

نظرية التصوير الفني في الخطاب القرآني، مناهج الاشتغال البلاغي في التراث

Theory of Imagery in Quranic Discourse -Methods of Rhetorical Approaches in Arab Heritage-

د. نور الدين دحماني
جامعة مستغانم - الجزائر
Noureddine.dahmani@univ-mosta.dz

ملخص

ظلت نظرية التصوير الفني في الخطاب القرآني المعجز موضوع الدراسة الجمالية لدى البلاغيين ودارسي الإعجاز ومفسري القرآن الكريم في التراث العربي، فضلا عن كثير من الباحثين العرب المعاصرين في مجال البلاغة والدراسات القرآنية. وفي هذا الصدد ألفينا جهودا متعددة ومتباينة في مجال التحليل النظري والتطبيقي عكفت على معالجة هذا الاشتغال، متوسلة بمناهج وأساليب إجرائية مختلفة في دراساتها أدت إلى استخلاص بعض الميزات والخصائص التي يحاول هذا البحث استكشافها والوقوف عندها. فما هي معالم هذا الاهتمام لدى القدماء؟ وما طبيعة الآليات المنتهجة لدراسة الأثر الجمالي للتصوير الفني في الخطاب القرآني؟ وإلى أي مدى وفّقوا في اصطناع إجراءات تراعي خصوصيته الإعجازية بمنأى عن إسقاطات نظرية الشعر؟

الكلمات الدالة: الإعجاز البياني، التصوير الفني، الخطاب القرآني، التخيل، التجسيد، التشخيص، الاستعارة، التشبيه.

Abstract

The theory of imagery in inimitable Quranic discourse was the object of literary study by the rhetoricians and interpreters of the Holy Qur'an, in the Arabian heritage, as well as contemporary Arab scholars. In this regard, it is found that there are various theoretical and practical analytical efforts and tests that have chosen to address this concern by using several research methods that lead to the conclusion of some characteristics which this paper attempts to explore. So what are the mechanisms to study the aesthetic and rhetorical effect of imagery in this discourse?.

Key words:

النظير، أقرّ بها أساطين الشعر ومصاقع الخطباء، فاستنهضت همم الدارسين وحفّزتها منذ القدم على الاهتمام بجماليات الأداء التعبيري القرآني، ولم تكن نشأة الدرس البلاغي بشتى اتجاهاته إلا بدافع انبهار العلماء والدارسين بأسرار تلك الجماليات التي كان من ضمنها مظهر التصوير.

مقدمة

لا ريب في أن الخطاب القرآني جاء لفصاحة العرب وبيانهم متحديا، ولكبريائهم الأدبي وطرائقهم في الكلام معجزا من خلال ما تكتنزه مستوياته الصوتية والدلالية والتركييبية من قيم فنية أبانت عن فُرادة بلاغية وأسلوبية منقطعة

والمشهد الحيّ بتكريس التصوير فيه إلى التجسيد الحيّ، حركة وتأثيراً... وهذه المنظومة لجماليات التصوير تتوالى في سياق دلاليّ، فتعطي للمعنى عمقا وللهدف الدينيّ نفاذاً إلى أعماق النفس البشرية، فتَهْزُها هزّاً⁽⁸⁾.

يلجّ هذا الباحث على البعد الحسيّ الذي يغلب في التصوير الفنيّ القرآنيّ، لما ينطوي عليه من روعة وجمال، ولكن في سياق تضافره مع الملكات الذهنيّة⁽⁹⁾، وقد استوحى مثل هذا تصوّر من الموقف النقديّ الحديث الذي يعتبر أن «المادّي الحسيّ والفكريّ الوهميّ أو الخياليّ يتعانقان تعانقاً ملحاً في مجال الدلالة الأدبيّة...»⁽¹⁰⁾. وأسلوب التصوير ضمن الخطاب القصصيّ القرآنيّ هو ما رسم لشتى الأغراض والموضوعات والمعاني صورتها التي نشاهدها، على نحو يختلف كلياً عن صياغة المعاني وفق أداء تجريديّ مُفَضّ إلى صورة ذهنيّة محضّة شاحبة خالية من سمات الجمال الفنّي⁽¹¹⁾.

التفت مصطفى ناصف إلى طبيعة الصورة في القرآن في ضوء فهم القدامى، ومن ذلك موقف الجاحظ من قوله تعالى: (فإذا هي حَيَّةٌ تَسْعَى)؛ إذ يقول: «وفي هذا الذي جهلتموه ضروب من الجواب، أما وجه منه فهو قول القائل ما هو إلا كأنه حيّة...»⁽¹²⁾. وهو موقف ألح من خلاله إلى أن القرآن الكريم يجري على سنن الكلام العربيّ في التصوير التشبيهيّ، ليغدو هذا السنن بمثابة الأصل الذي لا يحيد عنه⁽¹³⁾.

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، مستنمياً إلى ما أورده الطبري (ت. 310) من أن بعضهم ذهب إلى أن الله تعالى لم ينزل على بني إسرائيل مائدة، وأن القصص الوارد في ذلك مثل ضربه الله تعالى ونهى به خلقه عن طلب المعجزات⁽¹⁴⁾. واتكأ أيضاً على ما ذكره الزمخشري من أن تحاكم الملكين اللذين تسوّرا محراب داود كان «في نفسه تمثيلاً وكلامهم تمثيلاً؛ لأنّ التمثيل أبلغ في التوبيخ لما ذكرنا، وللتبنيه على أنه أمر يُستَحْي من كشفه، فيُكَنّى عنه كما يُكَنّى عما يستسمح الإفصاح به»⁽¹⁵⁾. وبذلك تراءى لهذا الباحث أن مثل هذين الشاهدين لمّا يزكّي روح التصوير في الخطاب القصصيّ القرآنيّ⁽¹⁶⁾.

