

بلاغة الصورة القرآنية؛ جدلية التخييل والتبليغ

The Rhetoric of the Quranic Image - The Dialectic of Imagination and Communication

د. مفيدة عليوط

Moufida Alliouat

جامعة عبد الرحمن ميرة - بجاية (الجزائر)

Abdelrahman Mira University of Bejaia, (Algeria)

moufida.alliouat@univ-bejaia.dz

تاريخ النشر: 2026/06/02

تاريخ القبول: 2026/02/24

تاريخ الإرسال: 2025/09/15

مَلِكُ حُجْرٍ لِبَيْتٍ

تناول هذه الدراسة أنماط الصورة الفنية القرآنية بين جمالية اللفظ ورمزية المعنى وحركة التخييل، وضمن هذا الإطار سعت هذه الدراسة للبرهنة على أن الصورة القرآنية ثمرة خطاب من اللسان العربي قُدَّت ألفاظه ومن سحر البيان نضدت عباراته، إنه نسيج متضافر جزل ظاهره، وعريق باطنه، وغائر في متخيله، لا يبلى من كثرة الرد ولا تنقضي عجائبه. وبين ثبوتية النص وحركة القراءة تتباين المعاني وتشبه المصطلحات فتتشابك الرؤى وتتهامى المخرجات، حتى إن الدارس ليرتحن نفسه بين مكابدة لصروف من المعاني الغائبة ومقاربة لفنون من الأدوات الإبداعية تستلزم الإقناع وتتوسل الإمتاع تعترض بالحجب، وتسلح بالبراهين فتثير وتثأثر وتعيد وتجدد. الكلمات المفتاح: صورة قرآنية، رمزية، بيان، الإقناع، الإمتاع.

Abstract:

This study deals with patterns of Quranic artistic imagery, exploring the aesthetics of language, the symbolism of meaning, and the dynamism of imagination. Within this framework, the study seeks to demonstrate that the Quranic image is the fruit of discourse from the Arabic tongue, its words meticulously crafted and its expressions arranged with the magic of eloquence. It is a closely woven fabric, robust in its appearance, deeply rooted in its essence, and profound in its imaginative scope, never wearing out from frequent repetition, and its wonders never ceasing. Between the fixed nature of the text and the dynamic nature of interpretation, meanings diverge and terminology becomes ambiguous, leading to intertwined visions and blurred outputs. Consequently, the

* د. مفيدة عليوط: moufida.alliouat@univ-bejaia.dz

researcher finds himself caught between grappling with various elusive meanings and approaching artistic creative tools that necessitate persuasion and employ delight, supported by arguments and armed with proofs, thus provoking and being influenced, excelling and renewing.

Keywords : Quranic image, symbolic, eloquence, persuasion, delight.



مقدمة

تعتبر الصورة الفنية فضاءً لسانيا رحبا وبيئة أدبية خصبة للكاتب المبدع الذي يريد الجمع بين فنون الأحاديث ومزايا الخطابات المتنوعة لمن أراد التخلص من رتابة التحرير والاعتناق؛ من ضيق التوشية والتحجير؛ ذلك بأن مثل هذه المزية لا توفر الأريحية النفسية واللذات الذوقية فحسب، بل تخلق للكاتب صورة فنية حقيقية ظاهرها تراكيب وألفاظ صوتية وباطنها خيالات بيانية وتقاطعات معنوية هدفها الأساس طرب المعلومة ونشوة النشاط العلمي العالمي بجميع تشعباته الصوتية والنحوية والبلاغية.

وقد أسهب الخطاب القرآني في توظيف شتى أنواع الصور الفنية التخيلية لتجسيد المفاهيم المجردة وتقديمها في هيئة مشاهد حية يدركها المتلقي، مما يعزز التأثير النفسي والروحي والفكري ويضمن وصول المقصد التبليغي بشكل إيجازي وفعال معلنا تكاليف التشريعات الإلهية المنبثقة من رحم النسيج اللساني؛ تجمع بين الأمر والنهي تارة والعبرة والآية تارة أخرى، وكان لأسلوب السرد القصصي حضور وتوجيه منتقيان لغرض ظاهره فني إبداعي ترتاح له النفوس وتأنس له الأذان وباطنه ديني إيماني تعرفه العقول وتنقاد له القلوب.

هو ذا حال البيان القرآني تتفاوت معه الإيحاءات اللفظية وتتعاقب فيه الصور التخيلية فتنبه الغافل وتذكر العاقل، تعلم الجاهل وتهدي الليب، فما هي تجليات هذه الصور في الأذهان؟ وما الفرق بين الصور التي تتشابه مع حياتنا وأفعالنا وبين الصور الغيبية التي لم تكنحل بها أعيننا ولم تألفها أذهاننا؟ وكيف يحمل أسلوب التصوير التكامل الثري بين التبليغ كرسالة وبين الإبداع كجالية؟

انطلاقا من هذه المرجعية تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن مكامن الجمال في توظيف الصورة في التعبير القرآني والتحري عن وسائل ذلك من خلال اعتماد المنهج الوصفي متبعين الخطوات التالية:

أولا - الصورة الفنية بين التأصيل اللغوي والتداول النقدي.

ثانيا - مستويات التعبير المجازي وأثرها في تشكيل الصورة الفنية

ثالثا - الصورة القرآنية بين مقتضيات اللسان ومطالب الإبداع

أولا - الصورة الفنية بين التأصيل اللغوي والتداول النقدي.

لقد نال غرض التصوير الفني في القرآن الكريم عهد المفسرين والبلاغيين على حدٍ سواء، فأنبرى له المفسرون وتصدى له البلاغيون، كلٌ في مجاله وبعضٌ في اختصاصه ولعلنا لا نجانب الصواب لو افترضنا بأن أول لمعة لمفهوم الصورة الفنية قد

انجست ظلّالها على يد أبي عبيدة معمر بن المثنى في كتابه "مجاز القرآن" الذي نحسبه قد أُنجز السبيل وأُتار الدرب لمن جاء بعده « وهذا الكتاب - على كل حال - يعد في الثقافة الإسلامية من كتب الطليعة الأولى التي يحفل بها مؤرخو تلك الثقافة، ويرون في أضوائها طرائق تطور تلك الثقافة ومسالك نمائها » (ابن المثنى، 1381هـ، صفحة 6) لقد اهتم أبو عبيدة في مصنفه المجاز إلى الحلقة الأولى التي ستقودنا بإذن الله إلى باقي الحلقات ألا وهي مدارسته الواعية لمفهوم الصورة الفنية حينما تجلّى له سؤال عن معنى قوله تعالى: « طَلَعَهَا كَأَنَّه رُغُوشُ الشَّيَاطِينِ » (الصافات/65)؛ (الحموي، 1993، الصفحات 2706-2707) هنالك رأى بأن مثل هذا التعبير يساق في إيحاءاته البعد التخويفي والتوبيخي الذي يبيته تركيب الصورة في الآية، أخذنا بعين الاعتبار مدركات العرب الحسية التي ألفوها في موروثهم الشعبي من خلال نواة متماهية تستفز المشاعر وترعب القلوب ألا وهي إقامة صورة الغول مقام صورة الشيطان وكلاهما مجهول عند السامع.

وكأننا بالمتكلمين قد ضاقت بهم دائرة الحقيقة فانطلقوا يبحثون عن عول المجاز فما وسعهم إلا فضاء الكناية والتشبيه والاستعارة، فمضوا في مجازهم حتى أخرجوا اللغة من نقطة العقل إلى دائرة أوسع حتى علّم أن أكثر اللغة مجاز لا حقيقة (ابن جني، دت، صفحة 447، ج2) وهذا في حد ذاته ضرب من التصوير ((أحدهما محسوس يدركه الخاصة والعامة، بل يدركه الإنسان وكثير من الحيوان كصورة الإنسان والفرس والحمار بالمعانية، والثاني معقول يدركه الخاصة قبل العامة كالصورة التي اختص الإنسان بها من العقل، والرؤيا والمعاني التي خص بها شيء من شيء؛ فصورة الشجرة شكلها وصورة المعنى لفظه وصورة الفكرة صياغتها)). (الأصفهاني، 1412هـ، صفحة 497)

وغير بعيد عن المثنى يحضرنا في هذا المقام الناقد الفذ والأديب المقنن أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب اللّيثي الكِنَاني البَصْرِيّ المعروف بالجاحِظ (ت256هـ) وتحضر معه مقولته المشهورة « إنما الشعر صناعة، وضرب من النسيج، وجنس من التصوير » (القرطاجي، دت، صفحة 67) حيث يقرر بها حقيقة مفادها أن النسيج هنا استعارة من عمل النسيج الذي ينسج الخيوط ليصنع ثوباً متماسكاً، كما أن الشعر قائم على التصوير الفني يخلق الصور الذهنية والوجدانية عبر التشبيه والاستعارة والكناية والتمثيل الأمر الذي يقره من الفنون البصرية ذلك بأنه يُرينا المعنى في صورة مجسدة لا أثر فيها لصناعة التركيب ولا لصياغة الألفاظ.

