الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة غرداية

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

جمالية تلقي الصورة الفنية في النص القرآني

بين البلاغة التراثية والمناهج النقدية المعاصرة

الزمخشري وسيد قطب أنموذجا

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه علوم تخصص: الأدب العربي قديما وحديثا

إعداد الطالب: علي موسى وعلي

لجنة المناقشة:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة	المؤسسة	الصفة
.1	د. طاهر براهيمي	أستاذ التعليم العالي	جامعة غرداية	رئيسا
.2	د. بوعلام بوعامر	أستاذ التعليم العالي	جامعة غرداية	مشرفا ومقررا
.3	د. بشير مولاي لخضر	أستاذ التعليم العالي	جامعة غرداية	مناقشا
.4	د. عبد العليم بوفاتح	أستاذ التعليم العالي	جامعة الأغواط	مناقشا
.5	د. عبد الحميد هيمة	أستاذ التعليم العالي	جامعة ورقلة	مناقشا
.6	د. بلقاسم مالكية	أستاذ التعليم العالي	المدرسة العليا للأساتذة ورقلة	مناقشا

الموسم الدراسي: 1443هـ/ 2022م 2023م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة غرداية

كلية: الآداب واللغات **قسم: اللغة والأدب العربي**

جمالية تلقي الصورة الفنية في النص القرآني

بين البلاغة التراثية والمناهج النقدية المعاصرة

الزمخشري وسيد قطب أنموذجا

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه علوم تخصص: الأدب العربي قديما وحديثا

إعداد الطالب: علي موسى وعلي

لجنة المناقشة:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة	المؤسسة	الصفة
7.	د. طاهر براهيمي	أستاذ التعليم العالي	جامعة غرداية	رئيسا
8.	د. بوعلام بوعامر	أستاذ التعليم العالي	جامعة غرداية	مشرفا ومقررا
9.	د. بشير مولاي لخضر	أستاذ التعليم العالي	جامعة غرداية	مناقشا
10.	د. عبد العليم بوفاتح	أستاذ التعليم العالي	جامعة الأغواط	مناقشا
11.	د. عبد الحميد هيمة	أستاذ التعليم العالي	جامعة ورقلة	مناقشا
12.	د. بلقاسم مالكية	أستاذ التعليم العالي	المدرسة العليا للأساتذة ورقلة	مناقشا

الموسم الدراسي: 1443هـ/ 2021م 2022م

... شكر...

بعد واجب الحمد لله الذي كان تمام الدراسة واكتمال الجهد بفضله وتوفيقه وعونه ﷻ.

يأتي واجب الشكر والثناء لكل أولئك الذين كانوا سندا وعونا لي في مسيرة هذا البحث العلمي، وأوجه الشكر خاصة:

- إلى أستاذي الفاضل: بوعامر بوعلام الذي كان نعم الأستاذ المكوز والمشرف الموجه للباحث.
- إلى الأساتذة الكرام الذين تكفلوا بقراءة الأطروحة؛ لإثرائها بملاحظاتهم إصلاحا لنقائصها وشوائبها.
- إلى كل القائمين على قسم اللغة العربية وآدابها بهذه الصرح الجامعي؛ إدارة وأساتذة وموظفين ممن كان يسعى مشروع "مدرسة الدكتوراه" التي انتمينا إليها، وسهر لتوفير الإمكانيات العلمية.
- إلى إدارة مؤسسة الشيخ عمي سعيد الذين كانوا السند والداعم للثبات على الطريق حتى النهاية.
- إلى جنود الخفاء الذين وفروا لنا الإمكانيات والظروف المناسبة لخوض غمار البحث؛ مكتبة مؤسسة الشيخ عمي سعيد بغرداية، مركز البحث العلمي "تاغرما" بالنومرات، "دار الإمام" بالقرارة، مركز المستظهريز لمحضرة الشيخ باسعيد واعلي، بغرداية.

لكل هؤلاء أقول:

جزاكم الله خيرا، وأبقاكم ذخرا للأمة تنيرون طريقها بخدمة العلم وطلبته، وأعظم به شرفا.

... وإهداء ...

- إليك والدتي أهدي هذه الثمرة الزكية وأنت في عالم الأنفس المطمئنة، ثمرة علمٍ باركتها تربيتُك القويمة ودعواتُك الخالصة ونيتك الخيرة في ولدك ...
- وإليك والدي الكريم وقد تحملت لأجلي مشقات الحياة... أهدي عصارة فكري تقديرا وإحسانا.
- إليك أسرتي الصغيرة؛ زوجتي الكريمة وقد شملتني بالمودة والأنس وفلذات روحي؛ ابنتي باية، وابنايَ عبد النور ومحمد... قاسمتموني أعباء الدراسة بالمودة والصبر الجميل على انشغالي أياما طوالا.
- إلى عائلتي الكبيرة وكل أقربائي وخلاني الذين كان البحث سببا في بعدي وانشغالي عن وصالهم ورغم ذلك شجعوني بالكلمة الطيبة وزودوني بالدعاء الجميل.
- إلى كل محب القرآن الكريم... طموح إلى صياغة حضارتنا من جديد.

أهدي هذا العمل المتواضع داعيا ربي أن ينفع به كل من قرأه

معلومات التوثيق والأرشفة:

1- العنوان:

جمالية تلقي الصورة الفنية في النص القرآني

بين البلاغة التراثية والمناهج النقدية المعاصرة

الزمخشري وسيد قطب أنموذجا

2- جدول التصويبات:

الصفحة	السطر	بدلا من	اقرأ
.....	.....	.....	.....
.....	.....	.....	.....
.....	.....	.....	.....
.....	.....	.....	.....
.....	.....	.....	.....
.....	.....	.....	.....
.....	.....	.....	.....
.....	.....	.....	.....
.....	.....	.....	.....
.....	.....	.....	.....

3- لوحة الاختصارات المستعملة في البحث:

الاختصارات المستعملة في الأطروحة:			
ع/ عدد.	ج/ الجزء.	ط/ طبعة	ص/ الصفحة.
تر/ ترجمة.	تح/ تحقيق.		

• ملخص الدراسة:

«تعالج الدرلســـة جماليات التلقي في مراحلها التي تناولت الإعجاز التصـــويري في النص القرآني بعدما أصـــبح فكرة وثقافة موروثة أكثر منه تأثرا قلبيا وشـــعورا، وذلك من خلال أهم عنصـــر جمالي في التعبير هو "الصـــورة الفنية"، اعتمد الباحث على المفاهيم الجمالية المعاصـــرة في نظرية "القراءة" و"جمالية التلقي"، للنظر إلى آفاق استقبال الصورة الفنية بين مدرستين رائدتين؛ الأولى هي "البلاغة التراثية" ممثلة بأعمال "الزمخشري" في تفســـير (الكشـــاف)، والثانية هي "النقد المعاصـــر" ممثلة بأعمال "ســـيد قطب" في كتابيه (الصـــدق الفني) و(في ظلال القرآن).. وغيرهما.

واتضح في النتائج التطبيقية أن "الزمخشري" و"سيد" أفقان متصلان متكاملان في تلقي "الصورة القرآنية"، فالرجلان يشتركان في أصول المنهج؛ حيث كان المدخل الأساس للقراءة هو النص اعتمادا على طاقات اللغة وكنوزها، على المنحى الوصفي النصي والقراءة التفاعلية المباشرة.

كما تأكد أن "سيد قطب" قد اطلع على تجربة "الزمخشري" وأشاد بتفرده من بين كل المفسرين في الوقوف على بعض مواضع الجمال في التصوير القرآني، وأقر بتفرده من بين البلاغيين في إدراك التناسق النفسي في مستوى الفقرة القرآنية، لكن لم يبلغ "الزمخشري" ما بلغه "سيد" بنظريته التي تتمتع بكل أركان الوضوح والتناسق والجمال، فنظرية التصوير عند "سيد" جديدة من حيث شمولها واتساقها وتطبيقها على القرآن كاملا، ومسبوقة من حيث مكوناتها وجزئياتها الأولية.

وبعد التحديد الدقيق لأوجه الاتفاق والاختلاف بين القراءتين تبين أنهما حققا لحظتين ثقيلتين في تاريخ تلقي الصورة الفنية القرآنية باعتبار الصدى الواقعي والمسافة الجمالية التي أنجزاها والإضافة الفارقة في تاريخ المعرفة القرآنية تفسيرا وبلاغة فكانا بحق ثورة منهجية وجمالية، تجسد فارق تكامليا بنائيا لا تعارضيا إلغائيا، فهما يجسدان خطوتين متداوِلتين في مسار واحد، تتيحان للدارسين رسم نظرية موحدة لنظرية التصوير الفني في القرآن الكريم تتكون من ثلاثة أركان؛ الأول: هو دراسة الصورة في مستوى الدلالة اللغوية الجزئية للمفردات ونظم الجملة، وقد انفرد "الزمخشري" بهذا الركن. الثاني: هو دراسة الصورة في المستوى الفني الأدبي وهو الركن الذي يلتقي فيه (كشاف) الزمخشري بقراءة "سيد" بوقوفهما على شعب التصوير والتمثيل والتخييل والظلال الإيحائية والصور الكبرى. الثالث: هو الركن الوجداني الشعوري الذي يبرز قطب المتلقي ويتم دورة الحدث الجمالي الذي يتجلى إحساسا نفسيا ويرقى لأن يتلقى حقيقة إعجازية.

ومن هذين الأفقين يندمج أفق واحد هو نظرية التصوير الفني القرآنية بقطبيها الأساسين؛ قطب النص وقطب القارئ، وبمستوياتها الثلاثة؛ اللغوية والفنية والوجدانية، وبثلاثة أسس في منهج التلقي هي؛ النصية والوصفية والتذوقية».

- **الكلمات المفتاحية:** جمالية التلقي – الصورة الفنية – القرآن – الزمخشري – سيد قطب

لبحث عنوانه: «جمالية تلقي الصورة الفنية في النص القرآني، بين البلاغة التراثية والمناهج النقدية المعاصرة، الزمخشري وسيد قطب أنموذجا»

* * * * *

STUDY SUMMARY:

The study deals with the aesthetics of readings that dealt with the pictorial miraculousness in the Qur'anic text after the idea and culture became more inherited than heartily and sensationally affected. Through the most important aesthetic element of expression, "artistic image," the researcher relied on contemporary aesthetic concepts in the theory of "reading" and "receiving aesthetic," to look at the prospects of receiving the artistic image between two leading schools; The first is "Heritage Rhetoric," represented by the work of "El -Zumakhshari" in the interpretation of "El Kachaf", and the second is "Contemporary Criticism," represented by the works of "Sid Kotb" in his books "Artistic Honesty" and "In the Shadows of the Koran." And others, who, with their pioneering readings, embodied the artistic values of the Quranic image and its aesthetic effects in renewed form, formed two distinct prospects in the history of the ancient and recent aesthetics of the Koranic text.

KEYWORDS:

Aesthetic of Reception - Artistic Image - Quran - Zumkhashari - Syed Kotb

SEARCH ADDRESS

: The aesthetic of receiving the artistic image in the Quranic text, between rhetoric heritage and contemporary critical methodology, Zumkhashari and Syed Kotb Model

مقدمة:

بسم الله الرحمن الرحيم، والصلاة والسلام على الحبيب المصطفى وآله وصحبه وتابعيه.

تقديم الموضوع:

إذا تتبع المرء مشهد تلقي النص القرآني في الفضاءات الأدبية والثقافية المعاصرة؛ يجد –إلا قليلا– قراءتين متباينتين تتجاذبانه؛ قراءة تتسع بالنص وتفكك منظومته اللغوية ومقاصده الوجدانية، وقراءة تضيّق النص وتحصره في القراءات التاريخية القديمة، وبين هذا وذاك يراود عشاقَ القراءة الجادّة إحساس بضرورة الخوض والبحث عن نظرية مؤهّلة لمقاربة نصية للمتن القرآني بحيث لا تدّعي إغلاق دلالته وحصرها، ولا تتعسّف في قراءته بأدوات مفتوحة مبلورة من خارج المعطى النصي.

ومن زاوية أخرى فإن النص القرآني ليس لونا أدبيا، فهو يقوم على الغرض الديني المحض، لكنه اتخذ الأدوات الأدبية والجمال الفني أداة مقصودة للوصول إلى وجدان المتلقي، لكن المشهد العام غالبا ما يرتكز على قراءة أحادية؛ فالقراءات التفسيرية اقتصرت –إلا قليلا– على الغرض الديني وهو توثيق معاني النص ودلالتها بطريقة تعليمية تغفل الجانب التأثيري في المتلقي، أما القراءات الأكاديمية فالتزمت الأداة الأدبية ملتزمة بالقراءة الفنية الشكلية غالبا، وبين هذه وتلك بقيت حلقة الوصل بين النص والمتلقي فارغة ولم يتم تفعيل الحس الجمالي لدى القارئ ليمتعَهُ الحوار مع نصه الديني. ومما يستوقف فكر الباحث أن يرى في عامة المجتمع المؤمن بالنص القرآني جمهورا يتصورون –من جهة– أنه نص يحوز أعلى درجات الجمال والإعجاز حتى غير قلوبا ومجتمعا كان يتفاعل مع بيانه، ثم –من جهة أخرى– هم يقرؤونه قراءة حرفية تعبدية تفتقد الذوق والتأثر المطلوب.

وغدا من الأهمية أن يبحث المتلقي عن جمال هذا "النص المعجز" في عصر أصبح "الإعجاز" حقيقة ثقافية مأثورة في الكتب لا حقيقة روحية يجرّبها الوجدان، وأن يسعى الناقد المعاصر للبحث عن مفتاح لتنمية الملكة الذوقية والحس الجمالي في جمهور القراء والمتلقين ليكونوا أكثر انفعالا وفاعلية مع "النص القرآني"، خاصة وأن هذا النص هو الأقرب إلى قرائه حسا ومعنى؛ يلازمهم في الدور والمساجد وفي الجيوب والنقالات، وهو المرجع الوجداني الذي تبقى قراءته ممارسة يومية في مختلف الطبقات على السواء.

والقارئ النوعي هو الذي يجسد بقراءته قيمة هذا النص ومكامن القدرة والإبداع فيه ويكون تذوّقه وتجاوبه مظهر إعجازه وهدايته، فالاستجابات النوعية التي تحققت للنص القرآني عبر التاريخ جسدت بنفسها البعد الجمالي لهذا النص الخالد الحيّ.

مجال الدراسة:

إذن؛ فالمسألة ترتبط باستقبال القارئ ونوعية استجابته لنص القرآن، وبظاهرة التفاعل بين العوامل النصية والشخصية في نتاجيّة الأثر، لذا كان المدخل المناسب الذي اخترناه لمقاربة هذه المسألة هو نظريات القراءة والتلقي المعاصرة، خاصة نظرية (جمالية التلقي) التي تختص في قراءةِ القراءات الفعلية للنصوص بالتركيز على قيمتها الجمالية بما تضيفه للنص المقروء من آفاق جديدة غير مسبوقة في قراءة أخرى، ولحصر فضاء البحث والتقّيد بالتخصص الأدبي فقد اعتمدنا المنحى التطبيقي على قراءات أدبية في عينة فنية؛ أما العينة فهي (الصورة الفنية)، وأما القراءة الأدبية فهي في أنموذجين؛ أولهما قديم هو المفسّر "محمود الزمخشري" أنموذجا للرؤية البلاغية التراثية، وثانيهما جديد هو الناقد "سيد قطب" أنموذجا للرؤية النقدية المعاصرة، وللمسافة التاريخية بين الرجلين أهمية في توسيع إطار الرصد الجمالي لمسار النص القرآني.

أما البلاغة العربية فقد سبقت إلى مقاربة جماليات النص القرآني في إطار سؤال الإعجاز، وتزودت بأدوات نصّية متطورة تنهل من خصوصية النص المعجز، ولم يسبق لنص أن استفز الذائقة العربية ودفعها إلى تأسيس قواعد متماسكة في التلقي الفني الصّرف قبل القرآن الكريم، فالمطلوب من القراءة المعاصرة أن تبحث وتكشف عن الفاعلية الجمالية والحوار الحميم الذي جرى بين المتلقي البلاغي والصورة القرآنية، خاصة وقد ساد التصور القائل إن بلاغتنا العربية سليلة المنطق الفلسفي الذي قوّلبها وجمّدها.

وأما "سيد قطب" فقد قدم بين يدي النقد المعاصر كتاب (التصوير الفني في القرآن الكريم) وأسس به نظرية متكاملة رائدة في مجالها، وقد صنعت جدلا بين الدارسين لما فيها من كشف واستبطان وكسر لأفق التوقّع، وما أحوج نظريته اليوم إلى قراءة وفق الرؤية المعاصرة في علم الجمال الفني ونظريات التلقي لتصاغ على المنطق العصري ولا تقف في حدود مبدعها الأول، وإن الاستثمار في دراسة "سيد" التصويرية وتطبيقاته في (الظلال) قد يحيي فكرة الإعجاز عمليا ويُحيّنها علميا.

وبهذا تكون الدراسة منتمية إلى حقل النقد المعاصر أساسا، وتمتد في تطبيقاتها إلى حقول أخرى هي؛ البلاغة العربية، والنقد القديم، والنقد الحديث، كما تتقاطع مع المناهج التفسيرية والقراءات الأدبية للقرآن الكريم، وهي في الأخير "قراءة جمالية في قراءتين".

إشكالية الدراسة:

كيف تلقى "الزمخشري" بقراءاته البلاغية و"سيد قطب" بقراءاته الأدبية الصورة الفنية القرآنية؟ وما موقع الأنموذجين من مفاهيم جماليات التلقي؟

وتتفرع من هذه الإشكالية أسئلة متفرعة:

- ما هي نوعية القارئ وكفاءاته التي تمثَّلَتْها كل من الشخصيتين؟
- ما هي المعالم التي تجسد نوعية القراءتين في مقاربة الصورة الفنية القرآنية؟
- ما هي المسافة الجمالية بين كل قراءة وسياقها التاريخي؟ ثم بين القراءتين المدروستين؟
- هل يمكن استخلاص أسس لنظرية تلقي النص القرآني من خلال أنموذج "الزمخشري" و"سيد"؟

الفرضية المطروحة:

إذا كان (القرآن) –المسمّى على فعل القراءة– كتابا فيه الثابت المقدّس عبر الزمان وفيه المتغيّر الذي يبقى به مفتوحا للفهم البشري وتجدد القراءة، وإذا كانت "الصورة" هي أبرز بؤر الانفتاح النصي والتلقي التأويلي والجاذبية الذوقية؛ فالمفترض أن كلتا القراءتين –البلاغية التراثية والنقدية المعاصرة– ستصطدم بآفاق جديدة غير متوقعة في ذخيرة التصوير القرآني، وستكون لكل من القراءتين إضافات نوعية تجسد الأثر الجمالي المطلوب، لأن الجمال القرآني وإعجازه متوقفان على قدرة النص على تنشيط القارئ الكفء في عصره وتحويله من العمل الاستهلاكي إلى فاعلية منتجة ذات كشف ونقب.

وإضافة إلى الأهمية الواقعية لطبيعة الموضوع وأبعاده الذوقية والوجدانية؛ فإن هناك أهمية أكاديمية تتحقق بإسهام الدراسة في صياغة تراث أدبائنا ونقادنا وإبراز قيمته الحقيقية بنظرة جادة مجدّدة، وإعادة فحصه وفهمه بأدوات وصفية محايدة، متخذين من المنهج الوصفي –بدل المعياري– ومن الالتفات إلى قطب (المتلقي) منهج إنصاف وتفهم للإضافات التي أبدعها المتلقون الأسبقون، وهي آفاق قديمة حيّة وجهود موصولة، لكن ترسبت عليها التصنيفات التقليدية والأحكام الجاهزة فلم تتغير صورتها الذهنية في الأجيال رغم تغير العصر، إلا قليلا.

الخطة المتبعة في الدراسة:

بعد هذه المقدمة خُصص الفصل التمهيدي لعرض مفاهيم جمالية التلقي ونظرية القارئ ومصطلحاتها، للتأكد من سلامة تطبيقاتها على خصوصية النص القرآني وفق مبدأ الانسجام، وليستصحبها القارئ أثناء قراءته لهذه الدراسة، ثم بنينا صلب الدراسة التطبيقية على بابين يشملان تسعة فصول:

فأما الباب الأول فهو لدراسة القراءة البلاغية عند "الزمخشري"؛ في الفصل الأول استقراءات جمالية في البلاغة التراثية من خلال ما أنجزه "المعتزلة" و"الجرجاني" باعتبارهما الأفق الذي تسلّمه "الزمخشري"، ثم تدرج الاستقراء إلى بلاغة "الزمخشري" وقوفا على كفاءاته "قارئا متلقيا"، ثم ريادته في التفسير البلاغي وإحياء نظرية النظم، وسكّه للمنحى الوصفي النصي للبلاغة القرآنية، ثم الأثر والصدى العلمي الخالد لهذه القراءة. وفي الفصل الثاني استقراء وبناء لمفاهيم أساسية من (الكشاف) هي؛ مفهوم (البيان) وعلاقته بالتصوير البياني

وقضاياه الفنية، ومفهوم (الرمز) و(الإيحاء) وارتباطهما ببلاغة "الزمخشري" فكرا وتطبيقا وأثرهما في مقاربة لقاعدة التصوير الفني، ومفهوم (الصورة) و(التصوير) لغة واصطلاحا في نصوصه للكشف عن هويتها وعناصرها ومستوياتها في تطبيقاته. وتضمن الفصل الثالث قراءة تحليلية لمنهجه اللغوي البياني في قراءة الصيغ اللغوية التراثية وهي؛ التشبيه والكناية والمجازات الثلاثة؛ الاستعارة والمجاز اللغوي المرسل والمجاز الإسنادي أو العقلي، للوصول إلى مستوى التفاعل والإنتاج من خلال البحث عن الرؤية الخاصة والاجتهادات الذاتية والكشوفات الجديدة التي تفرد بها، والكشف عن الأبعاد الجمالية في تحليله وتأويله لهذه الصيغ اللغوية وقرائنها ودلالاتها، والبحث عن معالم القراءة النصية التي تحقق الانسجام النسقي وتماسك البناء النصي. ويعقبه الفصل الرابع بقراءة تحليلية لمنهجه الفني في تلقي الصورة القرآنية للكشف عن القيم الفنية والأدبية عنده، من خلال الوقوف على الأنماط البيانية من تمثيل وتخييل، وغير البيانية من تصوير بالكلمة المفردة، وبالظلال، وبالمشاهد والأحداث، والتركيز على الأبعاد الجمالية في قراءته للمعاني وتفاعله التأويلي، ومدى اقتحام اللامتوقع وتجاوز الأطر السائدة، وتسخير الذوق الذاتي وتثوير الأبعاد النفسية والخيالية، ومن خلالها نستنبط المسافة الجمالية للمنهج والأفق الذي رسخه "الزمخشري" في تاريخ نظرية "التصوير" القرآنية وما تركه ذخيرة للمتأخرين بعده.

وأما الباب الثاني فيتدرج إلى القراءة المعاصرة للصورة عند "سيد" قطب"، كان الفصل الأول مقدمات أساسية؛ فيها تقديم "سيد" قارئا فعليا بالإبانة عن كفاءاته الفطرية والمكتسبة في التلقي، وعن رؤيته النقدية لفعل القراءة ونقد النصوص، ثم توصيف تجربته الخاصة في تلقي النص القرآني ورؤيته لتاريخ التلقي الجمالي لمسألة الإعجاز وسعيه لتأسيس منهج جديد في تلقي القرآن الكريم. وكان الفصل الثاني عرضا تحليليا لهوية نظرية التصوير القرآني عند "سيد" من صدمة اكتشافها إلى تصميم مفاهيمها والبرهنة على صحة أسسها متمثلة في أصالتها التعبيرية وشمولها الموضوعي. أما الفصل الثالث فقد كان قراءة في القراءة الفنية عند "سيد"، بتحليل منحاه الفني الجمالي في تلقي التصوير القرآني منهجا واصطلاحا، وكشف تجديده في صياغة المفردات في أنماط وعناصر ومقاييس خالصة مستقاة من فنون الرسم والتصوير والموسيقى، مثل؛ التجسيم والتخييل، والحركة والحوار والإيقاع، والإيحاء والتناسق.. ودورها في إدراك الخصوصية الجمالية والأبعاد الإعجازية للصورة القرآنية دون غيرها. وأما الفصل الرابع فتضمن قراءة جمالية لمنهج "سيد" في تلقّي الموضوعات القرآنية المصورة للكشف عن جدلية التفاعل بين الفني والديني، بالوقوف في مسعى "سيد" إلى بناء فلسفة معرفية قرآنية جديدة اعتمادا على الحقول الموضوعية للتصوير مثل؛ القصة القرآنية، ومشاهد القيامة، والنماذج الإنسانية. ثم رُصد منهجُه في تأويل التصوير الرمزي في مواضيع الغيب والإلهيات والقصص بين المقتضى الفني والغرض الديني، انتهاء بالتأمل الجمالي في رؤيته إلى الوظيفة الوجدانية للصورة القرآنية وأبعادها التأثرية بين المؤثر الفني والمؤثر

النفسي وعلاقتها بإحساس الإعجاز. انتهى الفصل بتحديد المسافة الجمالية والأفق المستجد بنظرية "التصوير" ومنهج الظلال، ثم تحديد العلاقة بين أفقي "سيد" و"الزمخشري" تكاملا وانفصالا.

وللمسايرة المنهجية لخطوات البحث ومعالجة الإشكالية ومقاربة الفرضية المطروحة اعتمدت الدراسة على المنهج العلمي (الاستقرائي) أساسا لاستخلاص المعالم الجمالية في أعمال الرجلين ومقولاتهم، ومن ورائه كان الاعتماد على أدوات؛ الوصف والتحليل والمقارنة،ـف(الوصف) لاستقراء الآراء والنصوص والمصطلحات، و(التحليل) لاكتشاف مستويات القراءة والنسق المنهجي العام الذي يقف وراء فاعلية التلقي المعرفي والتذوقي، و(المقارنة) لقياس المسافة الجمالية للقراءتين ومدى إسهامهما في بناء الآفاق التاريخية المتجدّدة في تلقي الصورة القرآنية وإظهار إعجازه.

حالة الموضوع في الدراسات السابقة:

لم تخل الساحة النقدية من دراسات سابقة كانت رافدا هاما لهذه الدراسة الجديدة، ويمكن تقسيمها إلى أصناف؛ صنف درس الصورة الأدبية أو الصورة القرآنية وهي دراسات كافية في عمقها وشمولها وقد تزود الباحث من المفاهيم العامة فيها، وأهمها؛ دراسة "جابر عصفور" بعنوان «الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي»، ودراسة "مصطفى ناصف" بعنوان «الصورة الأدبية»، ودراسة "عبد التواب صلاح الدين" بعنوان «الصورة الأدبية في القرآن الكريم». وصنف ثانٍ اختص بدراسة بلاغة "الزمخشري" بصورتها العامة ويأتي في الدرجة الأولى كتاب "محمد محمد أبو موسى" بعنوان «البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري وأثرها في الدراسات البلاغية»، ثم دراسة "مصطفى الصاوي الجويني" بعنوان «منهج الزمخشري في تفسير القرآن وبيان إعجازه» وكلا الدارسين أحسنا في وصف مدرسة "الزمخشري" البلاغية والتفسيرية. وصنف ثالث اختص بدراسة أعمال "سيد قطب" ولقد نال السيد "صلاح الخالدي" الريادة والإحاطة في عدة أعمال منها نظريته في التصوير القرآني من خلال كتابه «نظرية التصوير الفني عند سيد قطب».

ولقد كانت النتائج التي حققتها هذه الدراسات وغيرها لبنات ومقدمات هامة انطلقت منها هذه الدراسة لتحقق أهدافا تفصيلية أخرى وقراءات أعمق للاتجاه الجمالي وهو مجال معرفي دقيق وجديد.

فهذه الدراسة –بين أيدينا– ترمي إلى أهداف لم تشملها تلك الدراسات السابقة إلا في تقاطعات جزئية وأفكار أولية، فالدراسات السابقة لجهود "الزمخشري" و"سيد" قطب" توقفت عند العمل الوصفي والاستقراء الداخلي للآراء التي توصلا إليها، وتنقصها الرؤية الخارجية الفوقية إلى منهج التلقي وأدوات القراءة التي تقف وراء تلك النتائج والتي كانت سببا في إنجاز المسافة الإبداعية التي أضافاها في تاريخ قراءة الصورة القرآنية، لأن المنهج هو علة النتائج الجمالية.

من هنا تأتي القيمة المضافة في هذه الدراسة؛ حيث هي الأولى في درس التصوير عند "الزمخشري" كدراسة متخصصة وشاملة، وهي الأولى في توظيف المقياس الجمالي الذي يدرس قراءة "الصورة القرآنية" في بعديها العمودي والأفقي ثم قياس لحظتها التاريخية والمسافة التي أبدعتها، وهي الأولى في تحليل ظاهرة القراءة نفسها بدل استعراض مقولاتها الجزئية، ونحسب أن موضوع التصوير القرآني يطرح لأول مرة من مدخل النظرية المعاصرة (جمالية التلقي)ـلـ"هانس روبرت ياوس"، و(نظرية القارئ)ـلـ"فولفغانغ إيزر"، وستكون هي الخيط الذي يرقّع الرتق الحاصل بين التراث والعصر، وهي القارئ الذكي الذي يلتقط أصواتا غائبة لم تكن الآلة القديمة تفك شفراتها.

ولقد كان البحث خاليا من عقبات تعرقل مسيرته بحمد الله، أما الصعوبة الكبيرة فكانت في تشعب حيثيات البحث؛ إذ تمتد آفاقه الموضوعية إلى ثلاثة حقول كبيرة هي النقد والبلاغة والتفسير، كما تتسع طبيعته المنهجية للاسترجاع التاريخي واستقصاء الآفاق السابقة، ثم اللاحقة، باعتبارها ضرورة في طبيعة بحث المسافات الجمالية والآفاق المتكونة تداخلا وتمايزا، وهو عبء منهجي كان سببا في طول فترة البحث.

هذا وإن أكبر ميراث لهذه الأمة هو كتابها الأول "القرآن الكريم"، والذي نتمنى أن تكون هذه الدراسة إضافة نوعية على جهود سابقينا لتقريب جماليات هذا "النص" إلى الذوق المعاصِر، ولتقريب الذوق المعاصر إلى هذا النص، توخيا للتوازن بين طرف يميّع قراءة النص المقدّس ويختزله في القراءة الثقافية، وطرف يحتكر قراءة النص لذاته ويحصره في المقولات الموروثة.

✍ الطالب: علي موسى وعلي

2022/06/14

التمهيد:

مفاهيم نظرية (التلقي) وتطبيقاتها القرآنية

المبحث الأول:

مفاهيم جمالية التلقي ونظرية القارئ

المطلب الأول: نشوء نظرية (القراءة والتلقي)

في منتصف القرن العشرين بدأت الثورة على المناهج النصية التي همشت دور (القارئ) وعجزت عن الحضانة الشاملة لقضايا (النص)، بالموازاة مع الثورة ضد تحكم السياسة في المشهد الأدبي خاصة في (آسيا و(أوروبا الشرقية) وبالذات (ألمانيا) التي علشت هذا الصراع فكانت الوطن الأول لـ(نظرية الاستقبال) (Recepion theroy) كحركة نقدية تختص بالاهتمام بشأن (القارئ).

(الاستقبال) أو (القراءة) أو (التلقي) كلها مصطلحات لنظرية واحدة[1]، وهي فرع من الدراسات الأدبية الحديثة، تبلورت مفاهيمها النظرية والإجرائية في أواخر الستينات بمدرسة "كونسطانس" الألمانية على يد للنلقدين "هانز روبرت ياوس" Hans Robert Jauss، وزميله "فولفغانغ إيزر" wolfgang Iser، ثم انتعشت وانتشرت خلال الثمانينات، وتندرج ضمن نقد "ما بعد البنيوية"[2]، وهي سابقة لـ(التفكيكية) و(ما بعد الحداثة). وتهتم نظرية التلقي بلحظات اتصال العمل الأدبي بقرائه والطرق التي لستقبلوه بها، فإذا كان موضوع (النقد الأدبي) هو العمل الأدبي، فإن موضوع نظرية التلقي هو كيفية تلقيه وقراءته، فهي (قراءة للقراءة) وليست قراءة للنص الإبداعي. وتتفرع إلى منهجين:

- يُعنى المنهج الأول بعلم (جمالية التلقي) (Recepionsàsthetik) ويمثله "ياوس" الذي من خلال تجربته في (تاريخ الأدب) شكّل هذه النظرية بمحاضرة ألقاها سنة 1968م بعنوان: جمالية التلقي، تتضمن دعوة إلى منهج لدراسة الأبعاد التاريخية للتلقي في الأدب، فجمالية التلقي تعنى بالاستقبال العمودي، أي آفاق القراءات الماضية في أزمنتها المتتالية وعلاقة تلك الآفاق بالأفق الحاضر.
- ويعنى المنهج الثاني بنظرية "القارئ الضمني" ويمثله "إيزر" حيث نشرها عام 1976م، وفيها توجّه بالاهتمام إلى تحليل أثر قراءة النص على الفرد، ينطلق في ذلك على أن القارئ هو الغاية الكامنة في نيّة المؤلف قبل الشروع في الكتابة، فهي تُعنَى بالاستقبال الأفقي، أي طبيعة القراءة والتفاعل بين القارئ والنص، بغض النظر عن الموقع التاريخي للقراءة[3].

---

1 – سنتقيد بمصطلح (التلقي) توافقا مع بعض المترجمين الذين فضلوه لقربه من سياق (القراءة) أكثر من مصطلح (الاستقبال)، ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، تر: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر، ط 01، 2000م، ص 25.

2 – ينظر: عز الدين حسن البنا، قراءة الآخر قراءة الأنا نظرية التلقي وتطبيقاتها، قصور الثقافة، مصر، ط 01، 2008م ص 25- 26.

3 – ينظر: سحلول حسن مصطفى، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، ص 10. وينظر: هذيلي علي حسن، «التلقي بين ياوس وآيزر» (مقال)، مجلة دواة، كلية الآداب، جامعة ذي قار، العراق، دون ع، ص 155. وإضافة إلى ما أوردناه من مصادر لهذه النظرية،

ويتفق المنهجان في الاهتمام بكيفية "لســـتقبال العمل الأدبي" يفترقان في بعض المفاهيم وزوايا النظر وبالدمج بينهما نقف عند إلى أهم المفاهيم والمرتكزات الجمالية للنظريتين.

* * * * *

المطلب الثاني: مفاهيم (جمالية التلقي)

- **تاريخ الأدب:**

أول وأهم ما لســتقطب اهتمام المنظّر "ياوس" هو العلاقة بين الأدب وتاريخه، إذ اقتنع بضــرورة الجمع بين النص وتاريخه الجمالي، وعدم عزل النص عن خبراته الجمالية الماضـــية، ففي مقاله "التغيّر في نماذج الدراسات الأدبية" عام 1969م، يدعو إلى إعادة قراءة جماليات تلقي الموروث الأدبي الغربي والتي تتجلى في ردود القراء وانفعالاتهم النفسـية والجمالية، وذلك لمعرفة الذوق السـائد والمقاييس الجمالية التي لستخدمت في القراءة عبر الحقب الأدبية والنقدية، فيقول إن النص الذي نقرأه لا يمكن فصـــله عن تاريخ لســـتقباله، وإن الأفق الذي يبدو فيه أولا ربما يكون مختلفا عن أفقنا أو جزءا منه، فالنص وسـيط بين الآفاق، وإذا كان أفقنا الحاضـر سـيتغيّر فإن طبيعة اندماج الآفاق تتعدّل[1]، وقد حرص في منهجه هذا على الحفاظ على موضـوعية التاريخ الأدبي وتقييم النصـــوص، من خلال تأكيده على ضـــرورة الأخذ بعين الاعتبار آفاق القراء المتوالية ابتداء من الأفق الأول أو القراءة الأولى التي استقبل بها النص حين ظهر[2].

ونســـجل هنا ملحظا هاما وهو أن "ياوس" لســـتطاع أن يعيد مدلول مصـــطلح (تاريخ الأدب) إلى مســـاره الصـــحيح بحيث يقصـــد به (تاريخ الخبرة الجمالية للنص) بعدما ســـاد المفهوم الخاطئ في ظل المنهج التاريخي الذي انشـــغل بتاريخ الســـياقات الخارجية للنص، كما نتصـــور أن جمالية التلقي هي أقرب إلى كونها نظرية وصـــفية من كونها نقدا جديدا ومنهجا بديلا، فهي تريد أن تســـتوعب مختلف الاســـتجابات التاريخية المؤثرة في جمهور القراء بمختلف آفاقهم ومناهجهم؛ تقليدية كانت أو حديثة، وهذه النظرة تكرّس حق تداول النّص الواحد للقراء والقراءات متعددة، لأن "الأدب" جدل وحوار وتفاعل بين الإنتاج والتلقي، فلا النص وحده فلا يمتلك حقيقة مستغنية عن اطلاع القراء.

فهناك أعلام ومصـادر تعتبر من اللبنات الأصـلية لها، أهمها؛ كتاب "فعل القراءة" لإيزر، وكتاب "تجلي الجميل" لهانس جيورج جادامر، وبعض محاضـرات "رومان إنجاردن" وأمبرتو إيكو" و"بول ريكور"... وغيرهم، أما في العالم العربي فأهم رواد النظرية نذكر: محمد مفتاح في كتابه "التلقي والتأويل"، وحميد الحمداني في كتابه "القراءة وتوليد الدلالة"، وعبد الفتاح كليطو في كتابيه "الحكاية والتأويل" و"الأدب والغرابة"...إلخ. ينظر: عز الدين حسن البنا، قراءة الآخر قراءة الأنا نظرية التلقي وتطبيقاتها، ص 102 - 105.

1 – ينظر: عبد الواحد محمود عباس، قراءة النص وجماليات التلقي، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط 01، 1417هـ 1996م، ص 30.

2 – ينظر: سحلول حسن مصطفى، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، ص 28.

- **أفق التوقع (Horizon of Expectations)**

قبل أن يتقدّم القارئ إلى النص ويمارس فعل القراءة فإنه قد امتلك رصـــيدا معرفيا وخبرة جمالية وتزوّد بأنواع وأشـــكال من النماذج الأدبية التي حصّـــلها خلال قراءاته الســـابق، ومن تجربته وتأثره بتلك النماذج المقروءة يتشكّل لديه تصور مسبق للأثر الذي يترقّبه من أي نص جديد، وهذا ما يسمى بـــ(أفق التوقع) أو (أفق الانتظار)، ويتكوّن أفق القارئ عند "ياوس" بثلاثة روافد: «الأول يكون من خلال المعايير المعهودة أو جماليات الجنس الأدبي الذائعة، والثاني يكون من خلال علاقاته الضـــمنية بالأعمال التي تتناول البيئة التاريخية الأدبية، والثالث يكون من خلال التعارض بين الخيالي والواقعي؛ بين الوظيفة الجمالية للغة ووظيفتها العملية...»[1]، ويمكن توضيح الروافد الثلاثة فيما يلي:

1- التجربة القبلية والمعايير السائدة في عصر القارئ عن النوع أو الجنس الذي ينتمي إليه النص المقروء.

2- علاقة النص بالأعمال السابقة والموجودة من نفس الجنس (التناصية)، من حيث الشكل والمضمون.

3- التقابل بين الخيال الفني للمبدع والخبرة الحياتية للقارئ، والحدود بين اللغة الأدبية ولغة التداول.

فأفق التوقع يبقى مجّرد حدس معلّق إلى أن تبدأ المحاورة والاتصـــال الفعليّ بين القارئ والنص حينها نكون لمام احتمالين؛ فإما أن يتماهى (أفق النصّ)[2] مع أفق للقارئ ويتوافق مع معاييره الفنية والجمالية ويؤكدها، وهو ما نجده في "الأعمال الكلاسيكية" التي تتقيد بقواعد الأجناس والأعمال الأدبية التي تعرفها، وإما أن يُخيَّب القارئ في توقعه حين يتلقّى نصّا جديدا لم يتطابق مع ظنونه التي توقعها في النص، وهذا يقع مع الأعمال الطليعيّة التي توصـــف "بالحداثة" إذ تُعَرِّض أفقَ القارئ وتوقُّعَه للتغيير أو حتى النّســـف[3]، وهذا الكســـر للســـائد يثير الخلاف والصـــراع عادة، إذ تغيظُ الجمهور المعاصـــر لها عادة وتجعله يرفضـــها إلى حين، وبالمقابل يستجيب لحداثتها القارئ الكفء الذي يتمتع بالفطنة وسرعة التعلم والتكيّف مع كل عمل جديد ونص طليعيّ، ويمتلك القدرة والقابلية لتطوير أدواته وآليات قراءته حتى يســـتوعب معطيات النص الحادثة، وهو ما ينطبق على "الروائع" التي تُحدث هذا الصـــدام مع الجمهور الأول مثل الخصـــومات الأدبية التي كان "أبو تمام" و"البحتري" و"المتنبي" أقطابها، أو طلائع قصـــيدة (التفعيلة)، أو "الخطاب القرآني" وصـــدمته في أدبيات العرب في الكلام... وبتقدم القراءات سيخلق هذا النصُّ جمهورَه الخاص خلقا. وهذه الأعمال الراقية هي التي تطور وســـائل القراءة والتلقي لدى الجمهور وتعيد تشـــكيل آفاقهم لتكون شـــاهدا بين عصـــر وآخر،

---

1 – روبرت هولب، نظرية التلقي، ص 106، نقلا عن: هانس روبرت ياوس، التاريخ الأدبي بوصفه تحديا لنظرية الأدب، ص 24.

2 – درس عبد الملك مرتاض مفهوم (أفق النص) بالتفصيل ويسميه (الحيز الأدبي). ينظر كتابه: نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، ط 2، 2010م، ص 295 وما بعدها.

3 – ينظر: مرتاض محمد، نظرية القراءة ومستوياتها بين القديم والحديث، دار هومه، الجزائر، 2015م، ص 17.

وحينها لا يكون لدى القراء والنقاد اللاحقين منفذ إلى النص فحسب، بل إلى الاستجابات المنشورة للقراء السابقين كذلك[1]، وهذا التداول الزمني والتراكم الجمالي هو الذي يوفر للنظرية الجمالية مجال النظر والتأمل والقياس.

- المسافة الجمالية:

المسافة الجمالية عند "ياوس" يقصد بها درجة "انزياح" "أفق النص" عن "أفق التوقّع" عند القارئ، ويربط "ياوس" "القيمة الجمالية" للنص بدرجة انزياحه عن النموذج السائد وتأسيسه للممكنات الجديدة، فالآثار الرائعة الرفيعة هي التي تحدث "الخيبة" و"الدّهشة" بتجاوز المألوف رغم تعرُّضها للرفض والإقصاء وعدم الاعتراف به في القراء الأوائل، لكن هذا الموقف السلبي لا يمثل مشكلة بالنسبة لـ"ياوس"[2]، فالجمالية تتضاءل في تلك النصوص التي تلبي رغبة القارئ وتكرّس النماذج الحاصلة التي تعَوَّد عليها، فتصبح حينذاك أعمالا عادية تصلح للاستهلاك فقط، كما تتضاءل حتى مع الأعمال الطليعية الرائدة إذ تتحول جدّتها بتلاحق الأجيال إلى شيء بديهي مألوف يدعى كلاسيكيا، ويصبح بذاته جزءا من الأفق السائد، والذي بدوره قد يتزحزح بواسطة عمل جديد أو قراءة جديدة[3].

ومما سبق نفهم أننا حينما نستطيع تحديد أفق التوقع من خلال تجاوب القراء وأحكام النقاد يمكننا حينها تحديد "المسافة الجمالية" وبالتالي تقرير المكانة الأدبية للنص المقروء.

* * * * *

المطلب الثالث: مفاهيم نظرية القارئ

- القارئ (المثالي) والقارئ (الفعلي):

هل القراءة فعل معرفي جماعي؟ أم هي نشاط ذاتي فردي؟ هل هناك قراءة "ممتازة" وأخرى "رديئة"؟ هل القراءة فعل "حرٌّ مطلق" أم هي مقيّدة بشروط النص؟ هل القراءة تمثل ذاتية "القارئ" أم تكشف ذاتية "الكاتب"؟ هذه الأسئلة الهامة توقظ الإحساس بواجب الاهتمام بفعل "القراءة" وهوية "القارئ".

إنّما خلق هذه المثنيات المتقابلة وما أفرزته من ثراء وتنافر في الوقت نفسه هو طبيعة "النص المكتوب"، فإذا كانت الكتابة تصون النصّ من الضّياع فإنها تفصل بين "الكاتب" و"القارئ" زمانا ومكانا وتكرس "التواصل المؤجَّل"؛ إنها تقطع الوشائج المتينة التي يحققها الحديث الشفوي بين الطرفين، فالكتابة

---

1 – عز الدين حسن البنا، قراءة الآخر قراءة الأنا نظرية التلقي وتطبيقاتها، ص 27.

2 – ينظر: عز الدين حسن البنا، قراءة الآخر قراءة الأنا نظرية التلقي وتطبيقاتها، ص 31.

3 – ينظر: جهلان محمد أحمد، ظاهرة القراءة وأثرها في فهم القرآن الكريم، رسالة ماجيستر، جامعة الجزائر، 2001م، ص 19.

تنزع من النص صفة العَرَضية وتحرّره من سياقه فيصبح "النص المكتوب" أبقى من السبب الذي أدى إلى إنتاجه، إذ ينفتح على العالم ويرتقي للشمولية، والكتابة تضع "النص" اليتيم في مواجهة مباشرة مع "القارئ" الغريب الذي يحمِلُ معه تجربته الخاصة ويحاور النصَّ من خلال ثقافته الفردية وقِيَم عصره الجديدة، وليس بين يدي القارئ حينها إلا الاعتماد على بنية النص ونسيجه الداخلي، إن "التواصل المؤجّل" يؤثر في تعدد القراءة[1].

وتخفيفا لحدة هذا الإشكال يطرح "إيزر" مفاهيم منها:

1. القارئ المثالي: إن الكاتب حين يكتب هو بالضرورة يقرأ، وحين ينتهي من الكتابة فإنه يمارس فعل القراءة لمراجعة ما كتب، ثم يتراجع عن عبارة أو يستبدل كلمة بأخرى، إنه يفعل ذلك خدمة لذلك القارئ الموجود في ذهنه وله قدرات وإمكانات كافية ليتعامل بها مع النص ويتحقق فيه التأثير الكامل، وذلك هو "القارئ الضمني" على لسان "إيزر"[2]، فالقارئ الضمني ليس له وجود واقعي، بل هو "النموذج المثالي" الذي هيّأه النص للقارئ الواقعي، وملامحه مبثوثة في أساليبه وإحالاته، فعلى القارئ أن يقتفي ظلاله للوصول إلى مقاصد النص.
2. القارئ الفعلي: هو ذلك للقارئ الحقيقي الواقعي للذي يتناول النص في لحظة زمنية معينة، وهو للذي تتعامل معه جمالية التلقي بوسائلها من خلال قراءته الفعلية للنّص، والتي تكون متاحة للدارسين لاحقا، وهو المنهج الذي سماه "إيزر" (نقد لستجابة القارئ) أي مناقشة طريقة تلقي القارئ والعوامل والمعطيات الموضوعية التي كيّفت استقباله للنص.

ورغم أن رواد النظرية يرفضون إمكانية التمييز بين القراءة الصحيحة والقراءة الخاطئة لأن ذلك التمييز شكل من الاعتراف بسلطة النص، فإنه من بديهيات النظرية وأصولها أن تتعامل مع قارئ ذي مواصفات محددة أهمها؛ أن يكون قارئا متحرّرا من الجبرية الثقافية، وليس معنى ذلك أن يتحرر القارئ من الضوابط الفنية الأدبية، ثانيها أن يكون القارئ مؤهلا في المستوى الثقافي وخصوبة التجربة وقوة الذاكرة، ثالثها أن يكون القارئ متفاعلا في قراءته لا مفسرا تقليديا يقف خارج النص[3]، لأن فعاليته تلك هي المادة التي توضع على محبر (نقد لستجابة المتلقي) كما يقول "جاك دريدا": «لا يمكن لأي قراءة أن تكون نهائية.. ولكنها مادة جديدة للمشرحة»[4].

---

1 – ينظر: سحلول حسن مصطفى، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، ص 22- 25.

2 – ينظر: هذيلي علي حسن، «التلقي بين ياوس وآيزر»، ص 157.

3 – ينظر: عبد الواحد محمود عباس، قراءة النص وجماليات التلقي، ص 20-22.

4 – الغذامي عبد الله، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط 04، 1998م، ص 59.

- **مستويات القراءة:**

ما هو المستوى الذي تستحق به القراءة الفعلية أن تكون مادة للاهتمام الجمالي؟ وهنا تطرح نظرية "القراءة" مستويات القراءة وأنواعها:

إن القراءة الجيّدة وجهد القارئ هو الذي يجسد (الأثر الجمالي) الذي حدّده "إيزر" وقدم فيه تصنيفا هاما لجمالية العمل الأدبي التي تتحدد في قطبين؛ (القطب الفني) وهو جهد المؤلف المتجسّد لغة وأسلوبا، و(القطب الجمالي) وهو جهد المتلقي المتجسد تفاعلا وإثراء للأثر الفني[1]، فانغماس القارئ في النّص مؤوّلا مجدّدا لقيمته متفطنا لخباياه هو للذي يبرز للجانب الجمالي في النص، وبالتالي فإن قراءة النص هي فاعلية وجدانية ولستجابة لأثر النص في القارئ، هذا الأثر الذي جذب اهتمام "دريدا" ليقدمه إلى الواجهة النقدية كمفهوم «يضاهي قواعد الصوتيم واعتباطية الإشارة، بل إنه مفهوم يعطي هذه القواعد قيمة مبدئية بأن يجعلها ذات جدوى فنّية، و(الأثر) هو القيمة الجمالية التي تجري وراءها كل النصوص ويتصيّدها كل قرّاء الأدب»[2] ف(الأثر الجمالي) هو الذي يصنع الفارق بين قراءات متباينة صنفها الدارسون بمصطلحات مختلفة لفظا متقاربة معنى، ويمكن اعتماد المصطلحات التي اعتمدها "تودوروف"، والتي ستفيدنا كثيرا في تحليل مستويات "قراءة النص القرآني" ومناهج تفسيره، وهي ثلاثة[3]:

– القراءة التوثيقية: تتعامل مع النص على أنه متكاملٌ لا يقبل الحذف ولا الإضافة، وتتوسّل بالشرح والتفسير فقط، فتقف على المعنى الظاهري وتشرحه معجميا بوضع كلمة مكان أخرى تجتزّ معناها، وهي قراءة سطحية تصلح للنصوص التقريرية كالمعاجم والعلميات والتقارير.

وهذه القراءة ذات طابع لستهلاكي، إذ تترك النص يتحدث في خطاب أحادي لا يقوم على المحاورة، فهي هادئة تلتزم بالخط الأفقي للنص، وتكتفي بمرافقة العرض دون مساءلة وإحساس وعمق، فهي نشاط عصبي فيزيولوجي ودلالي يقف في مستوى الإدراك الحسي لرموز الخط وتحويل تلك الرموز إلى عناصر ذات دلالة أوّلية، وعادة ما تكتفي بقراءة واحدة هي (الاستكشافية) كما يسميها "محمد مرتاض"[4]، وهي الأكثر شيوعا.

– القراءة الشاعريّة: –أو التأويلية– وهي ذات صفة تفاعلية، تنظر إلى النص على أنه خلية حيّة تتوالد وتتنامى داخليا، فهذه القراءة تزهد في السطح الراكد وتتّجه إلى باطن النص المشفّر بالأسرار والألغاز

---

1 – ينظر: وولفغانغ إيزر، الوقع الجمالي وآليات الواقع، ص 48، نقلا عن: مزاري شارف، جمالية التلقي في القرآن الكريم؛ أدبية الإيقاع الإعجازي نموذجا، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2009م، ص 164.

2 – الغذامي عبد الله، الخطيئة والتكفير، ص 55.

3 – ينظر: الغذامي عبد الله، الخطيئة والتكفير، ص 77. ناقلا عن: Scholes: Structuralism 143

4 – يصنف "محمد مرتاض" القراءة إلى ثلاثة مستويات متتالية؛ استكشافية – نظرية – نقدية. ينظر كتابه: نظرية القراءة، ص 15، 16.

الغائرة فتستخرج منه ما هو جديد لا يظهر بالقراءة السطحية، من خلال تتبع إشارات النص وإنارة الأماكن المظلمة، وتحويل نقاط الإثارة إلى أسئلة يتكفّل القارئ ذاتيا بمواجهتها ويتلذّذ بالمثابرة في إيجاد أسبابها وعللها، والحفرِ في المجملات وتعرية تفاصيلها وملاحقة امتداداتها.

ورغم أن القراءة الأولى لستكشافية ليست ذات ثراء، لكنها في الوقت نفسه تُفتِن القارئ الكفء وتتلاعب بأعصابه، فتستدعيه إلى قراءة ثانية يكون فيها أكثر انفعالا وفاعلية وجِدّية، وفي هذه الحالة تصبح القراءة نشاطا عاطفيا وحجاجيّا ورمزيا، فإعادة القراءة ليست نشاطا منهجيا بل هي هواية تخصّ متذوّقي الأدب الذين يستشعرون أن النص الأدبي إنما هو خزينة من النفائس والمضمرات، فبعض التفاصيل لا تنكشف للقارئ إلا بعد إنهاء القراءة كليا، خاصة إذا كانت لدى الكاتب قدرة على تحريك انفعالات القارئ واستثارة شعوره، «فليست إعادة القراءة أمرا مستحبا وحسب حين نقرأ رواية ذات حدّ أدنى من الفنّية، ولكنها ضرورة لازمة»[1].

– القراءة الإسقاطية: هي منهج يتعامل مع النص على أنه وثيقة لإثبات فكرة جاهزة، فالقارئ حينها لا يحاور النص بل يتوجه نحو المؤلّف أو بيئته ويمارس عليه قراءة "توظيفية" لإثبات قناعة أو معالجة قضية، وتكثر هذه القراءة في النصوص الأدبية والسياسية التي توفر المجال لإسقاطات لا نهائية.

- سلطة النص وحرية القارئ:

لا يختلف اثنان في ما للقارئ قيمة عليا في تقرير مصير النص، كيف لا والقراءة هي التي تمنح النص وجوده الكامل، ولن يكون النص إلا كما يراه القارئ وعلى المعنى الذي سيفهمه منه. لكن السؤال الهام: هل المعنى مكتمل داخل النص والقارئُ مجرّد مكتشف له؟ أم أن النص رموز صامتة والقارئ يصنع لها معنى ويعلن عنه ابتداء، مما ينتج عنه تعدد وتطور دلالي عبر الزمن؟ أم هو نتاج تلاقح بين إشارات النص ونباهة القارئ إليها؟ وأيُّ الطرفين يتحكم في سيرورة الحوار؛ النص أم القارئ؟

لتحديد إطار الإشكال لابد من القول إن هناك نصوص مُغرِية تراود القارئ وتحثه على الإقبال عليها، كما أن هناك القارئ الفطن ذي الجرأة والتساؤل والفضول، وتحقُّق اللقاء بين هذا الثنائي ينتج فعاليةً ولاّدة واستقبالا حارّا يخصّب النص ويحفّز القارئ على المزيد من الإقبال والتّنقيب والإحساس بضرورة إضاءة آفاق النص الغامضة واستحضار الغائب والإفصاح عن المسكوت، إنه لقاء خطير، لأنه لقاء بين الأقران والأنداد؛

1 – سحلول حسن مصطفى، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، ص 31. وقد قدم المؤلف في هذا الكتاب تصنيفات للقراءة من زاوية أنها نشاط إنساني إلى خمسة أنواع "عصبي فيزيولوجي، دلالي، عاطفي، حجاجي، رمزي" كما أشرنا، ينظر: ص 32.

بين نص شاعري وقراءة شاعرية، فالأمر يحتاج إلى مجموعة من القواعد التي تؤمّن السلامة من التسلّط والجبرية التي قد تمارَس أثناء فعالية التأويل، والسؤال المطروح: كيف نحمي النص من الضياع والتطرف وفوضى التأويل؟

هذه أهم مفاهيم نظرية "التلقي" التي تضيء عملية التأويل:

– النص المغلق والنص المفتوح: هناك نصـــوص مغلقة اكتملت بنائيا وانتهت دلاليا، وهي ذات طبيعة معجمية صلبة لا تقبل إلا القراءة الشارحة، أما النصوص المفتوحة فهي التي تطلق الإشارة كدوال حرة تقوم على مبدأ (الاحتمالية) وعدم التقيد بالحقل المعجمي[1] فهي تتوفر على (فراغات) أو (مواضع الشك والغموض)[2] مما يفتح أمام القارئ ثغرات في المعنى لإتمامها وفتحات في السطح لولوجها ومغارات في الجوف لكشفها، وهذه الخصائص هي التي تأسر القارئ وتفتح مجالا لمخيلته وتستدعي ذخيرته الثقافية وتمنحه حرية الإثراء وإغناء النص، وتمدّه بشـــرعية الإبداع والتذوق وإعمال الفكر، بل وتطلب منه الاجتهاد والعمل على ملء فراغات النص بقدراته الخاصـــة، وتتجســـد مظاهر "النص المفتوح" في اللغة الإيحائية التي تقوم على "التعدد الدلالي" و"المشـــترك اللفظي" و"الصـــور" و"الرمز" و"الظلال" و"المجازات" فكلها بؤر انفتاح في لغة النص، خاصـــة إذا كانت تقنية التصـــوير غريبة موغلة في الترميز بحيث تكون أكثر غموضـــا وانعتاقا من قيود الاصطلاح.

– الســـجلّ النصـــي: (répertoire) ما ذكرناه لا يعني أن النص المفتوح كله كتلة غموض أو فوهة فارغة أو ثقب عدمي أسود، بل هو عمل مؤسَّس على مرجعية تكوينية سابقة تشكل النواة التي انبثق منها بناء النص، فللنص مناطق محدّدة جليّة تتميز بالصـــلابة والثبات والوضـــوح، وهي المنطلق بالنســـبة للكاتب والمرجع بالنســـبة للقارئ؛ مثل: الجنس الأدبي للنص، ونوعه، وعنوانه، ومقدماته، وتهميشـــاته، وســـياقاته، وتقريراته الكبرى، لأنها المعالم التي تحدد كيفية تلقي النص وزاوية النظر إليه وإطار التحاور معه، فهذا (السجلّ) هو الضابط الذي يطرحه "إيزر" ليساعد القارئ على تأطير التفكير ويمنعه من السّرحان[3].

إذن؛ سلطة النص حاضـرة في نطاق "الوضـوح"، وحرية القارئ متاحة في نقاط "الغموض"، فإذا كان النص المفتوح يجيز لنا قراءات متعددة فإنه لا يسـمح بأن يقرأه القارئ كما يشـاء ويمارس فيه حرية مطلقة في تأويل المعاني على حســـاب ثوابت النص، فقد يضـــيع النص ويذوب نتيجة جرأة القارئ أو كونه غير مؤهل أصـــلا للمغامرة في متاهات النص. إذن؛ ليســـت كل قراءة صـــحيحة، بل هناك فرق بين قراءة توظّف النص

1 – ينظر: الغذامي عبد الله، الخطيئة والتكفير، ص 51.

2 – ينظر: هذيلي علي حسن، «التلقي بين ياوس وآيزر»، مجلة دواة، ص 156.

3 – ينظر: مزاري شارف، جمالية التلقي في القرآن الكريم، ص 167. وينظر: جهلان محمد أحمد، ظاهرة القراءة، ص 69.

وتوجهه وفق إرادة القارئ، وبين القراءة التي تؤوّل النص ملتزمة بمعطياته ولوائحه التوجيهية، وبالتالي لا يكفي أن يكون التأويل محتملا، بل يجب أن يكون احتماله أحسن الاحتمالات المطروحة وأقواها[1].

ويعلّق "الغذامي" حصانة النص بمرجعية (السياق)، فالقراءة الصحيحة هي تلك التي تنطلق من معرفة السياق، لأن النص مولود سياقي ينشأ في إطار مرجعيات من التاريخ والمعرفة والواقع.. وله مستودع لغوي وجمالي يستقي منه مادته وعناصرَه ثم ينظمها في شفرته الخاصة التي تميّز بناءه، فالقارئ حر في تفسير هذه الشفرة ولكنه مقيّد بمفهوم السياق الفني واللغوي للنص[2]، فالسياق يبرمج القارئ على طريقة تلقي النص عن طريق قوانين اللغة وسيرورة الدلالة والتقريرات التي ينثرها الكاتب في ثنايا النص.

كما يجب الاستناد إلى قاعدة (التملسك الداخلي)، فقبل قراءة أي نص هناك تسليم بوجود المعنى الأصلي الذي امتدت منه الدلالات الفرعية، وهناك الهيكل العام الذي يمسك بأطراف الأجزاء الداخلية ويلحمها[3]، فتأويل العناصر المتفرّعة على ضوء الهيكل العام واقتحام مواضع الشك في النّص اعتمادا على مواقع اليقين هو منهجٌ كفيل ببلوغ المعنى المكنون وضمان سلامته لحظة صدوره من رحم التأويل، وهذا المرور الدؤوب بين البنية السطحية والتفاصيل الداخلية ينتهي بالقارئ إلى تحصيل القراءة المنسجمة والقدرة على جمع التفاصيل الجديدة في مبدأ تأليفي واحد، فإذا كانت الدلالة الجزئية التي أنتجها التأويل تثبته الأجزاء الأخرى من النّص ويتوافق مع الهيكل العام فهي قراءة سليمة تجسّد مبدأ "النصية" باعتبار أن التملسك والانسجام شرط أساس فيها.

* * * * *

وبين يدي هذه المفاهيم القبلية الموضوعية والقيمة، فإنه لا مناص من مراجعة طرائق التعامل مع رصيدنا النصي القديم الذي شوّهته عوامل الزمن وغطى بريقَه غبارُ السنين، وأنّى للعتيق المتآكل أن يلفت أنظار الخلف الذي كاد أن لا يكترث بماضيه بعد أن لمعت بروق الجديد والقديم من آفاق أخرى[4]، ولقد باتت معالجة هذه الهوة الحضارية من أولويات القراءة الأدبية الحديثة التي ينتظر منها أن تربط الجسور مع التلقي القديم لتقدم ما استُؤخر وتوضح ما استَشكل وتكشف ما استَتَر، خاصة وأن ربط النص بتاريخ تلقيه وخبراته الجمالية الماضية هو منهج مستساغ في التجربة العربية التي أَلِفت لستقبال النص ضمن سياقاته التاريخية والجمالية، بخلاف الفكر الغربي الذي يعيش أزمة وجودية مع المأثور ليبني حضارته وفق فلسفته في

1 – ينظر: سحلول حسن مصطفى، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، ص 28.

2 – ينظر: الغذامي عبد الله، الخطيئة والتكفير، ص 80-82.

3 – ينظر: سحلول حسن مصطفى، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، ص 87.

4 – ينظر: مرتاض محمد، نظرية القراءة، ص 10.

العلم، ولا شك أن هذا الربط يفيد كثيرا في معرفة الآثار التي تتركها الأعمال الأدبية الخالدة في جماهيرها مع إدراك سرّ خلود أعمال المبدعين الكبار وأسباب ديمومة تأثيرها.

المطلب الرابع: (التلقي والقارئ) في التراث العربي

من بديهيات القول إن (القراءة) –كنشاط إنساني– قديمة قدم النصوص، أما (القراءة) كظاهرة مطروحة في طاولة الدارسين والنقاد ينظِّرون لها ويؤسسون ويؤرخون فهذا من مستجدات العصر.

وهذا لا يعني أن التراث للقديم –عربيا كان أو غربيا– لم يلتفت إلى للقارئ ولم يتحدث عن القراءة، فهناك مقولات لكنها شذرات منثورة ومضمورة لا ترقى إلى نظرية منسجمة أو فكرة مؤسسة معرفيا. وأقدم ما يُتداول من التفات النقاد إلى قطب (المتلقي) وآلية (التلقي) هو "أرسطو" حين اهتم بانفعال المتلقي وتأثّره بالعمل الأدبي، لكنه لم يلتفت إلى الأثر الجمالي والعاطفي المباشر، وإنما إلى الأثر البعيد الذي ينتج سلوكا مرغوبا وفق آلية "التطهير"[1].

وماذا عن النقد العربي القديم؛ هل حظي المتلقي بحرية القراءة؟ وهل حظيت قراءته باهتمام النقاد قديما وحديثا؟

في الحقيقة؛ إن المطلع على هذا الموضوع لن يجد جوابا موحدا يقرّر حقيقة واحدة بل سيجد مجموعة من الآراء والمواقف تبلغ حدّ التباين، نتيجة اختلاف العينات وزوايا النظر.

ففريق من الدارسين ينفي وجود شيء من العناية بالتلقي والمتلقي في تراثنا النقدي، بل يثبتون العكس معتمدين على نصوص تأسيسية من القدماء، فصورة ضعف التلقي في التراث القديم تتجلى في مظهرين: الأول هو تعرُّضُ حرية القارئ لمصادرة غير مباشرة في ظل تسلُّط "المعيار الزمني" على الحركة النقدية القديمة في تصنيف الأدباء، حتى قال "أبو عبيدة": "افتتح الشعر بامرئ القيس واختتم بابن هرمة"، فالشاعر لا ينفعه أن يقدم عملا يكسر به هذا الأفق الزمني، والقارئ لا يؤذن له أن يقدم ترتيبا جديدا مخالفا لهذا القيد العرفي، حتى ضاق القارئ القديم ذرعا بهذا السقف الضيِّق حين اصطدم به وهو بصدد التبشير بقراءة جديدة، فهذا "أبو عمرو بن العلاء" يقول عن "جرير" و"الفرزدق": «لقد كثر هذا المولّد حتى هممت أن آمر صبياننا بروايته»[2]. وإن من ثمرات كسر هذه السلطة الزمنية العُرفية أن فُتح الباب أمام الشعراء الذين سيفتقر التراث الأدبي إلى آثارهم كالفرزدق وجرير وأبي تمام والمتنبي... وغيرهم من أقطاب المدارس

---

1 – ينظر: عبد الواحد محمود عباس، قراءة النص وجماليات التلقي، ص 48.

2 – ينظر: القيرواني الحسن بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محيي الدين، دار الجيل، سوريا، ط 05، 1401هـ 1981م، ج 01، ص 90.

الأدبية. ويطرح "حماد الزنكري" إشـــكالية أخرى هي أن الأدب العربي القديم غالبا ما كان يتوجه إلى فئة خاصـة، لما كان دُولةً بين الصـفوة السـياسـية والعلمية من القراء، وبقيت فئة واسـعة تعاني استلابا وتهميشـا لم تستطع أن تُسـمِع صـوتَها للصـفوة التي لا تكاد تهدأ ضـوضـاؤها، وهذا يسـتدعي من القارئ المعاصـر قراءة جديدة تقوم على الحس الجمالي بعيدا عن إملاءات التاريخ[1]. الثاني: ضـــعف مســـتوى التلقي في النقد العربي القديم، فنجد "عبد الملك مرتاض" يذهب إلى أن القراءة الحقيقية التي تسـلك سـبيل التحليل المركزي للنص الأدبي لم تحدث أبدا في الأدب العربي إلا في الربع الأخير من القرن العشـرين، ويصـنف كل ما قدمه الأقدمون من تراث نقدي فيما نسميه بالقراءة "التوثيقية" وهم واعون بهذه إذ يسمون ما يكتبون "شرحا"[2]، وفي كلامّ مرتاض" إجحاف وتعميم، فالجاحظ يشـكو شـيوع القراءة الشـارحة في أعمال معاصـريه وسـابقيه من اللغويين والجمّاعين، لكنه يسـتثني ذوي الاتجاه الأدبي، فقال: «طلبتُ علم الشـعر عند الأصـمعي فوجدته لا يحسـن إلا غريبه، فرجعت إلى الأخفش فوجدته لا يحسـن إلى إعرابه، فعطفت على أبي عبيدة فوجدته لا ينقل إلا ما اتصـل بالأخبار وتعلق بالأيام والأنسـاب، فلم أظفر بما أردت إلا عند أدباء الكتاب»[3]، وهنا نجد الجاحظ يميز بذوقه الخاص بين التوثيقات اللغوية والسـياقية وبين الجماليات التحليلية.

أما الفريق الآخر فينقِّب عن مؤشـرات اهتمام القدماء بالقارئ، ولا تعوزه السـياقات والمقولات المأثورة عن اكتشـاف التجليات الصـريحة والخفيّة لقيمة المتلقي وأهمية التلقي في عملية التواصـل الأدبي؛ فأما عن المتلقي فإن تاريخ القراءة والتلقي العربي يقدم صورة متواترة عن اهتمام المتلقي بالمكتوب أكثر من الكاتب[4]، فالجمهور القديم كان مهتمـا بـ"ما قيل" أكثر من تفكيره في "من قال؟"، فحين يقف "الراوية" أمام جمهوره للرواية لم يكن في أكثر الأحوال يذكر اسـم الشـاعر، مطمئنا إلى أن المتلقين حين ينتظرون (النص) لا يستشعرون سلطة الكاتب فكانوا لا يسألون عنه.

وأما عن الثقافة النقدية قديما فمرجعهم في الحكم على العمل الأدبي هو طبيعة العلاقة بين النص والمتلقي، وقد تكرّس عندهم أن أبلغ فنون القول "ما طابق فيه الكلامُ مقتضـى الحال"[5]، وهل مقتضـى الحال إلا شـخصـية المتلقي ومنزلته وثقافته وحالته النفسـية. وقد شـدّد "الجاحظ" في فاعلية المتلقي حين

---

1 – طرح حماد الزنكري هذه الإشـكالية في مقالة بعنوان: المتلقي في النقد العربي القديم. ينظر: عز الدين حسـن البنا، قراءة الآخر قراءة الأنا، ص 159.

2 – ينظر: مرتاض عبد الملك، نظرية النص الأدبي، ص 13.

3 – القيرواني الحسن بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج 2، ص 105.

4 – ينظر: عز الدين حسن البنا، قراءة الآخر قراءة الأنا، ص 166.

5 – ينظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط 04، 1404هـ 1983م، ص 65.

يخاطب الأديب عن عمله قائلا: «فإن رأيت الأسماع تصغي له، والعيون تحدج إليه، ورأيت من يطلبه ويستحسنه، فانتحِله... فإذا عاودت أمثال ذلك مرارا، فوجدت الأسماع عنه منصرفة والقلوب لاهية فخذ في غير هذه الصناعة، واجعل رائدك الذي لا يكذبك حرصهم عليه أو زهدهم فيه»[1] ولم يبق للجاحظ إلا أن يصرح بالمقولة المعاصرة بأن القارئ هو الذي يوجِد النص، وبدونه فلا معنى للكتابة.

أما عن فاعلية المتلقي وكفاءة القراءة، فتراث البلاغيين لا يخلو من آراء تحمل روح المفاهيم المطروحة في النظرية المعاصرة، ومن أبدع ما قدمه "الجرجاني" مفهوم السطح والغور في النص الأدبي القائم على عنصر الصورة المتشرنقة على معانيها، فيقول: «فإنك تعلم على كل حال أن هذا الضرب من المعاني كالجوهر في الصَّدف لا يبرز لك إلا أن تشقّه عنه، وكالعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه، ثم ما كلُّ من فكَّر يهتدي إلى وجه الكشف عما لشتمل عليه، ولا كل خاطرٍ يؤذن له في الوصول إليه»[2]، فما تلك "الصَّدف" إلا مغارات النص ومواقع الغموض فيه، وما ذلك "الاهتداءُ" بعد التفكير و"الوصولُ" بعد الاستئذان إلا الإنتاج الذي ينجزه القارئ المفتتن المتسلح بالصبر والإلحاح في قراءته الشاعرية وفاعليته التأويلية، هذه القراءة قد اجتمع على وجوبها "الجرجاني" و"الجاحظ" حين أشارا إلى متعتها الفنية والجمالية، إذ يعبر "الجرجاني" أن بلوغ الغاية بعد البحث مبعث لقُرَّة العين وسعة الصدر ورَوْح القلب وطِيب النفس[3]، أما "الجاحظ" فيستبعد أن ترقى لذة البهيمة بعَلَفها والسبعِ بدماء فريسته إلى اللذة التي تغمر القارئ حين ينفتح له باب العلم بعد إدمان قرعه[4]..

وأيّا ما كان، فلا يمكن أن ننتظر من هؤلاء القدماء أن يخترقوا قرونا من الزمن ويأتوا بأكثر مما جاءوا به من إشارات حداثيّة جدا بالنسبة لعصرهم. وإنما يقع العبء على النقاد المعاصرين الذين وصلتهم فتوحات النقد الجديد وأدركوا عصر "للقارئ"، ورأوا الأمم الأوروبية تهدي لتراثها الأدبي المطمور تأليفا الجديدة وترسانتها المتطورة لتنقب فيه وتعيد إليه رونقه وتقدره حق قدره، وكان الرائد فيها (ياوس) الذي وهب عنايته لتاريخ الأدب الأوربي.

* * * * *

1 – الجاحظ عمرو بن بحر، البيان والتبيين، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 07، 1998م، ج 1، ص 203.

2 – الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، تح: عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف، دار الجيل بيروت، ط 01، 1991م، ص 143.

3 – ينظر: الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص 149، 150.

4 – ينظر: الجاحظ أبو عثمان عمرو، كتاب الحيوان، تح: عبد السلام هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط 02، 1965م، ج 01، 205.

وهناك دراسات عربية حديثة في أواخر القرن العشرين وضعت اللبنات بعدما اطلع أصحابها عن كثب على مفاهيم (التلقي) ونماذجها التطبيقية، فحاولوا بذلك نقل المنهج والفكرة بممارسة القراءة الجمالية للتراث النقدي متتبعين آفاق القراءات المتعاقبة على النص الواحد أو الظاهرة الواحدة، محاولين إبراز ما حققته تلك القراءات من تعدّدٍ وتنوُّع، مثل كتاب "قراءة التراث النقدي" لجابر عصفور، و"قراءة النص وجماليات التلقي" لمحمود عباس عبد الواحد، و"استقبال النص عند العرب" لمحمد المبارك... وغيرها مما لا يسع المقام لاستقصائه[1]، وعسى أن تكون هذه الدراسة التطبيقية على "النص القرآني" وقراءاته التاريخية لبنة في هذا المسعى الحضاري، فهل يسمح هذا النص الديني المقدس في ضمير المجتمع المؤمن بتطبيق هذه النظرية وما فيها من مفاهيم معاصرة؟

1 – أنجز الكاتب عز الدين حسن البنا قراءة بيبلوغرافية عن هذه الأعمال ومضامينها. ينظر: "قراءة الآخر قراءة الأنا نظرية التلقي وتطبيقاتها، ص 153 وما بعدها.

المبحث الثاني:

تأصيل قضية "التلقي" النص القرآني

إن الاستفادة من المفاهيم الإجرائية لنظرية (جمالية التلقي) يغدو موضوعا يثير حساسيةَ مَن يحرص على حماية التراث العربي من الاستلاب والتّحريف، لأن النقد اليوم أصبح من أبرز قنوات البثّ الإيديولوجي في العالم كله، إذ لا يمكن الفصل بين المذاهب الفكرية والنظرية الأدبية، وقد برزت الكثير من المشكلات في توظيف تلك النظريّات والمناهج على النص العربي المختلف لغة وسياقا، منها محاولات –في ظل حرية (التلقي)– لدراسة النص العربي في جوّ أسطوري رمزي جعلته معزولا عن معطياته وخصائصه، كالتفسير الأسطوري للمرأة في البكائية الطللية الجاهلية بأنها "الشمس المعبودة" ربّة الجاهلي، ومن البديهي أن الشعر العربي القديم لم يتعامل بالرمز الأسطوري الذي يتناسب مع الجمهور اليوناني الذي يؤمن بها وبالتالي سيستجيب لها، وأنّى للعربي أن يفهمها أصلا[1].

إن وجود مثل هذه الإسقاطات التعسّفية حقيقة واقعة، لكن فيما يبدو أن المشكلة ليست في النظرية نفسها والاستفادة منها، لأن (جمالية التلقي) منهج وآليات محايدة تصلح للتركيب والاشتغال في أي نشاط أدبي فني، إنما المشكل –حسب رأي الباحث– يكمن في التأثّر بالتطبيقات والنتائج التي توصل إليها رواد النظرية الغربيون مع آدابهم ونصوصهم بما تحمله من أشكال وطرائق ومضامين، فعدم التمييز بين الآلي والفكري أو بين المنهج والنتيجة هو ما أسقط بعضَ نقادنا في محاذير التقليد.

وإذا كانت هذه هي أزمة الدرلسات الجديدة مع النصوص الأدبية البشرية، فكيف سيكون الأمر مع نص إلهي المصدر هو "القرآن الكريم"؟ ولن يختلف اثنان في أن الإشكالية ستكون أكثر حساسيتها وتستفزنا بأسئلة كثيرة: هل هناك –أصلا– ضرورة للتفكير في أسس وآليات قرائية جديدة مؤهّلة لتلقي معاني القرآن؟ أم يكفينا ما يتوفّر لدينا من آليات متداولة موروثة؟ وهل من المقبول ابتداءً إخضاعُ النص القرآني إلى معايير تنتمي إلى حقل النقد الأدبي؟

ليس من السهل أبدا مناقشة الأسئلة الواردة، بله الإجابة عنها، لأنها أسئلة ممتدّة تستدعي عملا مؤسسيا بأركانه البشرية والمعرفية والمنهجية، وإذا كانت من صعوبة في البحث فهي كامنة هنا، فالهالة القدسية التي تحيط بالنص القرآني تجعل اقتحامه مخاطرة كبرى مهما حاول الباحث أن يكون موضوعيا، خاصة وأننا أمام مطلب عسير وهو الجمع بين نظرية متسامحة في حق تداول النص وتعددية القراءة، وبين فكر ديني يقف من "نظرية التلقي" بتحفظ واحتراز وخشية من التعددية الدينية.

---

1 – ينظر: عبد الواحد محمود عباس، قراءة النص وجماليات التلقي، ص 91.

ومحاولة الباحث ستكون منصبة على التركيب التوفيقي بين النظرية وذخيرة "النص القرآني"، وسندنا في هذا هو أن (جمالية التلقي) ليســـت نظرية ثورية بديلة تريد فتح عهد جديد في تحليل الخطاب وقراءة النص، بل هي نظرية تستقرئ آفاق القراءات التي تداولت النص الواحد.

* * * * *

المطلب الأول: مفاهيم التلقي في (النص القرآني)

- القرآن وفعل القراءة والتلقي:

إن فعل (القراءة) وإن تجددت آلياته وتنوعت فإنه أصـــلا من مألوفات حضـــارتنا ولبناتها، لأن الأمر بالقراءة هو إشارة الانطلاق لحضارة المسلمين من نص مسمى على القراءة وهو (القرآن)، الذي صدرت منه هذه الإشارة في قوله تعالى: ﴿اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ، خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِنْ عَلَقٍ،اقْرَأْ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ، الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ، عَلَّمَ الْإِنْسَـــانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ﴾ [العلق 1-5] فهو النص المؤسّـــس والدافع لنا لنعطي له حق القراءة والتلقي كفريضـة إسـلامية جاءت منه وإليه، فشـأن القراءة لم يكن هامشـيا عابرا في الخطاب القرآني بل يمثل النواة والخلية المركزية لنشـوء حضـارة القرآن، فهي حتمية لمجيئها على صـيغة صـريحة وأمرٍ ملزم (اقرأ)، وهي أولوية لكونها أمرا متصـدرا لتاريخ التشـريع السـماوي القرآني، وهي شمولية لكونها مفتوحة على كل شـيء ولم تحدد مفعولا به يخصّص ما يُقرأ.

وفي النص القرآني توظيف صـريح للفظة (التلقي) في سـياق ارتباطها بعنصـر القارئ وكيفية لسـتقباله للنص في قوله تعالى للرسول الكريم: ﴿وَإِنَّكَ لَتُلَقَّى الْقُرْآنَ مِنْ لَدُنْ حَكِيمٍ عَلِيمٍ﴾ [النمل 6]، وقوله عن (آدم) عليه السلام: ﴿فَتَلَقَّى آدَمُ مِنْ رَبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ﴾ [البقرة 37]، وعن (التلقي) الرديء في لستقبال الشائعات يقول عزّ وجلّ: ﴿إِذْ تَلَقَّوْنَهُ بِأَلْسِنَتِكُمْ وَتَقُولُونَ بِأَفْوَاهِكُمْ مَا لَيْسَ لَكُمْ بِهِ عِلْمٌ وَتَحْسَبُونَهُ هَيِّنًا وَهُوَ عِنْدَ اللَّهِ عَظِيمٌ﴾ [النور 15]، وفي هذا الاسـتعمال تأصـيل لمصـطلح (التلقي) الذي يدل في النص القرآني وفي نظرية القراءة على أهمية القارئ ودوره في اكتمال عملية التخاطب وارتباط نجاح التلقي بشـخصـية القارئ ومدى الجودة في تلقيه[1]، وهذا ما يحث الباحث على لسـتنطاق هذا الخطاب ولسـتخلاص مواقفه الدّالة على منهاج تلقيه وقراءته، ثم صـياغة تلك المسـتخلصـات في ضـوء جمالية التلقي. فما هي جماليات التلقي وأبعادها المتضمَّنة داخل بنية النص القرآني؟

- تاريخ تلقي النص القرآني:

إن القراءات التي تداولت النص القرآني هي جزء من خبرته ورصـيده، فلابد من رصـدها ودرلسـتها، لأنها مؤشـر على خلود النص واكتسـابه طاقة متجدّدة تتحدى عوامل الزمن وتقدر على تجديد جمهورها

1 – ينظر: عبد الواحد محمود عباس، قراءة النص وجماليات التلقي، ص 08، 13.

والانزياح إلى آفاق جديدة، وفي ذلك تكمن نكتة الإعجاز. فمسيرة التلقي التي شهدها النص القرآني طيلة أربعة عشر (14) قرنا والمتضمّنة لتراث عريض من التفلسير والدرلسات؛ هي في الحقيقة مظهر لانفتاح هذا النص على متغيرات الفهم البشري وتقلباته، وفي الوقت نفسه فإن تلك التفلسير هي مادة نصية جديدة تُظهر القيّمة الجمالية للنص القرآني الذي ما زال حيّا خالدا بين قرائه، أولئك القراء الممتازون الذين يرجعون كل مرة إلى هذا النص فيعودون بمكتشفات ومبتكرات قد تغير وجه "النص" أو تحطّم سدا من التفسيرات لجاثمة عليه، مما يدل أن جمالية النص القرآني تُتذوق وتدرك من دلخل النص ومن خارجه من خلال استجابات النقاد والمفسرين وصدى النص في أحاسيسهم وأفكارهم.

إذا أدركنا أن النص القرآني قد اكتمل لفظا لكنه لم ولن ينتهي تأويلا فسيستمر في نموه التاريخي، وستبقى القنوات متصلة أبدا بينه وبين قرائه، وبالتعبير القرآني بين المخلوق وخالقه، فجهود العلماء في التفسير ومحاولات الفهم تدل على إدراكهم المبكر والدائم لمعضلة الفهم، ولقد أصبحت تلك الجهود تركةً وثمرةً تستحق الاهتمام وإعادة النظر بعين العدل وعدم الإقصاء، فقديمها وجديدها شقائق تنتسب إلى نص واحد، وليس للجديد فضل على القديم بل كله تراث بمجرد إبداعه وانتمائه إلى حصيلة الفكر البشري، فالعتيق قد كان يوما مولودا حدثا، والجديد سيكون عتيقا بعد حين، ومن الخطأ اتخاذ التراث المجتمِع في فهم النص القرآني كمثل كنز من ذهب فنتقوقع عليه ونكنزه، أو كمثل ركام من الرِّثّة فنستغني عنه وندفنه، بل هو مجموعة مواقف ورؤى إنسانية وصبغة لحضارة من الحوار والجدل يجب أن نبدع في فهمها وفق شروطها الموضوعية التي صاغتها، كما يجب التجرد من الأحكام المسبقة التي قد تجني عليها فتهمشها أو توظّفها توظيفا ذاتيا، وهذا الاستقراء التاريخي للقراءات يساعد على بلوغ الفهم الموضوعي للمدارس والمناهج التي سادت أو أُبدِعت مع كل لحظة من لحظات فهم القرآن الكريم الممتعة.

فالعودة إلى تراث الدرلسات القرآنية بالعيون الحديثة حتميةٌ فكرية تتنلسب مع السنن الكونية القائمة على التكامل وتراكم الفكر الإنساني، فالتراث طاقة متوهجة قد تتعرّض للحيف في ظروف غاشمة وهي تنتظر من يُفعّلها وينصفها في ظروف مختلفة أكثر موضوعية، والتحديث لن يشتد عوده إذا لم يكن متضمّنا لقيمة الخبرات الماضية بكل نجاحاتها وإخفاقاتها، وتشكيلة هذا (التراث) في نظرية (التلقي) كالدوائر المنداحة في صفحة الماء تنطلق من نقطة واحدة ثم تنزاح، فإنها وإن بدت تتدافع وتتنافر فإنها في الحقيقة تتكامل لتشكل الصورة الكاملة لحركة المشهد وتفاعل آفاقه، فالتراث بتجربته التفسيرية القديمة وثورته الحداثية الجديدة هو تشكيلة من الآفاق المتدافعة والتي كان بعضها امتدادا واتساعا لأفق سابق، والبعض الآخر شطبا وهدما له، لكنها في كل الحالات محطات تجسد حياة النص القرآني وموقعه من حركية الفكر البشري في حقبه التاريخية.

إن الكشـــف الجمالي يتحقق في المرور عبر الآفاق المتوللية لقراءة النص أفقا بعد أفق، وإنجاز رحلة ـتذوقية خارج الزمن الراهن والانـدماج في اللحظات للتاريخية لتداول النص ـفالمتلقي لن يتحسّـــس القيمة الجمللية لبنية الخطاب القرآني ويتذوق أســـلوبه الثرّ بعيدا عن للعدة التزلثية للقراءات الإعجلزية والبلاغية والتفسيرية التي تعاقبت عليه، فالمرور على صالونات الحوار بين النص وقرائه هو الزاد المعرفي والتجربة التاريخية التي تعزّز الملكة التذوقية وتمرّس الحسّ النقدي لدى القارئ، فمن نواميس النجاح في الإبداع الفني والتذوق الفني أن يتوفر على قيمة الماضي ليُكتب له جمال الكشف وجلال الخلود[1].

- (النص القرآني) وكسر آفاق التوقع:

كان النص القرآني منذ لقائه بالمجتمع البشري وحْيا منزَّلا على محمد ﷺ من أكبر الصدمات الحضارية، بفعل تجاوزه للخط الذي كانت تسير عليه البيئة الثقافية للعرب، فشأنه شأن الأعمال الإبداعية العظيمة؛ تَظهر لجمهورها –ومن غير لستئذان– بطرائق جديدة لم يتوقعوها فتنجز خلخلة في الموازين السابقة وتحدِث بلبلةً في المتلقين بين معجَب ومستنكر. وهل كان العرب بثقافتهم المحدودة وتقاليدهم المعهودة في طرائق الكلام يترقبون ما يشبه هذا النص الثوري التصحيحي الذي لم ينسجم مع معظم ثوابتهم ومفاهيمهم ولم يأت أصلا لإرضاء مصالحهم؟ فالظهور الطليعي للنص القرآني دون مؤشرات وممهدات أربك المجتمع العربي في (مكة) ووضعه في دهشةِ مَن لم يتهيأ للأمر وخيبته، فقد لستُقبل القرآن أول الأمر بدهشة وحيرة حول طبيعته وبنيته التي خالفت كل النماذج المعتمدة حينها، حتى احتار "الوليد بن المغيرة" في تصنيفه وقال كلمة منها قوله: «فوالله ما فيكم رجل أعلم بالشعر مني ولا بزجره ولا بقصيده ولا بأشعار الجن، والله ما يشبه الذي يقول شيئاً من هذا...» [2]، وهذا إعلان منه عن خروج النص عن كل التوقعات المحدودة في عصر نزوله وانزياحه نوعيا وبيانيا عن قواعد الشعر والنثر المعمول بها، وتحت وطأة الشعور بسلطته المعنوية والبيانية لم يستطع المجتمع (المكي) ردم الهوة ولستيعاب الخطاب الجديد المفتوح على كل المتغيّرات، فاختار موقف الرفض والمواجهة، وبالمقابل لستطاع الخطاب القرآني أن يصنع فئة أخرى آمنت به، لستطاعت أن تتقدم بأفهامها ومداركها وأن تتحرّر من قيود للمألوف السلئد وتمتلك قدرة على التكيّف وقلب المعايير واستيعاب الجديد بما يدل على قدرة النص القرآني على صياغة الإنسان من جديد وتكوينِ طبقة منفتحة في مداركها العقلية والنفسية والتذوقية، تحملت الخصومة التاريخية حول هذا النص وخرجت منتصرة بحضارة النص القرآني.

---

1 – ينظر: مزاري شارف، جمالية التلقي في القرآن الكريم، ص 18- 24.

2 – السيوطي عبد الرحمن، الإتقان في علوم القرآن، تح: مركز الدراسات القرآنية، مجمع الملك فهد، السعودية، 1426هـ، ص 1876.

من هذا المنظور التاريخي العام فإن الجدال الذي يثيره النص القرآني في الفكر الإسلامي –ولا يزال– هو مظهر بارز لتغير آفاق التوقع التي يصطدم بها قراء هذا النص كل مرة، ممارسا انزياحات جمالية مستمرة تحُولُ دون أن يصبح القرآن نصا عاديا مألوفا منتهي الصلاحية في الواقع، ولو توقف في أفقه الأول وكفّ عن كسر التوقعات وتوفير الجديد لانكمش وجفّ جماليا ونضبت نضارته، لكنه ظل مَنْجما ثرًّا للقراءات الجادة التي تداولت النص فأنتجها وأنتجته، فخاصية (الإعجاز) في بنيته التعبيرية والوجدانية جعلته النموذج الأمثل لكل الدراسات الإعجازية في العصر التنويري للمسلمين بفضل ما ولّدته من مفاهيم نقدية وأنساق إبداعية[1]، وقد قادت تلك الدراسات بكل جرأة وذكاء مدارس لغوية وبلاغية وفقهية وتفسيرية فوسّعت أفق تلقي النص القرآني بنظرات متجددة، وجعلت دائرة فهمه تنزاح وتتّسع، ومن قدرتها على تجديد حياة النص اكتسبت قيمة نوعية مضافة لن تحظى بها القراءات الاتباعية التي تتماهى في النموذج المأثور وتلتزم بالأفق السائد، هذا رغم ما تتلقّاه تلك الرؤى الحداثية أول أمرها من استغراب أو إنكار هو نتيجة صراعها مع الأفق المألوف، ذلك الصراع الذي يتجلى في خصومات تفسيرية وتأويلية أخذت مستويات مختلفة بين اللين والشدة حسب تشدد المقلدين الذين يتوجسون من كل جديد ويرفضونه لما فيه من تهديد للمكاسب الموروثة، ويعتبرون كل قراءة ذات أفق جديد عدوانا على النص وتوظيفا إيديولوجيا له، وقد يحدث التوظيف حقيقة إذا تجردت القراءة الجديدة من أطر النص وأفرغته من سجلّه ونسقه الخاص وخرجت من دائرة النص وآفاقه الدلالية إلى آفاق أخرى ترتبط بالقارئ وحريته في التلقي.

ويبقى النص هو الإطار المرجعي الذي يعطينا المسافة الممكنة للانزياح به، وهي مسافة لن تتحقق في المعايير الجمالية بالتضييق على النص ولا بخرقه وتفجيره.

- القارئ (المثالي) و(الفعلي) في الخطاب القرآني:

لا قراءة بدون قارئ، ولا تلقيَ بدون متلقٍّ، فما هي ملامح القارئ الذي تتجلى شخصيته في دلالة (اقرأ) القرآنية وغيرها من الآيات التي تشخّص القارئ المثالي، وما هي مواقفه من القارئ الفعلي آن تنزله؟

إن القرآن الكريم يقدم نفسه على أنه متحدث ماهر وجادّ وجريء لا يخاف ذلك القارئ النوعي الفطن الذي يتقن الحوار والمساءلة والغوص في ثنايا النص وأعماقه، بل يبحث عنه ويحاوره ويحثه على ممارسة كفاءاته ليتحقق الهدف المشترك بينهما وهو الهداية والتفعيل، فالنص القرآني يدعو القارئ لأن يكون ابتداء حَسَن الاستقبال يُقبل على القرآن في أحسن ظروف التلقي من صفاء الذهن ورهافة السمع وتوجّه الهمّة، ليرقى إلى مرتبة الإنصات الواعي فقال: ﴿وَإِذَا قُرِئَ الْقُرْآنُ فَاسْتَمِعُوا لَهُ وَأَنْصِتُوا لَعَلَّكُمْ تُرْحَمُونَ﴾ [الأعراف 204]، وينعى

1 – ينظر: مزاري شارف، جمالية التلقي في القرآن الكريم، ص 37.

على السامع الرديء ذي التلقي السطحي؛ يسمع الأصوات بأذنه ولا يستوعب المعاني بقلبه المشتّت، فقال: ﴿مَا يَأْتِيهِمْ مِنْ ذِكْرٍ مِنْ رَبِّهِمْ مُحْدَثٍ إِلَّا اسْتَمَعُوهُ وَهُمْ يَلْعَبُونَ، لَاهِيَةً قُلُوبُهُمْ﴾ [الأنبياء 08]، فالكل مدعو ليمارس قراءة نوعيّة جادّة وسواء في ذلك المؤمن المؤيّد أو الكافر المعارض، ولا يُغني الإيمانُ صاحبَه عن التعمّق والتفاعل والاستزادة المستمرة، فالمؤمن هو ذلك القارئ الذي تُطوِّر (القراءة) من تجربته الإيمانية وتثريها وترسّخها: ﴿إِنَّمَا الْمُؤْمِنُونَ الَّذِينَ إِذَا ذُكِرَ اللَّهُ وَجِلَتْ قُلُوبُهُمْ وَإِذَا تُلِيَتْ عَلَيْهِمْ آيَاتُهُ زَادَتْهُمْ إِيمَانًا وَعَلَى رَبِّهِمْ يَتَوَكَّلُونَ﴾ [الأنفال 2]، والمؤمن –بملكته الذوقية– لا تتكرّر قراءته بل تتجدّد، إذ يمسي مع كل كرّة قارئا جديدا بنفَس جديد ومع أفق جديد للنص القرآني الذي لا تنتهي محاسنه ولا تنقضي فوائده، فهو في إحساس متجدد: ﴿اللَّهُ نَزَّلَ أَحْسَنَ الْحَدِيثِ كِتَابًا مُتَشَابِهًا مَثَانِيَ تَقْشَعِرُّ مِنْهُ جُلُودُ الَّذِينَ يَخْشَوْنَ رَبَّهُمْ ثُمَّ تَلِينُ جُلُودُهُمْ وَقُلُوبُهُمْ إِلَى ذِكْرِ اللَّهِ﴾ [الزمر 22]، وينفي عن المؤمنين تلك الألفة والملل الفكري الذي يتلقى القرآن برداءة وجمود: ﴿وَالَّذِينَ إِذَا ذُكِّرُوا بِآيَاتِ رَبِّهِمْ لَمْ يَخِرُّوا عَلَيْهَا صُمًّا وَعُمْيَانًا﴾ [الفرقان 73]، مُشِيدا بالمستمع اليقظ الذي يشغل عقله وملكته النقدية للتمييز بين السيء والحسن والأحسن من الأقوال: ﴿الَّذِينَ يَسْتَمِعُونَ الْقَوْلَ فَيَتَّبِعُونَ أَحْسَنَهُ أُولَئِكَ الَّذِينَ هَدَاهُمُ اللَّهُ وَأُولَئِكَ هُمْ أُولُو الْأَلْبَابِ﴾ [الزمر 18].

ويظهر انفتاح النص القرآني في حواراته الصريحة غير المشروطة مع القراء المعارضين لمصدر النص ومقولاته بعدما وجد منهم صدودا ورفضا واتهامات جائرة بأنه؛ إفك، مفترى، سحر، شعر، أساطير... إذ يدعوهم إلى النظر في النص واقتحامه بالعدة العقلية والعلمية الكاملة وإتقان تلقيه بعيدا عن الأحكام الخالية من التفكّر والحجة، وقد ألح النصُّ عليهم استخدام آلية (التدبّر) وهي القراءة المرفقة برقابة العقل وحضور القلب وعمق التأمل وديمومة التفكير واستقصاء المعنى، في مقابل القراءة العابرة وانعقاد القلب عن الحوار مع النص، فقال: ﴿أَفَلَا يَتَدَبَّرُونَ الْقُرْآنَ أَمْ عَلَى قُلُوبٍ أَقْفَالُهَا﴾ [محمد 24]، وتفعيلا للقارئ السلبي ينتقل إلى تحفيز حاستهم النقدية بطرح احتمالية وجود تناقض واختلاف في النص، إنها محاولة لجذبهم للتحاور البناء، فيقول: ﴿أَفَلَا يَتَدَبَّرُونَ الْقُرْآنَ وَلَوْ كَانَ مِنْ عِنْدِ غَيْرِ اللَّهِ لَوَجَدُوا فِيهِ اخْتِلَافًا كَثِيرًا﴾ [النساء 81]، وتتسع دائرة الحوار حينما يكون النص أكثر جرأة وصراحة فيُفصِح عن بواعث الإعراض عن قراءته وتدبره عند هؤلاء، بأنها بواعث خارجية تتمثل في أفكار جاهزة وقناعات مسبقة أفسدت طريقة استقبالهم للنص القرآني فكان موقفهم سلبيا، فالعواطف الأبوية عازل كبير عقد قلوبهم فلم ترتح لمعرفة النص: ﴿أَفَلَمْ يَدَّبَّرُوا الْقَوْلَ أَمْ جَاءَهُمْ مَا لَمْ يَأْتِ آبَاءَهُمُ الْأَوَّلِينَ﴾ [المومنون 69]، والميولاتُ الذاتية دافع قوي لإصدار الأحكام الجاهزة التي تمنحهم الأمان وتمنعهم من حرج الحِجاج: ﴿وَقَالَ الَّذِينَ كَفَرُوا لِلَّذِينَ آمَنُوا لَوْ كَانَ خَيْرًا مَا سَبَقُونَا إِلَيْهِ، وَإِذْ لَمْ يَهْتَدُوا بِهِ فَسَيَقُولُونَ هَذَا إِفْكٌ قَدِيمٌ﴾ [الأحقاف 10]. إن الخضوع للقناعات السالفة أكبر معيق للقارئ في نظر النص القرآني، لأنها تضع القارئ منذ البداية في وضعية الحضور الشكلي والتفكير

مباشرة في طريقة الردّ، كالسخرية: ﴿وَمِنْهُمْ مَنْ يَسْتَمِعُ إِلَيْكَ حَتَّى إِذَا خَرَجُوا مِنْ عِنْدِكَ قَالُوا لِلَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ: مَاذَا قَالَ آنِفًا، أُولَئِكَ الَّذِينَ طَبَعَ اللَّهُ عَلَى قُلُوبِهِمْ وَاتَّبَعُوا أَهْوَاءَهُمْ﴾ [محمد 16]، والملفت أن النص القرآني –في نقده لموقف المعارضين ورداءة تلقيهم للنص– لا يرفض تلك المواقف والأحكام الجائرة رفضا مباشرا، إنما يقابلها بالحجة والمنطق، فيقول: ﴿أَمْ يَقُولُونَ افْتَرَاهُ قُلْ فَأْتُوا بِسُورَةٍ مِثْلِهِ وَادْعُوا مَنِ اسْتَطَعْتُمْ مِنْ دُونِ اللَّهِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ، بَلْ كَذَّبُوا بِمَا لَمْ يُحِيطُوا بِعِلْمِهِ وَلَمَّا يَأْتِهِمْ تَأْوِيلُهُ﴾ [يونس 38- 39]، إذ يذم ذلك التكذيب منهم لمقولات النص دون أن يبذلوا له عناء القراءة والإحاطة به علما وفهما، وهذا نموذج للقارئ المتسلّط والقراءة الطائشة الخالية من سلطان المنهج والعلم: ﴿إِنَّ الَّذِينَ يُجَادِلُونَ فِي آيَاتِ اللَّهِ بِغَيْرِ سُلْطَانٍ أَتَاهُمْ إِنْ فِي صُدُورِهِمْ إِلَّا كِبْرٌ مَا هُمْ بِبَالِغِيهِ﴾ [غافر 56].

وبالجملة فإن النص القرآني تتحقق فيه أبعاد (نظرية التلقي) لأنه ينقل المتلقي من الجمود إلى الحركة، ومن الاستهلاك والانفعال إلى التوليد والفاعلية، فالقراءة مهما كان نوعها إيمانية أو حجاجية تتطلب قارئا يتجاوب بأحاسيسه وعقله مع الخطاب ويدفعه للكدّ والانغماس لمعرفة بواطن النص واستكمال الدلالات التي كانت غائبة كامنة في أعماقه استكمالا يوسع آفاق النص ويُفتّقها[1].

إن القراءات الفعلية التي حاولت أن تحاكي القارئ (المثالي) تتجلى في تلك القراءات التي تنجز زحزحة للأفق السائد، ثم تصبح هي بنفسها أفقا عاديا يُعتمد عليه، إلى أن يتعرّض هو للتغيير بقراءة جديدة أخرى، وذلك ما أتاحه النص القرآني لقرائه في مجالات النقد واللغة والفقه والعقيدة والتاريخ و... والتي كان من ورائها قراء –علماء– أدركوا استحالة تحقق القراءة المثالية، فلا توجد آية واحدة توحي بإمكانية حدوث قراءة نهائية تغلق الباب لمن وراءها، فكان سعيهم منصبا على ترقية ملكات القراء وتطوير أدواتهم ومناهجهم على الداوم.

لكن القارئ "المثالي" الذي صوره النص القرآني قد يتعرّض لعدوانين؛ أولهما هو مشكلة "الشخصنة" ببعض النماذج التاريخية وقد تكون شخصا أو مذهبا أو كتابا ينال هالة من التقديس والتسليم فيصبح ذلك النموذج أفقا وسقفا يجسد المثال الأسمى والقراءة المثلى، فيُتخذ معيارا في قبول أعمال القراء الآخرين أو رفضها بغض النظر عن كفاءاتهم وأدواتهم، وثانيهما مشكلة "التذويب" من بعض النظريات التي تمرّدت على سلطة النص الذي أصبح في نظرها لا يتضمن دلالة ونموذجا غير ما ينتجه القراء من تأويلات لا نهائية، وفي تلك الشخصنة أو هذا التذويب يفتقد النص "قارئه" المأمول في ظل مناهج تستورد "المثال" من خارج النص، وهي مناهج تجسد أزمة عدم التفاعل والتأثر المباشر بالنص القرآني.

1 – ينظر: مزاري شارف، جمالية التلقي في القرآن الكريم، ص 163.

- (النص القرآني) وأثره الجمالي:

نستطيع القول: "إن معاملة الشيء فرع عن تصوره"، فاختلاف التصورات حول علاقة المتلقي بالنص القرآني أنتج طرائق شتى في قراءة النص، ونحن هنا إزاء وضعيتين؛ وضعية القارئ السطحي الذي يتلقى المعنى، ووضعية القارئ الشاعري الذي يعيش المعنى، إنها جدلية الداخل والخارج، فهناك فرق شاسع بين من يحتويه المحفل المليء بالمباهج والمزايا ويمازج روحه ومشاعره فيخرج منه مفعما بالآثار الجمالية ليعبر عن تجربته الماتعة كما خاضها وعاشها، وبين من ينتظر خارج المحفل فيستقبل ويستمع إلى أخبار العائدين وينقلها كما رواها أصحابها لكنه لم يذق شيئا من بهجتهم.

إن القارئ الذي يكتفي بالقراءة الأولية للنص القرآني لن يتجاوز حدود المعرفة "الاستكشافية" التي تمر على أوليات النص ولا تتجاوزها، فالقراءة الواحدة تتميز بالسطحية؛ لأنها تجريبية تقوم على إدراك الجوانب الشكلية للنص القرآني متمثلة في المستوى الصوتي واللفظي والدلالة المعجمية الأولية، إنها نشاط عصبي فيزيولوجي ترتب الملفوظ وترتله، فهي تقرأ الحروف بالعين واللسان والذاكرة المعجمية، وتعجز عن قراءة المعنى بالقلب والعقل والوجدان، إنها القراءة الشائعة التي تقوم عادة على الغايات التعليمية كالحفظ والمراجعة، أو أهداف تعبدية تستهلك الحروف على أنها تدرّ بالحسنات فالحسنة بعشر أمثالها، فهي قراءة واحدة أبدا وإن ظهر منها التكرار، لأنها تقوم على مبدأ واحد وهو المرور على نفس الأفق السطحي مرور الآلة على خط السكة، أما القراءة الثانية فهي التي ترسم أهدافا ومستويات أخرى وكأنها تتهيأ لنص جديد.

إن القراءة "الخارجية" التي تتوجه نحو ملفوظ النص ومعجمه طريق لابد من المرور عليها إلى غيرها، لكنها غير كافية ولا مقصودة، لأن لغة الخطاب القرآني جاءت حاملة لرسالة مفتوحة إلى الكينونة الإنسانية المركبة من روح وإحساس وضمير، لا إلى إنسان آلي يمارس قراءة تلقائية قد تنجزها أبسط آلات السماع ببراعة وإتقان، فجمالية التلقي هي نتيجة إغراءات القراءة الأولية التي تُفتِن القارئ المرهَف وتثير فيه فضولا ومتعة وعشقا لاستكمال ما تجاوزته القراءة الأولى من نكت وشفرات وإيحاءات وإشارات تركت في شعور القارئ متعة وشوقا ونهما للقاء جديد مع النص، لكن هذه المرة من محرابِ متصوفٍ أو ربوةِ فيلسوفٍ أو خلوةِ مُوَلّهٍ لتنطلق لغة الحوار العقلي والحس الشاعري والمناجاة الذاتية، وفي كل مرة تكون القراءة لاستجابة وجدانية قهرية للأثر الجمالي للقراءة السابقة، وهذه الاستجابة الوجدانية منتظرة مع نص هو (أحسن الحديث) حين يحتضن قرّاءَه الأكْفاءَ(تقشعر منه الجلود) ثم (تلين القلوب) له، فقراءة النص القرآني لا تأخذ قيمتها ما لم يكن مخرجها من داخل الأثر الجمالي أو (سحر البيان) بلغة الحديث الشريف.

إن "النص القرآني" في ضوء جمالية التلقي يمتلك كل مقومات الإبداع الجمالي التي تتمتع بها النصوص السردية والإيقاعية القائمة على خاصية (الغواية) و(التأثير)، فجمالية اللغة الفنية في القرآن مسخرة لتفعيل

القارئ الكفء ودفعه داخل النص حين تلامس وجدانه وتشتغل بظلالها التصويرية والإيقاعية على صفحة خياله ونبضات قلبه، إنها لغة إغرائية تحل بالمتلقي في قلب النص ليتعرض لوهج جمالياته وإيحاءاته، وهذا على عكس النصوص التقريرية المغلقة التي تتوجه نحو متلق خارجي[1].

وإذا كان "القرآن العظيم" يعتلي سلّم الروائع الأدبية الخالدة فإن الرؤية التي ترى أن الثورة الإيقاعية والتصويرية لم تتحقق في الأدب العربي إلا في القرن العشرين حينما استطاع الشاعر العربي لأول مرة أن يتجاوز النموذج ويعبر عن تجربته الشعورية بكل حرية؛ هي رؤية تعبر عن مدى ابتعاد القراءة العربية عن المقاربة الجادة لجمالية "القرآن المعجز" الذي حققت نصوصه ثورة فنية تصويرية وإيقاعية تجسدت في ذلك الزخم الفني المثير بتعدّده وتنوعه وانفتاحه على الواقع بخطة التنجيم والتدرّج.

* * * * *

المطلب الثاني: أبعاد جمالية لتلقي (النص القرآني)

- ظاهرة الوضوح والغموض في (النص القرآني):

هل (التفسير) المبتغى وراء قراءة القرآن موجود داخل النص فيوثقه القارئ توثيقا؟ أم له وجود افتراضي فينتجه القارئ إنتاجا؟ وهذا هو الصراع الدائم حول منهجية تفسير القرآن الكريم وتأويله، وإن الجدلية التي كانت –ولا تزال– تحرك هذا الصراع هي ثنائية الوضوح والغموض المتعلّقة بطبيعة النص القرآني، أو ثنائية التفسير والتأويل المتعلقة بمنهج فهمه.

القرآن الكريم نص ديني بالدرجة الأولى؛ فالمكوّنُ الغيبي والخطاب الإيماني والمقصد الهدائي أهم أبعاده، وهو نص عربي بالدرجة الثانية؛ فالمكون اللغوي البياني الفني بُعد آخر لتحقيق غايات الإعجاز في قوم أرسل بلسانهم، فاللغة القرآنية لغتان؛ لغة تقريرية لتوضيح الشرائع والأصول وتفصيلها، ولغة إيحائية تتميز بظلالها التصويرية والإيقاعية وافتنانها في الترميز والابتكار والإضمار وتفرعها في التّعدّد الدلالي، وهي تتوجه إلى تزكية النفوس وتنبيه العقول وإثارة الأذواق وإعجاز الألسن، ومن هذا المبدأ الوظيفي كانت ظاهرتا الوضوح والغموض مُكوّنا بنويا للغة القرآن لتؤدي كل منهما دورها الهدائي الذي لا تؤدّيه أخراها، وقد جاء النص معلنا عن وجود ذلك بمفهوم "المحكم" و"المتشابه" ليبين أنه ليس بنفس المستوى من الوضوح كله، فيقول ﷻ: ﴿هُوَ الَّذِي أَنْزَلَ عَلَيْكَ الْكِتَابَ مِنْهُ آيَاتٌ مُحْكَمَاتٌ هُنَّ أُمُّ الْكِتَابِ وَأُخَرُ مُتَشَابِهَاتٌ، فَأَمَّا الَّذِينَ فِي قُلُوبِهِمْ زَيْغٌ فَيَتَّبِعُونَ مَا تَشَابَهَ مِنْهُ ابْتِغَاءَ الْفِتْنَةِ وَابْتِغَاءَ تَأْوِيلِهِ وَمَا يَعْلَمُ تَأْوِيلَهُ إِلَّا اللَّهُ وَالرَّاسِخُونَ فِي الْعِلْمِ يَقُولُونَ آمَنَّا بِهِ كُلٌّ مِنْ عِنْدِ رَبِّنَا وَمَا يَذَّكَّرُ إِلَّا أُولُو الْأَلْبَابِ﴾ [آل عمران 07].

---

1 – ينظر: مزاري شارف، جمالية التلقي في القرآن الكريم، ص 136، 137.

وإذا كانت حكمة "المحكم" جلية لا تحتاج وضوحها إلى بيان، فلقد تنبّه للقدماء لروعة الكفاح التأويلي في "المتشابهات" والتي ستكون مجالا لتنافس القراء وتفاضل المواهب وانفتاح المعارف واتساع الآفاق، فحكمة "المتشابه" أنه ميدان ليتميز العلماء عن غيرهم بموهبة الكشف عن الغوامض والغوص في الدقائق، وبذل الطاقة وركوب المحنة والمشقّة، والمشقّةُ مظنّة الشرف والثواب عند الله ﷻ، يقول "الزركشي": «فإن استدعاء الهمم لمعرفة ذلك من أعظم القرب، وحذرا مما قال المشركون: ﴿إنا وجدنا آباءنا﴾... فلو كان القرآن كله محكما لا يحتاج إلى تأويل لسقطت المحنة، وبطل التفاضل، واستوت منازل الخلق...»[1].

لكن ما أشغل العلماء منذ القديم هو شعورهم بضرورة تحديد النصوص المحكمة التي يستند عليها التفسير وتكون القاعدة المرجعية لفهم غموض المتشابه، وذلك ما دفعهم إلى تصنيف موضوعي لدرجات الوضوح والغموض التي تتبلور تلقائيا في التعبير القرآني أو غيره من التعابير، وهي أربع درجات[2]:

– النص: هو الواضح التام الذي لا يحتمل إلا معنى واحدا، بحيث يتطابق فيه اللفظ والدلالة تطابقا تاما، كقوله تعالى: ﴿لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ﴾ [الإخلاص 03].

– الظاهر: ما يدلّ منطوقه على معنيين أو أكثر والمعنى الظاهري هو الراجح، كقوله ﷻ: ﴿فَمَنِ اضْطُرَّ غَيْرَ بَاغٍ وَلَا عَادٍ﴾ [النحل 115]، فالباغي يطلق على الظالم وعلى الجاهل، وهي في الأول أظهر.

– التأويل: يدل منطوقه على معنيين أو أكثر والمعنى الظاهري غير راجح، كقوله تعالى: ﴿وَهُوَ مَعَكُمْ أَيْنَ مَا كُنْتُمْ﴾ [الحديد 04]، فالمعيّة لها معنى ظاهر يستحيل وهو قرب الذات، ومعنى غير ظاهر يتعين التأويل إليه وهو "الإحاطة بالعلم".

– المجمل: يدل منطوقه على معنيين أو أكثر، ويصعب ترجيح أحدهما على الآخر، مثل قوله تعالى: ﴿وَلَا يُضَارَّ كَاتِبٌ وَلَا شَهِيدٌ﴾ [البقرة 281]، فالراء المشددة (يضارّ) يفك إدغامها على وجهين؛ أولهما (يضارِرَ) يدل على فاعلية الكاتب والشهيد، ثانيهما (يضارَرْ) مبني للمجهول يدل على مفعولية الكاتب والشهيد في المعنى، ولا يرجح أحدهما على الآخر.

- منهج التلقي بين (التفسير) و(التأويل):

بعد هذا التحديد لطبيعة النصوص اصطلح علماء القرآن على طريقتين لمقاربة المعنى القرآني تتناسبان مع طبيعة اشتغال الدلالة في القرآن الكريم، وهما؛ "التفسير" والتأويل":

---

1 – ينظر: الزركشي محمد، البرهان في علوم القرآن، تح: المرعشلي يوسف وآخرون، دار المعرفة، لبنان، ط 01، 1410هـ، 1990م، ج 02، ص 205. وينظر: السيوطي عبد الرحمن، الإتقان، تح: مركز الدراسات القرآنية، مجمع الملك فهد، السعودية، 1426هـ، ص 1396.

2 – ينظر: السيوطي، الإتقان، ص 1489. وينظر: أبو زيد، نصر حامد، مفهوم النص دراسة في علوم القرآن، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2014م، ص 179.

– التفسير لغة: التفسير من الفَسْر، وهو نظر الطبيب إلى "التَّفسرة"، وهي ماء البول الذي يُستدلُّ به على المرض، فكل ما يستدلُّ به على شيء هو "تفسِرَة"، و"التفسير" كشف المغلق من اللّفظ.

– التأويل لغة: من الأَوْل، وهو: الرجوع إلى المآل، أي ما تؤول العاقبة إليه، أو يصير الأمر إليه[1].

– التعريف الاصطلاحي: ينقل العلماء تعاريف أغلبها متقارب في مجمله، وأمثلها هو ما نقله "السيوطي" قائلا: «التفسير بيان لفظ لا يحتمل إلا وجها واحدا، والتأويل توجيه لفظ متوجّه إلى معانٍ مختلفة إلى واحدٍ منها بما ظهر من الأدلة»[2]، ومن خلال هذا الفهم يطرح العلماء المتقدمون فوارق مهمة بين المفهومين، فيبيّنون الفارق من حيث مجال توظيف كل منهما بقولهم: «التفسير أعمّ من التأويل، وأكثر لاستعماله في الألفاظ، وأكثر لاستعمال التأويل في المعاني والجمل، وأكثر ما يستعمل في الكتب الإلهية، والتفسير يستعمل فيها وفي غيرها»[3]، كما يطرحون فارقا آخر من حيث المنهج وآلية الفهم فقالوا: «التفسير يتعلّق بالرواية، والتأويل يتعلق بالدراية»[4]، ثم يورِدُون فارقا آخر يرتبط بنتيجة الجهد وقيمة المحصَّل، بحيث تصبح حصيلة التفسير قطعية وحصيلة التأويل احتمالية، يقول "محمد الماتُرِدِي": «التفسير؛ القطعُ بأن المراد من اللفظ هذا، والشهادة على الله أنّه عنى باللفظ هذا، فإن قام دليل مقطوع به فصحيح، وإلا فتفسير بالرّأي، وهو المنهِيُّ عنه. والتأويل ترجيح أحد المحتملات بدون القطع والشهادة على الله»[5].

فكثير من التعريفات تتفق على أن القراءة التفسيرية شارحة وأن القراءة التأويلية عميقة، ف(التفسير) يبحث في المعنى الأوّلي الظاهري للنص، وهو يتعامل مع الدلالة المباشرة للألفاظ، كما تشير إلى المنهج التوثيقي للقراءة التفسيرية في تسجيل الشروحات باعتماد المأثور اللغوي من كلام العرب أو المأثور التفسيري من علماء السلف، ومن البديهي أن تكون نتيجة التفسير محسومة وموضوعية لأن الدلالة الظاهرة المحددة ستكون جاهزة للاستهلاك لا أكثر، بالتالي فالتفسير قطعي وله قيمة مرجعية.

أما (التأويل) فيبحث في المعنى المتخفّي داخل النصوص المتعددة الدلالة أو الغامضة المعنى، فهو يتجاوز القشرة اللفظية إذا كانت شفافة تعرض على القارئ احتمالات أخرى غير ما هو ظاهر، والتأويل يتطلب تفاعلا وجدِّية في القراءة بلستنتاج المعنى وترجيح الاحتمالات واكتشاف الغوامض الخفية لستنادا

---

1 – محمد ابن منظور، لسان العرب، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، لبنان، ط 3، 1413هـ، 1993م، ج 1، ص 264 مادة [أول]، ج 10، ص 261 مادة [فسر].

2 – السيوطي عبد الرحمن، الإتقان، ص2261.

3 – الكلام منقول ومتداول عن الراغب في كتابه: مقدمة جامع التفاسير. ينظر: السيوطي عبد الرحمن، الإتقان، ص 2261، 2262.

4 – والقول ينسب إلى المحدّث محمد البجلّي الرازي. ينظر: الزركشي بدر الدين، البرهان، ص 286.

5 – القول موجود في كتابه: تأويلات أهل السنة. ينظر: السيوطي عبد الرحمن، الإتقان، ص 2262.

على الدراية الذاتية بخبايا النصـــوص، وهذا التلاقي بين النص المنفتح والعقل المجتهد يؤدي إلى إنتاج دلالة ظنية احتمالية، تقبل النقد والمراجعة والعرض على موازين أخرى.

وللإشـارة فهذه الثنائية القرائية لا تخصّ النص القرآني، بل هي حاضـرة بشـكل مُطّرد في حضـارات النّصوص الدينية، وبالذات الفكرُ الشرقي الإسلامي والفكرُ الغربي المسيحي الذي يعتمد بدوره على قراءتين في نظرية (الهيرمينوطيقا) كما يصـنفها "بول ريكور" في كتابه (فرويد والفلسـفة) وهما: "هيرمينوطيقا الإيمان" التي تؤمن بالمعنى الظاهري للنصوص، و"هيرمينوطيقا الشك" التي تنزع إلى الشك في ظواهر النصوص وتحاول استبطانها وتأويلها[1].

إن هذه الظاهرة النصيّة تمثل تحديا للمتلقي، إذ تقتضي منه أن يحسن فهم خريطة "المحكم" و"المتشابه" والعلاقات القائمة بينهما في فضـاء النص مما يقتضـي التأليف أو التغليب أو الاسـتبعاد ... وهذا الفهم من شـأنه أن يوفّق القارئ لتوظيف الآلية المناسـبة لطبيعة كل نصّ أو آية، فالقراءة –كما رأينا– إما شـارحة توثيقية لما تقرّره الآيات وتثبته وهو التفسـير، وإما إنتاجية اجتهادية تبحث فيما أضـمرته الآيات فتسـتخرجه وهو التأويل.

إذن؛ هناك قراءتان مشروعتان للنص القرآني هما؛ التفسيرية والتأويلية، وبالاصـطلاح المعاصـر؛ التوثيقية والمنتجة، ولا توجد أفضـلية مطلقة بينهما وإنما تكون إحداهما أولى من الأخرى ضـمن طبيعة الآيات المراد فهمها، فالقارئ يشـتغل مسـتهلكا موثقا في "المحكمات" التي تحمل دلالة واضـحة محددة مكتملة، ويكون مجتهدا مؤولا في "المتشابهات" التي تتضـمن دلالة متعدّدة احتمالية تقدّم نفسـها للقارئ ليفسّرها ثم يجتهد في تأويلها على الوجه الأحسـن. وأي تحوير في هذا التناسـب بين الآية والمنهج فهو إسـاءة لوظيفة النص، فالتفسير الظاهري للمتشابه المفتوح عملية تجميد وحصر لامتدادات النص، وتوظيف المسلك التأويلي على المحكم الواضـح عملية تفكيك لثوابت النص، وفي "التجميد" أو "التفكيك" يفتقد النص القرآني وظيفته القائمة على الرسوخ على الثوابت، والانفتاح على آفاق العالمين.

- سجلّ النص القرآني:

قد ينقطع النص عن مبدعه ويتحول إلى وثيقة كتابية، لكن ذلك لن يجعله كائنا مجهولا، بل يتصـل بقرائه محمّلا بهويته التعريفية والتي من خلالها يُعرّف القارئَ بقائله وطبيعة تشكّله ونظام لشتغاله ووظيفته التي يشـغلها، وهذا هو سـجل النص الذي يمثل الثوابت والحدود الكبرى والمنافذ الطبيعية لولوج عالمه وفهم لغته، فعملية الفهم تستدعي توظيف هذا الضابط الذي يقرب المتلقي من شخصية النص ويأخذ فكرة مسبقة عن

1 – ينظر: جهلان محمد أحمد، ظاهرة القراءة ظاهرة القراءة وأثرها في فهم القرآن الكريم، ص 292.

النص بالنص ذاته، وهذا هو سبيل التلقي الجيد القائم على المعرفة الموضوعية، ففهم النص هو عملية لشتقاقية بنائية تستثمر داخل النص لتنتج له ما يتم بنيانه ومشروعه الذي جاء به للقارئ أصلا، ومن هذا المفهوم النسقي فإن عملية التفسير أو التأويل رغم اختلاف آليتهما ودرجة الاجتهاد فيهما فإنهما عمليتان تتكاملان ولا تتبادلان وكلاهما يصبّ في علم فهم النص، ولما كان النص هو القضية؛ فإن عملية الفهم تنقسم ابتداء إلى نوعين:

- الفهم المشروع القائم على التأصيل والبرهان وعدم مناقضة أجزاء القرآن لبعضها البعض.
- الفهم المرفوض الذي يفتقد الأصل والبرهان، ويناقض مبادئ النص القرآني، ويخدم موقفا معينا[1].

والقراءة المشروعة هي التي تحترم سجل النص القرآني في عملية الفهم والتأويل وملء الفراغات وتوجيه الاحتمالات المطروحة. ومن أهم معالم هذا السجل ما يلي:

- النص القرآني نص دينيّ؛ فهو يتضمن –إضافة إلى سجله اللغوي والفني– مقررات غيبية وقصصية وتشريعية وكونية... وهو يطرحها كحقائق قطعية لا لتُقبَل قسرا أو ترفض صفحا، وإنما لتُجابَه بعُدة من العلم والمنهج، وكثيرا ما يحيل القرآن قراءه إلى البحث الموضوعي ولو بسياقات خارجية، ما يعني أن بنية النص القرآني ليست بنية لغوية مغلقة، بل تتضمن إحالات هامشية سياقية مفتوحة على المجتمع والتاريخ والمنطق والتجريب... وهذه الإحالة تثير أسئلة وقضايا وتستدعي آليات موضوعية منهجية.

إذن؛ فانتماء النص القرآني إلى النصوص "الإلهية الدينية" سند مهم، وعلى الإنسان الذي يتلقاه بوجدانه وحاسته الجمالية وأن لا يبقى أسير القراءة الأدبية، لأنه بذلك يضع عملية الفهم على جزء مختزل لا يمثل النص القرآني كله، ذلك أن البنية الأدبية الجمالية وسيلة مسخّرة بطريقة الإمتاع والإثارة الوجدانية لتحقيق الغرض الديني الهدائي، وهذا القانون ينسحب على كل الأعمال الفنية الإنسانية إذ يرى "جادامير" أن هذه الأعمال إنما أبدعها أصحابها ليتلقاها الإنسان ويفهمها كما هي، لا حسب المنهج الجمالي الخالص، فالوعي الجمالي أمر ثانوي إذا ما قورن بالمعاني والدلالات التي تتضمنها الأعمال الفنية الخالدة، ونحن إذا ما تلقينا العمل الفني بوعينا الجمالي فقط فإننا نغترب عن النص، لأننا ننكر الحقيقة الكامنة فيه[2].

- ضبط (التفسير) قبل (التأويل)؛ فمهما كانت الآية متشابهة فهي ليست مفتوحة مطلقا لتؤوَّل حسب الهوى، بل انفتاحها محدود بدلالات اللغة العربية وسياقات النص، والتأويلُ المنهجي يبدأ بضبط الدلالة

---

1 – ينظر: جهلان محمد أحمد، ظاهرة القراءة وأثرها في فهم القرآن الكريم، ص 195، 196.

2 – ينظر: هانس غيورغ جادامير، فلسفة التأويل الأصول والمبادئ والأهداف، تر: محمد شوقي الزين، المركز الثقافي العربي، ط 02، 1427هـ 2006م، ص 101، 102.

الأولية وإحكامها وجعلها بوابة للغوص في الدلالات المعروضة والترجيح بينها، فالتفسير لا يستلزم التأويل، لكن التأويل يستلزم التفسير وجوبا، يقول "السيوطي": «ومن ادّعى فهم أسرار القرآن ولم يحكم التفسير الظاهر؛ فهو كمن ادعى البلوغ إلى صدر البيت قبل تجاوز الباب»[1].

- الاستناد على البعد "التداولي"؛ وذلك بين الخطاب القرآني والعرب الذين توسل لغتهم لحمل رسالته للعالمين قال تعالى: ﴿قُرْآنًا عَرَبِيًّا غَيْرَ ذِي عِوَجٍ﴾ [الزمر 28] فهو ينتمي انتماء نوعيا إلى اللغة العربية ويستمدّ من مستودعها ما فيه من مواضعات عرفية على الصيغ اللفظية والدلالات الأوّلية، فالمتلقي لا يصل إلى مقاصد الخطاب القرآني ومعانيه إلا من خلال بنية اللغة التي يفهمها الإنسان العربي آنذاك، يقول "الغزالي": «والقرآن كتاب عربي يخضع للأساليب العربية في الفهم... لابد أن نفهم القرآن من خلال معهود العرب في الخطاب، ومن دلالات الألفاظ كما كانت عند العرب ... فمعنى أن القرآن عربي هو أن يخضع للفهم بالأسلوب العربي»[2]، وإذا أخذت الكلمة دلالة عرفية أو شرعية مثل "الإسلام" فالدلالة الخاصة أولى من الدلالة اللغوية طالما تداولها الخطاب القرآني مع مخاطبيه ودلّت عليها السياقات.

- استيعاب الفنون الجمالية والأساليب البيانية للخطاب القرآني؛ والتي تختلف عن التعابير المباشرة، وهي انزياحات جمالية لا تحيد عن الأساليب التداولية للعرب في الشعر والنثر، وتندرج في قضايا البلاغة والبيان بالدلالة العامة لهذين المفهومين دون حصرهما في المفاهيم والمعايير المبثوثة في كتب "البلاغة" و"الإعجاز"، فهذه القضايا بابها الذوق المدرّب على مقتضيات البيان من حقيقة ومجاز، وتأليف ونظم، وما يرجع فيه الفصل إلى الملكة والموهبة في معرفة أسرار المفاضلة بين مراتب الكلام، وتعتبر الملكة الذوقية لدى علماء القرآن والتفسير من أجَلِّ مداخل النص القرآني وأعظم أركان فهمه، يقول "السيوطي" ناقلا: «معرفة هذه الصناعة بأوضاعها هي عمدة التفسير المطْلِع على عجائب كلام الله، وهي قاعدة الفصاحة وواسطة عقد البلاغة»[3].

- الاستناد إلى ظروف نزول النص؛ أو ما يصطلح عليه (أسباب النزول)، وهو علم قديم اعتنى به المفسرون لما يتضمنه من دلالات على مقصد الآية والحكمة منها ومضمراتها، «ذلك أن كل ما هو سابق على النص قد ينسجم مع أسباب النزول، وهي حوادث قبلية أفضت إلى نزول النص، وبها يدخل القارئ عالم النص القرآني وهو حامل لفكرة مسبقة»[4]، فذلك الظرف سيكون مرجعا أساسا في الفهم الموضوعي لمقصد النص ويرسم حدودا للدلالات التي لا يسمح السياق بتجاوزها، فالسبب يورث العلم بالمسبَّب، والباعث يدل على المقصد، والحدث يزيد المعنى دقة ووضوحا، ومما يقترب من هذا المستند معرفة (المكي

---

1 – الزركشي بدرالدين، البرهان، ج 02، ص 291.

2 – ينظر: الغزالي محمد، كيف نتعامل مع القرآن، نهضة مصر، ط 7، 2005م، ص 199.

3 – السيوطي عبد الرحمن، الإتقان، ص 2296. وينظر: الزركشي بدر الدين، البرهان، ج 01، ص 420.

4 – مزاري شارف، جمالية التلقي في القرآن الكريم، ص 168. وينظر: السيوطي عبد الرحمن، الإتقان، ص 189.

والمدني) وهو السجل الذي يبرز تفاعل أجزاء النص القرآني ومراعاته لمراحل نزوله وحالة المخاطبين ومستواهم الثقافي ووضعهم النفسي، وذلك يفسر ذلك التفاوت الأسلوبي بين لغة النص المكي ولغة النص المدني[1]، وإهمال هذه الجوانب بحجة أنها سياقات تاريخية خارجية مغالطة، لأن الواقعة السببية تعتبر جزءا من الحقيقة النصّية، بل ستكون نصا ملزما فيما نص عليه القرآن الكريم بنفسه، أما ما ورد من الروايات على هامش النص فهي تراث، وتوظيف (التراث) له أدواته الخاصة.

- **معيار (التماسك النصي) في التأويل:**

إذا كانت المهمة الأولى للقارئ هي محاولة فهم النص كما هو، وإذا كان المفترض أن يكون أي نص أو عمل فني متملسكا محكما في نظامه وعلاقة عناصره بجزئياته وبكلّياته، فإن النتيجة المنتظرة من فعل التلقي والقراءة الجيدة أن يبرز القارئ نصيّة القرآن ويحقق فهما يُظهر تعاضد أجزائه وتلاحم سوره وآياته ومعانيه لتشكّل منه نظاما واحدا يُصدّق بعضُه بعضا، وهذا الانتظام الداخلي من ضرورات كل عمل فني متقن لأنه من مقتضيات الحكمة والعلم، وقد امتدح القرآن بها نفسه متحديا فقال: ﴿أَفَلَا يَتَدَبَّرُونَ الْقُرْآنَ وَلَوْ كَانَ مِنْ عِنْدِ غَيْرِ اللَّهِ لَوَجَدُوا فِيهِ اخْتِلَافًا كَثِيرًا﴾ [النساء 82]، وهذا ما يطلق عليه بمبدأ الاتساق والانسجام في الدرلسات التي تهتم بعلم النص[2]، فالقراءة عملية تتجه نحو توليف النص الذي قد يُتوهَّم أنه غير منسجم، وأي فهم أو تأويل يكسر هذا المبدأ النصي والمنطقي والفني ويصل إلى تأويل يضرب أجزاء النص ببعضها ويفككها فهو قراءة مفلسة فاقدة للقيمة الأدبية الجمالية وللقيمة الدلالية الموضوعية، ينقل "أمبرتو إيكو" عن "سانت أوغسطين" قوله: «التأويل الذي يظهر معقولاً في لحظة معيَّنة من النص لن يكون مقبولاً إلاَّ إذا تمَّ تأكيدُه أو على الأقل إذا لم يُشكَّك فيه من طرف نقطةٍ أخرى من النص نفسه»[3]، ومن أهم المرتكزات النصية القرآنية التي ترصد تماسكه وتُجسّده:

– السياق القرآني العام: فالنص القرآني مولود سياقي، نزل مرفقا بمقاصده الكبرى ومقرراته الثابتة، والتي تعتبر أصلا للمعاني الفرعية ومرجعا في باب التأويل، من ذلك تفسير "ابن عباس" للآية: ﴿فَطَفِقَ مَسْحًا بِالسُّوقِ وَالْأَعْنَاقِ﴾ [ص 33] أي: "مسح النبي سليمان عليه السلام أعناق الخيل وعراقيبها حُبا لها"، وأخّر التفسير القائل بأن (مسح) أي: ضرب أعناقها وسيقانها وقطعها لأنها لشغلته عن الصلاة، وحلشا لنبي الله

1 – ينظر: جهلان محمد أحمد، ظاهرة القراءة، ص 85.

2 – ينظر: خطابي محمد، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 01، 1991م، ص 85.

3- Eco, Umberto: «Les Limites de l'interprétation». P. 40 . نقلا عن: جهلان محمد أحمد، ظاهرة القراءة، ص 85.

ﷻ أن يفعل ذلك لما فيه من إهلاك للمال وتعذيب للحيوان الذي لا ذنب له[1]، فكان تأويله معتمدا على مقصد شرعي أساس هو حفظ المال، وتحريم الظلم.

– السياق النصي المحلي: فالنص منسج يستهلك المادة اللغوية ليعيد إبداعها في نظام من العلاقات الداخلية، ليكون الكلام جاريا متتابعا يتصل اللاحق منه بالسابق، وآخره بأوله، ويتشكل السياق بفعل عوامل خارجية: المتكلم/ المخاطب/ الزمان/ المكان... وعوامل داخلية تتعلق بالنسيج اللغوي وأساليب الكلام، والفهم السياقي للنص القرآني هو بيان اللفظ أو الجملة في الآية بما لا يُخرجها عن السابق واللاحق إلا بدليل صحيح[2]، فالتأويل المقبول هو الذي يجسد مبدأ التماسك ووجه التناسب بين عناصر النص بسياقاته الأربعة التالية:

- سياق السورة؛ فالسورة وحدة متكاملة متناسقة المبدأ والمنتهى، ولعلم "الأسباب" و"المكي والمدني" أهمية في كشف الخلفية اللاحمة لقضايا السورة الواحدة والتي قد تبدو مجموعة من المقاطع المنفصلة، فآية ﴿وَقَاتِلُوا الْمُشْرِكِينَ كَافَّةً كَمَا يُقَاتِلُونَكُمْ كَافَّةً﴾ [التوبة 36] لا تفهم إلا في سياق نزول سورة (التوبة) في مشركي (مكة) الناكثين الناقضين للعهد دون غيرهم من المشركين الذي لم ينقضوا شيئا ولم يبدأوا قتالا.
- سياق المقطع من الآيات؛ فالآيات تشكل مقطعا موضوعيا واحدا فيعضد بعضها بعضا ويضيئه ويكمله، فـ﴿الطلاق مرتان﴾ فقط بصريح آية البقرة، لكنه ثلاث بدلالة السياق في الآية الموالية.
- سياق الآية الواحدة؛ فمدخل الآية يرتبط ارتباطا وثيقا بمتنها وفواصلها، فالسياق التركيبي لآيات الجملة الواحدة يؤهلها ليُفسِّر بعضها بعضا وتتآلف بالعلاقات الجوارية، فكلمة (الوجه) من المتعدد الدلالي، لكن وجودها في سياق قول الله ﷻ: ﴿كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ، وَيَبْقَى وَجْهُ رَبِّكَ ذُو الْجَلَالِ وَالْإِكْرَامِ﴾ [الرحمن 27] يحدّد دلالتها بمعنى (الذات) لاقترانها بالفعل (يبقى) العائد إلى ذات الله القيوم لا الوجه.

وقد خصص علماء القرآن قديما لهذا الفن الجمالي بابا مستقلا واصطلحوا عليه "علم المناسبة" الذي يعتني بأسرار الترتيب وأوجه التقريب بين أجزاء النص القرآني بمختلف أوجه الربط العقلية والحسية والخيالية، كالتلازم الذهني، أو التراتب السببي، والعلة والمعلول، والتناظر، والتضاد، والاستطراد...[3]، وتراث المفسرين وعلماء القرآن يدل على وعي جمالي عميق بدور "التناسب والتناسق" في البنية الجمالية للنص القرآني يقول "فخر الدين الرازي": «أكثر لطائف القرآن مودعة في الترتيبات والروابط»[4]، وامتلاك الخيال التوليفي للقادر

1- ينظر: الطبري محمد بن جرير، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، تح: التركي عبد الله بن عبد المحسن، ج 20، ص 87.

2- سعيد الشهراني، السياق القرآني وأثره في تفسير المدرسة العقلية الحديثة، ص 22. نقلا عن: السلمي دلال بنت كويران، التجديد في التفسير في العصر الحديث، مفهومه وضوابطه واتجاهاته، (أطروحة دكتوراه)، جامعة أم القرى، السعودية، 1435هـ، 2014م، ص 196.

3- ينظر: ينظر: خطابي محمد، لسانيات النص، ص 193 وما بعدها.

4- الزركشي بدر الدين، البرهان، ج 01، ص 132.

على اكتشاف الروابط الرقيقة للنسيج النصي ملكة عظيمة تساعد على الإحاطة بكليات القرآن الذي لا تدرك حقائقه الجزئية إلا ضمن إطاره الكلي الموحّد، يقول "أبو بكر بن العربي": «ارتباط آي القرآن بعضها ببعض حتى تكون كالكلمة الواحدة، متسقة المعاني، منتظمة المباني، علم عظيم»[1].

إن السياق من أهم المستندات النصية التي يُحتكم إليها في ترجيح الآراء ووزن الروايات التفسيرية، وتوجيه الدلالات ولستبعاد الاحتمالات الشاذة عن السياق دفعا للتفكك، وهذا الغربال يرفع التأويل من درجة الفهم الممكن إلى مرتبة الفهم الأحسن.

– رد (المتشابه) إلى (المحكم): حضور المتشابه في القرآن الكريم له مقصد امتحاني واضح، إذ هو المقياس الذي يختبر به طريقة القارئ في تأسيس الفهم وتحصين الإيمان، وذلك مرهون بطريقة تعامله مع ظاهرة المحكم الواضح والمتشابه الغامض، إذ يجب أن تؤسس على قاعدة عرض المتشابه على المحكم، وهي قاعدة مقررة بالنص والعقل واللغة، فالنص القرآني في الآية السابعة (07) من "آل عمران" يجعل الآيات "المحكمات" هن "أم الكتاب" أي الأصل والمرجع لغيرها من "المتشابهات"[2]، لأن التشبث بالمتشابهات والاستقلال بها يمثل بذاته موقفا إراديّا رافضا لسلطة المحكمات، وتلك الإرادة تتجلى في لفظة (ابتغاء) أي إرادة الوقوع في (الفتنة) والتشويش والتلبيس على الأفهام وفي التأويل الذي يُهوى ولو لم يكن هو الأظهر والأقوى، يقول "ابن الحصّار" عن مفهوم (الزّيغ): «ومعنى ذلك أن من لم يكن على يقين من (المحكمات) وفي قلبه شك ولستزابة كانت راحته في تتبع المشكلات المتشابهات..»[3]، وقاعدة الردّ عملية منطقية في البناء المعرفي، باعتبار أن التأويل بناء للمعرفة القرآنية، فإذا اتخذ المفسر أو المتلقي من الآية المتشابهة دليلا إلى المعنى المقصود فذلك ليس بدليل منطقي، لأن الدليل يكون ظاهرا في نفسه ودالا على غيره، أما إذا كان الشيء غامضا وإشكاليا فهو الذي يحتاج إلى دليل قائم لينضم إليه ويدور في فلكه، والنص كمنجز لغوي لا يمكن أن يُتلقى إلا كالكلمة الواحدة ولا يجعل عضين، فيؤخذ بعضه دون بعض، لذا نجد ذلك التشابه والتطابق التام بين آية "آل عمران" وبين ما توصل إليه النقد الحديث في مجالي علم النص والتأويلية؛ من أن النص يحتوي على مساحات مضاءة ومناطق محدّدة هي المفاتيح والمنطلقات التي يتخذها القارئ مرجعا ودليلا إلى المساحات المظلمة والمناطق الفارغة البيضاء في العالم الداخلي للنص، فمهما بلغت درجة غموض النص وسعة أفقه ففيه فتحات ضوئية تربط سطح النص بأعماقه لتكون معبرا للسالكين.

1- أبو بكر بن العربي، «سراج المريدين»، تح: عبد الله النوراني، المملكة المغربية، طنجة، ط 01، 1438هـ 2017م، ج 04، ص 144.

2 – يقول ابن منظور: «واعلم أنَّ كل شيء يُضَمُّ إليه سائرُ ما يليه فإنَّ العربَ تسمي ذلك الشيء أُمّاً». لسان العرب، مادة [أمم].

3- ينظر: السيوطي عبد الرحمن، الإتقان، ص 1349.

- **القراءة الوظيفية والقراءة التوظيفية للنص:**

القراءة (التوظيفية) هي قراءة فلسدة؛ ويقصد بها القراءة القسرية المؤدلجة بحيث تستغل النص وتسخره ليوافق الفكر أو المذهب الذي يتبنّاه القارئ أو المؤول، بخلاف القراءة (الوظيفية) التي تحترم الشروط الأولية التي أنتجت النص من لغة وتاريخ وواقع وتسمح لها بأداء وظيفتها الطبيعية، لكن قد تبدو كل قراءة في نظر أصحابها وظيفية وفي نظر مخالفيها توظيفية، وحتى لا تكون القضية مجرد تُهَم وادّعات باطلة، فيجب تحديد المرجع الذي يحتكم إليه في وصف نوع القراءة، وسيكون النص القرآني –من غير شك– هو المعيار الموضوعي المحايد، لأن النّص هو العنصر المستهدف حين يتقدم القارئ لممارسة نشاطه. والقراءات الفعلية التي تتعرض للنص ثلاثة أنواع:

– قراءات (وظيفية) تلتزم بالسجل النصي في فعالية التأويل، وتطابق مقولات النص ومعانيه الظاهرة الواضحة المحكمة، والقارئ هنا حين يمارس قراءته يبقى يسأل بلستمرار: ماذا يقول النص؟ وفي البحث عن الجواب يضع كل الأجوبة السابقة والأفكار الخارجية والقناعات الشخصية جانبا ويسلم وظيفة الإجابة للنص بالدرجة الأولى.

– قراءات (توظيفية) تنسف السجل النصي وتمارس حركة تأويلية مستقلة، وتناقض مقولات النص ومعانيه التقريرية المحكمة، والقارئ هنا يمارس قراءته وهو يسأل: ماذا أريد أن يقوله النص؟ وهو سؤال مبني على أن النص نسبي لا يتضمن أية حقيقة أو معنى مسبق يمكن الرجوع إليه، فهذه قراءة توظيفية يوجهّها القارئ الذي لا يجد ما يملأ به النص الفارغ إلا ما اقتنع به من أفكار، وعادة ما يدخل على النص بمقررات تبناها سلفا، والمنهج لا ينتج إلا ما يطلب منه في النهاية.

وتبرز القراءة التوظيفية عادة لدى القراء المقلّدين الذين يشعرون بالغربة تجاه النص القرآني، فيراهنون على ما يوجه إليهم من تفسير يتخذونه واسطة بينهم وبين النص، ويمكننا القول ابتداء إن مناهج فهم النص القرآني تنطلق بمنهج تفاعلي ابتكاري؛ وقد سجل التاريخ في ذلك بروز زخم من المدارس الفقهية والكلامية والبلاغية القديمة... لكن بمجرد أن تتبلور معالم تلك المدارس وتصاغ في مجموعة من المسلمات الثوابت فإن تلك المبتكرات والمنجزات تتحول إلى زاد للمستهلكين، فيميل الأتباع إلى النظرة الأحادية المتواترة الهادفة إلى تثبيت الموروث والتماس الدعم لمقولات المدرسة[1].

– وهناك القراءة الأوسع من مقولات النص؛ المحكم والمتشابه، فهو لا يتضمنها وهي لا تناقضه، فهي قراءات يعتمد فيها القارئ على الاستطراد في الإشارات التي يفهمها فهما ذاتيا ويستغلها ليربط النص القرآني بأحواله الشخصية أو القضايا العامة لهدف الاستهداء والتأصيل، وهي تتفرع وتتوسع موضوعيا

1 – ينظر: مزاري شارف، جمالية التلقي في القرآن الكريم، ص 09، 54.

بطريقة لا تعتبر وظيفية نصية، ولا توظيفية قسرية، مثل "التفسير الإشاري" عند الصوفية، لكنها إذا بلغت حدا من التكلف والتفصيل في الإسقاطات فستؤدي عادة إلى التوظيفية واللاموضوعية.

* * * * *

إن ما تقدم في هذا المبحث من مفاهيم قرائية أصيلة نابعة من خصوصية النص القرآني ستظل مفاهيم تجريدية بحاجة إلى تفعيل وتطبيق على التراث الهائل من القراءات والتفاسير التي ينتظر منها أن تلامس الحقيقة الجمالية الكامنة في "النص القرآني" كأبرز نص تأسيسي لمعمار الأمة الإسلامية معرفيا وذوقيا وحركيا، ومن نسبة الملامسة تستمد القراءات القديمة والحديثة جماليتها وروعتها.

كما تجدر الإشارة إلى أن دراسة "النص القرآني" –وهو مدونة هذا البحث– على هذا المسار الجمالي التاريخي قد يذلل ذلك التجريد الذي يتسم به مفهوم "التفوق الفني للقرآن"، فقداسة هذا النص الإيماني جذّرت الاعتقاد بإعجازه والتسليم بتفوُّقه الجمالي على القلوب، وأحسب أن التسليم وحده في هذا الموضوع لا يكفي القارئ المعاصر، بل يستلزم منه إدراكا جماليا لذلك التفوق من خلال آثاره ووقعه الجمالي في النفوس والأذواق وتفوقه على التوقعات التي تشكلت في كل طبقة وحقبة، وهذا الإمساك بمعالم الخبرة الجمالية للنص القرآني من شأنه أن يُنزل موضوع (الإعجاز) من برجه التجريدي إلى واقع قرائي مجرّب، فمن حقّ الموضوع أن يكون مسلّمة يعيشها المتلقي بملكته الروحية والذوقية على السواء.

❖ الباب الأول:

جمالية تلقي الصورة الفنية القرآنية

في بلاغة الزمخشري

الفصل الأول:

جمالية تلقي النص القرآني في البلاغة التراثية

*_*_*_*_*_*_*_*_*

المبحث الأول:

الأفق الجمالي للبلاغة القرآنية قبل الزمخشري

لابد من الحفر والتنقيب في معالم الأفق الجمالي الذي انتهت إليه القراءات السابقة للزمخشري، فذلك يسمح بتتبع تطور تلقي النص القرآني عامة وتصويره الفني خاصة في طور هام من تراثنا النقدي، وإدراك المسافة الجمالية بين الأفق السائد والأفق الجديد الذي انتهى إليه "الزمخشري".

والراصد للجذور الفاعلة في تفسير "الزمخشري" لا يخطئ في ربطها بالقراءات البلاغية الدائرة في فلك النص القرآني، بل هو السر في بعثها وإثارتها انطلاقا من سؤال الإعجاز وسره؟

* * * * *

المطلب الأول: الجذور الجمالية لبحوث الإعجاز

جدير بالقرآن الكريم أن يلقى اهتماما خاصا في منظور جمالية التلقي، إذ أنجز بين يدي التاريخ الأدبي ثورة جمالية، كانت لها هزة عنيفة في نمطية الذوق العربي لحظة نزوله، وتواصلت ارتداداتها لقرون من الزمان، كان أثرها كبيرا في تأسيس علوم قائمة بذاتها تمظهرت في مباحث "الإعجاز" و"البلاغة" و"النقد"، كما شكل قوافل من القراء والمتلقين والنقاد الذين استفزّهم هذا النموذج وأيقظ ملكاتهم النقدية، فأنتجوا بالتفاعل معه أهم النظريات والمفاهيم الجمالية.

لقد كان فعل "الإعجاز" في ذهن علماء الإعجاز والبلاغة أثرا جماليا في الدرجة الأولى، حيث إن النص القرآني جاء متضمنا لقيمة دينية عقائدية مدعومة بقيمة لغوية جمالية، تتشكل جماليتها في عنصر المفاجأة المشفوعة بالتحدّي، فالعرب الأوائل تفاجأوا بهذا النص الذي خاطبهم بجنس لغتهم وآدابهم، لكنه اخترقها في نمط جديد تجاوز الحدود الجمالية التي خبروها في النص البليغ واعتقدوا أنها هي القمة في الرفعة والسمو، وبحث الدارسون في مصدر الحيرة التي ملكت أولئك العرب؛ فأشاروا إلى إلحاح هذا النص المحدث على خاصية الائتلاف والافتراق، فهو مؤتلف مع لغة العرب يجري على قواعدها وتراكيبها وأساليبها، ثم هو يفارقها مفارقة محيّرة في لمسة الإبداع والخروج عن المنوال المسبق![1]

1 – ينظر: محمد تحريشي، النقد والإعجاز، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004، ص 05 و52.

وقد تشـــعبت فرضـــيات مناط "الإعجاز" بتطور العلوم والفنون واختلفت النظرات فيها، لكن ثبوت الإعجاز البلاغي ببعده الأدبي البياني وأثره الجمالي الساحر في مجتمع التنزل كان محل إجماع لما يستند إليه من سياقات ثقافية ونصّية مشهودة، ولم يكن الإعجاز قضيةً بحث ودرلسة حينما كانت السليقة العربية تلامس أثره بالأنفس والأذواق، ولما تولى جيل السليقة حلّت ظروف ملحة على اقتحام البحث الإعجازي لأغراض جمالية أو جدلية سيأتي تفصيلها، فراح علماء الإعجاز ينقبون في التشـــكيل البلاغي الذي ينفث الأثر الجمالي المفقود للإمســـاك به وتشـــخيصـــه[1]، ومن هذه الحيثية أخذ النص القرآني مفهوما جماليا فنيا فكان البحث الإعجازي والبحث الجمالي وجهان لعملة واحدة، وتلك هي البلاغة التي أسســـــت في أول يومها تحت تأثير الجمال الفني[2]، وكون المنطلق هو إثبات إعجاز النص والبرهان على بلوغه رتبة الجمال والجودة المطلقة والدفاعُ عن بلاغته ومقارنتها بالكلام البشري البليغ، فقد اختلطت مباحث البلاغة القرآنية الخالصة بالنقد الأدبي العام[3]، واتُّخذ القرآن نموذج البلاغة ومركز الدرس اللغوي الجمالي، ولســـتطاع بما أتاحه لقراء الإعجاز من طرائق سبّاقة في التعبير والبيان أن يستنبطوا أدوات إجرائية حديثة غير مسبوقة وأصيلة تنهل من خصوصية النص القرآني، فهو نص لم يتبع معيارا خارجيا، بل يمتلك معيارا داخليا يتأبى عن التصنيف سوى أنه "كتاب"[4]، واستطاع بتلك المركزية أن يفرض نفسه كنموذج أعلى في اللغة والبيان، واستطاعت القراءات الإعجازية في ظلاله أن تكون فتحا جديدا في الدرلســـة العربية للنصـــوص، إذ قدمت بأدواتها تصـــورا عاما للخصـــائص التعبيرية للألفاظ ولســـتعمالاتها النصـــية، متضـــمنة مســـتويات جديدة في قراءة النص؛ في الجملة والكلمة والصـــوت، وســـائر مباحث الخطاب والمعاني، وهذه القيمة الفنية العالية في النص القرآني مكّنته من التأثير على المفاهيم النصية والأدبية من خلال ما أسهمت به البلاغة في تطوير قضايا النقد والإنشاء، وتأثير البلاغة القرآنية على ســـائر الحقول الثقافية أمر يكاد يجمع عليه النقاد[5]، إذ أصـــبح النص القرآني مقيلســـا للنص المتفوق فكان المهيمن على المعايير الأدبية الجمالية، خاصـــة مع منهج المقارنة الذي شـــغل به علماء الإعجاز الذين ما فتئوا يقارنون القرآن بنماذج الشعر والأدب العربي لإثبات تفوقه وإعجازيته.

وبغض النظر عن النتائج الســـلبية التي أدى إليها هذا التوظيف للنموذج القرآني إذ أصـــبحت أغلب القراءات رهينة هذه الســـلطة المعيارية وتحولت الوصـــفات البلاغية للقرآن إلى مرآة للنظر في الظاهرة الأدبية البشـــرية، فإن هذه الهيمنة هي حقيقة هامة في منظور (جمالية التلقي)؛ إذ تثبت مرة أخرى فعالية النص

---

1 – ينظر: عبد العزيز عبد المعطي عرفة، قضية الإعجاز القرآني وأثرها في تدوين البلاغة، عالم الكتب، بيروت، ص 1، 1985.

2 – ينظر: محمد تحريشي، النقد والإعجاز، ص 55.

3 – ينظر: فطوم مراد حسن، التلقي في النقد العربي، ص 296، 297.

4 – ينظر: محمد تحريشي، النقد والإعجاز، ص 107، 111.

5 – ينظر: فطوم مراد حسن، التلقي في النقد العربي، ص 296. و: محمد تحريشي، النقد والإعجاز، ص 52.

القرآني في إزاحة الأفق الجمالي السائد في الذوق الأدبي، وبناء معيار جمالي جديد لأسسته بحوث الإعجاز، وتجسدت هذه الفعالية في تشكّل الأفق البلاغي تدريجيا طيلة القرون الخمسة الأولى، والذي لم يتوقف عن كشف أسرار النص المعجز في جرأة وقوةٍ ذوقٍ لغاية أن أنجز "الزمخشري" قراءته البلاغية تفسيرا.

ونعود إلى مسألة المسار الجمالي الذي تأسست عليه البلاغة وهي تضطلع بمواجهة سؤال الإعجاز، لنتفق على أن أصل الإعجاز القرآني كان تأثيريا محضا في جمهوره الأول من خلال قصص كثيرة، أهمها قصة "الوليد بن المغيرة" الذي لم يجد –كغيره– تصنيفا نوعيا للقرآن بين سجع أو شعر.. لكنه لم يجد وصفا أحكم من وصف طلاوته وجماله وتأثيره الساحر، قائلا إنه سحر؛ يفرق به بين المرء وأبيه أو أخيه أو زوجه أو عشيرته، وحُكم "الوليد" هذا قائم على معرفة الأثر النفسي للقرآن، إذ يملك على الإنسان أمره ويستأثر بلبّه، وقصص أخرى تشير إلى هذا الاستحواذ الآسر للمشركين الذين اجتمعوا على باب الرسول ﷺ يستمعون القرآن لثلاث ليالٍ، وهم غير راضين على أنفسهم بذلك الفعل، ولم ينفكوا عن هذا الإسار إلا حين تعاهدوا وقالوا: (لا تسمعوا لهذا القرآن)، ناهيك عن المسلمين الذين أقبلوا عليه بالقلوب والوجدان، فهذا هو الرسول ﷺ يقرأ القرآن وفي صدره أزيز من التأثر، وذاك "أبو بكر" قارئ بكّاء، وذلك "عمر" قارئ وله نحيب، وذلك "ابن مسعود" يحكي انطباعه في آية قائلا: «إنها أحب الآيات».. وإشارات أخرى تشهد على ألسنتهم بأثر معانيه في نفوسهم[1].

وكُتّاب الإعجاز في بحوثهم دفعوا قارئ النص القرآني للتثقف بالثقافة البلاغية باعتبارها المكون الذي يبرز القدرة الأدبية للنص المعجز والتي جذبت المؤمنين الأوائل واندمجوا طوعا في جوه الروحي، فكان الهدف الجوهري للبلاغيين هو البحث في ذلك الأثر الغامض للذي تركه القرآن في نفوس المتلقين وكان مظهر إعجازه، وبما أن الأثر ذو طبيعة نفسية خفيّة لا يمكن وصفه والنظر إليه إلا من خلال العناصر المادية في النص؛ فلا مناص من أن تكون الأدوات البلاغية للنص سبيلا لمقاربة ذلك الأثر الجمالي في النفس، وأن تكون قضيّة التلقي ركنا في الدرس الإعجازي البلاغي، وهو ما دفع البلاغيين لدراسة الفعل الذي تقوم به الوجوه البلاغية في عملية التلقي وأثرها في توصيل المعنى وتزيين اللفظ، وتوضيح ما تتركه من انطباع في المتلقي[2]، فدورة القراءة البلاغية باعتبارها تعالج ظاهرة الإعجاز التأثيري لا تتم بالبحث في العناصر البلاغية بل تكتمل حلقتها حين تلامس الأثر النفسي الجمالي وتبرزه، لأن العلاقة بين العنصر البلاغي والأثر الجمالي هو علاقة بين الوسيلة والهدف، أو بين الإبداع والتلقّي، أو بين الهيكل والروح، أو بين المادة ومذاقها. فما

1 – ينظر: الجويني مصطفى الصاوي، منهج الزمخشري في تفسير القرآن وبيان إعجازه، دار المعارف، مصر، ط 02. ص 200 -201.

2 – ينظر: فطوم مراد حسن، التلقي في النقد العربي، ص 299.

هي التجارب التي سبقت "الزمخشري" في البحث الجمالي الإعجازي؟ وإلى أي حدّ حققت هدفها نظريا وتطبيقيا؟ وما مدى تأثيرها في "الزمخشري"؟

بداية؛ يعتبر "الزمخشري" امتدادا لنظريتين بلاغيتين؛ تتمثل أولاهما في قراءات "المعتزلة"، وثانيهما في نظرية "النظم" للجرجاني، فلا يمكن فهم قراءة "الزمخشري" وقياس اجتهاداته دون لستقراء الجهود البلاغية للمعتزلة ومفاهيم "النظم" وما يتعلق بهما من مفاهيم وإجراءات تطبيقية، وذلك لمعرفة نقاط الاتصال والتأثر، ورصد المتوقع واللامتوقع في قراءة "الزمخشري" من خلال مسافة الانفصال والإبداع بينه وبين الأفق البلاغي الذي استند عليه وانطلق منه.

* * * * *

المطلب الثاني: جمالية التلقي في بلاغة المعتزلة

نحاول أن لا نبتعد عن الإطار الذي تتطلبه جمالية التلقي وهو عرض شخصية "المعتزلة"[1] من زاوية القراءة والتلقي، ورصد المنظور البلاغي للنص القرآني الصادر من قراءتهم، باعتبارها فترة نلشطة من التاريخ الأدبي لهذا النص، وفرقة المعتزلة –رغم دورها المحوري في تطوير علوم البلاغة– فإنها لم تكن منفردة في الساحة، إذ يعزو "شوقي ضيف" لحظة نشوء الملاحظات النقدية البلاغية في بدايات العصر العبلسي إلى كُتّاب الدواوين وصناعة النثر، وإلى الشعراء المتناقدين في مجالسهم في فن الشعر، وغيرهم[2]، وهي الجهود التي كانت أكثر منهجية وتراكمية فتزعمت حركة النقد الأدبي، وقد صنفها "جابر عصفور" في ثلاث بيئات؛ أولها بيئة "اللغويين والنحاة" الذين كانوا يحفظون اللغة معجما ونحوا وتراثا بالجمع ومدارسة أساليبها مثل؛ عمرو بن العلاء، والفراهيدي، وسيبويه، وأبي عبيدة معمر، والأصمعي.. وهي البيئة الأقدم زمنيا إذ يعود تراثها إلى النصف الأول من القرن الثاني، وثانيها بيئة "المتكلمين" من المعتزلة وغيرهم مما سندرسه،

---

1 – هي فرقة إسلامية تنتسب إلى مؤسسها الأول "واصل بن عطاء"، وسماها مخالفوها: المعتزلة، لاعتزال "واصل" حلقة شيخه "الحسن البصري" في بدايات العصر الأموي، والأصول التي يشترط المعتزلة –وغيرهم– للانتساب إلى الاعتزال خمسة هي؛ 1/ التوحيد: وهو التنزيه المطلق لله ﷻ عن كل ما يخل بصفاته الكمالية كالشبيه والتجسيم... 2/ العدل: ومن مقتضياته أن الله ﷻ لم يأمر إلا بما أراد، ولم ينه إلا عما كره. وأن الإنسان مخيّر غير مجبر، ولم يكلف فوق ما يقدر كما تقول "الجبرية". 3/ الوعد والوعيد: فوعد الله بالثواب واقع، ووعيده بالعقاب واقع، ولا عفو عن كبيرة من دون توبة، ولا حرمان من ثواب مع العمل، على خلاف مذهب "المرجئة". 4/ المنزلة بين المنزلتين: صاحب الكبيرة لا يعتبر (مؤمنا) لأنه لم يستكمل الخصال، ولا (كافرا) لأنه جاء بالشهادة، ويجوز أن يسمى (مسلما) تمييزا له عن (الذميّ)، وهو في الدنيا يعامل معاملة المسلمين، وفي النار مخلّد في النار إذا لم يتب، لكن عذابه أخفّ. 5/ الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر: فقد قرروا ذلك على المؤمنين أجمعين، وذلك نشرا للإسلام، ودفعا لهجوم المضلين والملبّسين على المسلمين أمر دينهم. ينظر: محمد أبو زهرة، تاريخ المذاهب الإسلامية، دار الفكر العربي، القاهرة، د ت ط. ص 118 وما بعدها. و: أحمد بن يحي بن المرتضى، طبقات المعتزلة، دار المنتظر، بيروت، تح: سونة ديقلد، ط 02، 1988، ص 05–.

2 – ينظر: شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف، القاهرة، ط 09، 1995، ص 21 وما بعدها.

وثالثها بيئة "الفلاسفة" التي التحقت وكان "الكندي" (252هـ) إشارة انطلاقها حين لخص –ولأول مرة– كتاب "الشعر" لأرسطو[1].

ولا يمكن الفصل الكلي بين الفكر والبلاغة عند "المعتزلة"، لأن القراءة والفكر ثنائية متلازمة؛ فالفكر ينتج قراءة والقراءة تنتج فكرا، والفكر الاعتزالي تخصّب ونما في ظل الفتوحات الإسلامية وما أفرزه امتزاج الثقافات من حركة طعن وتشكيك في لغة القرآن الكريم ومعانيه، فبدأت البيئة الكلامية تتشكل بفعل المناظرات والمحاورات التي قادها "المعتزلة" طيلة القرنين الثاني والثالث الهجريين، إذ كانوا السلاحَ الندّ الذي شرعه السلاطين في وجه الزنادقة والمندسين للدفاع عن القرآن والعقيدة، وهذا الموقف الفكري الجدلي ألزم "المعتزلة" على التسلح بآلتين معرفيتين لخوض معاركهم وهما؛ المعرفة "العقلية الفلسفية"، والمعرفة "اللغوية والبلاغية"، وهما الباصرتان اللتان نظروا بهما إلى آيات النص القرآني.

أما "الفلسفة" فلأنها السلاح الذي تقوّى به "الفلاسفة" في مهاجمة المبادئ الإسلامية؛ كان التصدي لهم باستخدام طرقهم في الاستدلال والقياس والجدل، وأضحت الفلسفة وعلوم الدين صنوان عند المتكلمين "المعتزلة"، وقد قال أحد أئمتهم وهو "الجاحظ": «وليس يكون المتكلّم جامعا لأقطار الكلام... حتى يكون الذي يحسن من كلام الدين في وزن الذي يحسن من كلام الفلسفة، والعالم عندنا هو الذي يجمعهما»[2].

وهذا التثاقف الفلسفي جعل الفكر الاعتزالي يمارس مقاربة عقلانية ميّزته عن غيره من الفرق، فقد أحدث "المعتزلة" منهجا فكريا مختلفا عما كان سائدا في تجمعات العلماء والفقهاء المسلمين، فتجنبوا المنهج التقليدي الأثري في تلقي المسائل وقراءة النصوص[3]، وركبوا المنهج العقلي القائم على مناقشة المسلمات الموروثة مهما كانت قيمتها التاريخية[4]، وهذا التفكير المتحرر المتسم بالشك والجرأة فتح لهم مجال الريادة في توليد المعارف الإسلامية خاصة في العقائد والتصورات الوجودية، فاعتبرهم كثير من الدارسين أنهم المؤسسون الأصليون لعلم الكلام والفلسفة الإسلامية، وبعض الأصول التي امتد ظلها إلى كثير من الفرق والمذاهب الإسلامية، وقد قال "أبو زهرة" فيهم: «كانوا بحق فلاسفة المسلمين»[5].

---

1 – ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 3، 1992، ص 99- 101.

2 – الجاحظ عمرو بن بحر، الحيوان، تح: عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط 02، 1965م، ج 02، ص 134.

3 – ينظر: القرضاوي يوسف، كيف نتعامل مع القرآن العظيم، دار الشروق، القاهرة، ط3، 1421هـ، 2000م، ص 207.

4 – ينظر: محمد أبو زهرة، تاريخ المذاهب الإسلامية، ص 126- 127.

5 – ينظر: محمد أبو زهرة، تاريخ المذاهب الإسلامية، ص 124، و130 وما بعدها. وينظر: أحمد بن يحي بن المرتضى، طبقات المعتزلة، مقدمة المحقق، ص (ز).

وأما البلاغة؛ فكان لانشغال "المعتزلة" بهما سببان أوردهما "عصفور"؛ السبب الأول هو اقتحام مجال "الخطابة" في المناظرة، فإذا كانت مناظراتهم لتيارات الفلاسفة والملحدين والمجوس تستدعي التضلع في أصول الفلسفة والعقل، فإن مناظراتهم للفرق الإسلامية؛ كالجبرية والمرجئة والباطنية والسنة –خاصة "المتكلمون" الذين كانوا ندّا لهم في فن الحجاج والجدال– قد دفعتهم مبكرا إلى دراسة فنون القول وأساليب البيان؛ كانتخاب اللفظ وتوخي أسباب الإقناع والغلبة في الكلام، وقد شُهد لهم بالتفوق والبراعة في فنون الأداء والخطابة والبيان. والسبب الثاني هو دراستهم لأساليب القرآن الكريم وبيان حقيقة "إعجازه" وسمو نظمه، مما يبرز في جهود بعض أعلامهم؛ أمثال "النظّام" (231هـ)، والجاحظ (255هـ)[1]، فجذور البلاغة الاعتزالية تعود إلى الاهتمام بالأثر الذي تحدثه البلاغة في قلب المتلقي وإيقاع المعنى في نفسه، ولولا السحر والجمال لما أثاروا مباحث الإعجاز والبلاغة، فكانوا يصفون ما يضفيه كل مكون بلاغي من جمالية على النص، ويؤكدون على أهمية لستيفاء المعنى وتمكينه في المتلقي بجعله حيا بالطاقة التعبيرية ذات البيان والتأثير النفسي، ولا يخلو هذا السبب من اهتمام بالشعر بوصفه نصا يفهم به الكلام المعجز، وفيه أدوات تعينهم على الفهم والقراءة السليمة[2].

وبمجموع السببين يتحصل لدينا أن "المعتزلة" قد اهتموا بجماليات البلاغة العامة المتصلة بحقل النقد الأدبي إلى جانب البلاغة القرآنية المرتبطة بمسألة الإعجاز، وأنهم اتخذوا البلاغة أول أمرهم آلة ووسيلة تطبيقية لمحاوراتهم، ثم ما لبثوا أن جعلوها ميدانا معرفيا يبحثون فيه وينظِّرون، وقد ذكر "شوقي ضيف" أن "المعتزلة" « لم يتقدموا معاصريهم في الخطابة والبلاغة العملية فحسب، بل تقدموهم أيضا في بحث مسائل البلاغة من الوجهة النظرية والتعليمية»[3].

وتأتي أهمية ما تقدم في فهم خلفية القراءة الاعتزالية التي سيكون فيها العقل آلة من آليات التلقي، وهذا المنهج العقلي مدّ الجسور –لأول مرة– وأظهر العلاقة بين النص للديني من جهة ومناهج الفكر الإسلامي والفلسفات العالمية من جهة أخرى، مما أعطى للنص القرآني أفقا إنسانيا وحضورا فكريا في تاريخ الفكر البشري، وبذا تكون التجربة التأويلية للمعتزلة مع القرآن الكريم تجربة متقدّمة أسهمت في إثراء تاريخ هذا النص ووضعه في شبكة حيّة من القراءات المتعددة والمختلفة، غيرت مفهوم النص القرآني من مجرد حروف مباركة وتحفة مقدسة، إلى مولّد للعقل المفتوح وباعث على التفكير المنظّم، فكان عليه مدار الإبداع والتنظير ولستنباط منظومات علمية متكاملة كعلوم الإعجاز والبلاغة والتفسير... ويبرز العقل الاعتزالي أكثر

1 – ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 100.

2 – ينظر: فطوم مراد حسن، التلقي في النقد العربي، ص 291، 295.

3 – ينظر: شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، ص 34، 35.

في معالجة المسألة الدينية الكلامية، كما يبرز فكرهم البلاغي أكثر في درلستهم لأساليب القرآن وتبيين أثرها الوظيفي والجمالي، وبما أن الظاهرة الفكرية لا تتجزأ فلا يمنع أن يكون لبنيتهم العقلية أثر في تفكيرهم البلاغي وذوقهم الجمالي، وهذا ما كان حاصلا في مفاهيمهم البلاغية العامة أو ممارستهم التطبيقية الدقيقة، فكانت لهم خصوصية وسبق في أكثر من مصطلح ومفهوم، بل في بعض الأسس العامة والمبادئ الفاصلة[1]، ومن منتجات العقل البلاغي الاعتزالي في البلاغة نذكر:

1. من معيارية التاريخي إلى جمالية الوصف: كان لموازين العقل المتحرر للمعتزلة دور مبلشر في توسيع التفكير النقدي خارج الإطار، وحدث على أيديهم أخطر كسر لبعض المعايير الذوقية المتجذّرة في الموروث النقدي في كتب الرجال والطبقات، فعقلانيتهم غذّت موقفهم الجمالي الجريء في قضية للقديم والجديد، وذهبوا إلى أن الزمن لا يصلح مقيلسا للحكم على الشعر، وأن الجمال لا يحاز بالأسبقية، بل هو مجموعة عناصر فاعلة في النص وذات وجود موضوعي لا زمني، ولقد كان "الجاحظ" أوّل من طرح جدلية "القديم والحديث" وتوسّط في الحكم وتوصّل إلى تفضيل نماذج محدثة على القديمة، مدركا أن القضية لا تزال مجال احتشام وستجلب له خصومة[2]، وسلك مَن بعده مسلكه"ابن قتيبة"(276هـ) الذي حمل مثله على المتعصبين للقديم[3]، وبهذا الانفتاح الواسع على المدونة الأدبية القديمة والحديثة في أعلامها أو أقلامها المغمورة وقع تحوّل عظيم في جماليات القراءة النقدية؛ من صلابة المقاييس المعيارية إلى ليونة الآليات الوصفية، حيث اطلع المعتزلة –ومعهم المتكلمون– على آفاق تعبيرية جديدة قد لا تقرها معايير النقد النقلي السائر على المنوال السلفي، ولم يرفضوا ما وجدوا في هذه التعابير من الانزياحات الأسلوبية؛ كالحذف، ولم يعيبوا الإيحاءات والإشارات الشعرية، ولم يستقبحوا التقديم والتأخير، بل كانوا يستوعبون ذلك ويضعون له تعريفات وصفية ويدرسون فيه القيمة الجمالية المضافة[4]، وهذه الملاحظات الجمالية الوصفية هي نواة "علم المعاني" الذي عليه مدار نظرية النظم والإعجاز.

