعر أبي تمام نوعان من الصورة المركّبة، هما الصورة الموسّعة التي «تؤلّف منظرا عاما مشكّلا من مجموعة من الصور الثانوية المترابطة ضمن إطار خيالي محدّد الجوانب مهما اتسع»[4]، والصورة المكثَّفة التي «تشكّل في الخيال منظرا صوريا ممتدّا توحي به مجموعة قليلة من الصور المتداخلة»[5]. فالاتساع والتكثيف بعدان متلازمان ضمن المظهر التركيبي للصورة الفنية.

📖 - ينظر ص 147 وما بعدها من هذه الرسالة.

1 - تطوّر الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص 30.

2 - المرجع نفسه، ص31.

3 - التفسير النفسي للأدب، ص 94.

4 - عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 182.

5 - المرجع نفسه، ص 182.

ونريد بسمة التركيب تلك الملامح الفنية الجزئية المتآلفة التي تنتظم ضمن الصورة الكلّية المترامية في الخطاب القصصي القرآني، فتقدّم كلّ منها إضاءة وعنصرا «فسيفسائيا» إن جاز التعبير، يتناغم مع سائر العناصر الأخرى ضمن اللوحة في شموليتها، ويقتضي تحسّس الصورة المركّبة تتبّع شتى السياقات القرآنية التي ورد فيها المشهد القصصي الواحد، ونماذج هذا اللون التصويري كثيرة، نجدها مثلا في قصص آدم ونوح وإبراهيم وموسى.

ويمكن أن نعدّ صورة عرش ملكة سبأ وصنيع سليمان عليه السلام به التي استقرأنا ملامحها ضمن النمط الذي يعزى مصدره إلى عالم الخوارق؛ من نماذج الصورة المركّبة في الخطاب القصصي القرآني، لما تحويه من جزئيات تصويرية فرعية تخدم إطار الصورة الأمّ، وعطفا على ما ذكرناه هناك حينما ركّزنا على سمات مصدر عالم الخوارق، لا بأس أن نضيء هنا جزئيات أخرى من سيرة سليمان الكريمة الملأى بالعبر والأعاجيب الدالة على عظمة الله تعالى، من شأنها أن تسهم في تشكيل هيكل الصورة في إطار لحمتها الكلية.

يركّز الأداء في وصف النبي سليمان عليه السلام على البعد الإنجازي الوظيفي في شخصيته، فهو الملك الذي وهب الله له سلطانا ومُلكا منقطع النظير، وسخّر له كلَّ المخلوقات، وآتاه من القوى والمَلَكات ما يسبغ عليه المهابة والوقار، فالصورة الإجمالية هي صورة نبوّته، بيد أنها تألّفت من صور جزئية يغدو كلّ حدث من قَصصه جوهرا لها. ولنا أن نتملاّها من خلال مواضعها من سورة "الأنبياء" وسورة "سبأ" وسورة "ص":

أ) – تطالعنا آيات سورة "الأنبياء" بصورة مشاركة سليمان لأبيه داود عليه السلام في النظر في قضايا الرعيّة، ومنها قضية نفش غنم رجل في حرث آخر، ورأيه الوجيه الذي أشار به عليه، فنسخ به حكم أبيه. وتضيء هذه الصورة جانبا من اقتدار النبي سليمان عليه السلام على البتّ في شؤون القضاء، الأمر الذي ورثه عن أبيه، ولم يكن ذلك إلا بتمكين الله ومنّته عليه حينما امتدحه بالقول (**ففهّمناها سليمان**). وهي صورة الابن البارّ الصالح

الذي يحرص على الإصابة من علم أبيه والتأسّي بشمائله ومناقبه، ورعاية مهامه ومسؤولياته الحيوية، شأنه شان سيدنا إسماعيل عليه السلام الذي لم يتوانَ في معاونة الخليل إبراهيم ﷺ في بناء الكعبة المشرّفة، ويا لها من همّة، ويا لها من خُلّة !!

ب) – تشترك آيات السور الثلاث في عرض صورة تسخير الله تعالى لسليمان عليه السلام الريح العاصفة، وقد أحاط التعبير وصفها بحملة من الصفات التي يكمّل تباين مقام كلّ منها المعنى الإجمالي. وقد توخّى الأداء في آيات "الأنبياء" و"سبأ" إيجاز الحذف (**وَلِسُلَيْمَانَ الرِّيحَ**)، إذ أن تحرير المعنى: ولقد آتينا داود منا فضلا وسخّرنا لسليمان الريح[1]. وقد دلّ على هذا الحذف قوله في "ص": (**فَسَخَّرْنَا لَهُ الرِّيحَ**). وتسخيرها يقتضي تذليلها لإرادته.

ج) – وفضلا عن وظائف الريح المتعدّدة التي تضطلع بها في الطبيعة، كسوق السحاب وتلقيح النبات، وإتلاف المحاصيل وإهلاك القرى عقابا للظالمين، أشار الأداء إلى وظيفة أخرى خُصّ بها سليمان وهي أنها غدت وسيلة مساعدة على التنقّل، فذكر في "الأنبياء" أنها (**عَاصِفَةً تَجْرِي بِأَمْرِهِ إِلَى الْأَرْضِ الَّتِي بَارَكْنَا فِيهَا**)، وفي "سبأ" (**غُدُوُّهَا شَهْرٌ وَرَوَاحُهَا شَهْرٌ**)، بمعنى أن مقدار جريها بالغداة مسيرة شهر، وبالعشيّ كذلك[2]، وفي "ص" (**تَجْرِي بِأَمْرِهِ رُخَاءً حَيْثُ أَصَابَ**). والرخاء معناه طيّبة مطيعة لأوامر سليمان، فهي «ريح ليّنة لا تزعزع، ولا تعصف مع قوّة هبوبها، وسرعة جريها»[3].

وقد انتبه الزمخشري – على أسلوب الفنقلة – إلى سرّ وصف هذه الريح بالعصف وشدّة الهبوب (**عاصفة**) تارة وبالرخاوة واللين (**رُخاءً**) تارة أخرى، ذاهبا إلى أنها «كانت في نفسها رخيّة طيّبة كالنسيم، فإذا مرّت بكرسيه أبعدت به في مدّة يسيرة... فكان جمعها بين الأمرين أن تكون رخاء في نفسها وعاصفة في عملها، مع طاعتها

1 – الطبري، جامع البيان في تفسير القرآن، ج 20، ص 362.

2 – الكشاف، ج 3، ص 581.

3 – الشوكاني، فتح القدير، ص 1264.

لسليمان وهبوها على حسب ما يريد ويحتكم»[1]، فوُصفت باعتبار حالين مختلفين من أحوالها[2]، مما حقّق الإعجاز في الفعل القصصي المحكيّ وفي الأداء التعبيري الفنّي.

د) – وهناك صورة أخرى تبرز آية من آياته تعالى التي خصّ بها نبيّه سليمان عليه السلام وهي إسالة عين القطر؛ أي: أسال النُّحاسَ المُذابَ من معدنِه فنبع منه مثل الماء من الينبوعِ ولذلك سُمِّي عيناً[3]. وقد توخّى الأداء تصوير المعنى من قبيل المجاز اللغوي المرسل ذي العلاقة المستقبلية لأنه سمى النحاس باسم ما آل إليه وهو عين القطر، مثل قوله تعالى: (**إِنِّى أَرَانِى أَعْصِرُ خَمْرًا**)، يوسف: 36[4]، ويسوغ أيضا اعتبار المجاز الاستعاري، «لأن (عَيْن الْقِطْرِ) ليست عينا حقيقية ولكنها مستعارة لمصبٍّ ما يصهر في مصانعه من النحاس حتى يكون النحاس المذاب سائلاً ... ويجوز أن يكون السيلان مستعاراً لكثرة القطر كثرة تشبه كثرة ماء العيون والأنهار»[5]، فتكون الاستعارة في هذه الحال مرشّحة لذكر ما يلائم المشبّه به وهو (العين) المستعار لمذاب القطر.

هـ) – يسترسل السياق القصصي ضمن التصوير التركيبي لمظاهر قدرة الله تعالى التي أجراها على يدي نبيّه الكريم سليمان عليه السلام في ذكر تسخير الشياطين له. وتوخّى في سورة "ص" صيغة المبالغة التي اطّردت في هذا الموضع القصصي: (**أوّاب، وهّاب، بنّاء، غوّاص، مقرّنين**)؛ لتدلّ على كمال القدرة الإلهية وسطوتها وقوة تمكينها.

وتفصيل تطويع الجنّ لخدمة سليمان أنه تعالى سلّطه عليها «يستعملها فيما يشاء من أعماله من بنَّاء وغوَّاص؛ فالبُناة منها يصنعون محاريب وتماثيل، والغاصة يستخرجون

1 – المصدر السابق، ج3، ص 142.
2 – الآلوسي، روح المعاني، ج 23، ص 203..
3 – أبو السعود، إرشاد العقل السليم، ج 7، ص 125.
4 – الزمخشري، الكشاف، ج 3، ص 582.
5 – التحرير والتنوير، ج22، ص 28.

له الحُلِيّ من البحار، وآخرون ينحتون له جِفانا وقدورا، والمَردَة في الأغلال مُقَرَّنون»[1]. وكون هؤلاء الشياطين (**مقرَّنين في الأصفاد**)؛ معناه: مشدودين وموثقين؛ أي: أن بعضهم مقرون مع بعض في السلاسل والأغلال[2]. ومن بديع التعبير القرآني أننا نجده يطلق على هذه الكائنات المسَخَّرة لسليمان تارة الجنّ (سبأ) باعتبار أصلهم وجنسهم، وتارة أخرى الشياطين (الأنبياء وص) باعتبار كفرهم وشرورهم، ويحسم القرآن ما يتراءى من تعارض بقوله:﴿ **وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ كَانَ مِنَ الْجِنِّ**...﴾، الكهف: 50.

ولئن ذكر الخطاب في "الأنبياء" غوص الشياطين في البحار لاستخراج اللآلئ والجواهر، فإنه أضمر ذكر طبيعة سائر ما سخّرت الشياطين للقيام به، مكتفيا بقوله: (**وَيَعمَلُونَ عَمَلاً دُونَ ذلكَ**)، لأن مقام الصورة هنا يتصل بتثبيت قلب النبي ﷺ مما كان يلاقيه من إعراض قومه وتجهّمهم، أما تفصيل ذكر تسخير الشياطين لسليمان من عمل المحاريب والجفان والتماثيل والقدور الراسيات، فضلا عن البناء والغوص فقد ورد في "سبأ" و"ص" لأن الموقف موقف نفضّل وامتنان يقتضي الإطناب في تفصيل طبيعة التسخير.

و) – تتفرّد سورة "ص" بعرض صورة توبة سليمان عليه السلام وأوبته إلى ربّه، ضُرِب دونها غموض فني صفيق اكتنف الحدث وفعّل عنصر الغرابة فيه، تتعلّق بفتنة سليمان بإلقاء جسد على كرسيّه، وإن كنّا نستغني بإفضاء نصّ الوحي عمّا أورده الإخباريون والمولَعون بالإسرائيليات📖، ما دام التعبير لا ينصرف إلى تفصيلات الحدث في حدّ ذاته،

---

1 – تفسير الطبري، ج21، ص 204.

2 – البحر المحيط، ج5، ص 428.

📖 – وأظهر تلك الأخبار وأقربها إلى تفصيل فتنة سليمان أن تكون الآية إشارة إلى ما رُوِي عن أبي هريرة أن النبي ﷺ قال: (قال سليمان: لأطوفنَّ الليلة على تسعين امرأة كلهنّ تأتي بفارس يجاهد في سبيل الله فقال له صاحبه قل إن شاء الله، فلم يقل إن شاء الله فطاف عليهن جميعا فلم تحمل منهن إلا امرأة واحدة جاءت بشقّ رجل، وأيم الذي نفس محمد

لأن المقام مقام تثبيت فؤاد النبي ﷺ وتسلية خاطره والتخفيف عنه لما كان يَلقى من إعراض قومه ويسمع من تجريحهم (**اصبر على ما يقولون**)، ص: 17. ولعلّ القصد الجوهري من هذه الصورة هو الإلحاح على الطبيعة البشرية لسليمان، رغم ما أوتي من سلطان عظيم وآيات باهرة، فهو إنسان يجتهد في طاعة ربّه والإخلاص له فيصيب ويخطئ ويفتن ويتوب ويرجع إلى ربّه مستغفرا، دون أن يقدح في نبوّته شيء.

ز) – وعطفا على الصورة السابقة تتراءى في آيات "ص" صورة جزئية يضمّنها التعبير القرآني مثالا آخر لموقف الإنابة والتوبة يتصل بحادثة اشتغاله ذات عشية عن العبادة بمشاهدة استعراض خيله الصافنات الجياد حبّا فيها واستمتاعا بها، وارتباط هذه الصورة بالإحالة الزمنية (**بالعشيّ**) لم يرد لمجرّ التوقيت، وإنما ليدلّ من خلالها على حدث انقضاء وقت الصلاة التي اعتاد أن يؤدّيها قبل الغروب: (**حتّى توارت بالحجاب**).

ويتكشّف هذا المشهد عن ملمح بياني تصويري، إذ في «الكلام تمثيل لحالة غروب الشمس بتواري المرأة وراء الحجاب وكل من أجزاء هذه التمثيلية مستعار؛ فللشمس استعيرت المرأة على طريقة المكنية، ولاختفائها عن الأنظار استعير التواري، ولأفق غروب الشمس استعير الحجاب»[1]. وقد كان حذف الشمس أبلغ من ذكره لوجود القرينة الدالّة عليها (**بالعشيّ**)، ولعلّ داعي الحذف إزالة شبهة ودفع توهّم قد يتبادر إلى الأذهان من أنه عليه السلام كان يعبد الشمس، سيما وأنه عاصر قوما كذلك يفعلون.

ولما كانت التوبة إلى الله فعلا مصدّقا لإيمان راسخ، تستوفي هذه الصورة الجزئية ملامحها بإقدام سليمان على التقرّب إلى الله بضرب أعناق تلك الخيل وسوقها، لأن المسح مجازيا ينصرف إلى معنى الضرب بالسيف «يقال: مسحه بالسيف. ويقال: مسحَ

بيده لو قال إن شاء الله لجاهدوا في سبيل الله فرسانا أجمعون). فلئن صحّ هذا الحديث عن البخاري ومسلم، إلا أن صلته بفتنة سليمان في هذا السياق مجرّد احتمال غير مؤكّد، إذ ليس في كلامه ﷺ أن ذلك تأويل هذه الآية. ينظر: القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، ج 15، ص 201، والكشاف، ج4، ص 95، والتحرير والتنوير، ج 23، ص 156.

1 – التحرير والتنوير، ج 23، ص 152.

السيفَ به. ولعلّ أصله كناية عن القتل بالسيف لأن السيف يُمسَح عنه الدم بعد الضرب به»[1]. وكان ذلك تكفيرا عن غفلته عن ذكر ربّه في موعده، وقد يُحمَل المسح على ظاهر معناه وهو إمرار يده عليها إكراما منه لها[2]، ولعلّ في هذا الانفتاح النصّي الذي يعدّ أدخل في متشابه التنزيل ما يزكّي براعة الأداء الذي لا يصادر المتلقّي حقّه في التأويل، بقدر ما يتيح له آفاقا في الفهم المتعدّد والمتآلف، وذلك نهج الخطاب القرآني في كثير من قصصه.

لا يمكن الاستنامة على وجه اليقين إلى ما أفضت به الإسرائيليات أو التأويلات التي لا سند لها بشأن تفصيل حادثي (الصافنات الجياد والجسد الملقى على كرسيّه)، إذ ليس بمقدور أحد أن يجزم بشيء عنهما، فقصارى ما يعنينا أنهما ابتلاء من الله وفتنة لسليمان في شأن يتعلّق بتصرّفاته في الملك والسلطان، توجيها له وإرشادا، وإبعادا للخطى عن الزلل، وأن سليمان أناب واستغفر ربّه؛ واتجه إليه بالدعاء والرجاء[3].

ح) – وتأتي آخر صورة ضمن سياق الصورة المركّبة لترسم لنا حدثا جَلَلاً، فمثلما عاش هذا النبيُّ حياة ملؤها الأعاجيب والأفعال الخارقة الدالّة على قدرة الله تعالى وفضله العظيم الذي أسبغه عليه، كانت وفاته عليه السلام حادثة موغلة في الغرابة، فها هي دابّة الأرَضة المهينة تعمّي على الجنّ أمر موته مدّة بعد أن أكلت عصاه فانكسرت[4]، فجرى ذلك مجرى الحجّة على أن الجنّ لا قبل لهم بعلم الغيب، كما كانوا يدّعون ويوهمون بذلك، فلو صحّ زعمهم لأيقنوا موته في حينه ولما لبثوا بعد موته زمنا طويلا مسخّرين في الشقاء والنصب في العمل، فاستمرّت طاعتهم له حتى وهو ميّت[5].

---

1 – المصدر نفسه، ج23، ص 153.

2 – القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، ج 15، ص 195.

3 – سيد قطب، في ظلال القرآن، مج 5، ص 2887.

4 – تفسير الطبري، ج 20، ص 369، وتفسير ابن كثير، ج 6، ص 501، وتفسير القرطبي، ج 14، ص 278.

5 – الشوكاني، فتح القدير، ص 1192.

ويأتي الأداء بكلمة (**خرّ**) ومعناها «سقط سقوطا يُسمَع منه خرير، والخرير يقال لصوت الماء والريح وغير ذلك مما يسقط من علوّ»[1]. وفيه إيحاء بسقوطه ميّتا على هيئة الساجد، وأنه ظلّ موصولا بربّه شاكرا لأنعمه حتى وفاته، وأن ملكه العظيم لم يزده إلا إيمانا بجلال الخالق وعظمته، وفي ذلك تناسق بديع مع اتصافه بخُلُق الإنابة والشكر الذي امتدحه الله به في سورة "ص"، والتي تقتضي السجود، ففي الخرور الذي ارتبط بالسجود في الخطاب القرآني غالبا إشارة إلى اجتماع السقوط وحدوث الصوت منه بالتسبيح لا بشيء آخر. كما أن في هذا المشهد إيعازا تعليميا مفاده أن الضعيف قد يفيد القويّ علما[2].

وبتكامل جميع هذه الصور الجزئية وتضافر سياقاتها المختلفة وتواشجها، تتشبّع الصورة الكلّية وتغتني جماليا لتصير مركَّبة تركيبا يُلملِم أشتات العناصر البنائية لتتوحّد في هيكل فني؛ فتشعّ تلك الصور من جديد وتكتسب وهّجا إضافيا في إطار لحمتها وشموليتها، الأمر الذي يجلّي قيمتها الفنية الحقيقية، «ذلك أن كلّ صورة جزئية تخدم الفكرة العامة للصورة الكلية، وتشعل حيّزا معيّنا من المشهد العام للصورة، ولكنها تظلّ في حدّ ذاتها ناقصة ما لم تقترن بصورة أخرى لينتج من الاقتران عنصر ثالث يسهم في تكوين الصورة الكلية»[3]. وبذلك أبان الوضع التصويري التركيبي في الخطاب القصصي القرآني عن براعة الانسجام والتآلف والتناغم الذي نقدّره تجلّ من تجلّيات الإعجاز.

---

1 – الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، ج1، ص 192.

2 – الآلوسي، روح المعاني، ج 22، ص 160.

3 – صلوح بنت مصلح السريحي، الصورة في شعر الرثاء الجاهلي، رسالة دكتوراه، ص 171.

المبحث الثالث: الصورة العنقودية الانسيابية

من أنماط الصورة الفنية هناك النمط العنقودي الذي لا يُدرك إلا في ضوء تجمُّعات الصورة وارتباطاتها الماثلة بذهن الفنان، مما يتيح تقصّي الموضوع الواحد من خلال جميع إبداعاته، بحيث تعنى بتفسير علّة ارتباطها بصور معيّنة، وتحديد طبيعة الارتباط، فتحليل الصورة العنقودية لا يقف عند تتبّع النمو النفسي لذهن المبدع فقط، وإنما على تبيان جوهر العلاقات العضوية في صوره، ونوع خياله وتركيبته، وبهذا التصوّر لا يمكن الحديث عنها إلا لدى آثار الشعراء منفرِدين ومتمايزين، لا مجموعات مشتركة متلاقية[1].

وثمة طرق إجرائية لتحليل الصورة العنقودية منها مسلك اتخاذ الحيوانات والطيور مفاتيح جوهرية تستكشف «غور الذهن الشعري، وترى طبيعة تياره، ونوع ارتباطاته، وطرائق تركيبه»[2]، ومن تلك الطرق أيضا «المسلك الذي يقوم على ملاحظة تجمّعات الصور المتمكّنة في ضوء الموقف العام للشخصية، حيث يرتبط معطى بمعطى يلازمه – على الأغلب – ليشكّل معه علاقة أو وحدة عضوية...»[3]. وتتجلّى الارتباطات بين تراكمات الصور ضمن الصور العنقودية إما في شكل التماثل أو في شكل التضادّ[4].

ومع إدراكنا للبون الشاسع بين خصوصية النظم القرآني والإبداع الشعري – أداءً وطبيعة وغاية – فإننا نكاد نرى مثل هذا النهج الفني قائما في الخطاب القصصي القرآني، إذ يتميّز الأداء التصويري في كفل منه بالمظهر العنقودي، الذي نرتئي أن نطلق

---

1 – نعيم اليافي، تطوّر الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، صفحات للدراسات والنشر، دمشق، ط.1، 2008، ص 280. وينظر أيضا: بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص 131.

2 – نعيم اليافي، تطوّر الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص 281.

3 – المرجع نفسه، ص 282.

4 – المرجع نفسه، ص 287.

عليه النمط الانسيابي، فقد استوحيناه من مفهوم الرواية الانسيابية📖 roman fleuve التي أخذت تذيع في أدبيات العصر الحديث فالمعاصر.

تنساب الأحداث القصصية في سور القرآن في صور مترابطة فيما بينها من جهة، ومنسجمة والإطار القصدي لسرد تلك الأحداث من ناحية أخرى. يطويها الإجمال والإيجاز طورا ويبسطها التفصيل والتكثيف طورا آخر، ونلحّ ههنا على أن طريقة تحليل هذا النمط من الصور، تختلف عن مسالك تحليل صور الشعر. وقد أطلق الباحث سليمان عشراتي، على الشكل القصصي الذي ينتظم هذا النمط من الصور بالقصة المفتوحة، وقصد بها ذلك النسق السردي المتعلّق بسيرة نبي أو رسول غالبا، والوارد في أكثر من سورة[1].

تراءى لنا أن ذكر موسى عليه السلام ضمن الخطاب القصصي القرآني جاء في ملفوظات سردية تنطوي على صور حَدَثية متراصَّة في سبك عنقودي انسيابي مترابط مُحْكم الأداء، جاء منسجما إلى حدّ لا متناه مع البعد الديني الذي يشعّ بشتى المعاني الوعظية والاعتبارية والقيم التربوية والإيمانية والمرامي العقدية من جنبات كلّ صورة، ولذلك نحبّذ اتخاذه أنموذجا لدراسة هذا النمط.

والملاحظ أن هذه الصور لم تُنسَج وفقا لسياق واحد أو على امتداد سورة قرآنية واحدة، إنما وزّعها الأداء تبعا لملابسات مختلفة على مدار سور عدّة مكّية ومدنية،

📖 – الرواية الانسيابية – ويُطلَق عليها أيضا مصطلح النهرية والدائرية – هي رواية طويلة جدّا، يستقطب الحكي ضمنها شخصيات حكائية عديدة تنتمي غالبا إلى أجيال متعدّدة، حيث يمتدّ الزمن بالأحداث، ومن نماذجها في الأدب الأجنبي الحرب والسلام لتولستوي، وفي الأدب العربي ثلاثية نجيب محفوظ، وفي الأدب الجزائري ثلاثية محمد ديب. فتتخذ الأحداث فيه شكلا انسيابيا، يماثل انسياب النهر الكبير الذي تتعدّد روافده وفروعه. ينظر: أحمد سيد محمد، الرواية الانسيابية وتأثيرها عند الروائيين العرب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989، ص 375 وما بعدها.

1 – سليمان عشراتي، الخطاب القرآني، مقاربة توصيفية لجمالية السرد الإعجازي، ص 69 وما بعدها.

أهمها: البقرة والأعراف ويونس وطه والشعراء والنمل والقصص وغافر والزخرف وغيرها، وهذا على غرار ما هو قائم في قصص آدم ونوح وإبراهيم مثلا.

وبذلك لم ينتظمها جوّ واحد شامل، وإنما راهن الأداء على مقتضى الغايات والأغراض الدينية الجزئية التي سِيق لأجلها القصص القرآني، والتي كان منها تثبيت قلب النبي ﷺ وصحابته من حوله، وبيان أن وسائل الأنبياء في الدعوة موحّدة، وأن موقف أقوامهم منهم متشابه، وبيان مآل الصابرين والمؤمنين إلى النصر المؤزّر، والفوز في الدارين، وسوء عاقبة المكذِّبين والمستهزئين بالرسل والأنبياء، وإثبات حجّية الوحي، وتربية الإنسان، وترشيد سلوكه والترغيب في مكارم الأخلاق، وتوجيه العواطف القويّة الصادقة نحو عقائد الدين الإسلامي الحنيف ومبادئه، وغير ذلك من المقاصد[1]...

فكلّ مشهد من هذا النبأ القصصي يؤطّره سياق خاصّ، والموقف الديني هو الذي يشرط نسق الأداء التصويري وحركيته، فأحيانا يتّخذ المشهد القصصي الواحد أكثر من صورة لقيمتها التبليغية، وأحيانا يطوي الأداء بعض الصور ويضرب عن ذكرها صفحا في موضع معيّن بعد أن استدعاها في موضع سابق، لأنها لا تستجيب لمغزى ديني ما. وهذا ما يحقّق تفرُّد السرد الإعجازي وتميُّزه عن السرد التخيّلي في الأدب الذي يُعنى بحبك الأحداث لذاتها امتثالا لغايات فنية محضة. ومن هنا سنعتبر أن كلّ حلقة قصصية وكلّ مشهد سردي يعدّ صورة ضمن الإطار العنقودي، أو رافدا ضمن المسار الانسيابي.

وليس ثمة ما يسوّغ مقولة التكرار في أحداث قصص القرآن، فذاك طرح مردود، إذ يرى سيد قطب أنه يرد «في مواضع ومناسبات. وهذه المناسبات التي يساق القصص من أجلها هي التي تحدّد مساق القصّة، والحلقة التي تُعرَض منها، والصورة التي تأتي عليها، والطريقة التي تُؤدّى بها، تنسيقا للجوّ الروحي والفكري والفنّي الذي تُعرض فيه. وبذلك تؤدّي دورها الموضوعي، وتحقّق غايتها النفسية، وتلقي إيقاعها المطلوب.

1 - سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 144 وما بعدها.

ويحسب أناس أن هنالك تكراراً في القصص القرآني، لأن القصّة الواحدة قد يتكرّر عرضها في سور شتى. ولكن النظرة الفاحصة تؤكّد أنه ما من قصّة، أو حلقة من قصّة قد تكرّرت في صورة واحدة، من ناحية القدر الذي يساق، وطريقة الأداء في السياق. وأنه حيثما تكرّرت حلقة كان هنالك جديد تؤدّيه، ينفي حقيقة التكرار»[1]. فناسب تكرار القصص تكرار تثبيت فؤاد النبيّ ﷺ، فزوايا مشاهد القصّة في القرآن مختلفة تؤدّي كُلٌّ منها دلالة جديدة.

ونؤثر أن نطلق على هذه الظاهرة التصويرية التي لازمت كثيرا الخطاب القرآني بعامة، والجانب القصصي منه بخاصة مصطلح التكثيف، وقد اصطنع لها فاضل السامرائي مصطلح الحشد الفني الذي يقتضي أن يحتمل الموقف الواحد أكثر من موضع وسياق يؤدّى وفق صيغ مختلفة، مما يشي بأن كلّ مادة لغوية مهما كان شكلها تم اصطناعها بشكل فني مقصود في منتهى الدقّة والروعة. فقد يراعي الأداء جوانب عدّة، منها سياق التعبير، والسورة التي ورد فيها السياق، وسائر السياقات التي تقتضي أداءً مقاربا لهذا التعبير، فضلا عن السور الأخرى التي تحوي تعبيرات متشابهة أو مختلفة[2].

وأما عن التكثيف في الخطاب القصصي القرآني، فإن القصص الواحد قد ينطوي على أكثر من موضع عبرة، وأكثر من مناسبة، فلا غرو أن يتخيّر التعبير منها الموضع الملائم لأداء العبرة وإبراز موقف الاستشهاد والاتعاظ، وتسليط الضوء عليه، فحوادث القصص القرآني لا تتكرّر بشكل اعتباطي، لأنها غير مقصودة لذاتها، وإنما الشأن في مواقف العبرة، لذلك فإن السياق هو الذي يتصرّف في انتقاء الأحداث بحسب الدواعي المتجدّدة في كلّ موضع، ويحدّد نمط الأداء الملائم لكلّ موقف[3].

---

1 - سيد قطب، في ظلال القرآن، مج 1، ص 51.

2 - فاضل صالح السامرائي، التعبير القرآني، دار عمار، عمان، ط.4، 2006، ص 252.

3 - المرجع نفسه، ص 283.

لقد توزّعت أحداث قصص موسى في مشاهد تصويرية عديدة على امتداد الخطاب القرآني كلّه، وقد اجتهدنا في تصنيفها بحسب تسلسل الأحداث على مستوى المادة الحكائية وليس على مستوى الخطاب أو التنزُّل، مركّزين على أغلب مراحل سيرة موسى المذكورة، نحاول إيرادها كاملة تقريبا ضمن الجدول الإحصائي التوضيحي الآتي:

الرقم	صور المشهد السردي في قصص موسى	السورة ورقم الآية	صنفها	العدد
01	صورة علوّ فرعون واضطهاده لبني إسرائيل قبل ميلاد موسى عليه السلام.	البقرة: 49. الأعراف: 129. الأعراف: 141. إبراهيم: 6. القصص: 4 – 6.	مدنية مكية مكية مكية مكية	05
02	صورة ميلاد موسى عليه السلام وإلقائه في اليمّ بوحي إلهي وعودته إلى أمه وتنشئته في قصر فرعون.	طه: 37 – 40. الشعراء: 18. القصص: 7 – 13.	مكية مكية مكية	03
03	صورة فتكه بعدوّ الرجل الذي استنصره وخروجه من المدينة باتجاه مدين، ولقائه بشعيب وزواجه من إحدى ابنتيه.	طه: 40. الشعراء: 19 – 21. القصص: 15 – 21.	مكية مكية مكية	03
04	صورة خروجه من مدين بأهله ومشاهدته النار، والنداء الإلهي والوحي بالواد المقدّس والتكليف بالرسالة.	النساء: 164. هود: 96 – 97. إبراهيم: 5. مريم: 51 – 53. طه: 9 – 46. المؤمنون: – 48. الشعراء: 10 – 17. النمل: 7 – 12. القصص: 29 – 35.	مدنية مكية مكية مكية مكية مكية مكية مكية مكية	14

		الفرقـــان: 35 – 36. غـــــافر: 23 – 24. الـــــــذاريات: 38. المزمّـــــــل: 15. النازعات: 15 – 17.	مكية مكية مكية مكية مكية	
05	صورة موقفه بين يدي فرعون قصد دعوته إلى عبادة الله	الأعراف: 103– 112. الـــشعراء: 17 – 37. يـــــونس: 75 – 79. طـــــــه: 47 – 59. القـــصص: 36 – 39. العنكبـــــــوت: 39. غـــــــــافر: 25. النازعات: 18 – 19	مكية مكية مكية مكية مكية مكية مكية مكية	08
06	صورة حشر الـــسَّحرة وتحـــدّي موســـى عليه السلام الصارخ لكيدهم، وإقراراهم الإيماني بمعجزته الغالبة، وجحود فرعون وملئه بالآيات التـــسع البيّنات. وإيذاؤهم له.	الأعراف: 113– 127. يـــــونس: 80 – 86. الإسراء: 101 – 102. طـــــــه: 60 – 76. الحـــــــــج: 44. الـــشعراء: 38 – 51. النمـــــل: 13 – 14. الأحـــــــزاب: 69. الزخـــرف: 46 – 54. الـــــــذاريات: 39. النازعات: 20 – 23.	مكية مكية مكية مكية مدنية مكية مكية مدنية مكية مكية مكية	11
07	صورة مجاوزة موسى وبني إسرائيل البحـــر وانفلاقه والطريق اليبس ونجاتهم من المطاردة وهلاك فرعون وجنوده غرقا.	البقـــــرة: 49 – 50. الأعراف: 136– 138. يـــــونس: 90 – 92. الإســـــــراء: 103.	مدنية مكية مكية مكية	16

		طـــــــه: 77 – 79.	مكية	
		الفرقـــــــــان: 36.	مكية	
		الـــشعراء: 52 – 68.	مكية	
		القـــصص: 40 – 42.	مكية	
		العنكبـــــــوت: 40.	مكية	
		الصافات: 114– 116.	مكية	
		غـــــافر: 45 – 46.	مكية	
		الزخـــرف: 55 – 56.	مكية	
		الـــــــذاريات: 40.	مكية	
		الـــــــــصف: 5.	مدنية	
		المزمّـــــــــل: 16.	مكية	
		النازعات: 24 – 26.	مكية	
08	صورة مواعدة موسى لميقات ربّـــه وإتيانـــه التوراة والصحف والألواح.	البقـــــرة: 51 – 53.	مدنية	16
		الأنعـــــــام: 91.	مكية	
		الأنعـــــــام: 154.	مكية	
		الأعراف: 142–145.	مكية	
		هـــــــــود: 17.	مكية	
		هـــــــــود: 110.	مكية	
		الإســـــــــراء: 2.	مكية	
		الأنبيـــــاء: 48 – 49.	مكية	
		المؤمنـــــــون: 49.	مكية	
		الـــــسجدة: 23 – 24.	مكية	
		الصافات: 117– 122.	مكية	
		غـــــافر: 54 – 55.	مكية	
		فـــــــصلت: 45.	مكية	
		الأحقـــــــاف: 12.	مكية	
		الـــــــــنجم: 36.	مكية	
		الأعلى: 19.	مكية	

09	صورة ضلال بني إسرائيل واتخاذهم من العجل إلها وعصيانهم لهارون وغضب موسى الشديد بعد عودته	البقرة: 51 – 54. البقرة: 92 – 93. النساء: 153. الأعراف: 148– 154. طه: 83 – 99.	مدنية مدنية مدنية مكية مكية	05
10	صورة نتق الجبل فوق بني إسرائيل والرجفة الملمّة بهم وإحياؤهم بعد مماتهم بعد أن سألوا موسى عليه السلام رؤية الله جهرة	البقرة: 55 – 56. البقرة 63 – 64. النساء: 153 – 154. الأعراف: 155– 156.	مدنية مدنية مدنية مكية	04
11	صورة بقرة بني إسرائيل.	البقرة: 67 – 73	مدنية	01
12	صورة موسى والعبد الصالح.	الكهف: 60 – 82	مكية	01

يمكن من خلال هذا الجدول التوضيحي رصد الملاحظات الآتية بشأن الصورة الانسيابية في قصص موسى الممتدّة على كامل الخطاب القرآني:

أ- انسابت مجريات أحداث قصص موسى عليه السلام انسياب النهر الذي يشقّ له روافد متشعّبة على مدى مساره، فكان كلّ رافد يروي جانبا معيّنا من الصورة الكلّية لهذا النبأ القصصي، فتزداد خصبا ونماء وبهاء، وتصبُّ تلك الروافد في شتى الأغراض التبليغية التي تتشرّب منها، وفق نظام سردي يخضع لمقتضاها بالمقام الأولّ. ويقول سيد قطب بشأن الترابط السردي الذي يميّز قصص موسى الواردة في سياقات تفصيلية غالبا، وضمن إشارات سريعة أحيانا: «... وفي كلّ مرة كانت الحلقات التي تعرض منها أو الإشارات متناسقة مع موضوع السورة، أو السياق الذي تعرض فيه، على نحو ما هي في هذه السورة؛ وكانت تشارك في تصوير الموضوع الذي يهدف إليه السياق»[1].

1 - في ظلال القرآن، مج 5، ص 2673.

ب – غلبة السياقات المكّية المتصلة بقصص موسى بنسبة فائقة (قرابة 85 %) على السياقات المدنية التي وردت فقط في سور (**البقرة والنساء والحجّ والأحزاب والصفّ**) بتركيز سردي أضأل بكثير مما هو قائم في المشاهد المكّية. وهذا أمر ينسحب تقريبا على سائر قصص القرآن الكريم، ولعلّ مردّ ذلك أن القصص كان وسيلة لبناء العقيدة الحقّة، وتصحيح مفاهيم الرسالة والنبوّة والتوحيد والعبودية الخالصة لله تعالى، مما كان من غايات السور المكّية، في حين أن محور اهتمام القرآن المدني كان إرساء دعائم التشريع بعد أن بدأت بوادر الاستقرار تلوح في أفق المجتمع الإسلامي النبوي[1].

ج – والإخبار ببعض أحداث قصص موسى في سورة البقرة مثلا اقتضى توجيه الخطاب إلى بني إسرائيل (**نجّيناكم – فرقنا بكم البحر – ثم عفونا عنكم – تشكرون – تهتدون**...) في سياق الامتنان عليهم بما خصّ أسلافهم من أفضال منها تنجيتهم من بطش فرعون واضطهاده بمعجزة فلق البحر وإغراقه، ومنها مواعدة نبيّهم موسى أربعين ليلة لإيتائه التوراة، ومنها عفوه تعالى عنهم بعد اتخاذهم العجل ظلما وبعد تماديهم في الضلال. كما وُجّه إليهم الخطاب في سياق ذكر نبأ البقرة (**وإذ قتلتم نفسا**...).

د – وفي سورة النساء يطابق التعبير القرآني بين الموقف الراهن (زمن الوحي) والموقف الغابر (زمن الحكي)، فهناك تماثل بين المشهدين توخّى من خلاله الأداء تخفيف ضغط عناد أهل الكتاب عن النبي ﷺ، فقد سعوا إلى تعجيزه بطلب إنزال كتاب من السماء، وقد فعل أسلافهم أفظع من ذلك مع موسى لما طلبوا منه رؤية الله جهرة. والنتيجة واحدة وهي التمادي في الصدود والظلم.

هـ – أما في سورة الحجّ فهناك ومضة سريعة عن موسى في سياق الإشارة إلى تكذيب الأقوام السابقين لأنبيائهم، دون إيراد أيّ حادثة، إذ اكتفى الله تعالى بالقول: (**وَكُذِّبَ مُوسَى**). وتطالعنا في سورة الأحزاب كذلك ومضة سريعة أخرى عن موسى،

1 – عدنان زرزور، فصول في علوم القرآن، ص 29.

في سياق توجيهي نهى الله تعالى من خلاله المؤمنين أن يكونوا كالذين آذوا موسى من قومه، وأضرب عن ذكر أي إضاءة سردية. ويخيّم الإضمار القصصي في سورة الصفّ أيضا، إذ تكاد الصورة تُختزل في ومضة سريعة، لولا إيراد ملفوظ حواري لموسى يلوم فيه قومه على إيذائه، وبيان مآلهم المحتوم: (**فَلَمَّا زَاغُوا أَزَاغَ اللَّهُ قُلُوبَهُمْ**). ومن عجب أن يكون المعنى الجامع لمعظم السياقات المدنية هو تسليط الضوء على صورة إيذاء بني إسرائيل لموسى عليه السلام.

و- لم تكن كلّ الصور المشهدية على حظٍّ متساوٍ من الورود ضمن شتى المواضع، بل تباين مقدار وحجم حضورها كثرة وقلّة، حسب مقتضى الغرض الديني والتبليغي والتعليمي، فهناك صور لم يحتملها سوى موضع واحد نحو **صورة بقرة بني إسرائيل**، التي اضطلعت بما أنيط بها من عبرة دالّة على أنه تعالى لا يعزب عنه شيء من أفعال البشر مهما حاولوا كتمانها، **وصورة موسى والعبد الصالح**، التي وردت استجابة لمغزى إرشادي يوحي بأن علم الله تعالى لا يضارعه علم مخلوق حتى ولو كان من أولي العزم.

و لم تُعرض صورة **ميلاد موسى وإلقائه في اليمّ وعودته إلى أمه وتنشئته في قصر فرعون**، سوى ثلاث مرات، و لم تكن بداعي تقديم إفادة عن حياته الخاصة فحسب، وإنما لتؤدّي مغزى دينيا يوحي بأن هذا الرضيع الضعيف سيكون له شأن جلل، وأن الله تعالى كفل له الرعاية والحماية والحفظ رغم اضطهاد فرعون الذي استهدفه وقومه حتى قبل ولادته، وأن آيات الله ستعضد نبوّته.

وبالقدر نفسه عُرضت صورة **قتل موسى خصم الرجل الذي استنصره وخروجه من المدينة باتجاه مدين، ولقائه بشعيب وزواجه من إحدى ابنتيه**؛ مرّتان مجملةً مقتضبةً في سياق امتنان الله تعالى عليه من سورة طه، وفي سياق تبجّح فرعون وتوبيخه لموسى، ومرّة أخرى بنوع من التفصيل والإطناب في سورة القصص، والموقف الديني هو ما أملى المراوحة بين الأسلوبين.

وهناك صور أخرى طالها التكثيف السردي، فأضاءها السرد في مواضع كثيرة من سور القرآن، مثل: **صورة مجاوزة موسى وبني إسرائيل البحر وانفلاقه إلى فرقين والطريق اليبس ونجاتهم من المطاردة وهلاك فرعون وجنوده غرقا** التي وردت زهاء ست عشرة مرّة، لأن المشهد هنا مشهد حسم وقطيعة بين الحقّ والباطل، ومعه تبلغ العبرة الدينية ذروتها، فيستبشر المؤمن بالنجاة ويفزع الكافر من العقاب.

وصورة مواعدة موسى لميقات ربّه وإتيانه التوراة والصحف والألواح، التي وردت ست عشرة مرّة تقريبا أيضا، وقد أحالت إلى حدث عظيم وهو اختصاص موسى بتكليم الله عزّ وجلّ، تشريفا له، سيما وأنه عليه السلام كان محلّ ازدراء وتهكّم من فرعون اللعين: ﴿ أَمْ أَنَا خَيْرٌ مِنْ هَذَا الَّذِي هُوَ مَهِينٌ وَلَا يَكَادُ يُبِينُ ﴾، الزخرف: 52، كما ارتبطت بإنزال صحف موسى التي تضمنت مبادئ شريعته التي جاءت لتنظم حياة بني إسرائيل. ولا يخفى ما في ذلك من إيعاز إلى أن الشرائع السماوية تستقي أحكامها من مصدر ربّاني حكيم، وتقبس تعاليمها من مشكاة واحدة.

ومثل **صورة خروج موسى من مدين بأهله ومشاهدته النار، والنداء الإلهي بالواد المقدّس والتكليف بالرسالة**، التي أضاءها السرد نحو أربع عشرة مرّة، واستدعاها السرد بهذا القدر الوافر لأنها من الأهمية بمكان، ففضلا عن إحالتها إلى حدث التكليم هي أيضا، تمثل مرحلة جدّ حاسمة في سيرة الرسول موسى عليه السلام ، إذ عُرضت للإعلان عن بداية نهاية اضطهاد فرعون لبني إسرائيل، وإسدال الستار عن مآسيهم.

ومثل **صورة حشر السَّحرة، وتحدّي موسى عليه السلام الصارخ لكيدهم، وإقراراهم بغلبة معجزته وإيمانهم به، وجحود فرعون بالآيات التسع البيّنات، واتصال إيذاؤه له ولأتباعه**، التي وردت إحدى عشرة مرّة، وهي صورة حيوية ترسم مشهد التحدّي الذي ميّز بين مفهوم النبوّة الربّانية ومفهوم السحر الذي يصدر عن بالباطل، ويلقي موقف

العبرة هنا بظلاله التي توحي بأنّ الآيات الحسية مهما سطع برهانها لا تجدي نفعا مع من عميت بصيرته وزاغ بصره، فكان لزاما أن تقام حجّة الإسلام من قبيل المعجزة المعنوية.

ز – وأما باقي الصور الأخرى فألحّت بنسب متوسّطة متفاوتة، فقد وردت صورة **نتق الجبل فوق بني إسرائيل والرجفة الملمّة بهم وإحياؤهم بعد مماتهم** بعد أن سألوا موسى عليه السلام رؤية الله جهرة، أربع مرات، وعُرضت خمس مرات كلّ من صورة **علوّ فرعون واضطهاده لبني إسرائيل قبل ميلاد موسى عليه السلام**، وصورة **ضلال بني إسرائيل واتخاذهم من العجل إلها** وعصيانهم لهارون، وغضب موسى بعد عودته، وأما صورة **موقفه بين يدي فرعون قصد دعوته إلى الله** فقد تضمنتها ثمانية مواضع قصصية قرآنية.

ح – لم تخلُ العناصر الجزئية التي انتظمت الصورة العنقودية من مظاهر التصوير البياني، الذي لم يكن مقصودا للغاية الجمالية فحسب، وإنما ورد ليزكّي مواقف العبرة والتوجيه الديني، فيضفي عليها دفقة عاطفية وشحنة انفعالية، للتأثير في المتلقّي وحمله على الانخراط في أجواء القصص، وإن كانت الاستعارات أكثر الصور البيانية ورودا، فكثيرا ما يلحُّ الأداء عليها، نحو قوله تعالى:

﴿وَضُرِبَتْ عَلَيْهِمُ الذِّلَّةُ وَالْمَسْكَنَةُ﴾، البقرة: 61. فاستعار الضرب لشدّة الإذلال والعبودية والإفقار، لأن أصل «الضرب في كلام العرب يرجع إلى معنى التقاء ظاهر جسم بظاهر جسم آخر بشدّة... وتفرّعت عن هذا معان مجازية ترجع إلى شدّة اللصوق...»[1]، فجرى الكلام مجرى الاستعارة المكنية التبعية، إذ شُبهّت الذلّة والمسكنة في الإحاطة بهم ولزومها لهم بالبيت أو القبّة يضربها الساكن ليلزمها.

ويرد فعل الضرب ليؤدّي تصويرا بيانيا آخر ضمن معنى مغاير في قوله تعالى: ﴿فَاضْرِبْ لَهُمْ طَرِيقًا فِي الْبَحْرِ يَبَسًا لَا تَخَافُ دَرَكًا وَلَا تَخْشَى...﴾ ، طه: 77. فهو كما ذهب الرازي يحتمل تخريجين، أحدهما بمعنى اجعل لهم، نحو قوله ﷺ: (واضرِبوا إليَّ مَعَكم بِسَهْم)،

1 – التحرير والتنوير، ج1، ص 510.

وضرب الذهب دنانير، وأما الثاني فبمعنى بيّن لهم طريقاً في البحر بالضرب بالعصا وهو أن يضرب البحر بالعصا حتى ينفلق، فعدى الضرب إلى الطريق. وقد وفّق بين التخريجين في اعتبار المقصود من ضرب الطريق **جعلها بالضرب**[1]. وقد رجّح ابن عاشور الوجه الأول قائلا: «وليس هو كقوله: (أَنِ اضْرِبْ بِعَصَاكَ الْبَحْرَ)، الشعراء: 63؛ لأن الضرب هناك متعدّ إلى البحر وهنا نصب طريقا»[2]. وفي تصريف دلالة الضرب إلى عدّة معان مجازية مظهر من مظاهر البراعة البيانية وإعجاز الأداء.

و لم يعوّل الأداء على التشبيه إلا لَمَمًا كصورة اهتزاز العصا: ﴿وَأَلْقِ عَصَاكَ فَلَمَّا رَآهَا تَهْتَزُّ كَأَنَّهَا جَانٌّ وَلَّى مُدْبِرًا وَلَمْ يُعَقِّبْ﴾📖، النمل: 10. ووجه الشبه هو سُرعة الحركة مع غاية عظم جُثّتها[3]. وصورة شقّ البحر بالعصا إلى فرقين ﴿فَأَوْحَيْنَا إِلَى مُوسَى أَنِ اضْرِبْ بِعَصَاكَ الْبَحْرَ فَانْفَلَقَ فَكَانَ كُلُّ فِرْقٍ كَالطَّوْدِ الْعَظِيمِ)، الشعراء: 63. فجاء التشبيه في كلا المشهدين ليصوّر هول الحدث، ويبعث فيه الحياة، ويوحي بمعاني العظمة والعنفوان والقوّة، وهي معان غالبا ما يؤدّيها التشبيه القرآني، من ذلك صورة الموج الذي تقاذف سفينة نوح ضمن مشهد الطوفان: ﴿وَهِيَ تَجْرِي بِهِمْ فِي مَوْجٍ كَالْجِبَالِ...﴾، هود، 42.

ويستوقفنا المجاز المرسل العقلي ضمن قوله تعالى: ﴿...فَقَالَ لَهُ فِرْعَوْنُ إِنِّي لَأَظُنُّكَ يَا مُوسَى مَسْحُورًا﴾، الإسراء: 101. وتحديدا في لفظة (مسحورا)، وعلاقته المفعولية، لأن فرعون كان يسعى جاهدا ليوهم الناس بأن موسى ساحر، وأيضا مع كلمة (مُبصِرَة) في قوله تعالى: ﴿فَلَمَّا جَاءَتْهُمْ آيَاتُنَا مُبْصِرَةً قَالُوا هَذَا سِحْرٌ مُبِينٌ﴾، النمل: 13؛ والعلاقة الفاعلية، إذ صيغ لها اسم الفاعل إيحاءً بشدّة ظهورها ووضوحها للعيان، فتلبّست بمبصرها وتوحّدت به.

---

1 - مفاتيح الغيب، ج 22، ص80.

2 - التحرير والتنوير، ج 16، ص 156.

📖 - وقد تكرّرت هذه الصورة التشبيهية بنفس الأداء تقريبا في سورة القصص من الآية 31.

3 - أبو السعود، إرشاد العقل السليم، ج 7، ص 12.

ومن لطائف البيان القصصي القرآني أن يتصرّف التعبير الواحد لأداء معنيين متقابلين متضادّين؛ ومن ذلك قوله تعالى: ﴿...وَاشْدُدْ عَلَى قُلُوبِهِمْ فَلَا يُؤْمِنُوا حَتَّى يَرَوُا الْعَذَابَ الْأَلِيمَ﴾، يونس: 88. ومعنى الشدّ تمكّن اليد مما تمسكه، ويكون لغاية النفع، والضر معا[1]، وجاء هنا كناية عن دعاء موسى على فرعون وأتباعه بأن يجعل الله قلوبهم قاسية كي لا تنشرح للإيمان[2]. ويقابل ذلك قوله أيضا: ﴿وَأَصْبَحَ فُؤَادُ أُمِّ مُوسَى فَارِغًا إِنْ كَادَتْ لَتُبْدِي بِهِ لَوْلَا أَنْ رَبَطْنَا عَلَى قَلْبِهَا لِتَكُونَ مِنَ الْمُؤْمِنِينَ﴾، القصص: 10. والربط هنا كناية عن تثبيت القلب «بإلهام الصبر، كما يربط على الشيء المنفلّت ليقرّ ويطمئنّ»[3]. وهذا نظير قوله تعالى: ﴿وَرَبَطْنَا على قلوبهم...﴾ ، الكهف: 14؛ فالربط أو الشدّ، جاءا في معنيين مختلفين بل متضادّين. ويطول المقام بعرض الصور البيانية التي ترافدت لإغناء الصورة الانسيابية.

ط – تميّزت الإضاءات التصويرية بتنوّع أسلوبي ثرّ يعكس براعة النظم واتساق التأليف، فلم تكن على هيئة واحدة من حيث الأداء الصوتي والصرفي والبلاغي والنحوي، ومقتضى حال الخطاب ومقامه هو ما يفرض هندسة الوحدة الصوتية والبنية الإفرادية والنظام الأسلوبي والتركيب النحوي والشكل الإيقاعي المنتهج.

ي – اتسمت بعض من تلك الصور بالإيجاز والاقتضاب، وبعضها توخّى التوسّع والإطناب، وبعضها تمظهر في إشارات وومضات خاطفة لا تكاد نقبض عليها إلا بتمعّن وتدبّر، فتُضمر الأحداث وتحجب تفصيلاتها، فاسحة المجال لظلالها وإيحاءاتها الروحية والنفسية والفنية والرمزية لتزكية الغرض الديني. وكلّ منها يمثّل جزءا متفرّعا عن عنقود كبير متراصّ العناصر. ومقتضى حال التنزيل هو سيّد الموقف دائما، إذ يناط به تحديد المواطن التي يعتورها تضخّم سردي، والمواطن التي تتخفّف من وطأته.

---

1 – التحرير والتنوير، ج23، ص 129.

2 – الآلوسي، روح المعاني، ج 11، ص 173. وتفسير أبي السعود، ج 4، ص 172.

3 – الزمخشري، الكشاف، ج3، ص 400.

ك – وعلى غرار التقديم والتأخير ضمن المستوى النحوي والبلاغي، يُلحَظ أيضا تقديم وتأخير على مستوى ترتيب الأحداث السردية في سياقها الإجمالي الكلّي، يقترب من مفهوم التنافر الزمني distorsion لدى "جيرار جينات"[1] الذي يتخذ فنيا مظهري اللواحق والسوابق السردية، إذ أن نظام سرد الأحداث على مستوى الخطاب لا يتطابق بسبب خضوع القصص القرآني لمقتضى التوجيهات الدينية والفنية مع تسلسلها المنطقي.