يربط أحد الباحثين المعاصرين بين التصوير الفني والظاهرة الجماليّة التي تعدّ من أهمّ الظواهر القرآنيّة، بسبب مجيئه على سنن الأدبيّة العربيّة التي كانت الصورة أبرز مقوماتها، ولكن في ظلال الإعجاز وحدوده⁽¹⁷⁾، ويشير آخر إلى أن من ضمن أسباب عدول القرآن الكريم عن مخاطبة منطق الذهن البشريّ إلى مخاطبة صوت الحسّ والوجدان متوسّلاً بالتصوير عوضاً عن التقرير، أن العقل الإنسانيّ مهما بلغ من نضج وتفتّحت طاقاته يظلّ إدراكه محدود وقاصر عن استيعاب عجائب القدرة الإلهيّة بيسر. فلمنطق التصوير حيويته ومرونته وسحره في تبيان شتى مقاصد القرآن الكريم وجوانبه، وسيلته

ولئن كانت الصورة الفنيّة كما فهمها الدارسون في الأدب مرتبطةً ببيكولوجيّة الإبداع والمتلقّي على السواء، فإن ذلك تصوّر لا يسوغ في الخطاب القرآنيّ، على اعتبار أن مصدرها الخيال البشري من جهة، وعلى اعتبار أن تشكيلها مشروط بما يعتمل بوجدان المبدع من انفعالات تعكس تجربته الشعوريّة من جهة ثانية، ولكن التصوير الفنيّ في القرآن تضبطه شروط الإعجاز، لتغدو الصورة ههنا صورتين: صورة رامزة يشكّلها الأداء، وصورة أخرى موازية لها ترسم 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 النظريّة، ويعرّفه بأنه: «الأداة المفضّلة في أسلوب القرآن، فهو يعبر بالصورة المحسّنة المتخيّلة عن المعنى الذهني، والحالة النفسيّة، وعن الحادث المحسوس، والمشهد المنظور، وعن النموذج الإنساني والطبيعة البشريّة»⁽¹⁾، ولما كانت وسيلة التصوير ضمن الخطاب القرآني هي اللفظ بوصفه قيمة مجرّدة جامدة، وليست اللون المصوّر ولا الشخص الحي الناطق، فإن ذلك حسبه مظهر إعجازي يتصل بالأداء⁽²⁾.

إن في تأكيد سيّد قطب ضرورة تعمّق بحث التصوير لدليل يعضد ريادته لنظريّة التصوير الفنيّ القرآني، إذ يشقّق له مظاهر يراها ماثلة في الألوان والحركات والتخييلات وجرس الكلمات ونغم العبارات، فضلاً عن الوصف والحوار، وكلّ ذلك يتمكّن من سمع المتلقّي وبصره ووجدانه وفكره وخياله تمكّناً قوياً، لأنّه تصوير نابض بالحياة والحركة والاضطراب⁽³⁾. فنظرته للتصوير الفني ليست شكلية فحسب، بل نظرة شاملة ثاقبة⁽⁴⁾، تلتفت إلى أدنى جزئيات الصورة في تلاحمها، ولعمري إن ذلك لينم عن ذائقة سامقة.

يقول صلاح الخالدي: «وخلاصة معنى هذا المصطلح (التصوير الفني في القرآن): أن القرآن استخدم طريقة التصوير البيانيّة المتخيّلة للتعبير عن موضوعاته، وجعلها قاعدة التعبير البياني فيه، فالإنسان عندما يقرأ الآيات يتخيّل في خياله مناظر فنيّة، وكأنّه يرى صوراً ومشاهد ولقطات معروضة على شاشة العرض أو خشبة المسرح المتخيّلة»⁽⁵⁾. ويشير هذا الباحث إلى أن معظم موضوعات القرآن الكريم أدّيت بأسلوب التصوير، حيث قدّر ذلك في زهاء ثلاثة أرباع منه، بينما يرتدّ ربع منه إلى الأداء الذهني المجرّد⁽⁶⁾.

وتتحدّد قيمة التصوير القرآني وبراعته لدى أحد الدارسين في «إثارة الحواسّ المختلفة، والعواطف المتباينة، ما يثبت الصورة في الإدراك والوجدان»⁽⁷⁾. وهو في رأيه ما استنهض الهمم الذواقة لتحسّس جوانبه الفنيّة. بينما رأى باحث آخر أن «التصوير ملمح أساسي في النصّ القرآني، يتضافر في تحقيقه اللفظ برنينه الصوتي، والجملة بتراكيبها المتنوّعة، وبنغماتها الداخليّة، والفاصلة بإيفاعها المتلائم مع النسق اللفظي والسياق العام،

في ذلك تحويل المجردات إلى محسوسات، يستشعرها الحس ويتأثر بها الوجدان⁽¹⁸⁾.

والمعاني التي يحيط بها الأداء القرآني تغدو «لوحات تصويرية حية تبدو شاخصة للعيان بأشكالها الحية وهيئاتها التي تتوج بالحركة وبخطوطها، وألوانها وظلالها، بإجمالها وتلخيصها، ودقائقها وتفصيلها وفي هذه اللوحات القرآنية يلتقي الغرض الديني بالغرض الفني في كل متكامل لا ينفصل»⁽¹⁹⁾، ف فيما يتصل بالغرض الديني تترسخ المقررات الإيمانية والتبليغية، وفيما يتعلق بالغاية الفنية تستثار الطاقات الانفعالية والقيم التأثيرية والجمالية.