وثمة ملحظ تجدر الإشارة إليه يرتبط بنشوء المعايير البلاغية على أسس عقلية ومنطقية، حيث يرى "الوائلي" أن نشأتها تعود إلى محاولة "المعتزلة" إنقاذ القيمة الأدبية وتحريرها من سيطرة تلك الأحكام الذاتية المجحفة، فحاولوا تأسيس القيم النقدية على النظر العقلي والتأمل الموضوعي للإبداع، فأرسوا قواعد عقلية علمية لينتقلوا بالنقد من عملية تأثرية نسبية إلى تحليل موضوعي ثابت، لكن المحذور في ذلك هو جعل

---

1 – تتبع "وليد قصاب" تفاصيل الإضافات البلاغية للمعتزلة وأثرها في أعلام البلاغة ومؤلفاتهم، في رسالة الدكتوراه (مطبوعة) بعنوان: التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة، دار الثقافة، قطر، د ط، 1985، ص 451- 461.

2 – ينظر: الجاحظ عمرو بن بحر، الحيوان، ج 3، ص 130.

3 – ينظر: ابن قتيبة عبد الله، الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، د ط، ص 62- 63.

4 – ينظر: فطوم مراد حسن، التلقي في النقد العربي، ص 294.

القيمة الأدبية مرتبطة بمعيار خارجي عقلي غيرنابع من دلخل النص الأدبي فينتقل المعيار من السلطة التاريخية إلى سلطة العقل والمنطق بعيدا عن أدبية النص وشعريته[1].

2. تنظيم التفكير البلاغي: لا نبالغ إذا قلنا إن أحسن ما تركه الانفتاح الثقافي والفلسفي عند "المعتزلة" وكان له فضل لا يضاهيه فضل "الترجمة"؛ هو أنه نظّم العقل الإسلامي وأقدره على البحث الممنهج ولستقراء الملاحظات وتأليفها في مفاهيم ذات صبغة علمية جذابة، من ذلك أن معظم مبادئ البلاغة قد تأسست ضمن السياقات التعليمية لأئمة "المعتزلة"، فهذا "عمرو بن عبيد" (144 ه) –صاحب "واصل"– يُعلم تلاميذه مفهوم البلاغة بأنها «تخير الألفاظ في حسن الإفهام» وتلقى هذا المفهوم رواجا واهتماما كبيرا في كتب النقد الأولى[2]، لكن البذرة التي امتد ظلها هي صحيفة "بشر بن المعتمر" المعتزلي (210هـ) والتي اعتبرها الدارسون أول صحيفة تضمنت أسسا خالدة في البلاغة[3]؛ كتأكيد العلاقة بين الوقت والإبداع، وضرورة تهيؤ النفس للكلام، والتحذير من التوعر والتعقيد في الأسلوب، والملاءمة بين الألفاظ والمعاني، ومنازل المتكلمين الثلاثة من موهبة وقدرة وضعف، والملاءمة بين المقال ومقامات المتكلمين... إلخ، وهي تُبرز مدى استغلال "المعتزلة" لأقوال العرب والعجم في البلاغة، وتحكيمها إلى خبرتهم في الخطابة العملية ومواجهة المتلقي العربي، وقد كانت عبارات "بشر" التي نقلها "الجاحظ" وشرحها موردا للشاعر والناثر والناقد، فنجد صدى حديثه عن "تخير الأوقات والبعد عن اعتصار القريحة" في وصية "أبي تمام" لتلميذه "البحتري"[4]، وفي مقدمة "ابن قتيبة" على (الشعر والشعراء)[5]، وكُتِب لعباراته في "مراعاة مقتضى الحال" و"موافقة المقام للمقال" التي أثراها الجاحظ وعمّقها أن تتوشّح فتصبح عصب الأحكام البلاغية القديمة إذا أراد المتكلم النفاذ إلى قلب قارئه، وأن تتخذ تعريفا شبه جامع للبلاغة، وقد سرت على ألسنة النقاد والدارسين؛ فهذا "ابن قتيبة" يؤكد عليه ويدعو الكُتّاب إلى التزامه[6]. وبذلك تكون صحيفة "بشر" –كما اعتبرها "ضيف"– خير ما أُثر عن "المعتزلة" في البلاغة حتى أوائل القرن الثالث[7].

---

1 – ينظر: كريم الوائلي، الخطاب النقدي عند المعتزلة، (د ط). (طبع مرة واحدة في: دار وائل للنشر والطباعة)، 2009م، ص 192.

2 – نقله الجاحظ وابن قتيبة في عيون الأخبار (ج2/ باب البيان)، ، ينظر: الجاحظ عمرو بن بحر، البيان والتبيين، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 07، 1998م، ج 1، ص 114. وينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 100.

3 – ينظر: الجاحظ عمرو بن بحر، البيان والتبيين، ج 1، ص 135.

4 – ينظر: ابن أبي الأصبع، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر، تح: حفني محمد شرف، الجمهورية العربية المتحدة، ص 410.

5 – ينظر: ابن قتيبة عبد الله، الشعر والشعراء، ص 78 وما بعدها.

6 – ينظر: ابن قتيبة عبد الله، أدب الكاتب، شرح: علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1988، ص 19-20.

7 – ينظر: شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، ص 41.

وإذا كان "بشر" قد سبق بتلك المقدمة المركزة، فإن "الجاحظ" يعتبر المؤسس الأول لعلم البلاغة العربية باعتبارات كثيرة ناقشها الدارسون في أبحاثهم، فقد ألمّ بذوقه المرهف بأسرار الأساليب بالتحليل والتمثيل، خاصة في كتاب (البيان والتبيين) الذي يتضمن قدرا كبيرا من تراث المعتزلة البلاغي آنذاك ويجمع معظم ما انتهى إليه الفكر البلاغي العربي الأصيل والمنقول حتى منتصف القرن الثالث، ولم يكن "الجاحظ" فيها مجرد جامع مدون، بل تعقبها بالتفسير والشرح وإضافة بعض الاصطلاحات والتعريفات، فكانت مقدماته منارات لتحديد مباحث البلاغة لاحقا[1]، وهو أول باحث تتبع مفهوم البلاغة، إذ يعرض تعريفاتها عند "الفارسي" و"اليوناني" والهندي" و"الرومي".. ثم يردفها بما ورد عن أعلام العرب[2]، وقد نقل "العسكري" (395هـ) كل تلك تعريفات عنه وأثراها بشروحات وتعليقات لم يسبق إليها[3].

3. تثوير قضايا الإعجاز القرآني: كان وقوف "المعتزلة" في الصف الأول للدفاع عن ركائز الإسلام سببا مباشرا لاندماجهم في الدفاع عن النص القرآني وحقيقة إعجازه، فانطلق البحث النظري في البلاغة بحثا عن مواصفاتها في هذا النموذج الأعلى وقياس أبعادها بمقارنتها مع النموذج البشري السائد، وارتباطُ البحث البلاغي بالقضية المقدّسة جعلها قراءة جادّة طويلٌ نفسها وعميق نظرها، احتشد فيها العقل الكلامي والذوق الجمالي فأوجدت قراءة ذات خصوصية وجدّة؛ خصوصية في هويتها الدينية الاعتزالية، وجدّة في مبتكراتها التي جعلت دوائر البلاغة تنداح وتتجدد بطروحات تترى لا يهدأ سابقها حتى يتفتّق لاحقها، وكان لها دور تاريخي في تطوير قضية الإعجاز خاصة والفكر النقدي عامة، فكان "المعتزلة" أول من بدأ تعليل الإعجاز، فأطلق "النّظّام" (231هـ) نظرية "الصّرفة" ومبدؤها أن الله منع العرب عن الإتيان بمثل القرآن بأمر خارجي فعجزوا، وقد ردّ عليها علماء الإعجاز ولم يكن لها أتباع إلا قليلا[4]، و"الجاحظ" –الذي يعتبر المؤسس الأول للفكر الإعجازي– يرفض أطروحة "النّظّام" ويؤسس لمسار "النظم" ومبدؤه أن القرآن معجز بنظمه، وهو يقول بـ"الانصراف" لا بكونها علّة للإعجاز بل باعتبارها مظهرا ونتيجة عن العجز[5]، وهذا أساس المذهب التوفيقي في القضية، وتأتي جهود تلميذه "ابن قتيبة" في كتابه (تأويل مشكل القرآن) تأكيدا

---

1 – ينظر: عبد العزيز عتيق، علم البيان، دار النهضة، بيروت، 1985، ص 09 – 12. و: شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، ص 57، 58. و: محمد رفعت أحمد زنجير، مباحث في البلاغة وإعجاز القرآن الكريم، جائزة دبي الدولية، ط 01، 2007، ص 63.

2 – ينظر: الجاحظ عمرو بن بحر، البيان والتبيين، ج 1، ص 88 وما بعدها

3 – ينظر: العسكري أبو هلال، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تح: علي البجاوي ومحمد إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، بيروت، ط 1، 1952، ص 14-53.

4 – ينظر: محمد رفعت أحمد زنجير، مباحث في البلاغة وإعجاز القرآن الكريم، ص 139، 140. و: الجويني مصطفى الصاوي، منهج الزمخشري في تفسير القرآن، ص 205.

5 – الجاحظ عمرو بن بحر، الحيوان، ج 04، ص 89، 90. و: الجويني مصطفى الصاوي، منهج الزمخشري في تفسير القرآن، ص 206.

للنظرية، ويعتبر الكتاب خطوة تمهيدية لبروز ملامح علمَيْ "البلاغة" و"الإعجاز"[1]، وجاء "الرمّاني" بكتابه (النكت في الإعجاز) ودفع فكرة البلاغة الإعجازية خطوات من الناحية التطبيقية، فهو يقسم البلاغة إلى ثلاث طبقات، ويعلل إعجاز القرآن بانفراده بالطبقة العليا وتأتي دُونها بلاغة كل البشر، ويسلك في تلقيه لطبقة البلاغة القرآنية مسلكا جماليا إذ يفتش عن سر تفوق أساليبه في وظيفته التأثيرية وسلطانها على نفوس المتلقين، فيكشف عن مبادئ جمالية مفتاحية منها أن للبلاغة وجوه تحسّن اللفظ ووجوه توقع المعنى، وأن سلوك الطريق الأقرب أبلغ أثرا من البعيد، وأن الإيجاز أبلغ من الذكر لما فيه من إيحاءات تذهب النفس في مذاهبها، كما فرّق بين الأسجاع والفاصلة القرآنية التي تكون أبلغ[2]، وكانت هذه النظريات رافدا لأهم عَلَم في درلسات الإعجاز وهو "الباقلاني"(403هـ) الذي يعتبر المؤسس الثاني لعلم الإعجاز وهو من غير "المعتزلة"، وكتابه (إعجاز القرآن) لستبد بهذا العلم وحاز الصدارة فيه[3]، فهو على مذهب "الجاحظ" و"الرماني" بأن النظم القرآني وجه في الإعجاز، وأنه متناه في البلاغة ونمط مختلف لا يصنف في فنون الكلام العربي، كما أخذ عن "الرماني" نفي السجع عن القرآن، كذا وصفه لوجوه البلاغة العشرة بتفاصيلها[4].

ومن إضافات الدرس الإعجازي على مسائل النقد الأدبي والتي أثارت معارك أدبية حامية؛ قضية "اللفظ والمعنى" التي أثارها "الجاحظ" في بحثه عن محلّ البلاغة والإعجاز[5]، وقد أخذ بنظريته في «المعاني المطروحة والألفاظ المتخيّرة» الكثير من النقاد والأدباء، لكن تقوّتْ نزعة تغليب اللفظ على المعنى، أو الشكل على المضمون، أو الصورة على الفكرة، فلاقت مذاهب الصنعة والبديع –التي قد تهدر المعنى لحساب اللفظ– شرعية نقدية نسبت إلى "الجاحظ" في خطأ تاريخي، رغم أن هذا الأخير لم يقصد المعاني الأولية[6]، بل كان يربط قيمة اللفظ بنظمه وتحدث عن مشاكلة الألفاظ لمعانيها، والتي أخذها "ابن طباطبا"[7]، ولم تنقضِ معركة اللفظ والمعنى إلا يوم اكتملت نظرية "النظم" على يد "عبد القاهر".

---

1 – ينظر: محمد رفعت أحمد زنجير، مباحث في البلاغة وإعجاز القرآن الكريم، ص 142.

2 – ينظر: مجموعة، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني والخطابي والجرجاني، تح: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط 03، دت، ص 75، 77، 97. و: وليد قصاب، التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة، ص 459.

3 – ينظر: محمد رفعت أحمد زنجير، مباحث في البلاغة وإعجاز القرآن الكريم، ص 85، 100، 101.

4 – ينظر: الباقلاني أبو بكر محمد، إعجاز القرآن، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، ط 3، ص 35 و 57 و 262.

5 – الجاحظ عمرو بن بحر، الحيوان، ج 03، ص 131. وللتوسع ينظر: رزايقية محمود، قضية اللفظ والمعنى عند الجاحظ قراءة في رؤى النقاد المحدثين (مقال)، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، المركز الجامعي، تمنراست، مج 08، ع 02، 2019، ص 383- 396.

6 – ينظر: بوعامر بوعلام، في النقد العربي القديم، دار صبحي، غرداية، الجزائر، ط 1، 2014، ص 169 وما بعدها.

7 – ينظر: العلوي محمد ابن طباطبا، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، لبنان، ط 2، 2005، ص 10.

وبذكر (النظم) فإن "المعتزلة" هم الذين أذاعوا المصـــطلح، وناقشـــوا مفاهيمه البدائية في النص، لكن معتزليا متأخرا هو "القاضي عبد الجبار" (415هـــ) قد خصص في كتابه (المغني في أبواب التوحيد والعدل– ج16) فصـــلين لإعجاز القرآن، إذ يؤكد كثير من الدارســـين أنه أودع في هذا الكتاب مفاتيح نظرية "النظم" بصـــيغة مجملة، وكانت نفس النظرية التي توســـع "عبد القاهر" في شـــرحها وتفصـــيلها في كتابه (دلائل الإعجاز)، فقد تنبه "عبد الجبار" إلى أن العبرة في الفصاحة التي يتفاضل بها الكلام إنما هي في مواقعه وكيفية إيراده، وتحدث عن نظم الألفاظ حديثا يدل على إحساسه بتوخي معاني النحو التي أسس عليها "الجرجاني" (471هـ) صلب النظرية، لكن "عبد الجبار" لم يحاول إخراج آرائه النظرية إلى حيز التطبيق والتمثيل بالشواهد من القرآن[1] وقد اهتم "ضيف" بكشف هذه العلاقة، حتى إنه يلوم "عبد القاهر" على جدالـه"عبد الجبار" وعدم الإقرار له بالفضـــل والســـبق رغم نقوله الكثيرة عنه، ويقول: «يكفيه أن يدع له أصـــل النظرية، ويحوز فضـيلة تفسـيرها تفسـيرا دقيقا، بحيث أصـبح فعلا صـاحبها الذي صـورها وطبقها»[2]، هذا ما يتعلق بهذه النظرية العظيمة التي أصبحت صلب الإعجاز وعصب البلاغة القرآنية، وسيكون "الزمخشري" آخِر من يضع اللبنة الأخيرة فيها بأن يطبقها تطبيقا شاملا.

ولا يزال العقل الاعتزالي يترك بجرأته معارك نقدية، فقد قام رأيه بأن أصـــل اللغة "اصـــطلاح وتواضـــع" وليســـــت توقيفا، وهذه فكرة كلية تنظِم داخلها مجموعة من لوازم اللغة التداولية التي أشـــاعها المعتزلة مثل "اتساع الدلالة" و"المجاز" و"التأويل"[3]، فهذه العلاقات بين فكرة المواضعة ولوازمها تفسر أمرين؛ تفسر سبق "المعتزلة" إلى تقرير المجاز –بدلالته الاصـــطلاحية– في الخطاب القرآني، باعتباره عنصـــرا تكوينيا لفهم أصـــول المعاني اللغوية وتطورها بين الوضـــع والتداول، ولهذا نجد هذه القضـــايا البلاغية ترتبط بالغرض الكلامي الديني ارتباطا وثيقا إذ تنبثق من طبيعة تصور "المعتزلة" لطبيعة اللغة القرآنية، كما تفسر أيضا تزعمهم لمنهج التأويل واتساعهم في استعماله.

وهذه المباحث المتعلقة بالبلاغة الإعجازية الخاصة بالنص القرآني أثَّرت بقوة على نقاد الشعر والأدب، ما جعل الكثير من مباحث البلاغة القرآنية حاضرة في مسـائل النقد، فأصـبحت النصـوص الأدبية توزن وفق

---

1 – ينظر: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري وأثرها في الدرلسات البلاغية، مكتبة وهبة، القاهرة، ط 03، 2017، ص 142-145. و: وليد قصاب، التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة، ص 183- 185، 459- 460.

2 – ينظر: شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، ص: 117 -119. وينظر: الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 5، 2004، ص 63، 64.

3 – ينظر: وليد قصاب، التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة، ص 454.

الوصفات البلاغية، ولم يفرق الدارسون بينهما حتى طلع عليهم العصر الحديث، وهذا التداخل مشكلة منهجية؛ لكنها تجسد حقيقة نفوذ الفكر البلاغي إلى زوايا النقد الأدبي نفوذا بليغا.

4. وصل البلاغة بالنقد الأدبي: من يتتبع نشاط "المعتزلة" في مجال قراءة المدونة الأدبية العامة يلاحظ غياب شخصيتهم الدينية الكلامية التي تكون فاعلة في البلاغة الإعجازية، فهناك لستقلال واضح لشخصيتهم الأدبية في بحوثهم المرتبطة بالبلاغة العملية وأدبيات الخطابة والمناظرة، والنقد الأدبي مدين لجهودهم البلاغية وآرائهم النقدية الصادمة حين أفصحت عن المسكوت وحركت الحبر الراكد، وقد تركت صداها في التراث النقدي وربما في أركانه الكبرى، فعلى غرار ما ذكرنا من إثارة "الجاحظ" لجدليتي القديم والحديث، واللفظ والمعنى، فإنه كان الأول في مذاكرة قضية "السرقات الشعرية" بين المشروع والمرذول والتي ذاعت في النقد القديم وأصبحت ركنا في قياس الإبداع[1]، وتذاكر "المعتزلة" موضوعات احتاجوا إليها في فنون المناظرة "كالخبر والإنشاء" و"الصدق والكذب" بمفهومهما الأدبي والبياني[2]، وفي ذلك توجيه إلى دراسة المعاني وفق الوظائف البلاغية وتوليد الدلالات. ويعتبر "الجاحظ" أول منظّر لمفهوم "الفصاحة" إذ تحدث وأسهب في "الألفاظ ومخارج الحروف" وعيوب اللسان[3]، وبعده يأخذ هذا المصطلح غورا عميقا في المفهوم، كما أنه أول من وظف مصطلح "البديع"، تلقفه من أفواه الرواة ودوَّنه واحتفى بالتنظير له ولستقرائه عند الشعراء المحدثين؛ كبشار ومسلم والعتابي[4]، وقد استفاد "ابن المعتز" (296هـ) من تدويناته وحديثه عن شعرائه، ثم أحكمه حتى عُدّ واضع (علم البديع) وهو أول مبحث ينضج في البلاغة التراثية[5]، ولم نجد للبديع ارتباطا بالدرس الإعجازي منذ "الجاحظ"، ولم يُتح لهذا الفن أن يصنف ركنا ثالثا ضمن علوم البلاغة إلا بعد "الزمخشري" الذي انتهى عنده الاجتهاد في الإعجاز. وتأتي "الصور البيانية" ضمن الأدوات الجمالية التي لستمدها النقد الأدبي من البلاغة، ويعتبر "الجاحظ" أول من تحدث في الاستعارة بتعريف دقيق[6] أخذ به النقادكـ"ابن قتيبة" و"المبرّد" و"ابن المعتز"، حتى جاء "الجرجاني" فحدده تحديدا أدق[7]، ويعتبر "الرّماني" (384هـ) من أهم "المعتزلة" الذين تمكنوا من تحديد بعض الفنون البلاغية تحديدا نهائيا، وله تعريفات

---

1 – الجاحظ عمرو بن بحر، الحيوان، ج 03، ص 311- 312. وأبرز من توسع في القضية ينظر: محمد بن عبد الغني المصري، نظرية أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ في النقد الأدبي، دار خدلاوي، عمّان، ط 01، 1978، ص 199- 218.

2 – ينظر: وليد قصاب، التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة، ص 453.

3 – ينظر: الجاحظ عمرو بن بحر، البيان والتبيين، ج 1، ص 34 – 7، 161- 165.

4 – ينظر: المرجع نفسه، ج 4، ص 55-56، ج1، ص 51.

5 – ينظر: محمد رفعت أحمد زنجير، مباحث في البلاغة وإعجاز القرآن الكريم، ص 151.

6 – ينظر: الجاحظ عمرو بن بحر، البيان والتبيين، ج 1، ص 153.

7 – ينظر: وليد قصاب، التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة، ص 452.

وتصـــنيفات للتشـــبيهات[1] أخذها "العســـكري" بتفصـــيلها وكأنها عبارات "الرماني" نفســـه[2]، وكتاب "الصـــناعتين" للعســـكري –الذي يعدّ خطوة منهجية في تنظيم البحث البلاغي– كان تبويبا لما نقله من شـذرات السـابقين، خاصـة "الجاحظ" الذي اعترف له بالفضـل[3]، لتكون هذه الإمدادات وغيرها لبنات مكمّلة لما أنجزه النقاد الأدبيون؛ أمثال "الآمدي" و"المبرد" و"قدامة".

إن هذه الصلات القائمة بين البلاغة والنقد، وبين البلاغيين والنقاد؛ لَتدل على الأفق البلاغي لأعمال "المعتزلة" الذي لم يجمُد على إملاءات الفكر الكلامي والنظرية الإعجازية، بل اتسع ليشمل الحقول التذوّقية الجمالية المفتوحة على القضـايا الأدبية الصـرفة، وهذا يوجب علينا إعادة النظر في بعض المسـلمات الموروثة التي تَفْصـل البلاغة عن النقد فصـلا كليا، وتحشـر البلاغة كلها في قضـية "الإعجاز"، وتحاول نسـبها إلى علم الكلام ومنطق العقل، رغم ما يحمله النقد الأدبي من شـهادات على أصـوله البلاغية. وسـنحاول البحث عن للنَّفَس الأدبي والحس الجمـالي للذي وُهِبـه البلاغيون ومـارســـوه في تلقي النص القرآني والأدبي من خلال مبحث الصـــورة الفنية القرآنية، والكشـــف عن فنّية القراءة البلاغية وجماليتها والتي قد غطى عليها المنهج المعياري الصارم الذي ساد في عصور الجمود والتقسيمات، وأحال رونقها إلى قواعد جافة.

* * * * *

لقد كان الأداء الاعتزالي لفعل القراءة والتلقي جريئا بل كان في موقفه من هدأة القراءات الســـائدة صـــادما، إذ يبتعد بمســـافات عن العرف النقدي ويأتي بما لم يكن متوقعا ومألوفا، هذه الصَّـــدَمات كانت ضـــريبتها صـــدامات مع القراءات الأثرية المحافظة التي التزمها اللغويون والنحويون مع التراث، بل كانت لهم مواجهات أعنف مع مدارس الفقهاء وأهل الحديث لما ولجوا أبواب التأويل بمفاتيحهم الضـــخمة، فاتُّهموا باعتناق آراء الفلسفة اليونانية الوثنية وتعطيل النص الديني[4]، وآخرون ألحقوا نسب البلاغة إلى أصول يونانية غير عربية[5]، ولعل النقاد والمتخصـصـين في جماليات النقد كانوا أكثر موضـوعية وفهما من أصـحاب تلك الأحكام الدغمائية المجهّزة خارج قضـية النص؛ فهذا "عصـفور" ينوّه بانفتاحهم الثقافي على الفلسـفة واعتبره أكبر قوة حركت النقد الأدبي في تطوره خلال القرن الثالث، سـواء بجهودهم الشـخصـية أو بجهود المتأثرين

---

1 – ينظر: مجموعة، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني، ص 80 - 85،

2 – ينظر: ينظر: العسـكري أبو هلال، كتاب الصـناعتين، ص 239 وما بعدها. و: شـوقي ضـيف، البلاغة تطور وتاريخ، ص 107. و: وليد قصاب، التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة، ص 458.

3 – ينظر: العسكري أبو هلال، كتاب الصناعتين، ص 04-05.

4 – ينظر: عبد القاهر البغدادي، كتاب الملل والنحل، تح: ألبير نصـري نادر، دار المشـرق، بيروت، ص 91، 117، 138. و: أبو لبابة حسين، موقف المعتزلة من السنة النبوية، دار اللواء، الرياض، ط 02، 1987، ص 42- 45.

5 – ينظر: فضل حسن عباس، البلاغة المفترى عليها بين الأصالة والتبعية، دار الفرقان، عمان، ط 02، 1999.

بهم، ويرجح أن مثل ذلك التطلّع الحضاري عند "الجاحظ" هو الذي هيّأ لترجمة كتاب "الخطابة" لأرسطو في فترة مبكرة[1]. وهذا "ضيف" يستطرد في تحليل أصالة المنهج المقارن الذي اعتمده "المعتزلة" حين يُقبلون على الثقافات البلاغية الأجنبية للاستفادة من الملائم المناسب، فكونهم في واجهة الدفاع عن مبادئ الدين ضد ضلالات أصحاب الملل، جعلهم يحتاطون مع كل وافد، ويمثل بالجاحظ الذي كان لا يستورد من الثقافات الأجنبية إلا شذرات، ثم يلقي عليها سيولا من آراء العرب البلغاء وملاحظاتهم، وسيولا أخرى من آدابهم الشعرية والنثرية، فتتضح أمام القارئ حقيقة البلاغة العربية وهويتها الذاتية[2]، أما "قصّاب" فيمعن في تشخيص الحركية الأصيلة في قراءة "المعتزلة"، ويعتبر ظهورهم انطلاقا لمدرسة فكرية نشيطة، وأن ذلك التعدد المعرفي تمكين لها لتوليد آراء مستحدثة في قراءة النصوص ومسائل البيان، فهي تمثّلت تلك الألوان الثقافية جميعها، ولم تفقد شخصيتها العربية الأصيلة، فبقي البيان على يدها مشرقا أصيلا، بل هو قد ازداد خصبا وحقق نقلة بالغة نحو الدقة والعمق والمنهج[3].

وبالتمييز المنهجي بين الفكر العقلي و"الفكر البلاغي" للمعتزلة؛ فإننا نرى أن الاتصال الوطيد بين فكر "المعتزلة" وفكر الفلاسفة المسلمين في قضايا العقل لا ينطبق انطباقا كليا على قضايا "البلاغة"، إذ لا يخفى على كل دارس ذلك الفارق الواضح بين بلاغة المتكلمين والنقد الفلسفي؛ فالفلاسفة كانوا أكثر طلاقة ووضوحا في دراسة الفن الأدبي، لأنهم كانوا معزولين عن المؤثرات الدينية التي كانت تقيّد خطى زملائهم المتكلّمين من "المعتزلة" وغيرهم، فالفكر الديني كان يحدد مسار التأمل الأدبي للمعتزلة، حتى بدا أن الدرس البلاغي كان منقادا لخدمة النص الديني[4]، وعادة ما تكون الأحكام المطلقة فاقدة للدقة والإنصاف سواء أثبتت طغيان الاعتزال على البلاغة أو نفته، وسنتّخذ من الدراسة التطبيقية لتلقّي الصورة الفنية عيّنة لاختبار تلك الأحكام وطبيعة الأثر العقلي والكلامي في تلقي الصورة.

* * * * *

1 – ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 100.

2 – ينظر: شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، ص 39، 40، 63.

3 – ينظر: وليد قصاب، التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة، ص 451، 452.

4 – ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 102.

- **اكتشاف النظم وتيسير الإعجاز:**

تموقع نظرية "النظم" في الدرس البلاغي العام كان من هندسة "عبد القاهر الجرجاني"، فهو الذي وضع نظريتين، أودع أولاهما في كتابه (دلائل الإعجاز) وأودع ثانيهما في كتابه (أسرار البلاغة)، ويرى "شوقي" أن "الزمخشري" هو من سمى الأولى "علم المعاني"، وسمى الثانية "علم البيان"، ثم عمّت التسمية من بعده[1]، و(دلائل الإعجاز) أو "علم المعاني" هو الذي يتضمن نظرية "النظم" كما رسمها.

كانت مسألة "النظم" وليدة دراسة النص القرآني وليس لها جذور في دراسة الأدب والشعر، ومصطلح "النظم" كان شائعا في كتابات البلاغيين من "المعتزلة" و"الأشاعرة" كإحساس وخاطر، وفي أحسن الأحوال كفكرة أسلسية واضحة مع "القاضي عبد الجبار"[2]، لكن قيام النظرية على ساق متينة وامتدادها بفروعها ومدّها لثمارها كان بفضل "عبد القاهر الجرجاني"، ومن يمتلك مفاتيح النظم الجرجانية يمتلك مفاتيح التفسير البلاغي للزمخشري، فالأول أودعها في إطارها البلاغي المفاهيمي، والثاني وضعها في سياقها التطبيقي، لكن الجامع بينهما والدافع لإثارتها هو معالجة فكرة الإعجاز القرآني، علما أن "الجرجاني" لا يحصر ظاهرة النظم في القرآن الكريم ولا إعجازه ولا معانيه، فهي أوسع وأشمل.

كانت قضية (اللفظ والمعنى) هي الجدلية التي تثار في البحث عن مناط الإعجاز القرآني، ومهما كانت مواقف الناس فيها فإن الثنائية –في مبدئها– تعمق الفصل بين عنصرين في النص الواحد، و"الجرجاني" أقام نظريته على مراجعة جادة لسوابق القضية، ولشتغل بتصحيح مساراتها التي وجد فيها تعضية وإساءة في قراءة المعنى القرآني، فيردّ على من يُعلق المزية بالألفاظ مطلقة ويتخذها مناط البلاغة فيقول: «الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجرّدة، ولا من حيث هي كلم مفردة، وإن الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها وما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ، ومما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر»[3]، فالكلمة تتيح دلالتها المعجمية للنص ولكن لا تعطيه أدبية أكثر مما تأخذ هي منه، فالكلمة تكتسب المزية من الدلالة المضافة إليها بانتظامها النصي على الوجه المناسب، وكأنه يلمح إلى أن الألفاظ المفردة في معاجمها كالمعاني المطروحة في الطريق، ولا مزية لها في ذاتها، ويشير شطر عبارته إلى إبطال المزية

---

1 – هذا كلام "شوقي ضيف" ولم نقف عليه تصريحا ولا تلميحا. ينظر: شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، ص 160. و: الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، تح: عبد المنعم خفاجي وغيره، دار الجيل، بيروت، ط 01، 1991م. و: دلائل الإعجاز.

2 – ينظر: شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، ص 161 و118.

3 – الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص 46.

المطلقة للفظ حتى داخل النص، فقد تحسن فيه وقد تثقل، وإذا حسن نظم الألفاظ وكانت متآلفة الأصوات والمخارج فتلك فصاحة صوتية لا توصف ببلاغة ولا إعجاز، وهو ما اختلف فيه مع "الجبّائي" ومن تبعه من "المعتزلة" الذين ربطوا مفهوم (الفصاحة) بحسن نظم الكلمات، إذ لو كانت الفصاحة صفة محسوسة في اللفظ لاستوى السامعون في إدراك الفصاحة[1]، ولعل حسلسية "الجرجاني" تجاه مصطلح (الفصاحة) هي التي جعلته يهاجم رأي "عبد الجبار" رغم أن هذا الأخير لا يفسر الفصاحة تفسيرا حسيا مثل "الجبائي"؛ بل يجعله مطابقا لجوهر (النظم) القائم على معاني النحو، ويبقى الاختلاف بينهما في التسمية، كما نقلنا عن "ضيف".

والمبدأ الجمالي جعل "الجرجاني" يحافظ على موازينه الفنية في مقاربة قضية اللفظ والمعنى، ولم ينسقْ وراء الجدل الكلامي بالتعصب ضد أنصار الفصاحة اللفظية، بل نجده يردّ كذلك على المنتصرين للمعنى لأنهم لم يبرحوا دائرة تشطير النص وتفكيك النظام الجمالي، يقول وهو يقصد "ابن قتيبة": «اعلم أن الداء الدويّ.. غلطُ من قدّم الشعر بمعناه، وأقل الاحتفال باللفظ وجعل لا يعطيه من المزية إلا ما فضل عن المعنى... فأنت تراه لا يقدم شعرا حتى يكون قد أودع حكمة وأدبا، ولشتمل على تشبيه غريب ومعنى نادر..»[2]، وقد أفضى ببيان لم يسبق إليه في دقته ووضوحه، إذ بين الطريقة الفنية التي يؤديها (النظم) في توليد المعنى ولا تختلف عن طريقة الفنون البصرية: «ومعلوم أن سبيل "الكلام" سبيل "التصوير" و"الصياغة"، وأن سبيل "المعنى" الذي يُعبَّر عنه سبيل "الشيء" الذي يقع التصوير والصوغ فيه، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار، فكما أن محالا إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم وفي جودة العمل ورداءته أن تنظر إلى الفضة الحاملة تلك الصورة، أو الذهب الذي وقع فيه العمل وتلك الصنعة، كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام أن تنظر في مجرد معناه»[3]، ويؤكد الدارسون أن كلامه هذا كان سابقة في فهم المعنى وربط مبدأ النظم بمبدأ صياغة الفنون البصرية، وهو فهم متفرد في إدراك التوحّد بين المعنى والصياغة وارتباط الفكرة بالنسق[4].

لقد كان "الجرجاني" بعبقريته المفردة وتأملاته الملحّة جادا يلاحق خيوط المشكلة وراح يفكك عقدها حتى أتى عليها وأمسك برؤوس خيوطها، ليبدأ في إعادة نسج نظرية النظم بإحكام بما أوتي من ذوق فني وحس جمالي وثقافة أدبية، متحملا مسؤولية سد الثغرة التي كشفتها مراجعاته لجهود سابقيه، فكانت نظريته

---

1 – ينظر: المرجع السابق ، ص: 50، 466، 407.

2 – المرجع نفسه، ص 251، 252.

3 – المرجع نفسه، ص 254، 255.

4 – ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، 1997، ص 161.

بديلا لموقفه النلســـف لثنائية اللفظ والمعنى، ففي تحقيقه القول في البلاغة والفصـــاحة والإعجاز لم يجد ثمة فضــل للفظ مســتقلا ولا للمعنى جاهزا إلا بالدلالة التي يأخذها في النظم، وهي الدلالات التي تلابســه من إســـناد الألفاظ لبعضـــها، فالتأليف بين الكلمات له معانٍ لطيفة تمنحها الفروق الدقيقة في اختيار المواقع والصــيغ والأســاليب النحوية، ويشــير إلى نماذج في كلام الســابقين تدل على إحســلاســهم بجوهر النظم، فطريقتهم في وصـف اللفظ تنبئ بذاتها أن المزية ليسـت للفظ بذاته إنما لمعرضـه، كقولهم: إنه حَليُ المعنى، أو كالوشي عليه، أو إنه متمكن، أو قلق نابٍ، مما له احتكام إلى تموقع اللفظة وملاءمتها لجوارها من عدمه[1]، بل نراه يزكّي موقف "الجاحظ" من أنصــار المعنى وانتصــاره لجانب الصــياغة والتصــوير، ويثمن فهمه لجوهر "النظم"[2].

فليس النظم إلا أن تضـع كلامك الوضـع الذي يقتضـيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصـوله، فلا تخل بشيء منها، ولا ترى كلاما قد وصف بصحة نظم أو فساده، أو وصف بمزية وفضل فيه، إلا وأنت تجد مرجع ذلك إلى معاني النحو وأحكامه[3]، والدلالة النلشئة عن النظم لا يقصـد بها المعاني الإعرابية كالفاعلية والمفعولية، فتلك أوصـــاف للمواقع التركيبية، إنما تلك المواقع تتناغم في ترتيبها النصـــي مع قصـــدية المتكلم ودقيق فكره، يقول "الجرجاني": «اللفظ تَبعٌ للمعنى في اللفظ، وإن الكلم تترتب في النطق بســـبب ترتب معانيها في النفس، وأنها لو خلت من معانيها حتى تتجرد أصواتا وأصداء حروف»[4].

- القيم الجمالية في نظرية النظم:

لقد اجتمعت في نظرية "النظم" لأســـباب عظيمة لتكون أول منعرج كبير في تاريخ قراءة النص القرآني خاصة، وفي البلاغة والنقد عامة، وإذا ركزنا على القيم الجمالية لنظرية "النظم" باعتبارها أفقا جديدا في قراءة النص القرآني فسنجد لها أكثر من قيمة:

1) التجريب التطبيقي لجدلية الإعجاز: فالجرجاني تجاوز الســـؤال التقليدي حول وجود الإعجاز؟ وارتمى في القراءة التطبيقية باحثا عن الكيفية التي وقع بها الإعجاز، وهذه القراءة الناضـجة أوقفت المسـارات المعهودة لقضية الإعجاز، ولعل المقاربات الجدلية التي سادت قبله لم تخدم النص القرآني بذاته كثيرا بل كانت تخدم فكرة الإعجاز في الأذهان، وبإنجاز كتاب (دلائل الإعجاز) تحققت القراءة النســـقية للنص، وتحولت المســـألة من الجدل النظري إلى الممارســـة العملية، ونرى أن "الجرجاني" –رغم أنه متكلم أشـعري– قد حرر

---

1 – ينظر: الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص 45، 64، 366.

2 – المرجع نفسه، ص 256.

3 – ينظر: المرجع نفسه، ص 81- 83.

4 – المرجع نفسه، ص 56، و: 291.

المسألة من خلفيتها الكلامية للأبد، فالمعتزلة والأشاعرة يتفقون في القول بأن ألفاظ القرآن مخلوقة، ويختلفون في شأن المعنى، واعتقادهم بمخلوقية اللفظ يُلزمهم القول باستقلاليته عن المعنى ويقتضيه، لكن نظرية النظم حيّدت ذلك الطرح التجريدي لمفهوم النص القرآني، وأسست لتصور جديد يضفي على النص القرآني قيمة جمالية تقدم إعجازه للتلقي العملي بدل المعرفة التجريدية، وبذا تمكن من التجديد الشمولي للتصور الذهني لبنية التعبير القرآني وواجب القارئ تجاهه.

2) التلقي التذوقي الأدبي: هذه القيمة تتعلق بتفعيل التلقي التذوقي الأدبي في البلاغة، فنظرية النظم ليست مجرد مقاييس ومفاتيح تمكّن الناس كلهم من فتح مغاليق النص القرآني واقتناص دُرره، فالنظم –أو علم المعاني– لم يكن ليخرج لولا إحساس "الجرجاني" الرقيق بجمالية الأداء النحوي، ولهذا نجده مجرّبا جاهدا يدرك جيدا صعوبة المأخذ وعمق المنفذ، وهو ينتقي قُرّاءَه انتقاء محصورا على أهل الذوق ويقظة الحس، فيذكر أن طرحه لا يلقى موقعا وقبولا من السامع حتى يكون من أهل الذوق والمعرفة؛ إذا عجَّبتَه تعجب، وإذا نبّهته لموضع المزيّة تنبّه، فأما من كانت هذه الأحوال والأوجه عنده سواء، ومن لا يتفقد من أمر النظم إلا الصحة الظاهرة، وإلا إعرابا ظاهرا، فما أقل ما يجدي الكلام معه[1] ويعبّر عن معاناته مع فئة من الناس لم تسعفهم مداركهم من ملاحظة الفروق الحاصلة بين الوظائف النحوية، ولم يتصوروا أن يتفاوت الناس في درك هذه المعاني، ولم يجدوا فرقا في المعنى العام ودقائقه في التركيب النحوي، فهم بذلك لم يطربوا لطربه، ولم يذوقوا لذته، فلشتبه عليهم أمره واتهموه بالادّعاء والتوهّم، فيحكي إننا لا نستطيع في كشف الشبهة، فليس الداء فيه بالهين، لأن هذه المزايا أمور خفية، ومعان روحانية لا تستطيع أن تنبه السامع لها وتعلمه إياها حتى يكون مهيّأ لإدراكها وتكون فيه طبيعة قابلة لها، ويكون له ذوق وقريحة يحسّ لنه بمزية تلك الوجوه والفروق[2]، فالجرجاني هنا يقدم مفتاح النظم للمتلقي، وهو أن النظم القرآني ليس مما يصلح للقراءة "الشارحة"، فهو ليس مثل الألفاظ المحسوسة أو الفكرة المحسومة، إنما هي حقائق روحية ومعان خفية لا سبيل لوعيها إلا بامتلاك الدافعية النفسية والتهيؤ الذاتي، فهي تؤتى ولا تأتي، وتلك معاناة تحكي صعوبة إقناع الناس بدقائق النّظم ولطائفه عند رائد النظرية نفسه[3]، فكيف بأن تتجلى لهم سافرة وهم لا يشعرون.

لإنه لا سبيل للقارئ لأن يجد ذلك القرآن المعجز إلا بملكة للتذوق، فلا وجود لإعجاز في ذهن مستريح، و"الجرجاني" لا يرى سبيلا للقارئ إلى النص غير امتلاك ملكة التلقي بتنميتها وتدريبها، يقول: «مَن حُرم الذوق؛ عليه أن يقلد من ملكه وعرف به كيف يصور مزايا النظم، وعليه أن يأخذ نفسه

1 – ينظر: المرجع السابق، ص 56، و: 291.

2 – ينظر: المرجع نفسه، ص 546 – 547.

3 – ينظر: المرجع نفسه، ص 549 – 550.

بالتدريب حتى تتكون له الحاسة»[1]، ويجعل الاستقراء الأدبي للنصوص في مدونات الشعر وبلاغة العرب من أهم أسباب تنبيه الحس الجمالي: «وإن الجهة التي منها يقف، والسببَ الذي به يَعرف، استقراءُ كلام العرب وتتبع لأشعارهم والنظر فيها»[2]، وفي هذا الزاوية يتلَسس المنحى التحليلي الأدبي في بلاغتنا التراثية، ويذهب "الخولي" إلى أن هذا التوجه تعود أصوله إلى الخصومات الأدبية التي كان أبرز زعمائها "الآمدي" في (الموازنة) و"القاضي علي الجرجاني" في (الوساطة)، وإلى الخصومات الإعجازية التي برز فيها البعد الجمالي مع "الرّماني"، ويعتبرُ الأولُ أكثر المؤثِّرين في "عبد للقاهر" لينحوبالبلاغة إلى التحليل لمتذوقي للعالي والفهم الأدبي المقتدر[3].

3) القراءة التفاعلية والقارئ الفعّال: هي قيمة تتعلق بملكات القارئ الفعلي لا الملكة الذوقية الأدبية فحسب؛ بل ملكة الصّبر ودوام النظر، ذلك أن معجزة النظم أسرار مفتوحة لا سقف لها، وأغوار سحيقة لا قعر لها، وبدائع مخزونة لا تنال بالقياس والفكرة القلقة، والملكة الأدبية فيها بحاجة إلى قدرة نفسية على التحمل وإدامة التأمل والكفاح في مقارعة مسائلها والتغلغل في مكامنها، بل قد يبلغ من دقة النظم وخفائه ما يخفت على عقول "الفلاسفة" أمثال "الكندي" الذي ساق عنه مسألة خفي عليه ما فيها من فروق ووجوه، فقال: «وإذا كان "الكندي" يذهب هذا عليه حتى يركب فيه ركوب مستفهم أو معترض، فما ظنك بالعامة؟ ومن هو في عداد العامة ممن لا يخطر شبه هذا بباله!» فذكر إلى أنه لو استقرأ وتصفّح وتتبع وألطف النظر وأكثر التدبر لَعلِم ما كان خفيا[4]، وهذا ما جعله يشيد بالسابقين الذي امتلكوا هذه المميزات وأحسوا بجوهر النظم كما تقدم.

وحين نتأمل في هذا الموقف المنهجي منه: «لا يكفي في علم الفصاحة نصب القياس، والوصف المجمل، والقول المرسل؛ بل حتى تفصِّل القول وتضع اليد على خصائص النظم، وتعدَّها واحدة واحدة، وتكون معرفتك بها معرفة الصانع الحاذق بكل خيط من الإبريسم الذي في الديباج... وأنت بهذه النظرة تحتاج إلى صبر في التأمل، ومواظبة في التدبر، وهمة لا تقنع إلا بالتمام وبلوغ الغاية»[5]، فإنه يدفعنا للدعوة إلى إعادة النظر بجدٍّ في تحريف المتأخرين لجماليات (النظم) أو (علم المعاني) وسبكها في قوالب اصطلاحية تختصر الطريق للمتعلم وتعوض ضعف ملكته، وبذلك قوّضوا أصول "الجرجاني".

---

1 – نقل "شوقي ضيف" هذا الكلام عنه، ولم أجده بلفظه. ينظر: البلاغة تطور وتاريخ، ص 188.

2 – الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص 41.

3 – ينظر: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 224، 225. نقلا عن: أمين الخولي، أثر القرآن في تطور البلاغة، ص 87.

4 – ينظر: الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص 315.

5 – المرجع نفسه، ص 37، وينظر: 260.

4) النص المفتوح والقراءة المنتجة: هذه القيمة نستشفها من قضية "القارئ" الآنفة، فالجرجاني بتصويره لقضية النظم يضع القراء أمام نص مفتوح لا يبلى بالأخذ والرد والورود والصدور، فما تتحمله نظرية النظم من قوافل القراء الحاذقين المتبصرين لا يكون إلا نَفَسا يُحيي حقيقة الإعجاز وتتجدد به معاني القرآن في القلوب كما خلدت حروفه في الصحف، حتى إنه يصحح الخطأ الذي سيلحق نظريته وهو التجميد والتقنين، إذ يؤكد على الانفتاح الوصفي لأسرار النظم ووجوه المعاني إلى غير حدّ: «وإذ قد عرفت أن مدار أمر النّظم على معاني النحو، وعلى الوجوه والفروق التي من شأنها أن تكون فيه، فاعلم أن الفروق والوجوه كثيرة ليس لها غاية تقف عندها وغاية لا تجد لها ازديادا بعدها»[1]، فأي جمالية ومتعة تبقى بعد إغلاق القراءة والظنّ أن "الجرجاني" فصّل النظم تفصيلا، وأن شعب "علم المعاني" قد اكتمل عقدها واستوى العلم بها، ولقد عانى من هذه القراءة الاستهلاكية المتواكلة، فنبّه إلى مضرتها على تجديد النظر والفهم: «وكلام كثير قد جرى على ألسنة الناس، وله مضرة شديدة وثمرة مُرّة، فمن أضرِّ ذلك قولهم: "لم يدع الأول للآخر شيئا"... واعلم أن العلم إنما هو معدن، فكما أنه لا يمنعك أن ترى ألوف وِقرٍ قد أخرجت من معدن تِبرٍ أن تطلب فيه.. كذلك ينبغي أن يكون رأيك في طلب العلم»[2].

5) القراءة النصية وخاصية التملسك: وهي القيمة الأهم، وهو أن "الجرجاني" أعطى للنص سلطانا كبيرا، فنظرية النظم مدّت لظاهرة القراءة أدوات إجرائية كفيلة بأن تفك شفرات النص، وقد كدح لمعرفة النص بالنص، وأنجز عمليات حفر وكشف محايثة لبنيته حتى توصل إلى الناموس الذي يؤطّر النص، وكاد أن يصبح النظم هو كل شيء في النص؛ هو المعاني والصلات والروابط والامتدادات[3]، وعلى يده التأمت المكونات النصية بعد أن تفككت بفعل التجاذبات الجدلية من لفظ ومعنى وعاطفة وصوت، وقد أبى أن ينظر إليها إلا في مضارِبها النصية، لأن المعاني اللفظية والإعرابية والأولية والنفسية كالمادة الصبغية، لا تحمل دلالة فنية إلا حين تنضاف لبعضها وتكتسب معنى جديدا، وكل ما عدا النص من اعتبارات مذهبية وانحيازات لغوية كانت تشوش على القارئ وتحول دون صفاء الرؤية ونقاوة المعنى، فقد بترها وأقلّ النص من ثقلها، وبهذه التكاملية حقق "الجرجاني" جمالية القراءة النصية النسقية على مستوى الجملة الأسلوبية على الأقل، ولم يكن له إلا رمية بصر ليكتشف الناموس الكلي لبناء الفقرة والسورة القرآنية، ولكنه أودع في جوهر "النظم" روح التأليف الجمالي وبذور المبدأ الذي يمكن أن يصل به غيره إلى كليات النظام النصي.

---

1 – المرجع السابق، ص 87.

2 – المرجع نفسه، ص 292.

3 – ينظر: محمد تحريشي، النقد والإعجاز، ص 177.

وليس غريبا من نظرية مكتنزة بالآليات النصية أن تكون قادرة –بما تحتويه من خبرة في تشفير النص وتفسير إشاراته– على الفصل في كثير من قضايا النقد الباقية، فقد أشار "ضيف" إلى أن "الجرجاني" أطلق فكرة طريفة لو اعتنقها البلاغيون وتبنّوها لخففوا من حدة أحكامهم في "السرقات الشعرية"[1]، فالجرجاني عالج مجموعة من الأبيات التي كانت تدرج في باب (السرقات)، وبيّن ما بينها من فرق في صورة النظم، وأشار إلى أن لاشتراك بيتين أو أكثر في المعنى الأولي لا يُعوَّل عليه، لأن التعويل على النظم وفروقه، فالبيتان مهما اتفقا فلابد من وجود فروق في النظم، وهيئةُ التعبير هي ملك لصاحبها لا لغيره، والدليل لاستحسانهم لبعض السرقات بقولهم عن الشاعر: «إنه أخذ المعنى من صاحبه فأحسن وأجاد»[2]. كما أن "الجرجاني" يحسم موقفه في قضية فلسفية حديثة قائمة وهي جدلية "الفكر واللغة " وأيهما أسبق، فهو في تأملاته في ظاهرة الكتابة ووقوفه على انصهار اللفظ والمعنى في دلالة النظم، يؤكد أن الإنسان لا يفكر في نفسه بدون لغة: «إنك إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك لم تحتج إلى أن تستأنف فكرا في ترتيب الألفاظ، بل تجدها تترتب لك بحكم أنها خدم للمعاني وتتلبعة لها ولاحقة بها، وأن العلم بمواقع المعاني في النفس علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق»[3]، فالنظم هو نتيجة التفاعل بين المعنى الأولي واللفظ المستقل لحظة التفكير وتوليد النص، حتى قيل: «لا يكون الكلام يستحق لاسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه، ولفظه معناه، ولا يكون لفظه أسبق إلى سمعك من معناه إلى قلبك»[4]، وهذا أبلغ ما يوصف به القرآن المعجز.

لقد أعطى (النصُّ) سلطانا لقراءة "الجرجاني" ومُكنةً على كل المقاربات التي كانت تتناوش في تلك البيئة الزمنية، فامتلكت قراءته حجة ذات شرعية نصية قطعت أبواب التعقيب والنقد والتفنيد، ولسلمت القرائحُ قيادها لسكة النظم، وسارت البلاغة على خطتها، وكانت رهنَ إشاراتها، فكان من أقوى امتداداتها وانعكلساتها على البلاغة والإعجاز ما أنجزه "الزمخشري" من تطبيقات بلاغية لمبدأ النظم على النص القرآني حتى أصبح العَلَم الثاني إذا ذُكر رجال نظرية (النظم).

* * * * *

كانت هذه لمحة من تاريخ تلقي النص القرآني، تفصح عن المسافة الفنية التي حققها البلاغيون عامة والمعتزلة منهم خاصة، وكانت مسافة هائلة حركت الفكرة القرآنية شكلا ومضمونا بإضافات أسهمت

1 – ينظر: شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، ص 187.

2 – ينظر: الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص 509.

3 – المرجع نفسه، ص 54، وينظر: 413- 415.

4 – المرجع نفسه، ص 267.

جميعها في اكتمال الشعب المختلفة لنظريتي المعاني والبيان واجتماعها بين يدي "الجرجاني عبد القاهر" الذي كان حلقة وصل ثانية تربط "الزمخشري" بأفق البلاغة التراثية.

* * * * *

المبحث الثاني:

الأفق الجمالي للبلاغة القرآنية عند الزمخشري

المطلب الأول: الزمخشري، القارئ الفعلي

كفاءة "القارئ الفعلي" ذات أهمية في النتائج الجمالية، لذا نسلط الضوء على شخصية "الزمخشري"[1] كقارئ يتلقى النّص القرآني، وننظر إلى العوامل التي هيّأت هذا المفسّر الذي قدّم قراءته للقرآن في تفسيره الموسوم بـ: "الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل"[2].

– البيئة التاريخية: كان مسقط رأسه –خوارزم– ثغرا من ثغور الإسلام المتعرضة بلستمرار لغزوات غير المسلمين وقتالهم، مما له أثر في تنشئة أبناء "خوارزم" على الحماس الديني وإعدادهم للوقوف حصنا ضد هجومات أعدائه، وتطوير كفاءاتهم في سبيل ذلك[3]، و"الزمخشري" ابن تلك البيئة ولا شك أن همته الفكرية لن تتفاعل داخل البيئة الفكرية المسلمة فحسب، إنما ستنشط ضمن أفق أوسع، وستُدفع للتعامل مع كل ما تقتضيه المواجهة الفكرية في جبهات الأديان والملل الخارجية.

– الجانب النفسي: ليس ثمة معطيات عن هذا الجانب أو عن طريقة التنشئة الأولى للزمخشري، لكن ما تصرح به التراجم وتدل عليه سيرته أنه كان ماجدا بنفسه، فلم تُعرف شخصية في عائلته وأجداده أورثته مجدا، فقد تميّز من الناحية النفسية بالثقة الصلبة والطموح الوقّاد، يستدبر القريب ليركب البعيد، حتى إنه كان لاعتداده البالغ بنفسه وعلمه وفضله يطمع في التنعّم بالسلطان، ورغبتُه في الاستزادة العلمية من أول حياته كان من ورائها رغبة في التنعّم بجوار سلاطين (خوارزم) وملوكها الذين قربوا العلماء ومجّدوهم، لكن

---

1 – "الزمخشري" في ترجمته العامة؛ هو أبو القاسم، محمود بن عمر بن محمد بن عمر، الزمخشري، ولد في رجب سنة 467هـ ببلدة "زمخشر" بخوارزم، وتوفي في "جرجانية" بخوارزم سنة 538هـ، إمام نحوي ولغوي وأديب وشاعر ومفسر ومتكلّم معتزلي، له كثير من الأسفار العلمية أبرزها مجاورته(مكة) مرتين؛ امتدت أولاهما لسنتين، وثانيهما لخمس سنوات انتهت سنة 533هـ جعلت "جار الله" عَلَما له. ينظر: الجويني مصطفى الصاوي، منهج الزمخشري في تفسير القرآن، ص 17–. و: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 71–.

2 – ينظر: الزمخشري محمود أبو القاسم، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، وعلى هامشه حاشية (الانتصاف) لابن المنير، تح: عبد الرزاق المهري، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 2016.

3 – ينظر: الجويني مصطفى الصاوي، منهج الزمخشري في تفسير القرآن، ص 18.

خاب ظنه فأخلص في طلبه وتوجّه في طموحه إلى العلم[1]، فهذه الثقة العالية بالذات ستجعله يفتش في نفسه عن طاقة داخلية يعتمد عليها في تعاطيه مع مسائل العلم والفكر ولا يبقى أسير سلطة خارجية ملزمة، كما تدفعه الثقة لأن يقتحم العقبات التي يتوهمها غيره ويتخطى ما يظنونه ثابتا وحدّا للتفكير.

– المنهج التعليمي: تميّز المنهج الذي غذى عقل "الزمخشري" وصنع منه عالما مثقفا حاد الفكر مصقول العقل ذكي القريحة بنظام شبيه بالرعاية الخاصة أو رعاية الموهوبين الذين يتقدم لهم أمهر المعلمين وأحسن المربين وخاصّة العلماء، فالزمخشري لم يتهيأ له هذا الحظ بالحسب والنسب، لكن النجابة والجد والرغبة الجامحة في الاستزادة العلمية أوجدت له حظوة بين قيادات العلم في عصره خلال ترحّله في عمر مبكّر بين الحواضر العلمية الكبرى في زمانه، فبعد (خوارزم) كانت (بخارى) مقصده الأول والتي كانت في وقتها –كما وصفها "الثعالبي"– مثابة المجد، وكعبة الملك، ومجمع أفراد الزمان، ومطلع نجوم أدباء الأرض، وموسم فضلاء الدهر، وبعد (بخارى) وطئت قدمه (خرلسان) و(أصفهان)، ثم (بغداد) و(مكة)، وكان تتلمذه الأساسي على يد شيخه الأول "محمود بن جرير الضبي الأصفهاني" النحوي (507هـ)، الذي كان يلقب فريد العصر ووحيد دهره في علوم اللغة والنحو، والذي أقام بخوارزم وترك فيها أثرا بالغا إذ انتفع الناس بعلمه وفضائله وخرّج جماعة من الأكابر، وهو الذي أدخل مذهب "الاعتزال" إلى "خوارزم" ونشره فيه، وكان متحمسا لمذهبه وربما بث هذه الروح في تلميذه "الزمخشري"[2]، ومن أعلام عصره الذين التقى بهم "عبد الله بن طلحة اليابري" (518هـ) الذي قرأ عليه كتاب "سيبويه" (180هـ) خلال مجاورته الأولى بـ(مكة)، كما استفاد من الإمام "الدامغاني" الفقيه الحنفي، و"أبي منصور الجواليقي" و"الشريف بن الشجري" خلال مرورهـ(بغداد) في رحلات الحج.. وغيرهم كثير، بل كان مع كثير من أولئك المشايخ على منهج "تعلم الأقران"، يأخذ منهم ويأخذون منه، كما فعل مع الشريف السيد "أبا الحسن علي الحسني" أمير (مكة)[3]، فهذه العِشرة لرؤوس العلم والانفتاح على حواضره المختلفة في منازعها ومشاربها سيعطي للمتعلم محفزا واستطاعة لأن يحقق مراتب الاجتهاد والتأثير والإضافة على ميراث العلماء، وسيشحذ همته وعقله ويثابر ليضاهي تلك النماذج المشهودة.

– المستوى المعرفي: هذا أبرز الجوانب التصاقا وتأثيرا في شخصيته كقارئ مفسر، فقد اتسم بالموسوعية والعقلانية، فإذا كانت النصوص الرفيعة تتفاعل مع عوامل تاريخية وفكرية ولغوية ونفسية؛ فإن الموسوعية المعرفية في القارئ هي أحسن ما تحظى به هذه النصوص، وتفسير (الكشاف) هو محصلة ثقافة

1 – ينظر: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 84-89.

2 – ينظر: الحموي ياقوت، طبقات الأدباء، مرا: وزارة المعارف العمومية، دار المأمون، مصر، د ت، ج 19، ص 123- 124.

3 – ينظر: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 78- 80. والجويني مصطفى الصاوي، منهج الزمخشري في تفسير القرآن، ص 35-42.

علمية تعدّدية تمتّع بها "الزمخشري" الذي ترك من الآثار ما يقرب من خمسين (50) مؤلّفا، وتتمثل موسوعيته في تنوع شعب التأليف وفنونه، ونذكر منها (الكشاف) في التفسير، و(أساس البلاغة) في المعجم، و(المفصّل) و(المفرد) في النحو، و(القسطاس) في العروض، و(المستقصى) في أمثال العرب، وديوان (شعر)، وديوان (خطب)، وديوان (رسائل)، و(الفائق) في تفسير غريب الحديث، و(المنهاج) في أصول الفقه، و(ربيع الأبرار) في الأدب، و(أطواق للذهب) و(المقلمات) في المواعظ، و(كتاب الجبال والأمكنة) في الجغرافية.. وغيرها في كل فن كثير[1]،

– الملكة العقلية: إلا أن النصوص الرفيعة لا تنحني لمجرد موسوعة من المعارف والمعلومات المتراكمة في الذاكرة، فالملكات التحليلية العقلية والذوقية هي ما يعطي للمعلومة فاعلية وقيمة إضافية، حين تتفاعل مع النص فهما ونقدا وذوقا وإحساسا، و(الكشاف) يُظهر "الزمخشري" رجلا ذا ملكات ذاتية؛ لغويا مقتدرا، ومتكلما منطقيا جَدِلا، وذواقة مرهف الإحساس بجمال النص القرآني[2]. وأهم ملمح عقلي فيه – غير الاعتزال الذي سنبينه لاحقا– هو علاقته النفسية بالشغل الفكري الذي بلغ حدّ المتعة والراحة حتى أغناه عن زهرة الزواج والنّسل، بل ركّب فيه خوفا من الانشغال بالاسترزاق عن التفرغ للعلم، وله فلسفة واعية في ذلك إذ يفتخر بأنه تزوج العلم واتخذ تلاميذه نسلا وولدا[3]، يقول في لذته العقلية:

سَهَرِي لِتَنقِيحِ العلومِ أَلَذُّ لِي ... مِنْ وَصلِ غَانِيَةٍ وطِيبِ عِنَاقِ

وتَمايُلِي طرباً لحلِّ عُوَيْصَةٍ ... أشهَى وأحلَى مِن مُدامةِ سَاقِ[4]

مثل هذا القارئ الذي كاد يعبُد الحقيقة سيتخفف من كل الاعتبارات الهامشية، وحين تصبح الحقيقة نصب عينيه فستتأخر دونها قيم الأعراف والأعراق والرجال.. فعقلانية "الزمخشري" جعلته ينظر إلى مختلف القضايا نظرة من اتسع أفقه العقلي وسما تفكيره فوق العواطف والمآثر، وتشبّعه بالروح الإسلامية في بيئة (خوارزم) مع نزوعه العقلي المتجرّد جعله يتنلسى أصله الفارسي ويواجه الشعوبية اللاّدينية من الفرس وغيرهم، ويطعن في مذاهبهم منتصرا للغة العربية وعلومها ومنافحا عن مآثر العرب المسلمين[5].

وهذا ما جعله وهو في أستاذيته ومرجعيته العلميّة وكونه مثابة طلبة العلم لا يترفع عن الحوار العلمي مع تلاميذه والإنابة للحقيقة إن كانت لأحدهم ولو على نفسه، إذ يشهد تلميذه "رشيد الدين الوطواط"

---

1 – ينظر: الحموي ياقوت، طبقات الأدباء، ص 133- 135.

2 – ينظر: الجويني مصطفى الصاوي، منهج الزمخشري في تفسير القرآن، ص 79.

3 – ينظر: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 76، 77.

4 – الزمخشري محمود، ديوان جار الله الزمخشري، ص 437.

5 – ينظر: الجويني مصطفى الصاوي، منهج الزمخشري في تفسير القرآن، ص 29، 30، 54.

أنه جرت بينهما محاورات طويلة في بعض مسائل الأدب وعلوم العرب، وكان "الزمخشري" يرجع إلى كلام تلميذه وينزل عند رأيه، ويعدد بعض المسائل، فيقول: «والسعيد من إذا سمع الحق سكتت شقائق لجاجه وسكنت صواعق حجاجه... وإنما ذكرت هذا القدر اليسير ليعلم فتيان هذه الخطة أن هذا "الإمام" كان صبورا على مرارة الحق وحرارة الصدق، مع أنه رب هذه البضائع وصاحب هذه الوقائع»[1].

– الحس الذوقي في اللغة: كنا نقصد بعقلانية "الزمخشري" تلك الحيادية التي تتجرد للحقيقة، وليست تلك التي يطغى فيها الفكرُ المنطقي الجاف الخالي من اللمسة النفسية الشاعرة، فالزمخشريُّ الإنسانُ له تجربة واقعية في معلشرة حكام البلاد الإسلامية وشعوبها من علماء وعامة، والاصطلاء بتقلبات الدهر عليه وعلى عائلته مما أكسبه معرفة لطيفة بل وإحساسا رقيقا بحقيقة ما عليه البشر من نوازع وميولات وخبايا النفوس، وهذا سيكون له أثر في القراءة الشاعرية والإحساس النفسي بما تحمله النصوص من معانٍ نفسية وإحساسات خفيّة، وإضافة إلى الملكة الشعورية نجد الملكة الذوقية للبيان العربي فهي من أهم المزايا التي صنعت "الزمخشري" متلقيا بلاغيا، فهو لم يتوقف عند الحدود المعرفية باللغة والأدب، لكنه احتك بالقبائل العربية في بوادي (الجزيرة) و(اليمن)، وقد قال في كتابه "أساس البلاغة": «وطئتُ كلَّ تربةٍ في أرض العرب»[2]، وهكذا لبّ اللغة، لا تؤخذ من الصحائف والحلقات، إنما يستدرها المتلقي من منطق البداوة ومن سياقاتها المفعمة بالدلالات الاجتماعية والنفسية والثقافية، يقول عنه "القفطي": «وأقام برهة من الزمان بالحجاز، حتى هبّت على كلامه رياح البادية، وورد مناهل العرب العاربة»[3]، كل هذا بالإضافة إلى كونه أديبا ناثرا وشاعرا ناظما

– الانبعاث الروحي: ثمة وجه آخر للزمخشري يختلف عن الوجه العقلاني للرجل؛ وهو الانبعاث "الروحي" الذي بدأ يسري في شخصيته منذ سنة (512هـ) حين أصيب بمرض ناهك كاد يودي به سماه (الناهكة) و(المنذرة)، وكانت محطة تحول كبير في حياته وفكره إذ أعطى فيه نذرا لله ﷻ إن شفي أن يتوب ويهجر أبواب السلاطين، فكان المرض سببا للثورة على الفلسفة والمادة والسلطان وللتفكير في التدين فكرا وسلوكا[4]، ولما شفي هاجر إلى (مكة) هجرتين روحيتين يتخفّف بهما من أجواء الدنيا في (خوارزم)، وكان جوارهب(مكة) ممزوجا بمشاعر التوبة والشوق الصّوفي كما يتجلى في أشعاره المكيّة، وهو ما كان سببا لأن يشتهر باسم "جار الله".

---

1 – ينظر: محمد كرد علي، رسائل البلغاء، دار الكتب العربية الكبرى، مصر، ط 02، 1913، ص 296-298.

2 – الزمخشري محمود، أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1998، ص 92.

3 – جمال الدين القفطي، إنباه الرواة عن أنباء النحاة، تح: محمد أبو الفضل، دار الفكر، القاهرة، ط 01، 1986، ج03، ص 266.

4 – ينظر: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 89، 95.

ولهذا التحول النفســـي أثر بارز لا يخفى في تآليفه التي برزت فيها الغاية التعبدية والعاطفة الدينية، إذ يصـرح في ديباجات كتبه الأخيرة أن خدمته للغة العربية وبلاغتها تعليما ونشـرا وذودا عن الطاعنين فيها هي عبادة وخدمة لدين الإسلام[1].

بهذه الجوانب المختلفة تمكن "الزمخشـري" من أن يرتب اسمه في أئمة اللغة والبلاغة والتأويل، فقال عنه "ابن خلكان": «كان إمام عصره بلا مدافع، تشد إليه الرحال في فنونه» [2]، وقال عنه "السـمعاني": «كان يضـرب به المثل في علم الأدب والنحو»[3]، وقال فيه "القفطي": «إنه دخل (خرلسـان) وورد (العراق)، وما دخل بلدا إلا واجتمعوا عليه وتتلمذوا له، وكان علامة الأدب، ونسّـابة العرب، لما أقام بـــ(خوارزم) كانت تضـرب إليه أكباد الإبل، وتحط بفنائه رحال الرجال»[4]، وقد أنشـأ مدرسـة تخطّت الآفاق بتلاميذه ورفقائه وكتبه، سواء في الأدب واللغة، أو في الاعتزال والكلام[5]، يقول مفتخرا بنفسه مصورا مقامه العلمي:

ألمـتَرَ أنِّي –حيثمـا كُنـتُ– كعبـةً ... يحفُّون بِي كـالطَّـائفِين طَوائِفَـا
فشَـــرقِيُّهم يَهوِي إلى النورِ قابسًـــا، ... وغَربِيُّهُم يســـعى إلى البحرِ غَـارِفـا[6]

هذه هي معالم شـخصـية "الزمخشـري" من مختلف جوانبها والتي تشـكل كيان قارئ كفء، وقيمة هذه المعطيات المميزة هي أنها كانت بمجموعها رافدا خارجيا؛ فإنجازه لتفسـير (الكشـاف) في أخريات عمره يدلّنا بأنه انطلق في قراءته بعد النضـــج النفســـي والعلمي والعقلي والأدبي... ومعظم هذه المكونات أدوات لفهم الخطاب القرآني الذي تتعدد جوانب النظر إليه ومنافذ الولوج فيه من لغوي وأدبي وعقلي ونفســـي وذوقي وروحي..

إن التشاكل بين نص إعجازي ومتلقٍّ مقتدر ليوسّع قناة الحوار والفهم، ويُفترض أن يكون تلقيه للنص القرآني نشاطا تفاعليا بين النص وشخصية القارئ وفكره؛ فإلى أي حدّ اتسمت جدلية النص و"الفكر" عند "الزمخشـري" بالتوافق والتكامل، أو بالتسـلط والجبر في التأويل والتفسـير؟ والفرضـية النصـية تقتضـي أن يكون بين القراءة والفكر تأثير وتحريك متبادل في الوصـول إلى المعنى، كما تتناغم حلقات السـاعة في تدوير عقاربها لتنتج الدلالة الزمنية التي لا تكتمل لو تخلفت حلقة واحدة.

---

1 – ينظر: الجويني مصطفى الصاوي، منهج الزمخشري في تفسير القرآن، ص 54.

2 – أحمد بن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1977، مج: 05، ص 168.

3 – عبد الكريم السمعاني، الأنساب، تح: عبد الرحمان اليماني وآخرون، الطبعة العثمانية، مج: 06، ص 315.

4 – جمال الدين القفطي، إنباء الرواة عن أنباء النحاة، ص 266.

5 – ينظر: الجويني مصطفى الصاوي، منهج الزمخشري في تفسير القرآن، ص 46- 49.

6 – الزمخشري محمود، ديوان جار الله الزمخشري، شرح: فاطمة يوسف الخمري، دار صادر، بيروت، ط 1، 2008، ص 437.

- روافد تفسير (الكشاف):

ألّف الزمخشري تفسيره "الكشاف" بين سنتي (526 – 528هـ)، خلال جواره الثاني بـ(مكة)[1]، ولقد تهيّأت لهذا التفسير أسباب الشهرة والحظوة في الأمة الإسلامية قبل تأليفه، فـ"الزمخشري" لم يكتبه إلا بعدما تهافت الناس على ما أملاه لهم من فتاوى تفسيرية في بعض الآيات، وصحف أخرى في تفسير موسوعي مبسوط لسورتي (الفاتحة) و(البقرة)، فأعجبوا بقدرته في النظر والذوق وبأسلوبه البديع في استنطاق الآيات، فأكثروا الطلب عليه وراوده علماء عصره –من "المعتزلة" خاصة– على إنشاء تفسير كامل يجمع فيه علمه في ذلك، فاقتحم العقبة بعدما اقتنع بأن تفسير القرآن لا يتأسس إلا على علوم المعاني والبيان، وأحس أن الأمر معقود عليه، فعزم على إنجازه تفسيرا مختصرا –لا موسوعيا كما سبق– معللا ذلك بركاكة أهل زمانه وتقاصر هممهم[2]، ولعله أحس بأن السنوات الباقية شحيحة أمام رجل متقدمٍ في السن مثله، فاختصر.

ورغم أن "الزمخشري" تفادى التوسع الموضوعي في شعب التفسير وعلومه، فإن (الكشاف) لم يخل من روافد عديدة من علوم التفسير، ففيه الدرس اللغوي الذي يبحث فيه المفسر دلالات اللغة بالعودة إلى مقاصد العرب في كلامها وآدابها، ومن أبرز مصادره اللغوية والأدبية؛ (الكتاب) لسيبويه و(الكامل) للمبرد، و(الحيوان) للجاحظ و(الحماسة) لأبي تمام[3]، فهو يستمد من الاستعمال العربي شرعية التفسير ويؤكد عليها بقوله: «وترى كثيرا ممن يتعاطى هذا العلم يجترئ –إذا أعضل عليه تخريجُ وجهٍ للمشكل من كلام الله– على اختراع لغة وادعاء على العرب ما لا تعرفه، وهذه جرأة يستعاذ بالله منها»[4]. وفيه البحث النحوي الذي يعالج مسائل النحو للدفاع عن القرآن ضد الطاعنين الواهمين عدم اطّراده في القاعدة النحوية[5]، وفيه التذوق الأدبي الذي يحيا فيه المفسر بحسه وروحه في ثنايا النص ويستخلص ما في جوفه من معان نفسية خفيّة، وتظهر نزعته الأدبية في الاستشهاد بالأشعار لفهم معاني القرآن، حتى بأشعار المحدثين مثل "أبي نواس" و"المتنبي".. أو يستطرد بثقافته الأدبية في القصص والآثار والمعاني الحكمية مما لا يرتبط بضرورة التفسير[6]، ولا يُفتقد فيه السند الأثري، إذ يظهر لستناده الأثري في فهم النصوص في إيراده لأسباب النزول، وإقراره بالنلسخ والمنسوخ من القرآن والسنة المتواترة، وسلوك تفسير القرآن بالقرآن، وتفسير

---

1 – ينظر: الجويني مصطفى الصاوي، منهج الزمخشري في تفسير القرآن، ص 76.

2 – ينظر: الزمخشري محمود، الكشاف، ج 1، ص 43.

3 – ينظر: الجويني مصطفى الصاوي، منهج الزمخشري في تفسير القرآن، ص 164- 167.

4 – ينظر: الزمخشري محمود، الكشاف، ج 1، ص 247- 248.

5 – ينظر: الجويني مصطفى الصاوي، منهج الزمخشري في تفسير القرآن، ص 167- 178.

6 – ينظر: المرجع نفسه، ص 184- 189.

السنة للقرآن، والاستشهاد بالأحاديث وأعلام الصحابة والتابعين، وقد ينقد بعضها ويردها، بل قد يتسمح في الروايات القصصية التي لا تمس أصول الاعتقاد على خلاف بعض أسلافه كالنظّام والجاحظ، وقد كان منفتحا على مصادر أثرية أثرى بها تفسيره، ففي التفسير أورد تفسير "مجاهد" و"الأصم" المعتزلي و"الزجاج" اللغوي و"الرماني" المعتزلي، حتى تفلسير "العلويين"كـ"جعفر الصادق"، وتفلسير "المشبّهة" و"المجبرة" و"الخوارج" و"المتصوفة"، وصحيح "مسلم" في الحديث، ومصحف "ابن مسعود" وأهل "الحجاز" في القراءات، ولم يخل من مصادر في الوعظ والأساطير من أهل "التصوف" والكتب المجهولة[1]، كما لا يغيب التفسير التربوي الروحي، فالزمخشري يصل القرآن أحيانا بالحياة ويعتمده وسيلة للتزكية الروحية في آداب السلوك وأحوال القلوب، ويستخرج الدروس والعظات في القصص والتشريعات، موظفا أساليب الترغيب والترهيب[2]، وهو في ذلك يستوحي البيئة الروحية في جوارهب(مكة) حيث هبط الوحي والتنزيل، وقد قال:

فَجاوَرتُ ربِّي وهو خيرُ مُجاوِرٍ لَدَى بيتِهِ للمحرَّمِ عاكِفَا

وتَمَّليَ (للكشَّاف)ثَمَّ ببلدةٍ بِهَا هبط التَّنزِيلُ للحقِّ كَاشِفَا [3]

لقد كان وهو يفسر القرآن العظيم في فترة هدوء عقلي ونكوص عن الفلسفة، ولم يكن ذلك الرجل العقلاني الخالص، وهذه الملابسة بين حياة التنسك والروح وقراءته التفسيرية في (الكشاف) أمر بالغ الأهمية، فكيف كان أثر ذلك النفَس الوجداني على القراءة والتأويل في تفسير (الكشاف)؟

ويغلب في كتب علوم القرآن تصنيف تفسير (الكشاف) ضمن التفسير بـ(العقل)، فمذهب "الزمخشري" الاعتزالي جعله مؤمنا بالعقل مقدّسا له، باعتباره القانون الذي يفهم به كل المنقول المأثور، وهو يقف مع القرآن وقفات عقلية للكشف والنقب، ويتفحص معلنيه بالتدبر والتأمل ولا يقنع عنه بمجرد الظاهر، ويتبع في تأملاته أحدث المناهج العلمية في الحِجاج، يتوقع الردود بقوله: "فإن قلت..."، ثم يردّ عليها بجواب: "قلت..."، وهو في تجرداته العقلية غير والغ في العقلانية الفلسفية المتجردة من روح الإيمان والتسليم، بل كثيرا ما يقف في الآيات بعقل مبهَر عاجز عن التفسير؛ مثل أيام الخلق، وعدد الصلوات، وقيمة الكفارات.. لكن أخذ عليه خصومه بعضا مما يرونه شطحات عقلية ومظاهر جريئة كبعض حديثه في حق الأنبياء أو أمور غيبية من علم الله ﷻ.

ويحكم الكثير بأن جانب "الاعتزال" كان هو الغلاب على الجوانب الأخرى في تفسيره، ويُحتمل أن يكون في الأمر مبالغة، لأن السبب في بروز هذا الجانب على حساب غيره هو ارتباطه بالمسائل الخلافية التي

---

1 – ينظر: المرجع نفسه، ص 80 وما بعدها، و154- 164.

2 – ينظر: المرجع نفسه، ص 191- 195.

3 – الزمخشري محمود، ديوان جار الله الزمخشري، ص 377.

لشغلت أقلام معارضيه أمدا طويلا من "الأشاعرة" و"الأثريين" خاصة، لأن الاعتزاليات لا تظهر إلا في الآيات التي ترتبط مضامينها بالأصول العقدية الخمسة للمعتزلة.

- تفسير بلاغي وأفق جديد:

يبقى الجانب الغالب والمستحوذ بتفسير (الكشاف) هو الدرس البلاغي، فهو الرافد والهدف الذي جعل الروافد الأخرى وسيلة دونه، وهو مناط التميّز والفرادة التي حظي بها (الكشاف)، وثمة التفاتة تاريخية ترجح أولوية البحث "البلاغي" على التفسير "الاعتزالي" عند "الزمخشري"، فقد كان تفسير (التهذيب)لـ"أبي سعد الجشمي" المعتزلي تلميذ "القاضي عبد الجبار" بين يديه، لكنه تركه حين لم يجد فيه حاجته الحسيّة الأدبية، واستقبل كتب "عبد القاهر الجرجاني"[1].

فلا نبالغ إذا قلنا لولا شعور "الزمخشري" بحاجة علم (التفسير) إلى (البلاغة) لما وجد لتفسيره هدفا آخر غير إظهار هذه المعجزة القرآنية التي تتمثل عنده في أمرين؛ الإنباء بالغيبيات، والبلاغة الساحرة، وفي مقدمة تفسيره يطلق كلمته التي يكاد لا يخلو منها تفسير بلاغي ينقلها احتفاء بها وإشادة، يبين فيها فلسفته ونظرته إلى علاقة البلاغة بالتفسير الإعجازي، فيقول: «فالفقيهُ وإن برزَ على الأقران في علم الفتاوى والأحكام، والحكيم وإنـبَزَّ أهل الدنيا في صناعة الكلام، وحافظ القصص والأخبار وإن كان من "ابن القِرِّية" أحفظ، والواعظ وإن كان من "الحسن البصري" أوعظ، والنحوي وإن كان أنحى من "سيبويه"، واللغوي وإن علك اللغات بقوَّة لِحْيَيْه، لا يتصدى منهم أحد لسلوك تلك الطرائق، ولا يغوص على شيء من تلك الحقائق؛ إلا رجل قد برع في عِلْمَين مختصَّين بالقرآن وهما: (علم المعاني) و(علم البيان)، وتمهّل في ارتيادهما آونة وتعب في التنقير عنهما أزمنة، وبعثه على تتبع مظانهما همة في معرفة لطائف حجة الله، وحرص على معرفة معجزة رسول الله، بعد أن يكون آخذا من سائر العلوم بحظ...»[2]، فالعلوم كلها – حتى اللغوية منها – صالحة للتفسير المتخصص وكثير منه قد أنجز، لكنها غير كافية لإدراك وجه الإعجاز وحجة الله على البشر إلا بعلمي المعاني والبيان، فهما عمدتا هذا الباب.

ويشخّص "الزمخشريّ" ملامح للقارئ المقتدر على القراءة البلاغية للإعجاز بأن يكون محققا وحافظا، كثير المطالعات والمراجعات، خَبرَ العلماء وخبروه، وكان مع ذلك مسترسل الطبيعة، مشتعل القريحة، يقظان النفس، درّاكا للمحة وإن لطف شأنها، منتبها على الرمزة وإن خفي مكانها، لا كزّاً

1 – ينظر: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 129.

2 – الزمخشري محمود، الكشاف، ج1، ص 43.

جلسيا، ولا غليظا جافيا...[1] ولعله بحَث عن هذا القارئ فلم يقع على أحد إلا نفسه، فقام أمامه الفرض العيني، ولم يجد هدفا شريفا إلا إنجاز الفرض وتحقيقه.

ووجه التميز في هذا التفسير البلاغي فهو ريادته في مجاله وتفرده حتى ظل مصدرا لغيره أمدا طويلا بإجماع الدارسين قديما وحديثا؛ فابن خلدون (808هـ) يرى أن "الزمخشري" أول من حاز فضل العناية بالبلاغة القرآنية في تفسيره لما غفل عنه المفسرون[2]، و"يحي العلوي" (749هـ) يعلّل تأليفه لكتاب (الطراز) في البلاغة بأن الناس تأكدوا أن لا سبيل للوقوف على أسرار الإعجاز إلا بإدراك (الكشاف)، وهو الذي تميز في هذا عن سائر التفاسير، وذكر أنه لا يعلم تفسيرا مؤسسا على علمي المعاني والبيان سواه[3]، ويشير "الزركشي" (794هـ) في (البرهان) إلى أن "الزمخشري" في (الكشاف) أملأُ الناس بعلم البلاغة وهو أعظم علوم التفسير[4].

- بعث نظرية (النظم) وتطبيقها تفسيرا:

إن الذي زاد قراءة "الزمخشري" تميزا وشأنا هو انعكاس نظرية (النظم) الجرجانية فيها انعكاسا لا يخفى على دارس لستوعب جوهر النظرية، فالزمخشري يوظف فنون البلاغة على المنهج التذوقي الفني الذي جرت عليه تطبيقات "الجرجاني"، مما مكّن المفسر من استجلاء خصائص النظم، ومواطن الجمال، وسحر البلاغة، وأوجه الإعجاز في الأسلوب القرآني[5]، ولقد كان تفسير (الكشاف) مجمع جهود البلاغيين من "المعتزلة" و"الأشاعرة"، وكانت مضامينه مخرجا لجميع أمانيهم في تصوير بلاغة القرآن المعجزة، فقد ظل يطالعها ويستجمعها حتى وقف على كتابات "عبد القاهر" في (دلائل الإعجاز) و(أسرار البلاغة) واتخذها خير موردٍ له، درسها وتمثّلها تمثّلا منقطع النظير[6]، وهكذا جاد الزمان لنظرية (النظم) بهذه العبقرية بعدما كان "الجرجاني" غريب زمانه يبحث عن كفء يقاسمه الفكرة، فكلا الرجلين اعتقدا أن البلاغة هي الكلشف الوحيد عن وجوه الإعجاز البلاغي وخفايا معانيه وذخائره، فشرع "الجرجاني" يصمم النظرية ويثبت أصولها، ولستمر "الزمخشري" يجسدها ويبسط فروعها، حتى أودع في (الكشاف) أدق تطبيق لنظرية النظم، وأبرزَ خصائصها الأدبية ومقوماتها الجمالية في القرآن الكريم، ويعتبر الدكتور "محمد أبو موسى" أكثر من استقصى

---

1 – المصدر نفسه، ج1، ص 43.

2 – ينظر: ابن خلدون عبد الرحمان، مقدمة ابن خلدون، تح: محمد الدرويش، دمشق، ط 01، 1425هـ/ 2004م ج 2، ص 376.

3 – ينظر: العلوي يحي بن حمزة، الطراز، تح: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط 01، 2002، ج 01، ص 07.

4 – ينظر: الزركشي بدر الدين، البرهان، ج 01، ص 420- 421.

5 – ينظر: مسعود بودوخة، دراسات أسلوبية في تفسير الزمخشري، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2011م، ص 9.

6 – ينظر: شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، ص 220. و: بوعامر بوعلام، في النقد العربي القديم، ص 262.

تجليات ذلك الانعكاس والتناغم بين القراءتين[1]، وقبله "شوقي ضيف" الذي أسس لهذه المقارنة ثم خرج بانطباع واضح بأن «"الزمخشري" استوعب كل ما كتبه "عبد القاهر" في (الأسرار) و(الدلائل) ومضى يطبقه تطبيقا دقيقا على آي الذكر الحكيم، وكأنه لم يترك صغيرة ولا كبيرة من آراء "عبد القاهر" إلا ساق عليها الأمثلة النيّرة من القرآن الكريم»[2]، فكان "الزمخشري" بحق أحسن من قرأ النظم وانتهجه في تلقي النّص القرآني كاملا؛ سورة سورة، وآية آية، فتحققت به أول قراءة إعجازية جمالية غير مسبوقة في تاريخ التفسير القرآني.

قد يظهر "الزمخشري" مجرد قارئ مقلّد ينسج على منوال مسبوق، ويسير في طريق مسكوك، إلا أن الدرلسات الدقيقة لتطبيقاته تتفق على أنه لستنبط من مباحث "الجرجاني" ثم مضى يتمم آراءه بتأملاته الذاتية ونظراته الثاقبة، وقد بيّنت كل المعاني الإضافية والأصول البلاغية التي تفرّد بها وبرهنت على أن علمي (المعاني) و(البيان) قد تكاملا عنده بإضافة حلقات كثيرة من شعبها ودقائقها ومقاييسها التي أصبحت أفق النظرية البلاغية عند المتأخرين[3].

لقد نفخ "الزمخشري" في أصول "الجرجاني" من روح الآيات والسور فأعطاها قوة ومكّنها وفرضها في البيئات العلمية بعدما كانت مهجورة منكرة حتى انزعج "الجرجاني" من غربة فكرته على الناس، ويرى بعض الدارسين أن الناس قد اتبعوا تراث "الزمخشري" في تمييزه بين علمي (المعاني) و(البيان) بهذين المصطلحين اللذين ذكرهما في مقدمة (الكشاف)، وقبله في كتابيه (أعجب العجب) و(المفصل) وفي شعره، مما يؤكد أن الاصطلاح بهما كان قارا في نفسه واضحا لا عفويا[4]؛ وآخرون يرون أن مباحث (علم المعاني) مستمدة من كتاب (دلائل الإعجاز)، اختار "الزمخشري" لها لسم (علم المعاني) لا (النظم) تفاديا للتنازع المذكور بين "المعتزلة" و"الأشاعرة" حول مدار الإعجاز على "النظم" أو "الفصاحة"، كما لستمد أصول (علم البيان) من كتابه (لسرار البلاغة)، إذ كانت كلمة (البيان) متكررة فيه فاختارها "الزمخشري" عَلَما على مباحث الأساليب البيانية[5]، أما "البديع" فلم يكن يعدُّ فنونه علما مستقلا؛ بل جعله ذيلا تابعا لنظم المعاني أو لسرار البيان، لأنه لم يرتبط عنده بقضية الإعجاز، وهكذا كانت علوم البلاغة واضحة في ذهن "الزمخشري"

---

1 – ينظر: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 249.

2 – شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، ص 243.

3 – ينظر: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 55. و: شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، ص 243. و: رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط 2، ص 33.

4 – ينظر: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 261.

5 – ذهبنا –في تحريرات مفهوم (علم البيان) في الفصل التالي– إلى أن "الجرجاني" هو من سك المصطلحين وليس "الزمخشري".

رغم أن بعض مباحثها الفرعية تختلف عن التقسيمات الحادثة بعده[1]، لقد كان واعيا بالمفاهيم النظرية للبلاغة لكنه خفف من التنظير ليتوجّه للكلام في التفسير وتحليل النص، وليس من شغله التحديدُ العلمي للمصطلحات البلاغية وتحرير مفاهيمها، ومع ذلك يلاحظ أنه كان في أول تفسيره يُفصِّل في المباحث البلاغية ويشرح بعض القواعد بطريقة تعليمية، يؤسس عليها عمله في بقية التفسير، مثل حديثه عن التشبيه والاستعارة والمجاز والتمثيل.. في مطلع تفسير سورة (البقرة)، ثم لا يستطرد في ما انتهى شرحه وتعريفه.

* * * * *

- بلاغة تطبيقية بقواعد نصّية:

الإضافة الخالدة للزمخشري هي الممارسة التطبيقية للبلاغة الجرجانية، وقد يراها البعض اجتزارا واتّباعا، إلا أن تفسيره التطبيقي لنظرية النظم بحدّ ذاته إضافة كبرى في ميزان القراءة الفنية العربية إذا أدركنا أن البلاغة فنٌّ تذوقي والسعي فيه ليس بالأمر الهيّن، بل إن التطبيق البلاغي والتحليل النصي هو المنهج الأقوم لإحياء البلاغة والإبداع فيها.

لقد ابتدأ "الزمخشري" من حيث انتهى سابقوه، فرغم أنه سار على منوالهم في اتخاذ علوم البلاغة وسيلة للكشف عن إعجاز القرآن، لكن الفرق بينه وبين من تقدموه كبير؛ ففنون البلاغة لم يعتبرها مقصودة لذاتها ولا يستطيع أن يعطي لها قيمة مستقلة، ما لم تتلبّس بشروط النظم وتجسد الصورة المثالية لأسلوب القرآن الحكيم[2]، فلا غرابة أن لا نجد عنده درلسة نظرية للبلاغة في (الكشاف) أو في غيره، بل قد تجاوز قضية إثبات إعجاز القرآن وترك الجدل فيها، فكان هو و"الجرجاني" سيدا المنحى النصّي، فهما لم يفصلا فنون المعاني والبيان عن النصوص القرآنية والشعرية والنثرية كما ألشبعوها بالتحليلات الذوقية والفنية، إلا أن هذا المنحى كان عند "الزمخشري" أوسع وأخلص وأدق، مما حدا ببعض الدرلسين إلى أن يقدم بلاغته في (الكشاف) على بلاغة "الجرجاني" من زاوية ثرائها واتساعها في التحليل والتفسير وتجسيدها لروح البلاغة الأدبية[3]، إن مبدأ النصية ومفهوم النظم وجهان لعملة واحدة فلا نظم خارج النص، ولا نص بدون نظم ونسق، وفي هذه الوحدة الفنية ذابت ثنائية اللفظ والمعنى، كما لم تجد لها مكانا في ذهنية "الزمخشري" ولو في مستوى الجدل النظري، فهو لم يصرح ولم يقعّد لهذه القضية.

لقد كان "الزمخشري" يحس بالنظم إحساسا واضحا حتى في مؤلفاته الأخرى، وهو في قراءاته لا يعتد إلا بالكلام المنظوم، ولا يقيم للكلام شأنا في البلاغة إلا بالنظم، فهو –إضافة إلى (الكشّاف)– كان في

---

1 – ينظر: شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، ص 222. و: وليد قصاب، التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة، ص 240، 241.

2 – ينظر: وليد قصاب، التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة، ص 332، 333.

3 – ينظر: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 62.

معجمه (أساس البلاغة) معتمدا على دلالات النظم، يشرح الكلمات منظومة في أساليب وعبارات منتقاة، وكأنه أراد أن يعتمد في تعليمية اللغة على النموذج أو لغة التداول، فيقول واعيا بما يفعل: «ومن خصائص هذا الكتاب تخير ما وقع في عبارات المبدعين، وانطوى تحت لستعمالات المفلقين، أو ما جاز وقوعه فيها وانطواؤه تحتها من التراكيب التي تملح وتحسن... ومنها التوقيف على مناهج التركيب والتأليف، وتعريف مدراج الترتيب والترصيف، بسوق الكلمات متنلسقة لا مرسلة بددا، ومتناظمة لا طرائق قددا»[1]، فالنص هو الفضاء الجمالي الذي تكتسب به الألفاظ قيمة فنية وتغتني فيه المعاني بدلالة مضافة، وتكون قادرة على جذب القارئ الفطن إليها للتأمل في بدائعها والتملّي في محاسنها.

- منهجه في القراءة البلاغية النصية:

وجد "الزمخشري" في المعجزة القرآنية لطيف التأليف وبديع الخلق فتلقّاه على المنهج التحليلي الجمالي وكان متنفسا له في نزعته الفنية وإحساسه الأدبي، وهذه معالم منهجه في التفسير البلاغي والتحليل النصي:

1. ملاحظة اللفظة وتقليبها على أوجهها؛ ينقب عن المعنى الأوّل في جذر الكلمة، ويرصد ما فيها من تعدد دلالي، ويدقق في الفروق اللغوية بين المترادفات، ويعالج الدلالة الاشتقاقية من تركيبة الحروف.

2. فحص التراكيب والأساليب وعرض ما تحمله من وجوه الإعراب بتوخّي التنلسق، وتقدير ما في النحو من جمال المعنى واللفظ، وقد يتجاوز (قراءة) مروية إذا لم تطّرد مع القاعدة النحوية التي يراها.

3. الأخذ بأحسن الوجوه في البلاغة والبيان، وتسخير المعارف التفسيرية ووجوهها لتبيان دلائل الإعجاز في الآيات والكشف عن أوجه البلاغة والجمال فيها؛ فهو لا يعرض الأوجه اللغوية للآيات عرض لغويٍّ لا تهمه إلا الدلالات السطحية، ولا يسهب في الصناعة النحوية وقواعدها على حساب المعنى، فقد يؤخّر دلالة لغوية لأنها تخلّ بسياق الآيات، أو يتجاوز وجها نحويا لأنه لا يفيد شيئا في دلالة الآية، أو يحتكم إلى المعيار الجمالي في تفضيل قراءة على أخرى، وقد يفرض تأملاته الشخصية فينقد أثرا تفسيريا موروثا.

4. التلمس الفني لجمال الدلالة والتذوق الأدبي لحلاوة الأسلوب القرآني، بالنظر في نظم الآيات والتئام معانيها في نسيج واحد يأخذ بعضه من بعض.

5. الإحساس المرهف بالأثر النفسي للكلمة، فهو يتنبه إلى إيحاءات الألفاظ وما تلقيه من ظلال معنوية ونفسية، فيستجلي جمالها، ويعرض للألفة النفسية والمعنوية بين الألفاظ المنظومة، ثم يحلل ما وراء ذلك النظم من معانٍ نفسية كامنة وصور بيانية تحرك الخيال[2].

---

1 – الزمخشري محمود، أساس البلاغة، ص 15، 16.

2 – ينظر: الجويني مصطفى الصاوي، منهج الزمخشري في تفسير القرآن، الصفحات: 164- 167 – 178. و: مسعود بودوخة، درلسات أسلوبية في تفسير الزمخشري، ص 7، 6. و: محمد تحريشي، النقد والإعجاز، ص 194.

إن هذه العدة اللغوية والحس الفني والأدبي الذي انغمس به "الزمخشري" في عالم النص القرآني بمسمّى التفسير ليُعتبر بدعة غيّرت الصورة الموروثة لعلم التفسير وشخصية المفسر، وقد لستطاع أن ينجز تفسيره بأدوات لم يسبق إليها وأن يقدمه في صورة مبتكرة، أبانت عن ما في آيات القرآن من أسرار الإعجاز وجمال النظم وسحر البلاغة، فالزمخشري نموذج مستجدّ لشخصية المفسر المتزوّد بالذوق الأدبي المرهف والبصيرة النافذة، يتغلغل بهما في مسالك التنزيل ويكشف عن دقائقه الخفية، ويقيس ما ينطوي عليه من جمال الأسلوب وجلال الخطاب، وقد أضفى هذا النبوغ على تفسير القرآن ثوبا جديدا جميلا لفت إليه أنظار العلماء وتعلقت به قلوب المفسرين[1]، حتى الذين تعرضوا لاعتزالياته وتعقبوه بالنقد والتحذير قد أشادوا بمزاياه –كما سيأتي–، هكذا تضمن (الكشاف) أفقا بلاغيا متين المبنى جميل المعنى، صمد أمام هزات المذهبية الدينية، وظل منجما عظيما يزخر بدقائق النظم ويفيض على وُرَّاده من أهل البلاغة التذوقية، ويكاد يتفق المتقدمون والمتأخرون أنه لم يسبق قبله ولم يحقق بعده مثله، يقول "شوقي ضيف": «وهو من هذه الناحية ليس له قرين سابق ولا لاحق في تاريخ التفسير، بل لقد بذّ الأوائل والأواخر»[2]، وهنا يتكشف المنجز الحقيقي للزمخشري والمتجسد في البلاغة النصية، التي تقوم على فلسفة فنية مدارها النص الإبداعي، أما المعرفة البلاغية فتبقى يداً خفية تسهم من الخلف في عملية التحسس الفني لعناصر النص المقروء، وبهذا يكون "الزمخشري" و"الجرجاني" يمثلان عصر ازدهار البلاغة وحيويتها من المنظور التحليلي النصي.

* * * * *

- (الكشاف) وإثارة المواقف المختلفة:

إن ما انتهى إليه "الزمخشري" من مدّ آفاق البلاغة وبسط حدودها لجدير برصد أثره فيما بعده والبحث عن مواقف اللاحقين من تفسيره؟ وكيف قرأوها ووظفوها؟ وما هي إضافاتهم واستدراكاتهم؟

فإذا بدأنا بالآثار الظاهرة فإن (الكشاف) قد ذاع صيته واهتم به العلماء واتسع نشره وتداولُه في الحواضر وحلقات العلم انتشارا عظيما بعد وفاته، فاختلفت مواقف العلماء حوله بين مُشيد مبشّر، ومنصف منبّه، ورافض منفّر، ويعود هذا التفاوت في المواقف إلى جمعه بين التفسير "الاعتزالي" المتوجَّس منه، والتفسير "البلاغي" المرغوب فيه، وإلى مخالفته للوظيفة التقليدية للتفسير في أذهان العلماء، فنجد منهم من يحتفي ببلاغته التي وسعت تفسيره فاتخذها مصدرا ثرًّا، وتغاضى عن الاعتزاليات المبثوثة في زواياه، إذ هي تعبر عن خصوصية مدرسية لا يخلو منها أي تفسير، فهذا "أبو حيان الأندلسي" (754هـ) في تفسيره (البحر) يربط أهلية التفسير كلها بالكفاءة البلاغية، ويرى أن خطة "الزمخشري" «شاهد له بأهليته للنظر في

1 – محمد حسين الذهبي، التفسير والمفسرون، مكتبة وهبة، القاهرة، د ط، ج 01، ص 306، 307.

2 – ينظر: شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، ص 219، 220.

تفسير القرآن، ولستخراج لطائف الفرقان»[1]، و"الطاهر بن علشور" (1393هـ/ 1973م) الذي انشدّ في مقدمته إلى عمق القراءة في بلاغة "الزمخشري"، قراءة تغوص في معاني النص القرآني تستنطقها وتثوّر باطنها وتعرض بعضها لبعض، وأشاد بتخفُّفه من مسلك القراءة الأفقية التي أثقلت بعض التفاسير الأثرية بالروايات والقصص الإسرائيلية الموضوعة، أكثر من المعاني النصية المكنونة، فاعتبره عضدة هذا المنهج ومرجع من بعده فيه[2]، ويقف "وليد قصّاب" موقفا محايدا في عاصفة (الكشاف)، ويقدمه كأحسن تفسير دافع عن بلاغة القرآن وجمال نظمه وتأليفه، مشيرا إلى الضجّة الكبرى التي أثارها، والتي جعلت منه مفخرة كبرى للمعتزلة، وموضع هجوم واسع لأعدائه[3].

ومن غيرهم من أبدى موقفا بينيّا لا يفقد الإنصاف، فهم ينبّهون إلى اعتزالياته ويحذرون منها، ولا يمنعهم ذلك من الاعتراف بإمامة "الزمخشري" في فنه وبفضل تفسيره، وقد كان "السيوطي" (911هـ) في (الطبقات) يصنف "الزمخشري" في أبرز المفسرين من أهل البدع والضلال[4]، لكنه لم يتخلّ عن رفعه فوق غيره في تملّك زمام البلاغة الإعجازية قائلا: «وصاحب الكشاف هو سلطان هذه الطريقة، ولذا طار كتابه في أقصى المشرق والمغرب»، ولما قرأ بيتي "الزمخشري" يفتخر فيهما بكشافه:

إنَّ التفلسيرَ في للدنيا بلا عددٍ ... وليس فيها لعمرُ الله مثلُ كشَّافِي

إن كنتَ تبغِي المهدى فالزَمْ قراءته ... فالجهلُ داءٌ و(الكشَّافُ) كالشَّافِي[5]

قال: «ولقد صدق وبرَّ، ورسخ نظامه في القلوب وقرَّ»[6]، وممن أنصفوه الشيخ "الحيدر" (830هـ)، فيذكر أن فيه من الحلاوة والطلاوة ما لن يجده قارئ في غيره، إلا أنه متصلب على اعتزاله، متعسف في تأويلاته، يطعن في الأولياء والرسل وأهل السنة، ويستشهد بأبيات في الفكاهة والهزل[7]، ولقد كان لبلاغة (الكشاف) سلطانا على الخاصة من العلماء وعلى العامة من المطالعين، فلستعصى عليهم هجرُه ومنعه وطمسه، فلم يجدوا بدا من الإقبال على ذخيرته البلاغية وشذْب ما فيه من مذهبية فاتنة، فمنهم من دعا إلى حجبه عن عامة الناس لئلا يفتتنوا بشبهاته، مثل "تاج الدين السبكي" (771هـ) الذي

1 – الأندلسي أبو حيان محمد، البحر المحيط في التفسير، دار الفكر، بيروت، د ط، ج 01، ص 20.

2 – ينظر: ابن عاشور محمد الطاهر، التحرير والتنوير، ج1، ص 16.

3 – ينظر: وليد قصاب، التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة، ص 292.

4 – ينظر: السيوطي عبد الرحمن، طبقات المفسرين، تح: علي محمد عمر، مكتبة وهبة، ط1، 1396هـ، 1976م، ص 21 (المقدمة).

5 – الزمخشري محمود، ديوان جار الله الزمخشري، ص 377.

6 – ينظر: السيوطي عبد الرحمن، نواهد الأبكار وشوارد الأفكار حلشية السيوطي على تفسير البيضاوي، تح: أحمد حاج محمد عثمان (دكتوراه)، جامعة أم القرى، السعودية، 1424هـ، ص 3- 6.

7 – ينظر: حاجي خليفة، كشف الظنون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د ت، مج 02، ص 1483.

نوّه بعظمته في فنونه، ثم دعا إلى كشـــط ما في كتابه مما يســـتنكر كالمجاهرة بالبدع والوضـــع من قدر النبوة وإســـاءة الأدب في حق أهل الســـنة، ثم يقرر أنه «لا ينبغي أن يســـمح بالنظر فيه إلا لمن صـــار على منهاج السنة لا تزحزحه شبهات القدرية»[1]، كذا "ابن خلدون" (ت: 808هـــ) في مقدمته؛ إذ يعتبر (الكشاف) هو الأحسـن والمتفرد بتفسـير لغوي بلاغي، والأرسـخ قدما في هذه الفنون، ثم يدعو المتشـبّعين بمذهب السـنة ممن يُؤمَن مِن غوائله أن يغتنموا مطالعته لما فيه من بدائع، ثم ينبّه إلى مذهبه الاعتزالي ويحرض من يتأهل للردّ عليه أن يفعل، مؤكّدا أن البلاغة في الآيات توافق ما يذهب إليه أهل الســـنة[2]. وقد لشـــتغل "ابن المنير السـكندري" بتتبع اعتزالياته في حلشـيته (الانتصـاف) وكان من انبهاره بعبقريته وحذقه المتلبس بالاعتزال أن رفعه وخفضـه في كلمة واحدة قائلا: «فليت "الزمخشـري" لم يتحدث في تفسـير القرآن إلا من حيث "علم البيان"، فإنه فيه أفرس الفرسـان، لا يجارى في ميدانه ولا يمارى في بيانه»[3]، فهؤلاء وجدوا في البلاغة سـلطة نصّـية وحجة إعجازية مفقودة في غيره، فلم يمنعهم الشـنآن من العدل والإنصـاف له، فجاءت أحكامهم دقيقة تفصل بين المدلول المذهبي والدليل البلاغي.

ولم ينج (الكشاف) من حملة عنيفة خاصةً من أنصار الأثر الذين يحصرون صحة التفسير في الموروث، وقد نفَروا منه ورفضوه جملة وتفصيلا، مثل "ابن تيمية" (ت: 723هـــ) الذي كان أول من تعرّض للكشاف وجعله تفســيرا بدعيا يعتمد على الرأي، وأقرّ بطلانه في الدليل والمدلول، ولم يرَ في بلاغته قيمة تضـــاف في التفســـير بقدر ما هي مجرّد زخرف من القول لبثّ البدع، فقال فيه: «ومن هؤلاء من يكون حســـن العبارة يدس البدع في كلامه، وأكثر الناس لا يعلمون، كصـاحب (الكشـاف) ونحوه»[4]، ولقد تكررت هذه المقولة ومثيلاتها على ألســـنة الخلف، يأتون بها كالمســـلَّمة المشـــاعة من غير إحالة لقائلها[5]، ورغم ما يتوفر عليه (الكشـــاف) من فظاظة في الخصـــام، وجرأة في الكلام، ونقد للآثار، وجهر بالاعتزال[6] لكننا نلاحظ نوعا من المبالغة من التوجس بالزمخشري، أو كما وصفه "أبو موسى" بسوء الظن به إذ ينسبون الكثير من معانيه الصحيحة إلى الاعتزال وهو يعرّض بـــ"البلقيني" (ت: 805هـــ) الذي قال: «استخرجت من (الكشاف) اعتزالا بالمناقيش من قوله في تفســـير: ﴿فمن زحزح عن النار وأدخل الجنة فقد فاز﴾: "وأي فوز أعظم من

1 – ينظر: السبكي تاج الدين، معيد النعم ومبيد النقم، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ط 01، 1986، ص 66.

2 – ينظر: ابن خلدون عبد الرحمان، مقدمة ابن خلدون، ج 2، ص 176، 376.

3 – ينظر: الزمخشري، الكشاف، ص 688. حاشية "ابن المنير" على تفسيره للآية: ﴿وقالت اليهود يد الله مغلولة...﴾ [المائدة 64].

4 – ابن تيمية تقي الدين، مقدمة في أصول التفسير، تح: عدنان زرزور، د ط، ط 02، 1972، ص 86. و: 82.

5 –القطان مناع خليل، مباحث في علوم القرآن، مكتبة وهبة، القاهرة، مصر، ط 07، 1995م، ص 342.

6 – ينظر: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 82، 83.

دخول الجنة"، لشـــار به إلى عدم الرؤية»[1]، إضـــافة إلى نوع من الأحكام الدغمائية التي تصـــدر أحكاما مذهبية عامة شمولية لا تسلك سبيل الحجة والموضوعية، فقد نفوا الأثرية عن تفسيره وأوهموا أنه على العقلانية المتحررة كما فعل "ابن تيمية" و"البلقيني"[2] و"الصـفوي" (ت: 905هـــ)[3]، وقد قدمنا لمحة عن الحضـور الأثري في تفسير "الزمخشري" من خلال مصادره التفسيرية والحديثية واللغوية... إلا أنهم تجاهلوه جملة، ولعل ذلك لأنه خالف منهجهم في إخضاع التفسير كله للمأثور.

- منهج التفسير والتأويل في (الكشاف):

لسـنا بصـدد مناقشـة المسـائل الاعتزالية والعقلانية والمفاجآت التي طرحها الزمخشـري[4]، لكن ما يعنينا هو فهم آلية القراءة والتلقي التي أدت إلى هذه النتائج الفكرية، ومعالجة جدلية المذهب والنّص، فالقول بأن فسـاد تأويلات (الكشـاف) هي في منهج الاسـتدلال قبل المدلول كما يرى "ابن تيمية"، أو التنازع على من هو الأجدر بالبلاغة المعتزلة أم السـنة كما فعل "ابن خلدون"، أو الحكم بأن المفسـر يجعل ما يوافق مذهبه من الآيات محكما وما يخالفه متشـابها كما ذكر "الصـاوي" وغيره، وبالعموم فإن كل حُكم يقضـي بأن "الزمخشـري" و"المعتزلة" سـخروا البلاغة وتعسـفوا مع النص لخدمة عقيدتهم، يبقى حكما مذهبيا لا يحمل قيمة موضـوعية، لأن القراءة الحقيقية والفعالة لابد وأن تتأثر بكفاءة الدارس وعقله وذوقه، بل إن القراءة المنقادة لمسـار مرسـوم مسـبقا هي قراءة "هادئة" لا قيمة فيها في موازين القراءة والتلقي، فليسـت كل قراءة مختلفة هي قراءة متعسـفة، وإلا فإن كل التفلسـير سـتكون متعسـفة في نظر من يخالفها، ويقع في هذا الوهم كل من يسوّي بين النص المركزي وفهمه في التفسير، ويتهم كل مخالف لتفسيره بالتعسف وسوء القراءة. وإن الحكم بفسـاد في الاسـتدلال أو تعسـف في التأويل يظل كلاما موقوفا على حكم النص، فالنص بسـياقاته ونسـقه الداخلي هو المعيار الذي يحدد ما إذا كانت آراء القارئ نتيجة لقراءة وظيفية سليمة تستنطق النص، أو كانت منطلقا لقراءة توظيفية إسقاطية توجّه النص وتُحاكمه.

---

1 – ينظر: المرجع نفسه، ص 117، 118. وينظر: السيوطي عبد الرحمن، الإتقان، ص 2345.

2 – ينظر: حاجي خليفة، كشف الظنون، مج 02، ص 1476.

3 – ينظر: سركيس يوسف إليان، معجم المطبوعات العربية والمعربة، دار صادر، بيروت، 1928، ص 500، 501.

4 – لمزيد من التفصيل في هذه المسائل؛ ينظر: الجويني مصطفى الصاوي، منهج الزمخشري في تفسير القرآن، الصفحات: 109- 127.

إن المؤاخذات المنهجية التي وضعها الدارسون عامة والمفسرون خاصة بين يدي (الكشاف) تقدم تصورهم وموقفهم من الآليات الإجرائية والأدوات التأويلية التي توسّل بها "الزمخشري" في تلقي النص، وهي قواعد متشابكة ومنثورة[1]، يمكن تقديمها حزما في أربعة مستويات:

المجموعة 01:

1. ردُّ المتشابهات إلى المحكمات والتوفيق بينها، وهي قاعدة كلية تؤطر كل الإجراءات الفرعية التالية.

المجموعة 02:

2. تقليب أوجه اللفظ ومعاني النحو ومدى انغلاقها أو اتساعها دلاليا.
3. الاستناد إلى شواهد العرب وطرائقهم في الكلام الفني والتداولي.
4. الاستعانة بأوجه القراءات المروية.
5. البحث في النسق والسياق الذي يحكم الآيات.

المجموعة 03:

6. استعانته بمعرفته وذوقه في فنون البيان والمعاني.
7. استعانته بملكاته العقلية في تشقيق معنى الآية إلى الأوجه الممكنة.
8. الاستعانة بالتفسير والتأويل العلمي المتاح.

المجموعة 04:

9. التوفيق بين الآيات المتعارضة ظاهرا، دفعا لوهم الاختلاف.
10. التوفيق بين القرآن والحديث النبوي، ولو بالاستئناس بأضعف الأحاديث، أو تأويلها.

في (المجموعة **01**) نجد "المعتزلة" يؤسسون التأويل على فهم البنية اللغوية للنص، ببناء القراءة على تحديد المحكم الثابت من آياته، وتأويل المتغير المتشابه منها إلى الدلالة الممكنة والمتسقة مع محكمات النص، وهذه قاعدة عظيمة في جمالية التلقي، تجسّد نصيّة الكلام وانسجام نظامه، وهذا ما جعل موقف "المعتزلة" في منهج التأويل واحدا لا يختلف وتحكمه الموضوعية ويضيق فيه المزاج[2]، أما تهمتهم بتسخير ثنائية المحكم والتشابه حسب أهوائهم المذهبية، فيبدو أن قواعد (المجموعة **02**) هي أساليب لغوية وآليات نصيّة موضوعية تكتشف المتشابه وتصفه ولا تنتجه، لكن غيرهم ينسب إليهم هذه القواعد على أنها أساليبهم في تكييف الآيات المتشابهات يستخدمون أوجه اللغة والنحو والقراءات لتكييف الدلالات وتوجيهها حسب

---

1 – ينظر: الجويني مصطفى الصاوي، منهج الزمخشري في تفسير القرآن، ص 93- 107، و109، و 140–149. وينظر: وليد قصاب، التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة، ص 226، 227.

2 – ينظر: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 127.

معتقداتهم. نعم، قد يقع التعسف في توظيف تلك الأدوات اللغوية النصية، فيكون الخطأ في الإجراء، وهو ما أُخذ على "الزمخشري" في بعض التأويلات المتمحّلة المخالفة لكل الوجوه الممكنة في اللغة أو النحو أو القراءات، وهنا لا يتعلق الخطأ بالقاعدة بل بالتوظيف.

ونلاحظ أن قواعد المجموعة السابقة تتوسل بأدوات نقلية وآليات نصية، بخلاف قواعد (المجموعة 03) التي تستند إلى مواهب القارئ البلاغية والعقلية والعلمية والذوقية وهي كفيلة بتدقيق الدلالة وترجيح الأوجه وتدعيم الراجح، وهذه الأدوات هي مجال الاجتهاد والرأي؛ لأنها ملكات ذلتية تقوم على للذوق والعقل والثقافة وبها يناط الإبداع والاتساع بشرط أن يكون ضمن شروط القواعد السابقة دون تعدّيها، لأن تغليب الملكات الذاتية على المعطيات النصية توجيه لدلالة النص وتسلّط على وظيفته الطبيعية، ويبدو أن ظاهرة التصوير والمجاز في القرآن من أعقد القضايا التي احتدم فيها النقاش لما لها من علاقة بالملكات الذاتية التذوقية أو الخلفية الاعتزالية للزمخشري، وهو ما ستناقشه الدراسة تطبيقا.

وتبقى قواعد (المجموعة 04) متعلقة بقراءة تكميلية تخرج من الإطار الجزئي إلى الإطار الكلي للنص القرآني ورديفه النص النبوي، والغرض منها تحقيق قراءة توفيقية بين نصوص القرآن الكريم لإظهار وجه "التملسك النصي" لمعاني القرآن وعدم تناقضها أو تفككها، أو تأكيد موافقة النص النبوي للنص القرآني للنص النبوي من خلال آلية العرض وتأويل الظني بالقطعي، وحمل الضعيف على الأقوى، فإذا كان النص النبوي موافقا للآية المحكمة فيساق ولو كان ضعيفا، وإذا كان مخالفا لها فيؤوّل ولو كان مصحَّحا، ذلك أن منهج العرض والإلحاق يخضع عند "الزمخشري" لطبيعة الدلالة النصية للقرآن الكريم.

كانت تلك هي المواقف الكلامية للعلماء والمفسرين التي ازدحمت على كشاف "الزمخشري" بين الرفض والرضى، وبين الإجحاف والإنصاف، لذا بيّنا ما يلزم تلك المواقف من مقاييس موضوعية.

* * * * *

- أثر (الكشاف) في تاريخ البلاغة:

لم يقف أثر (الكشاف) في حدّ الكلام العابر والموقف الوامض، فالأثر الحقيقي والعميق يتمثل في تنشيط الجو العلمي في علوم التفسير أو في فنون البلاغة، وإن الأعمال العلمية التي تمحورت حول (الكشاف) تزيد –فيما اشتهر ذكره فقط– على الخمسين (50) مؤلفا، اتخذت من (الكشاف) أساسا لبسط العلوم ومدّ فروعها، وقد اجتهد "الصاوي" و"أبو موسى" في دراسة هذه الأعمال وسردها، كما تتبعوا ما لاقت هذه

الأعمال بدورها من ردود وتلخيصات[1]، وبلغ ما أحصيناه مما ذكروه من الشروح والحواشي والتعقيبات على (الكشاف) سبعة وثلاثين (37) عنوانا، أشهرها: حاشية (الانتصاف على الكشاف)لـ"السكندري" في التعقيب على اعتزالياته، وحاشية (فتوح الغيب)لـ"شرف الدين الطيبي" (743هـ) في التعقيب على بلاغته إثراء أو نقدا، ومما ذُكر من اختصارات للكشاف ستة (06) تفاسير كلها تشتغل على إزالة اعتزالياته واستغلال ذخيرته البلاغية القيمة، وسيد المختصرات هو تفسير "البيضاوي" (685هـ) المعروف بـ(أنوار التنزيل) وغيرها من كتب الانتقاد والتخريج، وهي دلّت بكثرتها وامتداد آثارها واحتدام خصوماتها على حيوية (الكشاف) وخلوده بعد أن رحل مؤلِّفه مخلّفا أصداءه وشوارده.

ونقف عند الأثر الذي فعل فعلته في المصنفات البلاغية، وهو أثر يدل على وقوف علماء البلاغة أمام التحفة البلاغية التفسيرية التي أودع فيها "الزمخشري" عصارة فهمه وثمرة خبرته وقفة منبهر مبجّل ألقى زمام الفكر والفهم لحروف (الكشاف) فانكفأ عليه دراسة ووصفا واستدرارا لفوائده. وأهم المدارس البلاغية التي تأثرت بـ(الكشاف):

1. مدرسة (المفتاح)لـ"السكاكي"[2]: كانت البلاغة قبله كجذاذات من الورق، غير مرتبة وبينها اختلاف، فكان أحسن تلخيص وتبويب وتقسيم وضبط لها، وقد سيطر على الدراسات الحديثة التي عكفت عليه، فهو الذي أعطى الصيغة النهائية لأبواب علمي "المعاني" و"البيان"، وحددها باستنتاجات عقلية وتقنين منطقي لكل ما أدركه من ثلاثة سبقوه هم؛ "الجرجاني" و"الزمخشري" و"الرازي"، وكان أثر (الكشاف) بارزا عنده في فقه المسائل، أما متن اللفظ فهو من صناعته، وكان يسير على أثر "الزمخشري" في أكثر اقتباساته، وقد كثرت عليه التلخيصات والشروحات، اشتهر منها اثنان: كتاب (الإيضاح) وهو تلخيص "الخطيب القزويني"[3] للمفتاح، لخصه وأضاف إليه من قراءاته، وربما كان مأسورا بتحليلات "الزمخشري" فينقل منها باستطراد، فكان تلخيصه أقرب إلى الروح الأدبية من أصله، وربما كان أكثر إغراء للمتذوّقين. وكتاب (المُطوَّل) تلخيص "سعد الدين التفتازاني"[4]، وكان أفضل من غيره في شرح الأصول العلمية لبلاغة (الكشاف)، ولأفضليته كان له الدور الأول والمباشر في إبراز جهود "الزمخشري"[5].

---

1 – ينظر: حاجي خليفة، كشف الظنون، مج 02، ص 1476- 1482. و: الجويني مصطفى الصاوي، منهج الزمخشري في تفسير القرآن، ص 272- 279. و: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 113- 117.

2 – هو سراج الدين أبو يعقوب يوسف السكاكي، توفي عام 626هـ، وعنوان كتابه: مفتاح العلوم، مطبوع محقق.

3 – هو جلال الدين بن محمد القزويني، توفي عام 739هـ، وعنوان كتابه: الإيضاح في علوم البلاغة، مطبوع محقق.

4 – هو سعد الدين أبوسعيد مسعود السمرقندي، توفي عام 792هـ، وعنوان كتابه: المطول على التلخيص، مطبوع طبعة حجرية.

5 – ينظر: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 601- 627.

2. مدرسة (المثل السائر)لـ"ابن الأثير"[1]: رغم أنه كان متوجها نحو جهود "الخفاجي" و"الآمدي"، فإن أثر "الزمخشري" ظاهر في بعض مباحثه وأمثلته، وكان يهمل ذكر تأثره واطلاعه على (الكشّاف)، وقد تعرض له "أبو موسى" وانتقده وأنكر عليه بعض ادعائه في السبق لأمور قد سبقه فيها "الزمخشري"، كما عاب عليه "ضيف" عدم إحاطته بالتراث البلاغي قبله وسوء فهمه لكتابات "الزمخشري"[2].

3. مدرسة (الطراز)لـ"العلوي": يعتبره "أبو موسى" أهم الكتب البلاغية المكتوبة بعد (الكشّاف)، لتميزه بالمزج بين طريقتين؛ الطريقة العلمية الكلامية المعروفة عند "السكاكي" والطريقة التحليلية التذوقية ذات النزعة الأدبية، وقد أشار "العلوي" إلى أن منهج المتقدمين لا يعين على النظر إلى ما في (الكشاف) من تذوق وتحليل وعناية بانطواءات الجملة القرآنية وأسرارها ورموزها، ولقد لوحظ عليه إخفاء ما يأخذ بتغيير العبارة وعدم نسبته، كما يفعل "السكاكي"[3].

* * * * *

ولقد تكفلت الدرلسات المعاصرة بتقويم الإضافات التي حققها "الزمخشري" بعد "الجرجاني"، ثم الإضافات التي حققها علماء البلاغة بعد "الزمخشري"، وقد لُسهب "ضيف" في تتبع إضافات "الزمخشري" حتى أتى على أطرافها، ليبرهن عمليّا ويصرح بأن الفكر البلاغي تجمّد بعده، فالبلاغيون لم يضيفوا كثيرا إلى ما أضافه، بل إنهم لم يستوفوا إضافاته، فالكثير مما ساقه في دلالات الأخبار لم يعرضوا له[4]، ولعله استعصى عليهم لستخلاصها جميعا؛ لأن "الزمخشري" لم يفصل نظريته عن النص فتتَّضح معالمها. والمشهد البلاغي العام يحكي أن (الكشاف) ظلّ أفقا عاليا مستعصيا لم تزحزحه حوادث الفكر، وبعده تقهقر أفق البلاغة من عليائه والِجا مرحلة الجمود؛ فلا ترى فيها إلا صدى ومدارس استهلاكية، مثّلها "زنجير" في أربعة؛ مدرسة "السكاكي" التقعيدية، ومدرسة "القزويني" الاتباعية، ومدرسة "الطيبي" الإحيائية، ومدرسة "السيوطي" الجامعة، ولم يأت بعده من قدم إضافة معتبرة إلى غاية العصر الحديث"[5]، فكان (الكشاف) هو التفسير الوحيد الذي يستقي منه المفسرون بلاغة القرآن حتى العصر الحديث، حين بدأت جهود "سيد قطب" و"أمين الخولي" وتطبيقات تلميذته "عائشة عبد الرحمن" في البروز[6].

* * * * *

1 – هو ضياء الدين ابن الأثير، توفي عام 792هـ، عنوان كتابه: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر (03 أجزاء)، مطبوع محقق.

2 – ينظر: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 682. و: شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، ص 334.

3 – ينظر: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 695- 701.

4 – شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، ص 255.

5 – ينظر: محمد رفعت أحمد زنجير، مباحث في البلاغة وإعجاز القرآن الكريم، ص 231- 273.

6 – ينظر: الجويني مصطفى الصاوي، منهج الزمخشري في تفسير القرآن، ص 279.

ولقد بات من الواجب أن نصحح مسار البلاغة الموروثة، والتي لا صلاح لها إلا بمد جسور التفكير إلى تلك الروافد الصافية والقرائح المبدعة، والتأسي بها في ربطها الوثيق بين الدرس البلاغي والنص الأدبي، وعسى أن يحقق البحث في المباحث التالية المطلوبَ من هذا التواصل، بالاندماج في حديث "الزمخشري" وقراءاته وملامسة تحليلاته، واختبار ما مضى من الأحكام والنقود والمواقف من خلال تحليل تلقيه للصورة الفنية القرآنية وأبعادها الجمالية.

الفصل الثاني:

المفاهيم الأساسية للتصوير الفني عند الزمخشري

_*_*_*_*_*_*

المبحث الأول:

مراجعات في مفهوم (البيان) عند "الزمخشري":

المطلب الأول: لكلمة (البيان) في نصوص (الكشاف)

في محاولة لاستنباط مفهوم (علم البيان) في بلاغة "الزمخشري" ومقارنته بالمفهوم الذي تداوله المتأخرون على أنه العلم المختص بأساليب التصوير البياني؛ أجرى الباحث استقراء كاملا لكلمتي (البيان) و(علم البيان) في نصوص "الزمخشري" ووجد أن هذا التوظيف وقع في نصوصه على وضعيات مختلفة:

- الوضعية الأولى: استعمال لفظ (البيان) بمعناه اللغوي وهو التوضيح والتفسير؛ وذلك في بعض الأساليب اللغوية ذات الوظيفة البيانية مثل؛ مِن "البيانية"، والبدل، والاستئناف، والآيات التفسيرية.

فهو يذكر أن الحرف "مِن" للبيان من قوله تعالى: ﴿مَّا يَوَدُّ الَّذِينَ كَفَرُواْ مِنْ أَهْلِ الْكِتَابِ وَلاَ الْمُشْرِكِينَ...﴾ (البقرة 105)[1]. وأن "للبدل" جاء للبيان في قوله تعالى: ﴿وَلأَبَوَيْهِ لِكُلِّ وَاحِدٍ مِّنْهُمَا السُّدُسُ﴾ (النساء 11)[2]، وكذا يورد "البدل" في الآية ﴿ذَهَبَ اللَّهُ بِنُورِهِمْ﴾ (البقرة 17) بقوله: «أو يكون بدلاً من جملة "التمثيل" على سبيل البيان»[3]. ويقول في الآيات التفسيرية والاستئنافية بأنها "بيان"[4]. وهذا المعنى يستعمله مع الصور البلاغية، مثل قوله في "الكناية" في العبارة (ومن عنده) من الآية: ﴿وَمَنْ عِندَهُ لاَ يَسْتَكْبِرُونَ عَنْ عِبَادَتِهِ وَلاَ يَسْتَحْسِرُونَ﴾ (الأنبياء 19) قال: «والمراد أنهم مكرمون منزلون –لكرامتهم عليه– منزلة المقربين عند الملوك، على طريق التمثيل والبيان»[5]، فسياق الكلام يدل أن علاقة البيان بالتمثيل هو أنه وظيفة لهذا الأسلوب التصويري.

- الوضعية الثانية: توظيف لفظ (البيان) توظيفا اصطلاحيا مجاورا لمصطلحات أخرى مثل "البلاغة" و"النظم" و"الإعجاز".

---

1 – ينظر: الزمخشري محمود، الكشاف، ج1، ص 201.

2 – ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص 513.

3 – المصدر نفسه، ج1، ص 110 و194، 257، 431...

4 – ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص 183، 187، 257، 207...

5 – المصدر نفسه، ج3، ص 108.

فقد جاء به مقرونا بـ(البلاغة) دالا على معاني القدرة والدقة وبلوغ القلوب، يقول: «وناهيك بما في خُطَب أمير المؤمنين عليه السلام في أيام "صفين" وفي مشاهده مع "البغاة" و"الخوارج" من البلاغة والبيان ولطائف المعاني وبليغات المواعظ»[1]، ودالا على معنى أداء النظم المعجز في تفسير الآية ﴿أَنزَلَهُ بِعِلْمِهِ﴾ (النساء 166): «وهو تأليفه على نظم وأسلوب يعجز عنه كل بليغ وصاحب بيان»[2]. كما جعله قرين (النظم) في الإعجاز وعلو الطبقة والحسن فيقول في الآية ﴿قُلْ فَأْتُوا بِعَشْرِ سُوَرٍ مِّثْلِهِ مُفْتَرَيَاتٍ﴾ (هود 13): «معناه: مثله في حسن البيان والنظم»[3]، ويقول في تفسير الآية: ﴿فَأْتُوا بِسُورَةٍ مِّن مِّثْلِهِ﴾ (البقرة 23): «معناه: فأتوا بسورة مما هو على صفته في البيان الغريب وعلو الطبقة في حسن النظم»[4].

- الوضعية الثالثة: توظيف المركب اللفظي (علم البيان) مقرونا بمصطلح (علم المعاني).

وهو توظيف يحقق له بعدا اصطلاحيا أعمق، ويجعله علما مستقلا بذاته مقرونا بعلم (المعاني)، وهذا في نصين؛ نص يذكر فيه أنه لا يتصدى لأسرار القرآن وحقائق الإعجاز «إلا رجلٌ قد برع في عِلْمَين مختصَّين بالقرآن وهما؛ علم المعاني، وعلم البيان»[5]، ونصٌّ في سياق شكواه مِن تقاصُر همم أهل زمانه عن طلب العلم «فضلاً أن تترقى إلى الكلام المؤسس على علمي؛ المعاني والبيان»[6].

- الوضعية الرابعة: استعمال مصطلح (علم البيان) آلة لدراسة الصور البيانية، وقد شمل في ذلك كل الصيغ اللغوية من؛ مجاز وتشبيه وكناية واستعارة، والصيغ الفنية من؛ تصوير وتمثيل وتخييل.

فمما صرح فيه بالصيغة اللغوية للصورة مع ربطها بعلم البيان؛ قوله عن "المجاز" في قوله تعالى: ﴿زَيَّنَّا لَهُمْ أَعْمَالَهُمْ﴾ (النمل 04) بأن المجاز فيها في علم البيان على وجهين؛ "الاستعارة"، أو المجاز "الحكمي"[7]. ويقول عن المجاز في قوله تعالى: ﴿وَقَالَتِ الْيَهُودُ يَدُ اللَّهِ مَغْلُولَةٌ﴾ (المائدة 64) إن علم البيان كفيل بتبصّره وكشف تأويله[8]، وقد صرح –في موضع آخر– بما في الآية نفسها من "كناية" ودور علم البيان في إدراك

---

1 – المصدر السابق، ج2، ص 214.

2 – المصدر نفسه، ج1، ص 625، وينظر ج2، ص 205، 363، 647،

3 – المصدر نفسه، ج2، ص 363.

4 – المصدر نفسه، ج1، ص 129.

5 – المصدر نفسه، ج1، ص 43.

6 – المصدر نفسه، ج1، ص 43.

7 – المصدر نفسه، ج3، ص 353.

8 – ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص 687، 688.

معناها[1]. ويذكر الاستعارة "التجريدية" في الآية ﴿يَرِثُنِي وَيَرِثُ مِنَ –الِـيَعْقُوبَ﴾ (مريم 06) بقوله: «ويسمى التجريد في علم البيان»[2].

ومما صرح فيه بالصيغة الفنية مقرونة بعلم البيان؛ قوله عن "التمثيلين" المقرونين في سورة (البقرة): ﴿مَثَلُهُمْ كَمَثَلِ الذِي لسْتَوْقَدَ نَارًا... أَوْ كَصَيِّبٍ مِّنَ السَّمَآءِ...﴾ (البقرة 17- 20): «والصحيح الذي عليه علماء البيان لا يتخطونه؛ أن التمثيلين جميعاً من جملة التمثيلات المركبة دون المفرقة..»[3]. ويذكر ما في قوله تعالى من "مجاز" و"تمثيل": ﴿لاَ تُقَدِّمُوا بَيْنَ يَدَيِ اللَّهِ وَرَسُولِهِ﴾ (الحجرات 01) بقوله: «وقد جرت هذه العبارة ههنا على سنن ضرب من المجاز، وهو الذي يسميه أهل البيان تمثيلا»[4].

وقد يركز على التصوير دون ذكر لسم الصورة؛ كقوله عن الصورة في الآية ﴿صُمٌّ بُكْمٌ عُمْيٌ﴾ (البقرة 18): «فإن قلت: كيف طريقته عند علماء البيان؟ قلت: طريقة قولهم "هم ليوث" للشجعان..»[5]، وهي من التشبيه البليغ. وفي حديثه عن صورة الخطاب الإلهي للكائنات في الآية ﴿وَقِيلَ يَآ أَرْضُ لبْلَعِي مَآءَكِ وَيَا سَمَآءُ اقْلِعِي وَغِيضَ الْمَآءُ وَقُضِيَ الأَمْرُ﴾ (هود 44) ذكر ما في هذه الصورة من معاني القهر والخضوع، وقال: «... ولمِا ذكرنا من المعاني والنكت لستفصح علماء البيان هذه الآية ورقصوا لها رؤوسهم»[6]، وهي لستعارة وتمثيل. وفي الصورة من الآية: ﴿إِذَا نَكَحْتُمُ الْمُومِنَاتِ ثُمَّ طَلَّقْتُمُوهُنَّ مِن قَبْلِ أَن تَمَسُّوهُنَّ﴾ (الأحزاب 49) قال: «النكاح: الوطء، وتسمية العقد نكاحاً لملابسته له من حيث أنه طريق إليه... ونحوه في علم البيان قول الراجز...»[7] وهي من المجاز المرسل. وتحدث في الآية: ﴿وَمَا قَدَرُوا اللَّهَ حَقَّ قَدْرِهِ وَالاَرْضُ جَمِيعًا قَبْضَتُهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ وَالسَّمَاوَاتُ مَطْوِيَّاتٌ بِيَمِينِهِ﴾ (الزمر 67) عن ما فيها من "التخييل" الذي لا يُفهم منه «إلا ما يفهمه علماء البيان من غير تصور إمساك ولا أصبع ولا هزّ...»[8] وهذه كناية وتمثيل.

- الوضعية الخامسة: لستعمال (علم البيان) مصطلحا لدرلسة أساليب بلاغية غير تصويرية، وقد شمل في ذلك؛ "الالتفات" و"اللف" و"الاستئناف" و"معاني الحروف" و"الاختصاص" و"أدوات التفسير".

---

1 – وذلك في تفسيره للآية ﴿الرَّحْمَنُ عَلَى الْعَرْشِ اسْتَوَى﴾ (طه 05)، ينظر: الزمخشري محمود، المصدر السابق، ج3، ص 54.

2 – المصدر نفسه، ج3، ص 07.

3 – المصدر نفسه، ج1، ص 114.

4 – المصدر نفسه، ج4، ص 351.

5 – المصدر نفسه، ج1، ص 112.

6 – المصدر نفسه، ج2، ص 376.

7 – المصدر نفسه، ج3، ص 557.

8 – المصدر نفسه، ج4، ص 146.

يقول في أسلوب "الالتفات" في الآية ﴿إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ﴾ (الفاتحة 04): «هذا يسمى الالتفات في "علم البيان"»[1]. وعن أسلوب "اللف" في قوله تعالى ﴿وَلِتُكْمِلُواْ الْعِدَّةَ وَلِتُكَبِّرُوا اللَّهَ عَلَىٰ مَا هَدَاكُمْ وَلَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ﴾ (الفاتحة 185) يقول –بعد ما أظهر ما فيها من طريقة بيانية–: «وهذا نوع من اللف لطيف المسلك، لا يكاد يهتدي إلى تبينه إلا النقاب المحدث من علماء البيان»[2]. ويقول عن "الاستئناف" في قوله تعالى ﴿فَسَوْفَ تَعْلَمُونَ﴾ (هود 93): «فوصل تارة بالفاء، وتارة بالاستئناف، للتفنن في البلاغة، كما هو عادة بلغاء العرب، وأقوى الوصلين وأبلغهما "الاستئناف"، وهو باب من أبواب علم البيان تتكاثر محلسنه»[3]. ويقول عن معاني الحرف (ما) في الآية ﴿قَالَ أَتَعْبُدُونَ مَا تَنْحِتُونَ وَاللَّهُ خَلَقَكُمْ وَمَا تَعْمَلُونَ﴾ (الصافات 95، 96)، يقول: «و(ما) في (ما تنحتون) "موصولة" لا مقال فيها، فلا يعدل بها عن أختها إلا متعسف متعصب لمذهبه من غير نظر في علم البيان ولا تبصر لنظام القرآن»[4]. ويقول عن "الاختصاص" في كلمة (أنتم) من الآية ﴿قُل لَّوْ أَنتُمْ تَمْلِكُونَ خَزَآئِنَ رَحْمَةِ رَبِّي﴾ (الإسراء 100): «فأما ما يقتضيه علم البيان فهو أن (أنتم تملكون) فيه دلالة على الاختصاص، وأن الناس هم المختصون بالشّح»[5]. ويقول في الوظيفة التفسيرية لاسم الإشارة (ذلك) من قوله تعالى: ﴿ذَٰلِكَ بِأَنَّ الذِينَ كَفَرُوا اتَّبَعُوا الْبَاطِلَ وَأَنَّ الذِينَ ءَامَنُوا اتَّبَعُوا الْحَقَّ مِن رَّبِّهِمْ﴾ (محمد 03) قائلا: «وهذا الكلام يسميه علماء البيان التفسير»[6].

* * * * *

المطلب الثاني: مفهوم (البيان) في بلاغة (الزمخشري)

إن الاستقراء المتقدم والشامل حول مفهومي (البيان) و(علم البيان) في نصوص "الزمخشري" يسعفنا للوصول إلى بعض الاستنتاجات التي قد تعدّل في المفهوم، عفوا؛ بل تؤصله وتعيده إلى جذوره الأولى:

- أولا: مفهوم "البيان" بدلالته اللغوية: في الوضعية الأولى تحمل كلمة "البيان" دلالة لغوية وهي التوضيح والإبانة ولا تحمل مدلولا اصطلاحيا مخصصا، لذا ألحق بها "الزمخشري" كثيرا من المعاني والصيغ البلاغية العامة كالحروف والبدل والاستئناف... فهي دلالة مفتوحة ولا تنحصر.

---

1 – المصدر السابق، ج1، ص 56.

2 – المصدر نفسه، ج1، ص 254.

3 – المصدر نفسه، ج2، ص 400، ويؤكد هذا التصنيف في: ج4، ص 13، 14. في تفسير الآية ﴿قِيلَ ادْخُلِ الْجَنَّةَ..﴾

4 – المصدر نفسه، ج4، ص 54.

5 – المصدر نفسه، ج2، ص 651.

6 – المصدر نفسه، ج4، ص 319.

■ ثانيا: "البيان" مفهوم وظيفي لا نوعي: في الوضعية الثانية وظف "الزمخشري" لفظ (البيان) توظيفا اصطلاحيا، واقترانه بمفاهيم البلاغة والنظم والإعجاز لا يدل على لستقلاله بمجموعة محددة من الأساليب البلاغية، بقدر ما يفهم منه أنه اقتران الصفة بالموصوف، فالبيان صفة وظيفية في الكلام البليغ المنظوم المعجز، وبالتالي فإن (علم البيان) يُعنى بالوظيفة البيانية في أي تعبير بليغ، ولا يدلّ على أنه إطار لمجموعة محددة من لأساليب التصوير كما فعل المتأخرون. كما أن اقتران "البيان" بمبدأ "النظم" يؤكد أنهما موضوعان يتداخلان عند "الزمخشري"، على خلاف تقسيمات المتأخرين الذين خصصوا (علم البيان) للصور ثم فصلوا أساليبه عن أساليب (علم المعاني).

وبعض الدارسين المعاصرين مثل "شوقي" انساق وراء هذا التصنيف، رغم أنه صرح أن "الزمخشري" اهتم بعلم "المعاني" أكثر من "البيان" و"التصوير"، لارتباطه تقليديا بالإعجاز، ثم قال: لكنهما عمليا يتشابكان في دلالات الألفاظ والتراكيب[1]، وإذا تأملنا طريقة "الزمخشري" في عنايته بتحليل المعاني فإنها طريقة تمتد إلى الأساليب التصويرية حتى، فهو مثل "الجرجاني" يريان أن مبدأ "النظم" يسري في لأساليب المعاني والتصوير ولا يفرقان بينهما، والقول إنه اهتم بعلم المعاني أكثر من "الصور" هو حكم صادر ممن يحكم على "الزمخشري" بتقسيمات المتأخرين للأساليب وقد حدثت بعده، وإذا كان "شوقي" يقصد بعلم "المعاني" هذا المفهوم الواسع الدال على الاهتمام بالمعاني الجزئية عامة فذلك حقّ.

■ ثالثا: استقلالية مصطلح (علم البيان)

نصوص الوضعية الثالثة فاصلة في أن مصطلح (البيان) مستقل بمفهومه عند "الزمخشري"، إلا أنه لم يضع حدا تعريفيا للمصطلح ومباحثه، وإذا اعتمدنا على أن المصطلح لا يبتعد عن إطار الدلالة اللغوية، فإننا نقول: هو العلم الذي يعنى بتنويع طرق التعبير والدلالة لتوضيح المعاني وإبرازها. ونماذج الوضعيتين الرابعة والخامسة تؤكد هذا المفهوم.

■ رابعا: (علم البيان) ليس إطارا خاصا بالصور البيانية

يلوح من نصوص الوضعية الرابعة أن (علم البيان) يرتبط بالصور لا من حيث هي صور وإنما من حيث هي أساليب بيانية، فعلم البيان –في أصله– أداة تحليلية لغوية للوظيفة البيانية فقط وليس إطارا مفاهيميا لفن التصوير كما يتداول، ولو كانت الصور هدفا له لاستوعب صور الكون والمناظر والمشاهد والقصص، مع التنبيه إلى أن الوظيفة البيانية تكون أبرز في أساليب التصوير البلاغية منها في أساليب المعاني، ونفترض أن يتضمن تراث "الزمخشري" صورا أخرى خارجة عن الأساليب البيانية.

1 – ينظر: شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، ص 222.

- **خامسا: شمولية (علم البيان) لفنون البلاغة**

جاءت نصوص الوضعية الخامسة مؤكدة أن مدلول (علم البيان) لا يخرج عن معناه اللغوي عند "الزمخشري"، لذلك أدرج الأساليب التي لا تمت بصلة إلى الصور البيانية ضمن "علم البيان" إدراجا صريحا وهي؛ "الالتفات" و"اللف" و"الاستئناف" و"الاختصاص" و"معاني الحروف" و"أدوات التفسير" وذلك لما تحمله من وظيفة بيانية، ولشتمال علم البيان على هذه الأساليب ليُؤكد مرة أخرى أن المصطلح لا يرتبط عند "الزمخشري" بأبواب محددة في البلاغة ولا بالصور البلاغية فقط، بل يعتني بكل الأساليب ذات الوظيفة البيانية داخل النسق النصي.

وهذا الملحظ الخامس هو ما جعل "أبا موسى" يتفادى الجزم بأن "الزمخشري" خصص (علم البيان) لدراسة الصور البيانية، ويصرح بأن سبب ارتيابه هو أنه أدرج فيه ما ليس من الصور البيانية، كما أنه أخرج منه واحدا منها وهو "التعريض"، ثم ينتهي إلى القول إن "الزمخشري" لم يميز مباحث (البيان) و(المعاني)، لكن أغلب ما صنفه وأطلقه يشابه ما لستقر عند المتأخرين مع بعض الاختلاف وهو قليل[1]، ونقول هنا: كيف يُعتبر "الزمخشري" قد أخرج "التعريض" من علم البيان وهو لم يدرج فيها إلا بعده؟ وكيف يكون قد أدخل غير الصور البلاغية في علم البيان وهي أُخرجت بعده؟ ولعل التفكير التراثي عند "أبي موسى" هو الذي جعله يرتاب، لكنه لو يستحضر الدارس السياق التاريخي بحيث إن "الزمخشري" سبق تحديدات المتأخرين للبلاغة وأقسامها وفروعها فإنه سيعيد قراءة نظريته قراءة موضوعية متجردة ومتحررة من حدود البلاغة التصنيفية.

إن آلية الاستقراء الموضوعي قد أعطت لنا نتائج منسجمة تؤكد أن مصطلح "البيان" كان واضحا متنلسقا في ذهن "الزمخشري" مفاهيميا وإجرائيا، فالمفهوم الوظيفي للبيان جعله يدرج لأساليب غير تصويرية من (علم المعاني) في (علم البيان) بصفة صريحة ومطردة مقصودة لا عفوية، أي إن "الزمخشري" يميز بين العِلْمين في المفهوم لا في الماصدق، لذلك لا ينكر أن يجتمع في الأسلوب الواحد نكتة من علم المعاني ولفتة من علم البيان فيتداخلا، و"الزمخشري" لا يدرج الأسلوب في المعاني أو في البيان إلا حين ينتظم في النص ويرى حاله، فهو حين يدرج أسلوبا في ضوء المعاني لا يفهم بالضرورة أنه قد أخرجه من البيان، إلا إذا حمّلناه مفاهيم المتأخرين التي تفصل بين العلمين فصلا تاما، وهذا ما يفسر إدراجه لأسلوب "التعريض" الموجود في قول إبراهيم عليه السلام: ﴿بَلْ فَعَلَهُ كَبِيرُهُم هَذَا﴾ (الأنبياء 63) في "علم المعاني"[2]، فهذا الإدراج متعلق بهذا الموضع لِما وجد فيه من معنى لطيف خفي لا يدركه إلا علماء المعاني.

---

1 – ينظر: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 266.

2 – ينظر: الزمخشري محمود، الكشاف، ج3، ص 125.

تبين أن مصطلح (البيان) عند "الزمخشري" لا يبتعد عن مدلوله اللغوي، فهو العلم الذي يهتم بدراسة كل الأساليب التي أنشأت لوظيفة بيانية في التعبير وقد تكون من أساليب "المعاني" أو من أساليب التصوير، فهو علم وظيفي وليس إطارا لمجموعة محددة من الأساليب، وحين ينسب بعض الأساليب في (علم البيان) فليس ذلك تصنيفا معياريا مطلقا، بل هو تصنيف وصفي يحكمه سياق النص بصفة عامة، فيمكن أن يكون الأسلوب الواحد بيانيا في آية وغير بياني في آية أخرى، وقد يعدم أسلوبٌ وظيفةَ البيان في نص القرآن كله ويكتسبها في نص غير القرآن، وهذه من خصائص البلاغة النصية التطبيقية التي كانت قائمة في فكر "الجرجاني" و"الزمخشري"، من هنا فإن الوظيفة البيانية قد تتلبس بكل فنون البلاغة، إلا أن ارتباطها بأساليب "التشبيه" و"الكناية" و"الاستعارة" و"المجاز" بنوعيه ألصقُ وأقوى، وهذه الأساليب تؤدي وظيفة بيانية من وجه، وتؤدي وظائف أخرى من وجه آخر لذا نسميها "الصور البيانية" تمييزا لها عن الصور التي لا تعتمد على الطريقة البيانية مما سنقف عليه.

وهنا نزيد فضل تأكيد على خطورة تحكيم "الزمخشري" إلى مفاهيم متأخرةٍ مؤسسةٍ على الفصل بين العِلمين، فنحمل نظريته ما لا تتحمل، خاصة وأنه لم يوضح نظريته في (المعاني) إذ إن توظيفه لهذا المصطلح –باعتباره علما– قليل جدا مقارنة بعلم (البيان)، وهذا ما يزيد من صعوبة الفصل.

* * * * *

المطلب الثالث: انحراف المفهوم بعده

إن ما يجلي غموض المفهوم ويفصل القول في المسألة هو الاستناد إلى نصوص "الجرجاني" الذي يعتبر الأب البلاغي لـ"الزمخشري" والذي بدوره هو الوريث الأكبر لعلومه وأصوله، وابتداء نجد أن البلاغيين يؤكدون أن (علم البيان) في اصطلاح المتقدمين يطلق على الفنون الثلاثة ثم خصصه المتأخرون على الصور البلاغية[1]، وهم يقصدون بالمتقدمين "الجرجاني" و"الزمخشري" في الدرجة الأولى.

وتوظيف "الجرجاني" لمصطلح (البيان) لا يختلف في سياقاته عن نصوص "الزمخشري"؛ فهو يستعمله قرينا بالفصاحة في تنويهه بالشعر وعلاقته بإدراك أسرار الإعجاز: «والذي لا يشك أنه كان ميدان القوم إذا تجاروا في الفصاحة والبيان وتنازعوا فيهما قصب الرهان»[2]، وجعله قرينا للبلاغة في سياق رده على دعوى ذم الرسول ﷺ للشعر: «وذلك يقتضي أن يكون الله تعالى قد منعه البيان والبلاغة...»[3].

---

1 – ينظر: الهاشمي السيد أحمد، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار الفكر، بيروت، ط 01، 2006، ص 5.

2 – الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص 08، 09.

3 – المرجع نفسه، ص 25، وينظر الصفحات: 455، 475.

إلا أن "الجرجاني" قد كفانا المؤونة فأنجز تحريرا لمفهوم (البيان) وخصص نصا لشرحه وتحديده فيقول: «ولم أزل منذ خدمت العلم أنظر فيما قاله العلماء في معنى "الفصاحة" و"البلاغة" و"البيان" و"البراعة"، وفي بيان المغزى من هذه العبارات، وتفسير المراد بها، فأجد بعض ذلك؛ كالرمز والإيماء، والإشارة في خفاء، وبعضَه كالتنبيه على مكان الخبيء ليطلب، وموضع الدفين ليبحث عنه فيُخرَج ... ووجدت المعول على أن ههنا؛ نظما وترتيبا، وتأليفا وتركيبا، وصياغة وتصويرا، ونسجا وتحبيرا...»[1]، ثم يقترح جعل الفصاحة في جانب، والبلاغة والبيان معا في جانب آخر[2]، لتعلق الأول بالحروف، وتعلق الأخيرين بالمعاني أي "النظم".

أما عن مصطلح (علم البيان) فالواضح أن "الجرجاني" هو أول من سك مصطلح (علم البيان) وليس "الزمخشري"، وذلك بقوله في مقدمة (دلائل الإعجاز): «ثم إنك لا ترى علما هو أرسخ أصلا، وأبسق فرعا، وأحلى جنى، وأعذب وردا، وأكرم نتاجا، وأنور سراجا؛ من علم البيان»[3].

ونخرج من النصوص السابقة بتصور متطابق مع دلالة (البيان) و(علم البيان) عند "الزمخشري"، حيث بيّن "الجرجاني" أن مفهوم البيان لا يستقل بمعناه ولا بأساليبه، بل يترادف فيها مع الفصاحة والبلاغة والبراعة، وأن المعنى الذي يحمله مصطلح (البيان) يتضمن مجموعة من الأوصاف التي يجمعها مفهوم الإيحاء والخفاء والدقة.. وعمدة هذه الأوصاف لا تنحصر في باب "التصوير" بل يتسع لها النظم والتأليف والصياغة وأساليب المعاني بصفة عامة.

وأبرز ما يخالف منهج المتأخرين هو أن "الجرجاني" لستعمل مصطلح (علم البيان) في كتاب (دلائل الإعجاز) الذي هو عمدة (علم المعاني) عندهم، وجعله مقدمة تعريفية للكتاب وأهدافه، وهو ما لم يفعله في كتاب (أسرار البلاغة) الذي خصصه لدراسة الصورة الأدبية، عدا ما جاء فيه من ذكر لفظ (البيان) في مواضع متعددة على دلالات مختلفة كالإفصاح والإبانة، أو الإفادة والإصابة، أو التفنن وحسن الترتيب والنفاذ إلى القلب، أو الجدة والطرافة والسحر[4]، وكلها دلالات عامة لا ترتبط بالتصوير ارتباطا مفاهيميا، فعلم البيان لا يرتبط عند الرجلين بفنون التصوير ارتباط الترادف. كما أن "الجرجاني" هو من وظف مركب (علم المعاني) مرتبطا بتعريفه المأثور للنظم وهو؛ توخي معاني النحو[5].

* * * * *

1 – المرجع السابق، ص 34. وينظر: ص 43.

2 – ينظر: المرجع نفسه، ص 59.

3 – المرجع نفسه، ص 05، 06.

4 – ينظر: الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، الصفحات: 21، 22، 37، 55، 146، 156، 171، 176.

5 – ينظر: الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص 81- 83، وص 266.

ولهدف ضبط انحراف المفهوم تاريخيا بعد "الزمخشري" والذي ترك أثره على طبيعة تلقي الصورة الفنية، فإننا نجد أن "الرازي" ذكر علم "المعاني والبيان" –في حديثه عن أسلوب الخبر– بصفة غامضة لا يفهم منها إلا المعنى العام المرادف للبلاغة، كما وضع تسمية "علم المعاني" لمباحث المعاني التي سميت بها، لكنه لم يقدم تعريفا لهذين العلمين[1] ولم يشر إلى معانيهما الخاصة التي حصرها "السكاكي".

ويتحدد مفهوم (علم البيان) عند المتأخرين لأول مرة على يد "السكاكي" في تعريفه الذي سرى في كتب البلاغة، يقول فيه: «هو معرفة إيراد المعنى الواحد في طرق مختلفة...»[2]، ومن خلال تطبيقاته نجد أنه يقصد بذلك الإيرادِ الصورَ البلاغية الخمسة؛ التشبيه، المجاز اللغوي (المرسل)، الاستعارة، المجاز العقلي، الكناية[3]، فهو يحصر مظهر إيراد المعاني بطرق مختلفة في أنماط التصوير والمجازات دون غيرها من أساليب المعاني أو طرق الإيحاء والرمز التي يخفى فيها تنويع التعبير البياني، وهذه هي بادرة حصر (البيان) في مباحث التصوير، وتوجيه درس التصوير نحو بيان الصيغ اللفظية وأحوالها، كما يشير إلى ذلك أحد المتأخرين إذ يرى أن موضوع (علم البيان) هو الألفاظ العربية من حيث التشبيه والمجاز والكناية[4]، وبذلك لم يحتفظوا بالمفهوم الذي كان يقصده الأولون، فوقعوا في النشاز بين المصطلح والمضمون، والذي أدى إلى نتائج حتمية؛ وهي:

- حصر مفهوم (البيان) من الدلالة البلاغية الأصلية العامة إلى مفهوم التصوير، دون تأصيلات واضحة.
- الاقتصار في دراسة الصورة التراثية المعهودة على الوظيفة البيانية، وتحييد الجوانب الفنية الإيحائية.
- تغييب أنماط الصور التي لا تقوم الطريقة البيانية؛ مثل الكلمة المصورة ومناظر الطبيعة ومشاهد الأحداث والقصص، وإهمال أساليب الإيحاء والرمز والظلال في الكلمة والجملة.. إلخ.

ومن مهمة هذه الدرلسة البحث عن أصول القراءة البيانية عند "الزمخشري" وأثرها على قراءته للصورة القرآنية، وهنا تفرض بعض الأسئلة التمهيدية نفسها للبحث؛ هل انحصر اهتمام "الزمخشري" على الوظيفة البيانية للصور أم اتسعت إلى الآفاق الفنية والوجدانية وغيرها مما تُسخَّر له الصورة؟ وهل لفتت كل أساليب التصوير القائمة على الإيحاء والرمز انتباهه فامتدت نظريته إلى صور غير بيانية؟

* * * * *

1 – ينظر: الرازي فخر الدين، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تح: نصر الله أوغلي، دار صادر، بيروت، ط 01، 2004، ص 11، 83، 181.

2 – السكاكي سراج الدين، مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 02، 1987، ص 162.

3 – ينظر: المرجع نفسه ص 329 وما بعدها.

4 – ينظر: الهاشمي السيد أحمد، جواهر البلاغة، ص 213.

المبحث الثاني:

رمزية اللغة والمجاز في فكر "الزمخشري"

تستند طاقة "التصوير" في اللغة على مدى حيوية اللغة وقدرتها على الإشعاع والإفاضة في الدلالة، ولستيعاب المتلقي لظاهرة الامتداد الإيحائي للغة مرهون بفهمه لطبيعة تشكل اللغة ولشتغالها الدلالي؛ بين الصلابة والثبات، أو الليونة والتطور؛ فما هو تناول "الزمخشري" للظاهرة اللغوية وفهمه لطبيعتها؟

المطلب الأول: رمزية اللغة وحكمة المتشابه

تعود جذور الفكر التصويري الأدبي عند "الزمخشري" إلى الفكر اللغوي العام عند "المعتزلة"؛ والذي يؤسس لنظرية جوهرية هي "رمزية" اللغة، فقولهم بنظرية "المواضعة" في اللغة والتي يمثلها منهم "ابن جني" وقبله "أبو علي الفارسي"[1] يتوافق مع تصورهم العام بأن النص القرآني كلام مخلوق، أي أنه يوافق في تعبيره شروط التواصل اللغوي عند العرب، أي محمّلا لغته ما تتحمله اللغة البشرية، كما يفسّر مختلف الظواهر اللغوية التي تجسد تطور الوضع اللغوي وحركية الترميز اللفظي كلستقلالية الدال عن مدلوله، و"الاتساع اللغوي"، و"المشترك اللفظي"... إلخ، وقمّة الاتساع اللغوي تظهر في إقرارهم بظاهرة "المجاز"، وهذا التصور لطبيعة اللغة يقترب من أظهر التصورات الحديثة التي تعتبر اللغة نظاما من الرموز والإشارات ضمن درلسات "السيميولوجيا" semieology أو علم الرموز[2].

إن الرمزية والاتساع أنتجت بطبيعتها ثنائيات؛ الوضوح والغموض، وثنائية انفتاح النص وانغلاقه، وهذه الموافقة لتلك المفاهيم العامة لسست مفاهيم خاصة وجوهرية للنص القرآني، فتعاملوا معه على أنه بنية لغوية قائمة على ثنائية المحكم والمتشابه وذلك يجعله منفتحا على القراءة التأويلية، واندماج "المعتزلة" في هذه المفاهيم أكسبهم براعة وتميزا في تأويل المتشابهات بما يشهد لهم بالجهد والمهارة، وهو المجال الذي نوديَ إليه الرلسخون في العلم لتنشيط آلية العقل والتأمل، وهذا الموقف من طبيعة النص القرآني وقراءته لم ينفرد فيه المعتزلة؛ بل يشاركهم فيه غيرهم مثل "ابن قتيبة"[3].

وهذه الأريحية الفكرية إزاء ظاهرة المتشابه وموجبات التأويل التي مازجت مفهوم النص كعنصر أصيل في سجلّه اللغوي؛ جعلت "الزمخشري" يتلقى قضية المتشابه بوعي مستوعبا –كغيره من أهل الكلام– ما في ظاهرة المتشابه من حكمة وفائدة وضرورة تقتضيها طبيعة لغة النص الديني التي تأبى أن يكون كله محكما،

---

1 – ينظر: ابن جني عثمان، الخصائص، تح: محمد علي النجار، المكتب العلمية، د ط، ج 1، ص 40، وينظر تلميحه إلى "رمزية الأصوات اللغوية" ص 33.

2 – ينظر: فردينان دي سوسير، علم اللغة العام، تر: يوئيل يوسف عزيز، دار آفاق عربية، بغداد، 1985. ص 84 وما بعدها.

3 – ينظر: ابن قتيبة عبد الله، تأويل مشكل القرآن، تح: أحمد صقر، المكتبة العلمية، د ط، ص 86.

فيقول في هذا النص التأسيسي مفسرا الآية السابعة من (آل عمران): «فإن قلت: فهلا كان القرآن كله محكما؟ قلت: لو كان كله محكماً لتعلق الناس به لسهولة مأخذه، ولأعرضوا عما يحتاجون فيه إلى الفحص والتأمل من النظر والاستدلال، ولو فعلوا ذلك لعطلوا الطريق الذي لا يُتوصّل إلى معرفة الله وتوحيده إلا به. ولِما في المتشابه من الابتلاء والتمييز بين الثابت على الحق والمتزلزل فيه، ولِما في تقادح العلماء وإتعابهم القرائح في استخراج معانيه ورده إلى المحكم من الفوائد الجلية والعلوم الجمة ونيل الدرجات عند الله، ولأن المؤمن المعتقد أن لا مناقضة في كلام الله ولا اختلاف؛ إذا رأى فيه ما يتناقض في ظاهره وأهمه طلبُ ما يوفّق بينه ويجريه على سنن واحد، ففكر وراجع نفسه وغيره ففتح الله عليه وتبين مطابقة المتشابه المحكم ازداد طمأنينة إلى معتقده وقوة في إيقانه»[1]، ورغم أن "الزمخشري" لم يتناول هنا ظاهرة المتشابه كنتيجة للاتساع والرمز لأن المقام لا يقتضيه، لكنه ركز على فاعلية القراءة والفهم ودورها في بناء الإيمان، بتبيين ما في وجود المتشابه من حكمة ربانية وفائدة علمية ومدد إيماني، ويمكن أن نستخلص من هذا النص فضل القراءة التأويلية للمتشابهات في استدعاء القراءة النوعية التي تمتاز بأنها "تفاعلية إيمانية منتجة"؛ فالزمخشري يُبرز أولا دور القراءة "التفاعلية" مع المتشابهات في بناء الإدراك الإيماني على أسس متينة من التأمل بدل الإملاء والاستهلاك، ويشير ثانيا إلى أثر القراءة "الوجدانية" الصادقة في تثبيت الإيمان، فمن شأن المتشابه أن يمتحن الرابطة الوجدانية بين النص والمتلقي المؤمن، وثالثا يؤكد على دور القراءة "المنتجة" في إبراز التفاوت في الدرجات بين القراء –أهل العلم–، وهم على درجات تتشكل حسب الجهد والموهبة المنتجة، وأخيرا يعلق على التأويل وظيفة "جمالية" هي أن تضع متلقي القرآن الكريم أمام نص متملسك البنية متنلسق الموقف بعدما يظهر له من لفظه ما يوهم التفكك والتناقض والاختلاف.

وقد وضع "الزمخشري" في هذا النص سلطانا من القوة ولمسة من الجمال على القراءة "التأويلية" النوعية، هذه القراءة التي تمزج عالم النص بعالم القارئ فيصبح له روحا من روحه وكينونة من كينونته، إذ يضفي على القراءة التأويلية من معاني القدرة ما يجعلها تبني المعنى في النص وتبني الإيمان في الوجدان في عملية واحدة لا تنفصل، ويضفي عليها من معاني الجمال ما يجعل تملسك النص وتنلسقه في حد ذاته تماسكا لليقين القلبي وتناسقا للنفس المتلقية، فيصبح ذلك اليقين وتلك الطمأنينة ثمرة للقراءة الجيدة.

إن مسألة "المحكم والمتشابه" في حقل الدرلسات القرآنية هي المقابل الموضوعي لمسألة "الوضوح والغموض" في الدرلسات الأدبية المعاصرة، فالنص المتقدم للزمخشري في شأن المتشابه يضعنا أمام مسألة

1 – الزمخشري محمود، الكشاف، ج 1، ص 366.

الوضوح والغموض باعتبار هذه الظاهرة أحد مقومات النصوص الأدبية الممتازة التي تعرض عناصرها بطريقة إبداعية تجذب القارئ إلى عالم النص، لأن النص إذا افتقد خاصية الغموض والتشابه فإما أن يرفضه القراء بسبب الملل، وإما أن يكونوا قراء سلبيين فكرا وحسّا[1]، ولم يعرف نص جمع بين قوة الوضوح والإحكام ومظاهر الإيحاء والتلميح كنص القرآن ليفسح المجال للتدبّر والاجتهاد وتعددية القراءة في التجارب الفردية أو الجمعية.

* * * * *

المطلب الثاني: ظاهرة (الإيحاء) في بلاغة الزمخشري

- (الإيحاء) في البلاغة التراثية قبل الزمخشري:

إن الصياغة الفنية لموضوع الغامض والمتشابه في النص الديني يسلمنا مباشرة إلى الحديث عن العنصر الفني والباعث الجمالي لهذه الظاهرة وهو (الإيحاء).

الإيحاء في معاجم اللغة من الوحي أي: الإشارة والإيماء، والإيحاء من الله: الإلهام[2]، وفي المفاهيم النقدية؛ هو ما يتميز به التعبير من طاقة معنوية ورمزية تعمل على توسيع المعاني باللفظ اليسير وتعديد الدلالة باللفظ الواحد، ويرتبط كثيرا بالتعبير الاستعاري[3]، والإيحاء هو الخاصية المشتركة بين كل الفنون، وهو في الفنون القولية يستمد طاقته من مبدأ الرمزية واتساع اللغة، ونتحدث عنه من زاويتين:

– الزاوية الأولى؛ هي أن الإيحاء ظاهرة تسري في كل الأساليب البلاغية ولا تختص بها لأساليب التصوير البياني فقط، وقد عبّر البلاغيون الأولون عن الوقع الجمالي للإيحاء بألفاظ مختلفة وناقشوه بمسميات متقاربة تدل على تشعّبه وتلون أساليبه مثل؛ التلميح، التلويح، الكناية، التخييل، الإيماء، الإشارة، التعريض، الإيجاز..[4]، وأقرب مفهوم لهم في ذلك هو ما جاء على لسان "الجاحظ": «قلة اللفظ مع كثرة المعاني»[5]، وهي عبارة تساق تعريفا لمفهوم "الإيجاز"، لكنه الإيجاز الذي لا يقلص المعاني بل يكثفها فتُلمح من وراء حجاب، وهذا ما جعل "رجاء عيد" يرجح أن "الإيجاز" في مقصود البلاغيين هو خاصية "الإيحاء" وما تفجره الألفاظ من شحنات نفسية ودلالات هامشية[6].

---

1 – ينظر: عبد الواحد محمود عباس، قراءة النص وجماليات التلقي، ص 24.

2 – ينظر: مادة [و ح ى] في: لسان العرب، وجمهرة اللغة، وأساس البلاغة.

3 – ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، 1997م. ص 419.

4 – ينظر: أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1983.

5 – ينظر: الجاحظ عمرو بن بحر، البيان والتبيين، ج 2، ص 249.

6 – ينظر: رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، ص 97.

– والزاوية الثانية؛ هي أن الإيحاء هو روح الصورة وبه تحيا وتحلى، وتنال الحسن، وتصيب البلاغة، وتقع في النفس، ونجد في الدرس البلاغي المتقدّم بين الإيحاء ولأساليب التصوير البياني تكاملا ونبضا، من ذلك قول "الجرجاني" الذي ينوه بمجموعة من الصور لما بها من فخامة الإيحاء والرمز وعدم التصريح، فيقول: «قد أجمع الجميع على أن "الكناية" أبلغ من الإفصاح، والتعريضَ أوقع من التصريح، وأن للاستعارة مزيةً وفضلاً، وأن المجاز أبدا أبلغ من الحقيقة»[1]، بل نجد "الجرجاني" يربط جمالية الصورة بخاصية الإيحاء والغموض لما تحققه من متعة البحث والكشف، حيث المعنى «ينجلي لك بعد أن يُحْوِجك إلى طلبه بالفكرة وتحريك لخاطرِله والهِمَّة في طلبه، وماكان عنه ألطف كان امتناعه عليك أكثر، وإباؤه أظهر، واحتجابُه أشدُّ...»[2]، فقد شعر القدماء بأن الصورة بلا إيحاء ورمزية لا تعدو أن تكون صيغة لفظية كوعاء بلا ماء أو جسد بلا روح.

إن الإيحاء هو الظاهرة الجمالية التي تسري في شرايين البلاغة فتنعشها، فهو الأصل فيها والأم التي يؤخذ منها الوصف، وهذا ما جعل فن "الإيجاز" مثلا يقترن بفنون التصوير البلاغي ويكاد يلتبس بها، كقول "الجرجاني" وهو يرُدُّ على الذين ربطوا الإعجاز بالفصاحة اللفظية، بأن مذهبهم «يقتضي إسقاط "الكناية" و"الاستعارة" و"التمثيل" و"المجاز" و"الإيجاز" جملة.. ولم يتعاط لحد القول في الإعجاز إلا ذكرها، وجعلها العمد والأركان فيما يوجب الفضل والمزية، وخصوصا "الاستعارة" و"الإيجاز"، وتراهم على لسان واحد في أن "المجاز" و"الإيجاز" من الأركان في أمر الإعجاز»[3]، فهذا الاقتران لا يعني بالضرورة أن "الجرجاني" يصنف فن "الإيجاز" في حزمة فنون التصوير البياني، لكن المؤكد أنه أحس أن في (الإيجاز) معنى يشترك فيه معها، وهو تلك الطاقة الدلالية التي تكبُر فصاحةَ الكلمة وتتفجر خارج جسد اللفظ، فترمي لك بالفكرة إيحاء وتلميحا فيكون ذلك شاهدا لها بالبلاغة والإعجاز، بل قد رفع "الإيجاز" إلى مقامات الاستعارة والمجاز لما يختصان به من مزيد فضل في درجات السخاء الدلالي.

- (الإيحاء) في تطبيقات الزمخشري:

وإذ جئنا إلى تطبيقات "الزمخشري" التي لها ارتباط بفن "الإيحاء" فنجده قد لفت انتباهه فأعاره اهتماما بالغا وكشف فيه عن أنماط وصيغ متعددة جديرة لأن يخصص لها درس مستقل، فقد استطاع أن يثبت أن الإيحاء يسكن حتى في الأساليب التي تدرج في (علم المعاني)، ومنهجه أنه كان يتوسع خارج الجملة النحوية ويستقرئ ما وراء نظمها من ظلال المعاني ويقلّب أوجه الدلالة فيها، فتراه يرشد إلى ما يحمله

1 – الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص 70.

2 – المرجع نفسه، أسرار البلاغة، ص 141.

3 – الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص 520، 521.

الأسلوب من دقيق المعاني وخفي الإيحاءات بمزيد التوضيح[1]، وقد تتبع "الصاوي" تطبيقات "الزمخشري" على عشرين (20) أسلوبا في المعاني؛ كلسم الإشارة، والتقديم والتأخير، والتأنيث، والتنكير، والحذف والإيجاز.. إلخ، وهي تطبيقات ذات بعد جمالي تتفاعل مع ما تؤديه هذه الأساليب ضمن نظمها النصي من ظلال معنوية ونفسية بالغة منها؛ التحقير، التصغير، التوكيد، المبالغة، التقوية، الندرة، الفخامة، العلم، التحقق، التنفير، الاستمرار... كما يبين ما في طريقتها من غموض وإيحاء وإبهام وبيان.. حتى وضع يده على بلاغة "الكلمة المفردة" وجمالياتها، كما لستخرج من أساليب المعاني طرقا من التصوير غير مطروقة في (علم البيان)[2].