من ذلك مثلا سياق سورة طه الذي يستهلّ مجريات النبأ انطلاقا من مرحلة متأخّرة وهي خروج موسى بأهله من مدين ومشاهدته النار: ﴿ وَهَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ مُوسَى (9) إِذْ رَأَى نَارًا فَقَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَعَلِّي آتِيكُمْ مِنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجِدُ عَلَى النَّارِ هُدًى (10) ﴾ ، وتتتابع الأحداث إلى أن يرتدّ السرد إلى مرحلة متقدّمة وتحديدا إلى بداية القصص في سياق امتنان الله على موسى: ﴿إِذْ أَوْحَيْنَا إِلَى أُمِّكَ مَا يُوحَى (38) أَنِ اقْذِفِيهِ فِي التَّابُوتِ فَاقْذِفِيهِ فِي الْيَمِّ فَلْيُلْقِهِ الْيَمُّ بِالسَّاحِلِ يَأْخُذْهُ عَدُوٌّ لِي وَعَدُوٌّ لَهُ وَأَلْقَيْتُ عَلَيْكَ مَحَبَّةً مِنِّي وَلِتُصْنَعَ عَلَى عَيْنِي (39) إِذْ تَمْشِي أُخْتُكَ فَتَقُولُ هَلْ أَدُلُّكُمْ عَلَى مَنْ يَكْفُلُهُ فَرَجَعْنَاكَ إِلَى أُمِّكَ كَيْ تَقَرَّ عَيْنُهَا وَلَا تَحْزَنَ وَقَتَلْتَ نَفْسًا فَنَجَّيْنَاكَ مِنَ الْغَمِّ وَفَتَنَّاكَ فُتُونًا فَلَبِثْتَ سِنِينَ فِي أَهْلِ مَدْيَنَ ثُمَّ جِئْتَ عَلَى قَدَرٍ يَا مُوسَى (40) ﴾.

ل – أبانت الصورة العنقودية الانسيابية عن إمكانات إيقاعية هائلة، من خلال تنوّع الفاصلة القرآنية حجما ونغما، فتراوحت المشاهد ما بين الفواصل الطويلة والمتوسّطة والقصيرة، وتلّونت إيقاعاتها بألوان المواقف الانفعالية البشرية ضمن مستوى التلقّي، فمنها الإيقاع الهادئ المترفّق ومنها الإيقاع الغاضب الساخط ومنها إيقاع الأمل والبشارة ومنها إيقاع التعجّب والاستغراب ومنها الإيقاع السريع ومنها الإيقاع البطيء، وكل ذلك يحقّق مظهرا من مظاهر انسجام الخطاب.

1 – ينظر: سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، تونس، ط.2، (د.ت) ص 79.

م – وإذ تمثّل شخوص📖 القصص القرآني الواقعية نماذج بشرية تجسّد قيما إيجابية وأخرى سلبية، فإن الصورة الانسيابية استقطبت في هذا القصص الكريم شخوصا أساسية ثابتة قارّة لازمت أغلب الحلقات والمشاهد: (**موسى – هارون – فرعون وملؤه – بنو إسرائيل**)، وشخوصا ثانوية استدعاها السياق لتضطلع بأدوار سردية في مواضع دون أخرى: (**أمّ موسى وأخته – شعيب وابنتاه – امرأة فرعون – السحرة – هامان – السامري – الرجلان المقتتلان**). ويتكشّف كلّ موقف سردي عن إضاءة جديدة تتلاحم مع غيرها لتوضيح الملامح العامة للشخوص.

ن – تداخل الكثير من الصور ضمن الموضع أو السياق القصصي الواحد، بحيث نجد أن الموضع الواحد يشتمل على أكثر من صورة، من ذلك تشابك صورة مواعدة موسى لميقات ربّه ونزول التوراة في الألواح من جهة، مع صورة الإشارة إلى عبادة بني إسرائيل العجل من جهة أخرى، وصورة مجاوزة موسى وبني إسرائيل البحر وانفلاقه وتنجيتهم من المطاردة، وإغراق فرعون وجنوده في سورة البقرة: ﴿وَإِذْ نَجَّيْنَاكُمْ مِنْ آلِ فِرْعَوْنَ يَسُومُونَكُمْ سُوءَ الْعَذَابِ يُذَبِّحُونَ أَبْنَاءَكُمْ وَيَسْتَحْيُونَ نِسَاءَكُمْ وَفِي ذَلِكُمْ بَلَاءٌ مِنْ رَبِّكُمْ عَظِيمٌ (49) وَإِذْ فَرَقْنَا بِكُمُ الْبَحْرَ فَأَنْجَيْنَاكُمْ وَأَغْرَقْنَا آلَ فِرْعَوْنَ وَأَنْتُمْ تَنْظُرُونَ (50) وَإِذْ وَاعَدْنَا مُوسَى أَرْبَعِينَ لَيْلَةً ثُمَّ اتَّخَذْتُمُ الْعِجْلَ مِنْ بَعْدِهِ وَأَنْتُمْ ظَالِمُونَ (51)﴾.

ص – تقترب بنية الصورة الانسيابية ضمن الخطاب القصصي القرآني من فكرة النص المترابط، hypertexte الذي يتحقّق من خلال الحاسوب. وأهم ميزاته تجاوز رتابة النط الخطيّ على مستوى القراءة، «لأنه يتكوّن من مجموعة من العُقد أو الشذرات التي يتصل بعضها ببعض، بواسطة روابط مرئية، ويسمح هذا النص بالانتقال من معلومة إلى

📖 – استخدمنا هنا الشخوص personnes لتمييزها عن الشخصيات الحكائية personnages التي تكون أنسب في تقديرنا للإبداع السردي التخيّلي الذي يتجلّى في القصص والروايات وسائر أجناس السرد.

أخرى»[1]، وأضحى النصّ المترابط في عصر المعلوميات تقنية جديدة في الإبداع والقراءة معا، والجامع بين الأمرين هو تشظّي فعل تلقّي الخطاب، حيث يتيح إمكانات التفاعل الباني القائم بين شتى العناصر الجزئية للصورة الأمّ، وإنعام النظر في طبيعة هذا النمط التصويري يدرك تفاعل الصور المشهدية وكأننا نتتبّع نصّا إلكترونيا عبر شاشة الحاسوب، فننتقل بلمسة أو نقرة واحدة من صورة مشهدية إلى أخرى.

وتفعّل هذه السمة طاقة الإيحاء، بما تتيحه للمتلقي من فرص إسهامه في تشكيل الصورة وتوجيهها تبعا لمخيّلته وشخصيته وملكاته الذهنية وحالاته الانفعالية، فله الخيار للانطلاق من أية صورة مشهدية شاء، وقراءتها في ضوء ترابطاتها وعلاقاتها الخطابية والسردية، وهذه السمة لمن مظاهر الإعجاز في التصوير القصصي القرآني.

1 – سعيد يقطين، من النصّ إلى النصّ المترابط – مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، ط.، 2005، ص 264.

المبحث الرابع: الصورة الرّاسخة (الثابتة)

يصطنع نعيم اليافي مصطلح (الصورة الثابتة) للدلالة على الصور المباشرة المحدودة الأبعاد التي لا تنطوي على أيّ بعد إيحائي أو باطني، فاستقرّت خطوطها، وتوقّف نموّها، ولعلّ هذا النمط التصويري أن يكون أكثر ملاءمة للشعر ذي الطابع الوصفي والتقريري[1]. ولكننا لا نوافقه حينما نفى أن تكون لها أي قيمة إيحائية وقصرها على الأداء الوصفي التقريري، لأن الأمر في الخطاب القرآني ليس كذلك، ومن هنا نختار نحن اصطناع مصطلح الصورة الراسخة الذي يشي بمعنى ثبوت الصورة وقوّة تمكّنها شكلا، فضلا عن إشعاعها بقيم وظلال رامزة. فقد فسّر الزمخشري (الراسخون في العلم) بقوله: «ثبتوا فيه وتمكّنوا وعضُّوا فيه بضرس قاطع»[2]. ومال البيضاوي أيضا إلى معنى الثبات مقترنا بالتمكّن[3].

لنتأمّل جيّدا المشاهد القصصية الآتية، ونعاين ما انطوت عليه من صور راسخة تعلّق معظمها بمشاهد إهلاك المكذّبين. جاء في سورة الأنعام:

﴿ وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا إِلَى أُمَمٍ مِنْ قَبْلِكَ فَأَخَذْنَاهُمْ بِالْبَأْسَاءِ وَالضَّرَّاءِ لَعَلَّهُمْ يَتَضَرَّعُونَ (42) فَلَوْلَا إِذْ جَاءَهُمْ بَأْسُنَا تَضَرَّعُوا وَلَكِنْ قَسَتْ قُلُوبُهُمْ وَزَيَّنَ لَهُمُ الشَّيْطَانُ مَا كَانُوا يَعْمَلُونَ (43) فَلَمَّا نَسُوا مَا ذُكِّرُوا بِهِ فَتَحْنَا عَلَيْهِمْ أَبْوَابَ كُلِّ شَيْءٍ حَتَّى إِذَا فَرِحُوا بِمَا أُوتُوا أَخَذْنَاهُمْ بَغْتَةً فَإِذَا هُمْ مُبْلِسُونَ (44) ﴾.

لنتملّى جيّدا كلمة (**مُبلِسُون**) المشتقّة من الفعل أبلس الذي يجمع بين معاني السكوت واليأس والحزن والانكسار والغمّ والقنوط وقطع الرجاء من رحمة الله[4]، وهذه المعاني توحي بالثبات والسكون الذي لا حراك بعده مطلقا، مما يشي ببراعة الأداء في

---

1 – نعيم اليافي، تطوّر الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص 52.

2 – الزمخشري، الكشاف، ج1، ص 366.

3 – البيضاوي، أنوار التنزيل وأسرار التأويل، تح. محمد عبد الرحمن المرعشلي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط.(د.ت) ج2، ص 6.

4 – الصحاح، ج 3، ص 909، وأساس البلاغة، ج1، ص 75. ولسان العرب، ج1، ص 482، 483.

انتقاء اللفظ المناسب الدالّ على جزاء الأمم السابقة التي لم تعتبر بما أصابها من بأساء وضرّاء حلّ بها عقابا رادعا لها، ولكنّها تمادت في ضلالها، فاستدرجها الله إلى أن أهلكها بغتة، فآلت إلى مصير الإبلاس والوجوم، فانتفت إذّاك أيّ حركة، فجعلنا الأداء إزاء صورة ثابتة راسخة عن حال الأقوام الذين كذّبوا رسلهم واستهزؤوا بهم، كما أن «في الجملة الاسمية دلالة على استقرارهم على تلك الحالة الفظيعة»[1]. ولكن رسوخ هذه الصورة لا يعني أنها صامتة خرساء، وإنما تفضي بلغة الإيحاء لتخيّل للمتلقّي هول العقاب.

لقد وقفنا الخطاب القرآني في سورتي الأعراف وهود على تفصيلات قصص شعيب عليه السلام مع قومه، ولئن كانت الأحداث واحدة تقريبا في كلّ منهما، إلا أن الأداء والمقام يختلفان، فأورد الخطاب ما جرى من حوار بينه وبينهم، فقد حاول شعيب قدر وسعه نصحهم وزجرهم عن الإقلاع عن شركهم وباطل أفعالهم صادرا عن عاطفة إنسانية إيمانية، ولكن قومه قابلوا ذلك بالمكابرة والعناد صادرين عن نفوس خبيثة منحطّة أمّارة بالسوء، تأبى المحاورة الهادفة منساقة خلف أهوائها الضالّة، وتمادوا في ترصّده وأتباعه وتهديدهم بالقتل، إلى أن تتجلّى قدرة الله النافذة في أولئك القوم.

وتجيء سورة أحرى لتختصر الأحداث وتوجزها فيما تورده من إشارة إلى قصص أنبياء آخرين أرسلهم الله اشتركوا في المهمّة ومواجهة الشرك وما يقتضيه من مواقف معادية، ولكن كان المآل والجزاء مشتركا لأقوامهم؛ إنها سورة العنكبوت التي ورد فيها قوله تعالى: ﴿ وَإِلَى مَدْيَنَ أَخَاهُمْ شُعَيْبًا فَقَالَ يَا قَوْمِ اعْبُدُوا اللَّهَ وَارْجُوا الْيَوْمَ الْآخِرَ وَلَا تَعْثَوْا فِي الْأَرْضِ مُفْسِدِينَ (36) فَكَذَّبُوهُ فَأَخَذَتْهُمُ الرَّجْفَةُ فَأَصْبَحُوا فِي دَارِهِمْ جَاثِمِينَ (37) ﴾.

ونركّز هنا في سعينا لتحسّس الصورة الثابتة على حدث مشهد الحسم: (فَأَخَذَتْهُمُ الرَّجْفَةُ فَأَصْبَحُوا فِي دَارِهِمْ جَاثِمِينَ)؛ والذي ورد لفظه مطابقا لما ورد في الأعراف: (فَأَخَذَتْهُمُ الرَّجْفَةُ فَأَصْبَحُوا فِي دَارِهِمْ جَاثِمِينَ (91)) ومقاربا لما ورد في هود:

1 - إرشاد العقل السليم، ج 3، ص 134.

(وَلَمَّا جَاءَ أَمْرُنَا نَجَّيْنَا شُعَيْبًا وَالَّذِينَ آمَنُوا مَعَهُ بِرَحْمَةٍ مِنَّا وَأَخَذَتِ الَّذِينَ ظَلَمُوا الصَّيْحَةُ فَأَصْبَحُوا فِي دِيَارِهِمْ جَاثِمِينَ(94)).

لازمت الحركة والاضطراب الأحداث على امتداد هذا النبأ القصصي، من حلال مواقف المحاورة التي تنمّ عن خلاف عقدي وسلوكي وخلقي، ومن خلال الإشارة إلى جرائم لئيكة المتصلة، والتي كان منها تطفيف الكيل والميزان في الأسواق والاعتداء على الغير وعيثهم في الأرض فسادا، وانتهاء إلى حركة الزلزلة الشديدة التي تمخّض عنها هلاكهم وفاقا لسنة الله. وسرعان ما انحسرت تلك الحركة وتوقّف ذلك الاضطراب مع صورة الهلاك الذي حاق يهم: (فَأَصْبَحُوا فِي دَارِهِمْ جَاثِمِينَ)، ويصوّر اسم الفاعل (جاثمين) الذي وقع حالا من الضمير العائد على القوم هذا الثبات المحتوم.

فالجثوم معجميا يشي بلزوم المكان وعدم مبارحته، أي: التلبّد بالأرض[1]. وقد ورد المعنى في التحرير والتنوير بشيء من الدقّة: «والجاثم: المكبّ على صدره في الأرض مع قبض ساقيه كما يجثوا الأرنب، ولما كان ذلك أشدّ سكونا وانقطاعا عن اضطراب الأعضاء استعمل في الآية كناية عن همود الجثّة بالموت، ويجوز أن يكون المراد تشبيه حالة وقوعهم على وجوههم حين صعقوا بحالة الجاثم تفظيعا لهيئة ميتتهم، والمعنى أنهم أصبحوا جثثا هامدة ميتة على أبشع منظر لميت»[2].

يُستفاد من ذلك أن الجثُوم في هذا الأداء الذي اطّرد في سياقات قصصية متعدّدة تتصل بمشهد هلاك قوم لئيكة وحتى قوم ثمود؛ يحيل إلى معنى السكون وانقطاع حركة الجوارح بحيث صاروا «هامدين موتى لا حراك بهم»[3]، ليرسم صورة في منتهى الهول والذعر والرعب، الهدف منها فسح مساحة للعبرة والاتعاظ. وقد التفت الرازي أيضا إلى هيئة الثبات والسكون ضمن هذه الصورة قائلا: «والمعنى: أنهم أصبحوا جاثمين خامدين

1 - لسان العرب، ج 2، ص 178. وتاج العروس، ج 31، ص 368.
2 - التحرير والتنوير، ج 8، ص 176.
3 - روح المعاني، ج 8، ص 165.

لا يتحرّكون موتى، يقال: الناس جثم أي قعود لا حراك بهم ولا يحسّون بشيء... فثبت أن الجثوم عبارة عن السكون والخمود»[1]. ومن مظاهر التناسق في هذه الصورة استخدام صيغة اسم الفاعل (جاثمين) الدالّ على هيئة الثبات والاستقرار، وهذا على غرار لفظة (مبلِسُون) في المثال السابق، مما يبرز بشكل جليّ رسوخ الصورة وخلوّها من أيّ حركة.

وتطالعنا الصورة الراسخة أيضا في قوله تعالى: ﴿فَضَرَبْنَا عَلَى آذَانِهِمْ فِي الْكَهْفِ سِنِينَ عَدَدًا﴾، الكهف: 11، فتجمل هذه الآية الكريمة في إيجاز بديع وصف حال الرقاد الطويل الذي قدّره الله تعالى لأصحاب الكهف في صورة بيانية فنية جارية على طرائق الأداء الإعجازي، بحيث استُعير لتلك الحال فعل الضرب على الآذان.

وقد ورد عن "الآلوسي" قوله بهذا الشأن: «أي: ضربنا عليها حجابا يمنع السماع، والمراد أنمناهم إنامة ثقيلة لا تنبّههم فيها الأصوات، بأن يجعل الضرب على الآذان كناية عن الإنامة الثقيلة»[2]، ومال إلى نحو هذا الفهم كل من "الزمخشري"[3] و"الرازي"[4]، ومن ذلك قولنا ضربته على يديه: إذا ثنيته عن التصرّف، فعلى الرغم من حذف المفعول به الذي هو (الحجاب)، إلا أنه كان أبلغ في أداء المعنى المقصود، والمتمثّل في وصف التدبير الإلهي المتَجلّي في الكرامة التي خُصّ بها الفتية.

وقد عدّ الآلوسي هذه الصورة كناية عن جعلهم مستغرقين في النوم[5]، استنادا إلى مذهب "الرماني" حينما أشار إلى أن الضرب على الآذان يفيد فقد الإحساس المطلق بعمل إلهيّ، وهو غير الضرب على الأبصار، لأن ذلك لا يقتضي فقد الإحساس، إذ قد يكون غير مبصر بإغماض، ولكن السمع لا يفقده مع بقاء الآلة سليمة.

---

1 - مفاتيح الغيب، ج 14، ص 135.

2 - روح المعاني، م 15، ص 211 .

3 - الكشاف، م 2 ، ص 659.

4 - مفاتيح الغيب، ج 21 ، ص 83.

5 - روح المعاني، ج 15، ص 258.

والأداء هنا لا يكتسي قيمته لمجرّد التصوير البياني فحسب، وإنما أيضا من حيث تجسيده للصورة الراسخة التي تكتسي جماليتها من عنصر الثبات والسكون، بل إن البعد البياني من خلال استخدام عبارة (**ضربنا على آذانهم**) يعدّ أداة لتجلية هذه الصورة وإبرازها وفتح مغاليق إيحاءاتها، لأنه ينطوي على دلالة اتصال حالة الثبات. ويتوضّح الأمر أكثر بالوقوف عند تفصيل حدث الرقاد العميق الطويل الأمد من السورة نفسها: ﴿وَتَحْسَبُهُمْ أَيْقَاظًا وَهُمْ رُقُودٌ وَنُقَلِّبُهُمْ ذَاتَ الْيَمِينِ وَذَاتَ الشِّمَالِ وَكَلْبُهُمْ بَاسِطٌ ذِرَاعَيْهِ بِالْوَصِيدِ لَوِ اطَّلَعْتَ عَلَيْهِمْ لَوَلَّيْتَ مِنْهُمْ فِرَارًا وَلَمُلِئْتَ مِنْهُمْ رُعْبًا (18)﴾ .

فالرقاد هو النوم الطويل، وأصل النوم يشي بالجمود وسكون الحركة[1]. ويقتضي الرقاد انقطاع صلة الإنسان جزئيا عن عالمه الخارجي، مما يفضي إلى انعدام حركته الإرادية والشعورية معا، وغيبة إدراكه، ومن روعة الأداء أن يتظاهر مظهرا الحركة الفيزيولوجي والنفسي لإبراز مشهد الثبات وإضاءته وتفعيله ضمن هذه الصورة، فتقليب الله لهم يمينا وشمالا خلال رقادهم، حفظا لها من اللصوق بالأرض والتآكل، ومنظرهم الذي يبعث على الذعر، ويدعو إلى الفرار، الذي لم يثبت أنه حصل من النبيﷺ أصلا، وإنما سيق وفق حركة نفسية افتراضية مساق التنبيه على عظمة الله التي تجلّت في تلك الآية. ففي التولّي بالفرار والامتلاء بالرعب حركة واضطراب فيزيولوجي ونفسي.

فالصورة الثابتة وإن كان حضورها قليلا قياسا إلى الصورة المتحرّكة في الخطاب القصصي القرآني، إلا أن السياق يلحّ عليها لغايات ومقاصد دينية تقوية لمواطن الموعظة والاعتبار، ولا يعني اعتبارها راسخة ساكنة أنها جامدة جمود الموات، أو أنها لا تضطلع بأغراض تبليغية، وإنما نخمّن أنها طافحة بطاقات إيحائية رامزة إلى قيم دينية وفنية ونفسية، بحيث أن كلّ صورة منها تغدو لوحة بديعة لا تقلّ روعة عن سائر أنماط الصور.

1 – ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج 5، ص 372.

المبحث الخامس: الصورة المتحرّكة (التصوير بين السرعة والبطء)

الحركة ضدّ السكون والثبات، وهي «مظهر من مظاهر الوجود الحيّ، إذ نجد الحركة سمة المخلوقات بدءا من الذرّة حتى المجرّة، وكذلك هي سمة الكائنات الحية»[1]، وإذ تُعدّ الحركة عنصرا لافتا للانتباه أكثر من سواه، أمكن الذهاب إلى وجود الصورة الحركية[2]. وفي تراثنا البلاغي نقع على إضاءات حول جمالية الحركة وارتباطها بالتصوير، ومن ذلك التفات الجرجاني إلى وجه الشبه الحاصل بين طرفي التشبيه، حيث استنتج أنه يكون في مظهرين: إما أن تقترن الهيئة بغيرها من الأوصاف كالشكل واللون ونحوهما، وإما أن تُجرَّدَ هيئةُ الحركة من كلّ وصف، بحيث لا يُراد غيرها[3].

وقد احتفى الناقد الفرنسي "جويو" بجمال الحركة، ورأى أنها قويّة ورشيقة وبطيئة، مشيرا إلى أنها منسجمة مع الفكرة قائلا: «فالجمال الأسمى في الحركات، إنه يأتي من فوق، ويأتي من أفق الإرادة والعواطف، ولكي نجد تعليله الصحيح، فلا بدّ من الصعود إلى هذا الأفق»[4]، فالإرادة والعواطف تتسم بالتحوّل من وضع إلى آخر، فيترتّب عنها التجدّد الذي يقضي على الجمود والرتابة، ويبعث على الالتذاذ.

وإذا كان اليافي يميّز بين الصورة الحركية والصورة المتحرّكة على أساس أن الأولى حركة على المستوى التخيّلي، في حين أن الثانية تحيل إلى حركة على المستوى الموضوعي الخارجي[5]، فإننا من باب وعينا أن التصوير في الخطاب القرآني يتأبّى مطلقا عن فاعلية الخيال، لا نقبل منه إلا الصورة المتحرّكة التي تقتضي رصد لحركة الجسم المتحرّك. وغالبا ما تقوم في صورة الاستعارة المكنية.

---

1 - أحمد ياسوف، دراسات فنية في القرآن الكريم، ص 166.

2 - المرجع نفسه، ص 166.

3 - أسرار البلاغة، ص 145 وما بعدها. وينظر: الصفحة 148 من الرسالة.

4 - جويو، جان ماري، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ص 48.

5 - نعيم اليافي، تطوّر الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص 168.

تتّسم الحركة ضمن التصوير القرآني بسمة التنوّع، «فهي قوية، سريعة، بطيئة، شاقولية، دائرية، أفقية، باطنية، ظاهرة، وغير هذا... والمهمّ في حركة التصوير القرآني أنها مؤثّرة وإن لم يستطع المتلقّي متابعة أبعادها المكانية والنفسية»[1]. فالحركة في الألفاظ القرآنية يمكن أن تأتي عنيفة قويّة، ويمكن أن تجيء هادئة فاترة، ولكنها عميقة من حيث مغزاها، وتتظاهر على إبرازها عناصر عدّة مها الصيغة وهيئة نطقها وطبيعة جَرْسها وإيقاعها، ويأخذ فيها التصوير طابع الدقّة والإحكام، وهي في كلّ ذلك تخلع الحياة على الكائنات الطبيعية، أو المتحرّكة التي تزيدها حركة فوق حركتها، أو الانفعالات الوجدانية.

وبإنعام النظر في الخطاب القصصي القرآني يتراءى لنا تجلّيان من الصور المتحرّكة، أحدهما يتحرّك في بطء، أما الآخر فيتحرّك سريعا، وحينما نتحدّث عن السرعة والبطء نكون بإزاء مستويين لهاتين الحركتين، يتصل الأول بطبيعة الحركة ضمن الأحداث ذاتها من حيث نظام تسلسلها، وأما الثاني فيتصل بالسرعة والبطء السرديين، أي مستوى سرد الأحداث أو ما يعرف في حقل السرديات بالاستغراق الزمني.

ومن هنا سيكون الحديث عن الصور السريعة والصور البطيئة.

أ – الصورة الحركية السريعة:

سبق أن أومأنا في سياق حديثنا عن صورة الاستواء والتسوية بوصفها مصدرا من مصادر الصورة في الخطاب القصصي القرآني التي ترتدّ إلى العالم الغيبيّ؛ إلى طريقة الأداء في تصوير سرعة حركة تعاقب الليل والنهار في قوله تعالى من سورة الأعراف: ﴿ ... ثُمَّ اسْتَوَى عَلَى الْعَرْشِ يُغْشِي اللَّيْلَ النَّهَارَ يَطْلُبُهُ حَثِيثًا ... (54) ﴾. فالصورة ههنا غير ثابتة وإنما متحرّكة وحركتها سريعة كما يوحي بها اللفظ القرآني.

1 – أحمد يسوف، دراسات فنية في القرآن الكريم، ص 168.

ومن أكثر قصص القرآن الكريم الذي يقفنا عند الصورة الحركية السريعة، ذلك الذي يتصل بذكر ما جرى لنبي الله لوط عليه السلام مع قومه من جهة، وما كان من أمر الملائكة المرسلين لانتقام من قومه. ولعلّ اللافت للانتباه أن جلّ المواضع التي ورد فيها هذا النبأ (هود، الحجر، الشعراء، الذاريات، النمل، القمر) تتميّز بسرعة مضيّ شريط الأحداث، رغم بعض التفصيلات التي ميّزتها نسبيا، ونحاول تتبّع مسار الأحداث وتطوّرها في سورة هود، فبعد سرد مشهد ضيف إبراهيم الخليل، وإكرامه لهم، ووجله منهم لَمَّا لاحظ إعراضهم عن الطعام، وتهدئتهم من روعه ببشرى الغلام التي سرّته مع امرأته، وإخباره بأنهم جاؤوا لإنفاذ أمر الله في قوم لوط عليه السلام، ومجادلة إبراهيم ﷺ للرسل حِلما وترفّقا بأولئك القوم؛ أقول بعد سرد ذلك المشهد، انتقل ليصوّر لنا تفاصيل الأحداث المرتبطة بلوط عليه السلام وقومه.

ولتحسّس حركة السرعة في الأحداث والمشاهد نرتئي عرضها متتابعة حسب تسلسلها حكيا وسردا:

1- نزول الرسل عند لوط، وضيقه ذرعا بمجيئهم خشية أن يصيبهم أذى قومه.

2- مسارعة قومه إليه مستبشرين فور علمهم بخبر الضيوف، كي يتحرّشوا بهم.

3- نهي لوط قومه عن خبيث أعمالهم، وعرضه عليهم بناته قصد تزويجهم منهن.

4- مكابرتهم امتثالا لنزواتهم المريضة المنافية للفطرة، وإصرارهم على مقارفة الإثم.

5- جزع لوط الشديد، وطمأنة ضيفه له بإعلامه أنهم رسل الله الذي سينجّيه منهم.

6- أمر الرسل لوطا عليه السلام بالإسراء بأهله والخروج من القرية ليلا من غير التفات، وإعلامه أن امرأته ستكون من المُهْلَكين، لأنها خانته وناصرت قومه.

7- نزول العقاب الإلهي بقوم لوط عليه السلام مصبحين، وخسفه بهم الأرض بحيث جعل عاليها سافلها وإمطارهم بحجارة مسوّمة من سجّيل.

لعلّ أبرز ما يتراءى للنظر أن عرض الأحداث جاء سريعا، وينمّ عن ذلك حركة التتابع والتعاقب التي انتظمت السرد، وكأن الأداء يريد أن يطوي هـذا النبـأ الـشنيع ويتخفّف من إفضاءاته التي تتصل بسلوك غاية في الوضاعة والقبح والدناءة والرذالة، وفي ذلك ترفّق بمشاعر السامع وتلطّف بفطرته وصون لحيائه من أن يُخدَش بما يكدّره بنحو هذه الأفعال المخجلة، ويشي مثل هذا الأداء بأدب قرآني سامق.

وتجلّت سرعة الحركة من خلال الإيقاعات السريعة، التي تجرّدت من أيّ تعقيب تبليغي إلهي كما هو الأمر مع أغلب قصص القرآن، فجاء التركيز السردي بنسبة فائقة، وخلا مما يسمّى في النقد الروائي بالوظيفة التعليقية أو الإيديولوجية الـتي تقتـضي أن يتدخّل السارد في سياق السرد بين الفينة والأخرى من خلال نشاط تأويلي كيّ يعلّـل قيمة نفسية أو اجتماعية أو فكرية أو عقدية ما[1].

وقد ناسبت سرعة الحركة، مغزى سورة هود الإجمالي المتمثّل في بيان«سـوءِ صنيعِ الأممِ السالفةِ مع الرسل المرسلةِ إليهم ولحوقِ العذابِ بهم بسبب ذلك»[2]، وهـذا تسلية عن خاطر النبي ﷺ وترويحا عن نفسه، لما كان يلقاه من صدود وجحود، فاقتضى السياق إيراد طائفة من القصص تبرز أن حالهم شبيه بحال الأقوام السابقين.

وأوّل ما يوحي بتلك السرعة قوله: (**قَالُوا سَلاَمًا قَالَ سَلاَمٌ**)، حيث يشي الأداء ههنا بسرعة تبادل التحيّة (**وَإِنَّهُمْ آَتِيهِمْ عَذَابٌ غَيْرُ مَرْدُودٍ**)، فتخيّر صيغة اسم الفاعل (**آتيهم**) الذي دلّ على أن العذاب ما دام مقضيا عليهم فهو في حكم الأمر النافذ، الذي لا مردّ له. كما ورد الفعل ساء بصيغة المجهول (**سيء بهم**)، فاقتضى حذف الفاعل تماشيا مع موقف السرعة من جهة، ودفعا لتوهّم أنه غير راغب في تضييفهم، من جهة أخرى، لأن ما ساءه ليس مجيئهم في حدّ ذاته وما يقتضيه من واجب الضيافة، وإنمـا «سـاءه

1 – جميل شاكر وسمير المرزوقي، مدخل إلى نظرية القصة، ص 109.

2 – أبو السعود، إرشاد العقل السليم، ج4، ص 224.

مجيئهم لأنهم جاؤوه في صورة غلمان فظنّ أنهم أناس فخاف عليهم أن يقصدهم قومه فيعجز عن مدافعتهم»[1]. وذلك من مظاهر التناسق الفني.

وتأتي في سياق المشهد القصصي عبارة (**وَجَاءَهُ قَوْمُهُ يُهْرَعُونَ إِلَيْهِ**): فالإهراع معناه الإسْراعُ. وذهب ابن فارس إلى أن «الهاء والراء والعين: أصلٌ صحيحٌ يدلُّ على حركةٍ واضطراب»[2]. فدلّ على أن مجيئهم لم يكن طبيعيا بال خال من كلّ اتزان، فقد انطوى التصوير على انسجام حركتهم النفسية الداخلية مع حركة إسراعهم الخارجية، إذ «قال أبو عبيدة: أي يُسْتَحَثُّونَ إليه، كأنَّه يحثُّ بعضهم بعضاً أو يحثّهم كبيرهم ويسوقهم، أو الطمع في الفاحشة»[3]. فالحركة هنا تصوّر سرعة قدوم القوم المنحرفين إلى لوط عليه السلام، ظنّا منهم أنهم سيصيبون بداره ضالّتهم الآثمة، وفي ذلك إيعاز إلى قوّة تمكّن تلك الجريمة الشنعاء من غرائزهم المنحطّة، لدرجة حرصهم الشديد على الاعتداء والتحرّش بكلّ شخص ذَكَر لمجرّد سماعهم بحلوله قريتهم، حتى وأن لم يشاهدوه.

ومما يشي بسرعة الحركة في هذا الخطاب القصصي الإشارة إلى المرسلين بصيغة المفرد: (**وَلا تُخْزُونِ فِي ضَيْفِي**)، فكأنما تخفّف الأداء من صيغة الجمع ليزيد في إيقاع سرعة الصورة، فـ«الضيف ههنا قائم مقام الأضياف، كما قام الطفل مقام الأطفال. في قوله تعالى: (أَوِ الطفل الذين لَمْ يَظْهَرُواْ على عَوْرَاتِ النِّسَاء)؛ النور:31، ويجوز أن يكون الضيف مصدراً فيستغنى عن جمعه كما يقال: رجال صوم»[4].

إن جزع لوط عليه السلام وغمّه سرعان ما ينجليان، ويغيّران من طبيعة الموقف السردي، بمجرّد أن طمأنه المرسلون وأبلغوه أمر الله فيهم. ويجيء الملفوظ السردي (**فَأَسْرِ بِأَهْلِكَ بِقِطْعٍ مِنَ اللَّيْلِ**)، موحيا ببداية النهاية من خلال فاء التعقيب، التي تقتضي تعجيل

1 - البيضاوي، أنوار التنزيل وأسرار التأويل، ج 3، ص 142.
2 - ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج6، ص 47.
3 - ينظر: الآلوسي، روح المعاني، ج 12، ص 105.
4 - الرازي، مفاتيح الغيب، ج 18، ص 28.

الفعل والإنجاز دونما تباطؤ أو تراخ. واقتضت سرعة الصورة أن يضرب موعد الخروج من القرية ليلا دونما انتظار للصباح.

ومن القرائن الدالّة على سرعة الحركة قوله تعالى: (**إِنَّهُ مُصِيبُهَا مَا أَصَابَهُمْ**)، فأتى بلفظ اسم الفاعل (**مُصيبُها**) الدالّ على أن هلاكهم أمر يقيني محسوم، فنستشفّ منه معنى سرعة إنفاذ قضاء الله فيهم. وقد أورد الزمخشري في قوله تعالى: (**إِنَّ مَوْعِدَهُمُ الصُّبْحُ أَلَيْسَ الصُّبْحُ بِقَرِيبٍ**) أن لوطا «قال لهم: متى موعد هلاكهم؟ قالوا: الصبح، فقال: أريد أسرع من ذلك. فقالوا: (أَلَيْسَ الصبح بِقَرِيبٍ)»[1]، ورأى سيد قطب: أن هذا غرض هذا السؤال «إنعاش نفس لوط بعد ما ذاق، لتقريب الموعد وتأكيده»[2]. وجميع ذلك يعزّز حركة السرعة التي تميّز الصورة في هذا الخطاب.

ومثلما تتابعت المشاهد في حركة سريعة، أتى مشهد الحسم بين الحق والباطل سريعا أيضا فقد بغتتهم الصيحة مصبحين، بمجرّد أن انقضى الليل، ودمّرت قريتهم عن آخرها، وصار عاليها سافلها، وأمطرهم الله بحجارة من سجيل، لقد جرى كلّ ذلك كلمح البصر: ﴿فَلَمَّا جَاءَ أَمْرُنَا جَعَلْنَا عَالِيَهَا سَافِلَهَا وَأَمْطَرْنَا عَلَيْهَا حِجَارَةً مِنْ سِجِّيلٍ مَنْضُودٍ (82) مُسَوَّمَةً عِنْدَ رَبِّكَ وَمَا هِيَ مِنَ الظَّالِمِينَ بِبَعِيدٍ (83)﴾.

وأخيرا نودّ أن نضيء ملمحا استرعى انتباهنا ونحن نمعن التدقيق في تحسّس صورة إهلاك قوم لوط، ذلك أن الأداء في عبارة (**جَعَلْنَا عَالِيَهَا سَافِلَهَا**) الذي يحيل إلى العقاب، جاء منسجما مع سلوك أولئك القوم الآثم، الذي قلب سلم القيم الأخلاقية والاجتماعية، وقلب الفطرة الإنسانية رأسا على عقب، فكان الجزاء من جنس العمل، وذلك صنيع بديع لا ينأى عن سمة الإعجاز، تفرّد به الأداء القرآني عموما والجانب القصصي منه بخاصّة. وهذا مما نقدّر أنه بعد فني حيوي في منهج التصوير القرآني.

---

1 - الكشاف، ج 2، ص 392.

2 - في ظلال القرآن، مج 4، ص 1915.

ولذلك نظائر كثيرة اطّردت في هذا الخطاب، منها قوله تعالى في سياق تصويره لإهلاك فرعون: ﴿فَأَتْبَعَهُمْ فِرْعَوْنُ بِجُنُودِهِ فَغَشِيَهُم مِّنَ الْيَمِّ مَا غَشِيَهُمْ﴾، طه: 78، فقد لاءم التعبير القرآني ما بين عرض صورة الغرق، وبين حال الظلم الشديد الذي تمادى فيه فرعون وأتباعه حتى غرقوا فيه مثلما غرقوا في البحر؛ فكان الغرق غرقين: غرق في سوء العمل، وغرق في سوء العاقبة والجزاء، لتنسجم الواقعة السلوكية مع الواقعة العقابية في أداء بديع.

ب- الصورة الحركية البطيئة:

وعلى غرار الصور السريعة، يتراءى تباطؤ الحركة في صور عديدة أخرى حفل بها الخطاب القصصي القرآني، يقول أحد الدارسين متملّيا جمال الحركة في قوله تعالى: ﴿وَإِذِ اعْتَزَلْتُمُوهُمْ وَمَا يَعْبُدُونَ إِلَّا اللَّهَ فَأْوُوا إِلَى الْكَهْفِ يَنشُرْ لَكُمْ رَبُّكُم مِّن رَّحْمَتِهِ وَيُهَيِّئْ لَكُم مِّنْ أَمْرِكُم مِّرْفَقًا﴾، الكهف: 16: «فههنا حال انسياب يُجسّم الرحمة، وهو انسياب يفضي إلى اتساع لطيف، في مساحة الرحمة، والمضارعة تعضد مشهد البطء الذي يناسب وجود الرحمة في كلّ حال وموقف»[1]. لقد استلزم طول مدّة بقائهم في الكهف بسط مقدار عظيم من الرحمة التي اقتضت حركة وئيدة بطيئة رفقا ولطفا بهم بداعي دفع الجزع عن أفئدتهم والحيلولة دون أن يسري الخوف إليها.

وينطوي قصص سيّدنا إبراهيم ﷺ على هذا النمط من التصوير، في سياق تلك التأملات الكونية في ملكوت السماوات والأرض التي انتهت بإبراهيم إلى اليقين، وهو ما يمكن أن ينسحب عليه مفهوم بيان النصبة لدى الجاحظ، لذلك نحبّذ أن نتوقّف عند جانب من وقائعه، حتى نتبيّن دواعي فتور السرعة وأسرار قلّة حدّتها. قال الله تعالى في سورة الأنعام: ﴿وَكَذَلِكَ نُرِي إِبْرَاهِيمَ مَلَكُوتَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَلِيَكُونَ مِنَ الْمُوقِنِينَ (75) فَلَمَّا

1 - أحمد ياسوف، دراسات فنية في القرآن الكريم، ص 191.

جَنَّ عَلَيْهِ اللَّيْلُ رَأَى كَوْكَبًا قَالَ هَذَا رَبِّي فَلَمَّا أَفَلَ قَالَ لَا أُحِبُّ الْآفِلِينَ (76) فَلَمَّا رَأَى الْقَمَرَ بَازِغًا قَالَ هَذَا رَبِّي فَلَمَّا أَفَلَ قَالَ لَئِنْ لَمْ يَهْدِنِي رَبِّي لَأَكُونَنَّ مِنَ الْقَوْمِ الضَّالِّينَ (77) فَلَمَّا رَأَى الشَّمْسَ بَازِغَةً قَالَ هَذَا رَبِّي هَذَا أَكْبَرُ فَلَمَّا أَفَلَتْ قَالَ يَا قَوْمِ إِنِّي بَرِيءٌ مِمَّا تُشْرِكُونَ (78) إِنِّي وَجَّهْتُ وَجْهِيَ لِلَّذِي فَطَرَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ حَنِيفًا وَمَا أَنَا مِنَ الْمُشْرِكِينَ (79) ﴾

تصوّر لنا هذه الآيات الحكيمة في وتيرة بطيئة متراخية مشهدا إيمانيا حاسما قاد الخليل إبراهيم إلى اليقين بوحدانية الله، وقد اقتضى ذلك البطء تصوير المنطق الحجاجي البرهاني، الذي صدر عنه الخليل ﷺ في عملية الاستدلال على ربوبية الله تعالى وألوهيته أمام قومه المنغمسين في مستنقع الشرك والوثنية، و لم يتجلّى البرهان دفعة واحدة، بل تأدّى إليه في هدوء وتؤدة، عبر مراحل ثلاث نوضّحها من خلال الجدول الآتي:

مراحل الحِجاج الإبراهيمي	المقدمات الحجاجية (الفرض الجدلي)	الملاحظة	النتيجة الحجاجية	الإيحاء الحجاجي
المرحلة الأولى	مشهد الكوكب (الحجة الأولى)	أفَـل (صغير)	لَا أُحِبُّ الْآفِلِينَ	إثارة الشكّ والشبهة
المرحلة الثانية	مشهد القمر بازغا (الحجة الثانية)	أفَـل (كبير)	لَئِنْ لَمْ يَهْدِنِي رَبِّي لَأَكُونَنَّ مِنَ الْقَوْمِ الضَّالِّينَ	تعاظم الشكّ وزلزلة المعتقد الوثني
المرحلة الثالثة	مشهد الشمس بازغة (الحجة الثالثة)	أفَـلَت (أكبر)	يَا قَوْمِ إِنِّي بَرِيءٌ مِمَّا تُشْرِكُونَ (78) إِنِّي وَجَّهْتُ وَجْهِيَ لِلَّذِي فَطَرَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ حَنِيفًا وَمَا أَنَا مِنَ الْمُشْرِكِينَ (79)	إقامة الحجة باليقين التامّ

وإنعام النظر في هذه الوقفات الحجاجية الثلاث التي تنطلق من تأمّلات إبراهيم ﷺ الكونية يدرك أنها تشترك في حقل دلالي واحد وهو حقل الظواهر والأجرام الفلكية، وذلك وفاقا لما نبغ فيه قوم إبراهيم الخليل ﷺ من علم بالنجوم أو ما يقترب مما نصطلح عليه في هذا العصر بعلم الفلك، وحتى موقفه الحجاجي الذي أفحم الملك نمروذ بالبرهان الدامغ توسّل بحركة الفَلَك: ﴿... قَالَ إِبْرَاهِيمُ فَإِنَّ اللَّهَ يَأْتِي بِالشَّمْسِ مِنَ الْمَشْرِقِ فَأْتِ بِهَا مِنَ الْمَغْرِبِ فَبُهِتَ الَّذِي كَفَرَ وَاللَّهُ لَا يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ (258) ﴾.

ويقتضي منطق الحجاج الانتقال من مقدّمة إلى نتيجة جزئية، لتغدو هذه النتيجة مقدّمة ثانية يتعزّز بها موقف الحِجاج، وهكذا. ولا يتسنّى الانتهاء إلى أيّ نتيجة إلا من خلال ملاحظة نرصدها مع كلّ مرحلة من مراحل الحِجاج التي تأسّس عليها، ليفضي الأمر إلى إيحاءات مرحليّة تتضمّن مقرّرات تبليغية وإيمانية. ويرد التكرار البلاغي لتعزيز صورة الحركة البطيئة، ومن ذلك: (**رأى**)، (**بازغا**)، (**أفل – أفلت – الآفلين**)، (**هذا ربّي**)، فالصورة ليست ثابتة أو جامدة، وإنما تتحرّك في بطء، استجابة لمقتضى حِجاجي.

وقال الله تعالى في سياق آخر: ﴿قَالُوا حَرِّقُوهُ وَانْصُرُوا آلِهَتَكُمْ إِنْ كُنْتُمْ فَاعِلِينَ﴾، الأنبياء:68، بعد أن سلك إبراهيم الخليل مع قومه مسلك المحاجّة، ودمغهم بسلطان البرهان العقلي الساطع «أجمعوا رأيهم لما غُلبوا بإهلاكه؛ وهكذا المبطل إذا قُرعت شبهته بالحجة وافتضح، لم يكن أحد أبغض إليه من المحقّ. و لم يبق له مفزع إلا مناصبته، كما فعلت قريش برسول الله ﷺ حين عجزوا عن المعارضة»[1]، فجاء الوعيد بصيغة المبالغة في الحرق (**حرِّقوه**)، بمعنى حرقا متلِفا[2].

وترسم هذه الصيغة صورة رغبتهم في التنكيل بجسده الشريف مما يستلزم التلبُّث وتوخّي البطء حتى يكون وقع العقاب أكثر إيلاما له، وأدعى لالتذاذهم بمشهد تعذيبه،

1 – الكشاف، ج3، ص 126.

2 – الطاهر بن عاشور، التحرير والتنوير، ج 17، ص 105.

بحيث تأكله النار شيئا فشيئا، وأتى تضعيف الراء ليوحي صوتيا بثقل حركة التبطئة، فضلا عن كونه صوتا تكراريا، وهذا بخلاف لو قالوا مثلا: أحرِقوه، لكان فيه إيحاء بسرعة الحركة، لأن النار تلتهم سريعا ما يُلقى فيها، فقد صوّر لنا التعبير القرآني من خلال هذه الصيغة فظاعة جرمهم أبلغ تصوير.

ونقع على نحو هذه الصيغة في سورة طه، إذ يقول الله تعالى: ﴿...وَانْظُرْ إِلَى إِلَهِكَ الَّذِي ظَلْتَ عَلَيْهِ عَاكِفًا لَنُحَرِّقَنَّهُ ثُمَّ لَنَنسِفَنَّهُ فِي الْيَمِّ نَسْفًا (97)﴾. وذلك في سياق توبيخ موسى للسامري وتقريعه على اتخاذ العجل إلها أثناء غيابه، «والتحريق: الإحراق الشديد، أي لنحرّقنّه إحراقا لا يدع له شكلا. وأراد به أن يذيبه بالنار»[1]، ويوحي التحريق أيضا هنا بمعنى ثقل الحركة التي تقوّيها حركة فعل آخر اقترن به (**لَنَنْسِفَنَّه**)، لتؤدّي صيغتا المبالغة هاتان موقف العبرة الدينية المنوط بهما، وهو بيان أن العجل المتّخذ إلها لا يقوى على دفع الأذى عن نفسه، فلا تزال النار تأتي عليه عضوا عضوا وهو جامد بلا حراك. ولا تزال أشلاؤه تتناثر رمادا في اليمّ، وهو لا يملك لنفسه ولا لغيره نفعا أو ضرّا.

ونستشعر بطء الحركة النفسية لدى موسى عليه السلام وهو يعاين بإنكار عقلي مشاهد الأفعال الثلاث المنكرة في ظاهرها التي قام بها العبد الصالح، من دون أن يملك أدنى تفسير لها، سيما أنه اضطرّ إلى قبول شرطه بالصبر عن سؤاله، ليظفر بصحبته ويفيد من علمه اللدني الذي خصّه الله به، وتصوّر هذه الحركة البطيئة الآيات (71 - 82) من سورة الكهف. ويمكننا تحليل هذه الصورة بتقصّي ملامحها الدالّة على بطء الحركة النفسية لدى موسى من خلال الجدول التوضيحي الآتي:

1 - المصدر نفسه، ج 16، ص 300.

أفعال الخضر	إنكار موسى	مؤاخذة الخضر	اعتذار موسى
الفعل الأول: خرق سفينة المساكين	**أَخَرَقْتَهَا لِتُغْرِقَ أَهْلَهَا لَقَدْ جِئْتَ شَيْئًا إِمْرًا**	**أَلَمْ أَقُلْ إِنَّكَ لَنْ تَسْتَطِيعَ مَعِيَ صَبْرًا**	**لَا تُؤَاخِذْنِي بِمَا نَسِيتُ وَلَا تُرْهِقْنِي مِنْ أَمْرِي عُسْرًا**
الفعل الثاني: قتل الغلام	**أَقَتَلْتَ نَفْسًا زَكِيَّةً بِغَيْرِ نَفْسٍ لَقَدْ جِئْتَ شَيْئًا نُكْرًا**	**أَلَمْ أَقُلْ لَكَ إِنَّكَ لَنْ تَسْتَطِيعَ مَعِيَ صَبْرًا**	**إِنْ سَأَلْتُكَ عَنْ شَيْءٍ بَعْدَهَا فَلَا تُصَاحِبْنِي قَدْ بَلَغْتَ مِنْ لَدُنِّي عُذْرًا**
الفعل الثالث: إقامة الجدار بالقرية التي أبى أهلها تضييفهما	**لَوْ شِئْتَ لَاتَّخَذْتَ عَلَيْهِ أَجْرًا**	**هَذَا فِرَاقُ بَيْنِي وَبَيْنِكَ سَأُنَبِّئُكَ بِتَأْوِيلِ مَا لَمْ تَسْتَطِعْ عَلَيْهِ صَبْرًا**	

نلحظ أن كلّ فعل قام به الخضر لقي لأوّل وهلة إنكار موسى، لأنه تسرّع وبنى حكمه على مقتضى ظاهره العقلي، ولكنه سرعان ما يلتمس العذر من العبد الصالح بمجرّد أن يؤاخذه بأنه لا يقوى على التزام الصبر. فتعجّله في إنكار تلك الأفعال الذي اقتضى رغبته الشديدة في معرفة دواعي الخضر إلى القيام بها؛ يصوّر تلك الحركة النفسية البطيئة التي كان يجدها في داخله ويجهد لأن يسرّع من وتيرتها، فيجد شرط العبد الصالح بالصبر عن السؤال حائلا يترصّده في كلّ مرّة، إلى أن استنفد جميع الأعذار التي تسوّغ استمرار اتباع العبد الصالح قصد الإصابة من علمه.

ويتوسّل الأداء في تصوير حركة البطء باصطناع فعل واحد جاء في صيغتين: الأولى (**تستطع**) حينما خفي على موسى عليه السلام تأويل تلك الأفعال، والثانية (**تسطع**) بعدما علمها، فحذف تاء الاستفعال من الفعل، وذُكر في ذلك: «إنما خصّ بالتخفيف للإشارة إلى أنه خفّ على موسى عليه السلام ما لقيه ببيان سببه»[1]. وكأن إثبات التاء

1 – الآلوسي، روح المعاني، ج 16، ص 14.

انسجم مع ما كان يجده موسى من ثقل بطّأ من وقع الأفعال في نفسه، كما انسجم حذفها أيضا مع زوال ذلك الثقل الذي صاحب استغرابه بعد انكشاف الأمر.

بيد أن هناك من طرح تعليلا آخر بالذهاب إلى «أن المقام في الآية الأولى مقام شرح وإيضاح وتبيين، فلم يحذف من الفعل. وأما الآية الأخرى، فهي مقام مفارقة و لم يتكلّم بعدها بكلمة وفارقه فحذف من الفعل»[1]، فدلّت التاء المحذوفة في الموضع الثاني على تلك الحركة النفسية البطيئة التي كان يجدها موسى مع كلّ فعل قام به الخضر. ولكن ذلك البطء سرعان مازال بمجرّد أن اطلع على سرّ تلك الأفعال.

ولا نطمئن أخيرا للموقف القائل إن المخالفة بين الصيغتين جاءت للتفنّن تفاديا لإعادة لفظ بعينه مع وجود مرادفه[2]، لأن هدف التعبير القرآني أسمى من أن يراعي بعد التفنّن مادام كلّ حرف موضوعا لقصد معيّن، ولا يرد بشكل اعتباطي[3]، ثم إن مقولة الترادف ضمن الأداء القرآني تعدّ إشكالا سجاليا، إذ لا تزال الآراء تتجاذبها بين منتصر لها مقرٍّ بمشروعيتها، ومنكر يتحرّج منها ويرى فيها قدحا في خصوصية الإعجاز القرآني.

ونرتئي ونحن نتحدّث عن بلاغة الصورة الحركية وجمالياتها في الخطاب القصصي القرآني، أن نشير إلى نمط من الحركة الذي يتصل بالإشارة، فقد عدّ الجاحظ بيان الإشارة ضمن أقسام البيان وعدّها ظهيرا للفظ، فقد تكون «باليد وبالرأس وبالعين والحاجب والمنكب إذا تباعد الشخصان وبالثوب وبالسيف وقد يتهدّد رافع السوط والسيف فيكون ذلك زاجرا ومانعا رادعا ويكون وعيدا وتحذيرا»[4] وكثيرا ما تداولت

1 – فاضل صالح السامرائي، بلاغة الكلمة في التعبير القرآني، ص 19.

2 – الطاهر بن عاشور، التحرير والتنوير، ج 16، ص 15.

3 – فاضل صالح السامرائي، بلاغة الكلمة في التعبير القرآني، ص 11، والتعبير القرآني، ص 75 وما بعدها.

4 – الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 77.

العرب الحكمة القائلة: «ما لي أراك تقدّم رجلا وتؤخّر أخرى»، في مقام التدليل على الحيرة والتردّد، ليجري الكلام مجرى الاستعارة التمثيلية[1].

وهناك دراسة توصّل منها صاحبها إلى أن التأثير الناجم عن الرسالة يجيء بنسبة من 7 % المجرى الصامت، وبنسبة 38 % مما يطرأ على المجرى الصائت من ظواهر التنغيم ودرجة الصوت، وبنسبة 55 % من المجرى التصويري الحركي[2]. فدلّ ذلك على أننا نعمد إلى الاستعانة بالصورة الحركية في جانب كبير من مواقفنا التعبيرية.

يمكن حصر ضربين من الصور الحركية، فمنها ما هو فطري لا قبل بمحاكاته، وقد تجلّى في ستة معان هي: البهجة والحزن والاشمئزاز والخوف والغضب والدهشة، وضرب آخر يتخلّق لدى الشخص بالاكتساب إما بالمحاكاة والتقليد، وإما بالدربة والمراس كالغمز بطرف العين، وإشارات شرطي المرور، وإشارات التواصل لدى الصم والبكم[3].