ثم يتلقفها الجرجاني من بعده ويحبكها في سماء نظرية النظم حيث غدت الصورة الفنية مرادفة لنظرية النظم مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالصياغة (الجرجاني، دلائل الإعجاز، 1992، صفحة 80) التي هي في الأصل تشكيل لغوي مميز يجمع بين الخيال والعاطفة وظيفته نقل المعاني والتجارب الحسية، يتجاوز الوظيفة الإخبارية ليخلق إحساساً جالياً وإبداعاً. ونحسبه بذلك أول من أجاد فهم مقولة الجاحظ وأجدر من قوم فهمها وصوّب معناها فقد أعطى الصورة الفنية مكانة مركزية، لأنها تجسد التفاعل بين المعنى واللفظ، لأن التشبيه والاستعارة والكناية ليست أدوات منفصلة، بل هي مقتضيات النظم التي تكشف عن عبقرية الشاعر.

فالتصوير الفني عنده ليست مجرد تجميل أو تحسين، بل هو وسيلة لإيصال المعنى بأقصى درجات الإيجاز والتأثير، وإذا كان التصوير الفني يعادل التطبيق الفعلي للنظم؛ فإن النظم يحدد كيف تُرتب المعاني، والتصوير يترجم هذا الترتيب إلى صور محسوسة.

ونضحي سريعا في هذا السبيل فنلاقي الناقد الماهر حازم القرطاجني (ت 684هـ) الذي بفضله يغدو جوهر الصناعة الشعرية أو الغرض من التصوير الفني ليس نقل الواقع كما هو، بل محاكاته بطريقة تثير في نفس المتلقي "تخيلاً" ((و أفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته، وقويت شهرته أو صدقه، أو خفي كذبه وقامت غرابته)) (القرطاجني، دت، صفحة 71) وكلما كان الكلام الشعري موعلا في الغرابة بعيدا في الأثر، فإن الاستغراب والتعجب حركة في النفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوّي افعألها وتأثرها.

أما كنه الصورة الفنية، فإن مثلها الأعلى ومعيأرها الأسى عند القرطاجني يكمن في تناوله للنسيج اللفظي باعتباره أصبأغا عتيقة تتحد ألوانه وتتموضع أركانه، وعليه فإن جودة الشعر ليست في صحة المحاكاة وحدها، بل في انسجام اللفظ والتأليف مع المعنى. فيبرز أهمية الجانب الصوتي والجمالي للغة، فالكلمة ليست مجرد وعاء للمعنى، بل لها وقع موسيقي وإيقاعي يؤثر في التلقي يربط بين البلاغة والذوق الفني: فالشعر صناعة تحتاج إلى إحكام في اختيار الألفاظ وصياغة التراكيب، تملأ كما تحتاج اللوحة إلى ألوان متناسقة وأوضاع منسجمة. (القرطاجني، دت، صفحة 129) ولعل الخوض في تحديد ماهية هذه المفاهيم المتناثرة، يقودنا للحديث عن تباين معاني هذه المصطلحات عند أهل الرأي والمعرفة، فقد وظف جمع من الأدبيين والنقاد مصطلحات الصورة الأدبية وما يرادفها من تصوير فني لغوي، فدل كل مفهوم أدبي على ما يكتب ويُنسج في سطور الكتب بأدوات البلاغة وألوان البديع، فيتشابك مع باقي النصوص الإبداعية الأخرى كالشعر، والأمثال والمقامات.

ومن هذا المنطلق كانت الدراسات النقدية المعلومة متباينة في فهمها، كما جاءت تطبيقاتها في الشعر، مختلفة في مناهجها ونتائجها ((على الرغم من أن مصطلح "الصورة" قديم في تراثنا الأدبي والفكري يرجع إلى استعمالات القرآن لهذا المصطلح بصيغ مختلفة، في سياق تكريم الإنسان، وتفضيله، وبيان ميزته على سائر المخلوقات، كما ضيقت الدراسات البلاغية والنقدية، من مفهوم الصورة، وحصرتها في أنواع وأشكال لا تتعداها فأثر هذا الفهم الجزئي، في تذوق النص القرآني، وما فيه من شمول، وتنوع، وصل إلى حد الإعجاز للبشر، في تعبيره، وتصويره، وقوة تأثيره.)) (أحمد، 2001، صفحة 17) ولذلك جاءت ألفاظ الصورة في الخطاب القرآني الكريم تحمل في طياتها معانٍ بليغة، فقد وردت بمعنى الخالق ونُسبت إلى المولى عز وجل كاسم من أسائه الحسنى وذلك في قوله تعالى: ﴿هُوَ اللَّهُ الْخَالِقُ الْبَارِئُ الْمُصَوِّرُ لَهُ الْأَسَاءُ الْحَسَنَى يُسَبِّحُ لَهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَهُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ﴾ الحشر/24، في حين وردت في آية أخرى بمعنى الهيئة في قوله تعالى: ﴿فِي أَيِّ صُورَةٍ مَا شَاءَ رَكَّبَكَ﴾ الانفطار/8، والدلالة نفسها تحملها الآية التالية: ﴿اللَّهُ الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الْأَرْضَ قَرَارًا وَ السَّمَاءَ بِنَاءً وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُورَكُمْ وَرَزَقَكُمْ مِنَ الطَّيِّبَاتِ ذَلِكَمُ اللَّهُ رَبُّكُمْ فَتَبَارَكَ اللَّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ﴾ غافر/64، فمعنى كلمة الصورة في القرآن يتنوع بين مفهوم الخلق والقدرة الإلهية المطلقة وبين الإحسان والجمال في التكوين وبين دلالة التنوع والاختلاف. ومن أصل هذه السياقات المشتبهة وغير المتشابهة غرف معظم اللسانيين المعنى اللغوي الذي أودعوه معاجهم، فها هو الجوهري يرتب المعاني وينضد الدلالات حيث يقول: ((وَصَوَّرَهُ اللَّهُ صُورَةً حَسَنَةً، فَتَصَوَّرَ. وَرَجُلٌ صَبَّرَ شَيْئًا، أَي حَسَنَ الصورة والشارة، عن الفراء، وتصورت الشيء: توهمت صورته فنصورت لي والتصاوير: التائيل.)) (الجوهري، 1984، صفحة 717) ومأثله ابن منظور في هذا الترتيب فدلّل بأن الصورة في أصلها من صَوَّرَ في أساء الله تعالى: الْمُصَوِّرُ وَهُوَ الَّذِي صَوَّرَ جَمِيعَ الْمَوْجُودَاتِ وَرَتَّبَهَا فَأَعْطَى كُلَّ شَيْءٍ مِنْهَا صُورَةً خَاصَّةً وَهَيْئَةً مُفْرَدَةً يَتَمَيَّزُ بِهَا عَلَى اخْتِلَافِهَا وَكَثَرَتِهَا. ابْنُ

سَيِّدَهُ: الصُّورَةُ فِي الشَّكْلِ (..) وَتَصَوَّرْتُ الشَّيْءَ: تَوَهَّمْتُ صَوْرَتَهُ فَتَصَوَّرَ لِي، وَالتَّصَاوِيرُ: التَّشَابِهُ. وَفِي الْحَدِيثِ: أَتَانِي اللَّيْلَةُ رَئِي فِي أَحْسَنِ صُورَةٍ. قَالَ ابْنُ الْأَثِيرِ: الصُّورَةُ تَرُدُّ فِي كَلَامِ الْعَرَبِ عَلَى ظَاهِرِهَا وَعَلَى مَعْنَى حَقِيقَةِ الشَّيْءِ وَهَيْئَتِهِ وَعَلَى مَعْنَى صِفَتِهِ. يُقَالُ: صُورَةُ الْفَعْلِ كَذَا وَكَذَا أَيْ هَيْئَتُهُ، وَصُورَةُ الْأَمْرِ كَذَا وَكَذَا أَيْ صِفَتُهُ. (ابن منظور، دت، صفحة 473) فنكون الدلالات المحمولة على لفظ "صورة" مرتبطة بمعاني الهيئة والشكل التجسيد والتوهم، وهي في تألفها تمثل الجسم الحقيقي لمفهوم الصورة في الحضن الأدبي.