وفي ضوء ما تقدم نقترح مفهومنا لظاهرة التصوير القرآني، فنقول: إن الباري الذي أحكم تصوير الخلق قاطبة ابتداءً من أدق تفاصيله وجزئياته حتى تجلّى حقيقة مادّية شاهدة على عظمته واقتداره ما قامت الدنيا ودامت، يعاينها الأعمى والبصير، والغافل واللبيب، والمُدبر والمتدبر، هو ذاته من وصف ووضح وبين وأمر وزجر وأكد ونفى وقصّ ومثّل وشرع وحذّر ورهب ورغب وأنذر وبشّر وفصح ومدح وأجمل وفصل وأضمر وقرّر وشبّه واستعار وكنى... إلى غير ذلك من أحوال لفظه البديع الدالة على شتى المقاصد، فمكّن كل ذلك من أداء تصويري معجز، وكأننا نتجوّل بمعرض لوحات فسيح ممتدّ الأجنت، مادّة مبدعها الأصوات والكلمات والتراكيب، وريشته النظم والتأليف والرصف، وألوانه انفعالات الوجدان وأهواء النفس، وخطوطه التجسيم والتشخيص والتجريد، وظلاله التخيل والتأثير والتكثيف الإيحائي الرامز...

فلك بعد هذا أن تتلمّى مدى التناسب والانسجام المائلين بين فاعلية التصوير الفني وفاعلية التصوير الخُلقي (من الخلق)، فمثلاً أحكم الله تعالى تصويرنا في أحسن الصور أحكم التصوير في حديثه العظيم إلينا بأداء بياني متفرد منقطع النظير من جهة، كما بوسعك أن تلاحظ ذاك الانسجام والتجانس القائم بين طبيعة موضوع الصورة القرآنية، وصيغة الأداء من جهة أخرى، فضلاً عن موقع التصوير من القلوب والعقول ومداخله إليها وتوصيل شتى القيم بأسلوب إيحائي يوازي الأسلوب التقرييري، مما يجعل التصوير الفني ضمن الخطاب القرآني عموماً مدرسة جمالية وروحانية ربّانية متكاملة.

• جذور الاهتمام بالتصوير القرآني لدى القدماء

لقد مضى الدارسون الأوائل بفضل حسّهم الفني وذائقتهم الأدبية منذ أبي عبيدة (ت. 188هـ) يزرعون بذور فكرة التصوير في القرآن الكريم⁽²⁰⁾، من خلال اشتغالهم بقضايا المجاز والتأويل والإعجاز البلاغي، الذي فتح مغاليق الكشف البياني أمامهم بيد أن جهودهم لم تكن تتجاوز النظرة البيانية التي تختزل الصورة في جزئية نمطية معيّنة كالتشبيه والاستعارة والمجاز والكنائية، دونما اهتمام بالسياق الفني الكلي الذي ينتظم الخطاب. فلئن احتفى القدماء بوسائل الصورة الفنية ومظاهرها البيانية إلا أن ذلك «جاء على أساس جزئي

لا يتعدّى الجملة إلى البيت، أو البيت إلى القصيدة، كما أنه لم يقدّم صلات حميمة بين هذه الأشكال، الأمر الذي يوحي بأنها مفصولة عن بعضها البعض»⁽²¹⁾.

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 بصور حسية، أو بلغة المنظور والمشاهد العيني»⁽²²⁾. لكن هذا القول راح يختزل التقديم الحسي للمعاني في الجانب البصري فقط، مستبعداً مصادر الحسّ الأخرى كالسمع والذوق مثلاً.

نشد فهم الصورة الفنية، بوصفها أسلوباً إقناعياً 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 يؤثر في المتلقّي، ويستميله إلى المقررات الدينية السامية التي يفرضها الخطاب القرآني الكريم⁽²³⁾.

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 توقف القدامى عند صورة طلع شجرة الزقوم المذكورة في سورة الصافات والتي شبّهها القرآن الكريم برؤوس الشياطين؛ ففسّروا هذا التشبيه على أنه من قبيل التعبير الذي يراد به إلقاء الرعب في نفوس الكافرين⁽²⁴⁾.

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

لا تسقني ماء الملام لأنني صبّ قد استعذبت ماء بكائي*

«جَهّز له كوزاً، وقال: ابعث لي في هذا قليلاً من ماء الملام. فقال أبو تمام: لا أبعثه حتى تبعث لي بريشة من جناح الذلّ»⁽²⁵⁾، إيماءً إلى قوله تعالى: ﴿وَاحْفَظْ لَهَا جَنَاحَ الذَّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ﴾ (الإسراء: 24). وقد استأنس أحد النقاد بهذا الموقف في سياق بيانه أثر الصورة في نفوس العرب من خلال احتفال شعرهم به، وانتباههم إلى جماليات التصوير القرآني⁽²⁶⁾.

وللجاذب حديث يتصل ببلاغة التصوير القرآني على غرار الشعر، إذ تصدّى لأحد المطّاعين التي سعت لإثارة الشبهات بشأن قوله تعالى: ﴿إِنَّهَا شَجَرَةٌ تَخْرُجُ فِي أَصْلِ الْجَحِيمِ، طَلْعُهَا كَأَنَّ رُؤُوسَ الشَّيَاطِينِ﴾ (الصافات: 64، 65)، مستنكرة ضرب القرآن المثل بما لم نعاينه؛ قائلاً: «ومخرج الكلام يدل على التخويف بتلك الصورة، والتفريع منها، وعلى أنّه لو كان شيء أبلغ في الزجر من ذلك لذكره، فكيف يكون الشأن كذلك، والناس لا يفرعون إلا من شيء هائل شنيع، قد عاينوه، أو صوّره لهم

ولم تكن فكرة التصوير قائمة بذاتها ولا واضحة الملامح ضمن موقف الباقلائي من إعجاز القرآن البلاغي، إذ لم يعرض لبحث الصورة بشكل مباشر، إلا أن كلامه حول نظم القرآن ألح ضمناً إلى الموضوع، يقول: «فأما نهج القرآن ونظمه وتأليفه ورصفه، فإن العقول تتيه في جهته، وتحار في بحره، وتضل دون وصفه»⁽³⁴⁾. 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، وتصوره تصوّر المشاهد...»⁽³⁵⁾. وهي سمات لا يمكن أن تتوفّر إلا في القرآن.