وهناك مزيّتان لورود الحركات الجسمية في الخطاب القرآني«أوّلهما فضلها في أداء المعنى وتشخيصه، وثانيهما ارتفاع الكلام إلى طبقة الفصاحة»[4]. ومن نماذج ذلك قوله تعالى بشأن مريم العذراء عليها السلام وهي تواجه قومها بمولودها: ﴿فَأَشَارَتْ إِلَيْهِ قَالُوا كَيْفَ نُكَلِّمُ مَنْ كَانَ فِي الْمَهْدِ صَبِيًّا﴾، مريم: 29. فكانت حركة الإشارة أبلغ من الإفضاء الكلامي، وفي هذا إيحاء إلى أن إشارتها كانت كافية للتدليل على عظمة الله وقدرته التي تجلّت في معجزة عيسى عليه السلام، ولذلك عدّ ابن المقفّع الإشارة من الوجوه التي تتأدّى منها

1 - الجرجاني، دلائل الإعجاز، 132، و 134.

2 - مهدي أسعد عرار، الصورة الحركية وأثرها في الإبانة، أعمال مؤتمر جامعة فيلادلفيا الدولي الثاني عشر حول (ثقافة الصورة في الأدب والنقد)، عَمّان، 2008، ص 46.

3 - المرجع نفسه، ص 46.

4 - المرجع نفسه، ص 60.

البلاغة[1]. ومن ذلك أيضا قوله تعالى: ﴿فَأَقْبَلَتِ امْرَأَتُهُ فِي صَرَّةٍ فَصَكَّتْ وَجْهَهَا وَقَالَتْ عَجُوزٌ عَقِيمٌ﴾، الذاريات:29. فالمقصود بصكّها لوجهها أنها ضجّت وضربت بيدها على وجهها كما هي حال النساء عند التعجُّب من أمر تستهولنه[2].

ومن الصور الحركية الإشارية كذلك قوله تعالى واصفا موقف العجز والحيرة الذي انتاب قوم إبراهيم ﷺ: ﴿ثُمَّ نُكِسُوا عَلَى رُءُوسِهِمْ لَقَدْ عَلِمْتَ مَا هَؤُلَاءِ يَنْطِقُونَ(65)﴾، الأنبياء: 65. ههنا صورة حركة الرأس الخفيض المتطامن، ذلك أن سياق الآية الكريمة يوحي أن مساءلة إبراهيم الخليل المفحِمة «أفضت إلى ولوجهم في باب الحيرة ورجع النظر وإطراق في التفكير، وللمرء أن يتصوّر حال من لا حجّة له حين يُساءَل فيُفحَم فيغرق في التفكير والتنقير والتأمّل، إخال أن حركة رأسه ستكون على الهيئة المرسومة آنفا، المنبئة عن ارتكاسه، وأوّل خاطر ورد على نفوسهم أن هؤلاء لا ينطقون»[3].

فترد هنا الإشارة ضمن هذا الموقف الحجاجي لتشي بلحظة تجلّت فيها الفطرة في نفوس قوم إبراهيم ﷺ لبرهة قصيرة غالبا، إلا أن وقعها كان ثقيلا على أنفسهم، بعد أن سألهم بمنتهى الحكمة والذكاء سؤالا قطع لهم بالبرهان الدامغ منافذ التخبّط والادّعاء، و لم تكن لهم من إجابة سوى هذه الإشارة التي تجلّت في صورة حركية موحية.

1 – الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1، ص 116.

2 – البحر المحيط، ج8، ص 138، والشوكاني، فتح القدير، ض 1407.

3 – مهدي أسعد عرار، الصورة الحركية وأثرها في الإبانة، أعمال مؤتمر جامعة فيلادلفيا...، ص 60.

الفصل الثاني:

بؤر الإدراك الحسّي للصورة وسماتها الفنية في الخطاب القصصي القرآني

القسم الأول: أنماط الصورة باعتبار بؤر الإدراك الحسّي

تمهيد:

يعَدّ الإدراك الحسّي للموضوع الجمالي أوّل مراحل التجربة الفنية، وذلك بوساطة الحواس الخمس، ليقوم المخُّ بعد ذلك بترجمة الموجات الحسية إلى مُدرَكات عقلية، لتتجلّى ثانية في صورة انفعالات وأحاسيس، ومن هنا تتبدّى قيمة تلك الحواس التي تكشف عن قدرة في الإحساس الجمالي، فلا ندرك جمال الأشكال والألوان، وعذوبة الأنغام وإيقاعات الأصوات، وعبق الروائح من دون الحواس المؤدّية له[1].

لقد خاطب القرآن الكريم في الإنسان كافّة قدراته وملكاته: العقل ووظائفه والقلب وخطراته والحسّ وبؤره. ومن هنا أشاد البارئ في محكم تنزيله بقيمة الحواسّ الخمس التي حبا بها خلقه من بني البشر – على غرار البهائم والدوابّ – وارتبط كلّ نوع منها بمغزى ديني معيّن؛ فقد جاء ذكر السمع والبصر مقترنا بسياق امتنانه عزّ وجل بنعمه على عباده، مصداقا لقوله تعالى: ﴿وَاللَّهُ أَخْرَجَكُمْ مِنْ بُطُونِ أُمَّهَاتِكُمْ لَا تَعْلَمُونَ شَيْئًا وَجَعَلَ لَكُمُ السَّمْعَ وَالْأَبْصَارَ وَالْأَفْئِدَةَ لَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ﴾، النحل: 78. وكذا قوله تعالى: ﴿وَلَا تَقْفُ مَا لَيْسَ لَكَ بِهِ عِلْمٌ إِنَّ السَّمْعَ وَالْبَصَرَ وَالْفُؤَادَ كُلُّ أُولَئِكَ كَانَ عَنْهُ مَسْئُولًا﴾، الإسراء: 36.

ولازمت حاسة الذوق مجازيا غالبا مواضع السخط والنقمة والعذاب، تقريعا للمكذّبين والمخالفين وإزراء وتهكّما بهم، يقول جلّ من قائل في سورة الصافات: ﴿إِنَّكُمْ لَذَائِقُو الْعَذَابِ الْأَلِيمِ (38)﴾. وربّما يكون في ذلك إيعاز إيحائي لما قد يفوّته من جاراهم على نفسه من طيب المذوقات وألذّها في الآخرة، فيكون وقع الحسرة والندم أشدّ في نفوسهم وأمكن.

1 – عيد سعد يونس، التصوير الجمالي في القرآن الكريم، ص 83.

وقد ندَر ذكر حاسّة الشم في نصّ الوحي، و لم ترد في حدود استقصائنا إلا في موضع وحيد سنأتي على الإلمام به من سورة يوسف. وقد عزا أبو حيان الأندلسي سبب عدم ذكر المشمومات ضمن نصّ الوحي في سياق تفسيره لقوله تعالى: ﴿حَتَّى إِذَا مَا جَاءُوهَا شَهِدَ عَلَيْهِمْ سَمْعُهُمْ وَأَبْصَارُهُمْ وَجُلُودُهُمْ بِمَا كَانُوا يَعْمَلُونَ﴾، فُصّلت: 20؛ إلى انتفاء التكليف في حاسّة الشمّ، وضعفها قياسا إلى سائر الحواسّ الأخرى[1]. فلم يجعل الشرع الشمّ طرفا في معادلة الأحكام الفقهية، بحيث يقتضي إباحة أو حظرا أو ندبا أو كراهة ونحوها، ولعلّ مردّ ذلك إلى أنه حاسة لا إرادية، خلافا للبصر أو السمع أو الذوق أو اللمس التي بوسع الإنسان أن يتحكّم فيها بشكل إرادي.

وجاء اللمس والمسّ في نصّ الوحي وفق دلالتهما الحقيقية أحيانا، وباستعمالات مجازية وكنائية غالبا، أثرت حقل الدلالة القرآنية وأخصبته وأتاحت له الانفتاح على آفاق تأويلية، وأكسبته المزيد من الإيحاءات المختلفة الأبعاد، و لم يخرج اللمس في جميع حالاته وسياقاته عن معنى الاتصال والمباشرة المتحقّقين بين شيئين، بصرف النظر عن طبيعتهما مادية كانت أم معنوية، فتنجم عن ذلك استجابة حسية تعكس حقيقة أو إن شئنا قيمة لمسية معيّنة تؤدّي موقفا إدراكيا محدّدا.

تتعدّد بؤر إدراك الصورة الفنية رغم إلحاح الكثير على الجانب البصري، لكن الإدراك الحسّي لدى الإنسان يشمل جميع ما حباه الله به من حواس تمكّنه من التكيّف مع الواقع المادي والمجرّد معا، ولا يرتبط بالمرئي فحسب، وقد ناقش هذه القضية النقاد الغربيون والعرب على السواء، فيرى محمد زغلول سلام أن أنواع التعبير الفني في الأدب، كالتصوير والموسيقى امتزجت، مما أتاح للأديب أن يوحي بمعانيه في أشكال من التعبير متوسّلا بشتى الانفعالات والأحاسيس المتصلة بالبصر والسمع والشم واللمس[2].

---

1 - البحر المحيط، ج7، ص 471.

2 - محمد زغلول سلام، النقد الأدبي الحديث، أصوله واتجاهات رواده، ص 6.

أما "جويو" فيصف قيمة التعبير الشمي مشبّها القصيدة الجميلة – بصرف النظر عن طبيعة مضامينها – برائحة الورد أو السوسن، ويعزو هذا النمط من الإحساس إلى خبراتنا الخاصة السابقة[1]. وحينما نتحدّث عن تنوّع بؤر الإدراك فإننا قطعا نومئ إلى أنماط الصور البصرية والسمعية والذوقية والشمية واللمسية والحرارية والمعنوية (المجرّدة). ولعلّ هذا الجانب من الدراسة أن يندرج ضمن المنهج النفسي[2].

ومن هنا فإن بلاغة القرآن الكريم لا تقف عند حدّ تصوير الحواس البشرية، وآثارها في إدراك المحسوسات في الحياة، وإنما تذهب أبعد من ذلك حينما يضطلع الأداء بتصوير الظواهر المعنوية من قيم خلقية ومواقف دينية كالعبادات والعقائد تصويرا حسيا في كثير من الآيات، ومن شواهد ذلك قوله تعالى: ﴿اللَّهُ نَزَّلَ أَحْسَنَ الْحَدِيثِ كِتَابًا مُتَشَابِهًا مَثَانِيَ تَقْشَعِرُّ مِنْهُ جُلُودُ الَّذِينَ يَخْشَوْنَ رَبَّهُمْ ثُمَّ تَلِينُ جُلُودُهُمْ وَقُلُوبُهُمْ إِلَى ذِكْرِ اللَّهِ... ﴾، الزمر: 23. فقد جعل جلود المؤمنين تتصف من حلاوة الإيمان بالقشعريرة، ثم لا يلبث أن يطرأ عليها اللين والرقة والخشوع.

1 – ينظر: المرجع نفسه، ص7.

2 – علي الغريب محمد الشناوي، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2003، ص 30.

المبحث الأوّل: الصورة البصرية

للإدراك البصري أثر بالغ وخطير في تحريك المتلقّي، وتوجيه محور انتباهه، ذلك أن العين تعدّ الأداة الحيوية للإحساس بالجمال الطبيعي والفني، والإلمام بإيحاءاته، وأغلب الصور المجازية الناجحة تتوسّل بما يتأدّى إلى العين، فالبصر هو أول مداخل وعي العالم الخارجي، وبذلك يكون النص الأدبي المثالي ما يركّز على المرئيات كأساس لفهم الجمال، عوضا عن الإيغال في متاهات التجريد[1].

لقد مرّ بنا في ما مضى من قصص كثير من الصور البصرية، مثل صورة عرش ملكة سبأ والصرح الذي خالته مبنيا على الماء، وكذا صورة شقّ البحر لموسى، حيث لاحظنا أن إدراك بعد الغرابة كان بوساطة المشاهدة العيانية، ولا بأس أن نتوقّف لدى صور أخرى تحيل إلى هذا النمط الإدراكي، الذي نلحظه أيضا في الصور التي ترتدّ إلى العالم الغيبي والعالم الحسّي، حيث يعرض لنا الخطاب القصصي القرآني ضمن سورة البقرة صورة شاخصة عن بقرة بني إسرائيل التي أُمروا بذبحها:

﴿ . . . قَالُوا ادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّنْ لَنَا مَا هِيَ قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ لَا فَارِضٌ وَلَا بِكْرٌ عَوَانٌ بَيْنَ ذَلِكَ فَافْعَلُوا مَا تُؤْمَرُونَ (68) قَالُوا ادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّنْ لَنَا مَا لَوْنُهَا قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفْرَاءُ فَاقِعٌ لَوْنُهَا تَسُرُّ النَّاظِرِينَ (69) قَالُوا ادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّنْ لَنَا مَا هِيَ إِنَّ الْبَقَرَ تَشَابَهَ عَلَيْنَا وَإِنَّا إِنْ شَاءَ اللَّهُ لَمُهْتَدُونَ (70) قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ لَا ذَلُولٌ تُثِيرُ الْأَرْضَ وَلَا تَسْقِي الْحَرْثَ مُسَلَّمَةٌ لَا شِيَةَ فِيهَا قَالُوا الْآنَ جِئْتَ بِالْحَقِّ فَذَبَحُوهَا وَمَا كَادُوا يَفْعَلُونَ (71) ﴾.

تتراءى لنا في غمرة لجاجة بني إسرائيل حول البقرة المأمور بذبحها كي يضرب القتيل ببعضها ليقوم ويفضح القاتل، بعد أن جهدوا لأن يدفعوا عن أنفسهم وزر دمه؛ أقول: تتراءى صورة بصرية، ولا ريب في أن مؤشّرات إدراكها ضمن الخطاب هي:

---

1 - أحمد ياسوف، دراسات فنية في القرآن الكريم، ص 119.

– بيان السنّ: (**بقرة لا فارض ولا بكر عوان بين ذلك**)، وإدراك السن لا يتأتّى إلا من خلال رؤيتها ومعاينة حجمها وهيئتها الفيزيولوجية. وقد توخّى الأداء تعيين سنّها من خلال نفي وصفين بحرف "لا" الذي قد يؤدّي «إفادة إثبات وصف ثالث هو وسط بين حالي ذينك الوصفين مثل ما في هذه الآية بدليل قوله: (**عَوَانٌ بَيْنَ ذَلِكَ**)»[1]، وذلك كقوله تعالى: ﴿الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ﴾، النور: 35.

– بيان اللون: (**صفراء فاقع لونها تسرُّ الناظرين**)؛ وقد ركّز الأداء ضمن هذه الصورة البصرية على البعد اللوني، وهنا دون شكّ لم يكن اللون هو المقصود بذاته، وإنما القيمة اللونية التي وجّهها التعبير القرآني توجيها جماليا صرفا، ذلك أن اللون الأصفر في العادة يحيل إلى معان سلبية كالذبول بالنسبة إلى أوراق النبات، والسقم بالنسبة إلى وجه المريض، والمساءة بالنسبة إلى موقف الخزي والفضيحة. وقد أومأ التعبير القرآني إلى ما يتصل بدلالته السلبية في موضع آخر من قوله تعالى:﴿ وَلَئِنْ أَرْسَلْنَا رِيحًا فَرَأَوْهُ مُصْفَرًّا لَظَلُّوا مِنْ بَعْدِهِ يَكْفُرُونَ ﴾، إذ أن «اصفرار الزرع بعد اخضراره يدلّ على يبسه، وكذا السحاب يدلّ على أنه لا يمطر، والريح على أنها لا تلقّح»[2].

ولكن قد يندّ اللون الأصفر عن ذلك ليحيل أحيانا إلى قيم إيجابية، من ذلك أنه يغدو علامة لنضج بعض الثمار مثلا، كما اكتسى هذا اللون قيمة روحية، إذ أولت العديد من الديانات عناية خاصة به، واتخذت له دلالات رمزية، فربطته ببعض الطقوس والشعائر الدينية، فقد كان لونا مقدّسا في الصين والهند، فضلا عن أن الكنيسة استخدمته

1 – التحرير والتنوير، ج1، ص 550.

2 – القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، ج 16، ص 449.

في اللوحات المقدّسة في شكل خلفيات من أوراق الشجر الذهبية، ولصلة اللون الأصفر بالشمس والضوء استخدمه المصريون القدامى رمزا لإله الشمس حسب معتقدهم[1].

وجاءت صفرة البقرة الفاقعة هنا باعثة على السرور الذي يُعدّ «حالة نفسانية تعرض عند حصول اعتقاد أو علم أو ظن بحصول شيء لذيذ أو نافع»[2]. فغدا سرور النظر إذن مظهرا من مظاهر الإحساس بالألوان الذي يقتضي تحقّق ضوابط يرتدّ بعضها إلى «عوامل داخلية في جسم الإنسان وتركيب أجهزة الإحساس فيه، وبعضها يعود إلى عوامل خارجية منها مقدار الضوء الواصل إلى العين، وطول موجته، وزاويته، ولونه»[3].

– اقتران الوصف الوظيفي بالوصف الشكلي: (**لا ذَلُول تُثِيرُ الأَرْضَ وَلا تَسْقِي الْحَرْثَ مُسَلَّمَةٌ لا شِيَةَ فيها**). لقد أمعن الأداء في التخييل البصري لهذه البقرة من حيث وصف الوظيفة المسخّرة لها، التي تداخلت مع الوصف الشكلي (لاَّ شِيَةَ فِيهَا)، ومعناها كما بيّنه الزمخشري: «لا لمعة في نقبتها من لون آخر سوى الصفرة، فهى صفراء كلها حتى قرنها وظلفها. وهي في الأصل مصدر وشاه وشيا وشية، إذا خلط بلونه لوناً آخر، ومنه ثور موشّى القوائم»[4]. فالوصف الشكلي أدلّ على بصرية الصورة من الوظيفي.

وتحديد هذه المؤشّرات جاء في غاية الدقّة، كي يتناسب وما بدر من بني إسرائيل من تعنّت ولجاجة، «ولو امتثلوا الأمر وذبحوا أيّ بقرة كانت لحصل المقصود، لكنهم شدّدوا على أنفسهم فشدّد الله عليهم»[5]. ومن هنا جاء الإلحاح على البعد البصري ضرورة لا مناصّ منها. وتشي صيغةُ الاستقبال في (إنه يقول) التي اطّردت ثلاث مرات بدلالة استحضارِ الصورة[6]، مما يعضد البعد البصري في إدراك البقرة المأمور بذبحها.

---

1 – أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، ط.2 ، 1997، ص 193.

2 – مفاتيح الغيب، ج 3، ص 111.

3 – المرجع السابق، ص 91.

4 – الكشاف، ج 1، ص 180.

5 – القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، ج 2، ص 181.

6 – إرشاد العقل السليم، ج 1، ص 111.

ومن الصور البصرية التي يحفل بها الخطاب القصصي القرآني صورة الفتية داخل الكهف، وحركة الشمس الدائمة التي لا تتخلّف أشعّتها عن ملامسة كلّ جوانبه في مشهد ملؤه الحبور ينبئ بالحياة الدؤوبة التي تسري في أجسادهم، وكأنّ لسان حال الصورة يقرّر أن ذلك المشهد معجزة دالّة على قدرة البارئ، أسبغ لطائفها عليهم طوال مدّة لبثهم فيه رحمة بهم. قال تعالى: ﴿وَتَرَى الشَّمْسَ إِذَا طَلَعَتْ تَزَاوَرُ عَنْ كَهْفِهِمْ ذَاتَ الْيَمِينِ وَإِذَا غَرَبَتْ تَقْرِضُهُمْ ذَاتَ الشِّمَالِ وَهُمْ فِي فَجْوَةٍ مِنْهُ ذَلِكَ مِنْ آيَاتِ اللَّهِ مَنْ يَهْدِ اللَّهُ فَهُوَ الْمُهْتَدِ وَمَنْ يُضْلِلْ فَلَنْ تَجِدَ لَهُ وَلِيًّا مُرْشِدًا ۞ وَتَحْسَبُهُمْ أَيْقَاظًا وَهُمْ رُقُودٌ وَنُقَلِّبُهُمْ ذَاتَ الْيَمِينِ وَذَاتَ الشِّمَالِ وَكَلْبُهُمْ بَاسِطٌ ذِرَاعَيْهِ بِالْوَصِيدِ لَوِ اطَّلَعْتَ عَلَيْهِمْ لَوَلَّيْتَ مِنْهُمْ فِرَارًا وَلَمُلِئْتَ مِنْهُمْ رُعْبًا ۞﴾، الكهف: 17، 18.

لقد توسّل التعبير القرآني في تصوير المشهد بخطاب بصري «لغير معيّن. والمعنى: يرى من تمكنه الرؤية»[1]، وهذا نمط من الأداء لا يجري مجرى الحقيقة، وهو شائع في كلام العرب، ومنه قول الأعشى:

وَتَرى لَهُ ضُرّاً عَلى أَعدائه وَتَرى لِنعمَتِه عَلى مَن نالَها
أَثَراً مِنَ الخَيرِ المُزَيِّنِ أَهلَهُ كَالغَيثِ صابَ بِبَلدَةٍ فَأَسالَها[2]

إذا لا يخاطب الشاعر ولا يسند الرؤية لشخص معيّن، وإنما القصد هو تثميّر الطاقات الحسية الحيوية للإدراك البصري قصد تمكين صورة فتك الممدوح بخصومه وقهره لهم، وصورة أثر جوده العظيم على من حظي به. ولعلّ ذلك ما توخّاه الأداء القرآني، إذ أن الرؤية ههنا من قبيل تخييل عظمة المشهد بغية وصل النبي ﷺ المخاطَب بالوحي نفسيا وذهنيا، وليس حسّيا بأجواء ذلك الحدث الغابر، ومن خلاله التأثير في متلقّي الخطاب وإقناعه بإفضاءاته التبليغية.

1 - التحرير والتنوير، ج 15، ص 278.

2 - الأعشى، الديوان، تح. محمد محمد حسين، مؤسّسة الرسالة، بيروت، ط. 7، 1403هـ، 1983، ص247.

ويتعزّز البعد البصري لهذه الصورة من خلال عبارة (لو اطَّلعت عليهم)، بعد أن وصف حالهم وهم رقود ليكشف عن بعد مثير في هيئتهم يبعث على الذعر والرعب، لدرجة ألا يتمالك الناظر إلى حالهم نفسه، فيلوذ بالفرار فزعا مما شاهد. وهذا صنيع أشبه بما يعرف اليوم في مجال صناعة السينما بالمؤثّرات البصرية – على غرار المؤثّرات السمعية – حيث ينتقي المخرج بعناية فائقة تنمّ عن مهارة عالية وبراعة فنية الجانب المثير والحاسم من المشهد السينمائي، كي يسلّط الضوء عليه متوسّلا بتقنيات تصويرية تراعي خصوصية الصورة وخلفيتها وظلالها وكمية إضاءتها ولمعانها وتدرُّجاتها ومدى تناسق ألوانها، وهيئة الموضوع المصوّر وحركته وزاوية تصويره؛ وكلّ ذلك لغايات ودوافع تأثيرية جمالية، محاولة منه لاستمالة المشاهد وخلق حالة من التشويق الممزوج بالقلق والتوتّر لديه، بغية حمله على التزام موقف فني أو أيديولوجي أو اجتماعي أو نفسي معيّن.

ومن الصور البصرية أيضا تلك التي يلحُّ عليها موقف التكليف بالرسالة بين الله تعالى وموسى، ثم الاستدلال على ألوهية الخالق وربوبيته أمام فرعون وملئه، ثم التحدّي الذي حدث بين موسى والسَحَرَة، ومما يلفت الانتباه ذلك التنويع الذي طال توصيف مشهد المعجزة مع كون الحدث واحدا؛ فتارة يضرب عن ذكر الهيئة التي آلت إليها العصا مكتفيا بتشبيه اهتزازها بحركة الجان، وتارة أخرى يذكر أنها صارت ثعبانا، وتارة أخرى يبيّن تحوّلها إلى حيّة. ويمكن توضيح الأمر وفق الجدول الآتي:

السورة	مشهد المعجزة	مبصر المعجزة	موقف المعجزة
الأعراف	فَأَلْقَى عَصَاهُ فَإِذَا هِيَ ثُعْبَانٌ مُبِينٌ (107)	فرعون وملؤه	الاستدلال على صدق الرسالة
الأعراف	وَأَوْحَيْنَا إِلَى مُوسَى أَنْ أَلْقِ عَصَاكَ فَإِذَا هِيَ تَلْقَفُ مَا يَأْفِكُونَ (117)	السحرة	تحدّي السحرة
طه	فَأَلْقَاهَا فَإِذَا هِيَ حَيَّةٌ تَسْعَى (20)	موسى	التكليف بالرسالة
طه	وَأَلْقِ مَا فِي يَمِينِكَ تَلْقَفْ مَا صَنَعُوا إِنَّمَا صَنَعُوا كَيْدُ سَاحِرٍ وَلَا يُفْلِحُ السَّاحِرُ حَيْثُ أَتَى (69)	السحرة	تحدّي السحرة
الشعراء	فَأَلْقَى عَصَاهُ فَإِذَا هِيَ ثُعْبَانٌ مُبِينٌ (32)	فرعون وملؤه	الاستدلال على صدق الرسالة
الشعراء	فَأَلْقَى مُوسَى عَصَاهُ فَإِذَا هِيَ تَلْقَفُ مَا يَأْفِكُونَ (45)	السحرة	تحدّي السحرة
النمل	وَأَلْقِ عَصَاكَ فَلَمَّا رَآهَا تَهْتَزُّ كَأَنَّهَا جَانٌّ وَلَّى مُدْبِرًا وَلَمْ يُعَقِّبْ يَا مُوسَى لَا تَخَفْ إِنِّي لَا يَخَافُ لَدَيَّ الْمُرْسَلُونَ (10)	موسى	التكليف بالرسالة
القصص	وَأَنْ أَلْقِ عَصَاكَ فَلَمَّا رَآهَا تَهْتَزُّ كَأَنَّهَا جَانٌّ وَلَّى مُدْبِرًا وَلَمْ يُعَقِّبْ يَا مُوسَى أَقْبِلْ وَلَا تَخَفْ إِنَّكَ مِنَ الْآمِنِينَ (31)	موسى	التكليف بالرسالة

وليس من ريب في أن مقتضى الإعجاز البياني رتّب شتى الهيئات المذكورة ووجَّه تنوُّع أدائها حسب مقام الخطاب، فجاء تشبيهها بالجان مقترنا بحركة الاهتزاز مرّتين، وورد وصفها بأنها حيّة تسعى في سياق مشاهدة موسى لتلك المعجزة لأوّل مرّة في موقف تكليم الله تعالى له قصد تكليفه بالرسالة، لذلك لم يشر إلى ما يكون من أذاها وخطرها، وجاء ذكر الثعبان المبين مرّتين مراعيا لمقتضى حال الترهيب والتخويف في أفزع ما يكونه الأمر، لأن إبصار المشهد اقتصر على فرعون وملئه، وهم الذين اشتدّت سطوتهم على الناس وأرهقوهم ذلّة وقهرا.

ولما دبّر فرعون موقف التحدّي بحشر السحرة تلافى التعبير القرآني بيان الهيئة التي انقلبت إليها العصا، مقتصرا على إيراد الفعل (**تلقَف**) للدلالة على فعل التهامها عصيّ السحرة، والتلقّف معناه «المبالغة في اللقف وهو الابتلاع والازدراد»[1]. ولعلّ سبب ذلك يرتدّ إلى أن هيئتها عُلِمت سَلفا لدى فرعون، ويُفهم ضمنيا أن السحرة أيضا أُعلموا بها، ولكن غلبة فعلها وشدّة شراستها هي ما ركّز عليه الأداء في هذا الموقف لأنه مقام تحدّ عظيم دحر به موسى كيدهم، فكان فرقانا مبينا بين المعجزة وبين السحر.

وقد حاول الزمخشري أن يقف عند سرّ اختلاف اللفظ القرآني في توصيفها قائلا: «أمّا الحية فاسم جنس يقع على الذكر والأنثى والصغير والكبير. وأمّا الثعبان والجانّ فبينهما تناف: لأنّ الثعبان العظيم من الحيّات، والجانّ الدقيق. وفي ذلك وجهان: أحدهما أنها كانت وقت انقلابها حيّة تنقلب حيّة صفراء دقيقة، ثم تتورّم ويتزايد جرمها حتى تصير ثعباناً، فأريد بالجان، أوّل حالها، وبالثعبان مآلها. الثاني: أنها كانت في شخص الثعبان وسرعة حركة الجان»[2]. وتتضح من خلال هذا التوجيه التأويلي أبعاد الوصف البصري الذي جاء في منتهى الدقّة، إذ بيّن كيف أن الأداء أتى ضمن كلّ مقام على ملمح معيّن من تلك المعجزة، مما يشي ببراعة مراعاة مقتضى الحال، ذلك أن الموقف الديني هو ما يضبط ملامح شتى الأوصاف المذكورة لمعجزة العصا.

ويطّرد ضمن أغلب المواضع القصصية المصوّرة لهذه الصورة البصرية لفظ (**فإذا هي**) ليشير إلى عنصر المفاجأة، وما يليها جملة فجائية تتضمّن إخبارا بما ترتّب على الإلقاء[3]. واقتران إذا الفجائية بفاء التعقيب دلّ على أن هذه المعجزة تراءت حقيقة ماثلة للأبصار في مفاجأة سريعة، خلافا لإفك السحرة الذين توسّلوا بحيل وخيالات بصرية مخادعة، فكان عنصر المفاجأة في سحرهم من قبيل التضليل والتمويه.

---

1 - التحرير والتنوير، ج9، ص 49.

2 - الكشاف، ج3، ص 60.

3 - البحر المحيط، ج6، ص 221، و ينظر: ج4، ص 363.

المبحث الثاني: الصورة السمعية

مرّ بنا أن الصورة الفنية قد تجيء أحيانا سمعية توحي بما يتأدّى إلى الأذن ويخالجها من أصوات ذات تردّدات وأحجام وأوصاف شتى، ولسنا نريد هنا بالصورة السمعية ما يتعلّق بالاشتغال اللساني أو بالدراسة الصوتية في بحث الأصوات اللغوية، وإنما نمط الصور الفنية الذي يُدرك بحاسة السمع. وبما أن السمع أيضا مناط التكاليف الشرعية، ولا يقلّ أهمية وخطورة عن البصر، فلم يخل الخطاب القصصي القرآني من صور سمعية وردت حسبما يقتضيه الموقف الديني لتؤدّي دلالات إيحائية مختلفة، ومنها قوله تعالى: ﴿ وَاتَّخَذَ قَوْمُ مُوسَى مِنْ بَعْدِهِ مِنْ حُلِيِّهِمْ عِجْلًا جَسَدًا لَهُ خُوَارٌ أَلَمْ يَرَوْا أَنَّهُ لَا يُكَلِّمُهُمْ وَلَا يَهْدِيهِمْ سَبِيلًا اتَّخَذُوهُ وَكَانُوا ظَالِمِينَ ﴾، الأعراف: 148، وقوله أيضا: ﴿فَأَخْرَجَ لَهُمْ عِجْلًا جَسَدًا لَهُ خُوَارٌ فَقَالُوا هَذَا إِلَهُكُمْ وَإِلَهُ مُوسَى فَنَسِيَ ۞ أَفَلَا يَرَوْنَ أَلَّا يَرْجِعُ إِلَيْهِمْ قَوْلًا وَلَا يَمْلِكُ لَهُمْ ضَرًّا وَلَا نَفْعًا ۞﴾، طه: 88، 89.

إن ذكر الخُوار الذي يعني صوت الثور وصياحه، يَدلُّ على أن المراد ليس مجرّد العجل بجسده فحسب، وإنما حتى ما يصدر عنه من أصوات مسموعة، بدليل تعقيبه تعالى في كلا السياقين الذي تضمّن استفهاما تعجّبيا إنكاريا من أنه لا يراجعهم كلاما يَعُونَه منه رغم الأصوات التي يصدرها، فضلا عن عجز حيلته، ويقول أبو حيان بشأن هذا التعقيب: «وقد ركز في العقول أن من كان بهذه المثابة استحال أن يكون إلهاً وهذا نوع من أنواع البلاغة يسمّى الاحتجاج النظري وبعضهم يسميه المذهب الكلامي»[1]. وجليّ أن هذا الكلام ينطوي على توجيه بلاغي يتصل بأحد مواقف الحِجاج التي يحفل بها القرآن الكريم، ويثمّرها لتوصيل المقررات الإيمانية التي تعدّ أسسا في بناء العقيدة.

1 - البحر المحيط، ج4، ص 391.

وقد اختلف في طبيعة العجل، فهناك من رجّح أنه كان من لحم ودم، وهناك من نصر القول بأنه كان من تراب، نافيا عنه الروح، ذاهبا إلى أن «خواره وصوته كان بالريح؛ لأنه كان عمل فيه خروقا فإذا دخلت الريح في جوفه خار و لم تكن فيه حياة»[1]. وأورد أبو حيان ما يقترب من ذلك، حيث قال: «لما صنعه أجوف تَحيَّل لتصويته بأن جعل في جوفه أنابيب على شكل مخصوص وجعله في مهبّ الرياح فتدخل في تلك الأنابيب فيظهر صوت يشبه الخوار»[2]، ويحاكي هذا الصنيع الآلات الموسيقية النفخية كالمزمار ونحوه[3].

وقوله: (عجلا جسدا **له خوار**) عوضا عن "يخور" مثلا التي تفيد نسبة الخوار للعجل إذا كان حقيقيا، يشي بدلالة أن هذا الصوت المسند إلى الجسد ليس طبيعيا، بل اصطناعي، لأن الجسد هو الصورة التي لا روح فيها[4]، نحو قوله تعالى بشأن سليمان عليه السلام: ﴿وَأَلْقَيْنَا عَلَى كُرْسِيِّهِ جَسَدًا﴾، ص: 34، فدلّ الأمر على أن العجل لم يكن حقيقيا وإنما كان مصوَّرا في هيئته، وأن الصوت حيلة عمد إليها السامري لمخادعة الأوهام.

وهذا ينمّ عن أن إيمان بني إسرائيل كان مهزوزا، وتفكيرهم كان منحطّا غير ناضج، يؤمن فقط بما هو مادّي ملموس متأتٍّ من قبيل الحواسّ، فقد اتخذوا العجل إلها وبجّلوه لمجرّد أنّ له جسدا يبصرونه وخوارا يسمعونه، حتى وإن لم يفقهوا فحواه. ولهذه الصورة السمعية التي يرسمها الأداء إيحاءات إيمانية من شأنها أن تخز في أداء تعريضي معجز ضمائر مشركي مكّة الذين عكفوا على عبادة أصنام لا تنطق ولا تقوى على شيء وتنبّهها في غمرة ضلالها العقدي. فلم ترد صورة الخوار الصادر عن العجل بشكل اعتباطي، وإنما اقتضاها حال المخاطبين لغرض العبرة الدينية.

---

1 - تفسير القرطبي، ج 14، ص 121.

2 - البحر المحيط، ج 4، ص 390.

3 - التحرير والتنوير، ج 9، ص 110.

4 - المصدر نفسه، ج 8، ص 292.

وتطالعنا صورة سمعية يشبّه بها التعبير القرآني حال المُعرِض عن رحمة الله، الغافل عن آياته بالكلب حين يلهث في سياق قوله تعالى: ﴿وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ الَّذِي آتَيْنَاهُ آيَاتِنَا فَانْسَلَخَ مِنْهَا فَأَتْبَعَهُ الشَّيْطَانُ فَكَانَ مِنَ الْغَاوِينَ ۞ وَلَوْ شِئْنَا لَرَفَعْنَاهُ بِهَا وَلَكِنَّهُ أَخْلَدَ إِلَى الْأَرْضِ وَاتَّبَعَ هَوَاهُ فَمَثَلُهُ كَمَثَلِ الْكَلْبِ إِنْ تَحْمِلْ عَلَيْهِ يَلْهَثْ أَوْ تَتْرُكْهُ يَلْهَثْ ذَلِكَ مَثَلُ الْقَوْمِ الَّذِينَ كَذَّبُوا بِآيَاتِنَا فَاقْصُصِ الْقَصَصَ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ ۞﴾، الأعراف: 175، 176.

تتراصّ في هذا المقطع القصصي مجموعة من الصور الرامزة؛ ففضلا عن صورة الانسلاخ عن الفطرة السليمة والتحوّل إلى مسخ شائه، التي تتصل أكثر ما تتصل بالتجسيد الفني، وصورة الرفع إلى علياء الإيمان المشرق، وصورة الإخلاد إلى الأرض والتمرّغ في أوحال الجحود، وصورة اتباع الهوى التي تعدّ أدخل في الصور الحركية؛ هناك صورة سمعية عن لهاث الكلب اقتضاها مقام التمثيل، وهي ما يهمّنا هنا، حيث إن الأداء الفني «يكشف عن حال أولئك الذين يهيّء الله لهم المعرفة، فيفرّون منها كأنها لم تهيّأ لهم أبدا، ثم يعيشون بعد ذلك هابطين، تطاردهم أنفسهم وأهواؤهم، بما علموا وبما جهلوا، فلا هم استراحوا بالغفلة، ولا هم استراحوا بالمعرفة، فيرسم لهم هذه الهيئة»[1].

إن انتقاء هذه الصفة للمكذّبين بآيات الله «مَثَل في الخسّة والضعة كصفة الكلب في أخسّ أحواله وأذلّها وهي حال دوام اللهث به واتصاله، سواء حُمِل عليه أي شُدّ عليه وهيّج فطرد، أو تُرِك غير متعرِّض له بالحمل عليه. وذلك أنّ سائر الحيوان لا يكون منه اللهث إلاّ إذا هيّج منه وحرّك، وإلاّ لم يلهث، والكلب يتصل لهثه في الحالتين جميعا»[2]. كما بيّن الجوهري حالتي لهاث الكلب في هذه الصورة التشبيهية قائلا: «لأنك إذا حملت على الكلب نَبَح وولّى هارباً، وإنْ تركته شدَّ عليك ونبح، فيُتْعِبْ نفسه مُقبِلاً عليك ومدبِراً عنك، فيعتريه عند ذلك ما يعتريه عند العطش من إخراج اللسان»[3]. ومن

1 - سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 44.

2 - الكشاف، ج 2 ، ص 168.

3 - الجوهري، الصحاح، ج1، ص 292.

هنا نفهم سرّ اختيار الكلب من دون سائر أجناس الحيوانات الأخرى، لأنه يتفرّد بصفة اللهاث المتصل حتى غدا من أخصّ أوصافه.

وجيء بكلمة (يلهث) التي لا يزال وقعها الموحي يتردّد في آذاننا متى نطقنا بها مكرَّرة مرّتين في وضعين مختلفين: وضع الزجر، ووضع الترك، وذلك زيادة في فضح موقف هذا الإنسان المعاند وتشنيعه في أقبح صورة ممكنة. كما أن في تكرار هذه الكلمة دلالة على أن هذه الصورة السمعية المنكَرة تظلّ ملازمة لهذا المخلوق مثلما يلازم الجاحد باطل معتقده وسوء عمله، وإنما جاء تصوير هذه الصورة ضمن «مشهد حي متحرّك، عنيف الحركة، شاخص السمات، بارز الملامح، واضح الانفعالات؛ يحمل كلَّ إيقاعات الحياة الواقعة، إلى جانب إيقاعات العبارة الموحية»[1].

ومن سمات البراعة البيانية تلك المفارقة الجمالية البديعة، إذ يشي الموقف التعبيري بصورة منَفِّرة غاية في التحقير والتقذير، تبعث على الاشمئزاز والامتعاض، بيد أن الأداء الفنّي يضفي عليها طابعا جماليا، ويجعل منها وسيلة لتوصيل القيم والمقرّرات التبليغية، وهذا يقترب إلى حدّ ما مع فكرة الجمال الفني الذي يقابل الجمال الطبيعي، على نحو ما طرح في النقد الفني الحديث، «فقد يكون التقديم جميلا لشيء قبيح طبيعة، فيُعَدّ جمالا فنيا لجمال الصور الشعرية، أو لجمال المشاعر التي يضفيها الشاعر على الشيء القبيح»[2].

وقد ألمح أرسطو إلى الفرق بين الجمال الطبيعي والجمال الفني، حين لاحظ نزوع الإنسان وميله إلى رؤية الموضوعات مصوّرة محكمة التصوير، حتى ولو بدت في الواقع بمنظر قبيح منكَر، نحو تصوير المشاهد الفظيعة التي يستبشعها الطبع وبنفر منها، فالعبرة إذن بإجادة التصوير الفني وبراعته[3]. فتمثُّل الموضوع القبيح أو المأساوي تمثّلا فنيا في الأدب وسائر الفنون، له ما يبرّره متى أحكم جانب التصوير.

---

1 – في ظلال القرآن، مج 3، ص 1396.

2 – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 355. وينظر: ص 388.

3 – أرسطو، فن الشعر، ص 79. وينظر أيضا: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 93، 94.

وإذا كان "محمد غنيمي هلال" يعزو الجمال الفني إلى الذات بما تنطوي عليه من تجارب شعورية وأحاسيس وأخيلة وقيم ذاتية من جهة، وإلى طبيعة العمل الفني نفسه، مما يبعث على الافتتان أو النفور من جهة أخرى[1]. فإن الجانب الأول من هذا التصوّر لا يسوغ في الخطاب القرآني الذي له خصوصية تختلف عن الإبداع الإنسي الذي تدين أدبيته إلى الذات بكلّ إمكاناتها، إذ أن الأمر في الخطاب القرآني يبقى مشروطا في المقام الأول بمقتضى الأغراض الدينية التي يجلّيها في صور فنية بديعة.

وتتكشّف لنا مواقف إهلاك كثير من الأقوام الغابرين كثمود ولئيكة وأصحاب الحجر وقوم لوط انتقاما وعقابا لهم عن صور سمعية تضجّ صياحا إيذانا بأمر الله النافذ فيهم، ووقوع القول عليهم، حيث يصطنع التعبير لفظة (**الصيحة**) التي وردت ستّ مرّات ضمن هذا المعنى في سور هود (الآيتان: 67 و 94)، والحجر (الآيتان: 73و 83)، والمؤمنون (الآية: 41)، والعنكبوت (الآية: 40). ومعنى الصَّيحة العذابُ، وأيضا الغارةُ إذا باغتت القوم، وجاء تذكير الفعل (أخذ) في: (وأَخَذَ الذين ظَلَموا الصيحةُ)، هود: 67، لأَن الصيحة مصدر بمعنى الصِّياحُ، يجوز تأنيثه[2]. والصياح هو الصوت إذا اشتدّ وقوي[3].

ردّد أهل التأويل أقوال متباينة في بيان مصدر الصيحة، فقد ذهب البغوي إلى «أن جبريل عليه السلام صاح عليهم صيحة واحدة فهلكوا جميعا. وقيل: أتتهم صيحة من السماء فيها صوت كل صاعقة وصوت كل شيء في الأرض، فتقطعت قلوبهم في صدورهم»[4]. وذكر أبو حيان رواية عن مشهد الإهلاك فيها ما يشير إلى المنحى الصوتي: «... فلما اشتدّ الضحى أخذتهم صيحة من السماء فيها صوت كلّ صاعقة وصوت كل شيء له صوت في الأرض فقطعت قلوبهم وهلكوا...»[5]. وتحدّث الطاهر بن عاشور عن

---

1 - المرجع السابق، ص 386.

2 - لسان العرب، (مادة صيح)، ج 7، ص 449، والبغوي، معالم التنزيل، ج 4، ص 187.

3 - الأزهري، تهذيب اللغة، ج5، ص 166. والبحر المحيط، ج 5، ص 236.

4 - معالم التنزيل، ج 4، ص 187. وينظر أيضا: تفسير القرطبي، ج9، ص 61.

5 - البحر المحيط، ج 4، ص 334.

الرجفة المذكورة في سورة الأعراف قلا: «فالرجفة اسم للحالة الحاصلة، وقد سماها في سورة هود بالصيحة، فعلمنا أن الذي أصاب ثمود هو صاعقة أو صواعق متوالية رجفت أرضهم وأهلكتهم صعقين»[1].

وتحيل جميع تلك التخريجات التأويلية إلى البعد الصوتي وقيمته في تشكيل تردّدات الصورة السمعية التي بدت مدوّية، فضجّ بها الموضع الذي حلّت به بشكل مهول، لتعلن عن سوء المنقلب الذي آلوا إليه فجأة، وإذ يركّز التصوير في وصف مشهد الإهلاك على الإدراك السمعي، فلعلّ التعبير من قبيل التعريض الإيحائي يريد أن يثمّر الموقف تثميرا فنيا كي يصل الماضي بعصر الوحي ويصيح بمناوئي دعوة النبي ﷺ الذين تمادوا في التكذيب والعناد والشرك بالله تعالى، فحالهم لا يختلف عن أولئك الأقوام.

ويصرّف الأداء القرآني توصيف الظواهر جريا على طريقته في مراعاة مقتضى الحال؛ ونرتئي أن نطلق على ذلك مصطلح المفارقة التعبيرية، ونقصد بها اصطناع أكثر من صيغة لفظية للدلالة على مشهد حكائي واحد، بحسب تنوّع السياق الذي يحكم الخطاب، والغرض الديني الذي يوجّهه. حيث أطلق على هذا الحدث الانتقامي الذي حاق بثمود **الصيحة** (هود) **والرجفة** (الأعراف) **والطاغية** (الحاقّة).

فاختلف اللفظ مع أن الحكاية واحدة، ولا يوجد تعارض أو «منافاة بين ذلك كما زعم بعض الملاحدة، فإن الصيحة العظيمة الخارقة للعادة حصل منها الرجفة لقلوبهم ولعظمها وخروجها عن الحد المعتاد تسمى الطاغية لأن الطغيان مجاوزة الحدّ»[2]. ويقترب ذلك مما أومأ إليه الرازي من أن الصيحة كانت سبباً للرجفة التي أصابت إما الأرض أو أفئدتهم[3]، فالتعبير جاء تارة بذكر السبب وتارة أخرى بذكر المسبّب، فكلّ مناسبة نزول

1 - التحرير والتنوير، ج 8، ص 227.

2 - الآلوسي، روح المعاني، ج 8، ص 165.

3 - مفاتيح الغيب، ج 25، ص 58.

تستدعي ملفوظا توصيفيا ملائما يؤدّي الغرض التبليغي المقصود بدقّة بالغة، مثلما رأينا مع معجزة العصا التي أُشير إلى انقلابها ثعبانا وحيّة وجانا.

ومن اللطائف التعبيرية التي لاحظها الرازي بشأن تصوير هذا المشهد ذِكر (**الدار**) بصيغة الجمع متى قال تعالى: (فَأَخَذَتْهُمُ **الصيحة**)، وذِكرُها بصيغة المفرد متى قال: (فَأَخَذَتْهُمُ **الرجفة**)، على أساس أن الإضافة إلى الجمع يجوز أن تكون إما بصيغة الجمع أو المفرد، إذا ما زال اللبس، وسرّ اختلاف اللفظ يُعزى إلى «أن الرجفة هائلة في نفسها فلم يحتج إلى مهول، وأما الصيحة فغير هائلة في نفسها، لكن تلك الصيحة لما كانت عظيمة حتى أحدثت الزلزلة في الأرض ذكر الديار بلفظ الجمع، حتى تعلم هيبتها والرجفة بمعنى الزلزلة عظيمة عند كل أحد فلم يحتج إلى معظّم لأمرها»[1].

ويقترب النيسابوري من ذلك حينما أضاء هذه المفارقة التعبيرية بالذهاب إلى: «أنه حيث ذُكرت الرجفة وُحِّدت [أي: أُفرِدَت] الدار، وحيث ذكرت الصيحة جمعت، لأن الصيحة كانت من السماء كما في غالب الروايات لا من الأرض كما قيل، فبلوغها أكثر وأبلغ من الزلزلة فقرن كلّ منهما بما هو أليق به فتدبّر»[2]. وصنيع تعبيري كهذا لا يصدر إلا عن مشكاة الوحي التي أنارت إمكانات عجيبة في التناسق الفني.

وينطوي نداء زكريا عليه السلام الذي توجّه به إلى ربّه سائلا إيّاه في منتهى اللباقة والأدب الذرية بعد أن تقدّم به العمر وبلغ من الكبر عتيا، على صورة سمعية بديعة، تختلف كلّيا من حيث هيئتها الصوتية عن الصورة السابقة، نظرا لتباين الموقف التبليغي، فقد قال تعالى: ﴿ذِكْرُ رَحْمَةِ رَبِّكَ عَبْدَهُ زَكَرِيَّا (2) إِذْ نَادَى رَبَّهُ نِدَاءً خَفِيًّا ...﴾، مريم: 3 فههنا حال الرحمة الإلهية المسبغة على هذا النبي الكريم الذي سأل ربّه متوسّلا بنداءٍ صوتُه خفيّ، وإن كان أصل النداء رفع الصوت والجهر به بطلب الإقبال، كقوله تعالى: (رَبَّنَا إِنَّنَا سَمِعْنَا مُنَادِيًا يُنَادِي لِلْإِيمَانِ)، آل عمران: 193، وندى الصوت بُعدُ مذهبه، وفلان أندى

1 - المصدر نفسه، ج 25، ص 58.

2 - ينظر: روح المعاني، ج8، ض 165.

صوتا مني؛ أي: أبعد[1]. وأتى صوت النداء «خفيا لأن زكريا رأى أنه أدخل في الإخلاص مع رجائه أن الله يجيب دعوته لئلا تكون استجابته مما يتحدّث به الناس، فلذلك لم يدعه تضرّعا وإن كان التضرّع أعون على صدق التوجّه غالبا»[2]. ونقدّر أن يقين زكريا كان كافيا في تقوية توجّهه إلى ربّه. فتحوّط خشية أن تشوب دعاءه لوثة الرياء. ولعلّه عليه السلام اضطرّ إلى إخفاء النداء لأن وهن الهرم حال دون الجهر به[3].

وترتدّ علّة جمع التعبير بين كون الدعاء نداءً وخفياً مع أن شرط النداء الجهر، إلى أمرين: أحدهما أنه رفع صوته كأقصى ما يقدر عليه لكن الصوت كان ضعيفاً لضعفه الشديد بسبب الكبر، فأراده نداءً مجهورا، لكنه تجلّى دعاءً خفيا، أما الأمر الثاني أنه لما دعا في الصلاة فقد أجابه الله تعالى فيها، فوجب أن يكون النداء فيها خفياً[4].

إن الصوت في هذه الصورة خفيّ يكاد يحتجب عن مجال الإدراك السمعي، ولكنه قائم مادام مقامه دعائيا، ومما يساعد على التقاط ذبذبات النداء الخفيّ تلك النغمة التي تنساب في حبور بين جنبات الفواصل التي اصطنعها التعبير المعجز، وصاغ جرسها وإيقاعها الصوتي وكيّفها لتخدم الموقف الدعائي الهادئ وظلاله الدينية، وكأننا نستمع إلى صوت حيّ مسجّل رغم ذلك الخفاء الذي ينطوي على إيحاءات روحية ونفسية؛ ذلك أن مقام الدعاء يفترض صلة العبد بربّه متى ألجأته الحاجة وأعوزته الحيلة في شأن ما، إيمانا بنصرته ويقينا في استجابته، كما توحي هذه الصورة بأن زكريا عليه السلام بشر قبل شيء، ويعتريه ما يعتري البشر من مشاعر وعواطف وآمال، فهو يجد ألم افتقاد النسل ويعتصر قلبه حزنا لذلك، وينتابه في الوقت نفسه الرجاء في لطائف رحمة الله تعالى.

---

1 - ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج 5، ص 412. والجوهري، الصحاح، ج6، ص 2506.

2 - الطاهر بن عاشور، التحرير والتنوير، ج 16، ص 62.

3 - مفاتيح الغيب، ج 21، ص 153، والبيضاوي، أنوار التنزيل وأسرار التأويل، ج4، ص 5.

4 - المصدر نفسه، ج 21، ص 153.

المبحث الثالث: الصورة الذوقية

جاء في معجم مقاييس اللغة في معنى الذوق: «الذال والواو والقاف أصل واحد، وهو اختبار الشيء من جهة تطعّم، ثم يُشتقّ منه مجازا، فيقال ذقت المأكول أذوقه ذوقا، وذقت ما عند فلان»[1]، ويكون اختبار المذوقات لأجل تحسّس طعمه من جهة الحلاوة والمرارة والملوحة والحرارة واللذة والألم وغيرها. قال ابن القيّم في بيان مكانة حاسّة الذوق: «والذوق مباشرة الحاسّة الظاهرة والباطنة للملائم والمنافر»[2]، وفي هذا الكلام ما يشي بالبعدين الحسّي والمعنوي في الإدراك الذوقي.

ولا تقتصر حاسة الذوق في اللغة العربية، بل ولا في لغة القرآن الكريم على ما يُستشعَر باللسان من طعم، حيث هناك مواضع قرآنية كثيرة ذكِر فيها الذوق بغير ما يُدرك بالفم، فقد قال الله تعالى: (وذوقوا عذاب الحريق)، الأنفال: 50، وقال: (فَذوقوا العَذاب بما كنتم تَكْفُرون)، آل عمران: 106. وقال تعالى: (هذا فلْيَذوقوه حَميم وغَسَّاق)، ص: 57، وقال: (فأذاقها الله لباسَ الجوعِ والخوفِ بما كانوا يَصْنَعون)، النحل: 112.

فقد جمع بين الذوق واللباس ليشير إلى مباشرة المذوق وإحاطته وشموله، فأفاد الإخبار عن إذاقته أنه حاصل مباشر، فقد نتوقّع الخوف ولا يتحقّق ما نخافه، ويدلّ الإخبار عن لباسه أنه محيط شامل كإحاطة الثياب للبدن. وورد في الأثر أنه ﷺ: (ذاق طعم الإيمان من رضي بالله ربًّا وبالإسلام دينا وبمحمد رسولا)[3]. فبيّن من سبيل الاستعارة المكنية التبعية أن للإيمان طعما يذوقه القلب مثلما يذوق الفم الطعام والشراب.

ولعلّ غرض الخطاب القرآني أن يومئ إلى «الحدّ الأقصى في تحويل المفهوم إلى عنصر محسوس... فاستُعير التذوّق باللسان للعذاب، ليحصل التداخل التام بين الطرفين:

---

1 - ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج2، ص 364.

2 - ابن القيم الجوزية، مدارج السالكين، تح. محمد حامد الفقي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط.2، 1393 - 1973، ج3، ص 87.

3 - صحيح مسلم، كتاب الإيمان، ر. ح: 49.

العاصي والعذاب»[1]. وحتى في الحالات التي يتراءى أن الأداء يصطنع التذوّق ليومئ أحيانا إلى حال النعيم والرحمة، فإنه ضمنيا يجيء ليعزّز سياق الترهيب، نحو قوله تعالى: ﴿وَإِذَا أَذَقْنَا النَّاسَ رَحْمَةً فَرِحُوا بِهَا وَإِنْ تُصِبْهُمْ سَيِّئَةٌ بِمَا قَدَّمَتْ أَيْدِيهِمْ إِذَا هُمْ يَقْنَطُونَ﴾، الروم: 36.