وإذا انتقلنا إلى تتبع أثر هذا التصوير في القصص القرآني فإننا نجد أوفى وسيلة إبلاغية وبلاغية على حد سواء تسيطر على جميع جوارح القارئ فتجعله يعيش المشهد وكأنه يراه، حيث تتحول المعاني الذهنية إلى صور حسيّة نابضة بالحركة والشعور، فنجتمع بين الجمال الفني والإبلاغ الديني، لاسيما مشاهد يوم القيامة التي تخفر في الأذهان معاني الرهبة والتخويف ومقاصد الرعب وبما توحيه من معالم الجلال والجمال.

أما تحويل القصة إلى صورة فهو تحفيز ذهني لتفعيل الخيال وترسيخ العبرة بالمعايشة الوجدانية للحدث وليس بالسرد العقلي فحسب، ويتجسد في ألوان متباينة منها ما يتجلى في قوة العرض ومنها ما يتجلى في تخييل الانفعالات ومنها ما يظهر في رسم الشخصيات وهذه الألوان غير منفصلة ولكن كل جانب يتفوق حيناً ويخبو حيناً آخر. (قطب، 2004، صفحة 190)

ثانياً – مستويات التعبير المجازي وأثرها في تشكيل الصورة الفنية

إن مصطلح المجاز في معناه العميق عريق يرتد زمانياً إلى استعمال اللغويين والنقاد والبلاغيين العرب من قبل أن تتضح دلالاته الاصطلاحية الدقيقة ناهيك عن كثرة تردده في المتون البائية واللغوية والتفسيرية بمعنى يقابل الحقيقة، وإن دلّ في بعض الأحيان على جملة من أنواع البيان، أو قُصِدَتْ به الاستعارة باعتبارها تقابل الحقيقة لأنها استعمال مجاز، فهو إذن معرّف بالأصالة منذ عهد مبكر في تراثنا العظيم.

ونحن لا نريد في هذا المقام الحديث عن أنواع التعبير المجازي كما نَظَرَ لها البلاغيون والنقاد على مرّ هذه العصور المتقادمة، فكُنْبت البلاغة والنقد تنوء بإحاطتها أقلام الكتاب والباحثين، وإنما نطمح لأن تكون دراستنا مبعثاً للجدّة ومعوّلاً للابتكار على نحو تطمئن له النفوس وترتاح له القلوب.

ولذلك يمكننا تتبع مسارات المجاز وتقسيمه إلى مستويات متدرجة بحسب درجة الابتعاد عن المعنى الأصلي أو قرينه، من خلال المستويات التالية:

1 – التعبير المجازي ذو البعد التقريري والتكثيف الدلالي

وتتناوله عوامل مثل إيجاز العبارة مع قوة الإيحاء وعمق الدلالة مما يجعل الكلمة الواحدة مشحونة بالصور والمعاني، فتتحول الآية إلى مشهد كامل في ذهن المتلقي.

وقد حمل القرآن الكريم آيات كثيرة ذات صيغة تقريرية أو سردية حملت كثيراً من الأخبار التاريخية التي تعرضها النصوص القرآنية في سياق تقرير أحداث سابقة يجعلها أساساً لتقديم أمر أو استخلاص عظة أو إقرار حكم، وبناء على خصوصية الخطاب القرآني – الذي يحمل صفة التقديس والتنزيه فإن ما ورد من أحداث وإن خالف المنطق الإنساني أو جانبه قليلاً فإن الأمر لا ينجح نحو التشكيك بتاتا، وإن كان العرب الأوائل في حادثة عهدهم بالإسلام قد رفضوا هذه السرديات

واعتبروها أساطير تتلى فذلك لكونهم لم يعتقدوا النية مع الخالق ولم يدخل الإيمان في قلوبهم؛ والإيمان هو دلالة التسليم والتصديق فإن افتقده المتلقي كفر بالنص برمته.

ففي قصة خلق آدم عليه السلام الذي تمثل المشهد الأعظم لظهور الإنسان والتي بدأت إشارتها الدلالية بعبارة، ﴿وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَأِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي الْأَرْضِ خَلِيفَةً ۖ﴾ (30) البقرة؛ تظهر فيها صورة الإنسان التي تقررت بصيغة الاسمية "جاعل" الدالة على الثبوت، تحت مسمى الخليفة الذي خلق فعلا وأعد ليكون خليفة في الأرض، بدليل أن الآيات التالية تعود وتروي أخبارا تنسج خيوط القصة من البداية الأولى بعد إثارة عنصر التشويق و الترقب لما سيروى من أحداث؛ ﴿وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى الْمَلَأِكَةِ فَقَالَ أَنْبِئُونِي بِأَسْمَاءِ هَؤُلَاءِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ﴾ (31) قَالُوا سُبْحَانَكَ لَا عِلْمَ لَنَا إِلَّا مَا عَلَّمْتَنَا إِنَّكَ أَنْتَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ (32) قَالَ يَا آدَمُ أَنْبِئْهُمْ بِأَسْمَائِهِمْ فَلَمَّا أَنْبَأَهُمْ بِأَسْمَائِهِمْ قَالَ أَلَمْ أَقُلْ لَكُمْ إِنِّي أَعْلَمُ غَيْبَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَأَعْلَمُ مَا تُبْدُونَ وَمَا كُنْتُمْ تَكْتُمُونَ (33) وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلَأِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ أَبَى وَاسْتَكْبَرَ وَكَانَ مِنَ الْكَافِرِينَ (34) 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)﴾ البقرة.

ونحن إذا تتبعنا هيئة الصورة التي رسمتها الأحداث المتتابعة في الآيات السابقة، نقف عند حقيقة مثيرة تستفز المتلقي أو القارئ لأول وهلة بسبب التكنيف الدلالي الموجه، لأن المتلقي أول ما يلاقي النص يُنبأ بصورة مخلوقات جديدة هم الملائكة التي «اختلف الناس في حقيقتها بعد اتفاقهم على أنها موجودة سمعا أو عقلا، فذهب أكثر المسلمين إلى أنها أجسام نورانية، وقيل هوائية قادرة على التشكل والظهور بأشكال مختلفة (إذن الله تعالى)» (الألوسي، 1994، صفحة 220.221)، لكن هل كانت صورتها حاضرة في مخيلة العرب أم لا فيظهر «أن الجاهليين لم يكونوا يعرفون شيئا عن الملائكة، لأن الاعتقاد بالملائكة من عقيدة الديانة اليهودية ثم النصرانية، وهم لا يعرفون الكتاب، إلا من كان منهم على دين اليهودية أو النصرانية، أو كان من الحنفاء أو على اتصال بأهل الكتاب، كأمية بن أبي الصلت وأمثاله.» (علي، 2001، صفحة 314)

لكن الواقعة التي كتبها الله للإنسان الأول بأسلوب موجز يقرر حقيقة لا مناص منها وهي أن «كلام الله تعالى للملائكة أُطْلِقَ عَلَى مَا يَفْهَمُونَ مِنْهُ إِرَادَتَهُ وَهُوَ الْمُعَبَّرُ عَنْهُ بِالْكَلامِ النَّفْسِيِّ فَيَحْتَمِلُ أَنَّهُ كَلَامٌ سَمِعُوهُ فإِطْلَاقُ الْقَوْلِ عَلَيْهِ حَقِيقَةٌ وَاسْتِزَادُهُ إِلَى اللَّهِ لِأَنَّهُ خَلَقَ ذَلِكَ الْقَوْلَ بِدُونِ وَسِيلَةٍ مُعْتَادَةٍ، وَيَحْتَمِلُ أَنَّهُ دَالٌّ آخَرٌ عَلَى الْإِرَادَةِ، فإِطْلَاقُ الْقَوْلِ عَلَيْهِ مَجَازٌ لِأَنَّهُ دَلَالَةٌ لِلْعَقْلَاءِ وَالْمَجَازِ فِيهِ أَقْوَى مِنَ الْمَجَازِ الَّذِي فِي نَحْوِ قَوْلِ النَّبِيِّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: «اشْتَكَيْتِ النَّارَ إِلَى رَبِّهَا»».