وقد أنجز "مسعود بودوخة" درلسة مهمة خاصة بالإيحاء في تفسير (الكشاف)، حيث بوّب أنماط الإيحاء فيه في ثلاثة مباحث؛ الأول هو فنون "التصوير البياني" من تمثيل وتشبيه ولستعارة وكناية، والثاني: هو "التعريض"، والثالث هو "التكثيف"[3]، لنخرج منها أن الأساليب ذات الإيحاء نوعان؛ منها ما هو إيحاء بالتصوير، ومنها ما هو إيحاء بظلال المعنى؛ فالنوع الأول هو تصويري خالص، أما الثاني –وهو التعريض– فقد التبس بالكناية عند البلاغيين و"الزمخشري" ميّزه عن "الكناية" لذا أدرجناه في صور "الظلال المعنوية"، أما الثالث وهو "التكثيف" فكان لا يقصد به شيئا بعيدا عن مفهوم الإيحاء بالإيجاز حتى إنه يسوق التعريف نفسه الذي رأيناه للجاحظ، وينقل تعريف "الباقلاني" للإشارة بقوله: «لشتمال اللفظ القليل على المعاني الكثيرة»[4]، وقول "العسكري": «اللفظ القليل مشارا به إلى معانٍ كثيرة»[5]، والتكثيف يتمظهر عنده في ثلاثة أساليب[6] هي؛ "الحذف" الذي يفتح باب التقديرات، و"التضمين" الذي يفتح باب الاكتشافات، و"تعدد المعنى" الذي يفتح بابا الاحتمالات، وهذه الظواهر هي عند "الزمخشري" أولى وأحسن من التصريح وإبداء الفكرة، كقوله؛ إن التضمين أقوى وأجمل من إعطاء معنى فذ[7]، وإنه لا يهتدي إلى تبيُّنه إلا للنّقّاب المحدث من علماء البيان[8].

---

1 – ينظر: الزمخشري محمود، الكشاف، ج 3، ص 152. و: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 262.

2 – ينظر: الجويني مصطفى الصاوي، منهج الزمخشري في تفسير القرآن، ص 220- 244. و: وليد قصاب، التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة، ص 256- 259.

3 – ينظر: مسعود بودوخة، دراسات أسلوبية في تفسير الزمخشري، ص 113- 153.

4 – الباقلاني أبو بكر محمد، إعجاز القرآن، ص 90.

5 – العسكري أبو هلال، كتاب الصناعتين، ص 348.

6 – ينظر: مسعود بودوخة، دراسات أسلوبية في تفسير الزمخشري، ص 143.

7 – ينظر: الزمخشري محمود، الكشاف، ج 2، ص 670 -671.

8 – ينظر: المصدر السابق، ج 1، ص 254.

وأهم ما نريد الوصول إليه في مبحث (الإيحاء) هو وقوف "الزمخشري" عند جمالياته التي تخترق أسوار التصوير فتأخذ من فنونه وأدواته، وذلك في وقفات كثيرة من تفسيره، فيُخرج من إيحاءات أساليب المعاني صورا لن تجد لها مكانا في فنون البيان، فقد يستوحي صورة من كلمة مفردة؛ كوقفته مع الآية ﴿يَوْمَ تَرَوْنَهَا تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّآ أَرْضَعَتْ﴾ (الحج 02)، متأملا في لستعمال كلمة "مرضعةِ" بدل "مرضع" وما يتضمنه من فائدة في النّظم، فيبين أن "المرضعة" هي التي تكون في حال الإرضاع ملقمة ثديها للصبي، أما "المرضع" فهي التي شأنها أن ترضع وإن لم تبلشر الإرضاع في حال وصفها به"، ثم يقف عند أثر اختيار "مرضعة" في عرض الهول ومشهد المرضعة إذا فوجئت وقد ألقمت الرضيع ثديها، فنزعته عن فيه لما يلحقها من الدهشة[1]، وفي ذلك تصوير لهول مشهد القيامة وفداحة شأنه.

وقد يستوحي صورة من فقرة كاملة كوقوفه عند مشهد من مشاهد القيامة في الآية: ﴿إِذَا السَّمَآءُ انشَقَّتْ (1) وَأَذِنَتْ لِرَبِّهَا وَحُقَّتْ (2) وَإِذَا الأَرْضُ مُدَّتْ (3) وَأَلْقَتْ مَا فِيهَا وَتَخَلَّتْ (4) وَأَذِنَتْ لِرَبِّهَا وَحُقَّتْ (5)﴾ (الانشقاق) فهو لم يفلت ما فيها من أسلوب "الإيجاز" وإنشاء التصوير، فالآية تركت القارئ ليقدر بنفسه جواب الشرط المحذوف: ماذا يحدث إذا انشقت السماء؟، فتتداعى الصور في خياله ليملأ فراغ تلك المشاهد العظيمة المتخيلةـلمَّا تنشق السماء[2]، وفي جماليات "الحذف" وحسنه يقول: «لم تجد مع الإثبات ذوق البلاغةـللذي تجده مع الحذف، لما في إبهام الموصوف بحذفه من فخامة تفقد مع إيضاحه»[3].

وهذا البحث الجاد يجعلنا نفترض أن المفكر اللغوي الذي يستوعب رمزية اللغة ويستلهم إيحاءاتها سيستوعب ظاهرة التصوير ويفهمها بكامل حيثياتها دون تحفظ أو رفض أو توجيه، لأنها أصبحت في تصوره عنصرا إيجابيا في إنماء النص.

ولأسئلة تفرض نفسها هنا في طريق الباحث، وهي؛ هل راعت النظرية البلاغية التراثية –ممثَّلَةً في "الزمخشري"– ظاهرة (الإيحاء) في مقاربة الصور البيانية وما فيه من الوظائف الجمالية؟ وهل اهتمت بالصور الإيحائية التي لم تسلك طريق المجاز والتشبيه وغيره من الانزياحات اللغوية المطروقة؟ أم انحصر اهتمامها في القضايا اللغوية والجدلية المرتبطة بمشكلة اللفظ والحقيقة؟

* * * * *

1 – ينظر: المصدر نفسه، ج 3، ص 143.

2 – ينظر: المصدر نفسه، ج 4، ص 726.

3 – المصدر نفسه، ج 2، ص 608.

إذا كانت الألفاظ هي المادة الحسية التي يصنع منها القائل الصورة، فإن رمزية اللفظة وقابليتها للتوظيف المجازي هي أهم الخصائص التي تنبثق منها الصورة الفنية، لذا ارتبط ثراء نظرية التصوير في البلاغة التراثية كثيرا بحجم اعتراف البلاغيين بالمجاز والإحاطة بطاقته الرمزية ووظائفه البيانية.

- الفكر الديني ومعركة المجاز:

يعتبر (المجاز) هو المظهر الحيوي لرمزية اللغة، وهو التصرف اللغوي الباعث للإيحاء، إلا أن (المجاز) لم يكن محلّ اتفاق وتفاهم؛ بل شهد ميدانُه صراعا فكريا وخلافا حادّا بين مدارس التفسير في قراءة النص؛ بين أهل التأويل الذي أقروا بالمجاز وأهل الظاهر الذين أنكروه ورفضوا الأخذ به واعتبروه صنو الكذب، وهذا الصراع هو في جوهره خلاف ديني، فهذه الظاهرة اللغوية أجمع عليها علماء اللغة ولم ينكرها إلا شخصيات دينية خارجة عن حقل الفكر اللغوي والبحث الأدبي، وأبرز من كتب في ذلك "ابن تيمية"، إذ يرى أن مسألة "الحقيقة والمجاز" مسألة مبتدعة حادثة لم يقل بها الصحابة والتابعون[1]، وهذا الحكم ببطلان هذا العلم لستنادا إلى عدم معرفة السابقين لاسمه ومصطلحه هو لستدلال سيؤدي إلى رفض كل العلوم العربية المستنبطة من أصول موجودة من قبل؛ كالنحو والصرف والعروض وحتى مصطلح الحديث... وغيرها من المكتشفات التي حصلت تسميتها بعد وجود مسماها، وقد ردّ "الزركشي" على الذين أوهموا أن المجاز يقتضي أن العرب خوطبوا بما لا يعلمون؛ بأن القرآن وظف المجاز الذي يوهم ظاهره التجسيم كاليد ولم يسأل أحد من العرب عن معناه ولا توهّم التشبيه ولا احتاج إلى تفسير، ولم يُقِم مؤمن ولا كافر على القرآن دعوى التناقض بين آيات المجاز وآيات نفي الشبه عن الله ﷻ، لأن إطلاق اليد على الصفة كان جليا عندهم لا خفاء به[2].

وقبل ذلك تناول "ابن قتيبة" منذ القرن الثالث ومَن بعدهـ"ابن رشيق" و"الجرجاني" المسألة من زاوية الخلط بين المجاز والكذب، فقال إن العرب تستعمل المجاز لأغراض لا يفهم منها الكذب؛ لأن الكل متواطئون عليها ويدركون مذهب المتكلم فيها، فالمجاز ليس كذبا؛ بل هو مؤسس على حقيقة عُبِّر عنها بتعبير خاص غير صريح، ولكنه يؤدي معنى أصيلا، بل إن إساءة فهم تلميحاته هو ما يؤدي إلى سوء الفهم والتقوّل[3]، ومن هذا الفهم الموضوعي الذي يثبت وجود حقيقة مضمونة في المجاز نذهبُ إلى أن إقامة الفكرة على أن المجاز مقابل للحقيقة هو في ذاته مقابلة إشكالية توفّر لخصوم المجاز ومنكريه ما يتمسكون به

1 – ينظر: ابن تيمية أحمد، الإيمان، تخ: محمد الألباني، المكتب الإسلامي، بيروت، ط 5، 1996، ص 73، 74.

2 – ينظر: الزركشي بدر الدين، البرهان، ج 2، ص 215.

3 – ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 129- 132.

في جعل (المجاز) صنو (الكذب)، والتوجيه الصحيح للفكرة هو أن المجازَ تجاوزٌ للتعبير الوضعي لا تجاوز للحقيقة، وهو ما فهمه القدماء بأنه تعبير غير صريح عن حقيقة ومعنى صحيح، إذن؛ فالثنائية المفيدة للقصد هي؛ الوضع والمجاز، وهنا تجدر الإشارة إلى أن فكرة النظم تعتني بالدلالة النلشئة من نظم الكلام، ولا تولي اعتبارا للمعاني الأولية الحقيقية، وتتجاوز قضية المعنى واللفظ، وبالتالي فمبدأ النظم يضع حلا نهائيا لوهم التناقض بين الحقيقة والتعبير المجازي عنها.

إن الرأي المنكر للمجاز لم يصدر عن فكر لغوي موضوعي؛ وإنما هو رأي حتمي لمن يعتقد أن اللغة "توقيفية" وأن اللفظ القرآني أزلي غير مخلوق، لأن هذا المعتقد لن يستطيع تفسير نشأة اللغة ورمزيتها وتطورلقا المعقدة،لذلك فإن الأشاعرة وهم أهل تأويل يأخذون بحدوث القرآن لفظا لا معنى[1] وهذا يستوعب نظرية المواضعة والاصطلاح ونمو اللغة.

ورغم اتفاق "المعتزلة" و"الأشاعرة" من "السنة" في الإقرار بالمجاز وكلهم أهل تأويل، إلا أن خلافهم كان تطبيقيا مرتبطا باختلاف الأصول العقدية، وفي العموم فإن المؤولين من "السنة" كانوا يقتصدون في تناول المجاز وينبذون التوسع فيه، فوقفوا تأويلاتهم في حدود لم يتجاوزوها وتحفّظوا من اقتحامها واستأنسوا بالظاهر، ويمثلهم "ابن قتيبة" الذي يحذر من الانطلاق في التأويل وطرقه المتشعبة احترلسا من الخطأ، لذا نجده في معظم تأويلاته ناقلا مستأنسا، وهو –على حداثته– يؤثر السبيل المريح المعروف عند أصحاب "الحديث"للذين يتمثلون قول "الشّعبي": «إياكم والقياس،فإنكم إن أخذتم به حرمتم الحلال وأحللتم الحرام»[2]، وهذا القول –كما يرى عصفور– كان سبيل كل من يبتغي الراحة النفسية والعقلية مقابل الحرية الاعتزالية في معاناتها العقلية في التأمل والتأويل[3].

قلنا إن "المعتزلة" لم يقفوا عند الحدود التي توقف عندها مؤوّلو السنة،بل توغلوا في أبواب المجاز واتسعوا في شعبه وفتحوا أبوابه للناس، واقتحموه بعيدا عن روح التوجس والحذر الذي عرف به السلف الأولون، وفي هذه الاتساع بالذات تميز "المعتزلة" عن غيرهم في تفسير النصوص وتأويلها، وبارزة هي الآيات التي يختص فيها "المعتزلة" بالتأويل حتى اتخذها بعض الدارسين دليلا لهيمنة الاعتزال وتسلط "الزمخشري" بعقله على التأويل، وأهم الموضوعات التي يبرز فيها البحث الاعتزالي في المجاز:

---

1 – ينظر: الجويني أبو المعالي، الإرشاد إلى قواطع الأدلة في أصول الاعتقاد، تح: محمد يوسف، دار السعادة، مصر، 1950، ص 136.

2 – ينظر: ابن قتيبة عبد الله، تأويل مشكل القرآن، ص 103 وما بعدها.

3 – ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 132- 133.

- أولا؛ للتأويل المجازي لما يتعارض مع مبدأ التوحيد وتنزيه ذات الله ﷻ، وما يؤدي ظاهره إلى التشبيه والتجسيم الاعتقادي، مثل رؤية الله والمجيء والقرب والاستواء والنظر والعين..
- ثانيا؛ التأويل المجازي لما يتعارض مع مبدأ العدل وتنزيه الله تعالى عن الظلم، وكل ما يظهر منه وصفه بذلك، مثل؛ الإضلال، والإملاء للكافر، والختم على القلوب، والتزيين...
- ثالثا؛ تأويل بعض ما يتعالى عن المشاهدة والمعانية؛ مثل تأثير السحر، والصفات الحسية للجنة...
- رابعا: تأويل ما يتعالى عن المنطق والعقل، مثل؛ بث الحياة والإحساس في الجمادات، أو ما يجسد المعنويات والغيبيات، أو ما يخلع الصفات البشرية على الحيوانات[1].

وقد كان "المعتزلة" يحصنون هذه التأويلات بفكر لغوي وعرف أدبي متين؛ فهم لا يقدمون الفكرة العقلية والعقدية مكشوفة عارية أمام ضربات المخالفين، بل يدعمون تأويلاتهم وسندوها للأصول اللغوية والشواهد الأدبية من الشعر القديم ولغة العرب القدماء، وهذا ما جعل "المعتزلة" أحرص الناس على العودة إلى لغة العرب وشعرهم يستشهدون به، فهم يدركون جيدا أن حججهم العقلية لا تكفي للإقناع ولا تكتسب صفة الشرعية إلا بالاستناد إلى أساس لغوي تداولي، فكانت لهم محاولات جبارة للتوفيق بين التأويل والعرف اللغوي، وقلما يوردون قولا أو تأويلا خاليا من شاهد لغوي[2]، وهذه الجهود المنهجية قد أسهمت من الناحية البلاغية إسهاما كبيرا في تحديد المجاز وتدقيق ملابساته، وقد صح قول النقاد: إن "المعتزلة" ألحوا على "المجاز" إلحاح اللغويين على "التشبيه"[3]، إذ انتهت بهم تأملاتهم في طبيعة اشتغال الدلالة اللغوية إلى قول بعضهم مثل "ابن جني" إن أكثر اللغة مجاز، وهو ما خالفهم فيه "أهل السنة" الذين يمثلهم "ابن فارس" على أن اللغة حقيقة ويقل فيها المجاز[4].

* * * * *

- جدلية "الاعتزال" و"المجاز" عند الزمخشري:

و"الزمخشري" من هذه الزاوية قد مثل الفكر اللغوي للمعتزلة وأبرز اتساع المجاز في اللغة، خاصة في معجمه (أساس البلاغة)، فكان يتناول المجاز باعتباره مؤشرا على اتساع الوظائف اللغوية، فيعقب كل مادة فيه بالعبارات التي وقعت مجازا، وبلغ من عنايته باقتفاء الظاهرة أن ذكر "المجاز" في ألفين ومئة وعشر (2110) مادة، من مجموع ثلاثة آلاف وسبعمئة وواحد وثلاثين (3731) مادة، هذا بغير تعداد ما يشير فيه

1 – ينظر: المرجع السابق، ص 125، 133، 134.

2 – ينظر: وليد قصاب، التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة، ص 369.

3 – ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 127 وما قبلها، وينظر: ص 124.

4 – ينظر: الجويني مصطفى الصاوي، منهج الزمخشري في تفسير القرآن، ص 246.

إلى المعنى المجازي دون التصـــريح بلفظ "المجاز"، وصـــحيح أن منهجه المعجمي نموذج عملي للفكر اللغوي للمعتزلة المنفتح على رمزية اللغة واتســـاعها وتلونها، إلا أن هذا الاتســـاع أخذه مخالفوهم على أنه مقدمات ضـرورية تصـنَّعها "المعتزلة" لِيَلينَ لهم التأويل وتوجيه النصـوص، حتى بعض المعاصـرين وهو "بلقلسـم حمام" الذي وصـــف هذا الجهد اللغوي للزمخشـــري بأنه مظهر للذاتية الاعتزالية[1]، إذ أعطى لنظريته بعدا طائفيا وغفل عن مكانتها كمنهج وصفي موضوعي للواقع اللغوي، وهي نظرة تتمتع بكثير من الانسجام والتماسك في مقاربتها للأداء اللغوي المتراوح بين قوانين اللغة وخيارات التداول، فيجب أن يُفصـــل التفكير "اللغوي" عن التفكير "العقدي" ولا يُحمل أحدهما على الآخر تلفيقا.

و"المعتزلة" في إدراكهم للطبيعة الرمزية للغة ونظامها الإشاري الحيّ يقتربون إلى أظهر التصورات الحديثة للغة بكونها نظاما من الرموز والإشـــارات، دون أن يصـــلوا إلى التمييز المنهجي الواعي بين مفهومي اللغة والكلام، أو –بتعبير آخر– بين القاعدة والاستعمال[2].

إن هذا التداخل بين اللغوي والعقدي كان سـببا في أن تكون الصـورة الفنية النلشـئة عن المجاز بؤرة النزاع ومعقد الخلاف، فالانفتاح الدلالي للمجاز يسـتدعي تسـخير الملكة العقلية في التأويل والملكة الذوقية في الترجيح، والمعتمد في هاتين الملكتين هو شـــخصـــية القارئ وذكاؤه وذوقه؛ فإما انســـجام وإبداع، وإما تعسف وإخضاع، وتعود إلينا إشكالية: أيهما أنتج الآخر؛ القراءة اللغوية أنتجت الفهم العقدي؟ أم العقيدة أنتجت أدوات القراءة؟

وسنحاول تمحيص الأحكام التي جاءت مطلقة ومسلمات مكرورة بأن تفسير (الكشاف) غلب عليه "الاعتزال"، وأن المجاز بدعة اعتزالية للنفوذ إلى التأويل، وأن صيغة المجاز "الإسنادي" وصور "التمثيل" وغيرها مجرد تســلّل من النص إلى المعتقد، وأن العقل الاعتزالي أســاء التعامل مع الجوانب الإيحائية للصــور، وتلك أحكام مطلقة على بلاغة "الزمخشري"، والسبيل الموضوعي لنقدها هو عرضها على الموازين النصية ومقاييسه النسقية واللغوية، وإثبات مدى صحتها أو ضعفها.

ونقدم مقاربة للإجابة على جدلية الفكر والتلقي أو جدلية الاعتزال والتأويل؛ أيهما كان سـلطة على الآخر؟ وليس من السـهل ابتداءً البحثُ عن غلبة الوجه العقدي على الوجه البلاغي في قراءات "الزمخشـري" الذي حصّـل في فكره الثاقب اعتزازا اعتزاليا عميقا وثقافة بلاغية حادة، لكن (جمالية التلقي) لها مقاييسـها النصية الصارمة التي إن خفيت عنها بعض الدقائق فلن تفلت عنها لُسس القراءة المشروعة والقراءة الموجهة،

1 – ينظر: بلقلسم حمام، الزمخشري من خلال كتاب أساس البلاغة (مقال)، مجلة الأثر، كلية الآداب واللغات، جامعة ورقلة، الجزائر، ع 01، 2002، ص 163، 164.

2 – ينظر: كريم الوائلي، الخطاب النقدي عند المعتزلة، ص 15.

وهنا يكون البحث منطلقا من النص وينتهي إليه، والفرضـــية المطروحة إزاء ذلك التداخل المحكم بين فنون المجاز والفكر العقدي؛ أن يؤدي بقراءة "الزمخشري" إلى إشكاليتين محتملتين:

– أولاهما إشكالية تأويلية؛ وهي ادّعاء المجاز وتغليب التأويل على الظاهر وتشكيل المعنى حسب الرأي.

– وثانيهما إشكالية جمالية؛ وهي الاقتصار على بحث الحقيقة والمجاز وإهمال القيمة الفنية الجمالية.

ولا نستطيع هنا أن نصدر أحكاما عامة إلا بالتأمل الموضوعي في أصالة التأويلات المجازية، وهو ما سنناقشه موضوعيا ضمن أمثلتها في مباحث القراءة اللغوية والتحليل الفني لأنماط التصوير كلها.

● الأسس اللغوية للفكر المجازي:

تعود جذور الدرس المجازي إلى أبي عبيدة معمر بن المثنى (208هـ) الذي يعتبر أول من وسع استعمال مصـطلح (المجاز) في كتابه (مجاز القرآن)، إلا أنه كان يستعمله بدلالة عامة وهي؛ طرق الكلام ومسالك التعبير، خاصة ما يتعلق بما عرف لاحقا بعلم المعاني[1]، ويرى "شوقي ضيف" أن "الجاحظ" هو أول من استعمل المجاز بالمفهوم الاصطلاحي الذي هو العدول باللفظ عن ما يوجبه وضع اللغة[2].

وتكتمل المفاهيم الأسـلسـية للمجاز عند اجتهادات "عبد القاهر الجرجاني" الذي رصد الظاهرة في نصوصها القرآنية والأدبية حتى أحاط بعناصرها اللغوية والدلالية والعرفية، إذ وضع له تعريفا حدّيا وهو «كل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثاني والأول»[3]، أو «هو كل لفظ نقل عن موضوعه»[4]. وقد ترك لمن بعده تبويبات دقيقة نحددها في ثلاثة أمور هي:

● ظاهرة العدول اللفظي: فقد ألحق "المجاز" بظاهرة أكبر هي "العدول" باللفظ بلستعماله في غير ظاهره، ورأى أن هذا العدول ينحصر في أمرين هما؛ الكناية والمجاز، فهما أصل كل عدول[5]، والعدول في "الكناية" هو من سبيل التوسع، أما في "المجاز" فهو من سبيل النقل والتجاوز، وأقرب مفهوم حديث للعدول هو "الرمز"، إلا أنه –حسب تأملنا– فإن "العدول" يُنظر فيه إلى الظاهرة من زاوية الدلالة الأصلية التي عُدل عنها، أما "الرمز" فينظر به إلى اللفظ من زاوية الدلالة الناشئة.

● تحرير مناط التجوز: وقد جعله على نوعين؛ الأول سماه المجاز "اللغوي"، لأن منطله اللفظ المفرد، ويُعترض فيه على العدول في اللغة، مثل تجاوز لفظ (النبات) في الآية ﴿فَأَحْيَيْنَا بِهِ الأَرْضَ﴾، (فاطر 09)،

1 – ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 124.

2 – ينظر: شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، ص 56.

3 – الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص 317.

4 – الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص 66.

5 – ينظر: المرجع نفسه، ص 66.

ولشترط "الجرجاني" في صحة هذا المجاز أن توجد ملاحظة وسبب بينه وبين الأصل الذي نقل عنه، فالنقل وحده لا يكفي كما نفعل بالأسماء والأعلام. وللثاني: سماه المجاز "العقلي" أو "الحُكْمي"، لأن منطله هو إثبات إسناد الكلمة لكلمة لا تسند إليها في الحكم العقلي، ومثاله إسناد الربح إلى التجارة لا إلى أهلها، في قوله تعالى: ﴿فَمَا رَبِحَت تِّجَٰرَتُهُمْ﴾ (البقرة 16).

● تفريع المجاز اللغوي: فهو يأتي على صيغتين؛ "الاستعارة" المفردة وقرينتها التشابه، والمجاز الذي قرينته "الملابسة"، وسماه المتأخرون (المرسل)[1].

* * * * *

ومن المهم فهم الزاوية التي ينظر منها "الزمخشري" إلى المجاز لفهم طريقته في التلقي وقراءة آيات المجاز، وسنرى عناية "الزمخشري" ببيان الدلالة الأصلية للتعبير، فهو لا يتجاوز آية جاء لفظها إحدى طرائق المجاز إلا ولستأثر الجانب البياني فيها باهتمامه، فالغنى الدلالي للمجاز باعتباره حمّال أوجه جعله يتحمل مسؤوليته كقارئ مفسر ويضطلع للنظر في تلك الدلالات لتمييز المعنى المقصود من الزائف وتسديد الفهم إلى الصواب فلا يطيش، وتأتي أولوية هذه الوظيفة مع المجازات التي يحمل ظاهرها تشبيه الله ﷻ أو تجسيمه، يقول في تفسير الآية: ﴿وَقَالَتِ لِيَهُودُ يَدُ اللَّهِ مَغْلُولَةٌ﴾ (المائدة 64): «ومن لم ينظر في علم البيان عمي عن تبصّر محجة الصواب في تأويل أمثال هذه الآية، ولم يتخلص من يد الطاعن إذا عبثت به»[2]، لذا سنراه في التطبيقات التحليلية يلتزم كثيرا بتفكيك التعبير المجازي ببيان المعنى الأولي في الآية مقارنة بالدلالة الوضعية للكلمات، ثم يلتفت بعد ذلك إلى الأبعاد الرمزية والتصويرية للتعبير.

هذه هي المفاهيم الأساسية للمجاز ومنهج "الزمخشري" في تلقيه كظاهرة عامة تقابل التعبير الوضعي المباشر، ولأن المجاز لا يقع فيه التجوز باللفظ على طريقة واحدة وقرينة مشتركة فإن الصور المجازية ثلاثة أنواع حسب القرينة التي يشتمل عليها اللفظ، وهي:

- مجاز قرينته الشبه؛ والذي يقوم على حذف طرف من التشبيه واستعارة لفظ له، وهي (الاستعارة).
- مجاز قرينته الملابسة؛ والذي يستبدل لفظ فيه مكان لفظ لملابسة تجمعهما، وسمي (المجاز المرسل).
- مجاز قرينته الإسناد؛ والذي يسند فيه حكم اللفظ إلى غير مسنده، لقرينة عقلية، وهو (المجاز العقلي).

وسيأتي التفصيل في هذه القرائن الدلالية والصيغ اللغوية للمجاز في (الفصل الثالث).

* * * * *

1 – ينظر: الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص 329- 367.

2 – الزمخشري محمود، الكشاف، ج 1، ص 688.

المبحث الثالث:

نظرية (التصوير) في بلاغة الزمخشري

المطلب الأول: الصورة الفنية قبل (الزمخشري)

نستعرض لمحة عن الفكر التصويري السابق للزمخشري حتى نفهم المنطلقات المفاهيمية للتصوير عنده وندرك إضافاته الخاصة فيه.

ما انتهى إليه لستقصاء الدارسين لجذور الفكر التصويري عند "العرب" هو أن أول ورود للفظ "التصوير" بمفهومه الأدبي كان في حقل "النقد" لا "البلاغة القرآنية"، وذلك على لسان "الجاحظ" في عبارته الذائعة التي ردّ فيها على أنصار المضمون: «المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج وجنس من التصوير»[1]، هذا بالإضافة إلى غزارة حديثه عن الصور البيانية في كتابه (الحيوان)، وقد انتهى "شوقي" إلى أن "الجاحظ" قد ألمّ بكل الصور البيانية لكن بمنهج إيراد النماذج والأمثلة دون أن يستنبط من تلك الأمثلة قواعد ويسوق لها تعريفات وتحديدات، فظلت تطبيقاته معالم منثورة يستقي منها اللاحقون ويأخذون[2].

وينقب "عصفور" في أعماق نصوص "الجاحظ" عن مبادئ التصوير الشعري، فيرى أنه كان من الأوائل الذين لشاروا بكل جرأة إلى أن المعتمد في الشعر هو الصياغة المؤثرة والطريقة التعبيرية، وأن جنس الشعر هو جنس الصنعة والتصوير، وليس ضربا من الحكمة والفائدة والمعنى المجرد القائم في العقول، ثم يشير إلى المبادئ الفنية التي اكتسبها لفظ (التصوير) بفضله بعد أن كان يستعمل مجردا منها، وأهم هذه المبادئ هي؛ اختصاص الشعر بأسلوب تصويري يقوم على إثارة الانفعال ولستمالة المتلقي، واعتماده في أسلوب التصوير على تقديم المعنى بطريقة حسية أي يترادف مع مفهوم معاصر هو (التجسيم)، واقتران هذا الأسلوب بفن "الرسم" في طريقة التقديم الحسي للشعر مع اختلافهما في المادة. ويستقرئ دلالات المصطلح عنده فيجدها مختلفة؛ فمنها ما يدل على الصياغة الشكلية، ومنها ما يدل على الإيهام والمخادعة وقد يسميه "التخييل"، ومنها ما يدل على تجسيد المعنوي[3]، وينتهي من هذا التنقيب مقررا أن "الجاحظ" هو أول من طرح مفهوم "التصوير" كفكرة عن "العرض الحسي" في الشعر، وجعلها محددة بتجسيد المعاني في

---

1 – الجاحظ عمرو بن بحر، الحيوان، ج 03، ص 131- 132.

2 – ينظر: شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، ص 55، 56.

3 – ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 256- 258.

صـور حسـية بصـرية، وفتح على البلاغيين بعده باب الاهتمام بالتصـوير الأدبي الذي يجسـد المعاني بالحس عند توقفهم على نماذجه في آيات القرآن ونصوص الشعر[1].

وتحققت نقْلة هامة في درس التصوير على يد "الرماني"؛ فبعدما استفاد من طرح "الجاحظ" في التصوير سبق في وضع المحاولات الأولى لتقسيم التشبيهات، أما الأهم من ذلك فهو إدخال مبحث "التصوير" في حقل البلاغة القرآنية، وذهب إلى أن الحظ الأوفر في القدرة التأثيرية للاستعارات والتشبيهات القرآنية مردّه إلى تقديم المعنى المجرد أو المحسوس أو الغائب في مظهر حسي بصري، ثم يأتي صدى أعماله عند "ابن جني" و"العسكري"[2]، وقد نوّه "الخولي" بتحليلاته الجمالية التي جاوزت بالصورة مرحلة صِباها وكاد يحقّق لها شبابها، مُظهرا جمال القرآن الأخاذ منشغلا بمعنى الصورة وأثرها وإثارتها عن بيان المعنى الحقيقي والمجازي[3].

هكذا انتهت قضية التصوير إلى يد "عبد القاهر" كملاحظات عامة وانطباعات تذوقية، لكنه رأى أن الصور الأدبية لا يكفي فيها الانطباع والتذوق دون فهم نظامها فهما فنيا بالتحليل والنظر المطول والتفكير المعمق الذي قد لا يرضي البعض، وهو يعترف في كتاب (الأسرار) أن مسائل التصوير أمور كأنها معروفة مجهولة، ذلك أنها معروفة على الجملة ومعانيها قائمة في نفوس العارفين والمتمهرين، لكنها مجهولة من حيث هي ظاهرة لها قوانين تنبثق منها وتجري عليها وهي التي يُرجع إليها، ومنها تستخرج العلل في حسن ما لستحسن وقبح ما لستهجن، وذكر أن الإطالة في التحليل والنظر تحدث الملل عند من لا يعرف أهمية هذا العمل[4]، وهذا الإحساس العملي من "الجرجاني" هو بداية انطلاق منهج التحليل الفني والتفكير المركب في بناء الصورة الأدبية، وبالمفهوم الجمالي هو بداية الاحتفاء(القطب الفني) في التصوير.

ومن المهم الوقوف على طبيعة دراسة "الجرجاني" للصورة الأدبية بين كتابيه؛ (دلائل الإعجاز) و(أسرار البلاغة) للاختلاف البيّن بينهما، ونستعرض أهم ملامح هاتين الدراستين فيما يلي:

- التصوير في (الدلائل): بما أن "الجرجاني" توجه في كتاب (الدلائل) إلى إثبات الإعجاز بالنظم في النص القرآني، فإنه قصر درلسة لأساليب "التصوير" و"الصورة" فيه على الصياغة اللغوية والشكل التعبيري لارتباطه بنظرية النظم ومشكلة اللفظ والمعنى، ولم يخرج عن هذا المقصد الإعجازي والمنهج اللغوي وهذه المدونة، فيقول: «هذه المعاني التي هي "الاستعارة" و"الكناية" و"التمثيل" وسائر ضروب "المجاز" من بعدها

1 – ينظر: المرجع السابق، ص 260– 261.

2 – ينظر: المرجع نفسه، ص 261، 263.

3 – ينظر: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 224، 225. نقلا عن: أمين الخولي، أثر القرآن في تطور البلاغة، ص 87.

4 – ينظر: الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص 241.

من مقتضيات النظم، وعنه يحدث وبها يكون»[1]، وهذا دليل على أن "الجرجاني" يعتبر أن التصوير مما يقع فيه الإعجاز لجريان التعبير فيه على مبادئ النظم، وهنا نخالف ما ذهب إليه "شوقي" من أن "الجرجاني" يقصد أن التصوير فيها ليس سرَّ الجمال والإعجاز! وأن البلاغة لا تعود إلى مدلولات الصورة إنما إلى طريقة إسنادها وإثباتها في النظم[2]، في حين أنه لا معنى لهذا الفصل الذي فعله "شوقي" بين الدلالة التصويرية والألفاظ في سياق هذه النظرية، لأن "الجرجاني" لا يعترف بالدلالة الأولية والحقيقة المجردة خارج النظم، كما لا يتناول الدلالة في النظم إلا ضمن صيغتها اللغوية، فلا يمكن الفصل بينهما بلاغيا ولا إعجازيا.

ومما يؤكد الصلة بين المعنى التصويري وإعجاز القرآن عند "الجرجاني" هو رده على أنصار مذهب الفصاحة في الإعجاز، حين نبّه إلى أن مذهبهم يقتضي إسقاط "الكناية" و"الاستعارة" و"التمثيل" و"المجاز" و"الإيجاز" جملة، مع أنها الأقطاب التي تدور البلاغة عليها، وقد نوه بها البلغاء والعلماء وصنفوا فيها الكتب حتى صارت نوعا وعِلْما مفردا وفنا وحده، وذكر أن الحديث في (الإعجاز) لا يخلو من ذكرها لأنها تعتبر عماده وأركانه وبها يتحقق له الفضل والمزية[3]، وهذا النص سند مهم يجعلنا نقرر أن لستقلال فنون التصوير البيانية كان واضحا لدى "الجرجاني"، فهي عنده مستقلة بمجالها في فنون العلم والصناعة الأدبية، وهذا يخالف قول الدارسين إن علم البيان استقل على يد "الزمخشري".

● التصوير في الأسرار: خصص "الجرجاني" كتاب (الأسرار) للتصوير الأدبي، إلا أنه لم يتوجه فيه إلى قضية النظم ولم يتقيد بمدونة النص القرآني، إنما درس الصورة درلسة أدبية لا لغوية، لذا فهو لا يركز نظره على الصيغ اللغوية للصورة من مجاز ولستعارة وكناية.. بل كانت عنايته بطبيعة الصورة ذاتها وما تدل عليه من فكرة "التجسيم الفني" وتمثيل المعاني في المخيّلة، لأنه اهتم في الكتاب بتوضيح أسرار التصوير وبلاغته وقدرته في التأثير.

وثمة مقارنة ذات قيمة تاريخية يقارن فيها "الجرجاني" التصويرَ بالفنون الحسية المادية كالتخطيط والنقش والنحت.. من حيث الأثر النفسي –لا من حيث طبيعة التصوير– ويرى أن الأثر والروعة حين يتمكن المصوِّر من إعادة تشكيل العالم والعلاقات بين الأشياء تشكيلا جديدا لا ينقل الواقع المألوف؛ فيأتي بالجماد الصامت في صورة الحيّ الناطق، والجماد الأَخرس في قضية الفصيح المبين، والمعدوم المفقود في حكم الموجود المشاهَد، حتى يكسب الديُّ رفعةً، والغامضُ القدرِ نباهةً، أو يغضُّ من شرف الشريف، ويضع ذا العِزَّة

1 – الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص 393.

2 – ينظر: شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، ص 163، 168.

3 – الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص 520، 521. وينظر: عبد العزيز عتيق، علم البيان، ص 23.

المنيف، ويظلم الفضل، ويَخْدِش الجمال، ويُعطي الشبهةَ سُلطانَ الحجّة، ويردُّ الحجَّة شبهة، ويصنع من الخسيس بِدَعاً تغلو في القيمة، إلاّ أنه تصوير ذهني يتلبّس بالأوهام والأفهام، دون الأجسام والمحسوسات[1].

ويعتبر "الجرجاني" أول البلاغيين والنقاد في دراسة أسرار التأثير النفسي للصور الحسية التي تجسم المعاني أمام العيون كأنها متجسدة بصرا وشعورا، ويعلل "الجرجاني" تأثيره بأمرين؛ أولهما أنس النفوس بردها إلى ما هو جلي وهي به أعلم وآلف وأكثر اصطحابا وهو طريق الحواس والطباع، كمن يأتيها بما تحبه ولها به رابطة حميمية، يقول "ضيف" إن هذه دقة بالغة في إدراك الحقائق الأدبية، بل الحقائق النفسية[2]، وثانيهما هو التقاط الشبه من جنس غير جنسه وشكله، وأخذه من غير محله، وجلبه من المكان البعيد، وحسن إغرابه وظرف إعجابه لا يخفى على العقل[3].

إن الفرق البيِّن بين الكتابين لا يخطئه قارئ بسيط، وقد ناقش الدارسون الترتيب الزمني للكتابين، أيهما أسبق؟ فمنهم من ذهب إلى أن (الدلائل) كان أسبق ومنهم "شوقي" الذي يرى أن ما في (الأسرار) من دقة وإحكام وآراء نفيسة في أدبية الصورة دليل على أنه أُلّف بعد (الدلائل) الذي لم يبلغ مزاياه في تحليل الصور[4]، أما غيره مثل محقق كتاب (نهاية الإيجاز)لـ"الرازي" فرأى أن كتاب (الأسرار) مقدمة لكتاب (الدلائل) لأن الأول كان عاما والثاني أخص[5]، وإذا عرضنا هذه الجدلية على الموازين الموضوعية نجد أن الحاجة غير ملحة على معرفة الترتيب الزمني للكتابين، ولا ضرورة لاعتبار أحدهما تطورا للآخر، فلأسبقية أحدهما لن يؤثر على الثاني، لأن الهدف منهما مختلف والمنهج منفصل غير بنائي؛فـ(الدلائل) دراسة فنية لغوية في ضوء النظم، و(الأسرار) دراسة فنية أدبية في إطار تذوقي جمالي، وإذا اضطررنا إلى الترتيب المنهجي للطريقتين فإن الدرس اللغوي لصيغ التصوير في (الدلائل) هو دراسة لغوية جزئية، تصلح مقدمة وقاعدة لولوج التلقي الأدبي الكلي، فالصورة تختلف بين الدرس الإعجازي التأويلي في (الدلائل) والدرس الأدبي الجمالي في (الأسرار)، وهما طريقان مختلفان لكنهما متكاملان؛ من الجزئي إلى الكلي، ومن اللغوي إلى الأدبي، وبمفاهيم التلقي فإن بينهما تكامل بين القطب الفني النصي والقطب الجمالي التذوقي، وتكامل بين القراءة التفاعلية المنتجة والقراءة التفاعلية الشاعرية.

---

1 – ينظر: الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص 310، 311.

2 – ينظر: شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، ص 198.

3 – ينظر: الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص 125، 133.

4 – ينظر: شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، ص 190- 191.

5 – ينظر: الرازي فخر الدين محمد، نهاية الإيجاز، ص 07.

فهل لستوعب البلاغيون المتأخرون هذا التكامل بين قطبي الصورة؟ ونحن نفترض أن ذلك لم يقع لأن السيطرة كانت لمنهج (الدلائل) اللغوي فقط، ويبقى السؤال مطروحا حول "الزمخشري"؛ هل كان تطبيقه لنظرية التصوير ملما بالقطبين؟ أم كان له ميول وعدم تكامل في المنهج؟ وهذا ما سنختبره ونستقرئه.

* * * * *

المطلب الثاني: مفهوم (الصورة) و(التصوير) عند الزمخشري:

- **أولا/ المفهوم اللغوي:**

لا نجد للزمخشري تعريفا لغويا للفظ (الصورة)؛ خاصة في معجمه (أساس البلاغة)، لكن توظيفه للكلمة في سياقها اللغوي العام يسعفنا للمّ شتات مدلولها في فكره، وذلك في اثني عشر (12) موضعا من (الكشاف)، من ذلك:

- مجيئها بمعنى شكل الخِلقة وهيئة الجسم؛ كقوله في الآية ﴿إِنَّ اللَّهَ لاَ يَسْتَحْيِي أَنْ يَّضْرِبَ مَثَلاً مَّا بَعُوضَةً فَمَا فَوْقَهَا﴾ (البقرة 26) يقول: «فسبحان من يدرك صورة تلك وأعضاءها الظاهرة والباطنة وتفاصيل خلقتها ويبصر بصرها ويطلع على ضميرها»[1]. وقوله في الآية ﴿يُصَوِّرُكُمْ فِي الأَرْحَامِ كَيْفَ يَشَآءُ﴾ (آل عمران 06): «من الصور المختلفة المتفاوتة»[2]، وقوله في الآية ﴿قَالَ رَبُّنَا الذِي أَعْطَىٰ كُلَّ شَيْءٍ خَلْقَهُ﴾ (طه 50): «أعطى كل شيء صورته وشكله الذي يطابق المنفعة المنوطة به»[3].
- وجاءت بمعنى المجسَّم والتّمثال المشكَّل؛ كقوله في الآية ﴿وَقَالَ لَهُمْ نَبِيُّهُمْ إِنَّ ءَايَةَ مُلْكِهِ أَنْ يَّاتِيَكُمُ التَّابُوتُ فِيهِ سَكِينَةٌ مِّن رَّبِّكُمْ﴾ (البقرة 248): «وقيل: هي صورة كانت فيه من زبرجد أو ياقوت لها رأس كرأس الهر وذنب كذنبه وجناحان»[4]. أو قوله في الآية ﴿يَعْمَلُونَ لَهُ مَا يَشَآءُ مِن مَّحَارِيبَ وَتَمَاثِيلَ..﴾ (سبأ 13): «فإن قلت: كيف استجاز سليمان عليه السلام عمل التصاوير قلت: هذا مما يجوز أن تختلف فيه الشرائع... التمثال كل ما صور على مثل صورة غيره من حيوانات كصور الأشجار وغيرها...»[5]، ويقول في الآية ﴿وَاللَّهُ خَلَقَكُمْ وَمَا تَعْمَلُونَ﴾ (الصافات 96): «يقال: عمل النجار الباب والكرسي، وعمل

---

1 – الزمخشري محمود، الكشاف، ج 1، ص 145.

2 – المصدر نفسه، ج 1، ص 364.

3 – المصدر نفسه، ج 3، ص 68.

4 – المصدر نفسه، ج 1، ص 321.

5 – المصدر نفسه، ج 5، ص 582.

الصائغ السوار والخلخال، والمراد عمل أشكال هذه الأشياء وصورها دون جواهرها، والأصنام جواهر وأشكال، فخالق جواهرها الله، وعاملوا أشكالها الذين يشكلونها بنحتهم...» [1].

● وجاءت بمعنى المشهد الظاهر للعين؛ كقوله في الآية ﴿يُضِلُّ بِهِ كَثِيرًا وَيَهْدِي بِهِ كَثِيرًا﴾ (البقرة 26): «إن القليل من المهديين كثير في الحقيقة، وإن قلوا في الصورة، فسموا –ذهاباً إلى الحقيقة– كثيراً»[2]، وقوله في الآية ﴿يَتْلُونَ ءَايَاتِ اللَّهِ ءَانَآءَ اللَّيْلِ وَهُمْ يَسْجُدُونَ﴾ (آل عمران 113): «عبر عن تهجدهم بتلاوة القرآن في ساعات الليل مع السجود لأنه أبين لما يفعلون وأدل على حسن صورة أمرهم»[3].

● وجاءت بمعنى الصيغة والأسلوب؛ كقوله في الآية ﴿والْمُطَلَّقَاتُ يَتَرَبَّصْنَ بِأَنفُسِهِنَّ ثَلَاثَةَ قُرُوءٍ﴾ (البقرة 228): «وإخراج الأمر في صورة الخبر تأكيد للأمر وإشعار بأنه مما يجب أن يتلقى بالمسارعة إلى امتثاله فكأنهن امتثلن الأمر بالتربص»[4].

كما جاءت مشتقاتها على نفس الدلالات؛ مثل كلمة (المصَوِّر) –وهي اسم فاعل– في الآية ﴿هُوَ اللَّهُ الْخَالِقُ الْبَارِئُ الْمُصَوِّرُ﴾ (الحشر 24) يقول: «المصوِّر: الممثل»[5]. وكما (التَّصوُّر) –وهو مصدر على وزن: تَفَعُّل– بمعنى: استحضار الصورة في الذهن، فيقول في الآية ﴿وَمَآ أَدْرَاكَ مَا يَوْمُ الدِّينِ﴾ (الانفطار 17): «وكيفما تصورته فهو فوق ذلك وعلى أضعافه»[6]. ويقول في موضع مشيرا إلى الآية ﴿بَلْ يَدَاهُ مَبْسُوطَتَانِ﴾ (المائدة 64): «أي هو جواد، من غير تصوُّر يد ولا غل ولا بسط»[7].

هكذا تشترك تلك الدلالات اللغوية والمعاني الفرعية في الدلالة الجامعة لمعنى (الصورة) على أنها هي: كل ما له مظهر حسي يتجلى للعين أو يستحضره الذهن.

أما لفظة (التصوير) فقد جاءت في سياقات لغوية متسقة مع مدلول (الصورة)، وهو مصدر على وزن [تَفْعِيل]، وهو العمل والإنجاز على منوال صورة ما، فجاء التصوير رديف "النحت" و"التجسيم" في قوله في الآية ﴿وَالذِينَ تَدْعُونَ مِن دُونِ اللَّهِ لاَ يَخْلُقُونَ شَيْئًا وَهُمْ يُخْلَقُونَ﴾ (النحل 20): «...ووجه آخر؛ وهو أن

---

1 – المصدر السابق، ج 4، ص 53.

2 – المصدر نفسه، ج 1، ص 147.

3 – المصدر نفسه، ج 1، ص 431.

4 – المصدر نفسه، ج 1، ص 298.

5 – المصدر نفسه، ج 4، ص 509.

6 – المصدر نفسه، ج 4، ص 717.

7 – المصدر نفسه، ج 3، ص 54.

يكون المعنى أن الناس يخلقونهم بالنحت والتصوير، وهم لا يقدرون على نحو ذلك»[1]، ويدل على "التشكيل" كما في قوله في الآية ﴿ضَرَبَ لَكُم مَّثَلاً مِّنَ اَنفُسِكُمْ... ﴾ (الروم 28): «...لأن التمثيل مما يكشف المعاني ويوضحها؛ لأنه بمنزلة التصوير والتشكيل لها»[2].

إذن؛ فالمفهوم اللغوي للصورة مرتبط بالبعد الحسي البصري في هيئة الأجسام، وأما التصوير فهو عملية التشكيل على مثال الصورة ومنوالها، لذلك نجد مصطلح "التمثيل الفني" أقرب دالٍّ لغوي للتصوير، وهذا المفهوم لا يختلف عما هو موضوع في معاجم اللغة، فقد جاء في (لسان العرب): الصورة في الشكل، والتصاوير التماثيل، وتصوُّر الشيء: توهُّم صورته[3].

- ثانيا/ المفهوم الفني للصورة والتصوير:

لا سبيل لفهم منهج "الزمخشري" في تلقي الصورة الفنية في النص القرآني دون التقيد بالدراسة المحايثة، التي تعيد بناء الفكرة من داخل النصوص، وتجنّب كل المفاهيم التي قامت في سياقات خارجية، وانطلاقا من هذا الهدف والخطة، فإن استقراءنا لكلمة (صورة) بدلالتها الفنية في نصوص "الزمخشري" يقدم لنا أسسا هامة لمنهجه ومفهومه الفني لحقيقة الصورة، وتتجلى معالمه فيما يلي:

يطلق "الزمخشري" مصطلح (الصورة) على المعاني التي يقدمها القرآن في فكرة حسية، وكثيرا ما يتوجه إلى جوهر الصورة متأملا فحواها مكتفيا بإبراز لمحة التصوير فيها، لأنه يدرك أن الصيغة اللغوية التي صُبّت فيها الصورة، وأن الطريقة الفنية التي أداها بها مصطلحات مضافة، فكان لا يلتزم بذكرها.

ففي تفسيره الآية: ﴿قُلْ مَآ أَسْأَلُكُمْ عَلَيْهِ مِنَ اَجْرٍ اِلاَّ مَن شَآءَ انْـيَّتَّخِذَ إِلَى رَبِّهِ سَبِيلاً﴾ (الفرقان 57) تحدث عن معنى اتباع سبيل الله ﷻ مجسدا مصورا بالثواب فقال: «صوَّره هو بصورة الثواب وسماه باسمه»[4]، إذ أنزل اتخاذ السبيل إلى الله ﷻ منزلة الأجر الذي ينتظره الرسول ﷺ من قومه، بجعله مستثنى منه. ولم يذكر صيغة "التشبيه البليغ" فيها.

ويسترسل في تحليل نفاق المنافقين الذي جاء في هيئة المخادعة، وكذا أحكام الله والمؤمنين فيهم، في الآية ﴿يُخَادِعُونَ اللَّهَ والذِينَ ءَامَنُوا وَمَا يُخَادِعُونَ إِلاَّ أَنفُسَهُمْ﴾ (البقرة 09) يقول: «كانت صورة صنعهم مع الله حيث يتظاهرون بالإيمان وهم كافرون صورة صنع الخادعين، وصورةُ صنع الله معهم – حيث أمر

1 – الزمخشري محمود، الكشاف، ج 2، ص 561. وينظر تفسره للآية (الفرقان 03)، ج 3، ص 268.

2 – المصدر نفسه، ج 3، ص 484.

3 – ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة [صور].

4 – الزمخشري محمود، الكشاف، ج 3، ص 293.

بإجراء أحكام المسلمين عليهم وهم عنده في عداد شرار الكفرة وأهل الدرك الأسفل من النار– صورة صنع الخادعين، وكذلك صورة صنع المؤمنين معهم حيث امتثلوا أمر اللّه فيهم فأجْرَوْا أحكامهم عليهم»[1]، فتعامل مع الصورة دون أن ينظر إلى صيغتها اللغوية في البيان وهي الاستعارة.

وفي الآية ﴿أَمْ حَسِبَ الذِينَـيَعْمَلُونَ السَّيِّئَاتِ أَنْ يَّسْبِقُونَا﴾ (العنكبوت 04) ينظر في وضعية المسيئين الذين يحسبون أنهم ينجون ويعبرون، فصورهم في صورة المغفل الذي يطمع في السبق، فقال: «أي يفوتونا.. وهم لم يطمعوا في الفوت ولم يحدثوا به أنفسهم، ولكنهم لغفلتهم وقلة فكرهم في العاقبة وإصرارهم على المعاصي: في صورة من يُقدِّر ذلك ويطمع فيه»[2]، وقد سكت عما في هذه الصورة من أسلوب الاستعارة وفن التمثيل.

هذا عن مصطلح (الصورة)، ونفس المنهج والطريقة نجده في المواضع الآتية القائمة على مصطلح (التصوير)، وإنما فصلنا بين المصطلحين لما بينهما من فرق بين جوهر الشكل وفن التشكيل.

يقول "الزمخشري" في الآية ﴿يَقُولُونَ بِأَفْوَاهِهِم مَّا لَيْسَ فِيقُلُوبِهِمْ﴾ (آل عمران 167) ملتفتا إلى ما في التعبير عن الاختلاف بين ملفوظ اللسان ومكنون الفؤاد من إشارةٍ تصوِّرُ معنى "النفاق": «وذِكر الأفواه مع القلوب تصوير لنفاقهم، وأن إيمانهم موجود في أفواههم معدوم في قلوبهم»[3]، فهو لم يضع التسمية البيانية لطريقتها اللغوية وهي "الكناية".

ويستخرج ما في الآية ﴿وَهُوَ الْقَاهِرُفَوْقَ عِبَادِهِ﴾ (الأنعام 18) من عرض حسي يجسد معاني القهر والغلبة في مشهد السيطرة والعلو، فيقول: «تصوير للقهر والعلو بالغلبة والقدرة»[4]، فهو اختلس الكلام ولم يذكر المجاز والكناية ولم يوسّع البيان رغم ما تثيره الصورة من وهم التجسيم.

وفي قوله تعالى: ﴿لاَيَزَالُبُنْيَانُهُمُ الذِيبَنَوْا رِيبَةً فِيقُلُوبِهِمُ إِلاَّ أَنتُقَطَّعَقُلُوبُهُمْ﴾ (التوبة 110) يحدد ما فيها من تصوير لشدة تمكن الريبة في القلوب وتعذر إزالتها منها إلا بالقوة وتقطيع القلوب؛ فيقول: «فيجوز أن يكون ذكر التقطيع تصويراً لحال زوال الريبة عنها، ويجوز أن يراد حقيقة تقطيعها وما هو كائن منه بقتلهم، أو في القبور، أو في النار»[5]، ولم يذكر طريقتها اللغوية وهي "الكناية".

---

1 – المصدر السابق، ج 1، ص 96.

2 – المصدر نفسه، ج 3، ص 444.

3 – المصدر نفسه، ج 1، ص 465.

4 – المصدر نفسه، ج 2، ص 12.

5 – المصدر نفسه، ج 2، ص 298.

ويحلل التصوير في الآية ﴿يَخْلُ لَكُمْ وَجْهُ أَبِيكُمْ﴾ (يوسف 09) مركزا على تمثل الصورة المتخيّلة لإقبال الأب، فيقول: «فكان ذكر الوجه لتصوير معنى إقباله عليهم، لأن الرجل إذا أقبل على الشيء أقبل بوجهه. ويجوز أن يراد بالوجه الذات»[1]، وقد ترك ذكر القرينة والصيغة التعبيرية للقارئ ليختار بين طريقتين؛ إما كناية عن الإقبال، أو مجاز عن الذات، ويبدو أن أمر الترجيح بينهما لم يعتبره ضرورة.

ويذكر ما في الآية: ﴿يَكَادُ السَّمَاوَاتُ يَتَفَطَّرْنَ مِنْهُ وَتَنشَقُّ الأَرْضُ وَتَخِرُّ الْجِبَالُ هَدًّا﴾ (مريم 90) من تصوير لفظاعة ادعاء الولد لله ﷻ، فيقول: «يكون استعظاماً للكلمة، وتهويلاً من فظاعتها، وتصويراً لأثرها في الدين وهدمها لأركانه وقواعده»[2] فهو يهتم بجوهر الصورة التي تملأ الخيال وتهز القلوب منشغلا عن القرينة البيانية التي تبرر استعمالها وهي "الكناية" وما تحويه من التخييل والافتراض.

وفي تحليله للآية ﴿أَفَلاَ يَرَوْنَ أَنَّا نَاتِي الأَرْضَ نَنقُصُهَا مِنْ أَطْرَافِهَا﴾ (الأنبياء 44) يستحضر صورة الأحداث التي يمتد فيها الإسلام آخذا من ديار الشرك، فيقول: «... فيه تصوير ما كان الله يجريه على أيدي المسلمين، وأن عساكرهم وسراياهم كانت تغزو أرض المشركين، وتأتيها غالبة عليها، ناقصة عن أطرافها»[3]، فلم ينظر في التصرف اللغوي وما فيه من "كناية"، بل توجه نحو المغزى المراد من التصوير وهو تجسيد غلبة الأقدار وسوء حال المشركين، وهو أساس هذه الصورة التخييلية.

ويشير إلى ما في الآية ﴿فَضَرْبَ الرِّقَابِ﴾ (محمد 04) من صورة عنيفة وحركة شنيعة المرأى، فيقول: «على أن هذه العبارة من الغلظة والشدة ما ليس في لفظ القتل، لما فيه من تصوير القتل بأشنع صورة، وهو حز العنق وإطارة العضو الذي هو رأس البدن وعلوه وأَوْجَه أعضائه»[4]، فلما استحضر خياله الصورة ورهبت النفس لها كان بيان وجه "الكناية" وقرينتها من فضول القول.

وقد يسكت عن صيغة "الكناية" وينشغل بقراءة الظلال النفسية المقصودة من التصوير، كما فعل في الآية: ﴿فِي جِيدِهَا حَبْلٌ مِّن مَّسَدٍ﴾ (المسد 05) إذ يبرز دلالة التعبير عن المظهر الحسي عن التحقير والإهانة: «تخسيساً لحالها وتحقيراً لها وتصويراً لها بصورة بعض الحطابات من المواهن»[5].

---

1 – الزمخشري محمود، الكشاف، ج 2، ص 421.

2 – المصدر نفسه، ج 3، ص 46.

3 – المصدر نفسه، ج 3، ص 120.

4 – المصدر نفسه، ج 4، ص 320.

5 – المصدر نفسه، ج 4، ص 821.

كما يحلل الصورة في الآية ﴿مَن كَانَ يَظُنُّ أن لَّنْ يَّنصُرَهُ اللَّهُ فِي الدُّنْيَا وَالآخِرَةِ فَلْيَمْدُدْ بِسَبَبٍ إِلَى السَّمَآءِ ثُمَّ لِيَقْطَعْ فَلْيَنظُرْ هَلْ يُذْهِبَنَّ كَيْدُهُ مَا يَغِيظُ﴾ (الحج 15) فيتغاضى عما فيها من "كناية" وصورة "تمثيلية" عن تأكد النصر، ليمدّ ببصيرة خياله إلى تلك الصورة الدرامية ذات البعد النفسي لما يعيشه المغتاظ من الكربة والضيق، فيقول: «والمعنى إن الله ناصر رسوله في الدنيا والآخرة، فمن كان يظن من حاسديه وأعاديه أن الله يفعل خلاف ذلك ويطمع فيه، ويغيظه أنه يظفر بمطلوبه، فليستقص وسعه وليستفرغ مجهوده في إزالة ما يغيظه، بأن يفعل ما يفعل من بلغ منه الغيظ كل مبلغ، حتى مد حبلاً إلى سماء بيته، فاختنق، فلينظر وليصوِّر في نفسه أنه إن فعل ذلك، هل يذهب نصر الله الذي يغيظه، وسمي "الاختناق" قطعاً، لأن المختنق يقطع نفسه بحبس مجاريه»[1].

فنجد الصورة الأدبية في القرآن الكريم في تراث "الزمخشري" لم تكن لسيرة القوالب اللغوية والصيغ البيانية السارية بعده، فهي لم تزل محافظة على مبدئها الفني وبعدها الذهني وهو إظهار المعاني مجسدة في أخيلة المتلقين، وقد لستقصينا وأكثرنا الأمثلة لضرورة منهجية هي أن ندرك أن ذلك منهج أصيل مطرد يشكل قاعدة لا استثناء وفكرة عابرة.

وهذا الانفتاح عند "الزمخشري" على مفهوم التصوير مكَّنه من الإحاطة بشعب الصورة وأبعادها مما لم يستوعبه أهل البلاغة من بعده، فكانت له وقفات مع صور فنية من "مشاهد الطبيعة" أو "القصص" أو "مشاهد القيامة" و"النعيم" أو تصوير لحالات "نفسية" و"معنوية"، ولم تكن وقفات غامضة بل أطلق عليها وصف "الصورة" و"التصوير"، وعالج بعض جوانبها الجمالية بما يدل على إحساسه بوجود أبعاد فنية غير عادية فيها. وسنكتفي الآن بعرض نموذجين لهدف لستكمال نماذج الصور الأدبية التي توضح هذا الاتساع في لستقبال الصور، حيث يقف على مشهد قرآني من نعيم الجنة ويعتبر المشهد صورة وذلك في الآية: ﴿وَبَشِّرِ الذِين ءَامَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ أَنَّ لَهُمْ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِن تَحْتِهَا الأَنْهَارُ﴾ (البقرة 25)، فيقول: «فإن قلت: كيف صورةُ جري الأنهار من تحتها. قلت: كما ترى الأشجار النابتة على شواطئ الأنهار الجارية... ولَنُزَهُ البساتين وأكرمُها منظراً ما كانت لشجاره ظَلِلة والأنهار في خلالها مطردة»[2]، وقد ثوّر ما تبطنه الصورة من المعدات الفنية الجمالية، مما سنراه في التحليلات الفنية. كما يستشرف "الزمخشري" بخياله اللطيف وشعوره الرقيق صورة نفسية قامت في ضمير النبي "إبراهيم" عليه السلام بعد أن قال لقومه: ﴿فَإِنَّهُمْ عَدُوٌّ لِيَ إِلاَّ رَبَّ الْعَالَمِينَ﴾ (الشعراء 77)، فقوله بعد ذلك: ﴿الذِي خَلَقَنِي فَهُوَ يَهْدِينِ، وَالذِي هُوَ يُطْعِمُنِي

1 – المصدر السابق، ج 3، ص 148.

2 – المصدر نفسه، ج 1، ص 135، 136.

وَيَسْقِينِ...﴾ أخرجه "الزمخشري" مخرج الصورة النفسية واعتبره حديثا نفسيا ابتدأ بعد نهاية الخطاب العلني لقومه، بقوله: «ثم صوّر المسألة في نفسه دونهم، حتى تخلص منها إلى ذكر الله عز وعلا...»[1]. وهذه الوقفات من لفتات "الزمخشري" التي هي من فلتات البلاغة، وقد عزّ على المتقدمين رصدها وتوصيفها وتصنيفها مع الصور، لأنها لا تندرج ضمن الطرائق البيانية، رغم أنها صورة ذات مقومات فنية من إيحاء وألوان وحركة وحياة وشعور.

إن النماذج السالفة تمدنا بملمح من ملامح نظريته؛ وهو أن المفهوم الحدّي للصورة والتصوير منوط عنده بمبدأ "العرض الحسي" و"تجسيم المعاني"، فالصورة هي كل فكرة تمثل المعنى مرتسما في مخيلة المتلقي عن طريق الكلمة والتعبير الموحي، وهذا هو المفهوم الذي اتضح مع اصطلاحات النقد المعاصر، حيث يعرفها "مصطفى ناصف" قائلا: «تستعمل كلمة الصورة عادة للدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسي»[2]، وهذا ما نعني به أن الصورة مستقلة بذاتها عند "الزمخشري" ولا ترتبط بالصيغة اللفظية والقالب اللغوي ارتباط المفهوم بحدّه، وهذا المنظور الفني مهم في النقد الحديث، كما يذكر "ناصف" أن مفهوم (الصورة) يلتبس بـ(الاستعارة) لكنه مفهوم خطير يحدُّ من أبعادها الإيحائية، فقد تكون الصورة الاستعارية ذات شحنة ورمزية يصعب اختزالها في مجرد مجاز وقرينة جامعة[3].

وهذه النماذج المطردة كافية للاستدلال على أصالة نظرية التصوير عند "الزمخشري" وعمقها، فهي نظرية لا تقف عند توصيف الوسائل اللفظية اللغوية كهدف أساس، بل تعالج الصورة كقيمة فنية يعمل فيها المتكلم عمل الرسام أو النحات في تجسيد الفكرة وتقديمها للحواس، وتقوم فيها الكلمات مقام الأصباغ في تشكيل الصورة، وحينئذ يصبح الحديث عن المعنى الأصلي بمنزلة الحديث الجانبي عن الفكرة الأولية للرسام، والحديث عن الصيغ اللفظية كالحديث الشكلي عن المادة الصبغية، والحديث عن التسميات الاصطلاحية كالحديث النظري عن أنماط الرسم، فذلك تفصيل للمجمل وتبيين للعلل وتقنين للمفاهيم، أما الصورة الأدبية فتتجسد في بعدها البصري وإيحاءات الفكرة.

فالتقديم الحسي هو جوهر الصورة، أما الصيغ البلاغية المعهودة فهي وسائل لغوية وقوالب شكلية وعناصر جزئية لذلك الجوهر، و"الزمخشري" لم يهمل تلك التفاصيل التحليلية بل كان كثيرا ما يقرن الصورة بطريقة أدائها، والفارق بين الشكل والجوهر سيظهر في الفصلين الآتيين.

* * * * *

1 – المرجع السابق، ج 3، ص 326.

2 – مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، د ط، ص 03.

3 – ينظر: المرجع نفسه، ص ن.

لابد من التفريق بين الجوهر الفني للصورة وعناصرها الأدبية العامة، فالصورة بناء فني تلتحم فيه المادة الشكلية وهي الألفاظ والعبارات، والمادة المعنوية وهي المعاني والدلالات، والطريقة والأسلوب وهي فنون العرض وطرق التقديم، والأبعاد الجمالية من إيحاءات ومؤثرات، والتفريق بين هذه الأبعاد والمستويات لا يعدو أن يكون تفريقا مفاهيميا لا يطال الصورة بذاتها ولا حالة تلقيها وقراءتها، لأن وحدة العمل وتناسق العناصر هو مبدأ الفن وسر الجمال، وإنما نستقرئ بعض النصوص لرصد منهج الاصطلاح ومباحث التصوير ومستويات التحليل في قراءة "الزمخشري"، كتمهيد للفصول التفصيلية.

فلو استصحب القارئ تصنيفات البلاغة السائدة خلال قراءته لتحليلات "الزمخشري" للصور فسيصطدم بمنظومة معقدة وتتراءى له مصطلحاته متداخلة وأحكامه متضاربة ومباحثه مبعثرة، ولِوضعِ القارئ أمام الإشكالية نسوق له نصا نموذجيا واحدا في تفسير الآية ﴿لاَ تُقَدِّمُوا بَيْنَ يَدَيِ اللَّهِ وَرَسُولِهِ﴾ (الحجرات 01)، يقول: «سميت الجهتان "يدين" لكونهما على سمت اليدين مع القرب منهما، توسعا، كما يسمى الشيء باسم غيره إذا جاوره وداناه في غير موضع، وقد جرت هذه العبارة ههنا على سنن ضرب من المجاز، وهو الذي يسميه أهل البيان تمثيلا، ولجريها هكذا فائدة جليلة ليست في الكلام العريان، وهي تصوير الهجنة والشناعة فيما نهوا عنه من الإقدام على أمر من الأمور دون الاحتذاء على أمثلة الكتاب والسنة»[1]، فالزمخشري نظر أولا إلى الصيغة اللغوية وبين أن لفظ (يدي) وضع في مكان الجهتين وهو من باب تسمية الشيء بما يجاوره، وهو ما سمي بعده بالمجاز (المرسل)، وثانيا نظر إلى وجه الدلالة في الألفاظ وبين أنها على (المجاز)، وثالثا أشار إلى الطريقة الفنية في هذا المجاز وهي (التمثيل)، وانتهى أخيرا إلى إدراج كل ذلك ضمن إطاره العام وهو (التصوير) بتقديم المعنوي؛ وهو تجاوز الكتاب والسنة، في مظهر حسي؛ وهو السبق من جهة اليمين أو الشمال، للتشنيع، فإذا كان الجمع بين مصطلح المجاز وقرينة المجاورة أمر متعارف بلاغيا وهو المجاز المرسل؛ فكيف جعل المجاز المرسل "تمثيلا"؟ وهذا أمر لا تستوعبه بلاغتنا السائدة! والجواب هو أن "الزمخشري" جمع التمثيل بالمجاز المرسل في آن واحد لأن التمثيل ليس من الصيغ والقرائن فيستبدل بينه وبين المجاز، بل هو الطريقة الفنية التي تجلت بها الصورة وهي "التجسيد الحسي" الذي يداخل التشبيه والمجاز والاستعارة والكناية على السواء.

فمثل هذا النص قد يُظهر للقارئ أن الخطاب البلاغي عند "الزمخشري" لا يزال في مهده يلغو ولا يفصح، يتعثر ولا يستقر، لكن إذا نزع المنظار السائد وأعاد التأمل في بلاغة (الكشاف) من خلال (الكشاف) فإنه

1 – الزمخشري محمود، الكشاف، ج 4، ص 351.

سيمسك بخيوط المنظومة، وإذا ما ترصد امتداداتها والتواءاتها واكتشف عناصرها وارتباطاتها ثم استجمع ذلك في رؤية موحدة فإنه سيقف على نظرية متماسكة أصيلة لا غبش فيها ولا غموض، ومنهجية لا اضطراب فيها ولا تضارب. فوضعُ "الزمخشري" لتلك المصطلحات مبني على توزع عناصر الصورة وفق مستويات مختلفة تتداخل وتترابط وفق علاقات عمودية استبدالية أو أفقية تركيبية، وهي:

- العنصر اللغوي: بيان الصيغة اللغوية

مما يمهّد للقراءة الفنية للصورة النظرُ إلى البنية التعبيرية التي شكّلها المصوّر، فالصورة الأدبية لابد وأن تسكن داخل اللغة وتنبعث من إيحاءاتها، وللغة قرائن تدل القارئ على منبع التصوير والترميز، ولولا تلك القرائن الدالة على آلية الترميز لما أحسسنا بطاقة التصوير في اللغة والكلمات، والبحث عن هذه الصيغ والقرائن بمنزلة الاستدلال اللغوي على طيف الصورة وهويتها، من هنا تأتي إشارات "الزمخشري" إلى قرائن التصوير اللغوية كمرحلة تأسيسية لشرعية الفهم التصويري ولإعانة المتلقي للوقوف على الشكل اللغوي للصورة، وهذه أمثلة منتقاة مما جاء فيه ذكر الصيغة اللفظية للصورة. فقد تتأسس الصيغة التعبيرية للصورة على أداة تشبيه فتسمى "التشبيهُ"، من ذلك قرينة الكاف في الآية ﴿وَمَنْ يُشْرِكْ بِاللَّهِ فَكَأَنَّمَا خَرَّ مِنَ السَّمَآءِ فَتَخْطَّفُهُ الطَّيْرُ أَوْ تَهْوِي بِهِ الرِّيحُ فِي مَكَانٍ سَحِيقٍ﴾ (الحج 31)، يقول فيها: «ويجوز في هذا التشبيه أن يكون من المركب والمفرق..»[1].

وقد تتأسس الصيغة على إعارة المعاني عن طريق الألفاظ فتسمى "الاستعارةُ" وتؤدي دلالة مجازية، ومثالها إعارة العمى إلى القلوب في الآية ﴿فَإِنَّهَا لاَ تَعْمَى الأَبْصَارُ وَلَكِن تَعْمَى الْقُلُوبُ التِي فِي الصُّدُورِ﴾ (الحج 46)، قال: «واستعماله في (القلب) استعارة ومَثَل، فلما أريد إثباتُ ما هو خلاف المعتقد من نسبة العمى إلى (القلوب) حقيقة ونفيُه عن (الأبصار)، احتاج هذا التصوير إلى زيادة تعيين وفضل تعريف ليتقرر أن مكان العمى هو (القلوب) لا (الأبصار)»[2].

ومن الصيغ اللغوية المنشئة للتصوير تبديل تسمية الشيء بغيره لملابسة تجمعهما وهو المسمى بالمرسل، كما ذكرنا من ملابسة المجاورة في الصورة الواردة في الآية ﴿لاَ تُقَدِّمُوا بَيْنَ يَدَيِ اللَّهِ وَرَسُولِهِ﴾ (الحجرات 01)[3].

ومن الصيغ اللغوية ما يقوم على إسناد اللفظ إلى غير متعلقه في الحكم العقلي، وسماه "المجاز الإسنادي"، ومن ذلك ذكر إسناد الفعل (ختم) إلى الله مجازا لا حقيقة، في الآية ﴿خَتَمَ اللَّهُ عَلَى قُلُوبِهِمْ﴾

1 – المرجع السابق، ج 3، ص 156، 157.

2 – المرجع نفسه، ج 3، ص 164.

3 – المرجع نفسه، ج 4، ص 351.

(البقرة 07) يقول: «يجوز أن يستعار الإسناد في نفسه من غير اللّه للّه، فيكون الختم مسنداً إلى اسم اللّه على سبيل المجاز، وهو لغيره حقيقة...»[1].

ومن الصيغ المنشئة للتصوير الإشارة إلى المعنى بلفظ معنى آخر يلازمه ويسمى "الكناية"، مثل الكناية عن الاستحالة والتيئيس في الصورة من الآية ﴿إِنَّ الذِينَ كَفَرُواْ وَمَاتُواْ وَهُمْ كُفَّارٌ فَلَنْ يُّقْبَلَ مِنَ اَحَدِهِم مِّلْءُ الأَرْضِ ذَهَبًا﴾ (آل عمران 91) قال: «فإن قلت: فأي فائدة في هذه الكناية؟.. قلت: الفائدة فيها جليلة، وهي التغليظ في شأن أولئك الفريق من الكفار وإبراز حالهم في صورة حالة الآيسين من الرحمة التي هي أغلظ الأحوال وأشدها»[2].

- العنصر الدلالي: بيان وجه الدلالة وقرينتها

لا ينفصل البحث اللغوي اللفظي عن البحث الدلالي تطبيقيا، فالأول تأسيس للثاني، والبحث في وجه دلالة الألفاظ بعد دراسة طريقة توظيفها هو أول مدخل إلى فكرة الصورة، فكان "الزمخشري" يؤسس قراءته للصورة على المعالجة الدلالية للألفاظ والتراكيب، فيبين جريانها على التصريح والحقيقة أو على المجاز والرمز، كقوله في الصورة من قول الله ﷻ: ﴿إِنَّا عَرَضْنَا الاَمَانَةَ عَلَى السَّمَاوَاتِ وَالاَرْضِ وَالْجِبَالِ فَلَبَيْنَ أَنْ يَّحْمِلْنَهَا وَأَشْفَقْنَ مِنْهَا﴾ (الأحزاب 72): «وعرضها [أي الأمانة] على الجمادات وإيباؤها وإشفاقها: مجاز...»[3]، وعادة ما يُلزم نفسه ببيان القرينة التي تبرر الذهاب إلى تلك الدلالة، كقرينة المشابهة أو المماثلة، أو الملابسة، أو الترادف.. كقوله في مسوغ "الكناية" وهو قرينة المكان في الآية ﴿فَرَّطْتُ فِي جَنبِ اللَّهِ﴾ (الزمر 56): «وهذا من باب الكناية، لأنك إذا أثبت الأمر في مكان الرجل وحيزه فقد أثبته فيه، ألا ترى إلى قوله:

إن السماحة والمروءة والندى * في قبة ضربت على ابن الحشرج ...

قيل: فَرَطتُ فِي جنبِ الله، على معنى: فرطتُ في ذات الله»[4].

وقد يستطرد في بيان وجه الدلالة بشواهد من كلام العرب المتداول أو أشعارهم حتى يبني لها صرحا وطيدا كفعله في الآية ﴿لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ﴾ (الشورى 11)، إذ بيّن وجه "الكناية" في كلمة (مثل) بقوله: «قالوا: مثلك لا يبخل، فنفوا البخل عن مثله وهم يريدون نفيه عن ذاته، قصدوا المبالغة في ذلك فسلكوا به

1 – الزمخشري محمود، الكشاف، ج 1، ص 89- 91.

2 – المرجع نفسه، ج 1، ص 410.

3 – المرجع نفسه، ج 3، ص 573.

4 – المرجع نفسه، ج 4، ص 139، 140.

طريق الكناية، لأنهم إذا نفوه عمن يسد مسده وعمن هو على أخص أوصافه فقد نفوه عنه. ونظيره قولك للعربي: العرب لا تخفر الذمم، كان أبلغ من قولك: أنت لا تخفر»[1].

هكذا نجد أن العنصرين الأول والثاني مرتبطين بالوظيفة البيانية؛ فالأول ينطلق من مستوى الدرس اللغوي والصيغ اللفظية الحاوية للتعبير التصويري، ويستمر الثاني في بيان الدلالة والمعنى المولود من ذلك النظم التعبيري، وقد تضلّعت البلاغة في دراسة هذين العنصرية مما يدق فيه الكلام ويتشعب وتتعدد مداخله ومخارجه، وتتنوع صوره وقوالبه، كما سيأتي التفصيل فيه.

- العنصر الفني: معرض الصورة

التصوير اللغوي يتميز عن التصوير المادي كالرسم والنحت والتمثيل في الوسيلة والأداة؛ فهو يقوم على الكلمات وتلك على المواد والأجرام، لكنه يشاركها في طريقة التقديم وعرض الفكرة المصورة، والاهتمام بالعرض الفني هو الذي يخرج الصورة من قوقعتها اللفظية إلى آفاقها التصويرية ويجلي ما تضمنته من جوهر فني ولمسة إبداعية تضعها في مقام الفنون الجمالية الملهمة، وقد تجلى هذا العنصر عند "الزمخشري" في معالجته لطريقة إخراج المعاني العارية في صور موحية، وبيانِه للطريقة الإبداعية عند تحويل المعنى من تعبير صريح يتلقاه الفكر إلى حالة مصورة يتلقاها الخيال ويتملّى جمالها.

وله في ذلك طرق فنية أهمها: "التمثيل"، فمثلا في الآية ﴿تَقْشَعِرُّ مِنْهُ جُلُودُ الذِينَ يَخْشَوْنَ رَبَّهُمْ..﴾ (الزمر 23): يقف عند حقيقة قشعريرة الجلود قائلا: «هو مَثَل في شدة الخوف، فيجوز أن يريد به اللّه سبحانه التمثيل تصويراً لإفراط خشيتهم، وأن يريد التحقيق»[2]، فالتمثيل هو صورة ذهنية تختلف عن المشهد الحقيقي الحاصل واقعيا.

ومن الطرق الفنية "التخييل"، وذلك حين تكون الصورة موغلة في الخيال لا تخضع لموازين التماثل ومنطق الأشياء، كوقفته في الآية ﴿وَمَا قَدَرُوا اللَّهَ حَقَّ قَدْرِهِ وَالاَرْضُ جَمِيعًا قَبْضَتُهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ وَالسَّماوَاتُ مَطْوِيَّاتٌ بِيَمِينِهِ﴾ (الزمر 67)، فهو في هذه "الكناية" الدالة على العظمة والجلال يشير إلى طريقة التقديم وهي "التخييل" ويعالج دلالتها الكلية المتأبية على التفتيت، فيقول: «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»[3].

---

1 – المرجع نفسه، ج 4، ص 217، 218.

2 – المرجع السابق ج 4، ص 126.

3 – المرجع نفسه، ج 4، ص 145.

ومما اعتبره صورة ودل على تفطنه لأبعادها الإيحائية المحبوكة ما جاء عرضا لمشاهد حقيقية من الطبيعة أو الأحداث، وهي معاريض مستقلة عن الصور البيانية، لأنها لا تعتمد على تنويع العبارات والانزياح المعتمد على قرائن معنوية، إنما تقوم على العرض الموحي لمشاهد حقيقية لا تمثيلية، من ذلك وقفته المطولة في تفسير الآية: ﴿إِذَ اَنتُم بِالْعُدْوَةِ الدُّنْيَا وَهُم بِالْعُدْوَةِ الْقُصْوَىٰ وَالرَّكْبُ أَسْفَلَ مِنكُمْ وَلَوْ تَوَاعَدتُّمْ لاَخْتَلَفْتُمْ فِي الْمِيعَادِ..﴾ (الأنفال 41، 42)، فبعد وقوفه عند الدلالات اللفظية وفي تفاصيل المشهد وأبعاده الحسية وإيحاءاته النفسية الدالة على التقديرات الربانية قال: «وفيه تصوير ما دبر سبحانه من أمر وقعة (بدر)»[1]، وطرق فنية أخرى من التجسيد والتشخيص والإيحاء النفسي.. والتي سيكون لها مكانها من الفصل الفنية.

- العنصر الجمالي: الانطباع الذوقي والأثر النفسي

يصعب الفصل بين القراءة الفنية لبنية الصورة كما هي في النص والقراءة الجمالية لأثر الصورة كما يقع في النفس، فإذا اختلفا مفاهيميا فإنهما متلازمان ملازمة النتيجة لسببها والحرارة لنارها، إلا أن الاحتفاظ بأصداء الجمال في النفس وعدم البوح فيه درجة، والإفصاح عنه وبثّه في أعقاب التلقي درجة أعلى، لأن التعبير عن الوقع الجمالي وإشراك المتلقي فيه أمر بالغ الأهمية في مسار البلاغة القرآنية، إذ به تكتمل حلقة البحث الإعجازي إذ يسافر المعنى من النص ثم يستقر في القلب، وتجتمع فيه النهايات بالبدايات اجتماع الوسيلة بالغاية، فالبحث البلاغي انطلق باحثا عن أسرار الإعجاز وفعله في القلوب، فإذا ظهر تميز الصورة القرآنية بما قصر دونه التصوير الأدبي العام من إبهار وتأثير فقد ظهر وجه من الإعجاز، وقد نجد عند "الزمخشري" ردود فعل جمالية لأثر بعض الصور، وهي ردود تترجم فيه شعورا بالإعجاز والسلطان والفرادة، كوقفته عند المشهد المصور في الآية: ﴿وَتَرَى الْجِبَالَ تَحْسِبُهَا جَامِدَةً وَهِيَ تَمُرُّ مَرَّ السَّحَابِ صُنْعَ اللَّهِ الذِي أَتْقَنَ كُلَّ شَيْءٍ إِنَّهُ خَبِيرٌ بِمَا تَفْعَلُونَ﴾ (النمل 88) فينفعل بما في هذا المقطع من تلاؤم بين إتقان كوني وإتقان تعبيري ينبعث من النظم وقد خُلقا من خالق واحد، يقول: «فانظر إلى بلاغة هذا الكلام، وحسن نظمه وترتيبه، ومكانة إضماده، ورصانة تفسيره وأخذ بعضه بحجزة بعض، كأنما أفرغ إفراغا واحدا، ولأمر ما أعجز القويَّ وأخرس الشقائق»[2]، وفي هذا المستوى تستقل الصورة من أطرها النصية وتنفتح على آفاق إيحائية ومنطق جديد مبني على شخصية المتلقي النفسية والذوقية فلا يكون لها اسما واصطلاحا غير إحساس المتلقي، وبذلك تكتسب قيمة إنسانية وأبعادا نفسية تضاف إلى آفاقها النصية المؤسسة على المستويات السابقة.

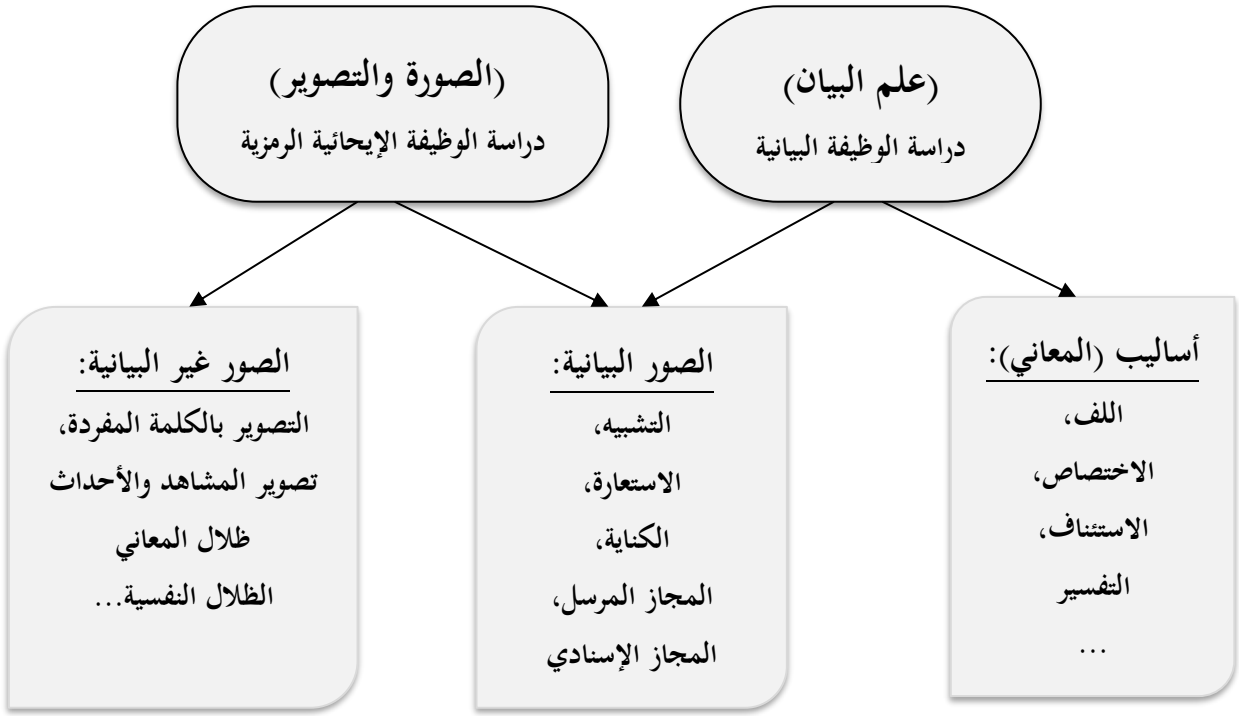
* * * * *

1 – الزمخشري محمود، الكشاف، ج 2، ص 212.

2 – المرجع نفسه، ج 3، ص 392.

إن ما تقدم في المفهوم والمنهج والتطبيق قد يخلق شرخا وانفكاكا بين نظرية التصوير في (علم البيان)، ونظرية التصوير في طروحات "الزمخشري"، بحيث تصبح الطريقة التصنيفية للصور في "علم البيان" مختلفة عن التطبيقات التي أنجزها، وتصبح النظرة اللغوية الدلالية إلى الصورة زاوية جزئية لا تحيط بعناصر التصوير ولا تشمل كل مستوياتها، وهذا التقديم العام تمهيد وتأسيس للفصول الآتية المخصصة للتفصيل في المصطلحات والمفاهيم التي مرت بنا، مع مقارنتها بالأفق الذي انتهت إليه البلاغة العلمية التصنيفية، وبيان أوجه التطابق والاختلاف في المصطلح والمنهج، والهدف هو الوصول إلى الوصف الموضوعي لنظرية التصوير عند "الزمخشري".

مخطط: انفصال علم (البيان) عن (التصوير الفني) عند الزمخشري



الفصل الثالث:

التحليل اللغوي البياني للصور البيانية

*_*_*_*_*_*_*_*_*

المبحث الأول:

التصوير بصيغة التشبيه

المطلب الأول: التحليل اللغوي للتشبيه

لقد أصاب "أبو موسى" في قوله إن مباحث التشبيه قد لستوت قبل كتاب "الكشاف"[1]، فلم يبق بين يدي "الزمخشري" من إضافة مفاهيمية إلا النفاذ التحليلي للتشبيهات القرآنية، خاصة وأن منهجه التطبيقي التفاعلي يُؤهِّده عادة في إعادة التنظير والتوثيق لما انتهى تنظيره، ومن أبرز مختصات "الزمخشري" في التشبيه أنه يكاد يفرغ من التسميات والتفريعات التي أثقل بها بعد ذلك من؛ بليغ ومجمل ومؤكد ومقلوب ... إلخ، وفي الآن ذاته لا يخلو بحثه من تحليل واهتمام بالنماذج التي تدل عليها هذه المصطلحات حين تقتضيه ضرورة البيان والتفسير.

- مباحث (التشبيه) قبل "الزمخشري":

يقع "التشبيه" في مقدمة الصور الأدبية التي لقيت اهتماما وبحثا عند القدماء، وبتطور بحوثه تعددت أنماطه وصيغه وفنونه، وكونه صريحا مبلشرا واضحا جعله يحظى بالقبول والدرلسة في فترة مبكرة، مقارنة بالصور المجازية كالاستعارة.

ويعتبر "أبو عبيدة" أول من لشار إلى "التشبيه" لكن بمفهومه اللغوي السطحي، ثم تعرض "الفراء" لطرفيه بشيء من التفصيل، ولشار إلى حالة التشبيه "المتعدد"، ثم جاء "الجاحظ" فأكثر من ذكر التشبيه بمعناه الاصطلاحي مقرونا بنماذجه وأمثلته[2]، وكذا "المبرد" الذي اهتم بالشواهد دون التعريفات والأقسام، وكان الأفق المحقَّق أن التشبيه لم يعرّف ولم يقسّم حتى أواخر القرن الثالث الهجري، بل اعتمد على الشواهد العامة الخالية من تحليل عناصره، حتى إن "ابن المعتز" لم يميز حينها بين الاستعارة والتشبيه. ومع "ابن طباطبا" و"قدامة" في القرن الرابع بدأت التصنيفات والتمييزات، وقد ميزا بعضها إلى الحد الذي اكتمل فيه الدرس، ووضع "ابن طباطبا" نظرات أولية في قراءة التشبيه باعتبار الصورة واللون والحركة، ثم تقدم "الرماني" و"العسكري" بدرس التشبيه خطوات أخذ بها العلماء بعدهما، إذ قسم الأول التشبيهات حسب طرفيها بين

1 – ينظر: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 198.

2 – ينظر: شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، ص 55.

"الحسية" و"المعنوية"، أما الثاني فقد عرض التشبيه وبسط في أدواته وفائدته وجريانه على ألسنة العرب، وبين أقسامه وأنواعه، وهو الذي فصل صورة التشبيه "البليغ" عن الاستعارة، وقد استوعب "العسكري" جهود سابقيه وأعاد صياغتها مستفيدا خاصة من تقسيمات "ابن طباطبا" و"الرماني"، ثم أثار "ابن جني" صورة "التشبيه المقلوب" لأول مرة، وبعده بدأت النظرات الجمالية تظهر إذ لفت "ابن رشيق" إلى نشوء التشبيه "المتعدد" عند امرئ القيس، وصرح "القاضي الجرجاني" بإمكانية انتزاع أشباه عديدة من الشيء الواحد مثل "الشمس"، ثم أخذ "عبد القاهر" الفكرة وبسَطها، ولستكمل البحث في جوانب الصورة التشبيهية دقة وعمقا[1]، ويمكن اختصار ابتكارات "عبد القاهر" في "التشبيه" في تقسيمه إلى مفرد ومركب، وقصد الصورة بجملتها في التشبيه المركب معتبرا مفرداتها عنصرا منتظما لا يستقل، كما فرّق بين لطف التشبيه وغموض التعقيد، وبحث مزية التفصيل والندرة في وجه التشبيه، وفضل الصورة التمثيلية على غيرها[2].

- التحليل اللغوي المفاهيمي:

مما يأخذ اهتمام "الزمخشري" في قراءته للتشبيه هو النظر إلى صيغته اللغوية لتمييزه عن الاستعارة القائمة على وجود وجه الشبه، فعندما وقف على آية التبس فيها التشبيه بالاستعارة أظهر عناية لسلسية بالبيان اللغوي قبل الرؤية الفنية، ففي قوله تعالى: ﴿صُمٌّ بُكْمٌ عُمْيٌ﴾ (البقرة 18) التي وقع فيها حذف للمشبه لا حذفا بلاغيا وإنما حذفا لفظيا على تقدير وجوده، فيميل إلى اعتباره "تشبيها بليغا" بتقدير: هم صمّ بكم.. فالمشبه مبتدأ مقدر يعود للمنافقين، يقول: «فإن قلت: كيف طريقته عند علماء البيان؟ قلت: طريقة قولهم "هم ليوث" للشجعان.. فإن قلت: هل يسمى ما في الآية استعارة؟ قلت: مختلف فيه، والمحققون على تسميتها تشبيها بليغا لا استعارة، لأن المستعار له مذكور وهم المنافقون.. وليس لقائل أن يقول: طوى ذكرهم عن الجملة بحذف المبتدأ فأتسلق بذلك إلى تسميته استعارة، لأنه في حكم المنطوق به»[3]، وهكذا يحرر "الزمخشري" المبدأ الأساس في التشبيه وهو وجود الطرفين تصريحا أو تقديرا.

وتحريرا للتشبيه من الاستعارة يناقش محللا الآية ﴿وَكُلُواْ وَاشْرَبُواْ حَتَّىَ يَتَبَيَّنَ لَكُمُ الْخَيْطُ الأَبْيَضُ مِنَ الْخَيْطِ الأَسْوَدِ مِنَ الْفَجْرِ﴾ (البقرة 187) إذ يعرض الخلاف الواقع في عبارة (الخيط الأبيض) هل هي تشبيه أو استعارة؟ ويرجح بأنها تشبيه والعلة أنه صرح بطرفيه وهما "الخيط الأبيض" و"الفجر" الذي هو بيان لدلالة "الخيط"، ويعلل سبب إضافة المشبه به "الفجر" بأنه لا يمكن حذفه فيصبح "استعارة" لأن الحال لا يدل

1 – ينظر: المرجع السابق، ص 198- 204.

2 – ينظر: كامل الخولي، صور من تطور البيان العربي، ص 106.

3 – الزمخشري محمود، الكشاف، ج1، ص 112، 113.

عليه فيشكُل معنى "الخيط"[1]، فالوظيفة البيانية هي التي رجحت التشبيه على الاستعارة في هذا السياق، رغم أنها أبلغ من "التشبيه" عادة، مما يدل بأن "الزمخشري" لا يعتقد نظرية مطلقة في التفاضل بين الأساليب، بل السياق ودلالة النظم هو الذي يستدعي صورة دون غيرها ولو أدى إلى إيثارا التشبيه على الاستعارة، ومعياره الأول في ذلك هو عدم الإبهام وسوء البيان.

وأحيانا يتجه "الزمخشري" إلى الحديث عن التشبيه بنظرة لغوية تقنية حادة، من ذلك ما يراه من وجوب ذكر أداة التشبيه أو تقديرها في تشبيه للمفردات، كما فعل في الآية السابقة ﴿صُمٌّ بُكْمٌ عُمْيٌ﴾، ويرى جواز إهمالها في التشبيه المركب، وإذا وجدت فيه فهي لا تفيد تشابه المفردات، مثل الآية ﴿وَاضْرِبْ لَهُم مَّثَلَ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا كَمَآءٍ اَنزَلْنَاهُ مِنَ السَّمَآءِ فَاخْتَلَطَ بِهِـنَبَاتُ الاَرْضِ فَأَصْبَحَ هَشِيمًا تَذْرُوهُ الرِّيَـاحُ﴾ (الكهف 45)، وذلك ليؤكد بأن الآية لا تشبّه (الحياة الدنيا)بـ(الماء)، وإنما تشبهها بالهيئة كلها من نزول الماء إلى أن يصبح الزرع هشيما تذروه الرياح[2]، والأحسن من هذا التكلف في التنظير والزيادة في التقنين أن يُجري أداة التشبيه مثل حروف العطف للمفرد أو للجملة؛ فتكون الأداة دالة على تشبيه المفرد في المتفرق، وتكون دالة على تشبيه الجملة في المركب.

* * * * *

المطلب الثاني: القراءة النصية التفاعلية للتشبيه

يعتمد "الزمخشري" في الكشف عن الدلالة على النظر في القرينة السياقية الدالة على معنى الصورة معتمدا على قصد المتكلم ووظيفة التعبير في بناء الدلالة النصيّة بعيدا عن الأحكام الخارجية، فكان من ذلك:

- التصحيح النصي للتشبيه "المقلوب": النظرة المنطقية إلى العلاقة بين طرفي التشبيه تؤدي إلى إنشاء أحكام وأسماء، منها التشبيه "المقلوب" وهو الذي يجعل فيه المشبه مشبها به والعكس كذلك، وقد نفّر منه بعض البلاغيين ونبذوه، حتى صنفه "السيد الهاشمي" نمطا على غير الطرق الأصلية[3]، لكن "الزمخشري" وضع المقدمات المنطقية والأحكام المعيارية جانبا، وتلقّى هذه التشبيهات من روح النص وقصد قائلها، لذلك صحح التشبيه في الآية ﴿إِنَّمَا الْبَيْعُ مِثْلُ الرِّبَا﴾ (البقرة 275) ولم يجعله مقلوبا، إذ بيّن سر العدول عن التعبير المتوقع وهو "إنما الربا مثل البيع"، حيث غاص في سياق النص وتقمص نفسية هؤلاء المرابين وتمثّل منظورهم إلى الربا، فكان المعنى كأنهم قالوا: "لو اشترى الرجل بدرهمين شيئا لا يساوي إلا درهما جاز، فكذلك إذا باع درهما بدرهمين"، فكانت الآية بطريقتها تظهر تشرّبهم لإحلال الربا، إذ إنهم جعلوه أصلا

1 – ينظر: المصدر السابق، ج 1، ص 257، 258.

2 – ينظر: المصدر نفسه، ج 2، ص 677.

3 – ينظر: الهاشمي السيد أحمد، جواهر البلاغة، ص 238، 239.

وقانونا في الحل حتى شبهوا به بيع ما يساوي درهما بدرهمين، فإذا أخذنا المعنى حسب قصد هؤلاء فإنه تشبيه تقريري على لسان المشركين يوافق قصدهم ويساير نظرتهم النفسية، وهو غير مقلوب[1]. لذلك خرج أحد الباحثين بالقول إنه لا يوجد في القرآن حالة للتشبيه المقلوب، معتمدا في ذلك على قراءات الزمخشري، الذي فعل التصحيح نفسه مع الآية ﴿أَفَرَأَيْتَ مَنِ اتَّخَذَ إِلَهَهُ هَوَاهُ﴾ (الجاثية 23) فهو هنا يشبه الهوى بإله بمعنى (اتخذ هواه إلهه)، وهذا قلب لفظي لا تصويري[2]، وخروج "الزمخشري" عن إطار النظرة المنطقية الذاتية إلى دقة النظر في النسق النصي مكنه من تقديم الوجه الفني لهذه الصور.

● التوجيه النصّي لتشبيه (الخُلف) و(التضاد): هذا ضرب من التشبيه غريب، يقوم على المعاكسة والمخالفة، إذ يكون الطرفان متخالفين حالا أو متضادين معنى فينزّلان منزلة المشبّهين، ففي الآية ﴿يَوْمَ لاَ يَنفَعُ مَالٌ وَلاَ بَنُونَ، إِلاَّ مَنَ اَتَى اللَّهَ بِقَلْبٍ سَلِيمٍ﴾ (الشعراء 88، 89)، يحلل "الزمخشري" ما صنعه الاستثناء من تنزيل القلب السليم الذي يفتدى به في الآخرة منزلة المال والبنين الذين يستشفع بهم في الدنيا، فيكون المستثنى مشبها بالمستثنى منه وملحقا بجنسه، والمتأخرون يسمونه (التنويع)، أما "الزمخشري" فيأتي ببيانه على طريقة "تنزيل الشيء مكان الشيء" بطريقة "العكس في الكلام"، فيقول: «وهو من قولهم: "تحية بيتهم ضربٌ وجِيع"، و"ما ثوابه إلا السيف"، وبيانه أن يقال لك: هل لزيد مال وبنون؟ فتقول: مالُه وبنُوه سلامةُ قلبه، تريد نفي المال والبنين عنه وإثبات سلامة القلب له بدلاً عن ذلك...»[3]، وهذا تنزيل غامض لأنه لا يقوم على منطق الأشياء، وإنما قرينته هي الواقع والحال حين يكون الحاصل مخالفا لما يتوقع، فعملية العكس في هذا التعبير هو تصوير للواقع الحاصل، ومما يبرز هذا العكس هو الآية ﴿وَمَا كَانَ صَلاَتُهُمْ عِندَ الْبَيْتِ إِلاَّ مُكَآءً وَتَصْدِيَةً﴾ (التوبة 35)، قال "الزمخشري": «فإن قلت: ما وجه هذا الكلام؟ قلت: هو نحو من قوله: وما كنت أخشى أن يكون عطاؤُه *** أَدَاهِمَ سُوداً أو مُحَدْرَجَةً سُمْراً
والمعنى أنه وضع القيود والسياط موضع العطاء، ووضعوا المكاء والتصدية موضع الصلاة»[4].

ويذكر "أبو موسى" لستشكال بعض المتأخرين لوجه المشابهة فاعتبروها من الاستعارة "العنادية"، وصعب عليهم أن يجدوا لبعضها وجها من البيان كالتشبيه والاستعارة، ويدعم قوله هذا بإشارة "الشهاب" إلى صعوبة تخريجها قائلا: «وفيه تسكب العبرات»، ويورد رأي "الجرجاني" الذي درس هذا النوع من

1 – ينظر: الزمخشري محمود، الكشاف، ج 1، ص 348.

2 – ينظر: المصدر نفسه، ج 4، ص 294. و: أحمد بلخضر، نمطية الصورة التشبيهية في الخطاب القرآني، دار الكتاب الحديث، الجزائر، 2013، ص 45، 46.

3 – المصدر نفسه، ج 3، ص 325، 326.

4 – المصدر نفسه، ج 2، ص 207.

"العكس" وتوصل إلى تخطئة حمله على الاستعارة، ثم رجح أن الأسلوب هو إيقاع الشيء منزلة الشيء الآخر بلا "تشبيه" ولا "استعارة"[1]، ونحسب أن موقف "الجرجاني" و"الزمخشري" في عدم اعتباره استعارة ولا تشبيها لسلم، فليس ثمة لستعارة لفظية ولا وجه للشبه، اللهم إلا أن يكون تشبيها لا يترجم شبها منطقيا عقليا وإنما يترجم النظرة النفسية للموضوع، ونرجح أن "الزمخشري" أحس أن في هذا الوضع تشبيه اعتباري حسب الحال، فالمتكلم في البيت الشعري هو الذي أنزل القيود منزلة العطاء، والمشركون هم الذين أنزلوا المكاء منزلة الصلاة، وما جاء التعبير إلا ليصور حالهم وحقيقة نفوسهم.

● التفاعل مع التشبيه المفرق أو المركب: ينجذب "الزمخشري" لدرلسة التشبيه درلسة تعنى ببيان أوجه الشبه الجزئية أو الكلية، خاصة حينما يلتبس التشبيه المتعدّد –وهو المفرّق– بالتشبيه المركب، ويعتبر "الجرجاني" هو الذي انتبه لهذا الفرق بين التشبيه المفرّق المنتزع من أمرين أو أكثر لا يقع بينهما التشابك، والتشبيه "المركب"للذي لا يتجزأ[2]، ويعود اهتمام "الزمخشري"بهذين النموذجين إلى الرغبة في تحليل الجزئيات والمفردات مسخّرا بضاعته اللغوية والنحوية، وهذا منهج دقيق جدا في فهم التراكيب وتفاصيل البنية الفنية للصورة وإن عابه المتعجلون لما فيه من اهتمام بالجزئيات وانشغال عن الجوانب الجمالية الكلية.

فمن نماذج تلبس التشبيه المفرق بالمركب الآية ﴿وَمَنْ يُشْرِكْ بِاللَّهِ فَكَأَنَّمَا خَرَّ مِنَ السَّمَآءِ فَتَخَطَّفُهُ الطَّيْرُ أَوْ تَهْوِي بِهِ الرِّيحُ فِي مَكَانٍ سَحِيقٍ﴾ (الحج 31)، يقول: «يجوز في هذا التشبيه أن يكون من المركب والمفرّق؛ فإن كان تشبيهاً مركباً فكأنه قال: من أشرك بالله فقد أهلك نفسه إهلاكاً ليس بعده نهاية، بأن صوّر حاله بصورة حال من خرّ من السماء فاختطفته الطير فتفرق مزعاً في حواصلها أو عصفت به الريح حتى هوت به في بعض المطاوح البعيدة. وإن كان مفرقاً فقد شبه الإيمان في علوه بالسماء، والذي ترك الإيمان ولشرك بالله بالساقط من السماء، والأهواء التي تتوزع أفكاره بالطير المختطفة، والشيطان الذي يطوح به في وادي الضلالة بالريح التي تهوي بما عصفت به في بعض المهاوي المتلفة»[3]. ونفس التلبس درسه وبينه في الآية ﴿وَمَثَلُ الذِينَ يُنفِقُونَ أَمْوَالَهُمُ ابْتِغَآءَ مَرْضَاتِ اللَّهِ وَتَثْبِيتًا مِّنَ اَنفُسِهِمْ كَمَثَلِ جَنَّةٍ بِرُبْوَةٍ اَصَابَهَا وَابِلٌ فَئَاتَتْ اُكُلَهَا ضِعْفَيْنِ فَإِن لَّمْ يُصِبْهَا وَابِلٌ فَطَلٌّ﴾ (البقرة 264)[4]، وفي هذه التحليلات يظهر ملمح من الفكر التصويري عند "الزمخشري" وهو القدرة على إبراز

1 – ينظر: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 517، 518.

2 – ينظر: الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص 187.

3 – الزمخشري محمود، الكشاف، ج 3، ص 157.

4 – المصدر السابق، ج 1، ص 341.

اتســـاع الدلالة في الإيحاء والترميز، وبيانِ ما تتحمّله من الإشـــارات والتقابلات والتمثيلات القابلة للتفريق والتركيب، إلا أنه غالبا ما يغلب النظرة الفنية فيرجح الصورة المركبة حفاظا على الصورة الكلية.

وتمييزا بين التشبيهين فقد أشار "الزمخشري" في ثنايا النص إلى التشبيهات التي لا يشك المتلقي أنها مفرقة وذكر لذلك قوله تعالى: ﴿وَمَا يَسْتَوِي الأَعْمَىٰ وَالْبَصِيرُ وَالذِينَ ءَامَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَلاَ الْمُسِيءُ﴾ (غافر 58) حيث جاء التشبيه بتمثيل المؤمن والمسيء بالأعمى والبصير، وقول "امرئ القيس":

كأنَّ قلوبَ الطيرِ رطباً ويَابساً ** لدَى وَكْرِها العُنَّابُ والحشَفُ البَالِي

كما عرج إلى نماذج واضحة لا لبس في كونها مركبة، مثل الآية ﴿مَثَلُ الذِينَ حُمِّلُوا التَّوْرَاةَ ثُمَّ لَمْ يَحْمِلُوهَا كَمَثَلِ الْحِمَارِ يَحْمِلُ أَسْـــفَاراً﴾ (الجمعة 05) [1]، ونكتفي بهذا العرض للصـــور المركبة بعد مقارنتها وتمييزها مفاهيميا عن التشبيه المفرد والمفرق بمعيار الدلالة، على أن مبحث "التمثيل" هو موضع عرضها.

* * * * *

- **التحليل البياني للتشبيه المقيّد:**

يلتفت "الزمخشـري" بفضـل القراءة التفاعلية والنظرة الدقيقة إلى بعد جمالي يتحقق بتقييد التشـبيه، بأن تضـاف قيود للمشـبه به فتزيد المعنى دقة والدلالة قوة في البيان، إذ يُختار فيها وجه الشـبه من زاوية طريفة تنمّ عن دقة في النظر إلى المعاني وراء الحسّـيات، فترى "الزمخشـري" يقف في دقائقها وأسـرارها الأدبية البديعة، كوقفته في الآية ﴿كَأَنَّهُمْ خُشُبٌ مُّسَنَّدَةٌ﴾ (المنافقون 04)، فهم لم يشبهوا تشبيها ظاهرا بأشكال الخشب، بل هو تشـبيه لطيف بصـفتها وهي مسـندة، لأن الخشـب حين ينتفع بها تكون في سـقف أو جدار، بخلاف ما إذا كان لا ينتفع بها فإنها تبقى مســـندة إلى حائط، وكان حال المنافقين مثل حالها؛ أجرام خالية من الإيمان والخير، ولا ينتفع بهم[2]، ومن تقييد المشبه به بالصفة؛ الآية ﴿كَأَنَّـهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ مُّنقَعِرٍ﴾ (القمر 20)، والآية ﴿كَأَنَّـــمَآ أُغْشِيَتْ وُجُوهُهُمْ قِطَعًا مِّنَ اللَّيْلِ مُظْلِمًا﴾ (يونس 27)، وإن هذا القيود الموضوعة على التشبيه لا تحمل تحديدات منطقية للفكرة المصـــوّرة، بل جاءت دقيقة نافذة إلى المعاني قوية في الإيحاء تســـتدعي قارئا نبيها للتفاصـــيل والنكت الخفية، يقول "أبو موســـى" وهذا القيد يزيد من قوة المعنى البلاغي[3]، وإحســـاس المتلقي بوجه الشـــبه المعنوي في التشـــبيهات الحسّـــية من مرتكزات النقد الحديث بعدما غلبت النظرة العقلية المنطقة على البلاغة الســـائدة، فهي تنتظر من المشـــبه به إذا كان حســـيا أن يكون متوفرا على وجه شـــبه حســـي عقلي، لكن قد يكون التشـــبيه نافذا إلى ما وراء الأشـــياء فيأخذ الحســـي لأجل معنى متضـــمن فيه

1 – ينظر: المصدر نفسه، ج 1، ص 114- 115.

2 – ينظر: المصدر نفسه ج 4، ص 542.

3 – ينظر: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 493.

يقصده المصوّر بدلالة في الجوهرية لا في العرض، فتكون متأبية عن التقعيد والتقنين المعتاد، وقد وقف "عيد" في قول "العلوي" في تشبيه الحور العين في الآية: ﴿كَلَّتَهُنَّ الْيَاقُوتُ وَالْمَرْجَانُ (58)﴾ [الرحمن] فقال شبهت الحور العين بالياقوت والمرجان في الحمرة والرقة[1]، ويتساءل "عيد" لم لا يثير لفظ (الياقوت والمرجان) أثرا في النفس لما لهذين الحجرين من استشعار لمعاني الندرة والرفاهية والنعمة، فتكون وظيفة الصورة الحسية غير نقلية بيانية إنما لبثّ مشاعر خاصة في الوجدان[2].

إن السر في بلاغة القيد التشبيهي هو المأخذ الدقيق والنظرة الثاقبة لتفاصيل الأشياء، التي لا يكتفي قائلها بالنظرة المجملة السطحية، ولا يشبه الشيء بالشيء مما يظهر فيه الشبه للناس، بل يتجاوز مرأى العين إلى مرمى الفكر، فينفذ إلى معانيها والحقائق الكامنة فيها، وهذا له ارتباط بفكرة عامة دعا إليها "الجرجاني" وجعلها مزية الشاعر في الصنعة والحذق، وهي أن يمتلك النظر الذي يدقّ حتى يجريَ القُرب بين المتباعدات والألفة بين المتنافرات، فلا ينال الفضيلة إلا باقتحام عمل يحتاج إلى دقة فكر ولطف نظر ونفاذ خاطر لا يراعي فيه ما يحضر العين، ولكن ما يستحضر العقل، ولم يُعن بما تنال الرؤية بل بما تعلق الرّويّة، ولم ينظر إلى الأشياء من حيث توعى فتحويها الأمكنة، بل من حيث تعيها القلوب الفطنة[3]، ويضع "الجرجاني" صفتين لحسن التشبيه هما "التفصيل" و"الندرة"؛ فأما مزية التشبيه التفصيلي تتحقق في أنه لا تراعى فيه جهة واحدة لما فيه من تركيب وفتح للتفاصيل، فيستنفد فيها القارئ جهده في قوة الاستقصاء واستلال النكت والأوجه. وأما مزية التشبيه النادر تتحقق ببنائه وقيامه على علاقات خفية دقيقة بين طرفين متباعدين، ثم ما يفعله التأليف بين الطرفين من وقع نفسي ومفاجأة تبعث على الإعجاب والتأثر بفعل الدهشة والغرابة من اكتشاف العلاقة بعد كد وبحث[4]، وهذا ما جعل "الجرجاني" ينتبه إلى أن حسن التشبيه لا يرتبط مطلقا باللفظ والصياغة، وإنما بطرافته وندرته وقدرته على تحريك المتلقي، وهو ما يفتقد فيما سماه بالتشبيه المبتذل، إذ لاحظ أن التشبيه اللطيف يأسر المتأملين ثم يشيع، وبالذيوع والاستعمال يفتقد طرافته ويخفت تأثيره، فيصير كالمبتذل المشترك الذي يستعمله الوليد والعجوز، مثل قولك "لا يشق غباره" الذي أصبح بمستوى قولك "لا يُلحق ولا يدرك"[5].

* * * * *

1 – ينظر: العلوي يحي بن حمزة، الطراز، ج: 01 ص 243.

2 – ينظر: رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، ص 263 وما قبلها.

3 – ينظر: الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص 150- 153.

4 – ينظر: المرجع نفسه، ص 157– 176. وجابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 189، 190، وشوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، ص 199- 200.

5 – ينظر: الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص 185.

- **مشكلة النظرة اللفظية دون التفاعل السياقي:**

نلاحظ فرقا كبيرا عند "الزمخشري" بين جمالية الاهتمام بالدلالات السياقية في تبيين التشبيه والتأمل في اللطائف الفنية في التصوير، وبين الشغل اللفظي كالذي قدّم فيه كلاما نظريا في أحكام أداة التشبيه، ناهيك عن البلاغة العلمية التي أغرقت في النظرة اللفظية وجعلت منتهى غايتها هو وصف المستوى اللفظي للتشبيهات القرآنية وتصنيفه حسب شكليات لفظية إلى؛ بليغ ومؤكد ومفصل ومجمل... ولا تزال هذه النظرة التصنيفية تؤرق بعض البلاغيين وحتى المعاصرين، ثم يغفلون عن المعاني السياقية والدلالات السقية التي تبرز وجه الإبداع والجمال وقيمة الفكرة، ونستأنس هنا بدراسة "أحمد بلخضر" الذي لستقصى كل أنماط التشبيهات في القرآن، وانتهى إلى أنها حوصلة لمخزون كلام العرب الذين نزل بلغتهم ولم يخرج السجلُّ اللغوي للقرآن عن طرقهم في التشبيه، ولو خالفهم لوجدوا صعوبة في التجاوب والتفاعل وبالتالي عدم فهمه والتواصل مع معانيه، إلا أن هذه المسايرة لا تعني التطابق والتماهي الكلي في تشكيل الصور التشبيهية، وإنما هناك فروق أسلوبية حاول في كتابه دراستها[1].

وتبعا لقوله؛ نفهم أن العلاقة بين الصور القرآنية والصور الأدبية على أنها جانب يعكس العلاقة العامة بين التعبير القرآني والتعبير الأدبي، ويمكن تقديمها من خلال ثنائية (اللغة/ الكلام) في علم اللسان، فالتشبيهات القرآنية تساير "النظام العام للغة الأدبية" ثم تتميز وتفارقها في "أسلوبية الكلام الفردي"، بالتالي فإن النظرة التي تحيط بالصورة القرآنية من كل عناصرها اللغوية والفنية والجمالية.. إلخ كفيلة بإظهار الوجه الإعجازي لها، بل نذهب إلى أن المنظور الأسلوبي الشكلي الذي تبناه "بلخضر" لا يكفي في ذلك رغم أهميته، والدليل على ذلك أنه ترك ركاما من حالات استعصى فيها التصنيف؛ مثل قوله الله تعالى على لسان الجن: ﴿كُنَّا طَرَائِقَ قِدَدًا (11)﴾ (الجن) هل "الطرائق" بمعنى "فِرَق" فيكون تعبيرا حقيقيا، أو بمعنى "سبل" فيكون تشبيها بليغا؟ وقوله تعالى: ﴿إِنَّمَا الْمُشْرِكُونَ نَجَسٌ﴾ (التوبة 28)، وقوله تعالى: ﴿إِنَّمَا الْمُومِنُونَ إِخْوَةٌ﴾ (الحجرات 10) هل أوصاف حقيقية؟ أو تشبيهات بليغة؟ أو تشبيهات مبتذلة بالاستهلاك، وفي قولهم عن النبي عليه السلام: ﴿هُوَ أُذُنٌ﴾ (التوبة 61) تساؤل هو تشبيه بليغ؟ أو مجاز مرسل؟، ومثله في الآية ﴿هُنَّ لِبَاسٌ لَّكُمْ وَأَنتُمْ لِبَاسٌ لَّهُنَّ﴾ (البقرة 187)، هل هو تشبيه بليغ أم لستعارة عن الثياب؟ وقوله تعالى: ﴿اتَّخَذُوا أَحْبَارَهُمْ وَرُهْبَانَهُمْ أَرْبَابًا﴾ (التوبة 31) هل كونهم أربابا تعبير حقيقي؟ أم تشبيه بليغ؟ أم استعارة مكنية عن المطاعين؟[2].

هي إشكالات لفظية لن يضيف الجواب عنها قيمة جمالية إعجازية للتعبير القرآني، ولو نظر إليها نظرة تصويرية أدبية ولستحضر إيحاءاتها النابعة من سياق الآيات لاستوى عنده أن تكون "الطرائق" "فِرَقا" أو

---

1 – ينظر: أحمد بلخضر، نمطية الصورة التشبيهية في الخطاب القرآني، ص 7.

2 – ينظر: أحمد بلخضر، نمطية الصورة التشبيهية في الخطاب القرآني، ص 69- 72.

"سبلا" ولأهمَّته حالتهم "قدداً" وما يوحي به هذا القيد بدلالته وإيقاعه الضّارب على التشرذم والضياع والتفتُّت، ولاستولى عليه من كلمة "النجس" إحساس بالقذارة والنفرة من المشركين ودعاه ذلك للائتمار بمنعهم من أطهر بقعة في الأرض، وهو إحساس يغنيه عن البحث في حقيقة "النجلسة" من مجازيتها، وهذه الطريقة التأملية في فحوى التعبير ورمزيته ستعرض له من كلمة "الأرباب" تلك الصورة السخيفة لعبيد قدموا الطاعة والولاء والخضوع الكلي لبشر ضعفاء مثلهم، وبذلك يستوي عنده أن يعتقدوا أنهم أرباب أو أن يعاملوهم كالأرباب فالصورة واحدة.

إن القرآن لم يخرج عن صيغ العرب الشائعة في إنشاء التصوير والتشبيه، بل نسج على منوالها، ولذلك فإن الإلحاح على تحديد تصنيفاتها التجزيئية الغامضة لا يغني شيئا في تجلية جمالية التشبيه والإحساس بإعجاز القرآن فيه، فقيمة التشبيه بالدلالة السياقية لا بأحكام الوحدة اللفظية.

* * * * *

المبحث الثاني:

التصوير بصيغة الاستعارة

المطلب الأول: التحليل اللغوي للاستعارة:

- **الاستعارة المرسلة (غير بيانية):**

يقف "الزمخشري" عند بعض الصيغ التي تتضمن "لستعارة" في اللفظ لكنها لا تؤدي وظيفة بيانية ولا فنية تصويرية، وإنما وقعت الاستعارة فيها عفوا على سبيل الاتساع اللفظي، كقوله في تفسير الآية: ﴿فَمِنْهُم مَّنْ يَّمْشِي عَلَىٰ بَطْنِهِ﴾ (النور 45): «فإن قلت: لم سمي الزحف على البطن مشياً؟ قلت: على سبيل الاستعارة، كما قالوا في الأمر المستمر: قد مشى هذا الأمر. ويقال: فلان لا يتمشى له أمر. ونحوه استعارة "الشفة" مكان "الجحفلة"، و"المشفر" مكان "الشفة"، ونحو ذلك. أو على طريق المشاكلة لذكر الزاحف مع الملشين»[1]، فالزمخشري يلاحظ أن هذه الاستعارات مجرد تصرف لفظي علته تبديل اللفظ بما يستعمل في نفس النوع والحقل الدلالي تجاوزا للفروق الدقيقة، وعبارته تسمح لنا بأن نأخذ منها وجها آخر هو "المجاز المرسل" وقرينته الملابسة بين أشياء يجمعها جنس واحد وسماها "المشاكلة"؛ مشاكلة "الزحف"لـ"المشي" ومشاكلة "المشفر"لـ"الشفة".

ومن أمثلته على الاستعارة المرسلة الخالية من قصد التشبيه والتمثيل البياني؛ الآيةُ ﴿وَالْعَادِيَاتِ ضَبْحًا﴾ (العاديات 01)، حيث ذكر تفسير "ابن عباس" لها بالخيل وإنكارَ "علي بن أبي طالب" ذلك التفسير وإثبات تفسير الإبل، ثم قال: «فإن صحت الرواية فقد لستعير الضبح للإبل، كما لستعير المشافر والحافر للإنسان، والشفتان للمهر»[2]، فهو بمنهجه اللغوي يحافظ على تسمية الصيغة "لستعارة"، ولم ينظر إليها من الناحية الفنية والجمالية لأنها مجرد تصرف لغوي خال من الغرض البلاغي ومن روعة البيان والتمثيل ومراعاة الأداءات اللطيفة، وطريقة تعليقه عليها كانت كافية لتدل على أن مصطلح "الاستعارة" له دلالة لغوية محضة قد يخلو من الوظيفة البيانية والصورة الفنية.

والراجح أن "الزمخشري" قد لستفاد من بحث "الجرجاني" في هذه الاستعارة وقد سماها "لستعارة غير مفيدة"؛ أي لا تفيد قصد المبالغة بالتشبيه وإنما هي مجرد إطلاق عفوي وتوسع في أوضاع اللغة، وبالأمثلة التحليلية أشار إلى أنها تجري بين الأسماء التي تتّحد أجناس مسمياتها؛ كالشفة والمشفر، والقدم والحافر، والأظلاف والأظافر، مما يعتبر من التوسع في لستعمال ما فيه دلالة دقيقة في الوضع، وقد تردد "الجرجاني"

---

1 – الزمخشري محمود، الكشاف، ج 3، ص 252.

2 – المرجع نفسه، ج 4، ص 794.

كثيرا في شأنها، حتى إنه في (الأسرار) ألحقها بحالات المجاز "المرسل" لعدم وجود فائدة التشبيه فيها، وفي آخر الكتاب تراجع عن ذلك وأشار إلى أنه ضنين بأن يجعل لها لسم "الاستعارة"، لكنه وجد الناس يفعلون ذلك فكرِه التشدّد في الخلاف[1]، وهي تقابل الاستعارة "المفيدة" التي تحمل مغزى التشبيه ودلالة المبالغة، مثل قولك عن الشجاع والجواد: كلمت أسدا أو بحرا[2]، وأوضح "الجرجاني" معنى إفادة الاستعارة، بأن تكون ذات امتداد وسعة وبُعد، وتشعب لا يجمع، وضروب لا تحصر، وذات افتنان وحسن وإعجاب؛ تملأ الصدر، وتمتع العقل، وتؤنس النفس، وتوفر الأنس، ولها من الشرف والرتبة العليا في التجديد والإفادة والتزيي ما تنفرد به ويخلص لها، وأشار إلى قوة الإيحاء بأن تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ[3]، وهذه الصفات هي التي دعته لأن يعتبر الاستعارة من "البديع"، علما أن بعض المتقدمين كانوا يطلقون وصف "البديع" بالدلالة الجمالية على كل ما حسن من فنون البلاغة، قبل أن يجعله المتأخرون بابا مستقلا عن علمي "المعاني" و"البيان"[4].

وتردُّد "الجرجاني" مؤشر على حسه الجمالي الذي جعله يرفض أن يخصص مكانا لحالة فارغة من أي فن وتصوير، لكن العرف جعله ينساق، وقد أيّده "جابر عصفور" في تسميتها "غير مفيدة"، ويذهب إلى أكثر من ذلك من زاوية النقد المعاصر بأن ما لا يفيد لا يستحق أن يسمى "لستعارة"، لأنها تأتي ميتة لا وظيفة لها أساسا، فهي تملأ المعجم ويزدحم بها الحديث العادي وتكاد تختفي في ثنايا الكلام، دون أن يكون لها تأثير وفاعلية[5]. لكننا نفضل الطريقة التطبيقيةلـ"الزمخشري"؛ إذ لم يتوقف كثيرا ليناقش ويبحث هل هي استعارة أم لا؟ لكنه بتأصيلاته اللغوية سماها "استعارة" مراعيا أصل الوضع اللغوي حتى لا يُنسى إذا ما اتسع مدلول الشفة والمشفر وأصبحا مشتركا لفظيا، ومن الناحية الفنية فقد أظهر اختلاف هذه الاستعارة المرسلة الخالية من القيمة الفنية عن الاستعارة البيانية ذات القيمة الجمالية، ويذكر "أبو موسى" أن الزمخشري نبّه إلى أن هذه الفوارق قد تكون مقصودة فتكون لستعارة بيانية مفيدة، كأن يُطلَق المشفر على الشفة في مقام الذم[6].

لقد أدرك "الزمخشري" وقبله "الجرجاني" أن الاستعارة لا تحمل قيمتها البلاغية والجمالية في التصرف اللفظي ذاته، فأناطوا بلاغتها بما تحمله من فائدة الإيحاء والبيان والتصوير، وفي ذلك تجسيد للرؤية الفنية إلى

---

1 – الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص 45، 359.

2 – ينظر: المرجع نفسه، ص 44، 46.

3 – ينظر: المرجع نفسه، ص 54- 56.

4 – ينظر: شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، ص 190- 191.

5 – ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 246.

6 – ينظر: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 513.

المجاز في بلاغتنا العربية، إذ تفرق بين المجاز كأداء لغوي وبين الأداء الجمالي الذي قد يقترن بها أو تخلو منه، فإذا ما خلا المجاز من الوظيفة التصويرية فلا جدوى لإقحامه في مسائل البيان، ومنهج الرجلين يوافق النظرة المعاصرة لوظائف اللغة وموقفها من "موت المجاز"، فالوظيفة اللغوية لها مستويان؛ الوظيفة الحرفية المسخرة لتلبية الحاجات الضرورية، والوظيفة الفنية ذات التشكّل الجمالي الخالص، وقد يؤول التوظيف الفني للغة إلى الحالة الأولى بطول الاستعمال والإلف، كمظهر للتطور الدلالي للغة، وهذا ما يحدث في ظاهرة موت التعبير المجازي بالاستعمال، فيكتسب صفة "الوضع الأول" أو "الحقيقي" أو المشترك اللفظي، ولذا فإن العقلية التصنيفية لدى البلاغيين قد تجعل من قضية (المشترك اللغوي) قضية (مجاز مرسل) وعلاقات دون تذوق الأداء النابع من السياق النصي[1] وقد رأينا نماذج من هذا اللبس في آخر المبحث السابق مع "التشبيه".

- الاستعارة البيانية وقرينة التشبيه:

القراءة البيانية للاستعارة تفهم من زاويتين؛ زاوية الدلالة اللغوية باعتبارها مجازا، وزاوية القرينة الجامعة بين الطرفين باعتبارها تشبيها، فالقدماء يعتبرونها تشبيها مجازيا حذف أحد طرفيه، فحين نشبه الكريم بالبحر بطريقة الاستعارة نقول: "نغترف من راحتيه"، أو نقول: "كنت عند البحر"، وقد عرفها "الجرجاني" في كتاب (الأسرار) من زاوية التشبيه بقوله: «أما الاستعارة فهي ضرب من التشبيه، ونمط من التمثيل، والتشبيه قياس، والقياس يجري فيما تعيه القلوب، وتدركه العقول، وتستفتي فيه الأفهام والأذهان، لا الأسماع والآذان»[2]، كما عرفها من زاوية "المجاز" بقوله إن للفظ أصل في الوضع اللغوي يختص به، ثم يستعمله المتكلم بنقله إلى غير ذلك الأصل نقلا غير لازم كما العارية تستعار[3]، وفي (الدلائل) يشرح مناط المجاز في طريقة الاستعارة بأنها تقوم على التصرف في المعاني العقلية، وأنها يراد بها المبالغة والتشبيه لا نقل اللفظ عما وضع له في اللغة[4]، وتوفر الاستعارة على معنى التشبيه هو الذي جعله يصنفها في البديع، على خلاف المجاز المرسل الذي يخلو من روعة التشبيه[5]، والتفات "الجرجاني" إلى القيمة الدلالية المضافة للتعبير الاستعاري هو نتيجة تجاوزه للنظرة اللغوية التي تتعثر في قضية اللفظ والمعنى والحقيقة والمجاز[6].

وقد رأينا "الزمخشري" في تحليله البياني للآية ﴿صُمٌّ بُكْمٌ عُمْيٌ﴾ (البقرة 18) يعاني من اللبس الناتج عن ارتباط الاستعارة بقرينة التشابه، ويجتهد في تحرير التشبيه الذي يلتبس في الآية بالاستعارة، وهو في ذلك

---

1 – ينظر: رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، ص 234.

2 – الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص 36.

3 – ينظر: المرجع نفسه، ص 44.

4 – ينظر: الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص 431- 433.

5 – ينظر: الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص 66، 355.

6 – ينظر: شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، ص 55.

التحرير يثبت أنه تشبيه بليغ لأن المشبه وهم (المنافقون) مذكور، ثم يقدم مفهوم الاستعارة الذي يقوم على حذف ذكر طرف واحد، يقول: «والاستعارة إنما تطلق حيث يطوى ذكر المستعار له، ويجعل الكلام خلواً عنه، صالحا لأن يراد به المنقول عنه والمنقول إليه لولا دلالة الحال أو فحوى الكلام»[1]، وفي هذا النص وفي بيانه للصورة في الآية ﴿وَكُلُواْ وَاشْرَبُواْ حَتَّىَ يَتَبَيَّنَ لَكُمُ الْخَيْطُ الأَبْيَضُ مِنَ الْخَيْطِ الأَسْوَدِ مِنَ الْفَجْرِ﴾ (البقرة 187) رأى أن تشبيه "الخيط الأبيض" بالفجر يمكن أن يعود استعارة لو حذف لفظ "الفجر"، لكن حذفه غير ممكن لأن الحال لن يدل عليه[2]، بالتالي يشترط في الاستعارة أن يكون حذف المشبّه معتمدا على وجود قرينة يدل عليها الحال وفحوى الكلام تفاديا للتعقيد والإبهام.

- اكتشاف الاستعارة في "الحرف":

لم يدع "الزمخشري" لطائف الاستعارات الخفية بل كان يحسها حتى في الحروف، فبعدما كان "الجرجاني" يوقف الاستعارة على الصفة والفعل فقط، جاء "الزمخشري" وكان أول من مدّ أفقها إلى الحروف، من خلك قوله في الآية ﴿فَالْتَقَطَهُ ءَالُ فِرْعَوْنَ لِيَكُونَ لَهُمْ عَدُوًّا وَحَزَنًا﴾ (القصص 08) عن اللام التي تفيد التعليل "كي": «معنى التعليل فيها وارد على طريق المجاز، دون الحقيقة، لأنه لم يكن داعيهم إلى الالتقاط أن يكون لهم عدواً وحزناً ولكن المحبة والتبني، غير أن ذلك لما كان نتيجة التقاطهم له وثمرته، شبه بالداعي الذي يفعل الفاعل الفعل لأجله... وتحريره: أن هذه اللام حكمها حكم الأسد؛ حيث لستعيرت لما يشبه التعليل، كما يستعار الأسد لمن يشبه الأسد»[3]، ومن الناحية الذوقية وحتى البيانية لا نرى في هذا السياق علاقة المشابهة، ولعل توجيهها إلى طريق المجاز المرسل عن طريق الملابسة بين النتيجة والسبب أقرب، حيث عبر عن مآل التقاطهم له وهو "العداوة" بحرف التعليل، مصورا حتمية وقوع العداوة حتمية السبب والنتيجة، أو هي لام العاقبة، أو أن إرادة تلك العلة تعود إلى رب العالمين لا إلى آل فرعون.

وذكر استعارة الحرف "على" لمعنى التمكن في قوله تعالى: ﴿أُوْلَئِكَ عَلَىٰ هُدًى مِّن رَّبِّهِمْ﴾ (البقرة 05) قال: «ومعنى الاستعلاء في قوله (على هدى) مَثَل لتمكُّنهم من الهدى، ولستقرارهم عليه وتمسكهم به، شبهت حالهم بحال من اعتلى الشيء وركبه»[4].

---

1 – الزمخشري محمود، الكشاف، ج 1، ص 112، 113.

2 – ينظر: المصدر نفسه ج 1، ص 257، 258.

3 – المصدر نفسه، ج 3، ص 398.

4 – المصدر السابق، ج 1، ص 85.

ولســـتعارة الحرف "لعل" للإرادة في الآية ﴿لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ﴾ (البقرة 21)، يقول: «(لعل) واقعة في الآية موقع المجاز لا الحقيقة، لأن للّه ﷻ خلق عباده ليتعبّدهم بالتكليف، وركب فيهم العقول والشهوات، وأزاح العلة في أقدارهم وتمكينهم، وهداهم النجدين، ووضع في أيديهم زمام الاختيار، وأراد منهم الخير والتقوى»[1]، فشبهت إرادته بحالة الرجاء فاستعيرت لها الكلمة الموضوعة للترجي.

وكذا لســـتعارة الحرف "في" مكان "على" في الآية ﴿وَلَأُصَلِّبَنَّكُمْ فِي جُذُوعِ النَّخْلِ﴾ (طه 71) يقول: «شبه تمكن المصلوب في الجذع بتمكن الشيء الموعى في وعائه»[2]، فالاستعارة في الحرف "في" كانت تبعية للمعنى المشتق منه وهو التمكّن داخل الوعاء.

وقد تجري الاســـتعارة في مدخول الحرف لا في الحرف ذاته، مثل قوله تعالى: ﴿إِنَّا لَنَرَاكَ فِي سَفَاهَةٍ﴾ (الأعراف 66)، فيقول: «وجعلت الســـفاهة ظرفا على طريق المجاز، أرادوا أنه متمكن فيها غير منفك عنها»[3]، ويرى "أبو موســى" جواز دخول التشبيه على الحرف فتكون "تصريحية تبعية"، أو على مدخول الحرف فتكون "مكنية"[4]، أما "شوقي" فيصنفها كلها في الاستعارة التبعية[5].

- منع الجمع بين دلالة الحقيقة والمجاز:

يرفض "الزمخشـــري" أن تحتمل اللفظة في الموضـــع الواحد دلالة الحقيقة والمجاز معا، وهذا مما انفرد به وخالف أئمةَ البلاغة كلهم في جواز الجمع بين الحقيقة والمجاز[6]، وذلك في وقفته الآية ﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ يَسْجُدُ لَهُ مَن فِي السَّمَاوَاتِ وَمَن فِي الأَرْضِ وَالشَّمْسُ وَالْقَمَرُ وَالنُّجُومُ وَالجِبَالُ والشَّجَرُ والدَّوَآبُّ وَكَثِيرٌ مِّنَ النَّاسِ﴾ (الحج 18)، قال: سُميت مطاوعة الكائنات له في تدبيره وتسخيره سبحانه لها سجودا، تشبيها لمطاوعتها بأفعال المكلف من الطاعة والانقياد، وسجودها هو خضوعها، أما السجود في «كَثِيرٌ مِّنَ النَّاسِ» هو سجود عبادة، ويرفض أن تحتمل كلمة (يسجد) في حق (الناس) المعنى المجازي والحقيقي، مستندا إلى دلالة السياق[7]، ويقول في موضع آخر شبيه: «وإرادة المتكلم بعبارة واحدة حقيقة ومجازا غير صحيحة»[8].

---

1 – المصدر نفسه، ج 1، ص 123.

2 – المصدر نفسه، ج 3، ص 78.

3 – المصدر نفسه، ج 2، ص 110.

4 – ينظر: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 508. و: شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، ص 260.

5 – ينظر: شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، ص 260.

6 – هذه المسألة مما انتقاه "أبو موسى" وكشف عنه. ينظر: البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 548- 549.

7 – الزمخشري محمود، الكشاف، ج 3، ص 149.

8 – المصدر نفسه، ج 3، ص 382.

المطلب الثاني: التحليل البياني لأنواع الاستعارة:

- **أنواع الاستعارة عند "الزمخشري": تتبع "الزمخشري" مسار "الجرجاني" في دراسة الاستعارات البيانية –المفيدة–، حيث قسمها هذا الأخير إلى نمطين شاملين:**

1/ "التحقيقية": سماها المتأخرون "التصريحية"، يكون فيها المستعار اسما مصرحا به مثل "رأيت أسدا، وهي بدورها على نمطين؛ "الأصلية": هي ما يذكر فيها الاسم المستعار بذاته مثل "رأيت الأسد"، و"التبعية": هي ما يذكر فيه الفعل فتكون استعارته تابعة لاسمه لا بذاته، مثل "افترس البطل خصمه"، فشبه السطوة بالافتراس عن طريق فعله "افترس"[1].

2/ "التخييلية": وسماها المتأخرون "المكنية"، تكون باستعمال قرينة تخلف الاسم المستعار وتنوبه مثل "يد الشمال"، فيكون المعنى فيها دقيقا لطيفا مرموزا لا تلقاه في الاسم المستعار بل متخيلا فيما يقترن به لذا يسميها "تخييلية"، فهو ليس إثبات مباشر بل إثبات شيء من قرائن المستعار للمستعار له، وقد بين "الجرجاني" الفرق بين الاستعارتين "التحقيقية" و"التخييلية"؛ بأن الأولى هي أن تجعل الشيء شيئا ليس هو، والثانية بأن تجعل الشيءَ للشيء ليس له فيكون تشبيها مضمرا في النفس متخيلا من غير أن يحس ويتحصّل[2].

ويرى "أبو موسى" أن الذي غير المصطلحات إلى "التصريحية" و"المكنية" ليس "السكاكي" بل "ابن الخطيب الرازي" في (نهاية الإيجاز)، وهو من غير الاستعارة "التصريحية التبعية" إلى "المكنية" فتبعه المتأخرون في هذا الاعتبار، ويرى أن "الرازي" لم يكن موفقا في ابتكار الأسماء وإلغاء "التبعية"، وأشار إلى أن "الرازي" كان من أعلام الفكر لا من أعيان البلاغة[3] وكأنه بهذه الإشارة يلوم الناس على اتخاذ رأيه مذهبا دون مذهب المتقدمين، فما ذهب إليه "الجرجاني" في "التبعية" هو المقبول دلاليا والمستساغ فنيا بل نجده ينسب التصورات العقدية في تصوير أفعال الله وصفاته مثل "يمكر الله"؛ حيث إن هناك فرقا بين اعتبارها مكنية؛ شُبِّه الله فيها بإنسان بقرينة "يمكر"، واعتبارها "تبعية"؛ شبه فيها الإملاء تتلوه العقوبة بالمكر.

- **التفاعل البياني وتفادي الاصطلاحات:**

ورغم أن "الزمخشري" يتناول الاستعارات ويجريها على تقسيمات "الجرجاني" لكنه –وعلى طريقته التحليلية يتعرض لمفهومها وقرائنها بالبيان والتحليل، ويترك كل تلك المصطلحات والتسميات الفرعية ولا يستعمل إلا مصطلحا واحدا هو "الاستعارة".

---

1 – الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص 57- 64.

2 – ينظر: الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص 67.

3 – ينظر: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 217- 218.

فمما أجراه على الاستعارة التصريحية الأصلية دون تسميتها كذلك، ما جاء في الآية: ﴿رَبَّنَا وَلاَ تَحْمِلْ عَلَيْنَآ إِصْـرًا﴾ (البقرة 286)، قال مبينا لستعارة الإصر للعبء: «والإصر؛ العبء الذي يأصر حامله، أي يحبسه مكانه لا يستقل به لثقله، لستعير للتكليف الشاق، من نحو قتل الأنفس، وقطع موضع النجاسة من الجلد والثوب...»[1]. ومن هذه النوع ما جاء في قوله تعالى: ﴿فِي قُلُوبِهِم مَّرَضٌ﴾ (البقرة 10)؛ يحلل دلالة "المرض" مستعارا لأعراض القلوب: «ولستعمال المرض في القلب يجوز أن يكون حقيقة ومجازا؛ فالحقيقة أن يراد الألم... والمجاز أن يستعار لبعض أعراض القلب؛ كسوء الاعتقاد، والغل، والحسد، والميل إلى المعاصي، والعزم عليها، واستشعار الهوى، والجبن، والضعف... كما استعيرت الصحة والسلامة في نقائض ذلك»[2]، وفي الآية: ﴿وَأَشْرَقَتِ الأَرْضُ بِنُورِ رَبِّهَا﴾ (الزمر 69) ذكر استعارة الله ﷻ (النور) للحق والقرآن والبرهان في مواضع من التنزيل[3].

ومما أجراه على الاستعارة التصريحية التبعية بنفس الطريقة التحليلية؛ ما جاء في الآية ﴿وَاللَّهُ أَنبَتَكُم مِّنَ الأَرْضِ نَبَاتًا﴾ (نوح 17)، قال "الزمخشري": «لستعير الإنبات للإنشاء، كما يقال زرعك الله للخير»[4]، فهو لا يرى أن القوم شُبّهوا بالنبات على طريقة التخييلية –المكنية–، بل أعاد الفعل "أنبتكم" إلى مصدره وهو "الإنبات" الذي لستعير معناه في إنشاء الناس، ومن هذا النوع توظيف "الاشتراء" لاستبدال الضلالة بالهدى في الآية ﴿اشْتَرَوُا الضَّلاَلَةَ بِالْهُدَى﴾ (البقرة 16)[5].

- **الاستشهاد الأدبي في بيان الاستعارة:**

لا يقف "الزمخشري" في التحليل البياني عند السند المعجمي والسياقي، بل يلجأ إلى الشواهد الأدبية ليستدل بها على صحة الدلالة المجازية، وإن كان الهدف هو الاستدلال المنهجي فإنه لا يخلو من روح أدبية يضفي على البلاغة متعة يرتاح الذهن بظلالها، من ذلك وقفته في الآية ﴿وَلسْأَلْ مَنَ اَرْسَلْنَا مِن قَبْلِكَ مِن رُّسُلِنَآ﴾ (الزخرف 45) حيث أجراها على الاستعارة التصريحية التبعية بأن سمي "الاعتبار" بالرسل سؤالا، إذ يستحيل أن يكون السؤال على الحقيقة، وإنما لستعير مجازا للنظر في أديان الرسل والفحص في مللهم، ثم لستدل على صحة هذا المجاز بكثرة وقوعه في كلام العرب، كمساءلة الشعراء الديارَ والرسوم والأطلال،

---

1 – الزمخشري محمود، الكشاف، ج 1، ص 359.

2 – المصدر نفسه، ج 1، ص 98.

3 – ينظر: المصدر نفسه، ج 4، ص 148.

4 – ينظر: المصدر نفسه، ج 4، ص 621.

5 – ينظر: المصدر نفسه، ج 1، ص 107.

وكقول من قال: سل الأرض: من شق أنهارك وغرس أشجارك؟ فإنها إن لم تجبك حواراً أجابتك اعتباراً[1]، وفي هذا النص نموذج للسند اللغوي فمجيئه في لغة الشعر مسوّغ لوجوده في لغة القرآن كما قال "الصاوي"[2].

المطلب الثالث: القراءة التفاعلية الزوقية

- **استقبال الاستعارة الرمزية –المكنية–:**

لا نستطيع الحديث عن قراءة "الزمخشري" للاستعارة المكنية المخالفة للتصريحية دون الوقوف على احتفائه بها، إذ أخذت حظا وافرا من اهتمامه ونالت لستحسانه في أكثر مواطنها، فقد وجدها تغص بالرمزية والإشارات التخييلية البديعة على خلاف التصريحية، وقد اعتنى ببيان طريقتها في الترميز في بدايات تفسيره وذلك في الآية: ﴿الذِينَ يَنقُضُونَ عَهْدَ اللَّهِ مِن بَعْدِ مِيثَاقِهِ﴾ (البقرة 27)، قال: «فإن قلت: من أين ساغ استعمال "النقض" في "إبطال العهد"؟ قلت: من حيث تسميتهم "العهد" بـ"الحبل" على سبيل الاستعارة، لما فيه من ثبات الوصلة بين المتعاهدين... وهذا من أسرار البلاغة ولطائفها أن يسكتوا عن ذكر الشيء المستعار، ثم يرمزوا إليه بذكر شيء من روادفه فينبهوا بتلك الرمزة على مكانه، ونحوه قولك: شجاع يفترس أقرانه، وعالم يغترف منه الناس... لم تقل هذا إلا وقد نبهت على الشجاع والعالم بأنهما أسد وبحر»[3]، وإذا اشتققنا من نصه تسمية الاستعارة "المكنية" فلتكن "رمزية".

- **جمع استعارتين في وحدة الصورة:**

تجاذب الدارسون القدماء مناط الاستعارة في صورة (نقض العهد) وما جرى على منوالها؛ بين من يعتبرها لستعارة "مكنية" تضمنت تسمية العهد بالحبل كما فهموا من كلام "الزمخشري"، وبين من يعتبرها "تبعية" لستعير فيها النقض لإبطال العهد كما يرى "السيد الشريف"، ويذهب "أبو موسى" إلى لستحسان قراءة "المكنية" عند "الزمخشري" لما فيها من سعة خيال[4]، لكن المؤكد أن "الزمخشري" في كلامه السابق جمع الاستعارتين معا، فقد كان ينظر إلى الصورة بهذا التكامل والتنلسق فيقرن التبعية بالمكنية إذا تضمن المستعار له معنى يناظره الرادف المتعلق بالمستعار منه لأنهما صورة واحدة لا تتجزأ، وهو منهجه أيضا في قوله تعالى: ﴿وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا﴾ (مريم 04)[5]، فقد شُبه الشيب بالشواظ على طريق "المكنية"، وشبه فُشُوَّه بالاشتعال

---

1 – ينظر: المصدر السابق، ج 4، ص 257- 258.

2 – ينظر: الجويني مصطفى الصاوي، منهج الزمخشري في تفسير القرآن، ص 258.

3 – الزمخشري محمود، الكشاف، ج 1، ص 148- 149.

4 – ينظر: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 504- 506.

5 – ينظر: الزمخشري محمود، الكشاف، ج 3، ص 6.

عن طريق "التصـــريحية التبعية"، وكذلك في الآية ﴿بَلْ نَقْذِفُ بِالْحَقِّ عَلَى الْبَاطِلِ فَيَدْمَغُهُ فَإِذَا هُوَ زَاهِقٌ﴾ (الأنبياء 18)، يقول: «من عادتنا وموجب حكمتنا ولستغنائنا عن القبيح أن نغلب اللعب بالجد، وندحض الباطل بالحق، ولستعار لذلك القذف والدمغ تصويراً لإبطاله وإهداره ومحقه، فجعله كأنه جرم صلب؛ كالصخرة مثلاً، قذف به على جرم رخو أجوف فدمغه»[1]، فقد جمع "التصريحية التبعية" بأن استعارة القذف للاحتجاج والدمغَ للدحض بـ"المكنية" بأن جعل الحق والباطل حجرين؛ صلبٌ ورخوٌ.

لقد تنبّه "بسيوني" لطريقة "الزمخشري" التركيبية، إذ يرى أن الاستعارة المكنية هي التي تسوّغ للاستعارة التبعية، فالذي سوغ لستعارة (النقض) (للإبطال) هو لستعارة (الحبل) (للعهد)، والذي سوغ لستعارة (الاشتعال) (للانتشار) لستعارة (الشواظ) (للشيب).. وهكذا، ويشير إلى تلك العلاقات بين المعاني حينما تتعاون ويشد بعضها أزر بعض، ثم يتراجع ويتسلط على هذه اللفتات الفنية الراقية بفكره التصنيفي ويريد أن يرى الصورة مفتتة وأقسامها متمايزة، فذهب إلى أن الرادف حين تجرى عليه "التبعية" فإنه لا يصلح لأن يكون قرينة للمكنية في آن واحد، وحينما يتخذ قرينة للمكنية لا يصلح لأن يكون محلا للتبعية إلا في سياق آخر، فإما وإما، وانتهى بالقول إن محاولات التبرير لكلام "الزمخشري" في الجمع بينهما لا تقنع[2]، وهذا كلام لا يقبل على إطلاقه وينافي جمالية التنلسق الكلي ومبدأ الوحدة، نعم؛ قد يكون الصواب في بعض السياقات تفريقهما فإما تبعية وإما مكنية، أما إذا كان الجمع بينهما يستسيغه الذوق ويقتضيه الغرض؛ فيكون الجمع حينئذ بين القرينتين أمرا حسنا، بل أحسن، لما فيه من اتساع وتناسق ووحدة الإيحاء والتصوير.

إن النظرة الفنية للصورة جعلت "الزمخشري" –وهو الأديب المتذوق– لا يكترث بحدود المفاهيم وتحديدات المنظرين، فالصورة صورة، خاصة إذا واجه مثل تلك الصورة الرمزية الواسعة الغنية بالمعاني، وهو ما جعله يقابلها بقراءة تفاعلية يلح فيها على تتبع إشارات الاستعارة وتذوق لمحاتها، فلا يغادرها حتى يأتي على نواحيها المضمرة، وبلمحاته المرهفة كانت لا تخفى عليه لستعارة باطنة في ظلال لستعارة ظاهرة، فإذا اتسع في القراءة والتلقي وجمع لستعارتين معا وابتعد عن طريقة التبويبات العلمية؛ "إما.. وإما.."، فإنما يؤكد بذلك أن المنظور التقني يريهما لستعارتين، أما المنظور الفني فيريهما صورة واحدة ذات تنلسق ووحدة عضوية لا اثنتين، فانظر كيف تصوّرت إليه الآية ﴿إِنَّمَا يَأْمُرُكُم بِالسُّوءِ وَالْفَحْشَآءِ﴾ (البقرة 169) إذ لا يكتفي بلستخراج ما فيها من تشبيه تزيين الشيطان بأمر الآمر، فينتزع من باطنها تشبيه المتَّبع بالمأمور المطيع، فيحصل من ذلك لستعارتان، يقول: «فإن قلت: كيف كان الشيطان آمراً مع قوله: ﴿لَيْسَ لَكَ عَلَيْهِمْ سُلْطَانٌ﴾ (الحجر 42)؟

---

1 – المصدر نفسه، ج 3، ص 108.

2 – بسيوني عبد الفتاح فايد، بين المكنية والتبعية والمجاز العقلي، مؤسسة المختار، القاهرة، ط 01، 2010، ص 27.

قلت: شبه تزيينه وبعثه على الشر بأمر الآمر، كما تقول: أمرتني نفسي بكذا. وتحته رَمَز إلى أنكم منه بمنزلة المأمورين لطاعتكم له وقبولكم وساوسه»[1].

- استقبال غموض الاستعارة "التخييلية":

"التخييل" هو قمة مظاهر الغموض والرمزية عند "الزمخشري"، وفي "التخييل" تظهر قدرة المتلقي على لستقبال الصور الغامضة الغارقة في الرمز، فالزمخشري إذا لم يجد في المستعار له معنى منطقيا مناظرا للرادف المتعلق بالمستعار منه جعلها لستعارة "تخييلية" قرينة للمكنية كما في "يد الشمال" و"أفواه المنايا" و"أظفار المنية"[2]، فإذا كان وضوح وجه الشبه والتنلسب المنطقي بين المستعار له وقرينة المكنية مسوّغا لأن يجري عليها الاستعارة التبعية أو المكنية أو معا، فإنه إذا لم يجد فيها تنلسبا وتماثلا منطقيا فهي "مكنية" لكن يسميها "تخييلية". ولشهر تجاذب بين أعلام البلاغة في هذا النمط المستعصي يعرضه "بسيوني" وذلك في طريقة تلقّيهم للصورة الواردة في قول "لبيد" عن "القَرَّة" –الريح–:

وَغَداةِ ريحٍ قد كشفتُ، وَقَرَّةٍ *** إذ أَصبَحَت بِيَدِ الشّمالِ زِمامُها

يقول "بسيوني" إنها عند "الزمخشري" مكنية؛ حيث لستعار الإنسان المصرّف الذي بيده زمام الأمور لـ"ريح الشمال"، ولم يصرح بالمستعار وذكر لازما من لوازمه هو "اليد"، كما استعيرت "المطية"لـ"القرة" بقرينة "الزّمام"، وهي عند "الخطيب" أنه جعل للشمال يدا كيد الإنسان وليس هناك أمر ثابت حسا أو عقلا تجرى اليد عليه فهي "تخييلية" مقترنة بالمكنية، وهي عند "السكاكي" معكوسة؛ فيرى أن الشمال مستعارة للإنسان واليد مستعارة لصورة متوهمة في الريح وهي أنها إنسان[3]، وبعد مناقشة طويلة رأى أن أولاها بالقبول في تشخيص المعنى وتحديد التصوير ما ذهب إليه "الزمخشري" وهي "المكنية"، وهو ما عرف برأي السلف أو الجمهور[4]، والحقيقة أن "الجرجاني" هو أول من جعلها "تخييلية مكنية" وليس "الخطيب"، فقد ذكر "الجرجاني" أن الشاعر جعل للشمال يدا، ونفى أن تكون اليد هي المشبه به، إذ ليس هناك مشار إليه يمكن أن تجرى اليد عليه، وإنما يراد بها إثبات التصرف للشمال كالتصرف لليد، فكان الشبه في معنى يقوم باليد لا بجسم اليد ذلته، وذلك كله لا يتعدى التخيّل والوهم والتقدير في النفس من غير أن يكون هناك شيء يحس وذات تتحصل[5]، ونرجح أن "الزمخشري" كان على مذهب "الجرجاني" إذ لم نقف على نص للزمخشري يعتبرها فيه "مكنية" بقوله مثلا: "شبهت الشمال بالإنسان بقرينة اليد"، بل نجد له نصين في (الكشاف) يجريها على

1 – الزمخشري محمود، الكشاف، ج 1، ص 239.

2 – ينظر: بسيوني عبد الفتاح فايد، بين المكنية والتبعية والمجاز العقلي، ص 25، 26.

3 – المرجع نفسه، ص 18، 19.

4 – ينظر: المرجع نفسه، ص 28- 30.

5 – ينظر: الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص 58.

طريقة "التخييل" دون التصريح بالتسمية فقال: «جعل لبيد للشمال يدا»[1]، وهي عبارة مطابقة لكلام "الجرجاني" كما ترى، وإجراء "التخييل" في هذه الصورة بذاتها هو أقرب إلى عمق الصورة ولطف معناها وطبيعة العلاقة بين عناصرها، فليس ثمة شبه منطقي أو حسي بين الشمال والإنسان بتاتا، لكن نحس بأن هناك معنى لطيفا من معاني "اليد" نجده في تصرّف "الشمال" بالريح.

وهذا الانفتاح على الرمزية والبعد عن فكرة التشبيه الحسّي يحل مشكلة بعض الاستعارات القرآنية المتعلقة بالصفات مثل: اليد، والعين.. وقد اضطرب فيها البعض ووقع بعض في عقيدة التشبيه والتجسيم، لأنهم لم يلتفتوا إلى تعدد العلاقات بين الأشياء في الاستعارة المكنية، و"الزمخشري" في سهولة لستقبال هذه المستويات انفرد عن "الجرجاني" وكان أوسع منه أفقا[2]، فانظر كيف تنسجم النظرة الرمزية والطريقة التحليلية لصورة (يد الشمال) وانظر إلى أثرها على فهم الصورة التأويلية (يد الله) مثلا، فلو أنه تناولها بنظرة حسيّة مادية لقال: "إنه شبه الشمال بإنسان له يد"، وهي طريقة الاستعارة "المكنية" وواضح فسادها من الوجهة الفنية وفراغها من أي فائدة، لكنه استوعب أبعادها الرمزية العميقة وراء الصورة الحسية فاعتبرها استعارة "تخييلية" بأن جعل للشمال يدا، على سبيل التجسيد الفني لتصرف الشمال لا أكثر، وتصويرُ التصرّف والتحكم بفعلِ يد الإنسان، يلائمه القول في (يد الله) بأن فيه تصوير التأييد والمعية الإلهية بمدّ يد العون، وليس تصوير تشبيهي لذات الله أصلا، فأين من هذه النظرة الرمزية الروحية تلك النظرة الحسية التي لا ترى في معاني اليد إلا صورتها الذهنية.

- جمالية الترشيح والإيغال في المجاز:

يعتبر "الزمخشري" الترشيح[3] من أبلغ فنون البلاغة إن لم يكن أرقاها ولا أحسن من كلام يقع فيه الترشيح، وبه يبلغ المجاز القمة لما فيه من طلاقة التصوير، وقد شرحه في أول وقفة معه في الآية ﴿أُوْلَئِكَ الذِينَ لَشْتَرَوُا الضَّلاَلَةَ بِالْهُدَىٰ فَمَا رَبِحَت تِّجَلرَتُهُمْ﴾ (البقرة 16)، يقول: «فإن قلت: هب أن شراء الضلالة بالهدى وقع مجازاً في معنى الاستبدال، فما معنى ذكر الربح والتجارة؟ كأن ثم مبايعة على الحقيقة؟ قلت: هذا من الصنعة البديعة التي تبلغ بالمجاز الذروة العليا، وهو أن تساق كلمة مساق المجاز ثم

---

1 – ينظر: الزمخشري محمود، الكشاف، ج 1، ص 688، ج 2، ص 616.

2 – ينظر: الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص 61. وينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 238، 244.

3 – "التجريد" في الاستعارة: هو زيادة ما يلائم المستعار له كقولهم: "كنت عند البحر أتعلم" فلستعار البحر للعالم وذكر ما يلائم العالم وهو "أتعلم". و"الترشيح" فيها هو زيادة ما يلائم المستعار منه كقولهم: "كنت عند البحر أغترف" فذكر ما يلائم البحر وهو "أغترف". وبينهما "المطلقة" وهي حذف الزيادة كقولهم "كنت عند البحر"، أو جمع الزيادتين كقولهم: "كنت عند البحر أتعلم وأغترف". ينظر: الهاشمي أحمد السيد، جواهر البلاغة، ص 284.

تقفى بأشـــكال لها وأخوات، إذا تلاحقن لم تر كلاماً أحســـن منه ديباجة، وأكثر ماء ورونقاً، وهو المجاز المرشـــح، وذلك نحو قول العرب في البليد: كأن أذني قلبه خطلاً، وإن جعلوه كالحمار ثم رشـــحوا ذلك روما لتحقيق البلادة فادعوا لقلبه أذنين، وادعوا لهما الخطل ليمثلوا البلادة تمثيلاً يلحقها ببلادة الحمار مشاهدة معاينة... فكذلك لما ذكر –سبحانه– الشراء أتبعه ما يشاكله ويواخيه وما يكمل ويتم بانضـــمامه إليه، تمثيلا لخســـارهم وتصـــويرا لحقيقته»[1]، ومنبع الجمالية والرونق في الاستعارة المرشحة آت من طلاقة اللغة وتركيب المجاز وخفة الظل والإيغال في التحلل من قيود المنطق اللغوي ووضعه، فيجعل الصورة أقوى تأثيرا وأبعد مرمى وأعمق تجسيدا للفكرة.

ومن الترشـــيح قوله تعالى: ﴿أَفَمَنْ لسِّـــسَ بُنْيَانُهُ عَلَىٰ تَقْوَىٰ مِنَ اللَّهِ وَرِضْـــوَانٍ خَيْرٌ اَم مَّنْ لسِّـــسَ بُنْيَانَهُ عَلَىٰ شَـــفَا جُرُفٍ هَارٍ فَلنْهَارَ بِهِ فِي نَارِ جَهَنَّم﴾ (التوبة 109)، إذ يبين "الزمخشـــري" ما فيها من لســـتعارة الجرف الهائر مجازاً عن الباطل، ثم ترشـــيح هذا التعبير المجازي بأن أردفه بلفظ الانهيار الذي يلائم الجرف، ليصـــور أن المبطِل كأنه أســـس بنياناً على شـــفا جرف من أودية جهنم، فانهار به ذلك الجرف فهوى في قعرها، والمعنى: "فطاح به الباطل في نار جهنم"، ثم قال معبرا عن جمالية "الترشيح": «ولا ترى أبلغ من هذا الكلام ولا أدل على حقيقة الباطل وكنه أمره»[2]، وقد قال "أبو موسى" إن "الزمخشري" عالج "الترشيح" و"التجريد" في المجاز وبيّن مذاهبه وبسطه بروح أدبية متذوقة بما لم يقع في كتاب قبل (الكشاف)[3].

واعتماد "الترشـــيح" على تركيب الصـــورة جعله يلتبس أحيانا بوجود لســـتعارتين؛ فالزمخشـــري لا يهمه تحديد أحدهما بقدر ما يهمه إخراج الصـــورة، مثل قوله تعالى: ﴿وَاعْتَصِـــمُواْ بِحَبْلِ اللَّهِ جَمِيعًا﴾ (آل عمران 103)، يقول: «يجوز أن يكون الحبل لســـتعارة للعهد، والاعتصـــام لســـتعارة للوثوق بالعهد، أو هو ترشـــيح لاســـتعارة الحبل لما ينلســـبه»[4]، وبما أن الآية تضـــمنت تصـــريحا بالاســـتعارة الأصـــلية في كلمة "حبل" فإن الأحسن هو اعتبارها "ترشيحية" لتظهر الصورة محورية البناء ومتلاحمة الأجزاء. وفي كلام "شوقي" ما يدل أن "الزمخشـــري" يجعل الترشـــيح في الاســـتعارات التي لا ترقى لأن تكون "تمثيلية"، فيقول عنه: «يضـــع اصـــطلاح الترشيح في الاستعارة غير التمثيلية»[5].

---

1 – الزمخشري محمود، الكشاف، ج 1، ص 108.

2 – المصدر نفسه، ج 2، ص 297.

3 – ينظر: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 509.

4 – الزمخشري محمود، الكشاف، ج 1، ص 423.

5 – شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، ص 238.

ويأتي "التجريد" على عكس "الترشـــيح" وإيغاله، ومثاله في الآية ﴿فَأَذَاقَهَا اللَّهُ لِبَاسَ الْجُوعِ وَالْخَوْفِ﴾ (آل النحل 112)، يقول: «... أما الإذاقة فقد جرت عندهم مجرى الحقيقة لشـيوعها في البلايا والشـدائد وما يمس الناس منها، فيقولون: ذاق فلان البؤس والضر، وأذاقه العذاب، شبه ما يدرك من أثر الضرر والألم بما يدرك من طعم المر والبشع. وأما اللباس فقد شبه به لاشتماله على اللابس ما غشي الإنسان والتبس به من بعض الحوادث. وأما إيقاع الإذاقة على لباس الجوع والخوف، فلأنه لما وقع عبارة عما يغشـــى منهما ويلابس، فكأنه قيل: فأذاقهم ما غشـــيهم من الجوع والخوف، ولهم في نحو هذا طريقان لا بد من الإحاطة بهما، فإن الاستنكار لا يقع إلا لمن فقدهما، أحدهما: أن ينظروا فيه إلى المستعار له، كما نظر إليه ههنا... والثاني: أن ينظروا فيه إلى المستعار... ولو نظر إليه فيما نحن فيه لقيل: فكساهم لباس الجوع والخوف»[1]، ورغم أن طبيعة الصـــورة في "الترشـــيح" أقوى وأبدع من "التجريد" الذي يحدّ الخيال ويكشـف الصـورة ويفضّ رمزيتها، إلا أن "الزمخشـري" لم يذكر علّة توظيف "التجريد" في الآية بدل الترشـيح، ولعله بمنهجه التطبيقي يخالف البلاغيين الذين يفضلون بقيلساتهم المنطقية "الترشـيح" على "التجريد" تفضـيلا معياريا مطلقا، فهو لا يستحسن إخضاع البلاغة القرآنية لمعيار بلاغي عام، فتراه يسلك المنهج الوصفي دون النقد الجمالي إذا وقف أمام صورة لم يتضح له سر البلاغة فيها.

إذن؛ نلاحظ أن "الزمخشري" لم يتقيد بالمنظور التشبيهي للاستعارة، فهو لا يحدد علاقاتها في التشبيه بقدر ما كان يربطها بطبيعة الصورة وعلاقات عناصرها بين المنطقية والرمزية؛ فقد يرى فيها تشبيها أو ادعاء أو تنزيلا أو تجسـيما فنيا، لكن المتأخرين أعادوا اختزال الاسـتعارات كلها في علاقات تشـبيهية ولو قسـرا، إضـافة إلى انشـغالهم بالنظرة المنطقية التي فتتت عناصـرها بالحكم عليها منفردة خارج النص، فتركوا –بسـبب التقسـيمات الشـكلية– ركاما من المصـطلحات بعد "الزمخشـري" فوق ما كان قبله من؛ "تصـريحية" و"أصـلية" و"تبعية" و"مكنية"، و"تخييلية" و"تحقيقية"، إذ أضـــافوا؛ "المجملة" و"المفصـــلة" و"المســـتطردة"، و"العنادية" و"الوفاقية"، و"العامية المبتذلة" و"الغريبة الغامضـة"، و"التمثيلية"، ورغم إشـارتهم إلى جوانب حسـنها وجمالها وإعجازيتها لكنهم لم يبرهنوا على ذلك في تطبيقاتهم التقنية.

1 – الزمخشري محمود، الكشاف، ج 2، ص 597.

المبحث الثالث:

مجاز الملابسة (المجاز المرسل)

هذا المجاز يرتبط بالكلمة المفردة لذا يسميه القدماء بالمجاز "اللغوي"، وقد بيّن "الجرجاني" أن القرينة التي يقوم عليها هذا المجاز هي ملابسات غير التشابه، مثل تجاوز "النعمة" إلى "اليد"، وذكر "أبو موسى" أنه لم يعرف أحدا وظّف مصطلح (المجاز المرسل) لهذه الملابسات قبل "السكاكي"، لكن "الجرجاني" هو أول من فرق بينه وبين الاستعارة على أنه يعتبرهما مجاز باللغة، وقد سار على دربه "الزمخشري" في رصد الملابسات المجازية[1]، ونستعرض تطبيقاته مرفوقة بملاحظات.

المطلب الأول: الملابسات الموصوفة في (الكشاف):

- الكلية: هي إطلاق الكلّ وإرادة الجزء، مثل الآية ﴿الْحَجُّ أَشْهُرٌ مَّعْلُومَاتٌ﴾ (البقرة 197)، قال: «وقيل نُزِّل بعض الشهر منزلة كله، كما يقال: رأيتك سنة كذا»[2]، وفي الآية ﴿يَجْعَلُونَ أَصَابِعَهُمْ فِي ءَاذَانِهِم﴾ (البقرة 19) قال هو كقوله: ﴿فَاغْسِلُوا وُجُوهَكُمْ وَأَيْدِيَكُمْ إِلَى الْمَرَافِقِ﴾ (المائدة 06)، وكقوله ﴿فَاقْطَعُواْ أَيْدِيَهُمَا﴾ (المائدة 38)، أراد البعض وهو المرفق الذي إلى الرسغ، وفي ذكر الأصابع من المبالغة ما ليس في ذكر الأنامل[3].

- الجزئية: هي إطلاق الجزء وإرادة الكل، مثل الآية ﴿وَقُرْءَانَ الْفَجْرِ﴾ (الإسراء 78) يقول: صلاة الفجر، سميت قرآنا لأن القراءة ركن منها[4]، وفي الآية ﴿وَيَبْقَى وَجْهُ رَبِّكَ﴾ (الرحمن 27) يقول: «ذاته، والوجه يعبر عنه عن الجملة والذات»[5].

- اعتبار ما كان: هي ذكر الشيء والقصدُ ما كان عليه قبل، مثل الآية: ﴿وَءَاتُوا الْيَتَامَى أَمْوَالَهُمْ﴾ (النساء 02)، إما أن يراد بهم الصغار بأن لا يطمع الوصيّ في أموالهم، وإما أن يراد بهم الكبار لقرب عهدهم بالصغر[6]، ولعله تأكيد على أصل الصفة ومناط الاستحقاق.

---

1 – ينظر: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 532- 536. و: وليد قصاب، التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة، ص 267- 269.

2 – الزمخشري محمود، الكشاف، ج 1، ص 270.

3 – المصدر نفسه، ج 1، ص 117.

4 – المصدر نفسه، ج 2، ص 641.

5 – المصدر نفسه، ج 4، ص 445.

6 – المصدر نفسه، ج 1، ص 495.

○ **اعتبار ما يكون: وهو تسمية الشيء بما يؤول إليه، مثل الآية ﴿إِنِّيٓ أَرَانِيٓ أَعۡصِرُ خَمۡرٗا﴾ (يوسف 36)، قال: «يعني عنبا، تسمية للشيء بما يؤول إليه»[1]، وفيه دلالة على تحقق إمساكه الخمر وفرحته.**

○ **المجاورة: تسمية الشيء بما يجاوره، مثل الآية ﴿قَدۡ خَسِرَ ٱلَّذِينَ كَذَّبُواْ بِلِقَآءِ ٱللَّهِ حَتَّىٰٓ إِذَا جَآءَتۡهُمُ ٱلسَّاعَةُ بَغۡتَةٗ...﴾ (الأنعام 31)، قال: «لما كان الموت وقوعا في أحوال الآخرة ومقدماتها جعل من جنس الساعة وسمي باسمها»[2].**

○ **الآلية: ذكر الشيء بلسم آلته، مثل الآية ﴿وَبَشِّرِ ٱلَّذِينَ ءَامَنُوٓاْ أَنَّ لَهُمۡ قَدَمَ صِدۡقٍ عِندَ رَبِّهِمۡ﴾ (يونس 02)، قال "الزمخشري": «أي سابقة وفضلا ومنزلة رفيعة... لما كان السعي والسبق بالقدم، سميت المسعاة الجميلة والسابقة قدما، كما سميت النعمة يدا لأنها تعطى باليد»[3].**

○ **المحلية: يذكر الشيء بلسم محله، الآية ﴿إِن كَانَ كَبُرَ عَلَيۡكُم مَّقَامِي﴾ (يونس 71)، قال: «مكاني، يعني نفسه، كما تقول: فلان ثقيل الظل، ومنه ﴿وَلِمَنۡ خَافَ مَقَامَ رَبِّهِۦ جَنَّتَانِ﴾ (الرحمن 46)، بمعنى خاف ربه»[4].**

○ **المسبّبية: هي إطلاق المسبَّب وإرادة السبب، ففي الآية ﴿رَبَّنَا لَا تُؤَاخِذۡنَآ إِن نَّسِينَآ أَوۡ أَخۡطَأۡنَا﴾ (البقرة 286)، قال: النسيان والخطأ متجاوز عنهما، والمراد بهما ما هما مسببان عنه من التفريط والغفلة[5]. وفي الآية ﴿إِذَا قُمۡتُمۡ إِلَى ٱلصَّلَوٰةِ فَٱغۡسِلُواْ وُجُوهَكُمۡ﴾ (المائدة 06) قال المراد إذا أردتم القيام، لأن الفعل يوجد بإرادة الفاعل وقدرته، فالفعل مسبَّب من الإرادة والقدرة فأقيم المسبب مقام السبب للملابسة بينهما[6].**

○ **السَّببية: هي إطلاق السبب وإرادة المسبَّب، مثل الآية ﴿ذَٰلِكَ عِيسَى ٱبۡنُ مَرۡيَمَ قَوۡلَ ٱلۡحَقِّ﴾ (مريم 34) قال: «وإنما قيل لعيسى "كلمة الله" و"قول الحق"، لأنه لم يولد إلا بكلمة الله وحدها، وهي قوله "كن" من غير واسطة أب، تسمية للمسبب باسم السبب»[7].**

* * * * *

1 – المصدر السابق، ج 2، ص 442.