وهكذا غلب الذوق في الطعام والشراب، وانزاح إلى معان ودلالات أخرى تتصل باستشعار اللذة والألم فيما يعرض لنا من تجارب موضوعية، ويلمّ بنا من أحداث بعضها يسرّ وبعضها يسيء. كما ذاع استعمال الذوق في مجال ممارسة شتى الفنون والاستمتاع بها كالموسيقى والغناء والشعر والرسم والنحت والمسرح، بل حتى صار بالإمكان اتخاذ الذوق معيارا تقييميا نحكم به على طراز وأسلوب اختيار الشخصية الرفيعة التي تتبوّأ مكانة مرموقة، فمتى انتابنا إعجاب وافتتان بهندسة بناء، أو طراز زخرفة، أو نمط تأثيث، أو شكل ترتيب الثياب وتناسقه، أو حتى انتقاء مقتنيات بعناية؛ حكمنا على صاحب تلك الشخصية بأنه صاحب ذوق رفيع.

والتذوّق باللسان أعقد أنماط الإدراك الحسّي التي يتحقّق بوساطتها الاتصال بالموجودات الموضوعية الخارجية، نظرا لكونه إحساسا ميكانيكيا كيميائيا، يتطلّب أن تنحلّ المادة في اللسان، لنتعرّف طبيعتها، فإذا كان ممكنا تحسّس المذاق الحامض والمالح والحلو في جوانب اللسان، فإن الإحساس بالمرارة يكون قويا في مؤخّرة اللسان[2].

تعزى جمالية الصور الذوقية إلى التمازج والاختلاط الحادث بين المثير المنبّه الخارجي وجارحة اللسان وما يتميّز به من ليونة، «فإذا كانت الحلاوة فإنها الحسية المُسعِدة في أقصاها، وإذا كانت المرارة فإن المهانة تقترن بالتصوير الذي ينقل صورة من داخل الكيان البشري»[3]. فلا تتحدّد قيمة الشيء المذوق في ذاته، وإنما في تمازجه مع آلة الذوق وإفرازات الفم، وما يترتّب عن ذلك من تفاعل كيميائي.

---

1 – أحمد ياسوف، الصورة الفنية في الحديث النبوي الشريف، دار المكتبي، دمشق، ط.2، 2006، ص 554.

2 – يوسف مراد، مبادئ علم النفس العام، دار المعارف، القاهرة، ط.7، 1965، ص 63.

3 – أحمد ياسوف، الصورة الفنية في الحديث النبوي الشريف، ص 553.

وتتوقّف جمالية الصور الذوقية على حالة الاستجابة لدى المتلقّي الذي يُفتَـرَض أن يكون قد أصاب قدرا من الخبرة السابقة حول الشيء المنبّه الذي يبقى مداره على مبدأي اللذة والألم وما ينطويان عليه من قيم الاستحسان والاستقباح، ليكون الأمر أقوى تأثيرا من الجانب النفسي ومن الجانب التبليغي، ولذلك وجد مصطلح التذوّق ما يسوّغ استخدامه في مجال الأدب على غرار سائر الفنون.

وإذ كانت غاية القرآن الكريم استثارة جميع الوظائف العقلية والحسّية والملكات النفسية والوجدانية التي حبا البارئ بها الإنسان من دون استثناء، فلا غرو أنه يتقصّد تثمير كلّ ذلك في سبيل توصيل مقرّراته الروحية الإيمانية ومقاصده التوجيهية التربوية، بأساليب فنية بديعة، وكأنه يخاطب كلّ جارحة فينا خطابا يراعي خصوصيتها وزاوية صلتها بالبعد الديني، ويحدّد مسؤولياتها التي أُنيطت بتأديتها ما دامت جزءا لا ينفصم عن طبيعة التكليف الشرعي الذي يضبط نظام حياة الإنسان المسلم.

وكذلك كان الحال مع حاسّة الذوق التي صاغ منها الأداء صورا فنية موحية في الخطاب القصصي القرآني، منها الصورة الذوقية التي جاءت لتومئ بحال النعيم العظيم الذي أُعِدّ لآدم عليه السلام في الجنة، ثم الصورة الذوقية التي شكّلت منعطفا حيويا حاسما في حياته، بل في حياة الإنسانية جمعاء، قلب مصيرها من حال الرضا والنعيم إلى حال السخط والشقاء، ومن موقف الطاعة إلى واقع العصيان. فقد جاء في سورة البقرة: ﴿وَقُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ (35) فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ وَقُلْنَا اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَى حِينٍ (36)﴾.

وتشكّلت هاتان الصورتان الذوقيتان المتلازمتان من العناصر الإفضائية التكوينية الآتية: **نعيم الجنة وتسخير جميع لذائذ طعامها لآدم وحواء – نهي الله عن الأكل من الشجرة (الاستثناء) – وسوسة الشيطان وغوايته – معصية آدم وحواء – الإخراج**

من الجنة. وهي عناصر تجعلنا نستحضر تلك الرغبة الحسّية التي أودعها الله في الإنسان إزاء الطعام كشرط بيولوجي لاستمرار بقائه، والاستجابة للذائذه، لأن الاقتيات جبلّة قي الإنسان لا تدوم حياته إلا به، لهذا توخّى العموم في الإذن لهما بقوله (**حَيْثُ شِئْتُمَا**).

وألمح الأداء في سياق سورة البقرة من خلال فعلَي (**الأكل والقرب**) إلى الإدراك الذوقي بشتى أحواله المباحة والمحظورة، ذلك أنه أراد بالأكل من الجنة «من ثمرها لأن الجنة تستلزم ثمارا وهي مما يقصد بالأكل... والرغد وصف لموصوف [محذوف] دلّ عليه السياق؛ أي: أكلا رغدا، والرغد الهنيء الذي لا عناء فيه ولا تقتير»، فلا يعلم ذلك الحال إلا عبر التذوّق. وأما معنى (**ولا تقربا هذه الشَّجَرَةَ**) فهو «ولا تأكلا من الشجرة لأن قربانها إنما هو لقصد الأكل منها، فالنهي عن القربان أبلغ من النهي عن الأكل لأن القرب من الشيء ينشئ داعية وميلا إليه»[1]. فإذا ما ترتّب عن القرب من الشجرة المحظورة الأكل منها، فإن الذوق يترتّب على الأكل.

بيد أن الأداء في السياق السردي لسورة الأعراف قد صرّح بفعل الذوق، حيث قال تعالى: ﴿فَدَلَّاهُمَا بِغُرُورٍ فَلَمَّا ذَاقَا الشَّجَرَةَ بَدَتْ لَهُمَا سَوْآتُهُمَا وَطَفِقَا يَخْصِفَانِ عَلَيْهِمَا مِنْ وَرَقِ الْجَنَّةِ وَنَادَاهُمَا رَبُّهُمَا أَلَمْ أَنْهَكُمَا عَنْ تِلْكُمَا الشَّجَرَةِ وَأَقُلْ لَكُمَا إِنَّ الشَّيْطَانَ لَكُمَا عَدُوٌّ مُبِينٌ (22)﴾. فقد كان الذوق إيذانا بغضب الله الذي اقتضى موقفا حازما كان قدرا محتوما بشأن آدم وحواء، فترتّب عن فعل الذوق وضع مصيري محتوم في تاريخ البشرية.

إن غريزة الطمع والتطلّع للمزيد المركّبة في الإنسان التي استغلّها الشيطان وأغواه من خلالها تأبى إلا أن تلحّ على فضوله في استكشاف مذاق هذه الشجرة المنهيّ عن تناول ثمارها، وكأنّ منطق سلوكه يجري على المثل القائل: «كلّ ممنوع مرغوب فيه»[2]، ولعلّ قصد السياق القرآني من رسم هذه الصورة الذوقية تربوي محض بحيث جعلها

1 – التحرير والتنوير، ج1، ص 431، 432.

2 – وهو من الأمثال التي رصدها ابن عبد ربّه، ينظر: العقد الفريد، تح. عبد المجيد الترحيني، ج 3، ص 14.

«ترمز للمحظور الذي لا بدّ منه في حياة الأرض، فبغير محظـــور لا تنبـــت الإرادة، ولا يتميّز الإنسان المريد من الحيوان المسوق ، ولا يمتحن صبر الإنسان على الوفاء بالعهـــد والتقيد بالشرط»[1]. وكأننا بالصورة تريد أن تلقي في روع المتلقّي من سبيل الإيحـــاء أن الإنسان يتعيّن عليه الالتزام بأوامر المولى سبحانه ونواهيه، وكبح جماح شهواته وتهذيبها حتى يرتقي إلى عالم القيم الروحية، ولا يتردّى في حضيض الغريزة الحيوانية.

كما ألحّت الصورة الذوقية وألقت بظلالها على مشهد عدم تسنّه طعام وشراب الرجل الذي استغرب قدرة الله على إحياء الموتى، لتوحي بآية دالّة على تلك القـــدرة، فأماته الله مائة عام، ثم أحياه قائلا له بنبرة حجاجية برهانية بعد أن ظنّ أنه لبث زمنا يسيرا: ﴿ . . . فَانْظُرْ إِلَى طَعَامِكَ وَشَرَابِكَ لَمْ يَتَسَنَّهْ . . . ﴾، البقرة: 259. فتسنّه الطعام والشراب معناه تَكَرُّجُهما؛ أي: خضرة الفساد التي تعلوهما[2]. والأصل في «التسنّه مأخوذ من السنة أي: لم تغيّره السنون، وأصلها سنهة، أو سنوة من سنهت النخلة، وتسنهت: إذا أتـــت عليها السنون»[3]، وتشي بذلك قرينة السياق في قوله تعالى: (قَالَ بَل لَّبِثْتَ مِائَةَ عَامٍ).

وطعام وشراب هذه حاله من التسنّه يُفتَرَض أن يتغيَر مذاقه، ليتّخذ طعمـــا كريها غير سائغ، ولكنهما استجابة لمقتضى آية دالّة على عظمة القدرة الإلهية في إحيـــاء الموتى وبعث بعد مماتهم، ظلاّ محافظين على مذاقهما خلال تلك المدة كلّهـــا، وبـــذلك فالتسنّه يحيل إلى حالة ذوقية ثابتة باقية على حالها، لم يعترها التغيُّر أو آثـــار الـــسنين. فأفادت هذه الصورة الذوقية غرضا دينيا قرّر حقيقة يقينية، وضمّ إعجازا إلى إعجاز.

وترِد في سياق قصصي آخر إشارات سردية فاضحة لسلوك بني إسرائيل المخزيّ مع موسى عليه السلام، ربطها الأداء التعبيري بصور ذوقية اقتضاها موقف الامتنان الإلهي بمـــا أسبغ عليهم من لذائذ الطعام، فقال تعالى: ﴿وَظَلَّلْنَا عَلَيْكُمُ الْغَمَامَ وَأَنزَلْنَا عَلَيْكُمُ الْمَنَّ

1 - في ظلال القرآن، مج 1، ص 76.

2 - لسان العرب، ج6، ص 404، وج 12، ص 61، 62.

3 - الشوكاني، فتح القدير، ص 179.

وَالسَّلْوَى كُلُوا مِنْ طَيِّبَاتِ مَا رَزَقْنَاكُمْ وَمَا ظَلَمُونَا وَلَكِنْ كَانُوا أَنْفُسَهُمْ يَظْلِمُونَ ۞ وَإِذْ قُلْنَا ادْخُلُوا هَذِهِ الْقَرْيَةَ فَكُلُوا مِنْهَا حَيْثُ شِئْتُمْ رَغَدًا وَادْخُلُوا الْبَابَ سُجَّدًا وَقُولُوا حِطَّةٌ نَغْفِرْ لَكُمْ خَطَايَاكُمْ وَسَنَزِيدُ الْمُحْسِنِينَ ۞ فَبَدَّلَ الَّذِينَ ظَلَمُوا قَوْلًا غَيْرَ الَّذِي قِيلَ لَهُمْ فَأَنْزَلْنَا عَلَى الَّذِينَ ظَلَمُوا رِجْزًا مِنَ السَّمَاءِ بِمَا كَانُوا يَفْسُقُونَ ۞ وَإِذِ اسْتَسْقَى مُوسَى لِقَوْمِهِ فَقُلْنَا اضْرِبْ بِعَصَاكَ الْحَجَرَ فَانْفَجَرَتْ مِنْهُ اثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْنًا قَدْ عَلِمَ كُلُّ أُنَاسٍ مَشْرَبَهُمْ كُلُوا وَاشْرَبُوا مِنْ رِزْقِ اللَّهِ وَلَا تَعْثَوْا فِي الْأَرْضِ مُفْسِدِينَ ۞ وَإِذْ قُلْتُمْ يَا مُوسَى لَنْ نَصْبِرَ عَلَى طَعَامٍ وَاحِدٍ فَادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُخْرِجْ لَنَا مِمَّا تُنْبِتُ الْأَرْضُ مِنْ بَقْلِهَا وَقِثَّائِهَا وَفُومِهَا وَعَدَسِهَا وَبَصَلِهَا قَالَ أَتَسْتَبْدِلُونَ الَّذِي هُوَ أَدْنَى بِالَّذِي هُوَ خَيْرٌ اهْبِطُوا مِصْرًا فَإِنَّ لَكُمْ مَا سَأَلْتُمْ...۞﴾، البقرة: 57 – 61.

فتجيء كلمات مثل: **المنّ – السلوى – طيّبات – رَزَقْناكم – كُلُوا – رَغَدا – استسقى – اثنتا عَشْرَة عَينا – مَشرَبَهم – كُلوا وَاشرَبوا من رِزق الله** – لتوحي بسموّ ذوقي كرّم به بني إسرائيل؛ فأما بشأن المنّ والسلوى «فقد قيل: المنّ شيء كالطَّلّ فيه حلاوة يسقط على الشجر، والسلوى طائر، وقيل المنّ والسلوى: كلاهما إشارة إلى ما أنعم الله به عليهم وهما بالذات شيء واحد لكن سماه مَنًّا بحيث أنه امتن به عليهم، وسماه سلوى من حيث أنه كان لهم به التسلّي»[1]، فلعلّ لفظة السلوى مُجترحة من السلوة، لأن في طيبه ما يسلّي عما سواه[2]، كما جمعت لفظة الطيِّبات في هذا السياق قد بين الحلال واللذيذ[3]، وقد مرّ بنا أن الرغد هو الواسع الهنيء الذي لا كدّ فيه، وكلّ ذلك من مأكل ومشرب قد خصّه الله حتما بطيب المذاق.

ولكنّهم قابلوه بإسفاف ذوقي تشي به الكلمات الآتية: (**طعام واحد، بقلها، قثّائها، فومها، عدسها، بصلها**)، فاستبدلوا ما هو أفضل بما هو أقلُّ شأنا، جريا على سجيّتهم المنحطّة التي ضُربت عليها الذلّة والمسكَنة، «مما يوحي بأن فترة الإذلال التي

1 – الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، ج2، ص 614.

2 – البحر المحيط، ج1، ص 364.

3 – القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، ج1، ص 408. وابن عطية، المحرر الوجيز، ج1، ص 131.

قضوها تحت حكم فرعون الطاغية قد أفسدت فطرتهم إفساداً عميقاً. وليس أشدّ إفساداً للفطرة من الذلّ الذي ينشئه الطغيان الطويل، والذي يحطّم فضائل النفس البشرية»[1].

وقد وافق قولهم ﴿يُخْرِجْ لَنَا مِمَّا تُنبِتُ الأَرْضُ﴾ وانسجم مع فطرتهم العليلة المنحَطّة، فهم على الدوام رابضون بأسفل الأرض ناظرون إليه متمرّغون فيه حتى عند التماس لذائذ الطعام، لا ترتفع لهم همّة، في مقابل انسجام إنزال المنّ والسلوى مع علوّ شأن ما أنعم الله به عليهم من طيب المأكل، إذ يحيل الفعل (**أنزلنا**) إلى أفق السماء العلوي الذي كان مصدرا لما تخيّره الله تعالى لهم من طعام أطيب، مما يعدّ أدعى إلى التكريم والتشريف.

وترد الصورة الذوقية في موضع آخر من القصص القرآني لتوحي بقيمة الابتلاء الإلهي لبني إسرائيل واختبار ولائهم وطاعتهم، فهذا طالوت الملك الذي ارتضاه الله لهم يخبرهم بذلك بعد أن نأى بهم عن ديارهم وتجاوزها: ﴿فَلَمَّا فَصَلَ طَالُوتُ بِالْجُنُودِ قَالَ إِنَّ اللَّهَ مُبْتَلِيكُمْ بِنَهَرٍ فَمَنْ شَرِبَ مِنْهُ فَلَيْسَ مِنِّي وَمَنْ لَمْ يَطْعَمْهُ فَإِنَّهُ مِنِّي إِلَّا مَنِ اغْتَرَفَ غُرْفَةً بِيَدِهِ فَشَرِبُوا مِنْهُ إِلَّا قَلِيلًا مِنْهُمْ ... ﴾، البقرة: 249. فدلّ التعبير على أن فحوى هذا الابتلاء شرط يتصل بالبعد الذوقي، ذلك أن معنى (من لَّمْ يَطْعَمْهُ) هو مَن لم يذقه، من طَعِم الشيء، إذا ذاقه[2]، فالطعم ما يؤدّيه الذوق للكشف عن المرارة والملوحة ونحوها[3]، فجعل ولاءهم له معلّقا بعدم الشرب من النهر. فقد أدّت هذه الصورة الذوقية التي توسّلت بأسلوب الشرط مغزى تبليغيا لا يندّ عن الغرض الديني الروحي في الخطاب القصصي القرآني.

---

1 - في ظلال القرآن، مج1، ص 113.

2 - الكشاف، ج1، ص 322.

3 - تفسير القرطبي، ج 1، ص 423.

المبحث الرابع: الصورة الشمّية

من كمال تسوية الخالق للإنسان وتعديله إياه أن ركّب فيه الشمّ، ليستشعر به طبيعة الروائح، وقد تكون الصورة الشمية أقرب من الصورة اللمسية والذوقية إلى الصورة البصرية، إذ يمكن أن يكون مصدر الرائحة أبعد مسافة، ولا يحتاج الشمّ إلى تماس مع الموضوع المشموم[1]. وقد أمكن للطفل أن يميّز أمه ويهتدي إليها عبر رائحتها التي قد لا تلتفت إليها هي ذاتها، وهي حاسّة شديدة الارتباط بالفطرة، ومثيرة للغرائز، لذلك كانت الوسيلة التي تتهدّى الحيوانات من خلالها إلى استطلاع العالم غريزيا.

وقد عُني علي شلق بتحسّس الشمّ في الشعر العربي، وعرفّه قائلا: «الشمّ حصيلة واحدة من الحواس الخمس، وسيلتها الأنف إلى الرئة، فالجهاز العصبي الذي يقوم بعملية التقرير، فيحكم على كلّ نوع من أنواع المشموم»[2]، والروائح مثل الألوان، منها الحارّ و اللطيف والمعتدل، ومنها الرطب والمثير والثقيل وغيرها. ومدار الشمّ أيضا على مبدأي الاستحسان والاستهجان، فهناك الروائح الذكية التي نقبل عليها بأنوفنا ونلتذّ بشذاها، وهناك الروائح الكريهة التي ننفر منها استقباحا لها، وترتدّ قدرتنا في تمييز أنماط الروائح إلى خبرتنا التي أفدناها منذ عهد الصغر والتنشئة الأولى.

يكاد الخطاب القصصي القرآني يخلو مما يحيل إلى مظاهر المشمومات، اللهم إلا إذا استثنينا الموضع الآتي من سورة يوسف الذي يصوّر عاطفة الأبوّة التي اختصمت عليها علامات الفجع الشديد والأمل الموصول، فكانت الرائحة القرينة المؤشّرة على نجاة يوسف عليه السلام والبشارة التي حملها قميصه الملقى على وجه أبيه يعقوب عليه السلام، يقول الله تعالى: ﴿ اذْهَبُوا بِقَمِيصِي هَذَا فَأَلْقُوهُ عَلَى وَجْهِ أَبِي يَأْتِ بَصِيرًا وَأْتُونِي بِأَهْلِكُمْ أَجْمَعِينَ(93) وَلَمَّا فَصَلَتِ الْعِيرُ قَالَ أَبُوهُمْ إِنِّي لَأَجِدُ رِيحَ يُوسُفَ لَوْلَا أَنْ تُفَنِّدُونِ(94) ﴾.

---

1 - أحمد ياسوف، الصورة الفنية في الحديث النبوي الشريف، ص 511.

2 - الشم في الشعر العربي، دار الأندلس، بيروت، ط1، 1981، ص5.

فسّر الآلوسي عبارة: (إني لأجد ريحَ يُوسُفَ) بقوله: «لأشمّ، فهو وجود حاسّة الشم، أشَمَّه الله تعالى ما عبق بالقميص من ريح يوسف عليه السلام من مسيرة ثمانية أيام على ما روي عن ابن عباس»[1]. ولهذا عدّ الرازي أن ما استشعره يعقوب من رائحة يوسف من قبيل الآيات الإلهية التي خُصّ بها: «لأن وصول الرائحة إليه من هذه المسافة البعيدة أمر مناقض للعادة فيكون معجزة... ومعنى: لأجد ريح يوسف أشمّ، وعبّر عنه بالوجود لأنه وجدان له بحاسة الشمّ»[2]. وإيجاد ريحه يوحي بأن فاعلية الشمّ قد ارتقت لدى يعقوب من طور الإدراك الحسّي الذي يعوزه الوعي إلى طور الإدراك اليقيني التام، وقد ناسب ذلك مقام النبوّة، ولئن كانت هذه الرائحة محدّدة ومعلومة لدى الأب، فإنها ليست كذلك بالنسبة إلى المتلقّي، ولكنها جزما رائحة طيّبة ذكية تفوح من بعبد.

وفضلا عن معنى استباق يعقوب للبشارة بنجاة يوسف الذي أدّاه التعبير القرآني، فإن هذه الصورة جاءت فوّاحة بعاطفة الأبوّة التي تظاهرت مع العاطفة الدينية، بل فاقتها في هذه السورة، ويشي بذلك غلبة الإشارة إلى يعقوب بالأب على ذكر اسمه 🕮، فهي عاطفة مفجوعة في فقد هذا الابن الكريم، «وهكذا نجد اللهفة والمشاعر الأبويّة تتجلّى في الرائحة التي لا نعرف كنهها، فكأن كلّ الروائح الطيّبة تقبع في الولد الذي هو ثمرة القلب والوجود»[3]. وهو كما تشي به قرائن السياق أحبّ بنيه إلى فؤاده، ربّما لما علمه من سبيل الوحي من أمر نبوّته وعلوّ شأنه. ولذلك نخمّن أن باعث هذه العاطفة النبيلة لدى يعقوب عليه السلام ليس هوى دنيويا عارضا، وإنما الغرض الديني هو الذي ألحّ عليها إلحاحا في هذا الخطاب. وتذكّرنا هذه الصورة الشمية بريح الجنة التي أومأ إليها النبي ﷺ في قوله: (**ريحُ الولد من ريحِ الجنَّة**)[4]. في إشارة إلى قيمة هذه العاطفة.

---

1 - روح المعاني، ج13، ص 53.

2 - مفاتيح الغيب، ج 18، ص 166.

🕮 - لم يذكر يعقوب باسمه في سورة يوسف سوى ثلاث مرات، بينما أشير إليه بالأبوّة نحوا من ثماني وعشرين مرة.

3 - أحمد ياسوف، الصورة الفنية في الحديث النبوي الشريف، ص 515.

4 - البيهقي، شعب الإيمان، ج7، ص 479 ، ر.ح. 11061، المكتبة الشاملة.

المبحث الخامس: الصورة اللمسية

لا تكاد معجمات العربية تميّز بين اللمس والمسّ تمييزا دقيقا، مما فتح المجال لتداخل المادتين من حيث الضبط والتحديد اللغوي، اللهم إلا إذا استثنيا إشارتها إلى أن اللمس يكون باليد[1]، وهو ما استنام إليه العسكري لما بيّن أن اللمس يكون باليد خاصّة، أما المسّ فيكون باليد وغيرها من حجر وحديد ونحوهما، وليس بالضرورة أن يكون باليد[2].

وقد اطمأنّ إلى ذلك كل من الرازي حينما قرّر أن «اللمس حقيقته المسّ باليد»[3]، والطاهر بن عاشور في تفسيره حينما ذهب إلى أن اللمس هو «الجسّ باليد، ويطلق مجازاً على اختبار أمر لأن إحساس اليد أقوى إحساس، فشبه به الاختبار على طريق الاستعارة كما أطلق مُرادفه وهو المسّ على الاختبار»[4]. ويكتنف ذلك التمييز ضرب من الغموض إذا ما علمنا أن ابن فارس يقتصر على مادة (مسّ) فقط معتبرا أن الميم والسين أصل صحيح يدلّ على جسّ الشيء باليد[5]. وقد بيّن ابن عاشور من جهة أخرى حقيقة المسّ بأنه اتصال حاصل بين جسمين، وهو مجاز في إصابة الشيء وحلوله، وأكثر ما يطلق في إصابة الشرّ والأذى، نحو مسّ الشيطان ومسّ السوء ومسّ الضرّ والبأس ومسّ سقر[6].

وقد غلب في التعبير القرآني إطلاق اللمس على الماديات والمحسوسات، نحو قوله تعالى: ﴿ وَلَوْ نَزَّلْنَا عَلَيْكَ كِتَابًا فِي قِرْطَاسٍ فَلَمَسُوهُ بِأَيْدِيهِمْ لَقَالَ الَّذِينَ كَفَرُوا إِنْ هَذَا إِلَّا سِحْرٌ مُبِينٌ ﴾،

---

1 - الصحاح، ج3، ص 975. ولسان العرب، ج 12، ص 326.

2 - الفروق اللغوية، ص 338.

3 - مفاتيح الغيب، ج 10، ص 91.

4 - التحرير والتنوير، ج 29، ص 227.

5 - معجم مقاييس اللغة، ج5، ص 271.

6 - التحرير والتنوير، ج2، ص 316. وينظر: الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، ج2، ص 604.

الأنعام: 7، كما دلّ على تحقيق فعل اللمس، وكأن اللام توحي باستيفاء ذلك، في حين ذاع استخدام المسّ للدلالة على المعنويات والمجرّدات، مثل قوله تعالى: ﴿إِنَّ الْإِنْسَانَ خُلِقَ هَلُوعًا ۞ إِذَا مَسَّهُ الشَّرُّ جَزُوعًا ۞ وَإِذَا مَسَّهُ الْخَيْرُ مَنُوعًا ۞﴾، المعارج: 19 – 21، وارتبط المسّ أيضا بسياق نفي اللمس، نحو قوله تعالى: ﴿قَالَتْ أَنَّى يَكُونُ لِي غُلَامٌ وَلَمْ يَمْسَسْنِي بَشَرٌ وَلَمْ أَكُ بَغِيًّا﴾، مريم: 20، وحال عدم تحقّقه نحو قوله تعالى: ﴿وَإِنْ طَلَّقْتُمُوهُنَّ مِنْ قَبْلِ أَنْ تَمَسُّوهُنَّ وَقَدْ فَرَضْتُمْ لَهُنَّ فَرِيضَةً فَنِصْفُ مَا فَرَضْتُمْ...﴾، البقرة: 237.

لكلّ إثارة منبّهة للكائن الحيّ وقع لمسي. واللمس حاسة استشعارية تمكّن من إدراك ما يحيط بالأجسام الحيّة. ويقتضي اللمس انعدام الوسيط، فيُكْسَر الحاجز بين الإنسان والشيء، ويغطّي اللمس جسم الإنسان بشكل تامّ، ولا يقتصر على مساحة دون الأخرى، فجميع الأعضاء تضطلع بحاسّة اللمس. ومع ذلك فإن أغلب ما تتأدّى حاسّة اللمس من عضو اليد، فبها ندرك صفات النعومة والملاسة والخشونة والصلابة والرخاوة، فضلا عن النتوءات والخدوش والحرارة والبرودة ودرجاتهما. وفي ذلك يقول أحد الباحثين: «تمدّ حاسة اللمس الإنسان بنعوت تعبيرية كثيرة، فتوافق هذه النعوت المواقف النفسية، فهناك الساخن والبارد، والخشن والناعم، والضاغط والنافر، والمحفور وغيرها»[1].

وقد أورد جويو عن أحد الدارسين أن التعبيرات الدالة على النعوت اللمسية أكثر من تلك التي تحيل إلى النعوت الذوقية، حيث أن «حاسّة اللمس تمدّنا بخمسين نعتا تعبيريا، أما الطعوم وإحساسات الحرارة، فهي تقدّم ثلاثين نعتا تعدّ أكثر النعوت قدرة على التعبير»[2]. ولعلّ هذا الكلام يحيل إلى ما يمكن الاصطلاح عليه بالقيمة اللمسية[3] التي تتميّز

1 – أحمد ياسوف، الصورة الفنية في الحديث النبوي الشريف، ص 529.

2 – جويو، جان ماري، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ص 63.

3 – المرجع السابق، ص 528.

بالتحوّل والتعدّد وقفا لطبيعة الموضوع الملموس ونوعه ونمط الاستجابة الحسية، والإيحاءات النفسية التي يمكن أن تحيل إليها عملية اللمس.

ويتكشّف الخطاب القصصي القرآني عن صور لمسية ومسّية عديدة استدعاها الموقف الديني، من خلال شتى الأغراض التبليغية، فهذا صالح عليه السلام يؤدّي بإخلاص الأنبياء النصح لقومه، ويدعوهم لعبادة الله، محاولا أن يزيح ما رسخ بأوهامهم من اعتقاد وثنيّ فاسد، وفي غمرة عنادهم يؤيّده الله بمعجزة الناقة، فقد قال تعالى ﴿وَإِلَى ثَمُودَ أَخَاهُمْ صَالِحًا قَالَ يَا قَوْمِ اعْبُدُوا اللَّهَ مَا لَكُمْ مِنْ إِلَهٍ غَيْرُهُ قَدْ جَاءَتْكُمْ بَيِّنَةٌ مِنْ رَبِّكُمْ هَذِهِ نَاقَةُ اللَّهِ لَكُمْ آيَةً فَذَرُوهَا تَأْكُلْ فِي أَرْضِ اللَّهِ وَلَا تَمَسُّوهَا بِسُوءٍ فَيَأْخُذَكُمْ عَذَابٌ أَلِيمٌ﴾. الأعراف: 73.

شدّد النبيّ صالح عليه السلام في نهي قومه عن التعرّض للناقة حتى لا يصيبهم غضب الله، قائلا: (وَلَا تَمَسُّوهَا بِسُوءٍ)📖. أي: بشيء من الأذى، وفي ذلك «تنبيه بالأدنى على الأعلى، إذا كان قد نهاهم عن مسّها بسوء إكراماً لآية الله، فنهيه عن نَحرِها وعقرها ومنعها عن الماء والكلأ أولى وأحرى، والمسّ والأخذ هنا استعارة»[1]. وذلك يشي بأن الصورة المسّية ههنا صورة مجازية اقترنت بأسلوب النهي، إذ أفاد فعل المسّ المنهيّ عنه هنا معنى الإلحاق والإصابة، و«هو مقدّمة الإصابة بالشرّ الشامل لأنواع الأذى مبالغة في الزجر»[2]، نظير قوله تعالى: ﴿وَلَا تَقْرَبُوا مَالَ الْيَتِيمِ﴾، الأنعام: 152. وما أدّى معنى المبالغة في النهي أيضا مجيء لفظة (سوء) نكرة[3].

وتعترضنا ضمن الخطاب القصصي القرآني صورة مسّية أخرى، في سياق تعجّب مريم العذراء من أمر الله تعالى القاضي بحملها وإنجابها لعيسى عليه السلام، الذي اقتضى نفيها

📖 – وقد اطّردت هذه العبارة أيضا في سورة هود (الآية: 64)، وسورة الشعراء (الآية: 156).

1 – البحر المحيط، ج4، ص 332.

2 – روح المعاني، ج8، ص 163. وينظر: تفسير أبي السعود، ج 3، ص 242.

3 – أبو السعود، إرشاد العقل السليم، ج 3، ص 242.

مسّ أيّ إنسان لها مما يؤكّد عفّتها وعذريتها، إذ يقول عزّ من قائل على لسانها: ﴿قَالَتْ أَنَّى يَكُونُ لِي غُلَامٌ وَلَمْ يَمْسَسْنِي بَشَرٌ وَلَمْ أَكُ بَغِيًّا (20)﴾. وهو تساؤل تعجّبي مشروع، مفعَم بدلالات الحيرة والخوف والدهشة، وهي تتلقّف هذه البشارة العظيمة الشأن ولا تكاد تستوعبها، فقد كان وقعُها ثقيلا على نفسها رغم ما يستكنّ خلفها من كرامة وتشريف إلهيين سيعلو بهما شأنها وشأن وليدها المرتقب.

وقد توسّلت هذه الصورة بوسيلة بيانية هي الكناية، إذ «كنّى بالمسّ عن الوطء، كما كنّى عنه: بالحرث، واللباس، والمباشرة»[1]. ولئن ذهب القرطبي إلى أن المسّ في هذا السياق كناية تشمل الحلال والحرام[2]، فإن الزمخشري يقصره على النكاح الحلال، مستشهدا بقوله تعالى: ﴿مِن قَبْلِ أَن تَمَسُّوهُنَّ﴾، البقرة: 237، نافيا أن يكون كناية عن الوطء الحرام أو الزنا، لأنه لا يسوغ أن تراعى فيه الكنايات والآداب[3]. فواضح كيف أنه قد أخضع تأويل هذه العبارة كدأبه إلى التوجيه البياني.

واختار الأداء كلمة (يمسسني) عوضا عن (يلمسني) لأن المسّ كما أومأنا إليه سلفا يقتضي انتفاء حصول اللمس المادّي الذي يكون بمقتضى زواج وغيره، كما اطّرد في كامل الخطاب القرآني. وتطفح هذه الصورة المتجلّية في سياق الاستفهام التعجّبي بمعاني البراءة والشرف والعفّة والحياء التي اتشحت بها شخصية هذه الفتاة المتبتّلة، وقد طهّرها الله واصطفاها على نساء العالمين. فتحرّى الأداء وهو يصف موقف المحاورة هذا صون نزاهتها وعفّتها، دون أن ينال من ذلك قيد أنملة.

كما توحي ببوادر آية من آيات الله التي قضاها في خلق الإنسان، بشكل يناقض السنن الإلهي المألوف، «فهذا الأمر الخارق الذي لا تتصوَّر مريم وقوعه، هيّن على الله...

1 - البحر المحيط، ج2، ص 492.
2 - تفسير القرطبي، ج11، ص 91.
3 - الكشاف، ج3، ص 11.

وأنه أراد أن يجعل هذا الحادث العجيب آية للناس، وعلامة على وجوده وقدرته وحرّية إرادته»[1]. فحقيقة المعجزة – ومولد المسيح عليه السلام لا يخرج عن إطارها – تتجاوز وعي البشر ومنطق تفكيرهم، لذلك كثيرا ما يتلقّفها الأنبياء والرسل بمواقف لا تخلو من تعجّب واستغراب، مثلما كان حال بشارة إبراهيم عليه السلام وأهله بالغلام، وحال موسى عليه السلام حين ألقى عصاه أمام ربّه، وحال تلقّي النبي عليه السلام للوحي لأوّل وهلة.

أما عن الصور اللمسية (باللام) فلعلّنا نجد إحداها حاضرة في سياق الحديث عن المرسلين وهم في ضيافة إبراهيم الخليل، بحيث توقّع أن تصل أيديهم وهي حاسّة اللمس الأساسية، إلى الطعام الذي هُيِّئ لهم حال قدومهم لتناوله، وذلك ظنا منه أنهم بشر، فقد قال الله تعالى في سورة هود: ﴿ . . . فَمَا لَبِثَ أَنْ جَاءَ بِعِجْلٍ حَنِيذٍ (69) فَلَمَّا رَأَى أَيْدِيَهُمْ لَا تَصِلُ إِلَيْهِ نَكِرَهُمْ وَأَوْجَسَ مِنْهُمْ خِيفَةً قَالُوا لَا تَخَفْ إِنَّا أُرْسِلْنَا إِلَى قَوْمِ لُوطٍ (70) ﴾.

يقتضي أكل الطعام في العادة أن تمتدّ اليد إليه أولا مما يستلزم تحسّسه باللمس، غير أن الأضياف هذه المرة لم يكونوا بشرا، لذلك أحجموا عن الطعام لكونهم ملائكة لم تُرَكّب فيهم غريزة الشهوة، وسبب مجيئهم في هيئة الأضياف هو أن يكونوا على ما يحبُّ ويهوى، سيّما أنه كان حريصا على آداب الضيافة مشغوفاً بها[2]. فلم تحصل منهم حركة مدّ الأيدي إلى ما قدُّم إليهم، وانتفى منهم اللمس (**أيديهم لا تصل إليه**)، ليتعطّل بذلك الإدراك الحسّي لعدم توفّر دواعيه وشروطه الذاتية، وإن توفّرت موضوعيا.

لقد أريد لهذه الصورة أن تكون علامة حيوية أتاحت لإبراهيم عليه السلام الذي توقّع لمس الأضياف الطعام التعرّف على هويتهم، بعد أن نكرهم وانتابه خوف منهم، إذ أوحت إليه بهواجس عن مكروه محتمل، لم يكن ليعلم حقيقته وكنهه، وما يبرّر مخاوفه أن عُرْف أهل ذلك العصر كان يقضي أن النازل ببيت متى أضمر موجدة لصاحبه، رأى أن

1 – في ظلال القرآن، مج 4، ص 2306.

2 – مفاتيح الغيب، ج 18، ص 21.

تناول طعام القِرى بمثابة عهد على المسالمة، إذ أن الجزاء على الإحسان بمثله أمر فطري في الإنسان، فمتى أعرض شخص عن قبول معروف، فذلك إيعاز إلى أنه لا يرتجي المسالمة[1]، فصورة اللمس هنا تُعتَبَر من حيث توقّعه في ذهن إبراهيم، لا من حيث وقوعه الفعلي.

ونتحسّس الصورة اللمسية في تجلّيات حرارية متعدّدة حفل بها الخطاب القصصي القرآني، على اعتبار أن حاسّة اللمس مناط استشعار الدرجات الحرارية المختلفة، فيتدرّج مؤشّر الصورة الحرارية في الخطاب القصصي القرآني في درجات متباينة متفاوتة ابتداء من الأكثر حرارة وفورانا ومرورا بالدفء والاعتدال ووصولا إلى البرودة المنعشة واللطيفة، مما يصوّر باقة متنوّعة من الإدراكات الحسّية اللمسية.

فإذا ما تملّينا مشهد سير موسى عليه السلام بأهله ومغادرتهما مدين، تحسّسنا صورتان حراريتان متلازمتان هما البرودة والتدفئة، من خلال رؤيته النار التي ارتجى الانتفاع بجذوة أو شهاب قبس منها، ولقد عبّر الأداء عن رؤية النار بلفظة (**آنَسْتُ**) التي تفيد «الإبصار البيّن الذي لا شبهة فيه... وقيل: هو إبصار ما يؤنَس به. لما وجد منه الإيناس، فكان مقطوعاً متيقّناً، حقّقه لهم بكلمة «**إنّ**» ليوطّن أنفسهم، ولما كان الإتيان بالقبس ووجود الهدى مُترقَّبَيْن مُتَوَقَّعَين، بني الأمر فيهما على الرجاء والطمع، وقال (**لعلّي**) ولم يقطع فيقول: إني (**ءَاتِيكُمْ**) لئلا يعد ما ليس بمستيقن الوفاء به»[2]. فذلك لعمري أحد مظاهر إحكام النظم القرآني البديع الذي يراعي لكلّ موقف وحال ما يلائمهما من الأداء في منتهى الدقّة والبراعة البيانية.

ويتراءى لنا ذلك التصوير الحراري في سورة طه (الآية: 10)، وسورة النمل (الآيتين، 7، 8)، وسورة القصص (الآية: 29)؛ فلئن تستخدم النار وفق درجاتها المعلومة

1 - التحرير والتنوير، ج12، ص 117.

2 - الكشاف، ج3، ص 55.

لأغراض، منها الإحراق والطهي والكيّ والإنارة والتدفئة وغيرها. فإن سياق سرد هـذا المشهد القصصي يشي بوظيفتين لها هما:

– **الإضاءة**: ويبدو أن موسى قد ضلّ الطريق، خلال سيره الذي لم يحدّد التعبير زمنه، ولعلّه كان ليلا، والتعبير: (**أو أَجِدُ علَى النَّارِ هُدًى**)، و(**لَعَلِّي آَتِيكُمْ مِنْهَا بِخَبَرٍ**)؛ يوحي بالحاجة إلى الضوء، أو إلى خبر محتمل لدى النار يمكن أن يهدي إلى السبيل المقصود. كما أن استعمالات الشهاب والقبس والجذوة يمكن أن تكون لغاية الإضاءة في ظلمة الليل.

– **البرودة والتدفئة**: وهي ما يهمّنا هنا إذ يومئ الموقف السردي إلى طقس بارد، وذلك ظاهر من الفعل (**تصطلون**)، بمعنى «تستدفئون وتتسخَّنون بها، وفيه دليل على أنهم أصابهم برد»[1]، لأن الاصطلاء بالنار يعني الاستدفاء بها[2]، مشتقّ من الصلاء وهي النار العظيمة[3]، ولا تكون الرغبة فيه إلا بعد الإحساس بالبرودة. وتوحي هذه الصورة بمروءة نبي الله موسى وحنوّه الشديد على أهله، لأنه خشي عليهم أذى البرد أكثر مما خشيه على نفسه، فلم يقل (لعلّنا نصطلي) مثلا، وذلك ليس بدعا في شخصيته الكريمة، فقد سبق أن هزّته نخوة المروءة المركوزة فيه ودفعته لمساعدة الفتاتين حين سقى لهما من ماء مدين بعد أن شقّ عليهما الأمر، و لم يكن ذاك إلا رفقا بضعفهما وأنوثتهما، فالإيحاء ههنا ذو توجيه تربوي، إذ الغرض تهذيب الطباع وترسيخ إحدى قيم التراحم الإنساني السامية في الحياة الزوجية.

ولما توسّل التعبير القرآني بربط هذه الصورة الحرارية التي تحيل إلى الدفء بأسلوب الرجاء (لعلّي – لعلّكم)، فقد دلّ ذلك على الحاجة الماسّة إلى دفء النار، لدفع

---

1 – روح المعاني، ج 20، ص 73.

2 – تاج العروس، ج 38، ص 435.

3 – تفسير البيضاوي، ج4، ص 155. وتفسير أبي السعود، ج6، ص 273.

البرودة التي يبدو أنها كانت شديدة[1]. ومن جهة أخرى فحتى لو لم يكن بصحبة موسى غير امرأته، فإن خطاب الجمع (**امكثوا – لعلّكم تصطلون – سآتيكم**) إنما اقتضاه مقام الإكرام والتعظيم[2]، ما دام في الموقف إرهاص إلى حدث عظيم هو حدث النبوّة التي قُدّر لها أن تضرب معه عليه السلام موعدا لتكريمه عند تلك النار بالرسالة.

ومن الصور الحرارية التي تحيل إلى الصور اللمسية هناك صورة النار المحرقة، التي صارت بمقتضى آية إلهية بردا وسلاما على جسد سيّدنا إبراهيم الخليل ﷺ، فبعدما أفحم قومه بالبرهان الساطع على فساد معتقدهم متوسّلا بقوّة الحجاج والمناظرة، استشاطوا غيضا لذلك واعتراهم غضب حادّ حدا بهم إلى التعصّب لآلهتهم وأجمعوا أمرهم على مناصبته أشدّ صنوف الإعدام، «وهكذا ديدن المبطل المحجوج إذا قُرِعَت شبهته بالحجّة القاطعة وافتضح لا يبقى له مفزع إلا المناصبة»[3]، وقد استقرّ رأيهم على إحراقه بالنار في أهول صورة وأفظعها كما دلّ عليه قوله تعالى في سورة الأنبياء:

﴿قَالَ أَفَتَعْبُدُونَ مِنْ دُونِ اللَّهِ مَا لَا يَنْفَعُكُمْ شَيْئًا وَلَا يَضُرُّكُمْ (66) أُفٍّ لَكُمْ وَلِمَا تَعْبُدُونَ مِنْ دُونِ اللَّهِ أَفَلَا تَعْقِلُونَ (67) قَالُوا حَرِّقُوهُ وَانْصُرُوا آلِهَتَكُمْ إِنْ كُنْتُمْ فَاعِلِينَ (68) قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَى إِبْرَاهِيمَ (69)﴾.

فجيء بصيغة (**حَرِّقُوهُ**) التي تفيد صرفيا المبالغة في الإحراق، واقتضى السياق إفادتها معنى الإبطاء والتراخي كما رأيناه لدى إلمامنا بالصورة الحركية البطيئة، مما يستلزم سريان حرارة التحريق في جسده الشريف لأقصى زمن ممكن، وذلك ليوحي بمنتهى قسوة قلوبهم، وذكر الراغب الأصفهاني ما يشي بالبعد الحراري لفعل الحرق، حيث قال: «فحَرْق الشيء إيقاع حرارة في الشيء من غير لهيب... والإحراق إيقاع نار ذات لهيب

1 – مفاتيح الغيب، ج 24، ص 156.

2 – البحر المحيط، ج7، ص 53.

3 – أبو السعود، إرشاد العقل السليم، ج6، ص 76.

في الشيء»[1]، وقد مرّ بنا معنى التحريق قي مشهد تدمير موسى للعجل، إذ اقتضى شدّة في الإحراق بحيث لا يبقى لجسده الشريف شكلا[2]. ولنا أن نتخيّل مقدار الحرارة الهائلة التي يقتضيها تحريق هذه هي صفته.

ومن إيحاءات هذه الصورة أن روحها لا زالت تسري في عصر الوحي، فكذلك «كانت قريش تفعل مع رسول الله ﷺ حين دمغهم بالحجّة وعجزوا عن معارضة ما آتاهم به عدلوا إلى الانتقام وإيثار الاغتيال، فعصمه الله»[3]، ويعزّز ذلك ويكمّله الإفضاء القرآني الذي ورد في سياق سورة العنكبوت، حينما تخيّر الأداء أسلوب التعريض من خلال نبرة الغضب والوعيد التي ميّزت حديث إبراهيم إلى قومه بعد نجاته من النار: ﴿وَقَالَ إِنَّمَا اتَّخَذْتُمْ مِنْ دُونِ اللَّهِ أَوْثَانًا مَوَدَّةَ بَيْنِكُمْ فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا ثُمَّ يَوْمَ الْقِيَامَةِ يَكْفُرُ بَعْضُكُمْ بِبَعْضٍ وَيَلْعَنُ بَعْضُكُمْ بَعْضًا وَمَأْوَاكُمُ النَّارُ وَمَا لَكُمْ مِنْ نَاصِرِينَ(25)﴾. فقد بيّن لهم أن مصيرهم (**وَمَأْوَاكُمُ النَّارُ**) سيكون من جنس كيدهم (**فَأَنْجَاهُ اللَّهُ مِنَ النَّارِ**)، وهو مصير كفّار قريش أيضا، ماداموا يقاسموهم موقف العداء مع النبي ﷺ.

وقد استلزمت هذه الصورة الحرارية المحرِقَة، صورة حرارية موازية لها تحيل إلى برودة غير طبيعية جاءت مقترنة بالسلام، وفي ذلك لطف إلهي بإبراهيم ﷺ، وأومأ الرازي إلى الحكمة من أمر الله تعالى النار أن تكون: (**بَرْداً وسلاما على إبراهيم**) ذاهبا إلى أن البرد إذا أفرَط أهلك كالحرّ، فلا بدّ من الاعتدال الذي يحصل بثلاثة أوجه: «أحدها: أنه يقدِّر الله تعالى بردها بالمقدار الذي لا يؤثّر. وثانيها: أن بعض النار صار برداً وبقي بعضها على حرارته فتعادل الحرّ والبرد. وثالثها: أنه تعالى جعل في جسمه مزيد حرّ فسلم من ذلك البرد، بل قد انتفع به والتذّ»[4]. فالبرودة هنا لم تكن مقصودة

1 - المفردات في غريب القرآن، ج1، ص 150.

2 - المصدر نفسه، ج 16، ص 300.

3 - البحر المحيط، ج6، ص 304. وينظر للمقارنة: التحرير والتنوير، ج17، ص 105.

4 - مفاتيح الغيب، ج22، ص 164.

لذاتها ووفق طبيعتها، وإنما كان تصويرها موحيا بلطائف نصرة الله التي قلبت بمقتضى آية عظيمة مؤشّرة الحرارة الطبيعية من حرّ لهب محرق إلى برد مصحوب بسلام إلهي.

وفي سورة البروج تتراءى صورة حرارية أخرى لافحة بلهب مستعر، في سياق الإشارة المقتضبة إلى نبإ أصحاب الأخدود، إذ يقول تعالى: ﴿قُتِلَ أَصْحَابُ الْأُخْدُودِ (4) النَّارِ ذَاتِ الْوَقُودِ (5) إِذْ هُمْ عَلَيْهَا قُعُودٌ (6) وَهُمْ عَلَى مَا يَفْعَلُونَ بِالْمُؤْمِنِينَ شُهُودٌ (7) وَمَا نَقَمُوا مِنْهُمْ إِلَّا أَنْ يُؤْمِنُوا بِاللَّهِ الْعَزِيزِ الْحَمِيدِ (8)﴾. فجاء الجزاء من جنس العمل كما يردّد أهل الفقه؛ فالنار التي ارتأى أصحاب الأخدود إضرامها لإلقاء المؤمنين فيها، ستكون عقابا أبديا حتميا لهم (**النَّارِ ذَاتِ الْوَقُودِ ۞ إِذْ هُمْ عَلَيْهَا قُعُودٌ ۞**). فصيغة اسم الفاعل (**قُعُود**) التي هي جمع قاعد أَدَلُّ على الثبات والاستمرار من صيغة (**قاعدون**)، كلفظة (**رقُود**) في قوله تعالى: ﴿وَتَحْسَبُهُمْ أَيْقَاظًا وَهُمْ رُقُودٌ﴾، الكهف: 18 التي توحي باستمرار رقاد الفتية بالكهف لمدّة زمنية طويلة؛ فستصنع النار بأولئك المجرمين مثلما فعلوا هم بالمؤمنين، وتلازمهم بحيث سيخلدون فيها قعودا من دون قيام. ولعلّ الأداء كنّى بالقعود عن ملازمة الأخدود، دلالة على عدم توانى أصحاب الأخدود في إضرام النار وتسعيرها.

وترتسم بلاغة هذه الصورة ههنا من ناحيتين؛ تتصل إحداهما ببراعة الأداء المزدوج، أي: وصف الفعل (إحراق المؤمنين) ووصف الجزاء (عقاب جهنّم) بأداء تعبيري واحد يحتملهما معا، وأما الناحية الثانية فتتحدّد في تخيُّر (قعود) عوضا عن (جلوس)، لأنّ القعود يكون من قيام عكس الجلوس الذي يكون من اضطجاع واستلقاء[1]، فلمّا كان القعود كذلك لزم أنه يكون بعد قيام الناس بين يدي ربّهم للجزاء والثواب، كما أنه لا يرتجى القيام منه ثانية. فتلك الإمكانات التعبيرية لتبين عن براعة عجيبة حقّا.

1 - الفروق الغوية، ص 164.

ومن بلاغة الأداء وروعته أن يحتمل حرف الجرّ (على) الذي يفيد الاستعلاء معنيين: أحدهما مجازي، ويخصّ قعود الكفّار حول النار وهم يعاينون فظاعة جريمتهم «لأنهم لا يقعدون فوق النار ولكن حولها، وإنما عبّر عن القرب والمراقبة بالاستعلاء»[1]، والآخر حقيقي، ويتصل بقعود الكفّار في نار جهنّم للعقاب غداة الحساب لا حولها.

تشي قرائن السياق بأن المقصود بأصحاب الأخدود هم الكافرون الذي أوقعوا تلك المحرقة النكراء في حقّ المؤمنين، وبذلك لا يجد تخمين صاحب التحرير والتنوير[2] ضمن أحد احتمالين أن المراد بهم المؤمنين المعذّبين فيه مسوّغا يعضده، ويدعم ذلك أمران، أحدهما: قوله تعالى بعد ذلك: (**وَهُمْ عَلَى مَا يَفْعَلُونَ بِالْمُؤْمِنِينَ شُهُودٌ ۞ وَمَا نَقَمُوا مِنْهُمْ إِلَّا أَنْ يُؤْمِنُوا بِاللَّهِ الْعَزِيزِ الْحَمِيدِ ۞**)، حيث أن ضمير جماعة الغائبين في الآيتين عائد على أصحاب الأخدود لا على المؤمنين المعذَّبين.

أما الأمر الثاني فهو الفعل (**قُتِل**) المبني للمجهول الذي يكون غالبا موحيا بدلالات السخط الشديد والنقمة العارمة، وكأنه دعاء عليهم بمصير اللعنة والقتل لما فرط منهم من إجرام مقيت، ولذلك نظائر في الخطاب القرآني: ﴿قُتِلَ الْخَرَّاصُونَ ۞ الَّذِينَ هُمْ فِي غَمْرَةٍ سَاهُونَ ۞﴾، الذاريات : 10، 11، و﴿إِنَّهُ فَكَّرَ وَقَدَّرَ ۞ فَقُتِلَ كَيْفَ قَدَّرَ ۞ ثُمَّ قُتِلَ كَيْفَ قَدَّرَ ۞﴾، المدثّر: 18 – 20، و﴿قُتِلَ الْإِنْسَانُ مَا أَكْفَرَهُ ۞﴾، عبس: 17؛ فغالب التقدير أن لصيغة (**قُتِل**) في تلك السياقات أداءً تعبيريا إنشائيا دعائيّا وليس خبريا سرديا.

واقتضى غرض الترهيب الديني هنا أن يجيء التركيز السردي في هذه الصورة على الجزاء والمصير الأخروي، أكثر من إشارته إلى طبيعة الحدَث في حدّ ذاته، وما يعزّز ذلك صيغة الفعل المبني للمجهول (**قُتِل**)، ففيه إيعاز إلى أن العبرة ليست بسرد ما جرى معهم من أحداث، مادام ذلك لا يؤدّي غرضا تبليغيا، وإنما بما آل إليه مصيرهم في

1 – التحرير والتنوير، ج30، ص 242.