(ابن عاشور، 1984، صفحة 397)

وهنا تسطع أنوار الفعل الإلهي العظيم لأول مرة في تاريخ التفكير الإنساني الموازي للقيم الأدبية فترسم أحداث الخلق الأول وتختزل الآيات الست (6) (من الآية 31 إلى الآية 36) في إنجاز عددي بدع جميع الأحداث التي حصلت منذ خلق آدم عليه السلام إلى وقت نزوله الأرض، من قوله تعالى (إِنِّي جَاعِلٌ فِي الْأَرْضِ خَلِيفَةً) إلى قوله تعالى (وَقُلْنَا اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَى حِينٍ) وهي صورة عالم الغيب العظمى التي ستتكرر مرات عديدة وعلى مراحل متسلسلة تجسد فيها مصادر المعرفة المستمدة خيوطها من عالين: المشهود وغير المشهود، ومواد تشكيلها أو مقومات بنائها الفني وقد حصّ الله سبحانه الإنسان على التأمل في العالم المحسوس، وزوّده بالعقل لإدراكه، وفهم أسراره حتى يصل

في النهاية إلى الخالق الذي أبدع هذا الكون. (فكانهم شعروا بما فيهم من القوة الشهوية التي رذيلتها الإفراطية الفساد في الأرض والقوة الغضبية التي رذيلتها الإفراطية سفك الدماء فقالوا ما قالوا وذهلوا عما إذا سخرتها القوة العقلية ومزنتها على الخير يحصل ذلك

من علو الدرجة ما يقصر عن البلوغ رتبة القوة العقلية عند انفرادها في أفاعيلها كالإحاطة بتفاصيل أحوال الجزئيات واستنباط الصناعات واستخراج منافع الكائنات من القوة إلى الفعل وغير ذلك مما ينط به أمر الخلافة والتسبيح تنزيه الله تعالى وتبعيده اعتقاداً وقولاً وعملاً عما لا يليق بجنايه سبحانه)). (العمادي، دت، صفحة 83.82)

وفي إطار هذه الصورة يبرز الإيحاء الحركي الذي يجعل من حركات المخلوقات بيانا موازيا لبيان اللفظ ويجعلنا ندرك كنه التناسق الوثيق بين الفكر والواقع من خلال نسيج الصورة الفني والأدبي التي ظاهرها وباطنها في القرآن الكريم، فالفكر داخل الصورة ينسجم مع الغاية خارج الصورة ولا ينفصل عنه، لأن الإحالات الخارجية في الواقع المعاش ترجع في الأساس كما يرجع الإنسان والحياة وكل شيء إلى مصدر واحد، وهو الله سبحانه الذي أوجد العالمين المادي المحسوس وما يقابله في عالم الغيب، وعليه يكون التواصل بين الصورة القرآنية والمتلقي أكثر فاعلية وتأثيراً من الصور الأدبية. لأن الصور الأدبية الأخرى تفقد هذه الخاصية التي تميز الصورة القرآنية.

إن عملية عرض الوقائع في النص القرآني تنقسم إلى قسمين:

أ - قسم يعرض الفعل المتداول الذي يملك إمكانية التكرار في مواقع وأزمنة مختلفة؛ وهو التذكير بمراحل خلق الإنسان وكيف تطورت أحواله بعد أن امتلاك أدوات المعرفة بعد أن فضّل بالعقل وكلفت الملائكة بالسجود التشريفي والتكريمي حتى يتدرج العقل البشري في إدراك هذه الثقل، من عالم غيبي نوراني تهيم عليه الملائكة إلى عالم محسوس مادي يظهر فيه وسوسة الشيطان وما يتبعها من مظاهر الشهوة وطاعة النفس ثم تختم بمتلازمة الخطيئة الكبرى التي ستفضي بآدم إلى مصيره المحتوم وهو الهبوط إلى الأرض من خلال تقديم الأدلة والبراهين على ذلك .

ب - قسم يعرض أحداثاً مخالفة لما تعود عليه البشر والتي تحمل نوعاً من الخيال في العرض؛ فحادثة الإسراء والمعراج ليست حدثاً متداولاً مما ألفه البشر، و حتى الآية التي تتحدث عن الإسراء ابتدأت بكلمة التسبيح؛ ﴿سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِّنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ﴾ الإسراء/01، ((فالافتتاح بكلمة التسبيح من دون سبق كلام متضمن ما يجب تنزيه الله عنه، يؤذن بأن خبراً عجبياً يستقبله السامعون، دالا على عظيم القدرة من المتكلم، ورفع منزلة المتحدث عنه)) (ابن عاشور، 1984، صفحة 9)، و أمر كهذا عصي الاستيعاب لدى المتلقين يتطلب وسائل للشرح من وصف وتصوير و تقريب.

إن الصورة في ماهيتها هي محاكاة أو نقل للواقع، وتصبح المرجعية الأساس هي وجود حدث واقع قد انقضى زمنه، فيتم إسقاط الصورة الحقيقية في منعكس تخيلي يلقي صداه في ذهن المتلقي فيستحضر الصور المشابهة المخزنة في ذاكرته ثم يتم تصميم الصورة المطلوبة، هذه الصورة تقابل النص المكتوب بوصف بياني مُشكل من ألفاظ منسجمة لا سيما إذا ركزنا أن القرآن الكريم مُعجز في لفظه سلس في أسلوبه، فالجاذبية أصلاً تحققت في الخطاب المرسل من الله وتؤدي الصيغة التصويرية موقف المؤيد للفكرة الشارح لها.

فإذا انتقلنا إلى صورة مخالفة للخطاب فإن التصوير القرآني للمشاهد يحمل صيغتين؛ صيغة النقل الحقيقي للصورة وصيغة النقل الرمزي بدلا عن ذلك؛ فالنقل الحقيقي هو انعكاس الصورة في الحركة والهيئة والمساحة والألوان، ويوظف النص القرآني هذه المؤثرات بقصدية معينة فالبقرة صفراء فاقع لونها والجنة عرضها السماوات والأرض، والنقل الرمزي هو توظيف التمثيلات حين يستعصي التخييل؛ فالناس يبعثون كالفراش المبعوث والجال تجري كاللوح والمشركون كأنهم حمر مستنفرة فزت من قسورة.

إن توظيف المجاز في تصميم الصورة أدى وظيفتين؛ الأولى محاكاة في النقل والتركيز على أبعاد المشهد والثانية جمالية في استعمال التخييل لتحقيق الصور البلاغية التي استأثر بها الخطاب القرآني، وهي ما تسمى بالقوة المتخيلة أو المفكرة ووظيفتها استعادة الصور المخزنة في الذاكرة وإعادة تشكيلها في صور جديدة تتطور إلى الابتكار وتُصاغ في هياكل جديدة غير مدركة (عصفور، 1992، صفحة 29)، ثم إن القرآن لم يُبعث في شبه الجزيرة العربية فحسب بل هو خطاب عام خالد مُوجّه لأُمّ متباعدة البيئة والثقافة والخصوصية المجتمعية، فحين تصف فيلا لمن لم يَألف شكله مثلما تصف فلاة لمن لم يعتد قطعها، وحين تصف واقعة ذات مرجعية تاريخية يبين أن تصف واقعة ذات نبرة إعجازية؛ فكيف تصل فكرة الملائكة بأنها كائنات روحانية وكيف تصل فكرة الجن بكونهم عناصر خفية وكيف تتخيل النار وأحوال يوم القيامة والمشي على الصراط الحاد كالسيف.. نحن نتعامل مع قدرات عقلية مختلفة أضف إليها كفايات إيمانية متباعدة قد تقوى لدى شخص و تفتر لدى آخر، ولذلك كان من كمال الإيمان التصديق بالغيبيات؛ بالرسول والملائكة واليوم الآخر لأن ذلك يوفر شوطا طويلا في تقبل الصورة وسرعة تخزينها في النفس وفي الذاكرة لأن تصميم المشهد موحد ولكن المتلقين يختلفون، والعبرة في هذه الفكرة أن تثبيت الصورة المنقولة إلينا في الخطاب القرآني ينبغي أن تكون خلاصة عوامل متضاربة :

أ- الفكرة ثم الواقع ثم المحاكاة ثم الوصف ثم القبول.

ب- الفكرة ثم التشبيه ثم التخييل ثم الواقع.