2 – المصدر نفسه، ج 2، ص 17.

3 – المصدر نفسه، ج 2، ص 313.

4 – المصدر نفسه، ج 2، ص 341.

5 – المصدر نفسه، ج 1، ص 359.

6 – المصدر نفسه، ج 1، ص 643.

7 – المصدر نفسه، ج 3، ص 18.

إن التأمل في تلك العلاقات الفرعية في المجاز "المرسل" يدرك أنها مجرد أمثلة وحالات للعلاقة الكبرى وهي علاقة "الملابسة"، فالملابسة هي القاعدة الأم في الموضوع، والتي تتسع لكثير من الأحوال والقرائن الوضعية القائمة في عرف البشر، لذا فإن الإضافة التي تذكر للزمخشري وتفرّد بها وهو الأهم من كل تلك التفريعات؛ هو تجاوز البحث النظري والاتجاه نحو التطبيق النصي الوصفي، فقد اختار لستقصاء حالات الملابسات المتضمنة في تفسير (الكشاف)، وجاءت صورها وصفية حيّة غير مقطوعة المنبت، فهو قد رسّخ ما رصده "الجرجاني" من ملابسات ولم يتخذها معيارا ولا أفقا، إنما منهجه الوصفي مكنه من اكتشاف ملابسات مضاعفة وكان له فضل كبير في توسيع باب المجاز "المرسل"، ويذكر "ضيف" أن الملابسات التي كان قد كشفها "الجرجاني" قبل هي؛ السببية والجزئية والمجاورة والمحلية، ثم اكتشف "الزمخشري" غيرها وهي؛ الكلية، واعتبار ما كان، اعتبار ما يؤول، والمسببية، حتى كاد أن لا يترك علاقة في المجاز المرسل[1]، وينبّه "أبو موسى" إلى أن بعضا مما اعتبره "شوقي ضيف" من إضافات "الزمخشري" قد سبقه "الغزالي" فيها بالتفصيل، كتسمية الشيء بما يؤول إليه، أو باسم أصله[2].

وهذه الممارسة النصية تؤكد أن "الزمخشري" لم يكن يقصد الإحاطة بكل ملابسات المجاز، حتى إنه لم يضع لكل واحدة منها تسمية خاصة، بل كان شأنه هو تثوير دلالاتها ومعانيها مدركا أنها نماذج غير معيارية، ولو قدر له أن يدرس نصوصا أدبية أخرى لكشف عن حالات أخرى غير نهائية، وقد صرّح بهذه الرؤية المفتوحة لملابسات المجاز في تعليقه على الآية: ﴿يَجْعَلُونَ أَصَابِعَهُمْ فِي ءَاذَانِهِم مِّنَ الصَّوَاعِقِ﴾ (البقرة 19) قال: «هذا من الاتساعات في اللغة التي لا يكاد الحاصر يحصرها»[3]، هذا هو الأفق الذي انتهى إليه "الزمخشري" في دراسة ملابسات المجاز المرسل، وهو أفق من غير أفق، إذ لا يمكن القول إن "الزمخشري" حصر علاقات المجاز المرسل فيما ذكر[4]، لكن مبحث المجاز انغلق بعده حين لم يفهم منه ذلك، فقد تجمدت تلك العلاقات المكتشفة داخل الأمثلة المتوارثة، فأصبحت أنماطا تؤول إليها كل التشكيلات الأخرى غير المطروقة، وإنك لا تستطيع أن تحمل المجاز إلا على تلك العلاقات، ولا تمثل لتلك العلاقات إلا بتلك الأمثلة، وحدث إغفال للفهم اللغوي الصحيح، فالخبرة اللغوية والمعرفة المسبقة الحاصلة بين المتكلم

1 – ينظر: شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، ص 263، 264.

2 – ينظر: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 537، 538.

3 – الزمخشري محمود، الكشاف، ج 1، ص 117.

4 – ينظر: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 537.

والسامع تتيح لهما تشكيل اللغة بطريقة فعالة إيجابية وتوقعات مفتوحة وطرق هي بنت بيئتها وتجربة مجتمعها اللغوي[1].

إن المنهج التفاعلي هو الذي جعل "الزمخشري" غير معتنٍ كثيرا بوضع التسميات والمصطلحات التي قد تقزم الصورة وتضيق عليها، إلا أنه كان يشرحها على نحو يدل على قصده لها، وكثيرا ما يكتفي بذكر الملابسة دون الدخول في مضايق التسميات، كما دلت عبارته على وجود ملابسة "المحلية" في الآية ﴿وَاسْأَلِ الْقَرْيَةَ الَّتِي كُنَّا فِيهَا﴾ (يوسف 82) فقال: «أي: أرسل إلى أهلها فلسألهم»[2]، وفي الآية ﴿وَلاَ تَجْعَلُواْ اللَّهَ عُرْضَةً لِّأَيْمَانِكُمْ﴾ (البقرة 224) يستخرج المجاز من "الأيمان": «أي حاجزا لما حلفتم عليه، وسمي المحلوف عليه يمينا لتلبّسه باليمين»[3] وهي ملابسة لم يصنفها المشتغلون بالتصنيف، ومثلها ما في قوله تعالى: ﴿مَا يَأْكُلُونَ فِي بُطُونِهِمْ إِلاَّ النَّارَ﴾ (البقرة 174) قال: «لأنه إذا أكل ما يتلبس بالنار لكونها عقوبة عليه، فكأنه أكل النار»[4]، فالعلاقة هي الجزاء والثواب للناتج، وقريب من هذا قوله في الآية ﴿إِنَّمَا يَأْكُلُونَ فِي بُطُونِهِمْ نَارًا﴾ (النساء 10): «معنى يأكلون النار، ما يجر إلى النار، فكأنه نار في الحقيقة»[5]، فهو يشير إلى أن الملابسة قامت على اعتبار ما ينجرّ وينتج منه، لا باعتبار ما يؤول إليه كما ذكر "أبو موسى"، إذ لا يفهم من الآية أن ما يأكلون يؤول فيصبح نارا، كما لا يفهم أنه علاقة سببية لازمة، بل هي جزاء، ليثبت مرة أخرى أن بلاغة "الزمخشري" بلاغة وصفية تذوقية مفتوحة.

ولأن المنهج الوصفي لا يعنى بالتبويبات فقد جعل حالة من واحدة من ظواهر التجوز اللفظي التي كشفها "الزمخشري" تستعصي على من يريد التبويب، وهي أن يُنقل اللفظ من وضعه إلى نقيضه، ففي تفسيره للآية ﴿فَبَشِّرْهُم بِعَذَابٍ اَلِيمٍ﴾ (آل عمران 21) قال: «وأما (فبشرهم بعذاب أليم) (آل عمران) فمن العكس في الكلام الذي يقصد به الاستهزاء الزائد في غيظ المستهزأ به وتألمه واغتمامه، كما يقول الرجل لعدوه: أبشر بقتل ذريتك ونهب مالك»[6]، وفي قوله ﷻ: ﴿بَشِّرِ الْمُنَافِقِينَ بِأَنَّ لَهُمْ عَذَابًا اَلِيمًا﴾ (النساء 138) يقول: «وضع (بشِّر) مكان (أخبر) تهكماً بهم»[7]، فهو لا يزيد من أن يصفها بالعكس في

1 – ينظر: رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، ص 219- 220.

2 – الزمخشري محمود، الكشاف، ج 2، ص 467.

3 – المصدر نفسه، ج 1، ص 295.

4 – المصدر نفسه، ج 1، ص 241.

5 – المصدر نفسه، ج 1، ص 241.

6 – المصدر نفسه، ج 1، ص 134.

7 – المصدر نفسه، ج 1، ص 611.

الكلام، ويستوحي منها بلاغة التهكم وإيحاءاتها النفسية المثيرة للغم والغيظ. إلا أن المناقشات لم تتوقف حول ما يقصده منها؛ الاستعارة أو ملابسة من المجاز المرسل، وقد ناقش "أبو موسى" هذه الحالة من المجاز وخالف "شوقي ضيف" الذي ذكر أنها من الاستعارة "العنادية" وأنها من إضافات "الزمخشري"[1]، واعتبر ما ذهب إليه "السكاكي" من أنها لستعارة عنادية (تهكمية) كلاما متكلفا إذ ليس فيها مذاق الاستعارة، ولستحسن مسلك "الزمخشري" في بيان أصل هذه الطريقة من العكس في الكلام وأثره وشيوعه في كلام العرب، وهذا التحليل خيرٌ من تكلف لستعارة تقوم على التضاد بدل التلسب والتماثل، وليس في كلام "الزمخشري" في كل ما تتبَّعَه –وهو كثير– ما يفيد أو يلمح أن هذا العكس من باب الاستعارة، بل كان يكتفي بأن يجعله من عكس الكلام[2]، ونستنتج من طريقة تحليل "الزمخشري" أنه صرح بالمجاز ووضع كلمة بدل غيرها، والتزم بوصف القرينة اللغوية وهي "العكس في الكلام"، مما يبعدها عن مجال الاستعارة وقرينة المشابهة، وكنا نستطيع لو ألححنا على التبويب أن نضمّها في المجاز المرسل والعلاقة فيه هي الضدية، لكن "الزمخشري" لم يعتبرها مجرد توسع في الوضع كما يفعل بغيرها، بل لستشعر فيها ظلالا نفسية قوية تبرز الصورة النفسية لهذا المصير الخطير للعدوّ، فهي في نفس المؤمن بشارة، وإشراك العدو في هذا الشعور تهكم بالغ به، لأنه يراه نذيرا.

- مجازات لغوية مرسلة لا فنية:

يلاحَظ أن تناول "الزمخشري" لملابسات المجاز كان مرتكزا على العنصر اللغوي ودلالته على طريقة التعبير عن المعنى المراد، وكأنها صُور من التصرف اللغوي الخالي من طاقة الإيحاء والتأثير مثل ما في الصور الأخرى، فانظر مثلا إلى تفسيره للآية ﴿إِذَا نَكَحْتُمُ الْمُومِنَاتِ ثُمَّ طَلَّقْتُمُوهُنَّ مِن قَبْلِ أَن تَمَسُّوهُنَّ﴾ (الأحزاب 49) يقول: «النكاح: الوطء، وتسمية العقد نكاحاً لملابسته له من حيث أنه طريق إليه، ونظيره تسميتهم الخمر إثما لأنها سبب في اقتراف الإثم»[3]، ولا نلاحظ في هذا ولا غيره لفتات جمالية وإثارة وجدانية لنفسية "الزمخشري"، وإذا نظرنا إلى طريقته التقنية في تأويل الكلمات والتبيان الحرفي للدلالة، وإلى قوله: «وهم ينزلون كل واحد من السبب والمسبب منزلة الآخر لالتباسهما واتصالهما»[4] فإننا نرجح أنه يعتبر هذا المجاز وجها من التوسع اللغوي، فهو لا يتحدث عن مستويات فنية جمالية، رغم أننا نشعر في

1 – ينظر: شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، ص 261.

2 – ينظر: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 515، 516.

3 – الزمخشري محمود، الكشاف، ج3، ص 557.

4 – المصدر نفسه، ج 1، ص 353.

استعمال (كلمة الله) للنبي (عيسى عليه السلام) بمعاني التشريف والتنويه بأصل المسيح، وفي استبدال كلمة (أردتم) بكلمة (قمتم) قوة في الدلالة على تحقق قرب أدائه وقيام العزم عليه.

وكأن (القدماء) لما سموا هذا التجوز (مرسلا) قد شعروا بما فيه من عفوية وتوسع لا يقصد به التفنن والجمال، فهو أقرب إلى التطور الوضعي لدلالة اللغة من التصوير الفني، وهذا التفريق بين الوضعي والفني بحث متطور في النقد الحديث، فقد نبهوا إلى إمكانية تناول علاقات المجاز اللغوي بدلالته الحرفية لا الفنية، فتدرس كأداء لغوي طبيعي ولستعمال نمطي توسعي في العرف اللغوي، لأن الإسراف في العلاقات المجازية راجع إلى فرضية عند البلاغيين يُتحفظ منها؛ وهي أن الأداء اللغوي ذا نمط ثابت، وأي خروج عنه يستلزم وجود علاقة يجب البحث عنها وإيجادها ليكون مسوغا مقبولا، لكن المتكلم والسامع يفهمون المقصود بدون لستحضار تلك العلاقة النظرية[1]، ولا نستبعد أن "الزمخشري" كان متأثرا برؤية "الجرجاني" إلى وجود تفاوت جمالي بين مجاز الاستعارة ومجاز الملابسة، حيث يرى أن المناسبة والإيحاء تكون أقوى في الاستعارة لأنها تقوم على التشبيه والمبالغة، ولذلك وصفوها بالبديع، وتكون أضعف في المجاز المرسل إذ ليس فيه مبالغة لذاك لم ينعتوه بالبديع[2]، و"البديع" عند هؤلاء البلاغيين المتقدمين هو الجمالية والابتكار كما ذكرنا.

* * * * *

1 – ينظر: رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، ص 217، 219.

2 – ينظر: الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص 352- 359.

المبحث الرابع:

المجاز الإسنادي (العقلي)

لشـــتغل العلماء بهذا المجاز منذ بدء الدرلســـات اللغوية والبلاغية، فقد توقف عنده "ســـيبويه"، وأبرزه "الفراء"، وألفت إليه "ابن قتيبة"، لكنها وقفات ضيقة محدودة لفظية لا تفرق بينه وبين المجاز اللغوي[1]، حتى أنجز "عبد القاهر" عليه تحقيقاته ووضـــع أصـــوله وحدوده وبين أنه مجاز يرتبط بالجملة وإســـنادها لا باللغة ولفظها، وحدُّه هو «كل جملة أَخرجت الحكم المفاد بها عن موضـعه في العقل لضـرب من التأوّل»[2]، وقد سماه المجاز "العقلي" أو "الحُكمي" لأن مناط العدول فيه يُتناول بالعقل ويرتبط بالحُكم، أما "الزمخشـــري" فيتناوله من حيث الإسـناد فغلب عنده مصـطلح "الإسـنادي"، والإسـنادي أدق، لأن الحكم العقلي لا تخلو منه الاستعارات.

المطلب الأول: التحليل اللغوي للإسناد المجازي

- التحليل اللغوي والوصف النصي:

من عادة "الزمخشـري" أن يسـتطرد في المسـائل في أول وقفة معها في تفسـيره، لذا نجد له نصـا يبيّن فيه مفهوم المجاز الإسـنادي وكثيرا من حالاته وهو من أحسـن ما يُرجع إليه، وقد وضـعه في سـياق تفسـيره للآية ﴿خَتَمَ اللَّهُ عَلَىٰ قُلُوبِهِمْ﴾ (البقرة 07)، فبدأ كلامه بطرح الداعي العقلي والعلة العقدية النصـــية لاعتباره مجازا قائلا: «فإن قلت: فلم أســـند الختم إلى اللّه تعالى وإســـناده إليه يدل على المنع من قبول الحق والتوصـــل إليه بطرقه، وهو قبيح، والله يتعالى عن فعل القبيح علواً كبيراً.. وقد نص على تنزيه ذاته بقوله: ﴿وَمَآ أَنَا بِظَلَّامٍ لِّلْعَبِيدِ﴾ (ق 29) ﴿وَمَا ظَلَمْنَاهُمْ وَلَكِن كَانُوا هُمُ الظَّالِمِينَ﴾ (الزخرف 76) ﴿إِنَّ اللَّهَ لاَ يَأْمُرُ بِالْفَحْشَـــآءِ﴾ (الأعراف 28) ونظائر ذلك مما نطق به التنزيل؟ ألا ترى إلى قولهم: فلان مجبول على كذا ومفطور عليه؟ يريدون أنه بليغ في الثبات عليه... وكيف يتخيل ما خيل إليك وقد وردت الآية ناعية على الكفار شـــناعة صـــفتهم وســـماجة حالهم؟ ونيط بذلك الوعيد بعذاب عظيم؟...»، ثم يفصـح عما في الآية من مجازين؛ المجاز الأول هو في صـورة "الختم" التي جسـدت "قسـوة القلوب": «قلت: القصد إلى صفة القلوب بأنها كالمختوم عليها» وهي استعارة، أما المجاز الثاني فهو في إســناد فعل (الختم) إلى الله ﷻ: «وأما إســناد الختم إلى الله ﷻ فلينبه على أن هذه الصــفة في فرط

---

1 – ينظر: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 166، 167.

2 – الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص 344 وما قبلها.

تمكنها وثبات قدمها كالشيء الخلقي غير العرضي... ويجوز أن يستعار الإسناد في نفسه من غير اللّه للّه، فيكون الختم مسنداً إلى اسم اللّه على سبيل المجاز، وهو لغيره حقيقة».

ويشرع مبلشرة في عرض القاعدة العامة للمجاز الإسنادي بهذا البيان: «تفسير هذا: أن للفعل ملابسات شتى يلابس الفاعل والمفعول به والمصدر والزمان والمكان والمسبب له، فإسناده إلى الفاعل حقيقة وقد يسند إلى هذه الأشياء على طريق المجاز المسمى "لستعارة" وذلك لمضاهاتها للفاعل في ملابسة الفعل، كما يضاهي الرجل الأسد في جراءته فيستعار له اسمه، فيقال في المفعول به "عيشة راضية" و"ماء دافق"، وفي عكسه "سيل مفعم"، وفي المصدر "شِعرٌ شاعرٌ" و"ذَيلٌ ذائل"، وفي الزمان "نهاره صائم" و"ليله قائم"، وفي المكان "طريق سائر" و"نهر جار"، وأهل (مكة) يقولون "صلى المقامُ"، وفي المسبِّب "بنى الأمير المدينة" و"ناقة صَبُوثٌ وحلوب"، وقال: إِذَا رَدّ عَافي القدرِ من يستعيرها. فالشيطان هو الخاتم في الحقيقة، أو الكافر، إلا أن اللّه –سبحانه– لما كان هو الذي أقدره ومكنه أسند إليه الختم، كما يسند الفعل إلى المسبّب»[1].

وهذا نص مهم، وتكمن أهميته في تفصيل المجاز الإسنادي وبيان العلاقات الواردة بين الفاعل المجازي والفاعل الحقيقي وإيراد أمثلتها المتداولة، وقد أصبح هذا النص مرجعا في تعاريف الباب لدقته وضبطه في تلسيس المفهوم، فكان البلاغيون المتأخرون ينقلونه ويستقون منه ولا يزالون يقفون عنده ولا يتعدّونه، وقد بنى "الخطيب" مذهبه عليه وكان يدير درسه المجازي حوله[2].

وللزمخشري نصوص أخرى تتضمن تعريفات موضعيّة غير مطلقة للمجاز الإسنادي، تفهم على أنها قراءة وصفية نسقية دالة على الحالة الموصوفة لا على المفهوم العام، من ذلك تعريفه للمجاز الوارد في الآية ﴿فَمَا رَبِحَت تِّجَٰرَتُهُمْ﴾ (البقرة 16) إذ لسند فيه الربح للتجارة بدل أصحابها فقال: «هو من الإسناد المجازي، وهو أن يسند الفعل إلى شيء يتلبس بالذي هو في الحقيقة له، كما تلبست التجارة بالمشترين»[3]، وقد لشار "أبو موسى" إلى الخلل الذي وقع فيه "الخطيب" حين اعتمد هذا التعريف وتداوله المتأخرون، رغم أنه تعريف مرتبط بموضعه غير جامع لكل صور المجاز كما يتصوّرها "الزمخشري" نفسه، ثم نبّه إلى الخطأ الذي يقع فيه الباحثون عموما بأن يتوهموا أن كلام "الزمخشري" في موطن واحد يقدم فيه رؤيته للمسألة البلاغية فيتخذونها معيارا ومصطلحا، وهو ليس كذلك مهما لسهب في هذا الموضع[4]،

1 – الزمخشري محمود، الكشاف، ج 1، ص 89- 91.

2 – ينظر: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 537.

3 – الزمخشري محمود، الكشاف، ج 1، ص 107، 108.

4 – ينظر: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 546.

ـفـــ"الزمخشري" لم يتكفل بوضع الضوابط الكلية للمجاز الإسنادي، إنما كان ينحو في ذلك منحى الوصف والتطبيق والتمثيل لا منحى التقعيد الكلي والقياس، وتتضـــح هذه الرؤية من كلامه الذي ســـاقه بعد هذا التعريف مباشرة يؤكد فيه أن حالات المجاز الإسنادي مفتوحة مثل الاستعارات، والمهم أن تتوفر القرينة وتدل الحال على وجه المجاز من غير تعقيد وإغلاق، فيقول: «فإن قلت: هل يصـــح: ربح عبدُك وخسِـــرت جاريتُك، على الإسناد المجازي؟ قلت: نعم إذا دلت الحال، وكذلك الشرط في صحة: رأيت أسدا، وأنت تريد المقدام؛ إن لم تقم حال دالة لم يصـح»[1]، والمبدأ نفسـه يؤكده ويشـترطه في وقفته مع الآية: ﴿زَيَّنَّـا لَهُمُ أَعْمَالَهُمْ﴾ (النمل 04) فإسناد فعل التزيين إلى الله ﷻ هو «إمهالُه الشيطانَ وتخليتُه حتى يزينَ لهم، ملابسـةٌ ظاهرةٌ للتزيين فلسـند إليه، لأن المجاز الحكمي يصـححه بعض الملابسـات»[2]، فقوله «بعض الملابسـات» إشـارة إلى أن أصـل الصـحة في الإسـناد المجازي هو صـحة الملابسـة، مهما كان وجهها ونوعها دون معيار.

- حالات الإسناد الموصوفة في (الكشاف):

إن التعريف والملابسات التي جاءت في النص الأول رغم إسهابه فإنها لا تشتمل على جميع ما جاء في تطبيقاته النصـية في (الكشـاف) التي رمى فيها النظر في ملابسـات أخرى ربما لم تكن في حسـبانه[3]، فمن حالات إسناد الفعل التي ذكرها هناك:

- إسـناد الفعل إلى السّـبب: يقول في الآية ﴿كَمَثَلِ حَبَّةٍ اَنبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلَ﴾ (البقرة 261): المنبِت هو الله، ولما كانت الحبة سببا أسند إليها الإنبات[4].
- إســـناد الفعل إلى الظرف: يقول في الآية ﴿بَلْ مَكْرُ اللَّيْلِ وَالنَّهَارِ﴾ (سـبأ 33): أي مكركم في الليل والنهار[5]، وفي الآية ﴿فِي يَوْمٍ عَاصِفٍ﴾ (إبراهيم 18): جعل العصف لليوم، وهو لما فيه من ريح[6].
- إسناد الفعل إلى المكان: في الآية ﴿تجري من تحتها الأنهار﴾ قال إسناد الجري إلى الأنهار مجازي[7].

---

1 – الزمخشري محمود، الكشاف، ج 1، ص 107، 108.

2 – ينظر: المصدر نفسه، ج 3، ص 353.

3 – ينظر: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 540- 543.

4 – ينظر: الزمخشري محمود، الكشاف، ج 1، ص 338.

5 – ينظر: المصدر نفسه، ج 3، ص 594.

6 – ينظر: المصدر نفسه، ج 2، ص 514.

7 – ينظر: المصدر نفسه، ج 1، ص 136.

- **إسناد الفعل إلى المصدر: يقول في الآية ﴿بَقَرَةٌ صَفْرَآءُ فَاقِعٌ لَّوْنُهَا﴾ (البقرة 69): لم يقل "صفراء فاقعة" وقال "فاقع لونها"، لفائدة التوكيد، فكأنه قيل: صفرتها شديدة الصفرة[1].**

ومن ملابسات الإسناد التي لم يذكرها في ذلك النص:

- **إسناد الفعل إلى الجنس: في الآية ﴿وَيَقُولُ الإِنسَانُ أ.ذَا مَا مِتُّ لَسَوْفَ أُخْرَجُ حَيًّا﴾ (مريم 66) يقول لما صدرت هذه المقولة ممن هو من جنس الإنسان، وهم الكفرة، صح إسناده إليهم جميعا[2].**
- **إسناد الفعل إلى المجموع: يقول في الآية ﴿فَعَقَرُوا النَّاقَةَ﴾ (الأعراف 77): لأسند العقر إلى جميعهم لأنه كان برضاهم، وإن لم يباشره إلا بعضهم، ومثلها كثير[3].**
- **إسناد الفعل إلى الجارحة والآلة: في الآية ﴿فَإِنَّهُ ءَاثِمٌ قَلْبُهُ﴾ (البقرة 283) يقول: الإثم لجملة الشخص، وأسند إلى القلب لأن إثم الكتمان كان مقترفا بالقلب، وإسناد الفعل إلى الجارحة التي يعمل بها أبلغ[4].**
- **الإسناد إلى المختص بالفاعل: مثل الآية ﴿إِلاَّ امْرَأَتَهُ قَدَّرْنَآ إِنَّهَا لَمِنَ الْغَابِرِينَ﴾ (الحجر 60) قال: لأسند الفعل للملائكة وهو لله وحده، لما لهم من القرب والاختصاص بالله[5].**

ويستخرج "الزمخشري" ملابسات أخرى غير الإسناد إلى الفاعل، من ذلك:

- **وقوع الفعل على غير مفعوله الحقيقي: مثل ﴿وَءَاتُوهُنَّ أُجُورَهُنَّ﴾ (النساء 25)، قال الواجب أداء المهور لمواليهن لا إليهن، وإنما هن وما في أيديهن مال الموالي[6].**
- **التجوز في النسبة والإضافة: مثل ﴿يَا صَاحِبَيِ السِّجْنِ﴾ (يوسف 39) يقول: يريد يا صاحبيَّ في السجن، أضافهما إلى السجن لأنه مصحوب فيه[7].**
- **وصف الشيء بصفة مُحْدثه: مثل الآية ﴿تِلْكَ ءَايَاتُ الْكِتَابِ الْحَكِيمِ﴾ (يونس 01)، قال: أي ذو الحكمة لاشتماله عليها، أو وصف بصفة محدثه وهو الله سبحانه[8].**
- **إسناد صفة الفاعل إلى الفعل: مثل الآية ﴿فِي ضَلاَلٍ بَعِيدٍ﴾ (إبراهيم 03)، قال: هو من الإسناد المجازي، فالبعد في الحقيقة للضال، فوُصف به فعله[9].**

---

1 – ينظر: المصدر السابق، ج 1، ص 178.

2 – ينظر: المصدر نفسه، ج 3، ص 32.

3 – ينظر: المصدر نفسه، ج 2، ص 116.

4 – ينظر: المصدر نفسه، ج 1، ص 357.

5 – ينظر: المصدر نفسه، ج 2، ص 545.

6 – ينظر: المصدر نفسه، ج 1، ص 532.

7 – ينظر: المصدر نفسه، ج 2، ص 444.

8 – ينظر: المصدر نفسه، ج 2، ص 312.

9 – ينظر: المصدر نفسه، ج 2، ص 506.

– التجوز في الإسناد بين المبتدأ والخبر: ﴿وَلَكِنِ الْبِرُّ مَنِ اتَّقَى﴾ (البقرة 189)، أي: البر برّ من اتقى[1]، ولعل "الزمخشري" يعتبره من الحذف اللغوي، فتمحّل له المتأخرون المتكلفون المجاز.

إن منهج التوسع في تشقيق المجاز العقلي من "الزمخشري" وغيره لم يُرض أصحاب النظرة الفنية من المعاصرين، وقد رأوا فيه إسرافا وانحرافا عن روح البلاغة، ويطرح "عيد" تعليلا تاريخيا قيّما لأسبابه حيث إنه نتيجة للتأثر بالقواعد الأصولية والتفسيرية منذ "الغزالي" ومعالجتها بعقلية فقهية وعقدية فحسب، وكان تفريعها محاولة لتقنين التشريع وتفسير قوانينها حسب المقاصد، ويدعو البلاغيين إلى ترك الأخذ بتلك الحدود وتطبيقها على الأداء اللغوي الفني، وقد تتبع المؤلف تلك العلاقات واحدة تلو الأخرى، مبينا ما في عباراتهم من مغالطات فادحة[2]، وكأنه لا يخطّئ منهج الأصوليين وإنما يوجب التفريق بين لستنباط الأحكام الشرعية ولستشعار الأداء الفني. ونرى أن فتح القراءة الفنية بعد القراءة اللغوية أحسن، فهل قرأ "الزمخشري" بعض الأبعاد الفنية الجمالية للمجاز الإسنادي –العقلي–؟

- القراءة الاستعارية للمجاز الإسنادي:

إن أبرز ما لاحظناه هو بعض الاختلاف بين "الزمخشري" و"الجرجاني" في مدخلهما إلى هذا المجاز؛ فالأول يعتمد أكثر على المدخل اللغوي وينظر إلى طريقة الإسناد بين الألفاظ وأثره على الدلالة النصية، أما الثاني فيعتمد على المدخل العقلي وينظر إلى طريقة إسناد الحكم وأثره على الدلالة العرفية، وهذا ما جعله في كتاب (الأسرار) ينفي الجمالية عنه، ولأن محلّ هذا المجاز هو الحكم العقلي لا اللفظ المفرد فإن العربي فيه كالعجمي، وليس للغة فيه حظّ وهي لا تحلى به ولا تمرّ[3]، ولكنه –ولسبب لم ندركه– فإنه في كتاب (الدلائل) يقف موقفا مختلفا تماما، إذ أضفى عليه أوصاف الجمال من؛ الفخامة والعلو والرونق والطلاوة وعلى مُنشئه من النباهة والإبداع والتأنق.. ما أضفى!![4].

أما "الزمخشري" فلم يصرح بكلام واضح في ذلك، بل نجده يميل مع الحالة حيث تميل به وبذوقه، ومما تجدر الإشارة إليه –وهو ما سيتعب قرائح أهل "التبويب"– أنه كان يتسامح في جعل صورة "الإسناد المجازي" "استعارة" خاصة حين يشتغل بالدلالة الإيحائية بدل الأحكام اللغوية اللفظية، وله فيه طريقتان:

منها أن يستخرج من التعبير صورة واحدة ويحمّلها دلالة الاستعارة أو دلالة الإسناد المجازي، مثل فعله بالآية ﴿زَيَّنَّا لَهُمْ أَعْمَالَهُمْ﴾ (النمل 04) فقال إن إسناده إلى الله مجاز على طريقين؛ أحدهما هو "الاستعارة" إذ

---

1 – ينظر: الزمخشري محمود، الكشاف، ج 1، ص 261.

2 – ينظر: رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، ص 215، 220- 222، 225.

3 – ينظر: الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص 335.

4 – ينظر: الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص 294- 295.

جعل إمهالهم وإمتاعه بطول العمر كالتزيين، وثانيهما هو المجاز "الحكمي" –الإسنادي– إذ أمهل الشيطان وخلاه حتى زين لهم فكان الإسناد للممهِل أو المسبِّب[1]، ومن هذا التوسع ما رأيناه في الآية ﴿خَتَمَ اللَّهُ عَلَىٰ قُلُوبِهِمْ﴾ (البقرة 07)، إذ حملها على "الاستعارة" بأن أسند الختم لله على سبيل التصوير لفرط تمكن الصفة في القلوب كمن جبل عليها، أو على المجاز "الإسنادي" فهو إلى الله مجاز وإلى الكافر أو الشيطان حقيقة، وأضاف لها وجها آخر هو "التمثيل"، وسيأتي في بابه.

والطريقة الثانية أن يستخرج من التعبير صورتين؛ لستعارة وإسنادي مجازي، كقوله في الآية: ﴿وَلَا تُطِيعُوا أَمْرَ الْمُسْرِفِينَ﴾ (الشعراء 151) فهي "لستعارة" كأن "الأمر" شخص يَأمر، أو "مجاز إسنادي" أسند الفعل لغير فاعله الحقيقي وهم "المسرفون"[2]، وتبرز هذه الطريقة بصورة أوضح مع قوله تعالى: ﴿يَوْمًا عَبُوسًا قَمْطَرِيرًا﴾ (الإنسان 10)، قال: «ووصف اليوم بالعبوس، مجاز على طريقين؛ أن يوصف بصفة أهله من الأشقياء، كقولهم: نهارك صائم ... وأن يشبه في شدته وضرره بالأسد في العبوس..»[3]، فالأول هو مجاز إسنادي، والثاني هو لستعارة، وقد يُعتقد أن هذه لفتات عابرة لا تؤكد اطراد النظرة ولا توضح موقفه العام من هذا الاتساع، لكن حين يقول ضمن حديثه في النص الأسبق عن إسناد الفعل إلى المفعول والظرف..: «فإسناده إلى الفاعل حقيقة وقد يسند إلى هذه الأشياء على طريق المجاز المسمى استعارة وذلك لمضاهاتها للفاعل في ملابسة الفعل، كما يضاهي الرجل الأسد في جراءته فيستعار له لسمه»[4] فهذا القول يؤكد أن للصورة وجهين؛ وجه لغوي عقلي هو طريقة "الإسناد"، ووجه لغوي فني هو الاستعارة المتضمنة لإيحاءات التمثيل والتصوير، وهذه اللفتات التحليلية تدل على قدرة "الزمخشري" في الغوص في دقائق الدلالات المجازية وملابساتها اللطيفة، وعلى منهجيته الذوقية في لستقبال الصورة وتوسيع حمولتها الإيحائية دون تحرُّج، فنستطيع القول إن المجاز الإسنادي عند "الزمخشري" قد يحمل وجها من الاستعارة وحالة من التصوير، وهذه الليونة الفكرية في لستقبال المجاز العقلي واعتباره لستعارة لم يتحقق بهذه الطريقة عند "الجرجاني" الذي كشف "عيد" عن اضطرابه في بعض صوره؛ مثل الاستعارة في قول الشاعر عن (الغيث): «فصاغ ما صاغ من تبر ومن ورق..» حيث جعلها مجازا لغويا بمعنى الاستعارة في كتاب

1 – ينظر: الزمخشري محمود، الكشاف، ج 3، ص 353.

2 – ينظر: المصدر نفسه، ج 3، ص 333.

3 – ينظر: المصدر نفسه، ج 4، ص 669.

4 – المصدر نفسه، ج 1، ص 89- 91.

(الأسرار)، واعتبرها مجازا عقليا في كتاب (الدلائل)، وفسر "عيد" ذلك أنه نتيجة تعريفات واهية وتبويبات منطقية تؤدي إلى طريق عسير[1].

ولولا الإيحاءات الاستعارية التي تسكن المجاز الإسنادي لما أحسّ "الزمخشري" فيه بشيء من البلاغة والبيان والمستوى الجمالي ولو أنه جاء في مواضع قليلة وبطريقة عابرة غير ماكثة، مثل وقفته مع الآية ﴿نَاصِيَةٍ كَاذِبَةٍ خَاطِئَةٍ﴾ (العلق 16)، حيث ذكر المجاز الإسنادي الحاصل بإسناد صفة الكذب والخطأ إلى الناصية بدل صاحبها، ولستطرب بجمال التشخيص فيها قائلا: «وفيه من الحسن والجزالة ما ليس في قولك: ناصية كاذب خاطئ»[2]، وقد أشار إلى بلاغة هذا التصوير في الآية السالفة: ﴿فَإِنَّهُ ءَاثِمٌ قَلْبُهُ﴾. وحين وقف "السكاكي" مع عبارة "أنبت الربيع" لستحسن أن يجعل هذا المجاز لستعارة مكنية، واعتذر على تسميتها بالمجاز العقلي مسايرة لسنن البلاغيين في المصطلح، إلا أنه لم يفرق بين الطريقتين تفريقا واضحا، ففي شرحها جعل "الربيع" لستعارة مكنية عن الفاعل الحقيقي؟[3] ولا ندري ما وجه الفرق بين هذا الكلام والإقرار بالمجاز العقلي، إذ لا نرى فيه استعارة تصويرية البتة.

وليت "الزمخشري" قد أولى اهتماما فنيا أكثر لكل إيحاءات المجاز "الإسنادي" ففي كثير منها أغراض تصويرية بليغة، ففي إسناد "الإنبات" إلى "الحبة" مشهد يجسّد معنى "للبَرَكة" التي تثمر من الشيء القليل الشيءَ الكثير مما يعمق من أثر الحث على الإنفاق، وفي إسناد "عقر الناقة" للمجموع بدل الواحد تصوير نفسي لحالة القوم لحظة وقوع الجريمة من الرضى والتأييد، وتصوير معنوي لأثر مجتمع السوء في إجرام أفراده، إلا أنه قليلا ما يلتفت إلى هذه الجوانب الفنية الجمالية لسببين؛ الانشغال بالتحليل اللغوي، وتفاوت هذه التعبيرات نفسها في قوة الإيحاء، فكثيرا ما تكون تصرفا لغويا كالحذف.. ولا قصد فيه للوظيفة البيانية، ولعل هذا التفاوت هو ما جعل "الجرجاني" يتفاوت في موقفه من جماليته.

إذن؛ لا ريب أن المدخل الفني والتلقي الاستعاري أحسن من الناحية الجمالية من تكلّف المجاز العقلي الذي يلغي حضور الفاعل ودوره في صورة المعنى، فالحكم العقلي يجب أن يتوقف في حدود التقدير العام ويترك للذوق أن يكتشف الأبعاد الجمالية لدلالة الإسناد، فينظر إلى ذلك الانزياح بمنظار الاستعارة الرمزية التي تلبس بها اللغة ثوبا جماليا وأداء موحيا يصدر من انتظام الألفاظ المسندة لبعضها مجازا، ففي تآلفها وتناغمها أمارة الإبداع في النسج، لكن يبدو أن تبيّن الدلالة وإزالة شبهتها قد لستأثر باهتمام "الزمخشري" وشيخه، وأبعدهما عن الاشتغال بجمالية الأداء التصويري، ثم انحسر البحث الجمالي في حالات المجاز العقلي أكثر مع البلاغيين

1 – ينظر: رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، ص 199، 200.

2 – الزمخشري محمود، الكشاف، ج 4، ص 784.

3 – السكاكي أبو يعقوب، مفتاح العلوم، ص 400- 401.

الذين نقلوا هذا الطرح إلى الفضاء الشعري والإبداع البشري فجعلوا المجاز العقلي في دراسة البلاغة القرآنية معيارا على البلاغة الأدبية العامة، إذ يرى "عيد" أن كثيرا من القراءات المجازية عند "الزمخشري" ومجادليه قضية جدل فكري، وقد يكون تأويل النص على الوجه المتسق مع الفكر العقدي، لكن الخطورة أن يتخذ من ذلك أسلسا يطبق على كل أسلوب بشري، فإذا كان الأسلوب القرآني يفسر بالأوجه البلاغية ليوافق المعتقد، فمن الخطر أن يطبق ذلك على كل أسلوب غير القرآن[1].

* * * * *

المطلب الثاني: بين التحليل النصي والعقل الاعتزالي

- **المجاز بين الموضوعية والاعتزالية:**

علّق "الصاوي" على تأويل "الزمخشري" لمعنى الختم في الآية: ﴿خَتَمَ اللَّهُ عَلَىٰ قُلُوبِهِمْ..﴾ (البقرة 07) فذهب إلى أنه انحرف من الناحيتين الدلالية والجمالية بقوله: «"الزمخشري" في مثل هذه الآية يفسر المجاز ويبسط معناه، ولا يبحث فيه من الناحية الجمالية، إذ الناحية العقدية مستأثرة باهتمامه تدفعه إلى أن يشكل معنى النص وفق الرأي الاعتزالي، ونادر أن يقف مثل وقفته الجمالية هذه في الآية ﴿أولئك الذين اشتروا الضلالة بالهدى..﴾ لأنها لا تصدم رأيا اعتزاليا أو تضادّه، والزمخشري لا يشغل بالمجاز إلا حيث الآي التي يعارض ظاهرها مبادئ الاعتزال»[2]، فهل حقا كان تأويله لهذه الصورة وأمثالها تشكيل فكريٌّ مجرد من النسق النصي؟ وهل كانت عنايته بالمجاز محصورة في الاعتزاليات؟ وهل طغى التحليل البياني على التلقي الجمالي في مواضع المجاز فقط؟

أولا– التوسع في تحليل المجازات: لقد اعتبر "الصاوي" وغيره أن ذلك البسط المطول والاستدلال المعمّق مؤشر على النزعة الاعتزالية وحضور الذات، في حين أن الاستطراد هو عمل منهجي عام التزم به "الزمخشري" فكان يشرح كل الفنون البلاغية شرحا وافيا كلما وقف على واحدة منها أول مرة في مستهل تفسيره؛ فبسط كلامه في مفهوم الاستعارة، والتشبيه المركب والمفرق، وفي التمثيل... ثم إنه لا يعود إلى البسط المفاهيمي لها، حتى المجاز "الإسنادي" فإنه قد اهتم بجوانبه الفنية التصويرية ولم يعد ليقف فيه تلك الوقفة البيانية الدقيقة، فلا مشكل في الاستطراد ذاته، وإنما النقاش حول مضمونه ومدى موضوعيته.

ثانيا– الانفتاح الموضوعي للمجاز الإسنادي: وجاء في كلام "الصاوي" أن "الزمخشري" لا يشتغل بالمجاز إلا في الآيات التي يعارض ظاهرها فكره الاعتزالي، وتكرر هذا المعنى عند غيره وللذي قد يفهم منه

---

1 – ينظر: رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، ص 211، 212.

2 – ينظر: الجويني مصطفى الصاوي، منهج الزمخشري في تفسير القرآن، ص 249- 250.

وجود نشـــاز بين تطبيقاته العامة للمجاز وخطه الفكري في اللغة والتفســـير، إلا أن الناظر في الفكر اللغوي عند "الزمخشـري" يجد انتظام فكرة المجاز ضـمن نظرية لغوية عامة هي الرمز والاتســاع بمختلف أنماطه اللغوية ومظاهره الفنية وشـعبه الموضـوعية، فهو الذي يحدد مواطن الانفتاح الدلالي وشـرعية التأويل، ومن ثم تصـبح التأويلات العقدية كغيرها تخضـع للموازين النصـية والعرف اللغوي وبقدر انسـجامها مع القاعدة العامة فإنها تحظى بالشرعية.

لقد ضُـخّم أثر الاعتزال في "المجاز الإسـنادي" وكاد أن يجعل السـبب في وجوده، وقد رأينا ملابسـات هذا "المجاز" تتجاوز العشـرة عند "الزمخشـري"، وعدد الملابســات المرتبطة بمســألة "العدل" الاعتزالية واحدة فقط وهي في إسناد أفعال الختم والتزيين والإضلال... لله مجازا، أما الظاهرة فتشمل إسناد أفعال إلهية أخرى يشـارك فيها "الأشـاعرةُ" المعتزلةَ في مجازيتها كالإنبات للربيع، كما أن كثيرا من المجازات يرتبط إسـنادها بغير الله كالمكان والزمان.. وغيرها، بل إن كثيرا منها تخرج من دائرة الفاعلية إلى ملابســات الإضــافة والصــفات وغيرها، والإنصــاف هو أن حضــور الاعتزال ضــئيل جدا في تطبيقات النظرية، لكن التركيز عليها هو الذي تسبب في تضخم أمرها وتعاظمه مما جعل الدارسين يتصورون أن هذا الباب –لحساسيته– هو أبرز ما اعتنى به "الزمخشري" في (الكشاف).

ثالثا– النســـق الفني للمجازات العقدية: ربط "الصـــاوي" إهمال القيمة الجمالية بالممارســـة البيانية للمجاز، وذهب إلى أن البحث الجمالي لا يتأتى له إلا في غير مواضـع النزوع الاعتزالي، وهذا غير موضـوعي إذ إن "الزمخشري" على طول شغله التفسيري في (الكشاف) ملتزم بالقراءة البيانية التوثيقية للدلالات اللغوية والمعاني الجزئية، وذلك ما أشـغله عن القراءة الفنية المتسـعة والجمالية المنبسـطة مع كل الصـيغ؛ التشـبيهية والمجازية، العامة والاعتقادية، البيانية وغير البيانية، وبين الفينة والأخرى يسـخر ملكاته الأدبية والذوقية لإبراز مواطن الحسن ومشاعر الجمال، وكان للمجازات التي تستفز العقل التأويلي الاعتزالي بعض من هذه اللفتات واللمحات الجمالية الرائقة، حيث يختفي "الزمخشـري" المجادل واللغوي المدقق ويظهر الأديب المتذوق والمتلقي المتشـاعر، ونضـيف إلى ما سـيأتي في المجازات التمثيلية والتخييلية ما يؤكد أن "الزمخشـري" لم يكن يتخلى عن الجدل المجازي غفلةً ونســـياناً، بل كانت طريقة فنية مقصـــودة، فقد أظهر ذلك التغافل في وقفته مع الآية ﴿وَجَآءَ رَبُّكَ وَالْمَلَكُ صَفًّا صَفًّا﴾ (الفجر 22)، إذ يجيب على من يشكل عليه إسناد المجيء والحركة والانتقال إلى الله، وفي جوابه يتجاوز الحديث عن المجاز الإســـنادي وتفاصـــيله اللغوية كليا، ليصـــهر لفظة "المجئ" في الصورة الحركية الكلية، فالصورة هي تمثيل ظهور آيات اقتداره وآثار قهره وسلطانه تعالى، بمشهد الملك يحضر بنفسه ثم يزيد من هيبة حضوره وسلطانه حضور عساكره وخواصه عن بكرة أبيهم[1]، وهذه القراءة التصويرية

1 – ينظر: الزمخشري محمود، الكشاف، ج 4، ص 754، 755.

تغني النفس بمشاهد الهيبة عن إسناد المجيء لله، وهذا التجاوز للجدل اللغوي إلى التلقي الفني ظاهرة متكررة في تأويلاته حتى ألفتت نظر النقاد، ومن بينهم "أبو موسى" حين قال: «والزمخشري أكثر تحررا في بحثه من المتأخرين، لا يقف عند الكلمة في كل موضع ليقول إنها هنا حقيقة أو مجاز، ويكفيه أن يحيط بالغرض والمقصود من الكلام في بعض المقامات غير ملتفت إلى وجه الاستعمال»[1].

فالقراءات التفاعلية التي تحرر فيها "الزمخشري" من هوس "المجاز" و"الحقيقة" تبين أن الصور العقدية ليس لها تلك السلطة التي تجعل حضورها ضروريا في كل تأويلات "الزمخشري"، ومن جهة أخرى فإن هذه القراءة التفاعلية تؤكد أن الصورة الفنية أرحب من أن تولج في مضايق الحقيقة والمجاز، والظاهر والتأويل، وأن المجازات العقدية كغيرها من مظاهر البلاغة النصية، فهي لا تستدعي معالجةَ الصيغ اللغوية ودلالاتها اللفظية كل مرة، كما سيتبين أكثر في الدراسة الفنية.

- غلبة المنطقي على الوجداني:

إن النظرة العامة لطريقة "الزمخشري" في تلقي المجازات تظهر تشبّعا في الجوانب البيانية الدلالية، وتوسطا في التحليلات الفنية، وندرة في الاستجابة الجمالية الوجدانية، وما أشار إليه "الصاوي" في هذا الأمر صحيح، لكن لا نعلّق ولا ننسب هذا السلوك إلى الأسباب الجدلية الاعتزالية كما قال، لأن هذا المنهج ليس مقصورا على مواضيع الاعتقاد والاعتزال بل هو مطّرد مع كل الصور البيانية وحتى الأدبية، وإنما السبب والعلة الجامعة هي أولوية التفسير البياني في (الكشاف) على التحليل الجمالي.

وما قاله "الصاوي" من أن "الزمخشري" كان يحاول في طريقته البيانية تشكيل دلالة (الختم) وفق الرأي الاعتزالي لإثبات العدل والتنزيه عن الظلم، يُناقش من ناحيتين؛ فمن ناحية الفكرة الذهنية وهي نفي الظلم عن الله ﷻ فإنها صحيحة وقد لستدل لها بآيات واضحة لا خلاف عليها، وأما من ناحية التأويل وطريقة الاستدلال بالآية فنرى أن فيها إشكالات فنية وسياقية،ففـ"الزمخشري" حين نفى (الختم) عن الله وأثبته للكافر أو الشيطان على سبيل (المجاز الإسنادي) أصبح الإسناد كالعبث والتشويش العقدي، ذلك أن صورة (الختم) إذا كانت ثابتة بمعنىً ما في قلوب الذين كفروا فإن إسناد فعل (الختم) إلى (الله) لا يمكن أن يكون مجازا فارغا خاليا من أي فائدة ومعنىً، وهو ما فعله كذلك في تأويل التزيين في الآية ﴿زينا لهم أعمالهم﴾، وبذلك أفرغ المجاز من وظيفة البيان إلى وظيفة التشويش –وحلشا لله–، كما أن تأويله على طريقة (التمثيل) لا يخلو من الخلل الفني رغم حسنه وصلابته في الظاهر، حين قال: «ويجوز أن تضرب الجملة كما هي؛ وهي ختم اللّه على قلوبهم مثلاً، كقولهم "سال به الوادي" إذا هلك، و"طارت به العنقاء" إذا أطال

1 – ينظر: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 376.

الغيبة، وليس للوادي ولا للعنقاء عمل في هلاكه ولا في طول غيبته، وإنما هو تمثيل مثلت حاله في هلاكه بحال من سال به الوادي، وفي طول غيبته بحال من طارت به العنقاء؛ فكذلك مثلت حال قلوبهم فيما كانت عليه من التجافي عن الحق بحال قلوب ختم الله عليها»[1]، فلستدلاله ينقصه الانسجام؛ فإذا كان هو لم يمثّل للسَيَلان إلا بما عادته أن يسيل في الواقع وهو الوادي، ولم يمثل بالطيران إلا لما شأنه الطيران في الأذهان وهو العنقاء، فإن الله قد أسند الختم لمن ليس شأنه الختم كما يرى "الزمخشري"، فكيف يصلح أن يمثّل بما لا يصحّ أصلا واعتقادا؟

إن القارئ يشعر ذوقا وروحا أن في إسناد (الختم) إلى (الله) دلالة بيانية واضحة تثبت فاعلية الله في ختم قلوبهم على وجه ما، وهي فاعلية غير ابتدائية عدوانية وإنما تيسير لضلالهم بقوانين تسير هناك، وهذا معنى لطيف ينلسب السياق وما فيه من خطاب وجداني يظهر الله فيه الخصومة والتعنت والقسوة لدى هؤلاء حتى افتقدوا هداية الله فلستفردت بهم أسباب الضلال، وهذا التأويل لا يلغي دور الهوى أو الشيطان كفاعل مباشر، وقد ذكر "الزمخشري" بنفسه هنا بأن الله أقدر الشيطان ومكّنه من ذلك؛ فلماذا لم ير خلق الشيطان وتمكينه فعلا شريرا كالختم؟

إن هذا نموذج لكثير من التأويلات المجازية التي لا تمنع "الزمخشري" من التفاعل مع المضامين الوجدانية للتعابير المجازية؛ كتصوير الجبل خلشعا متصدّعا، وجهنم تتكلم وتطلب المزيد، والسماوات والأرض تلبي وتستجيب، والطيور تسبح بحمده، والصبح يتنفس.. فهذه المجازات إنما جاءت لتثير مشاعر الإيمان، وتوقظ روح الخشية، وتسهل الجوارح للعبادة، وتلين القلوب للتسبيح والتعظيم، وذلك حين يحرك جمال التعبير وروح التصوير مكامن الإحساس والوجدان، لكننا رأينا "الزمخشري" في كل ذلك يحسن التأويل ويتقن البيان ثم لا يوقظ روح المعاني ولا يترجم حسن الحديث إلا قليلا، وهذا ما هاجم لأجله "عيد" أهل الجدل الديني من "المعتزلة" و"الأشاعرة" وذكر أمثلة خاصة "للزمخشري"، حين يخضعون هذه الصور للقواعد اللغوية والتأويلات الجافة فترى الواحد منهم يحفل بالمقصود والفكرة العارية ولا يولي اهتماما للأداء الفني[2]، ويرى "عصفور" أن هذه النظرات العقلية موجودة في خطاب "المعتزلة" عامة، إذ يشيد بفضلهم ودورهم في الذود عن المعتقد إلا أن طريقتهم البيانية في تأويل آيات تسبيح الكائنات ومخاطبة الجمادات وزفير جهنم.. مبنية على نظرة عقلية محضة جامدة وعقيمة، فهي تستبعد الجوانب الحسية وتعيدها إلى علاقات منطقية مجردة، وتحول المجاز إلى شكل من أشكال القياس، وتقلب ثراء النص القرآني ورونقه إلى فقر مدقع، وتستبعد الأبعاد الوجدانية وتخنق

1 – الزمخشري محمود، الكشاف، ج 1، ص 89- 91.

2 – ينظر: رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، ص 212– 214.

للقدرات الثرية للعبارة المجازية على المستوى الأدبي[1]، ومن هنا هيمنت النظرة المنطقية والطابع العقدي المنطقي عند "المعتزلة" و"الأشاعرة" على روح التصوير، وأضعفت ثراء النص القرآني وحرمت المتلقي من الإحساس بغناه النفسي والروحي الذي يتيحه له التلقي المباشر للنص[2]، ولعل هذا من حجب الوصول إلى الإحساس بالإعجاز الروحي رغم معرفة وجوه من الإعجاز التعبيري.

وبصفة عامة فإذا كان ثمة مشكل يذكر فليس في لشتغال "الزمخشري" بالمجاز في ذاته، إنما هو في كونه حاجزا عن الاشتغال بجماليات التعبير ولستجابات الوجدان، وهذا ما جعل طبقة النقاد ومن حذا حذوهم لا يجدون في فكره المجازي هيمنة وتسلطا تأويليا، بقدر ما يجدون فيها فطنة وذوقا وانسجاما مع مقتضيات الفهم الفني ويتبعونه بإطراء ومدح وتنويه، لكنهم يستشكلون غفلته عن جماليات الأداء وإيحاءات التصوير ورمزية المجاز بسبب العقلانية الكلامية.

* * * * *

1 – ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 135، وليد قصاب، التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة، ص 261، 262.

2 – ينظر: المرجع نفسه، ص 138.

المبحث الثالث:

التصوير بصيغة الكناية

رصد "أبو موسى" درس "الكناية" عند المتقدمين على "الزمخشري"، ويؤخذ منه أن الكناية تقوم قرينتها على ترادف المعاني وتلازمها، ويذكر أن "قدامة بن جعفر" (337هـ) أول من ناقش صورا من الكناية باسم "الإرداف"، ويقصد به ما يجمع المعاني من تلازم يجعل بعضها يردف بعضا، وأمثلته تدور حول الكناية عن صفة، كما اعتبر أن خفاء الوسطة واللازمة مما يفسد الشعر، ثم تأثر به من بعده ودرس الظاهرة بلسم "التّتبِيع" و"التَّجاوُز". كما أنها كانت تسمى بمعانيها اللغوية مثل "الإشارة" و"التلميح" وحتى "التعريض" و"التورية"، وكلها معان تقابل "التصريح"، ويُستشف ذلك من قول "ابن سنان" (466هـ) بأن الكناية تحسن في الموضع الذي لا يحسن فيه التصريح، ثم اتضحت معالم "الكناية" مع "عبد القاهر"؛ فرغم أن "الكناية" و"التعريض" و"التلويح" هي أسماء مترادفة لمسمى واحدا في نصوصه، إلا أنه درس "الكناية" بالتحليل والتقسيم فبلغ بها إلى الكيفية الواردة عند المتأخرين، رغم أنهم لم يحافظوا على طريقته التحليلية، و"الجرجاني" يعرف الكناية تعريفا لا يختلف عما سبقه فيه "قدامة" في مبدأ الإرداف، فيقول: «والمراد بالكناية هنا أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ إليه ويجعله دليلا عليه»[1]، ويفهم من تعريف "الجرجاني" أن الكناية انزياح تعبيري بين معان مترادفة، وقرينتها تفهم بالعلاقات الواقعية بينها حيث نستدل بها ونومئ ببعضها للبعض، فالكنايةُ تجوُّزٌ في التعبير على سبيل الإيماء والدلالة لا على سبيل نقل اللفظ نقلا مجازيا.

المطلب الأول: التحليل اللغوي والدلالي للكناية:

- قرينة الإرداف في الكناية:

يعالج "الزمخشري" الكناية من ناحية الأداء اللفظي على طريقة "قدامة" بأنها وضع الرادف مكان المردوف، أو المكنى به موضع المكنى عنه، في الآية: ﴿لاَ تَدْخُلُوْا بُيُوتًا غَيْرَ بُيُوتِكُمْ حَتَّىٰ تَسْتَانِسُواْ﴾ (النور 27) فيقول: «المعنى: حتى يؤذن لكم.. وهذا من باب الكناية والإرداف، لأن هذا النوع من "الاستئناس" يردف "الإذن"، فوضع موضع الإذن»[2]، ويستشكل "أبو موسى" مراده بكلمة "وضع" فتشتبه لديه بالمجاز، وكأنه وضع للمسبب مكان السبب؟ ويشير إلى منهج "الزمخشري" في اهتمامه بالتحليل أكثر من تدقيق التعاريف، فيقول: «والحق أن هذا البحث وإن كان ذا أهمية كبيرة في نظر المدققين، إلا أن

1 – الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص 66.

2 – الزمخشري محمود، الكشاف، ج 3، ص 230.

"الزمخشري" لم يدل فيه بدلو، ولا لستطيع أن أحدد له رأيا إذا اعتمدت على هذا النص»[1]، وحصر "أبي موسى" لمفهوم (الوضع) في دلالات "المجاز" هو الذي جعله لا يقِر على فهم، والمنفذ من إشكاليته هو أن نفهم دلالة الوضع ضمن عبارة "الزمخشري" في المثال؛ فهو يقصد بالوضع استعمال عبارة حقيقية المعنى هي "تستأنسوا" مكان عبارة أخرى لازمة لمعناها هي "يؤذن لكم"، وهذا يختلف –إذا تأملنا– عن المجاز الذي هو وضع دلالة جديدة للفظ مكان دلالته الأصلية، فما يقصده "الزمخشري" هو وضع عبارة "الاستئناس" بمعناها الحقيقي مكان عبارة "الاستئذان" بمعناها كذلك، ولا يقصد وضع لفظة "الاستئناس" بمعنى "الإذن"، فالانزياح في الكناية يكون توسّعا في التعبير يجمع الدلالتين معا، أما في المجاز فيكون انتقالا بدلالة الألفاظ، فالمجال اللغوي في الكناية يقوم على المعاني، وهو أوسع من المجاز الذي يقوم على الألفاظ.

- صحة الدلالة الظاهرة للكناية:

تكون الكناية في الأصل دالة على معنيين حقيقيين، المعنى الظاهر الذي اتخذ وسيلة تعبيرية رمزية، والمعنى الباطن الذي هو المقصود والمرموز إليه، مثل الآية: ﴿وَحَمَلْنَاهُ عَلَىٰ ذَاتِ أَلْوَاحٍ وَدُسُرٍ (13)﴾ (القمر)، قال إنه أراد السفينة، وهي من الصفات التي تقوم مقام الموصوفات، فتؤدي مقامها[2]، وكذلك الآية ﴿وَلاَ يَاتِينَ بِبُهْتَانٍ يَفْتَرِينَهُ بَيْنَ أَيْدِيهِنَّ وَأَرْجُلِهِنَّ﴾ (الممتحنة 12)، قال كنى بالبهتان المفترى بين يديها ورجليها عن الولد الذي تلصقه المرأة بزوجها كذبا، لأن بطنها الذي تحمل فيه بين اليدين، وفرجها الذي تلد به بين الرجلين[3].

ويمكن أن يكون كلا المعنيين حقيقيين ومقصودين؛ المعنى الظاهر من العبارة والمعنى المشار إليه بالدلالة الظاهرة، مثل تفسيره للآية: ﴿مَا كَانَ لِلْمُشْرِكِينَ أَنْ يَعْمُرُوا مَسَاجِدَ اللَّهِ﴾ (التوبة 17) يقول في أحد معنييها: «الثاني: أن يراد جنس المساجد، وإذا لم يصلحوا لأن يعمروا جنسها، دخل تحت ذلك أن لا يعمروا المسجد الحرام الذي هو صدر الجنس ومقدمته، وهو آكد لأن طريقته طريقة الكناية، كما لو قلت: فلان لا يقرأ كتب الله، كنت أنفى لقراءته القرآن من تصريحك بذلك»[4]، ويعتبر بهذا أول من صحح إمكانية قصد المعنى الحقيقي في المكني به في صيغة الكناية[5].

---

1 – ينظر: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 550.

2 – ينظر: الزمخشري محمود، الكشاف، ج 4، ص 435.

3 – ينظر: المصدر نفسه، ج 4، ص 519.

4 – المصدر نفسه، ج 2، ص 240.

5 – ينظر: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 549.

- **مجازية الدلالة الظاهرة للكناية:**

إذا أخذنا بعين الاعتبار منهج "الزمخشري" النصي فلا يمكن أن نعمم حالة الأمثلة السابقة فنقول إنه يحمل الكناية على الحقيقة مطلقا، فالزمخشري يعتبر أول من وقف على حالات المجاز في الكنايات[1]، وذلك حينما يستحيل إرادة المعنى الظاهري للعبارة المكنىّ بها، مثل قوله في الآية ﴿وَلاَ يَنظُرُ إِلَيْهِمْ يَوْمَ الْقِيَامَةِ﴾ (آل عمران 77) بأنها مجاز عن الاستهانة بهم والسخط عليهم، لأن النظر كناية عن الاعتداد والإحسان وإن لم يكن ثم نظر، وأصل هذه الكناية حقيقة فيمن يجوز عليه النظر وهو الإنسان، لكنها مجاز في حق رب العالمين الذي لا يجوز عليه النظر[2]، فهذه الصورة عند "الزمخشري من ناحية الدلالة هي "مجاز" ومن حيث القرينة هي "كناية" تصور معنى الخذلان، فقيمة الكناية عند "الزمخشري" في دلالتها الرمزية، وكون دلالتها الظاهرة حقيقة أو مجازا هو حكم عقلي لا يلغي الوظيفة الرمزية، وهذه الجدلية ليست بالأمر الإشكالي الجدلي عند "الزمخشري، فهو يبسطها ويتلقاها حسب حيثياتها النصية التداولية دون أن يكبّل قراءته بأحكام شمولية، كما سيأتي.

ويشير "عيد" إلى أن الانشغال الذي وجّه "السكاكي" ومن تبعه إلى التقسيمات المنطقية لأنواع الكنايات كالرمز والإيماء والإشارة والتلميح.. هو الذي أزهق روح الفن في درس الكناية وأفرغه من دلالات التصوير التجسيدي والحوار التشخيصي..[3]، و"الزمخشري" في أصالته لم ينشغل بتلك التسميات كليا، بل لم يلتزم أصلا حتى بتسمية الكناية في كل نص، كما سنرى هنا وفي مبحثي "التمثيل" و"التخييل" أكثر، إنما وهب قريحته للتفاعل مع الصورة والتجاوب مع جوانبها الحيّة المثيرة للاهتمام والبيان والتذوق، فقد يقف على كناية مجازية فتراه يذكر الكناية ولا يسمي المجاز، مثل الآية: ﴿الرَّحْمَنُ عَلَى الْعَرْشِ اسْتَوَى﴾ (طه 05)، يقول: «لما كان الاستواء على العرش –وهو سرير الملك– مما يردف المُلك، جعلوه كناية عن الملك، فقالوا: استوى فلان على العرش، يريدون: مَلَك، وإن لم يقعد على السرير البتة... ومنه قول الله ﷻ: ﴿وَقَالَتِ الْيَهُودُ يَدُ اللَّهِ مَغْلُولَةٌ﴾ أي هو بخيل، ﴿بَلْ يَدَاهُ مَبْسُوطَتَانِ﴾ أي هو جواد، من غير تصور يد ولا غل ولا بسط»[4].

وفي تفسيره للآية الأخيرة انعكست القضية؛ فنجده يذكر المجاز ولا يسمي الكناية، لكنه بقراءته التفاعلية يثوّر الدلالة الكنائية الرمزية، ففي الآية: ﴿وَقَالَتِ الْيَهُودُ يَدُ اللَّهِ مَغْلُولَةٌ غُلَّتْ أَيْدِيهِمْ وَلُعِنُواْ بِمَا قَالُواْ

---

1 – ينظر: المرجع السابق، ص 549.

2 – ينظر: الزمخشري محمود، الكشاف، ج 1، ص 404.

3 – ينظر: رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، ص 433، 435.

4 – الزمخشري محمود، الكشاف، ج 3، ص 54.

بَلْ يَدَاهُ مَبْسُـــوطَتَانِ﴾ (المائدة 64) يبين أولا وجه الدلالة اللفظية على أنها مجاز قائلا: «غل اليد وبســـطها؛ مجاز عن البخل والجود، ولا يقصـد من يتكلم به إثبات يد ولا غل ولا بسـط»، ثم يبين أن هذا التعبير في أصـله حقيقة لكنه يسـتعمل مجازا ورمزا في حق الله وفي غيره، وبذلك أعطى للمسـألة بعدا لغويا فهو لا يحصر المجاز فيما يختص به الله ﷻ من صفات التنزيه، بل هي قاعدة عامة شاملة لكل كناية تقتضي إخراج التعبير عن الحقيقة فيقول مبلشرة: «حتى إنه يستعمله في مَلِك لا يعطي عطاء قط ولا يمنعه إلا بإشارته من غير لستعمال يد وبسطها وقبضها، ولو أعطى الأقطعُ إلى المنَكِّب عطاء جزيلاً لقالوا: ما أبسط يده بالنوال»، ثم يستطرد في التلسيس للأبعاد الفنية وإثبات صحة الدلالة الرمزية لليد والقبض والبسط، متجاوزا قضية المجاز والحكم العقلي إلى آفاق التصوير الاستعاري قائلا: «لأن بسط اليد وقبضها عبارتان وقعتا متعاقبتين للبخل والجود، وقد لستعملوها حيث لا تصح اليد، كقوله... "بسط اليأسُ كفَّيْه في صدري"، فجعلت لليأس الذي هو من المعاني لا من الأعيان كفان. ومن لم ينظر في علم البيان عمي عن تبصر محجة الصواب في تأويل أمثال هذه الآية، ولم يتخلص من يد الطاعن إذا عبثت به»[1]، فما تثيره هذه الآية من شبهة التشبيه والتجسيم والطعن في الذات العلية لا يصححه إلا فهم طرق التعبير البياني في تجسيم المعاني، وهذا تقتضيه فنون اللغة قبل أن تقتضيه العقائد والأديان.

إن حرية "الزمخشري" في تسمية هذه الصور تارة بالمجاز وتارة بالكناية؛ شوشت على البلاغيين الذين يفصلون بينهما في الحدّ والتبويب، فجعلوا من اختلاف كلام "الزمخشري" في هذه الآيات المتشابهة مشكلة وحديثا، ويذهب "أبو موسى" –معتمدا في كلامه على نصل"السيد الشريف" في حاشيته– إلى إظهار التئام موقف "الزمخشري" في أحكامه من صور هي كنايات في أصلها، لكنها مجازات اعتبارية في حق الله ﷻ، فقد يصح إيراد المعنى الأصلي في الكناية في سياق، وقد يتعذّر في سياق آخر[2]، وللتوضيح فإن هذا المجاز العائد إلى حالة الكناية يختلف عن المجازات الأصلية؛ المرسل والإسنادي والاستعارة، ولا تلازمه صفة المجازية بل يكون عارضا في بعض الكنايات حسب سياقها، و"الزمخشري" أراد بالمجاز في قوله: (لا ينظر إليهم) و(مبسوطتان) المجاز العارض بالكناية لا المجاز المستقل، وهذا ما ردّ فيه "التفتازاني" على "السبكي" حين فهم عن "الزمخشري" أن الكناية قد تقوم على تعبير مجازي، وعلى غيره الذين فهموا منه أنها نوع لازم من المجاز[3]، فالكناية الأصيلة هي تعبير حقيقي، ونرجح أن "السبكي" يقصد إمكانية أن يستعمل المجاز

1 – المصدر السابق، ج 1، ص 688.

2 – ينظر: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 557.

3 – ينظر: وليد قصاب، التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة، ص 281.

الأصلي –الاستعارة والمرسل والإسنادي– في دلالة الكناية، وهو صائب، كما سيأتي في اجتماع المجازات عند "الزمخشري".

- اتحاد الكناية والمجاز الإسنادي:

مما يظهر دقة "الزمخشري" في تتبع مسائل الدلالة اللغوية وما يطرأ عليها من توالد وتحول واتساع، هو وقوفه لدى صور من المجاز الأصلي الذي تلبّست به الكناية حتى تعذر التفريط في أحدهما، ففي تفسيره للآية ﴿أُوْلَئِكَ شَرٌّ مَّكَانًا وَأَضَلُّ عَن سَوَآءِ السَّبِيلِ (60)﴾ (المائدة)، نجده في عبارة (شر مكانا) –التي صنفها "الجرجاني" في المجاز العقلي– يقول: «جعلت الشرارة للمكان وهي لأهله، وفيه مبالغة ليست في قولك: أولئك شرٌّ وأضلّ، لدخوله في باب الكناية التي هي أخت المجاز»[1]، فهو بقوله (جعلت الشرارة للمكان) يحيلنا إلى مجاز الإسناد للمكان مرة، ثم يدرجه في باب الكناية مرة ثانية، وهذا ما جعل الفكرة تلتبس أمام القارئ، وهنا نستأنس بدلائل تسعفنا على فك خيوط هذه العقدة:

فأما ما يرجح إلحاقها بالمجاز الإسنادي أمور؛ أولها هو أن هذا هو مذهب "الجرجاني" الذي صنفها في المجاز العقلي، وأخذُ "الزمخشري" برأيه غير بعيد. وثانيها هو أن العبارة (شر مكانا) هي مجاز أبدا لا تُرادِف المعنى الحقيقي ولا يصلح لستعمالها على الحقيقة في أي حال، وتلك شروط الكناية. وثالثها وهو أقوى ما يدعم هذا الترجيح هو قوله في موضع آخر في تفسير الآية ﴿أُوْلَئِكَ شَرٌّ مَّكَانًا وَأَضَلُّ سَبِيلاً﴾ (الفرقان 34): «ووصف السبيل بالضلال من الإسناد المجازي»[2].

وأما ما يميل الكفة إلى الكناية؛ هو تصريحه بذلك في النص لا غير، لكن قوله (الكناية التي هي أخت المجاز) يوحي بأنها كناية غير أصلية، وإنما ولدت من رحم المجاز، وما نفهمه هو أنه يعتبرها مجازا من ناحية الدلالة الظاهرة، ولكن نُسي مجازها بكثرة استعمالها فأصبح المتلفّظ بها يكنّي بها عن أهل الشر مباشرة، وقد أخذ المتأخرون بوجه الكناية فقط وسموها "كناية عن نسبة".

ومما يدعم جمعه بين الكناية والملابسات المجازية كلامه في الآية ﴿فَرَّطْتُ فِي جَنبِ اللَّهِ﴾ (الزمر 56) يقول فيه: «وهذا من باب الكناية، لأنك إذا أثبت الأمر في مكان الرجل وحيزه فقد أثبته فيه، ألا ترى إلى قوله: إن السماحة والمروءة والندى * * * في قبة ضربت على ابن الحشرج

1 – الزمخشري محمود، الكشاف، ج 1، ص 686.

2 – المصدر نفسه، ج 3، ص 284.

... فمن حيث لم يبق فرق فيما يرجع إلى أداء الغرض بين ذكر المكان وتركه قيل:ـفَرَطتُ فِي جنبِ الله، على معنى: فرطتُ في ذات الله»[1]، إن "الزمخشري" هنا –كعادته– يترك المصنفين البلاغيين يعانون ويتوهمون الفوضى في تحليله؛ فهو من جهة يحيلنا إلى وجود مجاز مرسل لملابسة الجنب لصاحبه، ومن جهة أخرى يحيلنا إلى الكناية فالتفريط في الجنب رديف للتفريط في صاحبه! لكننا نفهم بوضوح أن ما يهم "الزمخشري" هو بيان اقتران الصورة بالمكان والكشف عن أبعاده الرمزية وإيحاءاته، فهو لا يلزم نفسه بتحديد طبيعة العلاقات المنطقية بين أطرافها؛ هل هي ملابسة؟ أم إسناد؟ أم ترادف؟ فإذا كانت الصورة الفنية تصهرها جميعا فالقرار للصورة لا لمعيار آخر، وما يمنع أن يكون "الزمخشري" قد أحس في استعمال "المكان" أو "الجنب" وجود ملابسة المكانية، وهذه الملابسة أسعفت المتكلم للإسناد إليهما، أو تسعفه للكناية بهما عن صاحبهما إذ هناك ترادف وتلازم، فتصبح الكناية هنا متلبسة بملابسات أخرى، ويكون الفصل في التصنيف تفكيكا لكمال الصورة.

ومن تمثّله لروح الصورة أنه جمع الكناية بالمجاز المرسل في الآية ﴿وَثِيَابَكَ فَطَهِّرْ(4)﴾ (المدثر)، فقال إنه أمرٌ بتطهير النفس، وذكر الثوب لأنه يلتبس بالإنسان ويشتمل عليه، فكان تلبسه مسوغا لأن يكني به عن صاحبه[2]، فلا مانع عند "الزمخشري" أن تتكثف الصورة وتتسع لأكثر من قرينة ورمز؛ فتكون كناية باعتبار، ومجازا مرسلا باعتبار آخر، وهو ما يراه "أبو موسى"[3].

- بحث الجذور الوضعية للكناية والمجاز:

من أبعاد التعامل اللغوي المتطور مع حركة اللغة لدى "الزمخشري" أن يستخرج من اللفظة الواحدة مجازين ركب ثانيهما على الأول بعد موته فنيا وتحوله إلى دلالة وضعية، من ذلك:

– لاستخراج حالة "المجاز على المجاز"؛ فهي من سوابق "الزمخشري" التي كشف "أبو موسى" عنها، ففي تفسيره لقول الله تعالى: ﴿إِنَّكُمْ كُنتُمْ تَأْتُونَنَا عَنِ الْيَمِينِ﴾ (الصافات 28)، لاستنبط منها أن لفظ "الإتيان" مجاز بالكناية عن "الصدّ" عن اليمين، ولفظ "اليمين" لاستعارة عن جهة "الخير" فيكون المعنى: "كنتم تصدوننا عن الخير"، وتركيب الإتيان على اليمين هو مجاز على مجاز، لأن "اليمين" غلب لاستعماله في معنى الخير فأصبح كالحقيقة[4]، وهذه إشارة إلى أن شهرة المجاز حتى يصبح كالحقيقة تسمح بتركيب المجاز عليه، كما يكشف عن ظاهرة دالة على نشاط اللغة ونموها.

---

1 – المصدر السابق، ج 4، ص 139، 140.

2 – ينظر: المصدر نفسه، ج 4، ص 647.

3 – ينظر: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 562.

4 – الزمخشري محمود، الكشاف، ج 4، ص 43.

– لستخراج "مجاز مضاعف في كلمة واحدة" فقد تعاقبت الكناية والمجاز المرسل على كلمة (السر) بطول التداول، ففي الآية ﴿لاَّ تُوَاعِدُوهُنَّ سِرًّا﴾ (البقرة 235)، يذكر تأويلا –وهو أحد الوجهين– أن (السر) يستعمل في (النكاح) –وهو (الوطء)– على الكناية، لأن النكاح مما يسر به، ويستشهد بقول "الأعشى": ولاتَقْرَبَنْ مِن جَارَةٍ، إنَّ سرَّها * * * عليكَ حرامٌ، فانْكِحَنْ أو تَأبّدا

فقد عبر في الآية بالسر عن النكاح، والنكاح مجاز عن العقد، لأن العقد سبب فيه، أي: لا تعقدوا لهن[1]، فكلمة (السر) في أصلها مجاز عن (النكاح) التي توظف كناية عن (العقد)، فأصبحت كلمة (السر) مستعملة في معنى (العقد) ولا تربطهما علاقة مجازية مباشرة.

فباب "المجاز" من أهم الأبواب التي تبرز شخصية "الزمخشري" اللغوية وقدرته على تحليل البنية اللغوية، وعلى كشف حيويتها الرمزية وطاقتها الإيحائية بالغوص في نظامها التوليدي للدلالات، وما ساعده على اكتشافها هو قوله بشيوع المجاز والكناية في الكلام حتى يصبح كالحقيقة، وقد لفت "عيد" إلى دور الذوق الأدبي والأثر العرفي في تذوق الكنايات، والذي قد يكشف عن الكنايات المحنطة التي تجاوزها العصر وفقدت قيمتها الفنية بتغير الأنماط الاجتماعية[2]، لكن "الزمخشري" لا يرفض التحليل البياني لهذه الأساليب المتحولة من كناية إلى حقيقة كما يدعو المحدثون.

ويتأمل "أبو موسى" في الفكر اللغوي للزمخشري من خلال حديثه عن الكناية والمجاز الذين يصبحان في شهرة الحقيقة فلا يلتفت فيهما إلى المعاني الأصلية التي تفرعت منهما، ويرى أن هذه النظرات كانت إحساسا واضحا من "الزمخشري" بضرورة بحث تطور الدلالات في الألفاظ، وكانت قراءاته إرهاصات يجدر أن تكون بذورا لدرلسة لغوية شاملة ترصد فيها معاني الكلمات، وما يعتريها من التغيير في تاريخها البعيد، فلعل كثيرا من الكلمات التي نستعملها في معان على وجه الحقيقة هي من هذا القبيل من المجاز للذي اندرس أصله، وطواه التاريخ المجهول للكلمة، ولربما ننكر الكثير من ألفاظ اللغة في حين كانت لغة أدبية يوما ما لها تأثيرها وإيحاؤها، «فإن هذه اللفتات التي أشار إليها الزمخشري في تطور دلالات الألفاظ المجازية أوحت إليه بها عبقرية لغوية نادرة تحس بأبعاد الدرس اللغوي وآفاقه»[3].

* * * * *

1 – ينظر: المصدر السابق، ج 1، ص 211- 212.

2 – ينظر: رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، ص 422، 423 .

3 – محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 562، 563.

- **الفائدة الفنية للكناية المجازية:**

ما الفائدة من الكناية حين تستعمل مجازا؟ يجيب "الزمخشري" على السؤال –دون طرحه– في حديثه عن دلالة العبارة المجازية في الكناية مركزا على فائدة التعبير، فالعبارة تحتفظ بفائدتها أبدا ومجيئها على المجاز لا يفرغها من فائدتها الرمزية، وقد أُلهم "الزمخشري" إلى إدراك هذه الاستقلالية بين الدلالة المجازية للتعبير وإفادته لمعنى ما، وذلك في وقفته في كلمة "مثل" في الآية ﴿لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ﴾ (الشورى 11)، إذ بيّن وجه الكناية فيها فهي كقولهم: مِثْلك لا يبخل، ونفي البخل عن "المثل" يقصدون به ذات الشخص، ونظيره قولهم لرجل عربيٍّ: العرب لا تَخفِر الذِّمم، وهو أبلغ من القول: أنت لا تخفر الذمم، ثم بين وجه لستعمال المثل في حق الله ﷻ بقوله: «فإذا عُلم أنه من باب الكناية، لم يقع فرق بين قوله: "ليس كالله شيء" وبين قوله: "ليس كمثله شيء"، إلا ما تعطيه الكناية من فائدتها، وكأنهما عبارتان معتقبتان على معنى واحد: وهو نفي المماثلة عن ذاته. ونحوه قوله ﷻ: ﴿بل يداه مبسوطتان﴾ (المائدة 64)، فإن معناه: بل هو جواد –من غير تصور يد ولا بسط لها– لأنها وقعت عبارة عن الجود، لا يقصدون شيئاً آخر، حتى إنهم لستعملوها فيمن لا يد له، فكذلك لستعمل هذا فيمن له مِثْل ومَن لا مِثْل له»[1]، فالزمخشري بمنهجه اللغوي الفني يضع قضية المجاز في مسارها الطبيعي، فالمجاز لا يقل أهمية عن الحقيقة في السماح للجملة أن تقدم فائدتها، إذ يمكِّن للكناية أن تستصحب معناها مستقلا عن حكمه في المنطق والواقع، وبهذا الطرح تستقل الصورة بمعناها وتؤدي وظيفتها بعيدا عن تجاذبات الحقيقة والمجاز.

- **الصورة التمثيلية الكلية في الكناية:**

لما كانت الكناية انزياحا في التعبير كله فإن "الزمخشري" لم يتقيّد بذكر جزئيات الجملة وشرحها في كل موضع، فقد لا يتوقف للبحث عن الدلالة الخاصة بكل لفظة وحدها لأن الصورة تسكنها كما هي جملة واحدة، وقد انتبه "أبو موسى" إلى هذه المنهجية المهمة عند "الزمخشري" في تلقي مثل هذه الصور الواردة في النصوص السابقة، وغمرا لدلالات التشبيه والتجسيم فهو يلغي دلالة العبارة الكنائية التي يؤدي إليها تعبير مثل غلّ اليد، وبسطها، والاستواء.. وينبّه مباشرة إلى المعاني الرمزية، يقول: «اهتم في كل أسلوب من هذه الأساليب ببيان إلغاء الدلالة الظاهرة للتعبير، حتى تنعدم الوساطة كما يقول الشراح، لأن بقاء

1 – الزمخشري محمود، الكشاف، ج 4، ص 217، 218.

الواسطة قد يدفع إلى تصور الجارحة، أو تصور التشبيه كما هو الحال في دلالة المعنى على المعنى، حيث ينقل السامع من المعنى الأول إلى المعنى الثاني، وجل الله عن ذلك»[1].

وقد وقف "السيوطي" في آية الاستواء وكنايتها عن المُلك واعتبرها كناية صعبة التصنيف، ولستغرب طريقة "الزمخشري" في تأويلها تأويلا مجملا إذ أخذ خلاصتها ولم ينظر إلى مفرداتها من حيث الحقيقة والمجاز، وهو ما فعله أيضا في الآية ﴿وَالسَّماوَاتُ مَطْوِيَّاتٌ بِيَمِينِهِ﴾[2]، و"الزمخشري" استشعر ما فيها من كناية ترقى إلى فن "التمثيل" حيث تكون العبارة التصويرية كالكلمة الواحدة والألفاظ فيها كالحروف في الكلمة، وتفصيله سيأتي في الفصل التالي.

"الزمخشري" يساير الصورة حين يجدها خصبة تمتد وتكسر حدود المفاهيم والتعريفات التي حجبت أبعادها وإيحاءاتها، وعلى منطق "الفرزدق" فإن البلاغة أسبق من البلاغيين، ولها أن تقول وعليهم أن يفهموا، فها هو يتجاوز ذكر "الكناية" ويتلفت إلى التمثيل التصويري في العبارة (ومن عنده) من الآية: ﴿وَمَنْ عِندَهُ لاَ يَسْتَكْبِرُونَ عَنْ عِبَادَتِهِ وَلاَ يَسْتَحْسِرُونَ﴾ (الأنبياء 19) قال: «والمراد أنهم مكرمون منزلون –لكرامتهم عليه– منزلة المقربين عند الملوك، على طريق التمثيل والبيان»[3]، ويبرز "التمثيل" أكثر في الآية: ﴿وَلاَ تَجْعَلْ يَدَكَ مَغْلُولَةً اِلَىٰ عُنُقِكَ وَلاَ تَبْسُطْهَا كُلَّ الْبَسْطِ﴾ (الإسراء 29) فيقول: «هذا تمثيل لمنع الشحيح، وإعطاء المسرف، وأمر بالاقتصاد الذي هو بين الإسراف والتقتير»[4] وهذا بعدما اعتبر "غلّ اليد وبسطها" قبلُ كنايةً بالمجاز لما فسر الآية ﴿وَقَالَتِ الْيَهُودُ يَدُ اللَّهِ مَغْلُولَةٌ...﴾، ولعل "الزمخشري" –كما يذهب "أبو موسى"– أحس بوجود وجه من الشبه والتماثل بين منع الشحيح وغل اليد وبين إعطاء المسرف وبسط اليد فلستعارهما للتصوير، وقد اعتبر الصورة تمثيلا لأنها جاءت مركّبة لا يقوم الشبه فيها في كل لفظة بل على الحالة كلها في السياق، وبهذا تكون الكناية المجازية توصيفا لغويا دلاليا، وأما وجهها الفني فيكمن في التصوير والتجسيد الذي انشغل به "الزمخشري" هذه المرة، ولم يلتفت إلى قضية المجاز والكناية أصلا، لقد تجاوز النظرة اللغوية الجزئية إلى النظرة الفنية الكلية، وفعلها بقراءة واضحة وتلقٍّ متّزن وبلاغة أصيلة دون أن يشعر بالحاجة إلى تعليل أو تبرير، ذلك لأنه لا يحسّ باختراق قوانين البلاغة الموروثة التي قد سبقها (الكشاف) أصلا، وسبق (الزمخشريُّ) من وضعوها.

---

1 – محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 558.

2 – ينظر: السيوطي عبد الرحمن، معترك الأقران في إعجاز القرآن، ضبط: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1988، ج 1، ص 218، 219.

3 – الزمخشري محمود، الكشاف، ج3، ص 108.

4 – المصدر نفسه، ج 2، ص 620.

وقد انتقد "عيد" جدل البلاغيين حول تقنين الكناية وتصنيفها بين الحقيقة والمجاز، ثم يشيد بـ"قدامة" حين اعتبرها إردافا ونوعا من الائتلاف بين اللفظ والمعنى، ولم يجعلها قضية خطيرة تستحق أن تأخذ قسما ثالثا في البيان، وترك كثيرا من صور "الكناية" للاستعارة والتشبيه[1]، لكن النقاد المعاصرين لا يعودون إلى تلك الأصول الفنية التي رسخها "الزمخشري" تطبيقيا لإحيائها ومدّ جسورها رغم اطلاعهم عليها، ثم لا يجدون إلا البلاغة المنحدرة مقياسا ونموذجا لإبراز سيئات البلاغة التراثية.

- القراءة التذوقية لبلاغة الكناية:

كان يكفي "الزمخشري" وهو في إطار قراءته التفسيرية أن يلتزم بالمنهج العلمي البياني بأن يحدد نوع الصيغة التي جاءت عليها الصورة، ويبين دلالتها المقصودة ويتوقف عند ذلك، لكن الكثير من الكنايات البديعة كان تغريه وتجذبه إلى القراءة الأدبية الجمالية فيكشف عن أسرار البيان ولطائف التصوير وفضله في توليد المعاني الموحية من إيجاز ومبالغة وتجسيد... مستشعرا الأثر الشعوري للكناية حين تبهر العقول وتهز القلوب مما لا يؤديه التعبير المباشر الصريح.

يكشف عن بلاغة الإيجاز في الكناية في الآية ﴿فَإِن لَّمْ تَفْعَلُوا وَلَن تَفْعَلُوا فَاتَّقُوا النَّارَ الَّتِي وَقُودُهَا النَّاسُ وَالْحِجَارَةُ﴾ (البقرة 24)، فيبدأ ببيان وجه الكناية فيها متسائلا: ما معنى أن "يتقوا النار إذا عجزوا عن الإتيان بسورة من مثله"؟ ويجيب: ذلك أنهم إذا عجزوا وصح عندهم صدق رسول الله ﷺ ثم لزموا العناد وأعرضوا فقد استوجبوا العقاب بالنار، فقيل لهم: إن استبنتم العجز فاتركوا العناد لأنه يوجب النار، وكلامه يفيد أن الكناية كانت بالملزوم وهو (اتقاء النار) عن اللازم وهو (ترك العناد). ثم يتعمّق في الأسلوب البياني بتحليل تعبير تداولي شبيه وهو أن يقول المِلك لحُشَمه: إن أردتم الكرامة عندي فاحذروا سخطي، يقصد: فأطيعوني وافعلوا ما يجنبكم السخط. ومن هذه المفاتيح اللغوية الدلالية ينفذ إلى روح الصورة وجوانبها الحيّة بالمعاني اللطيفة وما حققه الانزياح من إيحاءات نفسية مؤثرة فيقول: «وهو من باب الكناية التي هي شعبة من شعب البلاغة، وفائدته الإيجاز الذي هو من حِلْيَة القرآن، وتهويلُ شأن العناد بإنابة اتقاء النار منابه وإبرازه في صورته، مستتبعاً ذلك بتهويل صفة النار وتفظيع أمرها»[2].

ومن بلاغة الكناية وقيّمها تحقيقُ "للبلغة"، فرغم أن المكنّى به لا يكون هو المقصود إلا أنه يجعل التصوير أقوى دلالة وأثرى بالإيحاء، مثل قوله تعالى في حق الذين كفروا بعد إيمانهم ثم ازدادوا كفرا: ﴿لَّن تُقْبَلَ تَوْبَتُهُمْ﴾ (ءال عمران 90) فالتعبير لا يراد به نفي قبول التوبة لو وُجدت، إنما يراد أنهم ميتون على الكفر

1 – ينظر: رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، ص 423، 424.

2 – الزمخشري محمود، الكشاف، ج 1، ص 131، 132.

وأنهم لن يتوبوا فتقبل توبتهم، جاء بهذا اللفظ الكنائي لفائدة جليلة ذات بعد نفسي شديد وهي التغليظ في شأن إصرارهم، فأبرزهم في صورة الآيسين من الرحمة، وتلك أغلظ الأحوال وأشدها[1].

ومن بلاغة الكناية تصوير المعاني وإبرازها في صورة حسية تجعلها أكثر جلاء وأثرا ونفاذا في الوجدان، مثل الآية ﴿فَضَرْبَ الرِّقَابِ﴾ (محمد 04) قال في أثر استبدال عبارة (القتل)بـ(ضرب الرقاب) وإن لم تضرب: «على أن في هذه العبارة من الغلظة والشدة ما ليس في لفظ القتل، لما فيه من تصوير القتل بأشنع صورة، وهو حز العنق وإطارة العضو الذي هو رأس البدن وعلُوُّه وأوْجَهُ أعضائه»[2]، فقد استنطق هذه العبارة الصامتة الزاخرة بالمعاني من؛ غلظة وشدة وشناعة ودلالة على التحقير والتهوين.

وقد يتنلسى الصورة الحسّية للكناية كما فعل في قوله تعالى: ﴿فِي جِيدِهَا حَبْلٌ مِّن مَّسَدٍ﴾ (المسد 05) فيستشعر ما فيها من التصوير المعنوي لمنزلة تلك المرأة الحقيرة المسيئة لرسول الله ﷺ: «في جيدها حبل مما مسد من الحبال، وأنها تحمل تلك الحزمة من الشوك وتربطها في جيدها كما يفعل الحطابون، تخسيساً لحالها وتحقيراً لها وتصويراً لها بصورة بعض الحطابات من المواهن، لتمتعض من ذلك ويمتعض بعلها، وهما في بيت العز والشرف»[3].

- الاستجابة الجمالية لإيحاء الكناية:

يبدو أن "الزمخشري" يجد دائما في بلاغة القرآن ما يجده المتلقي في قراءة الشعر من اهتزاز المشاعر، إلا أنه يكتم ما لا يسع التفسير لكتابته، وأحيانا يغلبه الإفصاح.

من ذلك طربه لقدرة اللغة الشاعرة على التفنن في التلميح إلى المعاني وقد يؤدى المعنى الواحد بكنايات عدة، وهي ظاهرة تأسر الأذواق وتحرك الأفهام لأسرار الكناية وملاحتها، ففي الآية ﴿وَيَوْمَ يَعَضُّ الظَّالِمُ عَلَىٰ يَدَيْهِ﴾ (الفرقان 27) يشير إلى كثرة الكنايات في هذا المعنى، مثل عضّ اليدين، والأنامل، والسقوط في اليد، وأكل البنان، وحرق الأسنان، وقرعها، كلها كنايات عن الغيظ والحسرة وكلها من روادفها، ثم يبين أصالة الحسن في الترميز قائلا: «فيذكر الرادفة ويدل بها على المردوف، فيرتفع الكلام به في طبقة الفصاحة، ويجد السامع عنده في نفسه من الروعة والاستحسان ما لا يجده عند لفظ المكنى عنه»[4].

---

1 – ينظر: المصدر السابق، ج 1، ص 410.

2 – المصدر نفسه، ج 4، ص 320.

3 – المصدر نفسه، ج 4، ص 821.

4 – المصدر نفسه، ج 3، ص 280.

وينشدّ "الزمخشري" إلى نمط بديع من إشباع الصورة في الكناية بما يشبه "الترشيح" في الاستعارة، ففي قوله تعالى: ﴿وَيَذْكُرُواْ اسْمَ اللَّهِ فِي أَيَّامٍ مَّعْلُومَاتٍ عَلَىٰ مَا رَزَقَهُمْ مِّنۢ بَهِيمَةِ الأَنْعَامِ﴾ (الحج 28)، يستخرج من قوله (يذكروا لسم الله) كناية عن النحر والذبح، ثم يستحسن العبارة (على ما رزقهم) لأنها جاءت أليفة ملائمة للفظ الكناية، وفي ذلك التآلف بين عبادة (الذكر) وعطاء (الرزق) من الحسن والروعة ما لن يكون مثله لو قال: "لينحروا في أيام معلومات بهيمة الأنعام"[1].

ويقف عند الأبعاد الذَّوقية للكناية وظلالها على نفوس السامعين، بحيث تكون طريقتها في التلميح وسيلة لإظهار شرف المعنى وتعظيمه، وأداة لتجاوز المستنكر من اللفظ والمكروه في الطبع، فحين يكون التصريح مظهرا للتنفير والتحقير تصبح الكناية منفذا للإيحاء به، ففي الآية ﴿قَالَتَ اَنَّىٰ يَكُونُ لِي غُلاَمٌ وَلَمْ يَمْسَسْنِي بَشَرٌ﴾ (مريم 20) يذكر أن الله جعل المس عبارة عن النكاح الحلال لأنه كناية عنه، ومثله قوله تعالى: ﴿أَوْ لاَمَسْتُمُ النِّسَآءَ﴾، وينظر إلى هذه الكناية من منظور القِيَم الذوقية العامة التي تفرق بين الزواج والزّنا، ليبين أن (الزنا) ليس جديرا بالكناية، فيقال فيه: فَجَرَ بها، خَبَثَ بها... فليس من شأنه أن تراعى فيه الكنايات والآداب[2].

ومن الكنايات التي يبرز حسنها وأثرها بتذوق الثقافة الاجتماعية وشخصية المتكلمين ما جاء من كناية في قوله تعالى: ﴿تَخْرُجْ بَيْضَآءَ مِنْ غَيْرِ سُوءٍ﴾ (طه 22)، فيقول عن لفظ (السوء): «كنّى به عن البرص، كما كنى عن العورة بالسوأة... والبرص أبغض شيء إلى العرب، وبهم عنه نفرة عظيمة، ولسماعهم لاسمه مجَّاجة، فكان جديراً بأن يكنى عنه، ولا نرى أحسن ولا ألطف ولا أحز للمفاصل من كنايات القرآن وآدابه» [3].

كل هذا و"الزمخشري" باعتباره مفسرا معفيٌّ عن الإفضاء بالجوانب الجمالية والانطباعات الشاعرية لكنايات القرآن، لكنه اختار أن يستجيب لإغراءات الحسن والجمال ثم يسجلها اختلاسا حين تلح عليه، ليعبر عن صدى القرآن في ذوقه وشعوره متحررا بعض التحرر من معايير المفسرين وحدودهم العرفية.

ولا نريد أن نتكلّف في إسقاط بعض هذه الخصائص على مفاهيم النقد المعاصر، فالزمخشري لم يقصد ما تحمله المفاهيم النقدية المعاصرة بدقائقها، وليس مطالبا بذلك أصلا، لذا اكتفينا بإشارات عامة إلى وجود الصلات التي تربط قراءة "الزمخشري" الأصيلة فنيا وأدبيا بمبادئ هامة في منظور النقد الحديث لكنها غابت

1 – ينظر: الزمخشري محمود، الكشاف، ج 3، ص 153، 154.

2 – ينظر: المصدر نفسه، ج 3، ص 11.

3 – المصدر السابق، ج 3، ص 61.

بســـقوط البلاغة بعده في التصـــنيف العلمي، فالزمخشـــري لا يقف عند حدود القوانين اللغوية والأحكام العقلية، بل يلج في القيمة الأدبية والآثار النفســـية للكناية، ويتفاعل مع الثقافات والأذواق، فالكنايات تختلف من حالة لحالة، وربما من شـــخص لشـــخص، ويغوص في علاقة الإيحاءات التصـــويرية بالثقافة الاجتماعية والأذواق الإنســـانية والبيئة التاريخية، ولعل الكنايات الغامضـــة التي لامس فيها جوانب نفســـية إيمانية وعقدية هي أقوى نموذج لامتداد الكنايات في عمق الحس البشـري، وهي جوانب سـياقية خارج اللغة والنص وبدونها لن تجد في الكناية مذاقا ولا في الصورة حياة.

و"الزمخشـري" في هذه النظرات الإنسـانية إلى إيحاء الكناية يجسـد ما تنبه له النقد الحديث من وجوب إبراز التجربة الذاتية ومحايثة الكناية بسـياقها، فهي تتآزر في عوالم من الصـور والإشـارات، وقد تتضـمن دلالات رمزية غامضـة يحتار القارئ حيالها ولا يقبض منها إلا جوها النفسـي الموحي غير الدال، وقد تتجاوز الكناية الموضـوعَ فتعمل على بناء موقف وجودي عام، وقد تتداخل الكناية مع بنية تصـويرية ممتزجة بشـتى صور التصوير والتشبيه، وقد ترتبط بصورة نفسية انطبعت لدى الشاعر تجاه الأشياء بعلاقات نفسية يبنيها المتكلم بذاته بدون معيار مســـبق، وفهم المتلقي لها والتقاطها مرهون بقدرة الفنان على حســـن درجها في ســـياقها الفني، وفق ما أسماه "قدامة" بائتلاف اللفظ مع المعنى في الإرداف[1]، أما البلاغيون المتأخرون فقد اختزلوا مفهوم "الكناية" في دلالات صـغرى لا تتجاوز إثبات الصـفة أو الموصـوف، وأقصـروا عن الاسـتجابة الفنية لما تمتلئ به الكنايات من حيوية وأدبية وما تكتنزه من أبعاد نفسية ووجدانية واجتماعية وذوقية ثرية[2].

* * * * *

تذييل الفصل: أسس القراءة اللغوية البيانية عند الزمخشري

- **الكشوفات البيانية والقراءة المنتجة:**

إن قوة القراءة البيانية تبرز في التعامل مع تفاصـــيل دقيقة في تشـــكيل اللغة وبناء الدلالة، وهي دليل على القراءة التفاعلية وفاعلية المتلقي في بنية النص، وبقدر كشـوفاته واجتهاداته وكثرتها تكون الميزة والفضـل، فقد ركّزنا الاستقراء على ما اختص به "الزمخشري" في المنهج والرأي، وكان أهم مختصاته:

– ميّز في صيغة (التشبيه) بين التشبيه البليغ الذي يكون طرف منه مقدرا في اللغة وبين الاستعارةِ التي يحذف طرف فيها، وصـحح صـورا مما يسـمى بالتشـبيه "المقلوب" انطلاقا من قصـد المتكلم، وتعامل مع ما يسـمى تشـبيه "الخُلف والتضـاد" باعتبارها صـورا تعبيرية ذاتية لا تشـبيه فيها ولا لسـتعارة، واعتنى بالتدقيق والتمييز بين التشبيه المفرق والمركب الذي يسمى (تمثيليا)، ووقف في ظاهرة "تقييد التشبيه" ودقة معانيه.

---

1 – ينظر: رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، ص 435، 439.

2 – ينظر: المرجع نفسه، ص 422، 423.

– وفي صيغة (الاستعارة) فصل الاستعارة اللفظية عن الاستعارة البليغة، وحلل كل أنماط الاستعارة مدققا في قرائنها الرمزية والصريحة وغيرها من التسميات التي لم يستعمل غالبها، كما استلّ من حروف المعاني لستعارات لم تعهد قبل، وفي نظراته الفنية؛ لستوقفته الاستعارة الرمزية (المكنية) وأحس بأفضليتها وثرائها، كما وحّد الاستعارتين "التبعية" و"المكنية" في الصورة الواحدة أحيانا، واحتفى بالاستعارات الغامضة والدقيقة والمتسعة؛ مثل الاستعارة "التخييلية" و"التشخيصية" مستشعرا حيويتها ورمزيتها وميزتها الجمالية الإبداعية.

– وفي صيغة (المجاز المرسل) –ولم يسمه "الزمخشري" بهذا الاسم– كان منهجه تطبيقيا قائما على تحليل (الملابسات) ودلالاتها الدقيقة، ويعتبر هو من اكتشف أكثرها بعدما اكتشف "الجرجاني" بعضها، وهو لم يقصد لستكمالها، لكن البلاغيين يقولون إن "الزمخشري" اكتشف كل ملابسات المجاز المرسل، فتوقفوا عن الكشف.

– وفي صيغة (المجاز الإسنادي) الذي سمي (العقلي) و(الحكمي) كان "الزمخشري" أحسن مَن شرحه باتساع، وبيّن ملابساته التي تدل الحال عليها فلا يقع الإبهام، وكشف عن كمٍّ وافر من الملابسات التي اتخذت مقيلسا في النظرية البلاغية، كما اتسع فدمج هذا المجاز تحت مبدأ الاستعارة وأخرج ما فيه من إيحاءات كامنة كما في الاستعارة وصورها.

– وفي أسلوب (الكناية) دقق معناه وأقامه على معنى الإرداف بين المعاني المتلازمة، وكشف عن تفاوت أحوالها؛ فقد يكون كلا المعنيين الحقيقيين مقصودان، وقد يكون المعنى الأبعد مقصودا دون الظاهر، وقد تتحول الدلالة الظاهرة من حقيقة إلى رمز مجازي خاصة في آيات الصفات والأفعال، وكشف عن ظاهرة "المجاز على المجاز" التي تدل على تطور الدلالات، ولم يهتم بالتسميات فتارة يسميها كناية، وتارة يسميها مجازا إذا كانت كذلك، واهتم بالفائدة الفنية للكناية التي تشغلنا عن مسألة الحقيقة فيها أو المجاز، واتسع في تحليلاته الفنية فجمع أكثر من مجاز في تعبير واحد لتعدد ملابساته، وفي نظراته التصويرية كثيرا ما يتجاوز لسم الكناية إلى ذكر صورتها من تمثيل وتخييل، ولستوقفته حالة الموت الفني للكناية بطول الاستعمال.

وكلها بحوث لفظية يستشرف بها "الزمخشري" آفاقا فنية أدبية رحبة، تصلح لأن تكون عطاء للنقد المعاصر، لأن الكلمة ونظمها هو الذي يهدينا إلى آفاقها الدلالية والفنية، وسوء فهمها لن يصلح ما بعدها من مستويات، وهذه الإضافات المفاهيمية والتحليلية من دلالات القراءة المنتجة التي لا تختار موقفا لستهلاكيا متقبلا للمطروح، بل تجد في النص وفي القراءات المتعاقبة عليها ما يفتقر للاستكمال والإثراء، و"عبد القاهر الجرجاني" الذي أسس الأصول البلاغية والتصويرية العامة وكان رافدا كبيرا في فكر "الزمخشري"

يرحل عن أعماله في نظرية (البيان) و(فكرة التصوير) تاركا فيها فراغات ولمسات وتدقيقات لا يخلو منها أي عمل تأسيسي طليعي، يقول "شوقي ضيف" بعدما بحث عن المسافة بين الرجلين فوجدها موصولة دون وسطة، حيث خصص "الجرجاني" كتاب (أسرار البلاغة) لأصول علم (البيان) لكنه لم يتسع فيه، وبقيت مجهولة طيلة قرنين «وما زالت الأجيال بعده تنتظر من ينهض به حتى قُيّض له أحد أئمة المعتزلة؛ وهو الزمخشري، الذي برع في الشعر والنثر، وأوتي من الفطنة ودقة الحس ورهافة الشعور ما أعدّه خير إعداد لتلك المهمة»[1].

- المنهج الوصفي والتحليل النصي:

لم يكن في حسبان "الزمخشري" أن يضع معيارا مثاليا في فنون (البيان) ولا أن يستكمل صورا ولا أن يترك قانونا دقيقا، ولو كان يفكر بهذه الطريقة لكفاه من سبقه معيارا، لكنه أراد أن يرسخ منهجا نصيا تحليليا لقواعد عامة بغير حدّ ولا مقياس، ويتمثل عمله في (الكشاف) أن قدم قراءة وصفية لما وجده من صور وحالات في النص القرآني، وتوقف عند تحليلها والتفاعل مع دلالاتها، ولم يحاول تعليبها في تسميات ومصطلحات نظرية تجمّد طاقتها الإيحائية، وهذا المنهج يجسد روح القراءة التفاعلية الماتعة حينما يتلقاها القارئ حيّة في النص، ومن قواعده في هذا المنهج التفاعلي:

أ. اعتماد المفاهيم الوصفية السياقية؛ فهو يتعامل مع الحالة السياقية لا مع المفهوم العام، وإن أكثر تعريفاته وصفية سياقية ترتبط بالنظم الذي وردت فيه، وقد وقفنا في حالة من تعريف المجاز (الإسنادي) واتخذه الدارسون تعريفا نظريا شاملا لا يطّرد ولا يقصد "الزمخشري" ذلك، فقال "أبو موسى": «ولذلك يقع الباحث في الخطأ إذا توهم أن كلامه في موطن واحد يوضح رأيه في مسألة بلاغية، مهما أسهب في هذا الموطن»[2]، فإذا أراد الباحث تركيب المفهوم العام لمسألة بلاغية فعليه بالمنهج الاستقصائي الموضوعي للحالة، ثم عرض النصوص على بعضها واستخلاص المفهوم العام مع الحذر من تضييق المتسع.

ب. اعتماد التحليل وتقليل المصطلحات النظرية؛ فرغم تحليل "الزمخشري" للمدلولات التي تدل عليها مصطلحات في الاستعارة؛ كالتصريحية والمكنية والتبعية، أو الملابسات التي وضعت للمجاز المرسل كالآلية والحالية والمحلية و... أو ملابسات المجاز الإسنادي، أو الكنايات في الصفة والموصوف والنسبة.. بل وصفها وصفا دقيقا لكنه لم يعنونها بتلك الأسماء التي اشتقها المتأخرون من تحليلاته، فالكشف جاء منه والاصطلاح من غيره، وبذلك حولوا التسميات الوصفية التي تخص حالة إلى مصطلحات صارمة تؤطر الظاهرة، وغفلوا

1 – شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، ص 220.

2 – محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 546.

وتجاهلوا المنهج التحليلي الوصـفي الذي حقق له تلك النتائج، ولشـتغلوا بنتائجه المفتوحة وأحالوها مقيلسـا مغلقا وأصـولا لكل الباب، أما المصـطلحات الأسـلسـية وهي التشـبيه والمجاز والاسـتعارة والملابسـة والإسـناد والكناية فتارة يستعملها، وتارة لا ترى لهذه الأسماء أو لبعضها ورودا إلا من خلال دلالاتها وظلالها الواضحة في قصـده، فقد يسـمي الاسـتعارة أو الكناية مجازا، وقد يسـمي التشـبيه أو الاسـتعارة أو الكناية مثلا وتمثيلا، وذلك حسـب زاوية التلقي؛ فإذا كانت الزاويةُ لغويةً ركز على أسماء هذه الصـيغ، وإذا كانت دلالية ركز على طبيعة المعنى، وإذا كانت فنية ركز على التصـوير والتمثيل والتخييل.. ويسـكت عما عداه، حتى إنه ليشـوش على الاصطلاحيين.

ج. التحرر من التبويبات والمفاهيم الحديّة؛ فلا شـك أن الأسـاليب البيانية الأربعة منفصـلة مفاهيميا في ذهن "الزمخشري"، لكن الأداء النصّي لا يجعلها كذلك، فالزمخشري يتلقاها على أنها ألوان تعبيرية أصـيلة في الكلام العربي لا أبواب مفاهيمية مبتكرة، وتحرُّره من سـلطة المفاهيم أدى إلى لسـتقباله لها لسـتقبالا موضـوعيا كما هي داخل النسـيج النصـي، فقد رأيناه يكسـر حدود التبويبات ويدمج الأسـاليب البيانية، متقفّيا أثر ما يفيضـه النص من دلالات ومقاصـد وإيحاءات، فلم يجد مشـكلا في جمع أسـاليب في صـورة واحدة؛ جمع الاسـتعارتين المكنية والتبعية التصـريحية معا، أو توحيد المجازات الثلاثة؛ المرسـل والإسـنادي والكناية، أو إلحاق الكناية بالاسـتعارة على سـبيل الاحتمال أو التمازج... وقد أحس "الزمخشـري" أن الأسـلوب البياني حين ينتظم في النص يصـبح وحدة متشـابكة وعناصـر متداخلة، وتتخذ المفاهيم حدودا جديدة وتصطبغ بألوان مضافة لم تعرفها في حالتها التجريدية، حتى التسميات تصبح مجرد قيود تكبل القارئ في مدلولاتها التي قد يضيق بها فضاء التعبير.

- أهمية النظرة اللغوية الجزئية:

هذه الصـيغ التي تصـنف ضـمن الصـور "البيانية" تتميز عن غيرها بأسـلوبها التعبيري القائم على دقة البيان وتكييف اللغة والانزياح بدلالات الألفاظ، ومنها تنشـأ الصـورة، وهذا ما يجعل قراءتها تنطلق من تفاصيلها اللغوية ودقائقها الدلالية وعناصرها الجزئية، فالقراءة المثلى لنص أو خطاب أو كلام هي التي تراعي الطريقة التي يشـتغل بها والوظيفة التي سُـخر لأدائها، وهذا ما بنى عليه "الزمخشـري" تحليلاته البيانية التي تتأسس على تحليل المستويين اللغوي والدلالي، ومن خلالها كان يلج إلى قراءة المستويين الفني والجمالي، وقد خصـصـنا هذا (الفصـل) لإبراز المسـتويين الأولين على صـعوبة ذلك وخطورته في تفكيك "النظم" ووحدة "الصورة"، وفي هذا التمييز توضيحات مفاهيمية مهمة حول منهجه في التلقي.

لكن النظرة العامة إلى التفكير البلاغي تقضـي بأنه كان –إلا قليلا– تحت هيمنة المنهج اللغوي الذي يفكك التعبير الأدبي ليعرضـه على قوانين اللغة وقواعدها الوضـعية الأولية، فتناولوا الصـورة على هذا الأسـاس

وحدّدوها في وجود حرف التشبيه وذكر الأركان من عدمه، وفي استعمال الكلمة بين الوضع والمجاز والكناية، وفي معايير العدول وطرق الانزياح هل هو لستعارة أو ملابسة أو إسناد أو ترادف.. فكان البحث البلاغي لا يتجاوز حدود الكلمة والجملة إلى النظرة النسقية للدلالات الفنية داخل النص، لكن الأحكام المعيارية التي تنظر إلى التراث بمنظار العصر ولا تراعي ملابسات المرحلة التاريخية تحوِّل المسألة من عملية فهم إلى محاكمة عنيفة، كقول "رجاء عيد": «تحلقوا حول الجملة يدورون حولها بلا عياء –ولا نقول بلا حياء– وظلت الجملة وظل الإسناد ولواحقه محور البلاغة، ولم يمدّ أحد ناظريه أبعد منه... ولم يكن ذلك مقصورا على ما عرف بالمعاني بل فيما عرف بالبيان بل وما عرف بالبديع أيضا، فمن الجملة لم ينطلقوا إلى الأمام، بل انطلقوا إلى داخلها يفتشون ويحللون»[1]. ونناقش هذه الأحكام في ضوء قراءة "الزمخشري"، وفق النقاط التالية:

– تعتبر الدلالات الجزئية أساس الفهم البياني؛ فقد كان "الزمخشري" أدق ما يكون في الدرس اللغوي الدلالي للصور البيانية، ونفهم قيمة التناول الجزئي للمستويات الصغرى للصورة من فلسفته في (علم البيان) التي تقضي أن ضبط المستويات الدنيا والمعاني الصغرى درجة مرحلية لمرور إلى المستويات العليا والمضامين الكبرى بنتائج سليمة في الفهم وآمنة من الزلل والوهم، لذا كانت التدقيقات اللغوية والتشريحات الدلالية حاضرة في منهجه بطريقة ظاهرة إما مكتوبة وإما خفية تشتغل وراء خطابه، ولا يُنكر ما في تدقيقاته اللغوية من بعض التكلف والتمحل الذي يستفز المعاصرين بحقّ، فهذا "عيد" يتضجر من التدقيق اللغوي في المجازات وتوجيهها توجيها أصوليا غريبا، كجعل "السيوطي" العين واليد في أصلهما صفة لا جارحة، وكإلصاق المجاز ببعض الحروف كالاستفهام ويراه مجرد تفتيت لا يغني في فنون القول شيئا، ولعله يقصد ما فعله "الزمخشري" في تأويل الآية: ﴿كَيْفَ تَكْفُرُونَ بِاللَّهِ..﴾ [البقرة 28][2]، إلا أن الخطوط الجزئية كانت تؤدي دورا كبيرا في كشف الخطوط الكلية التي توصل إليها، والذين ينظرون إلى فن "التصوير" من منظور شعري محض يضيقون بالوظيفة البيانية والتحليلات الدقيقة لبنيتها اللغوية والدلالية الجزئية، وهي نظرة قاصرة لا تدرك أهمية العناصر الجزئية ضمن الصورة الكلية، ولعل هذا التدقيق هو أبرز فارق بين التأويل "البلاغي" والتأويل "الصوفي" الذي يبني صوره الكبرى من إشارات النفس وعوالم الحدس، فتجدها صورا خيالية ولسعة دون أي خيط يربطها بالنص ولا بإشاراته اللغوية في الكلمة والجملة.

– بفضل البحوث اللغوية الدقيقة في "علم البيان" لستطاع "الزمخشري" أن يكتشف حالات من الأساليب الخالية من القيمة البيانية والإيحاء الفني والقصد التصويري، واعتبرَها تصرفات لغوية عفوية، منها؛

---

1 – رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، ص 18.

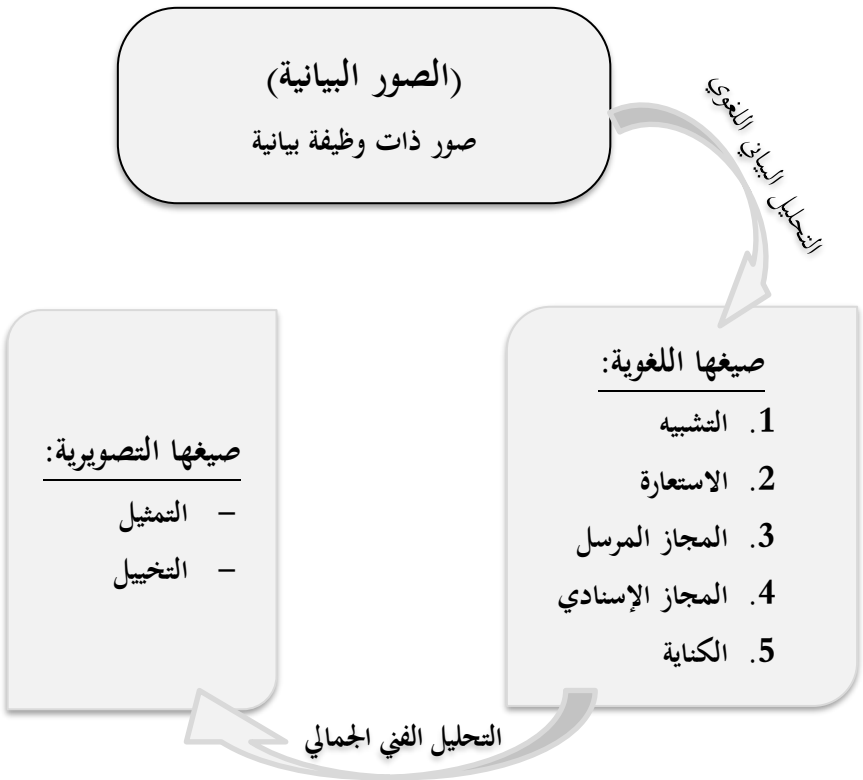
2 – ينظر: المرجع نفسه، ص 214– 218.

"الاستعارة المرسلة"، والملابسات غير المقصودة في المجاز المرسل، وحالات الموت الفني للكناية... لكن "البيان" يقتضي منه وصف هذه الظواهر بالتدقيق اللغوي والدلالي لكونها ظواهر لغوية لستثنائية، وفي الآن ذاته لم يتكلف "الزمخشري" لها مكانا في فن التصوير كما يُفعل في البلاغة الرسمية، وهذا التدقيق له شأن في موازين المنهج النصي، فلا تفريط في التحريرات البيانية ولا إفراط في التأويلات الفنية.

– إن "الزمخشري" لا يقف بهذه الصور في "الوظيفة البيانية" بل تمكّن من تثوير الإيحاءات الفنية والوظائف الجمالية، وقد تطرقنا قليلا إلى لفتاته الفنية في تفضيل لستعارة لرمزيتها، أو تشبيه لدقته، أو مجاز لبديعه، أو كناية لبلاغتها، على أننا سنخصص الفصل التالي لهذه الأبعاد الفنية في مباحث "التمثيل والتخييل"، والتي تميزت بغياب شبه كلي للقضايا اللغوية والجدل اللفظي المرتبط بمشكلة اللفظ والحقيقة، وسيتبين مدى اتساعه في تغطية المستويات الفنية وقدرته على كشف جمالياتها الذوقية والشعورية.

* * * * *

مخطط: الصور البيانية ومنهج التحليل اللغوي ثم الفني



الفصل الرابع:

القراءة الفنية الجمالية للصورة الفنية

*_*_*_*_*_*_*_*_*

المبحث الأول:

التصوير بالتمثيل

لعل أصعب مفهوم يمكن تحريره وتأصيله في نظرية "الزمخشري" هو مفهوم (التمثيل) لتعدد مستوياته وتشعب مدلولاته وتداخل مفهومه بمصطلحات أخرى كما سيتبين، ولما كان (التمثيل) هو المظهر الفني الجمالي فالمفترض أن نجد في تناول "الزمخشري" له نموذجا للقراءة التفاعلية الشاعرية؛ تفاعل الفكر مع دقائقه الفنية، وتفاعل الشعور مع إيحاءاته الجمالية.

المطلب الأول: مفهوم التمثيل وصوره عند الزمخشري

- التمثيل و"التجسيم الفني":

في البحث عن الاستعمال اللغوي للفظ التمثيل ومشتقاته عند "الزمخشري" نجده لصيقا بمفهوم التصوير الدال على التقديم الحسي، وقد رأينا ارتباطه بالمفهوم العام للتصوير وكاد أن يكون مرادفا له، من ذلك تفسير اسم الجلالة (المصوّر) بمعنى: المَمَثِّل، كما دل التمثيل على إخراج الصورة وإظهارها مجسّمة محسوسة في تفسيره للآية: ﴿فَأَرْسَلْنَآ إِلَيْهَا رُوحَنَا فَتَمَثَّلَ لَهَا بَشَرًا سَوِيًّا﴾ (مريم 17) يقول: «ودل على عفافها وورعها أنها تعوذت بالله من تلك الصورة الجميلة الفائقة الحسن، وكان تمثيله على تلك الصفة ابتلاء لها وسبراً لعفتها»[1].

ومن الأبعاد اللغوية للتمثيل هو دلالته على وجود نظير ومثيل يُلجأ إليه لتصوير معنى أصلي وقد قال "الزمخشري": «والمَثَل في أصل كلامهم بمعنى المِثْل، وهو النظير»[2]، فالصورة في التمثيل تجسيد فنّي ذهني للفكرة وتقابلها الصورة "الموضوعية" التي تحكي الحقيقة، ويتبين هذا التقابل في تفريقه بين التمثيل والحقيقة حين فسر الآية ﴿تَقْشَعِرُّ مِنْهُ جُلُودُ الذِينَ يَخْشَوْنَ رَبَّهُمْ..﴾ (الزمر 23)، قال: «هو مَثَل في شدة الخوف، فيجوز أن يريد به اللّه سبحانه التمثيل تصويراً لإفراط خشيتهم، وأن يريد التحقيق»[3]. ويفهم من عموم ما سبق أن المثل هو محتوى الصورة، والتمثيل عملية صياغة ذلك المحتوى.

---

1 – الزمخشري محمود، الكشاف، ج 3، ص 10.

2 – المصدر نفسه، ج 1، ص 109.

3 – المصر السابق، ج 4، ص 126.

ويَستعمل المفهوم الفني للتمثيل في دلالته على تقديم الفكرة المجردة في صورة ماثلة للذهن، ويقابله الكلام العريان الذي يقدم الفكرة صريحة مجردة، فحين نهى الله ﷻ المؤمنين عن الإقدام على أمر دون اتباع هدي الله ورسوله ﷺ بهذه الصورة التمثيلية: ﴿لاَ تُقَدِّمُوا بَيْنَ يَدَيِ اللَّهِ وَرَسُولِهِ﴾ (الحجرات 01)، قال "الزمخشري" بعدما سماه تمثيلا: «ولجريها هكذا فائدة جليلة ليست في الكلام العريان»[1].

أما المدلول الجوهري للتمثيل فقد جعله هو المقابل الأدبي لفنون التشكيل والتجسيم اليدوي في حديثه عن ضرب الأمثال في القرآن الكريم قائلا: «التمثيل مما يكشف المعاني ويوضحها لأنه بمنزلة التصوير والتشكيل لها»[2]، و"التمثيل" بهذا المعنى هو "التجسيم الفني" في المصطلح الفني المعاصر، وهو معنى لا يُبعد التمثيل عن دلالته اللغوية وهي تشكيل الشيء على مثال حسّي، لذلك يكثر اقتران التمثيل بالتصوير حيثما تكون المواضيع تجريدية؛ كالغيبيات وقصص الغابرين ومشاهد الآخرة وصفات الله ﷻ وأفعاله، يقول في الآية ﴿فَأَخَذْنَاهُ وَجُنُودَهُ فَنَبَذْنَاهُمْ فِي الْيَمِّ﴾ (القصص 40): «شبههم استحقاراً لهم واستقلالاً لعددهم –وإن كانوا الكثر الكثير والجم الغفير– بحصيات أخذهن آخذ في كفه فطرحهن في البحر، ونحو ذلك قوله ﴿وَجَعَلْنَا فِيهَا رَوَاسِيَ شَامِخَاتٍ﴾ (المرسلات 27)، ﴿وَحُمِلَتِ الأَرْضُ وَالْجِبَالُ فَدُكَّتَا دَكَّةً وَاحِدَةً﴾ (الحاقة 14)، ﴿وَمَا قَدَرُوا اللَّهَ حَقَّ قَدْرِهِ وَالأَرْضُ جَمِيعًا قَبْضَتُهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ وَالسَّمَاوَاتُ مَطْوِيَّاتٌ بِيَمِينِهِ﴾ (الزمر 67)، وما هي إلا تصويرات وتمثيلات لاقتداره، وأن كل مقدور –وإن عظم وجل– فهو مستصغر إلى جنب قدرته»[3]، ويقول في الآية: ﴿وَأَشْهَدَهُمْ عَلَى أَنفُسِهِمْ، أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ؟ قَالُوا بَلَى﴾ (الأعراف 172): «من باب التمثيل والتخييل! ... ومعلوم أنه لا قول ثَم وإنما هو تمثيل وتصوير للمعنى»[4]، ويقول عن "الترشيح" في الآية: ﴿أُوْلَئِكَ الذِينَ اشْتَرَوُا الضَّلاَلَةَ بِالْهُدَى فَمَا رَبِحَت تِّجَارَتُهُمْ﴾ (البقرة 16): «لمّا ذكر –سبحانه– الشراء، أتبعه ما يشاكله ويواخيه، وما يكمل ويتم بانضمامه إليه، تمثيلاً لخسارهم وتصويرا»[5]، وفي الآية ﴿أَيُحِبُّ أَحَدُكُمْ أَنْ يَّأْكُلَ لَحْمَ أَخِيهِ مَيِّتًا﴾ (الحجرات 12) يقول: «تمثيل وتصوير لما يناله المغتاب على أفظع وجه وأفحشه»[6]، حتى التبس على الكثير أمرهما واعتبروه اقتران المترادفات وتوهموا أن "الزمخشري" يستعمل مصطلح "التمثيل" مرادفا للتصوير، إلا أننا لا نستطيع القول بذلك، فالثاني أعم

1 – المصدر نفسه، ج 4، ص 351.

2 – المصدر نفسه، ج 3، ص 484.

3 – المصدر نفسه، ج 3، ص 419.

4 – المصدر نفسه، ج 2، ص 166.

5 – المصدر نفسه، ج 1، ص 108.

6 – المصدر السابق، ج 4، ص 376.

والأول أخص بالتجسيم، وهو اقتران بين الجزء والكل، والتمثيل بالتجسيم هو أبرز طرق التصوير وأشملها استعمالا وأكثرها تفننا وتنويعا، كما سيتبين ذلك ويظهر.

- اتساع مفهوم "التمثيل" عند الزمخشري:

إذا عدنا إلى فكرة التمثيل قبل "الزمخشري" وبالضبط عند "عبد القاهر" فإننا نجده قد فرق بين التمثيل والتشبيه الفني[1]؛ فالتشبيه يقع في الصفة المشتركة حقيقة مثل قولهم "الخد كالورد في الحمرة"، أما التمثيل فلا يقع على صفة مشتركة، ومثاله قولهم: "كلام كالعسل"، فالكلام لا يشارك العسل في صفة الحلاوة حقيقة، إنما يشاركه في حكم وهو ميل النفس إليه، أو قولهم "حجة كالشمس". ومن التمثيل ما هو سهل كقولهم "ألفاظ كالماء سلاسة"، ومنه ما هو غامض كقولهم "بنو المهلب كالحلقة لا تدري أين طرفاها" ووجه الشبه هو تساوي القوم حتى لا تميز أولهم من آخرهم، فوجه الشبه في "التمثيل" لا يُخرج من الصفة ذاتها بل فيما تسند إليه؛ مثل: "كالقابض على الماء" و"كمثل الحمار يحمل أسفارا" فالشبه لا في القبض والحمل وإنما في تعديهما إلى الماء أو الأسفار، وقد سماه تمثيلا لما يتميز به من بُعدٍ وإيغال في العرض واحتياج إلى الجملة، فهو يميل إلى الغموض والخفاء والبعد العقلي ويحتاج إلى تأول لأن القرينة فيه معنوية، على خلاف التشبيه الذي يكون ظاهرا حسيا صريحا يتميّز بالوضوح ولا يحتاج إلى تأوّل، وبهذا يكون التشبيه عنده أعم والتمثيل أخص، فكل تمثيل تشبيه، وليس كل تشبيه تمثيلا[2]، والتمثيل عند "الجرجاني" يتسع لكل الصيغ ذات الشبه العقلي؛ سواء ما جاء مركبا على صيغة الاستعارة التمثيلية أو على صيغة التشبيه التمثيلي، أو ما جاء مفردا ووجه الشبه فيه معنوي من تشبيه أو استعارة مفردة[3]، ويرى "ضيف" أنه بهذا ضيّق فكرة (التمثيل) وقصرها على ما كان فيه وجه الشبه عقليا أو كان تشبيها مركبا[4].

وقد قرأ الدارسون نصوص "الزمخشري" في التشبيه والتمثيل على ضوء فكرة "الجرجاني" وذلك ما جعلهم يرتبكون أمام طرحه، خاصة حين يجعل ما هو تشبيه عند "الجرجاني" تمثيلا، مثل قوله في الآية ﴿أَخَذَتِ الأَرْضُ زُخْرُفَهَا وَازَّيَّنَتْ﴾ (يونس 24)، فقال هو تمثيل للأرض بالعروس[5]، أو حين يجعل ما حقه

1 – التشبيه هنا بالمفهوم الفني، وهو الذي تتوفر فيه قرينة التشابه، ولو لم تتوفر فيه الصيغة اللفظية بأداة التشبيه، مثل الاستعارة.

2 – ينظر: الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص 99. و: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 205، 208. و: شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، ص 195، 196.

3 – ينظر: الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص 73، وأسرار البلاغة، ص 241. و: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 225.

4 – ينظر: شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، ص 238.

5 – الزمخشري محمود، الكشاف، ج 2، ص 325.

التمثيل عند "الجرجاني" تشبيها مثل الآية ﴿كَأَنَّهُنَّ بَيْضٌ مَّكْنُونٌ﴾ (الصافات 49)[1]، فكثيرا ما يوظف مصطلح التمثيل بمعنى التشبيه وهو في ذلك واع غير مخلّط أو مخلّ بالاصطلاح، وإنما يتوهم ذلك خللا وخلطا مَن يُحاكمه إلى مذهب "الجرجاني" الذي اعتمده المتأخرون.

ـفـ"الزمخشري" أكثر اتساعا من شيخه في توظيف مصطلح "التمثيل" إذ يطلقه على كل صورة تمثل الشيء بالشيء، سواء بأداة التشبيه أو بالاستعارة، وسواء كان حسيا أو معنويا، ولقد حاول "أبو موسى" جاهدا أن يدفع عن "الزمخشري" تهمة الاتساع في "التمثيل" وإطلاقه على التشبيه الحسي، واعتبرها مجرد دعوى، إلا أنه يصطدم بآية واحدة هي قوله تعالى: ﴿إِنَّ أَنكَرَ الأَصْوَاتِ لَصَوْتُ الْحَمِيرِ﴾ (لقمان 19)، يقول "الزمخشري" معبرا عن تشابه الأصوات بالتمثيل: «فتشبيه الرافعين أصواتهم بالحمير، وتمثيل أصواتهم بالنهاق، ثم إخلاء الكلام من لفظ التشبيه وإخراجه مخرج الاستعارة مبالغة شديدة في الذم والتهجين...»[2]، يصرح "أبو موسى" بأن هذا النص خذل موقفه ودل على صحة الدعوى بما لا يدع احتمالا، وقد عدّ هذا تشبيها على مذهب "الجرجاني" وخالف "الزمخشري" في تسميته تمثيلا، ثم ذكر أن هذا اختلاف اصطلاحي لا يضر أسس البلاغة[3].

و"الزمخشري" لا يرى ذلك الفارق بين التمثيل العقلي والتشبيه الحسي، فكل تشبيه هو تمثيل، وأكثر التمثيل يقوم على التشابه والتناظر الحسي أو المعنوي، وقد تبعه في ذلك "ابن الأثير" ولستغرب من تفريق العلماء بينهما إلا أن أصلهما واحد فيقول: «هما شيء واحد لا فرق بينهما في أصل الوضع، يقال شبهت هذا الشيء بهذا الشيء، كما يقال: مثّلت به، وما أعلم كيف خفي هذا على أولئك العلماء مع ظهوره بوضوح»، ويسلك من هذا الخلاف بالإقرار بأن لا مشاحاة في الاصطلاح[4]. ويرجح "شوقي" أن هذا التوسع في تسمية التشبيهات تمثيلا يعود إلى أن التشبيهات القرآنية يغلب فيها أن يكون وجه الشبه عقليا، وكأنه جعل التشبيه الذي يكون فيه وجه الشبه عقليا تمثيلا، سواء أكان مركبا أو متعددا أو مفردا، وهو يخالف "الجرجاني" الذي كان يقصر التمثيل على التشبيه المركب ذي وجه الشبه العقلي[5].

---

1 – المصدر نفسه، ج 4، ص 45.

2 – المصدر نفسه، ج 3، ص 505.

3 – ينظر: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 487، 488.

4 – ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تعليق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، ط 02، د ت، ج 02، ص 115.

5 – ينظر: شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، ص 238- 241.

إذن؛ لا يصلح أن يحلسب "الزمخشري" باصطلاح غيره، وإننا نرى في تقريبه بين المفهومين حفاظا على أصالة المدلول، فهما مفهومان متداخلان في طبيعة القرائن الرمزية ويجدر عدم فصلهما في الاصطلاح تفاديا للتلبيس، خاصة وأنه قد خصص التشبيه "المركب" بهذا الاسم –أي: المركب–، وهو أكثر دقة ولستيفاء لطبيعة الصورة المركبة من لفظ "التمثيل" الذي أصبح عند "الزمخشري" أقوى مصطلح يدل على جوهر التصوير وفن العرض والتقديم التجسيدي، فالتشبيه من الناحية الفنية أكبر من أن يحصر في وجود حرف أو في شبه حسّي، و"التمثيل" أكبر من أن يحصر في أوجه عقلية معنوية، فكلاهما صورة قوامها التجسيد والإيحاء والتماثل الفني؛ سواء كان أحد الطرفين مفردا أو متعددا، وسواء ذكرت فيه الأداة والطرفان أم حذف أحدهما، وسواء كان الشبه حسيا أو عقليا أو نفسيا، فتلك إيحاءات وظلال يجب أن لا تُحجب باصطلاحات تحدّ من حقيقتها الفنية، وهو ما مارسه "الزمخشري" إذ تعددت صور التمثيل وامتدّ بظلاله الفنية على كل الصيغ البلاغية، فلم يكن محصورا في تصنيفات البلاغة المتأخرة.

- شمولية التمثيل لكل الصور البيانية:

لقد اطرد مصطلح التمثيل –أو المثَل– في تطبيقات "الزمخشري" على الصور القرآنية اطرادا كبيرا بما يرفعه لأن يكون ظاهرة وخاصية أساسية في التعبير القرآني، فتراه متعدد الصيغ ووجوه التصوير، من ذلك:

أوقع اسم التمثيل على صيغة التشبيه اللفظي، مثل الصورة في الآية ﴿يَخْرُجُونَ مِنَ الاَجْدَاثِ كَأَنَّهُمْ جَرَادٌ مُّنتَشِرٌ﴾ (القمر 07)، فقال: الجراد مَثَل في الكثرة والتموّج[1]، وهذا التمثيل تجسيد لمعنى مادي بصورة حسية مركبة، وسمي بعده "تشبيها تمثيليا".

وأوقع التمثيل على صيغة الاستعارة المكنية، مثل الآية: ﴿أَخَذَتِ الاَرْضُ زُخْرُفَهَا وَازَّيَّنَتْ﴾ (يونس 24)، قال: هو تمثيل للأرض بالعروس[2]، وهذا التمثيل تجسيد لمعنى مادي بصورة حسية مفردة.

وأوقعه على صيغة الاستعارة التصريحية الأصلية، مثل تشبيه أصوات أناس بصوت الحمير وتمثيلها به، وهي الحالة الوحيدة للتمثيل الحسيّ المفرد. ومن الصور المتعددة التي جعلها تمثيلات مفرقة لا مركبة؛ الآية ﴿وَمَا يَسْتَوِي الاَعْمَىٰ وَالْبَصِيرُ، وَلاَ الظُّلُمَاتُ وَلاَ النُّورُ، وَلاَ الظِّلُّ وَلاَ الْحَرُورُ، وَمَا يَسْتَوِي الاَحْيَآءُ وَلاَ الاَمْوَاتُ﴾ (فاطر 19–22) فالأعمى والبصير مثل للكافر والمؤمن أو للصنم والله ﷻ، والظلمات والنور والظل والحرور مثلان للحق والباطل وما يؤديان إليه من الثواب والعقاب[3]،

1 – ينظر: الزمخشري محمود، الكشاف، ج 4، ص 433.

2 – المصدر نفسه، ج 2، ص 325.

3 – ينظر: المصدر السابق، ج 3، ص 617.

وساقه في صيغة التشبيه الضمني كقوله تعالى: ﴿وَمَا يَسْتَوِي الاَعْمَىٰ وَالْبَصِيرُ وَالذِينَ ءَامَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَلاَ الْمُسِيءُ﴾ (غافر 58) فهو يستوحي من هذا التعبير تمثيلا لطيفا بأن ذكر الأعمى والبصير مثلا للمؤمن الصالح والمسيء[1]. وفي المثالين الأخيرين تجسيد للمعاني المجرّدة بصفات حسية هي الأعمى والبصير والظلمة والنور والظل الحرور، ولكن وجه الشبه ليس في شكلها الحسي بل في معانيها القائمة في العقل والنفس.

ومن التمثيل ما يأتي استعارة تصريحية تبعية، مثل الآية: ﴿وَلَمَّا سَكَتَ عَن مُّوسَى الْغَضَبُ﴾ (الأعراف 154) فجعل صورة الغضب وهو يغري (موسى) على ما فعل مَثَلا[2]، سمي بعده "استعارة تمثيلية"، فيها تشخيص الغضب إنسانا بإلباسه صفات الإغراء والصخب الذي يعقبه هدوء وسكينة، وهذا تمثيل تجسيدي لا يحمل وجه شبه حسي ولا عقلي، لكنه يقوم على معنى نفسي غامض وأثر واضح.

كما يبنى التمثيل على حالة الكناية كما رأينا حين فصلنا القول في مبحث الكناية، ونضيف مثالا بالآية ﴿فَلَوْلاَ كَانَ مِنَ الْقُرُونِ مِن قَبْلِكُمُ أُوْلُوا بَقِيَّةٍ﴾ (هود 116)، حيث فسر البقية على طريقة الكناية عن صفة بقوله: «أولوا فضل وخير، وسمي الفضل والجودة بقية لأن الرجل يستبقي مما يخرجه أجوده وأفضله» ثم يبين جريانها على المثل بقوله: «فصار مثلا في الجودة والفضل»[3]، ففي الآية تمثيل للبقية الفاضلة من القوم بما يستبقى من الأموال الجيدة والتي يكنى عنها بالبقية.

ومن التمثيل النادر ما يكون في صيغة الفرض والمبالغة من غير تشبيه، وبهذا لا يكون كل تمثيل تشبيها، مثل الآية ﴿إِنَّ الذِينَ كَفَرُواْ لَوَ اَنَ لَهُم مَّا فِي الأَرْضِ جَمِيعًا وَّمِثْلَهُ مَعَهُ لِيَفْتَدُواْ بِهِ مِنْ عَذَابِ يَوْمِ القِيَامَةِ مَا تُقُبِّلَ مِنْهُمْ﴾ (المائدة 36) قال "الزمخشري" هو تمثيل للزوم العذاب لهم ولا وجه للنجاة منه[4]. ومن هذا النمط قوله في الصورة المفترضة للولد في الآية ﴿قُلِ اِن كَانَ لِلرَّحْمَنِ وَلَدٌ فَأَنَآ أَوَّلُ الْعَابِدِينَ﴾ (الزخرف 81) معتبرا أن هذا الكلام جاء على سبيل الفرض والتمثيل للمبالغة في نفي الولد[5]، وفي هذا التمثيل تجسيد حسي للمعاني المجردة برمزية لا وجه فيها للتشابه والتناظر غير التجسيد الحسي.

هذه الحالات تبين أن التمثيل مفهوم فني وأسلوب تصويري لا يرتبط بصيغ لفظية لغوية محددة، فصوره تشمل التشبيهات والاستعارات والكنايات وحتى المفترضات، في حالاتها المفردة والمتعددة والمركبة، وفي كل

1 – ينظر: المصدر نفسه، ج 4، ص 179.

2 – ينظر: المصدر نفسه، ج 2، ص 506.

3 – المصدر نفسه، ج 2، ص 411.

4 – ينظر: المصدر نفسه، ج 1، ص 662.

5 – ينظر: المصدر السابق، ج 4، ص 268.

صفاتها الحسية والمعنوية، وقرائنه تقع تشبيهية وغير تشبيهية، فالجوهر الذي يجمعها كلها هو التجسيد والتقديم الحسي لمختلف المعاني؛ المادية الحسية كالأصوات والحركات، والمعنوية المعقولة كالهدى والضلال والفضل، والنفسية الإنسانية كالغضب... وإذا كان التجسيد هو العنصر الجوهري الذي تشترك فيه أنماطه وصيغه، فلا يفهم من ذلك أن كل التمثيلات تتربع على مستوى واحد من القدرة الإيحائية والمهارة الفنية والسحر الجمالي، بل هي في ذلك مستويات وأفانين وشعب، منها ما هو ظاهر أقرب إلى الدلالة اللغوية مما تقدمت أمثلته، ومنها ما يخفى ويلطف ويفخم وهي التمثيلات الكبرى والتي لها قدرها للعالي وحديثها الخاص، حسب قراءات الزمخشري لها[1]، كما سيأتي.

* * * * *

المطلب الثاني: التمثيلات التشبيهية الكبرى

يزخر النص القرآني بالتمثيلات التشبيهية الكبرى، وهي ذات إطار واسع في الفكرة ودقة المعاني وتعدد الوجوه، وقد عرفت باسم "التشبيهات التمثيلية" وأكثرها يندرج ضمن "أمثال القرآن"، وقد اهتم "الزمخشري" بهذه الأمثال وهي أكثر ما لستوقفه من أنواع التشبيه، إذ أدرك ما فيها من تصوير وتجسيد للمعاني، والمعلوم أنها أكثر إيحاء وأقدر على نقل التفصيلات التي يستهدفها الموضوع[2]، واحتفاء "الزمخشري" بهذه الأمثال الممتلئة فنيا دليل على الإحساس الجمالي واستقبال الإيحاء المفعم بالحيوية والحركة والاحترافية في نقل المشاهد الحية إلى كيان السامع وكأنه يراها ماثلة أمامه[3].

- **الدراسة البيانية للتمثيلات التشبيهية:**

– **التمثيل التشبيهي بين البيان والجمال:**

استشعر "الزمخشري" ما في الأمثال من مخزون رمزي ومقدرة بيانية أحلّته مقاما بارزا في ألسنة أهل البلاغة والفن، وقد بيّن وظيفة الأمثال ومزايا التمثيل في أول مَثَل استوقفه في تفسير القرآن الكريم مع قوله تعالى: ﴿مَثَلُهُمْ كَمَثَلِ الذِي اسْتَوْقَدَ نَارًا...﴾ (البقرة 17) وهو كلام تأسيسي وتقعيدي للباب يقول: «ولضرب العرب الأمثال واستحضار العلماء المثل والنظائر شأن ليس بالخفي في إبراز خبيات المعاني، ورفع الأستار عن الحقائق، حتى تريك المتخيل في صورة المحقق، والمتوهم في معرض المتيقن، والغائب كأنه مشاهد، وفيه تبكيت للخصم الألد، وقمع لسَوْرة الجامح الأبي... والمثل في أصل كلامهم: بمعنى المِثْل، وهو النظير، يقال: مِثْل ومَثَل ومَثِيل، كشِبْه وشَبَه وشبيه»[4]، ومن هذا النص نفهم الوظيفة

---

1 – ينظر: شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، ص 238- 241. محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 487، 522.

2 – نظرا لأهميتها الفنية فإننا سنقتصر في الدراسة عليها دون التمثيلات التشبيهية المفردة الصغرى.

3 – ينظر: مسعود بودوخة، دراسات أسلوبية في تفسير الزمخشري، ص 121- 123.

4 – الزمخشري محمود، الكشاف، ج 1، ص 109.

التي تناط بالأمثال في نظرية "الزمخشري" وهي الوظيفة البيانية الموجهة لإبراز الخفيّ ورفع المستور، ويتواتر هذا التوجيه للوظيفة البيانية في أمثال أخرى مما يؤكد اطرادها وتجذّرها، يقول في الآية ﴿ضَرَبَ لَكُم مَّثَلاً مِّنَ اَنفُسِكُم﴾ (الروم 26): «التمثيل مما يكشف المعاني ويوضحها»[1]، ويقول: «في ضرب الأمثال زيادة إفهام وتذكير وتصوير للمعاني»[2]. فالبيان هو اتخاذ التمثيل قنطرة للعبور إلى الحقيقة والفكرة المرادة وأداة وصول إلى الأفهام، يقول في الآية ﴿وَتِلْكَ الاَمْثَالُ نَضْرِبُهَا لِلنَّاسِ﴾ (العنكبوت 43): «إن الأمثال والتشبيهات هي الطرق إلى المعاني المحتجبة في الأستار حتى تبرزها وتكشف عنها وتصورها للأفهام»[3].

ويأخذ "جابر عصفور" من هذا المفهوم الوظيفي للتمثيل بُعدَه الحجاجي الإقناعي فيلوم القدماء على إهمال الأبعاد النفسية الجمالية لحساب الطرح العقلي والتناول المنطقي لعلاقات التمثيل[4]، وإن كانت نصوص "الزمخشري" لم تصرح بالبعد الجمالي فإنها لم تلغِه في الآن ذاته، بل يتبين لنا إذا دققنا في النص الأول أن هذه الوظيفة البيانية ذات بعدين؛ البعد الحجاجي الذي يقارع العقول بالدليل والبرهان بالقرائن ويتوخى فيه الإفهام والإقناع، والبعد النفسي التأثيري الذي يراود القلوب ويسحرها حتى لا تفرق بين الخيال والحقيقة، وتنزِّل الوهم منزلة اليقين، ويستهدف فيها الشعور والميل والإغواء، ولا تخلو قراءاته من الإشارة إلى هذه الوظيفة الجمالية، بل ينزل "المثَل" في مواضع كثيرة بمنزلة القصة العجيبة التي تساق للسامعين فيتلقونها بالاستحسان والإعجاب[5]، وذلك الأنس هو باب لانفتاح العقول لبيانها وهز القلوبِ لتأثيرها.

والمتبادر أن "الزمخشري" لا يخفى عليه البعد الجمالي النفسي بعدما اهتم به "الجرجاني" وكان له تقدير لجمالية التمثيل، فقد أضفى عليه مزايا جمالية ونفسية من الأبهة والمنقبة والقدر والجلاء والتقوية وتحريك النفوس وجلب القلوب واستثارة الأفئدة على حبّها والشغف بها[6]، وقد ربط بين الوظيفة البيانية والأثر النفسي الناتج عنها حين ذكر أن التمثيل يقوم بتجلية الخفايا وتجسيد الغوامض بالعرض الحسي فتأنس النفوس بما يقوم فيها من علم وفهم ووضوح[7]، ويتعمق بطريقة التحليل في تعليل منشأ الحسن والجمال في التمثيلات الكبرى التي تعرض نفسها مركبة متعددة الأوجه في أوصاف ثابتة أو هيئات متحركة، فيكون كل وجه منها لمحة جمالية، يقول: «اعلم أن مما يزداد به التشبيه دقة وسحرا أن يجيء في الهيئات التي تقع عليها الحركات، والهيئة المقصودة

---

1 – المصدر نفسه، ج 3، ص 484.

2 – المصدر نفسه، ج 2، ص 519.

3 – المصدر نفسه، ج 3، ص 459.

4 – ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 269.

5 – الزمخشري محمود، الكشاف، ج 1، ص 109، ج 3، ص 172.

6 – ينظر: الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص 118.

7 – المرجع نفسه، ص 125.

في التشبيه على وجهين؛ أحدهما أن تقترن بغيرها من الأوصاف كالشكل واللون ونحوهما، والثاني أن تجرد هيئة الحركة حتى لا يراد غيرها»[1]، ومنبع الإثارة فيها هو قدرتها على الجمع بين متباعدَيْن فتأتي الصورة نادرة غير مألوفة وملمّةً بتفاصيل كانت خفية، وتلك أقوى مناقب التمثيل، بشرط أن تكون الندرة والغموض متعلقة بدقة الفكر لا بتعقيد اللغة الذي يحوجك إلى تفكير زائد ثم لا يجدي ولا يجود[2]، وهذا تصور يتفق مع نقاد معاصرين –منهم "إنجاردين"– يقفون في مسألة الغموض موقفا رافضا للتجارب الرمزية التي يقوم فيها الغموض على التعتيم والانغلاق الكلي على أمرس المتلقين، فجمالية الغموض ليست بالتعتيم اللفظي، بل هي فراغات يستشعرها القارئ فيسعى لملئها[3].

وتطبيقات "الزمخشري" كفيلة بأن تظهر موقفه ونظرته للوظائف الجمالية للتمثيلات التشبيهية، ومدى انتقاله من القراءة الدلالية التوثيقية إلى القراءة الفنية الجمالية.

إن النظر إلى الجوانب الفنية والموضوعية في قراءة الزمخشري للتمثيلات يوقفنا عند قواعده وأهمها:

– التحليل البياني للنظم والأسلوب:

يؤسس "الزمخشري" قراءته للأمثال أبدا على مستوى الدلالة اللغوية والمعاني الأسلوبية، ويجعلها مدخلا شرعيا وإطارا يستضيء به في تأويل الدلالات الكبرى والمقاصد العليا للتمثيلات، ويظهر مقدرة كبيرة في القراءة المتناسقة بين اللفظ والصورة اعتمادا على مفهوم النظم، وأن المعاني تسوس اللفظ فتأتي نسيجا وفنا متلاحما، ففي التمثيل الضمني في الآية ﴿أَيُحِبُّ أَحَدُكُمْ أَنْ يَّاكُلَ لَحْمَ أَخِيهِ مَيِّتًا فَكَرِهْتُمُوهُ﴾ (الحجرات 12) يبين المعنى الذي جاءت الآية لتصويره بالتمثيل وهو ما يفعله المغتاب في عرض المغتاب، إذ تَعرِضه مجسدا في مشهد فظيع على النفس، ويستغل أسلوبية الآية لإظهار تلك المبالغات التي تبعث في النفس نفرة وتقززا واشمئزازا؛ فقد افتتح بـ"الاستفهام" الدال على التقرير، ثم جعل "المحبة" باعثا لارتكاب ذلك الأمر المتناهي في الكراهة، وأسند الفِعلة إلى "أحد المخاطبين" ليشعره بأن واحدا من الأحدَيْن لن يحب ذلك، ثم لم يقتصر على تمثيل الاغتياب بـ"أكل لحم الإنسان" على قسوته؛ بل جعل ذلك الإنسان هو "الأخ"، وفوق ذلك لم يقتصر على أكل لحم الأخ حتى جُعل "ميتا" ذا حرمة[4]، فالتمثيل هنا تجاوز الوظيفة البيانية الإفهامية إلى غزو النفس وحملها على الإقلاع الذاتي السريع بعدما تلين لهذا التنفير والتقبيح ولا تحتاج لمزيد جدل وحجة، كل ذلك

1 – ينظر: المرجع نفسه، ص 177.

2 – ينظر المرجع نفسه، ص 144.

3 – ينظر: عبد الواحد محمود عباس، قراءة النص وجماليات التلقي، ص 40.

4 – ينظر: الزمخشري محمود، الكشاف، ج 4، ص 376.

بوحي الكلمات، وكأن الصورة تتنامى بطريقة هرمية من القاعدة إلى الهرم؛ فانطلقت من أكل لحم الإنسان لتتدرج في التحديد والتدقيق حتى تنتهي إلى هرم الفظاعة المصورة في "الأخ" وبالذات في حالة كونه "ميتا".

- التحرير البياني للفكرة الموضوعية:

يحرص "الزمخشري" على بيان وجه التمثيل ومركز الصورة، وبهذا يميّز التمثيل المركب عن المفرق من الناحية الفنية، ويبرز الممثل به أمام الممثّل كامل العناصر والسمات من الناحية التصويرية، ويتجلى المعنى صحيحا كما أراده المعبّر خاليا من سوء الفهم والتأويل من الناحية الموضوعية، ففي التمثيل الوارد في قوله تعالى ﴿مَثَلُ مَا يُنفِقُونَ فِي هَذِهِ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا كَمَثَلِ رِيحٍ فِيهَا صِرٌّ اَصَابَتْ حَرْثَ قَوْمٍ ظَلَمُواْ أَنفُسَهُمْ فَأَهْلَكَتْهُ﴾ (البقرة 117) فالفهم السطحي يوهم أن نفقاتهم مشبهة بالريح، والصواب أننا أمام تشبيه مركب يصور الحال كلها ولا يُحمل على اللفظ المفر أصلا، والمعنى أن ما كانوا ينفقون من أموالهم في المكارم والمفاخر وكسب المدح لا يبتغون به وجه الله ﷻ تحبط ولا تقبل منهم، مثلُ الزّرْعِ إذا حسّه البرد صار حطاما، فالممثل به هو تلك الحال كلها في الزرع[1].

وبقدر تقليب المتلقي لأوجه التمثيل وتتبعه للتناظرات المندمجة تجتمع لديه عناصر الموضوع وتكتمل حيثيات الفكرة المطروحة فلا تُختزل الصورة الكبرى في العناصر الصغرى، فالمثل في الآية ﴿وَمَثَلُ الذِينَ يُنفِقُونَ أَمْوَالَهُمُ ابْتِغَآءَ مَرْضَاتِ اللَّهِ وَتَثْبِيتًا مِّنَ اَنفُسِهِمْ كَمَثَلِ جَنَّةٍ بِرُبْوَةٍ اَصَابَهَا وَابِلٌ فَئَاتَتْ اُكُلَهَا ضِعْفَيْنِ فَإِن لَّمْ يُصِبْهَا وَابِلٌ فَطَلٌّ﴾ (البقرة 265) يجسد معنى إيمانيا كبيرا هو الإخلاص في النفقة وجزاؤها من بركة ومضاعفة، و"الزمخشري" يحرص على بناء جوانب المثل المصور وكشف أجزائه حتى ليكاد يعامله مثل المفرّق لولا تماسك الصورة الكبرى، حيث مثّل حال المخلصين عند الله بالجنة على الربوة، ونفقتهم الكثيرة والقليلة بالوابل والطلّ، فكما أن الجنة تزكو بكلا المطرين، فإن نفقة المخلص تزكو؛ قلّت أو كثرت[2]، فالصورة الكبرى صهرت عناصرها الجزئية في فكرة واحدة هي "للبَرَكة اللازمة".

ومن تجليات قيمة التمثيل المركب حين يُتلقى بالصورة الكبرى أن يصيب سهمُ الفهمِ الحقيقةَ ويجانب التأويلَ الفاسد والاعتقاد الخاطئ، خاصة في الأحاديث الغيبية والعقدية المرتبطة بذاته العلية، مثل قوله تعالى: ﴿اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالاَرْضِ، مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ، الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ، الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُّبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لاَّ شَرْقِيَّةٍ وَلاَ غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ، نُّورٌ عَلَىٰ نُورٍ، يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَّشَآءُ﴾ (النور 35)، فالصورة إذا فهمت على سبيل التجسيد الحسي لما هو مادّيّ يقع الواهم في تجسيم ذات الله ﷻ نورا مضيئا، لكن المشبه به ليس هو النور في ذاته، وإنما الصفة التي سيأتي بيانها

1 - المصدر نفسه، ج 1، ص 433، 434.

2 - المصدر السابق، ج 1، ص 340.

في التمثيل الأكبر، فالزمخشري يتتبع التدرجات الهرمية لشدة النور المصوَّر؛ بداية من المشكاة التي تجمع النور، والنور ينبعث من المصباح المضيء، والمصباح موعى في الزجاجة التي تضاعف إضاءته كأنها كوكب عظيم، كل ذلك الضوء مصدره زيت يكاد يضيء ولو لم تمسسه النار لصفائه وجودة شجرته، وهذا التصوير الهرمي للنور الذي يشتد حتى لم تبق له حاجة لما يقويه ويزيده إشراقا من بقيّة، تلك هي صفة للحق المطلق الذي نشره الله وهدى به فأنار السماوات والأرض، فالتمثيل بالحالة يصرف الذهن عن ذلك التشبيه الحسي المفرد ويرفعه إلى الفكرة الموضوعية عن الحق المطلق[1].

إن هذا المثل التشبيهي نموذج لما سيأتي من تشبيهات بيانية ذات وظيفة عقلية تتوخى كشف الحقائق، وبقدر عمق القراءة الفكرية لعناصره وتناظراته الموحية يمتلك المتلقي فكرة كونية نابعة من تصور رباني فوقيٍّ يختزل للعقل المسافات ويُطبِقُها، ويخترق به حقيقة الظواهرَ وطبائع الأشياء، ومن هذا الغنى بالكشف الصادق والعرض المتجدّد تمتلك هذه التمثيلات جماليتها الفكرية، وقد نبّه "غنيمي" أن الصورة العقلية عادة ما تكون جافة سيئة، وتحسن حين تأتي معبرة عن جوانب عميقة في الفكر والنفس وتدل على مسلك فلسفي في الحياة، أو تُصوِّرُ شعورا بدلالات فكرية صائبة، مثل قصيدة أبي ماضي "كن جميلا"[2]، ومن هذه الزاوية يمكن فهم أهمية الوظيفة البيانية لأكثر الأمثال القرآنية.

* * * * *

- القراءة الفنية للتمثيل التشبيهي:

– المعنى الفني وراء التمثيل الحسي:

يقوم التمثيل أبدا على التصوير الحسي للمعاني والأشياء، لكن التمثيل لا يأخذ قيمته ودلالته من الشكل المجسّد وإن كان الممثل به محسوسا، وقد أدرك "الزمخشري" تشعبات الإيحاءات في التمثيل وراعى أبعادها؛ حسية كانت أو معنوية أو نفسية، فهو ينظر إلى طبيعة التمثيل من زاوية فنية تتوخى التناسب والتلاؤم بين عناصر الصورة، فالعبرة ليست في الصورة ذاتها بل في المعنى الذي يسكنها فألبسها لبوس الفنّ، ويوضّح "الزمخشري" هذا البعد المعنوي للتمثيلات الحسيّة في بيان قوله تعالى: ﴿إِنَّ اللَّهَ لاَ يَسْتَحْيِي أَنْ يَّضْرِبَ مَثَلاً مَّا بَعُوضَةً فَمَا فَوْقَهَا﴾ (البقرة 26)، فالله ﷻ ينفي العيب في ضرب المثل بما يُستحقر ردّا على الجهلة والسفهاء الذين ضحكوا من ضرب الأمثال بالذباب والعنكبوت.. ويعالج "الزمخشري" هذا الردّ من الناحية الفنية بأن التمثيل إنما يساق لما فيه من كشف المعاني والتقريب، وانكشاف الحقائق هو سر الإصابة فيها «فإن كان

1 – المصدر نفسه، ج 3، ص 246.

2 – ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 419.

المتمثل له عظيمًا كان المتمثل به مثله، وإن كان حقيراً كان المتمثل به كذلك، فليس العِظَم والحقارة في المضروب به المثل إذاً إلا أمراً تستدعيه حال المتمثل له وتستجرّه إلى نفسها، فيعمل الضارب للمثل على حسب تلك القضية»[1]، فمعنى التمثيل ليس في ذات الممثّل به، بل في المعنى اللصيق به والقائم في أذهان الناس وانطباع في نفوسهم، فحقارته أو فخامته لا تستلزم حقارة التصوير ولا فخامته، إنما دقة التصوير وإقامة المعنى في النفس هو المعتبر، لذا لم يكن لحال الآلهة التي يعبدها الكفار أحقر وأضعف مثلا من وهن بيت العنكبوت والبعوضة، لأنها تمثيلات صائبة وقول محقّ لا يستنكر ولا يستبدع، بل يستحسن حين يساق المثل في مضربه، ويسلك به طريق ما يستدعيه، فالزمخشري بهذه القراءة المتفحصة ونظراته الحصيفة عالج كثيرا مما انعقدت به البلاغة واستشكل أمرها بتحريره للعلاقة بين طرفي التشبيه وفق أسس نفسية وموضوعية بعيدة عن قيود المتأخرين من توخي الإيضاح والمنطق، وهو ما سال عليه حبر النقاد المحدثين الذين ما فتئوا يؤاخذون البلاغة والبلاغيين على بحوثهم المنطقية، وقد نبه "عيد" إلى خطورة انتزاع التشبيه من سياقه وتحكيمه إلى نظرات شكلية منطقية فيفقد قيمته المستمدة من موقعه ومرْبعه، ويذكر أن "الجرجاني" ألمح إلى هذا المبدأ لكنه لم يلتزم، إذ قال: «البيت إذا قطع عن القطعة كان كالكاعب تفرد عن الأتراب، فيظهر فيها ذل الاغتراب، والجوهرة الثمينة مع أخواتها في العقد أبهى في العين»[2]، ويستطرد "عيد" بنظراته المعاصرة إلى التشبيه على أن قيمته ليست في تصوير شيء وإبرازه، بل المنتظر منه أن تتعانق أجزاؤه مع السياق مشكلة دلالة رمزية تفتح الطريق إلى نفس المتلقي ووجدانه، فقيمة التشبيه لا يكتسبها من طرفيه أو من وجه الشبه فحسب، بل من الموقف الذي يدل عليه السياق ويستدعيه الشعور والموقف التعبيري، ومن الظلال الإيحائية التي يكتسبها من النسق اللغوي لا من مجرد عناصره الشكلية[3].

إن هذه القراءة البيانية النافذة إلى الدلالات النفسية والسياقات النصية جعلت "الزمخشري" لا يجد أي مشكل في التشبيهات التي تبتعد عن المقارنة الحسّية والأوجه الواضحة، فالوظيفة البيانية لا تشترط وضوح التشبيه بقدر ما تتطلب الابتكار والثراء والقوة، والطريقة البيانية تؤدي دورها في مستويات حسية أو منطقية أو نفسية، فطبيعة الفكرة هي التي تحدد طبيعة التلقي وآليته؛ هل شكلية أم عقلية أم نفسية شعورية؟ وقد اهتم "أبو موسى" بهذا الفارق بين "الزمخشري" وغيره من القدماء الذين اكتفوا بالغرض الأعظم من التشبيه وهو الكشف والإيضاح، وهذا جعلهم يستحسنون الملاءمة بين طرفي التشبيه ويطلبون الوضوح ليتحقق الغرض، ثم يذكر للزمخشري طريقته الثاقبة في شرح العلاقة بين طرفي التشبيه، فهو قد يتجاوز الربط الشكلي

1 – الزمخشري محمود، الكشاف، ج 1، ص 139، 140.

2 – الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص 200.

3 – ينظر: رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، ص 283، 305.

الحسي حين لا يكون مرادا وحده ويرصد الروابط المعنوية والنفسية، ويؤكد "أبو موسى" أن النظر إلى العلاقة الحسية وحدها ليس معيبا إذا كانت هي مقصد التشبيه كما يشيع في بعض الدراسات، وهو ما نجده حاضرا في جيد الشعر القديم وفي كلام الله ﷻ ورسوله ﷺ، ويرى أن تحليلات "الزمخشري" تحوم حول الأساس النفسي الذي تعتمد عليه الصور القرآنية غالبا في تكوين المعاني وتصويرها[1]، وبهذا نفترض أن "الزمخشري" قد أدرك أبعاد الصورة نظريا، وتبقى تطبيقاته مجالا يمكن أن تتجسد فيها هذه النظرة أو تخيب، وهذه نماذج:

ففي الأمثال التشبيهية لا يشترط "الزمخشري" أن تكون الصورة حقيقية وصحيحة في المنطق والواقع، فالتمثيل في الآية ﴿مَثَلُ الذِينَ يُنفِقُونَ أَمْوَالَهُمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ كَمَثَلِ حَبَّةٍ اَنبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلَ فِي كُلِّ سُنبُلَةٍ مِّأْئَةُ حَبَّةٍ﴾ (البقرة 261) يحكي "الزمخشري" ما فيها من حركة عجيبة؛ إذ تخرج الحبة ساقا يتشعب منها سبع شعب، لكل واحدة سنبلة، وكل سنبلة مثقلة بمائة حبة، ثم يأتي ببيان فكرة الصورة ودلالتها المراد تجسيدها: وهي تصوير مضاعفة الأجور كأنها ماثلة بين عيني الناظر، وناقش صورة السنبلة وفيها مائة حبة؟ قال: هي حقيقة موجودة في الأراضي المغلَّة، ولو لم توجد لكان صحيحا على سبيل الفرض والتقدير[2]، فالفكرة الفنية تأتي بالغة مبينة بالتمثيلات الواقعية المنطقية وبالتمثيلات الفرضية، لأن الحقيقة فيها رمزية فتلمح، لا منطقية فتحاجج.

ولا تناط الفكرة في التمثيل الحسي بالشكل دائما، فقد تستوحى من أعماقها صورة نفسية يستلزمها ذلك الشكل ويبعث بها، كتصوير الحالة النفسية لقلبي المشرك والمؤمن وهي حالة معنوية جاءت بها الآيات في مشهدين متقابلين تمثيلا حسيا فقال تعالى: ﴿ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلاً رَّجُلاً فِيهِ شُرَكَآءُ مُتَشَاكِسُونَ وَرَجُلاً سَلَمًا لِّرَجُلٍ هَلْ يَسْتَوِيَانِ مَثَلاً﴾ (البقرة 261)، فالزمخشري بيّن الصورة الظاهرة لعلاقة الرجل بالشركاء المتعددين فيه، وعلاقة الرجل المخلص لشريك واحد، ثم نفذ إلى عمق الحالتين اللتين أريد من ورائهما تصوير النفوس؛ الأول متحيّر في أمره، سادر قد تشعبت الهموم بقلبه وشتتت فكره، فلا يدري أيهم يرضيه بخدمته؟ وعلى أيهم يعتمد في حاجاته، أما الثاني فهو معتنق لما لزمه، فهمُّه واحدٌ، وقلبُه مجتمع، وينتهي إلى هدف التمثيل، فالأول مثلٌ للمشرك يبقى متحيرا ضائعا لا يدري أي الآلهة يعبد وكل منهم يدعي عبوديته وهم يتغالبون عليه، فممّن يطلب رزقه؟ وممن يلتمس رفقه؟ فهمُّه شعاع وقلبه أوزاع، والثاني مثل للمؤمن المخلَص لإله واحد، قائم بما كلفه، عارف بما أرضاه وما أسخطه، متفضل عليه دنيا، مثيب له أخرى[3] وفي هذه القراءة تجسيد ظاهري حسيّ يضعنا في صور نفسية لأحوال الشرك والإيمان.

---

1 – ينظر: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 490.

2 – ينظر: الزمخشري محمود، الكشاف، ج 1، ص 338.

3 – ينظر: المصدر السابق، ج 4، ص 128.

ومن هذه الوظيفة العميقة للصورة التمثيلية يصبح التعبير الموضوعي عند "الزمخشري" أحيانا أدنى أداء للوظيفة البيانية من التعبير التمثيلي خاصة في المعاني المجرّدة والنفسية، فلا سبيل لبيانها إلا بالتصوير الذي يتقن لغة النفوس، فحين عبر الله ﷻ عن الحالة النفسية للذي عرف الآيات وبلغته الحجة فتملص وتنكّر بقوله: ﴿فَمَثَلُهُ كَمَثَلِ الْكَلْبِ إِن تَحْمِلْ عَلَيْهِ يَلْهَثْ أَوْ تَتْرُكْهُ يَلْهَثْ﴾ (البقرة 261) وهي– كما ذكر الزمخشري– نفس خسيسة وضِيعة إن وعظتها ضلّت، وإن لم تعظها تضِل، فعبر عن انحطاطها بصفة "الكلب" وهو في أخس حالة، دائم اللهث إن طاردته وهيّجته أو تركته لحاله، فقال: عبر بتلك الصورة بدل قوله: "حططناه أبلغ حطّ" لأن تمثيله بالكلب في أخس أحواله وأذلها في معنى ذلك[1].

ومن الحالات ما تخون فيها "الزمخشري" حاستُه الفنية أو تشغله أولوية التفسير التعليمي عن الاستطراد في وجوه التصوير النفسي، خاصة إذا كان الممثل به والممثل له صورة حسية، مثل هذه الصورة المادية: ﴿يَخْرُجُونَ مِنَ الأَجْدَاثِ كَأَنَّهُمْ جَرَادٌ مُّنتَشِرٌ﴾ (القمر 07) فتراه يحدد وجه التمثيل وهو كثرتهم وتموّج زحفهم، ويزيد بيانا لهذه الصورة الحسية المكرورة في كلام العرب فيقولون في الجيش الكثير المائج بعضه في بعض: جاؤوا كالجراد[2]، ويقف عند هذه النظرة الشكلية والصورة الحسية للتشبيه، وهي أعمق من ذلك الشكل الذي لم يؤت به إلا للإيحاء بأحوال النفوس المفزوعة لحظة البعث.

- التأويل المتعدد لإيحاءات التمثيل:

كلما كانت الصورة كبيرة وعناصرها مركبة كانت أقوى إيحاء وأوسع تلميحا، فتأتي لك بأوجه كثيرة من عبارة واحدة وتأبى أن يتعامل معها المتلقي كما يتعامل مع العبارة الصريحة الموضوعية، وقد أدرك "الزمخشري" ما للتمثيلات من ثراء المعنى واتساع الوعاء الدلالي فكان يمارس قراءة تفاعلية يستخلص بها من الصورة أقصى الاحتمالات والمعاني التي تكمل جوانب الفكرة أو تقويها، وكثيرا ما يعتبرها متساوية القيمة والصحة دون أن يسلط عليها معايير الترجيح الذوقية أو الأثرية طالما كانت منسجمة فكريا وفنيا مع سياقات النص الدنيا والقصوى، فالتمثيل يصور شخصية الكافر في ضلال مسلكه بقوله تعالى: ﴿وَمَثَلُ الذِينَ كَفَرُواْ كَمَثَلِ الذِي يَنعِقُ بِمَا لاَ يَسْمَعُ إِلاَّ دُعَآءً وَنِدَآءً﴾ (البقرة 171)، فقد أخرج من هذا التمثيل أربعة احتمالاتٍ؛ أولها هو أن مثل حال الذين كفروا في عدم سماعهم لدعوة المؤمنين كمثل حال الذي ينعق وينادي على من لا يفهم ولا يسمع إلا أصواتا دون معنى، وثانيها: أن مثل الذين كفروا كمثل بهائم الذي ينعق فهي تسمع صوتا ولا تفقه معنى، وثالثها: هو أن مثلهم في اتباع آبائهم وتقليدهم في ظاهر أحوالهم دون أن يميزوا الحق من الباطل كمثل البهائم التي تتبع بسماع ظاهر الصوت، ورابعها هو أن مثلهم في دعاء الأصنام كمثل الناعق بما لا يسمع، ثم

1 – ينظر: المصدر نفسه، ج 1، ص 338.

2 – ينظر: المصدر نفسه، ج 4، ص 433.

يستبعد الفهم الرابع بنسق الآية وهو أن قوله (إلا دعاء ونداء) لا يؤيده لأن الأصنام لا تسمع شيئا[1]، فالزمخشري أدرك أن التمثيلات هي نوافذ مفتوحة لكل معنى يصب في الغرض، فالآية إن لم تصرح بها فإنها من إشاراتها ومقاصدها التي تتوخى إنفاذها في النفوس والقلوب.