2 – المصدر نفسه، ج30، ص 243.

الآخرة، فقيمة صيغة المبني للمجهول «غالبا هي تغييب الفاعل عن هامش الشعور لغرض بلاغي وهو إفساح الاهتمام بالمفعول، ومن ثمة يأتي مناسبا لجوّ الترهيب»[1].

ويصوّر التعبير القصصي القرآني صورة حرارية أخرى ولكن هذه المرّة مع درجة أدنى وألطف بكثير مما رأينا سابقا، هي صورة البرودة المنعشة، وذلك في سياق ذكر ابتلاء الله تعالى لنبيّه أيوب عليه السلام، حيث قال تعالى: ﴿وَاذْكُرْ عَبْدَنَا أَيُّوبَ إِذْ نَادَىٰ رَبَّهُ أَنِّي مَسَّنِيَ الشَّيْطَانُ بِنُصْبٍ وَعَذَابٍ ۝ ارْكُضْ بِرِجْلِكَ هَٰذَا مُغْتَسَلٌ بَارِدٌ وَشَرَابٌ ۝﴾، ص: 41، 42.

من سمات بلاغة الصورة مراعاة الأداء لمقتضى الحال، وذلك في سياق دعاء أيُّوب ربّه شاكيا إليه ما ألمّ به من سوء منقلب، فالحال هي تحرّي حسن الأدب مع الله سبحانه وتعالى، أما المقتضى فهو نسبة النُّصْب والعذاب إلى الشيطان، مع أنه لا يسلّط على الأنبياء كي يرهقهم تعبا، فضلا عن أنّ سلطانه لا يتعدّى الوسوسة فحسب. ونلمس لدى الزمخشري تأويلا يجلّي الأمر، حيث يقول: «لما كانت وسوسته إليه وطاعته له فيما وسوس سبباً فيما مسّه الله به من النُّصْب والعذاب، نسبه إليه، وقد راعى الأدب في ذلك حيث لم ينسبه إلى الله في دعائه، مع أنه فاعله ولا يقدر عليه إلا هو»[2].

ولا يخفى ما ينطوي عليه هذا الكلام من توجيه بياني، إذ تتراءى ملامح المجاز المرسل ذي العلاقة السببية، حيث نسب الأذى إلى الشيطان بسبب وسوسته، وذلك يوحي بمدى إيمان أيوب بربّه ويقينه فيه وإخلاصه له، إذ لم تحل الظروف العصيبة التي نكبته في الصحّة والأهل والمال دون أن يقف صابرا متأدّبا مع ربّه، فلا يتذمّر أو يضجر من قضائه فيه، ولا غرو أن استجاب الله له وشفَاه وامتدحه بوصف (عبدنا).

وبما أن الله قريب من عباده فقد تحقّقت الاستجابة سريعا بقوله (**ارْكُضْ بِرِجْلِكَ**). وجاء في معجم مقاييس اللغة أن: «الراء والكاف والضاد أصل واحد يدلّ

1 - عبد الحميد هنداوي، الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم، ص 120.

2 - الكشاف، ج 4، ص 98.

على حركة إلى قُدُم، أو تحريك. يقال ركض الرجل دابّته، وذلك ضربه إياها برجليه لتتقدّم، وكثر حتى قيل: ركض الفرس، وليس بالأصل»[1]. فاقتضت براعة النظم على ما اطّرد عليه التصوير القرآني أن تتناسب صيغة الأداء وتنسجم مع حركة الموقف السردي الإعجازي، ولعلّ المقصود بالركض هو ضرب الأرض برجله[2]، ولعلّها حركة تقتضي تقدُّما لا يخلو من سرعة، سيما أن العرب تصطنع الركض في معاني السرعة، حيث قالت: (طَأْطَأَ الرَّكْضَ في ماله) إذا أَسْرَعَ إِنْفاقَه[3]، كما دلّ ركض الطائر على إسراعه في الطَيران، وعنوا بالقَوس الرَكُوض والمُركِضة أنها سريعةُ السَّهم[4].

وأسلوبيا توخّى الأداء في عبارة (**هَذَا مُغْتَسَلٌ**) إيجاز الحذف، إذ أن «في الكلام حذف دلّت عليه الإشارة. فالتقدير: فركض الأرض فنبع ماء فقلنا له: هذا مغتسل بارد وشراب. فالإشارة إلى ماء لأنه الذي يغتسل به ويشرب»[5]. ولعلّ هذا الحذف جاء ليعزّز إيحاء الصورة الجمالي بسرعة الاستجابة الإلهية الفورية لدعاء أيوب، فلا تباطؤ ولا تراخي، مادام قد أدّى الابتلاء كاملا، وأبلى في الصبر البلاء الحسن، حتى غدا رمزا له.

كما توحي برودة الماء بعذوبة منعشة شافية لظاهر بدنه حين يغتسل به، ولباطنه حين يرتوي منه، وإلى ذلك ألمح ابن عاشور قائلا: «ووَصْف الماء بذلك في سياق الثناء عليه مشير إلى أن ذلك الماء فيه شفاؤه إذا اغتسل به وشرب منه ليتناسب قول الله له مع ندائه ربه لظهور أن القول عقب النداء هو قول استجابة الدعاء من المدعو... ووصفه بـ (بَارِدٌ) إيماء إلى أن به زوال ما بأيوب من الحمى من القروح»[6]. ويحيلنا هذا الكلام المتعلّق بقيمة الماء الصحّية إلى ما جاء في قوله ﷺ: (الحُمَّى من فَيْحِ جَهَنَّم فَأَبرِدُوها

1 - ابن فارس، معجم مقاييس اللغة (ركض)، ج 2، ص 434.
2 - الكشاف، ج 4، ص 99، وتفسير البغوي، معالم التنزيل، ج7، ص 96. وتفسير النسفي، ج 4، ص 35.
3 - لسان العرب، (طأطأ)، ج 8، ص 113.
4 - المصدر نفسه، (ركض)، ج 5، ص 302.
5 - التحرير والتنوير، ج 23، ص 270.
6 - التحرير والتنوير، ج 23، ص 270.

بالماء)[1]؛ وذلك لما فيه من نفع وشفاء للمريض متى لامس جسده، فصورة البرودة الملازمة للماء هنا موحية برحمة إلهية استرجع بمقتضاها أيوب عافيته من جديد.

وهكذا رأينا كيف أن فاعلية إدراك الحرارة بشتى دَرَجَاتها في الخطاب القصصي القرآني لا تَخرج عن إطار الصورة اللمسية، ما دامت ترتدُّ إلى إحدى البُؤَر الحسّية، فهذا النمط من الصور أبان عن إمكانات الخطاب الفنية التي لا تكتفي بالمستوى اللفظي اللغوي لوحده، وإنما راحت تعوّل على أفق تعبيرية أخرى استثمرت فاعلية تصوير المدرَكات الحسية لتجعل منها وسيلة لأداء شتى المقرّرات التبليغية، التي يمليها الغرض الديني وفق صياغة فنية، فجاءت كل صورة في حلّة بديعة من الأداء الذي تضافرت في تشكيله طاقات اللغة كلّها، فضلا عن آليات الحسَ التي خاطبها الوحي كما خاطب سائر المَلَكات.

1 – صحيح البخاري، كتاب بدء الخلق، بَاب صِفَةِ النَّارِ وَأَنَّهَا مَخْلُوقَةٌ ر.ح. 3023.

المبحث السادس: تراسل الحواسّ

في سياق يتصل بالحديث عن أنماط الصورة باعتبار بؤر الإدراك الحسّي، نرتئي الإشارة إلى ظاهرة تعبيرية فنية، شاعت في حقيقة الأمر استجابة لـــدواعي فنيـــة ذاتيـــة وموضوعية في الشعر الحديث. وتعكس تلك الظاهرة نمطا من التفاعل القائم في خارطـــة الحسّ، الذي أكسب الشعر روحا ومذاقا فنيا جديدا، وأغرانا بتقـــصّي حـــضوره أداء وإيحاء في الخطاب القصصي القرآني، ونقصد هنا ظاهرة تراسل الحواس وتعاورها التي من شأنها أن تنهي المعنى إلى قلب المتلقّي وعقله وسائر استعداداته بنحو فنيّ تأثيري.

يعدُّ التراسل synesthésie من مقولات الرمزيّين في الفن والأدب، وهـــو أن تضطلع إحدى الحواس بحاسّة أخرى تستعيرها منها أداءً لقصد معين أو غاية فنية، فغـــدا وفق المنظور الرمزي بإمكان الشاعر استعارة ما تؤدّيه حاسّة ما ليتم خلعها على أخـــرى طبقا للوقع الذاتي للمُدرَكات على نفسه، فيتهاوى ما بين تلك المُدرَكات من حـــواجز، وتأتلف عناصرها الصورية ائتلافا إيحائيا ضمن وحدة نفسية[1]. وبذلك يـــشقُّ علينـــا أن نعزوّ جانب من الصور إلى حاسَّة واحدة لكونها قابلة أن تُفهم بأكثر من حاسة[2].

ولكن "أحمد ياسوف" عدّ هذه التقنية التي أومأ إليها فلاسفة الإســـلام تحـــت مصطلح الحسّ المشترك حالة مرضية وداء وبيلا في الأدب كونها من مسبّبات الاعتـــداد بالوهم واللاوعي، كما أنها مظهر لاختناق الفكرة بالذهن وغموضها، وتشوّش العاطفة واضطرابها، ومن هذا المنطلق تحرّج من الحديث عنه في الحديث النبوي الشريف[3]. وهناك

1 - بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص90.

2 - المرجع نفسه، ص 117.

3 - أحمد ياسوف، الصورة الفنية في الحديث النبوي الشريف، ص 113.

من رأى بأن التراسل بين الحواس يكاد يمحو الفوارق بين الفنون البصرية والسمعية واللمسية والشمية[1].

ولئن أغْرَتنا ظاهرة التراسل بتقصّيها في الخطاب القصصي القرآني، فإن ذلك يحتّم علينا أن نعي أن دواعي اقتضائها في هذا الخطاب تختلف جوهريا عن دواعي توظيفها في الشعر، لتباين خصوصية كل منهما، فالشعر تعبير عن تجربة انفعالية ذاتية، لها ما يبرّرها فنيا، والشاعر يشرئبّ دوما إلى تخوم الخيال، ليستقي منه موضوعاته، ويلوّنها بألوان أحاسيسه، وقد يأسره الوهم واللاوعي، الأمر الذي لا ينسحب بأيّ نحو على الخطاب القرآني من حيث أنه يؤثر التعامل مع الوعي والواقع من خلال الموقف الديني الذي لا يتوسّل إلى لمسات الفن إلا لغاية التأثير والاستمالة والإقناع والإيحاء.

وهناك أنموذج قرآني نخاله يقترب من هذا الملمح الفني نتطرّق إليه بمنأى عن طرح الرمزيين، ويمكن التمثيل له بما جاء في سورة النحل: ﴿وَضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا قَرْيَةً كَانَتْ آمِنَةً مُطْمَئِنَّةً يَأْتِيهَا رِزْقُهَا رَغَدًا مِنْ كُلِّ مَكَانٍ فَكَفَرَتْ بِأَنْعُمِ اللَّهِ فَأَذَاقَهَا اللَّهُ لِبَاسَ الْجُوعِ وَالْخَوْفِ بِمَا كَانُوا يَصْنَعُونَ(112)﴾. فقد انطوى التعبير هنا على أداء بياني ضمّ مجازين متجاورين تداخلا في حدث كلامي واحد هما الإذاقة واللباس، بحيث تم إيقاع استعارة الإذاقة على استعارة اللباس.

وقد ردّ الزمخشري سبب ذلك إلى أن «الإذاقة جرت عندهم مجرى الحقيقة لشيوعها في البلايا والشدائد وما يمسّ الناس منها، فيقولون: ذاق فلان البؤس والضرّ، وأذاقه العذاب: شبه ما يدرك من أثر الضرر والألم بما يدرك من طعم المرّ والبشع. وأما اللباس فقد شبه به لاشتماله على اللابس: ما غشي الإنسان والتبس به من بعض

1 – عادل الفريجات، النقد الأدبي والصورة الفنية المرئية، أعمال مؤتمر جامعة فيلادلفيا الدولي الثاني عشر حول (ثقافة الصورة في الأدب والنقد)، عَمّان، 2008، ص 136.

الحوادث. وأما إيقاع الإذاقة على لباس الجوع والخوف، فلأنه لما وقع عبارة عما يغشى منهما ويلابس، فكأنه قيل: فأذاقه ما غشيهم من الجوع والخوف»[1].

فالإذاقة هنا استعيرت – على غرار عدّة مواضع قرآنية – للإحساس المكين بالألم والأذى، الذي يضارع تمكّن ذوق الطعام من فم ذائقه، بحيث لا يجد له مدفعا، أما اللباس فقد استعير إلى ما يغشى من حالة ملازمة لشخص ما كملازمة اللباس لابسه، بجامع الإحاطة والملازمة،[2] فقد أتى من خلال استعارة اللباس بما يفيد الملابسة والتمكّن. ويضيء الآلوسي الذي ردّد تخريج الزمخشري البياني، استعارة الإذافة من حيث ذكر الملائم بقوله: «وإنما لم يقل: فكساها إيثاراً للترشيح لئلاّ يفوّت ما تفيده الإذاقة من التأثير والإدراك وطعم الجوع لما في اللباس من الدلالة على الشمول»[3]. على أساس أن الاستعارة المرشَّحة أبلغ من المجرَّدة والمطلقة، لأن التركيز فيها ينصرف إلى ما يتصل بالمشبّه به، فتخيّله لنا كأنه عين المشبّه، بعد أن تحملنا فنيا على تناسيه.

وفضلا عن هذا التوجيه البياني، اشتمل الأداء على مظهر لبراعة النظم، ذلك أن «من لطائف البلاغة جعل اللباس لباس شيئين، لأن تمام اللبسة أن يلبس المرء إزاراً ودرعاً. ولما كان اللباس مستعاراً لإحاطة ما غشيهم من الجوع والخوف وملازمتهِ أريد إفادة أن ذلك متمكّن منهم ومستقرّ في إدراكهم استقرار الطعام في البَطن إذ يُذاق في اللسان والحلق ويحسّ في الجَوف والأمعاء. فاستعير له فعل الإذاقة تمليحاً وجمعاً بين الطعام واللباس، لأن غاية القرى والإكرام أن يُؤْدَب للضيف ويُخلع عليه خلعة من إزار وبرد، فكانت استعارتان تمكّميتان. فحصل في الآية استعارتان...»[4]. فلا يخفى ما

1 - الكشاف، ج 2، 596، 597.
2 - التحرير والتنوير، ج 14، ص 306.
3 - روح المعاني، ج14، ص 243.
4 - التحرير والتنوير، ج 14، ص 307.

ينطوي عليه هذا الأداء من تعبير تهكُّمي لاذع غرضه تقريع الكافرين وتشنيع حالهم، إذ استبدلوا لباس العزّ والتكريم بلباس الذلّ والهوان.

ويومئ سيّد قطب إلى البعد التفاعلي الذي تتراسَل بموجبه الحواسّ والانفعالات ضمن هذه الصورة التي لازمتها أيضا سمة التجسيم، حيث يقول: «ويجسّم التعبير الجوع والخوف فيجعله لباسا؛ ويجعلهم يذوقون هذا اللباس ذوقا، لأن الذوق أعمق أثرا في الحس من مساس اللباس للجلد. وتتداخل في التعبير استجابات الحواس فتضاعف مس الجوع والخوف لهم ولذعه وتأثيره وتغلغله في النفوس. لعلّهم يشفقون من تلك العاقبة التي تنتظرهم لتأخذهم وهم ظالمون»[1]. فلعلّه يقصد بتداخل استجابات الحواسّ تلك الحالة التي تراسل فيها هاجس الخوف وإحساس الجوع وحاستي الذوق واللمس، لأن الجلد من شأنه أن يستشعر ملمس اللباس.

ومن مظاهر تناسب الأداء مع الإيحاء أن فُرِّعت الاستعارة الثانية (اللباس) على الاستعارة الأولى (الإذاقة) ورُكِّبَت عليها، مما أوحى بأن بالجوع والخوف أحاطا بأهل القرية ولازماهم وبلغا منهم مبلغاً ضاريا. ومن تجلّيات إيحاء هذه الصورة أيضا أنها تُعَدّ خطابا ضمنيا إن شئنا إلى أهل مكّة، إذ جاء ملوِّحا بمصير كفرهم، وفي هذا يقول الطاهر بن عاشور: «والنكتة في ذلك أن يصلح هذا المثل للتعريض بالمشركين باحتمال أن تكون القرية قريتهم أعني مكَّة بأن جعلهم مثلا للناس من بعدهم. ويقوى هذا الاحتمال إذا كانت هذه الآية قد نزلت بعد أن أصاب أهل مكة الجوع الذي أنذروا به»[2]، ولا يخرج مثل هذا الإيحاء عن مقتضى الغرض الديني، الذي جاء من خلال هذا الإفضاء القصصي ليصل زمن الحدث بزمن الوحي في وحدة شعورية بغية أداء العظة والعبرة.

1 - في ظلال القرآن، مج 4، ص 2199.

2 - التحرير والتنوير، ج 14، ص 304.

ومن أمثلة ظاهرة التراسل كذلك ما جاء في سياق قوله تعالى عن بني إسرائيل من سورة البقرة: ﴿... وَأُشْرِبُوا فِي قُلُوبِهِمُ الْعِجْلَ بِكُفْرِهِمْ قُلْ بِئْسَمَا يَأْمُرُكُمْ بِهِ إِيمَانُكُمْ إِنْ كُنْتُمْ مُؤْمِنِينَ(93)﴾؛ وحقيقة فعل «الإشراب مخالطة المائع الجامد، وتُوُسِّع فيه حتى صار في اللونين، ومنه بياض مشرب بحمرة، والكلام، على حذف مضاف أي حب العجل، وجُوِّزَ أن يكون العجل مجازاً عن صورته فلا يحتاج إلى الحذف، وذكر القلوب لبيان مكان الإشراب، وذكر المحل المتعيّن يفيد مبالغة في الإثبات»[1]، ليغدو معناه فيما يذكر الزمخشري «تداخَلَهم حبُّه والحرص على عبادته كما يتداخل الثوب الصبيغ»[2]، فقد رسخت في أفئدتهم صورته لفرط شغفهم به، حتى صارت عبادته كالشراب السائغ المتمكّن من قلوبهم بسبب كفرهم. وأفاد حذف المضاف (حبّ) أداء بلاغيا، لم يكن ليفيده ذكره، لأن «في ذكر العجل تنبيها أن لفرط شغفهم به صارت صورة العجل في قلوبهم لا تنمحي»[3].

وفي حديث النبيّ ﷺ ما يوافق هذه الطريقة الفنية في الأداء، إذ جاء في الأثر الشريف: (**تُعْرَض الفتَنُ على القلوب كالحَصير عُودًا عُودًا، فأَيُّ قلبٍ أُشْرِبَها نُكِتَ فيه نُكْتَة سوداء**)[4]، فيصوّر شأن التعبير القرآني بشكل حسّي شدّة فتنة القلوب وشغفها بالباطل والأهواء والضلالات، وكأنها تغرف من إناء ملموس، فتوسّل التعبير بما هو مادّي لتصوير ما هو عقلي مجرّد لإهداء المعنى إلى نفس المتلقّي كأمكن ما يكونه الوصف.

نحن إذن إزاء صورة غليظة على حدّ تعبير سيد قطب الذي يقف عند هذا التركيب البلاغي قائلا: «... ويظلّ الخيال يتمثَّل تلك المحاولة العنيفة الغليظة، وتلك الصورة الساخرة الهازئة: صورة العجل يُدخَل في القلوب إدخالاً، ويُحشَر فيها حشراً،

---

1 - روح المعاني، ج1، ص 326.

2 - الكشاف، ج 1، ص 192.

3 - المفردات في غريب القرآن، ج1، ص 339.

4 - صحيح مسلم، كتاب الإيمان، ر.ح. 207.

حتى ليكاد ينسى المعنى الذهني الذي جاءت هذه الصورة المجسمة لتؤدّيه، وهو حبهم الشديد لعبادة العجل، حتى لكأنهم أشربوه إشراباً في القلوب! هنا تبدو قيمة التعبير القرآني المصوّر... إنه التصوير.. السمة البارزة في التعبير القرآني الجميل»[1]. فما كان لهذه الصورة أن تكتسب قيمتها التعبيرية لولا تلك الحركة الحسّية النفسية التي تجلّت في هذا الأداء التراسلي.

ولا يخفى ما ينطوي عليه هذا النمط الأدائي القائم على التراسل من طاقات إيحائية تشي بإفضاءات تمكّمية غرضها تفظيع ما أقدموا عليه، فحتى صيغة الفعل المبني للمجهول (**أُشرِبوا**) أتت لتزكّي هذا الإيحاء، من حيث أفادت أنه لا سند روحي قويم، ولا منطلق عقلي سليم أمليا عليهم عبادة العجل، وإنما هي الأهواء والوساوس الشيطانية المضلّلة التي ليس لها جهة معلومة. فقد تراسلت من خلال هذه الصورة حاسّة الذوق مع موقف الشرك المتمكّن في القلوب، مما يشي أن التراسل يستدعي سمة التجسيم التي سنعود إليها لاحقا.

1 - في ظلال القرآن، مج 1، 131.

القسم الثاني: سمات الصورة الفنية في الخطاب القصصي القرآني

هناك جملة من المقوّمات الفنّية التي يتوسَّل بها الأداء التعبيري لتشكيل الصورة الفنية في الخطاب القصصي القرآني، الأمر الذي يمكن إفادته إجرائيا من مجال دراسة الأدب، إذ أن هذه المقوِّمات استنبطها الدارسون في سياق تعاملهم مع الخطاب الشعري بخاصّة، واعتبروها من أهمّ ما يكسبه صبغته الأدبية، لكونها تتجاوز الاستخدام المعياري العادي للغة إلى آفاق ومستويات تعبيرية صفيقة تحقّق بلاغة الخطاب أداء وإيحاء.

بيد أنه لا بأس من تثميرها لدى انكفاءنا على تحسّس نظام الصورة في القصص القرآني مادامت لا تتعارض في تصوّرنا مع قدسية نصّ الوحي من جهة، وإذا ما أخذنا بعين الحسبان أن وظيفتها ههنا تختلف جوهريا عن مجال الإبداع الأدبي من جهة أخرى. والواقع أن هذه السمات عديدة لا حصر لها، ويمكن الاقتصار على أكثرها تجلّيا في الخطاب القصصي القرآني، والتي تشيع فيه نفحات الروعة والجلال:

المبحث الأوّل: التشخيص

التشخيص مصطلح أدبي يُراد به فنيا «إضفاء صفات الكائن الحيّ، وخاصّة الصفات الإنسانية على ظواهر الواقع الخارجي، يبثّ الحياة فيها فيجعلها تحسّ كما يحسّ الإنسان... والتشخيص من الأدوات الفنية التي يلجأ إليها الشعراء في بناء استعاراتهم لنَقْل تجاربهم إلى المتلقّين»[1]. وتتحدَّد وظيفته في «إحياء المواد الحسّية الجامدة وإكسابها إنسانية الإنسان وأفعاله»[2]. وقد تكون طبيعة الموضوع الذي يخلع عليه التشخيص الصفات البشرية حيّة أو جامدة، مادّية أو معنوية[3].

والتشخيص في منظور العقّاد مَلَكة مبدِعة تسترفد فاعليتها إما من سعة الشعور، وإما من دقّته، ذلك أن الشعور الواسع حسبه هو الذي يستوعب كلّ ما في الكون من جمادات، فإذا هي نابضة بالحياة، فتغدو جزءا منها. كما أن الشعور الدقيق يتأثّر بكلّ مثير، ويهتزّ لكلّ ما يدغدغه[4]. ويذهب جون مدلتون موري إلى أن «روح الشاعر الخلاّقة في حاجة ماسّة إلى أن تمنح الحياة للأشياء الجامدة»[5]. وقد شغلت ظاهرة التشخيص مكانة هامة في الأدب العاطفي على مدى شتى العصور حتى عُدّت من خصائص الأدب الرومانسي، وقد احتفى بها الشعر العربي منذ القدم[6].

لم يتسنَّ للتشخيص أن يغدو ظاهرة فنية بارزة في الشعر العربي إلا من خلال مدرسة أبي تمام التجديدية، ليزداد هذا الملمح الفني رسوخا في الشعر الأندلسي، حيث باتت إحدى سماته الفنية[7]. وعموما فقد تجاذب النقد القديم ظاهرة التشخيص بين

---

1 – عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري – رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، ص 155.

2 – عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص169.

3 – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 268.

4 – العقاد، ابن الرومي، دار الهلال، 1969، ص89.

5 – مقال: الاستعارة، ت. عبد الوهاب المسيري، مجلة المجلة، ع 172، أفريل، 1971، ص 47.

6 – عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري – رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، ص 155.

7 – المرجع نفسه، ص 156.

التحرّج والإقرار؛ إذ رفضها الاتجاه المحافظ مُمَثّلا بالآمدي من خلال استغرابه لاستعارات أبي تمام. وحبّذها اتجاه آخر ولا سيما الجرجاني حينما أشاد بقيمة الاستعارة وسحرها الفني[1].

ويورد مصطفى ناصف تفسيرا لظاهرة التشخيص الذي يعزوه إلى عاملين ضمن عوامل عدّة، حيث يقول: «التشخيص صفة تتسرّب في كياننا عميقة موغلة لأسباب قد يكون من بينها بقايا الاعتقادات القديمة في أنفسنا في شكل غامض، وحاجة الإنسان إلى وثاق يربطه بالطبيعة»[2]. فالعامل الأول في نظره ذاتي، بينما الثاني موضوعي.

وأخذت ظاهرة التشخيص الفني موقعها من الخطاب القرآني بعامة ولاسيما الجانب القصصي منه، فأتت لمقتضى القصدية الدينية بالمقام الأول، ولكنها أبانت مع ذلك عن لمسات الفنّ وبريق البيان الأصيل، لأنها كانت سبيلا مثلى لتوصيل الحقائق الوجدانية والصور الانفعالية للمتلقّي وجعلها شاخصة بتفصيلات الموقف أمام إدراكه، فيعاينها تضطرب اضطراب الإنسان، وتسلك شتى أنماط سلوكه، وكأنها كائن يعقل وينطق وينفعل ويصرخ ويضحك ويبكي ويقف، عسى أن تتمكّن من قلبه وعقله كي تدفعه برهة للتأمّل والتدبّر، ومن ثمة للاتعاظ والاعتبار.

ومن شواهد التشخيص ما ورد في سورة الأعراف: ﴿وَلَمَّا سَكَتَ عَنْ مُوسَى الْغَضَبُ أَخَذَ الْأَلْوَاحَ وَفِي نُسْخَتِهَا هُدًى وَرَحْمَةٌ لِلَّذِينَ هُمْ لِرَبِّهِمْ يَرْهَبُونَ(154)﴾. يصوّر الأداء من خلال عبارة (**وَلَمَّا سَكَتَ عَنْ مُوسَى الْغَضَبُ**) حالة الهدوء الذي أعقب سَوْرة الغضب التي اعترت موسى جرّاء ما صنع قومه أثناء غيابه، فانفعال الغضب الشديد الذي هزّ وجدان موسى إنما كان لدين الله تعالى، وينمّ عن حرصه الشديد لهداية قومه، فقد كان غضبا مشروعا ومبرّرا مدفوعا بعلوّ همّة، لا كغضبنا نحن الذي غالبا ما توجّهه الأهواء

1 - الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 41.

2 - مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 136.

والدوافع الذاتية والمصالح الضيّقة، لذلك ارتأى الأداء تشخيصه لتصوير حدّته، وربّما يكون في إنزال الغضب منزلة العقلاء الذين يتحدّثون ويسكتون إيحاء بشرفه تكريما له.

توقّف أهل التفسير عند هذه الآية مشيرين إلى سمة التشخيص فيها، مستأنسين بالموقف البلاغي، حيث يقول الزمخشري: «هذا مثل، كأن الغضب كان يغريه على ما فعل ويقول له: قل لقومك كذا وألقي الألواح، وجرّ برأس أخيك إليك، فترك النطق بذلك وقطع الإغراء، و لم يستحسن هذه الكلمة و لم يستفصحها كل ذي طبع سليم وذوق صحيح إلاّ لذلك، ولأنه من قبيل شعب البلاغة»[1].

ويقول الآلوسي: «وفي الكلام استعارة مكنية حيث شبه الغضب بشخص ناه آمر وأثبت له السكوت على طريق التخييل، وقال السكاكي: إن فيه استعارة تبعية حيث شبه سكون الغضب وذهاب حدته بسكون الآمر الناهي»[2].

ويقول الطاهر بن عاشور أيضا: «والسكوت مستعار لذهاب الغضب عنه، شُبِّهَ ثوران الغضب في نفس موسى... بكلام شخص يغريه بذلك، وحسن هذا التشبيه أن الغضبان يجيش في نفسه حديث للنفس يدفعه إلى أفعال يطفئ بها ثوران غضبه، فإذا سكن غضبه وهدأت نفسه كان ذلك بمنزلة سكوت المغري، فلذلك أطلق عليه السكوت، وهذا يستلزم تشبيه الغضب بالناطق المغري على طريقة المكنية»[3].

ويقول سيد قطب: «والتعبير القرآني يشخّص الغضب. فكأنما هو حيّ. وكأنما هو مسلَّط على موسى، يدفعه ويحرِّكه.. حتى إذا (سكت) عنه، وتركه لشأنه! عاد موسى إلى نفسه، فأخذ الألواح التي كان قد ألقاها بسبب دفع الغضب له وسيطرته عليه»[4].

---

1 - الكشاف، ج2، ص 154.

2 - روح المعاني، ج 9، ص 71.

3 - التحرير والتنوير، ج 9، ص 122.

4 - في ظلال القرآن، مج 3، ص 1376.

فقد أدرك هؤلاء المفسّرون سمة التشخيص في هذا الموضع القصصي القرآني وفق توجيه بلاغي صرف، حاولوا أن يتوسّلوا به لفهم الدلالة الهامشية الجزئية التي أفضى بها إنزال الغضب منزلة الكائن الحيّ، وكأنّه ينطق ويصمت تماما مثل الأشخاص، وأقاموا علاقات لم تكن لتتعدّى المنظور البياني غالبا بين تلك الدلالة التي تعدُّ جزءا لا ينفصم عن مقصدية الخطاب الكلّية، وبين هذه السمة الفنية التي أتت لتصوّر حدّة غضب موسى وكأنّه كائن منفصل عنه، وفي ذلك إيحاء تربوي غايته إرشادنا إلى أنه من حسن الأدب ألا نباشر عملا ما تحت وطأة الغضب لأنه يعترض التركيز والتصرّف الأليق.

ومن أمثلة هذا الملمح الفني أيضا قوله تعالى: ﴿فَلَمَّا ذَهَبَ عَنْ إِبْرَاهِيمَ الرَّوْعُ وَجَاءَتْهُ الْبُشْرَى يُجَادِلُنَا فِي قَوْمِ لُوطٍ ۝ إِنَّ إِبْرَاهِيمَ لَحَلِيمٌ أَوَّاهٌ مُنِيبٌ ۝ يَا إِبْرَاهِيمُ أَعْرِضْ عَنْ هَذَا إِنَّهُ قَدْ جَاءَ أَمْرُ رَبِّكَ وَإِنَّهُمْ آتِيهِمْ عَذَابٌ غَيْرُ مَرْدُودٍ ۝﴾، هود: 74- 76. ويجيء انفعال (الروع) وهو حالة انفعالية معنوية تتملّك الإنسان عند استشعار الخوف من أمر مريب، إثر حال من السكينة والهدوء النفسي؛ أقول: يجيء في هيئة كائن حيّ له الإرادة والحركة، فيذهب بمجرّد أن أَطْلَعَ الضيوف إبراهيم بأنهم ملائكة مُرْسَلين من الله إليه وإلى ابن أخيه لوط، فيطمئنّ لذلك قلبه، لأن المقصود بذهاب الروع هنا زوال الخوف[1].

إنّ الأمر نفسه ينسحب أيضا على عبارة (وجاءته البشرى)، حيث أن كلمة (بشرى) تُعَدُّ حقيقة معنوية تحيل إلى لطائف ربّانية تنبئ بما يسُرّ الإنسان ويغبطه، ويكشف الكرب والهموم، ومعناها الإخبار بما يَسُرّ به المخبَر به إذا كان سابقا لكلِّ خبر سواه، ولعلّ اشتقاقها من البشرة وهو ظاهر الجلد لتأثيره في تغيير بشرة وجه الإنسان[2]. فأثبت الأداء المجيء للبشارة من قبيل الاستعارة. ولعلّ التشخيص يوحي بتوكيد زوال الخوف الذي انتاب إبراهيم ﷺ، بما لا يدع مجالا للتحفّظ، كما يوحي بأن هذه البشارة

1 - الرازي، مفاتيح الغيب، ج 18، ص 24.

2 - أبو هلال العسكري، الفروق اللغوية، ص 285.

صادقة لا مراء فيها، ما دامت أمرا مقضيا صادرا عن الله تعالى، فلكأنَّها شخص له خواص العقلاء.

ويتراءى لنا ملمح التشخيص أيضا في سياق إشارة الله تعالى لنبيّه المصطفى ﷺ إلى ما كان من إرسال المرسلين في الأقوام السابقين، حيث جاء في سورة الأنعام: ﴿وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا إِلَى أُمَمٍ مِنْ قَبْلِكَ فَأَخَذْنَاهُمْ بِالْبَأْسَاءِ وَالضَّرَّاءِ لَعَلَّهُمْ يَتَضَرَّعُونَ(42) فَلَوْلَا إِذْ جَاءَهُمْ بَأْسُنَا تَضَرَّعُوا وَلَكِنْ قَسَتْ قُلُوبُهُمْ وَزَيَّنَ لَهُمُ الشَّيْطَانُ مَا كَانُوا يَعْمَلُونَ(43)﴾. ومعنى البأس والبأساء الشدّة والمكروه، ويكونان أكثر في النكاية خلافا للبؤس الذي يكون في الفقر[1].

فأثبت المجيء وهو من خواصّ الأحياء إلى (البأس) الذي يُعَدّ قيمة مجرَّدة لا تُدرَك حِسّا، تحيل إلى الهلاك الذي حاق بتلك الأمم وحملها على العصيان عوضا عن التضرّع والعودة إلى الله، فلغاية تصوير هول البأس عمد الأداء إلى تشخيص بأس الله للإيحاء بهول عظمته وسطوته وأخذه تلك الأقوام أخذ عزيز مقتدر.

وبما أن التعبير مَسوق فنّيا على طريقة التعريض بمشركي قريش[2] فإن الأداء توخّى من خلال التشخيص تأكيد حلول البأس يقينا. وهذا يدلّ على أن التشخيص وسيلة فنية تستجيب لمقتضى الغرض الديني، فلا يرد لمجرّد الدواعي الشكلية الزخرفية للتصوير البياني، وإنما يكثّف الإيحاء في الخطاب ويستدرّ منه المعاني المخبوءة بين شتى مستوياته اللسانية.

1 - الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، ج1، ص 66.

2 - التحرير والتنوير، ج7، ص 226.

المبحث الثاني: التجسيم (التجسيد)

يلازم التجسيد الاستعارة غالبا، حيث يغدو أحد أساليبها الفنيـــة، وحقيقتـــه «إكساب المعنويات صفات محسوسة مجسّدة، حيث تقدّم الصورة الاستعارية الأفكـــار والخواطر والعواطف مُحسّات مُجسَّدة»[1]. وإن كان هناك من يعتبر أن التجسيم يتسرّب بوسائل كثيرة عدا الاستعارة، إذ يتعذّر وعي القاعدة النهائية لتكوّنه[2]. وتتعذّر عمليـــة الفصل بين التجسيد والتشخيص، إذ لا يرد التشخيص في قصيدة من القـــصائد دون أن يلازمه التجسيد. فهما يتواشجان فنيا حين يعمد إليهما الشاعر في صياغة استعاراته[3].

فالتجسيد «يعني تقديم المعنى في جسد معيّن، أو نقل المعنى من نطاق المفـــاهيم إلى المادية الحسية»[4] 🕮. الصورة بهذا المفهوم تجسيم لمشهد حسّي أو خيالي يتخذ اللفظ أداة له، والتجسيم وحده ليس كلّ شيء في الصورة، فهنالك اللون والظلّ والإيحاء والإطـــار وكلها عوامل في تشكيل الصورة وتقويمها[6]. ويقول سيد قطب بشأنه: «يرتقي بالصورة التي يرسمها فيمنحها الحياة الشاخصة، أو الحركة المتجدِّدة، فإذا المعنى الـــذهني هيئـــة أو حركة، وإذا الحالة النفسية لوحة أو مشهد، وإذا النموذج الإنساني شاخص حـــيّ، وإذا

---

1 – عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري – رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، ص 158.

2 – مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 135.

3 – المرجع نفسه، ص 159.

4 – عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص168.

🕮 – يميّز عبد القادر الرباعي بين مصطلحي التجسيد والتجسيم الذي يعني عنده إيصال المعنى المجرّد مرتبة الإنسان في قدرته واقتداره. ولكننا نرى أن هذا المفهوم أدخل في باب التشخيص. ويبدو جليّا ذلك الاضطراب الـــذي وقـــع فيـــه البعض حينما أخلطوا بينهما، ومن ذلك مثلا ما ذهب إليه عيد سعد يونس من أن التجسيم يراد بـــه «إضـــفاء الحيـــاة والديناميكية والحركة على المشاهد المصوّرة أيّا كان مجالها أو موضوعها، مما يعلي من حرارة هذه المشاهد ويرتفع بنـــبض الحياة فيها، فتزداد قوة تأثيرها في نفس المتلقّي وحسّه ووجدانه». إلا أن إمعان النظر يفضي إلى اتصال هـــذا الكـــلام بالتشخيص. ينظر: التصوير الجمالي في القرآن الكريم، ص 139.

6 – أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهجا وتطبيقا، ص 144.

الطبيعة البشرية مجسّمة مرئية»[1]، فمدار الكلام هنا على التجسيم الذي يعرّفه ضمن سياق آخر بأنه: «تجسيم المعنويات المجرّدة، وإبرازها أجساما أو محسوسات على العموم»[2]، ويقارب أحد الباحثين هذا المفهوم بقوله: «فإن التجسيم الفني هو أن يتخيّل القارئ للآية المصوّرة للصورة المرسومة فيها جسما وهيئة مادّية محسوسة، وهي متخيّلة طبعا»[3]. فهذه التقنية الأسلوبية الفنية التي حفل بها الخطاب القرآني تتيح لمخيّلة المتلقّي الانتقال عبر معبر يصل واقعتين متمايزتين موضوعيا إحداهما ذهنية، والأخرى حسّية.

وسنروم في هذا المقام تحسّس بعض مظاهر التجسيم الكثيرة الورود في الخطاب القصصي القرآني، التي كيّفها الأداء للإيحاء بقيم ومعان وتصوير المواقف المعنوية، تصويرا مادّيا يجعلنا ندركها إدراكا بيّنا، نستشعر معه جمال الاستعارة وأسرار قدرتها الفنية على خلع المحسوس على الذهني المجرّد. ومن شواهد هذا السمة التصويرية قوله تعالى: ﴿وَمَا تَنقِمُ مِنَّا إِلَّا أَنْ آمَنَّا بِآيَاتِ رَبِّنَا لَمَّا جَاءَتْنَا رَبَّنَا أَفْرِغْ عَلَيْنَا صَبْرًا وَتَوَفَّنَا مُسْلِمِينَ﴾، الأعراف: 126.

فقد عمد التعبير الذي سيق على لسان سحرة فرعون الذين آمنوا لموسى إلى الصبر وهو قيمة عقلية فأضفى عليها طابعا مادّيا، بحيث جعل من الصبر سائلا يُصَبُّ والنفوس آنية له، «وهو تعبير يصور مشهد الصبر فيضاً من الله يفرغه عليهم فيغمرهم، وينسكب عليهم سكينة وطمأنينة واحتمالاً للهول والمشقة»[4]. فقد كانوا مدرِكين تمام الإدراك لفظاعة ما توعّدهم به فرعون، وأنه في حكم الأمر المنجَز، فأفادت سمة التجسيد إيحاء بتهيّئهم الروحي والنفسي لمواجهة هذا المصير الأليم دنيويا.

ومقام الخطاب المتصل بترهيب فرعون ووعيده الشديد اللهجة، هو ما اقتضى سمة التجسيد هذه، إذ لما استشعر أولئك السحرة أنه لا قِبَلَ لهم باحتمال ذلك التهديد

1 – التصوير الفني في القرآن، ص 36.

2 – المرجع نفسه، ص 72.

3 – صلاح عبد الفتاح الخالدي، إعجاز القرآن البياني ودلائل مصدره الرباني، ص 342.

4 – سيد قطب، في ظلال القرآن، مج 1، ص 284.

«سألوا الله أن يجعل لنفوسهم صبرا قويا، يفوق المتعارف، فشبّه الصبر بماء تشبيه المعقول بالمحسوس، على طريقة الاستعارة المكنية، وشبّه خلقه في نفوسهم بإفراغ الماء من الإناء على طريقة التخييلية، فإن الإفراغ صب جميع ما في الإناء، والمقصود من ذلك الكناية عن قوة الصبر لأن إفراغ الإناء يستلزم أنه لم يبق فيه شيء مما حواه»[1]. فالتجسيد كان أفضل أداة بيانية للتعبير عن حالة هذا الرجاء الإيماني، سيما بعد أن عاين السحرة معجزة موسى عليه السلام، وأيقنوا نصرة الله تعالى لعباده.

وقد أومأ الرازي إلى ملمح تعبيري بشأن سمة التجسيد هذه، يعكس بلاغة الخطاب القرآني، وهو انتقاء الألفاظ بعناية فائقة، حيث عدل التعبير عن قول: "أنزل علينا صبراً" مثلا إلى قوله (**أَفْرِغْ عَلَيْنَا صَبْرًا**)، لأنه أنسب وأبلغ، فإفراغ الإناء هو صبّ كلّ ما يحويه، وفي ذلك إيعاز إلى أنهم طلبوا من الله كلّ الصبر لا بعضه[2]. وهذا يدلّ على أن كلّ لفظة في لغة القرآن الكريم دقيقة لا تنازعها في موضعها لفظة أخرى لتؤدّي معناها، وبذلك فقد «طلبوا أبلغ أنواع الصبر، استعداداً منهم لما سينزل بهم من العذاب من عدوّ الله، وتوطيناً لأنفسهم على التصلّب في الحقّ، وثبوت القدم على الإيمان»[3]، فالتجسيد أتى هنا رامزا موحيا محقّقا لقيمة نفسية منسجمة مع مقام الخطاب ومقصديته.

وإضافة إلى ذلك هناك مشهد قصصي آخر ميّزته ظاهرة التجسيد الفني، حيث سرد علينا نبأ الذي انسلخ عن آيات الله تعالى: ﴿وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ الَّذِي آتَيْنَاهُ آيَاتِنَا فَانْسَلَخَ مِنْهَا فَأَتْبَعَهُ الشَّيْطَانُ فَكَانَ مِنَ الْغَاوِينَ﴾، الأعراف: 175. فقد خلع الأداء على آيات الله المُسبَغة على هذا الإنسان الذي أغفل التعبير تعيينه تحقيرا له مظهرا حسّيا، وجعلها لكثرتها وشدّة قربها من الإنسان، وإحاطتها به من كلّ صوب وكأنها جلد أصلي لصيق به، ولكنه لم

1 – الطاهر بن عاشور، التحرير والتنوير، ج 9، ص 56.

2 – الرازي، مفاتيح الغيب، ج 14، ص 171.

3 – الشوكاني، فتح القدير، ص 493.

يقدّر هذه النعمة حقّ قدرها فتجهّم لتلك الآيات وهي شديدة القرب من حواسّه، وانسلخ منها بإرادته، إذ «يقال لكلّ من فارق شيئاً بالكُلِّية انسلخ منه»[1].

ويوضّح سيِّد قطب سمة تجسيد آيات الله في هذا الموضع القصصي توضيحا ينمّ عن ذائقة رفيعة في تملّي جماليات التصوير الفني القرآني، حيث أن هذا الإنسان: «ينسلخ كأنما الآيات أديم له متلبِّس بلحمه؛ فهو ينسلخ منها بعنف وجهد ومشقّة، انسلاخ الحيّ من أديمه اللاصق بكيانه.. أو ليست الكينونة البشرية متَلبِّسَة بالإيمان بالله تَلَبُّس الجلد بالكيان؟.. ها هو ذا ينسلخ من آيات الله؛ ويتجرّد من الغطاء الواقي، والدرع الحامي؛ وينحرف عن الهدى ليتبع الهوى»[2]. فقد أومأ هذا الكلام إلى بعض ما تطفح به الصورة التجسيدية هذه من طاقات إيحائية تخدم المعزى الديني التبليغي، وتكمّل عملية فهمه. فهذه الآيات كانت بمثابة غشاء يحمي الإنسان من نزغ الشيطان وعوارض الهوى.

ويتوسَّل الأداء القرآني بفنّية التجسيد أيضا في قصص أصحاب الكهف، وذلك في سياق قوله تعالى: ﴿وَإِذِ اعْتَزَلْتُمُوهُمْ وَمَا يَعْبُدُونَ إِلَّا اللَّهَ فَأْوُوا إِلَى الْكَهْفِ يَنْشُرْ لَكُمْ رَبُّكُمْ مِنْ رَحْمَتِهِ وَيُهَيِّئْ لَكُمْ مِنْ أَمْرِكُمْ مِرْفَقًا﴾، الكهف: 16، فقد جسّد التعبير القرآني الرحمة، وجعل منها شيئا مادّيا قابلاً للنشر والبسط شأن الثياب، وتكمن قرينة التجسيد في لفظة (ينشر) التي «تلقي ظلال السعة والبحبوحة والانفساح. فإذا الكهف فضاء فسيح رحيب وسيع تنتشر فيه الرحمة وتتسع خيوطها وتمتدّ ظلالها، وتشملهم بالرفق واللين والرخاء»[3]. وتنبي عبارة (ينشر لكم ربّكم من رحمته) عن روح إيمانية عالية صدر عنها هؤلاء الفتية، فقد أيقنوا نصرة الله لهم، ولكأنها حقيقة شاخصة أمام أعينهم، مما يدعم ما ذهبنا إليه سلفا من أن التجسيد كسائر السمات الفنية يلامس مواقف العظة والاعتبار تعزيزا لغرض الخطاب الديني.

---

1 - مفاتيح الغيب، ج 15، ص 45.

2 - في ظلال القرآن، مج 3، ص 1396.

3 - المصدر نفسه، مج 4، ص 2262.

وكذلك يستوقفنا الأداء الاستعاري (وَلَمُلِئْتَ) عند ميزة التجسيد في سياق قوله تعالى: ﴿وَتَحْسَبُهُمْ أَيْقَاظًا وَهُمْ رُقُودٌ وَنُقَلِّبُهُمْ ذَاتَ الْيَمِينِ وَذَاتَ الشِّمَالِ وَكَلْبُهُمْ بَاسِطٌ ذِرَاعَيْهِ بِالْوَصِيدِ لَوِ اطَّلَعْتَ عَلَيْهِمْ لَوَلَّيْتَ مِنْهُمْ فِرَارًا وَلَمُلِئْتَ مِنْهُمْ رُعْبًا﴾، الكهف: 18. فَنَخَال أنفُسنا أوعية وأواني تمتلئ بما تحويه، ويتجسّم انفعال الرعب بشكل مادّي فيملأ الناظر إليهم، وهذا مبالغة تصويرية غرضها شدّة التفزيع، وبيان أن الله أقام حولهم بمقتضى أية عجيبة حصنا منيعا من المهابة والوقار يحول دون التعرّض لهم بأدنى أذى ممكن.

ولسنا ندري على أيّ سند اتكأ ابن عاشور حينما زعم أن سبب بعث حالهم على الرعب أن الناظر الذي يجهل قصّتهم يخالهم في كهفهم لصوصا قطاعا للطريق[1]!! فذلك مما يدعو إلى الاستغراب حقّا، لهذا نستبعده تماما ما دام أن السياق لا يتوافر على قرينة تشير إلى ما يثبته، ثم إن تصوّرهم كذلك لا ينسجم مع الغرض الديني لهذا الخطاب القصصي، الذي يلحّ على تكريمهم والإشادة بإخلاصهم، فلا يسوغ أن يخلع عليهم هيئة المنحرفين.

ونقع على سمة التجسيد أيضا في قوله تعالى: ﴿إِذْ أَوْحَيْنَا إِلَى أُمِّكَ مَا يُوحَى ۞ أَنِ اقْذِفِيهِ فِي التَّابُوتِ فَاقْذِفِيهِ فِي الْيَمِّ فَلْيُلْقِهِ الْيَمُّ بِالسَّاحِلِ يَأْخُذْهُ عَدُوٌّ لِي وَعَدُوٌّ لَهُ وَأَلْقَيْتُ عَلَيْكَ مَحَبَّةً مِنِّي وَلِتُصْنَعَ عَلَى عَيْنِي ۞﴾، طه: 38، 39. فالآيتان تتحدّثان عن تدبير إلهي عجيب نجّى به البارئ موسى من فتك فرعون، فرغم عداوته الشديدة له إلا أنه أحبّه حبّا شديدا بعد أن استأذنت منه امرأته في الاحتفاظ به، من حيث لم يكن يدري حقيقته.

اتخذ التعبير القرآني هنا ملمحا بيانيا أدّى سمة التجسيد، إذ أن «إلقاء المحبّة مجاز في تعلّق المحبّة به، أي خلق المحبّة في قلب المحبّ بدون سبب عادي حتى كأنه وضع باليد لا مقتضى له في العادة. ووصف المحبّة بأنها من الله للدلالة على أنها محبّة خارقة للعادة لعدم ابتداء أسباب المحبّة العرفية من الإلف والانتفاع»[2]، فقد قرّت به عين امرأة فرعون

1 - التحرير والتنوير، ج 15، ص 282.

2 - التحرير والتنوير، ج 16، ص 217.

بمجرّد أن رأته، وقبل أن ينفعها أو تتَّخذ منه ولدا. وفي هذا إيحاء إلى أن تجسيد عاطفة الحبّ رغم طابعه الفني اقتضته دواعي الغرض الديني الذي أراد أن يلمح إلى أن هذه المحبّة لم تكن عادية وإنما هي آية خصّ بها الله عزّ وجلّ موسى عليه السلام مذ أن كان رضيعا.

ومن مواضع التجسيد أيضا قوله تعالى بشأن لوط عليه السلام: ﴿ وَأَدْخَلْنَاهُ فِي رَحْمَتِنَا إِنَّهُ مِنَ الصَّالِحِينَ ۞ ﴾، الأنبياء: 75؛ حيث أن التعبير القرآني عمد إلى الرحمة وهي حقيقة عقلية، فخلع عليها مظهرا حسّيا، «وكأنما الرحمة مأوى وملاذ يدخل الله فيه من يشاء، فإذا هو آمن ناعم مرحوم»[1]، فصوّر التعبير شدّة تمكّن الرحمة من نبي الله لوط تصويرا مادّيا، وجعل منها محلاً لا يلجه إلا الصالحون.

وأشار ابن جني إلى هذه القيمة البيانية، ورأى أن: (وَأَدخَلْناهُ فِي رَحْمَتِنا) مجاز يقوم بيانيا على أوصاف ثلاثة: أولها تشبيه الرحمة وهي أمر معنوي بشيء محسوس يجوز الدخول فيه من قبيل التجسيد، وثانيها توكيد المعنوي وتثبيته في النفوس «لأنه أخبر عن العرَض بما يخبر به عن الجوهر، وهذا تعالٍ بالعرَض وتفخيم له، إذ صُيِّر إلى حيّز ما يُشاهَد ويُلمَس ويُعايَن... وذلك بأن تتخيّل شخصا متجسِّما لا عرضا متوهَّما»[2]، وأما ثالثها فهو السعة، وذلك لأنه أضاف في أَسماء الجهات والمحالّ اسم هو الرَّحْمةُ.

ومن مظاهر كثافة الطاقة الإيحائية التي تميّز بها هذا الأداء الفني من خلال سمة التجسيد، أن الرحمة تحتمل مدلولات ومعان عدّة، قد ردّدها أهل التأويل، منها النبوّة، ومنها الإسلام، ومنها الجنة، ومنها إنجاءه من قومه[3]. وهي معان متقاربة ومتكاملة على اختلافها، تقرّر حقيقة واحدة، مفادها أن الصلاح مدخل إلى الرحمة الإلهية، على نحو ما يبيّنه ويؤكّده سياق قرآني مماثل على لسان سليمان عليه السلام: ﴿وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ﴾، النمل: 19. فالتجسيم كما رأينا سمة تصويرية تخضع للمقتضى الديني.

---

1 – سيد قطب، في ظلال القرآن، مج 4، ص 2389.

2 – ابن جني، الخصائص، تح. محمد علي النجار، عالم الكتب، بيروت ج2، ص 443.

3 – القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، ج 11، ص 306. والشوكاني، فتح القدير، ص 941.

المبحث الثالث: الانسجام

ولئن كان الانسجام harmonie أو cohérence[1] لغة من قولنا «سَجَمَتِ العين الدمع والسحابةُ الماء [بمعنى] قَطَران الدمع وسَيَلانه، قليلاً كان أَو كثيراً، وكذلك الساجِمُ من المطر... وانْسَجَمَ الماءُ والدمع، فهو مُنْسَجِمٌ إذا انْسَجَمَ أَي انصبّ»[2]، فإنه اصطلاحا «حالة الأثر الفني الذي تتلاءم جميع أقسامه وتتكامل في سبيل إحداث تأثير عامّ مشترك»[3]، وهو أيضا الوضع الذي يكون فيه الأديب متجاوبا مع ما يحيط به من ملابسات، أو مع ما يعتمل بنفسه من انفعالات، فيعبّر عن ذلك كلّه بصدق[4].