وقد رأى في التشبيه أن يسدّ أحد الشئنين مسدّ الآخر حسّاً أو عقلاً⁽³⁶⁾، ونظر إلى الاستعارة على أنها بيان التشبيه⁽³⁷⁾، مكتفياً بإيراد شواهد الرّماني وأبي هلال العسكري، مغفلاً إضاءتها بالشرح والتحليل. ومنها قوله جل ثناؤه: ﴿إِنَّا لَمَّا طَغَى الْمَاءُ حَمَلْنَاكُمْ فِي الْجَارِيَةِ﴾، (الحاقة: 11)، و﴿بَلْ نَقْذِفُ بِالْحَقِّ عَلَى الْبَاطِلِ فَيَدْمَغُهُ فَإِذَا هُوَ زَاهِقٌ﴾، (الأنبياء: 18)، و﴿وَإِذَا مَسَّ الشَّرُّ فَذَوْ دُعَاءٍ عَرِيضٍ﴾، (فصلت: 51).

وقد راودت ابن سنان الخفاجي فكرة التصوير في الخطاب القرآني من خلال تطبيقاته على حسن التشبيه الذي يقتضي عنده «أن يُمثّل الغائب الخفيّ الذي لا يُعتد بالظاهر المحسوس المعتاد فيكون حسن هذا لأجل إيضاح المعنى وبيان المراد، أو يُمثّل الشيء بما هو أعظم وأحسن وأبلغ منه فيكون حسن ذلك لأجل الغلوّ والمبالغة»⁽³⁸⁾.

ومن بين الشواهد القرآنية التي عرض لها قوله تبارك وتعالى: ﴿وَالَّذِينَ كَفَرُوا أَعْمَالُهُمْ كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ يَحْسَبُهُ الظَّمْآنُ مَاءً حَتَّى إِذَا جَاءَهُ لَمْ يَجِدْهُ شَيْئاً﴾ (النور: 39)، وقوله: ﴿مَثَلُ الَّذِينَ كَفَرُوا بِرَبِّهِمْ أَعْمَالُهُمْ كَرَبَادٍ اشْتَدَّتْ بِهِ الرِّيحُ فِي يَوْمٍ عَاصِفٍ﴾ (إبراهيم: 18)، وقوله: ﴿إِنَّمَا مَثَلُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا كَمَاءٍ أَنْزَلْنَاهُ مِنَ السَّمَاءِ فَاخْتَلَطَ بِنَبَاتٍ الْأَرْضُ مِمَّا يَأْكُلُ النَّاسُ وَالْأَنْعَامُ...﴾ (يونس: 24)، وقوله: ﴿وَإِذَا انشَقَّتِ السَّمَاءُ فَكَانَتْ وَرْدَةً كَالدِّهَانِ﴾ (الرحمن: 37)، وقوله: ﴿وَالْجَوَارِ الْمُنشآت فِي الْبَحْرِ كَالْأَغْلَامِ﴾ (الرحمن: 24). وتندرج هذه التشبيهات كلها ضمن تشبيه الخفيّ بالحسيّ 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⁽³⁹⁾.

ولما جاء إلى الاستعارة القرآنية لم يخرج عما أوضحه الرّماني، ولم يصف إليها سوى بعض التعليقات، فمن ذلك ذهابه إلى أن قدّمنا في الآية الكريمة: ﴿وَقَدِمْنَا إِلَى مَا عَمِلُوا مِنْ عَمَلٍ فَجَعَلْنَاهُ هَبَاءً مَنْثُراً﴾ (الفرقان: 23)، أبلغ من عمدنا، لأنه توخى لإمهالهم عاملهم معاملة القادم من سفر، إذا رآهم على خلاف ما أمرهم به، وفي هذا تحذير من الاغترار بالإهمال. وحمل معنى الطفيلان في الآية: ﴿إِنَّا لَمَّا طَغَى الْمَاءُ حَمَلْنَاكُمْ فِي الْجَارِيَةِ﴾ (الحاقة: 11) على العلوّ، والاستعارة أبلغ، لأن طغى علا قاهراً. ورأى أن العتوّ أبلغ

واصفٌ صدوقُ اللسان، بليغٌ في الوصف، ونحن لم نعاينها، ولا صوّرها لنا صادق...⁽²⁷⁾، 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 بالمعينة والمشاهدة. كما أنه يدلّ على وعيه بقيمة الصورة ضمن المنظور البلاغي.

لاحظ "الرّماني" (ت. 386 هـ) أن قدرا هاما من قدرة الاستعارات والتشبيهات القرآنية على التأثير يُعزى إلى قضية التقديم الحسيّ للمعنى الأصليّ المجرد، ذاهبا إلى أن الانزياح في الاستعارة القرآنية يتمّ من «المعنوي العقلي» إلى «الحسيّ العيني»، الذي يُعرّض عبره المعنوي⁽²⁸⁾. ومن هنا بين أن التشبيه والاستعارة في القرآن الكريم يعمدان إلى هذا التقديم وفق سبيلين: إما ربط المعنوي المجرد بالحسيّ، وإما ربط الصور الحسيّة بأخرى أشدّ منها تمكّنا في الصفات الحسيّة.

ومن نماذج توصيفه للاستعارات القرآنية التي تطرّق إليها قوله تعالى في وصف نار جهنّم: ﴿تَكَادُ نَبْزُ مِنَ الْغَيْظِ﴾ (الملك: 8)، حيث اعتبر أن الأداء هنا أبلغ من أي تعبير آخر، «لأن مقدار شدّة الغيظ على النفس محسوس»⁽²⁹⁾، واعتبر قوله تعالى ﴿فَجَعَلْنَاهُ هَبَاءً مَنْثُراً﴾ (الفرقان: 23)، أبلغ أيضا، إذ فيه تشبيه ما لا يُدرّك بالحسّ بما يُدرّك به⁽³⁰⁾، وينسحب الأمر على قوله تعالى: ﴿وَدَاعِيَا إِلَى اللَّهِ بِأَذْنِهِ وَسِرَاجَا مُنِيرَا﴾ (الأحزاب: 46)، حيث كان الأداء أبلغ لإحالاته على ما يتجلّى حسيّا⁽³¹⁾.