– النسق القصصي في الأمثال:

"الزمخشري" في أكثر وقفاته مع التمثيلات التشبيهية كان يأخذها مأخذ القصة العجيبة، ولعله بهذا التوجيه لفن الأمثال قد وجد فيها لمسات فن القصة، حتى انقلبت المسألة فأصبحت بعض القصص الواقعية أو الأحداث الحقيقية عند "الزمخشري" صالحة لتحمل محمل (المثل) لما تحمله من مميزاته العجيبة، فكأن المثل أصبح أصلا فنيا تلحق به القصة، ففي المثل الذي ضرب بالذبابة في الآية: ﴿يَآ أَيُّهَا النَّاسُ ضُرِبَ مَثَلٌ فَاسْتَمِعُواْ لَهُ إِنَّ الذِينَ تَدْعُونَ مِن دُونِ اللَّهِ لَنْ يَخْلُقُواْ ذُبَابًا وَلَوِ اِجْتَمَعُواْ لَهُ وَإِنْ يَسْلُبْهُمُ الذُّبَابُ شَيْئًا لاَّ يَسْتَنقِذُوهُ مِنْهُ ضَعُفَ الطَّالِبُ والْمَطْلُوبُ﴾ (الحج 73)، ينتبه "الزمخشري" إلى مجيء هذا المثل على سبيل الحقيقة الواقعية وقد جعل التمثيل مقابلا للحقيقة قبل، فقال: «فإن قلت: الذي جاء به ليس بمَثَل، فكيف سماه مثلاً؟ قلت: قد سميت الصفة أو القصة الرائعة المتلقاة بالاستحسان والاستغراب "مثلاً" تشبيهاً لها ببعض الأمثال المسيرة، لكونها مستحسنة مستغربة عندهم»[2]، وهذا ما يظهر اتساع الأمثال ومصادرها فمنها الخيالي والافتراضي والأحداث الواقعية والقصص الحقيقي، يجمعها فن العرض والمغزى العجيب، فهل استشعر "الزمخشري" بعض خصائص القصة وتفطن لعناصرها الفنية من السرد وتنامي الصورة والاعتماد على الأحداث المركبة والحبكة وفضاء الزمان والمكان والحركة وحتى الشخصيات؟

لم يقدم "الزمخشري" من عناصر الفن القصصي في "الأمثال" التي قرأها سوى الإشارة الخاطفة، ففي المثل الوارد على قصة (أصحاب القرية) الطويلة في الآيات ﴿وَاضْرِبْ لَهُم مَّثَلاً اَصْحَابَ الْقَرْيَةِ إِذْ جَآءَهَا الْمُرْسَلُونَ... فَإِذَا هُمْ خَامِدُونَ﴾ (يس 13– 29)، لم يتعدّ الزمخشري وصفهلـ"القصة عجيبة"، فقد انشغل بملء صفحات عديدة بأخبار هذه القصة وراكم الروايات فيها بكل تفاصيل الأسماء والأحداث والروايات حتى غطى على روح التمثيل في القصة وما فيها من تصوير تعنُّت الأقوام وما يلاقيه المصلحون من صدود وكبر ولجاج، ناهيك عن تنامي أحداثها وتجسيدها لسنن الله في الأقوام، وقوانين الهداية والعقاب[3].

و"الزمخشري" ليس ممن تغيب عنه محاسن القصة والتمثيل والإيحاءات العميقة لمعانيها وموضوعاتها، لكن الوظيفة التفسيرية كانت في لحظته التاريخية أولى من القراءة الأدبية المتّسعة في أفانين الأنفس والأفكار والمشاعر،

1 – ينظر: الزمخشري محمود، الكشاف، ج 1، ص 239- 240.

2 – المصدر السابق، ج 3، ص 172.

3 – ينظر: المصدر نفسه، ج 4، ص 10-16.

ففي "الأمثال" ذات التشبيه الواضح غلب عليه الاهتمام بتحديد الدلالات والنظائر في دلالتها القريبة فتبدو شاحبة الإيحاء والإيماء، فكم من مثل يتلقاه "الزمخشري" ويقف في مستوى القراءة الشارحة للكلمات والجمل، فترى اهتمامه بالممثل له أكبر من اهتمامه بالفكرة الممثل بها وما فيها من قيمة فنية مضافة، فإذا أخذت مثلا قوله تعالى: ﴿مَثَلُ الذِينَ كَفَرُوا بِرَبِّهِمْ أَعْمَالُهُمْ كَرَمَادٍ اشْتَدَّتْ بِهِ الرِّيَاحُ فِي يَوْمٍ عَاصِفٍ لاَّ يَقْدِرُونَ مِمَّا كَسَبُوا عَلَىٰ شَيْءٍ﴾ (إبراهيم 18)، فرغم أنها صورة حية؛ فالشدة التي يوحي بها مشهد الرّماد المتناثر والرياح الهوجاء طول اليوم هي حركات وضوضاء حسية، ومن ورائها فزعة لدى الكافر الذي تنتهي به نفسه إلى الخيبة والخذلان والإفلاس المبين، وهي صور تثير الخيال وتهيب النفوس، إلا أن "الزمخشري" يستخرج ما في الصورة من دلالات ظاهرة حول أعمال الذين كفروا، ومجازات لغوية كإسناد العصف لليوم وهو للريح، ويكتفي بذكر تشبيه أعمالهم المحبطة بالهباء المنثور، ويسارع إلى إغلاق المعاني وكأنه ليس معنيا إلا بالفكرة الموضوعية[1]، وعادة ما تكون غاية هذه القراءة التفسيرية هي شرح المستوى اللفظي المعجمي، والدلالات الأسلوبية، والصيغة اللغوية للتصوير، ولا تتجاوزه إلى جماليات الوحدة الموضوعية والفنية والأجواء النفسية التي تحتاج لمساحات أخرى تنقل التفسير من التلقي العلمي إلى التأثري.

- القراءة التفاعلية المتكاملة: (نموذج)

ذكرنا في بحث "التشبيه" اهتمام "الزمخشري" بالتفريق بين التشبيه المفرق والتشبيه المركب وما يجري فيهما معا، وبعدما توضح الفرق نزيد إلماما بالتشبيه المركب وبالتحليل الأدبي الذي مارسه "الزمخشري"، لنقف على رؤيته الفنية والأدبية والجمالية بالتفصيل والبيان.

كانت له وقفة مطولة مع المثلين الأولين في القرآن في الآية: ﴿مَثَلُهُمْ كَمَثَلِ الذِي اسْتَوْقَدَ نَارًا فَلَمَّآ أَضَآءَتْ مَا حَوْلَهُ ذَهَبَ اللَّهُ بِنُورِهِمْ وَتَرَكَهُمْ فِي ظُلُمَاتٍ لاَّ يُبْصِرُونَ (17) صُمٌّ بُكْمٌ عُمْيٌ فَهُمْ لاَ يَرْجِعُونَ (18) أَوْ كَصَيِّبٍ مِّنَ السَّمَآءِ فِيهِ ظُلُمَاتٌ وَرَعْدٌ وَبَرْقٌ يَجْعَلُونَ أَصَابِعَهُمْ فِي ءَاذَانِهِم مِّنَ الصَّوَاعِقِ حَذَرَ الْمَوْتِ واللَّهُ مُحِيطٌ بِالْكَافِرِينَ (19) يَكَادُ الْبَرْقُ يَخْطَفُ أَبْصَارَهُمْ كُلَّمَآ أَضَآءَ لَهُم مَّشَوْا فِيهِ وَإِذَآ أَظْلَمَ عَلَيْهِمْ قَامُوا وَلَوْ شَآءَ اللَّهُ لَذَهَبَ بِسَمْعِهِمْ وَأَبْصَارِهِمْ إِنَّ اللَّهَ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ (20)﴾ (البقرة).

يحرر "الزمخشري" مباحث لغوية مدعومة بالنظرة الفنية في أول "مثل" قرآني يتلقاه، فينبه من قد يشكُل عليه تشبيه "المنافقين" بالذي استوقد نارا؛ وهو تشبيه للمجموع بالمفرد؟ فبعد أن جاء بالعلل اللغوية والشواهد ساق حقيقة التمثيل فيها بأن المنافقين لم يشبهوا بالمستوقد، وإنما شبهت قصتهم بقصة المستوقد، فليس هو تشبيه للجماعة بالواحد كما قد يتوهم، وهذا نظر دقيق وتأليف بديع بين الصورة واللفظ.

1 – ينظر: المصدر نفسه ج 2، ص 514.

ورغم أنها صورة تمثيلية كبرى إلا أنه يقف عند جزئياتها متأملا ومحللا ليجعلها لبنات ينبني عليها هيكل الصورة الكلية، فكان ينفخ فيها المعنى والمبنى فتمتلئ، كوقوفه عند صورة "النار المضيئة حول المستوقد"؛ كيف لها أن تضيء وهي نار مجازية أصلا؟ فذهب إلى أن هذا من المجاز المرشح حيث أخرج صورة الإضاءة من صورة النار إشباعا للتصوير، مشيرا إلى لطف الترشيح واستحقاقه حسن التأمل.

ويقف عند كلمة واحدة ليجعل صورتها المفردة لبنة في بناء الصورة الكلية وملء زواياها بشحنات الإيحاء؛ فلما ذكرت الآية أن النار (أضاءت) قيل (ذهب الله بنورهم) وليس (بضوئهم)؟ ويبين "الزمخشري" أن ذكر النور أبلغ في وصف حالهم، لأن الضوء زيادة على النور، ولو قال بضوئهم لأوهم ذهاب الزيادة وبقاء النور، والمقصود هو إزالة النور عنهم رأسا، ويُتم ذلك قوله "تركهم في ظلمات" بالجمع والتنكير..

ويستخرج التناظرات بين الصورة والفكرة معتمدا على النظر الفني إلى أجزاء الصورة؛ فحال المنافقين شبيه بحال المستوقد في الحاجة إلى الإضاءة بعد التخبط في الظلمة والتورط في الحيرة. لكن ماذا يقابل إضاءة النار للمستوقد عند المنافقين وهم أبدا يتخبطون في ظلمات الضلال؟ قال: المراد هو انتفاعهم القليل بالهدى الذي يظهرونه في ألسنتهم ووراءه ظلمة النفاق، أما "ذهاب الله بالنور" فيمارس فيه "الزمخشري" قراءة مفتوحة على احتمالات كلها تنسجم، يقول: هو انقطاع منفعته عن قلوبهم، أو هو إفشاء حقيقة نفاقهم وفضحهم بين المؤمنين، أو هو العذاب الذي ينتظرهم بعد حياتهم الأولى الخادعة[1].

وفي المثل الثاني ﴿أو كصيب..﴾ يفتح "الزمخشري" باستحسان هذه الطريقة في التصوير وهي إشباع التمثيل بتمثيل مساند، وهو استطراد حسن يناسب مقام كشف أمر المنافقين الخفي بكشف ثان، مشيرا إلى أن مقاييس الإطناب والإيجاز توزن بميزان المقامات والأحوال، فمنها ما يتطلب الإجمال والخفة، ومنها ما يستدعي التفصيل والإشباع، ويقدم في ذلك شواهد قرآنية وإشارات للشعراء وأقوالهم مما يعطي للمسألة قيمتها الأدبية الذوقية.

ثم يعود يستلُّ التناظرات بين الصورة والفكرة في المثل الثاني؛ فذكر أن (الصيب) مثلٌ لدين الإسلام لأن القلوب تحيا به كما يحيي المطرُ الأرض، وشبه شبهات الكفار التي تعْلَق به بالظلمات، وما فيه من الوعد والوعيد بالبرق، وما يصيب الكفار من بلايا وفتن على أيدي المسلمين بالصواعق.

وتستوقفه كلمة مفردة كأنها مزيدة؛ فقد ذكرت "السماء" مصدرا للصيّب! والصَّيّب لا يكون إلا من السماء، فما فائدة ذكرها؟ ويستوحي من ذكرها صورة للهول المحيط المطبق عليهم، وبيانه أنه لما جاء بها معرَّفة

1 – الزمخشري محمود، الكشاف، ج 1، ص 109- 113.

باللام نفى بذلك أن يكون الصيب من "سماء" أي من أفق واحد إذ كل أفق هو سماء، لكن (السماء) هنا كانت أفقا واحدا مطبقا بالغمام والصيب، فأحيط بهم ولا سماء يلجأون إليها غيرها.

ومن وقفاته الجمالية التي يستنطق فيها الأبعاد النفسية للعبارة المصوِّرة، أنه أنجز درسا سلك فيه الدرس اللغوي والفني والنفسي في لمحة واحدة؛ فهو يناقش سرّ اختلاف الحرفين (كلما) الذي استعمل في الإضاءة و(إذا) الذي استعمل في الإظلام وهما في عبارة واحدة ومشهد واحد؟ فقال: لما كانوا حرّاصا على وجود الإضاءة وهمهم معقود بالمشي فيها فكانوا في انتظار وترقب و(كلما) صادفوا إضاءة مشوا، وليس هذا التوقع والانتظار حاصلا مع الإظلام الذي (إذا) فاجأهم مكثوا، وهذا تنسيق محكم بين معاني الحروف وتطور المشهد وحالة النفس المتقلبة بين الترقب والتفاجؤ، وهو تناسق بين التعبير والتصوير.

ولعل القراءة التفاعلية مع جزئيات الصورة والفضول في الاطلاع على زوايا التمثيل قادته لأن يقدم قراءة تجزيئية لهذه التمثيلات، ثم إنه يستدرك ويستحسن أن تفهم على أنها مركبة ممتزجة البناء، وتفريقُ أجزائها يفسد فحواها وإيحاءها، فأعاد صياغة بيانه بأن جعل التمثيل وصفا لحال المنافقين الواقعين في ضلالات وحيرة ودهشة بلغت الحدّ الذي يشبه حال من يكابد من أطفئت ناره بعد إيقادها في ظلمة الليل، أو من أخذته السماء في الليلة المظلمة مع رعد وبرق وخوف من صواعقها، ويقرر أن لمَّ التمثيل واجتماع صورته أبلغ في الدلالة وأحسن في التلقي من تكلف تلك التناظرات بين وحداته، يقول: «والصحيح الذي عليه علماء البيان لا يتخطونه؛ أن التمثيلين جميعاً من جملة التمثيلات المركبة دون المفرقة، لا يتكلف الواحد واحد شيء يقدر شبهه به، وهو القول الفحل والمذهب الجزل»[1].

ويستطرد هنا مبينا الفارق بين التمثيل المفرق والتمثيل المركب ملمحا إلى مبدأ فني هام هو حسن التأليف ولطف التنسيق حتى تكون العبارة كالمفردة: «بيانه أن العرب تأخذ أشياء فرادى، معزولا بعضها من بعض، لم يأخذ هذا بحجزة ذاك، فتشبهها بنظائرها... وتُشبِّه كيفية حاصلة من مجموع أشياء قد تضامت وتلاصقت حتى عادت شيئا واحدا»[2].

كانت هذه طريقة "الزمخشري" في تلقي التمثيل بصيغة التشبيه، استخلصنا أهم جوانبه محتفظين بكيفية مجيئها في تحليله، لنقدم للقارئ فكرة واضحة عن تفاعليته في القراءة فهي متماوجة تأتي ذهابا وإيابا بين العبارة اللغوية والصورة الجزئية والمعاني النفسية والأبعاد الفنية، وهي تعكس جودة استقبال المتلقي بحيث يتجاوب مع إملاءات الصورة وإيحاءاتها ويساير بشعوره نُكَتها ويلتفت لإشاراتها بمنهج تفاعلي غير تصنيفي، مع وضوح

1 – المصدر السابق، ج1، ص 114.

2 – المصدر نفسه، ج1، ص 114. وينظر الصفحات: 113-120.

بعض معالمها كالانتقال من التحليل الجزئي إلى الكلي، ومن اللغوي إلى التصويري. ولم يقف "الزمخشري" بعد ذلك في تشبيه تمثيلي مثل هذه الوقفة المتكاملة في بداية تفسيره، وهو دليل على أن الغاية العلمية للتفسير منعته من بسط رصيده الفني والجمالي كاملا مع كل تمثيل، وهي مرحلة تتجاوزه ولها شروطها الزمنية والموضوعية.

* * * * *

المطلب الثالث: التمثيلات المجازية الكبرى

- **المفهوم الخاص للتمثيل المجازي:**

لقد وضعَنا "الزمخشري" في حرج حين نتصدى لفهم قصده بمصطلح "تمثيل"، فقد عرضنا في المبحث الأول من هذا الفصل توسعَه في معناه العام، إذ يطلقه على صيغ الاستعارة المفردة والمركبة وغيرها.

إلا أنه في أول وقفة تفسيرية مع المجاز في الآية ﴿خَتَمَ اللَّهُ عَلَىٰ قُلُوبِهِمْ وَعَلَىٰ سَمْعِهِمْ وَعَلَىٰ أَبْصَارِهِمْ غِشَاوَةٌ وَلَهُمْ عَذَابٌ عَظِيمٌ﴾ (البقرة 07) أعطى لـ"التمثيل" بعدا اصطلاحيا خاصا وفرق بينه وبين الاستعارة المفردة، بحيث يتلقى جملة لا مفردات، لأنه يصاغ في جملة مجازية وصورة مركبة لا في لفظ مستعار وصورة مفردة، فيقول: «فإن قلت: ما معنى الختم على القلوب والأسماع وتغشية الأبصار؟ قلت: لا ختم ولا تغشية ثَم على الحقيقة، وإنما هو من باب المجاز، ويحتمل أن يكون من كلا نوعيه وهما الاستعارة والتمثيل»، ثم يأتي بيانه في طريقتهما؛ ف"الاستعارة" بأن تكون قلوبهم التي لا ينفذ إليها الحق بسبب الإعراض وأسماعهم التي تعاف سماع الكتاب كأنها مستوثق منها بالختم، وأبصارهم التي تجتلي آيات الله المنصوبة للمبصرين كأنما غطيت وحجبت عن الإدراك، أما "التمثيل" فأن تأخذ عناصرها بجملتها حيث لم يستنفعوا بها في الأغراض الدينية التي خلقوا من أجلها فمثلت بأشياء ضرب حجاب بينها وبين الاستنفاع بها بالختم والتغطية[1]، ورغم أن هذه الصورة أميل إلى الاستعارة في المفردات، وحتى تقديمه لها بالتمثيل لا يختلف عن الاستعارة إلا في إجمال التعبير لا في إجمال الصورة، لكن مفهومهما والفرق بين الصورتين بدا واضحا، فهو هنا يجعل فن التمثيل قسيما للاستعارة لا جزءا منها؛ بحيث تكون الاستعارة في اللفظ المفرد، و"التمثيل" في التعبير المركب والذي سمي بعده "استعارة تمثيلية"[2].

إن تصنيفه للتمثيل قسيما للاستعارة لا نوعا منها أمر غامض، وهو في حدود هذا النص –فقط– يخالف "الجرجاني" في توصيفه لهذا التمثيل بقوله: «وإنما يكون التمثيل مجازا إذا جاء على حدّ

1 – ينظر: المصدر السابق، ج 1، ص 88.

2 – ينظر: المصدر نفسه، ج 1، ص 88.

الاســتعارة»[1]، لذا نجد "أبا موســى" يصــر على أن "التمثيل" في الأنواع الســابقة لهذا المطلب ليس بمعناه الاصــطلاحي الذي حدده "الزمخشــري" بنفســه هنا، وأنه يتســاهل في لســتعمال مصــطلحاته وميله للمعنى اللغوي[2]، وهذا يعود لاحتفاء "الزمخشــري" بالنظرة التصــويرية وعدم الانشــغال بتخصــيص المصــطلحات وتحديد التقســيمات، فتأتي مســمياته لينة تأخذ أبعادا لغوية أو فنية أو اصــطلاحية أحيانا، وهذا التحرر من سلطة المفاهيم فتقت ذهن "الزمخشري" ويسرت على ذائقته الاتساع في لستقبال ظاهرة التصوير التمثيلي، ويذهب "ضيف" إلى أنه قد بسط دراسته في الاستعارة التمثيلية وفصلها وخصها بالحديث إلى حدّ لم يبلغه "الجرجاني" الرائد[3]، وهذا المفهوم الخاص للتمثيل هو ما نقصده في هذا المطلب وكذا في مبحث التخييل.

- القراءة البيانية للتمثيلات المجازية:

يشــترك التمثيل المجازي مع التمثيلات التشــبيهية في جوهر الأداء الفني، فما قيل هناك يصــدق هنا وأكثر؛ ففكرة التقديم الحسي للمعاني هو أساسه وبه مزيته وعليه تفهم دلالاته، إلا أن التمثيل إذا جاء رمزيا على طريقة الاســتعارات والكنايات يكون أقوى وأجمل، ويرى الباحث "بودوخة" في ســياق حديثه عن "الاستعارة" أنها استأثرت باهتمام "الزمخشري" خاصة إذا جاءت تمثيلية مركبة أكثر من التشبيهات، إذ أدرك مكانتها العليا وتميزها في قوة الإيحاء فكانت أحظى بالنظر الجمالي، لما تختزنه من خصــوبة رمزية، وهذا ما أجمع عليه القدماء والمحدثون في أهمية الاســتعارة، ويحدد منهج "الزمخشــري" في تحليل الاســتعارة إلى محورين؛ أولهما ما تفيده من مبالغة وإيحاء وتصوير، وثانيهما ما تتصــف به من جمال وروعة تكســبهما الأســلوب[4]، ويمكن القول إن المحور الأول "بياني" والثاني "جمالي"، كما أن ما ذكره في شأن الاستعارة ينسحب عندنا إلى كل أنواع التمثيلات المجازية مثل "الكنايات".

فمن الناحية البيانية فإن قوة التمثيلات وجاذبيتها كامنة في قدرتها على تصــوير المعاني الكبرى خاصــة إذا كانت موغلة في التجريد وبعيدة عن بديهيات الحس، فترى في تصــويرها من البيان والحســن ما لن يقوم بحقه الكلام الصــريح والتصــوير المفرد، وتتعدد حقول المعاني التجريدية؛ فمنها حقل الإيمانيات القلبية، فيأتي التمثيل ليعرض فكرة إيمانية في مشــهد حســي بأحســن تصــوير، جاء ذلك في الآية ﴿فَمَنْ يَّكْفُرْ بِالطَّاغُوتِ وَيُومِنْ بِاللَّهِ فَقَدِ اِسْــتَمْسَــكَ بِالْعُرْوَةِ الْوُثْقَى لاَ اَنفِصَــامَ لَهَا﴾ (البقرة 256)، يبين "الزمخشــري" أن هذا تمثيل للمعلوم بالنظر والاستدلال وهو الأمان الحاصل بالإيمان بالله وإحكام الاعتقاد به؛ بالمشاهد المحسوس وهو

1 – الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص 67.

2 – ينظر: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 522.

3 – ينظر: شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، ص 238.

4 – ينظر: مسعود بودوخة، دراسات أسلوبية في تفسير الزمخشري، ص 124، 129.

الاستمساك بالحبل الوثيق المحكم المأمون انفصاله، حتى يتصوره السامع كأنه ينظر بعينه[1]، وله لستحضار حسن لهذا التصور حين وقف على الصورة نفسها من سورة (لقمان) بقوله: «مثلت حال المتوكل بحال من أراد أن يتدلى من شاهق، فاحتاط لنفسه بأن لستمسك بأوثق عروة من حبل متين مأمون انقطاعه»[2]، وبذلك استشعر "الزمخشري" قوة الصورة في التقديم الحسّي لشعور المرء بالأمان والطمأنينة وهو مستعصم.

وقد يأتي التمثيل ليحاكي المعاني النفسية فلا تجد وجها حسيا للشبه والتماثل غير الإيحاء النفسي الذي تصنعه الصورة في النفوس وتنفثه في الشعور، فقد جاء معنى التواضع البالغ للوالدين مجسدا في قوله تعالى: ﴿وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ﴾ (الإسراء 24)، إذ يحرر "الزمخشري" محل التمثيل على وجهين؛ إما بمعنى "جناحك من الذل"، وإما أنه جعل للذل جناحا خفيضا، كما جعل "لبيد" للشمال يدا"، فرغم أنها صورة منفلتة في الخيال لا منطق فيها، لكنه يرى فيه حقيقة المبالغة في التذلل والتواضع لهما[3].

- التأصيل الأدبي للتأويل الاعتزالي:

غالبا ما يورد "الزمخشري" أدبيات على سبيل الاستشهاد والاستدلال على أصالة تأويله، فهو يتخفف من عبء التهمة بالرأي بمجرد الاستناد إلى الاستعمال العربي وإثبات أن ما يراه قد تداوله العرب واستعملوه قبل أن يوجد فكر يسمى الاعتزال، فقد يلجأ إلى الكلام العربي الفني وللتداولي، لا من باب للتدعيم والإسناد لاعتقاد منبوذ، بل هو توافق بين الفني والعقدي نابع من وعي فني شامل، فبعض التمثيلات الأدبية العامة تأتي جارية مجرى المثل العربي الذي له مورد، فيكون التمثيل به مضربا له، ويبرز ما فيها من بعد ثقافي ووجداني في نفس العربي، فتكون بمنزلة الرمز الثقافي المحمّل بإحالات رمزية تاريخية أو اجتماعية أو نفسية.

ومما تفرد به "الزمخشري" في ربط الصورة التمثيلية بآفاق الأجناس الأدبية؛ أنه اعتبر توظيف "المثل العربي" في مضرب جديد هو من فن التمثيل، حيث إن ضرب مورد المثل في أمر يشابهه هو تمثيل لستعاري يجسد تناظر المواقف وتكرار الأحداث، كما يضفي على الخطاب جمالية اللمحة وروعة الإشارة، ولذلك كثر ضربُ الأمثال، يقول: «قيل للقول السائر الممثّل مضربُه بمورده "مَثَل"، ولم يضربوا مثلاً ولا رأوه أهلا للتسيير، ولا جديراً بالتداول والقبول، إلا قولاً فيه غرابة من بعض الوجوه، ومن ثم حوفظ عليه وحُمِي من التغيير»[4]، وهذه نظرة جمالية إلى مدونة "المَثَل العربي" تفتح لفن التمثيل آفاقا جمالية ويجعله لستعارات

1 – ينظر: الزمخشري محمود، الكشاف، ج 1، ص 331.

2 – المصدر نفسه، ج 3، ص 506.

3 – ينظر: المصدر السابق، ج 2، ص 615، 616.

4 – المصدر نفسه، ج 1، ص 109.

كبرى وفنونا مستقلة ومخزونا مكنوزا بالقصة والحدث والشخصيات والرمز المكثف بالدلالات، بعدما ضاقت عنه حدود البلاغة الموروثة.

وهذا ما جعله يشتغل بصفة مطردة على ربط التمثيلات القرآنية بالأقوال السائرة كالأمثال، فينساق في تحليلاته لملء تلك الفراغات بقراءة تفاعلية أدبية ذواقة، مثل وقفته الآية ﴿يَوْمَ يُكْشَفُ عَن سَاقٍ﴾ (القلم 42)، إذ ربط الصورة البيانية ببيئة القوم وعاداتهم الواقعية وأحوالهم النفسية قبل أن تكون بيانا في لغتهم، فالتعبير مثلٌ في شدة الأمر وصعوبة الخطب، بمعنى: يوم يشتد الأمر ويتفاقم، ويستند إلى أصلها في استعمال العرب كناية عن الروع والهزيمة وتشمير المخدرات عن سوقهن في الحرب، ثم يحيطها بشواهد شعرية يرسّخ بها تجذر الصورة في وجدان الشعراء وأدبيات خطابهم، منها قول "حاتم":

أخو الحربِ، إن عضَّتْ به الحرب عضَّها ـــ وإن شمَّرتْ عن ساقِها الحربُ شمرا

وقول "ابن الرقيات": تُذهِلُ الشيخَ عن بنيه ـــ وتُبدِي عن خُدَّامِ العَقِيلَةِ العذراءِ[1]

فهذا البعد تداولي يعطي للصورة رمزيتها الاجتماعية، ثم يؤكد دلالتها المجازية المحصّلة قائلا: "لا كشف ثَمّ ولا ساق" فالتعبير غير حقيقي لكنه تمثيل وتجسيد للمعاني الحاصلة في سياق أحداث الآخرة، ثم يبرهن على إفادة الكناية المجازية للمعنى الصحيح بمثال من الكلام التداولي، وهو القول للأقطع الشحيح: يده مغلولة، ولا يد ثم ولا غل، وإنما هو مَثَل في حقيقة البخل[2].

لكن قد يكون الشاهد النصي والعرف الأدبي غير مجدٍ أمام الذين يتصلبون على الموقف الفكري دون مراجعة سندات النصّ وسجلاته اللغوية العرفية، فيقعون في التحكّم والتعسف الدغمائي الذي يتعامل مع الفكرة لا الدليل، فهذا الباحث "بودوخة" ينسف كل ذلك الجهد التأويلي والتحليل الأدبي بقوله إنه يجتهد لإبعاد الآية عن معناها الحرفي الذي يناقض معتقده ومنهجه في التفسير، ويصر على تحكمه قائلا: «ولا يخفى ما في هذا التأويل من هيمنة لفكرة الاعتزال عند "الزمخشري"، تمثلت في محاولة صرف الآية ولفظة الساق عن ظاهرها تماشيا مع مبدأ التنزيه الاعتزالي»[3]، ولا ندري هل يبقى في حمل الساق على معناها الحرفي تنزيه غير اعتزالي؟

لقد كان "الزمخشري" على منهج المعتزلة؛ يلجأ ويلح على دعم تأويلاته بالشواهد الأدبية مدركا أن القراءة الميلنية الفنية لا تكفي لإقناع مخالفيه، ولا يخفى على قارئ (الكشاف) ما فيه من جهود جبارة

1 – ينظر: الزمخشري محمود، الكشاف، ج 4، ص 598.

2 – ينظر: المصدر نفسه، ج 4، ص 598.

3 – مسعود بودوخة، دراسات أسلوبية في تفسير الزمخشري، ص 131.

للتوفيق بين البلاغة القرآنية والعرف الأدبي فلا يكاد يخلو تأويل من شـــاهد أدبي من شـــعر العرب يثبت به سبق وجوده في أدبياتهم وقيامه في أفهامهم فساغ النسج على منواله، فمنهج الاستشهاد الأدبي –إضافة إلى قيمته الجمالية– يحقق شرعية التأويل على المعاني القائمة في الســجل النصّي للقرآن الكريم الذي لم ينزل إلا على ســـنن العرب في الكلام وطرائقهم في تداول المعاني، فإذا وافق تأويل الآية دلالة أدبية قائمة في أدبيات القوم فقد خرجت من نســبية الرأي والتأويل الذاتي إلى قوة العرف والتأويل الموضــوعي، حينها لا يكون بين يدي الباحث إلا أن يتقبله معتقدا، أو أن يستقبله على أنه تأويل تحفّه الموضوعية الأدبية والحياد الجدلي، ولا عيب بعد ذلك أن يكون صوتا معتزليا أو سنيا أو غير ذلك.

وكما تؤصــل النظرة الأدبية تأويلاته وتخفف من حدة ســلطة الاعتزال، فإن النظرة الفنية تثبت المســألة نفســها حين ينشــغل بقراءة الصــورة عن جدل المجاز ، خاصــة فيما يكون فيه التجريد في غاية ما يكون في صـفات الله ﷻ وأفعاله، التي لا تدركها الأبصـار ولا تعقلها الأذهان ولا يبلغها المنطق البشـري، فيأتي التعبير عنها من قبيل التقريب والتبيين للمبهم المغلق بالمدرك المعروف، فالزمخشــري يخرج هذه الصــور العقدية مخرج التصوير والتمثيل الذي يصح فيه المعنى دون الصورة، كوقفته في قوله تعالى: ﴿وَقَدِمْنَآ إِلَىٰ مَا عَمِلُواْ مِنْ عَمَلٍ فَجَعَلْنَاهُ هَبَآءً مَّنثُورًا﴾ (الفرقان 23) أوّله بأنه تمثيل لفعله بأعمال الكفار من إبطال وإحباط، لأن هذا التعبير لا يكفي فيه المعنى المجرد إذا لم يكن في صـورة قريبة إلى حياة الناس وما يرون، لذا ينفي "الزمخشـري" الصـورة شــكلا ويثبتها فائدة التمثيل، فليس ثمة قدوم ولا ما يشــبهه إلا أن المعنى المســتفاد هو أن حال الكفار مع أعمالهم التي عملوها في كفرهم من صــلة الرحم والإغاثة وكل المكارم والمحلســن، هي مثل حال قوم عصــوا سلطانهم فقدم إلى أشيائهم وما في أيديهم فأفسدها ومزقها كل ممزق، فلما بيّن هذه الحدود الدلالية للمعنى، شرع يفرغ اهتمامه لمحلسن الصورة ويقف على صورة "الهباء المنثور"، فتمثيله بالهباء تحقير وتقليل؛ لأن الهباء هو ما يظهر من الكوة في ضوء الشمس كالغبار، وعرضه منثورا تمثيل للتفاهة إذ يقع فيها ما يقع للهباء حين تحرك يدك فيه فيذهب كل مذهب، وهذا القيد التمثيلي يضــفي للصــورة وجها ثريا من المعاني اللطيفة، ويســتشــهد لها بآيات، مثل ﴿فَجَعَلَهُمْ كَعَصْـفٍ مَّاكُولٍ (5)﴾ [الفيل]، وقوله: ﴿كُونُواْ قِرَدَةً خَـٰسِـِٔينَ (65)﴾ [البقرة]، فهو لم يكتف بأن شـبههم بالعصـف حتى جعله بتلك الوضـعية، ولم يكتف بأن جعلهم قردة حتى جمع بالمسخ الخسّة[1].

ولا نرى "الزمخشــري" يجمع نفســه لردّ شــبهة التجســيم في كلمة (قدمنا)، بل كان أبســط ما يكون للأوجه الفنية وجماليات التصــوير في ســياق الآية، وكان بإمكانه أن يدير الحديث في العبارة حول المجاز

1 – ينظر: الزمخشري محمود، الكشاف، ج 3، ص 279.

"الإسـنادي" للقدوم إلى الله مجازا وإلى الملائكة حقيقة، لكنه أُخذ إلى سـياق التمثيل وقوة التصـوير وترك القضايا الجزئية ودقائق الإسناد.

- التلقي الفني للقصة التمثيلية: (نبأ الخصم)

يُصنف العنصر "القصصي" ضمن أهم عناصر الصورة في النقد المعاصر، ولهذا كثرت في الشعر الجديد، فقد اتضح أن عنصر القصة يُكسِب التصويرَ قوة الإيحاء، والمشاعرَ صفة الموضوعية، والفكرة عنصر الوحدة الموضوعية[1]، وقد تكون وقفة "الزمخشري في قصة نبأ الخصم مع النبي داوود عليه السلام من أحسن الوقفات الأدبية مع عنصر القصة، حيث الآيات متلاحقة كالجملة الواحدة: ﴿وَهَلَ اَتَاكَ نَبَأُ الْخَصْمِ إِذْ تَسَوَّرُوا الْمِحْرَابَ (21) إِذْ دَخَلُوا عَلَىٰ دَاوُودَ فَفَزِعَ مِنْهُمْ قَالُوا لاَ تَخَفْ خَصْمَانِ بَغَىٰ بَعْضُنَا عَلَىٰ بَعْضٍ فَاحْكُم بَيْنَنَا بِالْحَقِّ وَلاَ تُشْطِطْ وَاهْدِنَآ إِلَىٰ سَوَآءِ الصِّرَاطِ (22) إِنَّ هَذَآ أَخِي لَهُ تِسْعٌ وَتِسْعُونَ نَعْجَةً وَلِي نَعْجَةٌ وَاحِدَةٌ فَقَالَ أَكْفِلْنِيهَا وَعَزَّنِي فِي الْخِطَابِ (23) قَالَ لَقَد ظَلَمَكَ بِسُؤَالِ نَعْجَتِكَ إِلَىٰ نِعَاجِهِ وَإِنَّ كَثِيرًا مِّنَ الْخُلَطَآءِ لَيَبْغِي بَعْضُهُمْ عَلَىٰ بَعْضٍ اِلاَّ الذِينَ ءَامَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَقَلِيلٌ مَّا هُمْ وَظَنَّ دَاوُودُ أَنَّمَا فَتَنَّاهُ فَاسْتَغْفَرَ رَبَّهُ وَخَرَّ رَاكِعًا وَأَنَابَ (24)﴾ (ص)، ونرجح أن هذه أكبر صورة تمثيلية سال فيها قلم فكر "الزمخشري" وذوقه وشعوره، فتناغمت فيها القراءة اللغوية البيانية بالقراءة الفنية الشاعرية، ورسخ لبنات طليعية في رمزية التصوير.

أولا: وضع القصة في إطارها الرمزي:

يضع "الزمخشري" هذا النبأ في مسالك التصوير، فرغم أن بعض المفسرين يأخذونه على أنه خصومة حقيقية، ولا يعدو أن يكون قضاء عمليا محدودا بحدود الزمان والمكان والفكرة التي تضمنتها الآيات، إلا أن "الزمخشري" جعله حدثا مفتوحا على عبر ومعانٍ مضاعفة كامنة وراء ظاهر النبأ فهي تمثيل ضمن تمثيل؛ فالخصومة في ذاتها تمثيل مسرحي لملكين، وقضيتهم في حيثياتها تمثيل رمزي لقصة "داوود" مع قائد له، إذ لداوود عدد من الأزواج ولقائده واحدة، فسأله "داوود" أن يتنازل له عنها، وذلك عادة في قومه وعرفٌ سائر فيهم، يقول: «فإن قلت: ما معنى ذكر النعاج؟ قلت: كان تحاكمهم في نفسه تمثيلا وكلامهم تمثيلاً... ووجه التمثيل فيه أن مثلت قصة (أوريا) مع (داود) بقصة رجل له نعجة واحدة ولخليطه تسع وتسعون، فأراد صاحبه تتمة المائة فطمع في نعجة خليطه وأراده على الخروج من ملكها إليه، وحاجّه في ذلك محاجة حريص على بلوغ مراده... وإنما خص هذه القصة لما فيها من الرمز إلى

1 – ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 429.

الغرض بذكر النعجة»[1]، فالقصة لا تتلقى تلقيا موضوعيا، وإنما تقرأ قراءة رمزية، فكل أطراف القصة وأبطالها وأحداثها وأحكامها تمثيل موضوعي يرمز به إلى قضية "داوود" وصاحبه، وهذا التمثيل بطريقة الرمز الكلي أقرب إلى فكرة "المعادل الموضوعي" في النقد المعاصر.

ثانيا: رمزية "المعادل الموضوعي" في القصة:

يشرح "الزمخشري" البنية الرمزية في القصة ويستقرئ ارتباط اللفظ بالمعنى المعادل له والفكرة بالموضوع المراد تصويره وما بينهما من إيحاءات تنلسبية محكمة، فالملكان يتشخصان لداوود ثم يتظلمان عنده وكأنهما يعترفان بما لم يفعلا، فيبين ما في حديثهما من مسلك التصوير الذي لا يفهم منه الكذب، وإنما تقديم للفكرة على سبيل الفرض والحكاية والإفهام، والقرآن يسلك في ذلك سبيل التصوير الذي يتداوله أهل السؤال في شرح المسائل، فيقول: «فإن قلت: الملائكة عليهم السلام؛ كيف صح منهم أن يخبروا عن أنفسهم بما لم يتلبسوا منه بقليل ولا كثير، ولا هو من شأنهم. قلت: هو تصوير للمسألة وفرض لها، فصوروها في أنفسهم، وكانوا في صورة الأنلسي. كما تقول في تصوير المسائل... لي أربعون شاة ولك أربعون، فخلطناها، وما لكما من الأربعين أربعة ولا ربعها...» [2].

وينظر "الزمخشري" إلى رمزية القصة نظرة جزئية ويقف عند مفردة "النعجة" كرمز محوري لإنشاء الصورة؛ ويرى أنها "تمثيل مجازي" إذا كان "داوود" يظن أنها محاكمة حقيقية على البهائم، أو يعتبرها "لستعارة" عن المرأة إذا كان "داوود" يفهم أن محاكمتهم في قضية النساء، قبل أن يكتشف أنه تمثيل لحاله، ويتسع في تحليل أدبية هذا الرمز وأصالته في التداول الشعري مستحضرا ثلاثة شواهد له، كقول "عنترة" مشبها المرأة بالشاة: "يا شاةُ ما قنَصٌ لمن حلَّتْ له.."، وقول "الأعشى": "فرَمَيتُ غفلةَ عينِه عن شَاتِهِ ..."، وشبهها "عمر ابن أبي ربيعة" بالنعجة قائلا: "كنِعاجِ الملاَ تعسَّفت رملا". و"الزمخشري" لا يرى في هذا المعادل الموضوعي الرمزي مجرد لعبة لغوية فنية بل يثوّر منها أبعادا جمالية إنسانية أخرى.

ثالثا: جمالية الوقع النفسي للقصة التمثيلية

ينظر "الزمخشري" إلى هذا التمثيل وما يحتويه من هدف تربوي للنبي "داوود"، فيستملح ويستحسن هذه الطريقة الرمزية التي لا تصادم نفسية المقصود بالتأديب، إذ تأتي إليه من قصة موازية لحاله فتستأنس النفسُ بها ثم لا تلبث بعد أن تكتمل المعادلة فتنتبه للتعريض والإشارة من غير فضيحة، فتنشرح لرقة وقعها على النفس فتتقبلها، يقول: «فإن قلت: لم جاءت على طريقة التمثيل والتعريض دون التصريح؟

1 – الزمخشري محمود، الكشاف، ج 4، ص 86.

2 – المصدر السابق، ج 4، ص 87.

قلت: لكونها أبلغ في التوبيخ، من قِبَل أن التأمل إذا أداه إلى الشـــعور بالمعرَّض به كان أوقع في نفسه، وأشد تمكناً من قلبه، وأعظم أثراً فيه، وأجلب لاحتشامه وحيائه، وأدعى إلى التنبه على الخطأ فيه، من أن يبادره به صـــريحاً، مع مراعاة حســـن الأدب بترك المجاهرة»[1]، وما ذلك الأثر إلا تقبّل النفس للّطف والجمال الذي يسري إلى القلب رويدا رويدا حتى يستشري فيه الإعجاب ويختلط عليه الأمر بين رفق الزجر وسلطان النّصح، فلا يجد بين الرفض والتجاهل إلا الاحتشام فالإنصاف.

رابعا: جمالية القراءة التربوية للقصة التمثيلية

يخرج "الزمخشـري" عن عباءة المفســر والانضــباط بالواجب البياني، فينســاق وراء لطائف القصــة ومضــاتها المضــيئة وهي تنفث بالملح والذخائر وتتفنن في إغواء أولي الذوق والفكر لنوادرها، فيعطي لهذه الصورة بعدا فلسفيا إنسانيا يخترق به جدر البلاغة وقوانين التفسير ومعطيات القصص النبوي، فيقدم قراءة وكأنه استجمع أمام عينيه كل العالمين ليلقي لهم فلسفة تربوية وقاعدة ذهبية في فن سحر القلوب وسياسة النفوس بلستغلال فن "المعادل القصـصـي"، فيقول: «ألا ترى إلى الحكماء كيف أَوْصَوْا في سـياسـة الولد إذا وجدت منه هَنَّةً منكرة بأنـيُعَرَّض له بإنكارها عليه ولا يصـــرح، وأن تحكى له حكايةً ملاحِظةً لحاله، إذا تأملها استسمج حال صاحب الحكاية، فاستسمج حال نفسه، وذلك أزجر له، لأنه ينصـب ذلك مثالاً لحاله ومقياسـاً لشـأنه، فيتصـور قبح ما وجد منه بصـورة مكشـوفة»[2]، فهو يشير إلى أن يكون المؤلف حذقا في بناء عناصر القصة المعادلة وإتمام تثبيت أركانها من شخصيات وأفعال وحوار، وإحكام توزيعها على الأدوار والمآلات، وتصـميم التطابقات حتى تنفذ رسـائلها إلى فكر السـامع نظرا وإلى قلبه سحرا وطربا.

خامسا: القيمة الذوقية للتمثيل والرمز

ليس "المعادل الموضـوعي" عند "الزمخشـري" مجرد قنطرة لتفادي التصـادم بجبار يُخاف منه أو لتحلشـي مصـادمة طفل يخشى عليه، فذلك أمر لا تنكر بلاغته وسداد رميته، بل يجد فيه معنى أرقّ وأسمى بالعلاقات الإنســانية، فهو رداء الحشــمة وصــون الروابط حين يلزم المقام بالتعريض، فالتمثيل «أَصْـوَنُ لما بين الوالد والولد من حجاب الحشـــمة»، ومع أنه في حق النبي داوود عليه السلام أبلغ في التوبيخ اللطيف فإن القربة التي بين الله ونبيّه ومقامه في الثقلين أحق بالسـتر عليه، فجاء التمثيل «للتنبيه على أنه أمر يسـتحيا من كشـفه،

1 – المصدر نفسه، ج 4، ص 84.

2 – الزمخشري محمود، الكشاف، ج 4، ص 84.

فيكنى عنه كما يكنى عما يستسمج الإفصاح به، وللستر على داود عليه السلام والاحتفاظ بحرمته»[1]، تلك هي الدواعي الكبرى للجوء إلى المعادل الموضوعي، طرحها "الزمخشري" لينبه إلى أفق فريد لم يكشفه النقاد قبله ولم تكتشفه قوافل البلاغيين بعده، حتى أظلت من أفق غربي بعيد.

سادسا: تركيب التمثيلين وإدماج المتلقي:

تنبّه "الزمخشري" إلى أمر مهم في اندماج تقنيات الفنون وتداخل أجناسها فتراها ترتفع إلى أقصى درجات المفاجأة والتلاعب بمواقف المستقبِل، وذلك في إدماج النبي "داوود" في تمثيلية الخصمين، فقد كان بالإمكان أن يأتي مَلَكٌ واحد فيعرض القصة عليه على سبيل الحكاية، ثم يتفطن النبي "داوود" لرمزيتها، لكن أخرجت المسألة إخراجا تمثيليا فعليا في قالب التحاكم ليُقحَم فيها حكما وقاضيا، فيكون حكمه أقوى وأقوم حجة، يقول: «فإن قلت: فلم كان ذلك على وجه التحاكم إليه؟ قلت: ليحكم بما حكم به من قوله: ﴿لقد ظلمك بسؤال نعجتك إلى نعاجه﴾، حتى يكون محجوجاً بحكمه ومعترفاً على نفسه بظلمه»[2]، وهذا التداخل بين التمثيلي والموضوعي في صلب المشهد غاية في التكثيف والتنويع والخروج عن الرتابة والمتوقع، فلو أن جمهورا جلس أمام عرض تمثيلي يكون من السهل عليه الانفصال عن تلك المشاهد والأحداث والبقاء في دور المتلقي، لكن لو أن المخرج ركّب مشهدا يُخرِج فيه أحد الممثلين من بين الجمهور ويعلو خشبة المسرح صارخا رافضا لفكرة تمثيلية فيُحوّل مسار المسرحية ويخرج معه الممثّلون عن النص بخطة مسبقة، حينها سوف يقع الجمهور في تشويش وارتباك مما يرى ويسمع، وقد ينسى أنه متلقّ فيتحول إلى وضعية المتدخّل، ثم يتفاجأ بالممثلين يتضاحكون، ويتفاجأ أنه وقع في شباك تمثيلية مركبة منسوجة، فتكون المفاجأة صادمة إما يقبلها منبهرا، وإما يرفضها تحت الصدمة.

تلك أهم نواحي تلقي "الزمخشري" لهذه الصورة التمثيلية في قصة (داوود) عليه السلام، والتي تضم أسسا هامة من منظور الرمز المعاصر وأبعاده المتشابكة التي تقرب الشقة بين الكينونة الفنية للنص والكيان الجمالي للمتلقي، وقد لخصها "أبو موسى" في أن "الزمخشري" ذكر التمثيل بالأفعال والحركات، ونبه إلى أهمية هذا النوع من التمثيل وما له من إيحاء قوي وتأثير بالغ في التوجيه والتهذيب، وينبه إلى الأثر القوي في تصوير المعاني في مشاهد متحركة، ولأشخاص تتحاور وتتجادل، والحقيقة من وراء الحوار والتشخّص يشف عنها غشاء رقيق، شرط أن يحتوي المشهد التمثيلي رمزا يشير إلى الغرض منه[3].

---

1 – المصدر نفسه، ج 4، ص: 84، 86.

2 – المصدر السابق، ج 4، ص 84.

3 – ينظر: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 520.

المبحث الثاني:

التصوير التخييلي

المطلب الأول: مفهوم التخييل وموضوعاته

- **مفهوم التخييل:**

يتشابك مصطلح "التخييل" و"التمثيل" في نصوص "الزمخشري" تشابكا يلبّس المفهوم ويعطي له ثلاث دلالات اختلف فيها الدارسون؛ مفهوم يرى فيه أصحابه أن "التخييل" مرادف للتمثيل، وفهم آخر يذهب إلى أن "التخييل" مرادف للتصوير وهو بعيد[1]، وثالث يرى أنهما منفصلان.

وإذا لستقرأنا نصوص "الزمخشري" وعرضناها على بعضها يتضح لدينا مفهوم "التخييل" عنده وموقعه من فن التصوير؛ فقد ذكره مقترنا بالتصوير كقوله عن الآية ﴿وَسِعَ كُرْسِيُّهُ السَّمَاوَاتِ وَالاَرْضَ﴾ (البقرة 255): «ما هو إلا تصوير لعظمته وتخييل فقط»[2]، وذكره مقترنا بالتمثيل في تفسير الآية ﴿لَوَ اَنزَلْنَا هَذَا الْقُرْءَانَ عَلَىٰ جَبَلٍ لَّرَأَيْتَهُ خَاشِعًا مُّتَصَدِّعًا مِّنْ خَشْيَةِ اللَّهِ وَتِلْكَ الاَمْثَالُ نَضْرِبُهَا لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ﴾ (الحشر 21) قال: «هذا تمثيل وتخييل... ويدل عليه قوله: ﴿وَتِلْكَ الاَمْثَالُ نَضْرِبُهَا لِلنَّاسِ﴾»[3]، وهذا النص مؤشر قاطع أن التخييل عند "الزمخشري" يستدلُّ له بالتمثيل، فهو تمثيل من نوع خاص، ومما يؤكد أن التخييل فرع منه أن بعض الصور سماها تخييلا في موضع وتمثيلا في موضع آخر، مثل الآية ﴿كُنْ فَيَكُونُ﴾ جعلها تخييلا في سورة (النحل) وتمثيلا في سورة (البقرة)، ليدل أن كل "تخييل" هو "تمثيل" بالضرورة، ومما يفصل الرأي ما جاء في نصه السابق من أن "التخييل" من وظائف الأمثال وذلك بأن «تريك المتخيّل في صورة المحقق»[4]، وما نراه هو ما ذهب إليه "الشهاب" في حاشيته من أن التخييل نوع خاص من التمثيل[5].

إلا أن "الزمخشري" لم يترك منظومة اصطلاحية معرَّفة، إذ نجد له نصا يظهر منه أن التخييل شيء غير التمثيل، وذلك في تفسيره للآية ﴿فَقَالَ لَهَا وَلِلاَرْضِ اِيتِيَا طَوْعًا اَوْ كَرْهًا قَالَتَآ أَتَيْنَا طَآئِعِينَ﴾ (فصلت 11) فهو يقرأه على طريقة التمثيل بقوله: «ومعنى أمر السماء والأرض بالإتيان وامتثالهما، أنه أراد تكوينهما فلم يمتنعا عليه، ووُجدتا كما أرادهما، وكانتا في ذلك كالمأمور المطيع إذا ورد عليه فعل الأمر المطاع، وهو من المجاز الذي يسمى "التمثيل"»، ثم يأتي به على طريقة "التخييل" قائلا: «ويجوز أن يكون

---

1 – ينظر: نور الدين دحماني، بلاغة الصورة الفنية في الخطاب القصصي القرآني، ص 108.

2 – الزمخشري محمود، الكشاف، ج 1، ص 328.

3 – المصدر نفسه، ج 4، ص 508.

4 – المصدر نفسه، ج 1، ص 109.

5 – ينظر: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 529.

تخييلاً، ويبنى الأمر فيه على أن الله تعالى كلم السماء والأرض وقال لهما: ائتيا شئتما ذلك أو أبيتماه، فقالتا: أتينا على الطوع لا على الكره. والغرض تصوير أثر قدرته في المقدورات لا غير، من غير أن يَحقَّق شيء من الخطاب والجواب»[1]، وما يظهر للباحث أن تفريقه بينهما هو تمييز بين العام والخاص لا أكثر، فتحليل الأسلوب على طريقة التمثيل ركز فيه على فن "التجسيد"؛ حيث جسّد حسيا معاني القدرة المطلقة والمطاوعة اللينة في الإتيان والامتثال، أما أسلوب التخييل فيقوم على تجسيد المعنى نفسه بطريقة أكثر إغراقا في الرمز، وهي تقويل الجمادات وإجراء الحوار فيها، ويسمى "التشخيص" بالمفهوم الحديث، وهذا ما قرره "أبو موسى"[2]، ونرجح أن "الزمخشري" أورد القراءتين على سبيل الجمع ولا يقصد إلغاء إحداهما بالأخرى، وما يجعلنا نجزم بجواز الجمع هو إشارته إلى هذه الآية نفسها في موضوع آخر بجمع بينهما قائلا "تمثيل وتخييل"[3]، لأن وراء هذا التشخيص التخييلي نجد مبدأ التمثيل التجسيدي قائما، فالتخييل هو كل تمثيل بأمور تتجاوز عالم الحس والإدراك العقلي، وصوره كثيرة يأتي بيانها فيما يلي.

- صور التخييل وموضوعاته:

للإمساك بالمعنى الجامع في مصطلح "التخييل" نستقصي الموضوعات والصور التي اقترنت به، ليظهر الإطار الذي يوحّدها على اختلافها.

فالتخييل وارد فيما يكون الممثل به كائنا أو حدثا خارج عالم الحس والمشاهدة، مثل التشبيه في الآية ﴿طَلْعُهَا كَأَنَّهُ رُءُوسُ الشَّيَاطِينِ﴾ (الصافات 65): قال «وشبه برؤوس الشياطين دلالة على تناهيه في الكراهية وقبح المنظر... وهذا تشبيه تخييلي»[4]، فهو تخييل من حيث إن معناه قائم في النفس والمعتقد، ولا يدرك حسا ولا يعقل ذهنا.

كما يرد التخييل بافتراض صور غير حقيقية لا نظير لها في الواقع، كتشخيص المعاني والجمادات بإضفاء المعاني النفسية والوجدان الإنساني عليها، كقوله تعالى: ﴿لَوَ اَنزَلْنَا هَذَا الْقُرْءَانَ عَلَىٰ جَبَلٍ لَّرَأَيْتَهُ خَٰشِعًا مُّتَصَدِّعًا مِّنْ خَشْيَةِ اللَّهِ﴾ (الحشر 21) قال: «هذا تمثيل وتخييل، كما مرّ في قوله تعالى ﴿إِنَّا عَرَضْنَا الأَمَانَةَ﴾... والغرض منه توبيخ الإنسان على قسوة قلبه وقلة تخشعه عند تلاوة القرآن وتدبر

1 – الزمخشري محمود، الكشاف، ج 4، ص 194.

2 – ينظر: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 527.

3 – ينظر: الزمخشري محمود، الكشاف، ج 2، ص 166.

4 – المصدر نفسه، ج 4، ص 48.

قوارعه وزواجره»[1]، وربط صورة خشوع الجبل بصورة عرض الأمانة على الجمادات وإبائها وإشفاقها استشعار منه باجتماع طريقة "التشخيص" عليها.

ومن التخييل التشخيصي للجمادات والبهائم والمعاني وإحلال الصفات الإنسانية فيها، هذا التجسيد لمشهد غيبي أخروي في جهنم: ﴿يَوْمَ نَقُولُ لِجَهَنَّمَ هَلِ امْتَلأْتِ وَتَقُولُ هَلْ مِن مَّزِيدٍ﴾ (ق 30)، يقول: «وسؤال جهنم وجوابها من باب التخييل الذي يقصد به تصوير المعنى في القلب وتثبيته، وفيه معنيان؛ أحدهما أنها تمتلئ مع اتساعها... والثاني أنها من السعة بحيث يدخلها من يدخلها وفيها موضع للمزيد»[2]، وهنا نجده يتناول الصورة بنظرة عقلانية طاغية ويرى أن كلام جهنم مستحيل عقلا وتجربة، ثم يثبت لها معنى عاديا هو اتساعها أو امتلاؤها، وإذا نظرنا إلى هذه القراءة من الناحية الفنية نجد فيها فهمين متناقضين يبدد التناسق الفني لدلالة الصورة، كما أنه يزهق الروح الجمالية لمشهد الغيظ الجهنمي على العصاة، فهو يحكم بما يستحيل عقلا في الدنيا على الأخرى، ويستبعد بعقله ما ليس من مدركاته.

ويذكر "التخييل" في افتراض المعاني بقصد الحقيقة، مثل قوله تعالى: ﴿لاَّ تَجِدُ قَوْمًا يُؤمِنُونَ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الآخِرِ يُوَآدُّونَ مَنْ حَآدَّ اللَّهَ وَرَسُولَهُ﴾ (المجادلة 22) إذ يراه "الزمخشري" تخييلا لنموذج إنساني يستحيل ويمتنع وجوده في الواقع؛ مؤمنون بربهم يوالون من يشرك به ويكفر بوحدانيته، والغرض من هذا التخييل هو المبالغة في النهي والزجر عن التلبس به[3]، ولا ريب أن هذا من التخييل الدقيق والإيحاء الخفي والتصوير النفسي اللطيف الذي لا يحس به إلا صاحب حس مرهف وذوق حاّد، ومجيئه في عبارة مبلشرة بدون صيغة بيانية جعله يغيب على "أهل البيان" إلا "الزمخشري".

ويأتي "التخييل" بنصب العلل المستحيلة حسا وعقلا فيما نصبت له، وهو ما اعتبره المتأخرون من البديع وسموه "حسن التعليل"، مثل حديث الرسول ﷺ: «ما من مولود يولد إلا والشيطان يمسه حين يولد، فيستهل صارخاً من مس الشيطان إياه؛ إلا مريم وابنها» [رواه البخاري ومسلم]، إذ أورده حين فسر الآية ﴿وَإِنِّي سَمَّيْتُهَا مَرْيَمَ﴾ (آل عمران 36)، وقال معقبا على الحديث على فرض صحته: «ولستهلاله صارخاً من مسّه تخييل وتصوير لطمعه فيه، كأنه يمسه ويضرب بيده عليه ويقول: هذا ممن أغويه»[4]، فالزمخشري تجاوز النظرة المنطقية التي وقع فيها المتأخرون إذ يتناولون مثل هذا التعبير من باب تبديل العلة ولشعورهم بحسنها سموها "حسن التعليل"، ولم يدركوا أن الحسن فيها هو التصوير البديع لتربص الشيطان بالإنسان، وما فيه من

1 – المصدر السابق، ج 4، ص 508.

2 – المصدر نفسه، ج 4، ص 392.

3 – ينظر: المصدر نفسه، ج 4، ص 496.

4 – ينظر: المصدر نفسه، ج 1، ص 385.

إيحاءات حسية تخيلها "الزمخشري" من حركة المس والضرب، وصوت الوعيد والتهديد بالغواية، ويستأنس "الزمخشري" لهذا التخييل بأساليب الشعر بقول "ابن الرومي":

لِمَا تُؤذِنُ الدّنيا بِهِ مِن صُرُوفِها * * * يكونُ بُكَاءُ الطِّفلِ سَاعةَ يُولَدُ

ثم يتناول الصورة فكريا ويذكر أن فهم المس والنّخس على حقيقته مجرد وَهمٍ عند أهل الحشو، إذ لو كان على الحقيقة لامتلأت الدنيا صراخا وعياطا من بلوى نخس إبليس[1]، وهذا نموذج يدل أن "الزمخشري" ينظر إلى البديع نظرة فنية لا لفظية ولا عقلية، فالتعبير لا يكون بديعا بلفظه ولا بمعنى أصلي وإنما بما يتضمنه من نظم وتصوير.

ويقع "التخييل" بتصوير المعاني الغيبية التي لا تدركها العقول ولا تستوعبها الحقيقة المتاحة والخبرة البشرية، مثل قوله تعالى: ﴿وَإِذَ اَخَذَ رَبُّكَ مِنۢ بَنِي ءَادَمَ مِن ظُهُورِهِمْ ذُرِّيَّـٰتِهِمْ وَأَشْهَدَهُمْ عَلَىٰٓ أَنفُسِهِمْ أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ قَالُولَىٰ شَهِدْنَآ﴾ (الأعراف 172)، يقول: «من باب التمثيل والتخييل لثبوت الأدلة بالعقول والبصائر»، فالزمخشري يراها فكرة تمثيلية لفطرة الإيمان المغروسة في الإنسان، ولا يعتقد أنها حقيقة موضوعية، ويلجأ إلى تأكيد اطراد طريقة التقويل التمثيلي وأنها من المجازات السائرة في كلام الله ورسوله ولأشعار العرب، فيذكر نظائرها في السجل القرآني من قوله تعالى: ﴿إِنَّمَا قَوْلُنَا لِشَيْءٍ إِذَآ أَرَدْنَاهُ أَن نَّقُولَ لَهُ كُن فَيَكُونُ﴾ (النحل 40) وقوله ﷻ: ﴿فَقَالَ لَهَا وَلِلْأَرْضِ ائْتِيَا طَوْعًا اَوْ كَرْهًا قَالَتَآ أَتَيْنَا طَآئِعِينَ﴾ (فصلت 11)، وقول الشاعر: "إذْ قالتِ الأنْساعُ للبطنِ الْحَقِ"، وقول آخر: "قالتْ له ريحُ الصّبا قَرْقارِ"، قال: «وكله تمثيل وتصوير للمعنى»[2].

ويقع التخييل بتمثيل المعاني الغيبية تمثيلا يستحيل تصوره عقلا واعتقادا، خاصة ما يتعلق بصفات الله وأفعاله وكنه جلاله، مثل الآية ﴿وَسِعَ كُرْسِيُّهُ السَّمَاوَاتِ وَالاَرْضَ﴾ (البقرة 255)، حيث يلغي "الزمخشري" دلالة الظاهر ويثبت الفكرة الفنية عن عظمة الملك، فيقول: «كرسيه لم يضق عن السماوات والأرض لبسطته وسعته، وما هو إلا تصوير لعظمته وتخييل فقط، ولا كرسي ثمة ولا قعود ولا قاعد»[3]، فظاهر الصورة رمز خيالي لا مثال له في الواقع، لكنه يقدم معنى حقيقيا هو "العظمة"، وهذه الحالة كثيرة في القرآن الكريم مما يوهم ظاهره التشبيه والتجسيم، وسيأتي درسه.

1 – ينظر: المصدر السابق، ج 1، ص 385.

2 – ينظر: المصدر نفسه، ج 2، ص 166.

3 – المصدر نفسه، ج 1، ص 328.

فالتخييل يأتي في صور مختلفة؛ بأشياء خارجة عن عالم الشهادة، أو بفرض أمور تستحيل في العادة، أو بفرض أمور غائبة، أو بتشخيص الجمادات والمعاني والبهائم، أو بمشاهد تستحيل في الحس والعقل أو في المعتقد، والوصف الجامع لهذه الصور هو خروجها عن مدركات الحس وحدود المنطق، وبالتالي لاستحالة حملها على المعاني الشكلية وأخذها على الوجه الحسّي. ويبرز توظيف التخييل في موضوعات كلها من المعنويات المجرّدة؛ كالأحوال النفسية، والمعاني الإيمانية، والنماذج الإنسانية، والغيبيات؛ كمشاهد الآخرة، والمفاهيم المتعالية، ومعاني الألوهية. وبعض الدارسين اهتموا بإحصاء هذه الحالات خاصة "الشهاب"[1]، لكنهم لم يحصوها باستقصاء كامل، وقد يخلطون بين الصور الممثَّل بها والموضوعات الممثَّل لها.

* * * * *

المطلب الثاني: اللاّمتوقع في التخييل القرآني

- **أولا: تخييلات "الزمخشري" وصدمة العلماء**

كان السائد في العقل النقدي العربي هو توظيف مفهوم (الخيال) في سياق الذم، تأثرا بالنظرة العقلية الصارمة لدى الفلاسفة إلى (التخييل) على أنه عملية خطيرة يجب أن تتم تحت رقابة العقل، فالانفعال النفسي الذي يثيره التخييل في نفس المتلقي يجعله يستجيب لإيحاءات التخييل دون فكر وروية فيقع في الإيهام والمخادعة، لأن الإنسان يتحرك لانفعالاته أكثر من عقله، لذا جعله "أرسطو" أدنى أنواع القياسات لأنه يقوم بتمويه المتلقي والتلاعب بالحقائق والقيم والمخادعة بالصور وتزوير الظواهر، وقد يستخدم في الحق والفضيلة لكنه أيسر على الباطل وأطغى على اللاوعي، لذا نجد الأصداء الأفلاطونية في ألسنة المسلمين حول ذم الشعر ومنزلته، وجعله كيانا مقابلا للحقيقة والمعرفة، وقلما نجد فيلسوفا يدخل الشعر كمصدر لتأسيس نوع من المعرفة خاصة به تضاهي المعرفة العقلية[2]، وقال "ابن سينا" عن "التخييلات هي أوهام كاذبة، وانفعالات حادة، وحالات نفسية غير سوية، ويثبت "عصفور" تأثر (المعتزلة) بالفلاسفة في هذا الاستخدام السلبي للكلمة، فقال "الجاحظ" هي أمراض ووساوس شيطانية، ثم تبعهم أهل السنة مثل "ابن حزم" وكل أهل الكلام[3]، فلم يكن "التخييل" في النقد التقليدي أداة لنقل التجربة والحقيقة الخلفية بل تعامل معها بالتوجس وسوء الظن الذي أضرّ بصدق التجربة[4].

---

1 – ينظر: شهاب الدين أحمد، حاشية الشهاب على تفسير البيضاوي، دار صادر، بيروت، د ط، ج 7/ 350. ومسعود بودوخة، دراسات أسلوبية في تفسير الزمخشري، ص 117، 120.

2 – ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 65- 69.

3 – ينظر: المرجع نفسه، ص 21، 46، 48.

4 – ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 418.

وفي ظل تلك الحساسية التاريخية للمفهوم اتسع "الزمخشري" في درس "التخييل" في النص القرآني، وهو اتساع لا يقل خطورة عن اتساعه في "التمثيل" بل يزيد، فإذا كان التمثيل ضيقا فوسعه فإن التخييل كان محجورا فاقتحمه، وإذا كان في التمثيل مكملا لجهود "الجرجاني" فإنه في التخييل نال الريادة وحقق السبق، فمفهوم "التخييل" كان حكرا في دائرة البحث الفلسفي، وحضوره كان محتشما في الدرس البلاغي، فكان "الزمخشري" باتفاق الدارسين هو أول من أدخله كمصطلح فني في محيط الدرلسات القرآنية وكان حضوره واضحا في معالجة التصوير القرآني[1]، فصرّح نظريا بأن التخييل في القرآن ظاهرة استكثر القرآن منها، وأثبت ذلك تطبيقا وممارسة مع عشرات الآيات والنصوص، فكان ذلك صدمة في تاريخ البلاغة والتفسير.

فأما فريق فكانت صدمته رفضا للجرأة على وصف كلام الله ﷻ بما يدل فلسفيا على المخادعة والتلبيس، ولشهرهم في ذلك "ابن المنير" الذي كان في الحلشية يثور غضبا في كل موضع يطلق فيه عبارة "التخييل" على الصور في القرآن الكريم، ويرى فيه جرأة على كلام الله تعالى، وسوء أدب، واتهام بالمخادعة وبث الأباطيل، وذلك ليس من الأدب الشرعي، ويرى أن في ذلك تغليب للفهم الأدبي على الخطاب السماوي المنزّه عن التخييل، لكننا نرى أن "ابن المنير" لم يرفض المدلول الذي كان يحمله "الزمخشري" عن التخييل رفضا مطلقا، بل كان يرفض التسمية أكثر، ففي الآية (ألست بربكم..) رفض أن تسمى تخييلا وقبِل أن تكون تمثيلا، لكنه رجح أن يكون حقيقة، أو أن يُقصد بالتخييل التمثيلُ، أو أنه تمثيل يقوم على حقائق ثابتة، وقد يرفض حتى "التمثيل" إذا كان التعبير في نظره ذا دلالة حقيقية موضوعية، وأن الاعتزال هو الذي دفعه إلى تأويله بالتمثيل[2].

وأما الفريق الآخر فكان مرحبا انبهارا بقدسيته على فتح النص القرآني على ظاهرة عجز حتى النقد الأدبي عن تبنيها بأريحية وغير توجس، منهم "جابر عصفور" الذي يبحث في أسباب هذا الإبداع النقدي ويذهب إلى أن "الزمخشري" بحكم تحرره الفكري فقد أخذ "التخييل" من الحقل الفلسفي وأفرغه من دلالات المخادعة التي التصقت به، وأبعده من الرؤية المنطقية الكلامية التي تحدّ المعاني بين الصدق والكذب، فحلىّ هذا المصطلح دلالة فنية ووظفه باعتباره طريقة في تمثيل المعاني والتجسيد الحسي للفكرة المجردة، وهذا الفهم الفني الخالص خلّصه من القلق الديني تجاه المصطلح، فعالج بكل أريحية وطلاقة صورا وافرة في آيات القرآن من التخييل بصيغة التشبيه أو الاستعارة والمجاز، وكانت طريقته في "التخييل" أكثر تحررا وذكاء من "عبد

1 – ينظر: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 65، 66.

2 – ينظر: الزمخشري محمود، الكشاف، ج 1، ص 328، 385، ج 2 ص 166، 193، ج 4 ص 145 .... وكل موضع ذكره فيه.

القاهر"، ولذلك أغضب معاصريه من المحافظين ونال هجوما وصدّا[1]، وقد استقبل "العلوي" نظرية "الزمخشري" ونوّه بأهمية التخييل، ويذكر عنه "أبو موسى" أنه تأثر بالزمخشري لكنه كان لا يفهم مراده[2].

لقد كان وصول "الزمخشري" إلى هذه الرؤية الفنية التي ستتجلى جوانبها وأبعادها القيّمة؛ نتيجة لأمرين جعلا منه قارئا كفؤا يتفاعل مع النص كما يبصره ويسمعه لا كما يراد له ويتوقع منه، فهو يسخر مواهبه الذاتية ثم يدع كل ما يحول بينه وبين فهم النص، فالأمر الأول هو الاستجابة لحسه الأدبي الرهيف كما يقول "أبو موسى"، إذ لم يجد في مصطلح "التمثيل" المحكوم بمقاييس الحس والمنطق ما يتسع للصور المتمرّدة غير "التخييل"[3]، فهو آثر مصطلح "التخييل" ليؤدي الدلالة الفنية ويعبر بحقّ عن الأسلوب، ولم يمنعه من لستغلال أصالته ما تعلق به من شوائب المعاني المزيدة كالخداع. والأمر الثاني فهو جرأته التي يقف وراءها عقل اعتزالي جريء لا يغطيه إلف ولا يثبطه عرف عن اقتحام المحجوب ثم تبني ما اقتنع به والصدع به، فتلك الجرأة الأدبية في مواجهة السائد هي التي أخّرت "الجرجاني"، إذ كيف يسبقه "الزمخشري" إلى هذا الفهم الفني للتخييل وقد أسسه على هدم جدلية الصدق والكذب وتبنّي الفكرة الفنية للصورة وفق نظرية النظم، لولا التزامه –أي الجرجاني– بأدبيات الشرع ومراعاة الذوق العام.

- ثانيا: تلقي التخييل بين البيان والاعتزال

مجيء التخييل والتمثيل علامة على سبل لمجاز جعله يُتلقى على وجهين؛ الوجه الدلالي، والوجه الجمالي، فالزمخشري –كما يرى الداوسون– يتلقى التمثيل لسببين؛ سبب فني هو الإحساس الأدبي الذي جعله يدرك لستعصاء بعض الصور القرآنية عن التصنيف والتقنين الصارم، فلا يريد أن يبخسها حقها من الجمال والإيحاء والتفرد ليحفظ لها جمالية المعنى، وسبب فكري هو المعتقد الاعتزالي الذي حمله على تأويل النصوص، ويرون أن أكثر التمثيلات تتعلق بالصفات، فالتمثيل أطوع الصور للتأويل[4]، لكن من يتتبع الدرلسات المهتمة بتطبيقات "الزمخشري" لهذه المجازات الكبرى يجدها لا تبرز إلا اهتمامه بالوجه الدلالي الذي يرتبط باعتزالياته وكأن المجاز باب يختص به "الزمخشري" وفريقه، وهذه التهمة تخلق أسئلة؛ هل كان التأويل سلطة للمعتقد الديني أم طريقة للفكر اللغوي؟ هل كان التمثيل والتخييل مطية لتأويل النصوص أم جاء منسجما مع النسيج النصي وسنن اللغة وجماليات الخطاب الديني؟

---

1 – ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 77- 78.

2 – ينظر: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 734.

3 – ينظر: المرجع نفسه، ص 65.

4 – ينظر: مسعود بودوخة، دراسات أسلوبية في تفسير الزمخشري، ص 117، 118.

إذا نظرنا ابتداء في رؤية "الزمخشري" إلى جدلية التلقي والاعتقاد؛ فإنه قد سهل الجواب إذ أقرّ بوجود علاقة سببية بينهما، فحسن تلقي المجاز ينتج معتقدا سليما، وسوء تلقيه ينتج معتقدا فلسدا، يقول بعد تأويل آية (الزمر) وحديث (أصابع الرحمان): «ولا ترى باباً في علم البيان أدقَّ ولا أرقَّ ولا ألطفَ من هذا الباب، ولا أنفع وأعون على تعاطي تأويل المشتبهات من كلام الله تعالى في القرآن وسائر الكتب السماوية وكلام الأنبياء، فإن أكثره وعلّيته تخييلات قد زلت فيها الأقدام قديماً، وما أوتي الزّالُّون إلا من قلة عنايتهم بالبحث والتنقير، حتى يعلموا أن في عداد العلوم الدقيقة عِلماً لو قدّر حق قدره لما خفي عليهم أن العلوم كلها مفتقرة إليه وعيال عليه، إذ لا يحلُّ عُقَدها المورَبة، ولا يفُكُّ قُيودها المكربة إلا هو، وكم آية من آيات التنزيل وحديث من أحاديث الرسول وقد ضِيمَ وسِيمَ الخسف بالتأويلات الغثة والوجوه الرّثّة، لأن مَن تأوّل ليس من هذا العلم في عير ولا نفير، ولا يعرف قبيلاً منه من دبير»[1]، فالزمخشري يختلف عن مخالفيه إذ لا يرى أن المعتقد يُنتِج آلية التلقّي، لكن طريقة التلقي هي التي تنتج فكرا وتبني عقيدة، وهو قول منصف غير تحكّمي إذ يعلق المشكل بالقراءة ويجعلها طريقا للحكم على المعتقد، لا العكس، ويقرّر بأن القراءة البيانية للمجازات هي الوجه الفني للقراءة التأويلية للمتشابهات، وأنها الأداة المسخرة لفهم النصوص المفتوحة فهما صحيحا منسجما يؤلف بين أجزائه، ونستخلص من كلامِه ثلاثة قواعد نصيّة في ضرورة التأويل وشرعيته وهي:

1) النص القرآني ينتمي إلى الجنس النوعي للنصوص السماوية والخطابات الدينية، وكلها تتخذ التمثيل والتخييل عنصرا بنائيا تكوينيا في خدمة الغرض الديني، فالمجاز بصوره المختلفة أداة نابتة في نسيج التعبير القرآني، وتطبيقيا نجد "الزمخشري" حين يؤول آية ذات تمثيل أو تخييل فإنه يستشهد بآيات أخرى على منوالها حتى يحولنا من حالة إلى ظاهرة، كفعله في صورة (ألست بربكم؟).

2) يجب أن يقرأ النص القرآني متملسكا يشد بعضه بعضا، ولا يكون ذلك إلا بلستقبال أساليب التصوير والترميز لستقبالا بيانيا متقنا، فالقراءة المثلى هي التي تجمع النص وتؤلف بين متشابهه ومحكمه، والتعامل الموضوعي مع التصوير يساعد التعبير القرآني على أداء وظيفته الطبيعية وهي البيان بدل الإغماض، فالغموض والتشابه ليسا في أصل المعنى حسب تعبير "الزمخشري"، وإنما تكلسلُ القارئ وعجزُه عن التنقيب واستنتاجِ المعنى يجعله يقف عند سطح المعنى وظاهر العبارة فيكون له غشاء ويبدو له الأمر متشابها، وعندها يختار فهما سطحيا وقراءة ظاهرية تسيء للنص الديني وتفكك التحامه فيبدو مهتزّ المبنى متضارب المعنى، أما الفهم التصويري التأويلي فهو يحصن المحتوى الفكري للنص ويحصن المحتوى العقدي للمتلقي تبعا.

1 – الزمخشري محمود، الكشاف، ج4، ص 146.

3) النص القرآني يستدعي قراءة جادة مجتهدة، وهذا أساس من أسس جمالية التلقي التي تفرق بين القراءة الاستكشافية السلبية والقراءة التفاعلية الإيجابية التي تنقّب عن الدلالات العليا والإشارات الواسعة بقراءة فنية ثاقبة، وبهذا المفهوم تكون القراءة البيانية لفنون التصوير القرآني هي وجه من أوجه القراءة التدبّرية التي تحفظ معتقد المؤمن من زلات الاعتقاد كالتنزيه وما يصادم محكمات القرآن.

ولا شك أن هذا الكلام لا يردّ في المستوى النظري، إلا أنه لا يكفي حتى يختبر في تطبيقاته وقراءاته المنجزة، لاختبار مصداقية ادعائه واستحضار جوانب أخرى ربما لم يذكرها، وإليك بيانه.

* * * * *

المطلب الثالث: القراءة الفنية الجمالية للتخييل

- القراءة الكلية للصورة لا التجزئة

ضمن الرؤية المعاصرة لوحدة الصورة الفنية نجد "عيد" يتساءل ما قيمة الكناية إذا كانت توجه إلى حقيقة أو مجاز؟ ويرى أنها مجادلات لا تقف لحظة لمناقشة القضية الأسلسية وهي القيمة الفنية للتعبير الكنائي، وتحصر عملها في النظرة الجزئية إلى الصورة وعدم قراءتها من خلال سياقها، مما يحيلها إلى تعبير نثري باهت، ثم يدعو إلى قراءة بنائية للصورة الفنية[1]، وهذا المبدأ اعتمده "الزمخشري" في مفهوم "التخييل" باعتباره صورة من التمثيل المركب الذي لا تفهم جزئياته إلا ضمن كلياته، خاصة وأنه فرس مفهوم "النظم" وعرف روحه فراح يسحبه إلى فن التصوير، فهو يرى الصور التخييلية الكبرى لستعارات وكنايات مركبة لا تعار فيها المفردة، وإنما تعار العبارة لعبارة، والصورة الكلية لفكرة كلية، ففي الآية الكريمة: ﴿وَمَا قَدَرُوا اللَّهَ حَقَّ قَدْرِهِ وَالأَرْضُ جَمِيعًا قَبْضَتُهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ وَالسَّمَاوَاتُ مَطْوِيَّاتٌ بِيَمِينِهِ سُبْحَانَهُ وَتَعَالَىٰ عَمَّا يُشْرِكُونَ﴾ (الزمر 67) يُظهر المعنى الفني المستعار مجازا من المعنى الموضوعي، وكأنه شعر أن السامع سوف يسأله عن وجه الاستعارة في لفظة "القبضة" و"الطي" و"اليمين"، فيدعوه إلى فهم الصورة جملة لأن الجزئيات لا تفهم مستقلة عن نظم الجملة ومبتورة عن إطار الصورة، فيقول: «نبههم على عظمته وجلالة شأنِه 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»[2]، فهو هنا ينفي مجاز الكلمة ليثبت مجاز الجملة، ويظهر ذوبان الدلالة الخاصة بالمفردات داخل الصورة وحينها لا توصف المفردات بالحقيقة والمجاز مطلقا، لأن المفردات حينها تكون بمثابة الحروف في الكلمة، ولا سبيل للنظر إليها إلا من خلال مشاركتها في تكوين الصورة، ويبهَر "أبو موسى" لهذه الطريقة التي يُرشد فيها

1 – ينظر: رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، ص 426، 431.

2 – الزمخشري محمود، الكشاف، ج4، ص 145، 146.

القارئَ إلى زبدة الصـــورة، وعدم الانشـــغال بأحوال المفردات من الحقيقة والمجاز عن الأغراض الكبرى التي تحملها وما ينتج عن هذه النظرة الكلية من فيض الجمالي ولستجابة وجدانية، قال: «ومما يذكر للزمخشري في هذا الموضـوع أنه كان يدعو في فهم الصـورة البيانية إلى انصـراف النفس والحس إلى أخذ الزبدة، والخلاصـة منها، وملء النفس والقلب بما توحيه به غير ملتفت إلى ما عليه حال الكلمة من حقيقة أو مجاز، وهذا تفكير جيد في فهم الصورة البيانية يلقي عنها هذه الأثقال التقريرية التي أطفأها بها البلاغيون المتأخرون»[1].

هكذا هي وظيفة الصـــورة في أحدث مفاهيمها؛ هي وســـيلة فنية تحاكي جوهر المعنى وتلامس عمق التجربة الإيمانية، فهي صـــورة كلية ذات أجزاء، والصـــور الجزئية هي حوادث جزئية من الصـــورة الكلية، وقد أدرك "الزمخشـــري" هذه الجوهرية التي تشـــترك فيه كل المذاهب الأدبية، إلا أنه كان يبنيها على وظيفة برهانية عقلية فتكون أقرب إلى التجريد لأنه يرجعها إلى المعنى العقدي الصـــريح ويضـــعف إيحاءاتها والإيحاء جوهر الصـورة والتعبير المجازي، إلا أنه نجح في ردّ الاعتبار للمفهوم الفني للتخييل وإضـفاء الصـحة في أدائه للمعاني بعدما كان مصنفا في دائرة التصوير الكاذب والتمويه الخاطئ[2].

ويطبّق هذه القراءة الكلية للتخييل التمثيلي على رواية الحَبر للذي حدّث رســـول الله ﷺ أن الله يمســـك الســـماوات يوم القيامة على أصـــبع، والأراضـــين على أصـــبع، والجبال على أصـــبع، والشـــجر على أصـبع، وسـائر الخلق على أصـبع، ثم يهزُّهن فيقول: أنا الملك، فضـحك الرسـول ﷺ وتلا الآية. فالزمخشـري لم يتعرض لحكم الرواية في الثبوت طالما أن فكرة التمثيل الإجمالي تحفظ الرواية نصّا وفهما، فيقول: «وإنما ضـــحك أفصـــح العرب ﷺ وتعجَّب، لأنه لم يفهم منه إلا ما يفهمه علماء البيان، من غير تصـــور إمســـاك ولا أصـــبع ولا هز ولا شـــيء من ذلك، ولكن فهمه وقع أول شـــيء وآخره على الزبدة والخلاصـــة التي هي للدلالة على للقدرة للباهرة، وأن الأفعال العظام التي تتحير فيها الأفهام والأذهان ولا تكتنهها الأوهام هينة عليه هواناً لا يوصـل السـامع إلى الوقوف عليه إلا إجراءُ العبارة في مثل هذه الطريقة من التخييل»[3]، فهو لم يرفض الرواية، بل لستحسـنها لأنه لا سـبيل للتعبير عن تلك المعاني العليا والحقائق المحتجبة إلا التخييل التجسيدي لها، فالتقديم الحسي طريق لإقامة الحقائق العليا في النفوس والقلوب بالرمز بما لا تؤدي الموضوعية حقّه.

1 – ينظر: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 66.

2 – ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 417.

3 – ينظر: الزمخشري محمود، الكشاف، ج 4، ص 145، 146.

- **استقبال غموض التخييلات المجازية:**

إذا بحثنا في المسافة الجمالية بين "الزمخشري" وقدماء النقاد في قراءتهم لمثل هذه الصورة التخييلية والمجازات الغامضة نجد الفرق كبيرا، فالأفق التاريخي السائد يؤشر إلى صعوبة استيعابها في مجال الشعر، ويذكر "غنيمي" أن الوضوح" من مبادئ عمود الشعر العامة، ويعبرون عنها بالإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه، ومن قرائنه إمكانية عكس الطرفين "تشبيه الخد بالورد، والورد بالخد"[1]، وتركيز مفهوم "البيان" على الوظيفة التوضيحية هو الذي جعل التشبيهات عند القدماء أهم وأولى من الاستعارات، وأصالة التشبيه تتحقق في تميزه بالوضوح والمنطقية، فهذا "المبرد" يقسم التشبيه إلى أربع درجات، ويجعل "التشبيه المصيب" أفضلها أنه يتوفر على صفات التطابق بين الأطراف وما يتوفر فيه من لياقة عقلية واضحة، وإصابته هي مطابقته للحقيقة الواقعية والمنطقية، وبهذا لا يحمل وجه التشبيه إلا بمنطق الجوانب الشكلية ولو كان متضمنا للحقائق نفسية[2]، هكذا تصبح العلاقة المطلوبة في التشبيه هي مقارنة بين طرفين يتحدان في صفة أو حالة، واحدة أو أكثر، والمشابهة قد تكون في الشكل والهيئة أو في المعنى والحكم والمقتضى الذهني، فالتشبيه يركز على التنلسب المنطقي بين الأطراف في خصائصها البارزة أكثر من التنلسب النفسي، وعلاقاته هي مقلونة وائتلاف لا لتحاد وتفلعل، فليس فيه تجاوز مفرط في دلالة الكلمات ولا إيهام، فالطرفان يظلان متمايزان بفعل وجود أداة التشبيه لفظا أو حكما كما في التشبيه البليغ[3]، ويذهب "عصفور" إلى أن هذا التوجه طبيعي في فئة كان تدوين اللغة وحفظها هو هدفها ومنتهى غايتها، فقد كانت الاستعارات في ظل التقعيد اللغوي موضعا لسوء الفهم والارتباك لما فيها من تغير في المعيار وإخلال بصفة الوضوح التي يؤثرها اللغويون، وهذا ما جعلهم يرتاحون مع التشبيه لوضوحه وموضوعيته، كما يفسر موقف "الأصمعي" وغيره من بعض الاستعارات الجاهلية وعدها من قبيل الخطأ اللغوي[4].

وفي هذا الموقف نسوق الحديث عن "التشبيه التخييلي" الذي راوغ النظرة القيلسية لدى بعض البلاغيين الذين يرفضون أن يقع التشبيه بالمتخيّل، ووفق مقاييسهم المنطقية فإن تشبيه المحسوس بالمتخيّل هو –في نظرهم– جعلٌ للفرع أصلا وللأصل فرعا، وذلك غير جائز عندهم، لأنه تشبيه للأقوى بالأضعف وهذا مخالف للمنطق، وعدّوه من السخيف[5]، وقد ورث البلاغيون المتأخرون هذه المقاييس الحسية والمنطقية التي تكبل التجربة الإبداعية، فنجد "السيد الهاشمي" يصنف التشبيه إلى قسمين؛ حسن مقبول، وهو الذي يكون

---

1 – ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 165.

2 – ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 177- 183.

3 – ينظر: المرجع نفسه، ص 172- 175.

4 – ينظر: المرجع نفسه، ص 126 وما قبلها، 213.

5 – ينظر: زاهرة أبو كشك، الأوجه البلاغية والدلالية في تفسير الكشاف للزمخشري، رسالة، جامعة مؤتة، الأردن، 2002، ص 41.

فيه المشبه به أعرف من المشبه في وجه الشبه، والقبيح المردود لعدم وجود وجه شبه بين الطرفين أو موجود لكنه بعيد[1]، إلا أن التصوير القرآني كسر هذه النظرة السائدة وجاء بالمشبه به مما لا يعقل وما لا تقع عليه الحواس، فقال تعالى: ﴿طَلْعُهَا كَأَنَّهُ رُءُوسُ الشَّيَاطِينِ﴾ (الصافات 65)، ويذكر "عصفور" أن هذه الآية أثارت جدلا ورودودا كلامية وكله جدل نابع من الربط المنطقي بين "الوظيفية البيانية" و"التشبيه الحسي"، وهو سبب تفضيلهم للصور الحسية[2].

أما "الزمخشري" فيندفع غير مكترث لمشكلة التخييل وغموض المشبه به، بل قرأ المعنى الرمزي لفكرة "الشيطان" التي أدت وظيفتها التأثيرية لا بصورتها المفقودة أصلا؛ وإنما بالانطباع الشعوري والصورة النفسية التي تراكمت في الرصيد الثقافي الديني، يقول: «وشُبِّه برؤوس الشياطين دلالةً على تناهيه في الكراهية وقبح المنظر، لأن الشيطان مكروهٌ مستقبحٌ في طباع الناس، لاعتقادهم أنه شرٌّ محض لا يَخلطُه خير، فيقولون في القبيح الصورة "كأنه وجه شيطان"، "كأنه رأس شيطان"، وإذا صوره المصوّرون جاءوا بصورته على أقبح ما يقدر وأَهْوِلِه، كما أنهم اعتقدوا في المَلَكِ أنه خيرٌ محضٌ لا شرَّ فيه، فشبهوا به الصورة الحسنة، قال الله تعالى: ﴿مَا هَذَا بَشَرًا اِنْ هَذَآ إِلاَّ مَلَكٌ كَرِيمٌ﴾ (يوسف: 31)، وهذا تشبيه تخييلي»[3]، وهو احتفاء دلّ على ما وجده في هذا الرمز اللطيف من قوة الإيحاء والأثر النفسي وصحة الذوق، وفهم أن التشبيه ليس برأس الشيطان وإنما في المعنى الذي يقترن به في الأذهان، وهذا التحرر من قيود التحليلات التقنية للعلاقات التشبيهية إلى معانيها الجوهرية المرادة لم تحتفظ به البلاغة بعده، إذ يعرض "عيد" تصنيفات" البلاغيين لطبيعة الطرفين إلى حسي وعقلي، ثم يحاول انتشال التشبيه من هذه التحديدات التي اعتبرها لا تقدم كثيرا لجوهر الدلالة الفنية، وقد تجاوزتها النظرية المعاصرة التي انمحت فيها الحدود بين العقل والخيال وزالت الثنائية بامتزاج معطيات العقل بمعطيات الخيال وأصبحت متداخلة في عملية الإبداع والإدراك الفني للعوالم والمعاني[4].

ونعود إلى الاستعارات فنجد أن النقاد الأدباء أنفسهم لم يستوعبوا الاستعارات الغامضة، فقد عقد "الآمدي" بابا عنوانه (ما في شعر أبي تمام من قبح الاستعارات) ومعظمها كانت صورا تجسيدية متمردة عن المشابهة العقلانية؛ فجعل للدهر أخدعا، وللمدح يدا، وللأيام ظهرا وقال: «وهذه لستعارات في غاية القبح

---

1 – ينظر: الهاشمي السيد أحمد، جواهر البلاغة، ص 240.

2 – ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 333 وما بعدها.

3 – الزمخشري محمود، الكشاف، ج 4، ص 48.

4 – ينظر: رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، ص 251، 252.

والهجانة والبعد عن الصواب»[1]، وسيطرة المنطق العقلي على "الآمدي" هو علة انتصاره "للبحتري" الذي يحرص على صحة العبارة و قرب المعنى وانكشافه، على "أبي تمام" الذي لشتغل على الاستعارات البعيدة والمعاني المولدة[2]، وبسبب التوجس من الاستعارة والشك من جدّيتها واتهامها بالعبث بالوضوح وكسرِ حواجز الأشياء كان لا يقبلها إلا أهل الذوق بعد إلحاقها بالتشبيه الذي حذف أحد طرفيه، هذا إذا لم ترفض، ولكونها فرضت نفسها في القرآن الكريم فكانوا لا يسمونها بالشرعية إلا إذا أخرجوها مخرج التشبيه، أي من مبدأ التنلسب العقلي والمطابقة المادية[3]، فأصبحت الاستعارة تؤدي دور التشبيه وتقوم على المقارنة الخارجية، لكنها تتميز عنه باعتمادها على لستبدال الكلمات والتجوز اللفظي، فهي طريق ثانٍ للدلالة على المعنى الأولي، والقرائن بين الطرفين لابد وأن تكون تشبيهية منطقية، وهو فهم يجعل الاستعارة تؤدي نفس دلالة العبارة العادية وجوهر المعنى لا يتغير بها[4]، ومن هنا تتلسس مشكلة الصور المجازية المتعلقة بالإلهيات والتي تعاني إما من التفسير الظاهري السيء، أو التأويل الذي يلغي الصورة وما فيها من فاعلية وجدانية إيمانية وإرجاعها إلى فكرة أصلية يمكن أن تؤدى بالتعبير المبلشر من البداية؛ فكيف تعامل "الزمخشري" مع مثل هذه الاستعارات الغامضة في القرآن؟

حين تنبه "الزمخشري" إلى أن التمثيل يكون بالأمور الواقعية كما يكون بالتخييل لم يجد فارقا بين الحالتين إذا نظرنا إلى الفكرة والمعنى الحيّ الذي يؤدي فاعليته داخل السياق الذي لستخدم له، وبالتالي يتساوى التمثيل في أداء الحقائق بالصورة المنطقية أو التخييلية، ويبدي "الزمخشري" حرصا وهمة في معالجة الفكرة وتبليغها للمتلقي متسلحا بكل أدوات التحليل والتمثيل والمقارنة والاستدلال حتى يقيم الفكرة للمتلقي واضحة المفهوم رلسخة الدليل، ففي قوله تعالى: ﴿إِنَّا عَرَضْنَا الأَمَانَةَ عَلَى السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ وَالْجِبَالِ فَأَبَيْنَ أَنْ يَّحْمِلْنَهَا وَأَشْفَقْنَ مِنْهَا﴾ (الأحزاب 72) يبين طريق المجاز فيها ثم يلتفت إلى فلسفة التمثيل وأبعاد التخييل فيها ويؤسس لها قواعدها من زوايا عدة.

يؤكد على شيوع هذا الأسلوب التشخيصي في كلام العرب لستئنلسا بالشرعية العرفية، فيقول: «ونحو هذا من الكلام كثير في لسان العرب، وما جاء القرآن إلا على طرقهم وأساليبهم، من ذلك قولهم: لو قيل للشحم أين تذهب؟ لقال:" أسوي العوج". وكم وكم لهم من أمثال على ألسنة البهائم والجمادات»، لكن الفكرة مجرد خيال في خيال، ولا لساس لها في الحقيقة! هنا كأن "الزمخشري" يمسك

1 – ينظر: المرجع السابق، ص 389 وما قبلها.

2 – ينظر: المرجع نفسه، ص 343.

3 – ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 199، 200.

4 – ينظر: المرجع نفسه ص 201، 202.

بمجهره الذهني ليميز بشفرة رقيقة بين حكم الاستحالة ووحي الحقيقة في الصورة، ويصحح النظرة المنطقية للصورة بالنظرة الفنية التي تلتقط الحقيقة من المستحيل، ويثبت أن الرمز يجمع بين صحة المعنى وجمال الوقع، قائلا: «وتصوُّر مقاولة الشحم محال، ولكن الغرض أن السمن في الحيوان مما يحسن قبيحه، كما أن العجف مما يقبح حسنه، فصوَّر أثر السمن فيه تصويراً هو أوقع في نفس السامع، وهي به آنس، وله أقبل، وعلى حقيقته أوقف، وكذلك تصوير عظم الأمانة وصعوبة أمرها وثقل محملها والوفاء بها».

إن "الزمخشري" قارئ جادّ ومتكلم ملحاح، يركّب عقلَ المتلقي ويشغل فيه سؤالا يفترض أن يطرحه، ويفتح بالآية الواحدة حجاجا فنيا أدبيا مع من لا تتجاوز نظرته حدود التشبيه الحسي وتوخي التقابلات المنطقية في التمثيل والالتزام بما يصح عقلا ويعرف علما، يقول: «فإن قلت: قد عُلم وجهُ التمثيل في قولهم للذي لا يثبت على رأي واحد: "أراك تقدم رجلاً وتؤخر أخرى" لأنه مثلت حاله –في تميُّله وترجُّحه بين الرأيين وتركه المضي على أحدهما– بحال من يتردد في ذهابه، فلا يجمع رجليه للمضي في وجهه، وكل واحد من الممثل والممثل به شيء مستقيم داخلٌ تحت الصحة والمعرفة، وليس كذلك ما في هذه الآية؛ فإنّ عرضَ الأمانة على الجماد وإباءَه وإشفاقَه محال في نفسه غير مستقيم، فكيف صح بناء التمثيل على المحال؟ وما يقال هذا إلا أن تشبه شيئاً والمشبه به غير معقول!».

وفي إجابته ينقذ الرمز التخييلي من النظرة المنطقية القياسية التي لا تزال تحكم بمعيار الصدق والكذب، وهي نظرة لا تفهم من التمثيلات والتشبيهات عموما إلا إرادة الوجه الحسي والصحة المنطقية، ويقود مستقبِلَ الصور الأدبية والقرآنية إلى اعتماد النظرة الرمزية وبذلك ستستوي الحقيقة في ذهنه بالمفروضات كما تنجلي له الحقائق، يجيب: «قلت: الممثل به في الآية وفي قولهم "لو قيل للشحم أين تذهب؟" وفي نظائره مفروض، والمفروضات تتخيل في الذهن كما المحقّقات، مُثِّلت حال التكليف في صعوبته وثقل محمله بحاله المفروضة؛ لو عرضت على السماوات والأرض والجبال لأبين أن يحملنها وأشفقن منها»[1].

وبهذا تحرر "الزمخشري" إلى حد بعيد ومسافة معتبرة من سلطة المنطق والقرائن العقلية المقامة بين المجاز والحقيقة وكانت هي النظرة التي أضرت بفهم المجاز، فذلك التخييل الغامض كان يعتبر في الفكر المنطقي هذيانا بميزان العقل الذي اعتبروه مصدرا لبناء المعتقد، ويقول "عصفور" إنه لم يقف متكلم واحد في وجه هذا الإلحاح العقلي في البحث عن وجود علاقة منطقية أو قرينة تلازمية أو .. حتى نضج على يد "الجرجاني" الذي كان يعالج المجاز متكلما أكثر منه بليغا، فبنيت السدود وأصبحت النقلة من المجاز إلى

1 – الزمخشري محمود، الكشاف، ج 3، ص 574.

الحقيقة أشبه بحركة منطقية من مقدمة إلى أخرى إلى نتيجة[1]، ويمكن القول إن "الزمخشري" لم يتجاوز منهج "الجرجاني" في التخييلات السابقة؛ إذ توقف في التحليل الفني دون الاستجابات الذوقية، على خلاف ما سيأتي من أمثلة.

- التلقي الأدبي للمجازات العقدية

يبذل "الزمخشري" جهدا كبيرا في إثراء القراءة اللغوية والبيانية بالأوجه الأدبية والمعاني اللغوية في لغة العرب من كلامهم الفني وتداولهم اليومي، وهو يرسخ بهذا المنهج مبدأ خطيرا في منظور للتداول اللغوي وقراءة النص، وهو أن القرآن نزل بلسان عربي مبين، فمن تمام اللسان أن يتقيد بقوانين اللغة العامة، ومن تمام البيان أن يساير طرائقهم في تداول الكلام ومذاهبهم في الإبداع والبلاغة، وهذه قاعدة هامة في باب المجازات والتخييل خاصة، و"الزمخشري" أحس أن القراءة الفنية لن تقنع مخالفيه في التأويل، لذا حين أراد بيان "التخييل التشخيصي" في "إباء السماوات والأرض وإشفاقها"، بسّط المسألة وبين أنه تخييل متداول وأن من ورائه قصد واضح في عرف الناس، يقول: «ونحو هذا من الكلام كثير في لسان العرب، وما جاء القرآن إلا على طرقهم وأساليبهم... وكم وكم لهم من أمثال على ألسنة البهائم والجمادات»[2]، والتوسيع الأدبي الذي يمارسه بعد النظرة اللغوية الجزئية إلى المفردات والجملة يضفي على قراءة الصورة رونقا وطلاوة تؤنس نفس المطّلع وينتشي بها ذوق المطالع، رغم أنها تختلف من حيث دواعي ورودها، فقد لا يوردها لغرض الاستشهاد والاستدلال، وإنما للاستئناس والتثقيف.

فمما يورده على سبيل الاستئناس قصد تثوير للنَّفَس الأدبي في الصور القرآنية وإضفاء اللمسة التذوقية، وابتغاء تلطيف الدلالة البيانية من جفاف الجدل الكلامي والحجاج العقلي، بعض العبارات التي لا تساق مساق الحجيّة النصية للشاهد لكنها تضفي على الفكرة التصويرية قيمة أدبية وبداهة تزيل ما علق بها من ندرة وغرابة، ففي تصوير تكلم الجمادات من قوله تعالى: ﴿فَقَالَ لَهَا وَلِلأَرْضِ ائْتِيَا طَوْعًا أَوْ كَرْهًا قَالَتَا أَتَيْنَا طَائِعِينَ﴾ (فصلت 11) قال: «الغرض تصوير أثر قدرته في المقدورات لا غير، من غير أن يَحقَّق شيء من الخطاب والجواب، ونحوه قول القائل: قال الجدار للوتد: لِمَ تُشقِنِي؟ قال الوتد: اسأل من يدقني فلم يتركني، ورائي الحجر الذي ورائي»[3]، فهذا ومثله كتقويل "الشحم" يزيد من شيوع طريقة

1 – ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 140- 142.

2 – الزمخشري محمود، الكشاف، ج 3، ص 574.

3 – المصدر نفسه، ج4، ص 146.

"التشـخيص" وذيوع المجاز التخييلي، ويرسـخ إمكانية انفتاح التعبير على آفاق لا حدود لها من الرمز والإيماء إلى الحقائق الدقيقة والمعاني المرهفة التي تضيق بها اللغة العادية.

ويورد بعض العبارات والشواهد الأدبية لإثبات جريان التصوير القرآني على سنن العرب في التعبير لا على مستوى المعاني فحسب، بل كذلك على مستوى الموقف الوجداني للإنسان العربي تجاه الأشياء من حوله، فيبرز العبارات مفعمةً بالمواقف النفسية والإحساس الغامض الذي يعكس منطق النفوس لا حقيقة الأمور، مثل الصورة في الآية ﴿فَمَا بَكَتْ عَلَيْهِمُ السَّمَآءُ وَالاَرْضُ﴾ (الدخان 29) حيث يشرع "الزمخشري" في التحليل الأدبي بسَوْق الشواهد التداولية قبل الحكم الفني، فيقول: «إذا مات رجل خطير قالت العرب في تعظيم مَهلَكه: "بكت عليه السماء والأرض"، و"بكته الريح"، و"أظلمت له الشمس"»، ويبدو أن قاعدة التصوير مغروسة في فكره انغراس البديهيات، فقد راح يقتبس الأحاديث النبوية في "التخييل" كشاهد أدبي، وكأن تصحيح التأويل لا يقل وزنا عن تصحيح الإسناد، فجمالية التعبير النبوي جعلته يستقبل الرواية أدبيا على فرض صحتها، فيقول: «وفي حديث رسول الله ﷺ: «ما من مؤمن مات في غربةٍ غابتْ فيها بَواكِيهِ إلا بكت عليه السماء والأرض»، ثم يتجه به السبح الأدبي إلى المدونة الشعرية مستدعيا قول "جرير":

ـتَبْكِي عَليكَ نجومُ اللّيلِ والقَمرَا.

وقول "الخارجية": أَيَا شجَرَ الخَابُورِ مَالَكَ مُورِقاً * * * كأنَّكَ لم تَجزَعْ عَلَى ابنِ طَرِيفِ.

ويسكت هنيهة عن الحديث الأدبي إلى الحديث الفني، فيحكم على كل هذه الشواهد قائلا: «وذلك على سبيل التمثيل والتخييل، مبالغة في وجوب الجزع والبكاء عليه»، ولا يلبث أن يعود للنهل من أدبيات الحديث النبوي وإشباع المتلقي بمزيد من صور التمثيل، فينقل ما يروى عن ابن عباس –رضي الله عنهما– مِن بُكاء مُصلَّى المؤمن وآثارِه في الأرض، ومَصَاعَدِ عَمَله، ومَهَابِط رزقه في السماء، على أنه تمثيل، وينتهي إلى استلام المقصد الموضوعي للصورة في الآية المفسّرة وهو التهكم والتحقير من شأنهم قائلا: «ونفيُ ذلك عنهم في قوله تعالى: ﴿فَمَا بَكَتْ عَلَيْهِمُ السَّمَآءُ وَالاَرْضُ﴾ فيه تهكمٌ بهم وبحالهم المنافية لحال من يعظُمُ فقدُه فيقال فيه: "بكت عليه السماء والأرض"...»[1]، ولولا الحس الشاعري لما رأيناه في دخول وعودة بين الخطاب الفني والاستشهاد الأدبي بطريقة تبدو فوضوية غير مرتبة من الناحية المفاهيمية، لكنها تعكس حوارا تفاعليا بين الخطاب التفسيري والقراءة الأدبية، أو بين الفكر والذوق.

وبعض الشـواهد لا يسـوقها إلا كمحطة لسـتراحة أدبية مثل تفسـره للآية: ﴿وَقُلْ جَآءَ الْحَقُّ وَزَهَقَ الْبَاطِلُ﴾ (الإسراء 81)، فرغم أن الآية لا تتضمن صورة مجازية في التمثيل والتخييل، إلا أن "الزمخشري" يورد في

1 – المصدر السابق، ج 4، ص 279- 280.

تفسيرها رواية أثرية عن "ابن عباس" لا تضيف لمعنى الآية فائدة نصية أصيلة، لكنه لستحسن توثيقها وتثبيتها، ونصُّها أن في الكعبة أصناما لقبائل العرب يحجون إليها وينحرون لها، فشكا البيت إلى اللّه ﷻ فقال: أَيْ ربِّ، حتى متى تُعبد هذه الأصنام حولي دونك؟ فأوحى اللّه إلى البيت: إني سأُحْدث لك نوبة جديدة، فأملأك خدودا سُجدا... إلخ، ثم قال "الزمخشري": «وشكاية البيت والوحي إليه تمثيل وتخييل»[1]، فورود هذه الرواية الأثرية من غير حاجة نصية إليها يدل على مؤشرين؛ أولهما: أن "الزمخشري" لا يلجأ إلى الشواهد لدعم موقف تأويلي بالضرورة، بل هو لجوء أدبي قد لا تستدعيه ضرورة التفسير أصلا، فكثير من الشواهد الأدبية بل الحديثية يتخذها مجالا للترويح والتنفيس بعيدا عن قصة الاعتزال والتبرير، ثانيهما: أن "الزمخشري" كان يتعدى الاستشهاد بالمأثور التفسيري إلى التوسع قليلا في توثيقه، وغير صحيح أنه تفسير عقلي محض، فانظر مأثوراته في قصة (أصحاب القرية) (سورة يس).

ويذهب "الزمخشري" بعيدا في دروب نظرية "التخييل" إذ يفتحها على أدب "الحكايا الشعبية" التي تبنى على المزاعم والظنون، فهي تتوارث حتى تأخذ مكانتها في النفوس والقلوب، ومن ثم تصلح للتمثيل والتصوير البياني، ففي وقفته مع الآية ﴿كَالذِي لسْتَهْوَتْهُ الشَّيَاطِينُ فِي الاَرْضِ﴾ (الصافات 65)، يربط هذا التمثيل التشبيهي ببعض معتقدات العرب التي لا تعدو أن تكون زعما ووهما، يقول: «كالذي ذهبت به مَرَدَةُ الجنِّ والغيلان، و(في الأرض) المَهْمَهُ، (حيرَان) تائهاً ضالاً عن الجادّة لا يدري كيف يصنع، (له) –أي لهذا المستَهْوَى– (أصحاب) رُفقةٌ، (يدعُونه إلَى الهُدَى) إلى أن يهدوه الطريق المستوي، أو سمي الطريق المستقيم بالهدى، يقولون له: (ائتنا)، وقد اعتسف لمهمه تابعاً للجن لا يُجيبهم ولا يأتيهم. وهذا مبني على ما تزعمه العرب وتعتقده أن الجن تستهوي الإنسان، والغيلان تستولي عليه كقوله: ﴿كَمَا يَقُومُ الذِي يَتَخَبَّطُهُ الشَّيْطَانُ مِنَ الْمَسِّ﴾ (البقرة 275)»[2]، فهو يسرح في تخيل عناصر الصورة من زمان ومكان وحوار وحركة حثيثة وحدث متأزم، وهو في ذاته تخييل لا حقيقة، لكنه تصوير ذو ملابسات وخصائص لها مطابقات في واقع الناس، و"الزمخشري" يصرح بما يدل على "الوهم والخرافة" وهو المزاعم والمعتقدات الزائفة، وقد يصدم المرء وهو يسمع أن "التخييل" قد يبنى على الثقافة الخرافية للمجتمع العربي، وكلام "الزمخشري" لا يوهم أن في القرآن خرافات تُعتقد، إذ هناك فرق بين خرافة رائجة يمثَّل بها لتقريب الحقيقة إلى النفوس، وأسطورة تروى على أنها حقيقة تعتقد. وينبه "أبو موسى" إلى ما في هذه الصور المبنية على المعتقدات الذهنية من تأثير قوي على النفوس، وفيها وجه من الشبه بحكايات (النداهة) في

1 – الزمخشري محمود، الكشاف، ج2، ص 643، 644.

2 – المصدر نفسه، ج 2، ص 36.

القصص الشعبي[1]، ومرة أخرى فقد لستطاع "الزمخشري" أن يرفع الصورة الأدبية من أبعادها الجزئية إلى مصاف واحد من الأجناس الفنية الكبرى وهي "الحكاية الشعبية"، تاركا رؤوس أفكار بديعة تنتظر من يتأملها ويرفع قواعدها.

إن التخييل باب ولسع في نظرية "الزمخشري" التصويرية، وقد اقتصرنا على الناحية المفاهيمية والحد الأدنى من الأمثلة المحللة، وإلا فإن "الزمخشري" قد طرق كثيرا من الصور التخييلية بالتحليل لكن دون أن يسميها "تخييلا"، فانظر مواقعها في مباحث؛ "المفهوم الفني للتصوير" و"الاستعارة الرمزية" و"الكناية والتمثيل"، و"التمثيلات المجازية الكبرى"، تركناها في مواضعها حسب تناول "الزمخشري" لها.

كما أن كل باب "التمثيل" و"التخييل" دليل على أن نظرية (المجاز) ذات جذور لغوية وأدبية وفنية، فكل التأويلات الواقعة على صفات الله وأفعاله كالعين والنظر والمجيء والنفس والاستواء.. جاءت متنلسقة ضمن نسق تأويلي منسجم لا يشذ عن منهجه اللغوي العام، ولا عن منظومته التصورية في الإلهيات والكونيات، وأمثلته شملت كل الصور الحقيقية والنفسية والحسية والغيبية والطبيعية... الدالة على فكرة التصوير الحسي للمعاني وتجسيدها في صفة مادية للبيان والمبالغة والتأثير، وعندما تقتضي ضرورة التأويل البياني أن يقف ليبين وجه الحقيقة والمجاز فإنه يفعل ذلك في كل الموضوعات بطريقة متوازية متوازنة تفنّد دعوى اهتمامه بالمجاز في أمور الاعتقاد والجدل فقط، وقد وقفنا في مواضع كثيرة دلت على انسجام المنظور البياني والتحليل التصويري مع مقتضيات العقيدة اقتضاء طبيعيا حين كان التأويل موضوعيا والبحث دقيقا، وقد انتهى "أبو موسى" إلى ما ابتدأ به "الزمخشري" من التكامل بين "علم البيان" والمبدأ التنزيهي من غير تسلط في التوظيف، وقال عن منهج قراءته للمجازات إنه «تفكير جيد في فهم التصوير البياني جعله الزمخشري أدق وألطف أبواب البيان وأنفع في تعاطي تأويلات المتشابهات»[2].

- التذوق الجمالي للتمثيل والتخييل:

يبدو أن "الزمخشري" في تلقيه للتخييل الشعري –تخصيصا– يكون أكثر إحساسا بالتعاطف بين الصورة ووجدان الشاعر، إذ يذكر "بسيوني" أنه في تلقيه للصورة التخييلية لا يقف عند التشبيه المضمر في حكم العقل على غرار "الخطيب" بل يتجاوزه إلى مرحلة أعلى في معايشة الحقيقة للقائمة في وجدان الشاعر، فهو يتنلسى حدود التشبيه ويصفو له الخيال ويدّعي دخول المشبه في جنس المشبه به، فيتّحدان ويصيران شيئا واحدا. ويمثل للفكرة بقول "أبي ذؤيب" إذ رأى المنيةَ سَبُعا:

---

1 – ينظر: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 482، 483.

2 – ينظر: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 531.

وَإِذَا الْمَنِيَّةُ أَنْشَبَتْ أَظْفَارَهَا *** أَلْفَيْتَ كُلَّ تَمِيمَةٍ لَاتَنْفَعُ

فليس حد الصورة هو تشبيه المنية بالسبع وإثبات الأظفار لها، فالشاعر قد سكت عن الاستعارة باللفظ، لكنه ترك ظلها بارزا في التعبير وأجرى لازم السبع –وهو الأظفار– على المنية وأثبته لها فلم تعد مَنيَّة، بل صارت سبعا له أظفار وله أنياب بهما يفتك ويفترس، فإذا كانت صيغة التشبيه تجعلهما منفصلين، فإن الاستعارة التخييلية تجعلهما يندمجان بقوة الرمز[1].

فإذا أطلق المتلقي خياله في تلقي الصورة التخييلية سواء بالتشبيه أو الاستعارة فإنه سيستحضر ما يريده الشعراء بهذا التصوير ويتمثل انطباعاتهم وإحساسهم بالأشياء كما هي في قلوبهم وإن كانت مفقودة في منطق الأشياء، وهذه القراءة التي ترفع المتخيّل إلى الحقيقة القائمة في كيان الشاعر هي أبلغ في تحقيق المراد من قراءة تجعله تشبيها تحت رقابة العقل.

وهذه الصور الدقيقة سواء في التخييل أو التمثيل أو الاستعارات المجازية بعامة جاءت لإثراء التجربة الوجدانية للقارئ، فيجب أن يكون القارئ مبدعا في التلقي والإحساس متجاوزا للنظرة الحسية والمنطقية؛ لكي يثري تجربته الروحية والعقدية بما في تلك الصور القرآنية من كشف للرؤية الغيبية الكونية وتخصيب للنفس الإنسانية وجعلها متناغمة مع القوانين الخفية الشاغلة في ذاته وفيما حوله ومع النواميس الربانية الفاعلة في علاقته بربه، فيدرك معاني الحياة وحقائق الإيمان كالهداية والبركة والضلال.. ويتيقظ الضمير لحقيقة المصير.. وهذه التمثيلات القرآنية وإن لم تكن صورا شعرية إلا أنها تشبهها في الوظيفة الوجدانية، وهو ما أحسه "الزمخشري" حين أدرك أن ذلك التخييل المادّي هو أداء فني وتمثيل حسي للحقائق الدينية الغائبة، وهذا فهم متقدم من زاوية النقد الحديث الذي يعيب الوقوف عند التشبيه الحسي للمرئيات، وعدم ربط التشابه بالمعاني النفسية الكامنة في الصورة، وفي ذلك الارتباط صدق التأثّر وتجلي الإبداع[2].

ففي التخييل القرآني نجد "الزمخشري" أحيانا ينتقل من مستوى الوصف والتحليل الفني إلى التذوق والانطباع الجمالي فيفضي عن صدى الصورة في مشاعره ولستارتها لذوقه، وهي وقفات قليلة وعابرة لكنها كافية لإثبات إحساس "الزمخشري" بها، إذ إن وظيفة المفسّر كما يسود في القدماء لا تتسع للإفضاء الوجداني والتعبير الذوقي عن الوقع الجمالي للتصوير، والعنصر الذي استوقف "الزمخشري" في هذه التمثيلات هو الحركة أو التشخيص وبث الحياة في الجمادات والمعاني، فيرتقي بها من مجرد صورة إلى مشهد حي.

1 – لم نقف على مصدر هذه الفكرة عند الزمخشري. ينظر: بسيوني عبد الفتاح فايد، بين المكنية والتبعية والمجاز العقلي، ص 28- 30.

2 – ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 419- 420.

فمن الصور المتحركة ما في الآية ﴿فَإِذَا نَزَلَ بِسَاحَتِهِمْ فَسَاءَ صَبَاحُ الْمُنذَرِينَ (177)﴾ (يس)، يحلل "الزمخشري" صورة (العذاب) تحليلا بيانيا، ثم يتوقف عند إيحاءاتها المفعمة بالحركة والسرعة والهول الذي يتسم بالمفاجأة والمباغتة المستعارة من مشاهد الإغارات العنيفة التي تقع للأقوام، فقال: «مثّل العذاب النازل بهم بعدما أنذروه فأنكروه، بجيش أنذر بهجومه قومه بعد نصحهم فلم يلتفتوا إلى إنذاره... فشنّ عليهم الغارة وقطع دابرهم، وكانت عادة مغاويرهم أن يغيروا صباحا فسميت الغارة صباحاً وإن وقعت في وقت آخر، وما فصحت هذه الآية ولا كانت هذه الروعة التي تحس بها ويروقك موردها على نفسك وطبعك إلا لمجيئها على طريقة التمثيل»[1].

وجاءت الصورة التشخيصية في الآية ﴿وَلَمَّا سَكَتَ عَن مُّوسَى الْغَضَبُ﴾ (الأعراف 154) فملكت قلبه حسنا وطربا لما فيها من بث الحياة والإرادة في الغضب، فجعل يقارنها بقراءة أخرى جاءت بلفظ "سكن" والتي تتضمن استعارة بالتجسيد مقارنة ذوقية جمالية محضة، فقال: «هذا مَثَل، كأن الغضب كان يغريه على ما فعل، ويقول له: قل لقومك كذا، وألق الألواح، وجر برأس أخيك إليك، فترك النطق بذلك، وقطع الإغراء. ولم يَستحسن هذه الكلمة ولم يَستفصحها كلُّ ذي طبع سليم وذوق صحيح إلا لذلك، ولأنه من قبيل شعب البلاغة، وإلا فما لقراءة "معاوية بن قرة": ﴿وَلَمَّا سَكَنَ عَن مُّوسَى الْغَضَبُ﴾ لا تجد النفسُ عندها شيئا من تلك الهزة، وطرفا من تلك الروعة»[2]، فهو يوظف ميزانا أدبيا صرفا ويترك القراءة لغيرها احتفاظا بما يحمله القرآن من جمال وروعة يحرص أن لا تضيع.

وقد تستوقفه صورة تجمع بين حسن التشخيص والحركة، مثل وقفته في صورة البغي من الآية ﴿مَرَجَ الْبَحْرَيْنِ يَلْتَقِيَانِ بَيْنَهُمَا بَرْزَخٌ لاَّ يَبْغِيَانِ﴾ (الرحمن 19، 20) بقوله: «جعل كل واحد منهما في صورة الباغي على صاحبه، فهو يتعوّذ منه، وهي من أحسن الاستعارات وأشهدها على البلاغة»[3].

هكذا أدرك "الزمخشري" ما في الاستعارة المكنية الكبرى من قوة الرمز التخييلي والإيحاءات الخفية المفتوحة على الخيال بما لا تستطيعه الصورة "التشبيهية" لما فيها من وضوح ولا "التصريحية" لما فيها من تحديد، وكان أسلوبه وشرحه دالا على الاستقبال الخاص لهذه الاستعارات العليا والاستجابة الذوقية لإيحاءاتها الحية، ولن يجد "الزمخشري" تلك الحلاوة الذوقية والمتعة النفسية لو نظر إلى بناء الصورة والعلاقة بين عناصرها بالنظرة المنطقية والمعادلات الفكرية التي ينطلق أصحابها من تجهيز المعنى الأصلي ابتداء ثم

1 – الزمخشري محمود، الكشاف، ج 4، ص 70.

2 – المصدر نفسه، ج 2، ص 506.

3 – المصدر نفسه، ج 3، ص 293.

جعل دلالة الاستعارة والمجاز فرعا منه، وهو ما جعل النقاد القدماء يسيئون فهم الاستعارات الوجدانية حين يختل فيها مبدأ التناسب المنطقي في التشبيه خاصة الاستعارة التشخيصية؛ فهم ينكرونها ولا يتفاعلون مع ما فيها من انبجاس فني ونفسي، ولا ينظرون إلى الخيال والإحساس كحقيقة فنية تنافس الحقيقة الأولى، لذا يرتبكون وتختلط عليهم حبال الحقيقتين؛ الأولى والجديدة، فيقع التمحل والتكلف ويخيب ظنهم بالصور التشخيصية، بهذا ظلت الاستعارة في قراءاتهم مجرد نقل وإعارة لفظية، إن لم يروا أن مجازها ضرب من العبث والتلاعب بوضع الكلمات.. مثل ما فعل "ابن طباطبا" مع لستعارات شعرية في تشخيص "الناقة"، إذ اعتبرها حكايات غلقة وإشارات بعيدة ومجازات مباعدة للحقيقة، أو ما وقفه "قدامة" من موقف كاره للاستعارة، فهو لا يعذرها إذا أخلت بعلاقات المجاز إلا إذا سهل فيها استخراج وجه المجاز[1]، وقد وقع "ابن الأثير" في فصل الاستعارة التشخيصية عن المجاز والاستعارة حيث لم يجد فيها أصلا من التشبيه فسماها "التوسع في الكلام"، وكأنه فعل سقيم فلا يقبل، وقال إنها لا تستعمل إلا من جاهل بأسرار الفصاحة، أو من غفل عقله وتشرد خاطره فاخترق النظام، ولم يجد للتشخيص في الآية ﴿قَالَتَآ أَتَيْنَا طَآئِعِينَ﴾ [فصلت 11] من تأويل إلا قوله: من باب التوسع لأنهما جماد، والنطق إنما يكون للإنسان لا للجماد، ولا مشاركة هنا بين المنقول والمنقول إليه[2]، فهل يفهم من أحكامه هذه أنها لستعارة خاطئة في إسناد النطق، وأنها حشو لا فائدة فيه؟، وهي النظرة التي جعلت أمثال "الآمدي" و"علي الجرجاني" يضطربون مع الاستعارات "المكنية" عموما، وتؤرقهم إذا جاءت على نمط التشخيص خصوصا، وغيرهم مثل "الخفاجي" و"ابن رشيق" يرفضها وينفي عنها الجودة لإغراقها في الخيال[3]، وفي المقابل نجد أن لحذق الفني والانفتاح الخيالي والموضوعية الذوقية لدى "الزمخشري" جعلته يستوعب الاستعارات المكنية الموغلة في الخيال والتشخيص، بل نراه يرحب بها ويجعلها أجود وأرق وألطف لما فيها من إيحاء أغنى من التصريحية، رغم أنه لم يستغل طاقاتها الرمزية بما يكفي، فكان يختزلها في علاقات قريبة لا تخلو من النزوع المنطقي.

* * * * *

1 – ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 205- 209. و: رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، ص 329.

2 – ينظر: رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، ص 370، 371.

3 – ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 238، 244.

المبحث الثالث:

الصورة الفنية غير البيانية

لما كان الإيحاء هو روح الصورة فإن "الزمخشري" قد وسع مفهوم "الصورة" في تطبيقاته ووظفه في كل فكرة تنطبع في الذهن والمخيلة ولو لم يكن الطريق إليها تلك الوسائل البيانية التي تعتمدها البلاغة، فالإيحاء التصويري قد يتخذ سبلا خارج أضرب التشبيه والتمثيل والمجاز، وذلك باستغلال طاقة الرمز في الكلمة والجملة بما تختزنه من حمولة ثقافية وإيقاع صوتي وشحنة نفسية.. فهذه صور ليس فيها تنويع البيان لكن فيها من التقديم الفني والإشارة الموحية ما يتضمن نوعين من التصوير؛ صور حسية تتجسّد للحواس كالتصوير بالكلمة أو بالمشاهد.. وصور في شكل ظلال إيحائية شفافة غير حادة تغشى العقول والنفوس وتدق على الخيال، وهذا المبحث هو الدليل القوي على أن التصوير" في فكر "الزمخشري" يمتد إلى الآفاق الفنية الجمالية لظاهرة أكبر هي الرمز والإيحاء ولا يُحدُّ بالنظر اللغوي اللفظي، فقد عالج صورا خالية من طرق البيان ومداخله اللغوية ومباحث الأسلوب والجدل في اللفظ والمعنى والمجاز.

المطلب الأول: التصوير بالكلمة المفردة

- قراءات تصويرية في الكلمة المفردة:

لقد سبق "أبو موسى" في تأسيس لبنة قيمة في بحث "الزمخشري" الفني في الكلمة وجماليتها وظلالها المعنوية وكشف عن مبدأ التناسق بين الكلمة ومتجاوراتها، لكن البلاغيين بعد "الزمخشري" أغفلوه، فانتهى[1]، وسنحاول هنا أن نربط مباحثه بجماليات الإيحاء والتصوير، فقد كانت ظاهرة الإيحاء وطاقة الرمز حاضرة عند "الزمخشري" مع كل كلمة قرآنية تمر على فكره، وكثيرا ما كان يرى في بعضها من المعاني المخدرة في أحشائها ما لن ينتبه له أهل القراءة السطحية الرتيبة، فهي من الناحية الفنية خالية من قرائن التشبيه والمجازات والكنايات، وتعتمد على ظلال الكلمة والصور المنبعثة من شحنتها الدلالية أو بنيتها التركيبة أو الصرفية أو الاشتقاقية أو حتى الصوتية، وتتميز ظلالها بالقوة في تجسيد الصورة فهي ذات فضاءات حادّة يتحقق فيها التجسيد التصويري فيتصوره الذهن وتمثُل للخيال، وهذا يندرج ضمن "فن الكلمة"، وسنرى كيف تمكن "الزمخشري" من تحرير "الكلمة" من النظرة اللفظية ومفهوم الفصاحة والبديع، وألحقها بمبدأ النظم والتماسك النسقي والأداء الفني، وأنجز مباحث قيمة في بلاغة الكلمة وملاءمتها سياقيا وإفادتها بمادتها أو هيأتها أو محلّها.

فقد يستخرج الصورة من معاني الحروف وأصدائها في مدخولاتها، من ذلك قوله في الآية: ﴿وَإِنَّآ أَوۡ إِيَّاكُمۡ لَعَلَىٰ هُدًى أَوۡ فِي ضَلَٰلٖ مُّبِينٖ﴾ (سبأ 24) فاختلاف المعنى بين الحرفين (على) و(في) ألهمه للوقوف على

1 – ينظر: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 275- 332.

صورتين مختلفتين متسقتين؛ صورة العلو والتحكم، تقابلها صورة الانغماس في متاهة، يقول: «فإن قلت: كيف خولف بين حرفي الجر الداخلين على الحق والضلال؟ قلت: لأن صاحب الحق كأنه مستعل على فرس جواد يركضه حيث شاء، والضال كأنه منغمس في ظلام مرتبك فيه لا يدري أين يتوجه»[1]، فهو لم يهتم بتضاد الحرفين ولا يخصصه بتسمية (الطباق)، إنما قيمته في المعنى اللطيف والصورة الموحية التي صنعها نسق النظم، وهذا نموذج لما سنقف عليه من أن البديع لا يحمل قيمة لفظية.

وقد تتوهج له الصورة من كلمة تبدو مزيدة، فيلتقط إشارتها ويستلّ ما في جيبها من تصوير لطيف لا يدرك إلا بالتأمل وتمثل المعنى، مثل قوله ﷻ: ﴿وَمَا كُنتَ تَتْلُو مِن قَبْلِهِ مِن كِتَابٍ وَلاَ تَخُطُّهُ بِيَمِينِكَ﴾ (العنكبوت 48) فلفظ "يمينك" قد يُستغنى عنها في إثبات المعنى العام، لكنها كلمة مؤكدة مكّنت الفكرة بتصويرها مجسمة، فيأتي بيانه للصورة بقوله: «ذكَر (اليمين) وهي الجارحة التي يزاول بها الخط، زيادة تصوير لما نفى عنه من كونه كاتباً» ويستأنف في بيان الدلالة المضافة من توكيد وإثبات: «ألا ترى أنك إذا قلت في الإثبات: رأيت الأمير يخط هذا الكتاب بيمينه، كان أشد لإثباتك أنه ولي كتابته»[2].

وقد تنبعث الصورة لا من الكلمة ذاتها إنما من دلالة تصريفها على الزمن؛ فالمضارع يخلع على المعنى صفة الحركة والتجدد فيبدو ماثلا للناظرين، كما في الآية ﴿إِنَّا سَخَّرْنَا الْجِبَالَ مَعَهُ يُسَبِّحْنَ بِالْعَشِيِّ وَالإِشْرَاقِ﴾ (ص 18)، إذ يبين أن الفعل (يسبحن) دال على الحال (مسبحات) ثم يستقرئ دلالة الفعل المضارع وبعدها التصويري الذي يملأ العين والبصر، قائلا: «فإن قلت: هل من فرق بين يسبحن ومسبحات؟ قلت: نعم، وما اختير "يسبحن" على "مسبحات" إلا لذلك، وهو الدلالة على حدوث التسبيح من الجبال شيئا بعد شيء وحالا بعد حال، وكأن السامع محاضر تلك الحال يسمعها»[3]، فحركة تصريفية في كلمة واحدة كانت كفيلة لأن تحول القراء إلى حضّار يشهدون ويسمعون، وتسبيح الجبال يملأ أسماعهم بأنغامه في محضر "داوود" صاحب المزامير، وهذا مشهد ممتلئ وإحضاره في كلمة قول معجز[4]، دون أن ننسى أنه حول مسألة من علم المعاني والنظم إلى موضوع التصوير والمشاهدة.

وقد تأتي الصورة شعاعا يمتدّ من بناء الكلمة وميزانها الاشتقاقي، فتنعكس فيه دلالة البنية وفائدة الاشتقاق، وهذه الحالة مؤشر للتناسق بين ميزان اللفظة وصورتها، كشفها "الزمخشري" في توظيف كلمة

1 – ينظر: الزمخشري محمود، الكشاف، ج 3، ص 591.

2 – المصدر نفسه، ج 3، ص 463.

3 – المصدر نفسه، ج 4، ص 80، 81.

4 – ينظر: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 69.

(الحيوان) بدل كلمة (الحياة) في الآية: ﴿وَإِنَّ الدَّارَ الآخِرَةَ لَهِيَ الْحَيَوَانُ﴾ (العنكبوت 64) فيبدأ من قراءة الدلالة الأولية قائلا: «أي ليس فيها إلا حياة مستمرة دائمة خالدة لا موت فيها، فكأنها في ذاتها حياة. والحيوان: مصدر حيِيَ، وقياسه: حَيَيَان..» ثم يعرج إلى كشف التناسق بين بنيتها الدالة على الاضطراب والصورة المفعمة بالحيوية والحركة، فيقول: «وفي بناء "الحيوان" زيادة معنى ليس في بناء "الحياة"، وهي ما في بناء "فَعَلاَن" من معنى الحركة والاضطراب؛ كللنَّزَوَان وللنَّغَصَان واللَّهَبَان وما أشبه ذلك. و"الحياة" حركة كما أن "الموت" سكون، فمجيئه على بناء دال على معنى الحركة مبالغةٌ في معنى الحياة، ولذلك اختيرت»[1].

وقد تأتيه الصورة صوتا منبعثا من إيقاع الكلمة ومدلولها الحسي ونظامها الصوتي، مثل كلمة (مذبذبين) في الآية ﴿مُذَبْذَبِينَ بَيْنَ ذَٰلِكَ لاَ إِلَىٰ هَٰؤُلاَءِ وَلاَ إِلَىٰ هَٰؤُلاَءِ﴾ (النساء 143)، فتراه يبين الدلالة الأولية للكلمة بقوله: «ومعنى مذبذبين؛ ذبذبهم الشيطان والهوى بين الإيمان والكفر فهم مترددون بينهما متحيرون» ثم يقوم بالتحليل الصوتي ليربط بين تكرير حروف الكلمة وتماوج إيقاعها وبين دلالتها على أحوال المنافقين الذي يترددون ولا يستقرون على شيء، فيقول:«وحقيقة المذبذب الذي يُذبُّ عن كلا الجانبين أي يذاد ويدفع فلا يقر في جانب واحد... إلا أن الذبذبة فيها تكرير ليس في الذّب، كأن المعنى: كلما مال إلى جانب ذبّ عنه»[2]، فالصورة تظهر حيوية وحركة تناغما مع صوت الكلمة وحركاتها. وهذه النماذج وغيرها تدل على إدراكه لجماليات البلاغة في أدنى وحداتها وهي الكلمة[3].

هنا "الزمخشري" يوثق إحساسه بهذه الأبعاد الإيحائية لأصوات "التسبيح" وإيقاع صيغة "الحيوان" ورنين "التذبذب" التي تتجاوز الصور البصرية التمثيلية إلى الأبعاد الصوتية وكأنها صور سمعية تستحضرها الأذن ثم تحيلها إلى المخيلة، وبهذا استطاع أن يتجاوز المفهوم البصري للتصوير السائد عند القدماء في هذه المواضع القليلة، وهي إشارات تثبت الاستثناء للحكم العام الذي يطلقه النقد المعاصر من أن النظرة التقليدية للصورة كانت محصورة في البصرية ولم تنفتح على كل الحواس، وهي دعوة فنية معاصرة للتعامل مع الصورة الفنية على أنها تثير كل الإحساسات الممكنة في نسيج الإدراك الإنسان بحيث تتعاون كل الحواس والملكات على إدراكها، فيذكرون التصوير البصري، والسمعي، والذوقي، والشمي واللمسي...[4].

---

1 – ينظر: الجويني مصطفى الصاوي، منهج الزمخشري في تفسير القرآن، ص 237.

2 – الزمخشري محمود، الكشاف، ج 1، ص 614.

3 – للتوسع في تطبيقات الزمخشري في "الكلمة المفردة"، ينظر: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 275- 332.

4 – ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 310. وينظر: أحمد بلخضر، نمطية الصورة التشبيهية في الخطاب القرآني، ص 63، 64.

- **جمالية البديع بين اللفظ والتصوير:**

يجب الوقوف عند مفهوم "البديع" الذي انتهى إليه البلاغيون بعد "الزمخشري" وتصنيفه قسما ثالثا في البلاغة، وكيفية تلقي "الزمخشري" له من حيث النظرة اللفظية والرؤية الفنية.

ذكرنا أن فنون "البديع" قد اتضحت منذ "ابن المعتز" استقاها من شعر المحدثين أمثال "أبي تمام"، وقد أشار "الزمخشري" إليها في كلمتي (سبأ، نبأ) في تفسيره للآية: ﴿وَجِئْتُكَ مِن سَبَإٍ بِنَبَإٍ يَقِينٍ (22)﴾ (سبأ) قال: «من جنس الكلام الذي سماه المحدثون البديع، وهو من محاسن الكلام الذي يتعلق باللفظ بشرط أن يجيء مطبوعا، أو يضعه عالم بجوهر الكلام يحفظ معه صحّة المعنى، وسداده»[1]، وكلامه يدل على إدراكه لاستقلال "البديع" بمفهومه وفنونه وسالكيه، ولشترط لقبوله أن يكون مطبوعا غير متكلف، فلا يقصد إليه على حساب المعنى، ويذكر "أبو موسى" أن فنون البديع التي تعرض لها "الزمخشري" في (الكشاف) بصفة مبلشرة وتسمية صريحة أو بصفة غامضة، هي؛ المشاكلة، واللف، والاستطراد، والتفصيل، والكلام الموجه، والتورية، المقابلة، الطباق، الازدواج، التجانس، تأكيد المدح، الإدماج[2]، وقد أكّد في موضع آخر أن "الزمخشري" لم يترك في كلامه ما يدل أنه يصنفها ضمن فنون "المعاني والبيان" من حيث أثرها في بلاغة الكلام وقوته، لكنه كان يشير إلى بلاغتها وبديعها ووجودها في النص القرآني على أحسن صورة، وذلك في نصين عن فني "المشاكلة" و"اللف"[3]، ونستنتج مما مضى أن "الزمخشري" زهد في المحسنات اللفظية إذا خلت من فائدة النظم وإيحاء الصورة، وإذا كان في الأداء اللفظي حسن فإنه لا يرقى إلى درجة البلاغة والإعجاز ما لم يأت على طرق الإيحاء وثراء النظم.

والنظرة الجمالية التي تفرق بين البديع اللفظي والبديع البليغ برزت واضحة منذ "الجرجاني" حين استهل كتاب (الأسرار) بدراسة أسلوبي "السجع" و"الجناس"، فهو ينفي الجمالية عن الجانب الصوتي فيهما، ويرجعه إلى معنى النظم وموقعهما في الأسلوب، ويحذر من الإكثار من "السجع" وأن لا يكون إلا إذا كان المعنى ينادي عليه، حتى لا تكون المعاني خدما للألفاظ[4]، وإذا جمعنا هذا الرأي مع ما ذكرناه من نعته للاستعارة المفيدة بالبديع دون الاستعارة غير المفيدة ننتهي إلى أن البديع عند "الجرجاني" وصف يستعمل لفنون التصوير وللمحسنات اللفظية معا، وأن العبرة ليست في الشكل اللفظي وإنما في حيازتهما للمعنى البليغ والنظم المفيد، وتبعا لذلك يقال إن فيهما بلاغة وإعجاز أو لا، وهذا المنظور الجمالي هو المتحكم في اهتمامه بالمحسنات

---

1 – الزمخشري محمود، الكشاف، ج 3، ص 364.

2 – ينظر: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 582- 596.

3 – ينظر: المرجع نفسه، ص 273.

4 – الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص 25- .

اللفظية أو زهده فيها، وكلام "أبي موسى" غير دقيق حين قال إن عدم اهتمامه بها لكونها قد بحثت ولا يرغب في تكرار الجهود وليس لقلة شأنها في البلاغة القرآنية[1]. وبهذا فإن الرجلين يتفقان على أن الصيغة اللفظية ليست مناط الجمال والبديع، ولعلهما بذا يحيلان كل المحسنات الجيدة إلى معاني النظم أو إلى صور الإيحاء والإيجاز...

وهنا نقف عند النظرة التصويرية إلى فنون البديع عن "الزمخشري"؛ وقد رأيناه يدرج الصورة الواردة في "الحديث الشريف" على أن "بكاء الطفل بسبب مسّ الشيطان" وفي البيت الشعري بأن "الدنيا تنذره بصروفها" ضمن الصورة التخييلية، ولم يذهب فيهما إلى البديع المسمى "حسن التعليل" الذي هو مجرد حكم منطقي على المعنى، كما تناول العبارة في الآية: ﴿وَإِنَّآ أَوِ إِيَّاكُمْ لَعَلَىٰ هُدًى اَوْ فِي ضَلَالٍ مُّبِينٍ﴾ (سبأ 24) على وجود صورتين متقابلتين صورة (العلو) للمهتدي وصورة (الولوج) للضال من خلال تقابل الحرفين "على" و"في" ولم يقف عند الطباق اللفظي فحسب، وهذا هو الطباق الأصيل فنيا وجماليا، لأنه ليس مجرّد كلمتين متقابلتين، ويمثل "عيد" لبلاغة الطباق بالكلمتين (تعز، تذل) في الآية ﴿وَتُعِزُّ مَن تَشَآءُ وَتُذِلُّ مَن تَشَآءُ﴾ (آل عمران 26) فأسلوبه بديع بما يثيره في السياق من مواقف ومشاعر تجاه ما يصوره من تصرف الإرادة المطلقة في الكون وموقف العجز الإنساني أمام هذه القدرة التي تتصرف فيه كما تفعل الأمواج بالسفينة صعودا وهبوطا، فالطباق ليس شيئا قائما بذاته، ولا تهم تسميته ولا أنواعه، لكن المهم هو الإحساس بوجهي الأشياء وإيحاءاتها[2].

وعمل "الزمخشري" هذا ليس تحريرا لفنون البديع من النظرة اللفظية الشكلية، بل هو الأصل الذي تجب العودة إليه، فهي دعوة قديمة استجدت مع تطور النظرة العصرية لفنون القول والبلاغة الأدبية والتي ترى أن مبحث (البديع) نتيجة للتصور الذي يرى أن البديع تلوين وتزيين يلحق الفكرة، وهو مظهر لثنائية اللفظ والمعنى، رغم أن "الجرجاني" قد بيّن أن فنون البديع لا تستقل بجمالها وإنما تملكه بتآزرها سياقيا وفعلها المؤثر في الشعور، وهذا هو لب مفهوم النظم في البديع، فصور البديع جميعها كما يقول "عيد" تمزيق وتشقيق وتفريع لا حاجة إليه، والحس الفني يقتضي درلسته داخل نسق الأداء والبحث عن التنلسب بين الفكرة والتعبير، فالظواهر البديعية تفصح عن نفسها وهي داخل المعاني النسقية نفسها، وحسب إدراكنا لمقومات الشعر[3] وفي حالتنا هذه نقول حسب إدراكنا لمقومات الخطاب القرآني.

---

1 – ينظر: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 577، 578.

2 – ينظر: رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، ص 469- 473.

3 – ينظر: رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، ص 467- 492.

ونقف مع النظرة التصويرية التي امتاز بها "الزمخشري" مع بعض أساليب البديع مثل فن "المشاكلة" – وقد يسميها "المقابلة"– والتي رفعها من مستوى المشاكلة اللفظية إلى المشاكلة التصويرية وفق مبدأ التآلف بين المعاني؛ يقول في الآية: ﴿صِبْغَةَ اللَّهِ وَمَنَ اَحْسَنُ مِنَ اللَّهِ صِبْغَةً﴾ (البقرة 138) الصبغ بمعنى التطهير بالإيمان، والأصل فيه أن "النصارى" كانوا يغمسون أولادهم في ماء أصفر يسمونه "المعمودية"، ويعتبرونه تطهيرا لهم إلى "النصرانية"، فكأنه قال لهم: قولوا آمنا بالله وصبغنا صبغة لا مثل صبغتكم، وجيء باللفظ على طريقة المشاكلة[1]، فالهداية إلى الإيمان جاءت مصورة على طريقة الصبغ والغمس، وليت "الزمخشري" تقدم خطوة واحدة في تحليل الأسلوب وبيان وظيفته التصويرية، فكلامه جاء عابرا غامضا ركز فيه على الأداء اللغوي. وقد يهمل البعد التصويري كليا ولعله حذر الوقوع في التشبيه كقوله في الآية: ﴿إِنَّ اللَّهَ لاَ يَسْتَحْيِي أَنْ يَّضْرِبَ مَثَلاً مَّا بَعُوضَةً فَمَا فَوْقَهَا﴾ (البقرة 26) الاستحياء هو على سبيل المقابلة لقول الكفار: أما يستحي رب محمد أن يضرب مثلا بالبعوضة؟[2]، وكذا في الآية: ﴿تَعْلَمُ مَا فِي نَفْسِي وَلاَ أَعْلَمُ مَا فِي نَفْسِكَ﴾ (المائدة 116)، يقول: أي تعلم معلومي ولا أعلم معلومك، ومسلكه طريق المشاكلة[3].

وأبرز ما يمثل رؤيته الفنية للتصوير في البديع وقفته عند محسّن بديعي لفظي فلم يلتفت إلى رنين الصوت، بل نظر إلى جمالية التصوير الذي يطرب القلوب ويجيش الوجدان في هذا المشهد الغابر الحاضر للخيال من قوله تعالى: ﴿وَقِيلَ يَآ أَرْضُ ابْلَعِي مَآءَكِ وَيَا سَمَآءُ اقْلِعِي وَغِيضَ الْمَآءُ وَقُضِيَ الأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ﴾ (هود 44)، فبعدما تلقّى ما تتضمنه من أسرار بلاغية من نداء للجماد وأمر لغير المميِّز وتشخيصه إنسانا مدركا وبناء الفعل للمجهول الذي لن يكون إلا الله القادر الواحد دون التباس، وما في كل ذلك من دلالة على القدرة المطلقة لله ﷻ والخضوع المطلق لهذين المخلوقين العظيمين، ثم قال: «استفصح علماء البيان هذه الآية، ورقصوا لها رءوسهم لا لتجانس الكلمتين وهما قوله "ابلعي" و"أقلعي"، وذلك وإن كان لا يخلي الكلام من حسن، فهو كغير الملتفت إليه بإزاء تلك المحاسن التي هي اللّبّ وما عداها قشور»[4]، وفي كلامه إشارة إلى أن علم "البيان" يمتد إلى القراءة التذوقية للوظائف الجمالية.

هذا هو مذهب "الزمخشري" في البديع؛ أن ينظر إليه حسب قيمته الفنية وبما يعطيه من فائدة في معاني النظم أو إيحاءات البيان، وقد كان "شوقي ضيف" متأثرا بـ"الجويني" المتأثر بـ"السيد الشريف" في

1 – الزمخشري محمود، الكشاف، ج 1، ص 222.

2 – المصدر نفسه، ج 1، ص 141.

3 – المصدر نفسه، ج 1، ص 726.

4 – المصدر السابق، ج 2، ص 376- 377.

توهمهم بأن "الزمخشري" سار على درب "الجرجاني" فأهمل البديع قصدا واستهان به وجعله ذيلا للمعاني والبيان، ويعتبره ألفاظا خالية من أسرار النظم وأسباب الإعجاز[1]، ويرى "أبو موسى" أنهم أخطأوا في ظنهم، لأن كلامه في الجناس يخص مثاله ذلك، ويجب أن يفهم كلام "الجرجاني" و"الزمخشري" في البديع في سياق غلو المحدثين فيه[2]، وهؤلاء جميعا ينظرون إلى موضوع البديع نظرة جزئية بين من يراه فنا بلاغيا مستقلا، ومن يراه ذيلا لفنون المعاني والبيان، في حين أن فكرة "البديع" لا تستقل أصلا عند "الزمخشري" فهي عنده إما تفيد بلاغة فينظر إليها من منظور النظم أو البيان والإعجاز، أو تحسن لفظا فلا تكون منهما ولا ذيلا لهما، بل هي حسنة لفظية تقبل بشرط العفوية وعدم الغلو.

* * * * *

المطلب الثاني: الظلال المعنوية (فن التعريض)

في الحقيقة تردد الباحث في إدراج هذا الفن في نظرية التصوير عند "الزمخشري"، لأن طبيعتها الفنية تبتعد قليلا عن التصوير الحسي وما فيه من تجسيد المعنى، فهي تلقي بالمعاني تلميحا وإشارة من وراء العبارة الظاهرة كأجسام شفافة تلقي بظلال لطيفة، وكان العمل هو أن ندرجها لسببين؛ سبب موضوعي هو أن "الزمخشري" أطلق على بعضها اسم (الصورة)، فكأنها ظلال بصور غامضة، وسبب منهجي هو أن تفسير "الزمخشري" وافر بهذه الظلال التي تطلّ على الذهن غامضة المعالم متفاوتة بين طبقات التجريد والتجسيد، فلا نريد إهمال هذا الفن وتضييع كنوزه وهو ذو قيمة كبرى في مفاهيم النقد المعاصر عامة، وقد تبنَّيْنا مصطلح "الظلال" الذي اعتمده "الصاوي" و"أبو موسى" و"بودوخة" في هذا السياق نفسه، وهو اختيار موفق من وجهة جمالية.

فانظر كيف يجد في الآية التالية ظلالا من تقرير المصير وتهدئة النفس: ﴿فَلاَ يُحْزِنكَ قَوْلُهُمْ، إِنَّا نَعْلَمُ مَا يُسِرُّونَ وَمَا يُعْلِنُونَ﴾ (يس 76): «فلا يهُمَّنَّك تكذيبهم وأذاهم وجفاؤهم، فإنا عالمون بما يسرون لك من عداوتهم وَمَا يُعلنوُن» ويُبَعِّد هذا الخطاب التفسيري يستطرد فيما لمحه من ظلال فيها تعريض بالوعيد: «وإنا مجازوهم عليه، فحقّ لمثلك أن يتسلى بهذا الوعيد، ويستحضر في نفسه صورة حاله وحالهم في الآخرة حتى ينقشع عنه الهم ولا يرهقه الحزن»[3]، فجعل علم الله بحالهم تلميحا إلى مجازاتهم في الآخرة، وهو وعيد يتسلى به الرسول ﷺ حين يتصوّره، وهو تصور ذهني مرتبط بأحاسيسه النفسية لا بقرينة لغوية أحالت إليه، وإذا تأملنا في طريقة هذا المعنى وجدناه سالكا فن "التعريض" الذي جعله "الزمخشري" اسما غالبا

---

1 – ينظر: الجويني مصطفى الصاوي، منهج الزمخشري في تفسير القرآن، ص 259. و: شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، ص 265.

2 – ينظر: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 579.

3 – الزمخشري محمود، الكشاف، ج 04، ص 31.

لكل معنى يتراءى للعقول ظلا وتلميحا، ورأينا أنه أقرب إلى طبيعة الظلال المعنوية من صيغة "الكناية"، خاصة وأن "الزمخشري" قد فرّق بينهما تفريقا واضحا.

- فن (التعريض) ظلال لا كنايات؟

رغم أن "التعريض" و"الكناية" يشتركان في المعنى اللغوي للدال على الإشارة والقصد، لكن "الزمخشري" هو أول من فرق بين الكناية والتعريض تفريقا علميا وحدد الفرق بينهما تحديدا دقيقا[1]، وذلك في قوله: «الكناية أن تذكر الشيء بغير لفظه الموضوع له كقولك: "طويل النجاد والحمائل" لطول القامة، و"كثير الرماد" للمضياف، والتعريض أن تذكر شيئا تدل به على شيء لم تذكره... وكأنه إمالة الكلام إلى عرض يدل على الغرض، ويسمى التلويح، لأنه يلوح منه ما يريده»[2]، ويفهم من كلامه هذا أنه يبني الكناية على الانزياح في التعبير بين معنيين متلازمين يترادفان واقعا، أما التعريض فيبنيه على الانزياح في القصد، وقرينته لا تظهر من دلالة اللفظ والمعنى اللازم منه، إنما هو قصد يفهم من سياق الكلام الذي قيل، وهذا المفهوم يخرج "التعريض" من الكناية، لكن يثبت فيه سمة الإيحاء وتضمنه لظلال المعنى، وقد سماه "التلويح" كما جعله مقابلا للتصريح حين قال: «ورب تعريض لا يقاومه التصريح»[3]، وبهذا التفريق يكون مخالفا "للجرجاني" الذي رادفهما، والمتأخرون ناقضوا أنفسهم حين اتبعوا مذهب "الجرجاني" ثم اعتمدوا تعريف "الزمخشري" الخاص بالتعريض[4].

ومن خلال ما تقدم فقد اتّضح المصطلح ودل المفهوم على الإيحاء والإشارة والإيماء، فيأتيك بالمعاني ظلالا لا صراحا، وهو في قصد البلاغيين ما يُستشف من معان دقيقة في التراكيب القرآنية، ولقد أكثر "الزمخشري" من التوقف في التعريض حتى أصبح ظاهرة مميزة وخصيصة في (الكشاف) أبرزت طريقته وسبقه[5]، وتقدمه في هذا الباب دليل على رؤيته التي تعتبر الخطاب القرآني نصا مفتوح الإيحاءات لا يقف عند الدلالة الظاهرة للألفاظ والتراكيب فينغلق، وصادفت هذه القناعة موهبة فيه مكّنته من ترصد خفايا التعريض التي لا يستطيعها إلا أهل القدرة على الفهم والتذوق، لأنه ليس تعاملا مع النص بل ذهاب وراء

---

1 – ينظر: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 549.

2 – الزمخشري محمود، الكشاف، ج 1، ص 311. ولقد أصاب "التفتازاني" حين ذكر أن تعريف "الزمخشري" هنا للكناية لم يقصده تعريفا جامعا مانعا، وإنما اكتفى بما يبرز الفرق بينه وبين التعريض، فلا يؤخذ به لأنه يتطابق مع مفهوم المجاز. ينظر: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 558- 560.

3 – ينظر: الزمخشري محمود، الكشاف، ج 4، ص 379.

4 – ينظر: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 565، 566.

5 – ينظر: مسعود بودوخة، دراسات أسلوبية في تفسير الزمخشري، ص 138- 140.

النصوص، و"الزمخشري" فارس بابها بما يمتلكه من قدرة على النفاذ وراء الكلمات وإدراك إيحاءات الأساليب من معانٍ بعيدة وراء متن اللغة، ونقف في أمثلة تظهر طريقة التعريض والتمليح في المعاني:

فمن التعريض ما يكون بالأشخاص كقوله تعالى: ﴿وَمَنَ اَظْلَمُ مِمَّن كَتَمَ شَهَادَةً عِندَهُ مِنَ اللَّهِ﴾ (البقرة 140) فيه تعريض لأهل الكتاب بكتمانهم شهادة الله لمحمد ﷺ بالنبوة في كتبهم[1]، أو قوله تعالى: ﴿فَرِحَ الْمُخَلَّفُونَ بِمَقْعَدِهِمْ خِلاَفَ رَسُولِ اللَّهِ وَكَرِهُوا أَنْ يُجَاهِدُوا بِأَمْوَالِهِمْ وَأَنفُسِهِمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ﴾ (التوبة 81) إذ فيه تعريض بالمؤمنين الذين يتحملون المشاق العظام لوجه الله تعالى، وإيثارهم بذل أموالهم وأرواحهم في سبيله تعالى على الدعة والقعود[2].

ومنه ما يكون تلميحا إلى حُكم، كقوله تعالى: ﴿فَإِن تَوَلَّوْاْ فَقُولُواْ اشْهَدُواْ بِأَنَّا مُسْلِمُونَ﴾ (آل عمران 64) فيه تعريض معناه: "ولشهدوا واعترفوا بأنكم كافرون"[3]، وقوله تعالى: ﴿وَإِنَّآ أَوِ إِيَّاكُمْ لَعَلَىٰ هُدًى اَوْ فِي ضَلاَلٍ مُّبِينٍ﴾ (سبأ 24) إذ يبين جريه ظاهريا على الكلام المنصف، لكن فيه دلالة غير خفية على من هو على هدى ومن هو في ضلال تفهم بالسياق التقريري السابق (قُلِ اللهُ)[4].

ومنه ما يكون تلميحا إلى صفة أو حال، مثل قوله تعالى: ﴿وَلاَ يُكَلِّمُهُمُ اللَّهُ﴾ (البقرة 174)، فيه وجه من التعريض بحرمانهم حال أهل الجنة في تكرمة الله إياهم بكلامه[5].

فهذه الأمثلة وغيرها[6] تدل على قوة "الزمخشري" في التقاط الإشارات التعبيرية واتباع مبدأ التوسع في الدلالات المحمّلة في طوايا التعبير، حتى إنه يخرّج تعريضات خفية جدا، وبعضها يكاد يكون حاجة تأويلية فيحمل الآية ما لم تلمّح إليه، ففي الآية: ﴿بَلْ فَعَلَهُ كَبِيرُهُم هَذَا﴾ (الأنبياء 63) ذكر أن هذا تعريض وكلام لطيف لا يتغلغل فيه إلا علماء المعاني، وذلك أن النبي إبراهيم عليه السلام أشار إلى الصنم لكنه لم يكن يقصد أن ينسب إليه ما فعله، وإنما أراد إثباته لنفسه بأسلوب تعريضي أبلغ حجة ولستهزاء بهم، إذ الصنم لا يفعل ذلك بديهة ولا يمكن أن يكون حقيقة، فمن فعل ذلك غيره، مثال ذلك أن يأتي صاحبك الذي لا يحسن الخط وأنت بارع فيه، فيسألك عن ورقة كتبتها: أأنت كتبت هذا؟ فتجيب: بل كتبَه أنت[7]، ولعله ذهب

1 – ينظر: الزمخشري محمود، الكشاف، ج 1، ص 311.

2 – ينظر: المصدر نفسه، ج 2، ص 282.

3 – ينظر: المصدر نفسه، ج 1، ص 398.

4 – ينظر: المصدر نفسه، ج 3، ص 591.

5 – ينظر: المصدر نفسه، ج 1، ص 242.

6 – للتوسع ينظر: مسعود بودوخة، دراسات أسلوبية في تفسير الزمخشري، ص 135- 138.

7 – ينظر: الزمخشري محمود، الكشاف، ج 3، ص 125.

إلى هذا كي ينزّه نبيّ الله عن الكذب الصراح، وانظر قوله في "التعريض" في قوله: ﴿إِنِّي سَقِيمٌ﴾ (الصافات 89)، وقول النبي موسى لصاحبه: ﴿لاَ تُؤَاخِذْنِي بِمَا نَسِيتُ﴾ (الكهف 73)، مما يدل على قدرة "الزمخشري" لصرف كلامهم عن ظاهره الذي يوهم كذبهم، إلى دلالة التعريض وصدق القصد.

ويتسع "بودوخة" في استقصاء أساليب التعريض اللغوية في النداء والتعريف والتنكير...[1] ثم يصف ما في التعريض من جمالية ولطف وللزمخشري من قدرة وحسّ أدبي: «وهذه المعاني والدلالات –كما هو واضح – غير مصرح بها في الخطاب، بل هي إيحاءات وإشارات ضمنية لستنبطها "الزمخشري" بلستنطاق اللغة والسياق، اعتمادا على فكره اللغوي الدقيق، وحسه الأدبي المرهف»[2] .

هذه الأمثلة كلها تؤكد أن "التعريض" يدس الفكرة لطيفة مظللة ولا يجسّدها حسية واضحة، وطريقة "الزمخشري" في تحليلها تختلف عن منهجه مع الصور البيانية، فلا تشغله في التعريض قضيةٌ لغوية ولا صورة يتملاها الخيال، لأن التعريض يفهم بالسياقات الخارجية أكثر من القرائن اللغوية النسقية، لذا كان الأسلم أن لا نتكلف تصنيف "التعريض" في نمط "الكناية" ولا في الصور البيانية المعهودة، وذلك لأسباب موضوعية وفنية؛ فالسبب الموضوعي هو أننا لم نجد نصا صريحا ولا حالة واحدة يصنف فيها "الزمخشري" التعريض مع الكناية، ولا ضمن الصور البلاغية، ولا في علم البيان كله، والسبب الفني هو أن التأمل هدانا إلى أن التعريض أسلوب يعاكس الوظيفة البيانية كما يتصورها القدماء، لأنه يؤدَّى بالإخفاء والإضمار وتفادي التصريح والإفصاح، فليس من المتوقع أن يضمّه "الزمخشري" إلى فنون "البيان"، والحق إنه أقرب إلى دقائق "علم المعاني" وقد ألحق التعريض في الآية: ﴿بَلْ فَعَلَهُ كَبِيرُهُم هَذَا﴾ به، وهنا نعجب حين نرى بلاغيا مدققا مثل "أبي موسى" لا يزال يرى في عمل "الزمخشري" مخالفة للنظرية البلاغية[3] ولم يبعثه رأي "الزمخشري" لمراجعة البلاغة النظرية والنظر في جذورها بدل الاحتكام لفروعها.

نعم؛ قد نجد في أحشاء التصوير تعريضا، وذلك ما قد يوهم أن التعريض يؤدي وظيفة التصوير الحسّي، ومن أظهر النماذج في ذلك الآيتان اللتان ضرب الله فيهما امرأتي (نوح) و(لوط) مثلا للذين كفروا، وامرأة (فرعون) و(مريم) مثلا للذين آمنوا –من سورة (التحريم)–، حيث أخرج "الزمخشري" من طيات التمثيلين تعريضا بأمَّيْ المؤمنين المذكورتين في أول السورة وما صدر منهما في حق زوجهما رسول الله ﷺ، وفيه تحذير لهما بأغلظ وجه لما فيه من ذكر الكفر[4]، كما اجتمع عنده التمثيل والتعريض بالنبي داوود عليه السلام

1 – ينظر: مسعود بودوخة، دراسات أسلوبية في تفسير الزمخشري، ص 138- 140.

2 – ينظر: المرجع نفسه، ص 140.

3 – ينظر: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 262.

4 – ينظر: الزمخشري محمود، الكشاف، ج 4، ص 575.

في حادثة (نبأ الخصم)، أي لإنه اختار للتعريض طريقة التمثيل[1]، لكن التعريض فيهما ليس هو جوهر الصورة وروحها ولا هو بعنصر منها أو صيغة لها، بل كانت الصورة مجرد أداة للتعريض ووعاء له، وهو يلابسها ملابسة المختلفات كما تتلبس بالصورة أساليبُ الاستفهام والإخبار والنهي، ولا يقترن بها اقتران المتلازمات كما يقترن التشبيه والمجاز والكناية بالتصوير. ومن دلائل انفصال التعريض عن التصوير في هذين المثالين أن اللغة لا شأن ولا دور لها في إنشاء التعريض، وقد ذهب العلماء إلى أن المعنى التعريضي يفهم من الكلام إشارة وسياقا لا استعمالا، والتعريض قد يأتي في أي أسلوب[2].

وما نريد تقريره عن التعريض أمران؛ الأول هو بيان انفصاله عن "صور الكناية" في نظرة "الزمخشري"، والثاني هو أن "التعريض" في فكر "الزمخشري" هو أبرز فنون الإيحاء والتصوير بالظلال وأوسعها، وجمالياته الخاصة تذكرنا أن النص القرآني مدونة مفتوحة على الدراسة الإشارية التي تختص بمواقع انفتاح النص وتشتغل بما تقتضيه الأساليب الإشارية الإيحائية من دقائق ولطف ونكت، وتغوص فيما وراء المدلولات من ومضات أدبية، ورغم ما قدمه "الزمخشري" ومن سبقه فإنها لا تزال فكرة تائهة في الدرلسة البلاغية تستحق ما يكفي من الدراسة والوضوح.

وقد سمى "أبو موسى" ظلال المعاني"بـ"مستتبعات التراكيب"، ويُعلل تقدم بعض التفاسير وخلودها باجتهادها في كشف آفاق جديدة لمدلول الآية، والبحث الجاد الدؤوب في "مستتبعات التراكيب"[3]، وهو كلام جزل يلخص جوهر النظرية الجمالية في التلقي عامة وفي فن التعريض والظلال خاصة، فالنصوص العظيمة تقاس قيمتها بثراء معانيها وإيحاءاتها، وتبقى خالدة بقدر تجدد مددها الروحي والنفسي، وفي هذا يكمن سر من أسرار الإعجاز القرآني.

* * * * *

المطلب الثالث: الظلال النفسية (الصور النفسية)

يعتبر المكون النفسي جزءا أساسيا من بنية الكلام عامة والإنشاء الفني خاصة، فالكلام حين يصدر لابد وأن يأخذ بعدين نفسيين؛ بُعدٌ يأخذ من نفس المتحدّث ويتشكل حسب أحوالها، وبعد يوحي إلى نفس المخاطب ويتصرف في أوضاعها، وبين هذا وذاك يقف المتلقي في اختبار لقدراته الإدراكية الشعورية بالإيحاءات النفسية التي تتلبس بالحديث، والتي لا تفهم حقيقتها إلا بقدر فطنة النفس ورهافة الحس، وفي هذا نجد للزمخشري وقفات كثيرة ومركزة على إيحاءات تتلقى بالإحساس بنوازع النفس الإنسانية، حيث لا يتوسل فيها

---

1 – ينظر: المصدر نفسه، ج 4، ص 84.

2 – ينظر: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 284.

3 – ينظر: المرجع السابق، ص 566، 567.

بأدوات التصوير البياني ولا بالأدوات اللغوية، بل يسخر ملكاته النفسية المصقولة بالخبرة المعيشية والتجربة الشعرية ويعتمد في هذه القراءات «على حاسته وذوقه المرهف الذي يتجاوز به الدلالات المباشرة إلى الدقائق العميقة الكامنة وراء هذه الدلالات، وهو يستعين على ذلك بالعواطف البشرية ونوازع النفس الإنسانية وما يعتريها من خوف ورهبة، أو إشفاق وضعف، أو حرص وطمع، أو غيرها»[1]، ونأخذ من الأمثلة ما أطلق عليه "الزمخشري" حكم الصورة وما يطابقه من الأمثلة التي تلقاها بروح التصوير، وتحليلاته ترصد ثلاثة أبعاد للظلال النفسية.

- الأبعاد الموضوعية للظلال النفسية:

1. الخطاب النفسي: حيث يَستشِف من وراء ظاهر الخطاب خطابا داخليا يتوجه به المتكلم إلى نفس المخاطب، يعتمد فيه على يقظة نفس المخاطب وشعوره، كقول الله ﷻ في الآية موجها خطابه للوالدين: ﴿وَإِنْ تَعَاسَرْتُمْ فَسَتُرْضِعُ لَهُ أُخْرَىٰ﴾ (الطلاق 06)، يجد "الزمخشري" في هذا الخطاب التشريعي ظلالا نفسية من العتاب اللطيف الخفيف، يقول: «فستوجد ولا تُعوَزُ مرضعةٌ غير الأم ترضعه، وفيه طرف من معاتبة الأم على المعاسَرة، كما تقول لمن تستقضيه حاجة فيتوانى: "سيقضيها غيرك" تريد: "لن تبقى غير مقضية وأنت ملوم"»[2]، وهذا يفتح آفاقا غير مطروقة لبحث البناء النفسي في الخطاب التشريعي، ودراسة ارتباطه بطبيعة الاستجابة العقلية أو الوجدانية لخطابات رب العالمين لعباده.

وفي الخطاب الدعوي الذي جاء به إبراهيم عليه السلام لقومه في شأن أصنامهم وقال لهم: ﴿فَإِنَّهُمْ عَدُوٌّ لِي﴾ (الشعراء 77) تستوقف "الزمخشري" كلمة (لي) التي اختارها بدلا من (لكم) وألفى فيها ظلالا نفسية راسل بها إبراهيم نفوس قومه ليوقظ شعورهم، يقول: «وإنما قال (عدو لي) تصويراً للمسألة في نفسه على معنى: إني فكرت في أمري، فرأيت عبادتي لها عبادة للعدو، فاجتنبتها وآثرت عبادة مَن الخيرُ كله منه. وأراهم بذلك أنها نصيحة نصح بها نفسه أولا، وبنى عليها تدبير أمره، لينظروا فيقولوا: ما نصحنا إبراهيم إلا بما نصح به نفسه، وما أراد لنا إلا ما أراد لروحه، ليكون أدعى لهم إلى القبول وأبعث على الاستماع منه، ولو قال: فإنهم عدو لكم، لم يكن بتلك المثابة»[3]، فالزمخشري وجد في هذه الالتفاتة للذات معنى قائما في النفس اعتبره تصويرا نفسيا، واستطاع أن يخرج من هذه الفكرة الدقيقة التي يصعب استيعابها ما يوازي الصورة التمثيلية؛ فهذا إبراهيم يفكر مليا ثم يدبر أمر نفسه، بعد ذلك يتوجه إلى قومه فيطلعهم على ما قرره لذاته، وبذلك يفتح قلوبهم للسماع والثقة فيما ينصح. وكل هذا الأمر لم يحصل في

1 – مسعود بودوخة، دراسات أسلوبية في تفسير الزمخشري، ص 140- 142.

2 – الزمخشري محمود، الكشاف، ج 4، ص 563.

3 – المصدر السابق، ج 3، ص 323، 324.

شيء من الواقع، وإنما هو استنطاق تخييلي للشخصيات بما يناسب المقام النفسي والأثر المتوقع من ظاهر الخطاب.

ونلحق هنا بعض الصور التي تبدو في ظاهرها من الصور النفسية التي تصور حالة انفعالية إلا أن المتكلم فيها رب العالمين، مثل قوله تعالى: ﴿وَكَمْ قَصَمْنَا مِنْ قَرْيَةٍ كَانَتْ ظَالِمَةً﴾ (الأنبياء 11) يقول "الزمخشري" فيها: «واردةٌ عن غضبٍ شديد، ومناديةٌ على سخط عظيم، لأن القصم أفظع الكسر»[1]، و"الزمخشري" لا يأخذ دلالة الغضب والسخط على أساس الظلال النفسية، وإنما من الدلالة الظاهرة للفظة (القصم)، وهذا حمل للآية على الوظيفة التعبيرية الخطابية لا الوظيفة الانفعالية النفسية، فالآية لا تعدو أن تكون تشكيلا لفكرة انفعالية باستغلال طاقة اللفظ، وهذا باب واسع في تمييز اللغة الانفعالية العاطفية عن اللغة التعبيرية الفنية في دراسة اللغة الشعرية بصفة عامة، ومثل هذا التعبير موجه إلى النفوس لتستشعر ما خوطبت به، فتكون القراءة الشعورية الوجدانية أنسب في تلقيه من القراءة العقلية البيانية، وهو ما أجراه "الزمخشري" في الآية ﴿إِنَّ الذِينَ يَرْمُونَ الْمُحْصَنَاتِ الْغَافِلاَتِ الْمُومِنَاتِ لُعِنُواْ فِي الدُّنْيَا وَالاَخِرَةِ وَلَهُمْ عَذَابٌ عَظِيمٌ (23) يَوْمَ تَشْهَدُ عَلَيْهِمْ أَلْسِنَتُهُمْ وَأَيْدِيهِمْ وَأَرْجُلُهُم بِمَا كَانُواْ يَعْمَلُونَ (24) يَوْمَئِذٍ يُوَفِّيهِمُ اللَّهُ دِينَهُمُ الْحَقَّ وَيَعْلَمُونَ أَنَّ اللَّهَ هُوَ الْحَقُّ الْمُبِينُ (25)﴾ (النور) حيث فهمها "الزمخشري" فهما قلبيا واستوعبها استيعاب المتّعظ، ووجهها إلى ما وظفت له الآية من تشنيع الفعلة وهز القلوب القاسية، فقال: «ولو فَلَيتَ القرآن كله، وفتّشت عما أوعد به العصاة لم تر الله تعالى قد غلّظ في شيء تغليظه في إفك عائشة –رضوان الله عليها– ولا أنزل من الآيات القوارع المشحونة بالوعيد الشديد والعتاب البليغ والزجر العنيف واستعظام ما ركب من ذلك واستفظاع ما أقدم عليه ما أنزل فيه على طرق مختلفة وأساليب مفتنة... فأوجز في ذلك وأشبع، وفصل وأجمل، وأكّد وكرّر، وجاء بما لم يقع في وعيد المشركين عبدة الأوثان إلا ما هو دونه في الفظاعة، وما ذاك إلا لأمر»[2]، والحق أن المسألة مجال لبحث وظائف اللغة في بنية الخطاب الإلهي، لما لها من حساسية في مفاهيم النفس.

2. الحديث النفسي: ومن صور الظلال النفسية ما يكون حديثا نفسيا داخليا، تُسمعه الشخصية لنفسها دون أن يكون له صوت ولا مخاطب يسمع، وهو ما ذهب إليه "الزمخشري" في هذا الاستطراد من سيدنا إبراهيم: ﴿إِلاَّ رَبَّ الْعَالَمِينَ. الذِي خَلَقَنِي فَهُوَ يَهْدِينِ، وَالذِي هُوَ يُطْعِمُنِي وَيَسْقِينِ...﴾ (الشعراء 77- 82) إذ يرى أنه حديث نفسي توجّه به إبراهيم إلى ذاته بعد نهاية الخطاب العلني لقومه من سؤال تقريري، ثم إبطال

1 – المصدر نفسه، ج 3، ص 105، 106.

2 – المصدر السابق، ج 3، ص 227، 228.

أمر الآلهة، «ثم صوّر المسألة في نفسه دونهم، حيث تخلص منها إلى ذكر الله عز وعلا، فعظم شأنه، وعدد نعمته من لدن خلقه وإنشائه إلى حين وفاته، مع ما يرجى في الآخرة من رحمته»[1]، فهذا الحديث الإيماني القلبي يصور الحالة النفسية لنبي الله، وكأنه أراد تثبيت نفسه في هذا الموقف الضيّق، ويأتي الدعاء بعده بناء للحديث النفسي السابق: ﴿رَبِّ هَبْ لِي حُكْمًا وَأَلْحِقْنِي بِالصَّالِحِينَ...﴾ (الشعراء 83)، والدعاء في جوهره حديث قلبي وصور نفسية تكاد تخفى حتى على المبتهل إذا عرجت به الروح في الملكوت الإلهي، وكم في المناجاة الإيمانية من صور وظلال غامضة تترك في المناجي أثرا عميقا، وهو ما يولد تساؤلات حول فن المناجاة وسر التأثير في هذه الحالة التي يكون فيها المتحدث والمتلقي شخصا واحدا يُسمِع نفسه، والمخاطَب الحقيقي غائب حاضر وهو رب العالمين.