الأولى وصف الواقع وإن تجاوزه الزمن والثاني وصف الغيب باستحضار ما يقاربه، والغاية الشاملة هي الإقناع في الخطاب رغم أن ذلك لا يغني الله في شيء إنما هي رحمة إلهية في توسيع رقعة المؤمنين حبا لا تعجيزا.

2- التعبير المجازي الإيحائي ذو البعد الروحي وعلاقته بالتخييل القصصي

يرتبط الإيحاء الروحي الديني بالتخييل القصصي باعتباره مصدرا للرموز والمعاني التي تمنح القصص القرآني عمقا يتجاوز الواقع المادي، حيث يعمل البعد الروحي على تغذية الخيال القصصي بالأفعال والأحداث والرموز التي تُعيد صياغة التجربة الإنسانية في شكل فني بديع ليس له بداية فهو أزلي وليس له كذلك نهاية فهو أبدي،

فيمنح الخيال القصصي بعدا قدسيا، حيث تتحول القصة إلى وسيلة للتعبير عن القيم العليا كالعدل، والرحمة، وجهاد النفس. والذي سَوَّغ هذه الحقيقة وألقى في النفوس البشرية رواسيا هو تماهي البعد الزمني بحيث تتلاشى الحدود بين الماضي والحاضر والمستقبل، فيصبح الزمن كتلة واحدة متداخلة تُعاد صياغتها عبر الوعي أو التخييل.

وحينها يقدّم الزمن بشكل غير خطي، إذ تُروى الأحداث أحيانا بترتيب يبرز المعنى لا التسلسل التاريخي، مما يخلق تماهيا بين الأزمنة وتحررا من الأسر التاريخي الإنساني الذي توطّره العلوم الثلاثة: أسباب النزول والمكي والمدني والناسخ والمنسوخ والرجوع إلى النسق الأصلي الذي يؤثر البعد الروحي كما أراد المولى عز وجل لا كما يريد البشر، فيصبح الزمن في هذه

الحال وسيلة للتعبير عن الأبدية أو الخلود، وتصير القصة وظيفة لا غاية في حد ذاتها، وتظهر حدود الاتصال والتواصل مبنية على ما هو حادث فعلا لا ما يعاقبه من أحداث يمكن أن تقع، مما يكرس بيقين راسخ صلاحية القرآن الكريم لكل زمان ومكان.

فالحة الأسلوبية القرآنية اصطفاء واقعي ملموس كانتقاء الألفاظ، وجودة الإيقاع، وحسن الالتفات ودقة الاحتباك وسحر الحذف الخ.. كلها مبادئ حاضرة لتأكيد المعنى أو نفيه، ولله دَرَه الجرجاني لم تفته هذه الحجة الساطعة فطرق ينسج لنا صورة الحذف وأثرها العميق في توجيه المعنى في قوله تعالى: ((وَلَمَّا وَرَدَ مَاءَ مَدْيَنَ وَجَدَ عَلَيْهِ أُمَّةً مِّنَ النَّاسِ يَسْكُنُونَ وَوَجَدَ مِنْ دُونِهِمْ امْرَأَتَيْنِ تَذُودَانِ قَالَ مَا خَطْبُكُمَا قَالَتَا لَا نَسْقِي لَّا نَشْقِي حَتَّى يُصْدِرَ الرِّعَاءُ وَأَبُونَا شَيْخٌ كَبِيرٌ، فَسَقَى لَهُمَا ثُمَّ تَوَلَّى إِلَى الظِّلِّ)) القصص: 23، 24، فيها حذف مفعول في أربعة مواضع، إذا المعنى: "وجد عليه أمة من الناس يسكنون" "أغناهم أو مواشيهم" و"امرأتين تذودان" "غنمها" و"قالنا لا نسقي" "غنمنا" "فسقى لها" "غنمها" ((وذاك أنه لو قيل: "وجد من دونهم امرأتين تذودان غنمها"، جاز أن يكون لم يُنكر الذود من حيث هو ذودٌ، بل من حيث هو ذودٌ غنم، حتى لو كان مكان الغنم إبل لم يُنكر الذود))، (الجرجاني، 2007، صفحة 29) تتحول هذه الحجة إلى مبدأ تأويلي لأنها:

- تفرض على القارئ أن يقرأ النص من خلال أسلوبه لا فقط من خلال مضمونه.
- تجعل الشكل جزءا من الدلالة، بحيث لا يمكن فصل المعنى عن الطريقة التي قُدِّم بها.
- تفتح المجال لتعدد القراءات، لأن الأسلوب بطبيعته قابل للتأويل.

وحذف مفعول السقي والذود والإصدار لما أنَّ الغرض هو بيان تلك الأفعال أنفسيها إذ هي التي دعت موسى عليه السلام إلى ما صنع في حقها من المعروف فإنه عليه الصلاة والسلام إنَّما رحمها لكونها على الدِّيار للعجز والعفة وكونهم على السقي غير مُبالين بها وما رحمها لكن مذودهما غنماً ومسقيهم إبلاً مثلاً.

فصورة الحدث المتخفية جراء غياب المفعول المحذوف أدى إلى مشاركة القارئ في صناعة نسج الصورة عند استقبالها، والتلقي في حد ذاته هو تكامل العلاقة التبادلية بين عالَمين؛ عالم العمليات الذهنية التي يحققها تكامل قدرات المتلقي الواعية من خلال الحركة والإحساس وغير الواعية من خلال ما يتضمنه المحيط من مشاهد تعكس الفعل (هولب، 1994، صفحة 144)

ثالثا - الصورة القرآنية بين مقتضيات اللسان ومطالب الإبداع

1- فن الاحتباك

تحمل مادة حَبَكَ يَحْبُكُ وَيَحْبُكُ، حَبْكًا، فهو حابِك، وَمَحْبُوك، في طياتها معاني الإحكام والدقة والإتقان، وقد وردت اللفظة مرة واحدة في قوله تعالى: ((وَالسَّمَاءَ ذَاتَ الْحُبُكِ (7))) الذاريات، قال البقاعي: ((أي الآيات المحتبكة بطرائق النجوم المحركة، الحسنة الصنعة، الجيدة الرصف والزينة، حتى كأنها منسوجة، الجميلة الصنعة الجليلة الآثار، الجامعة بين القطع والاختلاط والاتفاق والاختلاف)) (البقاعي، 1969، صفحة 451.450)، وأصل الحبك الإحكام في امتداد وأطراد.

وهو من أعظم جاليات الأسلوب القرآني و التصوير الفني الإيحائي إنه فن الاحتباك وهو أسلوب بلاغي قرآني بديع يجسد المعاني في صور حية تنتقل بالمغزى من الصورة الذهنية المباشرة إلى صور تنبض بالحركة في لفنة تَجِر القارئ على

المشاركة الذهنية لاستعادة الكلمات المحذوفة، مما يضاعف لذة الفهم، وذلك بأن ((مأخذ هذه التسمية من الحَبْك الذي معناه الشَّد والإحكام وتحسين أثر الصَّنعة في الثَّوب فَحَبْك الثَّوب سَدُّ مَا بَيْنَ خُيُوطِهِ مِنَ الْفَرْجِ وَشَدُّهُ وَإِحْكَامُهُ يَحِيْثُ يَمْنَعُ عَنْهُ الْخَلَلَ مَعَ الْحُسْنِ وَالرُّوْنَقِ وَيَبَانُ أَخْذُهُ مِنْهُ مِنْ أَنَّ مَوَاضِعَ الْحَذْفِ مِنَ الْكَلَامِ شَبَّهَتْ بِالْفَرْجِ بَيْنَ الْخُيُوطِ فَلَمَّا أَدْرَكَهَا النَّاقِذُ الْبَصِيرُ بَصُوْعَهُ الْمَاهِرِ فِي تَطْمِيهِ وَخَوْكِهِ فَوَضَعَ الْمَحْذُوفَ مَوَاضِعَهُ كَانَ حَابِكًا لَهُ مَا يَمْنَعُ مِنْ خَلَلٍ يَطْرُقُهُ فَسَدَّ بِتَقْدِيرِهِ مَا يَخْصُلُ بِهِ الْخَلَلَ مَعَ مَا أَكْسَبَهُ مِنَ الْحُسْنِ وَالرُّوْنَقِ)). (السيوطي، 1974، صفحة 206.205)

ويمكننا هنا الرجوع إلى اللغويين الأوائل لنقف عند قول سيبويه (180هـ) في تعليقه على قوله تعالى: ((وَمَثَلُ الَّذِينَ كَفَرُوا كَمَثَلِ الَّذِي يَتَّقُ بِمَا لَا يَسْمَعُ إِلَّا دَعَاءَ وَنِدَاءٍ ضَمُّ بَكْمَ عَمِي فَهَمْ لَا يَعْقِلُونَ)) (البقرة: 171) إذ قال: ((وإثما شبهوا بالمنعوق به. وإثما المعنى: مثلكم ومثل الذين كفروا كمثل الناقق والمنعوق به الذي لا يسمع، ولكنه جاء على سعة الكلام والإيجاز لعلم المخاطب بالمعنى)) (سيبويه، 1988، صفحة 212)، وهذا هو الاحتباك بعينه حيث حُذِفَ من الأول (داعي الكافرين) لدلالة (الذي ينعق) عليه في الثاني، وحُذِفَ من الثاني (المنعوق به) لدلالة الأول عليه وهو (الذين كفروا).