ويتجلّى وعيه بقيمة التصوير القرآني أيضا حينما يتوقّف عند قوله تعالى: ﴿بَلْ نَقْذِفُ بِالْحَقِّ عَلَى الْبَاطِلِ فَيَدْمَغُهُ فَإِذَا هُوَ زَاهِقٌ﴾ (الأنبياء: 18)، إذ يقرّر بأن «القذف والدماغ هنا مستعار وهو أبلغ، وحقيقته: بل نورد الحقّ على الباطل فيذهب، وإنما كانت الاستعارة أبلغ لأن القذف دليلا على القهر، لأنك إذا قلت: قذف به إليه فإنما معناه ألقاه إليه على جهة الإكراه والقهر، فالحقّ يُلقى على الباطل فيزيله على جهة القهر والاضطرار لا على جهة الشكّ والارتياب، ويدمغه أبلغ من يذهبه لما في دمجته من التأثير فيه، فهو أظهر في النكاية وأعلى في تأثير القوة»⁽³²⁾. فالتصوير من خلال هذا الكلام بقدر ما يضطلع بوظيفة التقديم الحسيّ للمعنى الذهنيّ المجرد، فإنه يؤتّى به للتعبير الدقيق بغية التأثير في نفوس السامعين وحملها على الاقتناع بالمقرّرات الإيمانية.

وبمضي أبو هلال العسكري محتضنا فكرة الرّماني، سائرا على منهجه، بيد أنه يلجّ أكثر منه على مبدأ (التقديم البصري) للمعنى، لذلك نلفيه يركّز على أفعال الرؤية والمشاهدة، وحلّل جملة من الصور القرآنية على غرار قوله سبحانه وتعالى: ﴿فَنَبِّئُوهُمْ وَرَاءَ ظُهُورِهِمْ﴾ (آل عمران: 187)، وقوله: ﴿فَصَرَّفْنَا عَلَى آذَانِهِمْ فِي الْكَهْفِ سَبْعِينَ عَدْداً﴾ (الكهف: 11)، وقوله: ﴿فَذَلَّلْنَاهُمَا بِرُؤُوسِهِمَا﴾ (الأعراف: 22)، إذ يعزو بلاغتها إلى ما فيها من «إخراج ما لا يرى إلى ما يرى»، أو التعبير عما لا يُشاهد بما هو مُشاهد⁽³³⁾.

من الشدة في قوله تعالى: ﴿وَأَمَّا عَادُ فَأَهْلِكُوا بَرِيحَ صَرْصَرٍ عَاتِيَةٍ﴾ (الحاقة: 6)، ذلك أن فيه تمرّدا. كما عدّ الاتسلاخ أبلغ من الانفصال في قوله جلّ وعلا: ﴿وَأَيُّهُمْ اللَّيْلُ نَسْلَخُ مِنْهُ النَّهَارَ﴾ (يس: 37)، فانسلاخ الليل عن النهار هو أن يتبرأ منه ويزول عنه حالا فحالا، وفي ذلك زيادة بيان، ومعلوم أن ذلك جار على طرائق العرب في استعاراتها⁽⁴⁰⁾.

ومما يؤخذ على اجتهدات الرماني والعسكري والباقلاني وابن سنان أنهم يتعاملون مع فكرة التصوير وفق نظرية جزئية ضيقة، وذلك من خلال قصرها على أنماط الاستعارة والتشبيه فقط، ذلك أن الفكرة أمكن أن تكون أشمل وأعم من ذلك المدي، سيما وأن الأسلوب القرآني أسلوب تصويري، قوامه مخاطبة الخيال والوجدان والعقل والروية، مما من شأنه إثراء فكرة التصوير الأدبي برؤية أكثر نضجا، وقد توخى الزمخشري شيئا من ذلك كما سنرى لاحقا⁽⁴¹⁾.

ولم تكن نظرية النظم لتتغاضى عن المناحي الجمالية في الاستعارات القرآنية، ولا أدل على ذلك من توقف الإمام عبد القاهر الجرجاني (ت. 471 هـ) عند بلاغة الأداء في قوله تعالى: ﴿وَاشْعَلِ الرَّأْسَ شَيْبًا﴾ (مريم: 4)، وقوله: ﴿وَفَجَّرْنَا الْأَرْضَ عُيُونًا﴾ (القمر: 12)، وقوله: ﴿وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكَ وَيَا سَمَاءُ أَفْلَعِي وَغِيضَ الْمَاءِ وَفُضِيَ الْأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْدًا لِلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ﴾ (هود: 44)، وتفطنه إلى بعد الحركة في مثل هذه الصور جعل البعض يعدّه أقرب النقاد والبلاغيين القدامى إلى عالم التصوير الفني⁽⁴²⁾، وقد سبق الحديث عن مفهومه للصورة الفنية الذي كان الخطاب القرآني الكريم منطلقا له.

اختمرت فكرة التصوير القرآني بذهن الزمخشري⁽⁴³⁾ (ت. 538 هـ)، وتهيأ له بفضل تمثله الجيد لمنطلقات الدرس البلاغي السابقة تاريخيا، ومن هنا كرس جهده التطبيقي لتوضيح تلك النظرية الرائدة، ولا أدل على ذلك أنه راح يقرن التخييل بمفهوم التصوير في القرآن الكريم ويجعلهما في حكم المترادفين تقريبا، ومن ذلك قوله بشأن الآية الآتية: (يَوْمَ نَقُولُ لَجَهَنَّمَ هَلِ امْتَلَأْتَ وَتَقُولُ هَلْ مِنْ مَزِيدٍ) (ق: 30) «وسؤال جهنم وجوابها من باب التخييل الذي يقصد به تصوير المعنى في القلب وتشبيته...»⁽⁴³⁾.