3. تصوير الحالة النفسية: وفي هذا البعد تبدو ملامح الصورة أوضح، حيث تتجلى فيه الشخصيات الإنسانية بجوهرها النفسي لا بجرمها الجسمي، فترى الصورة نفسية شفافة مستقلة عن الصورة الجسدية، خاصة حين تكون الشخصية النفسية مختلفة عن ما يظهر من الشخصية المتجسدة، فانظر إلى (فرعون) وهو في عز ملكه ومن موقف قوة يقول لموسى عليه السلام: ﴿أَجِئْتَنَا لِتُخْرِجَنَا مِنَ اَرْضِنَا بِسِحْرِكَ يَا مُوسَىٰ﴾ (طه 57)، فالزمخشري لا ينخدع بما يظهر من غطرسة وحِدّة في كلام الطاغية، بل يرى هذا الخطاب بعين الوجدان ويصغي لدقات القلب منه، فيقدم لنا المشهد من الداخل، ويقول: «يلوح من جيب قوله.. أن فرائصه كانت ترعد خوفاً مما جاء به موسى عليه السلام لعلمه وإيقانه أنه على الحق، وأن المحق لو أراد قود الجبال لانقادت، وأن مثله لا يُخذل ولا يقل ناصره وأنه غالبه على ملكه لا محالة»[2]، لقد أحس أن من وراء الاستفهام "أجئتنا"؟ و"الإخراج" المستفهم عنه؟ والأرض التي يدعي تملكها (من أرضنا)؟ نفسا هزّها الرعب وأرعدها الخوف حتى كاد ينضح من كلماته، فأخرج حقيقة هذه النفس الضعيفة من صدَفة الكلام الخداع.

إن "الزمخشري" مدرك أن في العبارة ظاهر وفيها باطن لا يكاد يفصح بل يلوح ويشير، وكأن الصورة التعبيرية في مثل هذه الحالة تغلف الحالة النفسية وتخفيها بظاهر الكلام وتعَسِّر على المتلقي اكتشافها، على عكس الصور البيانية التي تتخذ اللفظ وسيلة لإبراز أغراض المتكلم، كما أن هذا النموذج من الصور النفسية يظهر أهمية فهم الشخصيات البشرية من خلال القصص القرآني.

- **مستويات النظم في الظلال النفسية:**

إذا نظرنا إلى فن الظلال النفسية من الناحية الفنية الأسلوبية نجد أن للقراءة النفسية عند "الزمخشري" ارتباط وثيق بالنظرية الكبرى المؤطِّرة لقراءته وهي "النظم"، وهو للتآلف والتناغم بين التعبير اللفظي والجو

1 – المصدر نفسه، ج 3، ص 326.

2 – المصدر نفسه، ج 3، ص 71.

النفسي، فتأتي الصورة اللفظية مجسدة للصورة الشعورية، وهذا ما يستدعي القراءة الشاعرية التي تقرأ البعد النفسي وراء شكل الكلام، فيتوخى القارئ النظر إلى ما يفيده نظام الجملة وترتيب كلماتها من إيحاءات نفسية وقيم شعورية، ونجد في تطبيقات "الزمخشري" حالات لهذا التآلف بين التعبير وظلاله النفسية في ثلاث مستويات؛ المفردة والجملة والمقطع.

أ. الظلال النفسية لنظم المفردة (الكلمة):

إن لاختيار الكلمة وتركيبها في الجملة أثر في إضافة صور ذات بعد نفسي له ظلال لا جسد لها، ويدرج البلاغيون هذه الحالة ضمن فن الإيحاء بالكلمة[1]، ففيها تنفتح الآية على إيحاءات تنضح من شقوق الكلمة خافتة وبصيصها حصر لأهل المعاني ورواد الأنفس، مثل هذه الحالة من الخطاب النفسي الموجه للمطلقات في قوله تعالى: ﴿وَالْمُطَلَّقَاتُ يَتَرَبَّصْنَ بِأَنفُسِهِنَّ ثَلاَثَةَ قُرُوءٍ﴾ (البقرة 228)، إذ لا يغيب عن "الزمخشري" وجود كلمة (بأنفسهن) التي قد يستغنى عنها في أركان الجملة المفيدة، لكن إذا كانت اللغة تستغني عن الكلمة فإن نظم الكلام يقتضي أن يكون لها معنى ركين فيها، يقول: «فإن قلتَ: هلا قيل: يتربصن ثلاثة قروء، كما قيل: (تربص أربعة أشهرٍ)، وما معنى ذكر "الأنفس"؟ قلت: في ذكر الأنفس تهييج لهن على التربص وزيادة بعث، لأن فيه ما يُستنكف منه فيحملُهن على أن يتربّصن، وذلك أن أنفس النساء طوامح إلى الرجال فأُمِرن أن يقمعن أنفسهن ويغلِبْنَها على الطموح ويجبرنها على التربص»[2]، فهذا التربص ليس مجرد احتساب زمني، وإنما الخطورة في القدرة على مغالبة النفس وكبح جماحها لاستكمال العدة، وكأن الزمن النفسي أخطر من الزمن المادي، ومرة أخرى يفتح "الزمخشري" آفاق لدراسة الخطاب النفسي في آيات التشريع، ويثبت أن آيات التشريع لا تخلو من اللطائف الفنية والجمالية التي تُنفى عنها عادة.

ومن لطائف الظلال النفسية في المفردات، ما كشفه من قوله تعالى: ﴿لَبِيسَ مَا كَانُواْ يَصْنَعُونَ﴾ (المائدة 63)، إذ يعالج اختياره ﷻ لفظة "يصنعون"، مبينا ما فيها من ظلال نفسية تصور الارتباط النفسي بينهم وبين أفعالهم، فالله ذم ارتكاب المنكر وعبر عنه بالعمل ﴿ لَبِيسَ مَا كَانُولْيَعْمَلُونَ﴾، ثم ذم ترك الإنكار وعبر عنه بالصناعة فكان الذم أشدّ، فقد جعل "ترك الإنكار" بمنزلة الصناعة دلالة على أنها حرفة لازمة لهم أكثر من لزوم أصحاب المنكر لعملهم، لأن العمل لا يسمى صناعة حتى يتمكن فيه صاحبه ويتدرّب وينسب إليه، ومعناه أن ترك إنكار المنكر أشد إثما من ارتكابه، لأن المرتكب تكون له شهوة إلى المنكَر، أما المنكِر فلا شهوة له فيه فإذا فرّط في الإنكار فذلك عمل مخزٍ وأسوأ، ثم يعبر عن وقع هذه الآية في نفسه وارتعاد

1 – ينظر: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 66، 67.

2 – الزمخشري محمود، الكشاف، ج 1، ص 298.

قلبه لها، بقوله: «ولعمري إن هذه الآي مما يقذّ السامع وينعي على العلماء توانيهم، وعن ابن عباس رضي الله عنهما: هي أشد آية في القرآن. وعن الضحاك: ما في القرآن آية أخوف عندي منها»[1]، وفي هذا التعبير للتأثّري بُعدٌ جمالي حين ترى أن القراءة التفاعلية العلمية قنطرة عبور إلى القراءة الوجدانية القلبية، فحديث "الزمخشري" يجسد ملامسة المتلقي لعمق النص القرآني، هذا النص الديني الذي يعتبِر وَجَلَ القلوب وقشعريرة الجلود غاية القارئ، فالتلقي لا يكتمل إلا حين يتجاوز شغل العقول إلى شغف القلوب، فيصبح النص أداة تحريك وتغيير للنفس البشرية، لا فلسفة يلوكها اللسان.

ب. الظلال النفسية لنظم الجملة (الآية):

هذا الإيحاء يستقى من ترتيب المفردات في الجملة ومواقعها التي تتوزع حسب حركة الفكرة في النفس، فتكون المعاني النحوية الدقيقة دليلا إلى المعاني النفسية، ففي الآية ﴿وَظَنُّوا أَنَّهُم مَّانِعَتُهُمْ حُصُونُهُم مِّنَ اللَّهِ﴾ (الحشر 02) يصور ترتيبُ التعبير ذلك الظنَّ كما يحدث في نفوس أهل الكتاب، فيقول: «فإن قلت: أي فرق بين "وظنوا أن حصونهم تمنعهم" وبين النظم الذي جاء عليه؟ قلت: في تقديم الخبر على المبتدأ دليل على فرط وثوقهم بحصانتها ومنعها إياها، وفي تصيير ضمائرهم لسملل "أن"، وإسناد الجملة إليه، دليل على اعتقادهم في أنفسهم أنهم في عزة ومنعة لا يبالي معها أحد يتعرض لهم أو يطمع في معازتهم»[2]، فالنظم جاء بترتيب يفضح كل ما في نفوسهم من خواطر الحرص على أنفسهم والإحساس بالمنعة والوثوق بحصانة الحصون، وهذه النظرة تعتمد على مبدأ التنلسق بين الداخلي والخارجي؛ بين حالة النفس وشكل التعبير، وتناسق النظم مبدأ هام في جماليات النص والتعبير.

ج. الظلال النفسية لنظم الفقرة (سياق الآيات):

لستطاع "الزمخشري" أن يتجاوز ما انتهت إليه نظرية النظم وهو مستوى الجملة، ويؤسس لمبدأ النظم في مقطع كامل من الآيات انطلاقا من الخيط النفسي الذي ينظم الآيات فتتوالى حسب تداعيات النفس ومراحل التفكير الذاتي، هي مواقف كثيرة وقفها في بداية سورة (البقرة) و(الحجرات)، لكن الظلال النفسية وتصوير حديث الذات تصويرا دقيقا نجده في وقفته المميزة مع الفقرة الآتية: ﴿أَن تَقُولَ نَفْسٌ يَاحَسْرَتَىٰ عَلَىٰ مَا فَرَّطْتُّ فِي جَنبِ اللَّهِ وَإِن كُنتُ لَمِنَ السَّاخِرِينَ (56) أَوْ تَقُولَ لَوَ اَنَّ اللَّهَ هَدَانِي لَكُنتُ مِنَ الْمُتَّقِينَ (57) أَوْ تَقُولَ حِينَ تَرَى الْعَذَابَ لَوَ اَنَّ لِي كَرَّةً فَأَكُونَ مِنَ الْمُحْسِنِينَ (58) بَلَىٰ قَدْ جَآءَتْكَ ءَايَاتِي فَكَذَّبْتَ بِهَا وَاسْتَكْبَرْتَ وَكُنتَ مِنَ الْكَافِرِينَ (59)﴾ (الزمر)، يعالج سبب تأخير الجواب (بلى قد جاءتك آياتي..) وهو

1 – ينظر: المصدر السابق، ج 1، ص 687.

2 – المصدر نفسه، ج 4، ص 499.

مرتبط بالجملة النفسية الثانية (أو تقول لو أن الله هداني..) فوقع التفريق بينهما بالقول الثالث (لو أن لي كرة..)، ويجد أنها ضرورة النظم المرتب حسب تداعي الفكرة في النفس الآثمة؛ حسرة وندم، فتبرير وتنصل، ثم رجاء وتمنٍّ، وهو ارتباط يقتضي عدم الفصل ولا التبديل بين الآيات الثلاث، وهذا معنى قوله: «لأنه لا يخلو إما أن يقدَّم [أي الجواب] على أخرى القرائن الثلاث فيفرق بينهن، وإما أن تؤخر القرينة الوسطى. فلم يحسن الأول لما فيه من تبتير النظم بالجمع بين القرائن، وأما الثاني: فلما فيه من نقص التِّربِ؛ وهو التحسر على التفريط في الطاعة، ثم التعلل بفقد الهداية، ثم تمني الرّجعة، فكان الصواب ما جاء عليه؛ وهو أنه حكى أقوال النفس على ترتيبها ونظمها، ثم أجاب من بينها عما اقتضى الجواب»[1].

ويعتبر "أبو موسى" أول من تنبه لتجذر المنحى النفسي في بلاغة "الزمخشري" والذي يكسر دعوى من يقول إن البلاغة العربية بلاغة لفظية، ويذكر فضل "الزمخشري" في وضع اللبنات الأولى لدرلسة النسق النفسي لأسلوب القرآن الكريم وهذا مظهر لقراءة منتجة وسّعت أفق النص القرآني إلى آفاق جديدة في المعاني الإنسانية، وهو ما لم يوجد قبل عند المفسرين والبلاغيين، عدا بعض الإشارات الذاتية في تفلسير الشيعة أو الصوفية، فكثيرة هي الروابط التي رسمها "الزمخشري" بين بعض الفنون البلاغية وأحوال النفس وشؤونها، وفسرها تفسيرها نفسيا بما يكشف عن سر قوتها وتأثيرها، وينتهي إلى أن "الزمخشري" اعتمد في تفسيره على خبرته بأحوال النفس وشؤونها، وهذا ملمح جدير بدراسة جادة لآفاق الموضوع[2].

هذا ما فعله "الزمخشري" في التفسير التطبيقي للصورة النفسية، لكن الجدير بالقول هو أن البحث الفكري في علاقة الصورة الفنية بالنفس الإنسانية لم يقم حينها بما يكفي لتزويد هذا المفسر بنظرية كاملة، إذ لم يزل الأثر النفسي للتصوير فكرة عالية وغامضة عند القدماء، فقد لستشعروا ما في الصور البيانية من فضل وحلية يعقبهما أثر بالغ في النفس، لكنهم لم يبحثوا في الخصائص التي تمكن الكلام من التأثير، ولأسباب قابلية المتلقي للتأثر والأسس النفسية للاستجابة، عدا محاولات محدودة من "عبد القاهر الجرجاني"[3].

* * * * *

و(الكشاف) زاخر بصور أخرى قائمة على غنى الكلمات والعبارات بالظلال المعنوية والنفسية مما يفتح المجال لدراسات أدبية جمالية، وهذه الأنماط الجديدة في حقل البلاغة والتفسير تدل على الذوق المرهف

1 – الزمخشري محمود، الكشاف، ج 4، ص 140، 141.

2 – ينظر: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 66.

3 – ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 323- 326.

والإحساس الأدبي لدى "الزمخشري"، وهي علامة تسجل له في توسيع مبحث التصوير إلى "علم المعاني" ضمن البحث عن معاني النحو وأسرار النظم، فكان يستشرف من بحوث نحوية لغوية آفاقا فنية أدبية رحبة تلامس مفاهيم معاصرة في دقة الصورة، وأدبية الكلمة، وما تتحمله من فاعلية رمزية.

ولم يدرك "الزمخشري" هذه الآفاق إلا بتخليص القراءة من هيمنة الدرس النحوي الذي يقيس ولا يتذوّق، والقانون اللغوي الذي يهتم بالوضع العرفي أكثر من التأملات الفنية، فالفكر القانوني لا يستشعر البعد التصويري للكلمة مفردة، إنما يتعرف على الصورة حين تصرح بنفسها كالتشبيه، أو حين تهدِّد قوانينه بالعدول والخرق والانزياح فيندفع إلى معالجتها بقوانين اللغة، ويحدد مسافات انزياحها؛ من مجاز واستعارة وكناية، ولذلك يعتبرها أساليب بيانية ومجرد أداء شكلي ينتهي إلى المعاني الحقيقية الأولى.

* * * * *

المطلب الثالث: المشاهد والأحداث الكبرى

توقف "الزمخشري" عند الآيات التي تعرض صورا من عالم المشاهد والمناظر الحقيقية، الحاضرة أو الغائبة، فرغم أنها في ذاتها صور عينيّة متجسدة واقعا قبل أن توضع في معرض فني، إلا أنه أدرك أن لجمالية الصورة في الواقع قوانينها، ولجماليتها في العرض التصويري قوانينها التي تستدعي أدوات خاصة في فلسفة الفن، ويتجلى هذا الفارق بين الواقع والفن أن ترى المشهد بشعا مفزعا في الواقع، ثم يروقك ويعجبك وأنت تراه في لوحة رسام أو نحات... كذلك فن التصوير الأدبي له قواعده في جمالية العرض والتفنن فيه، وقد أحس "الزمخشري" بهذه الجمالية في الآيات التي تعرض مشاهد من عالم الشهادة أو الغيب، ونكتفي هنا بما سماه "صورة" أو "تصويرا" دون ما قدّم فيه تحليلا في فحواه إحساس فني.

- مشهد الطبيعة المنظورة (الرياح):

يقف عند صور المشهد الطبيعي المنظور في الآية ﴿وَاللَّهُ الذِي أَرْسَلَ الرِّيَاحَ فَتُثِيرُ سَحَابًا فَسُقْنَاهُ إِلَى بَلَدٍ مَّيِّتٍ فَأَحْيَيْنَا بِهِ الأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا كَذَالِكَ النُّشُورُ﴾ (فاطر 09)، وهو إرسال الرياح وإنزال المطر وإحياء النبات به، فيقول: «فإن قلت: لم جاء "فتثير" على المضارعة دون ما قبله وما بعده، قلت: ليحكي الحال التي تقع فيها إثارة الرياح السحاب، وتستحضر تلك الصور البديعة الدالة على القدرة الربانية»[1]، فالمشهد طبيعي له جماله الواقعي، فجاءت الآية لتراكم عليه جمالا فنيا، فمن خلال فعل واحدا تغير وجه المنظر من حالة الحكاية الماضية إلى حالة العرض الجاري، ثم انتقى من بين كل جوانب المشهد لقطة متحركة هي إثارة السحاب واقعا والتي فيها إثارة خيال القارئ فنا، فانتبه "الزمخشري" إلى أن التحول للمضارعة ليس

1 – الزمخشري محمود، الكشاف، ج 3، ص 610.

مجرد تصرف لغوي معزول، بل هو اختيار فني جعل المتلقي حاضرا ينظر، وباجتماع الحركة وزمن المضارعة أنتج التعبيرُ من المفردة الواحدة صورا بصرية كبيرة فيها المنظر البديع والإيحاء الدال على قدرة عليا تُصَرِّفها.

- مشهد الأحداث (معركة بدر):

يقف "الزمخشري" عند اللحظات المصيرية لوضعية الجيشين قبيل نشوب معركة (بدر)، والتي تحكيها الآية ﴿يَوْمَ الْتَقَى الْجَمْعَانِ وَاللَّهُ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ، اِذَ اَنتُم بِالْعُدْوَةِ الدُّنْيَا وَهُم بِالْعُدْوَةِ الْقُصْوَىٰ وَالرَّكْبُ أَسْفَلَ مِنكُمْ وَلَوْ تَوَاعَدتُّمْ لاَخْتَلَفْتُمْ فِي الْمِيعَادِ﴾ (الأنفال 41، 42): بعد شرحه للدلالات اللفظية عرج إلى الدلالات التصويرية فتدرج وأخذ بيد المتلقي يجول به في أرجاء هذا المشهد المهيب والصورة المترامية الأبعاد، فبدأ بذكر عنصري الزمان والمكان اللذين تمحور حولهما التصوير وما وراءهما من الإيحاءات القريبة المشيرة إلى توفر كل فرص النصر للعدو واحتمال الهزيمة للمسلمين، قال: «فإن قلت: ما فائدة هذا التوقيت؟ وذكرِ مراكز الفريقين؟ وأن العير كانت أسفل منهم؟ قلت: الفائدةُ فيه الإخبارُ عن الحال الدّالةِ على قوّةِ شأن العدو وشوكتِه وتكاملِ عُدّتِه وتمهُّد أسباب الغَلبةِ له، وضُعف شأن المسلِمين وَالْتِيَاث أمرهم، وأن غَلَبَتَهم في مثل هذه الحال ليست إلا صنعاً من اللّه –سبحانه–، ودليلاً على أن ذلك أمر لم يتيسر إلا بِحولِه وقوتِه وباهرِ قدرته»، ولكي تبلغ هذه الإشارات إلى المتلقي ويستوعبها راح يجول ببصر خياله في أطراف المشهد ومناظره الحسية التي صنعت الفارق، فقال: «وذلك أن العُدوةَ القُصوى التي أناخ بها المشركون كان فيها الماء، وكانت أرضاً لا بأس بها، ولا ماء بالعدوة الدنيا، وهي خَبَارٌ تَسُوخُ فيها الأرجُل، ولا يُمشَ فيها إلا بتعب ومشقّة»، وهذا تصوير حسي لما له أثر على معنويات الجيشين، ولا يقف عند الإيحاءات الحسيّة للمشهد بل يلقي بثقل قراءته وبصيرة فكره على طرف صغير من المشهد وهو قوله: (والركب أسفل منكم) وينفذ إلى التحليلات النفسية والدلالات التاريخية والاجتماعية لبعض الأساليب النفسية في الحروب القديمة، فيقول: «وكانت العيرُ وراءَ ظهور العدو مع كثرة عددهم، فكانت الحماية دونها تُضاعِف حميَّتَهم، وتشحذ في المقاتلة عنها نِيّاتِهم، ولهذا كانت العرب تخرج إلى الحرب بظَعَنِهم وأموالهم، لِيبعَثَهم الذبُّ عن الحريم والغيرة على الحرم على بَذْل جُهدِهم في القتال، وأن لا يتركوا وراءهم ما يُحدِّثون أنفسَهم بالانحيازِ إليه، فيجمع ذلك قلوبَهم، ويضبِط هممَهم، ويوطِّن نفوسَهم على أن لا يبرحوا مَواطنَهم، ولا يُخْلُوا مَراكِزَهم، ويبذلوا منتهى نجدَتهم، وقُصَارى شِدَّتهم»، وإنه لمدهش، كيف لمشهد مترامٍ في بحر الصورة أن يكون بهذا الزخم من الإيحاءات الثقافية التاريخية والنفسية الاجتماعية ضربة واحدة بما لا يدع للّغو موضعا في التعبير القرآني! ولقد أصاب "الزمخشري" بهذا الوصف محز الإعجاز في التصوير بما أخرجه من جوف عبارة عابرةٍ فكرةً عامرة كثيفة ومعنى منفتحا طليقا.

ثم ينتهي إلى غاية التأمل وهو تقرير وجود التصوير الفني الذي لم يحاك الواقع كله كما هو، بل اختار الجوانب والزوايا بعناية فجسّد الإيحاءات العليا للفكرة الجامعة وهي إظهار تدبير الله ﷻ لنصر المسلمين رغم تصادم كل المعطيات الحسية مع إمكانية انتصارهم فقال: «وفيه تصوير ما دبر سبحانه من أمر وقعة (بدر)»[1]، وهذا من أسمى قراءاته لمستويات التركيب والتناسق والإيحاء في التصوير القرآني.

- مشهد القيامة (زلزلة الساعة):

ومن المشاهد المعروضة لكي يتصورها الإنسان لغايات تزكوية مشهد أهوال الساعة في الآية ﴿يَآ أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُواْ رَبَّكُمْ إِنَّ زَلْزَلَةَ السَّاعَةِ شَيْءٌ عَظِيمٌ يَوْمَ تَرَوْنَهَا تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّآ أَرْضَعَتْ وَتَضَعُ كُلُّ ذَاتِ حَمْلٍ حَمْلَهَا..﴾ (الحج 01)، فهو يربط بين الصورة وأثرها الذي يشبه نظرية "التطهير" الأرسطية، حيث جعل تصوير أهوال الساعة أداة لإظهار علة وجوب التقوى، فقال: «أمر بني آدم بالتقوى، ثم علل وجوبها عليهم بذكر الساعة، ووصفها بأهول صفة، لينظروا إلى تلك الصفة ببصائرهم، ويتصوّروها بعقولهم، حتى يبقوا على أنفسهم ويرحموها من شدائد ذلك اليوم، بامتثال ما أمرهم به ربهم»[2]، ورغم أن لفظة "التصور" هنا أقرب إلى الدلالة اللغوية، لكنها تلمّح من بعيد إلى الوظيفة الإيحائية التي تحكي بلغة النفوس، وهي تختلف عن الوظيفة البيانية الإفهامية التي لا تقصدها الآية.

وهذه المشاهد الإيحائية التي لا تصرح بأسلوبها مثل الصور البيانية تجعل "الزمخشري" يفضي بانطباعات تأثرية دالة على تجربته الجمالية من غير تعليل بياني لسر روعتها كما يفعل مع الصور البيانية فها هو مع هذا المشهد: ﴿. وَتَرَى الْجِبَالَ تَحْسِبُهَا جَامِدَةً وَهِيَ تَمُرُّ مَرَّ السَّحَابِ صُنْعَ اللَّهِ الذِي أَتْقَنَ كُلَّ شَيْءٍ إِنَّهُ خَبِيرٌ بِمَا تَفْعَلُونَ (88)﴾ (النمل) يعبر عن ما نفسه من إعجاب وانبهار بالإعجاز في أسلوب انطباعي تأثري مكتفيا بالإشارة إلى ما في هذا المقطع من اتساق واستشعار للتناسب بين دقة التعبير ودقة الخلق والتقدير، يقول: «فانظر إلى بلاغة هذا الكلام، وحسن نظمه وترتيبه، ومكانة إضماده، ورصانة تفسيره وأخذ بعضه بحجزة بعض، كأنما أفرغ إفراغا واحدا، ولأمر ما أعجز القوي وأخرس الشقائق»[3].

- مشهد النعيم (الأنهار الجارية):

ويقف عند أول مشهد من مشاهد النعيم والجنة في تفسيره، وقفة جمالية شاعرية لم يتكرر مثيلها بعدها، وذلك في الآية: ﴿وَبَشِّرِ الذِين ءَامَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ أَنَّ لَهُمْ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِن تَحْتِهَا الأَنْهَارُ﴾ (البقرة 25)،

1 – المصدر السابق، ج 2، ص 212.

2 – الزمخشري محمود، الكشاف، ج 3، ص 142.

3 – المصدر نفسه، ج 3، ص 392.

إذ يلفته من هذه الصورة –كما سماها– ذكرُ الجنات مشفوعا بذكر الأنهار الجارية وما في هذه الإضافة من لمسة الفن ولمحة الجمال، ونحتفظ بالنص كاملا لأنه سكب فيها من شعوره واللحظة الشاعرية تولد كاملة لا تتجزأ، يقول: «فإن قلت: كيف صورة جري الأنهار من تحتها؟ قلت: كما ترى الأشجار النابتة على شواطئ الأنهار الجارية... ولَنَزَهُ البساتين وأكرمُها منظراً ما كانت أشجاره ظَلِلة والأنهار في خلالها مطردة، ولولا أن الماء الجاري من النعمة العظمى واللذة الكبرى، وأن الجنان والرياض –وإن كانت آنق شيء وأحسنه– لا تروق النواظر، ولا تبهج الأنفس، ولا تجلب الأريحية والنشاط، حتى يجري فيها الماء، وإلا كان الأنس الأعظم فائتاً، والسرور الأوفر مفقوداَ، وكانت كتماثيل لا أرواح فيها وصور لا حياة لها، لما جاء الله تعالى بذكر الجنات مشفوعاَ بذكر الأنهار الجارية من تحتها مسوقين على قرن واحد كالشيئين لابد لأحدهما من صاحبه ولما قدمه على سائر نعوتها»[1]، وفي هذه القراءة مجموعة من الملاحظ والمزايا؛ منها أنها قراءة تفاعلية ذات مساءلة وفضول، ذلك أن التبشير بالجنات يبدو كافيا، لكن "الزمخشري" يرى في إتباعه بذكر الأنهار لجارية وجود نكتة وفائدة وليس فضلة زائدة؟ ثم هي قراءة منتجة، فالزمخشري لم يترك السؤال معلقا، ولم ينقب عنه بين طيات الكتب، بل يتحرك بنفسه متطلعا نحو الجواب ويشغل ملكاته التأملية والذوقية لتوليده بالاحتكاك بالصورة واستشعار إيحاءاتها على النفس. وكأن "الزمخشري" أحس بأن هذه الصورة فاتنة بنفسها غانية عن التحلي بالأزياء اللغوية لإنشاء التصوير، فلا تشبيه ولا استعارة ولا تمثيل، بل ظلال ساكنة تريح النفس وأنهار جارية تبهج الأبصار، فوضع حقائبه اللغوية والبيانية جانبا وفتح وجدانه لاستقبال جمالها، فكانت قراءة شاعرية تنظر إلى الصورة بعين الشعور، وتحاورها بلسان الذوق، وتنتظر من ثمرتها اللذة والبهجة، إذ يركز على ثنائية السكون والحركة، فللسكون جماله، وللحركة سحرها، إلا أن المنظر الجميل بأشجاره وألوانه وأفانينه لن يبلغ مبلغ السحر إذا كان ساكنا راكدا مهما افتن وتزيّن، إلا إذا جرى وتحرك وأسمع فآنس، لذا كانت حركة الأنهار وخرير المياه ضرورة للنفس إذا استوحشت وابتغت الأنس وملّت ورامت المسرة.

ويعطي للفكرة الشاعرية بيانا فنيا حيث الفارق بين مشهد ساكن ومنظر متحرك كالفرق بين التمثال والإنسان، أو بين الصورة والحقيقة، فالحركة ضرورة للصورة كضرورة الروح للجسد، ودونها تفتقد للحياة وإن كانت جميلة، فالجميل قد يروق الذوق ويبهج العين لكن الحيّ يحيي النفس أنسا وراحة ونشاطا وبه تكتمل المتعة، وبهذا يقرر أن اقتران الأنهار بالجنات هو اقتران الروح بالجسد من المنظور الجمالي، وأن تخصيص عنصر الأنهار في تصوير

1 – المصدر نفسه، ج 1، ص 135، 136.

الجنات دون غيره هو أداء فني بديع؛ كالمصور ينتقي من اللقطات والجهات أقواها إبرازا للفكرة المصورة، وهذا الفن القرآني من مقتضيات التبشير والإغراء وإيقاظ المتعة في الشعور.

فالزمخشري في هذه الوقفة الباهرة يفتح للصورة آفاقا مفاهيمية جديدة لتتحرر من أطر الأحكام اللغوية وتحتضن آفاق الفنون الكبرى، كما يُفتّق في التصوير بعدا جديدا هو عنصر الحركة ولمسة الحياة، وهذا من الإلهام الجمالي العالي.

- مشهد النعيم (حكاية أهل النعيم):

ومن مشاهد النعيم التي سارع فيها الخطى وترك فيها لمحة فنية تستحق الإشادة، ما جاء في الآية ﴿إِنَّ أَصْحَابَ الْجَنَّةِ الْيَوْمَ فِي شُغُلٍ فَاكِهُونَ﴾ (يس 55) حيث "الزمخشري" لم يقف عند أسلوب التوكيد وتخصيص الزمن باليوم، لكنه استشعر ما في ذلك من إيحاء وإحياء المشهد وكأنه واقع يحكيه القرآن، فيقول: «حكاية ما يقال لهم في ذلك اليوم، وفي مثل هذه الحكاية زيادة تصوير للموعود، وتمكين له في النفوس، وترغيب في الحرص عليه، وعلى ما يثمره»[1]، وقد سمى هذا الأسلوب بالحكاية لما فيها من استحضار المستقبل واستعراض الغائب، فصورت الموعود البعيد كالحدث القريب، وهذا أسلوب بعيد عن البيان وإفهام العقول، وأقرب إلى تجييش النفس بحثّها لها وبعثها على الحرص بالترغيب كما ذكر.

لقد جسد "الزمخشري" دعوة "الخولي" قبل أن يطلقها حين قال إن النظرة البيانية إلى اللغة من منظور المجاز يحدّ من استيعاب الصور، فالمجاز لا قيمة له في بحث القيمة الفنية للصورة، ودعا إلى إلغاء هذا الملحظ كي تلتحق صور أخرى جديدة خارج علم البيان[2]، فما رأيناه من الصور القائمة على فن الكلمة وإيحاءات الظلال وتصوير المشاهد نموذج لخروج نظرية التصوير البلاغية عن حدود الوظيفة البيانية التي تتوخى الإفهام إلى الوظيفة الوجدانية التي تتوخى التأثير، ومن جزئية الكلمة والجملة إلى الفكرة الكلية بأبعادها الموضوعية والفنية والنفسية، ومن تقنينات الانزياح اللغوي إلى جماليات العرض الفني التصويري وتقنيات الحركة والحكاية وتناسق العناصر، ومن القراءة البيانية الدلالية إلى القراءة الشاعرية، وهي تجسد طفرة في التفكير البلاغي حتى إن إدراج هذه النماذج في الصور البلاغية قد يكون تحميلا للبلاغة العربية ما لا تحتمله من مفهوم للتصوير البياني في تلك الحقبة، خاصة وأن البلاغة الموروثة منذ عهد "السكاكي" حددت الوظيفة البيانية القائمة على الإبانة والتوضيح ثم جمعت لها الصور التقليدية من تشبيه واستعارة ومجاز وكناية ضمن (علم البيان) إذ تعطي المعاني فضل إيضاح وبيان بطرق مختلفة[3]. إلا أن عدم إدراج هذه النماذج المختلفة في بلاغتنا العربية مع قوة

1 – المصدر السابق، ج 04، ص 24.

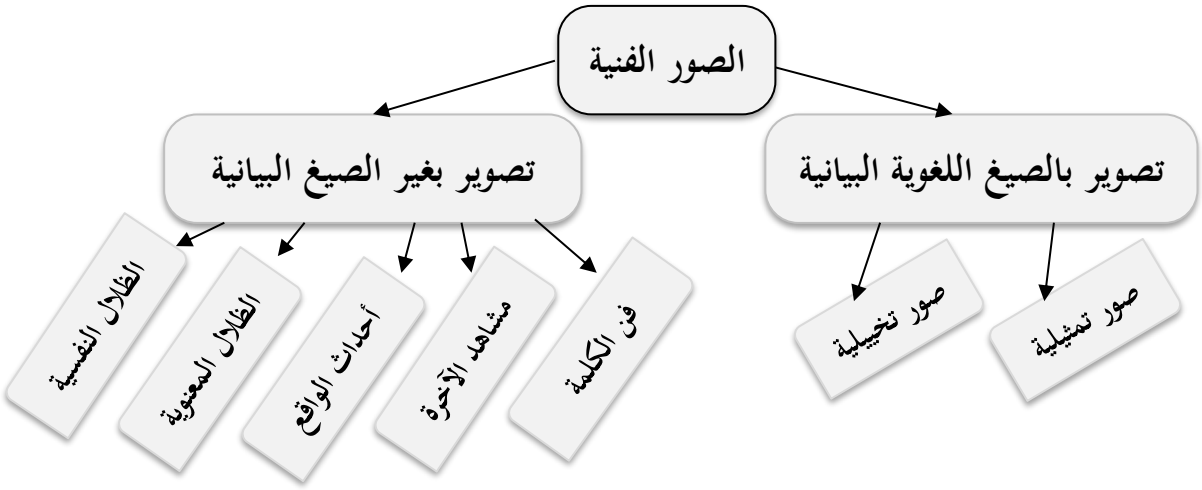
2 – ينظر: الخولي أمين، فن القول، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط 9، 1996، ص 237.

3 – ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 333 وما بعدها.

حضورها في (الكشاف) وغيره يكون طمسا للمطموس وإغفالا لجذور التفكير الأدبي في البلاغة العربي، لكن ما دام هذا التفكير صادرا من آباء البلاغة الأولين فلا ضرر إذا قلنا إن التصوير في تراثنا البلاغي عامة وفي (الكشاف) خاصة يتسع في فهم الصورة فهما أدبيا يلامس الكثير من مفاهيم النقد المعاصر الذي أصبحت فيه الصورة تشمل كل فنون الإيحاء والرمز.

* * * * *

مخطط: أنماط التصوير الفني عند "الزمخشري"



المبحث الخامس:

الأفق الجمالي للصورة الفنية عند "الزمخشري"

من العدل والضبط أن ننظر إلى الجهد الذي أنجزه "الزمخشري" متمثلا في تفسيره (الكشاف) من خلال لحظته التاريخية مستحضرين المعطيات التي توفرت بين يديه، إذ إن البحث الانتقائي في صور القرآن الكريم قد سُبق فيه، والتفسير الشامل للنص القرآني في غير البلاغة قد سبق فيه كذلك؛ فما هي الإضافة والمسافة التي تحدد خط البداية الذي اعتمد عليه وخط النهاية الذي تركه لغيره؟

المطلب الأول: أسس التلقي الفني للصورة القرآنية

- أولا: المنهج الفني والاصطلاح الأدبي

تبين بعد لاستقصاء دلالات الصورة والتصوير في نصوص (الكشاف) أن مفهوم "الصورة" عند "الزمخشري" يستقل عن حدود التقديم البياني المتداول في البلاغة والمحصور في أربع صيغ، فالصورة الفنية هي طريقة التقديم الحسّي التي توازي فنون الرسم والنحت في الأداء، وهذا ما مكّنه من اكتشاف أنماط مختلفة من الصور القرآنية التي لم تستوعبها البلاغة بعده، ويرى "عصفور" أن "الزمخشري" كان من السابقين إلى نقل فكرة التقديم الحسي بمفهومها الواسع الثري إلى الصور القرآنية مستفيدا من دراستها في مجال الشعرية، بعدما توقف "الرماني" في حدود الأدوات اللغوية كالاستعارة والتشبيه والتي هي وسائل للتقديم الحسي وليست جوهرا، فالزمخشري لم يشغل نفسه بتلك الأدوات والصور اللفظية فحسب، بل جعل أولوية اهتمامه لطبيعة التصوير الحسي ذاته[1]، لكن "عصفور" يضيّق على "الزمخشري" حين قال إن إلحاحه على الكلمات والأفعال والصفات المرتبطة بالإحساس البصري، ينم على أنه لم يكن يعرف من أنماط الصورة إلا النمط البصري، ويغفل الأنماط السمعية أو الشمية أو اللمسية أو الذوقية أو الحركية.. وأنه كان مثل سابقيه يضيق على التأثيرات الحسية لأنماط الصور القرآنية ويحصرون قدراتها الحسية الثرية في التقديم البصري[2]، وهذا تحكيم للسابقين إلى مفاهيم مستحدثة للتصوير.

إن النظرة الفنية للصور القرآنية بعثت بالزمخشري لأن يستخدم مصطلحات فنية أشمل وأدق وصفا ودلالة على عملية التصوير ذاتها؛ فوظف مصطلحاته الأساسية وهي؛ التصوير، والتمثيل، والتخييل، وهو واعٍ بأسسها الفنية، والصور التي تحتويها هذه المصطلحات وقد وقفنا على تفاصيلها هي:

---

1 – ينظر: المرجع السابق، ص 265.

2 – ينظر: المرجع نفسه، ص 270- 271.

- التصـــوير؛ وهو المصـــطلح الأشمل الدال على التقديم الحســـي، يســـتعمله بصـــفة أخص في "التمثيل" و"التخييل" الذين يتشكلان في الصيغ البيانية، وفي "التصوير بالكلمة والظلال والمشاهد.
- التمثيل؛ هو تصوير بالتقديم الحسي عن طريق الوسائل البيانية، وهو "التجسيد والتجسيم".
- التخييل؛ هو تصوير وتمثيل بحالات لا تخضع للحس والعقل، ويكون تجسيما أو تشخيصا...

ويذهب "عصـفور" إلى أن لسـتخدامه التطبيقي لهذه المصـطلحات دلّ على أمرين متداخلين يُفصـل بينهما للتوضيح؛ أولهما هو تقديم المعاني في صورة حسية بصرية، تمكينا له لتتصور وتتخيل في ذهن المتلقي، وثانيهما وهو ما يسـمى بـ"التشـخيص" وهو إضـفاء الخصـال الإنسـانية على كائنات غير إنسـانية، حيّة أو جامدة، معنوية أو مادية، وهدف "الزمخشـري" في تلك الطرائق هو إظهار بلاغة القرآن في تصـوير المعاني للحس، وفيه اتساق فني مع مبدأ عقدي وهو التنزيه من أن تتلبس بالخالق أحوال المخلوق[1].

ونقل "الزمخشري" لهذه المصطلحات الفنية ذات الصبغة الأدبية إلى حقل البلاغة القرآنية وفي مرحلة لم تكن شائعة فيها؛ لن يُخْلِيَها من مشكلات العمل التأسيسي والخوض التجريبي، وهو ما أشار إليه "عصفور" من أن طريقة استخدامه لتلك المصطلحات تدلّ على أنه كان يعاني من عدم وجود مصطلحات دقيقة تحدد طبيعة الصور آنذاك، ويستشعر نوعا من الاضطراب والتعدد والضيق في دلالتها، مثل مفهوم "التمثيل" الذي وجده أضيق في استعمال البلاغيين مما يريد هو، بل كان يعاني أكثر من سوء سمعة مصطلح "التخييل" الذي كان مكروها، حتى استعمله بالمفهوم الفني الواسع المختلف عن الفهم السلبي السائد في القرن السابع، فمنهم من تبع "الزمخشري" مثل "ابن الزملكاني" (651هـ)[2]، ومنهم من أساء الفهم مثل "ابن أبي الأصبع" (654هـ)[3] الذي لم يخرج المفهوم من إطار الاستعارة اللغوية، ويضيف "عصفور" أن حرصه على توضيح فكرة التقديم الحسي للقارئ خاصة فيما يتعلق بآيات التوحيد والصفات هو الذي جعله يستخدم أكثر من مصطلح للفكرة الواحدة وكل مصطلح يكمل الآخر، وكل منها يقدم دلالة محددة عند اقترانه بالسياق، وهذا التوسع في المصطلح الفني كله يخدم فكرة التقديم الحسي ويوضح وظيفتها في القرآن، وهو أعم من الصيغ اللغوية من تشبيه واستعارة وأوسع من حصرها بين دلالة الحقيقة والمجاز، إذا تناولناها بدلالتها الفنية[4]، ودون مشاحاة في مصطلحات التصوير نذهب إلى قول "كريمة محاوي" إن "التمثيل" و"التخييل" مصطلحان في النقد العربي القديم يقتربان من مفهوم الصورة اليوم، و"التمثيل" يستعمل في الصور القريبة من منطق الحقيقة والواقع، أما

---

1 – ينظر: المرجع السابق، ص 268.

2 – ينظر: ابن الزملكاني عبد الواحد، التبيان في علم البيان المطلع على إعجاز القرآن، تح: أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، مطبعة العاني، بغداد، ط 1، 1964، ص 178.

3 – ينظر: ابن أبي الأصبع، بديع القرآن، تح: حفني شرف، نهضة مصر، د ت، القسم الثاني (التحقيق) ص 28.

4 – ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 265- 267.

"التخييل" فيكون أكثر إيغالا في المجازية وتغيير منطق الأشياء[1]، وكثرة استعمال "الزمخشري" لهذين المصطلحين مؤشر على ميوله إلى التلقي الفني عن التلقي اللغوي والقياس اللفظي.

- ثانيا: استقبال الإيحاءات الفنية

انفتاح "الزمخشري" على مبدأ الرمز والاتساع اللغوي، مكّنه من رصد الظاهرة الإيحائية باعتبارها روح الصورة وطاقتها الحيوية ولمستها الجمالية، فالإحساس الفني الذي أوقفه عند التصوير الحسي الذي وراء الصيغ البيانية من التصوير الحسي، قد مكّنه إلى ما هو أدق من ذلك وهو الغوص في إيحاءات الصورة الحسية بالوقوف على محمولاتها المعنوية والنفسية والإنسانية، ويتجلى هذا التلقي المرهف في أمرين؛ أولهما الارتقاء في تحليل الصور البيانية التقليدية من الدلالة اللغوية الجزئية إلى الدلالة الفنية والإيحاء الكلي، فقد نظر بدقة فيما وراء الصور الحسية من الإيحاءات والدلالات الفنية التي تتجاوز الشكل التصويري إلى المعاني الفنية التي يرمز إليها، سواء في صور التمثيل والتخييل التي أكد فيها غير مرة أن المعنى لا يرتبط بالتعبير الظاهري وبالدلالة الحسية؛ فتحدث عن فائدة المعنى في التمثيلات المجازية، وعن الحقيقة القائمة في التخييلات والمفترضات، والمعنى التمثيلي المتعالي عن قضية اللفظ والمجاز، حيث يشرح طرائقها الفنية ثم يستوحي منها المعاني العميقة من دلالات نفسية أو مقاصد تربوية أو تصورات متعالية... وثانيهما هو كشفه عن الصور الإيحائية غير البيانية متجاوزا تقاليد الدرس اللغوي ومفهوم التقديم الحسي البياني إلى إحياء فن "الإيحاء"، فبثّ منه لونا جديدا في تفسيره هو فن "الظلال"، ولئن لم يكن يعتبره تصويرا فإن نظرية التصوير المعاصرة تعتبره، إذ يقسم "الخولي" الصورة الفنية إلى نوعين: صور "الإيضاح المعلن" وذكر أنماطا كثيرة منها؛ التشبيه والاستعارات والكناية والتجريد والقلب والتهكم والفكاهة والتجاهل.. وثانيهما صور "التظليل المؤثر" منها؛ الرمز، الإيماء، الإلغاز، التورية، الاستخدام، الاتساع.. ولكل منها بحثه[2]، وهذا ما ملأ تفسير (الكشاف) لما كان لمؤلفه من إحساس متميز بالإيحاء الذي ينبعث من كلمات وتعابير دون أن يكون لها جسم من الصور الحسية، فصورها كالأطياف الغامضة لا جسم لها ولا لون غير الظلال الخافتة، وقد يسميها صورا أو تعريضا، أو يتركها إشارة دون اسم، وقد وضعنا نماذجها البارزة تحت عناوين "التصوير بالكلمة" و"الظلال المعنوية" و"الظلال النفسية"، وهذه حالات مختلفة عن حدّ "الصورة" عند "الزمخشري"، وبعيدة عن أبواب البلاغة والبيان كل البعد، ونوافق رأي "بودوخة" في أن "الإيحاء" شكل بعدا هاما في

1- كريمة محاوي وآخرون، الصورة الحقيقة والصورة المجازية (مقال)، ص 293.

2 - ينظر: الخولي أمين، فن القول، ص 178، 279.

تفسير "الزمخشري"، اعتمد فيه كثيرا على الصور البيانية، وتجاوزها إلى ضروب أخرى حافلا بها تفسيره، وهذا يجعل تفسير (الكشاف) من التفاسير الرائدة في مجال الإيحاء[1].

- ثالثا: تكامل القراءة الجزئية والنظرة الكلية

من خلال الفصل السابق وتذييله نجد أن النظرة الجزئية في التحليلات اللغوية كانت دعامة للرؤية الكلية في القراءة الفنية، وأن جدلية الجزء والكل في نظرية البيان تقوم على التكامل التركيبي لا على التعارض الاستبدالي الذي تطرحه نظرات معاصرة، ومن مظاهر هذا التكامل أن "الزمخشري" لا يدرس صورة لفظية من تشبيه أو استعارة أو كناية إلا ويستخرج من صدفتها ما تحتويه من الصور التمثيلية الكبرى والصور التخييلية الكلية، وحين يفكك الصورة الكلية إلى صور جزئية للغايات البيانية كان يعيد بنائها وهدفه إقامة الأدلة الجزئية للتأويلات الكبرى، وقد يعالج الصورة الكلية مبلشرة إذا كان قد شرح جزئياتها في حالة مشابهة معتمدا على اطلاع القارئ، حتى إن رجلا مثل "السيوطي" كان يستشكل إخراجه للتمثيلات والتخييلات دون بيان صفة الألفاظ من حقيقة ومجاز، كما بدَّعه آخرون، مما رأيناه.

ولم تكن النظرات الجزئية مانعا لأن يتجاوز "الزمخشري" بتطبيقاته ما فوق الكلمة والجملة، وقد حاول "أبو موسى" أن يستدل على بلوغ "الزمخشري" إلى مستوى السياق والفقرة والنص في بحث بلاغة القرآن باعتبارها من أصول القضايا المعاصرة[2]، فوقف عند منهجه في التدرج من الجملة إلى السياق، حيث كان بعد الدرلسة التحليلية للجمل وبيان ترتيبها وتنلسقها ينظر نظرة أوسع في الأسلوب وتوالي الجمل، وذكر إشاراته إلى مبدأ "النمو الموحد للنص" محيلا إلى مباحث تبرز تطبيقاته للفكرة كمبحث النظم، والفصل والوصل.. وله في ذلك أمثلة، كما قدم "سيد قطب" إشارات إلى تطبيقات "الزمخشري" فيها، كما قدمنا تطبيقا لواحد منها في "الظلال النفسية لنظم الفقرة"، وأعلى ما بلغه هو الكشف عن ارتباط الآيات الواردة في نهاية سورة (التحريم) ببداية السورة؛ حيث مثّل بامرأتين مثلا للذين كفروا، وامرأتين مثلا للذين آمنوا، تعريضا بزوجين من أزواج النبي ﷺ، وهو إدراك كلي للسياق النصي، ويرفض "أبو موسى" المقولة السائرة بأن بلاغتنا انحصرت في دائرة الجملة وأنها بلاغة لفظية لم تعن بالمعاني، وعلل هذه الدعاوى بأن المعاصرين نظروا إلى البلاغة الرسمية كما حددتها مدرسة "السكاكي"، وحسبوها قد وعت كل التراث الأدبي للبلاغة[3]، ولم تستوعبه في الحقيقة.

---

1 – ينظر: مسعود بودوخة، دراسات أسلوبية في تفسير الزمخشري، ص 156.

2 – ينظر: الزمخشري محمود، الكشاف، ج 4، ص 575. و: مسعود بودوخة، دراسات أسلوبية في تفسير الزمخشري، ص 136.

3 – ينظر: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 63، 65.

وفي وقفاته الأدبية في الصور الكبرى من التمثيل والتخييل وتصوير المشاهد، وإرهاصاته في فن القصة والأمثال والحكايا ما يدل أن النظرة الجزئية لا تحجب المتلقي من لستشراف الآفاق الفنية لفن التصوير، بل هي من مقتضيات المنهج البياني الخاص بالصور البيانية، وذلك من العلوم الدقيقة بطبيعتها.

- رابعا: القراءة النصية للصورة القرآنية

الصورة من المنظور الأدبي الفني لا تملك قيمتها وتأثيرها وهويتها إلا ضمن النسق والسياق الذي تزرع فيها فتنتج، وهو مبدأ "النظم" الذي لستفاده "الزمخشري" من "الجرجاني" ولستطاع أن يرفع هذا المبدأ من مستوى المفردة والتركيب إلى مستوى الصورة الفنية تطبيقا تفسيريا، وهذا الملمح هو الذي شكّل الفرق الكبير بين "الزمخشري" وغيره من علماء الإعجاز؛ فالقدماء انتبهوا إلى أنه لا قيمة فنية ولا إعجازية للصورة البلاغية ما لم يراع فيها الأسلوب والنظم والتأليف كما تحدث عنه "عبد الجبار" و"الجرجاني"، إلا أن "الزمخشري" أودع قراءته للصورة الفنية في تضاعيف التحليل التفسيري ولم يخصصها بدراسة نظرية، فتجذُّر فكرة "النظم" في فكره جعلته لا ينظر إلى الصورة مجردة ولا قيمة لها في ذاتها، بل حين تكون أداة من أدوات النظم التي تضفي عليها تلك القيمة المثالية في الأداء القرآني.

و"الزمخشري" بهذا المنهج النصي خلّص الصورة القرآنية من هيمنة التصوير الأدبي العام؛ فكان لا يدخل على الصورة القرآنية من خلفية مفاهيمية مسبقة بل يشخص بلاغة القرآن من نص القرآن، وذلك ما جعله –مثلا– يقف في التشبيهات التي اعتُبرت "مقلوبة" في النظرة المنطقية للبلاغة ويثبت أنها صحيحة منسجمة مع دلالة السياق والقصد الشخصي للمتكلم، كما صحح "الاستعارة العنادية"، وتشبيه "الخلف" التي تأثرت كلها بمقاييس منطقية فلسفية.. كما أفرد للمجازات العقدية والغيبية قوانينها وقواعدها في أداء المعنى وتصوير الفكرة، وتتجلى أهمية هذه القراءة النصية للصور القرآنية في إمكانية لستخلاص خصائص "التصوير القرآني" ومميزات البلاغة القرآنية التي تفردها عن التصوير الأدبي العام وتمنع من هيمنة إحداهما على الأخرى، وهي تجربة رائدة ونموذج يحتذى في تحويل البلاغة القرآنية والأدبية من المنهج التقعيدي المعياري إلى الوصفي التحليلي، لكن طريقته ضاعت حتى أصبحت دعوة عصرية مأمولة وأفقا مرجوّا، فهذا "عيد" –بعد مناقشة الاستعارة– يقول إن البلاغة ستأخذ طريقا أقوم لو تغلب تحليل النصوص على التنظير والتقعيد للملاحظات، فبدلا من وضع افتراضات ونظريات مسبقة والتماس نماذج لها، كان الأفضل لستقاء المفهوم من الأداء نفسه فالنص الجيّد عادة ما يتمرد على الإطار، بل سيدفع –إذا ما فسح له المجال– إلى تطور "المفهوم" و"المصطلح"، ثم يذكر منصفا أن البحث البلاغي لا يخلو من هذه النظرات[1]، وسواء اطّلع "عيد" على جهود "الزمخشري" أو لم يطلع؛ فإن تفتيق "الزمخشري" لمفهوم "التخييل" وتطويره في بحث الصور

1 – ينظر: رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، ص 388.

القرآنية، وفي تجاوزه لإطار الحقيقة والمجاز إلى الفكرة الفنية، نموذج وتجربة رائدة في استخلاص المفاهيم التصويرية من جوف الدلالة التصويرية، ولو لم يتحملها النموذج المطروح آنذاك.

- رابعا: انتهاج البلاغة الأدبية

بالنظر إلى ما تقدم في خصائص التحليل البياني وأبعاد القراءة الفنية نحسب أن ذخيرة (الكشاف) مصدر تاريخي ذو أهمية في سياق الدعوات النقدية المعاصرة إلى تأديب البلاغة وانتشالها من هيمنة المنطق الكلامي وجفاف المصطلحات الحدّية، نجد هذا في مراجعات "أمين الخولي" حين جعل البلاغة مدرستين:

1/ مدرسة المتكلمين المتأثرين بالفلسفة وطرائقها العقلية والتقسيمات المنطقية في معالجة فنون وجدانية خاصة الصور الأدبية، حتى إن عقلانيتهم أنستهم قضيتهم الأولى وهي أسرار الإعجاز، فسقطوا في جدالات منطقية، وكانوا لا يستكثرون من الشواهد الأدبية، ويجملون القول في المواطن الأدبية[1].

2/ المدرسة الأدبية التي تجافي الأحكام العقلية، واختصت بطول الممارسة وكثرة الاتصال بالآثار الأدبية، كعمل "ابن سلام" ثم "العسكري" ثم "عبد القاهر"، وقد أناطوا جمالية المعاني البلاغية بالذوق والنفس والقريحة وإلى أسرار غامضة لا تضبط، ثم يصف مجموعة من سمات هذه المدرسة الأدبية فيقول: «جرت تلك المدرسة على ألا تعنى بتحديد ولا تقسيم، بل تهمل ذلك ويضطرب في تناولها، وإن ألمت به فعلى تعمق ونفاذ، والتزام للتصحيح التام للرسوم المنطقية فيه.. ولم تحفل مدرسة الأدباء باقتباس المنطقيات، أو الفلسفيات العامة، أو الكلاميات الخاصة التي زخرت بها كتب المتكلمين... ولا غرو فقد استغنت عن هذا، بل شعرت بضرره»[2]، وكأنه وصف دقيق لمنهج (الكشاف)، بل إنه يصرح بلسم "الزمخشري" وكشّافه ويلحقه بأبرز البلاغيين الأدباء مثل "العسكري" و"الآمدي" و"الجرجاني".

وفي هذا السياق نفهم انتقادات "عيد" اللاذعة وهجوماته العنيفة على البلاغة التراثية، إذ ذكر أن ما يعود أصله إلى عمل "السكاكي" في (المفتاح) هو ما كان يتوجه إليه بالنقد والمراجعة، وفي المقابل يشيد بالإشراقات الفنية والومضات الجمالية في نصوص البلاغيين الأدباء، ويدعو إلى عدم تجاهلها وقطع حبالها عن بلاغتنا العصرية، والاجتهاد في استخلاص أصولها، ويذكر أنه يغري بذلك ريثما يحين الآنُ للاتصال بها وتجميل صورة البلاغة بها، واتخاذها قاعدة قبل تحلية البلاغة بمفاهيم عصرية[3]، ولعل هذه الدرلسة قد أسهمت في توصيل تلك الآفاق وبعث أصولها لمن يزيد.

---

1 – ينظر: الخولي أمين، فن القول، ص 126- 134.

2 – ينظر: المرجع نفسه، ص 139 وما قبلها.

3 – ينظر: المرجع السابق، ص 230- 231، 77، 138.

لقد كان "الزمخشري" منذ البداية واعيا بمدرسته البلاغية حين ترك تفسير (التهذيب) للجشمي المعتزلي واختار مدرسة "الجرجاني عبد القاهر" ذات الجذور الأدبية التي تعود إلى "الآمدي" وغيره –كما تقدم–، مما ميّز منهجه بانحسار الطرح الكلامي وبكثافة الاستشهادات الشعرية، والتقليل من الحدود والتعريفات والتقنينات والاعتماد على المنهج الوصفي النصي، وبهذا يكون "الزمخشري" أفقا تاريخيا هاما في تقريب البلاغة القرآنية إلى المنحى الأدبي مخالفا بذلك البلاغة الكلامية الفلسفية المتقدمة والبلاغة العلمية المتأخرة على السواء، ونضيء جانبا من مدرسة "الزمخشري" بأهم خاصية ذكرها "الخولي" عن المدرسة الأدبية عامة؛ هي الاستغناء عن المنهج التعليلي المنطقي للملاحظات الفنية، فذلك سبيل المعارف الأخرى، وأما هذه المعارف الفنية فلا تثبت إلا بالموهبة المسعفة لذوي الإحساس الروحاني الموهوب، مع العناية بالناحية الأدبية، حيث يُترك الدليل والبرهان، ويقوم مكانه الشاهد الأدبي كثيرا متوافرا من مختلف فنون القول؛ من القرآن الكريم والسنة والأشعار والرسائل والخطب المنثورة.. وبالاستكثار منها يأتي الكلام متآزرا يبيّن بعضه بعضا، ويجلي للنفوس والقلوب والأذواق مشاعرها وأحاسيسها تجاه القول الجميل[1] وقد وقفنا على إلحاحات "الزمخشري" في الاستشهاد اللغوي والأدبي من تراث العرب وكلامهم التداولي والفني، حتى إنه كان يتسع من دواعي الاستشهاد والاستدلال إلى دواعي الاستئناس والترويح النفسي، وهذا ما لا يخطأه قارئ (الكشاف) فقد جاء مطردا لا يتخلف إلا قليلا.

إلا أن ثمة تبعات سلبية لمنهج العرض والاستشهاد الأدبي عند "الزمخشري" وغيره؛ فقد كان له أثر في تدعيم قدلسة اللغة واحترام تقاليدها وإنشاء تصور محافظ للغة الأدبية في أوضاعها القديمة، على أن القرآن تملشى مع قوانينها فالشاعر أجدر بذلك، فالمتأخرون فهموا أن تلك المدونة معيار تقاس عليه أعمال المبدعين من الشعراء والبلغاء، فأصبح العرف اللغوي والقرآني معيارا، وبهذا التوجيه المنطقي للموضوع غاب الاهتمام بشخصية المبدع والعوامل الذاتية الواقفة وراء التعبير المجازي، فما كان غير جائز في حق الله ﷻ والبلاغة القرآنية انسحب وطغى مقيلسا على القول البشري وما يختص به من خصائص نوعية للمجاز الشعري[2]، ويذكر "غنيمي هلال" لجوء النقاد إلى الأحكام المعيارية في نقد الصور من جانب العرف اللغوي والذوق العام، أو بحصر ما جرى عليه العرب في طريقتهم في التخيّل، ملاحظا ما في ذلك من حصار لخصوصية الشاعر وتجاربه وبيئته، ومن تلقين لكيفية الإغارة على معاني الأقدمين والتلطف فيها حتى يخفى على القارئ[3]، وهذا الانحراف ناتج من سوء الفهم والتوظيف الخاطئ، فالزمخشري والبلاغيون الأوائل اتخذوا

1 – ينظر: المرجع نفسه، ص 140، 141.

2 – ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 142- 144.

3 – ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 237- 234.

الشواهد الأدبية أداة لتأويل النصوص القرآنية وفهمها وتذوقها ولم يقصدوا تقديمها نموذجا للإبداع، فالمشكل هنا ليس في منهج الاستشهاد ذاته إنما هو في تحويل تلك الشواهد إلى سلطة زمنية تجعل كل إبداع بشري خارجٍ عن ذلك المعيار التاريخي منكرا ومصيره الرفض.

- سادسا: الفاعلية في القراءة التأويلية

لقد تميزت تطبيقات "الزمخشري" المجازية بخصائص الانسجام اللغوي والفكري، وتبين أن منهجه في التأويل لا يخضع لمنهج انتقائي أو تناقض تأويلي، فمن الناحية الفكرية كانت نظريته التأويلية وحدة بنائية تعكس فلسفة عقدية تنتظم ضمنها كل تصوراته في مسائل التوحيد والصفات وأحوال الخلق، فلم يأت المجاز إلا عنصرا بنائيا لا يتخلّف عن موقعه من هذا المعتقد المتملسك، فكان النص القرآني ضمن هذه القراءة التأويلية كالفكرة الواحدة يؤيد بعضه بعضا ويمسك أوله آخره،ـفـ"الصاوي" رغم انتقاداته يلقي نظرة نهائية ويضع تقييما شموليا للفكر المجازي الذي ميز قراءة "الزمخشري" ليجد فيه أثر الأصالة وجوهر الإبداع والتميز رغم ما وجهه إليه من نقد، فيقول: «وهذه الناحية إن عدت من سيئات "الزمخشري" عند قومٍ، فهي من الوجهة العلمية الخاصة تنمّ عن أصالة ورسوخ قدم في البحث الكلامي، فقد عرف الزمخشري كيف يسخر أدواته الثقافية في خدمة رأيه الاعتزالي سواء في فهمه للقرآن أو في تذوقه لجماله»[1].

إن النتائج المتلسقة بين العقدي واللغوي والفني هي من حسنات "علم البيان" الذي يتمتع بقدرة لا تقاوم في تأليف هذه العناصر في نسق واحد هو "النص"، فلا تكاد تفنّد حجيته التأويلية إلا بصعوبة وسلطان من العلم والدليل، لأن تحقيق نتائج تمسك النص ببعضه هو أعلى قيمة في موازين الجمال، ويكاد يتفق الدارسون على مختلف مواقفهم من مجازية "الزمخشري" إلى أنه كان بارعا في لستغلال البلاغة للتوفيق بين الآيات ومبادئ الاعتزال وفق منهج رد المتشابهات إلى المحكمات، فأي آية يخالف ظاهرها ما يعتقده فإنه يؤولها ويحملها على وجه من وجوه البلاغة المطّردة في المعاني أو البيان[2]، ولستشعروا أنه كان قارئا فطنا عرف كيف يسخّر أدواته اللغوية والمعرفية للغوص في النص القرآني ولستنطاق أسراره بمنهج يتميز بقوة الوسائل وعمق المنهج والانسجام بين الفكرة الأولى والقراءة التأويلية وزرعها في بنية النص الدلالية والجمالية في آن واحد، ويذهب "عصفور" إلى أبعد من ذلك حيث يرى أن فكرة التصوير الفني جاءت متّسقة مع مبدأ التوحيد والتنزيه[3]، ولم ير فيها تكلفا أو تسخيرا ومحاولة للتوفيق.

---

1 – ينظر: الجويني مصطفى الصاوي، منهج الزمخشري في تفسير القرآن، ص 300.

2 – ينظر: المرجع نفسه، ص 144- 147. و: وليد قصاب، التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة، ص 227- 232.

3 – ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 268.

إن القراءة والتلقي ليس فعلا آليا هندسي الحركة حتمي المقدمات والنتائج، بل هو حركة فكرية يتفاعل فيها النص والواقع والفكر والمعنى ضمن قواعد النص وسلطته، وإلا كانت قراءة صِـفْرِية لا قيمة لها في حياة النص المقروء الذي لم يخلَّد إلا ليواصل حياته وتفاعله مع الفكر الإنساني، ومن هذه الزاوية فهم "الوائلي" حضور البصمة الاعتزالية في تأويلية "الزمخشري"، إذ أشار إلى حتمية تأثير الفكر على مكونات المقياس النقدي قائلا: «إن المقياس النقدي لا ينفصل عن الفكر الذي يصدر عنه، ولا يبتعد عن طبيعة المشكلات التي أفرزها الواقع، بل هو خاضع لهما بدرجات متفاوتة.. ولذا فإن دراسة المقياس النقدي تمثل تحاورا وتفاعلا بين الفكر وأدوات التحليل من ناحية، وبين الفكر والتصورات النقدية من ناحية ثانية»[1]، كما أن اللجوء إلى مقاييس منطقية ليس معيبا لذاته وإنما إذا أسيء توظيفه، وقد تنبّه "عيد" إلى إمكانية توافق المنطق والقيمة الجمالية، ويؤكد –في سياق معالجته لاضطراب القراءة بسبب لستخلاص القواعد البلاغية من منطلقات منطقية– أنه لا يعترض على هذا الاستخلاص كمبدأ، ما دام فنيا ويؤدي إلى قيمة جمالية[2]، فلا يمكن العزل الكلي للفكر عن عملية القراءة والنقد، فالفكر هو عنصر إحداث التفاعل مع النص المقروء، وهو المجال الذي تختبر فيه أصالة الأدوات التحليلية ودرجة فاعليتها، إذن لا لوم على المذهب التأويلي لأجل منزعه الفكري، سواء كان اعتزاليا أو غيره، فالمعيار النصي يقضي بأن العبرة بالأدوات والمنهج ومدى قربها أو بعدها عن الموضوعية وكليات النص، أما البصمة الفكرية فهي التي تعطي للقراءة قيمتها الجمالية بما تحققه من تميز وإضافة في تاريخ النص المقروء.

سابعا: قلة الاستجابات الجمالية

لقد جسد "الزمخشري في تفسيره البياني نموذجا للقراءة المنتجة الكلشفة وفتح آفاقا في معاني الصور القرآنية اللطيفة والدقيقة، ومن ذلك الترويض لغموض التصوير تأتي المتعة العقلية وجمال الفكرة، فمما يثير الدهشة والاستغراب في الفكر ويبعث الإعجاب والمتعة في النفس أن تأتي الصورة جامعة بين المتباعدات مؤلفة بين الأشتات وكثيفة بالرموز بطريقة لم تخطر، ثم ما يصحب الكشف عنها من روعة الفهم والتوسع في المدارك والتجدد في المعارف، هذا من الناحية الفكرية لا الشاعرية، ونجد في بحر البلاغة التراثية نصا صريحا حول هذه المتعة وهي فقرة قيّمة أودعها "الجرجاني" معبّرا عن الحلاوة الحاصلة لحظة العثور على المعنى المكنون داخل الصورة التمثيلية ذات الغموض والإيحاء: «ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نَيله أحلَى، وبالمزِيَّة أولى، فكان موقعه من النفس أجلّ وألطف،

1 – ينظر: كريم الوائلي، الخطاب النقدي عند المعتزلة، ص 04.

2 – ينظر: رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، ص 183، 184.

وكانت به أضَنَّ ولَشْغَف»[1]، وهذا التعليل –كما يقول عصفور– لا يفترق عن حديث الفلاسفة عن اللذة الناتجة عن تبدل أحوال النفس[2].

هكذا النقد الأدبي المعاصر لا يحتفي بهذه اللذة لأنها لذة معللة بكد الفكر والعقل وما ينجلي بعده من فكرة، لا من اندفاق النفس واندماج الشعور في إيحاءات الصورة، أما "جمالية التلقي" تستوعب المتعة النلشئة عن المثير العقلي والمثير النفسي، فهي تجمع بين جماليتين في مقاييسها ودعواها وكلاهما موضع اهتمام؛ جمالية القراءة "الشاعرية" التأثرية والتي يجسدها القارئ الفعلي بقراءته وتفاعله الشعوري مع النصوص الشعرية والوجدانية والإيمانية... وجمالية القراءة "المنتجة" الكلشفة التي تفتح أسرار النص المفتوح في المجال الأدبي أو الديني أو الفلسفي.. إلخ، فتجدده وتبرز المسافة الإبداعية بينه وبين غيره من النصوص وتكشف مستوى جودة النص وقدرة مبدعه إضافة إلى فطنة القارئ وذكائه، وهذه القراءة الثانية تقوم على اللذة العقلية.

ولا يسعنا إلا أن نفصل القول في العلاقة التكاملية بين النظرة اللغوية الدلالية والنظرة الفنية الجمالية إلى الصور البلاغية والتي طالما فهمها المعاصرون وقدموها على أنها علاقة تنافرية يصعب الجمع بينهما، وإذا كان "الزمخشري" قد جسد بعض الاستجابات الجمالية الذوقية فإن ذلك لم يكن خروجا وتفردا عن الفكر البلاغي العام، فقد أثبت "الجرجاني" قبله أن الوظيفة الجمالية من صميم الدرس البياني أو على الأقل مكمل له ومتمم لا يمكن تحييده، فيقول: «علم البيان؛ الذي لولاه لم تر لسانا يحوك الوشي، ويصوغ الحلي، ويلفظ الدّر، وينفث السحر، ويقري الشهد، ويريك بدائع من الزهر، ويجنيك الحلو اليانع من الثمر... فوائد لا يدركها الإحصاء، ومحلسن لا يحصرها الاستقصاء، إلا أنك لن ترى على ذلك نوعا من العلم قد لقي من الضيم ما لقيه، ومُنِيَ من الحيف بما مني به»[3]، فالوظيفة البيانية للصورة والأبعاد الجمالية لا ينفصلان.

والمنهج البياني الذي أسسه "الزمخشري" على المنهج التحليلي التفاعلي مع النسق النصي يؤكد ارتباط الدرس البلاغي بالنقد الجمالي، فقد جاء مفعما بالنَّفَس الأدبي مؤسسا على الفعل الجمالي وهو يكشف أسرار التعبير القرآني التصويري، ولم يخل من ومضات من الحس الشاعري –على قلتها وندرتها– تثبت انفتاح القراءة البيانية على القراءة الشاعرية لولا الحدود الضيقة لعمل المفسر، لكن هذين البعدين الجماليين غطى عليهما المنهج المعياري الصارم الذي ساد في عصور الجمود والتقسيمات، وأحال رونقها قواعد جافة.

* * * * *

1 – الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص 141.

2 – ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 194- 195.

3 – الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص 05، 06.

أ/ الدراسة الشاملة للصور القرآنية:

لم تتوقف جهود "الزمخشري" عند الدرلسة المعمّقة للتصوير القرآني الذي كان فيه أكثر إدراكا للخصائص الفنية، وتذوقا للروح الأدبية، وإحساسا باللغة الوجدانية، بل أضاف إلى هذه القيمةِ النوعية القيمةَ الكمّية التي حقق فيها الريادة الكاملة والسبق الفاصل والإنتاج الخالص، وتتمثل في المسح الشامل والاستقصاء الكامل لبلاغة القرآن والتي من خلالها أنجز رصدا أفقيا للصورة الفنية في القرآن الكريم آية آية، يقول "نور الدين دحماني" في مقدمة أطروحته: «لقد شغل موضوع التصوير الفني والبياني في القرآن الهمم منذ القدم، فانبرى له البلاغيون، ولعل رائدهم هو "جار الله محمود الزمخشري" الذي وجه التفسير القرآني وجهة بيانية»[1]، فالجرجاني وهو الرائد في التنظير لأكثر مسائل التصوير قد توزع تمثيله بين القرآن والشعر، وكان ينظر إلى الصور القرآنية من منظار البلاغة العامة لأنه كان يلجأ إليه لغرض التمثيل، ولم يلجأ إليه للاستخلاص والاستقصاء النصي الكامل، فكانت المزية للزمخشري.

لقد اهتدى "الزمخشري" إلى ما لا يهتدي إليه الباحث اللغوي الذي يتعامل مع الصور القرآنية متفرقة ويتناولها لأغراض لغوية لا تتعدى انتقاء لستعارة من هنا أو تشبيه من هناك، وهو التفرّد الذي لاحظه "عصفور" في "الزمخشري" فقال إن السابقين أمثال "الرماني" و"ابن جني" و"العسكري" وغيرهم تعاملوا مع التصوير القرآني بشكل جزئي محصور في الاستعارات والتشبيهات، ولم ينظروا إلى التصوير القرآني كله على أنه أداء فني وأسلوب يخاطب الخيال والوجدان كما يخاطب العقل والروية، وفكرة التصوير وأبعادها الفنية لا تدرك إلا بالنظرة الشمولية، ثم يذكر أن "الزمخشري" قد فعل شيئا من ذلك بحكم تأخره ولستفادته منهم واطلاعه على الدرلسات الأدبية في الخيال الشعري[2]. وإذا كانت المطالعة الأدبية قد وضعت يده على جوانبها الفنية، فإن المسح الأفقي فقد كشف له عن اطرادها وشيوعها، فلم يجد بدا من الاعتراف والتعريف بها كما وجدها، لقد اهتدى إلى أن هناك أسلوبا متشابها مطردا يشتغل وراء اللغة ويلح على استخدام المعاني مصورة ومشكلة في قوالب حسية تقرب المقاصد للأفهام مثلما يفعل الشعراء، ولقد وعاها وعيا لم يتحقق لأحد قبله، ووصفها وصفا ليس بالأمر السهل أن يستسيغه أهل عصره، حتى أصبح عمله في نظر الباحثين المعاصرين جذرا في نظرية التصوير القرآنية في تراثنا العربي القديم، يقول "دحماني": «كرس جهده التطبيقي لتوضيح تلك النظرية الرائدة... وما تميز به "الزمخشري" أنه نظر إلى التصوير القرآني باعتباره أسلوبا شاملا..

1 – ينظر: نور الدين دحماني، بلاغة الصورة الفنية في الخطاب القصصي القرآني (أطروحة دكتوراه)، جامعة وهران، 2001–2012، ص 08.

2 – ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، 265.

ولعل ذلك ما يبرر لستخدام "الزمخشري" لمصطلحات التخييل والتصوير والتمثيل وتطبيقها على الصور القرآنية»[1].

ب/ اكتشاف شمولية التصوير في التعبير القرآني:

لقد صرّح "الزمخشري" ولأول مرة في تاريخ القرآن الكريم بشمولية ظاهرة التصوير فيه، فقد عبر عن أصالة هذه الطريقة في الخطاب الديني عامة إذ هي تسري في كل النصوص الدينية سريانا طبيعيا كما النصوص الفنية، يقول في وقفته مع أول مثل في القرآن الكريم: ﴿مَثَلُهُمْ كَمَثَلِ الذِي لسْتَوْقَدَ نَارًا...﴾ (البقرة 17): «ولأمر ما أكثر اللّه في كتابه المبين وفي سائر كتبه أمثالَه، وفشت في كلام رسول اللّه ﷺ وكلام الأنبياء والحكماء، قال الله تعالى: ﴿وتلك الأمثال نضربها للناس وما يعقلها إلا العالمون﴾ [العنكبوت: 43]، ومن سور (الإنجيل) سورة (الأمثال)»[2] وفي وقفته مع التصوير التمثيلي في الآية ﴿وَأَشْهَدَهُمْ عَلَىٰ أَنفُسِهِمْ، أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ؟ قَالُوا بَلَىٰ﴾ (الأعراف 172) يؤكد أن التمثيل هو أسلوب راسخ ومذهب واسع في نص القرآن الذي لم يأت إلا متسقا مع اللغة التي يتداولها العرب ويتواصلون بها، قائلا: «وباب التمثيل ولسع في كلام اللّه تعالى ورسوله عليه الصلاة والسلام وفي كلام العرب..»[3].

والقول الذي يقطع كل ريبة في قيام فكرة "التصوير" في ضميره يتضح في قوله: «ولا ترى باباً في علم البيان أدقَّ ولا أرق ولا ألطف من هذا الباب، ولا أنفع وأعون على تعاطي تأويل المشتبهات من كلام الله تعالى في القرآن وسائر الكتب السماوية وكلام الأنبياء، فإن أكثره وعلّيته تخييلات قد زلت فيها الأقدام قديماً، وما أوتي الزّالُّون إلا من قلة عنايتهم بالبحث والتنقير..»[4]، فهو لم يقف هذه المرة عند إشاعة التمثيل الذي كان مقبولا في الأوساط الدينية بل أقر فيه بالتخييل، ثم إنه لم يضع المسألة في كثرة "التخييل" بل ذهب إلى تغليبه في المشتبهات، وهذه الجرأة لا تدل إلا على الوضوح واليقين في أقصى مدياته. ونرجح –دون جزم– إلى أن "الزمخشري" قد أحاط بفكرة التصور الفني وأحس بخضوعها لقاعدة متملسكة، وهو ما يثبته "عصفور" حين ذكر أن "الباقلاني" بدأ في توسيع فكرة المحاكاة وطبقاته إلى حقول الكلام البليغ عامة وإلى الخطاب القرآني خاصة، وحاول إبراز قدرة القرآن على المحاكاة في تصوير الحالات

1 – ينظر: نور الدين دحماني، بلاغة الصورة الفنية في الخطاب القصصي القرآني، ص 109.

2 – الزمخشري محمود، الكشاف، ج 1، ص 109.

3 – المصدر نفسه، ج 2، ص 166.

4 – المصدر نفسه، ج 4، ص 146.

النفسية والمشاهد المؤثرة كمشاهد القيامة والساعة، لكنه لم يبلغ إلى ما حققه "الزمخشري" الذي طوّر الفكرة ووسعها حتى أبرزها كأحد المبادئ العامة لبلاغة القرآن[1].

ج/ لبنات لنظرية أدبية في الصورة القرآنية:

إذا قلنا –من خلال ما تفرق في فصول هذا الباب– إن تراث "الزمخشري" في التصوير بحاجة إلى إعادة قراءة ومراجعة وتأصيل كيما يعاد ترتيبه وتقسيمه حسب قواعده ومفاهيمه العامة التي تزكيها وتقرّرها مفاهيم المتقدمين قبله، فإننا لا نستطيع إنجاز هذه المراجعة إلا ضمن مراجعة كلية لتراثه البلاغي الذي لا يتوافق أصلا مع كثير من الجوانب الشكلية والضمنية للبلاغة السائدة، فقد تؤدي بنا هذه المراجعة إلى إلغاء التقسيم الثلاثي لفنون البلاغة، بعدما تبين أن مفهوم (البيان) ينطبق على أساليب غير تصويرية، وأن مبدأ (النظم) و(المعاني) معتبر ومعمول به في الأساليب البيانية، وأن (البديع) لا يستقل ببلاغته في ذهنية "الزمخشري" وشأنه شأن الأساليب اللغوية والعبرة فيه بما يحتويه من بلاغة المعنى ودلالة النظم والإيحاء التصويري، وهو ما دعا إليه "الخولي" حديثا بإعادة تنظيم مباحث البلاغة بإلغاء هذه الثلاثية لما فيها من تداخل ملحوظ منذ القدماء، ، فالدوائر الموسومة مدخولة لا سند لها ولا أصل، وأن البلاغة ليست علما له أقسام بل هي فن لا ينقسم[2]، ودليل ذلك تطبيقات "الزمخشري" التي تدمج تلك المباحث وفروعها حتى كثر التعسف في حمل نصوصه على تقسيمات مستحدثة.

وإذا رجعنا إلى النماذج التي تجسد روح الصورة عن "الزمخشري" نجده صاحب نظرة شمولية يتلقى مجموعة من الظواهر الصوتية والمعنوية والدلالية بحسّ الصورة الأدبية الرمزية الموحية، الصورة كامنة في حروف المعاني، أو في أصوات الكلمة، أو في أساليب البديع، ومنها ما يأتي ظلالا معنوية أو نفسية في الكلمة والجملة وفي بعض المعاني الصغرى أو المشاهد الكبرى... إلخ، وعن هذه النظرة الفنية السابقة لأوانها الزمني تقول الباحثة "زاهرة أبو كشك": «فهل كان "الزمخشري" قد سبق عصره إذ قال بالصورة التي يعدها البلاغيون المحدثون الآن أصلا لكل المناحي البلاغية التي ندرسها، إننا لا نستبعد أن يكون "الزمخشري" قد فطن لهذا وإن لم يشر إليه، وذلك لما عرفناه عنه من قدرة في تفهم القضايا البلاغية وتحليلها»[3].

وثمة مستويات أدبية عليا بلغها "الزمخشري" وفيها توجيه للصورة القرآنية نحو المنحى الأدبي، وترك فيها لبنات تصلح للبحث والنظر والتقعيد والتأمل لمن يتلقاها بعده، ومن أبرز هذه المباحث التصويرية:

---

1 – ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 289.

2 – ينظر: الخولي أمين، فن القول، ص 238- 239.

3 – ينظر: زاهرة أبو كشك، الأوجه البلاغية والدلالية في تفسير الكشاف للزمخشري، ص 31- 32.

- فنون "التمثيل" و"التخييل" وما يتبعها من طرق "التشخيص" و"التجسيم"، لا بمفهومها البياني فحسب، بل باعتبارها جوهر التصوير الأدبي، وتطبيقاتُه كانت ولسعة دالة على أصالتها وشيوعها في كلام الله ﷻ، خاصة في المعاني الإيمانية المجردة والمشاهد الغيبية والتصورات العقدية المختص فيها.
- كما وقف في التصوير في "الأمثال" من القرآن والحديث وكلام العرب، وفي "أمثال العرب" –ذات المورد– وجعل مضربها استعارات كبرى، ووضع إشارات في دور "القصة" و"الحكايا الشعبية" في حسن الصورة، وهذه كلها من الفنون الأدبية الكبرى التي تثري التصوير التمثيلي.
- ولستوقفته الصور الحسّية الموحية في "مناظر الطبيعة"، وفي "مشاهد الأحداث" و"القيامة"، و"النعيم"، وفي موضوع "الغيبيات"، وهي موضوعات ذات مشاهد حسية تؤطر صورا كبرى، وقد أنجز فيها تطبيقات آحادية وأبرز ما يميزها من الأبعاد الحركية والنفسية.
- ولستعت تطبيقاته إلى الصور الرمزية ذات الإيحاء الخفي، وهي "التصوير بالكلمة" و"التصوير في البديع"، و"التصويربـ"الظلال المعنوية" أو "الظلال النفسية"، وهي صور رقيقة شفافة جاءت متفاوتة في دراسته بين الكثرة والندرة، وسعت وظيفة التصوير من البيانية إلى الإيحائية.
- وكما أبرز "البعد التربوي والنفسي لفن المثل والقصة"، وما دل عليه من آفاق إنسانية للتصوير.

وقد توقفنا على كل واحدة منها بالتفصيل رغم أن بعضها جاءت إرهاصات وإشارات ونماذج مفردة لم يترك فيها "الزمخشري" تطبيقات مطردة، ولا قواعد مفاهيمية شاملة.

ومما يدفع نحو هذا المنحى الأدبي ويفتح فيه آفاق بحثية هامة تلك الدعوة التي أطلقها "أحمد الشايب" في كتابه (الأسلوب)، وهي دمج مباحث البلاغة الثلاثة ضمن لسلوبية أدبية، وتصفيفها فصولا في باب واحد أوسع هو "الأسلوب"، حيث يتناول درلسة متدرجة؛ للحروف والكلمات والجمل والصور والفقرات والعبارات، وأن يُعتمد في تحليلها على علوم الصوت والموسيقى والنفس وغيرها.. مما يدرس الأساليب على أنها صورة فنية أدبية[1]، ولا ريب أن التحليلات الفنية للزمخشري مصدر يثري هذه الفصول الأدبية، وقد أطلق "أمين الخولي" دعوة مشابهة[2]، كما طرح أفكارا قد حقق "الزمخشري" معظم فصولها رغم أنها دعوات تُوهِم أن البلاغة الثلثية خللية من أدنى مبادئها،كللدعوة إلى الاهتمام ببلاغة الكلمة المفردة على أن البلاغيين جعلوها مجرد مقدمة وحصروا جهودهم على التراكيب والأساليب[3].

---

1 – ينظر: أحمد الشايب، الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط 8، 1991، ص 03.

2 – ينظر: الخولي أمين، فن القول، ص 271، 272.

3 – ينظر: الخولي أمين، فن القول، ص 236.

كما دعوا إلى تخصيص مكان في البلاغة لدراسة الفنون الأدبية وأنواعها وأجناسها في التراث الأدبي القديم والحديث، شعرا ونثرا، والبحث في شتى أنواعها وأجناسها، ومن ذلك دعوتهم لتخصيص مكان لدراسة مذاهب الأدباء في الأساليب، كالفكاهة، والتهكم.. وغيرها من النزعات التي تمثل حياة الأفراد والأمم، وهذه أبواب لم تحظ بشيء في الدراسات البلاغية إلا إشارات خاطفة[1]، ونعزو عدم اهتمام البلاغين بدراسة الفنون الأدبية إلى أن البلاغة استأثرت بها مدونة واحدة هي "القرآن الكريم" وعليه صبّت كل جهدها وثقلها، لكنها حتى في اختصاصها بالنص القرآني لم تدرسه كجنس كلامي خاص، ولم تبحث في الفرق بين التصوير القرآني والتصوير الشعري مثلا، ومن هنا نرى أهمية امتداد بحوث "الزمخشري" إلى رؤى أدبية وجدوى الاستثمار في لبناته في نظرية "التصوير القرآني".

- أثر التفسير في غياب النظرية العامة:

قد يتساءل سائل لماذا لم يشيّد نظراته الأدبية وقد انكشفت لقريحته الحادّة؟ وتفسيرنا لذلك أننا إذا استحضرنا العمل الذي كان يؤديه "الزمخشري" وهو القراءة التفسيرية التي تعتمد على التوثيق اللغوي الدلالي كأولوية تسبق ما فوقها، خاصة وأن (الكشاف) قد اضطلع ببناء التفسير البياني البلاغي دون سابق نموذج، حينها نفهم أن ذلك الاكتفاء بالتحليلات للدلالية التفسيرية دون الاستطراد في التنظيرات التعريفية والتأسيسات الأدبية هو عمل منهجي أنسب لطبيعة المهمة والمرحلة التي يؤديها في تاريخ المعرفة التفسيرية، والتي تنطلق في سعيها للوصول إلى المعارف الكلية بتلك الخطوات التوثيقية لذخيرة النص.

ولا نتفق في هذا السياق مع الأحكام التعميمية المعيارية التي لم تستوعب هذه الجوانب المضيئة عند "الزمخشري"، وهي أحكام متكررة تستنسخ من بعضها، مثل قول "الصاوي": «أما مبحثه في الإعجاز القرآني فقد كان يساير ما اتسم به البحث البلاغي على مدى العصور، وهو النظرة الجزئية إلى العبارة أو العبارتين في النص الأدبي، لا تعدوه إلى العمل الأدبي كله... ولهذا فلن نتوقع مثلا أن يفرد بابا للتشبيه في القرآن، أو لأمثال القرآن.. أو للاستعارة القرآنية، أو لأدب الجدل، أو لغير ذلك من مباحث ترتاد الميادين الأدبية أو النفسية في القرآن. ومع ذلك كله فما نجده عند "الزمخشري" –من مباحث جمالية هي غاية ما وصل إليه الدرس البياني في عصره– محدودا بما كان له من طاقات وما أوتيه من أسباب»[2]، ولو استحضر "الصاوي" الإطار الذي يشتغل فيه "الزمخشري" وهو تفسير القرآن الكريم وأن البلاغة هي وسيلته وأداته في ذلك لا أكثر لما طلب ما لا ينلسب المقام، فهل كان يتوقع أن يقفز من تفسير القرآن إلى التنظير للفنون الأدبية والمباحث البلاغية العامة؟ نعم نحن كذلك؛ لا نتوقع أن يفرد بابا للتشبيهات والتمثيلات.. لكن

1 – ينظر: المرجع نفسه، ص 241. و: أحمد الشايب، الأسلوب، ص 04.

2 – الجويني مصطفى الصاوي، منهج الزمخشري في تفسير القرآن، ص 300.

ليس لأنه مكبّل بالنظرة الجزئية، بل لأنه محكوم بالغاية التفسيرية، وهي العلة نفسها في الحضور القليل للوقفات الوجدانية واللمحات التأثرية والإشارات الإيمانية التي جاءت في تلقيه الشاعري الروحي لبعض الصور النفسية وأبرزت "القطب الجمالي" متمثلا في شخصية "الزمخشري" الأديب الحساس والمؤمن الخلشع والمجاور للبيت، لكنه في تحليله البياني للصور التخييلية لمشاهد القيامة والآخرة كان أبعد ما يكون عن الفكرة الروحية والانفعال العاطفي بوظائفها التزكوية والوجدانية، ويمكن –ولا نجزم– أن "الزمخشري" كان قادرا على تلسيس أبواب في فنون التصوير الأدبي وأجنلسه الكبرى لو تفرغ للنقد والبلاغة، فهو لم يفعل ذلك لكن المؤكد أنه قد استشعر وجودها وأدرك إمكانية جمعها وتصنيفها وقد وقفنا عندها في مواضعها.

إننا لا نطلب من "الزمخشري" وهو في تلك المهمة في تلك الحقبة أكثر من الإشارة إلى هذه الآفاق العليا، وهذه الإشارات –كما لشار "الصاوي"– كافية لأن تترك "الزمخشري" سقفا لنظرية التصوير في تراثنا البلاغي، والتي لم تجد من يرعاها وينميها، رغم أنها بذرة حيّة في يد المعاصرين الذين يدْعون للبدء من الصفر بعدما وجدوا في النقد الغربي الجديد ما لم يجدوه في البلاغة المعجمية التعليمية التي اطلعوا عليها، فهذا "أمين الخولي" يدعو إلى تمديد البلاغة إلى الفقرة الأدبية والمقطع الكامل وإظهار الائتلاف وتناسق الأجزاء بما يجسد العمل الفني[1]، و"أحمد بدوي" الذي قدم مشروع (بلاغة القرآن) دعا فيه إلى منهج تدرجي ينطلق من فن "الكلمة" ضمن الجملة، ثم جمالية "الجملة" والذي اعتبره مجالا عتيدا في البلاغة الموروثة، ثم نسق "النص" الكلي كنسيج متكامل ذي وحدة عضوية لا تتجزأ[2].

- أثر نظريته في الدراسات اللاحقة:

إلى هنا تتضح الملامح العامة لمسار البلاغة وتطور آفاقها، وقد ميزنها ثلاث مراحل؛ جهود تأسيسية مرتبطة بالنص الأدبي يمثلها "الجرجاني"، وجهود تحليلية تطبيقية تنفُذ من خلال النص إلى مس القواعد والأصول ويمثلها "الزمخشري"، وجهد تقعيدي خالص تشوبه أحيانا ومضات تحليلية ويمثلها "السكاكي"، ولقد توقف الاجتهاد البلاغي عند "الجرجاني" و"الزمخشري"، وكانت عبقريتهما النادرتان إيذانا بأن تستوي النظريتان في مثل أعلى، أسهم فيه "الزمخشري" بترسيخ التفكير الفني وتوطيد أركان البلاغة النصية في تفسيره بما لم يبلغه أحد سواه، لكن هذا المثل لم يحظ بشيء إلا بافتتان العصور التالية به فتنة شديدة، ولا تملك إلا أن تلتزم بما أثبته وأحكمه[3]. فكثير من كتب التفسير كانت عالة على (الكشاف) في جانبه البلاغي، وبعضهم استشعر قدرته في استنطاق التعبير التصويري في القرآن الكريم إلا أنه لا يذكر أحدا منهم حاول أن

1 – ينظر: الخولي أمين، فن القول، ص 239.

2 – ينظر: أحمد بدوي، من بلاغة القرآن، نهضة مصر، 2005، ص 05.

3 – ينظر: شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، ص 271.

ينجز إضافة ويطوّر فكرة "الزمخشري" وطروحاته التي ظلت سقفا صامدا ومسافة مترامية يعزّ تجاوزها، ومن بين المفسرين نجد "أبا حيان الأندلسي" قد اعتنى بتفسير (الكشاف) وتفطن لقيمة التصوير من خلاله، فكان تبنّيه للأفق الذي بناه "الزمخشري" أحسن حلية لكلامه، يقول "نور الدين دحماني": «وما كان الأمر ليستقيم له لو لم يتكئ في جوانب من تفسيره على مذهب "الزمخشري" في فكرة التصوير، إذ راح يردد أقواله على سبيل الاستئناس والتدعيم في كثير من المواضيع القرآنية التي تستدعي الفكرة، حتى يعمقها من الوجهة التطبيقية لأنه أدرك قيمتها الفنية»[1]، ومن المعاصرين نجد المفسر "الطاهر بن علشور" الذي فتح القول في إمامة "الزمخشري" البلاغية، ثم راح يعتمد عليه فلا تجد له التفاتة تصويرية راقية المأخذ إلا وللزمخشري من ورائها إشارة، وقد أنجزنا بحثا نسبنا فيه الاجتهادات التأويلية الفنية إليه، وبعد الاطلاع الواسع على (الكشاف) عرفنا الصلات بينهما، بل يغلب على "ابن علشور" استخلاص تحليلاته على منهجية البلاغة الاصطلاحية التي لا تعنى كثيرا بالاتجاه الأدبي والجانب الإبداعي، ولا يلام "ابن عاشور" الذي كان شخصية فقهية أصولية، وصح منه الاقتصار على أصول الدلالة البلاغية بقدر الحاجة العلمية للمفسّر.

* * * * *

إلا أن المنتظر من المشتغلين بالبلاغة إن لم يضيفوا شيئا إلى جهود سابقيهم أن يحافظوا على المكتسبات التي تحققت ولستلموها غضّة يانعة، وهذا ما لم تنتهِ إليه أصول البلاغة ومنابعها الأولى التي كانت تنبض بالحياة وكان "الزمخشري" آخر نفَسٍ فيها، فبعده بدأت التلخيصات والتعقيدات واجتزار ما سبق، والشغف غير المجدي بالحدود والتقسيمات والتعريفات، وإقحام مسائل المنطق والنحو مما جمد الدم في عروق البحث البلاغي[2]، ولقد ضاق النقد الأدبي بالتصنيفات التي حرفت البلاغة عن مسارها الأدبي وما كانت عليه من مسحة جمالية، فألْفَوا "الفخر الرازي" (606هـ) –الذي كان أول من هيّأ لمنهج التلخيصات في كتابه (نهاية الإيجاز)– خِلْوا من روعة التحليل، و"السكاكي" الذي لا ينكر إتقانه في ضبط المفاهيم البلاغة، لكنه أضاع الروح الأدبية ولم يُشفع تحديداته بتحليلات "الجرجاني" و"الزمخشري" التي تملأ النفوس إعجابا، فأحال البلاغة إلى علم بمفهومه الدقيق، وإلى قوانين خالية من أي جمال يمتع النفوس[3]، وقد استشعر طريقته المتكلفة معتذرا بأنها "ضرورة الضبط"[4].

---

1 – نور الدين دحماني، بلاغة الصورة الفنية في الخطاب القصصي القرآني، ص 110.

2 – ينظر: رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، ص 33، 34.

3 – ينظر: شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، ص 286، 288.

4 – ينظر: السكاكي سراج الدين، مفتاح العلوم، ص 331.

ولعل ذلك يعود إلى شخصية القارئ المتلقي، فالزمخشري كان ذا موهبة في التحليل وقدرة على كشف الجديد، وهو ما كان مفقودا بعده مع أهل البلاغة العلمية، ويذكر "أبو موسى" أن "السكاكي" أمضى حياته بين العوام والسلاطين حتى تقدم به العمر فأخذ في المطالعة، والبلاغةُ ممارسة ومعايشة وذوق يكتسب لا مجرد حفظ وفهم وتصنيف، ولاحظ أنه بذل محاولات في التحليل التذوقي، لكنه كان يجيد إذا اعتمد على أثر "الزمخشري" ولا يجيد إذا اعتمد على ذوقه ومقدرته الأدبية، ويحق الحق للزمخشري بقوله إن ما أفاده "ابن الأثير" في (المثل السائر) وما أفاده "العلوي" في (الطراز) من (الكشاف) هو أهم ما جاء في كتابهما وأقربه إلى برّ البلاغة، وقد يكون ما نقلاه عن "الزمخشري" هو خير ما في الكتابين[1].

إن هذا التراجع الفني للدرس البلاغي في مؤلفات البلاغيين المتأخرين أنتج لها هوية أخرى غير التي نشأت عليها، وأعطى لها وجها آخر غير الذي عُرفت به، ووضعها في تربة أخرى غير التي نمت فيها، فالتقهقر الحقيقي للبلاغة ليس في جمودها عن التطور فقط، بل إنه في فقدانها لوجهها الجمالي ولاستبدالها بواجهتها العلمية، وتجفيفها من التحليلات التذوقية، وتقطيعها بالتقسيمات الهندسية، وتحريف غايتها من تلقي النصوص وفهم الأساليب إلى صياغة القواعد والمصطلحات، وتغيير وسائلها من القراءة والكشف إلى تحديد المكتشف وتقعيد المقروء، فترى الاحتفاء بكتب البلاغيين أكثر من البلاغة ذاتها، وحدث توجه إلى خدمة المصطلح البلاغي لا البلاغة نفسها، ويظهر استئصال البلاغة من جذورها في أمرين؛ الأمر الأول هو انصرافها عن خدمة الإعجاز، والثاني هو انفصالها عن الفن الأدبي عموما. وسهولة هذه البلاغة العلمية التصنيفية منذ "السكاكي" هي التي أغرت الناسَ فلَشهروها وتداولوها لما فيها من سهولة المأخذ، حتى أنستهم أصولها ومنابعها، فأصبحت تصنيفاتهم حجة عند "أمين الخولي" أو "رجاء عيد" للقدح في شحوب البلاغة العربية وفقرها ومقارنتها بِرَواء البلاغة الغربية.

ولا يزال بعض القراء المعاصرين محكومين ذهنيا بتلك التصنيفات المعقّدة؛ فهم على معيارها يحكمون، وجعلوا تفريعات المتأخرين حَكَما على أصول المتقدمين، إذ صرّح أحدهم بأن "الزمخشري" لم يحقق في مباحثه البلاغية وحدة متملسكة نستطيع منها أن نخرج بمنهج متكامل[2]، وموقفه هذا هو نتيجة الهوس بالتقعيد، وذلك الهوس أوهمه بفوضى المصطلح في تطبيقات "الزمخشري، وحجب عنه إدراك الوحدة التي ميّزت منهج الزمخشري تصوّرا وتحليلا، وهو تملسك وتنلسق أتاح للاحقين لستخلاصها في منهج متكامل، مع استثناءات لها تفسيراتها الزمنية.

1 – ينظر: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 57، 606، 738.

2 – مسعود بودوخة، دراسات أسلوبية في تفسير الزمخشري، ص 6.

إن ما أصاب البلاغة بعد "الزمخشري" ليس مرحلة جمود وصدى حافظ على الجوهر وردّده، لكنها في الحقيقة مرحلة انحراف وطمس، وبدون إنكار لفضل المنهج العلمي في توضيح مفاهيم البلاغة ولستمرار ذكرها، فإن هذا المنهج لا يعدّ امتدادا للجرجاني ولا الزمخشري من الناحية الفنية الجمالية، وهذا يؤدي بنا إلى ضرورة القول إن الدعوة التي رددها القدماء بأن البلاغة هي أداة القراءة الجمالية للنص القرآني واستشعار إعجازه، لا يُقصدها البلاغة الرسمية التي تجثو على مناهجنا وأفهامنا، لأنها في الحقيقة عمل معجمي اصطلاحي، وإن الفرق بين معجم في البلاغة والنص البلاغي، كالفرق بين المعجم اللغوي والنص اللغوي، وجمالية قراءة النص لا تنهض أبدا بمجرد فهم المصطلحات المفتاحية.

* * * * *

وكثير من الدارسين يذهبون إلى أنه لو كتب لمنهج "الزمخشري" في قراءته أن يستمر في تجارب أخرى، وبالقدر الذي قدمه "الزمخشري" لانفتحت البلاغة العربية على مجالات رحبة في التطور والإبداع، ولاستوعبت انفتاحيةَ النص على التأويل واحتمالية التوقعات، بدل الانغلاق الذي حجّرها[1]، مع وجود نقود قدمت بين يدي هؤلاء المبدعين؛ مثل النظرة الجزئية إلى بنية النص، أو انعدام درلسة الأنواع الأدبية[2]، وهي نقود حدلثية بحاجة إلى درس وتحقيق، ومهما كلنت الحقيقة فإننا نوافق "أبا موسى" حين قال لا نطالب القوم بكل ما تطرحه اهتماماتنا الأدبية الحديثة، ففي ذلك إلغاء لوجودنا، ويكفي أن نجد عندهم قبسات تنير لنا الطريق فنمضي على هديهم، ولو استطاع باحث أن يضيف على "الزمخشري" قدر ما أضاف على "الجرجاني" لكان رائدا من رواد القراءة العربية[3]، فكل صفحة من صفحات "الكشاف" تصلح لدراسات فنيّة وبحث فيها عن أصول قضايا النقد المعاصر، خاصة مع اتجاه النقد المعاصر إلى ربط الدرلسات الأدبية والنقدية المختلفة بالنص الأدبي، وعرض القضايا والنظرات النقدية من خلال دراسة النص.

لقد بقي أفق الصورة الفنية القرآنية بعد "الزمخشري" ثابتا لم يتوسع ولم يتغيّر في لحظة تاريخية حتى برز الناقد الأديب "سيد قطب" بأبحاثه المتخصصة في هذا الحقل الأدبي القرآني، فما هي طبيعة العلاقة بين العملين رغم الفرق الزمني بينهما؛ هل هي علاقة امتداد وتوافق أم انفصال وقطيعة؟ وإذا كان بينهما امتداد وتوافق فهل ذلك ثمرة اتصال فكري واستفادة أم هو محض صدفة وتشابه؟

اختلفت الأجوبة حول هذه الجدلية، والمنهجية تقتضي أن يكون البث فيها بعد عرض نظرية "سيد" وتبين أصولها وفروعها، ليتضح اليقين من الشك في العلاقة بين نظرية "سيد قطب" وتطبيقات "الزمخشري".

---

1 – محمد تحريشي، النقد والإعجاز، ص 191.

2 – ينظر: فطوم مراد حسن، التلقي في النقد العربي، ص 293. و: الجويني مصطفى الصاوي، منهج الزمخشري في تفسير القرآن، ص 300.

3 – ينظر: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 62.

❖ الباب الثاني:

جمالية تلقي الصورة الفنية القرآنية

في قراءة "سيد قطب"

الفصل الأول:

كفاءة التلقي عند "سيد" بين النقد والتطبيق القرآني

*_*_*_*_*_*

المبحث الأول:

"سيد قطب" القارئ الفعلي

المطلب الأول: موهبته الذاتية في القراءة والتلقي

المتلقي ركن أساس في طبيعة القراءة ومستوى التلقي، و"سيد" سيكون قارئا فعليا للنص القرآني، فمن المهم الاطلاع على شخصية القارئ والروافد التي أسهمت في صناعته متلقيا، لأن هذا الاطلاع يساعد على تفسير الآفاق التي سيحققها في تلقي التصوير القرآني وإدراك الدور الجمالي للشخصية[1].

لقد تهيأت لـ"سيد قطب" الأسباب الفطرية والبيئية لكي تنشئ منه متلقيا فريدا قوي الإدراك ومرهف الإحساس منذ الطفولة، فقريته التي ولد ونشأ فيها هي أول ما فتّق فيه ملَكة الخيال الواسع الحي، فقد أمضى طفولته في حقول أسرته يسيح ويلهو ويطّلع وتنطبع في ذهنه مشاهدها الحيّة؛ فيضان غامر، وحركة العمال، وأعمال البذر، ولوحات النبات، وألوان الزهور، والأشجار المختلفة الأحجام، فكأنه كان يدخرها طاقة ليبني

---

1 – "سيد قطب" في ترجمته العامة؛ هو سيد بن الحاج قطب إبراهيم حسين الشاذلي، ولد شهر سبتمبر 1906م، بقرية "موشة" في محافظة "أسيوط" في الصعيد بمصر، نشأ نشأة ريفية من عائلة متوسطة الحال لكنها ذات وجاهة في الريف وذات شأن في النشاط الأدبي والديني، أتم حفظ القرآن والتدرج في المراحل التعليمية الأسلسية في المدارس النظامية ثم التحق بـ"مدرسة المعلمين" بالقاهرة سنة 1925م وتخرج بها بشهادة "الكفاءة"، ولكن طموحه دفعه إلى الالتحاق بمدرسة "دار العلوم" ثم بكليتها، وتخرج بها سنة 1933 ه، وقد أبدى خلالها نشاطا أدبيا وصحفيا غير معهود في أترابه، وكان من أبرز أساتذته فيها "مهدي علام"، ومن زملائه "عبد العزيز عتيق".

ثم اشتغل مدرّسا بـ"وزارة المعارف" لست (06) سنوات أي إلى سنة 1940م دون أن ينقطع عن الكتابة الأدبية الصحفية، ثم حوّل إلى وظيفة في الوزارة ذاتها تتمثل في التفتيش ومراقبة الثقافة العامة وسكرتيرا فنيا خلال ثمان (08) سنوات إلى سنة 1948م، وكان له خلال الفترة السابقة نشاطا سياسيا مع حزب "الوفد" ثم حزب "السعديين" وترك النشاط الحزبي نهائيا سنة 1945م. وفي سنة 1948م أوفدته الوزارة إلى (أمريكا) في مهمة للاطلاع على المناهج التعليمية هناك، وبعد عودته منها سنة 1950م واصل عمله سكرتيرا فنيا في الوزارة، إضافة إلى التدريس في "كلية العلوم"، لكنه لم يلبث أن استقال نهائيا من الوزارة، إذ كانت له محاولات قبل فترة (أمريكا) وبعدها لتطبيق بعض الإصلاحات في مناهجها والتي لم تحظ بالقبول بل بالمواجهة الشرسة من مسؤوليها الكبار.

وفي سنة 1951م انضم إلى جماعة "الإخوان المسلمين" بعد أن وجد ضالته الحركية فيها، فتخلى عن حياته الأدبية بعد أن احتل الصدارة فيها، وتغير مسار حياته إلى العمل الإسلامي وخدمته فكرا وحركة، ودخل السجن جراء ذلك مرتين؛ المرة الأولى في سنوات (1954- 1964) والثانية سنة 1964م والتي انتهت بالحكم عليه بالإعدام، وتم التنفيذ يوم 29 جوان 1966م. ينظر: صلاح الخالدي، سيد قطب الشهيد الحي، مكتبة الأقصى، عمّان، ط 1، 1981م. (الفصول الأولى المتعلقة بحياته الشخصية).

بها إدراكا وإحساسا وخيالا تكون له زادا في مستقبل الأيام، كما يقول "الخالدي": «تلك المناظر الجميلة الخلابة الممتعة، قد تركت آثارا في نفس سيد قطب، حيث كانت نفسه تتأثر من كل واحدة منها.. إذا تصورنا مشاهداته هذه، تصورنا رصيدا ضخما من المشاهد والمناظر مذخورا في مخيلته، وعرفنا سر أحلامه ورؤاه»[1]، هذه الهبات التي حظي بها "سيد" صادفت فيه فطرة ذكية كانت تتجاوب وتطلب المزيد والتشبع، إذ وجد في فضاء تلك المناظر ما أيقظ فيه حسّا موسيقيا وهي مواويل العمال التي كانت موسيقاها تملأ قلبه قبل أذنه، فيطالبهم بالاستمرار كلما صمتوا تعبا، فيجيبونه، كيف لا وهو ابن سيدهم، يقول: «كانت أغاني هؤلاء الناس الشجية التي تقطر بالمرارة والأسى في رجولة وتجمّل، تستجيش نفس الصبي الصغير وأحاسيسه، فيستمع إليها شبه مسحور، وتجيش في نفسه الصغيرة انفعالات لا يدريها ولا يحاول التعبير عنها»[2].

هذه المنبهات الفطرية التي أفصحت عن نفسية تعرف مواطن الجمال فتتذوقها وتنجذب لها، لاقت بيئة تربوية غذت تلك النفس بل نمّتها على منطق وجداني غير الذوق والجمال؛ إنه منطق الإيمان والروح الدينية التي هي من أسرار النفس، فهو لم يأخذ أصول التربية الإيمانية من الكتاتيب والتلقين التعليمي أول مرة، بل نمت قبل ذلك في وجدانه قبل عقله، ورقّ قلبه لها فاستعذبها قبل أن يفهمها، وتشربها روحا قبل أن يتعلمها فقها، فكان يعايش «والده الذي كان يرتاد المساجد للصلاة، ويدفع الحقوق لأصحابها، ويسير ومخافة الله نصب عينيه، ويختم نهاره بالفاتحة، ووالدته التي كانت تؤدي حق الله عليها، وتنصت إلى القرآن بخشوع»[3]، وبذلك عرف الإيمانَ معنى وجدانيا، وشعورا قلبيا، وإحساسا روحيا، فكان ذلك عالما خاصا ومختلفا له قوانينه في الإدراك والفهم والإحساس، لا تقاس ولا تعقل كما هي.

من هذه الروافد الأولى بدأت ملامح المتلقي الصغير تتميز وتنبئ عن ميلاد جاذبية خاصة بدأت تربطه بالنص القرآني، فقد أحسّ في أعماق شعوره أنه نص جميل بصوره وموسيقاه، وتلك ذكرى خالدة لم تبرحه حتى باح بها في الصفحات الأولى من كتاب "التصوير" التي أهدى فيها الكتاب لأمه قائلا: «لطالما تسمعت من وراء "الشيش" في القرية للقراء، يرتلون في دارنا القرآن، طوال شهر رمضان، وأنا معك أحاول أن ألغو كالأطفال، فتردني منك إشارة حازمة، وهمسة حاسمة، فأنصت معك إلى الترتيل، وتشرب نفسي موسيقاه، وإن لم أفهم بعد معناه»[4]، وإذا كان ظاهرها حكاية طفولة ساذجة وذكرى عابرة، فإنها في

---

1 – المرجع السابق، ص 69.

2 – سيد قطب، طفل من القرية، ص 195. نقلا عن: المرجع نفسه، ص 70.

3 – المرجع نفسه، ص 71.

4 – سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار ابن حزم، بيروت، ط 01، 2017، ص 05.

عفويتها لسان طفولة شاعرية وبداية حوار ساخن بين متلقٍّ نضج شعوره وانفتح ذوقه قبل مداركه العقلية والفنية.

ويحكي مرة أخرى عن خياله الساذج الذي لم تصقله النظرية الفنية لكنه كان لذيذا حلوا، بل ذكرى جميلة ومضحكة عن بعض خيالاته حول الصور القرآنية، تجعل قلبه يعلق بمصحفه إلى حين يعود إليه يقرأ ويسبح: «لقد قرأت القرآن وأنا طفل صغير، لا ترقى مداركي إلى آفاق معانيه.. ولكنني كنت أجد في نفسي شيئا منه، لقد كان خيالي الساذج الصغير، يجسم لي بعض الصور من خلال تعبير القرآن، وإنها لصورة ساذجة، ولكنها كانت تشوق نفسي وتلذ حسّي، فأظل فترة غير قصيرة أتملاها، وأنا بها فرح، ولها نشيط»[1]، لقد كانت علاقته بالقرآن شعورية روحية أول مرة، فكأنما وجد فيه شقيق الروح، وذلك ما جعله يتأسف لانطماس معالم ذلك الجمال في قلبه لما ودّع الطفولة واتجه لطلب العلم، فكان لا يباشر قرآنه في مرحلة (الكلية) إلا من خلال الوسائط من كتب التفسير ومحاضرات أكاديمية لم يجد فيها قرآن الطفولة الجميل، بل وجد قرآنا معقدا عسيرا، وتساءل: هل هما قرآنان؟ ولما عاد إلى القرآن يقرأه من مصحفه وجده من جديد بصوره وخيالاته، لكنها هذه المرة ليست بسذاجتها بعدما تغير فهمه لها ولما فيها من دلالات وإشارات، فعرف أن المرجع الأول للبحث في القرآن هو المصحف[2]، إنه قارئ غير عادٍ، يروم فتح القرآن بقلب شاعر على أن ينظر فيه بعين مثقف.

* * * * *

كانت جدلية العلم والذوق أو الفكر والوجدان تنازع شخصية "سيد" منذ أن ولج عالم الأدب والفكر، حيث بدأت بيئة جديدة تصب في بناء شخصية هذا المتلقي هي البيئة الأدبية، إذ يذكر "الخالدي" أن (مصر) حينها قد استعادت الحياة الأدبية ونشطت الصحافة، فاحتدم الصراع الأدبي بين القديم والجديد، وتجددت القضايا النقدية واختلفت بتنوع المدارس، وكان للانفتاح الأدبي والنقدي على النموذج الغربي أكبر الأثر في ذلك، وقد صنف "الخالدي" أدباء القرن العشرين إلى "شيوخ الأدب"، و"الأدباء الشبان" من تلاميذهم، وكان منهم "سيد قطب" تلميذ شيخه "عباس محمود العقاد" (1964)[3]، فقد كان "العقاد" البوابة التي انفتحت أمام "سيد" واطلع منها على الفكر النقدي المعاصر، فمنذ انتقاله إلى "القاهرة" اتصل به فأعجب بشخصية وفكره وأدبه، وتحول الإعجاب إلى تلمذة وتأثر أدبي، وتبنٍّ لنظراته الأدبية وآرائه النقدية، وقد اعترف بتأثره بمدرسة "العقاد" المختلفة عن المدرسة الكلاسيكية اللفظية، فيقول: «لا شك أني تلميذ من تلاميذ

1 – المصدر السابق، ص 07.

2 – ينظر: المصدر نفسه، ص 07- 11.

3 – ينظر: صلاح الخالدي، سيد قطب الشهيد الحي، ص 44 وما قبلها.

"العقاد" في الأدب والأسلوب الأدبي، وله علي فضل في العناية بالتفكير أكثر من اللفظ، وهو الذي صرفني عن تقليد المنفلوطي والرافعي»[1].

وظل "سيد" يبحث في "العقاد" عن شخصيته فلم يجدها، فهو اتجه إليه رغبة في اتجاهه الفكري الذي هو أكبر من الأدب والنقد والشعر، لكنه لم يجد في "العقاد" –ذي الشخصية العقلية الفكرية المحضة– نزعته الروحية التي قد ذاقها، لقد أدرك أنه يجب أن يتميز وأحس أنه قارئ يحمل نفسا مختلفة، ولما خاف من الذوبان في شخصيته راح يقاوم ذلك زمنا حتى استطاع أن يطمئن لنفسه، إلى أن قرر بكل ثقة أن يستقل ويخرج من عباءة أستاذه الذي كان يتعصب له ويغالي فيه، فبدأ رحلة الانفصال بالاتجاه الوجداني الروحي في الرؤية الأدبية والفكرية، وتصالح مع شخصيته الحقيقية وأراد أن يعيدها سيرتها الأولى، يقول: «إن نفسي لم تزل متطلعة إلى الروح وما يتصل بها، وكنت في صغري مشغوفا بقراءة أخبار الصالحين وكراماتهم، ولم تزل هذه العاطفة تنمو في نفسي مع الأيام والأستاذ العقاد رجل فكري محض لا ينظر إلى مسألة ولا يبحث فيها إلا عن طريق الفكر والعقل، فذهبت أروي نفسي من مناهل أخرى وهي أقرب إلى الروح...»[2]، فالفن في نظره أكبر من الفكر، الفن هو الحياة، ومن تلك اللحظة شق لنفسه طريقا ونهجا في الفهم والتلقي ينفرد فيها مع النص ويستقل عن ظل "العقاد" وغيره، يقول: «إنني أنتفع بالعقاد، لكنني لا أقلده، وإن لي طريقا ألمح معالمه وأستشرف آفاقه، وإنني أتذوق بحسي، وأنظر بعيني، وأسمع بأذني»[3]، وبهذا بدأ "سيد" يدفع للساحة الأدبية قراءات جديدة غير مكررة في عالم الفكر والنقد من أدواته الخاصة وملكاته الذاتية.

* * * * *

ليست المدرسة التي أراد "سيد" أن يؤسسها مجرد نزعة مارد أراد أن يبني مجدا دون أن يعرف المطلوب وما يفعل، فكانت إرادته متوجهة إلى مدرسة يكون فيها الفن موصولا بالوجدان، ويكون وجها لحياة حقيقية وليس مجرد عالم من التجريد الفكري، ومشكلته أنه وجد في مدرسة "العقاد" فرقا بين تصورهم للمنطق الوجداني نقدا وامتلاكهم للحس الوجداني شعرا، فكانت قدرتهم الفكرية أوسع من طاقتهم الوجدانية «وظلَّتْ –إلا قليلا– تمتح من تصورها الواعي للشعر، قبل أن تفيض من شعورها الكامن في الضمير»، فسيّد يؤمن أن الفن حياة ونبض وشعور، بعدما انساق في مدرسة الشعر الفكرية، فيقول: «أنفقت فيه شطرا من حياتي وأنا أقول الشعر لا أفرق فيه بين الفكرة الجميلة الشعرية أعتنقها مذهبا، والإحساس الجميل الشعري ينبض

1 – الندوي أبو الحسن علي، مذكرات سائح في الشرق العربي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ص 02، 1975، ص 96.

2 – المرجع نفسه، ص 96.

3 – مجلة الرسالة، ع 597، 1944م، نقلا عن: صلاح الخالدي، سيد قطب الشهيد الحي، ص 105.

به شعوري ويعيش انفعالا غامضا في ضميري، ولم أجد نفسي إلا منذ عامين اثنين (1946م) أنتبه إلى الفارق الأصيل بين الفكرة الجميلة والشعور الجميل»[1]، والحقيقة أن كلامه هذا في الشعر ليس إلا مظهرا لمدرسته الوجدانية ونزعته الروحية التي ستكون مذهبه في الأدب والتلقي، بل في الحياة كلها.

وكما سئم "سيد" من النظرة الفكرية الجامدة في الشعر، فقد ضاق بطغيان المادية في الواقع، فظل يبحث جادا عن حياة وجدانية فكرا وواقعا ليعيد معرفة الوجود بنبض القلب وبصيرة الروح، وكان هذا نزوعه يكدح له إذا افتقده، ويغنم منه كلما أشرق له، فقد افتقده مع الصدمة التي تلقاها في المجتمع الأمريكي من مظاهر الحياة المادية والانحطاط الأخلاقي والخواء الروحي والزيف الحضاري، وكان منعرجا غير مسار حياته الشخصية ورؤيته الوجودية، فعوض أن يتأثر بها ويستسلم لإغواءاتها وإغراءاتها كما يُتوقع انعكست الآية، وكما يقول "الخالدي" فقد وجد ذاته التي كان يبحث عنها هناك، واستقرت العقيدة في قلبه، وغمر النور الرباني حياته وأضاء له طريقه[2]، فأصبح يرى في كل شيء وحيا وإشارة مصورة يزن بها المعاني ويعاين بها الحقائق، وأخذ يقرأ الحياة بوجدان يتلقى المعاني من وراء المظاهر، ويرى في كل شيء صورة ذات معنى وظاهرا فيه باطن، وهذا ما يصقل فيه الفكر التصويري حين يكون بصدد تلقي الكلمة. ثم يحظى بعد ذلك بإشراقات الروح في أعماق السجن، حيث كان يكتب تفسيره للقرآن الكريم، إنها حالة قارئ غير عادية! لقد قرأ القرآن في ظروف المحنة والابتلاء، لكن المحنة لم تكدر قلبه بالقلق والضجر والاكتئاب، بل نما في قلبه نبض الإيمان ويقظة الروح، وامتلأت نفسه سكينة وهدوءا، وانسكبت في روحه الطمأنينة والحضور مع الله ﷻ[3]، فاجتمعت له من الظروف المواتية ما يجتمع لشاعر يتأمل في صفحات الكون والنفس، فكأن خلوته خلوة شاعر وقراءته تأملات شعرية، ليست في شعر بل في قرآن لكن التلقي تشابه حين جذبه السجن عن ضوضاء الحياة وانفرد فيه بإلهه واختلى بقرآنه بمشاعر عميقة عمق السجن وحجبه، ومن شاعرية التلقي ما شوهد منه أنه كان يوميا يجوب الزنزانة قارئا لسورة من كتاب الله بصوت عذب رخيم، ومعه قلمه يدون كل ما يخطر له على هامش المصحف، وهو فرح مسرور بتلك المعاني الجديدة التي لم تكن تلامس ذهنه قبل أن يدخل السجن، ويأنس فيه بكتاب الله في جو من الصفاء العجيب[4]، وهذا مظهر لجمالية التلقي حين تبلغ متعة الكشف وتتهيأ لها الظروف النفسية والشكلية.

* * * * *

1 – المرجع السابق، ص 107، 108.

2 – ينظر: المرجع نفسه، ص 128.

3 – ينظر: المرجع نفسه، ص 146- 148.

4 – صلاح الخالدي، سيد قطب الشهيد الحي، ص 148.

قد تكون شخصية "سيد" من الداخل أشبه بمتصوف حالم هائم في عالمه الرمزي فلا يتلقى القرآن إلا بالمنهج الإشاري النفسي، إلا أنه قد حقق تكوينا وسيعا وعميقا في الأدب والفكر قبل أن يسلك المدرسة الوجدانية في تلقي النص، ويتجلى فكره الموسوعي في عشرات الكتب ومئات المقالات تميزت بالتنوع والتشعب منها على سبيل المثال؛ (طفل من القرية) في السيرة الذاتية، وديوان في الشعر، و(النقد الأدبي أصوله ومناهجه) في النقد، و(العدالة الاجتماعية) في الاجتماع، و(الإسلام ومشكلات الحضارة) في الفكر، و(معركة الإسلام والرأسمالية) في السياسة، و(خصائص التصور الإسلامي ومقوماته) في الدعوة، و(في ظلال القرآن) في التفسير، و(معالم في الطريق) في الحركة... إضافة إلى رصيد كبير من المقالات المنشورة في صحف أهمها؛ (الحياة الجديدة)، (الأهرام)، (البلاغ)، (الأسبوع)، (المقتطف))، (الجهاد)، (المصور)، (الوادي)، (كوكب الشرق)، (الرسالة)، (الدعوة)، (الاشتراكية)، (الفكر الجديد)، (العالم العربي)، (الإخوان المسلمون).. وغيرها، وقد كان هو المدير والمشرف على كثير منها[1].

هذه الموسوعة كلها كانت خلف قراءاته للنص القرآني وتحت ظلاله، بل إن الموسوعية العلمية في منظور التلقي ليست بأكثر قيمة من التجربة الذاتية والخبرة الحياتية التي تصقل العقل والنفس وتشحذ القريحة.ـف"سيد" الذي رست به حياته في شواطئ النص القرآني قد سبقتها تجربة موسوعية نادرة غير التأليف؛ في المطالعات والنقد والتحليل والمواقف الأدبية، في تحولاته الاجتماعية والفكرية وتقلباته مع العلاقات والصراعات العمليّة، في معايشة عمق الواقع الاجتماعي الإسلامي السياسي في مصر وأمريكا، كلها روافد تتفاعل وتؤثر شعوريا أو لا شعوريا في تأملاته وتقديراته واستجاباته للظاهرة القرآنية[2].

بهذا ندرك أن هذا القارئ الفعلي لم يشتغل بالدرس القرآني ولم يتوجه إلى مصحفه إلا وقد استكمل عدته العلمية والشخصية واجتمعت فيه من الكفاءات والقدرات ما قلّ مثاله وندر نظيره، ومصداقية الكفاءة القرائية لدى "سيد" والتي تمثل نضجه النقدي والذوقي في أمرين؛ أولهما أن "سيدا" قد تبوأ الزعامة النقدية على الساحة النقدية خلال الأربعينيات، وأخذ مركز الصدارة في النقد الأدبي، خاصة بمقالات النقدية النوعية في الصحف والمجلات، وبكتابيه (كتب وشخصيات) و(النقد الأدبي أصوله ومناهجه)، واستمر الناقد الأول في مصر، وبانصرافه إلى الكتابات الإسلامية ترك الزعامة النقدية من بعده لنقاد من أمثال "محمد مندور" و"عز الدين إسماعيل" و"محمد غنيمي هلال"[3]، وثانيها الموهبة الأدبية التصويرية في الكتابة، إذ إن أسلوب "سيد" في كتاباته النثرية استقطب جمهورا واسعا، وأهم خاصية جاذبة فيها هو اعتماده الأسلوب التصويري،

---

1 – ينظر: المرجع نفسه، ص 215- 261.

2– ينظر: صلاح الخالدي، مدخل إلى ظلال القرآن، دار عمار، عمّان، ط 02، 2000، ص 181- 216.

3 – ينظر: صلاح الخالدي، سيد قطب الشهيد الحي، ص 45.

حيث لم يكن يخاطب الذهن وحده خطابا تجريديا، إنما كان يخاطب الذهن والوجدان خطابا تصويريا، بما تتحمله تعابيره من إيحاءات بالصور والظلال[1]، وهذا ما ينسحب على شعره إذ كان شاعرا مجيدا من طبقة "الشعراء المصوِّرين"[2]، مما يدل أن التصوير والتخيل صفة راسخة فيه، وأنه اتخذ فيه "مدرسة" و"موهبة" ودلّ على تماسك شخصيته واجتماع نفسه بفكره واتساق خياله برؤاه.

* * * * *

المطلب الثاني: رؤيته النقدية لفعل القراءة والتلقي

- **النقد النصي للمناهج السياقية:**

يبحث "سيد" عن المنهج الصحيح لقراءة النص الأدبي وتلقيه في إطار التأسيس لمنهج نقدي ومراجعة مناهج المدارس السائدة، ويمكن القول إن النقطة المرجعية في بحثه عن المنهج الأصلح تتمثل في قياس المسافة بين طبيعة النص وعناصره وروافده من جهة وبين المنهج النقدي وأدواته ووظيفته من جهة ثانية، وقد تناول في هذا السياق أسس المناهج النقدية التي تأثرت بالفلسفة ثم العلوم وتزعمت حركة تلقي الآداب والفنون لعصور، وتتلخص نظرته التقييمية في أن الفلسفة هيمنت على الآداب الغربية وآخرها الفلسفة "الجمالية"، وبعدها سيطرت العلوم بمختلف فروعها خاصة "علم النفس"، أما عن الأسس الفلسفية فيرى أنها قادرة على أن تخدم جزءا من الحقيقة الكامنة وراء تجربة الشاعر، لكنها لن تستوعب الظاهرة الفنية كاملة بتقسيماتها وتعليلاتها، وإذا ما هيمنت فإنها ستقصي جوانب من الحقيقة الفنية، كما أقصى "أفلاطون" الشعر كله من "المدينة الفاضلة" في فلسفته المثالية، وكما أقصى "أرسطو" "الشعر الغنائي" بنظرته الغائية، ومن هذه النتائج دعا "سيد" إلى تحرير أسس النقد الفني من قواعد الفلسفة والمنطق، ومن فلسفات "الجمال" التي لا تزال غامضة[3]، أما مناهج البحث العلمي ونظرياته فيرى أنها مفيدة في مجالها، وطبيعة الفن غير طبيعة العلم، فشتان بين العلوم الطبيعية التجريبية وأدواتها التي توظف في دراسة الفنون وهي غلطة المغترين بنجاحها في عالم المادة، ونفس الكلام ينسحب على الطريقة التاريخية والنفسية، فمعطياتها حول المبدع لا تستطيع أن تعلل "الطبيعة الفنية" للشاعر ومقوماتها، لأن للموهبة أسرارها الخاصة، وقد خصّ "علم النفس" بحكم بينيّ؛ وهو أنه أقرب العلوم إلى طبيعة الفن لأنه متخصص فيما يتصل بالإبداع الفني وهو "الشعور" والتعبير عنه، لكنه لم يصل إلى نتائج حاسمة يعوّل عليها، وينتهي إلى أن العمل الفني لا يتلقى إل بوسائل فنية، أما اعتماد الدراسات العلمية في عملية النقد الفني فهي خطة «مأمونة ومجدية طالما هي تبحث في المحيط البعيد الواسع للعمل الفني،

---

1 – ينظر: صلاح الخالدي، نظرية التصوير الفني في القرآن عن سيد قطب، دار الفاروق، عمّان، ط 01، 2016، ص 47، 48.

2 – ينظر: المرجع نفسه، ص 51.

3– ينظر: سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة، ط 8، 2003، ص 119، 121.

ولكنها تفقد قيمتها حين تصل إلى الطبيعة الفنية... ولابد حينئذ من استخدام الوسائل الفنية البحتة المعتمدة على الشعور والذوق، وعلى القواعد الفنية المباشرة المتصلة بأدوات الفن وطرائقه»[1].

ظاهر من هذا الكلام أنه لا يدعو إلى القطيعة التامة بين المناهج السياقية النفسية والتاريخية والقراءة الأدبية، إنما غايته هي رفض للهيمنة لا أكثر، بل قد أشار بنفسه إلى أن المعطيات التاريخية والنفسية تفيد في الدراسة التمهيدية لمحيط الإبداع ولا يمكن أن تتجاوزه إلى جوهر الأداء الفني، ويدعو إلى ضرورة استخدام الدراسة التاريخية والنفسية بجانب القراءة الفنية وعلى هامشها، وذلك له مبرره الفني وسنده النصي؛ فأما الدرس التاريخي فهو جوهر ما بنى على "ياوس" نظريته في "جمالية التلقي" وهي الاطلاع على لحظة إبداع النص وعدم قطعه عن خبراته الجمالية الماضية، وقد جعل "سيد" ذلك من وظائف النقد، بقوله: «من كمال تقويم العمل الأدبي من الناحية الفنية، أن نعرف مكانه في خط سير الأدب الطويل، وأن نحدد مدى ما أضافه إلى التراث الأدبي في لغته، وفي العالم الأدبي كله، وأن نعرف أهو نموذج جديد أم تكرار لنماذج سابقة؟»[2]، والرافد التاريخي هو المقياس الكاشف لما حققه النص من جماليات التلاعب بأفق توقع الجماهير، والمسافة التي قطعها في مضمار الإبداع الخلاّق، وسيطول بحث "سيد" في السياق التاريخي لجمالية الإعجاز ومراحل استقباله. وأما الدرس النفسي ففي طرحه تجانس مع العنصر الشعوري الأصيل، فمن حيث مصدر العمل الأدبي فإنه استجابة لمؤثرات خاصة صادرة عن مجموعة من القوى النفسية، وبالتالي هو نشاط ممثل للحياة النفسية، ومن حيث وظيفة العمل الأدبي فهو مؤثر يؤدي إلى استجابات في نفوس المتلقين، ويضع تصورا مهما حول فعل الاستجابة وأبعاده النفسية وهو أن الاستجابة تنشأ بمزيج بين إيحاء في العمل الفني من ناحية، ومن طبيعة المستجيب له من الناحية الأخرى[3]، ومرة أخرى تتطابق نظرة "سيد قطب" مع نظرية الاستجابة الجمالية عند "أيزر"، وقد ذكرنا انها تنشأ من "القطب الفني" وهو العمل الإبداعي، ومن "القطب الجمالي" وهو استجابة المتلقي ذي الإحساس الجمالي وتجسد في نوع القراءة "الشاعرية".

- تلقي العمل الفني بالمنهج الفني:

إذن؛ "سيد" يدعو إلى أن يكون معدن التلقي من معدن النص الفني، ينتقي أدواته حسب خصائصه ونوعه، ويؤسس قواعده بالنظر إلى وظائفه، وذلك بانتشال النقد الأدبي ومن ورائه النص الأدبي من سيطرة المجالات المنفصلة عن الظاهرة الأدبية الفنية، وفي ذلك احترام لطبيعة الفن وعناصر النص وخصائص الإبداع، فلا يصلح للعمل الفني إلا منهج فني يراعي القواعد العامة للفنون وكذا القواعد الخاصة المميزة لكل فن كما

1- المصدر السابق، ص 124 وما قبلها.

2- المصدر نفسه، ص 131.

3- ينظر: المصدر نفسه، ص 207.

بيّنها، يقول: «لابد إذن من إفراد الأدب بقواعد نقد خاصة به، تتمشى مع أدواته وطبيعته وموضوعاته وطريقة استخدام الأدوات، وطريقة تناول الموضوع والسير فيه... ولكل فن من هذه الفنون طريقته وموضوعاته، وعلى هذين الأساسين تقوم قواعد نقده الفنية، إذا أردنا الدقة في التطبيق»[1]، وقد سمى هذا المنهج الذي أراده "بالمنهج الفني"، ويبدو أن "سيدا" يعد نفسه من رواد من مارسوه عمليا، فقد استعرض واقع "النقد الفني" في العصر الحديث مستشهدا ببعض نصوص نموذجية منه، فكان أول النصوص وأكثرها مختارة من كتابيه (التصوير الفني في القرآن) و(كتب وشخصيات)، ثم تلاها بنصوص "العقاد" و"طه حسين" و"ميخائل نعيمة" والإنجليزي "تشارلتن"[2].

وليس "المنهج الفني" خطا واحدا؛ بل يتكيف حسب الأجناس الأدبية، حيث تحدث "سيد" عن (العمل الأدبي) كأنه فن واحد، من حيث عناصره الأساسية وطبيعته المميزة ومادته الأولية، ثم عاد درجة أخرى لينظر إل الأدب بفروعه الكبرى وسماها (فنون العمل الأدبي) التي تشترك في الخصائص العامة وتختلف في أداة التعبير وطبيعة تشكيل العناصر ونسب توظيفها.. وقد اهتم بكل فن من هذه الفنون؛ بالشعر وتميزه في الإيقاع والظلال وقوة اللفظة، وفي سمو التجربة الشعورية وتطابقها مع القيمة التعبيرية، وبالقصة والأقصوصة وارتباطهما بالحياة، والفارق بينهما في حرية التجربة، وما يشترط لها من أسلوب فني يحتضن عناصرها الموضوعية، وبالتمثيلية وقيودها الزمنية وما يترتب عنه من قيود فنية وموضوعية، وبنائها على الحوار، والتنسيق والتقطيع والحركة في الإخراج، وبالترجمة للشخصية وتميزها عن التاريخ بتوفر الطاقة الشعورية وبعض الخصائص الفنية في التعبير، وبالخاطرة وبالمقالة وبالبحث.. [3] وبذلك وازن بين النظرة الشمولية والتفصيلية إلى الظاهرة الأدبية والنظرية النقدية وحسن تركيبهما في فعل التلقي، وهذا التفكير في تأسيس المنهج الفني على القواعد العامة ثم تخصيص كل نوع ولون وجنس أدبي بقواعده الفنية الخاصة من أهم جهود "سيد" الدالة على مراعاة السجل النصي في بناء نظرية النقد والتلقي.

- تكاملية النص والمنهج المتكامل:

من ضمانات انسجام التلقي بطبيعة النص أن يشمل العمل النقدي كل عناصره الأربعة المذكورة وهي الدلالة اللفظية، والقيمة الشعورية، والتعبير الإيحائي، وطريقة العرض، ويدرس روافده المؤثرة من سياق تاريخي وخلفية نفسية، والنظرة التكاملية أو (المنهج التكاملي) عند "سيد" هو القراءة المثلى التي ترى إلى النص على طبيعته الفنية المركبة، يقول: «إذا كنا قد آثرنا "المنهج الفني" – وهو في حقيقته متكامل من منهجين أو

1- سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص 124- 127.

2- ينظر: المصدر نفسه، ص 148 وما بعدها.

3- ينظر: المصدر نفسه، ص 61 وما بعدها.

ثلاثة؛ المنهج التأثري، والمنهج التقريري، والمنهج الذوقي والمنهج الجمالي– فإنما آثرناه لأنه أقرب المناهج إلى طبيعة الفن الأدبي، ولكننا لم نقصد أن يكون هو المنهج المفرد، فالملاحظة النفسية عنصر مهم فيه، والملاحظة التاريخية ضرورية في بعض مناحيه»، ويرى أن أكثر الدراسات النقدية الحديثة قد اعتمدت المنهج المتكامل، وصرح أنه اعتمده في كتابه (التصوير الفني في القرآن) وهو أول قراءة منهجية يتلقى فيها "سيد" النص القرآني، هذه التكاملية هي وظيفة النقد التي بحثها "سيد" وانتهى إلى تحديد المناهج الكفيلة بالإحاطة بالعمل الأدبي وهي ثلاثة؛ (المنهج الفني) وهو الأساس بأن يواجه الأثر الأدبي بالقواعد والأصول الفنية المباشرة، و(المنهج التاريخي) بأن يدرس موقع النص في التاريخ الأدبي تأثرا وتأثيرا، و(المنهج النفسي) بأن يتلفت به إلى العمل من زاوية التجربة الشعورية الإنسانية للمبدع، ومن مجموع هذه القراءات يتحقق (المنهج التكاملي)[1].

لا نرى في اختيار "سيد" للمنهج المتكامل ذوقا شخصيا ومسلكا يتفرد به، بل هي ضرورة (النص) وجمالية (التلقي)، فهو يتبناه رفضا للجمود على قالب نقدي واحد، وخوفا من أن يتحول النقد إلى قيود للمتلقي بدل أن يُتخذ منارات ومعالم داخل عالم النص[2]، وفي هذا المنهج موضوعية فنية تخدم النص وترشد القراءة، فالاكتفاء بالمنهج الواحد هو عمل يخدم المنهج ويسخر النص ويختزله في مفاهيم جامدة، أما التكاملية فهي تسخر من المناهج ما يخدم النص، لأن النظرة التكاملية تجسد طبيعة الإبداع الأدبي الذي هو نتيجة تفاعل بين مؤثرات عديدة ومعطيات مختلفة، فلابد من مقاربته وقراءته بطريقة تفاعلية تسخر كافة الوسائل النقدية لمشاكلة ملامح النص قدر الإمكان.

وفي كتاب (النقد الأدبي) كان "سيد" واضحا في موقفه من المناهج النقدية عامة، ففي تقسيم الكتاب خصص الشطر الأول لوضع أصول النقد وقواعده مع تطبيقات أدبية، وخصص الثاني لوصف المناهج الفاعلة في النقد العربي، وأكد أنه أخر الحديث عن تلك المناهج لأنه يعتقد أن الأصول والقواعد لا تستقى منها كما يفهم البعض، وما فعله في الشطر الأول من اجتهاد ذاتي واستنباط للأصول والقواعد يدل أنه قارئ فعلي مقتدر يصنع نظريته النقدية غير منقاد لمقرر نقدي سابق، وفي الوقت نفسه يصرح أنه لا يريد أن يُحكّم الذوق، فجعل تطبيقاته الأدبية اختبارا وتأصيلا وشرحا لتقعيداته[3]، وهذه نظرية في القراءة تقتضي أن القارئ الفعلي يبدأ باختيار المنهج والأدوات المناسبة متفحصا ملامح "القارئ الضمني" في النص قبل الانطلاق في عملية التلقي.

1- ينظر: المصدر السابق، ص 253 وما بعدها.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص 09.

3- سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص 08.

- **أثر الذاتية في تلقي العمل الأدبي**

هل هذا التحرير لخصائص النص الأدبي وعناصره، وانتخاب الأدوات وبناء منهج متكامل موضوعي يعني أن الأحكام والاستجابة ستكون موضوعية مجردة من المؤثرات الذاتية؟ لقد أشرنا إلى ما فيه جواب لسيد عن مسألة الذاتية في أن الاستجابة هي تفاعل بين إثارة العمل الفني والتأثر الجمالي للمتلقي، ويضيف مزيد تأكيد على أن النص الفني بطبيعته يتطلب تفاعلا مع ذاتية المبدع، وصدوره من قيمة شعورية تحرك النفوس ومن تصوير إيحائي يبهج القلوب سيصيّره إلى القراءة الشاعرية كآلية حتمية، ومن تلك الذاتية تتحقق الموضوعية التي تعكس أدبية النص وهي قادرة على إعطاء حكم موضوعي لنفسها، ويرى "سيد" أن الحكم الموضوعي هو مطلب نقدي على قدر الإمكان فيقول: «إن "الذاتية" في تقدير العمل الأدبي هي أساس "الموضوعية" فيه، ومن العبث محاولة تجريد الناقد من ذوقه الخاص، وميوله النفسية واستجاباته الذاتية لهذا العمل، هذه الاستجابات التي ترجع إلى تجاربه الشعورية السابقة بقدر ما ترجع إلى العمل الأدبي نفسه»[1].

هذه الزوايا تبرز الجوانب المؤثرة في فعل القراءة عند "سيد قطب" والذي تهيأت له الأسباب الفطرية من خيال واسع وحس موسيقي، والأسباب التربوية من يقظة روحية وتشبع وجداني، والأسباب الفكرية من موسوعية أدبية ونقدية، والأسباب الشخصية من استقلالية فكرية وثقة نفسية، والمكتسبات النقدية الأخرى من تصور نقدي وذوق فني وملكة أدبية ورصانة فكرية... هي في مجموعها تبرز مدى أهمية إعداد القارئ الفعلي لممارسة التلقي.

* * * * *

1- المصدر نفسه، ص 129.

المبحث الثاني:

تجربة "سيد" في تلقي النص القرآني

المطلب الأول: بحثه في تاريخ تلقي الجمال القرآني

- مقاربته لمسألة الجمال والإعجاز القرآني:

يرتبط "سيد" بالقرآن الكريم ارتباطا جماليا، وذلك ما جعله ينجذب إلى البحث عن سر جماله وتأثيره الذي وجده في نفسه وقرأ عن حصوله في بداية نزوله في (مكة)، فاشتغل بما أسسه في المنهج وهو البحث التاريخي في لحظة نزول النص القرآني وطبيعة الاستجابة التي وجدت لدى الجيل الأول من العرب الذين ءامنوا والذين كفروا، ويحقق بداية في العنصر الذي كان يصدر منه التأثير الساحر في القرآن الكريم والذي جعله معجزا، ويقرر بأن الإعجاز كامن في نسق التعبير القرآني، لأن المعطى التاريخي يقول بأن المؤمنين الذي آمنوا بالقرآن كانوا القلة القليلة وليس حينها لهذا الدين الجديد قوة ولا كثرة ولا مصلحة ولا غيرها من الأسباب التي جلبت الناس لاحقا للدخول في الدين المنتصر أفواجا، فلا يمكن تفسير إيمانهم إلا بأثر القرآن الحاسم، وبالتالي يستبعد "سيد" اتجاهات الإعجاز الأخرى مثل الإعجاز "التشريعي" و"الغيبي" و"العلمي" مما تقوم أسبابه بتقدُّم التنزل واكتمال القرآن، فالسر الإعجازي قد ثبت للقرآن منذ لحظاته الأولى وسوره الصغرى مما يؤكد أنه كامن في صميم النسق القرآني ذاته لا في الموضوعات التي يتحدث عنها رغم ما فيها من قوة وجاذبية لا تنكر، وأن ما وصف به من سحر القلوب وتقليبها من حال إلى حال هو فعل جمالي تلين له النفوس فتستجيب، فهي تتلقى محتواه الإيماني في نسق من جمال العرض، وقوة الأداء، وإيقاع العبارة، وإيحاء الإشارة، كل ذلك في إطار من مشاهد الكون ومشاعر النفس، فتفعل فعلها في النفس والخيال وهو فعل ذو سر عظيم[1]، ولم يبق من "سيد" إلا أن يحدد المسافة الجمالية للنموذج القرآني الذي جاء للعرب بنص روحيِّ المعنى شاعريِّ المبنى، وهو فن جديد ليس بالنظم المألوف ولا بالنثر المعهود، لقد أتى إلى الذوق العربي بنموذج غريب من شاعرية النثر وجمالية الروح.

وحين نصف هذا الفعل بأنه "جمالي" فتلك من ضرورات المصطلح في نظرية "التلقي"، ونريد بهذا الوصف أن نشير إلى جوهر الأثر، فهو أثر وجداني خفي حقيقته قائمة في عمق النفس، وجماليات النص ليست إلا سببا فيه، واستجابة القارئ لها ليست إلا عرضا له، فجوهر الجمال هو تلك الطاقة التي تغشى النفس وتحركها ولا يقدر المتلقي على مقاومتها ولا حتى تفسيرها، إنه يحس بفعل داخله ولا يدرك كنهه، ولو أدركه لبطل الجمال والشعور به، وقد وفق "سيد" إلى التصريح بأن ذلك الأثر الإعجازي لنص القرآن هو شأن

1 – ينظر: سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 21- 30.

غيبي لا يناط بالعنصر التعبيري ولا يحاط بالتحليل الفني، فهو روح من شأن رب العالمين، يقول: «والشأن في هذا الإعجاز هو الشأن في خلق الله جميعا، وهو مثل صنع الله في كل شيء وصنع الناس، أن هذه التربة الأرضية مؤلفة من ذرّات معلومة الصفات، فإذا أخذ الناس هذه الذرات فقصارى ما يصوغونه منها لبنة أو آجرة، أو آنية أو أسطوانة، أو هيكل أو جهاز، كائنا في دقته ما يكون، ولكن الله المبدع يجعل من تلك الذرات حياة، حياة نابضة خافقة، تنطوي على ذلك السر الإلهي المعجز، سر الحياة، ذلك السر الذي لا يستطيعه بشر، ولا يعرف سره بشر، وهكذا القرآن.. حروف وكلمات يصوغ منها البشر كلاما وأوزانا، ويجعل منها الله قرآنا وفرقانا، والفرق بين صنع البشر وصنع الله من هذه الحروف والكلمات، هو الفرق ما بين الجسد الخامد والروح النابض، هو الفرق ما بين صورة الحياة وحقيقة الحياة!»[1]، وهذا النص بداية نشوء الفوارق بين رؤية "سيد" ورؤية البلاغيين لمسألة الإعجاز وتلقيه، فهو يعطي للإعجاز مفهوما روحيا وبعدا غيبيا، فحقيقته قلبية ذات أثر شمولي في الوجدان، على خلاف البلاغيين الذين أعطوا للإعجاز مفهوما علميا وبعدا لغويا، وكانوا يبحثون عن دلائله في تفاصيل اللغة والكلمة والجملة، نعم قد يكون ذلك عند "سيد" مقدمات للمرور إلى الكلّيات، لكن الأثر الجمالي وسحر الإعجاز ينتهي إلى كونه حقائق قلبية وحالة شعورية، وليس عملية إقناع علمي فيبرهن لها برهانا، وبالتالي فإن المطلوب هو إيجاد طريقة تبعث الأثر الجمالي في المتلقي ولا تقف عند التحليلات البلاغية والمقارنات الأدبية التي ألح عليها القدماء.

وتجدر الإشارة إلى ذهاب "سيد" للقول بأن الإعجاز يسري في آيات التشريع أيضا، وهو قول مبني على قوله إن الإعجاز في نص القرآن كالروح في الجسد، فيجب أن لا تخلو آيات أو مواضيع من تلك الروح فذلك يقدح فيه، وفي آية (الدَّين) يذكر أن الإعجاز في آيات التشريع مثل ما هو في آيات الإيحاء والتوجيه، بل هو أوضح فيها لأن الغرض دقيق لا ينوب فيه لفظ عن لفظ، وبالإعجاز حقق الدقة التشريعية المطلقة، والجمال الفني المطلق على هذا النحو الفريد، كل ذلك إضافة إلى السبق في بعض مبادئ التشريع المدني والتجاري بقرون كما يعترف الفقهاء المحدثون![2]، فيفهم من كلامه ومن طبيعة النصوص أن الإعجاز في آيات التشريع أقرب إلى نظرية "الجرجاني" اللغوية التي تربط جمالية الإعجاز بنظم الجملة ومعاني النحو الجزئية، وليس على جمالية الإيحاءات الوجدانية.

1 – ينظر: سيد قطب، في ظلال القرآن، دار الشروق، القاهرة، ط 34، 2004، ج 01، ص 38.

2 – ينظر: المصدر نفسه، ج 01، ص 334.

- **رؤيته إلى الجهود التاريخية في الإعجاز:**

"سيد" يستطرد في بحثه التاريخي على هامش النص القرآني، فقد وضع نصب عينيه مَعْلما عاما للقارئ المثالي وهو الذي يجد في قلبه نشوة الجمال وفعل السحر ويغيّر شخصيته، ثم ينقب وسط القراء الفعليين الذين تعاقبوا على هذا النص لعله يجد فيهم من فهم الجمال والسحر القرآني وجسّد ملامح القارئ المثالي، فوجدهم على ثلاث مراحل؛ الأولى سماها مرحلة التذوق الفطري المباشر، وتجسدت في العرب المكيين وهم القراء الأوائل الذين سُحِروا به، ولا نجد لقراءتهم صورة واضحة عن جمال القرآن غير أخبار عن "عمر بن الخطاب" و"الوليد بين المغيرة" وصدمتهم الأولى بآيات القرآن. الثانية: هي مرحلة أضاعت إدراك الجمال الفني، عدا بعض الجهود الموفقة التي تجسد إدراك مواضع الجمال المتفرقة، وتعلل كل موضع منها تعليلا مفردا، وتمتد إلى العصر الحديث. الثالثة: مرحلة إدراك الخصائص العامة للجمال الفني في القرآن، ويرى أنهم لم يصلوا إليها أبدا لا في النقد الأدبي ولا في تفسير القرآن، ويقدم إشارة إلى أن عزمه هو تأسيس هذا المنهج الجديد، يضع فيه الأصول العامة للجمال الفني الذي وجده يجتمع في طريقة موحدة هي "التصوير الفني"[1].

وقد وقف "سيد" مليا في مؤاخذات على رجال المرحلة الثانية من البلاغيين، نجملها في ثلاثة؛ الأولى توجيه البلاغة نحو مسائل جدلية عقيمة من الناحية الجمالية خاصة قضية "اللفظ والمعنى" وفي أيهما تكمن البلاغة، وثانيها الانغماس في القواعد البلاغية التي تفسد الجمال الكلي المنسّق، وثالثها الانصراف إلى التنظير والتقسيم والتفصيل إلى حد من الإسفاف لا يطاق[2].

ويلتفت "سيد" إلى معالم مضيئة في تاريخ القراءة البلاغية وبالذات عند رائد فكرة "النظم" "عبد القاهر الجرجاني" وقد خصّه بالفضل والتوفيق وأشاد ببحثه الإعجازي في النظم في جانبين؛ الجانب الأول هو سلوك القراءة الفنية باعتبارها قراءة نسقية تتخفف من المؤثرات السياقية، ففي كتابه (النقد الأدبي) يقدم تجربته التنظيرية لمبدأ "النظم" على أنها نموذج للمنهج الفني، ويعجب بقدرة "الجرجاني" على صياغة النظرية على الطابع العلمي المدعوم بالحس الفني، منبها إلى إخلاله ببعض الجوانب الفنية بسبب إغفاله التام للإيقاع الموسيقى، وللظلال الخيالية في أحيان كثيرة، كما نوّه بجهوده في كتاب (أسرار البلاغة) الذي حاول فيه إدخال المنهج النفسي في قراءة الصور القرآنية وفي النقد الأدبي عامة، لكن تجربته توقفت في مراحلها الأولى ولم يتابعه أحد من القدماء[3]، أما الجانب الثاني فهو إدراك جمال القرآن الذي تجلى في الجيل الأول وافتقد في المرحلة الثانية، وفي هذا لم يشهد للجرجاني نظيرا في محفل البلاغة وحشد البلاغيين قبله ولا بعده، يقول: «فلقد

---

1 – ينظر: سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 31- 44.

2 – ينظر: المصدر نفسه، ص 36، 37.

3– ينظر: سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص 119، 120، وينظر: ص 145.

أوشك أن يصل إلى شيء في كتابه (دلائل الإعجاز) لولا أن قصة "المعاني والألفاظ" ظلت تخايل له من أول الكتاب إلى آخره، فصرفته كثيرا مما كان وشيكا أن يصل إليه، ولكنه على الرغم من ذلك كله كان أنفذ حسا من كل من كتبوا في هذا الباب على وجه العموم، حتى في العصر الحديث»[1]، ومن خلال عرض نماذج من (الدلائل) يعترف له بالإحساس الجمالي الذي لم يفصله عن إدراك الجمال الكلي للقرآن إلا حجاب رقيق، ولو كتب لفكرته أن تستمر لانكشف فيقول مصورا: «رحم الله "عبد القاهر" لقد كان النبع منه على ضربه معول، فلم يضربها»، لقد أكّد أن جمالية القرآن كانت حاضرة في ضمير الرجل إلا أنه لم يسعف للتعبير عنه وليس مطالبا أن يعبر بلغة عصرنا اليوم[2].

ويمكن استخلاص المؤاخذات العامة لجهود المرحلة الثانية في ثلاثة هي؛ المنهج الجدلي، والعمل المعياري، والنظرة الجزئية، وهي أساليب تضعف القراءة الجمالية التي ينادي إليها "سيد" ويريد لها أن تأخذ المنحى التذوقي والعمل الوصفي والتناول الكلي للظاهرة الجمالية. وسنرى أنه منح استثناء للجرجاني من بين النقاد فإنه سيمنحه للزمخشري من بين المفسرين، فهذان وإن شكّلا استثناء عن غيرهما إلا أن بلاغتهم كغيرهم كانت تهتم بالجزئيات الفنية ولم تتجاوزها إلى النسق الكلي، والجمال لمحة واحدة وأثر كلي لا يتجزأ، فتجربتهم «وقفت عند حدود عقلية النقد العربي القديمة، تلك العقلية الجزئية التي تتناول كل نص على حدة، فتحلله وتبرز الجمال الفني فيه... دون أن تتجاوز هذا إلى إدراك الخصائص العامة في العمل الفني كله»[3].

كان هذا الاسترداد التاريخي أداة هامة من منظور "جمالية التلقي"، أدرك "سيد" من خلالها علاقة الخبرات الجمالية السابقة برؤيته إلى وظيفة القارئ ومنهج القراءة، ومن خلالها فهم المرحلة التي يجب أن يمثلها ويجسدها في تاريخ تلقي القرآن، فحدد الهدف وهو بعث القراءة الجمالية الوجدانية، ولم يجد منفذا أنسب لهذه القراءة غير نظرية "التصوير الفني" لما فيه من قدرات إيحائية نافذة في القلوب، وهذا الإطار الفني هو المدخل العصري الذي اختاره للتلقي الروحي وملامسة الإعجاز القرآني. ونحسب أنه بهذا الهدف المحدد الواضح سيقربنا "سيد" إلى الجواب عن سر التأثر بالنص القرآني، وهذه هي المشكلة الجوهرية التي انطلقت منها البلاغة ثم انحصرت اهتماماتها في زاوية البحث البلاغي ومحاولة إثبات بلاغته وتفوقه وسلامته، وببقائهم في هذا البحث العلمي بقيت مسألة الإعجاز في منتصف الدائرة، وأمام "سيد" مهمة استكمال النصف الباقي ليعيدها إلى أصلها التأثّري.

---

1 – سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 39.

2 – ينظر: المصدر نفسه، ص 41، 42.

3 – سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 42، 43.

* * * * *

المطلب الثاني: منهجه في تلقي النص القرآني

- **أولا: القراءة النصية النسقية:**

يسخر "سيد" تجربته النقدية التذوقية لممارسة منهجية نصية في (الظلال)، وإخراج قراءته مكتوبة موثقة للجمهور يقتضي بناء منهج موضوعي ينظم عملية التلقي في إطار من التوازن بين سلطة النص وفاعلية المتلقي، ويشرح "زرزور" المنهج الفريد الذي أسسه "سيد" ولم يسبق إليه، وهو على مراحل:

– الأولى؛ هي قراءة تفاعلية نصية مع كليات السورة، وهي المرحلة الأساسية، حيث يباشر فيها القرآن وحده، إذ يقرأ السورة الواحدة عدة مرات وقد يكون لأيام وهو يبحث عن ملامحها ومحورها العام وموضوعاتها الفرعية، حتى يهتدي إليه.

– الثانية؛ هي قراءة تفاعلية جزئية على ضوء المرحلة الأولى، إذ يعكف على تفسير السورة آية آية وقد ينهيه في مقام واحد. متوسلا في هذه المرحلة بثقافته الموسوعية وتأملاته الفاحصة وحسّه المرهف وتجربته الواقعية والحركية وموهبته الأدبية.

– الثالثة؛ هي قراءة توثيقية توسعية، يعود فيها إلى المصادر خاصة التفاسير المرجعية التي يعود إليها للاستدراك أو التوثيق أو الاستشهاد؛ فقد يضيف سببا في النزول، أو رأيا، أو مسألة فقهية، أو يستشهد بحديث أو رواية، أو موقف في السيرة خاصة، وهو أخذ مبني على نظر ونقد وتمحيص، وقلما يعدل من تفسيره الأول[1].

وللتمييز المفاهيمي بين مستويات القراءة في هذه المراحل نلاحظ أن القراءة الأولى تؤسس لسطلة النص من خلال الحفر في سياقه الداخلي واتخاذ عناصره الموضوعية والفنية إطارا للفهم والتأويل ومجالا يضبط حركة التفاعل، كما يكشف عن النسق الذي ينظم أجزاء النص ويحقق التماسك الداخلي لعناصره حتى لا يستفرد الفهم بها ولا يبترها عن الإطار الكلي في القراءة الثانية للأجزاء، وفي تقديم القراءتين الأولى والثانية تتجسد القراءة "النصية المنتجة" التي تسمح بالإبداع والنظرة المفتوحة على ذخائر النص في ظل صفاء القناة بين النص والقارئ، وهو ما لا يتحقق لو قدمت المرحلة الثالثة الاستهلاكية، فبتقديمها ترتسم آفاق وهمية تحد المتلقي من التفكير إما عجزا أو تواكلا أو فقدانا للثقة، إلا أن للثالثة أهميتها وميزاتها في امتلاء القراءة، وهي تدل على الاعتبار الذي يضعه "سيد" للآفاق السابقة التي تصب في تجربة النص القرآني ولا يمكن تجاهلها، وقد يكون فيها من السياقات الخارجية من ظروف التنزل وواقع المتلقين ما يكون تجاوزها خطرا على النص ذاته

1- ينظر: عدنان زرزور، علوم القرآن، وإعجازه وتاريخ توثيقه، دار الأعلام، الأردن، ط 01، 2005، ص 433، 435.

باعتباره مولودا سياقيا تاريخيا، وكل هذه المستويات تجسد جوانب من سلطة "السجل النصي" كقاعدة كبرى في تنظيم القراءة وتأطير فاعليتها.

إن خطورة (الظلال) تكمن في تحويل مركزية القراءة من دائرة المصادر الخارجية إلى دائرة النسق الداخلي للنص وفي ذلك اعتبار للوظيفة الجوهرية للنص القرآني وهي الهداية، فمنهج الاستهداء جعله يختار أن يمارس القراءة –أو سمّه التفسير– بدون خلفية مسبقة ولا مقرر فكري مرجعي، معتقدا أن القرآن الكريم هو الذي ينشئ المقررات الصحيحة للبشر، ولا يحاكم هو إلى مقررات البشر[1]، وهذا هو منظوره العام الذي صرح به في سياق الرد على من يفسّر الحقائق الغيبية القرآنية بمقررات علمية أو عقلية، فيقول: «إن الطريق الأمثل في فهم القرآن وتفسيره، وفي التصور الإسلامي وتكوينه، أن ينفض الإنسان من ذهنه كل تصور سابق، وأن يواجه القرآن بغير مقررات تصورية أو عقلية أو شعورية سابقة، وأن يبني مقرراته كلها حسبما يصور القرآن والحديث حقائق هذا الوجود، ومن ثَمَّ لا يُحاكِم القرآن والحديث لغير القرآن، ولا ينفي شيئا يثبته القرآن ولا يؤوّله، ولا يثبت شيئا ينفيه القرآن أو يبطله»[2]، ونعلم من هذا الكلام أن كل مصادره تأخذ مرتبة ثانية وموقعا تكميليا، فهو يلجأ إليها للاستشهاد والتمثيل والتوسيع، وينتج عن هذا تلقائيا ترتيب جديد لتراث المفسرين يختلف عن المنهج الأثري الذي كان يحتل فيه المركز والسلطة الأولى على المتلقي، فالقراءة التفاعلية النصية عند "سيد" وضعت حدّا فاصلا بين تلقي القرآن وتلقي التفسير، والمرحلة الثالثة تفصح بذاتها عن سلوكه لطريق وسط في الأخذ بالمأثور؛ فهو لا يتركه يُهيْمِن، وفي الآن ذاته لا يستغني عن فوائده ودعائمه، وقد أخذ تفسيرُ "الطبري" وتفسير "ابن كثير" جزءا معتبرا من توثيقاته.

– خلاف حول تصنيف (الظلال):

لقد أحدثت قراءة (الظلال) صدمة كبيرة بين أهل التفسير إذ خرج عليهم بقراءة كاملة للقرآن الكريم كما يفعل المفسرون، لكنه خرج عن تقاليد التفسير الراسية منذ نشأته وجاء بما لا ينتظر من عمل المفسرين وما لا يتوقع في مجلدات التفسير، فجمع من حوله مؤيدين ومنكرين؛ اتفقوا في أن (الظلال) تميّز عن كل التفاسير السابقة بمراعاة السياق والنظم القرآني، بل اعتمد عليه وقدمه على كل مصادره فاستطاع أن يتجاوز عصر الخلاف ويعيد بناء التفسير على غير ما عرفت كل العصور، ويبين "الخالدي" منهجه الذي تمثل في تفادي المباحث الموسعة المعروفة بعلوم القرآن من؛ نحو ولغة وفقه وتفسير.. ونقل لما قاله المفسرون، وعدم التوسع في تفاصيل الأحكام والاختلافات الفقهية والتأويلات الخائضة والروايات القصصية، فكان حريصا أن

1 – ينظر: سيد قطب، خصائص التصور الإسلامي ومقوماته، دار الشروق، القاهرة، د ط، ص 15.

2– سيد قطب، في ظلال القرآن، ج 06، ص 3730.

يبقى في جو النص حتى لا يحجب عن القارئ إيحاءات القرآن التي تزوده بالحركة أكثر مما تزوده بثقافة علمية أو عقلية، لكل ذلك كان الفارق بينه وبين التفاسير فارقا واضحا وتجاوزا خطيرا قال عنه "عدنان زرزور": «الظلال –إذن دليل عملي مكتوب إلى المجتمع الإسلامي والأمة الإسلامية، وليس دليلا ثقافيا لعلوم القرآن، أو علوم التفسير، أو علوم الثقافة الإسلامية من فقه وأصول وتاريخ جدل أو خلاف..»[1]، ثم تخالفوا حول هذا التميّز؛ فهو في نظر الخصوم مساوئ ورزايا ، وفي اعتبار معجبيه محاسن ومزايا.

كل الذين جعلوا الموروث التفسيري أفقا مثاليا لم يستوعبوا الأفق الجديد الذي جسده (الظلال)، وما طعنوا في الكتاب ولا أقصوه من دائرة التفسير كليا إلا لأنه اختلف عن التفاسير المكتوبة واعتمادها على الثقافة العلمية المسماة "علوم القرآن"، فرأوا أن (الظلال) مجموعة من العواطف الجياشة والخواطر السريعة والآراء الشخصية والكلام الأدبي غير العلمي، وهذا لا يجعل منها تفسيرا ولا من صاحبها مفسرا، إن نجاح (الظلال) في تجاوز خلافات المذاهب التفسيرية وأطرها العتيدة والإعلاء من شأن السياق وتجلية النظم والتآلف في البناء القرآني هو سبب الرفض والتشنيع عليه، حتى جعلوا منه جدلية كبرى؛ هل (الظلال) تفسير أم لا؟ وقد وصفه بعض العلماء بأنه من "مبتذلة أهل التفسير"، لماذا؟، لأنه "يستشهد بالسياق، ويترك وراءه إجماع أئمة التفسير" على حد قوله![2].

وإذا اضطررنا إلى تصنيف (الظلال) فإنه "تفسير أدبي حركي" لا يخلو من سمات "التفسير الأثري"، إلا أن تعريض المأثور فيه لأدوات الترجيح والتأويل والمخالفة يجعله في منظورهم تفسيرا من "الرأي"، ونقطة الاستفزاز فيه تكمن في توسيع دائرة التلقي من قاعدة "التثقيف التفسيري" إلى أفق التأثر والحركة، ومن هذه الزاوية وقف معه وانتصر له الذين يدركون أهمية "سلطة النص" في حماية التأويل حتى وضعوا أهمية (الظلال) فوق أهمية التفسير؛ فهذا "أحمد بركات" يشفق على "الظلال" وسوء فهم الناس له، في حين أن القرآن نزل ليحيي النفوس ويعيد صياغة القلوب ويَسِمُها بميسم الحق والهدى ويصبغهم بصبغة الله ﷻ وهذا ما مارسه صاحب "الظلال"، أما "التفاسير" فلا تعدو أن تقدم المعرفة النظرية الباردة لمعاني الألفاظ والآيات في مفاهيم علمية محضة[3].

1- عدنان زرزور، علوم القرآن، ص 425، 426. وينظر: وينظر: عبد الرحيم عثمان أحمد، التجديد في التفسير نظرة في المفهوم والضوابط، المطبعة العصرية، الكويت، د ت ط. ص 65.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص 437، 438.

3- ينظر: صلاح الخالدي، مدخل إلى ظلال القرآن، ص 218، 219. نقلا عن: أحمد بركات، حضارة الإسلام، ص 56.

أما "عدنان زرزور" فيدعو هؤلاء إلى العودة إلى الغرض الأساسي لنزول القرآن الكريم والتأمل فيه والتخلص من النظر السطحي والحكم الجاهل بحقيقة التفسير[1]، وينجز عملا منهجيا يضع فيه التفاسير في الميزان، إذ ينطلق من تشخيص التطور العام للتفسير لينتهي إلى أن التفاسير المكتوبة إن تكن تعكس متطلبات عصرها وأدت وظيفتها، فإنها لم تعد تلبي حاجات العصر الحديث ولا تكفي لمواجهة تحديات المسلم المعاصر، ثم يضع شروطا نظرية يجب أن تتوفر في التفسير المعاصر لكي يسترجع الوظيفة الأساسية للقرآن الكريم ويلبي الحاجات القائمة اليوم، وهي شروط ثلاثة:

– الأول: أن ينطلق من الغرض الأساسي الذي نزل القرآن الكريم من أجله، ويفعّله بما يناسب هذا العصر الذي غاب فيه المجتمع الإسلامي وسيادة المسلمين، مستلهما ظروف نشأة الإسلام الأولى، فلا يكون المنطلق تقديم زاد ثقافي للمسلم، بل إعادة صياغته على منهج الله من جديد.

– الثاني: أن يسجل المعاني التي فهمها الصحابة ﷺ وعاشوا تطبيقها العملي الواقعي، وذلك في ضوء أثرهم المكتوب أو اهتماماتهم العملية في تحريك المجتمع المسلم.

– الثالث: أن يتجاوز عصر الخلاف والمذهبية الفكرية في تفسير القرآن والاعتمادِ على مقررات جاهزة، وأن يخضع للمدلولات القرآنية مباشرة، وهذا يحتاج كفاءة ثقافية وتمكنا وحسا عاليا، للفهم المتكامل وعدم جعل القرآن أجزاء وتفاريق.

وبعد الاطلاع وتطبيق هذه الشروط قرّر أن (الظلال) هو نقلة بعيدة في التفسير، وقد حاز كل هذه الشروط، مؤكدا أنه ليس تفسيرا فحسب، بل هو التفسير العصري الوحيد الذي لا يغني عنه أي تفسير من تفاسير العلماء السابقين على أهميتها ومزاياها[2]. وسواء اختلف الفرد مع (الظلال) أو وافقه فإنه لا ينكر أنه أسس لأفق جديد في تلقي النص القرآني، وأنه نال شرف القراءة الإيجابية المنتجة التي تقدم نموذجا فعليا لانفتاح النص القرآني على العصور وانغلاق التفاسير على زمانها، فالتجارب البشرية والتأملات الإنسانية فيه تعكس سعة فهمها ولا تعكس سعة مضامينه فحسب، أما صناعته لردّات الفعل الرافضة والمواقف المترددة والاستجابات المعجبة فذلك ليس إلا نجاح ومنجز يخلده التاريخ في سجل جماليات التلقي.

– "سيد"ـيَفْصل في الخلاف:

ما كان لكتاب (الظلال) أن يتلطخ بغبار هذه المعركة إذا كان صاحبه قد فصل بنفسه في المسألة على مراحل؛ فهو في بداية التأليف كان قد بدأ فيه على شكل مقالات لذا عبّر عنه (في ظلال القرآن)، فهو ليس عنوانا فنيا أو اصطلاحيا تكلّفه، بل هو –كما يقول– وصف لحالة وجدانية عاشها مع القرآن ثم تسجيلها

1– ينظر: عدنان زرزور، علوم القرآن، ص 426.

2– ينظر: المرجع نفسه، ص 423- 425.

مكتوبة، لذا فلا يجد إشكالية في تصنيفه تفسيرا من عدمه، المهم أنه عرضٌ لحياة خاصة مع روح القرآن، يقول في مقدمة خواطره: «فقد يرى فريق من قراء هذه الظلال أنها لون من تفسير القرآن، وقد يرى فريق آخر أنها عرض للمبادئ العامة للإسلام كما جاء بها القرآن، وقد يرى فريق ثالث أنها محاولة لشرح ذلك الدستور الإلهي في الحياة والمجتمع... أما أنا فلم أتعمد شيئا من هذا كله، وما جاوزت أن أسجل خواطري وأنا أحيا في تلك الظلال»[1]، وما يؤكد ذلك في آخر مقدمته المسجلة في(الظلال): «هذه بعض الخواطر والانطباعات من فترة الحياة في ظلال القرآن»[2]، ورغم أن "الخالدي" يلحّ على إلحاق (الظلال) بالتفسير وقد استشهد بنصوص عديدة لسيّد يحيل فيها إلى نصوص في (الظلال) ويسميه تفسيرا بصريح العبارة[3]، إلا أن "سيدا" لم ينف عن كتابه صفة التفسير حتى يحتاج إلى إثبات، وفي الآن ذاته لم يُثبت أنه تفسير حتى يحتاج إلى تفنيد، وإنما جعل القضية هامشية متروكة لقناعات كل فريق، ويرى أن الانشغال بثمرة تلقي النص القرآني وإحياء الوجدان به أجدى وأولى من الأطر المدرسية للبشر.