ثم تلقف المفسرون والبلاغيون من بعده هذه الإحاطة البلاغية الثرة وراحوا يوظفونها في تفسيراتهم البيانية للقرآن الكريم، أسبقهم أصالة ابن عطية (ت 478 هـ) الموسوم بـ: المحرر الوجيز يليه تفسير الكشاف للزمخشري (ت 538 هـ) والبحر المحيط لأبي حيان الغرناطي، والزركشي في برهانه (ت 794 هـ) وتفسير البقاعي (855 هـ) وروح المعاني الألوسي (ت 1025 هـ)، وكلٌّ منهم طفق يخصف من نسيج الاحتباك وما رادفه من مفردات كالحذف و(الحذف المقابلي) والإيجاز والاتساع وهي في تضافرها تشكل لنا مفاتيح للصورة الحية التي يعرضها هذا الفن البديع.

إذا تميز القرآن الكريم بإعجازه الذي قهر المتحدين، إعجاز اللفظ وإعجاز المعنى وإعجاز الصورة، فهو كيان بلاغي متكامل ينساب إلى الأذهان فيثير العواطف ويحرك الألباب، وانهج في ذلك أدوات فنية وبلاغية لتحويل المعاني إلى صور حية تجعل القارئ يستقبل المشهد وكأنه يراها رأي العين، وهذا الأسلوب يسعى إلى إحداث تأثير يجمع بين الإقناع والعظة والتربية معتمدا في ذلك على وسائل مختلفة من بينها: الاحتباك الذي عُدَّ من أهم الأدوات الفنية في التصوير القرآني، فهو أداة بيانية رفيعة تسهم في تماسك النص، وتعميق معناه، وتكشف عن أبعاده الفنية والدلالية، كما تبرز سبته الإعجازية، ووظيفته خارج النص جسرا يربط المتلقي ويحثه على التفاعل ويعتمد في ذلك طريقة الإيجاء والتخفي، حيث يجد القارئ نفسه مرغبا على فهم هذا الغموض وتقبل هذه الفكرة لما يشوبها من إبهام ربما يستصحي على ذهن المتلقي، فيشده المغيب شدا ويستوقفه الحاضر ردحا وفي ذلك كبنوة للتشويق، والتأثير، والحاجة، وإثارة ذهن.

وقد ناء السياق القرآني بأمثلة عديدة تتقاذفها التراكيب النحوية المنتظمة، وفي جوهره بدعة الصنعة، حذف واع ومقصود؛ حذف لا يدرك فهمه ولا تستنبط غاياته إلا باتباع قواعد معلومة وضوابط مفهومة تُبنى على قرائن مادية محسوسة محيطية متشابهة وغير مشتبهة، تلك القرائن التي حبكها السياق القرآني ببراعة، فجعل صورة المذكور لا تكتمل إلا بتقدير المحذوف، ففي قوله تعالى: ﴿قَدْ كَانَ لَكُمْ آيَةٌ فِي فِتْنَتِ الثَّقَانِ فَتَةً تُقَاتِلُ فِي سَبِيلِ اللَّهِ وَأُخْرَى كَافِرَةٌ يَرَوْنَهُمْ مِثْلَهُمْ رَأْيَ الْعَيْنِ﴾ آل عمران (13) تقديره: فِتْنَةٌ مُؤْمِنَةٌ تُقَاتِلُ فِي سَبِيلِ اللَّهِ، وَفِتْنَةٌ أُخْرَى تُقَاتِلُ فِي سَبِيلِ الشَّيْطَانِ، فَحَذَفَ مِنَ الْأُولَى مَا أَثْبَتَتْ مُقَابَلُهُ فِي الثَّانِيَةِ، وَمِنَ الثَّانِيَةِ مَا أَثْبَتَتْ نَظِيرَهُ فِي الْأُولَى، فَذَكَرَ فِي الْأُولَى لَازِمَ الْإِيمَانِ، وَهُوَ الْقِتَالُ فِي سَبِيلِ اللَّهِ. وَذَكَرَ فِي الثَّانِيَةِ مَلْزُومَ الْقِتَالِ فِي سَبِيلِ الشَّيْطَانِ، وَهُوَ الْكُفْرُ. (الأندلسي، 2000، صفحة 45)

وفي قوله تعالى: ﴿أَجْعَلُمْ سِقَايَةَ الْحَاجِّ وَعِمَارَةَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ كَمَنْ آمَنَ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ وَجَاهَدَ فِي سَبِيلِ اللَّهِ لَا يَسْتَوُونَ عِنْدَ اللَّهِ وَاللَّهُ لَا يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ (19)﴾ النوبة. تظهر صورة الاحتباك مثقلة بـ:

حذف المشبهة به لدلالة المشبه عليه والمشبهة لدلالة المشبه به عليه، ((وَقَدْ دَلَّ ذِكْرُ السِّقَايَةِ وَالْعِمَارَةِ فِي جَانِبِ الْمُسَبِّهِ، وَذَكَرَ مَنْ آمَنَ وَجَاهَدَ فِي جَانِبِ الْمُسَبَّبِ بِهِ، عَلَى أَنَّ الْعَمَلَيْنِ وَمَنْ عَمِلَهُمَا لَا يُسَاوِيَانِ الْعَمَلَيْنِ الْآخَرَيْنِ وَمَنْ عَمِلَهُمَا. فَوَقَعَ اخْتِبَاكٌ فِي طَرَفِي التَّشْبِيهِ، أَيْ لَا يَسْتَوِي الْعَمَلَانِ مَعَ الْعَمَلَيْنِ وَلَا عَامِلَا هَذَيْنِ بِعَامِلِي ذَيْنِكَ الْعَمَلَيْنِ. وَالتَّقْدِيرُ: أَجْعَلْهُمْ سِقَايَةَ الْحَاجِّ وَعِمَارَةَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ كَالْإِيمَانِ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ وَالْجِهَادِ فِي سَبِيلِ اللَّهِ، وَجَعَلْهُمْ سِقَايَةَ الْحَاجِّ وَعِمَارَةَ الْمَسْجِدِ كَالْمُؤْمِنِينَ وَالْمُجَاهِدِينَ فِي سَبِيلِ اللَّهِ. وَلَمَّا ذُكِرَتِ التَّسْوِيَةُ فِي قَوْلِهِ: لَا يَسْتَوُونَ عِنْدَ اللَّهِ أُسْنِدَتْ إِلَى صَمِيرِ الْعَامِلِينَ، دُونَ الْأَعْمَالِ: لِأَنَّ التَّسْوِيَةَ لَمْ يَشْتَرِ فِي الْكَلَامِ تَغْلِيْفُهَا بِالْمَعْنَى بَلْ بِالْأَوَاتِ)) (ابن عاشور، 1984، صفحة 146).

وفي هذا الإيجاز يظهر عدم اكتمال صورة الاحتباك بعدم ذكر طرفي التشبيه، فيشكل الاحتباك في الآية الكريمة آلية بلاغية تُفيد الالتباس وهو نفي التساوي بين المجتهدين على اتباع رضوان الله (المجاهدين) والمُعْرِضِينَ عَنْهُ (الظَّالِمِينَ) الذين التبس عليهم أمر السقاية والعمارة، وخلاصته أن الصورة التركيبية لطبيعة الاحتباك أسهمت في تأكيد نفي التسوية بين المشبه والمشبهة به من كل طرف، فمن عمل في السقاية والسقاية من غير إيمان ليس كمن عمل بالإيمان.