وكذلك وقفه عند هذه الآية الكريمة: ﴿وَمَا قَدَرُوا اللَّهَ حَقَّ قَدْرِهِ وَالْأَرْضُ جَمِيعًا قَبْضَتُهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ وَالسَّمَاوَاتُ مَطْوِيَّاتٌ بِيَمِينِهِ سُبْحَانَ اللَّهِ عَمَّا يُشْرِكُونَ﴾ (الزمر: 67) التي يقول بشأنها: «... ثم نبههم على عظمتهم وجلالته شأنه على طريقة التخييل... والغرض من هذا الكلام إذا أخذته كما هو بجملة ومجموعه تصوير عظمتهم والتوقيف على كنهه جلاله لا غير، من غير ذهاب بالقبضة ولا باليمين إلى جهة حقيقة أو جهة مجاز»⁽⁴⁴⁾.

وهناك موضع آخر يتصل بتفسير قوله تعالى: ﴿إِنَّ الَّذِينَ يَبَايِعُونَكَ إِنَّمَا يُبَايِعُونَ اللَّهَ فَوَقَدْ أَخَذَ اللَّهُ مِيثَاقَ بَنِي إِسْرَءِيلَ أَنِّي مَعَكُمْ فَلَا تَبَدِّلْ عَهْدِي سِحْرًا﴾ (الفتح: 10)؛ إذ يقول الزمخشري: «لما قال (إِنَّمَا يُبَايِعُونَ اللَّهَ) أكد تأكيداً على طريق التخييل فقال:

(يَدُ اللَّهِ فَوْقَ أَيْدِيهِمْ)، يريد أن يد رسول الله التي تلو أيدي المبايعين: هي يد الله، والله تعالى منزّه عن الجوارح وعن صفات الأجسام، وإنما المعنى: تقرير أن عقد الميثاق مع الرسول كعقده مع الله من غير تفاوت بينهما»⁽⁴⁵⁾. ونلاحظ الأمر أيضا في وقفته عند آية الكرسي: «وفي قوله (وَسِعَ كُرْسِيُّهُ) ... أن كرسيه لم يضق عن السموات والأرض لبسطته وسعته، وما هو إلا تصوير لعظمته وتخييل فقط، ولا كرسي ثمة ولا قعود، ولا قاعد، كقوله: (...) وَالْأَرْضُ جَمِيعًا قَبْضَتُهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ وَالسَّمَاوَاتُ مَطْوِيَّاتٌ بِيَمِينِهِ... (الزمر: 67) من غير تصور قبضه وطى ويمين، وإنما هو تخييل لعظمته شأنه، وتمثيل حسي»⁽⁴⁶⁾.

ولما كان بصدد تفسير آيات من سورة آل عمران أورد حديثا روي عن النبي - صلى الله عليه وسلم - جاء فيه: (ما من مولود يولد إلا والشيطان يمسّه حين يولد فيستهل 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»⁽⁴⁷⁾.

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، ولعل ذلك ما يبرّر استخدام الزمخشري لمصطلحات التخييل والتصوير والتمثيل وتطبيقها على الصور القرآنية⁽⁴⁸⁾. وهناك أمر لافت للانتباه لدى الزمخشري وهو تركيزه على الجانب البصري بمفرده في سياق رصد 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...⁽⁴⁹⁾

استنتج جابر عصفور جانبين متداخلين من خلال استخدام الزمخشري لتلك المصطلحات، يتصل أولهما بتقديم المعنوي المجرد من خلال الحسي، وهذا جانب يتحقّق بواسطة إحلال جملة من الصور الحسية في موضع جملة من المعاني المجردة، بقصد ترسيخها في مخيلة المتلقّي، أما الجانب الثاني فيتصل بما يسمى بالتشخيص، الذي يقوم على خلع الصفات البشرية على الأشياء الحية أو الجامدة، مادية أو معنوية⁽⁵⁰⁾.

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

وقد تفتّن أبو حيّان الأندلسي (ت. 745 هـ) لقيمة التصوير وأسرار بلاغته في القرآن الكريم، وما كان الأمر ليستقيم له لو لم يتكئ في جوانب من تفسيره على مذهب الزمخشري في فكرة التصوير، إذ راح يردّد أقواله على سبيل الاستئناس والتدعيم في

الطبيّة بالشجرة الطيّبة التي: (تُؤْتِي أَكْلَهَا كُلَّ حِينٍ بِإِذْنِ رَبِّهَا وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرُونَ) (إبراهيم: 25)؛ فرأى أن «في ضربها زيادة إفهام وتذكير، فإنه تصويرٌ للمعاني بصور المحسوسات»⁽⁵⁷⁾. وحينما توقّف عند قوله تعالى: (ضَرَبَ لَكُمْ مَثَلًا مِنْ أَنْفُسِكُمْ هَلْ لَكُمْ مِنْ مَا مَلَكَتْ أَيْمَانُكُمْ مِنْ شُرَكَاءَ فِي مَا رَزَقْتَكُمْ فَأَنْتُمْ فِيهِ سَوَاءٌ تَخَافُونَهُمْ كَخِيفَتِكُمْ أَنْفُسَكُمْ كَذَلِكَ نُفَصِّلُ الْآيَاتِ لِقَوْمٍ يَعْلَمُونَ) (الروم: 28)؛ راح يتحدث عن أهميّة ضرب الأمثال في القرآن الكريم قائلا: «(كذلك) أي مثل ذلك التّفصيل الواضح (تفصيل الآيات) أي نبينها ونوضحها لا تفصيلاً أدنى منه فإن التمثيل تصويرٌ للمعاني المعقولة بصورة المحسوس وإبراز لأوابد المدركات على هيئة المأنوس فيكون في غاية الإيضاح والبيان»⁽⁵⁸⁾.