ومن سيما عنوان (الظلال) يضع "سيد" مسافة بين بنية النص وإيحاءاته، هي المسافة بين بنية الشجرة وظلالها، ففي العنوان إشارة إلى أن الكتاب هو تعبير عن حالة المتلقي تحت إيحاءات النص أكثر من كونه تعريفا بالنص ذاته، أو أن الكتاب تعريف للنص من مرآة القارئ، وفيه دلالة بأننا أمام قراءة تجسد حياة القارئ مع النص، وبالأحرى حياة القارئ بالنص، وفي العنوان إضمار يطرح السؤال: ماذا يوجد (في ظلال القرآن)؟ إنه إحساس غامض وعالم غير محدد وحقيقة غير موصوفة، وأقرب وصف لها هي أنها حياة؛ (حياة في ظلال القرآن) لها إيقاع نفسي يشبه إيقاع الظلال، وللظل وقع خاص في نفسه يقول عنه: «إن مشهد الظل الوريف اللطيف ليوحي إلى النفس المجهودة المكدودة بالراحة والسكن والأمان، وكأنما هو اليد الآسية الرحيمة، تنسم على الروح والبدن، وتمسح على القرح والألم، وتهدهد القلب المتعب المكدود... إن هذا القرآن الذي كان يتنزل على قلب رسول الله ﷺ كان هو البلسم المريح، والظل الظليل، والروح المحيي في هجير الكفر والجحود والعصيان..»[4]، ولعل "سيدا" لم يجد نظيرا لمرساه الروحي في وحي القرآن بعد حياة عاصفة بالحيرة والتحول والضيق إلا ما يشبه رأفة الظلال بنفس المصاب بلفح الهجير إثر اعتساف الفلوات، ومن هنا تفهم فلسفة الحياة مع القرآن فهي حياة نابضة تحت الألفاظ والتراكيب والأحكام التي تقف عندها غايات المفسرين وهي مهمة، إلا أن الأهم منها –كما يقول "الخالدي"–

1 – ينظر: صلاح الخالدي، سيد قطب الشهيد الحي، ص 244. أحال المؤلف إلى [الظلال: 01/ 06] ولم نجده في الطبعة المستعملة.

2 – ينظر: سيد قطب، في ظلال القرآن، ج 01، ص 18.

3– ينظر: صلاح الخالدي، مدخل إلى ظلال القرآن، ص 219.

4 – سيد قطب، في ظلال القرآن، ج 05، ص 2568، 2569.

هو «أن (ظلاله) حياة (في ظلال القرآن)، بكل ما تحمله كلمة (حياة) من معنى، إنه وهو يتحدث عن الحياة يتحدث عن حقيقة لمسها، وحياة عاشها، وتجربة واقعية مر بها، وحلاوة تذوقها، ونعمة أحس بها، ولذلك فهو ليس تفسيرا للقرآن فحسب، بل هو أكثر من التفسير بكثير»[1]، وهذا هو الفرق بين مفهوم "القراءة التوثيقية" التي يقف فيها المتلقي خارج النص معرفا بالنص، و"القراءة الشاعرية" التي يندمج فيها المتلقي بكل كيانه ولبابه في قبة النص، فمعاني القرآن شيء وانعكاسها في وجدان المتلقي شيء آخر، ورب امرئ يفقه القرآن ولا يحييه.

لقد صحح "سيد" بهذه المبادئ الكبرى الصورة النمطية التي حظي بها المفسرون الذين نُصِّبوا بمنزلة القارئ المثالي وعلى متلقي القرآن الكريم أن يتوقف عندهم ولا يتجاوزهم، فها هو قد ردّهم إلى كفة "القارئ الفعلي" الذي يجب أن يخضع لموازين القارئ الذي يرسمه السجل القرآني، فعملهم العلمي لا يعدو أن يكون وسيلة للانغماس في روح القرآن الربانية، لذلك لا يريد بكتاب (الظلال) أن يضيف تفسيرا إلى التفاسير الضخمة ويضم اسمه في قائمة المفسرين، والذي كثر به التكرار والتوثيق المملّ الذي لا ترى فيه جديدا إلا بعض العبارات، "سيد" لم يرد أن يفسر من أجل التفسير، فالتفسير عنده وسيلة لا غاية في ذاته، وقد اكتملت الوسيلة فيجب أن توظف لغايات أشرف وأهداف أسمى جاء القرآن لها، في الفكر والتصور، أو الحياة والواقع[2]، وبالتالي يجب أن يكون التفسير أداة لتقريب القارئ من القرآن ولا يتخذ واسطة تحجبه وتمنعه من الوصول إلى هداياته، وهنا تصبح علاقة القارئ بالتفاسير علاقة عبور وتجاوز إلى عالم القرآن، ومن هذه الحيثية يرى "سيد" إلى ظلاله فهو يريد أن يقدم قراءة تزيل الفجوة بين القرآن والمسلم المعاصر، ويصرح بأن (الظلال) يؤدي وظيفة مؤقتة هي تقريب المتلقي من القرآن وإطلاعه على كنوزه حتى يباشره روحه ويتفيأ ظلاله، ويطالب القراء بطرح (الظلال) جانبا إذا التحموا بحقيقة القرآن، يقول: «وإني لأهيب بقراء هذه الظلال، ألا تكون هي هدفهم من الكتاب، إنما يقرأونها ليدنوا من القرآن ذاته، ثم ليتناولوه عند ذلك في حقيقته، ويطرحوا عنهم هذه الظلال»[3]، وفي هذا الكلام إشارة خفية إلى أن دائرة تأثير النص القرآني في المتلقي تتسع وتضيق اطرادا حسب ارتباطه الفكري والوجداني بسلطة التراث التفسيري، وما (الظلال) إلا دائرة وسائلية يجب أن يضع القارئ لها مجالا حتى لا تستغرقه، وأن يسعى حثيثا إلى الانتقال من ظلال (الظلال) إلى ظلال (القرآن)!

1- صلاح الخالدي، سيد قطب الشهيد الحي، ص 244.

2- ينظر: صلاح الخالدي، مدخل إلى ظلال القرآن، ص 93.

3- سيد قطب، في ظلال القرآن، ج 04، ص 2039.

فأي مفسر يعطي للنص هذه السلطة؟ وينزل بفهمه دونها ويقدّم قراءته كواسطة مؤقتة؟ ثم يحذر القارئ من التقوقع فيها دون القرآن؟ وأي مفسر يضع قراءته تحت الاختبار ورقابة أدائها بين التقريب إلى النص أو الحيلولة بينه وبين القراء؟ يقول "الخالدي": «وفرق شاسع بين نظرة صاحب الظلال –المتواضعة– إلى ظلاله، وبين نظرة بعض المفسرين السابقين إلى تفاسيرهم، ومغالاتهم في تقويمها وتقديرها، كما في نظرة "الزمخشري" إلى كشافه، و"الشوكاني" إلى تفسيره، و"ابن الخطيب" إلى تفسيره»[1].

ولما كانت معاناته وتقلباته وتجاربه التي سبقت ورافقت كتابة (الظلال) وسيلة أو موردا يصطحبه في عرض معاني القرآن ومقاصده مما قد يوجهه إلى القراءة "الإسقاطية" التي تتسع فيها الذاتية على الموضوعية، إذ هناك حضور لملامحه الشخصية –الفكرية والنفسية والحركية– في تفسير بعض الآيات ومحاولة إسقاطها على الواقع المعاصر الذي يعيشه ويمارسه، وقد صنف "الخالدي" (أخباره الشخصية) ضمن وسائله وأدواته في التفسير، فتراه يسرد تجربته في عرض البحر مسافرا إلى (أمريكا) في آيات الفلك الجواري في البحر، ويحكي تأثر امرأة "يوغوسلافية" بتلاوته في آيات التأثير في القلوب، ويشخص وضعية المجتمع "الأمريكي" في آيات نسيان الله والطغيان، ويعبر عن تجربته في غفوة إثر ضيق مسّه بآية النعاس الذي غشي مسلمي (بدر)[2]، ومن هذه الإسقاطات ما يحمل على الاتساع في الإشارات فلا لوم، لكن منها ما يؤاخذ عليه من الاستطرادات المتأثرة بفكره الحركي، وقد صنفها "الخالدي" ضمن مآخذ (الظلال)، حيث كان يستغل كل فرصة سانحة ليفتح موضوعات مطولة في الدعوة والحركة والواقع المعاصر، يلام في ذلك لأنه ألزم نفسه باستبعاد المطولات التي تركها المفسرون في مباحثهم الخاصة، ثم هو يقع فيما يحذر منه، ويفتح أقواسا كبرى تصلح لأن تكون دراسة كاملة[3]، وقد ركز "عدنان زرزور" في مناقشة هذه القضية من زاوية القراءة الجاهزة؛ إذ يرى أن صاحب الظلال قد وقع فيما أخذه على المفسرين من الدخول إلى تفسير القرآن بمقرر فكري مسبق في قضايا الاعتقاد أو الفقه..، فتراه يتسع في توضيح مفهوم (الجاهلية) ويقدّم آراءه في أساليب مقاومتها وزحزحتها من مواقع القيادة والتأثير، وهو تحت وطأة المحنة التي عانى فيها في طريق مجاهدته ودعوته[4].

- **ثانيا: القراءة الوجدانية الشاعرة**

أدرك "سيد" أنه مُقبل على مهمة جليلة ومسؤولية تاريخية فبدأ أولا باستخلاص القراءة المثالية، فهو القارئ الواقعي الذي حمل نفسه على محاكاة القارئ المثالي الذي تضمنته آيات القرآن وتخيّرته، لذا كان صريحا

1- صلاح الخالدي، مدخل إلى ظلال القرآن، ص 99.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص 213- 216.

3- ينظر: صلاح الخالدي، في ظلال القرآن في الميزان، دار عمار، عمّان، ط 02، 2000، ص 281 وما بعدها.

4- عدنان زرزور، علوم القرآن، ص 432.

في موقفه من القراءات التفسيرية بمختلف مدارسها والتي رآها تسير على السطح وتقف دون روح القرآن وملابساته التي أنزل فيها، وهي قراءات دلالية يمكن أن يمارسها أي شخص خالي البال لم يكابد الجهود والتضحيات التي عاناها القراء الأوائل وإذا ما تنزل عليهم القرآن اعتنقوه عناق الجسد للروح، يقول: «إن المسألة –في إدراك مدلولات هذا القرآن وإيحاءاته– ليست هي فهم ألفاظه وعباراته، ليست هي "تفسير" القرآن كما اعتدنا أن نقول!. المسألة ليست هذه؛ إنما هي استعداد النفس برصيد من المشاعر والمدركات والتجارب، تشابه المشاعر والمدركات والتجارب التي صاحبت نزوله... في هذا الجو الذي تنزّلت فيه آيات القرآن حية نابضة واقعية كان للكلمات وللعبارات دلالاتها وإيحاءاتها، وفي مثل هذا الجو... يفتح القرآن كنوزه للقلوب، ويمنح أسراره، ويشيع عطره، ويكون فيه هدى ونور»[1]، فشخصية القارئ تؤدي دورا أساسيا في نجاح التلقي، فبقدر المعاناة الروحية والحركة والفاعلية تتهيأ فيه أسباب الفهم والاهتداء، فهناك معاني الكلمات والجمل وهي في متناول كل القراء حتى غير المؤمنين، ولا شك أنها لم تكن خافية على الوليد وكفار قريش، وهناك معاني القرآن التي هي روح تتهيأ فقط للقلوب المتعطشة المقبلة لا للقلوب المستريحة والشعور الراكد، إذن؛ هناك سر في القرآن يقابله سر قائم في قلوب المؤمنين الأوائل، وهو سر غائب في ضمير أهل التفسير إذا كانوا يقبلون على القرآن إقبال استطلاع واستكشاف علمي، ولم يدركوا أن القراءة الحقيقية تأتي من رحم المعاناة حتى يشرئب القلب إلى روح القرآن فيفعل فيه فعل البعث والإحياء كما يحيي المطر الأرض الطيبة المتعطشة دون الصفوان والأرض البوار. فهل قراءة (الظلال) نتيجة استطلاع أم ثمرة معاناة؟

ذكرنا في تقديم شخصية "سيد" قارئا؛ رحلته من الفكر إلى الوجدان في الحياة عامة، وهنا نركز على رحلة عودته إلى قرآنه والتي هي رحلة معاناة حقيقية انتهت بثمرة ناضجة بقدر طول المعاناة وعمقها، بدأت حينما ترك قرآن الفطرة والطفولة ورمى بنفسه بين يدي أستاذه "العقاد" الذي وجهه إلى المطالعة الموسوعية في المعارف وعلوم الاجتماع والنفس والأدب من الثقافة الغربية عامة والأوروبية خاصة، فرغم ما أفادته من سعة اطلاع وتطور فكر إلا أنها أسلمته إلى رحلة ضياع، عانى فيها روحيا وفكريا من الشك والقلق الذي أعقبته آلام وعذاب وبؤس، حتى انتهى إلى عدمية كادت تعصف بإيمانه وتجتث عقيدته[2]، لكن التوفيق حالفه فقاوم ولم يسقط ولم يجد بدا من العودة إلى المصحف، فكانت عودته أول مرة إلى قراءة القرآن بدافع أدبي فأنجز دراساته الفنية التصويرية ووفق فيها إلى حدّ بعيد، لكنه لم يتكيف مع القرآن بعد ولم يتفيأ ظلاله كما يكون التفيؤ، ثم إنه يحكي عن لحظتين كان فيهما في خلوة خلال رحلته إلى (أمريكا) غمر فيهما الإيمان قلبه وسماهما

1 – سيد قطب، خصائص التصور الإسلامي ومقوماته، ص 07- 08.

2 – ينظر: صلاح الخالدي، سيد قطب الشهيد الحي، ص 164- 168.

"موسيقى الوجود"، شعر فيهما بميلاد جديد وكأنه "رأى الله" فيهما، بل رآه بعين الروح رؤية هي أثبت وأهدى مما يتلقاه الحس والعين، يقول: «فإني لأكذب ما تلمسه يدي، وما تراه عيني، وما تسمعه أذني، ولا أكذب مس هذه اللحظة الخاطفة لروحي وإشراقها في ضميري»[1]، وأصبحت هذه اللحظة ذكرى يخايل نورها ضميره وينعش نسيمها قلبه، لكنها ولت وتركت قلبه متصحّرا من ظلالها فلا هي تنسيه ولا هي تواسيه فبقي متعلقا بها دائم الميول إلى غمرها والشوق إلى غشيانها، وتلك معاناة روحية تمكنت في حسّه ونفسه حتى أعادته إلى حمى القرآن مرة ثانية وهي التي ستحدد المدخل الوجداني الذي سيعتمده في قراءته الخالدة (في ظلال القرآن) ولن تكون مثل القراءة الأولى، فهو يلتقي هذه المرة مع القرآن وقد ولد من جديد وتحول مسار حياته تحولا جذريا فهو –كما يقول الخالدي– «يمثل نموذجا خاصا يذكرنا بالصحابة الكرام عند استقبالهم لهذا القرآن، فما أن يومض الإيمان في قلب أحدهم حتى يتحول إلى رجل جديد بملامح جديدة»[2]، وهو في تفسيره يفصح عن تجربته الخاصة مع هذا القرآن الجديد على قلبه، وكأنه ذلك "الصحابي" الأول الذي سمع القرآن أول مرة وتلقاه بقلبه الفارغ وفطرته الصافية قبل أن يكون ثمة شيء يسمى تفسيرا أو تأويلا، إلا أن الفارق هو أن "سيد" استطاع أن يسجل خطراته وخطوات القرآن في قلبه وكيانه، فبدت قراءته غريبة مختلفة عن التفسير، حتى رفض البعض أن يكون تفسيرا بالمفهوم العلمي لما فيه من طريقة بدائية فطرية.

نعم؛ لقد جردته التجربة من الفكر الجدلي ووطأة الأسئلة والشكوك ومكّنت فيه التسليم واليقين، لذا أرادها بدائية وجدانية مشقوقة من روح الجيل الأول تنفذ إلى روح القرآن وإلى نور الكلمات والعبارات، فهي ليست علمية محضة على منهج التفسير المألوف، ولا برهانية على منهج المتكلمين المعروف، فطريقة التفسير هي طريق المعرفة التعلمية وهو يبتغي المعرفة التأثّرية، وطريقة الكلام هي طريق إثبات الإيمان فكرا وهو يريد إحياء الإيمان قلبا، دون أن نلغي دور ثقافته الأدبية وتجربته التحليلية السابقة.

لماذا وُجِد القرآن الكريم؟ سؤال كبير في قلب "سيد" يدفعه إلى إنجاز القراءة المناسبة للوظيفة التي تحددها إجابة السؤال، والإجابة تستخلص من السجل الداخلي للنص، قد تتعدد صيغ التعبير عن الإجابة لكنها لن تختلف حسبما ذهب إليه "سيد" عن القول إن القرآن جاء ليؤدي وظيفة تربوية إحيائية لا وظيفة تثقيفية تعليمية، جاء ليتلقاه الناس بروح المعرفة المنشئة للعمل، وبجوارح متأهّبة ليسري فيها نبض الحياة القرآنية، و«بشعور التلقي للتنفيذ والعمل، لا بشعور الدراسة والمتاع.. وفي الطريق سنلتقي بالجمال الفني في القرآن، وبالقصص الرائع... وبمشاهد القيامة... وبالمنطق الوجداني... وبسائر ما يطلبه أصحاب

1 – ينظر: المرجع نفسه، ص 146 وما قبلها.

2– المرجع نفسه، ص 174.

الدراسة والمتاع، ولكننا سنلتقي بهذا كله دون أن يكون هو هدفنا الأول، إن هدفنا الأول هو أن نعرف: ماذا يريد منا القرآن أن نعمل؟...»[1]، وفي هذا الكلام تحجيم لكل أنماط القراءات التي رتبتها نظريات القراءة والتلقي من القراءة الاستهلاكية والشارحة والفنية التي عرفت بها كتب التفسير وغيرها، وحتى القراءة التفاعلية والجمالية التي يدعو إليها المعاصرون، فكلها بالنسبة لسيد لا يزيد حجمها على أنها وسائل أولية ووظائف مرحلية للوظيفة المثلى وهي التفعيل، وهنا يمتد مفهوم التفاعلية في التلقي من البعد الفكري إلى البعد الفعلي، ومع النص القرآني تصبح القراءة هي التي تنتج الإنسان قبل أن يكون الإنسان منتجها، وقراءة مثل هذه تكون في عين صاحبها مُنتِجَتَه وصانِعتَه، وفي عين غيره هو مُنتجها وصانعها، ولعل هذه النظرة العميقة لفعل القراءة عند "سيد" تتجاوز تحديدات نظريات القراءة، لأنها تجعل التفاعلية الواقعية نتيجة حتمية للتفاعلية الوجدانية ومعيارا يميز صدقها من زخرفها، كما يحقق ربطا وثيقا بين البعدين الجمالي والهدائي في سجل النص القرآني.

– القراءة الوجدانية (الوجل):

نعود إلى القراءتين الأوليين في منهج "سيد" الذي ذكرناه قبل فنجد فيهما بعدا هاما يعتبر ركنا من أركان "جمالية التلقي" وهي ارتفاع مستوى تفاعل القارئ من دائرة المعالجة العقلية إلى حيز المكابدة القلبية، ومن قطب المعالجة النصية إلى قطب الاستجابات الشعورية، حتى يستوي التعبير الظلالي عند "سيد" بالتعبير الشاعري، فهو ينغمس في ذهول صوفي ومتعة وجدانية غامرة لا تختلف عن حالة قارئ قصيدة ذات شاعرية عالية، بل حالة كاتبها الذي عاناها، فتجربة "سيد" في "الظلال" كثيرا ما تكون تجربة شاعر بكل ما تحمله التجربة من دلالات نفسية وجمالية، حتى إنه ليقع له في تلقي روح القرآن من الفارق بين القيمة الشعورية والقدرة على التعبير عنها ما يعترف فيه أن ما كتبه لا يتحمل كل ما كان يقذفه القرآن في الوجدان، وقد عبّر عن هذه التجربة في كتاب (النقد الفني) في حديثه عن التعبير الشعري وما يلابسه من الانفعال المتوهج الحار المشرق الغامر في لحظة نشوة ونصف وعي أو شبه غيبوبة، فالتعبير يفرض نفسه وتتناسق عناصره بغير الإرادة الكاملة للأديب واختياره، وحين يصحو من نشوة الشاعرية يعجب حين يصحو من نفسه وقدرته على ذلك الأداء، ثم يؤكد أن هذه التجربة غير مقصورة على الشعر أو القصة، بل قد تمتد إلى البحث والقراءة الأدبية، ويشهد لنفسه أنه قد تعرض لها في قراءته (الظلال) بقوله: «وقد عانيت بنفسي حالات من هذا النوع كثيرة، وأنا أكتب (التصوير الفني في القرآن)، وأنا أكتب (في ظلال القرآن) في بعض الأحيان»[2].

1– سيد قطب، معالم في الطريق، دار الشروق، بيروت، ط 06، 1979، ص 18.

2– سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص 45.

فالقراءة الشاعرية هي زخم من المشاعر والأحاسيس قد تأبى أن تُخرج من كمون القلب ومسكن الروح، فمجرد التعبير عنها وإخراجها مكتوبة يحيلها إلى قراءة توثيقية وترجمة تقريبية، ومع قدسية النص القرآني يكون الأمر أكثر حرجا وخوفا من التقصير، فقد يصيبه الوجل من مسؤولية التعبير كما فعل في مفتتح تفسير سورة (الرعد) وقال: «ومع هذا كله يصيبني رهبة ورعشة كلما تصديت للترجمة عن هذا القرآن! إن إيقاع هذا القرآن المباشر في حسّي محال أن أترجمه في ألفاظي وتعبيراتي، ومن ثم أحس بالفجوة الهائلة بين ما أستشعره منه، وما أترجمه للناس في هذه الظلال»[1]، وهذا التوجس والرهبة ناتج عن الخوف من حبس روح القرآن الكريم في تعبيره البشري الفاني ومنع القارئ من بلوغ تلك الظلال بتعبيره القاصر، فقد يكتفي بالإشارة إليها ولفت القلب إليها، وقد تراوده نفسه بأن يترك السورة بدون تفسير لكي لا يشوبها بشيء، وليترك المجال لها لتدخل إلى القلوب ويخلي بينها وبين المشاعر والأخيلة لتتفاعل معها[2]. وإن قارئا فعليا يرتقي إلى هذه الحالات الفياضة من صدق التلقي قد نتفق أو نختلف في وصفه بالشاعري في سياق القرآن، لكن المؤكد أنه قارئ جادّ يطمح لأن يمتلك قلب القارئ المثالي، حتى يكون من الذين وجلت قلوبهم وتقشعر جلودهم ثم تلين لأحسن الحديث.

* * * * *

هذا هو الخط الذي يسلك شخصية "سيد" متلقيا فناقدا فقارئا والتي كانت في جوهرها تنمو نموا داخليا طبيعيا يتوافق والمراحل العمرية والتغيرات الفكرية والمؤثرات السياقية، لذا فقد بدت في ظاهرها الفكري والحركي متحولة متذبذبة بين الضياع والقرار، إلا أنها كانت محكومة بخيط نفسي وتوجه وجداني يسير في خط مستقيم بحثا عن نهاية توافقية بين الذات والواقع حتى وجد القرآن هو الواقع والكون والتوأم الذي كان يقرأ فيه ذاته ويحيي من روحه روحه، فجاءت قراءته مفعمة بالأبعاد الجمالية بكل ما يحمله المصطلح من دلالات التفرد والتجاوز وإحداث الصدمة حين قلبت الأركان التقليدية الراسية في تلقي النص القرآني؛ وذلك حين قدم النص القرآني تقديما جديدا أو قل قدّمه على سيرته الأولى، وراجع فعل القراءة على أسس جديدة أو قل وضعها على طريقتها الأولى، فلم يمسك المصحف ليُضيء غامضا أو يعرف مجهولا بل ورد القرآن ليقبس نور أبلج ويفيد حقا مبينا، لقد أقبل عليه بالقلب المتشوق إلى اليقين ولم ينظر إليه نظر المتردد في الدليل، لذلك راعى المسافة الهائلة بين النص الظاهر في المصحف المتاح لعيون المبصرين والروح الساكنة في كلمات القرآن الخالصة لقلوب المتبصّرين، فاختار متعة الحديث مع القرآن بدل الحديث عن القرآن، وقد توخى في (الظلال) قراءة معنى المعنى بعد معنى اللفظ، والاتساع من علم الكلمات إلى روح المعاني، لذا لم يقدم القرآن المعروف للآخرين

1 – سيد قطب، في ظلال القرآن، ج 04، ص 2038.

2– ينظر: صلاح الخالدي، مدخل إلى ظلال القرآن، ص 92.

بل قدم القرآن الجديد الذي وجده بذاته، ولم يركز على التعريف بالقرآن بقدر ما ركز على التعريف بتجربته مع القرآن وهو ينظر إليه بكل عيونه؛ بعقله وقلبه ووجدانه وخياله، فلا يُستغرب أن يجد ظاهرة "التصوير الفني" هي الأداة المفضلة التي تخاطب –بقدرة قادر– كل الكينونة الإنسانية حين تتلقى القرآن المكتوب مثلما تستقبل الكون المنظور، يأتيها القرآن مصورا ينفذ من عيون الخيال إلى حشاشة الروح، فيحيي القلوب المتعطشة كما تحيا الأرض الموات، وفي ذلك البعث سر السحر ودلائل الإعجاز.

لقد كان "سيد" لحظة تاريخية مر فيها النص القرآني على قارئ واقعي مارس قراءة فعلية وأظهر فيها كفاءة عالية تهيأت له بروافد فطرية واجتماعية وثقافية كما تبينت وسائلها في المبحث الأول، وقد نظر "الخالدي" إلى الأسباب المنهجية والأدوات القرائية التي أسهمت بطريقة مباشرة في اهتداء "سيد" إلى خصائص "الجمال الفني" الكبرى في للنص القرآني، وحددها فيما يلي:

– النظر إلى النص كوحدة موضوعية متناسقة متكاملة، ذات رابط يشد أجزاءه وعناصره موضوعيا وفنيا فلا تستقل عن الوحدة الكلية، والظاهرة الجمالية لا تنكشف بغير التناول الشمولي للسياق الواحد.

– تجاوز القراءات السابقة في البحث عن الإعجاز بين "اللفظ" أو المعنى" والدرس اللغوي لحالة الكلمة وبناء الجملة، وبهذا الخروج عن الطريقة الموروثة أصبح يواجه النص بفكره ووجدانه وذوقه فيلامس بذلك ما وراء اللغة من هدايات بالغة وإيحاءات مؤثرة تحرك الكيان الإنساني فهما وعملا.

– القراءة التفاعلية المميزة بالجديّة والانفتاح، فكانت وقفاته متكررة ماكثة في جنبات النص القرآني وزواياه، وكلياته ودقائقه، وعناصره وخيوطه، بين النظرة الخارجية الشكلية والرؤية الداخلية المتعمقة، فلا يبرح حتى يبلغ مجمع الدلالة ومقصد الفكر ويرضى بما أدركه من فائدة نفيسة وإحساس جميل.

– التجهز المنهجي وتسخير العدة النقدية وبلوغ مرحلة التأثير والتنظير وزعامة الساحة الأدبية والنقدية، وممارسة طويلة وناجحة لفنون؛ التفكير، والتخيل، والتعبير، والنقد، حتى شهد له الآخرون[1].

1 – ينظر: صلاح الخالدي، نظرية التصوير الفني في القرآن عن سيد قطب، ص 21، 22.

الفصل الثاني:

قاعدة التصوير القرآني؛ الاكتشاف والتأسيس

*_*_*_*_*_*

المبحث الأول:

اكتشاف قاعدة التصوير في النص القرآني

المطلب الأول: اكتشاف النظرية وتأسيسها

- **بحث في الإعجاز واصطدام بالتصوير**

لم تختلف نية "سيد" أول مرة عن النية التي دفعت البلاغيين الأوائل إلى دراسة القرآن الكريم، وهو البحث في دائرة النص عن سر الإعجاز الذي انعكس في القراء الأوائل الذين جسدوا النموذج الأمثل للتلقي والاستجابة، ويبدو أن نتائج أبحاثهم لم تبلغ الأفق الذي أسست له، وإن كانت قد قاربت الفكرة فإن الشأن عند "سيد" هو الإحساس لا الفكر، ذلك ما أراده منذ تدشينه لما سماه بـ"مكتبة القرآن" التي بدأها بكتاب (التصوير الفني) وأعقبه بكتاب (مشاهد القيامة) كمنطلقات لسلسلة متواصلة، ويريد أن يفتح للقرآن عهدا جديدا هو الإحساس بجماله الذي نضب منذ أن استولت عليه الطريقة العلمية في التفسير[1]، تلك نيته كما صرح بها قائلا: «هذا الكتاب المعجز الجميل، هو أنفس ما تحويه المكتبة العربية على الإطلاق، فلا أقل من أن يعاد عرضه، وأن ترد إليه جدته، وأن يستنقذ من ركام التفسيرات اللغوية والنحوية والفقهية والتاريخية والأسطورية أيضا! وأن تبرز الناحية الفنية، وتستخلص خصائصه الأدبية، وتنبه المشاعر إلى مكان الجمال فيه، وذلك هو عملي الأساسي في هذه السلسلة... وقد تناولت هذه المشاهد كما يصورها ظاهر اللفظ الواضح المشرق البسيط... وفي اعتقادي أن العرب الأولين قد تلقوا الجمال الفني في القرآن هذا التلقي، فتعمق إحساسهم، وهز نفوسهم قبل أن يعقده المفسرون والمؤوِّلون»[2]، وهنا نجده يعطي للإعجاز بعدا جماليا وهو البعد الذي يمتد إلى قطب المتلقي الذي لا يكتمل الإعجاز مفهوما وحسّا إلا بإقحامه في القضية فهما وممارسة، فمن الطبيعي حينئذ أن يرتبط نجاح البحث عن الإعجاز بمدى التلاحم بين جمال القرآن وحس المتلقي، وهذا التلاحم يتحقق بمواجهة النص ذاته والانفكاك عن سلطة التوثيقات التفسيرية التي لا يمكن تسوية قراءتها بقراءة النص، وهذا التحييد في الحقيقة تأسيس لمرحلة جديدة في تاريخ تلقي النص القرآني، وإعلان عن هدف يعتبر تحقيقه تحديا كبيرا.

---

1 – سيد قطب، مشاهد القيامة في القرآن، دار المعارف، القاهرة، ط 09، ص 09.

2 – سيد قطب، المصدر نفسه، ص 09، 10.

لقد دفعته استقلاليته الفكرية والنقدية إلى سلوك طريق غير معبّد بل غير مطروق في إحياء الإعجاز وأراد أن يثبته في نفسه أولا فبدأ بحثه عن جمال القرآن في القرآن، ولا ندري كيف استحوذت فكرة التصوير القرآني على إحساسه دون غيرها من الأفكار الجمالية، لكن المهم أنها أوقفته على بدايات مبشرة وألقت في نفسه إحساسا غريبا لم يعهده، حتى وجد في نفسه رغبة في التنفيس عن هذا الإحساس الجنيني وإشراك الآخرين معه، يقول: «وخطر لي أن أعرض للناس بعض النماذج مما أجده في القرآن من صور، ففعلت، ونشرت بحثا في مجلة المقتطف عام 1939م، تحت عنوان "التصوير الفني في القرآن" تناولت فيه عدة صور، فأثبتها، وكشفت عما فيها من جمال فني، وبينت القدرة القادرة التي تصور بالألفاظ المجردة ما تعجز عن تصويره الريشة الملونة، والعدسة المشخّصة»[1].

"سيد" قارئ متسع الأفق طويل النفس أحس بالجمال فأراد إشباعه وعدم إفلاته وشرع في جمع الصور الفنية في القرآن الكريم، وماذا يتوقع غير تلك الصور المتوزعة في القرآن بين المواضيع بطريقة انحيازية ومتناثرة بين هذا الموضع وذاك، لكنه لم يجد ما توقعه بل اصطدم بظاهرة التصوير كقاعدة كبرى بكل ما تعنيه الكلمة من اطراد وانتظام وقصد، يعبر عن الصدمة: «ولكن ماذا أرى؟ إن حقيقة جديدة تبرز لي، إن الصور في القرآن ليست جزءا منه يختلف عن سائره، إن التصوير هو قاعدة التعبير في هذا الكتاب الجميل، القاعدة الأساسية المتبعة في جميع الأغراض –فيما عدا غرض التشريع بطبيعة الحال– فليس البحث إذن عن صور تجمع وترتب، ولكن عن قاعدة تكشف وتبرز، ذلك توفيق، لم أكن أتطلع إليه، حتى التقيت به!»[2]، ما رآه "سيد" يفسر لنا سر استحواذ ظاهرة التصوير على فكرته دون غيرها، فالتصوير الآن ليس شعبة من الجمال الفني للقرآن، بل هو أداته وطريقته النافذة والجامعة لفنون أخرى كالإيقاع والإيحاء.. وهذا مفهوم جديد يختلف عن الرؤية البلاغية التي جعلت الصورة جزءا من جمال النص وشعبة مستقلة بين فنونه.

لقد كان منطلق "سيد" هو بحث "الإعجاز" فإذا به يبحث في "التصوير"! فهل التصوير هو سر الإعجاز؟ لا نجد جوابا مباشرا عند "سيد"، إلا أن المسألة واضحة في مجموع نصوصه التي تشير إلى تصوره للإعجاز في مظهرين؛ الإعجاز التأثيري الغيبي الذي يحتفظ بأسراره، والإعجاز التعبيري الذي يفصح عن بعض أسراره. أما الأول فيعتبره سلطان أنواع الإعجاز، وقد تحدث في كتاب (التصوير الفني) عما فعله في المجتمع الأول من المؤمنين والكافرين تحت عنوان (سحر القرآن)[3]، وفي (الظلال) نصوص كثيرة تشير إلى

1 – ينظر: سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 10.

2 – سيد قطب، المصدر نفسه، ص 11.

3 – سيد قطب، المصدر السابق، ص 13.

تجارب المفسر مع هذا الأثر الغامض الذي يبقى سرا يغشى كل من واجهه أول مرة وإن لم يدرك مواضعه، ويعرض تجربته في تفسير آية التحدي: ﴿فَلْيَاتُوا بِحَدِيثٍ مِّثْلِهِ إِن كَانُوا صَادِقِينَ (34)﴾ (الطور)، قائلا: «إن هنالك عنصرا ما ينسكب في الحس بمجرد الاستماع لهذا القرآن، يدركه بعض الناس واضحا ويدركه بعض الناس غامضا، ولكنه على كل حال موجود، هذا العنصر الذي ينسكب في الحس، يصعب تحديد مصدره؛ أهو العبارة ذاتها؟ أهو المعنى الكامن فيها؟ أهو الصور والظلال التي تشعها؟ أهو الإيقاع القرآني الخاص المتميز من إيقاع سائر القول المصوغ من اللغة؟ أهي هذه العناصر كلها مجتمعة؟ أم إنها هي وشيء آخر وراءها غير محدود؟!.. ذلك سر مودع في كل نص قرآني، يشعر به كل من يواجه نصوص هذا القرآن ابتداء»[1].

وأما الثاني وهو الإعجاز التعبيري الذي قد يكون نافذة إلى الإعجاز الأكبر وسببا إليه، لكن الأمر المتاح للقراء النابهين هو إدراك مواطن الجمال والتفوق البيّن على الفن البشري، وقد انطلق البحث البلاغي أول مرة لبحث هذا الإعجاز فطوى مراحل في بحث آليات النص المعجز، لكنه لم يكمل دورته ليلامس القضية الأولى وهي الأثر الوجداني المنعكس في متلقيه حتى سماه فريق منهم سحرا، وبقيت حلقة مفرغة مسكوتا عنها حتى انبرى لها "سيد"، وهذا معنى قول "الهباد حمد" أن "سيد قطب" انفرد بمنهجه الجديد في بحث (الإعجاز) مخالفا بذلك كل ما اعتاده العلماء في القرون السابقة في التوجه نحو البحث البلاغي[2].

ولقد ألفى "سيد" ظاهرة "التصوير" هي المظهر الأعلى للإعجاز الجمالي في التعبير القرآني، حيث تجلّى أمامه وجلاه واضحا محددا فلا ثمة ادعاء ولا إغماض، إذ أثبت قولا وتطبيقا أن قدرة الكلمة القرآنية على التصوير والرسم بالكلمة تضاهي في أدائها فعل الريشة أو المصوّرة أو الشريط أو التمثيليّة بكل ما يلزم من الألوان والحركة والحياة، يقول: «فإذا ما ذكرنا أن الأداة التي تصور المعنى، وتشخص النموذج الإنساني أو الحادث المروي، إنما هي ألفاظ جامدة، لا ألوان تصور، ولا شخوص تعبر، أدركنا بعض أسرار الإعجاز في تعبير القرآن»[3]، وهذا هو الإعجاز "البياني" في أفق جديد، فهو لم يصرح باسمه التقليدي لكنه عبّر بما يرادفه من تعبيرات مثل السحر والأثر والمزية[4]، وبهذا يكون بحثه في التصوير طريقا من طرق البحث

1- سيد قطب، في ظلال القرآن، ج 06، ص 3399.

2 – ينظر: الهباد حمد عبد الله، الموسيقى في اللغة والأدب دراسة في كتاب التصوير الفني في القرآن، دار الكتاب الحديث، القاهرة، مصر، ط1، 2009م، ص 06.

3 – سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 46.

4 – ينظر: صلاح الخالدي، نظرية التصوير الفني في القرآن عن سيد قطب، ص 273.

الإعجازي وليس هو المسلك الوحيد الذي يحيط بكل الإعجاز، وبذلك يكون قد صنع مسافة جمالية جديدة وأفقا بكرا لم ينظر إليه ولم يفكر فيه أصلا.

وهنا تأتي أهمية حرية القارئ التي أعانت "سيدا" على الاقتحام وعدم وأد هذا الاكتشاف أو إخفائه عن رقابة المنطق السائد الذي لن يستوعب قفزة بهذه المسافة، لكنه أقرها جازما وقال: «وجدتني أشهد في نفسي مولد القرآن من جديد، لقد وجدته كما لم أعهده من قبل أبدا، لقد كان القرآن جميلا في نفسي، نعم، ولكن جماله كان أجزاء وتفاريق، أما اليوم فهو عندي جملة موحدة، تقوم على قاعدة خاصة، قاعدة فيها من التناسق العجيب، ما لم أكن أحلم من قبل به، وما لا أظن أحدا تصوره»[1]، وكأنه بهذا التصريح الجريء قد أمضى على المضي في خوض غمارها والكفاح فيها ولو بمفرده حتى يحققه.

أما الوسائل المباشرة في إدراكه للتصوير الفني في القرآن الكريم فيمكن تحديدها في ثلاثة:

– الذوق: وهو قدرة اكتسبها "سيد" ونمت بعوامل منها بيئته القروية الجميلة، والتربية السوية السليمة، ونفسيته المتوازنة النابهة، فكان ذوقه الفطري قوة قبل الملكة النقدية المكتسبة، فالتصوير الفني في القرآن لا يجدي فيه علم غير مزود بالذوق الحادّ.

– الخيال: فهو ملكة فطرية ذات أهمية خاصة في "التصوير"، وبه أسس مفهوم "التخييل" ووسع مدلوله وأنماطه، ولولا الخيال الحيّ النابض في قريحته لما استطاع أن يسبح في عالم الجمال الفني القرآني وصوره الجامعة بين سعة الفضاء ولطف الإيحاء، فكان يقف أمام الآيات القرآنية متأملا بعين الخيال، ويرسم في خياله الصور الفنية التي تبعثها الألفاظ القرآنية.

– النقد: فليس في متناول أي قارئ أن يبلغ ما اكتشفه "سيد" في جملته وتفاصيله، ولن يوفق إليه إلا الخاصة من أمثال "سيد"، الذي امتلك أدوات النقد الذوقية والمدرسية، واكتسب خبرة بالأعمال الأدبية ودراية بمواطن الجمال في التعبير الفني، مما أقدره على أن يلمح ما بين القرآن والأدب البشري من الفروق الدقيقة والبون بين ما هو من الصبغة الربانية وما هو من الجهد البشري[2].

وقبل الانتقال إلى دراساته المنهجية تستوقفنا ثغرة هامة لم يوفق "سيد" إلى بحثها تاريخيا؛ وهي المسافة التي أضافها النص القرآني في تاريخ الصورة الأدبية وعلاقته بالأعمال السابقة واللاحقة هل هي علاقة تجاوز لأفق التوقع، أو هي علاقة مراعاة ومسايرة، ويسعفنا "الخالدي" بإشارة تفتح الباب لدراسة تطبيقية إذ أشار إلى البون الشاسع بين قاعدة التصوير القائمة في القرآن من جهة، وانحسار التصوير في أدب الجاهليين قبله

1 – سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 12.

2 – ينظر: صلاح الخالدي، نظرية التصوير الفني في القرآن عن سيد قطب، ص 70- 76.

والإسلاميين بعده من جهة أخرى، حيث إن الشعراء الجاهليين استخدموا التصوير، لكنهم لم يجعلوه قاعدة عامة في التعبير، وإنما جاء فلتات متناثرة في بعض قصائد المبدعين منهم، حتى الشعر في صدر الإسلام كان شحيح التصوير، وكان المأمول أن يترسم الشعراء المسلمون خطى القرآن الكريم في التعبير، ويرجح أن السبب في قصورهم عن ذلك هو أن الحاسة الفنية عند هؤلاء كانت أقل من أن تتطلع إلى أفقه الرفيع في ذلك الأوان[1]، وهذا ملمح تاريخي يظهر "المسافة الجمالية" وانفتاح النص الجديد على آفاق تصويرية جديدة، كما يظهر قصور المتلقين الأوائل عن إدراك هذا الأفق الجديد، فهم لم يصابوا بصدمة اللا متوقع لأنهم أصلا لم يكتسبوا فكرا تصويريا معياريا بعد.

* * * * *

المطلب الثاني: المفاهيم الأساسية لنظرية التصوير

لم يكن ليقع "سيد" فيما انتهت إليه البلاغة التصنيفية من الإكثار من الاصطلاحات والتعريفات والتبويبات التقنية، لذا لم يفرغ مفهومه للتصوير وعناصره وخصائصه في عناوين، وإنما أودعها في سياقاته التحليلية ظاهرة للقراء، وأشمل نص يتضمن جلّ هذه المفاهيم قال فيه: «التصوير هو الأداة المفضلة في أسلوب القرآن، فهو يعبر بالصورة المحسة المتخيلة عن المعنى الذهني، والحالة النفسية، وعن الحادث المحسوس والمشهد المنظور، وعن النموذج الإنساني والطبيعة البشرية، ثم يرتقي بالصورة التي يرسمها فيمنحها الحياة الشاخصة أو الحركة المتجدّدة، فإذا المعنى الذهني هيئة أو حركة، وإذا الحالة النفسية لوحة أو مشهد، وإذا المشهد الإنساني شاخص حيّ، وإذا الطبيعة البشرية مجسمة مرئية، فأما الحوادث والمشاهد والقصص والمناظر فيردها شاخصة حاضرة، فيها الحياة، وفيها الحركة، فإذا أضاف إليها الحوار فقد استوت لها كل عناصر التخييل»[2]، ونتفق مع "الخالدي" على أن هذا النص هو جوهر النظرية، وأما باقي الكتاب فهو تفصيل لها وتطبيق[3]، لذا سنحاول استخلاص المفاهيم المستقرة بين سطور هذه العبارة المركزة، نستخلصها بدقة لنسمح برؤية "سيد" أن تهيمن على مستخلصات الباحث، ولنحتفظ قدر الإمكان على مصطلحاته وحدود تفريعاته وكميتها، طالما أن التخفيف منها من مبادئه، إلا ما به الحاجة من التوضيح الموضوعي. فإذا فككنا نصه إلى وحدات مفاهيمية مرتبة حسب عباراته نجد ما يلي:

---

1 – ينظر: المرجع نفسه، ص 29.

2 – سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 45.

3 – ينظر: صلاح الخالدي، نظرية التصوير الفني في القرآن عن سيد قطب، ص 131.

- يصنف الصور في نمطين؛ "الصور المحسَّة" أي المجسّمة، و"الصور المتخيَّلة" أي ذات حياة أو حركة، فالتجسيم والتخييل يشكلان الإطار الكلي لكل الصور القرآنية، وقد أكد هذا التقسيم الثنائي حين خلص إلى أن للقرآن طريقة موحدة في التعبير هي طريقة التصوير بواسطة التخييل والتجسيم[1].
- يذكر الموضوعات التي شملها التصوير وهي: "المعنى الذهني"، و"الحالة النفسية"، و"الحادث المحسوس"، و"المشهد المنظور"، و"النموذج الإنساني" أو "الطبع البشري"، ومن النصوص اللاحقة نجده يذكر كذلك "مشاهد القيامة"، و"القصة الماضية"[2]، وهي ما نفصله في "الآفاق الموضوعية".
- يذكر عنصرين جماليين هامين في التصوير هما؛ "الحياة الشاخصة" أي التشخيص وبث الحياة، و"الحركة المتجددة"، وهاتان السمتان تخصان طريقة "التخييل" دون التجسيم.
- ثم يذكر المعارض التي تأتي عليها الصور وتنوع وضعياتها؛ فالمعنى الذهني يعرض في "الهيئة" أو "الحركة"، والحالة النفسية تعرض في "اللوحة" و"المشهد"، والمشهد الإنساني يعرض "شاخصا حيا"، الطبيعة البشرية تعرض "مجسمة مرئية"، وكذا الأنواع الكبرى من؛ الأحداث والقصص أو المشاهد والمناظر تعرض بـ"التخييل" وعناصرها ثلاثة هي؛ "الحياة"، "الحركة"، "الحوار" وهو أعلاها، وكل واحدة من هذه الوضعيات تعود إلى أحد الأصلين الأولين؛ التجسيم والتخييل.

- أركان نظرية التصوير القرآنية:

لن يتضح أمام "سيد" التصوير في القرآن كقاعدة محكمة لولا اعتماده على النظرة الشاملة والمتفحصة التي تتأمل في الصور الجزئية والأطر الكلية والعلاقات الداخلية التي تنظم كل ذلك، ويبدو أنه حين تقدم إلى النص مستكشفا استرفقَ فكرة التصوير بكل طاقاته الفكرية والنقدية والخيالية والشعورية، ثم نظر إليه بكل أبعاده؛ بالزاوية القريبة والبعيدة، بالمسح الأفقي والنفاذ العمودي، باللمحة الجزئية الدقيقة والرؤية الكلية المجملة، ما جعله يرى ما لم يره الآخرون ويتأكد له أن التصوير يسري في كل مواضعه ومواضيعه «حيثما تَعرِضُ لغرض من الأغراض التي ذكرناها، حيثما شاء أن يعبر عن معنى مجرد، أو حالة نفسية، أو صفة معنوية، أو نموذج إنساني، أو حادثة واقعة، أو قصة ماضية، أو مشهد من مشاهد القيامة، أو حالة من حالات النعيم والعذاب، أو حيثما أراد أن يضرب مثلا في جدل أو محاجة، بل حيثما أراد هذا الجدل إطلاقا، واعتمد فيه على الواقع المحسوس، والمتخيل المنظور»[3]، وهذه الفكرة من أهم مفاهيم النقد المعاصر

1 – سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 45.

2 – ينظر: المصدر نفسه، ص 294.

3 – سيد قطب، المصدر السابق، ص 46.

في أن الصورة هي أحسن وسيلة لنقل التجربة[1]، وسواء تأثر بها "سيد" أو لا فإنه قد نقل جوهر الفكرة إلى حقل النص القرآني فجعل الصورة هي الأداة المفضلة لنقل مضامينه الإيمانية، وبذلك تكون عنصرا من السجل ومؤشرا على الانفتاح والامتداد، وهذه النتيجة التي تفرد بها تبرز قيمة التصوير في أسلوب القرآن عامة وتجعله يؤكد أن التصوير كان الأداة المفضلة فيه، يقول: «فليس هو حلية أسلوب، ولا فلتة تقع حيثما اتفق، إنما هو مذهب مقرر، وخطة موحدة، وخصيصة شاملة، وطريقة معينة، تستخدم بطرائق شتى »[2]، وفي استدلاله على هذا الحكم بيان ضمني لركنين تقوم عليها نظرية التصوير القرآنية؛ أولهما هو الأصالة والنفاذ في النظم القرآني، وثانيهما هو الشمولية والامتداد في موضوعاته، وقد أسس جوهر النظرية على هذين الركنين، ويأتي في المطلبين الآتيين بيانهما.

* * * * *

المبحث الثاني:

أركان نظرية التصوير القرآني

المطلب الأول: أصالة التصوير في النظم القرآني

- أصالة التصوير في التعبير الأدبي:

مسألة "الصورة والمضمون" متجذرة في التفكير النقدي لدى "سيد" فهي في أصلها مسألة أدبية لا قرآنية صرفة، وقد حدد في كتاب (النقد الأدبي) مفهوم العمل الأدبي بقوله: «العمل الأدبي هو التعبير عن تجربة شعورية في صور موحية» ويرى أن هذا تعريف جامع ومانع، ثم يشرح مكوناته قائلا: «فكلمة (تعبير) تصور لنا طبيعة العمل ونوعه، و(تجربة شعورية) تبين لنا مادته وموضوعه، و(صورة موحية) تبين لنا شرطه وغايته»[3]، ونلاحظ أن الركنين الأول والثاني لا يجعلان من العمل الأدبي شيئا مستقلا حتى يتحقق له الركن الثالث وهو التصوير والإيحاء الذين نزلهما منزلة الشرط والغاية، وبدونهما يبقى العمل بلا هوية أدبية ولا هدف أدبي، لذا فإن الصورة الموحية هي المعرض الذي تقدم فيه التجربة الشعورية ويصاغ عليه التعبير، فمنها وإليها تصدر القراءة، ومن خلالها يكون النظر للعمل الأدبي ككل لا يتجزأ.

فالصورة هي الأداة التعبيرية التي ينصهر فيها المكون الدلالي والشعوري ولا يدركان إلا من خلالها، والدلالة اللفظية والنفسية لا تظهر إلا من خلال صورتها التعبيرية، فالشعور والتعبير وحدة مؤلفة في العمل

---

1 – ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 417.

2 – ينظر: سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 46، 47.

3– سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص 11.

الأدبي، فإذا تكوَّنا في مرحلتين متعاقبتين بالقياس الشعوري، فإنهما بالقياس الأدبي يتحدان في مظهر الوجود، فالقيمة الشعورية تدرك من خلال التعبير اللفظي الذي وردت فيه ولا تملك صورة أخرى لها، لأن أدنى اختلاف بين تعبيرين شبه متطابقين لن يرسم صورة واحدة لتجربة شعورية، لذا فإن من الصعب في تلقي العمل الأدبي تمييزَ اللفظ عن المعنى، والشعور عن التعبير[1]، وهنا تصبح الدلالة التصويرية ذات قيمة مركزية، فالصورة بالنسبة لـ"سيد" هي المرجع والإطار الأكبر للدلالة الأدبية والتي تتكون بمشاركة أربعة روافد؛ الأول هو المعاني الأولية للألفاظ والتي هي جزء صغير من القيمة التعبيرية الكلية، والثاني هو الإيقاع الموسيقي للكلمات، والثالث هو الصور والظلال التي يشعها اللفظ، والرابع هو الطريقة المختارة لعرض الموضوع، والثلاثة الأخيرة تنضاف للدلالة اللفظية تزامنا مع الإبداع[2].

والتصوير هو الهيئة التي تلبسها التجربة الشعورية فيخرجها من الكلام الانفعالي المرسل إلى التعبير الفني المشروط، يقول: «التعبير عن تجربة شعورية لا يقصد به مجرد التعبير، بل رسم صورة لفظية موحية للانفعال الوجداني في نفوس الآخرين، وهذا شرط العمل الأدبي»[3]، وهذه المسافة بين حقيقة الشعور وصورته التعبيرية تفتح مسافة بين المبدع والإبداع بحيث يكون هناك مجال للمبدع أن يختار لتجربته الشعورية قالبا فنيا كما يريد ويتحكم فيه كيف يشاء، وبالتالي لا يكون العمل الأدبي ظلا مطابقا لشعور المبدع وحالته النفسية، بل يكون منجزا مركبا من شعور وموقف ورؤية واعية، من هنا رأى "سيد" أن العمل الأدبي لا يكفي كوسيلة لشخصنة المبدع، فهو ينتقد غلوّ أصحاب "التحليل النفسي" في البحث عن حقيقة كلّ بطل من أبطال القصص والتراجم والتاريخ في نفس الأديب الذي صورهم، ويقول: «فليس من الضروري أن يكون لعواطف هؤلاء الأبطال جميعا شبيه في نفس المؤلف، ولكن من الضروري أن يكون المؤلف قادرا على تصور العواطف التي أودعها نفوس أبطاله، وأن يكون قد استحضرها في نفسه وهو يؤلف، وانفعل بها على نحو معين»[4]، فالمبدع يمتلك قدرة على تصوُّر نفوس الشخصيات وتشكيل التعبير النفسي للموضوع، فهو في آن واحد منفصل عنهم نفسيا ومتصل بهم رؤيةً، فبالإمكان أن تختلف شخصية المبدع عن الدلالات النفسية والشعورية لتعبيره الفني.

ومن هذه الحيثية يمكن فهم كل المباحث المرتبطة بالقيمة الشعورية والنفسية في الصور القرآنية، فليس التصوير في كلام رب العالمين وليد تجربة شعورية، بل هو أداء فني أدبي لموقف وفكرة منزهة عن الانفعالات

1- ينظر: المصدر السابق، ص 25.

2- ينظر: المصدر نفسه، ص 40، و50.

3- المصدر نفسه، ص 12.

4- المصدر نفسه، ص 17.

والمشاعر، انطلاقا من اللاحتمية بين التعبير والانفعال، وهذا مبدأ فني لا "دغمائي"، إذ يرى "سيد" أن الشاعر –وهو إنسان ذو مشاعر– قليلا ما يتعرض للحظات الإلهامية المشرقة التي يتلبس فيها التعبير اللفظي بالحالة الشعورية ويتوحدان، فهو في الغالب يحتفظ بقسط من الوعي والاختيار، وبالتالي يعتمد على جهده للتقريب بين القيمة الشعورية والقيمة التعبيرية قدر عبقريته، وذلك بأن «يهيئ للألفاظ نسقا وجوا يسمح لها بأن تشع أكبر شحنتها من الصور والظلال والإيقاع، وأن تتناسق ظلالها وإيقاعاتها مع الجو الشعوري الذي تريد أن ترسمه، وألا يقف عند الدلالة المعنوية الذهنية... وأن يرد إلى اللفظ تلك الحياة»[1]، وسيطرة المبدع على القيمة التعبيرية والقدرة على تشكيل القيمة الشعورية، دليل على اعتماد القيمة التعبيرية على العبقرية كثيرا لا على مجرد العواطف والمشاعر، وفي هذه الحالة تكون القيمة الشعورية تُرسم رسما ولا تفرض نفسها قسرا، لذا نستحسن في قراءة هذه الأبعاد التي تزخر بها الصور القرآنية أن نصفها باسم "القيمة التعبيرية" لا "القيمة الشعورية".

وانطلاقا من هذه الرؤية الفنية يجب أن نفهم الطرح الإشكالي الذي فعله "سيد"؛ فحين حدد شروط اللفظة الحية الموحية في أمرين؛ نوع التجربة الشعورية ونوع الانفعال ودرجته، ذهب إلى توضيح "القيمة الشعورية" بالأمثلة القرآنية قائلا: «والقرآن يسعفنا في هذا المجال بأكثر مما تسعفنا أعمال البشر وقد عرضت لهذه الظاهرة في كتاب (التصوير الفني في القرآن)»، ويلجأ إلى اقتباس فقرات من الكتاب في بيان استقلال اللفظ برسم الصور والظلال؛ مثل "اثاقلتم"، "ليبطئن"، "أنلزمكموها"..[2]، وواضح من هذه الأمثلة اعتمادها على "القيمة التعبيرية" لا "الشعورية" فهي تصور شعور البشر المنافقين أصلا، ولا تشير إلى الذات العلية، فمقصده هو الظلال المعبرة والإيحاءات المصورة للأنفس والمشاعر، ولا نستحسن ما ذهب إليه "الخالدي" من الفهم الظاهري لكلام "سيد" حول القيمة الشعورية فراح يثبت تحقق "الصدق الفني" في القرآن الكريم من خلال الأمثلة نفسها[3].

- أصالة التصوير في التعبير القرآني:

نعني بالأصالةِ الحضورَ النوعي، فالتعبير القرآني –كما يراه "سيد"– فني أدبي بامتياز، حيث وجد أن طريقة التصوير تلبست بالبنية الدلالية للمعاني القرآنية مما جعله عنصرا أصيلا فيها لا إضافيا، ونافذا في بنيته لا شكليا، وهذا ركن يجعل التصوير مكونا متجذرا في السجل النصي القرآني وقد تشكل معه أصالة، وفيه مناط الجمال والإبداع والتأثير، لذا وقف فيه قلم "سيد" في أكثر من موضع ومبحث، حتى كان آخر فصل

1- المصدر السابق، ص 45.

2- سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص 46.

3 - ينظر: صلاح الخالدي، نظرية التصوير الفني في القرآن عن سيد قطب، ص 246، 247.

في كتابه بعنوان (طريقة القرآن) يثبت فيه قاعدة الارتباط العضوي بين الصورة والتعبير القرآني باعتبارها السمة الأبرز والأفضل، والمفتاح الذي يجب ألا يضيعه القارئ... ففي طريقة القرآن تنمو المعاني والأغراض الدينية المختلفة نموا عضويا مع الأسلوب التصويري فلا تستطيع أن تتناولها مستقلة عن صورتها التي جاءت عليها، وإذا حاولت تحييد الصورة التي وعت الفكرة والإبقاء على المعنى خسرت الجميع وفعلت ما يشبه تفكيك الجسد بحثا عن الروح، يقول: «نحن نريد أن نقول: إن الطريقة التي اتبعها القرآن في التعبير، هي التي أبرزت هذه الأغراض والموضوعات، فهي كفاء هذه الأغراض والموضوعات»[1]، وجاء كلامه هذا في سياق الانتصار لمبدأ "الفكرة الفنية" والردّ على مدرستين في تصور المعجزة القرآنية؛ المدرسة التي تنتصر للمعنى، ويرى أصحابها أن ميزة القرآن الكبرى كامنة في موضوعاته وما فيها من دقة وعظمة وصلاحية ومرونة وإحاطة وشمول، ويحسبون أن طريقة التعبير تابعة لها، والمدرسة التي تنهج طريقة التفريق بين المعاني وطريقة الأداء، فتتحدث عن الإعجاز في كل منهما.

- مبدأ النظم في الصورة القرآنية:

وفي بذور هذا التفكير الفني والنظر المتسق إلى عناصر الظاهرة الأدبية وانتظامها في بنية دلالية لا تتجزأ؛ نلمس مبادئ نظرية "النظم" المؤسسة على نقض استقلالية اللفظ والمعنى وبناء الدلالة النسقية، ولا يخفى على "سيد" أن هذه النظرة النسقية إلى المعاني القرآنية هي استمرار لأفق سابق في تاريخ تلقي النص القرآني متمثلا في جهود "عبد القاهر الجرجاني" في كتاب (دلائل الإعجاز)، ويزكي ما بلغه في فكرة "النظم" في حسم مشكلة "اللفظ والمعنى" ويقر بفضله في إقامة الأدلة النظرية والتطبيقية على أن المعنى مرهون بطريقة الأداء، لكنه عبّر عنها بطريقة معقدة تناسب عصره[2].

ويأبى "سيد" إلا أن يعيد صياغة فكرة "النظم" بلغة العصر، ويكون "التعبير" و"التصوير" هما المصطلحان البديلان، فيقول: «إن طريقة الأداء حاسمة في تصوير المعنى، وإنه حيثما اختلفت طريقتان في التعبير عن الواحد اختلت صورتا هذا المعنى في النفس والذهن، وبذلك تربط المعاني وطرق الأداء ربطا لا يجوز الحديث بعده عن المعاني والألفاظ كل على انفراد، فلن يبرز المعنى الواحد إلا في صورة واحدة، فإذا تغيرت الصورة تغير المعنى بمقدارها، وقد لا يتأثر المعنى الذهني العام في ذاته، ولكن صورته في النفس والذهن تتغير»[3]، إذن فالصورة التعبيرية تلقي في الذهن دلالات ملحقة بالمعنى الأصلي وتبث في النفس انطباعا متلبسا به، ويتحيز "سيد" نوعا ما للطريقة التصويرية في بيان القيمة البيانية للقرآن الكريم

1 – سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 292.

2 – المصدر نفسه، ص 293.

3 – ينظر: المصدر نفسه، ص 292، 293.

ويقول: «فهذه الطريقة هي التي جعلت للمعاني والأغراض والموضوعات القرآنية صورتها التي نراها، ومن هذه الصورة كانت قيمته الكبرى»[1]، ولا ريب أنه أضاف إلى فكرة النظم التراثية ما كان يطالعه مع "العقاد" في طروحات الرومنتيكية، فتوحيده بين الصورة والمعنى وفق مبدأ النظم يشبه فكرة الرومانتيكيين الذين يرون أن الخيال المبدع هو التفكير بالصور[2].

لقد بدأ عمل "سيد" حيث انتهى "الجرجاني"، فهذا الأخير لم ينظر إلى مبدأ النظم في النص نظرة أشمل وتوقف بالفكرة في حدود الكلمة والجملة وما بقي منه هو توظيفها على وحدة النص وكل مستوياته، فكان المطلب العصري أمام "سيد" هو رفع مستوى النظرية من الوحدات الصغرى والمعاني الجزئية إلى السياقات الكبرى والأنساق الكلية فيكون الحديث حينئذ عن الفقرة والموضوع والسورة، ويجد في "الصورة" مفهوما متشظيا صالحا لبث فكرة النظم إلى كل المستويات النصية؛ من وحدة الصوت إلى وحدة النص، ومن المستوى الدلالي إلى المستوى الوجداني، كل ذلك في مبدأ واحد هو "الصورة"، وهو ما سيتبين في اكتشافه لمبدأ التناسق في مستويات الصورة ضمن مبحث فني لاحق.

هكذا اتسع "سيد" في مقاربة مبدأ "النظم" مقاربة تصويرية ولم يقف في ثنائية اللفظ والمعنى؛ وإنما عالج بها ثنائية الشعور والتعبير وتعمق في معالجة الدلالة بدراسة الإيحاءات والظلال الواسعة ولم يتوقف عند "معاني النحو" مثل "الجرجاني"، ورفع النظرية من النظرة الجزئية في الجملة إلى النظرة الكلية في القالب الفني وطريقة العرض والنسق العام، حتى كاد أن يؤسس لنظرية مختلفة خاصة به، كما يقول "الخالدي": «ولو تابع بحوثه النقدية لأرسى دعائم نظرية جديدة في النقد الأدبي هي نظرية "الصور والظلال" لتحل محل نظريتي "اللفظ" و"المعنى"»[3]، ونحسبها نظرية تنضاف لجهود "الجرجاني" في الاتجاه النصي، والجامع بينهما هو معاملة النص كعمل فني له سجلّه الذي يحفظ كينونته من الأحكام الجاهزة.

* * * * *

المطلب الثاني: شمولية التصوير في موضوعات القرآن

نقصد به الآفاق الموضوعية للتصوير القرآني والتي تمثل الأساس الثاني للنظرية، فقد أدرك "سيد" أن آلية التصوير لم تكن عابرة ولا متجزئة ولا متحيزة في بنية التعبير القرآني، وفي كتابه الثاني (مشاهد القيامة) يثبت ما وصل إليه في الكتاب التأسيسي ويفصل في الكيفية التي كان التصوير حاضرا بقوة واتزان في مظهرين؛ أولهما هو "الشمولية النصية" إذ يمتد إلى ثلاثة أرباع القرآن، وثانيهما هو "الامتداد الموضوعي" بحيث يتوزع

1 – ينظر: المصدر نفسه، ص 293، 294.

2 – ينظر: وليد قصاب، التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة، ص 332، 333.

3– صلاح الخالدي، مدخل إلى ظلال القرآن، ص 89.

بين جُل مواضيع القرآن الكريم ذكر بعضها دون قصد الحصر فلم تبق إلا مواضع التشريع، وبعض مواضع الجدل، وما يقتضي التقرير الذهني، وكلها تُوازي ربع القرآن[1]، وتأتي هذه الموضوعات في تسعة آفاق مستخلصة من مجموع نصوص "سيد" المفاهيمية وتطبيقاتها المنهجية.

- الأفق الأول: تصوير المعاني الذهنية

تشكل المعاني الذهنية في القرآن الكريم محورا أساسيا، بل يمكن أن نقول هي الموضع الذي يؤخذ منه جوهر الدين، فما الدين في حقيقته إلا مجموعة من التصورات والمعتقدات الموجهة إلى الأذهان والضمائر، وقد وقف "سيد" في عشرة أمثلة تطبيقية لهذه المعاني مبتدئا بتقديم المعنى الذهني كعادته، مثلا؛ "إن الذين كفروا لن ينالوا القبول عند الله، ولن يدخلوا الجنة إطلاقا، فذلك أمر مستحيل"، ثم يخرج صورته الحسية في الآية: ﴿إِنَّ الذِينَ كَذَّبُوا بِئَايَاتِنَا وَاسْتَكْبَرُوا عَنْهَا لاَ تُفَتَّحُ لَهُمْ أَبْوَابُ السَّمَآءِ وَلاَ يَدْخُلُونَ الْجَنَّةَ حَتَّىٰ يَلِجَ الْجَمَلُ فِي سَمِّ الْخِيَاطِ﴾ (الأعراف 40)، ثم يقدم تحليله قائلا: «ويدعك ترسم بخيالك صورة لتفتح أبواب السماء، وصورة أخرى لولوج الحبل الغليظ في سم الخياط... ويدَع للحس أن يتأثر عن طريق الخيال بالصورتين ما شاء له من التأثر، ليستقر في النهاية معنى "القبول" ومعنى "الاستحالة" في أعماق النفس، وقد وردا إليها من طريق العين والحس –تخييلا– وعبرا إليها من منافذ شتى، في هينة وتؤدة، لا من منفذ الذهن وحده في سرعة الذهن التجريدية»[2]، وفي باقي الأمثلة معاني أخرى؛ حقيقة الآلهة من غفلة وضعف، وحالة العبث فيمن يدعوها، وحقيقة المشرك المضطربة أبدا، وخفايا القلوب من رياء يصحبه إفلاس، أو إخلاص تتبعه بركة، أو ضياع في ظل إشراك، وكذا مكانة المكذبين الممقوتين عند الله ﷻ، أو ما يقع في الآخرة للمشرك من إبطال الأعمال، ولمهمل الكتاب من إهمال وتجاهل... إلخ.

كل هذه المعاني لا يعرضها القرآن على حقيقتها المجردة ولو فعل لتلقاها الذهن وحده إذ تمر عليه سريعة عابرة، لكن "سيد" في تحليلاته يبين ما تضيفه طريقة التصوير الحسي بالتجسيد والحركة والتناسق ما يجعلها تنفذ إلى المتلقي من منافذ شتى إذ تلامس الحسّ والوجدان وترتسم للخيال وتمر على الذهن والنظر بطيئة ماكثة فتقع في الذهن بصورة أوضح وعلى النفس بأثر أعمق. ومن الناحية الموضوعية فهذه لبنة وضعها "سيد" لنظرية شمولية في المعاني الذهنية المصورة، فما قدمه من المعاني وغيرها يصلح للجمع في محاور قرآنية أوسع؛ التصورات والمعتقدات، والأفعال القلبية، والمواقف الإيمانية، والحقائق الأخروية...

1- ينظر: سيد قطب، مشاهد القيامة في القرآن، ص 08.

2 - ينظر: سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 47، 48.

- **الأفق الثاني: تصوير الحالات النفسية**

ترتبط الحقائق الإيمانية بالجانب التصوري الذهني كما ترتبط بالجانب الوجداني النفسي، لذا كان الحديث عن الأحوال النفسية البشرية أهم مدخل قرآني لتزكية النفوس وتربيتها، وفي هذا الأفق يخصص "سيد" عرضه للصور التي تبرز الأحوال النفسية لأصناف من الناس مبينا التناسق والتناسب بين الغرض الفني المعتمد على التصوير والغرض الديني القاصد للتحبيب والتكريه... منها بيان حالة "الحيرة النفسية" التي تنتاب من يشرك بعد التوحيد، ومن يتوزع قلبه بين الإله الواحد والآلهة المتعدّدين، ويتفرق إحساسه بين الهدى والضلال، فيرسم هذه الحالة بالصورة الحسية المتخيلة: ﴿قُلَ اَنَدْعُواْ مِن دُونِ اللَّهِ مَا لاَ يَنفَعُنَا وَلاَ يَضُرُّنَا وَنُرَدُّ عَلَىٰ أَعْقَابِنَا بَعْدَ إِذْ هَدَانَا اللَّهُ كَالذِي اسْتَهْوَتْهُ الشَّيَاطِينُ فِي الأَرْضِ حَيْرَانَ لَهُ أَصْحَابٌ يَدْعُونَهُ إِلَى الْهُدَى اَيتِنَا﴾ (الأنعام 71)، هذه هي صورة هذا المخلوق التعيس الذي لم يتبع طريقا واحدا فيستريح –ولو كان ضلالا–، إنما هو متأرجح بين الاستهواء الشيطاني ودعاء أصحاب الهدى، موزع القلب، لا يدري أي الفريقين أو الطريقين يسلك، فهو قائم شاخص متلفت! وقد توافقت الصورة الحركية بما فيها من توزع الالتفات مع المعنى الديني المبيّن لتوزع القلب بين الأهواء[1].

لقد فتح "سيد" في هذا الأفق بابا هاما من أبواب المباحث الإيمانية القرآنية والتي قد انشغل عنها الدارسون قديما وحديثا وانغلقوا في دائرة المباحث الجدلية الذهنية، وجدير بالدراسات القرآنية أن تفتح بابا لعلم النفس الإيماني، وفي أمثلة "سيد" يبرز الاطّراد بين الموقف العقدي والجانب النفسي؛ فكما وقف على حالة "الحيرة" والتشتت لدى المشرك، وقف في صورة الضنك النفسي التي يعيشها المرتد المنسلخ عن الآيات، وكذا صورة التزعزع العقدي في قلب الشاك الذي يعبد الله على حرف، وكم وكم في صور القرآن من عرض لحالات نفسية من فئات أخرى؛ المؤمنون، المجاهدون، والتائبون.. مما يجدر تأمله.

وقد ألحق بالحالات النفسية صورتين لحالات معنوية هما؛ صورة المؤمنين وكانوا على شفا حفرة من النار، وصورة المنافقين وبنيانهم على شفا جرف هار...[2] ونحسبها من صور "المعاني الذهنية".

- **الأفق الثالث: تصوير النماذج الإنسانية**

"النماذج الإنسانية" هي صور أشمل من الحالات النفسية، إذ ينتقل بها التصوير القرآني من مجرد حالة نفسية إلى نموذج إنساني مكرور تتفاعل فيه المشاعر والسلوكات والمواقف، ويتخطى بهذه النماذج حدودها الزمانية والمكانية ويعرضها في صور خالدة تتجاوز القرون والأجيال، فذا هو نموذج العناد السخيف والمكابرة

1 – ينظر: المصدر السابق، ص 55.

2 – ينظر: المصدر نفسه، ص 57- 59.

العمياء ليس حالة نفسية عابرة إنما هو نموذج ملازم لصاحبه بل لحالة إنسانية في كل مجتمع تصور هكذا: ﴿وَلَوْ فَتَحْنَا عَلَيْهِم بَابًا مِّنَ السَّمَآءِ فَظَلُّوا فِيهِ يَعْرُجُونَ (14) لَقَالُوا إِنَّمَا سُكِّرَتْ اَبْصَارُنَا بَلْ نَحْنُ قَوْمٌ مَّسْحُورُونَ (15)﴾ (الحجر)، هكذا يأتي تمثيلا، وقد يبرز النموذج من خلال حادثة حقيقية فيتجاوز الحادثة ويخلدها نموذجا، مثل قصة الملأ من "بني إسرائيل" قالوا لنبيء: ﴿ابْعَثْ لَنَا مَلِكًا نُّقَاتِلْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ﴾، ثم يأتي الإلحاح بعد اختبار: ﴿وَمَا لَنَآ أَلاَّ نُقَاتِلَ فِي سَبِيلِ اللَّهِ وَقَدْ اخْرِجْنَا مِن دِيَارِنَا وَأَبْنَآئِنَا﴾، ولما استجيب لهم الطلب ووجب عليه القتال: ﴿تَوَلَّوْاْ اِلاَّ قَلِيلاً مِّنْهُمْ﴾ (البقرة 246)، واقعة حقيقية محصورة تخفي وراءها ظاهرة لا تتقيد بزمان ومكان، إنها اللجاجة التي يركبها بعض الناس وقت السلم ويتبجحون بالشجاعة والاستبسال، ثم الخور والجبن حين تحين ساعة النضال!

إن كثرة النماذج الإنسانية واستقلالها وثراؤها أثار انتباه "سيد" وجعله يفصلها عن "الحالات النفسية" وعن "فن القصة" رغم اتصالها بهما بسبب، وقد أفردها بالحديث والتحليل الموضوعي في موضعين؛ في مبحث "التصوير الفني"، ثم في مبحث تحليلي صغير بعد فن القصة[1].

- **الأفق الرابع: تصوير الأحداث الواقعة**

استوقف "سيد" هذا الأفق وهو أكبر مما سبق من حيث اتساع الصورة وضخامة العرض، إذ تندمج فيه آفاق صغرى مضت، وفيه يقف "سيد" أمام المشاهد القرآنية التي تصوّر الأحداث التاريخية والوقائع الميدانية التي واكبت نزول الوحي وتشكل محطات السيرة النبوية وتكوّن المجتمع الإسلامي، ويبرز إطارها الواسع الذي يشتمل على تصوير الأبعاد النفسية والمعنوية والحسية وهي تتفاعل جميعا في مسار الأحداث، فهو يقف – مثلا– في مشهد معركة (الأحزاب) من قوله تعالى: ﴿يَآ أَيُّهَا الذِينَ ءَامَنُوا اذْكُرُوا نِعْمَةَ اللَّهِ عَلَيْكُمْ إِذْ جَآءَتْكُمْ جُنُودٌ فَأَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ رِيحًا وَجُنُودًا لَّمْ تَرَوْهَا وَكَانَ اللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرًا (9) إِذْ جَآءُوكُم مِّن فَوْقِكُمْ وَمِنْ اَسْفَلَ مِنكُمْ وَإِذْ زَاغَتِ الأَبْصَارُ وَبَلَغَتِ الْقُلُوبُ الْحَنَاجِرَ وَتَظُنُّونَ بِاللَّهِ الظُّنُونَا (10) هُنَالِكَ ابْتُلِيَ الْمُومِنُونَ وَزُلْزِلُوا زِلْزَالاً شَدِيدًا (11) وَإِذْ يَقُولُ الْمُنَافِقُونَ وَالذِينَ فِي قُلُوبِهِم مَّرَضٌ مَّا وَعَدَنَا اللَّهُ وَرَسُولُهُ إِلاَّ غُرُورًا (12) وَإِذْ قَالَت طَّآئِفَةٌ مِّنْهُمْ يَآ أَهْلَ يَثْرِبَ لاَ مَقَامَ لَكُمْ فَارْجِعُوا وَيَسْتَاذِنُ فَرِيقٌ مِّنْهُمُ النَّبِيءَ يَقُولُونَ إِنَّ بُيُوتَنَا عَوْرَةٌ وَمَا هِيَ بِعَوْرَةٍ اِنْ يُرِيدُونَ إِلاَّ فِرَارًا (13)﴾ (الأحزاب)، المقطع يصور الهزيمة ويرسم المشهد كاملا، وإلى جانب الحركات الظاهرة تبرز الانفعالات المضمرة، ومع الصورة الحسية تتوالى الصورة النفسية، فهو لا يفلت المشاهد الحسية حيث الأعداء ينصبون ويلتفون بالمؤمنين من كل مكان، وفي المقابل حركة نفسية مجسمة إذ زاغت الأبصار والقلوب بلغت الحناجر، إنه زلزال يهدّ النفوس، ولا يفلت أيضا أولئك المنافقين الذي جسدوا نموذج التخذيل

1 – ينظر: سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 59- 265، 266.

عند الشدة ومحاولة الفرار لحظة الحسم... هي صور ظاهرة ومضمرة، فالمشهد تغيب فيه جزئيات الواقع، لكن الصورة النفسية خالدة يكررها الزمان[1].

إن القراءة التصويرية التي أنجزها "سيد" لأحداث السيرة النبوية لَتنبهنا إلى مستويات مجهولة أو مغمورة تملأ الحدث التاريخي وتشكل عنصرا فعالا في تطوره ونموّه إنه الحالة النفسية المحركة للأشخاص، إنه الجانب المعنوي المقرر للمصائر، إنه الفئات المتخللة في جسد المجتمع والتي تشكل منه معاملا مؤثرا في التثبيط أو التثبيت، وكلها جوانب أغفلتها الكتابات التاريخية التي ألقت بثقلها على المستوى الظاهر من أحداث السيرة والمحطات العسكرية وأجحفت الأبعاد الإنسانية المضمرة في تحولات السيرة.

- الأفق الخامس: التصوير في الأمثال القصصية

من آفاق التصوير التي أفرد لها "سيد" مجالا تلك المقطوعات القصصية التي يضربها القرآن مثلا وعبرة، وقد اختار لها مقطعين أحدهما قصة "أصحاب الجنة" في سورة (القلم)، وثانيهما قصة "صاحب الجنتين مع صاحبه"، ولا ندري هل يحملها "سيد" على أنها قصص تمثيلية غير حقيقية، أو أنها قصص حقيقية اقتطعت للتمثيل في أغراض مقصودة، فإذا رجحنا الأولى –وهو مستبعد– فسندرج هنا كل الأمثال القرآنية القصيرة والطويلة كما فعل "الخالدي"[2]، وإذا رجحنا الثانية –وهو الأصوب– فإن الأمثال القرآنية القصيرة تخرج من هذا القسم إلى تصوير المعاني وهو ما فعله "سيد"، وما يدل على صواب الاحتمال الثاني أنه أدرج في هذا الأفق –فقط– الأمثلة المتضمنة لأركان القصة من مشاهد تظهر وتختفي، وحوار وحركات وتصوير للشخصيات، فقد كان يركز على هذه العناصر والألوان:

المشهد الأول؛ ها هم الورثة يبيتون في شأن جنتهم أمرا، بعدما كان للفقراء حظ من ثمر جنتهم، فأرادوا أن يحرموهم منها، ﴿إِنَّا بَلَوْنَاهُمْ كَمَا بَلَوْنَا أَصْحَابَ الْجَنَّةِ إِذْ أَقْسَمُوا لَيَصْرِمُنَّهَا مُصْبِحِينَ (17) وَلاَ يَسْتَثْنُونَ (18)﴾، فبعدما بيّتوا قرارهم يختفون من المشهد، ونصبح أمام المشهد الثاني في الليل البهيم:﴿فَطَافَ عَلَيْهَا طَآئِفٌ مِّن رَّبِّكَ وَهُمْ نَآئِمُونَ (19) فَأَصْبَحَتْ كَالصَّرِيمِ (20)﴾ المشهد يعرض للنظارة مفاجأة تتم خلسة وحركة خفية كالأشباح في الظلام. ثم عودة إليهم بعدما أصبحوا ولا يدرون من خفي عنهم: ﴿فَتَنَادَوا مُصْبِحِينَ (21) أَنُ اغْدُوا عَلَىٰ حَرْثِكُمْ إِن كُنتُمْ صَارِمِينَ (22) فَانطَلَقُوا وَهُمْ يَتَخَافَتُونَ (23) أَن لاَّ يَدْخُلَنَّهَا الْيَوْمَ عَلَيْكُم مِّسْكِينٌ (24)﴾، النظارة يعلمون ما ينتظر هؤلاء، ويتصورهم "سيد" وكأنهم يكتمون ضحكات السخرية من هؤلاء المخدوعين، ثم يطلقونها إثر اصطدامهم بالمفاجأة الساخرة: ﴿وَغَدَوْا عَلَىٰ حَرْدٍ قَادِرِينَ (25)فَلَمَّا رَأَوْهَا قَالُوا إِنَّا لَضَآلُّونَ (26) بَلْ نَحْنُ مَحْرُومُونَ (27)﴾، وبعد ذلك يبرز نموذجا إنسانيا إذ يتلاومون ويتنصل كل

1 – ينظر: المصدر السابق، ص 62- 64.

2 – ينظر: صلاح الخالدي، نظرية التصوير الفني في القرآن عن سيد قطب، ص 206 وما بعدها.

شريك من التبعة عندما تسوء العاقبة ويلقي اللوم على الآخرين: ﴿فَأَقْبَلَ بَعْضُهُمْ عَلَىٰ بَعْضٍ يَتَلَاوَمُونَ (30)﴾ (القلم)، فنراه يبرز ما في هذه التمثيلات من عناصر قصصية؛ كطريقة التقديم للشخصيات وهم يتناجون، وللمشاهد وهي تظهر وتختفي وتتعاقب، وحركات ظاهرة وخفية، وأجواء معنوية تملأ المشهد كدواعي السخرية والحيرة والندم، وتشخيص النماذج الإنسانية في مواقف التنصل والتلاوم، ثم الاعتراف بالخطيئة[1]، هذه هي الأمثال القصصية إنها قصص مقتضبة تضرب مثلا؛ فلا هي قصيرة كالأمثال ولا هي مطولة كالقصص.

- الأفق السادس: التصوير في القصص الحقيقية

المطلع على كتابات "سيد" يدرك أن القصة القرآنية أكثر الآفاق إبرازا للتصوير، وفي الآن ذاته كان التصوير أقوى الخصائص الفنية في القصة وأكثرها إبرازا لأغراضها، لذا كان مبحث (القصة) في كتاب (التصوير الفني) أطول المباحث وأكثرها تشعبا من الناحيتين الفنية والموضوعية، وقد اعتمد "سيد" في عرض هذا الأفق على قصتين؛ قصة النبيين "إبراهيم" و"إسماعيل" وبناء الكعبة إذ استأثر العرض الفني باهتمامه، فانظر كيف وقف مع هذه الآية الواحدة: ﴿وَإِذْ يَرْفَعُ إِبْرَاهِيمُ الْقَوَاعِدَ مِنَ الْبَيْتِ وَإِسْمَاعِيلُ رَبَّنَا تَقَبَّلْ مِنَّا إِنَّكَ أَنتَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ (127)﴾ (البقرة)، لقد اعتمد على ذوقه التمثيلي وخياله المسرحي الواسع فتخيّل في انتقال الآية من أسلوب الخبر إلى أسلوب الدعاء حركة عجيبة، هي التي أحيت المشهد وردّته حاضرا، فاستوحى من الخبر صورة رفع الستار ليظهر المشهد وفيه؛ البيت، وإبراهيم وإسماعيل، وهما يدعوان، لقد وجد في هذا الأسلوب اللغوي البسيط إعجازا فنيا، كيف للحذف أن ينتقل بالمشهد كله من الحكاية إلى الدعاء.. كم كانت الصورة ستنقص لو قيل (يقولان ربنا تقبل منا..) إنها في هذه الصورة حكاية، والصورة القرآنية حياة، «إن الحياة في النص لتثب متحركة حاضرة، وسر الحركة كله في حذف لفظة واحدة.. وذلك هو الإعجاز»[2]، وبراعة "سيد" أنه يميل في تفاعله مع مشاهد القصة حيث تميل، ففي قصة النبي "نوح" وابنه يوم الطوفان انشغل عن الجانب الفني وكان النموذج الإنساني محور تفاعله وتأمله، ففي اللحظة الرهيبة: ﴿وَهِيَ تَجْرِي بِهِمْ فِي مَوْجٍ كَالْجِبَالِ﴾ (هود 42)، يشير "سيد" إلى استيقاظ عاطفة الأبوة في "نوح" فتطغى عليه عند طغيان الموج فينادي ابنه الكافر: ﴿يَا بُنَيَّ ارْكَب مَّعَنَا وَلَا تَكُن مَّعَ الْكَافِرِينَ (42)﴾، ويقرأ في ذلك الابن نموذجا عاما للبنوة العاقة لا تحفل بالضراعة، والفتوة العاتية تبطرها فتوتها فتستغني: ﴿قَالَ سَآوِي إِلَىٰ جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ الْمَاءِ﴾، وفي لحظة يحسم الموج العاتي الموقف: ﴿وَحَالَ بَيْنَهُمَا الْمَوْجُ فَكَانَ مِنَ الْمُغْرَقِينَ (43)﴾ فيتكافأ مدى الهول في نفس الإنسان أو الوالد وولده، بمدى الهول في الطبيعة حيث يطغى الموج على ذرى الجبال.

---

1 – ينظر: سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 65 وما بعدها.

2 – المصدر نفسه، ص 70، 71.

- **الأفق السابع: التصوير في مشاهد القيامة**

يرى "سيد" أن "مشاهد القيامة" وما يليها من صور النعيم والعذاب قد أخذت من التصوير الفني أوفى نصيب، أما عن خصائصها وعناصرها الفنية فإن المطلع على التطبيقات التي أنجزها "سيد" في هذه المشاهد يدرك جليا أن قاعدة التصوير فيها كانت متكاملة السمات والأدوات حتى لتكاد ترقى إلى جماليات القصة، ولا أدل على ذلك أنه طرقها في مبحث "التصوير الفني" أول مرة، ثم عاد إليها في مبحث "التناسق الفني"، ثم بدأ بها في تكميل (مكتبة القرآن) وألف كتابه (مشاهد القيامة في القرآن).

لقد كان "سيد" في عرضه الأول لمشاهد القيامة متفاعلا بخياله قبل فكره إذ راح يعرض أمثلتها وفق ترتيبها الزمني الأخروي؛ الصيحة والزلزلة، الخمود والموت، البعث والنشور، الحشر فالحساب، سوق إلى النار وسوق إلى الجنة، مشاهد في سواء الجحيم، ومشاهد في جنات ونعيم، وخلالها وقف عند الصور التي ترسم مشهد الهول حسيا ظاهرا للعيان، كالآية: ﴿يَوْمَ يَدْعُ الدَّاعِ إِلَىٰ شَيْءٍ نُّكُرٍ (6) خُشَّعًا أَبْصَارُهُمْ يَخْرُجُونَ مِنَ الْأَجْدَاثِ كَأَنَّهُمْ جَرَادٌ مُّنتَشِرٌ (7)﴾ (القمر) فالمشهد مختصر سريع، لكنه شاخص متحرك مكتمل السمات، يستغل تلك الصورة المعهودة للجراد المنتشر للتمثيل، إضافة إلى الحقيقة النفسية البادية في الأبصار الخاشعة وهي تدعى إلى المجهول.

وقد يكون التصوير موجها للجانب النفسي كما في حال الظالمين: ﴿.. إِنَّمَا يُؤَخِّرُهُمْ لِيَوْمٍ تَشْخَصُ فِيهِ الْأَبْصَارُ (42) مُهْطِعِينَ مُقْنِعِي رُءُوسِهِمْ لَا يَرْتَدُّ إِلَيْهِمْ طَرْفُهُمْ وَأَفْئِدَتُهُمْ هَوَاءٌ (43)﴾ (إبراهيم)، فالصورة كثيفة جدا تضمنت أربعة مشاهد متوالية في موقف واحدة، هي صور حسية شاخصة للخيال، لكنها صادقة في عرض الأحوال النفسية من فزع وخجل ورهبة واستسلام، وهي مشاهد إنسانية آدمية تسري رعدتها المهولة في قلب القارئ الذي هو من جنسهم وتثير فيه مشاعر الخوف والحذر[1].

ويشير إلى صور رقيقة لا يدركها إلا الوجدان، كقوله: ﴿لِكُلِّ امْرِئٍ مِّنْهُمْ يَوْمَئِذٍ شَأْنٌ يُغْنِيهِ﴾ (عبس) لا ترى صورة شاخصة للخيال، لكنه إيحاء ودقة في تصوير اشتغال القلب والفكر بالهم الحاضر فلا يتلفت إلى أمر سواه[2]...

لقد كان يعرضها بطريقة تفاعلية جياشة وكأنه في رحلة سندبادية حاضر فيها، فهو في البداية يدعونا: «لننتقل إلى مشاهد القيامة»، ويعبر عما تراه عيناه يوم "البعث": «هاهم أولاء يسرعون من القبور إلى ربهم»، ويؤكد ما يعاين يوم "الحشر": «ولقد حضروا فعلا وهاهم أولاء يتلقون الخطاب»، ثم يشرف على

---

1 – ينظر: المصدر السابق، ص 73، 75.

2 – ينظر: سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 75.

مشهد "المتخاصمين": «وها نحن أمام مشهد لجماعة..»، وقد يمتلكه الفضول وهو يرى الفريقين يختفون نحو مصيرهم ويقول: «فلنتابع الفريقين إلى ما خلف الجدران» ويلاحقهم إلى مأواهم في الجنة أو في السعير، حتى إنه أحسّ بإهماله للتفكير الفني المنهجي فما كان إلا أن يبرر إهماله تبريرا هو من حسن التعليل، فبعد وقفته في آخر مشهد للتنادي بين فريقي الجنة والنار (الأعراف 44- 50)، قال: «أما أنا فقد نسيت نفسي؛ ونسيت أنني أستعرض هذه المشاهد في ثوبها الفني، وحسبتني أشهدها في الواقع لا في الخيال، وذلك أثر الإعجاز»[1]، إن بثَّ اليقين بتلك المشاهد المستقبَلية ينبعث من سلطان التصوير والإيحاء الحركي الحيّ، وليست نكتة "الفعل الماضي" ودلالته على التحقق والوقوع –التي يحتفي بها البلاغيون– إلا سيمة لفظية.

- الأفق الثامن: التصوير في مشاهد الطبيعة

بداية لا نجد لسيد تصنيفا خاصا للصور في "مشاهد الطبيعة"، ولكن نجده يخصص أفقا خاصا للتصوير في "مواضيع الجدل"، وعاد إليه في موضع ثان بعنوان (المنطق الوجداني)، وقد اعتمد في الموضع الأول بصفة كاملة على صور "الطبيعة"، وبدل أن يجعل "مشاهد الطبيعة" هي المدخل للموضوع فإن فكرة "الجدل" قد استأثرت بذلك، لأن ارتباط "الجدل" بأداة التصوير أمر مُلفت وله دلالات هامة توطد أركان نظريته، فيقول: «ولكن هناك غرضا من أغراض القرآن يبدو بطبيعته بعيدا عن الأسلوب التصويري، لأنه منطق وجدل ودعوة إلى الدين، كان يتبادر إلى الفهم أن يكون الأسلوب الذهني هو الذي يتبع فيها، فاستخدام الأسلوب التصويري –حتى في هذا الغرض– له دلالته الخاصة على أن التصوير هو الأداة المفضلة في أسلوب القرآن»[2]، لكن النظرة الموضوعية تقتضي أن تكون "مشاهد الطبيعة" هي الأفق الموضوعي لهذا التصوير، خاصة وأن أمثلته في التصوير الجدلي في الموضعين تستند كلها على آفق أخرى كمشاهد الطبيعة والقيامة... لذا رأينا أن "الجدل" مجال معرفي آخر يتخذ من التصوير أداة لتوظيف المنطق الوجداني بدل المنطق الذهني، ومعالجته تكون في الوظيفة الوجدانية للتصوير، ونخصص هذا الموضع لمشاهد الطبيعة إذ ليس لها موضع آخر رغم أهميتها الموضوعية والفنية.

أخذت "مشاهد الطبيعة" مجالا معتبرا فهي ذات أهمية من الناحية الموضوعية إذ سخرت أداة جدلية لمخاطبة الكافر المعرض بالمنطق الوجداني، كما كانت أداة إيمانية خوطبت بها قلوب المؤمنين ليزدادوا إيمانا، وهي ذات أهمية من الناحية الفنية من حيث تلون المناظر وتناسق المشاهد وتعدد الطرائق، وقد اعتمد "سيد" على تقسيمها إلى ثلاثة لوحات:

---

1 – ينظر: المصدر نفسه، ص 81 وما قبلها.

2 – المصدر نفسه، ص 81، 82.

– أ/ مشاهد الطبيعة الصامتة: فقد تساق دليلا جدليا يلفت الله به البصر إلى دلائل قدرته في الطبيعة، كقوله: ﴿الذِي خَلَقَ سَبْعَ سَمَاوَاتٍ طِبَاقًا مَّا تَرَىٰ فِي خَلْقِ الرَّحْمَٰنِ مِن تَفَاوُتٍ فَارْجِعِ الْبَصَرَ هَلْ تَرَىٰ مِن فُطُورٍ (3) ثُمَّ ارْجِعِ الْبَصَرَ كَرَّتَيْنِ يَنقَلِبْ إِلَيْكَ الْبَصَرُ خَاسِئًا وَهُوَ حَسِيرٌ (4)﴾ (الملك) وفيها توجيه إلى مظهر التناسق البديع، ومن السماء يلتفت إلى لوحة أرضية: ﴿وَفِي الأَرْضِ قِطَعٌ مُّتَجَاوِرَاتٌ وَجَنَّاتٌ مِّنْ أَعْنَابٍ وَزَرْعٍ وَنَخِيلٍ صِنْوَانٍ وَغَيْرِ صِنْوَانٍ تُسْقَىٰ بِمَاءٍ وَاحِدٍ وَنُفَضِّلُ بَعْضَهَا عَلَىٰ بَعْضٍ فِي الأُكُلِ﴾ (الرعد 04) فاللمسة الفنية هنا خالية من التمثيل والتخييل مما يجلب أهل الرؤية البلاغية، بل هي محاكاة لا تتصرف في تلك المشاهد الحقيقية، لكنها محاكاة فنية تستل من المشهد ما فيه مناط الجمال والإلهام، فرغم أن تلك اللوحات الطبيعية مكرورة قديمة، لكنها المعرض جديد يظهر فيها من التنسيق ما يجلب البصر؛ ويبقى يتملاها وينقلها للنفس ويوقع فيها الأثر الوجداني المرجو[1].

– ب/ مشاهد الطبيعية المتحركة: ومشاهد أخرى تساق للجدل ولكأنها تكون أملأ بالحركة والحياة ودلائل النفخة المعجزة في الطبيعة، منها آيات تجادل الوجدان في مظهر "البعث" والإحياء كقوله تعالى: ﴿اللَّهُ الذِي يُرْسِلُ الرِّيَاحَ فَتُثِيرُ سَحَابًا فَيَبْسُطُهُ فِي السَّمَاءِ كَيْفَ يَشَاءُ وَيَجْعَلُهُ كِسَفًا فَتَرَى الْوَدْقَ يَخْرُجُ مِنْ خِلاَلِهِ فَإِذَا أَصَابَ بِهِ مَنْ يَّشَاءُ مِنْ عِبَادِهِ إِذَا هُمْ يَسْتَبْشِرُونَ (48) وَإِن كَانُوا مِن قَبْلِ أَن يُنَزَّلَ عَلَيْهِم مِّن قَبْلِهِ لَمُبْلِسِينَ (49) فَانظُرْ إِلَىٰ أَثَرِ رَحْمَتِ اللَّهِ كَيْفَ يُحْيِي الأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا إِنَّ ذَٰلِكَ لَمُحْيِي الْمَوْتَىٰ وَهُوَ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ (50)﴾، (الروم) فالزاوية الفنية توجهنا إلى النظر في تتالي اللوحات في السماء بسرعة (الفاء) المتعاقبة، يوازيها تتالي المشاعر النفسية المتحركة من حالة اليأس إلى حال الاستبشار، ويَستحسن ذلك الارتباط بين الأثر النفسي ومناسبته لتقرير حقيقة البعث لله القادر[2].

– ج/ مشاهد من الحياة الغابرة: هي مشاهد أرضية قد يغفلها البحث التصويري، لكن "سيدا" يعتبرها أشد أثرا في الحس والنفس، هي صور طبيعية يتبدى من وراء صمتها حديث مكتوم، فهو يراها كالأشباح الداثرة، ظاهرها مشاهدُ للعين، وباطنها مشاهد للنفس وللضمير، ومن ذلك قوله تعالى: ﴿أَوَلَمْ يَسِيرُوا فِي الأَرْضِ فَيَنظُرُوا كَيْفَ كَانَ عَاقِبَةُ الذِينَ مِن قَبْلِهِمْ كَانُوا أَشَدَّ مِنْهُمْ قُوَّةً وَأَثَارُوا الأَرْضَ وَعَمَرُوهَا أَكْثَرَ مِمَّا عَمَرُوهَا وَجَاءَتْهُمْ رُسُلُهُم بِالْبَيِّنَاتِ فَمَا كَانَ اللَّهُ لِيَظْلِمَهُمْ وَلَكِن كَانُوا أَنفُسَهُمْ يَظْلِمُونَ (9)﴾ (الروم) [3].

* * * * *

1 – ينظر: سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 82، 83.

2 – ينظر: المصدر نفسه، ص 83- 86.

3 – ينظر: المصدر السابق، ص 86.

ينهي "سيد" هذا الفصل بقطف الثمرة من عرضه وهو البرهنة على صحة مذهبه بأن التصوير هو الأداة المفضلة في أسلوب القرآن حتى فيما يُظن أنه بعيد عنها وهو الجدل العقدي والتصوري.

وليس هذا التصنيف مجرد إثبات لهذا الامتداد، بل نرى في هذه المحاولة السبّاقة من "سيد" آفاقا فكرية هامة تؤسس لمداخل جديدة وتنحو بالتصوير منحى معرفيا أصيلا تستنبط به فلسفة قرآنية في حقائق الكون والحياة، والنفس والإنسان، ومسائل الإيمان التصورية والميتافيزيقية بمعانيها الواسعة والعميقة، وتأتي أهمية هذه الآفاق في توسيع الدرس التصويري من الإطار الفني الجمالي إلى الإسهام الأعمق في الفكر الإنساني، ومن معانيها الفنية الصغرى إلى السياقات المعرفية الكبرى، وقد بنى "سيد" لبنات معرفية أولية يتناولها البحث في الفصل الرابع[1].

– مشروع (مكتبة القرآن) لتطبيق النظرية:

أولى "سيد" عناية كبيرة لنظرية "التصوير" وعزم على إصدار سلسلة من الدراسات لغرض التعريف بها وترسيخ أسسها ورسم قواعدها وتجسيدها بالتطبيقات التحليلية على موضوعات القرآن والسور، وسمى فكرته هذه (مكتبة القرآن)، فانطلق في إصدار مؤلفاته الأدبية التصويرية وأولها كتاب (التصوير الفني في القرآن) أصدره سنة 1945م، وهو ثاني مؤلفاته، وأول كتبه الإسلامية، وفيه وضع أسس نظرية التصوير القرآني، يتحدث "الخالدي" عن أثره قائلا: «لولا هذا الكتاب ما عرفنا كيف ستكون مسيرة "سيد قطب" المستقبلية»[2]، وفي سنة 1947م أصدر كتابه (مشاهد القيامة في القرآن) كان عملا تطبيقيا توسعيا لكتابه الأول (التصوير الفني) الذي ذكر فيه أن مشاهد القيامة هي أكثر المشاهد تنوعا في القرآن، لذا فقد أفردها بهذا الكتاب المستقل، استعرض فيه خمسين ومئة (150) مشهد موزع في ثمانين (80) سورة، وبذلك استنفد كل ما في القرآن، وفي انتقاله من كتاب (التصوير) إلى (مشاهد القيامة) انصياع لجاذبية التصوير القرآني، وانتقال من عمل مفاهيمي تنظيري إلى فاعلية نصية تكاملية تسخّر من تلك المفاهيم ما يشتبك بمكونات النص. إضافة إلى الكتابين يذكر "الخالدي" مجموعة من المقالات التي كتبها "سيد" وهي بمنزلة استجابة ذاتية لنظريته، فهو أول من اقتنع بها بعد إكماله لكتاب (التصوير الفني)، إذ كان يوسعها ويوطد قواعدها في مقالاته النقدية في مجلات منها؛ (الرسالة) و(الثقافة) و(الكاتب المصري) و(الكتاب) و(العالم العربي)، ومن هذه المقالات المؤسسة على منهج التصوير النقدي؛ (النقد والفن)، (الصور والظلال في الشعر العربي) (الوعي في الشعر)[3]،

1 – المصدر نفسه، ص 86، 88.

2– صلاح الخالدي، سيد قطب الشهيد الحي، ص 225.

3 – ينظر: صلاح الخالدي، نظرية التصوير الفني في القرآن عن سيد قطب، ص 308.

وقد ضم بعضها في كتابه: (كتب وشخصيات)[1]، وكل ما سبق يجسد مرحلة كان فيها الهدف الفني المحض هو الذي دخل به إلى عالم القرآن كما صرح في كتاب (التصوير) قائلا: «إذ كان همي كله موجها في ذلك الحين إلى الجانب الفني الخالص، دون التعرض لغيره من مباحث القرآن الكثيرة»[2].

وابتداء من سنة 1952م شرع ينجز موسوعته (في ظلال القرآن) واستمر فيها حتى وفاته، وقد ألفها خلال أربع مراحل؛ ولم يكمل مراجعة أجزائه وتنقيحها في المرحلة الأخيرة[3]، ورغم أنه عمل تفسيري أعده في فترة الحياة الحركية إلا أنه يعتبر تأسيسا للتفسير الحركي واستمرارا لمكتبته المنشودة، فهو لم يتخل عن نظريته العامة في كتاب (التصوير الفني) بل كانت هدفا من أهداف (الظلال)، وفيه حقق أمنيته في عرض القرآن العظيم كله وفق هذه النظرية الراسخة، يقول في مقدمة الطبعة الأولى لتفسيره: «حاولت أن أعبر عما خالج نفسي من إحساس بالجمال الفني العجيب في هذا الكتاب المعجز، ومن شعور بالتناسق في التعبير والتصوير... كانت إحدى أماني أن يوفقني الله إلى عرض القرآن في هذا الضوء.. ثم كمنت هذه الرغبة أو توارت، حتى ظهرت مرة أخرى في هذه الظلال»[4]، وفي حضور فكرة "التصوير" في (الظلال) دلالة كبرى على قيمتها العظمى لدى "سيد"، فهو استصحبها كأداة من أدوات التفسير وعليها تتوقف بعض أغراض القرآن، إلا أنها لم تكن الهدف الوحيد على غرار مؤلفاته السابقة، وإنما كانت في "الطبعة الأولى" مزحومة بهدف آخر هو تسجيل خواطره الروحية والاجتماعية والدينية، ثم أضاف لها هدفا جديدا في الطبعة المنقحة هو "التفسير الحركي" ولم يشطب عليها، كل هذا يدل على أصالة نظرية "التصوير" في فكر "سيد" والتي لم تتحول رغم تحوله الفكري والعملي والإيماني، وينادي بجديتها وصوابها وبُعدها عن تهمة الترف العقلي والتسلية النفسية[5].

* * * * *

1 – ينظر: سيد قطب، كتب وشخصيات، دار الشروق، القاهرة، ط 03، 1983، الصفحات مثلا: 10، 16، 28، 106...

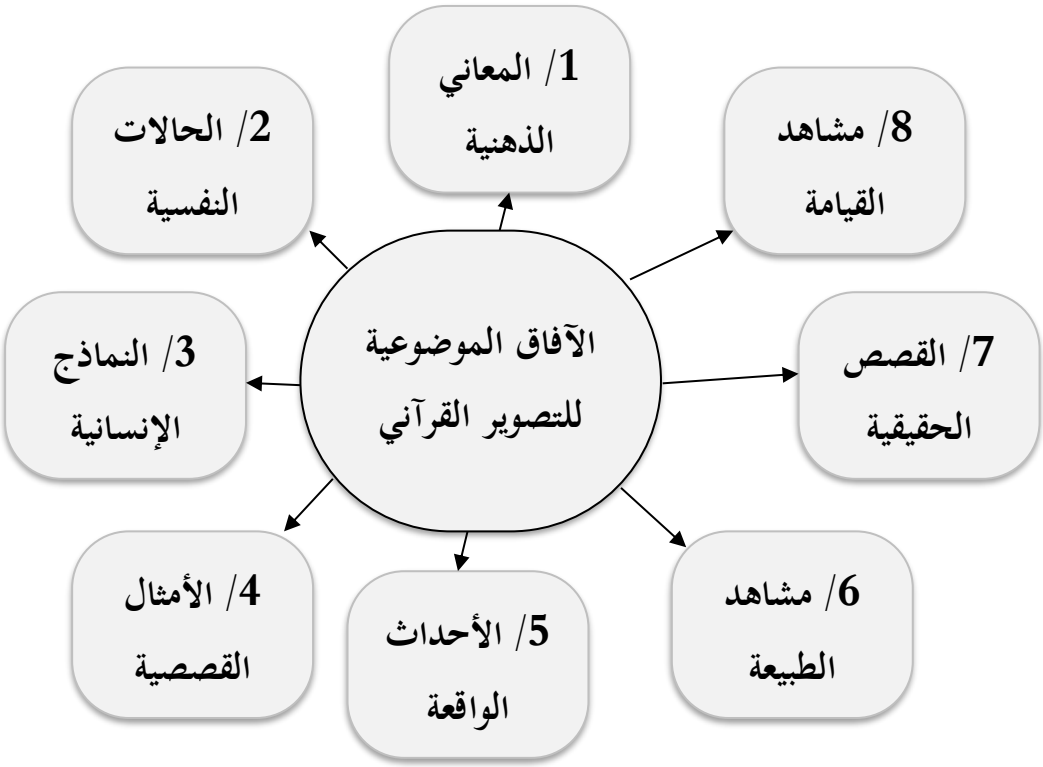
2 – سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 11.

3 – ذكر المؤلف "فهد الرومي" الأسس العامة لهذا التفسير، ينظر كتابه: اتجاهات التفسير في القرن الرابع عشر، مؤسسة الرسالة، الرياض، ط 03، 1997، ج 03، ص: 999- 1051.

4 – ينظر: صلاح الخالدي، مدخل إلى ظلال القرآن، ص 128. ناقلا عن مقدمة "سيد" للظلال في طبعته الأولى.

5 – ينظر: صلاح الخالدي، نظرية التصوير الفني في القرآن عن سيد قطب، ص 240، 241.

مخطط: الآفاق الموضوعية للتصوير القرآني



الفصل الثالث:

التحليل الفني الجمالي للصورة القرآنية

*_*_*_*_*_*_*

المبحث الأول:

اعتماد القراءة الفنية

لقد أراد "سيد" أن يعاين جمالية النص القرآني بعيون فنية شفافة وأن يصفها كما يراها وينعتها بما يجده منها من ذوق وإحساس، ولا يشوب قراءته بأي اعتبارات أخرى أو تحفظات اعتبارية، ومن هذه الحيثية تحققت منه القراءة المنتجة، والإنتاج لا يخلو من جرأة وثورة يقابلها رفض لما يحدثه من تجاوز للمحدود أو ركوب للمجهول أو سماح بالمحظور.. وهذا ما عرّض بعض اجتهاداته للانتقاد والردّ بين معاتب ومشنّع خاصة في منحاه الفني الصريح.

المطلب الأول: ترك المصطلح اللغوي البلاغي:

لقد مثّلت نظرية "سيد" مرحلة جديدة في المصطلح البياني المرتبط بالبلاغة القرآنية كالتصوير والمشاهد والظلال، إذ تخلى عن النظرة اللغوية الموروثة فخلت تحليلاته من المصطلحات البلاغية القديمة كالتشبيه، والمجاز، والكناية، والاستعارة، والبيان، والبديع.. إذ وجدها تسميات لغوية لا تمس جوهر التصوير في شيء، ولا تعدو أن تكون وصفا لغويا وتحديدا للطرق البيانية التي تشيع بين البلغاء، وقد اعتبرها "سيد" مباحث من فن القول ولابد من توفرها في أي أسلوب أدبي. وقد حدد "زنجير" منهجه العام في التعامل مع المصطلحات البلاغية[1]، حيث:

– تخفف من المصطلحات البلاغية فلا تجد منها إلا القليل المنثور، وحافظ على بعضها مثل ذكر الكناية في الآية: ﴿نِسَآؤُكُمْ حَرْثٌ لَّكُمْ﴾ (البقرة 223) وكذا التشبيه والاستعارة، وهذا مؤشر على أنه كان يتفادى الإكثار من المصطلحات البلاغية ولم يرفض مفاهيمها بذاتها.

– تعديل مدلول بعض المصطلحات البلاغية إلى مدلولات جديدة ذات دلالة فنية؛ مثل (مراعاة النظير) في الآية ﴿يَدُ اللَّهِ فَوْقَ أَيْدِيهِمْ﴾ (الفتح 10)، ومثل مصطلحات: "التخييل" و"التجسيم"...

– عرض مضامين مصطلحات موروثة بمصطلحات جديدة ذات وصف فني لا لغوي؛ ففي المشهد ﴿وَإِذْ يَرْفَعُ إِبْرَاهِيمُ الْقَوَاعِدَ مِنَ الْبَيْتِ وَإِسْمَاعِيلُ رَبَّنَا تَقَبَّلْ مِنَّا إِنَّكَ أَنتَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ (127)﴾ (البقرة)، نجد

1 – ينظر محمد رفعت أحمد زنجير، مباحث في البلاغة وإعجاز القرآن الكريم، ص 365- 367.

البلاغيين يسمون هذه الطريقة في الانتقال "الالتفات" و"الافتنان" و"التلوين"، أما "سيد" فيقول فيه: انتهى المشهد، أسدل الستار، حركة عجيبة...

* * * * *

المطلب الثاني: تبني المصطلح الفني والمنهج التحليلي:

اختار "سيد" المنهج "الفني" في دراسة الصورة الفنية القرآنية باعتبارها لون من التعبير الفني الجميل، وباعتبار هذا المنهج وسيلةً إلى إدراك الهدف الوجداني المقصود، فقد كان واعيا بمسلكه هذا وهو يدرس النص القرآني، وهذا الأمر هو الذي ميّز "سيدا" من بين كل مفسري القرآن الكريم، فمن المهم تقصّي درجة انعكاس هذا التميّز على قراءته ومدى استطاعته أن يميّز الطريقة القرآنية في التصوير عن غيرها في الأجناس الأدبية؟

لقد كان "سيد" أميل إلى التحرر من وضع اصطلاحات بديلة جديدة بعد تخليه عن ركام التسميات البلاغية، ورغم قلة مصطلحاته وجدّتها وخطورتها فكان لا يُشغل نفسه بتعريف مصطلحاته الجديدة وتقعيدها وتبويبها مؤثرا القراءة التفاعلية الشاعرية بدل العمل العلمي، حتى انتقده الدارسون واعتبروها من النقائص، وقد ردّ على "أحمد الشرباصي" الذي أخذ عليه عدم تعريفه لمصطلحات (التصوير) و(الفن) في القرآن الكريم، فأجاب بما يفيد أنه لم يعن بالتعريفات والتبويبات على الطريقة التعليمية قائلا: «أحسب أنني شرحت عبارة (التصوير الفني) ولكن في غير صورة التعريف والتبويب، فالكتاب كله إنما هو شرح وتمثيل وتطبيق، وفي مقدمة (التصوير الفني) ما يغني، وقد تتابعت فصول الكتاب كلها لتشرح هذه القاعدة الكلية وتمثل لها وتوضحها»[1]، ولا شك أن طريقته التطبيقية لا تعني خلوها من الخلفية المفاهيمية الصلبة والمنهجية المضبوطة، فقد كان يعرض عمله على المتخصصين.

ولم يتوقف "سيد" عند توظيف "المنهج الفني" بأسسه العامة، بل عرض البلاغة القرآنية بمصطلحات فنية جديدة؛ كالتصوير، والتخييل، والتشخيص، والتجسيم، والتناسق، والظلال، والإيقاع.. وهي مصطلحات تبرز تفاوت المستويات الجمالية للأداء اللغوي وبالتالي إدراك الأفضل والساحر والمعجز، وهذه مصطلحات أصيلة من الناحية الجمالية والدلالة الفنية، وهي عند "الخالدي" «حصيلة نظرة متأنية فاحصة في أسلوب القرآن وإدراك سليم لبيانه، وتذوق تام لبلاغته، وتأثر كامل بجاذبيته وروعته!»[2]، ويدعو البعض إلى استعمالها في مباحث "علوم القرآن"، حتى لا يغفل الباحثون عن الحياة والحركة والتناسق الفني في المشاهد القرآنية، فإنها أوضح من أن تكتم، وأقوى من أن تهمل، وبعد ذلك فليعبروا عن الصورة المحسة أو المتخيلة

1 – صلاح الخالدي، نظرية التصوير الفني في القرآن عن سيد قطب، ص 348. نقلا عن: مجلة الرسالة، ع 928، أبريل 1951، ص 429.

2 – المرجع نفسه، ص 358.

بالتعبير الذي يؤثرونه، فإما أن نبث الحياة في الاصطلاحات القديمة وننفخ فيها الروح، وإما أن يكون بألفاظنا الحديثة السهلة التي تنفر من التعقيد، وتصور الحياة بريشة الحياة نفسها، وبأصباغها الزاهية، وألوانها البديعة[1].

وبعض المصطلحات الفنية جلبت له النقد والقدح والتهمة، باعتبارها لا تليق بمقام نص إلهي ديني لما تحمله من بعض الدلالات التي لا يسيغها الذوق الديني مثل وصف جماليات التصوير القرآني بـ(الفن)، ودراسته للتصوير بـ(النقد)، ولأثر البيان القرآني بـ(السحر) و(الإيقاع) و(الموسيقى) و(التجسيم) و(التخييل) و(النغم) و(الرسم) و(المشهد)... إلخ وقد تولى بنفسه شرح مقصوده من بعضها بما تتسع له اللغة العربية والعرف الأدبي والغرض الديني، مثل مصطلح (الفن) و(السحر)، فلجوؤه إلى نسبة (التصوير الفني) إلى التعبير القرآني في كتابه الأول هو أول شبهة أثارها على نفسه، فاضطر إلى التصحيح قائلا: «وإني لأعترف بأنني حين اتخذت عنوان (التصوير الفني في القرآن) لكتابي الأول منذ ثلاثة أعوام، لم يكن لها في نفسي إلا مدلول واحد هو: جمال العرض، وتنسيق الأداء، وبراعة الإخراج، ولم يجل في خاطري قط أن (الفني) بالقياس إلى القرآن معناه: الملفّق، أو المخترع، أو القائم على مجرد الخيال»[2]، كما ترك بعض المصطلحات على مسؤولية القارئ كي يفهمها فهما سويا ليتفادى التعريفات الشاغلة عن التذوق.

ويبدو أن القضية لم تجرِ كما أرادها "سيد" فبقيت بعض المصطلحات محلّ توجس وإنكار ومراجعة، حتى مصطلح "التخييل" الذي إن حرر من دلالة "المخادعة" منذ "الزمخشري"، فإنه يعود مرّة أخرى ليتضمن شبهة ثانية هي أن الله يتخيّل، فقد ناقش "نور الدين دحماني" متحفظا من استعمال مصطلح "التخييل" مع كلام الرحمن، وذهب إلى أن ملكة (الخيال) في إطار النص القرآني تخص المتلقي فحسب، خلافا للإبداع الشعري الذي يتصل بمبدعه أيضا، ويظهر عدم موافقته حين يشير "سيد" إلى أنه "تصوير بالتخييل"، ذلك أن التخييل فاعلية تلازم الإبداع البشري، وتتأبى على الذات الإلهية المنجزة للخطاب القرآني، ثم يستدرك بأن يكون "سيدا" يردّ التخييل إلى مستوى التلقي، بما يشكله الدال القرآني من فضاءات تخييلية لدى القارئ[3]، ويمكن في جملة عارضة أن نقول: يستحيل أن يقصد "سيد" شيئا من تحقق الخيال في الذات الإلهية، أما مصطلح "التخييل" فهو مقبول لأنه يدل على إثارة خيال المتلقي دون المبدع، على خلاف "التخيّل" الذي يدل على فاعلية في ذات المبدع، وذا يرفض.

---

1 – ينظر: صبحي الصالح، مباحث في علوم القرآن، دار العلم للملايين، بيروت، ط 10، ص 327.

2– سيد قطب، مشاهد القيامة في القرآن، دار الشروق، القاهرة، ط 14، 2002، ص 266 وما بعدها، ونعجب من أن هذا الكلام محذوف وحده من طبعة (دار المعارف).

3 – نور الدين دحماني، بلاغة الصورة الفنية في الخطاب القصصي القرآني، ص 117.

وهذه المناقشات الاصطلاحية التي ترك فيها "سيد" فراغا دفعت "الخالدي" إلى أن يتولى شرحها واستنباط دلالتها على ما كان يقصده "سيد" مفهوما وتطبيقا، ويرى "الخالدي" أن هذه المصطلحات كانت واضحة في ذهن "سيد" ولها دلالات محددة لا ضير عليها، ويرجح أنه لم يجد مصطلحات أفضل منها في الدلالة على الخصائص الفنية التي لاحظها في النص القرآني، ولكونها تحمل دلالات أخرى لا تليق بكلام الله ﷻ استحسن شرح مدلولها في الاستعمال وضبطه كي يزول اللبس[1].

إذن؛ تخلص "التصوير الأدبي" حديثا من هيمنة المنظور اللغوي أو العقلي الذين يربطان الصورة بأسلوبها اللغوي أو بدلالتها الذهنية من حقيقة أو مجاز، وأصبح قسيما للفنون التصويرية الأصلية كالرسم والموسيقى، يأخذ عناصرها ويتبنى خصائصها، ومن هذه الزاوية تناول "سيد" الصورة القرآنية محللا القواعد الفنية التي ترفع ماهيتها من تعبير عادي إلى تعبير تصويري، وبهذا يكون جوهر الصورة هو المعرض الذي تظهر فيه، وقد حدده "سيد" في نمطين من خلال عنوانه: (التخييل الحسي، والتجسيم)، فهما يضمان كل أشكال الصور بعناصرها الفنية وخصائصها الجمالية التي ترفعها إلى طبقة الإعجاز[2].

* * * * *

المبحث الثاني:

أنماط التصوير الفني في القرآن الكريم

المطلب الأول: "التخييل الحسي"

يشير "سيد" إلى الجوهر الذي يقوم عليه مفهوم "التخييل"، فهو الطريقة التي تبث الحيوية في شتى الصور فتبدو حيّة بالحركة الحسّية أو بالتشخيص وإضفاء الإحساس والشعور، فيقول: «هي حركة حية مما تنبض به الحياة الظاهرة للعيان، أو الحياة المضمرة في الوجدان، هذه الحركة هي التي نسميها "التخييل الحسي"... لبث الحياة في شتى الصور»[3].

- أ/ التخييل بـ(التشخيص):

يقوم على تصوير الأشياء أشخاصا أحياء تصويرا ذا حركة وجدانية مضمرة، وهذا التصوير «يمكن أن نسميه "التشخيص"، يتمثل في خلع الحياة على المواد الجامدة، والظواهر الطبيعية، والانفعالات الوجدانية، هذه الحياة التي قد ترتقي فتصبح حياة إنسانية... وتهب لهذه الأشياء كلها عواطف آدمية،

1 – ينظر: صلاح الخالدي، نظرية التصوير الفني في القرآن عن سيد قطب، ص 360، وينظر: فصل (مصطلحات فنية)

2 – ينظر: سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 88، 89.

3 – المصدر نفسه، ص 88، 89.

وخلجات إنسانية، تشارك بها الآدميين، وتأخذ منهم وتعطي، وتتبدى لهم في شتى الملابسات؛ وتجعلهم يحسون الحياة في كل شيء تقع عليه العين، أو يتلبس به الحس، فيأنسون بهذا الوجود أو يرهبونه»[1]، ففي التشخيص أثر جمالي قويّ إذ له من القدرة على جلب الأنس النفسي والألفة القلبية ما يضفي حياة إضافية وتصورا متجددا بين الإنسان وما حوله في الكون، فيعمق تجربته ويوسع مدركاته ويجد في الحياة معاني أكثر جدة وأوفر متعة، إذ حوّلها التصوير من دلالات الكمون والموت والهمود ونفخ فيها الإحساس والحياة والنبض الآدمي.

فمن نماذجه في تشخيص المواد الجامدة: تلك الأرض التي تكون تارة هامدة كالنائم وتارة خاشعة كالخاضع، لكنها تهتز وتحيا بالماء كما ينتعش الظمآن، قال تعالى: ﴿وَتَرَى الأَرْضَ هَامِدَةً فَإِذَآ أَنزَلْنَا عَلَيْهَا الْمَآءَ اهْتَزَّتْ وَرَبَتْ وَأَنبَتَتْ مِن كُلِّ زَوْجٍ بَهِيجٍ (5)﴾ (الحج)، وقال: ﴿وَمِنْ ايَاتِهِ أَنَّكَ تَرَى الأَرْضَ خَاشِعَةً فَإِذَآ أَنزَلْنَا عَلَيْهَا الْمَآءَ اهْتَزَّتْ وَرَبَتْ﴾ (فصلت 39)؛ إنها كائن حيّ دبّت فيه الحياة بلمسة واحدة في لفظة واحدة. أو ترى السماء والأرض كائنين عاقلين، يخاطبان فيجيبان ويمتثلان للأوامر الملكية، قال تعالى: ﴿ثُمَّ اسْتَوَىٰٓ إِلَى السَّمَآءِ وَهِيَ دُخَانٌ فَقَالَ لَهَا وَلِلأَرْضِ ائْتِيَا طَوْعًا اَوْ كَرْهًا قَالَتَآ أَتَيْنَا طَآئِعِينَ (11)﴾ (فصلت)، و"سيد" شاخص بخياله ينظر إليهما؛ إنهما تدعيان وتجيبان الدعاء[2].

ومن نماذجه في تشخيص الظواهر الطبيعية: ها هو الصبح ينطلق من جوف الظلام فيتنفس: ﴿وَالصُّبْحِ إِذَا تَنَفَّسَ (18)﴾ (التكوير) يتنفس فتتنفس الحياة معه وكأنها تسري من بين ثناياه فيدب النشاط في الأحياء على وجه الأرض والسماء. والليل بدوره قاصد في سيره نحو مهمته: ﴿وَاللَّيْلِ إِذَا يَسْرِ (4)﴾ (الفجر) فتحس سريانه الهادئ في عرض الكون، وتأنس بهذا الساري على هينة واتئاد. وذلك هو "الظل": ﴿وَظِلٍّ مِّنْ يَحْمُومٍ (43) لاَّ بَارِدٍ وَلاَ كَرِيمٍ (44)﴾ (الواقعة) يلجأ إليه المجرمون لكن في نفسه ضيق بهم، فلا يحسن استقبالهم، ولا يهش لهم، فهو لم يتنصل من البرودة فحسب، بل حتى من الكرم والحنوّ[3].

ومن نماذجه في تشخيص الانفعالات الوجدانية ذلك الغضب الذي يستحيل شخصا صاخبا ثم يهدأ: ﴿وَلَمَّا سَكَتَ عَن مُّوسَى الْغَضَبُ﴾ (الأعراف 154)، ومثله الروع: ﴿فَلَمَّا ذَهَبَ عَنْ إِبْرَاهِيمَ الرَّوْعُ وَجَآءَتْهُ الْبُشْرَىٰ﴾ (هود 74) فالغضب والروع والبشرى؛ تملي وتسكت، تهيج وتسكن، تجيء وتذهب[4].

---

1 – المصدر السابق، ص 89، 90.

2 – ينظر: المصدر نفسه، ص 90، 91.

3 – ينظر: المصدر نفسه، ص 92.

4 – ينظر: سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 86، 88.

لقد كانت الاستعارات عامة والتشخيصية خاصة أشد ما يؤرق الناقد المتسلح بالمقاييس المنطقية والحسية للتشبيه والتصوير، وبذلك غفلوا عن الأسرار البديعة للاستعارات وما فيها من صدق تعبيري استطاع "سيد" أن يتداركها ويكشف عنها، فالاستعارة الأصيلة لا توظف لتقديم روابط مادية محسوسة وانطباعات عقلية مقننة، وليست حلية مزركشة للفكرة، بل وظيفتها أكثر دقة وملاءمة وهي تمثيل الانفعالات وإثارة أحاسيس ووشائج بين القائل والمتلقي، وفي ظل هذا الانصهار النفسي بين العالم الداخلي والمواد الخارجية تفقد الأشياء علاقاتها القديمة، وتخضع لعملية إخراج جديد يثري الوجود ويزيد من معناه، فهي صور غير مخزونة في الذاكرة فتخرج، بل تخلق ضمن المعنى وتصدر مصبوغة بروحانيته متماسكة كالعضو في الجسد، وهي بالنسبة للشاعر تصدر عن التمازج بين الفكر والانفعال والتفاعل بين التفكير والشعور فيبعدها عن برودة الصورة وجفافها، ويسمها بالتكثيف والتماسك النابع من انفعال صوفي ذاهل[1]، وإذا أسقطناها على الاستعارات القرآنية الهدائية ذات الأثر الروحي النفسي أدركنا مدخلا من مداخل الإعجاز التأثيري في صور الكون، وآيات النعم، وخطابات التبشير والإنذار... إلخ

- ب/ التخييل بـ(الحركة):

تكتسب الصورة عنصر الحيوية حين تعرض على الخيال متحركة بالتتالي السريع أو البطيء، وبالامتداد الزمني القصير أو الطويل، فهذا التخييل «يتمثل في تلك الصور المتحركة التي يُعبّر بها عن حالات من الحالات أو معنى من المعاني»[2]، وقدرة الألفاظ على تصوير الحركة هو الذي يرفع شأنها الجمالي لأنها تخط في التصوير الأدبي ما تعجز عن رسمه الريشة، ذلك أن «الريشة المصورة لا ترسم هذه الحركات كلها دائما، وإنما تبقي الحركة الأخيرة»[3]، فبالحركة المتخيّلة تتبدى الصورة بأقوى ما تكون في نفس المتلقي، وقد استحسنها المتذوقون منذ القديم وسماها البلاغيون "التمثيل" لما فيها من صور متعددة تتحرك فيلاحق الحس والخيال تلك الحركات.

منها ما يكون تصويرا لحركة متوقعة قد تقع وقد تبقى عالقة في الخيال، مثل هذه الصورة: ﴿وَمِنَ النَّاسِ مَن يَعْبُدُ اللَّهَ عَلَىٰ حَرْفٍ﴾ (الحج 11) فلنتخيّله يعبد ويوشك أن تهب عليه فتنة فينقلب وينكب على وجهه. وهؤلاء المسلمون يذكرهم الله بماضيهم: ﴿وَكُنتُمْ عَلَىٰ شَفَا حُفْرَةٍ مِّنَ النَّارِ فَأَنقَذَكُم مِّنْهَا﴾ (ءال عمران 103)، إنها وضعية خطيرة إذ يشرفون على حفرة ونار، تتخيلها ثم ترى الرحمة تنقذهم من الخطر. وقريب من ذلك

1 – ينظر: رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، ص 395، 415.

2– سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 92.

3 – صلاح الخالدي، نظرية التصوير الفني في القرآن عن سيد قطب، ص 140.

التخييل الحركي ذلك الوعد المضروب لدخول الكافرين إلى الجنة حين ﴿يَلِجَ الْجَمَلُ فِي سَمِّ الْخِيَاطِ﴾ (الأعراف 40) فالخيال يظل عاكفا على تمثل هذه الحركة العجيبة التي لم تتم ولن تتم.

ومنها ما يكون التخييل بحركة يلقيها التعبير و«يتمثل في الحركة المتخيلة التي تلقيها في النفس بعض التعبيرات»[1] وذلك حين تكون العبارة محشوة بإيحاءات حركية كالتنقل والارتداد والتحول، فيشع إيحاؤها ويسري في كل السياق التعبيري، فيكون للفظة أثرا في حيوية الصورة، ويعرفها "الخالدي": «بعض هذه الألفاظ يلقي في نفس القارئ وحسه وخياله حركة متخيلة، وهذه الحركة لا ترد على الخيال لولاه، إذ يكون في تركيب هذا اللفظ ودلالته ما يستدعيها»[2].

في شأن المشرك الخائب في دعوته يقول: ﴿قُلَ اَنَدْعُواْ مِن دُونِ اللَّهِ مَا لاَ يَنفَعُنَا وَلاَ يَضُرُّنَا وَنُرَدُّ عَلَىٰٓ أَعْقَابِنَا﴾ (الأنعام 71) ففي قوله (ونرد على أعقابنا) حركة خاسرة للارتداد الحسي الذي نتخيله في موضع الارتداد المعنوي والخيبة القاتلة. وفي قوله تعالى في مخالفة الشيطان: ﴿وَلاَ تَتَّبِعُوا خُطُوَاتِ الشَّيْطَانِ﴾ (الأنعام 142) من الحركة المصورة ما لن يتخيل لو قال: "لا تطيعوا الشيطان"، فالنفس تنهزّ وهي تتخيل الشيطان يخطو والناس وراءه سائرون، صورة عجيبة لآدميين يتبعون الشيطان وهو دليلهم.

ومن الصور ما يكون فيها التخييل لحركة سريعة متتابعة، حيث تضاف إلى الحركة ميزة السرعة فتتوالى خاطفة تسابق الخيال، من ذلك قوله في مآل المشرك: ﴿وَمَنْ يُشْرِكْ بِاللَّهِ فَكَأَنَّمَا خَرَّ مِنَ السَّمَآءِ فَتَخْطَّفُهُ الطَّيْرُ أَوْ تَهْوِي بِهِ الرِّيحُ فِي مَكَانٍ سَحِيقٍ (31)﴾ (الحج) إنها حركة مفاجئة سريعة لا تدع صاحبها يفكر أو يتمهل، وليس له إلا أن يطلق جماحها، يقول "سيد": «هكذا في ومضة، يخر من السماء من حيث لا يدري أحد، فلا يستقر على الأرض لحظة، إن الطير لتخطفه أو إن الريح لتهوي به... في مكان سحيق!»[3]، ومنها الآية ﴿فَلْيَمْدُدْ بِسَبَبٍ اِلَىَ السَّمَآءِ ثُمَّ لِيَقْطَعْ فَلْيَنظُرْ هَلْ يُذْهِبَنَّ كَيْدُهُ مَا يَغِيظُ (15)﴾ (الحج) [4].

ومن الصور الأصيلة التخييلُ لحركة الساكنات، يقول: «يتمثل في الحركة الممنوحة لما من شأنه السكون»[5]، فحين تسري الطاقة في الكائن الكامن ويهتز متحركا تشكيل جديد لتجارب حياتنا ونظرتنا إلى

1 – ينظر: سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 94، 95.

2 – صلاح الخالدي، نظرية التصوير الفني في القرآن عن سيد قطب، ص 142.

3 – سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 54.

4 – ينظر: المصدر نفسه، ص 95، 96.

5 – المصدر نفسه، ص 96.

أحداثها، فهذا ازدياد الشيب المتدرج يتحول إلى شعلة تتوهج في قوله تعالى: ﴿وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا﴾ (مريم 04) ففي لفظة "الاشتعال" صورة متخيلة للشيب في الرأس وهو يمتدّ كانتشار النار في الهشيم، صورة ذات حياة وجمال، ويقف "الخالدي" في الأثر الجمالي للحركة المخيّلة في الساكنات قائلا إن التعبير القرآني ينبض بالحياة والحركة؛ يمس الساكن فتدب فيه الحياة، وتخيل هذا، يملأ النفس شعورا بالجمال[1].

* * * * *

المطلب الثاني: "التجسيم الفني"

يشير "سيد" إلى الجناح الثاني للتصوير وهو ذلك الذي يقدم المعاني الذهنية في هيئة مجسّمة فيحولها من حالة التجريد إلى حالة الحسّي، وهو «تجسيم المعنويات المجردة، وإبرازها أجساما أو محسوسات على العموم»[2]، فالفرق بين التخييل والتجسيم هو أن الثاني لا تشترط فيه الحركة وبث الحياة ضرورة، ويكفي فيه أن يكون الموضوع المصوّر حالة معنوية أو نفسية أو فكرة ذهنية فيغير التصوير من طبيعتها ويجعلها حسيّة كالأجسام، وللتجسيم الفني فضل في إبراز الغوامض والخفيات حتى إن القرآن ليستعمله في مواضيع حساسة كالذات الإلهية وصفاتها العليا، ثم ينبه إلى ضرورة الاحتراس من التجسيم العقدي.

وتبرئة للمصطلح يوضح "الخالدي" هذه التسمية، فهي مشتقة من التجسيم الحقيقي المأخوذ من الجسم والبدن، حيث يصنع النحات تمثالا فيقال: جسّمه، أي جعله ذا جسم. ثم يعرف "التجسيم الفني" كما يقصده "سيد" وهو «أن يتخيل الأديب الفنان للأمر المعنوي أو العَرَض صورةً معينة يرسمها في ذهنه، ويصير هذا الأمر في خياله جسما، على وجه التشبيه والتمثيل والاستعارة»[3] لا الحقيقة.

- أ/ التجسيم بالتمثيل والتشبيه:

يدرج كل التشبيهات التي تمثل الأمور المعنوية بالشيء المحسوس المجسّم لبيان وجه من التشابه والتماثل، يقول: «ومنه كل التشبيهات التي جيء بها لإحالة المعاني والحالات صورا وهيئات»[4]، وهي التشبيهات التي سيقت بالتعبير الحقيقي المزوّد باللفظ الدال على قرينة التشبيه، وكل نماذجه من أمثال القرآن، كتمثيل إحباط أعمال الكافرين بما تفعله الرياح العاصفة بالرماد، وتمثيل إبطال صدقة المنّ بما يفعله الوابل بتربة الصفوان، وفي المقابل تجسم صدقة الإخلاص بالمنتوج المضاعف الذي يتركه الوابل والطلّ في جنات الربوات،

---

1 – ينظر: صلاح الخالدي، نظرية التصوير الفني في القرآن عن سيد قطب، ص 144.

2 – سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 89.

3 – صلاح الخالدي، نظرية التصوير الفني في القرآن عن سيد قطب، ص 106.

4 – ينظر: سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 97.

وتمثيل الكلمة الطيبة بالشجرة الطيبة التي تحسسها العين ثابتة على الدوام سخية طول الأعوام، وفي المقابل الكلمة الخبيثة كالشجرة الخبيثة.

ولم تستوقف هذه التمثيلات القرآنية "سيدا" فقد أثبت خمسة نماذج بالآيات دون أي تعليق أو تفاعل، وهو في ذلك لا يفرق بين التشبيهات العادية والمركبة التي تسمى في البلاغة "تمثيلية" بل يصرح بأنه لم يقصدها أصلا بالتجسيم، لأنها تعبير منطقي يضع حدودا بين المعاني الحقيقية والتصويرية.

- ب/ التجسيم بالتحويل والتصيير:

التجسيم الذي ينجذب إليه "سيد" كما يقول «ليس هو التشبيه بمحسوس، فهذا كثير معتاد، إنما نعني لونا جديدا هو تجسيم المعنويات، لا على وجه التشبيه والتمثيل، بل على وجه التصيير والتحويل»[1] إنه التعبير الاستعاري في مصطلحات البلاغيين إلا أن "سيد" ينظر إليه من زاوية التحويل التصويري لا من زاوية الإعارة اللفظية، ويشير "الخالدي" إلى مخالفة "سيد" للرؤية البلاغية التي تحمل الاستعارات أبدا على التشبيه، واكتشافه لدلالة "التجسيم" على التصيير في القرآن، فيقول: «ولئن كان البلاغيون القدماء هم الذين بيّنوا النوع الأول من التجسيم –وهو تشبيه المعنوي بمحسوس، مع أنهم سموه تشبيها وليس تجسيما– فإن الفضل يعود إلى "سيد قطب" في اكتشاف هذا النوع من التجسيم، إذ لم يفطن له أحد من قبل، وهو أكثر صلة وأشد ارتباطا بفكرة التصوير من النوع الأول»[2]، إلا أن كلامه غير دقيق؛ فـ"الجرجاني قد تفطن لهذا الأمر في الاستعارة وسماه "الادعاء" في أكثر من موضع، كقوله: «ليست الاستعارة نقل اسم شيء إلى شيء، ولكنها ادّعاء معنى الاسم لشيء»[3] لكنه لم يتناول الطريقة من جانبها الإبداعي التصويري، فكان في كلا كتابيه يعالجها بطريقة عقلية على أنه ادعاء يؤخذ على سبيل المبالغة لا الحقيقة[4]. ولهذا التجسيم أضرب كثيرة في نماذج "سيد" وهي:

– تجسيم الأمور المعنوية: ففي الآيتين: ﴿يَوْمَ تَجِدُ كُلُّ نَفْسٍ مَّا عَمِلَتْ مِنْ خَيْرٍ مُّحْضَرًا﴾، (ءال عمران 30)، ﴿وَهُمْ يَحْمِلُونَ أَوْزَارَهُمْ عَلَىٰ ظُهُورِهِمْ﴾، (الأنعام 31) تجسيم أعمال الخير مادةً محسوسة تحضر، والذنوب تصيّر أحمالا ترفع وهي ثقيلة، ويجسم التقوى بالزاد النافع يوم الفاقة: ﴿فَإِنَّ خَيْرَ الزَّادِ التَّقْوَىٰ﴾ (البقرة 197)،

1 – المصدر السابق، ص 97.

2 – صلاح الخالدي، نظرية التصوير الفني في القرآن عن سيد قطب، ص 148.

3 – الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص 434 وما بعدها.

4 – المرجع نفسه، ص 439. و: أسرار البلاغة، فصل (الفرق بين التشبيه والاستعارة).

ويجسم دين الله بالصبغة التي تطهر صاحبها: ﴿صِبْغَةَ اللَّهِ﴾ (البقرة 138)، ويجسم السلم مكانا آمنا مفتحة أبوابه: ﴿ادْخُلُواْ فِي السَّلْمِ كَآفَّةً﴾ (البقرة 208)...[1].

– تجسيم الأحوال النفسية: ويحدث عن حرج النفس في الثلاثة الذين خلفوا فيجسمها بانطباق الأرض عليهم وانغلاق النفس في أحشائهم: ﴿حَتَّىٰٓ إِذَا ضَاقَتْ عَلَيْهِمُ الاَرْضُ بِمَا رَحُبَتْ وَضَاقَتْ عَلَيْهِمْ أَنفُسُهُمْ﴾ (التوبة 118) فأنفسهم تضيق كما تضيق الأرض، إنه ضيق حسي خانق. وفي الآية: ﴿إِذِ الْقُلُوبُ لَدَى الْحَنَاجِرِ كَاظِمِينَ﴾ (غافر 18) تتحسس القلوب وقد فارقت مستقرها وبلغت الحناجر فضيقت عليها. وقد تصير الروح جسما يتحرك حتى يخرج عبر الحلقوم: ﴿فَلَوْلآَ إِذَا بَلَغَتِ الْحُلْقُومَ (83)﴾ (الواقعة)، هكذا هي تجربة المحشرج عند الموت[2].

– تجسيم الأحوال العقلية والمعنوية: فالذين يسوء تواصلهم ولا يستفيدون ولا يهتدون كمن رفع بينه وبين السمع جدار عازل: ﴿إِنَّهُمْ عَنِ السَّمْعِ لَمَعْزُولُونَ (212)﴾ (الشعراء)، أو أثبت على قلبه غطاء وفي أذنه صماما فلا يستقبل الهدى: ﴿وَجَعَلْنَا عَلَىٰ قُلُوبِهِمْ أَكِنَّةً اَنْ يَّفْقَهُوهُ وَفِي ءَاذَانِهِمْ وَقْراً﴾ (الأنعام 25)، وقال: ﴿أَمْ عَلَىٰ قُلُوبٍ لَقْفَالُهَآ (24)﴾ (محمد)، وقال: ﴿إِنَّا جَعَلْنَا فِي أَعْنَاقِهِمْ أَغْلاَلاً فَهِيَ إِلَى الاَذْقَانِ فَهُم مُّقْمَحُونَ (8)﴾ (يس)، وقال: ﴿الذِينَ كَانَتَ لَعْيُنُهُمْ فِي غِطَآءٍ عَن ذِكْرِي﴾ (الكهف 101).. آيات كثيرة تتحدث عن حواجز معنوية مجسمة كأنها موانع حسية، فيزيد المعنى جلاء ووقعا[3].

– تجسيم الأوضاع الحسيّة: وهو تصوير الحسي بالحسي، فها هو العذاب غامر غامس إذا يقول: ﴿يَوْمَ يَغْشَاهُمُ الْعَذَابُ مِن فَوْقِهِمْ وَمِن تَحْتِ أَرْجُلِهِمْ﴾ (العنكبوت 55) فالمعنى أنه يأتيهم من كل جانب، لكن الغشيان من الرأس والأرجل أقوى وصفا وتبريزا، وبنفس التجسيم يصور إحاطة العدو المزلزلة: ﴿إِذْ جَآءُوكُم مِّن فَوْقِكُمْ وَمِنَ اَسْفَلَ مِنكُمْ﴾ (الأحزاب 10)، ويصور النعم المغدقة من كل صوب: ﴿لأَكَلُواْ مِن فَوْقِهِمْ وَمِن تَحْتِ أَرْجُلِهِم﴾ (المائدة 66)، ويجسد حالة الوجوه المكفهرة القاتمة للكافر يوم الهول والمحاسبة: ﴿كَأَنَّمَآ أُغْشِيَتْ وُجُوهُهُمْ قِطَعًا مِّنَ اللَّيْلِ مُظْلِمًا﴾ (يونس 27)[4].

– تجسيم الصفات المعنوية: ليس تحويل للأمور المعنوية بذاتها –كما سبق– إنما تجسيم لأوصافها؛ فشدة العذاب تتصوّر شيئا غليظا: ﴿وَمِنْ وَّرَآئِهِ عَذَابٌ غَلِيظٌ (17)﴾ (إبراهيم)، واليوم الطويل يصبح حملا

1 – ينظر: سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 98.

2 – ينظر: المصدر نفسه، ص 98- 100.

3 – ينظر: المصدر نفسه، ص 100، 101.

4 – ينظر: المصدر نفسه، ص 101.

ثقيلا: ﴿وَيَذَرُونَ وَرَآءَهُمْ يَوْمًا ثَقِيلاً (27)﴾ (الإنسان)، فالتجسيم ينقل العذاب من معنى مجرد إلى شيء ذي غلظة وسمك، وينقل اليوم من زمن لا يمسك إلى شيء ذي كثافة ووزن[1].

– ضرب الأمثلة الحسية على الفكرة المعنوية: يرد على من يدعي ولاءه لاتجاهين في نفس الوقت بهذا التجسيم: ﴿مَا جَعَلَ اللَّهُ لِرَجُلٍ مِّن قَلْبَيْنِ فِي جَوْفِهِ﴾ (الأحزاب 04) فالقلب الإنساني يتسع لاتجاه واحد، إلا أن يكون له قلبان!! ويجسم العبث بالمواثيق في هذه الصورة الحسية: ﴿وَلاَ تَكُونُوا كَالتِي نَقَضَتْ غَزْلَهَا مِن بَعْدِ قُوَّةٍ اَنكَاثًا﴾ (النحل 92)، ولتفظيع مسلك الغيبة يقدمها في مشهد مقزز تحسه العين: ﴿وَلاَ يَغْتَب بَّعْضُكُم بَعْضًا اَيُحِبُّ أَحَدُكُمُ أَنْ يَّاكُلَ لَحْمَ أَخِيهِ مَيِّتًا فَكَرِهْتُمُوهُ﴾ (الحجرات 12)[2].

– تجسيم معاني الآخرة: مشاهد الآخرة غيبيات غائرة في المستقبل لا تتجسد إلى عند ميقاتها، فكان خير أسلوب لتقريبها هو التجسيم الحسي، فهذا هو مفهوم الحساب يتشكل في هيئة منظورة: ﴿وَنَضَعُ الْمَوَازِينَ الْقِسْطَ لِيَوْمِ الْقِيَامَةِ﴾ (الأنبياء 47) فالحساب كأنه ميزان مجسّم للحسنات والسيئات، وتتبعها تجسيمات متماشية مع صورة الميزان؛ فالعمل جسم له مثقال: ﴿وَإِن كَانَ مِثْقَالَ حَبَّةٍ مِّنْ خَرْدَلٍ لَتَيْنَا بِهَا﴾ (الأنبياء 47)، وله هيئة وحجم: ﴿وَلاَ يُظْلَمُونَ فَتِيلاً (49)﴾ (النساء)[3]...

- اجتماع "التخييل" و"التجسيم":

ليس "التخييل" و"التجسيم" أسلوبان متقابلان إما هذا أو ذاك، فكما تشترك الصورة الثابتة بالفيديو المتحرك في الإخراج، ترى التعبير القرآني يبدأ بالتجسيم ثم يتبعه بالتخييل في الصورة الواحدة «فيصور المعنوي المجرّد جسما محسوسا، ويخيل حركة لهذا الجسم أو حوله من إشعاع التعبير»[4].

في قوله تعالى: ﴿بَلْ نَقْذِفُ بِالْحَقِّ عَلَى الْبَاطِلِ فَيَدْمَغُهُ فَإِذَا هُوَ زَاهِقٌ﴾ (الأنبياء 18) يجسم الحق والباطل قذيفتان، وبهما يقع الدمغ فتخيّل حركة لجرم زاهق ساقط، ومثله تجسيم الرعب حجرا ثم يقذف بحركة عنيفة نحو القلب فيتضعضع: ﴿وَقَذَفَ فِي قُلُوبِهِمُ الرُّعْبَ﴾ (الأحزاب 26). وتلك هي العداوة والبغضاء مادة ثقيلة تلقى بين الفريقين فلا تحمل إلى يوم القيامة: ﴿وَأَلْقَيْنَا بَيْنَهُمُ الْعَدَاوَةَ وَالْبَغْضَآءَ﴾ (المائدة 64) وتلك هي الفتنة قد أصبحت لجة تُسقط من يحوم حولها: ﴿أَلاَ فِي الْفِتْنَةِ سَقَطُوا﴾ (التوبة 49)، وذلكما الحق والباطل مادتان تلبسان فتستر إحداهما الأخرى: ﴿وَلاَ تَلْبِسُواْ الْحَقَّ بِالْبَاطِلِ﴾ (البقرة 42)... إلخ[5]، وهذا التصوير التركيبي

1 – ينظر: المصدر السابق، ص ن.

2 – ينظر: المصدر نفسه، ص 102.

3 – ينظر: المصدر نفسه، ص ن.

4 – المصدر نفسه، ص 103.

5 – ينظر: المصدر نفسه، ص 103، 104.

للحركة المخيّلة على المنظر المجسم يزيد الصورة قدرة في عرض الدقائق والتفاصيل ويرفع مستوى الإبداع في الأداء الفني فتجمع لمتلقيها قوة المعنى ومتعة العرض.

إذن؛ تتمثل طرق التصوير عند "سيد" في ثلاثة أساليب؛ "التجسيم" وهو أسلوب العرض الحسّي في مختلف المعاني، و"التشخيص" وهو تصوير يبث الحياة الإنسانية في المعاني والجمادات والعواطف، و"التصوير الحركي" الذي يعرض الصور متحركة غير ثابتة، والاثنان الأخيران يجمعهما اسم "التخييل".

* * * * *

المبحث الثالث:

العناصر الفنية للصورة القرآنية

دعوة مهمة قالها "سيد" في هذه العبارة: «يجب أن نتوسع في معنى التصوير، حتى ندرك آفاق التصوير الفني في القرآن، فهو تصوير باللون، وتصوير بالحركة، وتصوير بالإيقاع»[1]، هي دعوة موضوعية إلى النظر إلى عناصر التصوير من منطلقات فنية واسعة، وأن ننظر إلى الصورة الأدبية كما ننظر إلى لوحة الرسام ومجسم النحات.. أن نتأمل في سماتها التي تمتُّ بشكل أو بآخر إلى فنون التصوير العامة، وهي دعوة للخروج من الزاوية اللغوية إلى الآفاق الفنية لينفتح النظر على العناصر الحقيقية للصورة، فالألفاظ في الصورة الأدبية كالأصباغ في الرسمة وكالأصوات في النغمة، هي مادة أولية لا تعطي صورة بذاتها إلا حين تمرّ من يد المصور البارع يُكيِّفها فيشكل منها عملا فنيا كامل العناصر متكامل الخصائص، حينها تتحول اللغة إلى صورة فنية، فيكون الحديث حينها عن الصورة لا عن المادة، فحين نتحدث عن الاستعارة فذلك حديث عن حالة لغوية، وحين نتحدث عن التجسيم –مثلا– فذلك حديث فني عن نمط الصورة، فعناصر الصورة عند "سيد" ليست تلك الصيغة اللغوية، إنما هي مكونات الصورة المشتركة بين أجناس التصوير اليدوي والآلي والأدبي؛ إنها في اللون، والحركة، والإيقاع... وغيرها مما يشكل عنصرا أو خاصية أساسية أو إضافية تجسد مكونا فنيا للصورة، وإذا اجتمعت في الصورة الواحدة فذلك هو الأفق الأسمى ويسميه "سيد" (المشهد) ويعرفه قائلا: «هو الذي تتوافر فيه الصورة والحركة والإيقاع»[2].

ونبدأ بالعناصر التي أفرد لها "سيد" كلاما خاصا في عنوانه الأخير (طريقة القرآن)، وقد ميّزها لغرض البيان، لأن فصل العنصر الفني عن نسقه في الصورة الواحدة أمر إجرائي وعمل صعب.

---

1 – ينظر: سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 47.

2– سيد قطب، مشاهد القيامة في القرآن، ص 10.

المطلب الأول: التجسيم الحسّي

"التقديم الحسي" أو "التجسيد" أو "التجسيم"، كلها تشير إلى المبدأ الجوهري للتصوير، ويقصد به تقديم المعاني المختلفة؛ الذهنية والنفسية والمحسوسة والبسيطة والمركبة.. في معرض حسي وهيئة مادية شاخصة كأنما العين تنظرها واليد تلمسها فتلامس الإدراك والإحساس الإنساني، وتتحقق فعالية القارئ وتتجسد جمالية التلقي بملء فراغات الغموض بالتجسيم كما يرى "إنجاردين"، وبدون التجسيم فإن العمل الفني لن يؤدي وظيفته الجمالية التي تدمج المتلقي في وظيفتها لممارسة خياله، فملء الأماكن الغامضة يحتاج إلى ذوق وإبداع، وبالتجسيم تدرك أدبية الفن[1].

"التقديم الحسي" هو السمة الأساسية التي يجب ألا تتخلف مهما تحققت السمات الأخرى من حركة وحياة وإيقاع، لأنها هي حدّ التصوير وبها تثبت هوية الصورة وجوهرها، وهي في التعبير القرآني المعجز سمة بارزة يقول "سيد": «لقد كانت السمة الأولى للتعبير القرآني هي اتباع طريقة تصوير المعاني الذهنية والحالات النفسية وإبرازها في صور حسيّة ... كأنها كلها حاضرة شاخصة»[2]، وكثيرا ما يشير إلى أنها مجالا للمنافسة بين الكلمة القرآنية وريشة الرسام وأنها من مظاهر الإعجاز التعبيري.

يبدأ "سيد" درسه عادة ببيان الفرق بين الفكرة الذهنية المجردة والعرض التصويري الموحي بتحليل ستة مقاطع تحليلا مطولا، نكتفي بواحد منها من "مشاهد القيامة": ﴿وَبَرَزُوا لِلَّهِ جَمِيعًا فَقَالَ الضُّعَفَاءُ لِلَّذِينَ اسْتَكْبَرُوا إِنَّا كُنَّا لَكُمْ تَبَعًا فَهَلْ أَنتُم مُّغْنُونَ عَنَّا مِنْ عَذَابِ اللَّهِ مِن شَيْءٍ. قَالُوا لَوْ هَدَانَا اللَّهُ لَهَدَيْنَاكُمْ سَوَاءٌ عَلَيْنَا أَجَزِعْنَا أَمْ صَبَرْنَا مَا لَنَا مِن مَّحِيصٍ. وَقَالَ الشَّيْطَانُ لَمَّا قُضِيَ الأَمْرُ إِنَّ اللَّهَ وَعَدَكُمْ وَعْدَ الْحَقِّ وَوَعَدْتُكُمْ فَأَخْلَفْتُكُمْ وَمَا كَانَ لِيَ عَلَيْكُم مِّن سُلْطَانٍ إِلاَّ أَن دَعَوْتُكُمْ فَاسْتَجَبْتُمْ لِي فَلاَ تَلُومُونِي وَلُومُوا أَنفُسَكُم مَّآ أَنَا بِمُصْرِخِكُمْ وَمَآ أَنتُم بِمُصْرِخِيَّ إِنِّي كَفَرْتُ بِمَآ أَشْرَكْتُمُونِ مِن قَبْلُ إِنَّ الظَّالِمِينَ لَهُمْ عَذَابٌ أَلِيمٌ﴾ (إبراهيم 21، 22)، فهو يبدأ باستخلاص الصيغة التجريدية المقصودة وهي: "لقد تناكر الأصفياء، وتنابز الأولياء، وتخلى المتبوعون عن التابعين حين يشاهدون الهول يوم الدين" وهي صيغة تعبيرية دقيقة، إلا أنها لا تفي بالغرض كما تحيط به الصيغة التصويرية في ذلك الاستعراض التشخيصي الحواري الذي تؤديه الآيات مفعما بالحياة، مشهد من ثلاث فرق؛ "الضعفاء" الذين يحلل شخصيتهم الضعيفة وحالتهم النفسية في موقف العتاب واللوم والحسرة، و"المستكبرون" الذين يشخص وضعيتهم الذليلة وضيقهم بهؤلاء الضعفاء وأسلوبهم في الاعتذار والإعراض، ثم "الشيطان" تلك الشخصية المراوغة يخرج في موقف اعتراف وتبرؤ مؤلم، يحلل هذه المشاهد بطريقة مفصلة فيها

1 – ينظر: روبرت سي هول، نظرية الاستقبال مقدمة نقدية، تر: رعد جواد، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط 1، 1992، ص 41.

2 – ينظر: سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 294.

تصوير مبدع لتخلي التابع عن المتبوع والتنكر له، وصورة للشيطان كما يجب أن يكون عليها الشيطان و"الشيطنة"، فأين التعبير الذهني من هذا التصوير الفني؟[1].

إن "التقديم الحسي" باعتباره طريقة فنية هو المسؤول على إنفاذ المعنى القرآني الدعوي إلى الحس والإحساس والوجدان في حدوده الدنيا على الأقل، ويحدد "سيد" وظيفتين مهمتين لهذه السمة كان قد أشار إليهما، وهما إثارة المتعة الفنية والانفعال الوجداني، يقول: «فوظيفة الفن الأولى هي إثارة الانفعالات الوجدانية، وإشاعة للذة الفنية بهذه الإثارة، وإجاشة الحياة الكامنة بهذه الانفعالات، وتغذية الخيال بالصور لتحقيق هذا جميعه»[2]، وتزداد الإثارة وترتفع بحضور السمات الأخرى الآتية.

المطلب الثاني: الحركة المتجردة

يكفي أن تجسد اللفظة هيئة مجسمة ثابتة أمام العين فتسمى صورة، وتستطيع أن تسمو بألوانها وظلالها وتكافئ لوحة الرسام، لكن الوقوف في حدّ التجسيم الحسي يُبقي الخيال راكدا والجمال محدودا فما هي إلا لحظات حتى يستنفد الخيال جوانبها فينضب حسنها ويذوى جمالها فيملّها الناظر، أما الصورة المتحركة فتجدد نشاط الخيال وتستدعيه للتقليب ورجع البصر مرة ومرات، وفي ذلك سحر بلاغتها ودلائل إعجازها، لهذا سماها "سيد" تخييلا، فالحركة تحيي الصورة لذا يراها "سيد" من أهم العناصر، وقد جسد باهتمامه بها أهميتها في التصوير القرآني، حيث قفز إلى الكلام فيها في أول تعريف للتصوير قبل موضوع "التخييل"، مصورا بمبادرته لذكرها مبادرة التعبير القرآن إلى بثها في الصورة «فما يكاد يبدأ العرض حتى يحيل المستمعين نظارة، وحتى ينقلهم نقلا إلى مسرح الحوادث الأول، الذي وقعت فيه أو ستقع، حيث تتوالى المناظر، وتتجدد الحركات، وينسى المستمع أن هذا كلام يتلى، ومثل يضرب، ويتخيل أنه منظر يعرض، وحادث يقع، فهذه شخوص تروح على المسرح وتغدو، وهذه سمات الانفعال بشتى الوجدانات، المنبعثة من الموقف، المتساوقة مع الحوادث، وهذه كلمات تتحرك بها الألسنة فتنم عن الأحاسيس المضمرة»[3]، ولعل "سيدا" هو من أولئك الذين يجذبهم تيار الحركة في الصورة فيحولهم من ناظرين إلى نظّارة، ويلقيهم وراء الشاشة فيتفاعلون بكافة أحاسيسهم وجوارحهم بالمشهد الذي تشكل الألفاظ كل لوازمه وعتاده وتقنياته، فقد خصص لهذه الخاصية وقفة ثانية ضمن (طريقة القرآن) بعدما مثل لها في موضعها الفني مع "التخييل الحسي".

---

1 – ينظر: المصدر السابق، ص 298، 300.

2 – ينظر: المصدر نفسه، ص 295.

3 – سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 45، 46.

فمثلا؛ يقف عند فكرةِ أنَّ أعمال الكافرين لا وزن لها وهم يظنون أنها شيء ويخدعون أنفسهم، فيبقون في ضلال دائم لا يخرجون منه، إنه معنى ذهني بحاجة إلى ريشة مبدعة إذا أردنا تصويرها بالألوان، وإلى عدسة دقيقة إذا أردنا تصويرها بالحركات، لكن أين تلك الريشة أو العدسة التي تستطيع أن تصور ظن الكافر بأعماله بذلك الظمآن الذي يسير وراء السراب: ﴿وَالذِينَ كَفَرُواْ أَعْمَالُهُمْ كَسَرَابِۭ بِقِيعَةٍ يَحْسِبُهُ الظَّمْئَانُ مَآءً حَتَّىٰٓ إِذَا جَآءَهُ لَمْ يَجِدْهُ شَيْئًا﴾، بل وجد مفاجأة عجيبة لم تخطر على باله، لقد وجد الله هناك ﴿وَوَجَدَ اللَّهَ عِندَهُۥ﴾، وفي سرعة عجيبة أخذه ﴿فَوَفَّاهُ حِسَابَهُۥ﴾ (النور 39)، وأين الريشة والعدسة التي تبرز طبقات الظلمات والرجل يلوّح بيده ويحدق فيها بعينيه: ﴿أَوْ كَظُلُمَاتٍ فِي بَحْرٍ لُّجِّيٍّ يَغْشَاهُ مَوْجٌ مِّن فَوْقِهِۦ مَوْجٌ مِّن فَوْقِهِۦ سَحَابٌ ظُلُمَاتُۢ بَعْضُهَا فَوْقَ بَعْضٍ إِذَآ أَخْرَجَ يَدَهُ لَمْ يَكَدْ يَرَاهَا﴾ (النور 40)[1]، إن القرآن قد أحياها ولونها وحركها بألفاظه، ورتب صورا فنية كأنها قصة مأساة أو فيلم مصير مشؤوم.

ليست "الحركة المتجددة" ملمحا عابرا، بل هي كثيرة حتى أصبحت من سمات التعبير القرآني وملامح سموه بتقنيات التصوير الأدبي عن المألوف، يصف وفرقها وتوزعها قائلا: «قليل من صور القرآن هو الذي يعرض صامتا ساكنا –لغرض فني يقتضي الصمت والسكون– أما أغلب الصور ففيه حركة مضمرة أو ظاهرة، حركة يرتفع بها نبض الحياة، وتعلو بها حرارتها، وهذه الحركة ليست مقصورة على مشاهد القصص والحوادث، ولا على مشاهد القيامة، ولا صور النعيم والعذاب، أو صور البرهنة والجدل، بل إنها لتلحظ كذلك في مواضع أخرى لا ينتظر أن تلحظ فيها»[2]، كل الأمثلة التي مرت في عرض "التخييل بالحركة" من هذا القبيل، حيث تتنوع الحركة من متوقعة، إلى واقعة، إلى سريعة، وفي ساكن، بل قد تكون الصورة هيئة من الحركات لا غير، ففي الآية: ﴿هُوَ الذِي يُسَيِّرُكُمْ فِي لْبَرِّ وَالْبَحْرِ حَتَّىٰٓ إِذَا كُنتُمْ فِي الْفُلْكِ وَجَرَيْنَ بِهِم بِرِيحٍ طَيِّبَةٍ وَفَرِحُوا بِهَا جَآءَتْهَا رِيحٌ عَاصِفٌ وَجَآءَهُمُ الْمَوْجُ مِن كُلِّ مَكَانٍ وَظَنُّوا أَنَّهُمْ أُحِيطَ بِهِمْ دَعَوُا اللَّهَ مُخْلِصِينَ لَهُ الدِّينَ لَئِنَ اَنجَيْتَنَا مِنْ هَذِهِ لَنَكُونَنَّ مِنَ الشَّاكِرِينَ (22)﴾ (يونس)، يبرز أن كلّ ما في الصورة حيّ يتحرك، فلا ترى فيها غير السير الوئيد وتماوج واضطراب، حتى لتتخيل الأنفاس ترتفع مع تماوج السفينة ثم تنخفض[3]، وقد تكون حركة معنوية لطيفة تدقّ على الحسّ وتتبدى للوجدان قوية الإيحاء، كقوله مبينا التجسيم والتخييل في الآية: ﴿اللَّهُ وَلِيُّ الذِينَ ءَامَنُواْ يُخْرِجُهُم مِّنَ الظُّلُمَاتِ إِلَى النُّورِ وَالذِينَ كَفَرُواْ أَوْلِيَآؤُهُمُ الطَّاغُوتُ يُخْرِجُونَهُم مِّنَ النُّورِ إِلَى الظُّلُمَاتِ﴾ (البقرة 257)، فبعدما يستحيل الهدى نورا والضلال ظلمات، تبدأ عملية الإخراج، يشد بأيدي المؤمنين فتراهم يخرجون من بطن الظلمات إلى النور، أما الكافر فيدفع ويضيع

---

1 – ينظر: المصدر السابق، ص 302، 303.

2 – المصدر نفسه، ص 88.

3 – ينظر: المصدر نفسه، ص 60.

في ظلام[1]. ولعل من المواضع التي لا يتوقع أن تمتد إليها الصورة ناهيك أن تكون متحركة، ما يتعلق بذاته تعالى، فقد استوقفت لفظة (قدمنا) "سيدا" في الآية: ﴿وَقَدِمْنَآ إِلَىٰ مَا عَمِلُواْ مِنْ عَمَلٍ فَجَعَلْنَاهُ هَبَآءً مَّنثُورًا (23)﴾ (الفرقان)، حيث لا مجال للتفكير من القادم؟ وكيف؟ فالغاية هي تصوير المشهد المهيب بسبب حركة القدوم وما يتوقع بعده، وهذا المشهد سيختفي لو قال: "وجعلنا عملهم هباء منثورا" واختفى الأثر الوجداني لموقف الحساب[2]، ذاك هو الغرض الديني يدرك مع متعة الفن الطريف والتصوير الحي الجميل.

المطلب الثالث: بثّ الحياة الإنسانية

قد يقف الإنسان أمام لوحة صامتة أو أطلال كامدة أو طبيعة هامدة ويغمره إحساس بالوحشة، أو يقف أمام مناظر متحركة ولوحات متتالية فيجد بعض الأنس وتجدد النفس، فرق بين كل ذلك والوقوف أمام مشهد فيه الناس وفيه الحياة والشعور والحوار فيكتمل الأنس وتتقاطع المشاعر الآدمية، فهو لا يقف عند العنصر الأساسي للصورة وهو التجسيم ووضع الألوان والخطوط وتشكيل اللوحة، بل يسمو بها إلى أبعاد غير مسطحة ولا حسيّة بل هي عميقة وشاعرية عمق الإنسان ورقة إحساسه، وقد وقف عند هذه السمة الفريدة في تقديماته الأولى قائلا: «تصوير حي، منتزع من عالم الأحياء، لا ألوان مجردة وخطوط جامدة، تصوير تقاس الأبعاد فيه والمسافات بالمشاعر والوجدانات، فالمعاني ترسم وهي تتفاعل في نفوس آدمية حية، أو في مشاهد من الطبيعة تخلع عليها الحياة»[3]، وفي نهاية النص إشارة إلى الوضعيتين اللتين تكون بهما الصورة ذات حياة إنسانية؛ أولهما هو تقديم المعاني من خلال تفاعل الإنسان فيها حقيقة، وثانيهما هو تشخيص الكائنات، فالتشخيص الذي رأيناه في طريقة "التخييل" ليس إلا جزءا من هذه الخاصية الكبيرة.

من الصعب فصل خاصية الحياة في التصوير عن عناصر الصورة، لذا كانت الكثير من أمثلته في كل فصول الكتاب متوفرة على نموذج "الحياة"، إلا أن عرضها متفرقة لا يبرز الظاهرة لذا خصص ضمن عنوانه الأخير (طريقة القرآن) حديثا مجملا مفردا عن «الحياة التي يبثّها التعبير في التصوير، فهي سمة بارزة فيه، تحدد نوع التصوير ومستواه»[4]، فقد أبرز أهميتها من جهتين؛ فهي ذات قوة وسلطة بحيث تغير ملامح التصوير وتخلق منه نوعا آخر، كما أنها تحدد مستواه الجمالي، فهي وإن كانت تندرج ضمن خاصية الحركة، إلا أنها حركة وجدانية لا حسّية، وشتان بين حركة الحياة وحركة الأشياء، ويذكر أن لأستاذة "العقاد" فضل

1 – ينظر: سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 104.

2 – ينظر: المصدر نفسه، ص 94.

3 – المصدر نفسه، ص 47.

4 – المصدر السابق، ص 303 إلى ص 307.

في توجيهه إلى إفراد هذه السمة القرآنية بالإشارة بعدما أوردها متفرقة كما ذكر، كما نفهم من هذا التوجيه أنه لم يسبق لأحد قبل "العقاد" و"سيد" أن يدركها بهذا الوضوح والتحديد.

ونماذجه في الوضعية الأولى تقوم على تصوير المشهد من زاوية الإنسان وحالته النفسية العاكسة لأجواء الصورة، في قوله تعالى: ﴿يَوْمَ تَرَوْنَهَا تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّآ أَرْضَعَتْ وَتَضَعُ كُلُّ ذَاتِ حَمْلٍ حَمْلَهَا وَتَرَى النَّاسَ سُكَارَىٰ وَمَا هُمْ بِسُكَارَىٰ﴾ (الحج 02)، يصور "هول الساعة" بعيدا عن الوصف الحسي للأهوال، بل يعرضه على قلبك فتراه في ذهول المرضعات عما أرضعن، وتخلي الحاملات عن حملهن، وترنح الناس مثل السكارى، فالهول لا يقاس بالحجم والضخامة، ولا بالألفاظ والأوصاف التجريدية، بل يقاس بما يفعله هذا الحدث في النفوس الآدمية[1]. وقد يصور هذا الهول في حركة حسية ظاهرة ليست مقصودة بذاتها وإنما ما تعكسه من حركة وجدانية، ففي صورة الفرار الذاهل بين الأقرباء انعكاس للانشغال بالهم الذاتي والخوف من تبعات العلاقات: ﴿يَوْمَ يَفِرُّ الْمَرْءُ مِنَ اَخِيهِ (34) وَأُمِّهِ وَأَبِيهِ (35) وَصَاحِبَتِهِ وَبَنِيهِ (36) لِكُلِّ امْرِئٍ مِّنْهُمْ يَوْمَئِذٍ شَأْنٌ يُغْنِيهِ (37)﴾ (عبس)[2]. وقد لا تتصور آلام العذاب إلا في صرخة مسموعة لأناس يتعذبون: ﴿وَنَادَوْا يَا مَالِكُ لِيَقْضِ عَلَيْنَا رَبُّكَ﴾ (الزخرف 77). أو تبرز لك وخزات الحزي في حوار مسموع ووسط آدمي حي: ﴿قَالَ أَلَيْسَ هَذَا بِالْحَقِّ قَالُوا بَلَىٰ وَرَبِّنَا﴾ (الأحقاف 34)، إنها معانٍ عميقة تجاوزت التصوير إلى بناء وسط آدمي حيّ كما يقول: «إن المعاني الذهنية والحالات المعنوية، لم تستبدل بها صور فحسب، ولكن اختيرت لها صور حيّة، وقيست بمقاييس حيّة، ومرت من خلال وسط حيّ»[3].

ونماذجه في الوضعية الثانية تقوم على بث الحياة في الجمادات، هكذا إذا لم يكن في الصورة حياة فلتنفخ فيها حياة بمعنى جديد، وإضافة إلى أمثلة "التشخيص" السالفة، وما دمنا في سياق هول الآخرة مصورا في الإنسان فإنه «إذا اشتركت الجوامد في تصوير هذا الهول خلعت عليها الحياة أو أشرك معها الأحياء»[4]، فتراها ترتجف وتتفتت وتتهاوى مثل الآدمي: ﴿يَوْمَ تَرْجُفُ الاَرْضُ وَالْجِبَالُ وَكَانَتِ الْجِبَالُ كَثِيبًا مَّهِيلاً (14)﴾ (المزمل)، بل وتتعاطف مع الآدميين وتشاركهم في التأثر والإحساس، فكما الوالدان تشيب فإن السماء تنفطر: ﴿فَكَيْفَ تَتَّقُونَ إِن كَفَرْتُمْ يَوْمًا يَجْعَلُ الْوِلْدَانَ شِيبًا (17) السَّمَآءُ مُنفَطِرٌ بِهِ كَانَ وَعْدُهُ مَفْعُولاً (18)﴾ (المزمل).

---

1 – ينظر: المصدر نفسه، ص 303. و: في ظلال القرآن، 04، ج ص، 2408.

2 – ينظر: المصدر نفسه، ص 303- 304.

3 – المصدر نفسه، ص 303.

4 – المصدر السابق، ص 304.

إن الحسن والجمال والمتعة التي يجدها القارئ المرهف والمتلقي الصادق لا تفسر إلا بإتاحته لأن يشارك باعتباره إنسانا قبل أي اعتبار فيما يحدث في باطن الكلمات، وهو تفاعل متبادل؛ كائنات جوامد تتعاطف مع الإنسان وتقاسمه الإحساس، وإنسان يعاملها بلغة القلوب وينفتح وجدانه لها شاعرا بوجود حياة صادقة وراء صمتها، وهذا ما يجعل تشخيص الكائنات وأنسنتها ذا قدرة تأثيرية عجيبة، ولأجلها «فإن الصور والمشاهد القرآنية تؤثر تأثيرها العجيب في النفس الإنسانية، ولا تكتفي بالتأثير في الحس الإنساني فقط، وإنما تتجاوزه إلى أعماق النفس حيث تستولي عليها، وإلى شغاف القلب حيث تتغلغل فيه..»[1].

وتجربة "سيد" خاصة في (الظلال) شاهدة على صدق النموذج إذا صدق التلقّي، حتى إنه ليرى القرآن كائنا حيا في الآية: ﴿يَسٓ (1) وَالْقُرْءَانِ الْحَكِيمِ (2)﴾ (يس) يقول: «والحكمة صفة العاقل، والتعبير على هذا النحو يخلع على القرآن صفة الحياة والقصد والإرادة، وهي من مقتضيات أن يكون حكيماً، ومع أن هذا مجاز إلا أنه يصور حقيقة ويقربها، فإن لهذا القرآن لروحاً! وإن له لصفات الحي الذي يعاطفك وتعاطفه حين تصفي له قلبك وتصغي له روحك! وإنك لتطلع منه على دخائل وأسرار كلما فتحت له قلبك، وخلصت له بروحك! وإنك لتشتاق منه إلى ملامح وسمات، كما تشتاق إلى ملامح الصديق وسماته، حين تصاحبه فترة وتأنس به وتستروح ظلاله!»[2] ، إنه مجاز؟ وإنه حقيقة؟ وكأني بسيد يجيب: نعم؛ هو مجاز بموازين العقل المادي، وحقيقة بموازين الحس الوجداني.