وربّما يكون في حديث الجاحظ المشهور عن (كثرة الماء) في سياق بيانه موجب المزيّة والفضل في الشعر[5]، إشارة تقرّبنا من مفهوم الانسجام، إذ ما أخذنا بعين الاعتبار التحديد الاشتقاقي لمادّة سجم، الذي يفيد انصباب الدمع والماء وسيلانهما، وهو الأمر الذي يبدو أن أسامة بن منقذ قد أدركه حينما قال: «الانسجام أن يأتي كلام المتكلّم شعرا من غير أن يُقصَد إليه، وهو يدلّ على فور الطبع والغريزة»[6]. إذ يفهم منه أن الكلام يأتي متدفّقا على البديهة ليعكس في أداء رائق حالة شعورية ما أو موقفا معيّنا.

وعرّفه ابن أبي الأصبع المصري بقوله: «أن يأتي الكلام متحدّرا كتحدّر الماء المنسجم، سهولةَ سبك وعذوبةَ ألفاظ، حتى يكون للجملة من المنثور والبيت من الموزون وقع في النفوس وتأثير في القلوب ما ليس لغيره، مع خلوّه من البديع، وبعده عن

1 - محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، ص 409.
2 - ابن منظور، لسان العرب، مادة (سجم)، ج6، ص 183.
3 - جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط. 1، 1984، ص 38.
4 - المرجع نفسه، ص 38.
5 - الحيوان، مج 3 / ص 131، 132.
6 - أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشعر، ص 131

التصنيع»[1]، وغالبا ما يكون الانسجام غير مقصود، بل يرد عفوا[2]. وقد عدّ محمد خطابي الانسجام إجراءً حيويا ضمن إجراءات تحليل الخطاب الأدبي، واعتبره «أعمّ من الاتساق، كما أنه يغدو أعمق منه، بحيث يتطلّب بناء الانسجام من المتلقّي صرف الاهتمام جهة العلاقات الخفية التي تنظم النص وتولّده»[3]. فالانسجام هو أن تنسجم صورة فنية ما مع معنى معيّن، أو تخيّر نمط من الأصوات ليتواشج مع تجربة شعورية أو حالة نفسية معيّنة.

ونقدّر أن أغلب ما تناوله سيد قطب فيما يتصل بسمة التناسق – على قيمته التحليلية الثمينة التي لا يجمل بنا إغفالها والتغاضي عنها – يعدّ أدخل في باب الانسجام، لأنه ركّز على العناصر الفنية التي تتحدّد في مستوى العلاقات الموضوعية للخطاب. فالانسجام يكون حيث يكون هناك توافق وتلاؤم ما بين أداء لفظي مُحَدَّد حسب مستوى لساني معيّن: صوتي أو مفرداتي أو تركيبي، وبين حالة نفسية أو قيمة دلالية أو فنية معيّنة، أي بين نمط الأداء وبين الظلال التي يوحي بها في سياق الخطاب، فيكون لذلك وقع جمالي تَهتزّ له النفوس طرَبا، وكأن هذا التدفّق المائي يروي المساحة الفنية فتزهر لتكسو الحطاب حلّة بديعة.

والواقع أن جميع المباحث التطبيقية التي تناولناها في هذه الدراسة بشأن بلاغة الصورة في الخطاب القصصي القرآني لم تخلُ من الإشارة إلى مظاهر الانسجام، فكلّ العناصر والمقوّمات البلاغية والنحوية والصرفية والصوتية مما يشكّل بنية الأداء الفني، إنما

---

1 – ابن أبي الأصبع المصري: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر، تح. حفني محمد شرف، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، (د.ت.ط)، ص 429.

2 – المصدر نفسه، ص 380.

3 – محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء ، ط.2/ 2006، ص 5، 6.

تحيل إليه، وقد عاينّاها وأومأنا إليها في موضعها. ولكي يتوضّح الأمر بـــشكل راســـخ نرتئي الإشارة إلى بعض تجلّياته التي عزّزت المنحى التصويري:

ونودّ تحسّس الانسجام في ضوء شواهد من الخطاب القصصي القرآني، منها ما ورد في فواتح سورة الإسراء من إشارة قصصية إلى ما حدث لبني إسرائيل جرّاء إفسادهم في الأرض. إن المتأمّل في نسيج هذا الخطاب يستوقفه الأداء الصوتي الذي جاء منسَجِما ومحتواه التبليغي إلى أبعد الحدود، على أساس أن الصوت هو أحد المستويات اللسانية القاعدية التي يتشكّل منها الخطاب. فلا يختلف اثنان في أن صوتي السين والراء كان لهما حضور بارز وملحوظ، وذلك من خلال تكرّرهما على مدى هذه الفواتح الكريمة.

تكرّر صوت السين ثمانية عشر مرّة مع كلمات: (سبحان- أسرى- المسجد- السميع- موسى- إسرائيل- لتفسدنّ - بأس- جاسوا- أحسنتم - لأنفسكم- أسأتم- ليسوؤوا- عسى). وهو من الأصوات المهموسة التي «لا يهتزّ معها الوتران الصوتيان، ولا يسمع لها رنين حين النطق به»[1]، يتناسب والمواقف الباعثة على المآسي والتحسّر لا سيّما في غرض الرثاء[2]، ولعلّ ذلك ما حدا بالخنساء إلى أن تنظم مرثيتها في أخيها صخر مضمِّنة إياها معاني الحسرة التي أوحى بها رَويُّ السين:

يُؤَرِّقُني التَذَكُّـــرُ حينَ أُمْسي فَأُصبِحُ قَد بُليتُ بِفَرطِ نُكسِ[3]

وكذا فعل البحتري في سينيته المتعلّقة برثاء إيوان كسرى:

صُنتُ نَفسي عَمّا يُدَنِّـــسُ نَفسي وَتَرَفَّعتُ عَن جَدا كُلِّ جِبسِ[4]

وقال الشاعر الحديث خليل مطران في قصيدة بثّ فيها حزنا دويّا ألمّ به:

أَنَا الأَسَدُ الْبَاكِي أَنَا جَبَلُ الأَسَى أَنا الرَّمْسُ يَمْشِي دَامِياً فَوْقَ أَرْمَاسِ[1]

---

1 - الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص 21.

2 - المرجع نفسه، ص 48.

3 - ديوان الخنساء، ص 69.

4 - ديوان البحتري، ص 160.

وتظاهر صوت الصاد مع السين من حيث اشتراك الاثنين في المخـــرج الأسَـــلي الذي يتحدّد في طرف اللسان[2]، وصفة الرخاوة والصفير ثلاث مـــرّات: (الأقـــصى – البصير – حصيرا)، وذلك كي يصعّد هذا الإيحاء، كما أن هذين الصوتين جاءا يصوّران اليهود وكأنهم يهمسون في سرّ وخفاء بحسرتهم.

أما صوت الراء فقد حضر في هذا الخطاب خمسا وعشرين مـــرّة في كلمـــات: (أسرى– الحرام– باركنا– لنريه– البصير– إسرائيل– ذرية– شكورا– الأرض– مرّتين– كبيرا– الديار– رددنا– الكَرَّة– أكثر– نفيرا– الآخرة– مرّة– يتبّروا– تتبيرا– ربّكـــم– يرحمكم– الكافرين– حصيرا)، وأفاد من خلال خاصيته التكرارية، بسبب تكرّر طـــرق اللسان للحنك لدى النطق بها[3]، معنى المعاودة والرجوع ثانية، ومن أغـــراض التكـــرار بلاغيا تأكيد أمر ما والعناية به[4]، وكذا التقرير والتوبيخ[5]، الأمر الذي ينـــسحب علـــى تقرير الهوية الإسلامية للمسجد الأقصى، حتى تظلّ معلومة بما لا يدع مجـــالا للريـــب، وإثباتا لنزعة الإفساد لدى يني إسرائيل تشديدا في التحذير من أنها أخصّ ما يميّز طبعهم.

كما تخيّر التعبير القرآني لحدث العقاب الإلهيّ الأوّل أداء رفيعا، ففي صيغة الفعل (جاسوا) لوحده وبنيته الصوتية والدلالية انسجام تامّ مع الموقف الذي يجعلنا نتابع المشهد في حبور وذهول؛ وكأنه ماثل أمامنا في سخونة وحيوية. وإذا تقصّينا أصل الاشتقاق اللغوي لمادّة (جوس) وجدناها تفيد معاني التردّد للغارة، والذهاب والمجيء، والطوفان

---

1 – خليل مطران، الديوان، ج2، ص 269.

2 – إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 78.

3 – المرجع نفسه، ص 55.

4 – أبو هلال العسكري، تح. علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم الصناعتين، ص 174.

5 – ابن رشيق، تح. عبد الحميد هنداوي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج2 ، ص 93.

بالليل لترصّد الناس بالقتل، وتخلّل الديار لطلب ما فيها والدوران فيها للعيث والفساد، وتخطّي الناس ودوسهم[1]. وأضاف البغوي أن الجوس يفيد طلب الشيء بالاستقصاء[2].

بخيَّل إلينا أن هذا الفعل في سياق عبارة (فجاسوا خلال الديار) قد جمع بين تلك المعاني جميعها ليؤدّي صورة التنكيل الذي لحق ببني إسرائيل في منتهى ضراوته، وكأننا بإزاء متابعة مشهد سينمائي يجسّد حدثا مثيرا يتجلّى معه بُعدا الصوت والصورة؛ من حيث أداء جرس كلّ من الجيم والسين وما يحدثانه من أثر لدى السامع ينسجم مع إيقاع العقاب، ومن حيث هيئة جوَسان القوم المبعوثين وهو يستهدف ديار بني إسرائيل، ليترك الذهن يستحضر ظلال المشهد بما يستجيب لقدراته الإدراكية وحالته النفسية.

ومن عجيب النظم القرآني أن يحيل الفعل (جاسوا) إلى الإطار الزمني، فغالب الاعتقاد أنهم تردّدوا عليهم للإغارة والقتل ليلاً، تأسيسا على تحديد ابن منظور، وما يعزّز ذلك أن معظم مشاهد الانتقام الإلهي قُدِّر لها أن تحدث ليلا، حيث «يأتي ذكر الليل متساوقا مع المواقف العصبية والمحفوفة بالمخاطر والأحداث العظيمة ذات الشأن الحيوي والحاسم، لما يتوفّر في هذا الحيّز الزمني من ظروف الهدوء والخلسَة المهيَّئة لإنجاز الأعمال وتدبير الأمور، وإخفاء المكر»[3]، ومن شواهد ذلك ما ذكره الله عزّ وجلّ بشأن يوسف عليه السلام: (**وجاءُوا أَبَاهُمْ عِشَاءً يَبْكُونَ**)، (يوسف: 16)، وقوله تعالى لموسى عليه السلام: (**فَأَسْرِ بِعِبَادِي لَيْلاً إنكم مُتَّبَعُون**)، (الدخان: 23)؛ كما أن اقتران الإصباح والإشراق بندم الأقوام المعاندين لأنبيائهم، لممّا يدلّ على أن سنّة العقاب كثيرا ما كانت تحدث بالليل، حين يلزم الناس دورهم وبيوتهم فلا تستثني منهم أحدا[4].

---

1 – الجوهري، الصحاح، ابن منظور، لسان العرب، الزمخشري، أساس البلاغة؛ مادّة (جوس).

2 – البغوي، معالم التنزيل، ج5، ص 79.

3 – نور الدين دحماني، مقوّمات السرد الإعجازي في الخطاب القصصي القرآني، دراسة تحليلية نموذجية في سورة الكهف، رسالة ماجستير، ص 218 ، 219.

4 – المرجع نفسه، ص 219.

ومن مظاهر الانسجام ذلك الشكل الفنّي القائم بين طبيعة موضوع الصورة القرآنية ضمن الحدث السردي، وصيغة الأداء الأسلوبي، ونوضّحه في ضوء مشهد قصصي مثير يتصل بهلاك فرعون وأتباعه، إذ يقول الله تعالى: ﴿فَأَتْبَعَهُمْ فِرْعَوْنُ بِجُنُودِهِ فَغَشِيَهُمْ مِنَ الْيَمِّ مَا غَشِيَهُمْ﴾، طه: 78. والمقصود من الغشيان أنه غشي فرعَونَ وجنودَه من الْيمّ ما غشيهم من أمرٍ مَهولٍ للغاية، فدَلَّ الغموض في الموصول وصلته (ما غشيهم) على تفخيم هذا الأمر وتعظيمه[1]، لأن وهم المتلقّي يذهب فيه كلّ مذهب، وفي هذا الأداء إيجاز قِصَر يدلّ على مُحتمَلات متعدّدة، فهو«من جوامع الكلم التي يُستدَلُّ على قلّتها بالمعاني الكثيرة أي غشيهم من الأمور الهائلة والخطوب الفادحة مالا يعلم كنهه إلا الله ولا يحيط به غيره»[2].

ويرى الزمخشري أن عبارة (**فَغَشِيَهُمْ مِنَ الْيَمِّ مَا غَشِيَهُمْ**) «من باب الاختصار، ومن جوامع الكلم التي تستقلّ مع قلّتها بالمعاني الكثيرة؛ أي: غشيهم ما لا يُعلَم كنهه إلا الله»[3]، فالكلام في غاية الإيجاز، رغم أنه توخّى تكرار جملة كاملة (**غَشِيَهُم**)، والتكرار من العيوب التي تعتور الأداء في الأدبيات الإنسية، بيد أنه هنا خلاف ذلك، لأنه يمثّل ما يسمّى بالأثر الباني، إذ يجعل المتلقّي يبني موقفه الإيحائي الخاصّ من خلال فجوات التعبير، وهذه لطيفة أخرى من لطائف النظم المعجز. ويخيّل هذا الشكل من الأداء إلى المتلقّي صورا تنسجم مع المشاهد في حركتها واضطرابها.

فغشيان اليمّ لفرعون وجنوده الهائل إثر غرقهم فيه على مستوى الحدث السردي، جاء منسجما مع الأداء التصويري الموحي بهول ظلمهم اللامحدود لأهل مصر وجرائمهم في حقّهم التي صارت غطاء غيّب الخير والهدى عن بصائرهم، فالغين والشين والحرف

1 – عبد الله محمد الجيوسي، التعبير القرآني والدلالة النفسية، دار الغوثاني، دمشق، ط.1، 1426، 2006 ص 289.
2 – ابن الأثير، المثل السائر، ج2، ص 336.
3 – الزمخشري، الكشاف، ج 3، ص 79.

المعتلّ أصل صحيح يدلّ على تغطية شيء بشيء[1]، بيد أن الغشاء يكون من جنس الشيء، خلافا للغطاء الذي لا يقتضي ذلك[2]، فكأن الغرق باليمّ صار لصيقا بأجسادهم وغدا بذلك مصيرهم المحتوم.

ومن شواهد الانسجام أيضا ما نسجّله في موقف هلاك قوم لوط عليه السلام، ففي سياق سرد ما حصل لهم: ﴿فَلَمَّا جَاءَ أَمْرُنَا جَعَلْنَا عَالِيَهَا سَافِلَهَا وَأَمْطَرْنَا عَلَيْهَا حِجَارَةً مِنْ سِجِّيلٍ مَنْضُودٍ﴾، هود: 82. لقد اقتضى عقاب الله لهم أن يخسف بهم الأرض، وأن يرسل عليهم حجارةً من سجيل منضود. وما يهمّنا هنا هو قوله: (**جَعَلْنَا عَالِيَهَا سَافِلَهَا**) في إشارة إلى خسف عظيم، إذ «أن القرية انقلبت عليهم انقلاب خسف حتى صار عالي البيوت سافلا. أي وسافلها عاليا، وذلك من انقلاب الأرض بهم. وإنما اقتصر على ذكر جعل العالي سافلا لأنه أدخل في الإهانة»[3]. وذلك من ملامح التركيز والدقّة في السرد الإعجازي، حيث يقتصر التعبير على إبراز مواطن العبرة التي يلحّ عليها الغرض الديني.

وتصوير هول هذا المشهد ينمّ عن انسجام الأداء الأسلوبي مع طبيعة الموضوع المُصَوَّر، فوافق تردّيهم وانقلابهم من حال العلوّ إلى حال السفول، تردّي الفطرة لديهم، فسلّم القيم الأخلاقية والسلوكية والذوقية لديهم انهار وانقلب رأسا على عقب، ويدلّ على ذلك قوله تعالى في موضع آخر: ﴿فَمَا كَانَ جَوَابَ قَوْمِهِ إِلَّا أَنْ قَالُوا أَخْرِجُوا آلَ لُوطٍ مِنْ قَرْيَتِكُمْ إِنَّهُمْ أُنَاسٌ يَتَطَهَّرُونَ﴾، النمل:56.

فلم يكن داعي محاولة إخراج آل لوط من القرية إلا اتصافهم بالطهارة، وهي قيمة إيجابية. «وهذا القلب وجَعْلُ عاليها سافلها أشبه شيء بتلك الفطرة المقلوبة الهابطة المرتكِسة من قمّة الإنسان إلى درك الحيوان. بل أحطّ من الحيوان، فالحيوان واقف ملتزم

1- ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج4، ص 425.

2 - العسكري، الفروق اللغوية، ص 322.

3 - التحرير والتنوير، ج12، ص 134.

عند حدود فطرة الحيوان..»[1]. فاقتضى الانسجام أن يجيء العقاب من جنس العمـــل. ويطّرد نظير ذلك بما يفوق حدود الحصر في الخطاب القرآني.

المبحث الرابع: التناسق📖

أما التناسق **cohésion** فمجترح من مادة نسق و«النَّسَقُ من كل شيء: ما كان على طريقة نِظامٍ واحد، عامٌّ في الأشياء... والنحويون يسمّون حروف العطف حروف النَّسَقِ لأَن الشيء إذا عطفْت عليه شيئاً بعده جَرى مجْرىً واحداً... ونَسَقُ الأَسنان: انتظامها في النِّبْتةِ وحسن تركيبها.. والنَّسَق: ما جاء من الكلام على نِظام واحد.. والكلام إذا كان مسجَّعاً، قيل: له نَسق حسن...»[2].

أما التناسق اصطلاحا فلعلّه قريب مما ذهب إليه الجاحظ في قوله: «وأجودُ الشِّعر ما رأيتَه متلاحم الأجزاء، سهلَ المخارج، فتعلمُ بذلك أنه قد أُفرغ إفراغاً واحداً، وسُبِك سبكاً واحداً، فهو يجري على اللسان كما يجري الدِّهان»[3]. كما أن أحسن الشعر لدى ابن طباطبا «ما ينتظم القول فيه انتظاماً يتسق به أوله مع آخره على ما ينسِّقه قائله»[4]، وجليّ من كلامه أن التناسق يكون مثلا عندما تكون أجزاء القصيدة متلائمة فيما بينها، أي على نسق واحد، من حيث المبنى والمعنى. ومن حيث تتابع الأغراض والمضامين وحسن الانتقال من معنى إلى آخر.

---

1 - في ظلال القرآن، ج4، ص 1915.

📖 - يختلف مدلول التناسق عن مدلول مصطلح آخر هو الاتساق المجترح من الفعل وسق واتسق، ويفيد لغة الـــضم والجمع والاستواء والامتلاء، ومنه قوله تعالى في سورة الانشقاق: ﴿فَلَا أُقْسِمُ بِالشَّفَقِ (16) وَاللَّيْلِ وَمَـــا وَسَـــقَ (17) وَالْقَمَرِ إِذَا اتَّسَقَ (18) ﴾.

2 - ابن منظور، لسان العرب، مادة (نسق)، ج 14، ص127.

3 - الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 67.

4 - عيار الشعر، ص 37.

وربّما يكون حديث الرماني عن التلاؤم بوصفه أحد أقسام البلاغة العشر إشارة إلى مفهوم التناسق، حيث قسّم الكلام إلى: متنافر، ومتلائم في الطبقة الوسطى، ومتلائم في الطبقة العليا وخصّ به تأليف القرآن الكريم[1]. وتتحدّد قيمة التلاؤم عنده في حسن الكلام سمعا، وسهولته لفظا، وتلقّي معناه في النفس في أبهى حلّة وصورة ودلالة[2].

عدّ سيد قطب التناسق من خصائص التصوير الفني، وذكر أن له أشكالا متعدّدة، منها ما تمّ الالتفات إليه، على غرار التناسق في تأليف العبارات، والتناسق الحاصل في الإيقاع الموسيقي، والتناسق الناشئ من التعقيبات البلاغية المتفقة مع السياق، والتناسق المعنوي الحاصل بين الأغراض، والتناسق النفسي في الخطاب؛ ومنها ما لا يزال بكرا لم يتفطّن إليه أحد إلى غاية عصره، وبذلك فهو يعتقد أن مسألة التناسق تظلّ بعيدة عن مجال الاشتغال في جماليات التعبير القرآني، رغم تنبّههم إلى بعض مظاهره الفنية[3].

وتأسيسا على ذلك راح يتقصّى مجتهدا مظاهر أخرى من التناسق، منها تناسق التعبير مع الحالة المراد تصويرها، ومنها استقلال اللفظة الواحدة برسم صورة شاخصة، ومنها المقابلات الدقيقة بين الصور التي ترسمها التعبيرات، ومنها التقابل بين صورتين إحداهما منظورة راهنة والأخرى غائبة ماضية، فضلا عن مظاهر أخرى تطرّق إليها بعمق أكثر[4]. ولكن يبدو أنه لم يكن بمنجاة من الخلط بين مفهومي التناسق والانسجام الفنيين، فلم يميّز بينهما، ذلك أنه تناول مظاهر فنية أدخل في باب الانسجام وأدرجها ضمن مجال التناسق، ومردّ ذلك في تقديرنا يُعزى إلى عدم تخلّق وعي المصطلح بنحوٍ دقيق في عصره.

أما صلاح الخالدي فقد ذكر أن «التصوير القرآني متناسق في جزئيات الصورة ولقطات المشهد، والذي يدلّ على هذا التناسق الألفاظ والجمل والصور والظلال

---

1 – الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، ص 95.

2 – المصدر نفسه، ص 96.

3 – التصوير الفني في القرآن، ص 87 – 89.

4 – المرجع نفسه، ص 90 وما بعدها.

والإيقاع والإيحاء»[1]. وعدّد في ضوء التحليل التطبيقي سبعة مظاهر للتناسق الفني، هي: استقلال اللفظ برسم الصورة، والتقابل بين صورتين حاضرتين، والتقابل بين صورة ماضية وأخرى حاضرة، وتناسق الإيقاع مع السياق، والتناسق في رسم الصورة وإطارها، والتناسق في مدّة العرض[2].

ويتحدّد تصوّرنا لمفهوم التناسق الفني في الخطاب القصصي القرآني انطلاقا من ذلك التناغم البديع الذي نستشفّه من خلال جملة من المقاطع السردية المتجاورة التي نصطنع لها مصطلح المتواليات، وهذا وفق مستويات عديدة، سمتها المشتركة توافق الظواهر التصويرية. ولنعاين مدى وجود سمة التناسق الفنّي في هذا الخطاب نرتئي تقصّي خمس متواليات سردية من سورة الأعراف، تروي لنا جوانب من قصص نوح وهود وصالح ولوط وشعيب مع أقوامهم. يفضي إنعام النظر في هذه المتواليات السردية التي أتت لتقصّ علينا بتركيز جوانب من سيرة بعض الأنبياء مع أقوامهم، إلى استخلاص بعض مستويات التناسق الفني في الخطاب القصصي القرآني نوردها كالآتي:

أ – **التناسق النحوي**: ويتصل بوحدة البناء التركيبي الذي يمتدّ عبر المتواليات السردية من سورة الأعراف. ومن ذلك أنّه كلّما تعيّن اسم القوم في الخطاب يعمد التعبير إلى حذف الفعل والفاعل ليدلّ عليهما الجارّ والمجرور المتعلّق بهما، في التراكيب الآتية: (وَإِلَى عَادٍ أَخَاهُمْ هُودًا – وَإِلَى ثَمُودَ أَخَاهُمْ صَالِحًا – وَإِلَى مَدْيَنَ أَخَاهُمْ شُعَيْبًا).

كما يطلق على كلّ قوم من هؤلاء وصف الأخوّة (أخاهم) الواقع نحويا مبدلا منه في هذه التراكيب، وورد كلّ من (هودًا – صالِحًا – شُعَيبًا) بدلا، خلافا لنوح ولوط اللذين ورد خبرهما أيضا ضمن هذه المتوالية السردية، إذ قال بشأن نوح: (لَقَدْ أَرْسَلْنَا نُوحًا إِلَى قَوْمِهِ)، لأن التعبير استهلّ هذه المتواليات السردية بهذا النبأ القصصي، أما لوط

1 – صلاح عبد الفتاح الخالدي، إعجاز القرآن البياني ودلائل مصدره الرباني، ص 347.

2 – المرجع نفسه، من ص 347 إلى ص 353.

فلاختلاف فحوى التبليغ في هذه المتوالية عن غيرها، لأن خطابه الدعوي لقومه تعلّق بسلوك أخلاقي لا عقدي (وَلُوطًا إِذْ قَالَ لِقَوْمِهِ أَتَأْتُونَ الْفَاحِشَةَ مَا سَبَقَكُمْ بِهَا مِنْ أَحَدٍ مِنَ الْعَالَمِينَ).

ب – التناسق الأسلوبي: وذلك من خلال انتقاء نمط معيّن من الأساليب، كتلك التي افتتح بها الأنبياء خطابهم لأقوامهم، وهي أساليب مطّردة مع كل متوالية سردية، ويكاد الأسلوب الإنشائي بأنواعه يخيّم على التعبير، فكلّ نبيّ استهلّ خطابه التبليغي إلى قومه بصيغة الأمر الذي يحيل إلى غرض النصح: (يَا قَوْمِ اعْبُدُوا اللَّهَ مَا لَكُمْ مِنْ إِلَهٍ غَيْرُهُ)، وهي صيغة لفظية تكرّرت مع كلّ واحد منهم لتنسجم مع وحدة الموقف الشعوري، باستثناء لوط عليه السلام، حيث استهلّ خطابه بأسلوب إنشائي، لكنه يتصل بغرض الاستفهام الذي يفيد التوبيخ والإنكار والنفي: (أَتَأْتُونَ الْفَاحِشَةَ مَا سَبَقَكُمْ بِهَا مِنْ أَحَدٍ مِنَ الْعَالَمِينَ).

ومن تجلّيات التناسق الأسلوبي أيضا هناك المظهر الحواري الذي يشكّل القاسم المشترك بين هذه المتواليات السردية، ويشغل حيّزا مهمّا فيها يفوق جانب السرد، وهو حوار تقليدي طرفاه الأنبياء وأقوامهم، ويفعّل الحوار حركية المشهد ويكسبه نبضا حيّا، إذ يرفع الستارة لنعاين المشاهد ماثلة أمامنا، ويقرّبنا أكثر من الجوّ العامّ الذي يسود الحكي، فننفعل بحدّة أكبر لما ينفعل له الفواعل في القصص القرآني.

والحوار يجسّد أمامنا الموقف، فنشعر فيه بالحياة المتحرّكة التي تنتقل من موقف إلى موقف، ومن جوّ إلى جوّ، وتعيش فيها الأحداث الماضية من خلال أبطالها الذين نشعر بهم – ونحن منخرطون في القصّة – يتحرّكون أمامنا في أوضاعهم وأدوارهم كما لو كنّا حاضرين معهم، ولن يقتصر الموقف على الكلمات التي تنطلق منهم، بل بما يمتدّ

الشعور معنا إلى إحساسنا بالجوّ العام الذي يهيمن على الموقف، وبالمعاني التي تختـــفي وراء الكلمات، كما لو كان البطل يتحدّث إلينا[1].

فالحوار ضمن هذه المتواليات السردية يشفّ عن نضج شخصية الأنبياء الفردية واستعداداتهم الروحية التي توجّهها الرعاية الإلهية، فيتحرّى كلّ نبيّ منهجا حجاجيّا حصيفا في بناء الحوار وإدارة أطرافه، بحيث يستهلّونه بنبرة هادئة ليّنة. فالدعوة تقتضي في أول مراحلها الحلم والنصح الرفيق، والاستمالة العاطفية، حتى تنشرح لها النفوس، وتقع منها موقعا طيّبا. ثم يتدرّج حوار الأنبياء بعد ذلك عبر مدخل آخر إلى مرحلة فضح وتشنيع شرك أقوامهم وما تورّطوا فيه من جرائم، مثلما حدث مع قوم صالح وشعيب ولوط، ثم تليها مرحلة التذكير بنعم الله التي أسبغ عليهم، إلى أن تنتهي محاورتهم بتغليظ لهجة الإنذار والوعيد بانتقام الله المحتوم.

ويعكس الحوار في المقابل اعتلال الشخصية الجمعية للأقوام، وفساد قناعاتهم وتدنّي مستوى تفكيرهم، فاتخذت مواقفهم أشكالا ضارية من العداء الصارخ، ففضحت محاوراتهم استهزاءهم ومكرهم وسوء أدبهم وعنادهم وتهديدهم بإلحاق الأذى وطرد الأنبياء وإخراجهم من أرضهم، وبذلك لم يكن لهم منهج حواري سويّ يحتكمون إليه في الحديث، لأن العناد والمكابرة أفقدتهم مفاتيح الجدل الباني، وأدت إلى انهيار سلطة الحِجَاج في حديثهم إلى الأنبياء. فقد شكّل الحوار إذن مظهرا للتناسق في هذه المتواليات.

ج – التناسق السردي: تميَّزت المتواليات السردية بنمطيّة الأحداث التي سُردت علينا وفق تسلسل منطقي شملها كلّها، استُهلّ بدعوة الرسل ونصحهم لأقوامهم منفردين، أسلوبهم اللين والرفق تارة، والشدّة والتقريع تارة أخرى، ثم بيان موقف المكابرة والعناد وما اقتضاه من صراع وجدال، وتعيين جريمة كلّ قوم، ثم الإشارة إلى مصير العقاب

1 – نور الدين دحماني، مقوّمات السرد الإعجازي في الخطاب القصصي القرآني، دراسة تحليلية نموذجية في سورة الكهف، ماجستير، جامعة وهران، 2002، ص 291.

والانتقام، الذي يقابله الإخبار نجاة الرسل، ثم ترد خاتمة النبإ القصصي لاستخلاص موقف العبرة تعريضا بقوم النبي ﷺ، ويتوسّل الأداء لأجل هذا الغرض بطاقات الإيحاء.

ولولا تغيُّر الأمكنة والأزمنة واختلاف شخوص الأنبياء وأقوامهم وأحوال كلِّ قوم، لخلنا أنفسنا أمام نبإ قصصي واحد، يتوحّد فيه الحدث والشعور والعاطفة الدينية والقيم الروحية والأهواء الضالّة التي تزيّن الشرك في النفوس، والوسيلة والغاية والمغزى والعبرة، وذلك لأن دعوة كلّ نبيّ من هؤلاء الأنبياء تشعّ من مشكاة واحدة وهي الذات الإلهية.

لقد كانت الأحداث السردية إذن بمثابة مقدّمات خاضعة لمبدأ السببية، بحيث تفضي إلى نتائج حتمية، وهذا ما جعلها تلتزم نظام الترتيب الزمني ضمن القصص الواحد كما بيّناه، وكذلك ضمن تتابع المتواليات السردية، فبدئ بسرد قصص نوح ثم هود ثم صالح ثم لوط ثم شعيب، حسب التسلسل الزمني، لأن الغرض الديني الذي حرص على تثبيت قلوب المؤمنين من حول النبي ﷺ، هو الذي أملى هذا النظام الذي تناسقت عناصره، حتى تسري السكينة في أفئدتهم فتطمئن.

د – التناسق الدلالي: استقطبت هذه المتواليات السردية محورين دلاليين أساسيين عكسا حقيقة الصراع، يحيل أحدهما إلى القيم الروحية الإيمانية والقومية التي تمثّلها الأنبياء، أما المحور الثاني فيحيل إلى قيم عقدية وسلوكية سلبية، تتنافى والفطرة الإنسانية تشبّع بها أولئك الأقوام. وقد تناسقت البؤر الدلالية تناسقا عجيبا، رغم التباعد الزمني ما بين الأنبياء، وذلك استجابة لمقتضى السياق والجوّ العام للخطاب. فالصراع العقدي والسلوكي كان الدلالة المحورية التي انتظمت الخطاب، إذ لم يعدم أن يجد كلّ نبي من يناوئه ويناصبه العداء، ويتربّص دعوته. وكلاًّ من طرفي هذا الصراع ماض لا يلوي على شيء فيما عقد عليه الإصرار، وإن اختلفت الدوافع والمقاصد.

ويستوقفنا الخطاب عند دلالات عديدة كالرحمة والعطف والثبات لدى الأنبياء، ثم تأتي دلالة العقاب بوصفها نتيجة حتمية حاسمة، وحلاّ سماويا ينصف الأنبياء وأتباعهم،

ويلقي بظلال العبرة كي يتّعظ الناس، بعد استنفاد جميع أساليب النصح الممكنة من لين وحجاج وتذكير بنعم الله التي خصّ كلّ قوم بها، وتشديد نبرة الوعيد وغيرها.

وتظلّ في المقابل دلالة التمادي في العناد مركوزة في طبع أولئك الأقوام، ذلك ما يفضحه كلامهم وأساليب محاورتهم العقيمة، فتحيل الألفاظ الصادرة عنهم في سياقها الإجمالي (ضلال مبين، سفاهة، من الكاذبين، كافرون، لنُخرِجنّك، أخرجوهم..) إلى حقل دلالي يجسّم موقف المكابرة والمناوءة وسوء الأدب الذي تنبعث رائحته الكريهة في جوّ الأحداث القصصية.

وتُستشَفُّ كذلك دلالة تحسُّر الأنبياء وتفجُّعهم اغتماما بما حلّ بأقوامهم من عقاب، وتحزّنا لهم، ويشير إليها مثلا قوله تعالى بشأن ثمود: ﴿فَتَوَلَّى عَنْهُمْ وَقَالَ يَا قَوْمِ لَقَدْ أَبْلَغْتُكُمْ رِسَالَةَ رَبِّي وَنَصَحْتُ لَكُمْ وَلَكِنْ لَا تُحِبُّونَ النَّاصِحِينَ﴾، الأعراف: 79. وقوله أيضا بشأن أهل مدين: ﴿فَتَوَلَّى عَنْهُمْ وَقَالَ يَا قَوْمِ لَقَدْ أَبْلَغْتُكُمْ رِسَالَاتِ رَبِّي وَنَصَحْتُ لَكُمْ فَكَيْفَ آسَى عَلَى قَوْمٍ كَافِرِينَ﴾، الأعراف: 93. فمعنى التولّي عنهم الانصراف عن فراق وغضب، وذلك لأنهم لم يمتثلوا للنصح، بل تمادوا في العناد والإعراض والتكذيب. وقد تكون دلالة (**فَتَوَلَّى عَنْهُم**) مجازية، فتفيد معنى عدم الاكتراث بالشيء، فيكون القصد حينئذ: فأعرض عن النظر إلى القرية بعد أن أصابها الهلاك، أو فأعرض عن الحزن عليهم واشتغل بمن حوله من المؤمنين[1].

هـ – التناسق الإيقاعي بين الفواصل: جاءت فواصل هذه المتواليات السردية الخمس على امتداد أربع وثلاثين آية في معظمها متوسّطة ومتماثلة من خلال اطراد صوت رويّ التقفية "النون" الذي جاء مسبوقا بصوت مدّ بالواو تارة والياء تارة أخرى، و لم يشذّ روي الفواصل إلا في موضعين فقط شكّل صوت "الميم" رويّا لهما:

1 – الكشاف، ج2، ص 117، والتحرير والتنوير ج 8، ص 228.

- (. . . إِنِّي أَخَافُ عَلَيْكُمْ عَذَابَ يَوْمٍ عَظِيمٍ ۝)، الأعراف: 59.

- (. . . هَذِهِ نَاقَةُ اللَّهِ لَكُمْ آيَةً فَذَرُوهَا تَأْكُلْ فِي أَرْضِ اللَّهِ وَلَا تَمَسُّوهَا بِسُوءٍ فَيَأْخُذَكُمْ عَذَابٌ أَلِيمٌ ۝)، الأعراف: 73.

وحتى هذا العدول الصوتي لم يكد يغيّر شيئا ذا بال في إيقاعية هذه الفواصل، سيما أن الميم تقترب من النون وتقاسمها عدّة صفات صوتية. ويشيع هذا المستوى من التناسق الفني أجواء من الحبور المؤثّر، إذ يفضي بدلالات إيحائية هامشية لعلّها تعكس رغبة هؤلاء الأنبياء الملحّة في إنقاذ أقوامهم وتخليصهم من الشرك صادرين في ذلك عن عاطفة الرفق واللين التي تنساب في الآيات مع صوت النون، ويوحي في مقابل ذلك بإصرار أقوامهم على التكذيب والاستهزاء، وشدّة إعراضهم عن نصحه، فتناسب مقدار حرص نوح على هدايتهم مع مقدار إلحاحهم على الكفر وإمعانهم فيه. ويسري هذا المدّ في جميع آيات هذه المتواليات السردية الخمس.

و – التناسق النفسي: هناك محور شعوري وجداني موحّد قد انتظم جميع هذه المتواليات السردية، رغم تباعد الأزمنة والأمكنة والشخوص. ذلك أن كلّ تصرّف وكل موقف بصرف النظر عن طبيعته يشفّ عن دوافع نفسية معيّنة، فبالنسبة إلى الأنبياء نلحظ توهّج عاطفتهم الدينية والقومية، بحيث أشار إليهم الوحي بالأخوّة (وإلى... أخاهم)، كما أن كلاّ منهم يستهلّ محاورته لقومه بالقول (يا قوم)، سالكين مع أقوامهم مسلكا رفيقا، صادرين في نصحهم عن نفوس مطمئنّة هادئة.

ثم تتغيَّر أحوالهم النفسية حسب ردّ فعل هؤلاء الأقوام، فنجد انفعال الغضب المتزن يتصعّد شيئا فشيئا، إلى أن تنتابهم في نهاية المطاف خيبة الأمل واليأس من هدايتهم، إيذانا بحلول أمر الله فيهم، وغضبهم وسخطهم عليهم لا يعنيان أنهم قد وقفوا موقف التشفّي أو الشماتة بهم، بل تحسّرا وتفجّعا كما أومأنا إليه لدى تحسّس مستوى التناسق الدلالي، لأن دوافعهم النفسية إنما أملاها عليهم المغزى الديني.

أما فيما يتعلّق بالأقوام، فلعلّ نفسيتهم أدخل فيما أطلق عليه الخطاب القرآني نفسه النفس الأمارة بالسوء، لأن الشرك واعتلال الفطرة والقيم السلوكية المرذولة استحكمت جذورها بشدّة في كيانهم الجمعي، بحيث يصعب اقتلاعها، فزيّنت لهم أنفسهم الاستكبار والاستخفاف بنصح أنبيائهم بل واضطهادهم أيضا، فهذا الجو الشعوري المكفهرّ الذي خيّم على جميع هذه المتواليات السردية أبان عن إمكانات عجيبة للتناسق النفسي.

ويمكن أن نوضّح تعدّد مستويات التناسق الفني من خلال هذا المشجر التوضيحي:

مستويات التناسق الفني

المبحث الخامس: الفاصلة والمؤثّرات الصوتية

يعدُّ التأثير الصوتي من جملة الإمكانات الفنية البديعية اللفظية التي يتوسّل بها التصوير الفني في الخطاب القصصي القرآني التأثير في المتلقّي، ويتحقّق هذا الجانب في نطاق الفواصل التي تعدّ امتدادا إفضائيا دالاً لآي التنزيل، وليس مجرّد محسّن لفظي، وقد أطلقوا عليها رؤوس الآيات، وقد عرّفوها بأنها «كلمة آخر الآية كقافية الشعر وقرينة السجع... وتقع الفاصلة عند الاستراحة في الخطاب لتحسين الكلام بها، وهي الطريقة التي يباين القرآن بها سائر الكلام وتسمى فواصل لأنه ينفصل عندها الكلامان وذلك أن آخر الآية قد فصل بينها وبين ما بعدها و لم يسموها أسجاعا»[1].

ولعلّ الخليل بن أحمد أن يكون أوّل من اصطنع مصطلح الفاصلة للإشارة إلى أواخر آيات الذكر الحكيم. ويبدو أنه مأخوذ من قوله تعالى: ﴿كِتَابٌ فُصِّلَتْ آيَاتُهُ﴾، فصّلت: 3، وعلّة إيثاره دون مصطلح السّجع تُعزى إلى تَحَرُّجهم من أنّ يُستعَار للقرآن ما هو أصل في وصف صوت الطيور، ولئلاّ يُوصف من جهة أخرى بالسجع وهو سمة في الكلام البشري صونا لقداسته، ويعدُّ أبو الحسن الأشعري أوّل من نزّه القرآن الكريم عنه[2]. وقد اهتدوا إلى معرفة الآيات بوساطة الفاصلة، إذ «يقولون: فما ثبت أن النبي ﷺ وقف عليه دائما تحقّقنا أنه فاصلة وما وصله دائما تحقّقنا أنه ليس فاصلة...»[3].

وعى الرماني قيمة الفواصل الفنية، حينما عدّها من أقسام البلاغة العشر، وفي مقابل ذلك أعاب السجع واعتبره من مآخذ الكلام[4]، وتبعه في ذلك الباقلاني حيث يقول: «وأما الفواصل فهي حروف متشاكلة في المقاطع يقع بها إفهام المعاني وفيها

---

1 - الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ج1، ص52، 53.

2 - كمال الدين عبد الغني المرسي، فواصل الآيات القرآنية، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، ط.1، 1999، ص 11.

3 - الزرقاني، مناهل العرفان، ج1، ص 340 وما بعدها.

4 - الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ضمن كتاب ثلاثة رسائل في إعجاز القرآن، ص 97.

بلاغة، والأسجاع عيب لأن السجع يتبع اللفظ، والفواصل تابعة للمعـــاني، والـــسجع كقول مسيلمة. ثم الفواصل قد تقع على حروف متجانسة كما قد تقع على حـــروف متقاربة ولا تحتمل القوافي ما تحتمل الفواصل لأنها ليست في الطبقة العليا في البلاغة، لأن الكلام يحسن فيها بمجانسة القوافي وإقامة الوزن»[1]. وجَلِيّ من ذلك أن وعي القـــدماء ببلاغة التعبير القرآني لم يغفل إمكانات الخطاب البديعية اللفظية التي حفل بها على غرار مقوّمات الأداء الأخرى، لأن وقعها في نفس المتلقّي من شأنه أن يولّد ظلالا من خـــلال جرس الفواصل.

وتكمن أهمّية الفاصلة في أنها تشحن السياق القرآني بعامة، والسردي الإعجازي منه على وجه خاصّ بشحنة إيقاعية مؤثّرة تتلاءم صوتيا والغرض الديني الذي ينتظم جوّ القصص القرآني، وتبثّ في الخطاب دفقة نغمية معبّرة تتفاعل مع وجدان المتلقّي وعقله. ولا يُعدم هذا الجانب أن يكون سمة من سمات التصوير، بحيث ترسم إيقاعات الفواصـــل أجواء المشاهد ونبض الأحداث وحتى دقائق الانفعالات الوجدانية التي تحيـــل إمـــا إلى عواطف دينية، وإما إلى أهواء ضالّة.

إن الحبور ليتملَّكنا ونحن نتلو آيات من الذكر الحكيم بتدبّر وإمعان، ونصغي إلى إيقاع الفواصل وهي تهزّ قلوبنا ومشاعرنا وعقولنا، بل تقشعرّ لها جلودنا، فتحدث فيها ما تُحدِث من تأثير عميق، لأن الأداء القرآني حريص على تضافر هذا الجانب مع شـــتى العناصر الفنية الأخرى، تضافرا يميّزه التكامل والتلاؤم والانسجام.

ولئن كان هذا حال الفاصلة في عامة الخطاب القرآني، فإنه طبيعيّ أن يكون أيضا حال الجانب القصصي منه، بحيث يتراءى هذا الملمح التصويري في قَصص نوح ولـــوط وداود وسليمان وموسى وزكريا ومريم وأصحاب الكهف والرقيم وأصحاب القريـــة، وغيرها مما تمثّل الفاصلة بشتى أنماطها وتلويناتها وظواهرها الجمالية لوحات إيقاعية نغمية

1 - الباقلاني، إعجاز القرآن، ص 340.

حادّة شديدة تارة ووادعة هادئة تارة أخرى تنسجم مع الإطار النفسي والتبليغي لتلك القَصص. فالفاصلة تقترب في الخطاب القصصي القرآني – إن جاز التعبير– من تقنية المؤثّرات الصوتية المعتمَدَة في فنّ الإخراج السينمائي الذي يراهن على إمكاناتها التأثيرية والإيحائية، لأنها تحايث الأحداث الحيوية وتؤشّر عليها وتوجّه انتباه المتلقّي وتركيزه إليها.

ونرتئي أن نتحسّس بلاغة الفاصلة وفق هذا التصوّر الفني في قصص سيدنا نوح من خلال سور الشعراء والقمر ونوح، واختيارنا لهذه السور دون غيرها[📖] لم يكن اعتباطيا بقدر ما كان نابعا من أن الفاصلة شكّلت سمة فنية بارزة عزّزت المنحى التصويري في هذا القصص أداء وإيحاء، إذ احتمل عدّة تلوينات إيقاعية في كلّ موضع من تلك السور:

جاء في سورة الشعراء: ﴿كَذَّبَتْ قَوْمُ نُوحٍ الْمُرْسَلِينَ (105) إِذْ قَالَ لَهُمْ أَخُوهُمْ نُوحٌ أَلَا تَتَّقُونَ (106) إِنِّي لَكُمْ رَسُولٌ أَمِينٌ (107) فَاتَّقُوا اللَّهَ وَأَطِيعُونِ (108) وَمَا أَسْأَلُكُمْ عَلَيْهِ مِنْ أَجْرٍ إِنْ أَجْرِيَ إِلَّا عَلَى رَبِّ الْعَالَمِينَ (109) فَاتَّقُوا اللَّهَ وَأَطِيعُونِ (110) قَالُوا أَنُؤْمِنُ لَكَ وَاتَّبَعَكَ الْأَرْذَلُونَ (111) قَالَ وَمَا عِلْمِي بِمَا كَانُوا يَعْمَلُونَ (112) إِنْ حِسَابُهُمْ إِلَّا عَلَى رَبِّي لَوْ تَشْعُرُونَ (113) وَمَا أَنَا بِطَارِدِ الْمُؤْمِنِينَ (114) إِنْ أَنَا إِلَّا نَذِيرٌ مُبِينٌ (115) قَالُوا لَئِنْ لَمْ تَنْتَهِ يَا نُوحُ لَتَكُونَنَّ مِنَ الْمَرْجُومِينَ (116) قَالَ رَبِّ إِنَّ قَوْمِي كَذَّبُونِ (117) فَافْتَحْ بَيْنِي وَبَيْنَهُمْ فَتْحًا وَنَجِّنِي وَمَنْ مَعِيَ مِنَ الْمُؤْمِنِينَ (118) فَأَنْجَيْنَاهُ وَمَنْ مَعَهُ فِي الْفُلْكِ الْمَشْحُونِ (119) ثُمَّ أَغْرَقْنَا بَعْدُ الْبَاقِينَ (120) إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَةً وَمَا كَانَ أَكْثَرُهُمْ مُؤْمِنِينَ (121) وَإِنَّ رَبَّكَ لَهُوَ الْعَزِيزُ الرَّحِيمُ (122)﴾.

📖 – فضلا عن هذه السور الثلاث ورد قصص نوح في سور عديدة منها سورة الأعراف ويونس وهود والأنبياء والمؤمنون.

ما يميّز الأداء الصوتي في هذه الآيات التي يطغى عليها البعد الحواري الذي اقتضاه سياق دعوة نوح قومه لعبادة الله وتقواه أن الفاصلة فيها جاءت على نسق صوتي واحد، وهو صوت النون المسبوق بصوتي المدّ: الياء تارة والواو تارة أخرى: (المرسلين – أمين – أطيعون – العالمين – الأرذلون – يعملون – تشعرون – المؤمنين – مبين – المرجومين – كذّبون – المشحون – الباقين).

وقد أومأ الزركشي إلى هذه الظاهرة التي تعتري فواصل القرآن لغاية نغمية بقوله: «قد كثر في القرآن الكريم ختم كلمة المقطع من الفاصلة بحروف المدّ واللين وإلحاق النون وحكمته وجود التمكّن من التطريب بذلك. قال سيبويه رحمه الله: «أما إذا ترَنَّموا فإنهم يلحقون الألف والواو والياء ما يُنَوَّن وما لا يُنَوَّن لأنهم أرادوا مدَّ الصوت، وإذا أنشدوا و لم يترَنَّموا فأهل الحجاز يدعون القوافي على حالها في الترنُّم وناس من بني تميم يبدلون مكان المدة النون». وجاء القرآن على أعذب مقطع وأسهل موقف...»[1].

والمدّ الذي سبق النون أتى ضمن مقطع صوتي طويل يشي بدلالة إيحائية هامشية لعلّها تعكس رغبة نوح الحثيثة في تنجية قومه وتخليصهم من أدران الوثنية صادرا في ذلك عن عاطفة الرفق والحنوّ التي تنساب في الآيات مع صوت النون، وموازاة لذلك يوحي المدّ بالواو والياء بإصرار قومه على الجحود والضلال، وشدّة تشبّثهم بدين الأجداد وإعراضهم عن نصحه، فقابل مقدار حرص نوح على هدايتهم مقدار إلحاحهم على الكفر وإمعانهم فيه. ويسري هذا المدّ في الآيات كلّها.

ونمط الفاصلة المطّرد هذا يُسمَّى الفاصلة المتماثلة لأنها خُتمت بصوت واحد هو النون الذي شكّل تناسقا إيقاعيا انتظم جميع الآيات باستثناء الآية الأخيرة منها التي جاء صوت فاصلتها الميم مخالفا في قوله (الرحيم)، وقد أُطلِق على ذلك من الفواصل

1 – الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ج 1، ص 62، ص 63.

المتقاربة[1]، لأن النون تقترب صوتيا من الميم، فكلاهما أنفي مجهور ليس بالشديد ولا الرخو وإنما يعدّ من الأصوات المتوسّطة أو المائعة رغم اختلاف مخرجهما[2]، ومن أمثلة التقارب ما جاء في سورة المطفّفين: ﴿وَمَا يُكَذِّبُ بِهِ إِلَّا كُلُّ مُعْتَدٍ أَثِيمٍ (12) إِذَا تُتْلَى عَلَيْهِ آيَاتُنَا قَالَ أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ (13)﴾. وأيضا في سورة ق: ﴿أَلْقِيَا فِي جَهَنَّمَ كُلَّ كَفَّارٍ عَنِيدٍ (24) مَنَّاعٍ لِلْخَيْرِ مُعْتَدٍ مُرِيبٍ (25)﴾، لتقارب الباء والدال من حيث السمات الصوتية.

وإذا تمّلينا الفاصلة التي انتظمت قصص نوح عليه السلام في سورة القمر ألفيناها تشكّل نسقا إيقاعيا موحّدا بشكل مطّرد، حيث يقول الله تعالى: ﴿كَذَّبَتْ قَبْلَهُمْ قَوْمُ نُوحٍ فَكَذَّبُوا عَبْدَنَا وَقَالُوا مَجْنُونٌ وَازْدُجِرَ (9) فَدَعَا رَبَّهُ أَنِّي مَغْلُوبٌ فَانْتَصِرْ (10) فَفَتَحْنَا أَبْوَابَ السَّمَاءِ بِمَاءٍ مُنْهَمِرٍ (11) وَفَجَّرْنَا الْأَرْضَ عُيُونًا فَالْتَقَى الْمَاءُ عَلَى أَمْرٍ قَدْ قُدِرَ (12) وَحَمَلْنَاهُ عَلَى ذَاتِ أَلْوَاحٍ وَدُسُرٍ (13) تَجْرِي بِأَعْيُنِنَا جَزَاءً لِمَنْ كَانَ كُفِرَ (14) وَلَقَدْ تَرَكْنَاهَا آيَةً فَهَلْ مِنْ مُدَّكِرٍ (15) فَكَيْفَ كَانَ عَذَابِي وَنُذُرِ (16) وَلَقَدْ يَسَّرْنَا الْقُرْآنَ لِلذِّكْرِ فَهَلْ مِنْ مُدَّكِرٍ (17)﴾.

والواقع أنّ هذه الفاصلة لم تنتظم نبأ نوح فحسب، وإنما امتدّت لتشمل إشارات قصصية أخرى ارتبطت بأنبياء آخرين قاسموا نوحا عبءَ دعوة أقوامهم وهم عاد وثمود وقوم لوط وآل فرعون، فعكست هذه الوحدة الإيقاعية المتناغمة وحدة الموقف التبليغي والغرض الديني الذي كان بمثابة جسر روحي وصل موقف النبوّة المحمّدية الراهنة بنظيره لدى الغابرين، فانزاحت الحدود بين الأزمنة والأمكنة، واختزلت الشخصيات في صوت واحد يتردّد صداه في الخطاب.

ومن مظاهر براعة الانسجام أن يُختار لفواصل هذا النبأ على غرار سائر السورة صوت الراء لما ينطوي عليه من قيم تكرارية تردّدية رامزة، تتلاءم مع تكرار المواقف

1 - كمال الدين عبد الغني المرسي، فواصل الآيات القرآنية، ص 148.

2 - أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، ص 397.

والرسائل الدينية من حيث مضمونها ومغزاها وعبرتها، إذ أن «الراء صوت متكـــرّر، لأن التقاء طرف اللسان بحافّة الحنك مما يلي الثنايا العليا يتكرّر في النطق بها، كأنما يَطرُق طـــرف اللسان حافّة الحنك طرقا ليّنا يسيرا مرّتين أو ثلاثا لتتكوَّن الرّاء العربية... فلتكوّن الراء يندفع الهواء من الرئتين مارّا بالحنجرة فيحرِّك الوترين الصوتيين، ثم يتخذ مجراه في الحلق والفم، حتى يصل إلى مخرجه وهو طرف اللسان ملتقيا بحاقة الحنك الأعلى، فيضيق هناك مجرى الهواء»[1].

فتردُّد صوت الراء الساكن بمقتضى الأداء القِرائي📖 على مدار الخطاب يـــوحي بإلحاح نداء نوح الحاني وتكرّر محاولاته لهداية قومه من جهة رغم أن الخطاب لم يصرّح بذلك ضمن هذا السياق، وبإصرار هؤلاء على الإعراض والتكذيب من جهة أخـــرى، ولعلّ السكون اضطلع بدلالة رمزية هامشية تفيد الحسم الإلهي المقدور الذي لا يثنيه أمر ليغيّر مجراه، سيّما وأن الخطاب يركّز ههنا على الجزاء المحتوم دون التفصيلات الأخرى.