فواضح أنّ أبا السعود ركّز أكثر ما ركّز في إشارته إلى مواضع التصوير على الجوانب المثليّة من الخطاب القرآني، مما يشي بقصدية وعيه لروح التشبيه بوصفه مظهراً تصويرياً، أو نوعاً من الأنواع البلاغيّة للصورة الفنيّة. ولئن لمسنا آثار صاحب الكشف بشكل مصرّح في البحر المحيط، فإن الأمر يكاد يلمح ضمناً ههنا، ولكن دون أن نقع على قرينة لفظيّة تفيد أنّ أبي السعود أفاد من الزمخشري.

ولا شكّ أخيراً في أنّ هؤلاء جميعاً - وإن اختلفت مناهجهم ومنطلقاتهم المعرفيّة النظرية وأدواتهم الإجرائيّة- أدركوا بعمق أنّ هذا الخطاب لا يزال يفترّ للعبون عن لائق ودرر تصويريّة ثرة وبديعة من شأنها أن تغري نهم الدارس للإقبال عل استكشافها وتجليها بحسّ تدوّقي ورؤيّة فنيّة جماليّة، بمنأى عن الهاجس النقدي الذي لا تسوغ المراهنة عليه في هذا المجال، فتضافرت جهودهم لتؤسّس نظريّة قراءة خاصّة ببلاغة الخطاب القرآني وأدبيته، تراعي في عمومها قداسته وخصوصيّة الإعجازيّة. وقد كان خليقاً بتلك الجهود أن تتقدح في همم الدارسين والعلماء المعاصرين ضرورة الالتفات إلى موضوع التصوير الفنيّ في الخطاب القرآني، إذ لا يزال مستمراً خلال عصرنا الحديث ضمن مجال الدراسات الفنيّة واللغويّة للقرآن الكريم،

الهوامش والإحالات

- 1- سيد قطب، التصوير الفنيّ في القرآن، دار الشروق، بيروت / القاهرة، (د.ط)، ص 36.
- 2- ينظر: المرجع نفسه، ص 37.
- 3- المرجع نفسه، ص 37.
- 4- ينظر: صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظريّة التصوير الفني عند سيد قطب، ص 33.
- 5- صلاح عبد الفتاح الخالدي، إعجاز القرآن البياني ودلائل مصدره الرياني، دار عمار، عمان، ط.1، 2000، ص 338.
- 6- ينظر: المرجع نفسه، ص 339.
- 7- صلاح الدين عبد التواب، الصورة الأدبيّة في القرآن الكريم، الشركة المصريّة العالميّة، لونغمان، ط.1، 1995، ص 43.
- 8- محمد قطب عبد العال، من جماليات التصوير في القرآن الكـ***ريم، ص 5.
- 9- ينظر: المرجع نفسه، ص 53.

كثير من المواضع القرآنيّة التي تستدعي الفكرة، حتى يعمّقها من الوجهة التطبيقية، لأنه أدرك قيمتها الفنيّة، ومن هنا راح أحياناً يكشف عن ملامح التصوير، ومن ذلك مثلاً ما ورد في بحر المحيط بشأن قوله تعالى: (ثُمَّ اسْتَوَى إِلَى السَّمَاءِ وَهِيَ دُخَانٌ فَقَالَ لَهَا وَلِلْأَرْضِ ائْنِيَا طَوْعاً أَوْ كَرْهاً قَالَتَا أَتَيْنَا طَائِعِينَ)، (فصلت: 11) «والغرض تصوير أثر قدرته في المقدورات لا غيره، من غير أن يحقق شيء من الخطاب والجواب»⁽⁵²⁾.

كما توخّى الصنيع نفسه حينما توقّف عند قوله تعالى: (يَوْمَ نَقُولُ لِحِمْلِهِمْ هَلْ أَتَيْنَا بِكَ مِنْ مَّزِيدٍ)، (ق: 30)؛ «وقيل: السؤال والجواب من باب التصوير الذي يثبت المعنى، أي حالها حال من لو نطق بالجواب لسأله لقال كذا، وهذا القول يظهِر أنها إذ ذاك لم تكن ملأى»⁽⁵³⁾. ولما أتى إلى قوله تعالى: (مَثَلِ الَّذِينَ يُنْفِقُونَ أَمْوَالَهُمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ كَمَثَلِ جَذَةٍ أَبَتْ سَبْعَ سُنَابِلٍ فِي كُلِّ سُنْبُلَةٍ مِثْرَةٌ جَذَةٌ وَاللَّهُ يُضَاعِفُ لِمَنْ يَشَاءُ وَاللَّهُ وَاسِعٌ عَلِيمٌ) (البقرة: 261)، وضع فكرة التصوير توضيحاً بيانياً، إذ قال: «ونسب الإنبات إلى الحبّة على سبيل المجاز، إذ كانت سبباً للإنبات، كما ينسب ذلك إلى الماء والأرض والمنبت هو الله، والمعنى: أن الحبّة خرج منها ساق، تشعب منها سبع شعب، في كل شعبة سنبلّة، في كل سنبلّة مائة حبّة، وهذا التمثيل تصوير للأضعاف كأنها ماثلة بين عيني الناظر...»⁽⁵⁴⁾. فلم تكن فكرة التصوير لتعزب عن فهمه الصادر عن منظور بياني.

يعكس إلحاح أبي حيّان على بعد التصوير الفنيّ في القرآن الذي لم يكن ليتعدّ المنظور البياني مدى تأثره بالفكرة كما استلهمها من اجتهاد الزمخشري التطبيقي، ومن هنا كان يُحيل إليه بشكل صريح غالباً كلّما اقتضت حاجة التفسير لترسيخ فهم التراكيب البلاغيّة، ومع ذلك لم يكن استقصاء مواطن التصوير همّة الأوحاد، بل عُرف الرجل أيضاً بحصافة تخريجاته القرآنيّة واللغويّة والنحويّة، مما يضارع حقيقة النظم - والتصوير أحد مظاهره - لدى الجرجاني الذي يجعله في توخّي معاني النحو وأحكامه⁽⁵⁵⁾.