إنها علاقة جدلية لزومية يتدافع فيها الظاهر بالمُضْمَر؛ ويتبارز فيها الغائب بالحاضر فالكلام الظاهر يدل على المحذوف، والسياق بأسره يُؤمِّن وضوح هذا الدليل ولولا هذا السياق المعنوي واللفظي، لأصبحت عملية تقدير المحذوف مجرد تخمين، وقد يفقد الاحتباك مع عملية الظن والتخمين وظائفه البلاغية والجمالية والدلالية.

2 - مخالفة الكلام لمقتضى الظاهر

الأصل في الكلام أن يأتي على ما يقتضيه الظاهر ولكنه قد يخرج على خلافه لأغراض بلاغية ودوافع نفسية تتعلق بالمتكلم ذاته أو بالمتلقي، وهو من أبرز الصور الفنية الساحرة التي تجسّد محاسن القيم الجمالية للنص القرآني البديع، وما يحمله من معاني المفارقة التصويرية اللحظية المبنية على استغراب الاختلاف والتفاوت بين أوضاع كان ينبغي أن تتفق وتتماثل في سياق النص المعهود لدى المتلقي، فتترك قوة في التأثير، وعمقا في الوجدان؛ تتجاوز رتبة المعروف وتخرق أفق التوقع، بأسلوب مبني على العدول والانزياح بأدوات تحقق في تضافها معاني مبتكرة أهمها: الالتفات وهو موجه الخبر على هذه الأضرب المتنوعة ملائما لحال المخاطب أو ما يسمّى عند البلاغيين: خروج الكلام على مقتضى الظاهر، هذا المفهوم يتقاطع بشكل كبير مع المبادئ والقواعد التي أسسها الفلاسفة والنقاد المعاصرون لصياغة نظرية ابتدعوها لتكون حجابا حاجزا بين اللغة الطبيعية ولغة الفلسفة، ففي تصورهم حول "الاستلزام التحاوري" والذي يشمل مبادئ مثل التعاون والملائمة والوضوح، يشيرون إلى أن هناك أربع قواعد تُساعد على تفسير كيفية فهم الناس للمعاني المضمرة في الحوار أساسها القواعدي: الكم والنوعية والأسلوب والعلاقة. (رحامي، 2017، صفحة 73)

وبما أن المعاني غيابات نفسية لا تستحضرها إلا البنى اللفظية والتركيب النحوية، فقد أوجدت البلاغة العربية باعتبارها استراتيجية حجاجية فعلا تأثيريا تهيئ به المخاطب (المتلقي) للتسليم بالفكرة طوعا ودون إكراه من خلال أسلوب نوعي يعرف بالالتفات.

ويُلقَّب تارة بشجاعة العربية كما وصفه ابن جني، على معنى أنَّ البُلغَاء مِنْ ناطقي العربية كانت لديهم شجاعة أدبيةً بياينة استطاعوا بها أن يفاجئوا المتلقي بالتَّنْقُل بَيْن طُرُق الكلام الثلاثة "التكلم - والخطاب - والغيبة" مشيرين بذلك إلى أغراض بلاغية يريدون التنبيه عليها بذلك.

أما في اصطلاح البلاغيين هو التحويل في التعبير الكلامي من اتجاه إلى آخر من جهات أو طرق الكلام الثلاث: "التكلم - والخطاب - والغيبة" مع أنَّ الظاهر في متابعة الكلام يقتضي الاستمرار على ملازمة التعبير وفق الطريقة المختارة أولاً دون التحول عنها (الدمشقي، 1996، صفحة 479)، ومعناه وجوه تصرف فنون الكلام وكثرة انتقاله ودورانه في فلك السياق بما يحقق الأريحية النفسية بصورة تؤالف بين الاختلافات وتدفع عنهن وجوه الغرابة وتجلب الاهتمام.

3 - الالتفات بين التصوير الفني وحركة الضمير

إنَّ قيمة الالتفات الحقيقية لتكمن في كونه أداة لإحداث المفاجأة أو كسر التوقع، كالانتقال المفاجئ من معنى إلى آخر، فيكون بمثابة المنبه الذي يشغل بال القارئ ويشد انتباهه، فضلاً عن شحن الكلام بطاقات دلالية خاصة تنتج عن ذلك العدول. وقد كانت عناية العرب به كبيرة فكانوا يراوحن بين أسلوب وآخر دفعا للربابة في الكلام. وتفننا في طرق إخراجه والكلام إذا انتقل من أسلوب إلى أسلوب كان أدخل في القبول عند السامع، وأحسن تطرية لنشاطه، وأملاً باستدرار إصغائه، وفي هذا المعنى البديع يقول الزمخشري: ((وهو فن من الكلام جزل، فيه هز وتحيك من السامع، كما أنك إذا قلت لصاحبك حاكياً عن ثالث لكما: إن فلاناً من قصته كيت وكيت، فقصصت عليه ما فرط منه، ثم عدلت بخطابك إلى الثالث فقلت: يا فلان من حقك أن تلزم الطريقة الحميدة في مجاري أمورك، وتستوي على جادة السداد في مصادرك ومواردك. نيهته بالفتاك نحوه فضل تنبيهه، واستدعيت إصغاءه إلى إرشادك زيادة استدعاء، وأوجدته بالانتقال من الغيبة إلى المواجهة هازماً من طبعه ما لا يجده إذا استمررت على لفظ الغيبة، وهكذا الافتتان في الحديث والخروج فيه من صنف إلى صنف، يستفتح الأذان للاستماع، ويستتهش الأنفس للقبول)) (الزمخشري، 1987، صفحة 89.88)

وقد ذكره ابن المعتز بادئ الأمر في مصنفه البديع في "باب محاسن الكلام" فاتحاً محاور الأسلوب التي ينصرف ((المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار وعن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك، ومن الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر)) (ابن المعتز، 2012، صفحة 73)

فحينما نستقرئ النص القرآني ابتداء بسورة الفاتحة التي يستفتح بها الخطاب بقوله تعالى ﴿الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ﴾ (2) ﴿يَسْأَلُكَ اللَّهُ بِمَا تَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ﴾ (5) ﴿فَمَنْ يَأْتِي بَعْدَهُ كَأَنَّهُ الْأَوَّلُ نَفْسُهُ، للإشعار بأنَّ هذا الخلف ما زال يتصف بأوصاف الأولين، فلم يغيروا منه شيئاً، فهم مَعْنِيُونَ بعموم الخطاب، فالالتفات في ﴿إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ﴾ (5) ويعقبه ﴿أَهْدِنَا الصِّرَاطَ الْمُسْتَقِيمَ﴾ (6) خطاباً لبني آدم المعاصرين لنزول النص ولغيرهم من الناس إلى يوم الدين وفيه تتجلى فائدتان عظيمتان:

فالأولى: التنوع في الصياغة الموجهة لانتباه القارئ، والحاجة له على استقبال ما يُقال له، والإصغاء إليه.

والثانية: الاقتصاد والإيجاز في التعبير، فبدل أن يُسند الفعل لكل فاعل محكوم عليه بالصدق أو الكذب وسّع المعنى وفتح السياق بحركة الالتفات التي حصلت، وفهم البعد الروحي الذي انبجس عنها، فالتركيز فيها يكون مسلطاً على القارئ بجميع مستوياته.

وكأن السياق القرآني يدعوه ليصل إلى الفهم من خلال هذه الآلية التي قد تنعكس بتوجيه المتلقي الوجهة الصحيحة التي يرتضيها له مشروع النص في سؤال ما، وقد يتصور ذلك الأمر بتحول ظاهر في صيغ الضائر من غائب لا تدركه الأبصار إلى حاضر تخضع وتندلل له النفوس.

ومنها الالتفات من التكلم إلى الغيبة (الجنابي، 2006، صفحة 133) وذلك كما في قول الله تعالى: ﴿هُوَ الَّذِي يُسَيِّرُكُمْ فِي الْبَرِّ وَالْبَحْرِ حَتَّى إِذَا كُنْتُمْ فِي الْفُلْكِ وَجَرَيْنَ بِهِم بِرِيحٍ طَيِّبَةٍ وَفَرَحُوا بِهَا جَاءَتْهَا رِيحٌ عَاصِفٌ وَجَاءَهُمُ الْمَوْجُ مِنْ كُلِّ مَكَانٍ وَظَنُّوا أَنَّهُمْ أُحِيطَ بِهِمْ ۖ يُونُسَ / 22، هنا يبدو الالتفات موحها ترميزيا لشفرات النص، حيث تبه الالتفات من الخطاب إلى الغيبة، الوارد في بداية الآية الأولى، إلى تغيير تركيز القارئ من ذكر النعمة التي تشمل كل السامعين، وممكن من التحضير لذكر النعمة المختصة بالمشركون، اختصاص ظهر في الآية الموالية بعد أن أنجاهم سبحانه؛ فإذا هم يبعثون في الأرض بغير الحق، وهذا ليس من خصال المؤمنين، ليصبح ضمير الغيبة في الآيتين رمزا للمشركون. وقد أبدع ابن عاشور حين أفصح هذا النوع من الترميز بقوله: ((وهذا ضرب من الالتفات لم ينبه عليه أهل المعاني وهو كال تخصيص بطريق الرمز)) (ابن عاشور، 1984، صفحة 135).