ولئن ميّزت أجواء الرحمة والإشفاق ونبرة الرفق واللين فاصلة قصص نوح مـــن سورة الشعراء كما رأينا، فقد تلوّن الأداء السردي الإعجازي ضمن آيات القمر بلـــون قاتم أوحت به لهجة الغضب العارم حيال موقف قوم نوح المكابر، ومما يدلّ على ذلـــك تكرار الفعل (كذّب) مرّتين في الآية الأولى، كما جيء بفواصل متوسّـــطة أقـــرب إلى القِصر تضمَّنت ألفاظا صارخة مدوّية (ازدُجِر – انتصِر – مُنْهَمِر– دُسُر – نُذُر – قُدِر) تنبئ بشدّة الوعيد الذي انتهى بقومه إلى عقاب وهلاك.

بينما يُفرِد السياق السردي لنبأ نوح سورة كاملة من القرآن المكّي حملت اسمـــه، إلا أن فاصلتها اتخذت بمقتضى العدول الإيقاعي الذي يرد لغايات تبليغية وفنية عدّة أنماط تلوّنت بها، بحسب المحور الدلالي الذي انطوى عليه كلّ مقطع سردي منـــها، ويمكـــن تحديد الفاصلة في الأنساق الأربعة الآتية:

---

1 – إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، دار النهضة العربية، القاهرة، ط.3، 1961، ص 55.

📖 – وذلك خلافا لوضع هذه الفواصل النحوي الذي جاء في معظمه متحرّكا باستثناء كلمة (فانتصرْ) التي جـــاءت نحويا ساكنة.

جاء **المقطع الأوّل** الذي افتُتحت به سورة نوح لإخبارنا من حيث ظاهر اللفظ برسالة نوح عليه السلام إلى قومه، قصد إنذارهم عاقبة موقف الإنكار، حيث قال تعالى: ﴿إِنَّا أَرْسَلْنَا نُوحًا إِلَى قَوْمِهِ أَنْ أَنْذِرْ قَوْمَكَ مِنْ قَبْلِ أَنْ يَأْتِيَهُمْ عَذَابٌ أَلِيمٌ (1) قَالَ يَا قَوْمِ إِنِّي لَكُمْ نَذِيرٌ مُبِينٌ (2) أَنِ اعْبُدُوا اللَّهَ وَاتَّقُوهُ وَأَطِيعُونِ (3) يَغْفِرْ لَكُمْ مِنْ ذُنُوبِكُمْ وَيُؤَخِّرْكُمْ إِلَى أَجَلٍ مُسَمًّى إِنَّ أَجَلَ اللَّهِ إِذَا جَاءَ لَا يُؤَخَّرُ لَوْ كُنْتُمْ تَعْلَمُونَ (4)﴾. بيد أن ما يلحظ على هذا المقطع الاستهلالي بعده الإيعازي الذي يتخطّى حَدثيّة الموقف السردي ليلمّح إلى كفّار قريش من قوم النبي ﷺ، وكأنه يقصدهم من قَبيل التعريض ما داموا يكرّرون ما حدث لقوم نوح.

وما يهمّنا هنا هو شكل الفاصلة التي أتت مشابهة إلى حدّ كبير لفاصلة قصص نوح من سورة الشعراء بما يغني عن إعادة بيانه، إذ خُتمت بنفس الإمكانات الصوتية لتماثل المحتوى الدلالي في كلا السياقين، ذلك ما نلمسه في الكلمات التي أدّتها (أليم، مبين، أطيعون، تعلمون)، فحتى الآية الثالثة: (أَنِ اعْبُدُوا اللَّهَ وَاتَّقُوهُ وَأَطِيعُونِ) تتقارب لفظا ومعنى، بل من حيث فاصلتها مع آية الشعراء التي تكرّرت مرّتين: (فَاتَّقُوا اللَّهَ وَأَطِيعُونِ)، (108 و 110)؛ فضلا عن عاطفة الرفق والاستعطاف التي تبدّت في لهجة نوح عليه السلام.

ويصوّر **المقطع الثاني** لجوء نوح إلى ربّه ليشكو إليه بمرارة إمعان قومه في العناد والإعراض عن نصحه إلى الحدّ الذي أحسّ أنه استنفد معهم محاولات النصح والهداية، يقول الله تعالى:

﴿قَالَ رَبِّ إِنِّي دَعَوْتُ قَوْمِي لَيْلًا وَنَهَارًا (5) فَلَمْ يَزِدْهُمْ دُعَائِي إِلَّا فِرَارًا (6) وَإِنِّي كُلَّمَا دَعَوْتُهُمْ لِتَغْفِرَ لَهُمْ جَعَلُوا أَصَابِعَهُمْ فِي آذَانِهِمْ وَاسْتَغْشَوْا ثِيَابَهُمْ وَأَصَرُّوا وَاسْتَكْبَرُوا اسْتِكْبَارًا (7) ثُمَّ إِنِّي دَعَوْتُهُمْ جِهَارًا (8) ثُمَّ إِنِّي أَعْلَنْتُ لَهُمْ وَأَسْرَرْتُ لَهُمْ إِسْرَارًا (9) فَقُلْتُ اسْتَغْفِرُوا رَبَّكُمْ إِنَّهُ كَانَ غَفَّارًا (10) يُرْسِلِ السَّمَاءَ عَلَيْكُمْ مِدْرَارًا (11) وَيُمْدِدْكُمْ بِأَمْوَالٍ وَبَنِينَ وَيَجْعَلْ لَكُمْ جَنَّاتٍ وَيَجْعَلْ لَكُمْ أَنْهَارًا (12) مَا لَكُمْ لَا تَرْجُونَ لِلَّهِ وَقَارًا (13) وَقَدْ خَلَقَكُمْ أَطْوَارًا (14)﴾.

تميّزت الشكوى هنا بملمح الإطناب البلاغي، حيث أتى فيها رسول الله نوح عليه السلام على تفصيل أطوار دعوته الثلاثة، «فبدأ **بالمناصحة** في السرّ فعاملوه بالأمور الأربعة[1]، ثم ثنّى **بالمجاهرة**، فلما لم يؤثّر **جمع بين الإعلان والإسرار**، وكلمة ثُمَّ دالّة على تراخي بعض هذه المراتب عن بعض إما بحسب الزمان أو بحسب الرتبة، لأن الجهار أغلظ من الإسرار، والجمع بين الإسرار والجهار أغلظ من الجهار وحده»[1]، وذلك يعكس السلّم الانفعالي السويّ لدى نوح الذي حدا به إلى التدرّج بهم في النصح، ومن ثمّ أقام الحجّة عليهم.

لقد راهن الأداء المعجز على الإمكانات الصوتية التكرارية لحرف الراء على غرار ما رأيناه في سورة القمر، إلا أن حركة الفتح الممدود ميَّزت هذا الصوت، مما يثبت مرّة أخرى أن الفاصلة بشتى إمكاناتها الفنية عنصر حيوي لا يَرِد إلا ليمنح إضافة دلالية تنسجم مع السياق العام للخطاب القصصي القرآني، فالمدّ أتى موحيا بصخب يقتضيه غرض الشكوى الممزوج بانفعال الغضب، تمهيدا لرفع الدعاء الحاسم، وذلك من آداب التضرّع إلى المولى تعالى الذي يتحرّاه المرسلون، حيث ينبغي أن يكون مشفوعا ببيان الأسباب التي حملتهم عليه، ومما يعزّز ذلك ما ورد في سياق آخر بشأن نوح دائما: ﴿فَدَعَا رَبَّهُۥٓ أَنِّي مَغْلُوبٌ فَٱنتَصِرْ﴾، القمر: 10، حيث أشار التعبير القرآني في إيجاز إلى الداعي إلى دائه وهو أن قومه غلبوه واضطهدوا دعوته وناصبوه العداء.

وأما **المقطع الثالث**، فقد ساق لنا التعبير القرآني فيه بإيجاز موحٍ جانبا عن تذكير نوح عليه السلام قومه بآيات الله تعالى الكونية العظيمة ونعمه الغامرة التي ظلّوا عنها غافلين، وهذا الأمر أدعى إلى إقامة الحجّة عليهم، إذ يبرّر شدّة يأسه من هدايتهم وضيقه ذرعا

---

[1] - وتلك الأمور هي: أولا: أنهم (**جَعَلُواْ أَصَابِعَهُمْ فِي آذانِهِمْ**)؛ وذلك لئلا يسمعوا الحجة والبينة. ثانيا: أنهم (**اسْتَغْشَوْاْ ثِيَابَهُمْ**)؛ أي: تغطوا بها إما لأجل أن لا يبصروا وجهه. ثالثا: أنهم (**أَصَرُّواْ**)؛ أي: أنهم أصرُّوا على مذهبهم أو على إعراضهم عن سماع دعوة الحق. رابعا: أنهم (**اسْتَكْبَرُواْ اسْتِكْبَاراً**)؛ أي: عظيماً بالغاً إلى النهاية القصوى.

1 - الرازي، مفاتيح الغيب، ج 30، ص 121.

بهم، غضبا لله تعالى، وليس لداع ذاتي أو حاجة في نفسه، وكأن لسان حاله يصرخ فيهم معاتبا: هل جزاء الإحسان إلا الإحسان ؟!.. ذلك ما نستشفّه من قوله تعالى:

﴿ أَلَمْ تَرَوْا كَيْفَ خَلَقَ اللَّهُ سَبْعَ سَمَوَاتٍ طِبَاقًا (15) وَجَعَلَ الْقَمَرَ فِيهِنَّ نُورًا وَجَعَلَ الشَّمْسَ سِرَاجًا (16) وَاللَّهُ أَنْبَتَكُمْ مِنَ الْأَرْضِ نَبَاتًا (17) ثُمَّ يُعِيدُكُمْ فِيهَا وَيُخْرِجُكُمْ إِخْرَاجًا (18) وَاللَّهُ جَعَلَ لَكُمُ الْأَرْضَ بِسَاطًا (19) لِتَسْلُكُوا مِنْهَا سُبُلًا فِجَاجًا (20) ﴾.

إن ثمّة عدولا آخر عطف بالفاصلة منعطفا مغايرا، لاختلاف المحور الدلالي الذي يحيل إلى دلائل العظمة الربّانية التي رتّبت الكون وفق نظام عجيب، فالأداء لم يلتزم رويّا واحدا، وإنما توخّى تلوينا صوتيا مع كلمات (طباقا، سراجا، نباتا، إخراجا، بساطا، فِجاجا)، تفاديا للرتابة كي يخلق جاهزية نفسية لدى المتلقّي قصد التأثير فيه من قبيل الإيحاء الصوتي، الذي ينبّهه ويوقظ لديه استعداداته السمعية على اعتبار أنها مدخل من مداخل الإقناع والاستمالة، فلأصوات القاف والتاء والطاء والجيم إيحاءات معيّنة مع إشباع مدّ الألف الذي لازمها، سيما أنها تُعدّ من الأصوات الشديدة التي يطلق عليها المحدثون الانفجارية[1]، وكأنها تومئ إلى انفجار نفسي هزّ فؤاد نوح بشدّة بعد صبر طال أمده فتحوّل إلى سخط عارم.

ومن ناحية أخرى فإن هذا التنوّع الصوتي للفاصلة ينسجم مع الإشارة إلى تنوّع نِعم الله والآيات عبر أرجاء الكون الفسيح الدالّة على وجوده، ولهذا الأداء نظائر في الخطاب القرآني تعزّز مذهبنا بشأنه، منها قوله تعالى: ﴿ أَلَمْ نَجْعَلِ الْأَرْضَ مِهَادًا ۞ وَالْجِبَالَ أَوْتَادًا ۞ وَخَلَقْنَاكُمْ أَزْوَاجًا ۞ وَجَعَلْنَا نَوْمَكُمْ سُبَاتًا ۞ وَجَعَلْنَا اللَّيْلَ لِبَاسًا ۞ وَجَعَلْنَا النَّهَارَ مَعَاشًا ۞ وَبَنَيْنَا فَوْقَكُمْ سَبْعًا شِدَادًا ۞ وَجَعَلْنَا سِرَاجًا وَهَّاجًا ۞ وَأَنْزَلْنَا مِنَ الْمُعْصِرَاتِ مَاءً ثَجَّاجًا ۞ لِنُخْرِجَ بِهِ حَبًّا وَنَبَاتًا ۞ وَجَنَّاتٍ أَلْفَافًا ۞ ﴾، (النبأ: 6 – 16)؛ فلم تتقيّد فواصل هذه الآيات برويّ

1 – إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 24.

واحد، وإنما اختلف كلّ صوت عن الآخر بحسب اختلاف الآلاء المذكورة وتعـــدّدها، وذلك من تجليات البراعة الفنية التي ما كان لها أن تتخلّف عن أدقّ جزئيـــات التعـــبير القرآني المعجز.

المقطع الرابع: والحقيقة أنه ليس إلا امتدادا للمقطع الثاني، ذلك ما يسفر عنـــه نسق الفاصلة القرآنية من حيث رويُّها، ويصوّر موقف الدعاء الذي رفعه نوح عليه السلام إلى الله عزّ وجلّ بعد جهد مضنٍ وصبر جميل وحرص شديد، كي يفوّض من خلالـــه أمـــر قومه إليه، بعد أن أحسّ نفاد حيلته معهم، وأيقن أنه لا جدوى من الاستمرار في مسلك دعوتهم، وقد لبث فيهم ردحا طويلا، ولعلّه أدرك أجيالا متلاحقة منهم لم يكن آخرهـــا أحسن حالا من أولها، وذلك ما يوحي به قوله تعالى:

﴿قَالَ نُوحٌ رَبِّ إِنَّهُمْ عَصَوْنِي وَاتَّبَعُوا مَنْ لَمْ يَزِدْهُ مَالُهُ وَوَلَدُهُ إِلَّا خَسَارًا (21) وَمَكَرُوا مَكْرًا كُبَّارًا (22) وَقَالُوا لَا تَذَرُنَّ آلِهَتَكُمْ وَلَا تَذَرُنَّ وَدًّا وَلَا سُوَاعًا وَلَا يَغُوثَ وَيَعُوقَ وَنَسْرًا (23) وَقَدْ أَضَلُّوا كَثِيرًا وَلَا تَزِدِ الظَّالِمِينَ إِلَّا ضَلَالًا (24) مِمَّا خَطِيئَاتِهِمْ أُغْرِقُوا فَأُدْخِلُوا نَارًا فَلَمْ يَجِدُوا لَهُمْ مِنْ دُونِ اللَّهِ أَنْصَارًا (25) وَقَالَ نُوحٌ رَبِّ لَا تَذَرْ عَلَى الْأَرْضِ مِنَ الْكَافِرِينَ دَيَّارًا (26) إِنَّكَ إِنْ تَذَرْهُمْ يُضِلُّوا عِبَادَكَ وَلَا يَلِدُوا إِلَّا فَاجِرًا كَفَّارًا (27) رَبِّ اغْفِرْ لِي وَلِوَالِدَيَّ وَلِمَنْ دَخَلَ بَيْتِيَ مُؤْمِنًا وَلِلْمُؤْمِنِينَ وَالْمُؤْمِنَاتِ وَلَا تَزِدِ الظَّالِمِينَ إِلَّا تَبَارًا (28)﴾.

إننا لنلحظ في هذا المواقف الدعائي القرآني صخبا رهيبا مدوّيا، فلم يكن أمـــام نوح «وقد أيس منهم، إلا أن يتملّكه الغيظ ويمتلئ فوه بكلمات الدعاء الثائرة الغـــضبى تنطلق في الوجوه مديدة مجلجلة، بموسيقاها الرهيبة وإيقاعها العنيف، وما أظنك تتخيّـــل الجبال إلا دكّا، والسماء إلا متجهّمة عابسة، والأرض إلا مهتزّة مزلزلـــة، والبحـــار إلا هائجة ثائرة، حين دعا نوح على قومه بالهلاك والتبار...»[1].

1 - صبحي صالح، مباحث في علوم القرآن، ص 339.

ولعلّ سرّ إحكام الأداء في هذه الفواصل المتوسّطة يرتدّ إلى القيمة التكرارية لصوت الراء بحركة الفتح الممدود الذي غلب على رويّها، إذ أن من أغراض التكرار البلاغية التوكيد، وهو ما يتوافق مع رغبة نوح التي غدت قناعة أكيدة لديه في إهلاك الله لقومه انتقاما منهم، قد اضطرّ إليها على مضض. ولئن اختلف رويّ فاصلة الآية: ﴿وَقَدْ أَضَلُّوا كَثِيرًا وَلَا تَزِدِ الظَّالِمِينَ إِلَّا ضَلَالًا﴾، وهو صوت اللام في كلمة (ضَلَالاً) عن جميع الفواصل الأخرى، فإنه يقترب منها كثيرا، إذ يشترك معها في المخرج الذلقي وصفتي الجهر والتوسّط بين الشدّة والرخاوة، فحتى من يلثغ في الراء ينطقها لاما، لتجاور الصوتين، وهذا الضرب أطلقوا عليه الفواصل المتقاربة[1].

1 - كمال الدين عبد الغني المرسي، فواصل الآيات القرآنية، ص 148.

المبحث السادس: رسم الملامح النفسية

تعدّ الدلالة النفسية من أهم أنواع الدلالات التي تواكب عملية الكلام، وتشمل الفاعليات العقلية التي تقوم على استدعاء الأفكار والتخيُّل لها، فضلا عن ألوان الانفعالات التي يروم المتكلّم تخييلها في ذهن المتلقّي، وهي «تلك الملامح والإشارات التي تنعكس على النفس الإنسانية، فتحدث فيها استجابة معيّنة، سواء أكانت لفظية أم حركية، إرادية أم غير إرادية»[1]. وتتضافر الدلالة النفسية مع سائر أنواع الدلالات الأخرى كالدلالة المعجمية والدلالة السياقية والدلالة الاجتماعية والدلالة الرمزية وغيرها لتضيء مقصدية الخطاب.

يذهب عزّ الدين إسماعيل إلى أن أكثر أنواع الصور ذيوعا في شعر القدامى هو ذلك النوع الذي تكون فيه الصورة المرسومة بمثابة الإطار العام لإحساس الشاعر، تتخطّى فيه الصورة حرفيتها لترتسم وفق مشاعر مبدعها، بيد أن هذا النمط من الصور يرد في القصيدة كاللمحة العابرة، فتحتجب أصداؤه في القصيدة، فلا يمكن العثور على خيط نفسي واحد ينتظم القصيدة بكل ما تحويه من صور ومشاهد[2].

ولكن هذا التصوُّر ينطبق إلى حدّ ما على سيكولوجية الإبداع البشري، ولكنّه لا يسوغ مع ظاهرة الفن التصويري في القرآن الكريم، لأننا حين نتحدّث عن الصورة الانفعالية في الخطاب القصصي القرآني، فنحن جزما نقصد إما تصوير حالة الشخوص النفسية ووضعهم الانفعالي حيال المواقف الطارئة، وهذا ما يعنينا في هذا المقام، وإما تخييل صور نفسية ترتسم بذهن المتلقّي، بغية حمله على التأثّر الوجداني الذي يساير الاقتناع العقلي والتسليم الإيماني.

---

1 – عبد الله محمد الجيوسي، التعبير القرآني والدلالة النفسية، ص 59.

2 – التفسير النفسي للأدب، ص 90.

وسننكفئ هنا إذن على جانب رسم التعبير القرآني للملامح النفسية وأثرها في المنحى التصويري للخطاب القصصي القرآني، من خلال الوقوف على دوافع الفواعل التي تعكس نماذج بشرية متمايزة، ذلك أن «ألفاظ القرآن الكريم بترابطها وتناغمها وانسجامها كفيلة بأن تنقل القارئ إلى الجوّ النفسي الذي قيلت فيه تلك الألفاظ على الرغم من تباعد الزمان واختلاف الظروف والأحوال، ولا يشعر القارئ بفجوة نفسية، بل إنه يشعر بأنه يعيش تلك الأجواء بالعواطف والانفعالات التي عاشها من عاصر الحدث...»[1]. فالمدقّق لمستويات الأداء الصوتي والدلالي والتركيبي في هذا الخطاب تستوقفه تلك الإضاءات الشعورية البديعة، التي لا تعدو أن تكون امتدادا لعالمه النفسي المعقّد، والتي تطفح بطاقات إيحائية رامزة.

بما أن نصّ الوحي يتّجه لمخاطبة النفس على غرار العقل والقلب، فإنه يعرض لنا في دقّة بالغة وأداء معجز أنماطا ثلاثة للنفس البشرية: النفس المطمئنّة والنفس اللوّامة والنفس الأمّارة بالسوء، متوسِّلا بالتصوير الذي يجلّي لنا تقاسيمها ونوازعها ودوافعها وعواطفها وأهواءها، ولكلّ من تلك الأنماط طبائع وسجايا صرّح بها التعبير القرآني طورا، وألمح إليها من قبيل الإيحاء طورا آخر، ويتجلّى الإيحاء النفسي ضمن الخطاب القصصي القرآني في المستوى الصوتي والمستوى الدلالي المفرداتي والمستوى التركيبي.

ويمكن أن نرصد ضمن الخطاب القصصي القرآني صورا انفعالية لشتى النماذج البشرية، طافحة بمكامن الفن، كتلك التي نصادفها في قوله تعالى: ﴿... وَهِيَ تَجْرِي بِهِمْ فِي مَوْجٍ كَالْجِبَالِ وَنَادَى نُوحٌ ابْنَهُ وَكَانَ فِي مَعْزِلٍ يَا بُنَيَّ ارْكَب مَّعَنَا وَلَا تَكُن مَّعَ الْكَافِرِينَ ۝ قَالَ سَآوِي إِلَى جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ الْمَاءِ قَالَ لَا عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ إِلَّا مَن رَّحِمَ وَحَالَ بَيْنَهُمَا الْمَوْجُ فَكَانَ مِنَ الْمُغْرَقِينَ ۝﴾، هود: 42، 43. فالمشهد درامي مؤثّر للغاية يطغى عليه جوّ انفعالي عارم، فهذا نوح عليه السلام تتجاذبه عاطفتان: عاطفته الدينية التي شكّلت مرجعيته اليقينية في رسالته

1 – عبد الله محمد الجيوسي، التعبير القرآني والدلالة النفسية، ص 143.

ودعوته لقومه، وعاطفة الأبوّة الفيّاضة الملهوفة التي لم يكن من الهيّن عليه طرحها جانبا وهو بشر يسعى ويدبّ وينفعل، فلا يكاد يفوّت آخر فرصة لإنقاذ ابنه وفلذة كبده من الهلاك المحتوم، حتى والسفينة تجري بين الأمواج العاتية، وينادي فيه الطفل الصغير لعلّه يستجيب، لأن «"بني" تصغير "ابن" مضافا إلى ياء المتكلّم، وتصغيره هنا تصغير شفقة بحيث يجعله كالصغير في كونه محلّ الرحمة والشفقة»[1]. وهذا توخّيا لغاية الاستعطاف.

فالهول هنا على حدّ تعبير سيد قطب هولان متكافئان: هول في الطبيعة الصامتة، وهول في النفس البشرية، التقيا في هذا المشهد الحاسم. واقتضت سيكولوجية هذا الموقف السردي أن يقاس الهول هنا بوقعه القويّ في النفس الحية بين الوالد والابن، كما يقاس بوقعه الصاخب في الطبيعة، وكأن الأول انعكاس للثاني، وتلك سمة من سمات التصوير الفني في الخطاب القرآني[2].

وبمقدار ما كانت القدرة الإلهية عنيفة وشديدة بأولئك القوم، كانت رفيقة رحيمة بنوح في محنة عصيبة يواجهها بجلد الأنبياء وثبات الصالحين، فها هو الأب الحاني يوجّه نداءه الأخير إلى فلذة كبده،: (لا عاصِمَ اليوم من أمرِ الله إلا مَن رَحِم)، ويمضي قضاء الله في مجراه لا ينحرف عنه، ويهلك الابن فيمن هلك، دون أن يعاين نوح فظاعة المشهد، ذلك ما توحي به عبارة: (وَحالَ بَينَهُما الموْجُ فكان منَ المُغْرَقين)، ذلك أن اليد الإلهية تدخّلت بمنتهى الحكمة في اللحظة المواتية لتستجيب لدعاء نوح الضمني بالرحمة (إِلَّا مَنْ رَحِمَ)، فتجعل من الأمواج العاتية حائلا يصرف عنه مشهد غرق ابنه رفقا بعاطفة الأبوّة لديه، وتخفيفا من وقع هلاكه الأليم على نفسيته.

وجاء في سورة هود: ﴿ وَلَمَّا جَاءَتْ رُسُلُنَا لُوطًا سِيءَ بِهِمْ وَضَاقَ بِهِمْ ذَرْعًا وَقَالَ هَذَا يَوْمٌ عَصِيبٌ (77)﴾. يرسم التعبير القصصي المعجز من خلال جملة (ضاقَ بِهم ذَرْعا) صورة

1 - التحرير والتنوير، ج 12، ص 76.

2 - في ظلال القرآن، ج4، ص 1878.

نفسية يستقيها من عمق الشعور البشري، وهي كناية عن ضيق صدر لوط عليه السلام بأضيافه والانقباض الشديد الذي اعتراه بداعي العجز وانعدام الحيلة لمواجهة المكروه ومدافعته[1]. وقال أبو حيان في هذا الصدد: «أي: ضاق بشأنهم وتدبير أمرهم ذرعُه وطاقته، وقد جعلوا ضيقَ الذرعِ والذراع عبارةً عن فقد الطاقة، كما قالوا: رحْب الذراع، إذا كان مُطيقاً للأمور، والأصلَ فيه: إن الرجل إذا طالت ذراعه نال ما لا يناله القصير، فاستعير للطاقة والقوة وعدمها»[2]. وقد مال أيضا القرطبي إلى معنى ضيق الوسع والطاقة، على اعتبار أن أصل (الذرْع) آت من ذَرَع البعير بيديه حتى إذا جاوز طاقته ضاق عن ذلك، وضعف ومدّ عنقه[3].

إن هذا التوصيف النفسي لم يقدح في كرم لوط عليه السلام قيد أنملة كما يمكن أن يوحي به الظاهر الذي يحجب حقيقة الأشياء كما كان الحال مع أفعال الخضر مع موسى، بل أبَان عن موقف نبيل وشهم صدر عنه هذا النبي، الذي كان دافعه الأساسي الحرص على سلامة ضيوفه حتى وإن كان جاهلا لهويتهم. فلم يكن قومه ليتورّعوا عن التربّص بجنس الذكور وإلحاق الأذى بهم، سيان في ذلك أهل القرية وضيوفها الوافدين، لذا فإن حشمته ووقاره واستماتته في دفع الفاحشة أمليا عليه هذا الموقف النفسي.

ويصوّر التعبير القرآني المعجِز أحد الانفعالات المركوزة في طبع الإنسان تصويرا كنائيا، مبرزا سيكولوجية الندم والحسرة، ضمن نموذج بشري يمكن أن نصنّفه في خانة ما بين النفس الأمارة بالسوء، والنفس اللوّامة، ونقصد هنا صاحب الجنتين حين أدركه عقاب الله، ويتراءى هذا الانفعال من خلال قوله تعالى: ﴿وَأُحِيطَ بِثَمَرِهِ فَأَصْبَحَ يُقَلِّبُ كَفَّيْهِ عَلَى مَا أَنْفَقَ فِيهَا وَهِيَ خَاوِيَةٌ عَلَى عُرُوشِهَا وَيَقُولُ يَا لَيْتَنِي لَمْ أُشْرِكْ بِرَبِّي أَحَدًا﴾، الكهف: 42.

---

1 - البيضاوي، أنوار التنزيل وأسرار التأويل، ج 3، ص 142.

2 - أبو حيان الأندلسي، البحر المحيط، ج5، ص 469.

3 - القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، ج9، ص 74.

فالإنسان متى عَظُمت حَسْرته قام بتقليب كَفَّيه وصفّق إحدى يديه على الأخرى، تعبيرا عن انفعال الحسرة والندم جرّاء على ما أنفقه من مال وجهد في تلك الجنة التي وعظه أخوه فيها وحاوره كي يسدّد سلوكه ويصلح علاقته بالخالق عزّ وجلّ. فهذه الحركة كناية عن التحسر[1]. وهذا يدلّ على أن التعبير القرآني يطال بلمسته البيانية أغوار النفس البشرية ليتحسّس نتوءاتها الانفعالية.

ويجيء التعبير القرآني أيضا إلى تصوير الجوِّ النفسي للحدث السردي الإعجازي وتفعيله، من خلال اسم الموصول الذي يُؤتى به عوضا عن ذكر الاسم الصريح، ومن ذلك قوله تعالى: ﴿وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَنْ نَفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الْأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ...﴾ ، يوسف: 23.، فيتخيّل المتلقّي ذلك المشهد الذي يجسّد بؤرة من بؤر الصراع في قصص يوسف عليه السلام، ويعيش جوّه النفسي الذي توافرت فيه دوافع الإغراء والشهوة لدى هذه المرأة، مع قوّة السلطان ومواتاة الظروف، فقد صوّر اسم الموصول وصلته (التي هو في بيتها) الوضع الانفعالي لها ببراعة لا يمكن أن يضارعها التصريح بالاسم[2].

وهذا الأداء يحاكي ما جاء في قوله تعالى: ﴿فَأَصْبَحَ فِي الْمَدِينَةِ خَائِفًا يَتَرَقَّبُ فَإِذَا الَّذِي اسْتَنْصَرَهُ بِالْأَمْسِ يَسْتَصْرِخُهُ قَالَ لَهُ مُوسَى إِنَّكَ لَغَوِيٌّ مُبِينٌ﴾ ، القصص: 18. حيث ناسب العدول عن تعيين الشخص الذي نصره موسى إلى الإشارة إليه بالاسم الموصول (فإذا الذي استنصره)، لأن سياق المشهد يهيمن عليه جوّ نفسي محض، يحيل إلى انفعال الخوف والتوجّس الذي اعترى موسى عليه السلام، وهذا يدلّ كذلك على أن اسم الموصول له قيمة حيوية في تصوير ملامح النفس البشرية وتجسيدها في الخطاب.

ومن مظاهر الإيحاء النفسي للكلمة ضمن الخطاب القصصي القرآني كلمة (تذودان) التي وردت بسورة القصص: ﴿وَلَمَّا وَرَدَ مَاءَ مَدْيَنَ وَجَدَ عَلَيْهِ أُمَّةً مِنَ النَّاسِ يَسْقُونَ وَوَجَدَ

1 - مفاتيح الغيب، ج 21، ص 109. والتحرير والتنوير، ج 15، ص 327

2 - عبد الله محمد الجيوسي، التعبير القرآني والدلالة النفسية، ص 289.

مِنْ دُونِهِمُ امْرَأَتَيْنِ تَذُودَانِ قَالَ مَا خَطْبُكُمَا قَالَتَا لَا نَسْقِي حَتَّى يُصْدِرَ الرِّعَاءُ وَأَبُونَا شَيْخٌ كَبِيرٌ (23)﴾.

والذود معناه في أصل اللغة السوق والطرد والدفع[1]. وقد حذف مفعول (تذودان) مثلما حذف مفاعيل (يسقون) و(لا نسقي) و(فسَقى لهما)، وذلك يوحي أيضا بأن الغرض كان التركيز على الفعل في حدّ ذاته، فرفقه بهما كان لأجل أن الفتاتين كانتا على الذياد وقومهما على السقي[2].

ودلّت هذه الكلمة على أن الفتاتين كانتا تحبسان أغنامهما وتمنعانها من الاختلاط بأغنام الآخرين تلافيا لمزاحمة الرجال، وكي لا يدّعي أحد أنها له، وقد خيّلت هذه الكلمة لنا الموقف وما ينطوي عليه من حركة وحيوية، والدوافع النفسية التي تصدُران عنها، وتحملهما على هذا النمط من السلوك، فكلمة (تذودان) أوحت بقيمة الحياء الذي دفعهنّ إلى الانتظار بأغنامهنّ، ولا شكّ أنها تكشف في المقابل عن قيم اجتماعية متردّية انعدمت معها مظاهر التكافل الاجتماعي من خلال نفسية هؤلاء القوم الذين كانت تسيطر عليهم الأنانية وغلظة الطبع، والحرص على مصلحتهم دونما اكتراث بمصالح الآخرين حتى ولو كانوا ضعفاء.

وتأتي شبه الجملة (مِنْ دُونِهِمُ) لتعزّز هذه القيمة النفسية، ولعلّها تحيل إلى مكان مغاير لمكان الماء، «أي في جانب مباعد للأمة من الناس، لأن حقيقة كلمة (دون) أنها وصف للشيء الأسفل من غيره. وتتفرّع من ذلك معان مجازية مختلفة العلاقات، ومنها ما وقع في هذه الآية»[3]. وقد أبرز هذا الأداء سيكولوجية الحياء الأنثوي، وصوّر لنا بدقّة عجيبة أغوار النفس حتى في المواقف السردية التي يبدو أنها ثانوية وهامشية.

قد ينطوي عدم توخّي الترتيب الزمني في أحداث القصص القرآني على تلميح إلى أبعاد ودوافع نفسية معيّنة، إذ نجد أحيانا أن التعبير القرآني يسرد لنا أحداث نبأ

1 - لسان العرب، (مادة ذود)، ج 5، ص 70. وتاج العروس، ج8، ص 74.

2 - الكشاف، ج 3 ، ص 405.

3 - التحرير والتنوير، ج 20، ص 99.

قصصي، دون مراعاة التسلسل المنطقي لتلك الأحداث، لأن العقل يحكم أحيانا بأن بعض الأحداث كانت متأخّرة عن بعضها الآخر، إذ أن النظم القرآني يأتي أحيانا على سرد أحداث متأخّرة، ثم الأحداث التي سبقتها في الحدوث[1].

ذلك ما نلحظه في نظام السرد ضمن النبأ القصصي المتصل ببقرة بني إسرائيل، إذ استُهلّ بحدَث متأخّر على مستوى الحكاية، وهو الأمر بذبح البقرة : ﴿وَإِذْ قَالَ مُوسَى لِقَوْمِهِ إِنَّ اللَّهَ يَأْمُرُكُمْ أَنْ تَذْبَحُوا بَقَرَةً قَالُوا أَتَتَّخِذُنَا هُزُوًا قَالَ أَعُوذُ بِاللَّهِ أَنْ أَكُونَ مِنَ الْجَاهِلِينَ﴾، البقرة: 67، ويتوالى سرد الأحداث على هذه الوتيرة إلى أن يرتدّ السياق السردي إلى حدث يمثّل نقطة انطلاق على مستوى الحكاية، والذي كان سببا في أمر الله بذبح البقرة: ﴿وَإِذْ قَتَلْتُمْ نَفْسًا فَادَّارَأْتُمْ فِيهَا وَاللَّهُ مُخْرِجٌ مَا كُنْتُمْ تَكْتُمُونَ ۝ فَقُلْنَا اضْرِبُوهُ بِبَعْضِهَا كَذَلِكَ يُحْيِي اللَّهُ الْمَوْتَى وَيُرِيكُمْ آيَاتِهِ لَعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ ۝﴾، البقرة: 72، 73.

إننا هنا إزاء ظاهرة فنية تقتضي إغفال ترتيب الأحداث وخرق المرجع الزمني، وهذا ما يطلق عليه "جيرار جينات" التنافر الزمني[2]، وما يهمّنا هنا البعد النفسي والملحظ الدقيق الذي كان وراء عدم توخّي ترتيب أحداث القصّة، فذلك يتلاءم تصويريا مع النفس غير السوية، التي لا قرار لها ولا إيمان، فالسرد القصصي المعجز يعكس بهذا الإغفال اضطراب نفسية بني إسرائيل، ويصوّر لنا سوء طويّتهم، وكأنّ الأداء جاء متناغما مع الجوّ الشعوري الذي صدروا عنه في موقف المماطلة واللجاجة والتلكّؤ، مما يعني أن عرض القصة بهذه الطريقة كان الغرض منه تصوير هذه المباغتة النفسية.

---

1 – عبد الله محمد الجيوسي، التعبير القرآني والدلالة النفسية، ص 342 – 344.

2 – ينظر: سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، تونس، ط.2، (د.ت) ص 79 وما بعدها. وللتنافر الزمني مظهران هما: اللاحقة السردية تقنية فنية يتمّ من خلالها إيراد حدث سابق للمحطة الزمنية التي بلغها السرد. والسابقة السردية وهي تقنية تقتضي إيراد حدث آت أو الإشارة أليه مسبقا.

خاتمـــة البحث

خاتمـــة

إذا كانت سنَّة أيٍّ منجَز بشري – مهما كانت طبيعته – أن يتوقّف لدى حـــدّ معيّن، فلسنا نزعم أننا بهده الخاتمة نعلن عن انتهاء مضمار البحث في بلاغة الصورة الفنية ضمن الخطاب القصصي القرآني، فما باعنا إلا امتداد للجهود القيّمة التي كان لها فـــضل فتح مغاليق هذا الاشتغال الذي ضرب بجذوره في التراث البلاغي، حينما انكفأ القدامى على درس قضايا الإعجاز القرآني، ثمّ لقي التفافا محمودا من لدن المعاصرين الذين أقبلوا عليه بعدّة إجرائية غالبا ما راحت تسترشد بأدوات جديدة. وإذ نقـــدّر قيمـــة تلـــك الإسهامات كلّها التي ما كان لهذا المنجز أن يستوي لولا ما أفاده من معينها الزلال، فإننا نرتجي أن نكون قد أتينا على تحقيق جانب من الأهداف العلمية التي ترسّمناها.

لقد مكّنتنا مباحث هذه الدراسة النظرية والتطبيقية من جني قطاف علمـــي ثـــرّ المنافع جمّ الفوائد، سواء على صعيد المنهج أو الموضوع، سيما وأننا حاولنا بجهد المقـــلّ أن نتحسّس في الصورة الفنية ضمن الخطاب القصصي القرآني نتوءات البراعة والجمال، واقتضى ذلك منا أن ننفتح معرفيا على عدّة حقول أفدنا منها قدر الإمكان في تأصـــيل المفاهيم واصطناع آليات القراءة بما يتلاءم وخصوصية المنهج الإعجازي التكاملي الذي وجدنا فيه أرشد طريق لخوض معترك الدراسة. ويمكن صياغة النتائج التي انتهى إليهـــا البحث في ما يأتي:

أ- قابلية الخطاب القصصي القرآني – نظرا لخصوصيته الأدبيـــة الإعجازيـــة – للمقاربة التحليلية وفق عُدّة إجرائيـــة يتعيّن استمدادها من طبيعـــــة هـــذا الخطـــاب نفســـه، وذلك باستثـــارة مظاهـــر الأداء الفني فيه لفاعليـــة التـــذوّق الجمالي لـــدى الباحث، وذلك أمر تســـنّ لنا ملاحظته في جهود كثير من المفسّـــرين ودارسي القرآن الكريم، وبخاصّة البناء القصصي منه قديما وحديثا، ولكن مع ذلك يبـــقى المجال مفتوحا لتصوّرات أخرى من شأنها إغنـــاء هذا المسعى وتدعيم آلياتـــه.

ب- احتفال الدارسين والنقّاد بمصطلح الأداء ضمن شتّى الأنساق المعرفية قديما وحديثا ليعكس بحقّ القيمة الإنجازية التي يحيل إليها، فضلا عن دلالة إيصال الشيء في أتمّ صورة، الأمر الذي يسوِّغ اصطناعه إجرائيا ضمن الدراسات البلاغية والأسلوبية ليفيد معنى الامتلاء بالقيم الفنية.

ج- إن تعاور الأنساق المعرفية على غرار علم القراءات وفن التجويد والمباحث الفقه الإسلامي وعلم الأصوات واللسانيات وحقل الغناء والبحث البلاغي والأسلوبي لمصطلح الأداء يعدُّ مظهرا من مظاهر التلاقح المعرفي قديما وحديثا، بحيث تصوغ المنظومة الإجرائية لكلّ نسق معرفي المصطلح ليغذّي مفاهيمها.

د- يشكّل مصطلح الإيحاء بالمفهوم الأدبي الفني امتدادا لمفهوم الوحي القرآني، فإذا كان القرآن الكريم كلام الله تعالى الموحى إلى النبي ﷺ من جهة، فإنه يتضمّن إيحاءات ذات أبعاد إبلاغية مختلفة تمثّل ظلال المعنى من جهة أخرى. فهناك تطابق بين كلا المفهومين، فلكأن الإيحاء بمنزلة الفرع من الوحي، على تباين طبيعتهما وحقيقتهما.

هـ- إن غايتي التأثير والإقناع التي تنشدهما البلاغة في الكلام لا تتحقّق في المستوى التقريري المباشر فحسب، وإنما ضمن ظلال المعنى الذي لم يُصرَّح به، ولكنّه قُصِد قَصدًا، الأمر الذي أبانت عنه إمكانات الصورة الفنية من خلال عنصر الإيحاء. الذي ينساب مع شتى الأغراض وأحوال اللفظ القرآني من استفهام وأمر وإيجاز وحذف وذكر وقصر ونهي وفصل ووصل إيقاع يتصل بالفواصل وغيرها.

و- لم يكن الحقل الأدبي هو الموجّه الوحيد لمفهوم الصورة في التراث، بل أسهمت حقول معرفية أخرى في صياغة المفهوم وضبطه وإثراء جوانبه كالفلسفة والفكر الاعتزالي، فضلا عن بيئة اللغويين؛ وذلك تجلّ آخر للتلاقح المعرفي الذي كان إذّاك قائما.

ز- مفهوم الصورة مفهوم فنّي غذّته عدّة نظريات واتجاهات أدبية وجمالية على مرّ العصور، وضمن المنظورين العربي والغربي، وقد تراءى لنا جرّاء ذلك أنه واسع

فضفاض، ليس من الهيّن إدراك حقيقته الفنية، لأنه تغذّى من روافد شتى، لذلك ألفينا صعوبة في ضبطه، فغالبا ما كان يتجاذبه المنظور البياني العربي القديم، والمنظور النقدي الحديث الذي بدا متأثّرا إلى حدّ كبير بالنقد الغربي.

ح- اتجاه النقاد والبلاغيين العرب القدامى إلى تمزيق الدلالات المجازية بعجزهم عن ضمّها في بناء موحّد، إذ أنهم نظروا إلى الصورة في إطار سياقاتها الجزئية ضمن حدود تركيب معيّن أو بيت مفرد، حسبما يقتضيه منظورهم البياني الذي تعامل مع التشبيه والاستعارة والمجاز والكناية بمعزل عن الهيكل الفني للقصيدة، وقد فوّتوا بذلك على أنفسهم فرصة تحليل الصور الفنية تحليلا جدّيا يستدعي جميع عناصرها.

ط- المفهوم الغربي للصورة لم ينأ كثيرا عن مبادئ المذاهب الفنية كالكلاسيكية والرومانسية والرمزية والبرناسية. ومن جهة أخرى فقد عُدّت الفلسفة الإغريقية المرجعية الفكرية التي أطّرت الموضوع، لاسيما من الوجهة النظرية، ويبدو ذلك جليّا مع نظرية المحاكاة لأرسطو، وفكرة الانعكاس المُثُل عند أفلاطون.

ي- لا بدّ لدارس موضوع الصورة الفنية أن يأخذ بعين الحسبان جملة من المحدّدات التي تواتي على فهم طبيعتها الجمالية، تعدّ مقوّمات حيوية لها لا غنى للدارس عن تجاوزها وتلافيها، منها فاعلية الخيال، ومنها التجربة الشعورية والعاطفة، ومنها اللغة والأسلوب، ومنها الأنواع البيانية، ومنها البعدين الحسّي والتجريدي؛ وغير ذلك مما يعدّ من مرتكزات التصوير والإبداع الأصيل.

ك- التفات الأقدمين إلى منحى التصوير ضمن الخطاب القرآني عموما جاء غالبا في سياق محاولاتهم الوقوف عند إعجاز القرآن الكريم البياني وتملّي لطائفه، أو ضمن اهتماماتهم البلاغية الأدبية، أو في إطار جهودهم التفسيرية، أما عناية المحدَثين بالموضوع فكانت بداعي تأثّرهم بأولئك منهجا وموضوعا من ناحية، وتأثّرهم بالمعطى النقدي المعاصر من ناحية أخرى.

ل- إن طبيعة التصوير ضمن الخطاب القرآني ككلّ – والقصص أحد عناصره – مُفارِقة نوعيا وكيفيا ووظيفيا لطبيعة التصوير الأدبي الذي يترسّمه الشعراء في قصائدهم، وهنا يكمن مربط الفرس لهذه الدراسة التي توخّينا من خلالها مراعاة خصوصية نصّ الوحي الذي يتأبّى على أيّ شكل من أشكال الممارسة النقدية، الأمر الذي حتّم علينا اصطناع منهج خاصّ يسترشد بطرائق السابقين القديمة والحديثة قوامه القراءة والتذوّق، فاستنتجنا أن المنهج الإعجازي التكاملي والمنهج الجمالي خير سبيل لتحليل هذا الحطاب.

م- تحدّد فهمنا لظاهرة التصوير الفني القرآني كالآتي: إن البارئ الذي أحكم تصوير الخلق قاطبة ابتداءً من أدقّ تفاصيله وجزئياته حتى تجلّى حقيقة مادّية هو ذاته من منح أحوال لفظه البديع الدالّة على شتى المقاصد أداء تصويريا معجزا. فثمّة تناسب وانسجام بين فاعلية التصوير الفني وفاعلية التصوير الخلقي (من الخَلق)، ومثلما أحكم الله تعالى تصويرنا في أحسن الصور أحكم التصوير في حديثه إلينا بأداء بياني متفرِّد.

ن- هناك انسجام وتجانس قائمان بين المستوى الموضوعي للصورة القرآنية، ومستوى الأداء، فمن عجيب ما اطّرد في الخطاب القصصي القرآني أن السمات البلاغية والأسلوبية للفظ القرآني تراعي إلى أبعد الحدود طبيعة الموضوع المصوَّر، سواء من ناحية المستوى الصوتي، أو المستوى المفرداتي، أو المستوى التركيبي.

س- إذا كان منظور الصورة الفنية في الأدب يراهن على سيكولوجية الإبداع وسيكولوجية التلقّي معا، فإن الأمر ليس كذلك في القرآن الكريم، لأن الأمر هنا يتعلّق بنمط من الكلام الإلهي المعجز الذي يتأبّى عن كثير من مقوّمات الأدب كالعاطفة والخيال والتجربة، إلا أنه يسوغ اعتبار سيكولوجية التلقّي، على اعتبار أن أهم وظيفة للصورة هي التخييل والإيحاء.

ع- لقد تمحّض لنا ضمن الخطاب القصصي القرآني أن المنحى الأدائي وسيلة، والمنحى الإيحائي غاية، إلا أن تلك الوسيلة أبانت عن الْمَقدرة الفائقة والكفاءة التبليغية السامقة لهذا الخطاب الْمُعجِز في نظمه وتأليفه الذي لا تنقضي عجائبه.

ف- تغدو الصورة في الخطاب القرآني بعامة والمنحى القصصي منه بخاصة صورتين، صورة يرسمها الأداء على مستوى الخطاب ومظاهره اللغوية الفنية، وصورة أخرى موازية يرسمها الإيحاء على مستوى التخييل؛ أي: أثر الخطاب بذهن المتلقّي.

ص- للتصوير القرآني موقع مكين من القلوب والعقول ومداخل لطيفة إليها، من شأنها توصيل شتى القيم بأسلوب إيحائي يوازي الأسلوب التقريري، فيمُدّ مع كلّ معنى ظلالا تتسرّب إلى المتلقّي بغية استدراجه إلى التأثّر أو الاقتناع، مما يجعل التصوير الفني ضمن الخطاب القرآني عموما مدرسة جمالية وروحية ربّانية متكاملة.

ق- تتعدّد مصادر الصورة الفنية في الخطاب القصصي القرآني، فغالبا ما تستقي مادّتها من العالم الحسّي المشهود، وأحيانا من العالم الغيبي مما يتجاوز أفق الإدراك البشري، وأحيانا أخرى من عالم الخوارق المفعم بأجواء الغرابة. فالتصوير القرآني فاعلية شاملة متنوّعة تستوعب تلك المصادر جميعها، وتستحضر منها ما يؤدّي المعزى الديني المطلوب.

ر- تتعدّد الأنماط الإدراكية للصور الفنية ضمن هذا الخطاب تبعا لتعدّد البؤر الحسية، فلا يقتصر الأمر فقط على الصور البصرية، وإنما توسّل الأداء بالصور الذوقية والسمعية واللمسية والشمّية والحرارية والانفعالية للإبانة عن شتى المواقف الدينية. وفي ذلك ما يستجيب لطبيعة الإدراك البشري ويتوافق معه. إذ أن القصص القرآني من خلال التصوير يخاطب فينا الحواسّ فضلا عن العقل والقلب والروح.

ش- للصورة الفنية أيضا عدّة أنماط شكلية اشتمل الخطاب القصصي القرآني عليها، من أبرزها الصورة المفردة القاعدية والصورة المركّبة والصورة العنقودية الانسيابية

والصورة الراسخة الثابتة والصورة المتحرّكة، وقد جمعت كلّها بين جمالية الأداء والإيحاء الذي تأسّست عليه بلاغتها، ومن مظاهر البراعة فيها أن جاء كلا منها متناغما والموقف الديني.

ت- هناك جملة من السمات الجمالية للأداء التصويري ضمن هذا الخطاب ممَّا نقدّره مقوّمات فنية للصورة منها التناسق والانسجام والتشخيص والتجسيد والتأثير الصوتي المتأتّي من إيقاع الفواصل وتراسل الحواس، ويعكس ذلك كلّه مرونة الخطاب القرآني وقابليته لأن يُضاء بعدّة إجرائية ذات طبيعة أدبية، ولكن الأمر مرهون بالمقدرة على توظيفها ما لم تخدش قداسة القرآن الكريم.

ث- تتعدّد مستويات إيحاء الصورة الفنية ضمن هذا الخطاب القصصي القرآني، تبعا لتنوّع الأغراض والمقاصد التبليغية، وحسب مقتضى المقام والمناسبة، ووفق أحوال المخاطبين وأفقهم الذهني، فقد يجيء الإيحاء روحيا أو نفسيا أو إقناعيا أو حِجاجيا أو فنّيا أو اجتماعيا، أو إشاريا ليُلقي بظلاله على المعنى.

خ- بالموازاة مع سبيل التصريح فإن الخطاب القصصي القرآني يسلك في تبليغ مقرَّراته الإيمانية ومقاصده التبليغية إلى المتلقّي مسلكا إيحائيا يحيل إلى قيم روحية دينية تُعَدّ الغاية الجوهرية التي سيقت لأجلها أحداثه التي لم تكن غاية بحدّ ذاتها. ولعلّ أغراض القصص القرآني تشفّ عن عمق الإيحاء الروحي الذي يُعدّ المستوى المحوري في الخطاب. فكانت كلّ ظاهرة فنية تلفُّ في طيّاتها مغزى دينيا معيّنا.

ذ- بما أن الخطاب القصصي القرآني يراعي مقتضيات الفن والجمال، وبما أن التصوير مجال للبراعة والحذق، فلا غرو أنه يداعب الأذواق والملكات التي درجت على الافتتان بما جادت به قرائح الشعر، ويلقي في روع الأسماع نفحات تطرب لها النفوس وتهتزّ أريحية، كلما سرت إلى منافذها الوحشة والحزن والغمّ.

ض – وللخطاب القصصي القرآني وسيلة يتوسّل بها في إنهاء مقاصده الدينية إلى المتلقّي، وتمكينها من ذهنه وقلبه معا فيتأثّر بها ولا يجد بدًّا من تمثّلها في وعيه، وهي وسيلة الإقناع، ولا ريب في أن القصد من وراء ذلك يكمن في ترسيخ الحقائق الإيمانية بذواتنا ترسيخا عقلانيا موضوعيا لا قسريا عشوائيا، فتتشرّب نفوسنا يقينا زلالا. وإذ يتّجه هذا الخطاب إلى العقل لكي يروّضه على أداء وظائفه بكيفية متزنة، فإنه يرِد لتمكين الإنسان من الاعتماد عليها في التكيّف مع المتطلّبات الدينية والدنيوية، وتلقينه مبادئ الحجاج.

ظ – لإيقاع الفواصل النغَمي بعد إيحائي حيويّ يلحّ على الأذهان والقلوب والنفوس، وبلاغة عناصر الإيقاع ضمن الخطاب القصصي القرآني لا تستقيم إلا باعتبار جانبي الأداء والإيحاء معا. فنظام الفاصلة يأتي ليتناغم مع الجو الشعوري والموقف الديني.

غ – بما أن الرمز أسلوب تصويري يولّد طاقة الإيحاء، فإن الخطاب القصصي القرآني يفضي بإيحاءات رمزية، تربأ بالعقل عن أن يظلّ أسيرا لدى ظاهر اللفظ، فتسمو به من دائرة التصريح إلى آفاق من التلويحات والتلميحات التي تتعزّز بها مقصدية الخطاب، ويكون لها وقع زمرّدي في ذهن المتلقي، بحيث يعاين شتى أبعادها الإيحائية، وفقا لدوافعه النفسية وقدراته الذهنية.

وإذ نأتي على ختام هذه الدراسة التي تفيّأنا عبرها ظلال قصص القرآن الكريم، وأنخنا برياضه الفيحاء، وخضنا غماره الزاخرة بلآلئ الفن التصويري؛ فإن رجاءنا أن يكون هذا الجهد المتواضع خالصا لله تعالى أولا، ولروح البحث العلمي ثانيا، وأن يكون قد اشتمل على إضافة محمودة الفائدة من شأنها أن تضيء جانبا من جوانب البلاغة في الخطاب القصصي القرآني، وأن تسهم في الإحالة إلى بعض زوايا هذا الاشتغال التي لا تنقضي، وأن نكون بذلك قد أصبنا من البحث ثواب المجتهد.