وخليق بنا لدى سعيها لتقصّي طبيعة الاشتغال التراثي ببلاغة الصورة في الخطاب القرآني أن نتوقّف عند جهود أبي السعود (ت 951 هـ) الذي يعدّ من المفسّرين الذين اهتموا إلى الموضوع، فقد اصطنع مصطلح التصوير في متن تفسيره بشكل ينم عن إلمامه الواسع بقيمته البيانيّة، 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 الْأَعْمَى وَالْبَصِيرُ أَمْ هَلْ تَسْتَوِي الظُّلُمَاتُ وَالنُّورُ...) (الرعد: 16) قال: «(قُلْ) تصوير لأرائهم الركيكة بصورة المحسوس (هَلْ يَسْتَوِي الْأَعْمَى) الذي هو المشرك الجاهل بالعبادة ومستحقّها (وَالْبَصِيرُ) الذي هو الموحّد العالم بذلك أو الأول عبارة عن المعبود الغافل والثاني إشارة إلى المعبود العالم بكل شيء»⁽⁵⁶⁾.

وبالفهم نفسه نظر إلى المثل القرآني المتعلّق بتشبيه الكلمة

- 10- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 56.
- 11- ينظر: المصدر السابق، ص 57.
- 12- الجاحظ، الحيوان، ج 4، ص 273.
- 13- ينظر: مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 75.
- 14- ينظر: الطبري، جامع البيان في تأويل القرآن، تج. أحمد محمد شاكر، مؤسسة الرسالة، ط 1، 2000، ج 11، ص 230.
- 15- الكشاف، تج. عبد الرزاق المهدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ج 4، ص 86.
- 16- ينظر: مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 89.
- 17- ينظر: نذير حمدان، الظاهرة الجمالية في القرآن الكريم، دار المنارة، جدة، ط 1، 1991، ص 16.
- 18- ينظر: عيد سعد يونس، التصوير الجمالي في القرآن الكريم، عالم الكتب، القاهرة، ط 1، 2006، ص 130.
- 19- المرجع نفسه، ص 130.
- 20- ينظر: جبير صالح حمادي، التصوير الفني في القرآن الكريم، دراسة تحليلية، دار المختار، القاهرة، ط 1، 2007، ص 188.
- 21- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 15.
- 22- جابر عصفور، الصورة الفنية، ص 270.
- 23- ينظر: المرجع نفسه، ص 332.
- 24- ينظر: المرجع نفسه، ص 333.
- * كان هذا البيت محلّ جدل نقدي بين القدامى، فمنهم من عابه وعده من رديء الشعر، ومنهم من رأى خلاف ذلك. ينظر مثلاً للتوسع: ابن سنان، سر الفصاحة، ص 140، وابن الأثير، المثل السائر، ج 2، 152، والأمدي، الموازنة، تج. السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط 4، 1992، ج 1 / ص 277، 278.
- 25- بهاء الدين العاملي، الكشكول، ج 1، ص 274، والكوز إناء يُستخدم للاغتراف.
- 26- ينظر: عبد الإله الصائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية، القدامى وتحليل النص، المركز الثقافى العربى، بيروت/ الدار البيضاء، ط 1 / 1997، ص 15.
- 27- ينظر: الجاحظ، الحيوان، ج 6، ص 212.
- 28- ينظر: الرماني، رسالت 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، وينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية، ص 261.
- 28- الرماني، المصدر نفسه، ص 84.
- 29- ينظر: المصدر نفسه، ص 80.
- 30- ينظر: نفسه، ص 85.
- 31- الرماني، المصدر نفسه، ص 89.
- 32- ينظر: أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 243 وما بعدها.
- 34- ينظر: الباقلاني، إعجاز القرآن، تج. محمد شريف سكر، دار إحياء العلوم، بيروت، ط 3، 1994، ص 243.
- 35- المصدر نفسه، ص 345.
- 36- ينظر: نفسه، ص 333.
- 37- ينظر: نفسه، ص 336.
- 38- ابن سنان الخفاجي، سرّ الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، 1402هـ / 1982، ص 246.
- 39- ينظر: المصدر نفسه، ص 247.
- 40- ينظر: المصدر نفسه، ص 121.
- 41- ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية...، ص 265.
- 42- ينظر: جبير صالح حمادي، التصوير الفني في القرآن الكريم، دراسة تحليلية، ص 192.
- 43- الزمخشري، الكشاف، تج. عبد الرزاق المهدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ج 4، ص 392.
- 44- المصدر نفسه، ج 4، ص 145.
- 45- المصدر نفسه، ج 4، ص 337.
- 46- المصدر نفسه، ج 1، ص 328.
- 47- المصدر نفسه، ج 1، ص 385.
- 48- ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 265.
- 49- ينظر: المرجع نفسه، ص 270، 271.
- 50- ينظر: المرجع نفسه، ص 268.
- 51- ينظر مثلاً: أبو حيان، البحر المحيط، تج. عادل أحمد عبد الموجود وآخرون، دار الكتب العلمية، بيروت، 2001، ج 7، ص 422، ج 8، ص 74، ج 2، ص 290، ج 7، ص 159...
- 52- المصدر نفسه، ج 7، ص 466.
- 53- المصدر نفسه، ج 8، ص 126.
- 54- المصدر نفسه، ج 2، ص 315.
- 55- ينظر: الجرجاني، دلائل الإعجاز، ينظر مثلاً: ص 127، و ص 132، و ص 416.
- 56- أبو السعود، إرشاد العقل السليم إلى مزايا القرآن الكريم، دار إحياء التراث العربي، بيروت، (د.ت.ط.) ج 5، ص 13.
- 57- المصدر نفسه، ج 5، ص 44.
- 58- المصدر نفسه، ج 7، ص 59.