وهكذا أدت الضائر دورا وظيفيا مريحا لما نسجته من خيوط تغييبية وحضورية في الآن نفسه، وهي بصمائر خطاب صالحة لجميع المتلقين.

الخاتمة

في ختام ما عرضته هذه الدراسة يتضح أن البحث في جمالية الصورة في القرآن تكشف ما تحمله هذه الطريقة من طاقات تعبيرية وفنية تثير وجدان القارئ من جهة وترسخ المعنى في ذهنه من جهة أخرى وفق ما تظهره النتائج الآتية:

– إن توظيف الصورة في الأسلوب القرآني ليس مجرد صياغة فنية بديعة، بل هي منظومة متكاملة تتأسس على جدلية قوية الصلة بين التخييل بطاقته الفنية والجمالية والتبليغ بما يحمله من غاية تربوية، حيث يرسم الحدث بأسلوب يجعل القارئ يعيش المشهد بخياله وكأنه يراه رأي العين.

– تتجلى الصورة كفضاء واسع للتفاعل النفسي، تُعرض من خلالها الحقائق في إطار مشهد يجعل الإنسان يستشعر عظمة الموقف فيتولد لديه ارتباط عاطفي يصعب التملص منه.

– تظهر الصورة القرآنية بعدا إصلاحيا إذ أن التأمل في الحدث يتجاوز لحظة التلقي إلى إعادة النظر في المواقف المشابهة لهذا الحدث، ويكون التصوير بذلك وسيلة فعالة للتغيير.

– يُنوع القرآن الكريم بين مشاهد الترهيب والترغيب وفي ذلك توازن نفسي يجعل المتلقي معتدلا في مشاعره.

– توظيف الصور في الأسلوب القرآني يتجاوز جال الأداء البياني إلى بعث الروح في المشاهد فتقترب من حقائق البعث والحساب والجنة والنار وكل ما يربط الإنسان بالوجود.

— أكدت الشواهد القرآنية المدروسة أن التخييل النفسي يتكامل مع التبليغ الفني ليحدث التأثير المطلوب، فالأسلوب القرآني لا يهدف إلى تحقيق الجمالية وحدها، بل يتعدها ليكون وسيلة لترسيخ العقيدة، أما التبليغ فهو الغاية الكبرى التي ترسم مسار هذا التخييل.

— إن النتيجة التي تظهر عن استعمال الصورة في التعبير القرآني هي خطاب متفرد يمزج بين الفن والرسالة، فالإنجاز القرآني في بعده التصويري يقوم على هذه الجدلية المزدوجة إذ تتجلى عبقرية الأسلوب في تحويل الصور الفنية إلى أدوات للتبليغ والإقناع، عن طريق توظيف وسائل مساعدة تفي بالغرض كالتشبيه والاستعارة والحوار والتجسيم والتضاد والمقابلة يظل معها النص القرآني حيا في النفوس قادرا أن يجدد نفس التأثير في كل قراءة.

قائمة المراجع

- أبو الشاء محمود الألوسي. (1994). *روح المعاني*، ج8 (المجلد 1). (علي عطية، المحرر) بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية.
- أبو السعود العمادي. (دت). *إرشاد العقل السليم إلى مزايا الكتاب الكريم*، ج1. (عبد القادر عطا، المحرر) الرياض، م.ع.س: مكتبة الرياض الحديثة.
- أبو العباس عبد الله ابن المعتز. (2012). *البديع* (المجلد 1). (عرفان مطرجي، المحرر) بيروت، لبنان: مؤسسة الكتب الثقافية.
- أبو الفتح عثمان ابن جني. (دت). *الخصائص*. (محمد النجار، المحرر) القاهرة، مصر: دار الكتب المصرية.
- أبو الفرج الأصفهاني. (1412هـ). *المفردات في غريب القرآن*. (صفوان عدنان، المحرر) دمشق، سوريا: دار القلم.
- أبو الفضل محمد ابن منظور. (دت). *لسان العرب*، ج4. (عبد الله لكبير وآخرون، المحرر) مصر: دار المعارف.
- أبو القاسم محمود الزمخشري. (1987). *تفسير الكشاف*، ج1 (المجلد 3). بيروت، لبنان: دار الكتاب العربي.
- أبو حيان الأندلسي. (2000). *البحر المحيط*، ج3. (فتحي العطار وآخرون، المحرر) بيروت، لبنان: دار الفكر.
- أبو عبيدة معمر ابن المنثي. (1381هـ). *مجاز القرآن*. (محمد فؤاد سركين، المحرر) القاهرة، مصر: مكتبة الخانجي.
- أبو نصر إسماعيل الجوهري. (1984). *تاج اللغة و صحاح العربية*، مج2 (المجلد 3). (أحمد عبد الغفور، المحرر) مصر: دار العلم.
- الطاهر ابن عاشور. (1984). *تفسير التحرير و التنوير*، ج1، ج10، ج11، ج15. تونس: الدار التونسية للنشر.
- برهان الدين البقاعي. (1969). *نظم الدرر في تناسب الآيات و السور*، ج18 (المجلد 1). (محمد خان، المحرر) حيدر آباد، الهند: المعارف العثمانية.
- جابر عصفور. (1992). *الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي* (المجلد 3). بيروت: المركز الثقافي العربي.
- جلال الدين السيوطي. (1974). *الإنشائي في علوم القرآن*، ج3. (محمد أبو الفضل إبراهيم، المحرر) القاهرة، مصر: الهيئة المصرية للكتاب.
- جواد علي. (2001). *المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام*، ج8 (المجلد 4). بيروت، لبنان: دار الساقى.
- حازم القرطاجني. (دت). *منهاج البلغاء و سراج الأدباء*. بيروت، لبنان: دار الغرب الإسلامي.

- حازم القرطاجني. (دت). منهاج البغاء و سراج الأدباء ، ج3. (محمد الحبيب، المحرر) بيروت، لبنان: دار الغرب الإسلامي.
- حسن الجناحي. (2006). البلاغة الصافية في المعاني والبيان والبديع. القاهرة، مصر: المكتبة الأزهرية للتراث.
- روبرت هولب. (1994). نظرية التأقّي. (عز الدين إسماعيل، المترجمون) جدة، م.ع.س: النادي الثقافي.
- سيد قطب. (2004). التصوير الفني في القرآن الكريم (المجلد 17). مصر : دار الشروق.
- عبد الرحمن الميداني الدمشقي. (1996). البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، ج1 (المجلد 1). دمشق - بيروت، سوريا - لبنان: دار القلم - الدار الشامية.
- عبد السلام أحمد. (2001). وظيفة الصورة الفنية في القرآن الكريم. حلب، سوريا: فصلت للدراسات و الترجمة و النشر.
- عبد القاهر الجرجاني . (2007). دلائل الإعجاز، ج1 (المجلد 1). (محمد رضوان ، و فايز الداية، المحررون) دمشق، سوريا: دار الفكر.
- عبد القاهر الجرجاني. (1992). دلائل الإعجاز (المجلد 3). (محمود شاكر، المحرر) القاهرة، مصر: مطبعة المدني.
- عمرو بن عثمان سيوييه. (1988). الكتاب، 1 (المجلد 3). (عبد السلام هارون، المحرر) القاهرة، مصر: مكتبة الخانجي.
- ياقوت الحموي. (1993). معجم الأدباء (المجلد 01). (إحسان عباس، المحرر) بيروت، لبنان: دار الغرب الإسلامي.
- يوسف رحامي. (2017). مبدأ التعاون عند غريس وتحليلات حضوره عند السكاكي — خروج الكلام على خلاف مقتضى الظاهر نموذجاً، مجلة حيل، ع32، صفحة 71-83.