ملحق خاصّ
بمسرد القصص القرآني

ملحق خاصّ بمسرد القصص القرآني

الرقم	السورة وأرقام الآيات	موضوع القصص
01	البقرة: 29 / 38	خلق الإنسان
02	البقرة: 47 / 75	موسى وفرعون وبنو إسرائيل
03	البقرة: 87 / 90	موسى وعيسى وبنو إسرائيل
04	البقرة: 92 93	موسى وبنو إسرائيل
05	البقرة: 100 / 103	بنو إسرائيل وسليمان وهاروت وماروت
06	البقرة: 108	موسى وبنو إسرائيل
07	البقرة: 122	بنو إسرائيل
08	البقرة: 124 / 134	إبراهيم وبناء البيت الحرام ووصية يعقوب لبنيه
09	البقرة: 211	بنو إسرائيل والآيات البيّنات
10	البقرة: 213 / 214	الخلق(الناس) وسنة بعث الأنبياء
11	البقرة: 243	الألوف الذين خرجوا من ديارهم حذر الموت...
12	البقرة: 246 / 253	طالوت وجالوت وبنو إسرائيل وتأييد عيسى بالبينات
13	البقرة: 258 / 260	الذي حاجّ إبراهيم...والذي مرّ على قرية... وآية إحياء الموتى
14	آل عمران: 33 / 59	ذكر آل عمران وقصص مريم وميلاد عيسى ونبوته، وذكر زكريا ويحي
15	آل عمران: 93	تحليل الطعام لبني إسرائيل
16	آل عمران: 96 – 97	أول بيت وُضِعَ للناس
17	آل عمران: 137	سنن الأوّلين
18	آل عمران: 146 / 148	الربيون الذين قاتلوا مع الأنبياء
19	آل عمران: 156	نهي المؤمنين عن التشبه بالكفّار الذين تمنوا قعود إخوانهم عن الغزو والقتال

20	آل عمران: 184	تكذيب الرسل
21	النســـاء: 47	لعـــن الله أصحاب السبت
22	النســـاء: 54 – 55	فضل آل إبراهيم
23	النســـاء: 125	إتباع ملّة إبراهيم الخليل
24	النســـاء: 153 / 161	سؤال أهل الكتاب موسى أن يريهم الله جهرة.. العجل.. رفع الطور فوقهم.. وسائر جرائمهم وفضائحهم حيال مريم وعيسى.. وعقاب الله لهم بتحريم ما كان حِلاً لهم من طيّبـــات...
25	النســـاء: 163 / 165	وحي الله إلى جميع الأنبيـــاء والرســـل..
26	النســـاء: 171 – 172	غلوّ أهل الكتاب في دينهم.. والجزم بنبوّة عيسى وبشريته...
27	المـــائدة: 12 – 13	بنو إسرائيل والإثني عشر نقيبـــا
28	المائـــدة: 14	أخذ ميثاق النصـــارى ونسيانهم حظا مما ذكّروا به...
29	المائـــدة: 17	المسيح وأمُّه مريم
30	المائـــدة: 20 / 26	موسى وقومه ودخول الأرض المقدّســـة والتيه...
31	المائـــدة: 27 / 32	قربان ابني آدم وما حدث من قتل أحدهما للآخر... وتحريم قتل النفس على بني إسرائيـــل
32	المائـــدة: 44 – 45	إنزال التوراة وعمل الأنبيـــأء بها وحكم القصاص
33	المائـــدة: 46	إرسال عيسى وتأييده بالإنجيل
34	المائـــدة: 60	مسخ الله اليهود إلى قردة وخنـــازير
35	المائـــدة: 70 – 79	بنو إسرائيل وتماديهم في إيذاء الأنبيـــاء المرسليـــن وبهتان النصارى بشأن عيسى...
36	المائـــدة: 101 – 102	سؤال الأوّلين عن أشيـــاء ساءتهم حين بدت لهم
37	المائـــدة: 110 – 118	معجزات عيسى والمائـــدة المنزلة على الحواريـــن وحوار يوم القيامة بين الله وعيسى...
38	الأنعـــام: 06	هلاك القرون الأولى بعد تمكينهم في الأرض...
39	الأنعـــام: 10 – 11	الاستهزاء بالرسل وعاقبة المكذّبيـــن
40	الأنعـــام: 34	صبر الرسل على تكذيب أقوامهم وأذاهم
41	الأنعـــام: 42 / 45	ابتلاء الأمم السابقـــة... وعقـــاب الله لهم

42	الأنعـــام: 74 / 90	إبراهيم وأبوه آزر، وتأمله في ملكوت الكون، وحجاج قومه له، وذكر بعض الأنبيـــاء: نوح وإسحق وداود وسليمان وأيوب ويوسف وموسى وهارون وزكريا وعيسى ويحي وإلياس وإسماعيل واليسع ويونس ولوط
43	الأنعـــام: 91	التذكير بالكتاب المنزل على موسى وكيف أنهم جعلوه قراطيس يبدونها ويخفـــون كثيـــرا منها..
44	الأنعـــام: 123 – 124	مكر أكابر المجرميـــن في كل قريـــة.. وعنادهم في طلب الآيات...
45	الأنعـــام: 131	هلاك القرى لا يكون بظلم في غفلة أهلها.
46	الأنعـــام: 146	ما حرّم من أنعـــام على اليهود
47	الأنعـــام: 148	تكذيب من كان قبل المشركين المعاصرين للنبي...
48	الأنعـــام: 154	ذكر إتيـــان موسى الكتاب
49	الأعراف:07 / 04	إهلاك القرى...
50	الأعراف: 11 / 25	خلق آدم وعصيان الشيطـــان ووسوسته للإنســـأن
51	الأعراف: 54	خلق السماوات والأرض...
52	الأعراف: 59 / 64	قصص نوح مع قومه
53	الأعراف: 65 / 72	هود وقومه عـــاد
54	الأعـــراف: 73 / 79	صالـــح وقومـــه ثمـــود
55	الأعـــراف: 80 / 84	لـــوط وقومـــه
56	الأعـــراف: 85 / 93	شعيب وقومه بمدين
57	الأعـــراف: 94 / 102	تعقيب حول أحوال القرى السالفـــة
58	الأعـــراف: 103 / 156	موسى وفرعـــون وبنو إسرائيـــل... والميقات وعبادة العجل وطلب الرؤية...
59	الأعـــراف: 159 / 171	موسى وبنو إسرائيل من بعده
60	الأعـــراف: 172 / 174	إشهـــاد الله أبنـــاء آدم...
61	الأعـــراف: 175 /	نبأ الذي انسلخ عن آيات الله

	177	
62	الأعـــراف: 189 – 190	خلق الإنسان من نفس واحدة...
63	الأنفـــال: 52 / 54	كفر آل فرعون بآيات الله.. وتكذيبهم بها..
64	التوبـــة: 30 / 32	بهتان اليهود والنصـــارى بشأن عزير والمسيح
65	التوبـــة: 69 – 70	الإشارة إلى نبأ الأولين (قوم نوح وعاد وثمود وقوم إبراهيم وأصحاب مدين والمؤتفكات) وظلمهم أنفسهم
66	التوبـــة: 113 – 114	استغفـــار إبراهيم لأبيـــه عن موعدة وعدها إياه...
67	يونس: 03	خلق السماوات والأرض في ستة أيام...
68	يونس: 13	إهلاك القرون الأولى لما ظلموا.
69	يونس: 71 / 74	نبأ نوح والرسل من بعده الذين جاؤوا قومهم بالبيّنـــات...
70	يونس: 75 / 93	بعث موسى وهارون إلى فرعـــون
71	يونس: 98	إيمـــان قوم يونس...
72	يونس: 102 – 103	أيام الذين خلوا ونجاة الرسل والمؤمنين...
73	هود: 07	خلق السماوات والأرض في ستة أيام...
74	هـــود: 25 – 49	نوح وقومه وصناعة الفلك...
75	هود: 50 / 60	هود وقوم عـــاد
76	هود: 61 / 68	صالح وثمـــود
77	هود: 69 / 76	رسل إبراهيم والبشرى... وهلاك قوم لوط
78	هود: 77 / 83	لوط وقومه ورسل الله
79	هود: 84 / 95	شعيب وقوم مدين...
80	هود: 96 / 102	موسى وفرعون وملؤه...
81	هود: 110	اختلاف قوم موسى في الكتاب المنزّل عليه...
82	هود: 116 – 117	خطاب تعقيبي موجه إلى النبي بشأن أولي بقية من القرون الأولى الذين ينهون عن الفســـاد...
83	هود: 120	خطاب تعقيبي لتثبيت فؤاد النبي محمد...
84	سورة يوسف	قصص يوسف

85	الرعد: 32	عاقبة المستهزئين بالرسل
86	الرعد: 38	إرسال الرسل قبل النبي...
87	الرعد: 42	مكر الأوليـــن
88	إبراهيم: 4 / 14	إرسال الرسل بلســـان أقوامهم... تذكير موسى لقومه ... والإشارة إلى ما كان من الأولين ورسلهم...
89	إبراهيم: 35 / 41	إبراهيم ودعاؤه بجعل هذا البلد آمنـــا، والإشارة إلى إسماعيل وإسحق
90	الحجر: 10 / 13	استهزاء الأوّلين بالرسل
91	الحجر: 26 / 44	خلق الإنســـان
92	الحجر: 51 / 84	ضيف إبراهيـــم والبشرى بالغلام.. ولوط وعقاب قومه وأصحاب الأيكة وأصحاب الحجر...
93	النحل: 26	مكر الأوليـــن وعقاب الله...
94	النحل: 33 / 35	ظلم الأولين لأنفسهم بطلب أن تأتيهم الملائكة أو أن يأتيهم أمر ربهم
95	النحل: 36	بعث الرسل في كلّ أمّة.. وعاقبة المكذّبيـــن
96	النحل: 43 – 44	وحي الله إلى الأنبيـــاء المرسليـــن
97	النحل: 63	تزيين الشيطان أعمال الأمم السابقة
98	النحل: 112 – 113	مثل القرية التي كانت آمنة مطمئنة...
99	النحل: 118	تذكير بما حرّم الله على الذين هـــادوا
100	النحل: 120 / 123	الثناء على إبراهيم الذي كان أمة قانتا لله حنيفـــا
101	النحل: 124	الذين اختلفوا في السبت
102	الإسراء: 02 / 07	كتاب موسى وذرية نوح وإفســـاد بني إسرائيل في الأرض مرّتيـــن
103	الإسراء: 15 / 17	سنة الله في إهلاك القرى...
104	الإسراء: 55	تفاضل بعض الأنبيـــاء وزبور داوود
105	الإسراء: 59	ناقة ثمود المبصرة..
106	الإسراء: 61 / 65	عصيان الشيطان وطرده من رضوان الله
107	الإسراء: 73 / 77	سنة الرسل الأوليـــن

108	الإسراء: 101 / 104	آيات موسى التسع البيّنـــات
109	الكهف: 09 / 26	أصحاب الكهف والرقيم...
110	الكهف: 32 / 44	مثل الرجلين: صاحب الجنتين وصاحبه المؤمـــن
111	الكهف: 50	أمر الملائكة بالسجود لآدم وعصيان الشيطان...
112	الكهف: 59	إهلاك القرى بعد ظلمهم
113	الكهف: 60 / 82	نبأ موسى والعبد الصالح
114	الكهف: 83 / 101	ذكر ذي القرنيـــن
115	مريم: 02 / 15	ذكر زكريا وميلاد يحي
116	مريم: 16 / 35	ذكر مريم وميلاد المسيح عيسى ابنها ونبوته..
117	مريم: 41 / 50	ذكر إبراهيم وهو يدعو أباه...
118	مريم: 51 / 53	ذكر موسى...
119	مريم: 54 – 55	ذكر إسماعيـــل
120	مريم: 56 / 60	ذكر إدريس.. والثناء على عامة الأنبيـــاء وأمر الخلف الذين جاؤوا من بعدهم..
121	مريم: 74	إهلاك القرون الأولى
122	طه: 09 / 99	حديث موسى وهارون وذهابهما لدعوة فرعون.. وبنو إسرائيـــل.. وكفرهم وعبادتهم العجل...
123	طه: 115 – 127	خلق آدم وغواية إبليس والطرد من الجنة إلى الأرض
124	طه: 128	إهلاك القرون الأولى...
125	طه: 133	ذكر بيّنة الصحف الأولى
126	الأنبيـــاء: 06 / 15	إهلاك القرى الظالمة وإنشاء أقوام آخرين بعدها... والرسل المرسلين قبل النبي...
127	الأنبيـــاء: 41	عاقبـــة المستهزئيـــن بالرســـل
128	الأنبيـــاء: 48 – 49	إتيان الله موسى وهارون الفرقان...
129	الأنبيـــاء: 51 / 73	إبراهيـــم وأبوه وحواره مع قومه.. وتحطيمه لأصنامهم ونجاته من النار التي ألقي فيها، ونجاة لوط، والإشارة إلى يعقوب وإسحاق.

130	الأنبيـــاء: 74 / 75	لوط ونجاته من القرية التي كانت تعمل الخبائث...
131	الأنبيـــاء: 76 / 77	نوح ونجاته من الكرب العظيـــم...
132	الأنبيـــاء: 78 / 82	داوود وسليمان وحكمهما في الحرث ومعجزاتهما..
133	الأنبيـــاء: 83 / 91	ذكر سائر الأنبيـــاء: أيوب – إسماعيل – إدريس – ذي الكفل – ذي النون – زكريا– يحي – التي أحصنت فرجها (مريم) وابنها (المسيح).
134	الحج: 26 / 28	إبراهيم ومكان البيت العتيق.. وحكمة الحج..
135	الحج: 42 / 45	تكذيب الكفرة للأنبيـــاء.. وإهلاك القرى الظالمة..
136	الحجّ: 48	أخذ الله القرى الظالمة...
137	الحج: 52 – 53	إلقاء الشيطان في أمنية الرسل ونسخ الله لذلك..
138	المؤمنـــون: 23 / 30	بعثة نوح إلى قومه.. ووحي الله إليه بصنع الفلك...
139	المؤمنون: 31 / 41	القوم الذين جاؤوا بعد نوح ورسولهم...
140	المؤمنـــون: 42 / 44	القرون اللاحقـــة التي أتت بعد القوم الذين جاؤوا من بعد نوح، وتكذيبهم الرسل
141	المؤمنـــون: 45 / 51	إرسال موسى وجعل عيسى وأمه آيـــة...
142	الفرقان: 20	الرسل يأكلون الطعام ويمشون في الأسواق..
143	الفرقان: 35 / 40	موسى وهارون.. وقوم نوح.. وعاد وثمود وأصحاب الرس... والقرية التي أمطرت مطر السوء..
144	الشعراء: 10 / 68	موسى وهارون وذهابهما بأمر الله إلى فرعون والسحرة.. ونجاة بني إسرائيل..
145	الشعراء: 69 / 89	نبأ إبراهيم ودعوته لأبيه وقومه..
146	الشعراء: 105 / 122	تكذيب قوم نوح المرسليـــن وهلاكهم بالطوفان..
147	الشعراء: 123 / 140	تكذيب عاد المرسليـــن
148	الشعراء: 141 / 159	تكذيب ثمود المرسليـــن
149	الشعراء: 160 / 175	تكذيب لوط المرسليـــن
150	الشعراء: 176 / 190	تكذيب أصحاب لئيكة المرسلين
151	النمل: 07 / 14	موسى وأهله ونداء الله له.. وفرعون والآيات التسع..
152	النمل: 15 / 44	سليمان يرث داوود.. ومعجزات سليمان.. وحديثه مع النمل..

153	النمل: 45 / 53	ثمود وأخاهم صالح
154	النمل: 54 / 58	لوط وقومـــه ومطر السوء
155	القصص: 03 / 46	موسى وفرعون ومولده وتنشئته في قصر فرعون.. وخروجه من المدينة إلى مدين وزواجه من بنت شعيب.. وبعثته وما جرى له مع بني إسرائيـــل...
156	القصص: 58 – 59	إهلاك القرى التي بطرت معيشتها...
157	القصص: 76 / 82	قارون وكفره ونكرانه نعمة الله وهلاكه...
158	العنكبوت: 14 / 15	نوح ولبثه في قومه ألف سنة إلا خمسين عاما
159	العنكبوت: 16 / 27	دعوة إبراهيم لقومه..
160	العنكبوت: 28 / 37	لوط وقومه وعاقبتهم...
161	العنكبوت: 38 / 40	عاد وثمود.. وقارون وفرعون وهامان.. وبيّنات موسى.. وإهلاك أولئك الأقوام..
162	الروم: 09 – 10	عاقبة الظالميـــن أنفسهم
163	الروم: 42	عاقبة الأولين (سيروا في الأرض)
164	الروم: 47	إرسال الرسل والانتقام من الذين أجرموا
165	لقمان: 13 / 19	لقمـــان الحكيم يعظ ابنه...
166	السجدة: 04	خلق الله السماوات والأرض واستواؤه على العرش
167	السجدة : 07 / 09	بدء خلق الإنسان
168	السجدة: 23 – 24	إتيان الله موسى الكتاب هدى لبني إسرائيل...
169	السجدة: 26	إهلاك القرون الذين يمشون في مساكنهم
170	الأحزاب: 07 – 08	ميثاق النبييـــن
171	الأحزاب: 69	موسى وإيذاء بني إسرائيل له
172	الأحزاب: 72	عرض الأمانة على السماوات والأرض والجبال.. والإنســـــان
173	سبـــأ: 10 – 11	داوود ومعجزاته
174	سبـــأ: 12 / 14	سليمـــان ومعجزاتـــه
175	سبـــأ: 15 / 21	جنتا سبأ... وسيل العرم..
176	سبـــأ: 34	كفر المترفين بما أُرسِل به النذر..

177	فاطر: 24 / 26	نذر الأوّلين.. وما لاقوه من تكذيب..
178	فاطر: 44	عاقبة الذين من قبلهم..
179	يس: 13 / 35	أصحاب القرية والمرسلون...
180	الصافات: 71 / 82	ضلال أكثر الأولين وإرسال المنذرين فيهم، وذكر نوح.
181	الصافات: 83 / 113	ذكر إبراهيم وإسماعيل وإسحـــاق، ورؤيا ذبح إسماعيل والفداء بالذبح العظيم
182	الصافات: 114 / 122	ذكر موسى وهارون..
183	الصافات: 123 / 132	ذكر إلياس
184	الصافات: 133 / 138	ذكر لوط وتدمير قومه..
185	الصافات: 139 / 148	ذكر يونس..
186	الصافات: 171 / 173	عباد الله المرسلين هم المنصورون
187	ص: 03	إهلاك القرون الأولى.. ولات حبن مناص
188	ص: 12 / 26	تكذيب قوم نوح وعاد وفرعون وثمود وقوم لوط وأصحاب لكيئة، وذكر نبإ داوود والخصمين
189	ص: 30 / 40	سليمان وفتنة الله له وتوبته إنابته
190	ص: 41 / 47	صبر أيوب **وثباته عند الابتلاء**
191	ص: 48- 49	ذكر إسماعيل واليسع وذي الكفل..
192	ص: 69 / 85	اختصام الملأ الأعلى.. وخلق آدم، واستكبار إبليس...
193	الزمر: 25 – 26	عذاب من كذّب من الأولين
194	غاقر: 05	تكذيب قوم نوح والأحزاب...
195	غافر: 21 – 22	عاقبة الأولين
196	غافر: 23 / 46	موسى وفرعون وهامان... وبناء الصرح.. وذكر الأحزاب ونوح وعاد وثمود ويوسف
197	غافر: 54 – 55	موسى وبنو إسرائيل...
198	غافر: 78	قص أخبار الرسل الذين يأتون بالآيات بإذن الله..
199	غافر: 82 / 85	عاقبة الأولين الذين كذّبوا بالرسل.. وبأس الله..

200	فصلت: 09 / 12	خلق السماوات والأرض
201	فصلت: 13 / 18	صاعقة عـــاد وثمـــود...
202	فصلت: 45	اختلاف اليهود في كتاب موسى
203	الشورى: 13 – 14	ما وصّى الله به نوحا.. وسائر الأنبيـــاء
204	الزخرف: 06 / 08	استهزاء الأولين بالأنبيـــاء..
205	الزخرف: 23 / 25	إصرار مترفي القرى الأولى على البقاء على ملّة آبائهم...
206	الزخرف: 26 / 29	تبرّؤ إبراهيم من أبيه وقومه
207	الزخرف: 45 / 56	آيات الله التي أيد بها موسى ومكابرة فرعون التي انتهت به إلى مصير الهلاك
208	الزخرف: 57 / 65	عيسى بن مريم ضرب مثلا لقوم النبي..
209	الدخان: 17 / 37	فتنة قوم فرعون.. ونجاة بني إسرائيل منه.. والإشارة إلى قوم تبّع.
210	الجاثية: 16 – 17	كتاب يني إسرائيـــل والبينات التي أوتوا بها
211	الأحقاف: 12	كتاب موسى الإمام..
212	الأحقاف: 17 – 18	الذي عقّ والديه...
213	الأحقاف: 21 / 28	أخو عاد هود وإنذاره لقومه بالأحقاف... وإهلاك ما حول قوم النبي من قرى..
214	محمد: 10	عاقبة الذين من قبـــل...
215	محمد: 13	إهلاك القرى الأشدّ قوّة م قرية النبيّ..
216	ق: 12 / 15	تكذيب الأقوام الأولى: نوح، أصحاب الرس، ثمود، عاد، فرعون، إخوان لوط، أصحاب الأيكة، فوم تبّع
217	ق: 36	إهلاك الأقوام الأشدّ بطشـــا..
218	الذاريات: 24 / 46	ضيف إبراهيم المكرمون والبشرى، وإهلاك قوم لوط، وذكر موسى وعاد وثمود وقوم نوح
219	النجم: 33 / 54	تذكير الذي تولّى بما في صحف موسى وإبراهيم، وإهلاك الله عادا الأولى وثمود وقوم نوح والمؤتفكة
220	القمر: 09 / 42	تكذيب قوم نوح وعاد وثمود وقوم لوط وفرعون.. بالنذر..
221	الحديد: 16	الذين أوتوا الكتاب من قبل، فطال عليهم الأمد..

222	الحديد: 25 / 27	إرسال الرسل... وإنزال الحديد نوح وإبراهيم وعيسى بن مريم..
223	الحشر: 14 / 17	التمثيل بعاقبة وسوسة الشيطان للإنســـان..
224	الممتحنة: 04 / 06	أسوة إبراهيم الحسنة.. واستغفـــاره لأبيه..
225	الصف: 05 – 06	ذكر موسى وإيذاء قومه له، وعيسى وتبشيره بنبوة أحمد
226	الصف: 14	نصرة الحواريين لعيسى بن مريم (أنصار الله)..
227	الجمعة: 05	مثل الذين حمّلوا التوراة..
228	الطلاق: 08 / 10	ذكر عاقبة القرى التي عتت عن أمر ربّها..
229	التحريم: 10 / 12	ضرب مثل امرأة نوح وامرأة لوط.. ومثل امرأة فرعون.. ومريم ابنة عمران..
230	القلم: 17 / 33	أصحـــاب الجنـــة.. وعاقبة فعلهم..
231	القلم: 48 /50	يونس صاحب الحوت..
232	الحاقة: 04 / 12	تكذيب ثمود وعاد بالقارعة.. وفرعون ومن قبله والمؤتفكات وحمل أتباع نوح في الجارية..
233	سورة نوح كاملة	قصص نوح وقومه...
234	المزمّـــل: 15 – 16.	ذكر عصيان فرعون الرسول المرسل إليه وكيف أخذه الله أخذا وبيـــلا
235	النازعـــات: 15 / 26	حديث موسى إذ ناداه ربه بالواد المقدّس...
236	البروج: 04 / 09	أصحاب الأخـــدود
237	البروج: 17 / 20	حديث الجنود.. فرعون وثمود..
238	الأعلى: 18 – 19	صحف إبراهيم وموسى..
239	الفجر: 06 / 12	عاد وثمود وفرعون.. وعقاب الله لهم...
240	الشمس: 11 / 15	تكذيب ثمود وعقرهم ناقة صالح..
241	الفيل: 05 آيات.	حادثة أصحاب الفيل وإهلاكهم بحجارة من سجيل..
242	قريش: 04 آيات	فضل الله على قبيلة قريش..

مكتبة البحث

📖 مكتبة البحث 📖

📖 القرآن الكريم، المصحف الشريف، برواية حفص

📖 كتب التفسير

1 - الآلوسي، شهاب الدين السيد محمود روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، دار إحياء التراث العربي، بيروت (د.ت).

2 - الأندلسي، أبو حيان، محمد بن يوسف، البحر المحيط، تح. عادل أحمد عبد الموجود وآخرون، دار الكتب العلمية، لبنان، بيروت، 1422 هـ / 2001 م.

3 – البغوي، أبو محمد الحسين بن مسعود، معالم التنزيل، تح. محمد عبد الله النمر وآخرين، دار طيبة للنشر، الرياض، ط.3، 1417 هـ / 1997.

4 – البيضاوي، ناصر الدين أبو الخير عبد الله، أنوار التنزيل وأسرار التأويل، تح. محمد عبد الرحمن المرعشلي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط.(د.ت).

5 – الرازي، فخر الدين محمد بن عمر، مفاتيح الغيب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.1، 1421هـ / 2000.

6 – الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمر جار الله، الكشاف، تح. عبد الرزاق المهدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت.

7 – السعود (أبو)، محمد العمادي، إرشاد العقل السليم إلى مزايا القرآن الكريم، دار إحياء التراث العربي، بيروت، (د.ت.ط).

8- الشوكاني، محمد بن علي، فتح القدير الجامع بين فني الرواية والدراية من علم التفسير، تح. يوسف الغوش، دار المعرفة، بيروت، ط.4، 1428 / 2007.

9- الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير، جامع البيان في تأويل القرآن، تح. أحمد محمد شاكر، مؤسسة الرسالة، ط.1، 2000.

10- عاشور (بن)، محمد الطاهر، تفسير التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر، تونس، 1984.

11- عطية (ابن)، أبو محمد عبد الحق، المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز، تح. عبد السلام عبد الشافي محمد، دار الكتب العلمية، لبنان، ص.1، 1413هـ / 1993.
12- القرطبي، أبو عبد الله محمد، الجامع لأحكام القرآن، تح. جماعة من المحقّقين، مؤسسة الرسالة، بيروت،، ط.1، 1427هـ / 2006.
13- قطب، سيّد، في ظلال القرآن، دار الشروق، القاهرة، ط. 32، 1423 هـ / 2003.
14- كثير (ابن)، أبو الفداء إسماعيل، تفسير القرآن العظيم، تح. سامي بن محمد السلامة، دار طيبة، الرياض، ط.2، 1999.
15- النسفي، أبو البركات عبد الله بن أحمد، مدارك التنزيل وحقائق التأويل، تح. مروان محمد الشعار، دار النفائس، بيروت، 2005.

الدواوين الشعرية

1 - إبراهيم، حافظ، الديوان، ضبط وترتيب جماعة من الكتاب، دار الجيل، بيروت، (د.ت.ط.).
2 – أبو شبكة، إلياس، الديوان، دار العودة، بيروت، 1980.
3 - الأحنف (ابن)، العباس، أبو الفضل، الديوان، تح. عاتكة الخزرجي، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1373 هـ / 1954.
4 – الأودي، الأفوه، الديوان نح. محمد التونجي، دار صادر، بيروت، 1998.
5 – البحتري، أبوعبادة الوليد بن عبيد، الديوان، تح. حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، ط.3، (د.ت).
6 - برد (بن)، بشار، الديوان، تح. محمد الطاهر بن عاشور، لجنة التأليف والترجمة والنشر.
7 - التبريزي، الخطيب، شرح ديوان أبي تمام، تح. راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، ط.2، 1994.
8 - الرومي (ابن)، الديوان، أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.3، 2002.
9 - سُلمى (ابن أبي)، زهير، الديوان، شرح حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، ط.2، 1426هـ/ 2005.
10 – شدّاد (ابن) عنترة، الديوان، مطبعة الآداب لأمين الخوري، بيروت، 1893.
11 – طوقان، فدوى ، دار العودة، بيروت، 1978.

12 – القيس، امرؤ، الديوان، تح. محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط.5، 1990.
القاهرة، 1373 هـ / 1954.
13 – مطران، خليل، ديوان الخليل، الجزء الأول، دار مارون عبود، بيروت، (د.ت.ط).
14 – المعتز (ابن)، عبد الله، الديوان، اعتنى به محيي الدين الخياط، مطبعة الإقبال، بيروت، (د.ت.ط).
15 – النابغة الذبياني، الديوان، تح. محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط.2، (د.ت).
16 – نواس (أبو)، الحسن بن هانئ، الديوان، شرح محمود أفندي واصف، المطبعة العمومية، القاهرة، ط.1، 1898.

🕮 المعاجم:

1 – الأزهري، أبو منصور محمد، تهذيب اللغة، تح. جماعة من المحققين، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، (د.ت.ط).
2 – الجرجاني، علي بن محمد، التعريفات، تح. إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، 1405 / 1984.
3 – الجوهري، إسماعيل بن حماد، الصِّحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، تح. أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، ط.4، 1990.
4 – الزبيدي، أبو الفيض محمد مرتضى، تاج العروس من جواهر القاموس، تح. جماعة من المحقّقين، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط.1، 1421هـ/ 2001.
5 – الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمر جار الله، أساس البلاغة، تح. محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.1، 1419 هـ / 1998.
6 – الزوبي، ممدوح، معجم الصوفية، دار الجيل، بيروت، ط.1، 2004.
7 – عبد النور، جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط. 1، 1984.
8 – فارس (ابن) أبو الحسين أحمد، معجم مقاييس اللغة، تح. عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، دمشق، 1399 هـ / 1979.

8 – الكفومي، أبو البقاء، الكليات، تح.عدنان درويش ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1419هـ /1998.
9 – مطلوب، أحمد، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط. 1، 1989.
10 – منظور (ابن)، أبو الفضل جمال الدين، لسان العرب، تح. أمين محمد عبد الوهاب ومحمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي ، بيروت، ط.3، 1419هـ / 1999.
11 – وهبة، مجدي وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1979.

المصادر والمراجع:

1- إبراهيم، صاحب خليل، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
2- إبراهيم، عبد العزيز ، شعرية الحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
3- الأثير (ابن) ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح. أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، ط.2، (د.ت).
4- أحمد محمود عبد السميع الحفيان، أشهر المصطلحات في فن الأداء وعلم القراءات، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.1، 2001.
5- أرسطو، فن الشعر، تر. إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، (د.ت.ط).
6- إسماعيل، عز الدين، التفسير النفسي للأدب، دار العودة بيروت، ط.4، 1988.
7- إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط.3، 1981.
8- الأصبع (ابن أبي) المصري، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تح. حفني محمد شرف، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، (د.ت.ط).
9- الأصفر، عبد الرزاق، المذاهب الأدبية لدى الغرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.
10- الأصفهاني، أبو الفرج الأغاني، تح. سمير جابر، دار الفكر، بيروت، ط.2.
11- الأصفهاني، الراغب، أبو القاسم الحسين المفردات في غريب القرآن، مكتبة نزار مصطفى الباز، دمشق، (د.ت).

12- إليوت، ت. س، مقالات في النقد الأدبي، تر. لطيفة الزيات، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، (د.ت).
13- الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تح. السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط.4، 1992.
14- أمين، بكري شيخ، التعبير الفني في القرآن، دار الشروق، بيروت، ط.3، 1979.
15- الباقلاني، إعجاز القرآن، تح. محمد شريف سكّر، دار إحياء العلوم، بيروت، ط.3، 1994.
16- بدوي، محمد مصطفى، دراسات في الشعر والمسرح، دار المعرفة، القاهرة، ط.1/ 1960.
17- البطل، علي، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري - دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس، بيروت، ط.3/ 1983.
18- بغدادي، بلقاسم: المعجزة القرآنية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992.
19- بن نبي مالك، الظاهرة القرآنية، دار الفكر المعاص، بيروت، ودار الفكر، دمشق، ط. 4، 1407 - 1987 (تصوير 1992).
20- بوندي، موراي، نظرية الخيال في الفكر القديم والوسيط، تر.....
21- توفيق، أحمد، الإيحاء العقلي، عالم الثقافة، عمان، ط.1، 2006.
22- جاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، تح. عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، 1996.
23- الجاحظ، البيان والتبيين، تح. عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط.7، 1418 هـ / 1998.
24- جاحظ، الرسائل، تح. عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د.ت.ط).
25- الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة في علم البيان، تح. محمد الاسكندراني و م. مسعود، دار الكتاب العربي، بيروت، ط.2، 1998.
26- الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح. ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، صيدا / بيروت، 2003.
27- الجزري (ابن)، منجد المقرئين ومرشد الطالبين، تح. علي بن محمد العمران، (د.ت) .
28- جعفر (ابن)، قدامة، نقد الشعر، تح. محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ط1، 1978م.
29- جماعة من المؤلّفين، أصول الإيمان في ضوء الكتاب والسنة، وزارة الشؤون الإسلامية والأوقاف السعودية، ط.1، 1421هـ .

30- جني (ابن)، الخصائص، تح. محمد علي النجار، عالم الكتب، بيروت.
31- الجوزية، ابن القيم، مدارج السالكين، تح. محمد حامد الفقي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط.2، 1393 / 1973.
32- جويو، جان ماري، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ت. سامي الدروبي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1948.
32 - الجيوسي، عبد الله محمد، التعبير القرآني والدلالة النفسية، دار الغوثاني للدراسات القرآنية، دمشق، ط.1، 1426، 2006.
33- حبيب (أبو)، سعدي، القاموس الفقهي لغة واصطلاحا، دار الفكر، دمشق، ط.2، 1408 هـ / 1988.
34- حزم (ابن)، طوق الحمامة، تح. إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط. 2، 1987.
35- حسين، طه، حديث الأربعاء، دار المعارف، القاهرة، ط.9، 1974.
36- حسيني، أبو بكر، أداءات القراء، دراسة في مستويات التحليل اللغوي، مكتبة الآداب، القاهرة، 2007، ط. 3.
37- حمادي، جبير صالح، التصوير الفني في القرآن الكريم، دراسة تحليلية، مؤسّسة المختار، القاهرة، ط.1، 2007.
38- حمدان، نذير، الظاهرة الجمالية في القرآن الكريم، دار المنارة، جدّة، ط.1، 1991.
39- حمدون (ابن)، محمد بن الحسن، التذكرة في السياسة والآداب الملكية،.....
40- حنين (بن)، اسحق، كتاب أرسطوطاليس في النفس، تح. عبد الرحمن بدوي، النهضة المصرية، القاهرة، 1954.
41- خالد أحمد أبو جندي، الجانب الفني في القصة القرآنية، منهجها وأسس بنائها (نظرية بناء القصة الفنية في القرن الكريم)، دار الشهاب، باتنة، (د. ت.ط).
42- الخالدي، صلاح عبد الفتاح، إعجاز القرآن البياني ودلائل مصدره الرباني، دار عمار، عمان، ط.1، 2000.
43- الخالدي، صلاح عبد الفتاح، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1988.
44- خزام (أبي)، أنور فؤاد، معجم المصطلحات الصوفية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط.1، 1993.

45- خطابي، محمد، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء ، ط.2/ 2006.

46- الخفاجي، أبو محمد عبد الله بن سنان، سرّ الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، 1402هـ / 1982.

47- خلدون، (ابن)، عبد الرحمن، المقدّمة، تح. خليل شحادة، دار الفكر، بيروت، ط.1، 2003.

48- الدالي، محمد، الوحدة الفنية في القصة القرآنية، مؤسّسة "آمون" للطباعة والتجليد، القاهرة، ط. 1، 1993.

49- الداية، فايز، جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر، دمشق ودار الفكر المعاصر، بيروت، ط.2 ، 1996.

50- دهمان، أحمد علي، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهجا وتطبيقا،منشورات وزارة الثقافة، ط.2، دمشق، 2000.

52- الرافعي، عبد الكريم بن محمد، التدوين في أخبار قزوين، تح. عزيز الله العطاردي، دار الكتب العلمية، بيروت، 1407 هـ / 1987

53- الرافعي، مصطفى صادق، إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، دار الكتاب العربي، بيروت، (د.ت.ط).

54- الرّباعي، عبد القادر، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، جامعة اليرموك، إربد (الأردن)، 1980.

55- الرباعي، عبد القادر، في تشكُّل الخطاب النقدي، مقاربات منهجية معاصرة، منشورات الأهلية، عمان، ط.1، 1998.

56- ربّه (ابن)، أحمد بن محمد، العقد الفريد، تح. عبد المجيد الترحيني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.1، 1983.

57- رضا، محمد رشيد، الوحي المحمدي، شركة الطباعة الفنية المتحدة، القاهرة، ط. 6، 1380/ 1960.

58- الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تح. محمد أحمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، ط.3، 1976.

59- ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، تر. مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف، القاهرة، 1963.

60- الزحيلي، وهبة، الفقه الإسلامي وأدلّته، دار الفكر، دمشق، ط.4، 1997 .

61- زرزور، عدنان، فصول في علوم القرآن، المكتب الإسلامي، ط.1، 1998.
62- الزرقاني، محمد عبد العظيم، مناهل العرفان في علوم القرآن، تح. بديع السيد اللحام، دار قتيبة، ط.1، 1998.
63- الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح. أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، ط.1، 2004.
64- زكريا، ميشال، الألسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية (الجملة البسيطة)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط.2، 1986.
65- الزواوي، خالد، تطوّر الصورة في الشعر الجاهلي، مؤسسة حورس، الإسكندرية، ط.1/ 2000.
66- السامرّائي، فاضل صالح ، بلاغة الكلمة في التعبير القرآني، دار عمار، عما، ط. 3، 2005.
67- السامرائي، فاضل صالح، التعبير القرآني، دار عمار، عمان، ط.4، 2006.
68- السامرّائي، فاضل صالح، لمسات بيانية في نصوص من التنزيل، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1996.
69- السعدني (مصطفى)، التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، دار المعارف، الإسكندرية، (د.ت. ط).
70- السكاكي، أبو يعقوب يوسف، مفتاح العلوم، تح. عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.1، 2000.
71- سلام، محمد زغلول، النقد الأدبي الحديث، أصوله واتجاهات رواده، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د.ت.ط).
72- السيد، شفيع، التعبير البياني- رؤية بلاغية نقدية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط.4/ 1995.
73- السيد، محمود أحمد، في الأداء اللغوي، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 2005.
74- سيسل، دي لويس، الصورة الشعرية، تر. حمد نصيف الجنابي وآخرون، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد، العراق، 1982.
75- سينا (ابن)، الإشارات والتنبيهات، تح. سليمان دنيا، دار المعارف، القاهرة، ط.3، 1983.
76- سينا (ابن)، فن الشعر، من كتاب الشفاء، تح. عبد الرحمن بدوي، النهضة العربية، القاهرة، 1953.
77- الشايب، أحمد، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط.8، 1983.

78- الشايب، أحمد، الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط.5 (د.ت).
79- شناوي، علي الغريب محمد ، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1/ 2003 .
80- شو، مارك، أسس النقد الأدبي، ج1، تر. هيفاء هاشم، وزارة الثقافة السورية، 1966.
81- صالح، بشرى موسى، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط.1/ 1994.
82- صالح، صبحي، مباحث في علوم القرآن، دار العلم للملايين، بيروت، ط. 10، 1977.
83- صالح، فخري محمد، اللغة العربية أداء ونطقا وإملاء وكتابة، مطابع الوفاء، المنصورة، 1986.
84- الصائغ، عبد الإله، الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية، القدامة وتحليل النص، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط. 1/ 1997.
85- صائغ، عبد الإله، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، الحداثة وتحليل النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط. 1/ 1999.
86- الصفدي، صلاح الدين، أعيان العصر وأعوان النصر، تحقيق علي أبو زيد وآخرون، دار الفكر المعاصر، بيروت ودار الفكر، دمشق، ط1.، 1418 هـ / 1998.
87- ضيف، شوقي، البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف، القاهرة، ط.9، (د.ت).
88- طباطبا (ابن)، عيار الشعر، تح. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د.ت.ط).
89- الطريسي، أحمد، النص الشعري، بين الرؤية البيانية والرؤيا الإشارية، دراسة نظرية وتطبيقية، الدار المصرية السعودية، القاهرة، 2004.
90- طنطاوي، محمد سيد، القصة في القرآن الكريم، جزآن، دار نهضة مصر، القاهرة، ط.1، 1997.
91- الظواهري، كاظم، بدائع الإضمار القصصي في القرآن الكريم، دار الصابوني، ط.، 1412هـ / 1991.
92- العاملي، بهاء الدين محمد بن حسين، الكشكول، تح. محمد عبد الكريم النمري، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط.1 1418هـ / 1998.
93- عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط.5، 1986.

94- عباس، إحسان، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، (د.ت، ط).
95- عبد التواب، صلاح الدين، الصورة الأدبية في القرآن الكريم، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط.1، 1995.
96- عبد الرحمن الحريري، الفقه على المذاهب الأربعة، دار الفكر، 1996.
97- عبد الرحمن، عائشة، الإعجاز البياني للقرآن ومسائل ابن الأزرق – دراسة قرآنية لغوية وبيانية، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1987.
98- عبد العال، محمد قطب، من جماليات التصوير في القرآن الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط.2، 2006.
99- عبد المطلب، محمد، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط.1، 1994.
100- عبود، حنا، النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.
101- العسكري، أبو هلال، الحسن بن عبد الله، الصناعتين، تح. علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ط.1 ، 2006.
102- العسكري، أبو هلال، الفروق اللغوية، تح. محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.2، 2002.
103- عشراتي، سليمان، الخطاب القرآني، مقاربة توصيفية لجمالية السرد الإعجازي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط. 1998.
104- عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3/ 1992.
105- العقاد، عباس محمود وإبراهيم عبد القادر المازني، الديوان في الأدب والنقد، مكتبة السعادة، القاهرة، ط.2، 1921.
106- العقاد، عباس محمود، ابن الرومي، دار الهلال، 1969.
107- العلوي، شفيقة، محاضرات في المدارس اللسانية المعاصرة، مؤسسة أبحاث، بيروت، ط.1، 2004.
108- عمر، أحمد مختار، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب ، القاهرة، 1997.
109- عمر، أحمد مختار، اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، ط.2 ، 1997.
110- عيد سعد يونس، التصوير الجمالي في القرآن الكريم، عالم الكتب، القاهرة، ط.1، 2006.
111- عيد، رجاء، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطوّر، منشأة المعارف، الأسكندرية، ط.2.

112- غزوان، عناد، أصداء دراسات نقدية وأدبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

113- فارس (ابن)، أبو الحسين أحمد، الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تح. أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.1، 1418هـ / 1997.

114- فتوح، محمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط.2، 1978.

115- فضل، صلاح، النظرية البنائية وعلم الأسلوب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط.1، 2007.

116- قاسم، عدنان حسين، التصوير الشعري - رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2000.

117- قاسم، محمود، الخيال في مذهب محي الدين بن عربي، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، 1969.

118- قتيبة (ابن)، أبو محمد عبد الله بن مسلم، تأويل مشكل القرآن، تج. السيد أحمد صقر، المكتبة العلمية، (د.ت.ط.).

119- قتيبة، (ابن)، أبو محمد عبد الله بن مسلم، الشعر والشعراء، تح. الشيخ محمد عبد المنعم العريان، دار إحياء العلوم، بيروت، ط.3، 1987.

120- القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح. محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966.

121- قزويني، الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ت. ط.).

122- القط، عبد القادر، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، بيروت، 1981.

123- قطب، سيد، التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، بيروت / القاهرة، (دت.ط).

124- قطب، سيد، النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، دار الفكر العربي، القاهرة، ط.3/ 1960.

125- القنوجي، صديق بن حسن، أبجد العلوم والوشي المرقوم في بيان أحوال العلوم، تح. عبد الجبار زكار، دار الكتب العلمية، بيروت، 1978.

126- قيرواني، ابن رشيق، أبو علي الحسن، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح. عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط.2004.

127- الكندي، الرسائل، رسالة (في حدود الأشياء ورسومه)، تح. محمد عبد الهادي أبو ريدة، دار الفكر العربي، القاهرة، 1955.

128- كولريدج، النظرية الرومانتيكية في الشعر، سيرة أدبية، تر. د. عبد الحكيم حسان، دار المعارف، القاهرة، 1971.
129- كوهين، جون، بناء لغة الشعر، تر. أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، (د.ت.ط).
130- مبارك، زكي، الموازنة بين الشعراء، مطبعة مصطفى الحلبي، مصر، ط.2، 1936
131- المبرّد، أبو العباس، الكامل في اللغة والأدب، تح. جمعة الحسن، دار المعرفة، بيروت، ط.2، 2007.
132- محمد أحمد خلف الله، الفن القصصي في القرآن، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط.3، 1965.
133- محمد، الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط.1/ 1990.
134- المرزوقي، أبو علي أحمد، شرح ديوان الحماسة، تح. أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط.1، 1991.
134 - - المرزوقي، سمير/ وشاكر، جميل، مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، تونس، ط.2، (د.ت).
135- المسدّي، عبد السلام، مدخل إلى النقد الحديث، دار الحياة الثقافية، تونس، 1979.
136- المسيري، عباس، الإيحاء الذاتي – كيف تتخلّص من أمراضك، مكتبة الأنجلو، القاهرة، د.ت.ط.
137- مكرم، عبد العال سالم، أسلوب إذ في ضوء الدراسات القرآنية والنحوية، حوليات كلية الآداب، جامعة الكويت، عدد 4، 1982.
138- مكليش، أرشيبالد، الشعر والتجربة، تر. سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، بيروت، لبنان، 1963.
139- منقذ (ابن) أسامة، البديع في نقد الشعر، .....
140- مورو، فرانسوا، الصورة الأدبية، تر. علي نجيب إبراهيم، دار الينابيع، دمشق، 1995.
141- ميلود، عثماني، شعرية تودوروف، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، ط1، 1990.
142- ناصف، مصطفى، الصورة الأدبية، دار الأندلس، ط.3 / 1983.

143- نصر حامد أبو زيد: مفهوم النص، دراسة في علوم القرآن، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط. 2، 1994.

144- نصر، عاطف جودة، الخيال- مفهوماته ووظائفه، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط.1/ 1998.

145- نقرة التهامي، سيكولوجية القصة في القرآن، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، ط.4، 1974.

146- النويري، شهاب الدين أحمد، نهاية الأرب في فنون الأدب، تح. نجيب مصطفى فواز وحكمت كشلي فواز، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.1، 2004.

147- الهاشمي، السيد أحمد، جواهر البلاغة، تح. محمد التونجي، مؤسّسة المعارف، بيروت، ط.2، 2004.

148- هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط.1، 1982.

149- هنداوي، عبد الحميد، الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم، التوظيف البلاغي لصيغة الكلمة، المكتبة العصرية، بيروت، 1422هـ / 2002.

150- الورقي، السعيد، لغة الشعر العربي الحديث، مقوّماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية، بيروت، ط.3، 1404هـ / 1984.

151- ويلك، رينيه وأوسطن وارين، نظرية الأدب، تر. محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط.2، 1981.

152- ياسوف، دراسات فنية في القرآن الكريم، دار المكتبي، دمشق. ط.1، 2006.

153- ياسوف، أحمد، الصورة الفنية في الحديث النبوي الشريف، دار المكتبي، دمشق، ط.2، 2006.

154- يافي، نعيم، تطوّر الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، صفحات للدراسات والنشر، دمشق، ط.1، 2008.

155- يونس، عبد الحميد، الأسس الفنية للنقد الأدبي، دار المعرفة، القاهرة، ط.1. (د.ت).

156- يونس، عبد الحميد، الأصول الفنية للأدب، مكتبة الانجلو مصرية، القاهرة، 1949.

الرسائل الجامعية:

- صلوح بنت مصلح السريحي، الصورة في شعر الرثاء الجاهلي، رسالة دكتوراه، كلية التربية للبنات بجدة، 1419 هـ/ 1998.
- عبد الله التطاوي، الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، رسالة ماجستير، جامعة القاهرة.
- نعيم اليافي، الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث في مصر، ر. دكتوراه، كلية الآداب، جامعة القاهرة.
- نور الدين دحماني، مقوّمات السرد الإعجازي في الخطاب القصصي القرآني – دراسة تحليلية نموذجية في سورة الكهف، رسالة ماجستير، جامعة وهران، 2002.
- وائل عبد الله حسين، دلالة النص الشعري في تفسير النص القرآني – دراسة في الدلالة النصية للقرآن الكريم، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2004.

الدوريات:

- مجلة الآداب، بيروت، العدد 8/7، 1995.
- دورية: المجلة، ع. 172، أفريل، 1971.
- دورية: مجلة الأديب المعاصر، عدد مارس 1976.
- أعمال مؤتمر جامعة فيلادلفيا الدولي الثاني عشر حول (ثقافة الصورة في الأدب والنقد)، عَمّان، 2008.

المكتبة الرقمية:

- برنامج حاسوبي خاص بالقرآن الكريم يتضمّن تقنيات متنوعة وعملية في البحث والاستخدام العلمي)، شركة "صخر"،الإصدار السادس، 3. 6
- موسوعة «ماس» للقرآن الكريم، برنامج حاسوبي يتضمّن تقنيات بحث، ومدمج بمجموعة من التفاسير لتيسير البحث الآلي، شركة ماس للبرمجيات، مصر.
- برنامج حاسوبي خاص بموسوعة الحديث الشريف (ويضمّ كتب الحديث التسعة بما فيها الصحيحين والسنن الأخرى، بالإضافة إلى خدمات متنوعة وعملية أخرى في البحث والاستخدام العلمي)، شركة صخر للبرامج الإسلامية الدولية، الإصدار الثاني، 2000.
- المكتبة الشاملة، الإصدار 3.8،/ 2010.
- شبكة الأنترنت، منتدى تخاطب الأكديمي، الرابط: www. ta5atub.com.

- فهرس المحتويات -

مقدّمة: ..... **أ – ط**

مدخل تمهيدي: في رحاب أدبية الأداء والإيحاء **01**

– المطلب الأول: تأثيـــل مصطلح الأداء ومجالات الاستخدام **03**

– مفهوم الأداء: 03

– أ – الأداء وعلم القراءات القرآنية: 07

– ب – الأداء والمباحث الفقهية: 10

– ج – الأداء وفنّ الغناء: 11

– د – الأداء والدراسة الصوتية: 12

– هـ – الأداء والبحث اللساني: 14

– و – الأداء والبحث البلاغي والأسلوبي: 16

– المطلب الثاني: تأثيـــل مصطلح الإيحاء وحقول التداول **24**

– مفهوم الإيحاء: 24

– مفهوم الوحي الإلهي: 25

– علم النفس ومصطلح الإيحاء الذاتي: 30

– المفهوم الأدبي للإيحاء: 33

الباب الأول: وعي الصورة الفنية بين الأدب والخطاب القرآني: **42**

– الفصل الأول: الصورة الفنية: مفهوما وتنظيرا: **43**

– المبحث الأول: ضبط مفهوم الصورة الفنية: 44

– التحديد اللغوي: 44

– التحديد الاصطلاحي: 51

- المبحث الثاني: توصيف الصورة الفنية في التراث: 57
- المبحث الثالث: توصيف الصورة الفنية لدى المُحدَثين: 67
- المبحث الرابع: توصيف الصورة الفنية عند الغربيين: 77
- المبحث الخامس: التصوير في الخطاب القرآني، الوعي والاشتغال في التراث: 84
- مفهوم التصوير القرآني: 84
- جذور الاهتمام بالتصوير القرآني لدى القدامى: 89
- المبحث السادس: نظرية التصوير الفني في الخطاب القرآني عند المُحدَثين: 100

- الفصل الثاني: مقوّمات الصورة الفنية في الأدب: 113
- المبحث الأول: فاعلية الخيال: 115
- مفهوم الخيال: 115
- المبحث الثاني: مقولة الخيال في مختبر الدارسين: 118
أ - فكرة الخيال عند الإغريق: 118
ب - موقف العرب القدامى من الخيال: 120
ج - نظرية الغربيين حول الخيال: 129
د – موقف العرب المحدثين من الخيال: 134
- المبحث الثالث: الصورة الفنية والتجربة الشعورية: 136
- المبحث الرابع: المظاهر البيانية للصورة الفنية: 142
أ – الصورة التشبيهية: 142
ب – الصورة المجازية الاستعارية: 154
- سمات الأداء الاستعاري: 160
ج – الصورة الكنائية: 163
د – الصورة الرمزية: 166
- المبحث الخامس: الصورة الفنية بين التقديم الحسّي والتجريد: 174
- المبحث السادس: الصورة الفنية واللغة: 183

الباب الثاني: نظام الصورة الفنية في الخطاب القصصي القرآني: 190
تمهيد: 191
– الفصل الأول: مصادر الصورة وأنماطها الشكلية: 193
– القسم الأول: مصادر الصورة:..... 194
– المبحث الأول: مصدر العالم الغيبي: 194
– صورة الاستواء والتسوية: 196
– صورة السجود الملائكي: 201
– صورة الغواية الشيطانية الأولى: 205
– المبحث الثاني: مصدر العالم الحسي: 210
– صورة اليمّ: 211
– صورة المدينة: 213
– المبحث الثالث: مصدر عالم الخوارق: 217
– صورة انفلاق البحر بموسى وفرعون: 217
– صورة عرش ملكة سبأ: 221
– القسم الثاني: الأنماط الشكلية للصورة: 227
– المبحث الأول: الصورة المفردة (القاعدية): 228
– المبحث الثاني: الصورة المركّبة: 234
– المبحث الثالث: الصورة العنقودية الانسيابية: 242
– المبحث الرابع: الصورة الراسخة (الثابتة): 259
– المبحث الخامس: الصورة المتحرّكة: (بين السرعة والبطء): 264
– الفصل الثاني: بؤر الإدراك الحسّي للصورة وسماتها الفنية في الخطاب: 278
– القسم الأول: أنماط الصورة باعتبار بؤر الإدراك الحسّي: 279

- المبحث الأول: الصورة البصرية: 282
- المبحث الثاني: الصورة السمعية: 289
- المبحث الثالث: الصورة الذوقية: 297
- المبحث الرابع: الصورة الشمّية: 304
- المبحث الخامس: الصورة اللمسية: 306
- المبحث السادس: تراسل الحواس: 320

- القسم الثاني: سمات الصورة الفنية في الخطاب القصصي القرآني: 326
- المبحث الأوَّل: التشخيص 327
- المبحث الثاني: التجسيم (التجسيد): 332
- المبحث الثالث: الانسجام: 338
- المبحث الرابع: التناسق: 345
- المبحث الخامس: الفاصلة والمؤثّرات الصوتية: 354
- المبحث السادس: رسم الملامح النفسية: 365

خاتمة: 372

ملحق خاصّ بمسرد القصص القرآني: 380

مكتبة البحث: 392

فهرس المحتويات: 407