وفي هذا الإحياء الوجداني بالأدوات الفنية يتلمس "سيد" خيطا من خيوط الإعجاز، فكيف لكلمات تبني من الحروف صورا وما إن تقترب منها حتى تبعث نحوك بروح عجيبة «إن هذه الريشة المبدعة ما مست جامدا إلا نبض بالحياة، ولا عرضت مألوفا إلا بدا جديدا، وتلك قدرة قادرة، ومعجزة ساحرة، كسائر معجزات الحياة»[3].

المطلب الرابع: الحوار الحيّ

لا يمكن تجاوز عنصر (الحوار) وهو أداة أساسية لإحياء المشهد وبث الحياة فيه حيث الأصوات والمواقف والأصداء، خاصة وأن "سيدا" خصه بالذكر وأشاد بدوره في السمو بالمشهد إلى كمال الأداء الفني، والعجيب

1 – صلاح الخالدي، نظرية التصوير الفني في القرآن عن سيد قطب، ص 183.

2– سيد قطب، في ظلال القرآن، ج 05، ص 2985.

3 – سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 306.

أنه لم يخصص له وقفة وبيانا في كتاب (التصوير الفني)، ونحاول استجماع وقفاته المتفرقة حول هذا العنصر وترتيب المفهوم حسب وروده في نصوصه.

إذا وضعنا (الحوار) في مكانه من نظرية التصوير فإنه عنصر فعّال وسند أصيل في مبدأ التصوير، وقد استند "سيد" في البرهنة على فعالية هذه الطريقة على نموذج من الحوار وقفنا عليه في مشهد من العذاب حيث تدابر الأولياء وتناكر الأصفياء وتخلي المتبوعين عن تابعيهم في حوار ثلاثي ساخن مفعم بالحياة بين الضعفاء والمستكبرين والشيطان[1].

(الحوار) عنصر فني ولمسة جمالية لا يقف دوره في التجسيم والتقديم الحسي، و"سيد" يسوقه أبدا في سياق المشهد الحافل والصور الكبرى، إذ تتعدد مجالاته الموضوعية، ووظائفه الفنية الجمالية من حركة وصوت وحياة... ووقفاته في عنصر (الحوار) تمثل في ثلاثة مجالات موضوعية:

1/ الحوار في الأمثال القصصية: كانت الصور المعروضة في الأمثال القصصية مفعمة بالحوار، من ذلك نموذجه حول (صاحب الجنتين) وصاحبه، فقد كان الحوار الجاري بينهما أحسن أداة لتصوير نموذجين إنسانيين؛ صاحب الجنة نموذج للرجل الثري تبطره النعمة فينسى المنعم الأكبر، وصاحبه نموذج للرجل المؤمن الذاكر لربه الشاكر لنعمته عليه، ويقف في تحليل موقف الحوار بينهما؛ صاحب الجنتين يقول لصاحبه: ﴿وَهُوَ يُحَاوِرُهُ أَنَآ أَكْثَرُ مِنكَ مَالاً وَأَعَزُّ نَفَرًا (34)﴾ (الكهف)، ثم هو في أوج بطره يدخل جنته قائلا: ﴿مَآ أَظُنُّ أَن تَبِيدَ هَذِهِ أَبَدًا (35) وَمَآ أَظُنُّ السَّاعَةَ قَآئِمَةً وَلَئِن رُّدِدْتُ إِلَىٰ رَبِّي لأَجِدَنَّ خَيْرًا مِّنْهُمَا مُنقَلَبًا (36)﴾، وصاحبه الناصح لم تغره تلك المظاهر ولم تنسه الحقيقة فقال لصاحبه: ﴿أَكَفَرْتَ بِالذِي خَلَقَكَ مِن تُرَابٍ ثُمَّ مِن نُّطْفَةٍ ثُمَّ سَوَّاكَ رَجُلاً (37) لَكِنَّا هُوَ اللَّهُ رَبِّي وَلاَ أُشْرِكُ بِرَبِّيَ أَحَدًا (38) وَلَوْلاَ إِذْ دَخَلْتَ جَنَّتَكَ قُلْتَ مَا شَآءَ اللَّهُ لاَ قُوَّةَ إِلاَّ بِاللَّهِ﴾[2] نموذجان في حوار.

2/ الحوار في القصص القرآني: يؤدي الحوار في هذا الفن دورا كبيرا نستخلصه بسهولة من نماذج "سيد" في حديثه عن أنواع التصوير الخاصة في القصة[3]، إذ لاحظنا أن (الحوار) هو العنصر المشترك والمؤثر الأساس في تحقيق الخصائص الثلاثة للتصوير القصصي، وهي:

– قوة العرض والإيحاء: كان الحوار بين شخصيات أصحاب (الكهف) والذي من خلاله عرضت حالتهم النفسية والمعنوية من جهل بالحقيقة، وجوع، وتعجّل، وتخوف من الانفضاح.. شعرنا بذلك من خلال

1 – ينظر: المصدر نفسه، ص 298، 300.

2 – ينظر: المصدر نفسه، ص 67، 70.

3 – ينظر: المصدر السابق، ص 235، 264.

حوارهم رغم أننا نعلم أنهم لن يرجعوا ولن يعادوا إلى ملة القوم، فالقوم قد آمنوا.. كما يتجلى حوار آخر بين الناس حول عددهم، وهو حوار يظهر عادة الناس في تناقل الأخبار والمجادلة فيها.

– تصوير العواطف والانفعالات: (الحوار) ينفث الحقائق الداخلية، وبه كشف "سيد" الصورة الداخلية للسيدة (مريم) وهي نموذج للمرأة المرهفة اللطيفة، وفي استعاذتها قلب مذعور من رجل فاجأها في أضعف اللحظات؛ لحظة الخلوة، وكلامها مزيج من انتفاضة حازمة ونفسية مشفقة تستثير في الرجل التقوى لعلها تنجو، وفي سماعها لدعواه أنه رسول ربها تخوف وتوجس من كلام مخادع محتال.. إلخ.

– رسم الشخصيات: فكم من شخصية استخرج "سيد" صورتها بالحوار؛ موسى وإبراهيم وسليمان.. وغيرهم، وإليك مثلا كلمات النبي (إبراهيم) كلها ترسم فيه سمات الهدوء وهو بين الكواكب يتأمل في مكث ووقار ويناجيها بصوت يكاد يسمع، وسمات الحلم والتسامح الذي يطغى على تهديدات الأب ويغطي تهديده الصاخب بحواره الرخيم السلس بالسلام والاستغفار..

3/ الحوار في الجمادات والأجرام: آيات عديدة تعرض عناصر الكون الجامدة الكامنة تنطق وتسأل فتجيب، وهو من صور "التخييل" الذي يبث الحياة في الكائنات، مثل قوله تعالى: ﴿ثُمَّ اسْتَوَىٰٓ إِلَى السَّمَآءِ وَهِيَ دُخَانٌ فَقَالَ لَهَا وَلِلأَرْضِ ٱئْتِيَا طَوْعًا اَوْ كَرْهًا قَالَتَآ أَتَيْنَا طَآئِعِينَ (11)﴾ (فصلت)، يوردها "سيد" واقفا عند دور (الحوار) في تقديم السماء والأرض كائنين عاقلين، يوجه إليهما خطاب عالٍ، فتسرعان بأداء الجواب الصحيح الخاضع، ولا يُتِم تفاعله مع إيحاءات الحوار ورمزيته الإيمانية لنفهم موقفه التأويلي من حوار الجمادات، لكننا نفهم من تفسيره للآية في (الظلال) أن هذا الحوار المجازي إيماء إلى حقيقة انقياد الكون للناموس وحقيقة اتصاله بخالقه اتصال المستسلم لإرادته ومشيئته[1].

4/ الحوار في مشاهد القيامة: تزخر مشاهد القيامة بأنواع مختلفة من الحوارات؛ في الحشر، والحساب، والنعيم والعذاب، وقد خصص له في كتاب (مشاهد القيامة) وقفة عابرة لكنها تعبر عن منزلته في إحياء الصورة، يقف عند خاصية (الحوار) فيقول: «ومن أطرف مشاهد القيامة، ذلك الجدل العنيف الذي يقوم بين المشركين وآلهتهم، أو بين المتبوعين وأتباعهم، وذلك السمر اللطيف الذي يدور بين المؤمنين والملائكة، أو بين المؤمنين والمؤمنين»[2]، ويكتفي بمشهدين دون التعليق عليهما؛ أحدهما جدال عنيف في النار حيث أفواه التابعين مشحونة ندما وغصة وحنقا على أوليائهم: ﴿لَوَ اَنَّ لَنَا كَرَّةً فَنَتَبَرَّأَ مِنهُمْ كَمَا تَبَرَّءُواْ مِنَّا﴾ (البقرة 167)، والآخر حوار لطيف بين أهل الجنة وقد ألقوا الهم والخشية من ورائهم وأصبحت ذكريات

1– ينظر: سيد قطب، في ظلال القرآن، ج 05، ص 3114.

2– سيد قطب، مشاهد القيامة في القرآن، ص 47- 48.

تحكى: ﴿قَالُوا إِنَّا كُنَّا قَبْلُ فِي أَهْلِنَا مُشْفِقِينَ (26) فَمَنَّ اللَّهُ عَلَيْنَا وَوَقَانَا عَذَابَ السَّمُومِ (27)﴾ (الطور)، حوار يسمع بإيقاعات القرآن لكنه يظللنا بمعنويات أهل الآخرة هناك.

ويمكن القول إن من أهم وقفاته الفنية الجمالية في عنصر الحوار كانت في (مشاهد القيامة)، حيث تحشر كل نفس فتخاطب بالتبكيت والتأنيب: ﴿لَّقَدْ كُنتَ فِي غَفْلَةٍ مِّنْ هَذَا فَكَشَفْنَا عَنكَ غِطَآءَكَ فَبَصَرُكَ لْيَوْمَ حَدِيدٌ (22)﴾، فيتقدم القرين الذي كان يملي عليه الضلال بالأمس يتبرأ منه اليوم بل ويشهد عليه: ﴿وَقَالَ قَرِينُهُ هَذَا مَا لَدَيَّ عَتِيدٌ (23)﴾، ثم يسمع صوت وأمر مهيب ونافذ: ﴿أَلْقِيَا فِي جَهَنَّمَ كُلَّ كَفَّارٍ عَنِيدٍ (24) مَّنَّاعٍ لِّلْخَيْرِ مُعْتَدٍ مُّرِيبٍ (25) الذِي جَعَلَ مَعَ اللَّهِ إِلَهًا اخَرَ فَأَلْقِيَاهُ فِي الْعَذَابِ الشَّدِيدِ (26)﴾، وها هو القرين بصوته المستفز يعود ليبرئ نفسه من أفعال قرينه: ﴿قَالَ قَرِينُهُ رَبَّنَا مَآ أَطْغَيْتُهُ وَلَكِن كَانَ فِي ضَلَالٍ بَعِيدٍ (27)﴾، تعقيب سريع من الأمر العالي يأمر الجميع بالسكوت: ﴿قَالَ لاَ تَخْتَصِمُوا لَدَيَّ وَقَدْ قَدَّمْتُ إِلَيْكُم بِالْوَعِيدِ (28) مَا يُبَدَّلُ الْقَوْلُ لَدَيَّ وَمَآ أَنَا بِظَلاَّمٍ لِّلْعَبِيدِ (29)﴾، انتهى مشهد الحساب والعتاب، وليبدأ مشهد الجزاء والعقاب، وهنا يقف "سيد" مبينا وجه التناسق بين مقطع الحوار السابق ومقطع تشخيص جهنم اللاحق: «ولقد كان المشهد إلى هنا مشهد عرض وحوار ينتهي بإلقاء المجرم في جهنم، فلْتُعرض كذلك جهنم، ولتشخص مخلوقة حية تشترك هي الأخرى في الحوار، وتدل على هولها بلفظها، ليتم التناسق بين جزئيات المشهد وأفراده في طريقة الاستعراض، فما دام الحوار هنا هو طريقة العرض، فليكن حوار جهنم المعروضة مع الجميع: ﴿يَوْمَ يَقُولُ لِجَهَنَّمَ هَلِ امْتَلأْتِ وَتَقُولُ هَلْ مِن مَّزِيدٍ (30)﴾ (ق)» وندع "سيد" يواصل قراءته الوجدانية ويثور حيوية المشهد المهول للنار وهي تلتهم ولا تذر، لنحدد الوظيفة التي أداها (الحوار) الذي أتم حلقات المشهد، فقد ابتدأ المشهد بسيطا بتجسيم الحركة، ثم التخييل بتوالي الحركات محسوسة مجسمة، وبمجيء الحوار ازدادت الصورة حياة وحرارة، وبامتداد الحوار إلى جهنم بالتشخيص وهي نهمة جشعة فاتحة فوهتها تطلب المزيد؛ اكتمل التناسق في الإخراج فكان نافذا في الخيال وفي الوجدان كما يقول: «وإنه لمشهد مؤثر في الوجدان، مثير للمشاعر والخيال، يؤدي غرضه الديني في يسر، ويرتفع في موازين الفن إلى أعلى الآفاق»[1]، هكذا تلتقي الوظيفة الفنية للحوار المصور بالوظيفة الدينية الوجدانية تلقائيا بلا كلفة.

المطلب الخامس: الإيقاع التصويري

الموسيقى والإيقاع ظاهرة صوتية توقف عندها الإنسان في مظاهر الطبيعة من جماد وحيوان، حيث يتلقى من الصوت وحيا لا يلقى له معنى إلا في الإحساس ولا يجد له وقعا إلا في الوجدان، ومن ثم حاكى

1- المصدر السابق، ص 75.

الطبيعة وأصبحت الظاهرة فنا إنسانيا مستقلا بقواعده التي تضاهي فن التصوير دقة وإبداعا وجمالا، ورقة الإيقاع هيأته لأن تتسع آفاقه لأن ينفذ إلى فنون أخرى؛ فهو موجود في التصوير المادي من رسم ونحت لكنه إيقاع معنوي مجازي تتولى العين تمييزه لا الأذن، وفي التعبير الأدبي يحضر الإيقاع المادي والمعنوي متساويان[1]، فهو يتمظهر في قوالب صوتية مادية، أو يكون معنويا يتلقفه الإحساس دون أن تسمع له الأذن صوتا.

ومن هذا المنطلق تنقسم موسيقى التعبير القرآني في قراءات "سيد" إلى نوعين؛ "موسيقى الكلمة" وهي ذات إيقاع مادي في الحرف والكلمة والجملة والفاصلة... و"موسيقى الصورة"[2]، ومن هنا اجتهد في تأصيل قناعته والاستدلال على أن في التعبير القرآني موسيقى وإيقاعا، ونلخص ما قرره من قواعد عامة، لأن موضوعنا هو موسيقى الصورة فقط، فهو يؤكد أن القرآن ليس شعرا، إلا أن وصف العرب للقرآن بأنه شعر لم يأت من فراغ، لكنهم لمسوا فيه روحا شعرية من تصوير بارع وإيقاع جميل، فالقرآن نثر فني عال أخذ من الشعر الموسيقى الداخلية والفواصل الإيقاعية الخالية من الوزن والقافية. ووظف "سيد" المنهج الفني لغرض تفكيك العنصر الموسيقي واستخلاص قاعدته في التعبير القرآني، فأثبت وجوده ظاهرا في السور القصار؛ في فواصل متوازنة، وتقفية موحّدة، وإيقاع متّحد، وفي تآلف الحروف في الكلمة، وتناسق الكلمات في الجملة، وفي اتساق الجو الإيحائي للجمل ذات المقطع الواحد، ثم يؤكد أن النسق القرآني كله يجري بما يحقق التناسب الموسيقي، ودل على ذلك ما ينتج بعد إجراء عمليات الحذف والتبديل والتقديم والتأخير في الوحدات الصوتية من خلل يشبه انكسار الوزن الشعري، بل ويبرز أن التعبير القرآني يتوخى ذلك التناسب ولو بالعدول عن الصورة القياسية للكلمة إلى صورة خاصة بالنّسق، ويظهر ذلك في حذف ياء المتكلم في بعض الفواصل (سورة الشعراء)، أو حذف الياء الزائدة منها (سورة الفجر)، أو إضافة هاء السكت لتتناسب مع التاء المربوطة (سورة القارعة)، مع تأكيده في غير موضوع وجود التوافق بين الهدف الفني والهدف الموضوعي، فالعدول إلى ما يحقق الإيقاع الموسيقي لا ينفي وجود نكتة دلالية فتجتمع الوظيفة الجمالية بالوظيفة الدلالية في آن واحد[3].

لقد عرض "سيد" فكرته في الموسيقى ضمن عنوان (التناسق الفني)، وهذه من تحديات تلاحم العناصر والخصائص إذ لا يُدرَك الإيقاع إلا ضمن مبدأ التناسق، وليس بين أيدينا إلا استخلاص المعطيات منه كي نجمع فكرة "الإيقاع التصويري" في نظريته، وأول وسائله في بناء الفكرة هو تناولها بمنهج فني خالص، فالموسيقى

1- ينظر: سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص 125.

2 – وهو التقسيم الذي وضعه " حمد عبد الله الهباد" في دراسته للموسيقى في نظرية "سيد"، وسمّى الأولى "الحس الموسيقي والإيقاعي"، وسمى الثانية: "الموسيقى التصويرية" ينظر كتابه: الموسيقى في اللغة والأدب دراسة في كتاب التصوير الفني في القرآن، ص 21.

3 – ينظر: سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 125- 131.

القرآنية لها قوانينها وأسباب تأثيرها لذا لم يجد أحسن من أن يعرض مسودته في الموضوع على أحد الموسيقيين، ليضبط له المصطلحات الفنية الموسيقية، وأبرزها الجرس والإيقاع والموسيقى وما يتفرع عنها من قوانين وعناصر كالنغمة والمقطوعة... مؤمنا بالتماثل بين أبعاد الموسيقى القرآنية والآلية من حيث آثارهما ووظائفها وتناسقها مع أجواء الكلمة والمعنى[1]، وهذه الجرأة في توظيف المصطلحات الفنية اتساع في استيعاب الظاهرة في بعدها الإنساني وإن أغضب فئة من الدارسين[2]، وتوخيا للموضوعية سنعتمد في عرضها على رؤية "سيد" إذ رتب عناصر الموسيقى القرآنية حسب الظواهر الصوتية[3]، ورأينا وجوب إثرائها فنيا فربطناها أحيانا بالقوانين السبعة المنشئة للإيقاع كما يذكرها المتخصصون وهي؛ النظام والتغير والتساوي والتوازي والتوازن والتلازم والتكرار[4].

1/ مخارج الحروف في الكلمة الواحدة:

تعتبر اللفظة أصغر وحدة إيقاعية تحدث عنها "سيد" في التناسق بين جرس اللفظ وما يؤديه من تصوير، حيث تستقل اللفظة بجرسها وفق وضعها الأصلي دون تعديل، ولكن البلاغة والإبداع هو في طريقة اختيارها ونظمها في مكانها المناسب من التعبير، ففي قوله تعالى: ﴿وَمَا هُوَ بِمُزَحْزِحِهِ مِنَ الْعَذَابِ أَنْ يُعَمَّرَ﴾ (البقرة 96) تتشكل من جرس كلمة (مزحزحه) صورة الزحزحة المعروفة بصوتها الملحاح وحركتها المتقطعة بلفظة مفردة، ونفس التناسب نراه في قوله تعالى: ﴿فَكُبْكِبُواْ فِيهَا هُمْ وَالْغَاوُونَ (94)﴾ (الشعراء) جرس الكلمة يحدث صوت الحركة التي تتم بها[5]، والصورة الصوتية آتية من عنصر "التكرار" للمقطع (زح) و(كب) فنرى "تلازما" بين الصوت والصورة، وكأننا نراها بسمعنا قبل أن نتلفت إليها ببصرنا.

وقد يأتي الجرس التصويري من اللفظة لا بوضعها الأصلي بل باشتقاقٍ مصطنع يبنيه القرآن خصيصا لموضعه، ومن ذلك العدول عن الوضع الأصلي يتلقى السامع إيقاعا ملفتا ذا معنى ملازم، كقوله تعالى: ﴿اثَّاقَلْتُمْ إِلَى الأَرْضِ﴾ (التوبة 38) في هذه الكلمة طُنُّ من الأثقال بجرسها الذي يصور ذلك الجسم المثّاقل، لا تؤديه خفة الجرس في كلمة (تثاقلتم)، وفي الآية: ﴿وَإِنَّ مِنكُمْ لَمَن لَّيُبَطِّئَنَّ﴾ (النساء 72) جرس العبارة المكبوح بسكون الشَّدة يرسم صورة التبطئة[6].

---

1 – ينظر: المصدر نفسه، ص 125.

2 – اهتم صلاح الخالدي بهذه المشكلة الاصطلاحية في مبحث خاص بالمصطلحات، فحددها وعرفها ورد على من فهمها خطأ، ينظر: نظرية التصوير الفني في القرآن عن سيد قطب، ص 78، و359.

3– ينظر: سيد قطب، في ظلال القرآن، ج 04، ص 2039 (الهامش).

4 – ينظر: صلاح الخالدي: نظرية التصوير الفني في القرآن عن سيد قطب، ص 102. نقلا عن: محمد الحسناوي، الفاصلة في القرآن، ص 201 وما بعدها.

5 – ينظر: سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 114، 115.

6 – ينظر: المصدر نفسه، ص 112، 113.

2/ تناسق الإيقاعات بين كلمات النسق:

قد يصدر الإيقاع لا من الألفاظ وحدها، وإنما من نسق المجاورة في مستوى الجملة أو الفقرة، ضمن حديثه عن التناسق بين صورتين متقابلتين يذكر النسق الإيقاعي لآيات الآخرة، من ذلك صورة الهول في الآية: ﴿كَلاَّ إِذَا دُكَّتِ الاَرْضُ دَكًّا دَكًّا (21) وَجَآءَ رَبُّكَ وَالْمَلَكُ صَفًّا صَفًّا (22) وَجِيءَ يَوْمَئِذٍ بِجَهَنَّمَ يَوْمَئِذٍ يَتَذَكَّرُ الإِنسَانُ وَأَنَّىٰ لَهُ الذِّكْرَىٰ (23) يَقُولُ يَالَيْتَنِي قَدَّمْتُ لِحَيَاتِي (24) فَيَوْمَئِذٍ لاَّ يُعَذِّبُ عَذَابَهُ أَحَدٌ (25) وَلاَ يُوثِقُ وَثَاقَهُ أَحَدٌ (26)﴾، يصنعه ذلك "التلازم" بين المشهد العسكري والموسيقى العسكرية ذات "النظام" في دقاتها؛ بناء لفظي شديد، ووثاق نموذجي متين، ووسط هذا الهول يقال للمؤمنين: ﴿يَاأَيَّتُهَا النَّفْسُ الْمُطْمَئِنَّةُ (27) ارْجِعِي إِلَىٰ رَبِّكِ رَاضِيَةً مَّرْضِيَّةً (28) فَادْخُلِي فِي عِبَادِي (29) وَادْخُلِي جَنَّتِي (30)﴾ (الفجر) تناسق أنشأه ذلك "التغير" الإيقاعي النسقي من الموسيقى العسكرية إلى الموسيقى الرخية بتماوجها الحاني، وبكل تكريم (يا أيتها النفس) يهدئها وسط الروع (المطمئنة)، دعوة سامية (ارجعي إلى ربك)، لا غضب عليك ولا خوف بل (راضية مرضية)[1].

3/ اتجاهات المد في كلمات الجملة القرآنية:

وقد ينضح الإيقاع من حروف محددة حسب صفاتها الصوتية ومخارجها الجسمانية، ولحروف المد مزيد أثر وعطاء وقد خصها "سيد" بالذكر، يتحدث عن صعوبة الإحساس بالموسيقى في الجمل الطويلة وأنه مخاطرة في البحث، ثم يجد في آيات "الطوفان": ﴿وَهِيَ تَجْرِي بِهِمْ فِي مَوْجٍ كَالْجِبَالِ وَنَادَىٰ نُوحٌ ابْنَهُ وَكَانَ فِي مَعْزِلٍ يَا بُنَيَّ ارْكَب مَعَنَا وَلاَ تَكُن مَّعَ الْكَافِرِينَ (42) قَالَ سَآوِي إِلَىٰ جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ الْمَآءِ قَالَ لاَ عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنَ اَمْرِ اللَّهِ إِلاَّ مَن رَّحِمَ وَحَالَ بَيْنَهُمَا الْمَوْجُ فَكَانَ مِنَ الْمُغْرَقِينَ (43)﴾ (هود)، لقد وجد موسيقى الطوفان واضحة لقوة امتلائها بمعناها وذلك بفضل "التوازي" بين امتداد حروف المد وطول الموجات وامتدادها على القمم، يقول: «إن التكوين الموسيقي للجملة ليذهب طولا وعرضا في عمق وارتفاع، ليشترك في رسم الهول العريض العميق. والمدّات المتوالية المتنوعة في التكوين اللفظي للآية تساعد في إكمال الإيقاع، وتكوينه واتساقه مع جو المشهد الرهيب العميق»[2].

4/ إيقاع حرف الفاصلة ذاته:

لكل حرف جرسه وصفته الحاملة لمعنى من معاني الحياة والنفس الواسعة؛ فخامة ورقة وهمسا وقوة.. إلخ مما يرسخ قيمة "التلازم" بين صوت الحرف ومعناه، وقد أبرز ذلك في موضوع التناسق بين جرس الكلمة

---

1 – ينظر: المصدر نفسه، ص 119- 120.

2 – سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 139.

وصورتها، من ذلك الجرس الصادر من مجموعة ألفاظ وفواصل من نسق واحد، ففي توالي الفواصل في سورة (الناس) جرس يناسب جو السورة، إنه جوُّ وسوسةِ ﴿الْوَسْوَاسِ الْخَنَّاسِ (4) الذِي يُوَسْوِسُ فِي صُدُورِ النَّاسِ (5) مِنَ الْجِنَّةِ وَالنَّاسِ (6)﴾، إنه "التكرار" الإيقاعي المصور للشيطان وهو يلح ويكرر ولا يني، حتى إنه يدعو لأن تقرأ متوالية لتوليد الصورة الصوتية للوسوسة[1].

وقد ترتقي موسيقى الفواصل بقانون "التغيّر" بين الطول والتوسط والقصر فتتنوع الموسيقى في السورة الواحدة، وليس ذلك لمجرد التنويع بل قد تظهر له أسرار دلالية وقد تخفى، ففي سورة (مريم) جاءت قصة النبي "زكرياء" و"مريم" و"عيسى" بفاصلة يائية: ﴿ذِكْرُ رَحْمَتِ رَبِّكَ عَبْدَهُ زَكَرِيَّا﴾؛ كانت الفاصلة رخية مرسلة لعشرات الآيات، حتى تتغير بالتوازي مع تغير الموضوع من الاستعراض إلى الأحكام والحِكَم، حيث انقلبت إلى قلقية مطلقة بالمد والنون: ﴿وَالسَّلاَمُ عَلَيَّ يَوْمَ وُلِدتُّ وَيَوْمَ أَمُوتُ وَيَوْمَ أُبْعَثُ حَيًّا (33) ذَالكَ عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ قَوْلُ الْحَقِّ الذِي فِيهِ يَمْتَرُونَ (34)﴾؛ ذات إيقاع قوي رصين، وما يلبث إن يعود الفاصلة الأولى مع ولوجه قصة النبي (إبراهيم) ﴿إِنَّهُ كَانَ صِدِّيقاً نَّبِيئاً (41)﴾[2].

5/ اتجاهات المد في نهايات الفاصلة المطردة:

في النماذج السابقة أمثلة لهذه الحالة، حيث تكون المدود بحركاتها هي المتحكمة في رسم الصورة الكبرى للمشهد باطرادها، خاصة في المشاهد الكبرى كالقصة القرآنية ومشاهد الآخرة.

وهنا يستوقفنا مثال في مسألة انقياد الفاصلة المطردة للهدف الفني وأثره على الهدف الموضوعي، ففي نموذج واضح يشير "سيد" إلى أن "الإيقاع" ليس هدفا مقصودا لوحده، بل يتحقق معه هدف موضوعي في السياق قد نكتشفه وقد يغيب، ففي قوله تعالى على لسان (موسى): ﴿وَجَعَلَنِي مِنَ الْمُرْسَلِينَ (21) ﴾ (الشعراء)، يقول: «يلاحظ من ناحية التنسيق الفني في التعبير أن حرف الفاصلة في السورة هو "الميم" أو "النون" وقبلها مد، فقوله (من المرسلين) يتمشى موسيقيا مع الإيقاع السائد في السورة، بعكس ما لو قيل: "وجعلني رسولا"، ولكنه مع هذا يؤدي معنى مقصودا، وهو أنه واحد من كثيرين وأن الأمر ليس بفذ ولا عجيب، وهكذا يجتمع التناسق الفني والديني في التعبير»[3].

* * * * *

نعود فنقول إن أصعب شيء هو الحديث عن عناصر الصورة وأبعادها الفنية وهي مقتطفة من النسق، فما ذكرناه من عناصر قدمناها من زاويتها الجزئية وتجمعها الصورة الكاملة التي تتجسد فيها عناصرها حاضرة

1 – ينظر: المصدر نفسه، ص 115.

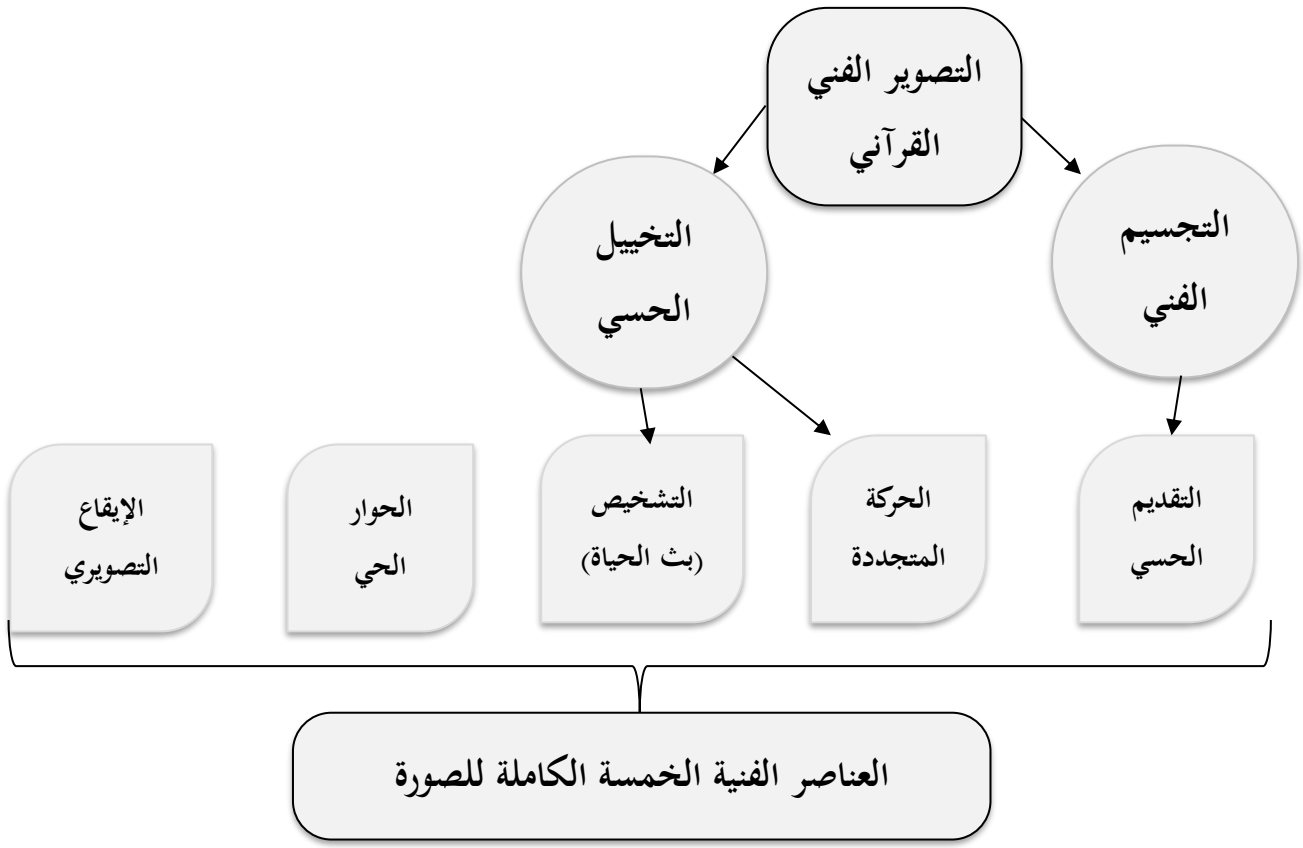
2 – ينظر: المصدر نفسه، ص 132- 136.

3– سيد قطب، في ظلال القرآن، ج 05، ص 2591 (الهامش).

فاعلة بكل أدواتها ومشتغلة بكل أبعادها، فيستقبلها المتلقي بحسه الجمالي كلها كتلة واحدة بكل مستقبلاته الحسية والمعنوية، يقول "سيد": «وكثيرا ما يشترك الوصف، والحوار، وجرس الكلمات، ونغم العبارات، وموسيقى السياق، في إبراز صورة من الصور، تتملاها العين والأذن، والحس والخيال، والفكر والوجدان»[1]، والبلاغة الموروثة لم تبلغ هذا المنحى الجمالي حين اتخذت التصنيف الاصطلاحي والنظرة الجزئية إلى الصورة هدفا، فكانت صارمة في التمييز بين مكونات الصورة السطحية والعميقة وتقديمها مفصولة عن النسق والعلاقات التي تظهر تكامل الصورة وتناسقها، والنتيجة أنها لم تلامس مواطن القوة في الصورة وجمالها وإعجازها وآفاقها الموضوعية والفنية مما مضى ويأتي.

* * * * *

مخطط: أنماط التصوير القرآني وعناصره الفنية عند "سيد"



* * * * *

1 – ينظر: سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 47.

المبحث الرابع:

جمالية التناسق في الصورة القرآنية

يعتبر فصل (التناسق الفني) أغنى ما كتبه "سيد" في كتاب (التصوير الفني)، فقد أطال فيه بحجم أهمية التنلسق في أي عمل فني وضرورة التنلسق في النسيج النصي، مستلهما واحدا من الأسس الجمالية في النقد الحديث وهي أن تتمتع الصورة بالتناسق وأن لا تتنافر مع أجزائها أو الفكرة العامة، أو الجو النفسي السائد، وهو ما لم يُحِط به النقد القديم ولا البلاغة التراثية[1]، ولو قيل ما هو الفن في كلمة، لقيل: هو التنلسق، فهو الروح الكامنة في الفنون من باطنها وظاهرها، وهي الخاصية الأم والنسق الأكبر.

المطلب الأول: اكتشاف التناسق الكلي

- من نظرات جزئية إلى نظرية كلية

يشير "سيد" إلى أن القدماء قد سبقوا إلى اكتشاف مبادئ من التناسق في بلاغة القرآن، فدرسوا تناسق الألفاظ في تأليف العبارة، والإيقاع الظاهري الناتج من تناسق الألفاظ، واتفاق فاصلة الآية مع سياقها السابق، أو اللفظة مع سياقها العام، والتسلسل المعنوي بين الأغراض، والتناسق النفسي بين النص وحال النفس، وهذا الأخير هو أعلى ما تنبه إليه القدماء وبالتحديد "الزمخشري"[2]، إذ نجد تلك الجوانب ظاهرة في مباحثهم بمسميات مثل: (الفصاحة) في التناسب الصوتي، و(البديع) في التناسب اللفظي، و(النظم) في المعاني، و(المناسبة) في الموضوعات، إلا أن هذه الجوانب تمثل أبسط مظاهر التناسق رغم أهميتها، ووراءها آفاق أخرى لم يمسسها أحد حتى الآن، فالحديث عن التناسق بين المعاني والأهداف وتسلسلها الفكري والنفسي، أو التناسب بين القصص القرآني أو مشاهد القيامة أو صور الجدل وبين السياق الذي تعرض فيه، وانسجامها مع الغرض الديني وأدائها للغرض النفسي؛ كل ذلك الحديث ينتهي في مستوى تناسق المعاني والأغراض، «والبحث في هذا النطاق مهما دقّ وارتفع يبقى في معزل عن أجمل وأبدع وسائل القرآن في التعبير، وهو التصوير»[3]، وبما أن فكرة "التصوير" لم يتعرض لها أحد في القرآن فإن التناسق في هذا الفن سيكون بعيدا عن دراساتهم بطبيعة الحال، وهو أجمل وأبدع مجالات التذوق والتلقي، وهو ما فعله "سيد" في فصل (التناسق الفني) عامة، وفي (التناسق في الصورة) خاصة.

---

1 – ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 422.

2 – ينظر: سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 106- 108.

3 – ينظر: المصدر نفسه، ص 108- 110.

- **الشخصية الواحدة للسورة القرآنية:**

لقد ارتقى "سيد" بمبدأ التناسق ووقف ليمسك بالخيط الذي ينظم كل سورة من سور القرآن الكريم ليجدها في صوتها كالجملة الواحدة، وفي معناها الذي يتراءى في الصورة التعبيرية كالشخصية الواحدة مجتمعة الفكرة والشعور والموقف فقال: «كل سورة من سور القرآن ذات شخصية متفردة، وذات ملامح متميزة، وذات منهج خاص، وذات أسلوب معين، وذات مجال متخصص... إنها كلها تتجمع على الموضوع والغاية، ثم تأخذ بعد ذلك سماتها المستقلة..»[1]، وهذا ليس مجرد قراءة تأملية أدت به إلى إدراك الوحدة "الموضوعية" للسورة فحسب، بل هي رؤية تصويرية نابعة من حالة روحية وموقف وجداني وفاعلية تخيّلية تمسك بالوحدة "العضوية" للسورة، ولعل أبرز أسبابها هو طول صحبته لهذه السور في سجنه، وجدير بوحشة السجن أن تدفعه لأن يتقرب إلى هذه السور متخذا منها أنيس الخلوة، لذا وجد في كل سورة صورة لشخصية مستقلة وملامح مميزة تنوعت معانيها وتشعبت مواضيعها لكن جمعتها الروح كما تجمع أطراف الجسد.

لقد تمكن "سيد" أن يمسك بهذه الوحدة البنائية التشخيصية في كل سورة، مما جعل تفسير (الظلال) منفردا متميزا في إظهار حلقات السورة متسلسلة ذات نظم واحد، فكان حريصا على تقديم لمحة عامة حول السورة وخصائها، فيربط أولا بين أجزائها وموضوعاتها ثم يكشف عن وحدتها الكبرى، وبعد ذلك يشرع يفسرها على شكل مقاطع، ولكل مقطع منها موضوع محوري وفكرة أساسية، فتبدو السورة مجموعة من الأشواط المتسلسلة[2] وخلال كل ذلك يبين أوجه التناسق في بنائها؛ بين مفردات الآية وجملتها، وبين آيات المقطع الواحد، وبين مقاطع الموضوع الواحد، وبين مواضيع السورة الواحدة[3].

والمتتبع لتاريخ قراءة النص القرآني لا يجد مفسرا ولا بلاغيا ولا ناقدا سبق "سيدا" في ملاحظة الوحدة الموضوعية في سور القرآن الكريم وتطبيقها، فهو الصانع الأول لهذا الأفق، وأبرزه بشكل عملي مكتوب في السور القصيرة والطويلة، وطبقه أفضل تطبيق عرفته المكتبة القرآنية حتى الآن، فمن المفسرين السابقين له من لم يلاحظ هذه الوحدة ولم يسلم بوجودها، ومنهم من ذهب إلى القول بها ولكنه لم يوفق في إخراجها وتطبيقها مثل ما بلغه (الظلال)[4].

1- سيد قطب، في ظلال القرآن، ج 03، ص 1243.

2 - ينظر: محمد رفعت زنجير، التجديد في منهجية التفسير بين الزمخشري وسيد قطب، مقال، نسخة إلكترونية من النسخة المطبوعة للمجلة، دون معلومات، ص 54. ناقلا عن كتاب: اتجاهات التجديد في تفسير القرآن الكريم في مصر، ص 584.

3- ينظر: صلاح الخالدي، مدخل إلى ظلال القرآن، ص 112- 115.

4- عدنان زرزور، علوم القرآن، ص 432.

المطلب الأول: مقاييس التناسق الفني في الصورة القرآنية

اقتحم "سيد" فكرة التناسق بنظرة فنية خالصة حين آمن بما لم يؤمن به غيره وهو حتمية التماثل بين أبعاد التصوير القرآني والتصوير المادي، وفيهما كل ما يجب أن يتوافر من عناصر فنية وخصائص جمالية، فاستصحب المنهج الفني في بحث "التناسق" في الصور القرآنية، وكان يُعرِّف تناسق الصورة بطريقة أشبه بالحديث عن اللوحة المصورة، يقول: «إن هذه المشاهد وتلك الصور، يتوافر لها أدق مظاهر التناسق الفني في نماء الصورة، وجو المشهد، وتقسيم الأجزاء وتوزيعها في الرقعة المعروضة»[1]، وللمرة الثانية فقد فعل ما يراه غيره جرأة مقيتة، إذ يذكر أنه عرض الموضوع على أحد المفتشين في فن الرسم ليراجع فصل "التناسق في الصورة" ويضبط مصطلحاته الفنية، ولخَّص "سيد" مقاييس التناسق في فن الرسم في ثلاثة أمور؛ "وحدة الرسم"، و"التوزيع المتناسب للأجزاء"، و"توزيع الألوان وتدرج الظلال"[2]، هذا هو المنهج العام في تسلحه بالمفاهيم المعاصرة في القراءة والنقد.

ثم عرض "سيد" في كتاب (التصوير الفني) نظرية التناسق في الصور القرآنية بمنهج تدرجي (آفاق) من التناسق الجزئي إلى التناسق الكلي، وهو ما يناسب أي دراسة مفاهيمية أولى في مجالها، أما ونحن في دراسة جمالية فقد استحسنَّا عرضها حسب المقاييس الخمسة العامة لفن التصوير وهي؛ التكامل، الزاوية، الإيحاء، الترابط، الإطار[3]، ونحاول ربطها بمقاييس التناسق في فن "الرسم" للإثراء والبيان.

1/ التكامل: هو مظهر الدقة والنظرة المتكاملة، وعبر عنه "سيد" التوزيع المتناسب للأجزاء"، حيث يرسم الفنان كل جزئيات الصورة التي لا ينتبه لها الإنسان العادي، ويضع فيها لمسات دقيقة تعمق الفكرة وتملأ زواياها فلا تختلّ.

في أفق "التناسق بين التعبير ومضمون الصورة" يتحدث "سيد" عن تكامل أجزاء الصورة، يقول: «هناك المواضع التي يتناسق فيها التعبير مع الحالة المراد تصويرها فيساعد على إكمال معالم الصورة الحسية أو المعنوية»[4]، وتجد في ذلك تعبيرا مكملا للصورة المرادة مثل الآية: ﴿إِنَّ شَرَّ الدَّوَآبِّ عِندَ اللَّهِ الصُّمُّ الْبُكْمُ الذِينَ لاَ يَعْقِلُونَ (22)﴾ (الأنفال) حيث انتقى كلمة "الدواب" في سياق تجسيم ضلالهم بوصفهم "الصم البكم"، وكلاهما يكمل معاني الغفلة والحيوانية التي يريد رسمها لهؤلاء.

---

1 – سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 140.

2 – ينظر: المصدر نفسه، ص 140، 141.

3 – صلاح الخالدي، نظرية التصوير الفني في القرآن عن سيد قطب، ص 82، نقلا عن: ماهر فهمي، المذاهب النقدية، ص 207.

4 – ينظر: سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 111.

وفي عرضه لأفق التناسق بين صورتين متقابلتين، نجده يتحدث عن "التقابل" كطريقة في فن التصوير، إذ يستخدمها القرآن في تنسيق صوره، فلا يكتمل معنى الصورة ويتحقق أثرها النفسي والفني إلا بما يقابلها فيتمّ المشهد، فصورة (البثّ) تقابلها صورة (الجمع) وبتكاملهما تكتمل صورة القدرة المطلقة في قوله تعالى: ﴿وَمِنۡ ءَايَٰتِهِۦ خَلۡقُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضِ وَمَا بَثَّ فِيهِمَا مِن دَآبَّةٖۚ وَهُوَ عَلَىٰ جَمۡعِهِمۡ إِذَا يَشَآءُ قَدِيرٞ (29)﴾ (الشورى). كما تتقابل صورتان؛ صورة "إماتة الأحياء" وصورة "إحياء الأموات" فيكتمل مشهد الحياة بوجهيه في الآية: ﴿أَوَلَمۡ يَهۡدِ لَهُمۡ كَمۡ أَهۡلَكۡنَا مِن قَبۡلِهِم مِّنَ ٱلۡقُرُونِ يَمۡشُونَ فِي مَسَٰكِنِهِمۡۚ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَأٓيَٰتٍۖ أَفَلَا يَسۡمَعُونَ (26) أَوَلَمۡ يَرَوۡاْ أَنَّا نَسُوقُ ٱلۡمَآءَ إِلَى ٱلۡأَرۡضِ ٱلۡجُرُزِ فَنُخۡرِجُ بِهِۦ زَرۡعٗا تَأۡكُلُ مِنۡهُ أَنۡعَٰمُهُمۡ وَأَنفُسُهُمۡۖ أَفَلَا يُبۡصِرُونَ (27)﴾، (السجدة) هكذا؛ في ومضة كان الانتقال بالقارئ من القرى المندثرة بعد الحياة والعمران إلى الأرض الحية المنتجة بعد الجدب والموت، فالتقابل هنا بين حالتين؛ إماتة القرى بعد حياة، وإحياء الأرض بعد موات، ويشير إلى أمثلة كثيرة للتقابل بين صور النعيم والعذاب فليرجع إليه[1].

ومن حالات "التكامل" الذي تدق فيه الكلمة وتأخذ موضعها في السياق حتى تسهم في وحدة المقطع كله، ذلك التناسق بين الصورة والسياق النصي حيث جاءت (الأرض) في القرآن على صورتين؛ مرة (هامدة) ومرة (خاشعة)، ويستعرض "سيد" المقطع الذي ضم الصورة الأولى: ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ إِن كُنتُمۡ فِي رَيۡبٖ مِّنَ ٱلۡبَعۡثِ... وَتَرَى ٱلۡأَرۡضَ هَامِدَةٗ فَإِذَآ أَنزَلۡنَا عَلَيۡهَا ٱلۡمَآءَ ٱهۡتَزَّتۡ وَرَبَتۡ وَأَنۢبَتَتۡ مِن كُلِّ زَوۡجِۭ بَهِيجٖ (5)﴾ (الحج)، والمقطع المتعلق بالثانية: ﴿لَا تَسۡجُدُواْ لِلشَّمۡسِ وَلَا لِلۡقَمَرِ... وَمِنۡ ءَايَٰتِهِۦٓ أَنَّكَ تَرَى ٱلۡأَرۡضَ خَٰشِعَةٗ فَإِذَآ أَنزَلۡنَا عَلَيۡهَا ٱلۡمَآءَ ٱهۡتَزَّتۡ وَرَبَتۡۚ إِنَّ ٱلَّذِيٓ أَحۡيَاهَا لَمُحۡيِ ٱلۡمَوۡتَىٰٓۚ﴾ (فصلت 37- 39)، ويبرز تكامل صورة الأرض (الهامدة) تهتز وتربو فتُنبت بموضوع "البعث والإحياء"، وتكامل صورة الأرض (الخاشعة) تهتز وتربو بموضوع السجود والعبادة، حيث وردت في المقطع الأول صورة الإنبات والإخراج لارتباطها بالبعث، دون أن ترد في المقطع الثاني الذي اكتفى بحركة الاهتزاز والإرباء للأرض التي أرادت مشاركة الساجدين المتعبدين، يقول: وهذا لون من الدقة يسمو على كل تقدير، ورغم أن صورتا الهمود والخشوع ثم الاهتزاز والإرباء تتحدان في المعنى العام وتصلحان معا في موضوع البعث، لكن لو كان هذا المعنى الذهني هو المقصود لما احتاج إلى التغيير، والتعبير القرآني يتوخى أوسع من دلالة المعنى الذهني، ويريد تنويع الصورة لما تؤديه من تناسق وإحكام للمشهد المعروض، وهذا يضفي حياة للمعنى وإحياء للنفوس لا يتحققان بالمعنى الذهني المجرد، ونحيل القارئ إلى الاطلاع على استطراده في فضل هذا التكامل على تحقيق "وحدة الرسم"[2].

---

1 – ينظر: المصدر نفسه، ص 118- 121.

2 – ينظر: المصدر السابق، ص 144- 147.

2/ الزاوية: هي المسافة والجانب اللذان يختارهما المصوِّر لالتقاط الصورة أو الأديب ليشكل الصورة الأدبية، وتعتمد على "التوزيع المتناسب للأجزاء" خاصة من حيث المسافة والحجم والتجاور، وللزاوية دلالتها على النظرة المبدعة والكشف عن التفاصيل والدقائق والخفايا.

إن النظر إلى الصور من حدودها اللغوية جعلت البلاغيين يفوّتون قسما كبيرا من الصور الأدبية، ولو نظروا إلى الصور من حيث الزاوية المصوّرة لكل مشهد تنظره العين أو يصوره الخيال لاتسع مفهوم التصوير عندهم، فمثلا يعرض "سيد" ظاهرة التناسب في اللمسات العريضة في الصور الكبرى فيقف أمام لوحات قرآنية عريضة الزوايا تتسع لتصوير السماء والأرض وعناصرهما الكبرى في وحدة تناسقت ألوانها واتّزنت زواياها، فنظر مع سورة (الغاشية): ﴿أَفَلاَ يَنظُرُونَ إِلَى الإِبِلِ كَيْفَ خُلِقَتْ (17) وَإِلَى السَّمَآءِ كَيْفَ رُفِعَتْ (18) وَإِلَى الْجِبَالِ كَيْفَ نُصِبَتْ (19) وَإِلَى الأَرْضِ كَيْفَ سُطِحَتْ (20)﴾ (الغاشية) وقف أمامها متشاعرا مع ضخامتها، وهولها، وانطباق السماء والأرض والجبال والجمال، وقد جمع فيهما مظهرا الجماد والحياة[1].

ويتجلى تصميم "الزاوية" وتقطيعها في حديثه عن التناسق بين صورتين متقابلتين؛ بين صورة ماضية وصورة حادثة، يقول: «هناك نوع من التقابل... بين صورتين؛ إحداهما حاضرة الآن، والأخرى ماضية في الزمان، حيث يعمل الخيال في استحضار هذه الصورة الأخيرة ليقابلها بالصورة المنظورة»[2]، ففي الآية التالية نرى الزاوية الواسعة للصورة حتى تستوعب مسافة زمنية طويلة لتحقيق التقابل، قال تعالى: ﴿خَلَقَ الإِنسَانَ مِن نُّطْفَةٍ فَإِذَا هُوَ خَصِيمٌ مُّبِينٌ (4)﴾ (النحل) فالصورة الحاضرة هي صورة الإنسان (الخصيم)، والصورة الماضية هي صورة (النطفة الحقيرة)، وبين الصورتين مسافة بعيدة يذكر المراد منها وهو إبراز المفارقة في تصرف الإنسان، فزاوية الصورة أغفلت المقاطع البينية لهذا الإنسان كي تتطابق الصورتان وتظهر المفارقة أوضح.

وإدراك "الزاوية" التي ارتكزت عليها الصورة عامل مهم في الفهم الموضوعي لسياق الفكرة والهدف من العرض، فقد اكتشف "سيد" الوحدة المتسقة بين الصور المتعددة بإدراك "الزاوية" المختلفة بين مقطعين متقاربين تصويرا مختلفين زاوية، وهما في سورة (النحل):

الأول: قوله ﷻ: ﴿وَإِنَّ لَكُمْ فِي الأَنْعَامِ لَعِبْرَةً نُّسْقِيكُم مِّمَّا فِي بُطُونِهِ مِن بَيْنِ فَرْثٍ وَدَمٍ لَّبَنًا خَالِصًا سَآئِغًا لِّلشَّارِبِينَ (66) وَمِن ثَمَرَاتِ النَّخِيلِ وَالأَعْنَابِ تَتَّخِذُونَ مِنْهُ سَكَرًا وَرِزْقًا حَسَنًا إِنَّ فِي ذَالِكَ لآيَةً لِّقَوْمٍ يَعْقِلُونَ (67) وَأَوْحَى رَبُّكَ إِلَى النَّحْلِ أَنِ اتَّخِذِي مِنَ الْجِبَالِ بُيُوتًا وَمِنَ الشَّجَرِ وَمِمَّا يَعْرِشُونَ (68) ثُمَّ كُلِي مِن

1 – ينظر: المصدر نفسه، ص 150- 153.

2 – سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 121.

كُلِّ الثَّمَرَاتِ فَاسْلُكِي سُبُلَ رَبِّكِ ذُلُلاً يَخْرُجُ مِن بُطُونِهَا شَرَابٌ مُّخْتَلِفٌ أَلْوَانُهُ فِيهِ شِفَآءٌ لِّلنَّاسِ إِنَّ فِي ذَالِكَ لَآيَةً لِّقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ (69)﴾.

الثاني: قوله ﷻ: ﴿وَاللَّهُ جَعَلَ لَكُم مِّن بُيُوتِكُمْ سَكَنًا وَجَعَلَ لَكُم مِّن جُلُودِ الأَنْعَامِ بُيُوتًا تَسْتَخِفُّونَهَا يَوْمَ ظَعْنِكُمْ وَيَوْمَ إِقَامَتِكُمْ وَمِنْ أَصْوَافِهَا وَأَوْبَارِهَا وَأَشْعَارِهَآ أَثَاثًا وَمَتَاعًا إِلَىٰ حِينٍ (80) وَاللَّهُ جَعَلَ لَكُم مِّمَّا خَلَقَ ظِلاَلاً وَجَعَلَ لَكُم مِّنَ الْجِبَالِ أَكْنَانًا وَجَعَلَ لَكُمْ سَرَابِيلَ تَقِيكُمُ الْحَرَّ وَسَرَابِيلَ تَقِيكُم بَأْسَكُمْ كَذَالِكَ يُتِمُّ نِعْمَتَهُ عَلَيْكُمْ لَعَلَّكُمْ تُسْلِمُونَ (81)﴾ (النحل).

يذكر أن سياق المقطعين يتحدث عن الأنعام، لكن كل منهما عرض من زاوية تختلف عن الآخر لغرض مرتبط بالسياق، فالمقطع الأول «يرسم مشهدا لاستخراج الأشربة.. ولأن هذه هي "وحدة الرسم" عرض من الأنعام الجانب الذي يناسب الأشربة، عرض اللبن السائغ للشاربين...»، وفي المقطع الثاني صور البيوت والأكنان والظلال والسرابيل ... «وكلها مما يلاذ به، أو يحتمى، أو يستظل، أو يستتر، ولأن هذا هو "وحدة الرسم" عرض من الأنعام الجانب الذي يتفق مع هذه الوحدة.. والمنظر كله منظر أبنية وأردية وظلال» وله استطراد في وصف "الوحدة" و"الدقة" و"التناسق"[1].

3/ الإيحاء: هو بمثابة الظل لدى المصور، ومظهره هو "توزيع الألوان وتدرج الظلال" عند "سيد"، والإيحاء هو عنصر القوة والتأثير في الصورة، والإيحاءات هي معرض التجربة والقيم الشعورية، وقد احتفظ "سيد" بالمصطلح الفني فسماها (الظلال)، واتسع في كتاب "النقد الأدبي" في تفسير "الظلال" التي ترافق التعبير وتجعله موحيا متشظي الدلالات، وذكر أن ظلال اللفظة تتكون من مصدرين؛ ظلال تتكون بالملابسات والمشاعر التي صاحبت اللفظ منذ وضعه وتحوره وتطوره عبر الأجيال والقرون، وظلال تتكون بالملابسات والمشاعر التي رافقت اللفظ في نفس الأديب وهو يطلقه، وهذه ظلال ترتبط بالفرد وتختلف من شخص لشخص حسب تجربته الشخصية[2]، فظلال اللفظ تقرأ من مصدرين؛ المصدر الثقافي التداولي الجمعي، والمصدر الشعوري الإبداعي الفردي.

في حديثه عن أفق التناسق بين اللفظ المفرد وصورته، يبين أن اللفظة هنا تستقل بظلالها فتنتج الصورة بمفردها دون أن تأخذ ظلالا من نسق الجملة، ويصف جمالية هذه الكثافة الإيحائية قائلا: «هذه خطوة أخرى في تناسق التصوير... وأقرب إلى قمة جديدة في التناسق، خطوة يزيد من قيمتها أن لفظا

1 – ينظر: المصدر السابق، ص 148- 150.

2– ينظر: سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص 43.

مفردا هو الذي يرسم الصورة، تارة بجرسه الذي يلقيه في الأذن، وتارة بظله الذي يلقيه في الخيال، وتارة بالجرس والظل معا»[1].

فقد ينتج الإيحاء من جرس اللفظ الذي تجذر وتأصل في بنيته، مثل ما تلقيه كلمة ﴿الصَّآخَّةُ﴾ من إيحاءات الصخب يوم القيامة، فهي لفظة تكاد تشق الهواء وتخرق صماخ الأذن لثقل صوتها وعنف جرسها، ومثلها ﴿الطَّآمَّةُ﴾ الخلاقة لصوت ذي دوي وطنين، فيخيل إليك من جرسها المدوي أنها كالطوفان تعم وتلاطم في كل اتجاه، وأين من هذا الإيحاء تلك الدعة والسكون في ذلك اللفظ الرشيق (تَنَفَّسَ): ﴿وَالصُّبْحِ إِذَا تَنَفَّسَ (18)﴾ (التكوير) لفظ مشرق رشيق، جرسه خفيف على الأذن ووقعه رفيق بالنفوس، وكما يعبر عن النوم بالنعاس: ﴿إِذْ يُغَشِّيكُمُ النُّعَاسَ﴾ صوت رقيق لطيف وكأنه غشاء رهيف يغشى الحواس بمهل ولين[2].

وقد يأتي الإيحاء من جرس اللفظ الناشئ بالتصرف في بنيته، كتطعيمه بأصوات مضافة تسمح له بأداء صورته ضمن سياقه الذي وضعت له، فكلمة (أنلزمكموها) من الآية ﴿أَنُلْزِمُكُمُوهَا وَأَنتُمْ لَهَا كَارِهُونَ (28)﴾ (هود) محشوة بالضمائر التي أدمجت في الكلمة حتى صورت جو الإكراه وأوحت بقوة إدماج الكاره فيما يكره[3]، وفي هذا التناسق بين الإيقاع وإيحاءاته القوية «يبدو لون من التناسق أعلى من البلاغة الظاهرية، وأرفع من الفصاحة اللفظية، اللتين يحسبهما بعض الباحثين في القرآن –قديما وحديثا– أعظم مزايا القرآن» [4].

أو يأتي الإيحاء والتصوير من اللفظة الواحدة لا بجرسها وإنما بظلالها التي حصّلتها من دلالتها اللغوية والتداولية والأدبية فإن «للألفاظ كما للعبارات ظلال خاصة يلحظها الحس البصير، حينما يوجه إليها انتباهه، وحينما يستدعي صورة مدلولها الحسية»[5]، فهي ظلال رقيقة يستوعبها المتلقي بقدر اتساع خياله وفطنة فكره. يقف عند الاتساق بين ظلال اللفظة وصورتها المتخيّلة في الآية: ﴿وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ الذِي ءَاتَيْنَاهُ ءَايَاتِنَا فَانسَلَخَ مِنْهَا﴾ (الأعراف 175) فلكلمة (انسلخ) ظلال ساكنة في مدلولها المعهود وعي حركة حسية قوية ترسم صورة عنيفة للتملص والتخلّص من هذه الآيات، وفي الآية: ﴿فَأَصْبَحَ فِي الْمَدِينَةِ خَآئِفًا يَتَرَقَّبُ﴾ (القصص 18) لفظة (يترقب) بحركاتها المتعاقبة وشدة القاف ترسم هيئة الحذِر المتلفّت، وأشار إلى أن كل الظلال التي تلقيها التعبيرات في أمثلة (التخييل الحسي) من هذا القبيل[6].

---

1 – سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 112.

2 – ينظر: المصدر نفسه، ص 114، 115.

3 – ينظر: المصدر نفسه، ص 112، 113.

4 – المصدر نفسه، ص 113.

5 – المصدر نفسه، ص 116.

6 – ينظر: المصدر نفسه، ص 116، 117.

ويُعترف لـ"سيد" بدقته وإصراره في تصميم النظرية وتتبع كل دقائق التصوير، حتى إنه يخصص كلاما للحالة التي يشترك جرس اللفظة وظلالها معا في تكميل الصورة؛ مثاله ﴿يَوْمَ يُدَعُّونَ إِلَىٰ نَارِ جَهَنَّمَ دَعًّا (13)﴾ (الطور) فالدعّ يصور مدلوله بجرسه وظلّه معا، هو يَتخيّل ظل الصورة في دلالتها على الدفع من الظهر بعنف، ثم يُنصِت من جرس العين المشددة إلى المدفوع وهو يصدر صوتا فيه عين ساكنة[1]، وكل هذه أمثلة للألفاظ حين تعطيك الصورة من طريقتها الإيحائية قبل حمولتها الدلالية.

ومن وقفاته في الإيحاء الآخذ والتخييل العظيم في المشهد ما ذكره من التناسق بين صورتين متقابلتين؛ ماضية وحاضرة في وصف الله تعالى لحال (أصحاب الشمال): ﴿فِي سَمُومٍ وَحَمِيمٍ (42) وَظِلٍّ مِّنْ يَحْمُومٍ (43) لاَّ بَارِدٍ وَلاَ كَرِيمٍ (44)إِنَّهُمْ كَانُوا قَبْلَ ذَالِكَ مُتْرَفِينَ (45)﴾ (الواقعة)، فالحقيقة أن هؤلاء لا يزالون في الدنيا مترفون، أما تعرضهم للحميم فصورة مستقبلية بعيدة، لكن التصوير هنا لفرط حيويته أوحى للقارئ وخيّل له أن الدنيا قد طويت، وأن "أصحاب الشمال" الآن تحت شظف السموم وحرارة الظل، وهم يُذكَّرون بالصورة الدنيوية "كانوا قبل ذلك مترفين"، لقد نظر إلى صورة الآخرة من زاوية قريبة، ونظر إلى صورة الدانية من زاوية بعيدة من الآخرة، وقوة الإيحاء في المشهد تجعل المشاهد يحس بالمغيّب حاضرا يلامس الوجدان ويهيئ لدعوة الإيمان، وينسى أنه في تعبير تصويري[2].

4/ الترابط: وهو أقرب إلى مدلول التناسق ووحدة الرسم، حيث تكون الصورة متماسكة أجزاؤها متلازمة عناصرها، وذلك أكثر من مجرد التناسق، مترابطة يشد بعضها بعضا وينادي طرف منها الآخر، فلا تكون مشتتة ولا مفككة، ناهيك عن التناقض والتعارض.

فمن الترابط ما يظهر في التناسق بين التعبير ومضمون الصورة كقوله تعالى: ﴿نِسَآؤُكُمْ حَرْثٌ لَّكُمْ فَاتُواْ حَرْثَكُمُ أَنَّىٰ شِئْتُمْ﴾ (البقرة 223) تماثل بين صلة الزارع بحرثه، وصلة الزوج بزوجه، وما يخرج من بينهما من تكثير وعمران وفلاح[3]، فالترابط يتحقق حسب قوة التعالق بين الفكرتين.

وتوخي "الترابط" يؤدي كثيرا إلى إتباع الصورة الحقيقية بالصورة المجازية ليتحقق التناسق بين أجزاء الصورة، ففي الآية ﴿إِنَّ الذِينَ يُبَايِعُونَكَ إِنَّمَا يُبَايِعُونَ اللَّهَ يَدُ اللَّهِ فَوْقَ أَيْدِيهِمْ﴾ (الفتح 10) احتدم الجدل البلاغي والكلامي حولها، فيعيد قراءة صورتها جماليا بعرض ارتباط الفكرة التصويرية ويقول: «الصورة صورة مبايعة بالأيدي، ولتنسيق الجو كله جعل (يد الله فوق أيديهم)، واستخدم هذا التجسيم في موضع

1 – ينظر: المصدر نفسه، ص 117، 118.

2 – ينظر: المصدر نفسه ص 121- 124.

3 – ينظر: سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 110- 112.

التجريد المطلق والتنزيه الخالص»، وينبّه إلى محدودية النظرة البلاغية بسبب تعلقها بالأداة اللغوية لا بمستوى الصورة فيقول: «وعلماء البلاغة يسمون مثل هذا "مراعاة النظير" ويعنون به الجانب اللفظي، لأنهم لم يحاولوا أن يلحظوا جانب التصوير»، ثم يحرك الفكرة إلى جانب التصوير، ويتصرف بذوق في دلالة المصطلح البلاغي "مراعاة النظير" إذ رآه مناسبا لكنه ضيق، فليوسع ولا يلغى: «ونحن نأخذ تعبيرهم نفسه "مراعاة النظير" ونعني به جانب التناسق الفني في الصورة، للمحافظة على "وحدة الرسم" وعلى جو المشهد، وعلى الانسجام العام»[1].

5/ الإطار: هو عنصر خارج عن صميم رسم الصورة، مثل الموسيقى الخارجية والجو النفسي، لكنه يخدم الصورة ويتبعها، وهو مظهر لوحدة الرسم، فإذا كان الترابط هو سبب الوحدة، فإن الإطار هو روحها.

ويتضح هذا العنصر بارزا في حديث "سيد" عن أفق تناسق الصورة والإطار الخارجي الخاص بها، وهو أفق جديد وواسع انتبه إليه "سيد" حين نظر إلى الصورة في النص القرآني كما ينظر إليها في اللوحة الزيتية، يقول: «في بعض الأحيان يضع إطارا للصورة، أو نطاقا للمشهد، فينسق الإطار والنطاق مع الصورة والمشهد، ثم يطلق من حولها الإيقاع الموسيقي الذي يناسب هذا كله»[2]، فقد يكون هذا الإطار صورة، مثل سورة (الضحى) المفعمة بجو الحنان اللطيف، والرحمة الوديعة، والرضى الشامل: ﴿مَا وَدَّعَكَ رَبُّكَ وَمَا قَلَىٰ (3) وَلَلْآخِرَةُ خَيْرٌ لَّكَ مِنَ الْأُولَىٰ (4) وَلَسَوْفَ يُعْطِيكَ رَبُّكَ فَتَرْضَىٰ (5) أَلَمْ يَجِدْكَ يَتِيمًا فَآوَىٰ (6) وَوَجَدَكَ ضَالًّا فَهَدَىٰ (7) وَوَجَدَكَ عَائِلًا فَأَغْنَىٰ (8)﴾ ناسبتها العبارة اللطيفة واللفظ الرقيق والإيقاع الشجي، فاختار لها إطارا مناسبا هو "الضحى" الرائق، و"الليل الساجي" لا الليل على إطلاقه، وهما أصفى لحنَيْن من آونة الليل والنهار بإيقاعهما الهادئ: ﴿وَالضُّحَىٰ (1) وَاللَّيْلِ إِذَا سَجَىٰ (2)﴾، فالتأمت ألوان الصورة مع ألوان الإطار وتم التناسق والاتساق. وفي سورة (الليل) نموذج للإطار ذي اللونين؛ لون "الليل" ولون "النهار"، وهو الإطار المناسب لثنائيات السورة؛ ففيها من يعطي ومن يتقي، وفيها اليسرى وفيها العسرى، وفيها الأشقى وفيها الأتقى، وفيها النار وفيها الرضي، لونان يؤطران السورة ويتراوحان بين الأبيض والأسود، الحسيان أو المعنويان.

وتختلف سورة (العاديات) بموسيقى شديدة عنيفة، ذات خشونة ودمدمة وفرقعة، يناسب جوّها الصاخب المعفّر بالغبار الذي تنشئه القبور المبعثرة، والصدور التي يحصّل وينتزع ما فيها بالقوة... فاختار لهذا

1 – المصدر نفسه، ص 150.

2 – المصدر نفسه، ص 153.

الجو إطارا مناسبا تثيره الخيل الضابحة بأصواتها، القادحة بحوافرها، المثيرة للغبار، فكان الإطار من الصورة، والصورة من الإطار، متلبسان ببعضهما[1].

* * * * *

المطلب الثاني: الأبعاد الجمالية والإعجازية للتناسق

- **التناسق الكلي وصورة السورة:**

هناك تكامل وتناسق بين أدوات التناسق الخمسة نفسها، معناه أن فصل هذه الأدوات في دراستنا هو عمل مفاهيمي فقط، فإذا أثبتنا مثالا عن خاصية أو مستوى من التناسق فلا يعني أنه لا يصلح لاستعماله في خاصية أو مقياس آخر، وكثيرا ما يحيل "سيد" في موضع إلى مثال صالح كان قد استعمله لحالة أخرى، وهو ما عانينا منه في تقسيم الأمثلة على قوانين التناسق للتشابه والتشارك والتلبس بينها.

ويبرز هذا التداخل حين خصص "سيد" أفقا للتناسق الكلي في السورة، فانظر كيف يستعير مقاييس الاتساق في "فن الرسم" ويطبقها على التصوير القرآني في سورة (الفلق) التي يراها البعض شبيهة بسجع الكهان: ﴿قُلۡ أَعُوذُ بِرَبِّ ٱلۡفَلَقِ (1) مِن شَرِّ مَا خَلَقَ (2) وَمِن شَرِّ غَاسِقٍ إِذَا وَقَبَ (3) وَمِن شَرِّ ٱلنَّفَّٰثَٰتِ فِي ٱلۡعُقَدِ (4) وَمِن شَرِّ حَاسِدٍ إِذَا حَسَدَ (5)﴾، فيتناول فيها "الزاوية" المتمثلة في اختيار كلمة (الفلق) بالذات للاستعاذة بالرب رغم أنه رب كل شيء، ثم يركز "الإيحاء" على اللون والظلال في (الفلق) الذي من معانيه الفجر والنور، وهو اختيار أنسب لظلال المستعاذ منه وهو الغسق في الليل الذي يطبق على الكون، وفي ممارسة النفاثات فعلهن في الستر والخفاء، وفي الحسد الذي يكيده الحاسد في طوايا النفس المظلمة، كلها ألوان متدرجة في "الظلمة" والإبهام"، وهكذا يضع القارئ أمام مظهر "الترابط" بين مشهدين يربطهما التقابل بين زمنين؛ "الفلق" و"الغسق"، وبين جنسين آدميين؛ "النفاثات" و"الحاسد"، ليقف أخيرا في مظهر "التكامل" بين هذه الأجزاء الموزعة على رقعة "النص"، هي ذات لون واحد متدرج بين النور والظلام، وهو ما حقق "الوحدة" أو "الإطار" الواحد للسورة، فهي ذات جوّ واحد في الكينونة والشعور، وهكذا تصبح المسألة مسألة لوحة متناسقة كالكلمة الواحد لا مجرد ألفاظ وتقابلات ذهنية[2] وهذا النموّ الموحّد في الجو التخييلي والنفسي أقرب حالة لمفهوم "الوحدة العضوية" في العمل الأدبي، وهو مبدأ مركزي في النقد الحديثة[3] إذ تكون السورة القرآنية كالصورة الواحدة.

---

1 – ينظر: المصدر السابق، ص 153- 157.

2 – ينظر: سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 141- 144.

3 – ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 422.

- **التناسق الجمالي الإعجازي:**

ما يطرح في هذا العنوان متعلق بأعلى مظهر للتناسق عند "سيد" وهو التناسق بين زمن عرض المشهد ودلالته الزمنية وهي «المدة المقررة لبقاء المشهد معروضا على الأنظار في الخيال»، واعتبرها ضرورة للتأثير وللكمال الفني، وقد أداها القرآن أرفع أداء، ويشرح الفكرة بقوله: «بعض المشاهد يمر سريعا خاطفا يكاد يخطف البصر لسرعته، ويكاد الخيال نفسه لا يلاحقه، وبعض المشاهد يطول ويطول، حتى ليخيل للمرء في بعض الأحيان أنه لن يزول، وبعض هذه المشاهد الطويلة حافل بالحركة، وبعضها شاخص لا يريم، وكل أولئك يتم تحقيقا لغرض خاص في المشهد، يتسق مع الغرض العام للقرآن، ويتم به التناسق في الإخراج أبدع التمام»[1].

كان ممكنا أن نعرضها ضمن مقاييس التناسق السالفة، لكن الطريقة التفاعلية والإحساس الجمالي الدفاق الذي لمسناه في قراءته للنماذج استوقفتنا، فرأينا تناولها من هذه الزاوية لإبراز دور "المتلقي" في تحقيق القطب "الجمالي"، وقد لمسنا حضورا معنويا وذوقيا نوعيا حين يتدخل "سيد" بأسلوبه في نفخ التصوير وتفجير الإيحاء، وبموهبته الفذّة يظهر الخفي ويحضر ما يغيب في الصورة عن القارئ العادي.

– صورة مختطفة لحياة قصيرة: في الآية ﴿وَاضْرِبْ لَهُم مَّثَلَ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا كَمَآءٍ اَنزَلْنَاهُ مِنَ السَّمَآءِ فَاخْتَلَطَ بِهِـنَبَاتُ الاَرْضِ فَأَصْبَحَ هَشِيمًا تَذْرُوهُ الرِّيَاحُ﴾ (الكهف 45)، أراد أن يصور للناس قصر هذه الحياة الدنيا التي تلهيهم عن الآخرة، فكانت هذه الآية الواحدة ذات المقاطع الثلاثة الخاطفة كافية لعرض شريط الحياة كاملا، فيها عرض أطوار النبات الأساسية –دون الثانوية– بكل صدق في التتبع، ودقةٍ في إصابة الغرض، وجمالٍ في تسريع المشهد وتنشيط الخيال، في نسق لفظي مناسب من اطراد حرف "الفاء" للتعقيب السريع، وفي دمج المقاطع، حيث الماء لا تختلط به التربة، بل يختلط به النبات مباشرة[2].

وإبرازا للإيحاء الزمني يلجأ إلى مشهد شبيه في ظاهره من سورة (الحديد)، لكنه أوتي به ليؤدي معنى إضافيا، ففي هذه المرة يظهر طول شريط الحياة كما يراها الكافر: ﴿اعْلَمُوا أَنَّمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا لَعِبٌ وَلَهْوٌ وَزِينَةٌ وَتَفَاخُرٌ بَيْنَكُمْ وَتَكَاثُرٌ فِي الاَمْوَالِ وَالاَوْلاَدِ كَمَثَلِ غَيْثٍ اَعْجَبَ الْكُفَّارَ نَبَاتُهُ ثُمَّ يَهِيجُ فَتَرَاهُ مُصْفَرًّا ثُمَّ يَكُونُ حُطَامًا﴾ (الحديد 20) وفي الآن ذاته يصور الحياة التي يستطيلون أمدها أنها فانية كهذا المشهد ينمو حتى يتحطم، فهو تكرار لكنه يحمل اختلافا يسيرا وسرا جماليا دقيقا[3]. وفي سورة (التكاثر) تكون صورة الحياة أكثر اختصارا، بل يمسك بطرفيها ويجمعهما في ومضة: ﴿أَلْهَاكُمُ التَّكَاثُرُ (1) حَتَّىٰ زُرْتُمُ الْمَقَابِرَ (2)﴾ (التكاثر) إنها

---

1 – سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 157.

2 – ينظر: المصدر نفسه، ص 158، 159.

3 – ينظر: المصدر السابق، ص 159، 160.

صورة قصيرة اللفظ لكنها طويلة اللمحة، عرضت امتداد طول الحياة من مبدئها إلى منتهاها مستندة إلى كلمة "حتى" لإبراز الامتداد وولوج القوم في لهو لأمد طويل لغاية الرحيل، وهذا من عجائب التخييل، حياةٌ قصيرةٌ في باطنها لهو طويل[1].

– صورة خاطفة لحياة سخيفة: في هذه المرة لا توحي الصورة السريعة بالزمن القصير بل بالشأن السخيف، في تصوير حالة المشرك يقول تعالى: ﴿وَمَنْ يُشْرِكْ بِاللَّهِ فَكَأَنَّمَا خَرَّ مِنَ السَّمَآءِ فَتَخْطَفُهُ الطَّيْرُ أَوْ تَهْوِي بِهِ الرِّيحُ فِي مَكَانٍ سَحِيقٍ (31)﴾ (الحج)، لم يكن القصر باختصار المراحل، بل بسرعة عنيفة في تحريك الريشة المصوّرة، حتى ينطوي المشهد بمن فيه وكأن لم يكن، وهذا التصوير جاء بهذه الطريقة لئلا يتوهم أحد أن للمشرك منبتا وقرارا وامتدادا، إنما يأتي ويروح في ومضة لعالم مظلم مجهول[2].

– صورة مطوّلة لنعم سابغة: يواصل "سيد" في استنتاج وضعيات دقيقة ومتنوعة وهو في غاية التأمل والإحساس، ففي صورة الماء والزرع –شبيهة بما سبق– يقطف منها غرضا مختلفا عن تصوير الحياة القصيرة، ففي الآية: ﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَنزَلَ مِنَ السَّمَآءِ مَآءً فَسَلَكَهُ يَنَابِيعَ فِي الأَرْضِ ثُمَّ يُخْرِجُ بِهِ زَرْعًا مُّخْتَلِفًا أَلْوَانُهُ ثُمَّ يَهِيجُ فَتَرَاهُ مُصْفَرًّا ثُمَّ يَجْعَلُهُ حُطَامًا﴾ (الزمر 21) يتفاعل مع أسلوب التراخي بـ"ثم"، وعرض المشاهد في تمهل وبطء؛ الماء ينزل ولا يختلط بالأرض ولا بنبات الأرض –كما هناك في صور أخرى– إنما يسلك ينابيع، ثم بعد حين يخرج به زرعا، وهناك (أصبح هشيما) أو (يكون حطاما) كأنما يصبح بنفسه أو يكون بلا مصيّر ولا فاعل، أما هنا فيجعله "حطاما"، وانتهى العرض ليبقى الحطام على حاله، أما هناك "تذروه الرياح" فلا يبقى له أثر. ويلقي على المشهد نظرة أخيرة بعين الوجدان والجمال؛ إنه هنا في معرض بيان النعم الإلهية، فبُطءُ عرضِها، ولُبثُ صورها، وتملّي مشاهدها، أجدر بالموقف، ولهذا تستمتع بكل هذا الوقت الطويل[3].

ويستطرد سابحا في أمثلة التطويل في تصوير مراحل "حياة الجنين" لغرض العبرة بدقة العلم الإلهي، أو في تفصيل "مشاهد العذاب" ليلمس الحس ويوقظ الخيال، ويتسرّب الخوف إلى قرار النفس، منقبا عن وسائله المنوّعة، كتخييل التكرار في الآية: ﴿كُلَّمَا نَضِجَتْ جُلُودُهُم بَدَّلْنَاهُمْ جُلُودًا غَيْرَهَا﴾ (النساء 56)، أو إطالة النسق اللفظي وعرض الأجزاء: ﴿يَوْمَ يُحْمَىٰ عَلَيْهَا فِي نَارِ جَهَنَّمَ فَتُكْوَىٰ بِهَا جِبَاهُهُمْ وَجُنُوبُهُمْ وَظُهُورُهُمْ﴾ (التوبة 35)، فانظر إليه وهو يتخيّل المشهد ويملأ فراغاته بخياله الواسع ووجدانه الحساس ونختصر ما يقول: ها هي (تُحمى) فلننتظر حتى تصهر.. لقد صهرت وستبدأ العملية الرهيبة، الجباه تكوى، كويت كلها، فلتحرك الأجسام للجنوب، ها هي الجنوب تكوى.. لقد فرغوا من كيّ الجنوب، فلتحرك الأجسام للظهور.... انتهى

1 – ينظر: المصدر نفسه، ص 160، 161.

2 – ينظر: المصدر نفسه، ص 162- 163.

3 – ينظر: المصدر نفسه، ص 163- 164.

الكي؟ تمهّل فلم ينته العرض بعد.. هناك التقريع والتأنيب عند الانصراف ليتناوب العذاب جماعة أخرى: ﴿هَذَا مَا كَنَزْتُمْ لأَنفُسِكُمْ فَذُوقُوا مَا كُنتُمْ تَكْنِزُونَ (35)﴾ وفي صور الإطالة تقنيات أخرى كتخييل التكرار بلفظة مفردة، وهناك تقنية تثبيت المشهد فيبقى معلقا في الخيال لا يُدرى منتهاه[1].

* * * * *

آفاق بعضها فوق بعض، وتناسق محكم في باطنه تناسق، زخم من الآليات والأدوات وألوان من التقنيات الحركية واللونية والسمعية تحتشد فتتكامل وتتفاعل وتتوحّد في إطار واحد، كل ذلك –كما يقول "سيد"– يتحقق في فن الرسم بالريشة والماء والألوان، وفي فن التمثيل بالمشاهد والحركات والديكور، أما التصوير فيقوم بكل ذلك «وإن كان وسيلته الوحيدة هي الألفاظ، وبذلك يسمو الإعجاز فيه على تلك المحاولات»[2]، وهذا النموذج يثبت الصلة الوثيقة بين القراءة الشاعرية والقراءة الإيمانية اللتين يجمعهما الشعور ويجتمعان في الوجدان حتى يظهر فيهما القطب الجمالي على القطب الفني.

إن اكتشاف "سيد قطب" لهذه القمم والألوان والآفاق، يدل دلالة واضحة على موهبته التصويرية، وأصالة فكرة النظم والتناسق والتماسك النصي في نفسه، وتطبيقها بدقة على الصورة الفنية دلّ على سعة خياله، وشفافية حسه، وعمق إحساسه، وسحر بيانه، وقد استطاع أن يوسع مباحث التناسب البلاغي في النص القرآني ويرتاد بها آفاقا حديثة وأبوابا جديدة، إذ كشف النقاب عن أوجه دقيقة ومستويات عالية من التناسب والنظم الأكبر في القرآن الكريم مما لم يكشفه أحد قبله، لذا يعتبر "سيد" في هذا المجال مكتشفا فريدا من بين الأدباء والكتاب ومتذوقي سحر القرآن والباحثين في أسرار إعجاز بيانه قديما وحديثا[3].

وباجتماع هذه الموهبة والبحث الجاد استطاع "سيد" أن يسبق في أمرين:

الأمر الأول: أن يرفع البلاغة الأدبية عامة والقرآنية خاصة من النظرة الجزئية المفككة إلى النظرة الكلية الثاقبة ويكشف عن وجه من جماليات النسق الفني في التعبير القرآني بكل مستوياته وأبعاده الصغرى والكبرى، ابتداء من بنية الكلمة وأصواتها إلى البنية الكية للسورة وشخصيتها، فحقق ما لم يسبق فيه وبل وسبق بالتطبيق ما جاء بعده بالدعوة، فقد حقق دعوة "أمين الخولي" إلى استدراك نقيصة في بلاغتنا الموروثة بتمديد البحث من مستوى الجملة إلى الفقرة الأدبية والقطعة الكاملة، فالفن كل متماسك وهيكل متواصل الأجزاء والجمالية

1 – ينظر: سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 165- 174.

2 – المصدر نفسه، ص 141.

3 – ينظر: صلاح الخالدي، نظرية التصوير الفني في القرآن عن سيد قطب، ص 156. و: أحمد أبو زيد، التنلسب البياني في القرآن، ص 49، نقلا عن: محمد رفعت زنجير، التجديد في منهجية التفسير بين الزمخشري وسيد قطب، ص 64.

في إظهار الائتلاف وتناسق الأجزاء[1]. كما أنه بطريقته التدرجية في كشف آفاق التناسق جسّد مقترح "أحمد بدوي" في كتابه (من بلاغة القرآن) بحذافيره؛ وهو أن تدرس "مفردات" النص دراسة فنية في موضعها من الجملة، ثم "الجملة" وسر جماله –وهو مجال عتيد في تجربة البلاغة–، ثم يدرس "النص" برمته وينظر إليه على أنه وحدة متصلة الأجزاء، ومدى تضافر أجزائه على رسم الصورة التي يريد النص توضيحها أو صنعها، ككائن حي ينبض بالحياة[2].

الأمر الثاني: –وهو غاية الغايات– هو تمكنه من أن يضع يده على مظهر من الإعجاز الساحر ويقدمه للقارئ طافحا في التعابير صارخا غير مبهم، وأهم سبيل إلى ذلك هو النظرة الأفقية الشاملة والعمودية الثاقبة التي تراعي سلطة النص برد الاعتبار "للسياق الداخلي" و"للتماسك النصي" كقيمة فنية ومؤشر على المبدع الذي فطر القرآن كما فطر السماء فما ترى في صنعه من تفاوت، بل هو التناسق الذي يضيء به القرآن بعضه ويعضد مواقفه: ﴿وَلَوْ كَانَ مِنْ عِندِ غَيْرِ اللَّهِ لَوَجَدُوا فِيهِ اخْتِلاَفًا كَثِيرًا﴾ (النساء 82)

* * * * *

1 – ينظر: الخولي أمين، فن القول، ص 239.

2 – ينظر: أحمد بدوي، من بلاغة القرآن، نهضة مصر، 2005، ص 05.

الفصل الرابع:

التلقي الموضوعي والوجداني للتصوير القرآني

*_*_*_*_*_*_*

المبحث الأول:

تشكيل الآفاق المعرفية للتصوير القرآن

السؤال عن الفرق بين نظرية التصوير القرآنية ونظرية التصوير العامة سؤال مهم لتعلقه بالمسألة الأجناسية، فالنص القرآني لا يعتبر جنسا مختلفا ومدونة مستقلة إلا إذا أخذ من فن التصوير الأدبي خصائصه العامة ثم استقل بخصائصه التي تلائم جنسه وسجلّه الخاص، فإذا كان التصوير الفني في القرآن الكريم يستقي أجزاءه من المفاهيم الفنية والأدبية العامة، فإنه يجب أن يطعّمها ويهيئها للتفاعل مع كلياته الفكرية وفلسفته الخاصة، ومن هنا نفهم أسباب عودة "سيد" في كتابه (التصوير الفني) إلى أربعة من الآفاق الموضوعية الثمانية ليتوسع فيها وهي؛ "القصة"، و"النماذج الإنسانية" و"المنطق الوجداني"، ثم كتاب (مشاهد القيامة) مستقلا، لا لمجرد التوسع في المفاهيم الفنية المطروحة، بل هي قراءة ثانية لإخراج التصوير القرآني من مستواه التقني الفني إلى المستوى الفلسفي والمحتوى الفكري، وهذه هي اللبنة الأعلى في بناء النظرية واستكمال دراستها، ومن خلالها يبرز جوانب التميز في الطريقة التصويرية القرآنية بطريقته، وذلك في إطار استقلاله عن طبيعة الأجناس الأدبية الأخرى، وهذا من منظور "جمالية التلقي" بناء مفاهيمي للتصوير القرآني في إطار نوعه وأغراضه وثوابته التي تسمى "السجلّ النصي"، ومن هنا أنتج "سيد" من آفاق التصوير القرآني حقولا معرفية قرآنية تثري المعرفة الإنسانية في الفكر والفن.

المطلب الأول: القصة القرآنية

يعتبر فصل (القصة في القرآن) من أوسع الفصول وأكثرها ثراء في الشمولية والإحاطة والجدة في التناول والتقديم، لما تتميز به طبيعة القصة من قرب ومشابهة لفلسفة التصوير، فهي أكثر الأجناس الأدبية سلاسة في استيعاب الصورة بأدوات متنوعة، وقد اشتغل "سيد" على هذا الحقل الأدبي باحثا عما قدمه فن القصة للنص القرآني، وما قدمه هذا القرآن لفن القصة.

1/ الخصائص الفنية العامة للقصة القرآنية:

استخلص "سيد" أهم الخصائص الفنية الشائعة في القصة الحرة مما توفر في القصة القرآنية، ووجودها هو تسخير للجمال الفني في تحقيق الغرض الديني حتى يسري في الوجدان بيسر وعمق، وهي:

أ/ تنوع ابتداء العرض: للقرآن في الدخول إلى القصة أربع طرق:

– فمرة يعرض ملخصا يسبق القصة، ثم يشرع في التفصيل من بدايتها لنهايتها، كما في قصة "أصحاب الكهف"، فهي تبدأ: ﴿اَمْ حَسِبْتَ أَنَّ أَصْحَابَ الْكَهْفِ وَالرَّقِيمِ كَانُوا مِنَ ايَاتِنَا عَجَبًا (9) اِذَ اَوَى الْفِتْيَةُ إِلَى الْكَهْفِ فَقَالُوا رَبَّنَآ ءَاتِنَا مِن لَّدُنكَ رَحْمَةً وَهَيِّئْ لَنَا مِنَ اَمْرِنَا رَشَدًا (10) فَضَرَبْنَا عَلَىٰ ءَاذَانِهِمْ فِي الْكَهْفِ سِنِينَ عَدَدًا (11) ثُمَّ بَعَثْنَاهُمْ لِنَعْلَمَ أَيُّ الْحِزْبَيْنِ أَحْصَىٰ لِمَا لَبِثُوا أَمَدًا (12)﴾ وهي مقدمة مشوقة للتفصيلات التي بدأها بقوله: ﴿نَّحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ نَبَأَهُم بِالْحَقِّ...﴾ (الكهف 13).

– ومرة يعرض عاقبة القصة ومغزاها ثم يفصل، مثل قصة "موسى" في سورة (القصص)، تبدأ بقوله: ﴿نَتْلُو عَلَيْكَ مِن نَّبَإِ مُوسَىٰ وَفِرْعَوْنَ بِالْحَقِّ لِقَوْمٍ يُومِنُونَ (3)... وَنُرِي فِرْعَوْنَ وَهَامَانَ وَجُنُودَهُمَا مِنْهُم مَّا كَانُوا يَحْذَرُونَ (6)﴾، ثم تنطلق التفصيلات: ﴿وَأَوْحَيْنَآ إِلَىٰ أُمِّ مُوسَىٰ أَنَ اَرْضِعِيهِ﴾ (القصص 07)، إنها مقدمة تمسّك النص من بدايته إلى نهايته إذ تكشف الغاية لمعرفة الطريقة التي رسمت لتحقيق الغاية، ومثلها قصة "يوسف" التي تتضمن (الرؤيا) التي سترسو عليها أحداث القصة الطويلة.

– وتارة يندمج العرض في أحداث القصة مباشرة بلا مقدمة ولا تلخيص، ويكون فيها من المفاجآت الخاصة ما يثني عن الكشف، مثل قصة "مريم" عند مولد "عيسى"، أو قصة "سليمان" مع "الهدهد".

– وتارة يحيل القصة إلى عرض تمثيلي، فينبه إلى ابتداء العرض ولكن يدع الأحداث تعرض نفسها بواسطة أبطالها مباشرة، كمشهد "إبراهيم" و"إسماعيل" يبنيان الكعبة: ﴿وَإِذْ يَرْفَعُ إِبْرَاهِيمُ الْقَوَاعِدَ مِنَ الْبَيْتِ وَإِسْمَاعِيلُ رَبَّنَا تَقَبَّلْ مِنَّآ إِنَّكَ أَنتَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ (127)﴾[1].

ب/ تنوع طريقة المفاجأة: وهذه الخاصية لها علاقة وطيدة بالموقع الذي يقف منه المتلقي للمشاهدة؛ هل هو خارج المشهد يدرك المفاجأة قبل حدوثها، أم يكون داخله فيدركها مع الممثلين.

– فمرة يُكتم سر المفاجأة عن البطل وعن النَّظَّارة[2] فيكشف لهما معا، مثل قصة "موسى" و"العبد الصالح" وما فيها من أحداث عجيبة وتأويلات تفاجئ الجميع، فهي تجعل القارئ في موقف يوازي موقف البطل "موسى"، وترك اسم الفاعل مجهولا زاد من جو الغموض في القصة، انسجاما مع هذه الشخصية المعنوية التي تعمل دور الغيب والقوى المجهولة. ومثله قصة (مريم) وتمثل الملك لها بشرا، أو مجيء المخاض ونداء الوليد من تحتها[3].

1 – ينظر: سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 223، 226.

2 – "النظَّارة" مصطلح تصويري خاص بطريقة "سيد"، فالمتلقي من قوة التصوير لا يقرأ النص، بل يشاهد أحداثه وكأنه ينظر فيها.

3 – ينظر: سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 226، 231.

– ومرة يكشف سر المفاجأة للنّظّارة ويترك أبطال القصة عنه في عماية، فيتصرفون وهم جاهلون بالسر وأولئك يشاهدون تصرّفاتهم عالمين، وعادة ما يكون ذلك في معرض السخرية وإشراك النظارة فيها منذ البداية، مثل قصة "أصحاب الجنة": ﴿فَطَافَ عَلَيْهَا طَآئِفٌ مِّن رَّبِّكَ وَهُمْ نَآئِمُونَ (19)...فَلَمَّا رَأَوْهَا قَالُوا إِنَّا لَضَآلُّونَ(26)﴾ (القلم).

– أو يكشف جانبا من السر للنظارة ويخفيه عن البطل في موضع، ثم يخفيه عنهما معا في موضع مثل قصة "عرش بلقيس" الذي عرف القراء أنه بين يدي "سليمان" دون الملكة التي قالت: ﴿كَأَنَّهُ هُوَ﴾، ثم أخفى قضية "الصرح الممرد من قوارير" وظل خفيا حتى كشف سره للملكة والنظّار مرة واحدة.

ج/ الفجوات بين المشاهد: هي فجوات ناتجة عن قصّ المناظر، ولها دور في تفعل القارئ وإشراكه في بناء الفكرة والتفاعل مع المشاهد وملء فراغاتها بخياله، ولا شك أنه يستمتع بهذه العملية التكميلية.

ومن أمثلتها قصة "يوسف"، فهي تتكون من ثمانية وعشرين مشهدا، ومن فجواتها؛ نرى مشهدا لإخوة يوسف يتناجون ويوصيهم كبيرهم بإخبار أبيهم بسرقة ابنهم التي علموها وما شهدوها، ثم يسدل الستار، متجاوزا حلقة رجوعهم وهم في الطريق ولقائهم به وإخبارهم بشأن أخيهم، ويرفع مرة أخرى وأبوهم قد سمعهم وهو يقول: ﴿بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمُ أَنفُسُكُمُ أَمْرًا فَصَبْرٌ جَمِيلٌ﴾ (يوسف 83)[1].

د/ سمات التصوير في القصة: إن الصورة هي "التقديم الحسيّ" بذاته، أما الخصائص السابقة فهي كيفيات قصصية ترافق الصورة وتتلبس بها، فالمؤلف لم يذكر بأنها من صميم التصوير، لكن مصطلحاته وتقديماته لها دلّ على أنها كيفيات فنية تضاف للتصوير فهي؛ تختصر المشهد، تفصل العرض، تقتطع المراحل، تباغت القارئ.. إلخ، لذا لا نستطيع أن نهمل تلك الخصائص ونفصلها عن نظرية التصوير وهي سر جمالها، ويعتبر "سيد" التصوير أبرز الخصائص الفنية في القصة وأقوى أدواتها، يقول: «التعبير القرآني يتناول القصة بريشة التصوير المبدعة التي يتناول بها جميع المشاهد والمناظر التي يعرضها، فتستحيل القصة حادثا يقع ومشهدا يجري، لا قصة تروى ولا حادثا قد مضى»[2]، ويحدد ألوان التصوير في القصة في ثلاثة هي؛ قوة العرض والإيحاء، تخييل العواطف والانفعالات، رسم الشخصيات، وهي عناصر تتداخل وتتمازج مع غلبة أحدها على غيره في موضعه[3].

– قوة العرض والإيحاء: حيث تفتح على القارئ نوافذ في خياله ووجدانه إذ تجعله حاضرا أمام المشهد يحس ويرى، وهذه من أهم مواطن انفتاح النص بمفهوم الإيحاء لا بمفهوم المتشابه الدلالي.

---

1 – ينظر: المصدر السابق، ص 231، 234.

2 – المصدر نفسه، ص 235.

3 – ينظر: المصدر نفسه، ص 235.

يشير "سيد" إلى أمثلة تقدمت في هذا النوع؛ "أصحاب الجنة"، "إبراهيم وإسماعيل يبنيان الكعبة"، ثم يستطرد في تحليل الظاهرة في قصة "أصحاب الكهف" ابتداء من مشهد تشاورهم في أمرهم بعد إيمانهم بالله وإرادة اعتزال القوم، فينتهي مشهد التشاور ويسدل الستار، ثم يرفع وقد نفَّذوا ما أرادوا وهم في الكهف نيام: ﴿وَتَرَى الشَّمْسَ إِذَا طَلَعَتْ تَزَاوَرُ عَن كَهْفِهِمْ ذَاتَ الْيَمِينِ وَإِذَا غَرَبَت تَّقْرِضُهُمْ ذَاتَ الشِّمَالِ وَهُمْ فِي فَجْوَةٍ مِّنْهُ...﴾ (الكهف 17)، يقول متفاعلا مع الوصف الرباني العجيب لحركة الشمس ووضعية الفتية، وذلك التعبير الذي يقذف الشك في أننا نراهم يقينا: «أنقول: إحياء المشهد؟ إن المسرح الحديث بكل ما فيه من طرق الإضاءة ليكاد يعجز عن تصوير هذه الحركة المتماوجة، حركة الشمس وهي (تزّاور) عن الكهف عند مطلعها فلا تضيئه، واللفظة ذاتها تصور مدلولها، وتجاوزهم عند مغيبها فلا تقع عليهم، ولقد تستطيع السينما بجهد أن تصور هذه الحركة العجيبة التي تصورها الألفاظ في سهولة غريبة»، ثم يمضي في تشخيص الحياة المبثوثة بين المشاهد والفجوات؛ يحسبهم الشاهد أيقاظا، ثم هم يقلَّبون، وها هو كلبهم باسط ذراعيه، وهاهم يُبعثون وقد دبَّت فيهم الحياة، يتداولون في مدة لبثهم، جوعى يطلبون الطعام، يحاذرون من انكشاف أمرهم.. وتنطوي قصتهم في المجهول وتلك فجوة حققت العظة والغرض الديني وهو إثبات البعث، وأن عددهم ومدة لبثهم سر يستأثر الله بعلمه، كشف بعضه وأبقى بقيته سرا معهم، ليبقى ذلك توجيها دينيا كذلك[1].

– تصوير العواطف والانفعالات: يقوم هذا اللون على تصوير "الحالات النفسية".

يشير إلى أمثلة تقدمت في هذا النوع، وهما "صاحب الجنتين" وصاحبه، و"موسى" و"العبد الصالح". ثم يستطرد في تحليل الخاصية في قصة "مريم" و"ميلاد عيسى"، فها هي مريم ﴿انتَبَذَتْ مِنَ اَهْلِهَا مَكَانًا شَرْقِيًّا (16) فَاتَّخَذَتْ مِن دُونِهِمْ حِجَابًا﴾ (مريم 17)، يصور "سيد" دخائلها النفسية التي تصيب أي فتاة وهي في خلوتها مطمئنة بانفرادها، ويسيطر على وجدانها ما يسيطر، ثم تفاجأ مفاجأة عنيفة حين تبدى لها بشر سويٌّ ﴿قَالَتِ اِنِّيَ أَعُوذُ بِالرَّحْمَنِ مِنكَ إِن كُنتَ تَقِيًّا (18)﴾، ويتخذ "سيد" من الكلمات نوافذ إلى القلوب، فيصفها من الداخل قائلا: «إنها انتفاضة العذراء المذعورة يفجؤها رجل في خلوتها، فتلجأ إلى استثارة التقوى في نفسه (إن كنت تقيا)»، مذكرا قارئه أننا إذا كنا نعلم أنه "الروح الأمين" فإنها متفاجئة ولا تعلم إلا أنه رجل غريب، ويستحضر طيبتها وبراءتها التي لا تغيب في فتاة تربت تربية عائلية صالحة وكفلها "زكرياء"، ويستمر "سيد" يرافق الأحوال النفسية والهزات العنيفة المنبعثة من قول الرجل: ﴿إِنَّمَآ أَنَا رَسُولُ رَبِّكِ لاَهَبَ لَكِ غُلاَماً زَكِيًّا (19)﴾، ويصف قلب الأنثى الشجاعة في قولها: ﴿قَالَتَ اَنَّىٰ يَكُونُ لِي غُلاَمٌ وَلَمْ يَمْسَسْنِي بَشَرٌ

1 – ينظر: المصدر السابق، ص 236، 241.

وَلَمَ اَكُ بَغِيًّا (20)﴾ قائلا: «هكذا بصراحة، وبالألفاظ المكشوفة.. فما تعرف هي بعدُ كيف يهب لها غلاما، وما يخفف من روع الموقف أن يقول لها (إنما أنا رسول ربك) فقد تكون هذه خدعة فاتِكٍ، كما قلنا، فالحياء إذن ليس يجدي، والصراحة هنا أولى»، ويستمر ملاحقا الهزة الثالثة بعد فجوة طويلة (فترة الحمل)، ويمر على الصورة النفسية للمفاجأة التي أعقبت نطق الولد لأمه، وهزّ الجذع، وسريّ الماء، ثم يتابع مراقبا الهزة العظمى التي لن تواجه فيها رجلا فحسب، بل ستواجه مجتمعا كاملا بفضيحة الحمل والولادة، مشخصا صورة ألمها الجسدي بجانب آلامها النفسية، عذراء؟ ولادتها الأولى؟ وحيدة؟ بكر؟... ثم –أخيرا– نطق الولد لكن هذه المرة الثانية مع قوم "مريم": ﴿قَالَ إِنِّي عَبْدُ اللَّهِ ءَاتَانِيَ الْكِتَابَ وَجَعَلَنِي نَبِيًّا (30)﴾، ويقف "سيد" حول كلام الصبي الأخير بين الشاعرية والجمالية وكأنه بين القوم يسمعون مندهشين أما هو فيعلم أن الوليد قد كلّم أمه، قائلا: «لولا أننا قد جربنا من قبل، لوثبنا على أقدامنا فزعا، أو لسمّرنا في مواضعنا دهشا، أو لفرغنا أفواهنا عجبا؛ ولكننا جربنا، فلتَفِض أعينُنا بالدمع من التأثر، ولتُرتفع أكفنا بالتصفيق من الإعجاب، وفي هذه اللحظة يسدل الستار، والأعين تدمع للانتصار»[1]، ولعل أقوى مظهر لتصوير الحالات النفسية هو الصدق الفني في التعبير والذي يبعث قارئا متفاعلا مثل "سيد" لأن يصبح بذاته حالة نفسية أمام الحدث.

– رسم الشخصيات في القصة: وهذا اللون بدوره يقوم على تصوير "النماذج الإنسانية" وهو مظهر لتداخل الآفاق وتكاملها، لذا اعتبر "سيد" هذا اللون سمة فنية كبرى وغرضا مفردا في القصص الفني العام، والقرآن في غرضه الديني قد ألمّ بهذه الطريقة ورسم شخصيات نموذجية تتجاوز حدود الشخصية الحقيقية إلى النموذج الإنساني، نأخذ مثلا:

سيدنا (موسى): يجعله نموذجا للزعيم المندفع بمزاجه العصبي، ويربطه بتكوينه التربوي فهو قد رُبِّي في قصر "فرعون" وتحت سمعه وبصره، والمشهد الأول هو ﴿فَوَكَزَهُ مُوسَىٰ فَقَضَىٰ عَلَيْهِ﴾ (القصص 15) حيث يبدو الانفعال العصبي واضحا، لكنه يثوب إلى رشده ويثوب إلى نفسه شأن كل العصبيّين، ويربط "سيد" كل حركة لموسى بهذه السمة، فكونه ﴿أَصْبَحَ فِي الْمَدِينَةِ خَآئِفًا يَتَرَقَّبُ﴾ (القصص 18) هي هيئة المتفزّع المتلفت المتوقع للشر في كل حركة، وتلك سمة العصبيين أيضا!! ثم يُنسيه اندفاعُه استغفارَه وخوفَه، ﴿فَلَمَّآ أَنَ اَرَادَ أَنْ يَبْطِشَ بِالذِي هُوَ عَدُوٌّ لَّهُمَا﴾ (القصص 19). ويتساءل "سيّد" هل هدأ بعد كبره؟ ثم يجده حين ألقى عصاه لأول مرة فإذا هي حية تسعى فيثب مدبرا لا يلوي، إنه ذلك "الفتى العصبي نفسه"، ثم إنه حين يفيق من صعقته لما تجلى ربه للجبل فتلك "عودة العصبي في سرعة واندفاع"!!، وحين يعود إلى قومه وقد اتخذوا

1 – ينظر: المصدر السابق، ص 241، 246.

العجل لم يلبث ﴿وَأَلْقَى الأَلْوَاحَ وَأَخَذَ بِرَأْسِ أَخِيهِ يَجُرُّهُ إِلَيْهِ﴾ (الأعراف 150) هكذا يمضي منفعلا يشد رأس أخيه ولحيته ولا يسمع له قولا، وحين يعلم بفعلة "السامري" ويعلم منه سر العجل: ﴿قَالَ فَاذْهَبْ فَإِنَّ لَكَ فِي الْحَيَاةِ أَن تَقُولَ لاَ مِسَاسَ...﴾ (طه 97)، هكذا في حنق ظاهر وحركة متوترة. ويتقدم أكثر في العمر بعدما ترك قومه في "التيه" لكنه يبقى على شخصيته الأصلية وهو مع (الرجل الصالح)، إنه يطلب منه العلم وقد وعده أن يصبر ولا ينفعل، لكنه لم يستطع أن يصبر حتى ينبئه بسر ما يصنع، فعلها ثلاث مرات فافترقا. لقد وجده "سيد" شخصية موحدة بارزة، ونموذجا إنسانيا واضحا في كل مراحل حياته، هكذا كان "سيد" شفافا واضحا في تقديم الصورة كما تراها عينه الفنية، رغم أنه وصفه بما يأباه العرف والذوق الديني[1].

ولا نطيل في النموذج الثاني الذي انتقاه كحالة تقابل النموذج السابق، هو للنبي (إبراهيم)، نموذج للهدوء والتسامح والحلم، في وصف رب العاملين له: ﴿إِنَّ إِبْرَاهِيمَ لَحَلِيمٌ أَوَّاهٌ مُّنِيبٌ (75)﴾ (هود)، لكن لابد من تلمس ذلك في حركاته وكلماته وتصرفاته، فهو الصبي المتأمل في النجوم والكواكب، يمارس البرّ حتى بوالده المشرك ليهديه، وها هو يحاوره في أحب لفظ وأحسنه: ﴿يَآ أَبَتِ لِمَ تَعْبُدُ مَا لاَ يَسْمَعُ وَلاَ يُبْصِرُ وَلاَ يُغْنِي عَنكَ شَيْئاً (42) يَآ أَبَتِ...﴾ (مريم)، وأبوه ينكر ويغلظ عليه ويهدده، لكن الأدب الجم طبيعته وسجيته فلا ينفض يديه، بل قال: ﴿سَلاَمٌ عَلَيْكَ سَأَسْتَغْفِرُ لَكَ رَبِّيَ إِنَّهُ كَانَ بِي حَفِيًّا (47)﴾، والفعل العنيف الوحيد هو تحطيم الأصنام، لذا يتكلف "سيد" له تبريرا "ولكنه إنما تدفعه إلى هذا رحمة أكبر، عسى أن يؤمن قومه إذا رأوا آلهتهم جذاذا"، ويقف في كهولة (إبراهيم) وهو مأمور بترك ولده وزوجه في أرض غير ذي زرع فيغلبه الطبع الرضيّ على الحنو الأبوي، وهناك ينادي ذلك النداء الخاشع المنيب: ﴿رَبَّنَا إِنِّيَ أَسْكَنتُ مِن ذُرِّيَّتِي بِوَادٍ غَيْرِ ذِي زَرْعٍ عِندَ بَيْتِكَ الْمُحَرَّمِ﴾ (إبراهيم 37)[2].

وبعده أنجز تحليلا مستطردا لنموذج شخصية "يوسف"، ثم اكتفى بالمرور إشارة إلى شخصية "آدم" نموذجا للإنسان، ولشخصية (الشيطان) نموذجا للشيطان وكفى..

وينتهي عند شخصيتين ذواتي ملامح متميزة وهما "سليمان" و"ملكة" (سبأ)، حيث قدم الملك "سليمان" نموذجا لشخصية "الرجل" فهو "الملك الحازم" في توعده وتهديده للهدهد الغائب، لكنه "النبي العادل" إذ سيعفو عنه إذا ما أتى بسلطان مبين، وبعد رجوعه بالنبأ اليقين من "سبأ" وملكتهم وشركهم، بقي "سليمان" هو ذاك الملك الحازم الذي لا يستخفه العذر ولا تأخذه العاطفة قبل التحقيق فقال: ﴿سَنَنظُرُ أَصَدَقْتَ أَمْ كُنتَ مِنَ الْكَاذِبِينَ (27)﴾ (النمل). ويأتي دور "الملكة"؛ ومن خلال مواقفها وآرائها

1 – ينظر: سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 247، 251.

2 – ينظر: المصدر نفسه، ص 251، 253.

كانت نموذجا لشخصية "المرأة" ذات الطبع الرقيق الذي لا يخفى وراء "الملكة" السيدة، فرغم استعداد جنودها وتأهبهم فإنها تكره الحرب والتدمير، وتمضي إلى سلاح الحيلة والملاينة قبل سلاح القوة والمخاشنة مع "الرجل" فقالت: ﴿وَإِنِّي مُرْسِلَةٌ اِلَيْهِم بِهَدِيَّةٍ﴾ (النمل 35)، يعود "الرجل" سليمان وهو يدرك أن رد الهدية على الرسل هو رد عنيف سينهي أمر "الملكة" وستستجيب لدعوته، ويدرك أن "المرأة" تنبهر للقوة الخارقة، فيلجأ إلى الاستعراض: ﴿لَيَأْتِيَنِّي بِعَرْشِهَا قَبْلَ أَنْ يَأْتُونِي مُسْلِمِينَ (38)﴾، وتحقُّق القوة الخارقة أيقظت "النبي" من داخل "الملك" قال: ﴿هَذَا مِن فَضْلِ رَبِّي لِيَبْلُوَنِيَ ءَأَشْكُرُ أَمَ أَكْفُرُ..﴾، ثم يستمر "الرجل" في الاستعراض فقال: ﴿نَكِّرُوا لَهَا عَرْشَهَا﴾، ويزيد في التصعيد فيمرّد القصر باللّجة والقوارير، إمعانا في المواجهة الباردة مع "الملكة" أو بالأحرى مع "المرأة" التي صمدت ولم تسلم في أول مفاجأة، لكنها تلقي السلاح في المفاجأة الثانية وتستسلم بعد حذر وتردد خالد في نفس "حوّاء"، لتكون هذه القصة عند "سيد" مستكملة لهدفها من الوجهة الدينية ومن الوجهة الفنية ولا زيادة لمستزيد، «وإنه لحسب قصة دينية وجهتها الدين وحده، أن تبرز هذه الانفعالات النفسية، وأن ترسم هذه "النماذج الإنسانية" وأن تعرضها هذا العرض، وتنسقها ذلك التنسيق»[1]، والانسياق والإغراق في القراءة الشاعرية المنفلتة من إيحاءات النص إلى قطب الذات جعله يقع في تأويلات عاطفية مقيتة[2]، إلا أنه وجد في قالب القصة بما فيها من حوارات وسلوكيات ومواقف صورة الإنسان المعنى، وجده بكل ملامحه النفسية والذهنية الواقعية كما تتحرك في الحياة، وهي أكثر ثراء وصدقا ومصداقية من القوالب النفسية التي نجدها في نظريات العلوم مجردة عن بنية الواقع الإنساني.

* * * * *

2/ أثر القرآن في بناء القصة القرآنية:

أ/ تعاضد الأثر الفني والغرض الديني:

كان النص القرآني يأخذ والآن سيعطي للقصة أبعادا فنية خاصة تجسد تكامل الأداة الفنية مع السجل النصي في الغرض والوظيفة، وفي طبيعته ونوعه... فتكون القراءة هنا تكاملية واسعة:

إن اعتماد القرآن الكريم في أداء أثره الديني على المنطق الوجداني هو الذي جعله يوظف القصة الفنية، فهي تشاركه في ملامسة الوجدان الإنساني، يقول "سيد" عن القرآن: «يجعل الجمال الفني أداة مقصودة

---

1 – ينظر: المصدر السابق، ص 258، 264.

2 – "سيد" غرق في قراءته الفنية فقفز إلى خيالات جامحة لا تناسب النموذج الديني الذي يحلله، ولا هي مستخلصة من الإيحاءات الفنية للقصة، إنما هي توظيفات ذاتية يأتي بها من بعيد، ونظرا للحرج الذي فيها فهي محذوفة في الطبعة المستعملة، ومثبتة في طبعات (دار الشروق)، إذ يقول عن (الملكة) وخضوعها لسليمان: «وأحست بغريزتها أن إعداد المفاجأة لها دليل على عناية "الرجل" بها، ألقت السلاح، وألقت بنفسها إلى الرجل الذي بهرها، وأبدى اهتمامه بها، بعد الحذر الأصيل في طبيعة المرأة»!! ينظر: ص 215.

للتأثير الوجداني، فيخاطب حاسة الوجدان الدينية بلغة الجمال الفنية، وإدراك الجمال الفني الرفيع يشي بحسن الاستعداد لتلقي التأثير الديني، حين يرتفع الفن إلى هذا المستوى الرفيع... وحين تصفو النفس لتلقي رسالة الجمال..» [1]، ومن هنا تفهم القصة القرآنية على أنها ليست عملا فنيا مستقلا في الموضوع وطريقة العرض والغرض كما في القصة الأدبية، إنما علاقتها بالنص القرآن هي علاقة الوسيلة بالغرض، فهي وسيلة لتحقيق الغرض الديني، وهذا مفهوم تركيبي للقصة بين الأداء الفني والغرض الديني، وهو توظيف قرآني مبدع لم يمنع من بروز الخصائص الفنية العامة –كما مرت–، فالتعبير القرآني يؤلف بين الغرض الديني والغرض الفني[2]، ومن هنا تصبح وظيفة القصة تتماشى وأغراض القرآن المغروسة في سجله، ويفصل "سيد" في ذكر بعضها مستشهدا بالقصص منها؛ إثبات الوحي والرسالة، ووحدة دين الأنبياء، ووحدة المصدر الإلهي للدين، ووحدة وسائل الأنبياء في الدعوة، واشتراك الأقوام في طريقة صد دعوتهم، وأن الأنبياء منصورون على أعدائهم، وأن وعد الله وبشاراته ووعيده وإنذاره نافذ، وأن عدو بني آدم الحقيقي هو الشيطان، وأن لله قدرة في إقامة الخوارق... [3].

ب/ بناء القصة وفق الغرض الديني: اتحاد الوظيفة الفنية والدينية للقصة القرآنية يحقق لها تماسكا داخليا رصده "سيد" من خلال النظر إلى أوضح آثار خضوع القصة للغرض الديني، وهي:

– التكرار المناسب للسياق التوجيهي: القصة القرآنية في معظم الحالات تكرر في مواضع شتى، وغالبا لا يتناول القصة كلها كل مرة، بل يكرر بعض حلقاتها بالإشارات السريعة لموضع العبرة الذي يأتي مناسبا للسياق وللغرض الديني الذي أريد، ويقف عند نظام شبه مطرد وهو أن القصة المكررة إذا رتبت حسب ترتيب نزول السور، فإن المواضع الأولى تأتي إشارات مقتضبة ثم تتوسع في المواضع الموالية تدرجيا حتى إذا استوفت القصة حلقاتها وكونت في مجموعها جسم القصة عاد إلى الإشارات المقتضبة في المواضع الأخيرة، ويمثل لذلك تطبيقا على قصة النبي (موسى) التي تكررت في ثلاثين موضعا معظمها مرتبطة بإشارات توجيهية، إلا ستة مواضع كانت مفصلة، وإذا كررت حلقة من الحلقات الأساسية جاءت بشيء جديد في تكرارها، وبالإمعان والتأمل يدرك القارئ أنه لا تكرار مطلقا للقصص القرآني[4].

– المقدار المناسب للغرض الديني: يرى "سيد" أن القرآن نص ديني لا يسوق القصص للتوثيق والتاريخ، بل يأخذ من حلقاتها مكمن العبرة والقدر الكافي لأداء الغرض الديني، وله كيفيات منها:

---

1 – سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 176.

2 – ينظر: المصدر نفسه، ص 175- 176.

3 – ينظر: المصدر نفسه، ص 177- 190.

4 – ينظر: المصدر نفسه، ص 192- 200.

✓ اختيار موضع ابتداء القصة: فقد ينطلق العرض من أول القصة ومن مولد بطلها إذا كان في مولده عبرة، مثل قصة "خلق آدم"، و"مولد عيسى"، و"مولد مريم"، و"قصة موسى"، و"إسماعيل" و"إسحاق" و"يحيى".. وقد تبدأ القصة في حلقة متأخرة نسبيا مثل قصة "يوسف" ابتداء من رؤياه صبيا، وقصة "إبراهيم" وهو فتى ينظر في النجوم، وقصة "داوود" الشاب وهو في مواجهة "جالوت"... أو ينطلق العرض من حلقة متأخرة جدا، مثل قصص "نوح" و"هود" و"صالح" و"شعيب" وهم رسل يدعون أقوامهم.

✓ معيار الإطناب والإيجاز: القصة القرآنية تطول وتقصر حسب ما تؤديه من عظة وأهمية؛ فمنها ما يكون مفصلا مثل قصة "موسى" التي ذكرت بجميع تفاصيلها مما قبل ميلاده إلى وقوفه بقومه في أرض (التيه)، في سور متفرقة، وكذا قصة "عيسى" مع اختصار نسبي، وقصة "يوسف" وقد فصلت في موضع واحد حتى نهايتها، وقصة "إبراهيم" التي فصلت وهي متفرقة، كما أنها لم تنطلق من بداية حياته.

ومن القصص ما يأتي متوسط التفصيل مثل قصة "نوح" و"آدم" و"مريم" و"داوود". ومنها ما يُقصر مثل قصص "هود" و"صالح" و"لوط" و"شعيب" مع أنها مكررة. ومنها ما يأتي متضمنا في قصة أخرى، مثل قصة "إسماعيل" مع "إبراهيم"، و"يعقوب" مع "يوسف".. وبعضها يتناهي في القصر كقصة "زكرياء" و"أيوب" و"يونس"، وقد لا يحصل لبعضها إلا ذكر الاسم كقصص "إدريس" و"اليسع" و"ذي الكفل".

وقصص متفرقة وعظية أخرى تتطابق مع غرض الوعظ تطابقا كاملا؛ مثل "أصحاب الأخدود"، و"أهل الكهف"، و"ابني آدم"، و"أصحاب الجنة"، و"أهل سبأ"...[1]، وأكثرها من الأمثال القصصية.

– مزج القصة بالتوجيهات الدينية: تمتزج القصة القرآنية بالتوجيهات الدينية المرتبطة بالغرض:

فمن التوجيهات ما يقع تقديما سابقا للقصة كما في قصة "يوسف": ﴿نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ بِمَآ أَوْحَيْنَآ إِلَيْكَ هَذَا الْقُرْءَانَ وَإِن كُنتَ مِن قَبْلِهِ لَمِنَ الْغَافِلِينَ (3)﴾ (يوسف).

ومنها ما يكون خاتمة للاعتبار أو لتوكيد الهدف مثل التعقيب على قصة "نوح": ﴿تِلْكَ مِنْ أَنبَآءِ الْغَيْبِ نُوحِيهَآ إِلَيْكَ مَا كُنتَ تَعْلَمُهَآ أَنتَ وَلاَ قَوْمُكَ مِن قَبْلِ هَذَا فَاصْبِرْ إِنَّ الْعَاقِبَةَ لِلْمُتَّقِينَ (49)﴾ (هود).

ومن التوجيهات التي تمتزج بأحداث العرض ما جاء خلال قصة الذي "مرّ على القرية الخاوية" من حوار فيه توجيه: ﴿وَلِنَجْعَلَكَ ءَايَةً لِلنَّاسِ﴾ (البقرة 259)، وفي حادثة "الهدهد" مع "سليمان" وقد اختلها قوله: ﴿وَزَيَّنَ لَهُمُ الشَّيْطَانُ أَعْمَالَهُمْ فَصَدَّهُمْ عَنِ السَّبِيلِ فَهُمْ لاَ يَهْتَدُونَ (24)﴾ (النمل)، وفي حوار "يوسف" مع

1 – ينظر: سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 200- 207.

صاحبي السجن توجيهات ذات نصيب، وهي توجيهات إضافية للمغزى الذي تؤديه بحوادثها دون توجيهاتها[1]، لذا فإن النظرة الفنية المحضة اختزال للوظائف الدينية للقصة القرآنية.

* * * * *

3/ الخصائص الفنية الخاصة بالقصة القرآنية:

من أسمى الإضافات التي أضفاها التعبير القرآني على القصة أن زودها بخصائص فنية جديدة ليست مطروقة في القصة الأدبية، وهذه من المسافات الجمالية التي اختصت بها القصة القرآنية وتشكل إثراء للتجربة الإنسانية، ويؤكد "سيد" وجود ذلك رغم خضوعها للغرض الديني، لأن الفن وسيلته المقصودة، لكن الجمال يتجلى ساطعا حين يصبح الغرض الديني سببا لإنشاء مظهر جمالي متوقف عليه، ومن ذلك:

– وحدة الجو الفني في السلسلة القصصية:

لمس من وحدة الجو الفني فيها؛ وحدة الدين، وحدة المنهج، وحدة المصير في حياة الأنبياء وأقوامهم، وهي وحدة أنشأت نوعا من التكرار بين قصص الأنبياء في السورة الواحدة، مثل قصص "نوح" و"هود" و"صالح" و"شعيب" المتتالية في سورة (الأعراف)، ولذا راح بخياله يتأمل هذه السلسلة ويتخيلها شريطا مصورا يعرض ملحمة تاريخية واحدة يتناوب الأنبياء على مشاهدها المتشابهة المتكاملة، فيقول «ولكن هذا التكرار أنشأ جمالا فنيا من ناحية أخرى، ذلك أن عرض هذا الشريط يخيل للمتأمل أنه نبي واحد، وأنها إنسانية واحدة، على تطاول الأزمان والآماد، كل نبي يمر وهو يقول كلمته الهادية، فتكذبه هذه الإنسانية الضالة، ثم يمضي، ويجيء تاليه، فيقول الكلمة ذاتها ويمضي، وهكذا.. »[2]، وفي تأمل الشريط القصصي على هذا النحو إلهام وجداني وجمال فني أكيد، حيث نلمس في هذه الملاحظة مظهرا للقراءة الشاعرية الحيّة، والقراءة الكاشفة للسياق الموضوعي وللتماسك الذي يختلّ عند من يتوهمُ التكرار.

– البعد الفني للعرض الأخير للقصة:

كان "سيد" بصدد تحرّي ملابسات نزول القصص القرآني على متلقيه من المجتمع الأول، فترك الترتيب التوقيفي للسور وأعاد استقراء القصة المكررة حسب الترتيب الزمني التاريخي للنزول، فاكتشف أن آخر عرض من كل قصة يتفق مع الغرض الديني الأبرز ومع الأصول الفنية اللائقة بختام أي قصة، حتى يُظن أنه ختام فني لذاته، فآخر عرض لقصة النبي "موسى" في سورة (المائدة) هو حلقة (التيه) وهي خاتمة وعظية فيها عبرة عن مصير المعاندين المشؤوم، ولكنها في نفس الوقت خاتمة فنية لا أجمل منها، فمشهد التيه هو المشهد الفني

1 – ينظر: المصدر السابق، ص 207- 210.

2 – المصدر نفسه، ص 212.

الأنسب لإنهاء العرض. وآخر عرض لقصة (إبراهيم) –التي وردت في حوالي عشرين موضعا– كان في سورة (الحج) هو حلقة "مكان البيت والأمر بالأذان في الناس بالحج"، ثم جعل هذه الشعائر حلقة واصلة بين ملة المسلمين وأبيهم "إبراهيم" في آخر السورة نفسها، وذلك أليق ختام فني بلا جدال. وآخر عرض لقصة "عيسى ابن مريم" –التي وردت في ثمانية مواضع– جاء في نهاية سورة (المائدة)، وهو ختام ديني وفني في آن واحد إذ حُلت فيه مشكلة دينية وعُقدة فنية سببها ميلاده الغامض وما أثار من مشكلات، فها هو أخيرا يعترف بعبوديته، ويقيم الشهادة على قومه. كما لا يخفى على القارئ العادي ما في قصة "يوسف" من خاتمة متوافقة مع البداية وكانت تأويلا لها، دون زيادة خطوة، حيث اكتمل الغرض الديني وهو تحقيق الرؤيا والإنعام على النبيين، وكان أجمل اختتام فني كذلك[1].

وبهذا أسس "سيد" مدخلا فنيا لم يسبق إليه هو التتبع الزمني لتنزّل حلقات القصة، وفي ذلك إدراك للتوازي بين زمنين للتلقي؛ الزمن الداخلي لأحداث القصة، والزمن الخارجي لتنزل القصة وما في ذلك التوازي من توافقات بين النسق الموضوعي القصة والسياق الواقعي للمجتمع، وهو بذلك يجسد ما دعا إليه وهو تمثّل القراء الأوائل الذين رافقوا مراحل التنزل وتلقوا القصة متلبسة بسياقات التاريخية.

– اتساق القصة مع سياق السورة:

من أهم المباحث السياقية البحث في ارتباط القصة بسياقية الخارجي في السورة، إذ يبرز "سيد" هذا الملحظ من خلال قصة "آدم" و"الشيطان" في سورة (الأعراف)، حيث كانت القصة مدخلا لتفصيل حقيقة الصراع الأبدي بين "بني آدم" و"الشيطان"، والذي ينتهي فيه المطاف إلى فريقين "أصحاب الجنة" و"أصحاب النار"، وكأنها نهاية معركة كان فيها دخول الجنة مثل "عودة المهاجرين وأوبة المغتربين" بعد كفاح وصراع مفلح، وهو طراز من "التناسق الأكبر" المذكور في بابه[2].

وفي آخر هذه العرض للخصائص العامة والخاصة تجلت ملامح القصة القرآنية المستقلة؛ فلا هي من جنس القصة الفنية العامة، ولا هي من السرد التاريخي ذي الوظيفة التوثيقية، إنما هي تأخذ من كل ذلك من الخصائص العامة ما يحقق هدفها الروحي، ثم تلقي بصبغتها ومؤثراتها ما يجعلها قصة قرآنية لا غير.

* * * * *

1 – ينظر: سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 214، 219.

2 – ينظر: المصدر نفسه، ص 219، 222.

- **القدرة الفنية:**

تزخر قصص القرآن بهذه النماذج الإنسانية، ولكن اختار "سيد" أن يفردها بحقل خاص كما رسم القرآن عشرات منها في غير القصص، ويبرز "سيد" القدرة الفنية للتعبير القرآني الذي يحول السلوك الواحد إلى نموذج عميق سحيق في الضمير الإنساني، إنها صور للإنسان المعنى «رسمها في سهولة ويسر واختصار، فما هي إلا جملة أو جملتان حتى يرتسم النموذج الإنساني شاخصا من خلال اللمسات، وينتفض مخلوقا حيا خالد السمات»[1].

- **الغرض الديني:**

لم يشر "سيد" إلى العلاقة بين هذا الأداء والغرض الديني إلا أنه ظاهر في الآيات والتحليلات، فالأهمية الدينية تكمن في تحرير النموذج الواحد من حدود الشخصنة والزمان والمكان إذ يتخطى بها سياق القرآن وملابسات التنزل ويصورها نموذجا مشهودا في كل مجتمع وفي كل جيل، وحين يدرك المتلقي أنه معرض لأن يكون مظهرا لهذا النموذج أو يتعرض له فيتعظ ويعتبر ويراقب السلوك، ومن هذا التلازم بين الفني والديني تأتي أهمية منهج "سيد" في استنباط النموذج من الآية والذي يتم بالقراءة التأملية المتفحصة التي لا تقف عند ظاهر الصورة، لذا كان يتناول هذه النماذج بحس مرهف، فهي صور حسّية واضحة ومعهودة، لكنه يستوحي منها رمزية كبرى يلتقطها بإبداع ولطف ويبني منها دلالة مصورة متقنة من حيث العرض النفسي والتناسق الفني، فمن نموذج المنافقين في الآية: ﴿الذِينَ يَتَرَبَّصُونَ بِكُمْ فَإِن كَانَ لَكُمْ فَتْحٌ مِّنَ اللَّهِ قَالُوا أَ لَمْ نَكُن مَّعَكُمْ وَإِن كَانَ لِلْكَافِرِينَ نَصِيبٌ قَالُوا أَ لَمْ نَسْتَحْوِذْ عَلَيْكُمْ وَنَمْنَعْكُم مِّنَ الْمُؤمِنِينَ﴾ (النساء 144)، يبني نموذجا لصنف شائع من الناس قال عنهم: يأكلون على جميع الموائد، ويتظاهرون بأنهم أولياء كل فريق، وبأن وجودهم ضرورة لكل فريق[2].

- **الاطراد والتنوع:**

لا ترقى النماذج الإنسانية المصورة لأن تكون حقلا ومجالا معرفيا جديرا بالبحوث القرآنية لولا أن "سيدا" عرض عشرات النماذج الإنسانية التي كان يغص بها المجتمع الذي تنزل فيه القرآن، فإضافة إلى النماذج المبثوثة في القصص القرآني والوقائع والأحداث؛ فقد أضاف عشرات النماذج التي كرر القرآن معظمها بطرق مختلفة، وقد جعلها في نوعين:

---

1 – ينظر: المصدر السابق، ص 265.

2 – ينظر: المصدر نفسه، ص 270.

– منها ما يكون صورة للنموذج الإنساني كله، ففي الآية ﴿وَإِذَا مَسَّ الإِنسَانَ الضُّرُّ دَعَانَا لِجَنْبِهِ أَوْ قَاعِدًا اَوْ قَآئِمًا فَلَمَّا كَشَفْنَا عَنْهُ ضُرَّهُ مَرَّ كَأَن لَّمْ يَدْعُنَآ إِلَىٰ ضُرٍّ مَّسَّهُ﴾ (يونس 12) صورة عامة عن الجنس الإنساني جسدت "الصدق النفسي" حين يكون الإنسان يتلفت إلى الخلف ويتذكر القوة الكبرى، ويلجأ إليها كلما مسه الضر وتعطلت فيه دفعة الحياة، وبمجرد انكشاف الضر، وزوال عوائق الحياة، يمتلئ حيوية ودافعية، وإذا هاجت دواعي الحياة في كيانه لباها ومرّ كأن لم يكن بالأمس شيءٌ، وقد تحقق "التناسق الفني" بالتطويل في صور الدعوة عند الضر: ﴿دَعَانَا لِجَنْبِهِ أَوْ قَاعِدًا اَوْ قَآئِمًا﴾، وبعده يتبدى ذلك الإسراع في كشف الضر تعبيرا: ﴿مَرَّ كَأَن لَّمْ يَدْعُنَآ﴾، ولهذا النموذج طرائق أخرى[1].

– ومنها ما يكون صورة لأفراد منه مكررين، مثل ذلك المخلوق الضعيف العقيدة، يتمسك بعقيدته ما ناله الخير منها، فإذا أوذي فيها تزعزع وولى، مثاله: ﴿وَمِنَ النَّاسِ مَن يَقُولُ ءَامَنَّا بِاللَّهِ فَإِذَآ أُوذِيَ فِي اللَّهِ جَعَلَ فِتْنَةَ النَّاسِ كَعَذَابِ اللَّهِ وَلَئِن جَآءَ نَصْرٌ مِّن رَّبِّكَ لَيَقُولُنَّ إِنَّا كُنَّا مَعَكُمْ أَوَلَيْسَ اللَّهُ بِأَعْلَمَ بِمَا فِي صُدُورِ الْعَالَمِينَ (10)﴾ (العنكبوت). أو أولئك الناس الذين لا يعرفون إلا مصلحتهم، ولا يسعون للحق إلا حين يكون في صالحهم ﴿وَإِذَا دُعُواْ إِلَىَ اللَّهِ وَرَسُولِهِ لِيَحْكُمَ بَيْنَهُمْ إِذَا فَرِيقٌ مِّنْهُم مُّعْرِضُونَ (48) وَإِنْ يَّكُن لَّهُمُ الْحَقُّ يَاتُواْ إِلَيْهِ مُذْعِنِينَ (49)﴾ (النور). وكثيرون جدا في كل زمان ومكان أولئك الذين لا يفعلون ﴿وَّيُحِبُّونَ أَنْ يُّحْمَدُواْ بِمَا لَمْ يَفْعَلُواْ﴾ (ءال عمران 188)[2].

نماذج كثيرة مختلفة أخرى أتى عليها؛ الذين ينقلبون على مبادئهم عند الضراء والفتن يعبدون الله على حرف، الذي يعتز بالحق إذا كان من عمله ويرفضه إذا جاء به غيره، والذي هو ضعيف الموقف لا يقوى على تبعات الرأي فينظر يمينا وشمالا ثم ينصرف، والذين يجمدون على القديم كالمتحجرات، ونماذج أخرى خيرة؛ كالأبطال الذين لا يقف بينهم وبين المبدأ والحق تخويف الناس، والمؤثرين الذين يتركون من أنفسهم لغيرهم.

- آفاق فكرة "النماذج الإنسانية" القرآنية:

إن هذه "النماذج الإنسانية" حقل مفتوح للبحوث المنهجية إذ تمكنها من استخلاص أبعاد إنسانية واجتماعية ودينية من هذه الصور العميقة في تشخيص حركية المجتمع وتدافعه الداخلي، ويذكر "الخالدي" أن "سيدا" أفرد لها هذا المبحث الصغير وصرح أنه سيفردها بمؤلفٍ في (مكتبة القرآن) لكنه لم يبلغ، وقد يكون قد حقق ذلك في كتاب (الظلال) فهو مليء بها، ويذكر أن باحثا هو "أحمد محمد فارس" قد استلم الفكرة منه وألف كتابه (النماذج الإنسانية في القرآن الكريم) مصرحا أنه أخذ بحديث "سيد" عن غزارتها، فحاول التحقق من صواب كلامه، فأُذهل بما وجد، كما نشير إلى محاولة "الخالدي" الذي وضع لبنة منهجية في طريقة

1 – ينظر: سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 265، 267.

2 – ينظر: المصدر نفسه، ص 268، 275.

بحث هذه النماذج، إذ أعاد صياغة الموضوع وإثراءه بتقسيم موضوعي ثلاثي لهذه النماذج؛ مؤمنة، منافقة، كافرة، وهي الفئات التي شكلت مجتمع تنزل القرآن[1].

* * * * *

المطلب الثالث: مشاهد القيامة

خصص "سيد" لهذا المجال المعرفي القرآني كتابا خاصا متوسط الحجم عنوانه: (مشاهد القيامة في القرآن الكريم)، على أنه الحلقة الثانية من (مكتبة القرآن) بعد كتاب (التصوير الفني)، ضمن هدفه العام وهو التعريف بطريقة التعبير القرآني وإعادة عرضه بسيطا جميلا معجزا كما أنزل، قبل أن تتراكم عليه التفسيرات والتأويلات وتحول بينه وبين منافذ الإحساس والشعور، وللإحاطة بهذا الحقل المعرفي القرآني وظف "سيد" أكثر من منهج وأداة في دراسة هذه المشاهد كما يلي:

- البناء المعرفي لمشاهد القيامة:

– البحث التاريخي في الضمير البشري:

قدم "سيد" أول بحث في هذا الكتاب بعنوان (العالم الآخر في الضمير البشري)، استعرض فيه مختلف الفلسفات المتعلقة بفكرة "اليوم الآخر" في تاريخ البشرية قبل القرآن باعتباره قضية تشغل الفطرة والوجدان قبل العقل والوحي، استعرضها من سجل العقائد الوثنية في مصر القديمة، والحضارة البابلية الكلدانية، والديانة الزرادشتية الفارسية، والأساطير الإغريقية، والديانات الهندية كالبوذية، ثم في ورثة الديانات السماوية؛ بنو إسرائيل في العهد القديم، والنصرانيون في أناجيلهم، وأخيرا في مجتمع العرب قبل الإسلام، اعتمد في العرض على طرق تصويرهم لهذا اليوم؛ في التمثيل الرمزي لمشاهده، في تجسيم أهله ووحوشه، في الروايات والقصص المأثورة عنه، في التأويلات الرمزية أو الأسطورية لحقائقه.. وقوفا عند المفاهيم المؤثرة في عقائدهم؛ كمفهوم الروح والتناسخ، وحقيقة الموت، وفكرة الخير والشر والعدالة والجزاء، وفلسفة النعيم والعذاب. وكان هذا العرض مهما في فهم النقلة التي نقل منها القرآن البشرية عموما والعرب خصوصا إلى آفاق جديدة في فهم اليوم الآخر وحقيقته ومعانيه وأحواله، والأهم في ذلك هو طريقة عرضها التي «لم تجل قط في تاريخ الإنسانية، وكما لم يتصورها خيال بشري.. في صورة أكمل وأنقى من كل تصور سابق في تاريخ الإنسانية الطويل»[2] فكان البحث في طريقة العرض هدفه.

---

1 – ينظر: صلاح الخالدي، نظرية التصوير الفني في القرآن عن سيد قطب، ص 218 وما بعدها.

2– سيد قطب، مشاهد القيامة في القرآن، ص 36 وما قبلها.

– الاستقصاء والاستقراء الزمني في القرآن:

من أهم مظاهر القراءة المنتجة الدالة على طول نفس وتأمل دؤوب وعزيمة جادة في تجربة "سيد" هو إنجازه لهذه القراءة التي لم يسبق إليها في موضوعها وفي غيره، وذلك من جهتين؛ فهي من جهة قراءة استقصائية شاملة لموضوع "الآخرة" مرّ فيها على القرآن كاملا آية آية كي لا يُفلت منها مشهدا واحدا من مشاهد الآخرة، فقدم فيها مادة هائلة ومحيطة، يعرِّف بها: «وقد استعرضنا في هذا الكتاب خمسين ومئة مشهد، موزعة في ثمانين سورة من أربع عشرة ومئة سورة»[1]. ومن جهة ثانية هي قراءة استقرائية زمنية خالف فيها الطريقة التقليدية التي تتبع المنهج الموضوعي الذي يسبب في تبويب الوحي وتقسيمه، أو القراءة حسب ترتيب المصحف، بل اختار أن يتلقى الآيات ويستقرئ مشاهد "الآخرة" مرتبة على طبيعتها حسب الترتيب الزمني الذي تنزلت به على قلب الرسول وأصحابه وجسّدت تفاعل المجتمع مع الدعوة وتدرج التصور المعرفي والتشرب الروحي لفكرة اليوم الآخر، يقول: «وكانت أمامي طرق عدة لعرض هذه المشاهد وتبويبها، ولكنني اخترت الطريق الاستعراضي مراعيا الترتيب التاريخي –على قدر الإمكان– ورتبت هذه السور حسب نزولها... وهي طريقة –على ما بها من مآخذ– تهيء للقارئ أن يستعرض هذه المشاهد خالصة، ويستجلي جمالها الفني، بعيدا عن حذلقات التبويب والتقسيم، وقد استعضت عنهما بفصل مجمل قبل استعراض المشاهد، تحدثت عن خصائصها على وجه العموم»[2].

ولا شك أن هذه المنهجية الزمنية أكثر تفاعلية مع جوانب خفيّة تشتغل داخل بنية النص ولها أثرها في بناء الدلالة وصياغة القراء الأوائل بـ"سيد" بهذا المنهج التاريخي سيفعّل السياق الخارجي الذي ولد فيه النص وانبثق للتفاعل مع تطور المجتمع وتدرجه في تلقي المعتقد الجديد، كي يستكشف انعكاسات الواقع على تنزّل النص وينكشف أمامه البعد العملي لعقيدة اليوم الآخر، وهو من وراء هذا المنهج يحاول توفير المعطيات الممكنة عن ظروف التنزل، وبالتالي مضاهاة المؤمنين الأوائل الذين يمثلون عنده أقرب مثال للقارئ الضمني، والذين جسدوا ذلك التفاعل النموذجي بين المعتقد وانعكاساته في تقلبات المجتمع الفكرية والعملية، فهو يتوخّى التقدّم على المتغيرات الحادثة التي أثرت في طريقة تقديم مفاهيم (القيامة) شكلا ومضمونا حين أحاطتها بهالة من النصوص البشرية التي غمرت روحانيتها، ويريد أن يعيد فتح صفحاتها من دفتر ميلادها الأصلي ويشغل شريطها الزمني شوقا لأن تصوغه صياغة الأوائل.

1– المصدر السابق، ص 10.

2– المصدر نفسه، ص 10-11.

- **التحليل الفني لمشاهد القيامة:**

اتجه "سيد" بعد الدراسة التاريخية إلى الدراسة التحليلية النصيّة، فجمع الجوانب التي ميزت طريقة القرآن في عرض "العالم الآخر" بين التصوير الفني والمحتوى الموضوعي.

أ/ السمات الفنية الشكلية: يؤكد أولا أن "مشاهد القيامة" تنطبق عليها وبصفة خاصة جميع السمات المذكورة في كتاب "التصوير"[1]، وهي ثلاثة:

– ركز في الأولى على سمة "التصوير التخييلي"، ففي القرآن الكريم كان العالم الآخر حقيقة بسيطة واضحة كوضوح العقيدة الإسلامية كلها، لكنه لم يأت في القرآن موصوفا فحسب، بل جاء مصورا بالحس حيا بالحركة شاخصا للعيون، مقدما في عشرات الأوضاع والأشكال، لكن السمة التي يراها شاملة لازمة هي أنها "مشاهد حيّة" وهي من العناصر الجمالية للتصوير كما ذكرنا، حيث لا تكون المشاهد مجرد ألوان وخطوط بل تأخذ من عالم الأحياء؛ إما برسم المواقف متفاعلة في نفوس آدمية، وإما بتشخيص الطبيعة وخلع الحياة عليها، فأبعادها ومسافاتها تقاس بالمشاعر والوجدانات، والخواطر والخلجات. فبث الحياة هي السمة الأساسية، أما السمات الأخرى فتفترق بين المشاهد وتتفاوت[2].

– وفي الثانية التفت إلى "طريقة بناء المشهد"، وهي الطريقة التي تجعل المشهد حاضرا كأنه اليوم تراه العين وتحسه النفس، وللطريقة فضل في تقريب الهوة السحيقة بين العالميْن، ويذكر لذلك أنماطا شتى؛ فقد يظهر أول المشهد في الحياة الدنيا وينتهي آخره في الحياة الأخرى بلا فاصل، فتُتَخيَّل متقاربة جدا: ﴿هَلۡ اَتَىٰ عَلَى الۡاِنسَانِ حِينٌ مِّنَ الدَّهۡرِ لَمۡ يَكُن شَيۡئًا مَّذۡكُورًا (1) اِنَّا خَلَقۡنَا الۡاِنسَانَ مِن نُّطۡفَةٍ اَمۡشَاجٍ نَّبۡتَلِيهِ فَجَعَلۡنَاهُ سَمِيعَاۢ بَصِيرًا (2) اِنَّا هَدَيۡنَاهُ السَّبِيلَ اِمَّا شَاكِرًا وَاِمَّا كَفُورًا (3) اِنَّآ اَعۡتَدۡنَا لِلۡكَافِرِينَ سَلَاسِلَاْ وَاَغۡلَالاً وَسَعِيرًا (4) اِنَّ الۡاَبۡرَارَ يَشۡرَبُونَ مِن كَاْسٍ كَانَ مِزَاجُهَا كَافُورًا (5) عَيۡنًا يَشۡرَبُ بِهَا عِبَادُ اللَّهِ يُفَجِّرُونَهَا تَفۡجِيرًا (6)﴾ (الإنسان) رحلة تبدأ من قبل خلق الإنسان وتنتهي في الجنة وفي النار.

وقد يُريك الدنيا والأخرى حاضرتين معا؛ فالكفار يستعجلون العذاب بينما هم في حوزة النار: ﴿يَسۡتَعۡجِلُونَكَ بِالۡعَذَابِ وَاِنَّ جَهَنَّمَ لَمُحِيطَةُۢ بِالۡكَافِرِينَ (54)﴾ (العنكبوت). وقد يبدأ المشهد من قصة تقع في الدنيا وتستمر فإذا نحن في الأخرى، ها هو فرعون له أتباعه يقودهم ويتبعونه حتى يجدون أنفسهم على مشارف النار: ﴿وَلَقَدۡ اَرۡسَلۡنَا مُوسَىٰ بِئَايَاتِنَا وَسُلۡطَانٍ مُّبِينٍ (96) اِلَىٰ فِرۡعَوۡنَ وَمَلَئِهِ فَاتَّبَعُوا اَمۡرَ فِرۡعَوۡنَ وَمَآ اَمۡرُ فِرۡعَوۡنَ بِرَشِيدٍ (97) يَقۡدُمُ قَوۡمَهُ يَوۡمَ الۡقِيَامَةِ فَاَوۡرَدَهُمُ النَّارَ وَبِئۡسَ الۡوِرۡدُ الۡمَوۡرُودُ (98)﴾ (هود).

1- ينظر: سيد قطب، مشاهد القيامة في القرآن، ص 37.

2- ينظر: المصدر نفسه ص 37- 38.

وتارة ينطلق المشهد مباشرة في الآخرة، في صورة الخبر والإنشاء، والوصف والحوار، فيخيل أن المشهد حاضر يقع فيه الخطاب: ﴿وَجَآءَتْ سَكْرَةُ الْمَوْتِ بِالْحَقِّ ذَٰلِكَ مَا كُنتَ مِنْهُ تَحِيدُ (19) وَنُفِخَ فِي الصُّورِ ذَٰلِكَ يَوْمُ الْوَعِيدِ (20) وَجَآءَتْ كُلُّ نَفْسٍ مَّعَهَا سَآئِقٌ وَشَهِيدٌ (21) لَّقَدْ كُنتَ فِي غَفْلَةٍ مِّنْ هَذَا فَكَشَفْنَا عَنكَ غِطَآءَكَ فَبَصَرُكَ الْيَوْمَ حَدِيدٌ (22) وَقَالَ قَرِينُهُ هَذَا مَا لَدَيَّ عَتِيدٌ (23) أَلْقِيَا فِي جَهَنَّمَ كُلَّ كَفَّارٍ عَنِيدٍ (24) مَّنَّاعٍ لِّلْخَيْرِ مُعْتَدٍ مُّرِيبٍ (25) الذِي جَعَلَ مَعَ اللَّهِ إِلَهًا ءَاخَرَ فَأَلْقِيَاهُ فِي الْعَذَابِ الشَّدِيدِ (26)﴾ (ق).

وقد يتحدث عن الدنيا وهي ماض كان، والآخرة حاضرة الآن: ﴿وَسِيقَ الذِينَ كَفَرُوا إِلَىٰ جَهَنَّمَ زُمَرًا حَتَّىٰ إِذَا جَآءُوهَا فُتِحَتْ أَبْوَابُهَا وَقَالَ لَهُمْ خَزَنَتُهَآ أَلَمْ يَاتِكُمْ رُسُلٌ مِّنكُمْ يَتْلُونَ عَلَيْكُمْ ءَايَاتِ رَبِّكُمْ وَيُنذِرُونَكُمْ لِقَآءَ يَوْمِكُمْ هَذَا قَالُوا بَلَىٰ وَلَكِنْ حَقَّتْ كَلِمَةُ الْعَذَابِ عَلَى الْكَافِرِينَ (71)﴾ (الزمر)[1].

– وخصص الثالثة لسمة "التناسق"، فكل ما ذكره من مستويات التناسق في كتاب (التصوير الفني) ينطبق على "مشاهد القيامة"، كالتماثل والتداعي والتقابل بين جزئيات المشهد الواحد، وبين جرس الألفاظ وصورة المعنى، وبين نسق الألفاظ التي تشكل توقيعا موسيقيا في الجملة الواحدة، وبين ذلك كله والسياق العام لموضوع العرض، وترك النمذجة في تحليلات الكتاب.

ب/ المنهج التفاعلي المتكامل:

كان مفهوم النظم راسخا في ضمير "سيد"، فأهمية النظر إلى الفكرة من خلال صورتها التعبيرية جعلته يقيم أسس المبحث كله على النظرة الفنية والتي ستترك المضمون الديني يبرز على طبيعته، فيقول: «هدفي هنا كان فنيا خالصا، لم أتأثر فيه إلا بحاسة الناقد الفني، فإذا التقى في النهاية جمال الفن بقداسة الدين، فتلك خاصة كامنة في طبيعة هذا القرآن، تلتقي عندها دروب البحث في النهاية ولو لم يحسب السالك حسابها في الطريق»[2]، وهذا ما جعله يستعرض من صور الآخرة ما تكاملت فيها الأدوات الفنية وارتقت لأن يكون "مشهدا"، والمشهد ما اجتمعت فيه الصورة والحركة والإيقاع[3]، لذا كانت قراءته الفنية تكاملية لا تختار العناصر المدروسة ولا ترتب خصائصها بالطريقة الانتقائية التعليمية، بل تحاول أن تستكمل كل الجوانب الفنية للمشهد وهو يميل حيثما يأخذ به المشهد وكيفما يستقبله الذوق له والوجدان، وهذا ما وضع يده على وجه آخر من الإعجاز الساري في ذلك الكم الهائل من مشاهد القيامة فقال: «والعجيب حقا أن تعدد هذه المشاهد –وأساسها واحد– لم ينشئ نوعا من التكرار، فكل مشهد يختلف عن

1– ينظر: المصدر السابق، ص 38- 40.

2– المصدر نفسه، ص 12.

3– ينظر: المصدر نفسه، ص 10.

سابقه في كلياته أو جزئياته، وذلك لون من الإعجاز شبيه بالإعجاز في خلق الملايين من الناس، كلهم ناس، ولكن لكل سحنة وسمة..»[1]، وقد تفاعل بتلقائية مع تلك الألوان.

فقد تستثيره ظلال الكلمات والأساليب كما في سورة (القارعة)؛ تسمية فيها جرس القرع واللطم على حين غفلة، ويضفي عليه الهيبة سؤال التهويل (ما القارعة؟)، يزيده رهبة جواب التجهيل والتنكير (وما أدراك ما القارعة؟)، وطريقته فيها هي طريقة البلاغيين في علم المعاني؛ إلا أنهم يسمونها "معاني النظم" مع نظرهم الجزئية، أما "سيد" فيسميها "ظلال التعبير" ويتوسع في استلهام إيحاءاتها ولا يتلقى الدلالة وحدها بل يلتمس ما في (القارعة) من جرس يلقي بصورة القرع واللطم في الخيال، وفيه إيقاع تتسق ظلاله الصاخبة مع المنظر المصوَّر؛ حيث الناس كالفراش المبثوث، والجبال كالعهن المنفوش[2].

وقد تستوقفه جدة الصورة بظلالها النفسية، كمشهد سورة (الأعلى): ﴿وَيَتَجَنَّبُهَا الأَشْقَى (11) الذِي يَصْلَى النَّارَ الْكُبْرَى (12) ثُمَّ لاَ يَمُوتُ فِيهَا وَلاَ يَحْيَا (13)﴾ (الأعلى)، تظهر الصورة حسية في هذه (النار الكبرى) والمعذبون لا يجدون الموت ولا يذوقون الحياة، وفي حشوها ظلال الصورة النفسية لهذا الذي لا يموت فيستريح، ولا يحيى فيستريح، إحساس نفسي معلق لا ينتهي في الواقع ولا في الخيال، وقد درج الناس أن يضعوا الإنسان إما حيا وإما ميتا، وهذه صورة جديدة لا موت فيها ولا حياة[3].

وقد يروقه الإيحاء والجرس والتناسق كله، كما في الآيات من سورة (المسد): ﴿سَيَصْلَى نَارًا ذَاتَ لَهَبٍ (3) وَامْرَأَتُهُ حَمَّالَةُ الْحَطَبِ (4) فِي جِيدِهَا حَبْلٌ مِّن مَّسَدٍ (5)﴾؛ فهي نار ذات لهب، يصلاها أبو لهب، والسبب حمل الحطب، وهناك حبل من مسد لحزم الحطب، وحبل من مسد لغل العنق، صورة كأنها واحدة؛ حطب وحبل ونار ولهب. ويتلقى من الصوت صورة نسقية؛ فحينما يقرأ القارئ (وتبّ) يجد صوتا عنيفا حازما شبيها بشد الحطب وحزمه، وبِغَلِّ العنق وجذبه.. فيلتقي الجرس الموسيقي مع حركة العمل الصوتية في المشهد المصور، سورة في معانيها الذهنية قليلة قصيرة، لكن الوجدان إذا اتجه إلى الصور والظلال والإيقاع والتناسق فسيجد وفرة من السمات والمطويات واللمحات في فقرات قصار[4].

وقد يلفت انتباهه اتساق البناء العام في المشهد، كما في مشهد سورة (البروج): ﴿إِنَّ الذِينَ فَتَنُوا الْمُومِنِينَ وَالْمُومِنَاتِ ثُمَّ لَمْ يَتُوبُوا فَلَهُمْ عَذَابُ جَهَنَّمَ وَلَهُمْ عَذَابُ الْحَرِيقِ (10) إِنَّ الذِينَ ءَامَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ لَهُمْ جَنَّاتٌ تَجْرِي مِن تَحْتِهَا الأَنْهَارُ ذَالِكَ الْفَوْزُ الْكَبِيرُ (11)﴾ (البروج)، فنسق المتقابلات بارز؛ فمن التناسق

1- سيد قطب، مشاهد القيامة في القرآن، ص 10.

2- ينظر: المصدر نفسه، ص 65.

3- ينظر: المصدر نفسه، ص 59.

4- ينظر: المصدر نفسه، ص 56.

الفني بين المناظر أن يكون عذاب جهنم فيه (الحريق) لأصحاب ذلك المشهد الدنيوي: (النار ذات الوقود)، ومن التناسق في اللوحات أن يكون ما يقابل الحريق للمفتِنِين هو الأنهار: (جنات تجري من تحتها الأنهار) في مشهد المؤمنين، ولما ظهر الفوز لأصحاب الأخدود في الدنيا جاء التعقيب لمصير المؤمنين في الآخرة (ذلك الفوز الكبير) من باب تنسيق الخطوط"!!..[1]

وقد يستوقفه الإطار المنسق للسورة كلها؛ كما في سورة (الطارق): ﴿وَالسَّمَآءِ وَالطَّارِقِ (1)... إِنَّهُ لَقَوْلٌ فَصْلٌ (13) وَمَا هُوَ بِالْهَزْلِ (14)﴾، فأقوى خصائص المقطع هو تضمين الصُّور في إطار واحد ينسّق الجو العام يتمثل في صورة "الطارق" ذلك النجم الثاقب يخترق الظلام وينبثق بشعاعه، وهو الإطار الذي يلقي ظلاله وألوانه على صور أخرى؛ فالنفس مستورة خافية وعليها حافظ ينفذ إليها ويخترقها مثل "الطارق" فيُبلي سرائرها، و"الماء الدافق" ينبثق من ظلام مجهول فيخرج من كيان الإنسان ﴿مِن بَيْنِ الصُّلْبِ وَالتَّرَآئِبِ (7)﴾، و﴿السَّمَآءِ ذَاتِ الرَّجْعِ (11)﴾ وهو المطر المنبثق من السحب، و﴿الأَرْضِ ذَاتِ الصَّدْعِ (12)﴾ تتصدع ويخرج من شقوقها النبات كأنه يثقبها... فالإطار كله يشي بالقوة والحسم لخالق الأرض والسماء في إخراج الكائنات من حالة الخفاء والكمون إلى حالة الانبثاق والظهور[2].

وإذا طالت السورة فلا نكون أمام تحليل متكامل لمشهد واحد فحسب، بل لمشاهد متعددة، وقد قال: «وقد تحتوي السورة الواحدة أكثر من مشهد واحد، يطول أو يقصر تبعا للغرض الديني في السياق، وتمشيا مع أصول العرض الفنية كما سيجيء»[3]، ففي سورة (القيامة) نجد هذا المشهد: ﴿فَإِذَا بَرِقَ الْبَصَرُ (7) وَخَسَفَ الْقَمَرُ (8)...﴾ ويتلوه مشهد: ﴿وُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ نَّاضِرَةٌ (22) إِلَىٰ رَبِّهَا نَاظِرَةٌ (23)...﴾ ثم مشهد: ﴿كَلاَّ إِذَا بَلَغَتِ التَّرَاقِيَ (26) وَقِيلَ مَن رَّاقٍ (27)... وَلَكِن كَذَّبَ وَتَوَلَّىٰ (32) ثُمَّ ذَهَبَ إِلَىٰ أَهْلِهِ يَتَمَطَّىٰ (33)﴾ (القيامة)، في المشهد الأول يتجه "سيد" إلى تناسق المناظر الخاطفة مع السياق والإيحاء النفسي؛ فكان قِصَر الفقرات والفواصل والإيقاع الموسيقي والمشاهد الخاطفة وعرض الحساب بسرعة وإجمالٍ مقصودا، وهو إجابة مناسبة على سؤال من يتهكم بالقيامة ويستطيل آمادها (يسأل: أيان يوم القيامة؟)، فجاء سريعا خاطفا حاسما، لا ريث ولا إبطاء. وفي المقطع الأخير ترتيب فريد للمشاهد على نسق خاص؛ مشهد الاحتضار كأنه حاضر أمامنا وقد (بلغت التراقي)، أما الحياة الدنيا فكأنها من ذكريات الماضي، وقد تساءل سائل: مَن الرَّاقي؟ وقد عاين المحتضر الموت والفراق، وظن أنه مساق إلى ربه للحساب، ثم تُستحضر صورة أبعد للدنيا الماضية لذلك الشخص؛ لقد كذّب ولقد تولى، وإلى أهله ذهب يتمطى تيها وكبرا، والمتلقي يقرأ الصورتين وقد نسي

1- ينظر: المصدر السابق، ص 64.

2- ينظر: المصدر نفسه، ص 79، 80.

3- المصدر نفسه، ص 10.

أن الدنيا الماضية والآخرة الحاضرة مجرد تصوير لكنه قوة الإيحاء والأخذ. وهذا الاستعراض بما فيه من تقديم وتأخير ومفاجأة وسرعة أوقع في الوجدان من الناحية الدينية، وأشدُّ إيحاء من الجهة الفنية، وهما متوافقان في تصوير القرآن، وهنا ننتهي بما بدأ به وهو حتمية التوافق التلقائي بين الغرض الفني والغرض الديني.

- القراءة الموضوعية لمشاهد القيامة:

أ- العناصر الموضوعية المصورة[1]:

يبرز "سيد" أهم المحاور والمضامين التي تشكل مفهوم "اليوم الآخر" لا بمحتوياتها الموضوعية وإنما بطريقة التعبير عنها حين تأتي المشاهد لتصويرها، هي:

- الهول المادي والنفسي: وهو تصوير شامل يلابس الطبيعة ويغشى النفس الإنسانية، ففي الحالات العادية يبرز الهول في عناصر الطبيعة وحدها وهي تتحرك وترتج به، مثل الآيات: ﴿إِذَا وَقَعَتِ الْوَاقِعَةُ (1) لَيْسَ لِوَقْعَتِهَا كَاذِبَةٌ (2) خَافِضَةٌ رَّافِعَةٌ (3) إِذَا رُجَّتِ الأَرْضُ رَجًّا (4) وَبُسَّتِ الْجِبَالُ بَسًّا (5) فَكَانَتْ هَبَآءً مُّنْبَثًّا (6)﴾ (الواقعة)، أما في معظمها فتدب فيها الحياة وذلك بإشراك النفوس الآدمية، فيصور الهول النفسي في ظلال نفسية وخلجات شعورية: ﴿يَوْمَ يَفِرُّ الْمَرْءُ مِنَ اَخِيهِ (34) وَأُمِّهِ وَأَبِيهِ (35) وَصَاحِبَتِهِ وَبَنِيهِ (36) لِكُلِّ امْرِئٍ مِّنْهُمْ يَوْمَئِذٍ شَأْنٌ يُغْنِيهِ (37)﴾ (عبس).

لذا تشرك الطبيعة مع الإنسان لإحياء المشهد بالحركة المادية والمعنوية معا، كالآيات: ﴿الْقَارِعَةُ (1) مَا الْقَارِعَةُ (2) وَمَآ أَدْرَاكَ مَا الْقَارِعَةُ (3) يَوْمَ يَكُونُ النَّاسُ كَالْفَرَاشِ الْمَبْثُوثِ (4) وَتَكُونُ الْجِبَالُ كَالْعِهْنِ الْمَنفُوشِ (5)﴾ (القارعة). وقد تشرك بجانب الإنسان بتشخيصها كائنا يرتجف وينفطر: ﴿يَوْمَ تَرْجُفُ الأَرْضُ وَالْجِبَالُ وَكَانَتِ الْجِبَالُ كَثِيبًا مَّهِيلاً (14)... فَكَيْفَ تَتَّقُونَ إِن كَفَرْتُمْ يَوْمًا يَجْعَلُ الْوِلْدَانَ شِيبًا (17) السَّمَآءُ مُنفَطِرٌ بِهِ، كَانَ وَعْدُهُ مَفْعُولاً (18)﴾ (المزمل). وقد تشرك في ذلك العناصر الحيوانية كذلك فيبدو المشهد أكثر إيحاء وحركة: ﴿إِذَا الشَّمْسُ كُوِّرَتْ (1) وَإِذَا النُّجُومُ انكَدَرَتْ (2) وَإِذَا الْجِبَالُ سُيِّرَتْ (3) وَإِذَا الْعِشَارُ عُطِّلَتْ (4) وَإِذَا الْوُحُوشُ حُشِرَتْ (5) وَإِذَا الْبِحَارُ سُجِّرَتْ (6) وَإِذَا لِلنُّفُوسُ زُوِّجَتْ (7) وَإِذَا الْمَوْءُودَةُ سُئِلَتْ (8)﴾ (التكوير)[2].

- الزمن المعنوي لمشهد "الحساب": جاء مشهد الحساب ذا ألوان وسمات متنوعة حسب الأصول الفنية لعرض الموقف النفسي والحالة الشعورية والغرض الديني النهائي، فإن مشاهد الخصومة واللجاج، والندم والاسترجاع، والاعتراف والمحاللة.. كلها تستدعي التمهل في العرض ليتحقق التأثر، فقد يطول مشهد الحساب ويترك فيه المجال للكلام والاعتراف، كقوله تعالى: ﴿كُلُّ نَفْسٍ بِمَا كَسَبَتْ رَهِينَةٌ (38) اِلاَّ أَصْحَابَ الْيَمِينِ

1- ينظر: سيد قطب، مشاهد القيامة في القرآن، ص 41- 43.

2- ينظر: المصدر نفسه، ص 41- 43.

(39) فِي جَنَّاتٍ يَتَسَآءَلُونَ (40) عَنِ الْمُجْرِمِينَ (41) مَا سَلَكَكُمْ فِي سَقَرَ (42) قَالُوا لَمْ نَكُ مِنَ الْمُصَلِّينَ (43) وَلَمْ نَكُ نُطْعِمُ الْمِسْكِينَ (44) وَكُنَّا نَخُوضُ مَعَ الْخَآئِضِينَ (45) وَكُنَّا نُكَذِّبُ بِيَوْمِ الدِّينِ (46) حَتَّىٰ أَتَانَا الْيَقِينُ (47)﴾ (المدثر).

وقد يقصر المشهد لأسباب يتناسق فيها العرض والغرض، ففي مواقف الهدوء والخشوع التي لا يليق فيها الجدل والنقاش يأتي المشهد سريعا خاطفا لا تتملاه العيون: ﴿وَوُفِّيَتْ كُلُّ نَفْسٍ مَّا عَمِلَتْ وَهُوَ أَعْلَمُ بِمَا يَفْعَلُونَ (70)﴾ (الزمر)، وفي مواقف الحسم والفصل حين لا يناسب الإمهال يأتي المشهد مقلصا على المفيد: ﴿يُعْرَفُ الْمُجْرِمُونَ بِسِيمَاهُمْ فَيُؤْخَذُ بِالنَّوَاصِي وَالأَقْدَامِ (41)﴾ (الرحمن)، وقد يكون سببه الوضوح الذي لا حاجة بعده لتوضيح... وجماع كل ذلك هو مبدأ التناسق والتناسب في العرض[1].

– مشاهد "النعيم والعذاب" بين الحسي والنفسي[2]: يعرض القرآن مشاهد الجزاء من عذاب ونعيم من زواياه الظاهرة والباطنة؛ فقد يتجسم العذاب ماديا محسوسا يمس الجلود والبطون والأمعاء، كقوله ﷻ: ﴿فَالذِينَ كَفَرُواْ قُطِّعَتْ لَهُمْ ثِيَابٌ مِّن نَّارٍ يُصَبُّ مِن فَوْقِ رُءُوسِهِمُ الْحَمِيمُ (19) يُصْهَرُ بِهِ مَا فِي بُطُونِهِمْ وَالْجُلُودُ (20) وَلَهُم مَّقَامِعُ مِنْ حَدِيدٍ (21) كُلَّمَآ أَرَادُواْ أَنْ يَخْرُجُواْ مِنْهَا مِنْ غَمٍّ أُعِيدُواْ فِيهَا وَذُوقُواْ عَذَابَ الْحَرِيقِ (22)﴾ (الحج)، ومثله يتجسم النعيم ماديا محسوسا تتمتع به البطون والأجسام والجوارح، كقوله ﷻ: ﴿وَأَصْحَابُ الْيَمِينِ مَآ أَصْحَابُ الْيَمِينِ (27) فِي سِدْرٍ مَّخْضُودٍ (28) وَطَلْحٍ مَّنضُودٍ (29) وَظِلٍّ مَّمْدُودٍ (30) وَمَآءٍ مَّسْكُوبٍ (31) وَفَاكِهَةٍ كَثِيرَةٍ (32) لاَّ مَقْطُوعَةٍ وَلاَ مَمْنُوعَةٍ (33) وَفُرُشٍ مَّرْفُوعَةٍ (34) إِنَّآ أَنشَأْنَاهُنَّ إِنشَآءً (35) فَجَعَلْنَاهُنَّ أَبْكَارًا (36) عُرُبًا أَتْرَابًا (37)﴾ (الواقعة).

وتارة يدق العذاب والنعيم فلا ترى لهما هيئة موصوفة مصورة، وإنما صورا نفسية أو سيما على الوجوه يلقيها التعبير، أو هي ظلال معنوية فتراها متوهجة بالمعاني دون وصف وتصريح بها، وتدع للخيال مجالا لرسم الظلال وتأليف الصور، قال تعالى مصورا حالة الكافر: ﴿يَوْمَ يَنظُرُ الْمَرْءُ مَا قَدَّمَتْ يَدَاهُ وَيَقُولُ الْكَافِرُ يَا لَيْتَنِي كُنتُ تُرَابًا (40)﴾ (النبأ)، فأنت تحس ضيق الصدور، وألم العذاب، ووهج النار، ولفح الجحيم، دون وصف، بل بمجرد سماع الكافرين ينادون من وراء أسوار جهنم: ﴿وَنَادَوْا يَا مَالِكُ لِيَقْضِ عَلَيْنَا رَبُّكَ﴾ (الزخرف 77)، أو في الإشارة إلى العذاب: ﴿مَّنْ يُصْرَفْ عَنْهُ يَوْمَئِذٍ فَقَدْ رَحِمَهُ﴾ (الأنعام 16) إنه مهول بمجرد العلم أن صَرْفهُ رحمة، دون سماع شيء من هوله. وقال مبينا حال الطائعين وهم في رفقة فاخرة: ﴿فَأُوْلَئِكَ مَعَ الذِينَ أَنْعَمَ اللَّهُ عَلَيْهِم مِّنَ النَّبِيئِينَ وَالصِّدِّيقِينَ وَالشُّهَدَآءِ وَالصَّالِحِينَ وَحَسُنَ أُوْلَئِكَ رَفِيقًا (69)﴾ (النساء)، وتحس بَرد الراحة، ولذة النعيم، وروح الاطمئنان، وهدوء الضمير، بمجرد سماع المؤمنين يقولون: ﴿وَقَالُوا الْحَمْدُ لِلَّهِ الذِي

1– ينظر: المصدر السابق، ص 43-44.

2– المصدر نفسه، ص 44- 46.

أَذْهَبَ عَنَّا الْحَزَنَ إِنَّ رَبَّنَا لَغَفُورٌ شَكُورٌ (34) الذِي أَحَلَّنَا دَارَ الْمُقَامَةِ مِن فَضْلِهِ لاَ يَمَسُّنَا فِيهَا نَصَبٌ وَلاَ يَمَسُّنَا فِيهَا لُغُوبٌ (35)﴾ (فاطر).

وقد تختلط المظاهر المادية والصور النفسية والظلال في مشاهد العذاب والنعيم وهو الغالب، حيث يصطحب النعيم المادي لون من التكريم المعنوي، ويصطحب العذاب الحسي ذلك التبكيت النفسي، فتتلقى المشاهد في الحس والنفس، ويكون الأثر والتأثر مضاعفا[1].

بهذه الطريقة يشتغل "سيد" على المنهج التصنيفي الدقيق، لكنه تصنيف للمشاهد والصور بطريقة تفاعلية وجدانية تختلف عن الشغل اللغوي والمنطقي الذي يبني على هامش الصورة ولا يتملّى المشهد.

ب- جمالية تأويل مبهمات القيامة:

مما يلفت الانتباه هو تخفف "سيد" من التوثيقات الأثرية التي أخذت على عاتقها ملء الفجوات ومواطن الغموض التي تكثر في موضوع "اليوم الآخر" أكثر من غيره، وبذلك أفسدت أحد أبرز الخصائص التي تفاعل معها "سيد" واعتبرها من أغراضه ومواطن جماله، فالإشارة والتلميح وعدم التصريح هو من أغراض مشاهد اليوم الآخر المرادة لتحريك الوجدان وتزكية النفس وإحداث الهيبة، من ذلك وقوفه في الآيات: ﴿فَإِذَا نُقِرَ فِي النَّاقُورِ (8) فَذَلِكَ يَوْمَئِذٍ يَوْمٌ عَسِيرٌ (9) ... فَمَا تَنفَعُهُمْ شَفَاعَةُ الشَّافِعِينَ (48)﴾ (المدثر)، "سيد" يستشعر ما في عبارة (يومٌ عسيرٌ) من وصف مبهم للعذاب ينشئ في النفس إحساسا غامضا بالشدة دون وجود صورة لذلك اليوم، ويذكر أن هذا الوقع العام المبهم هو المقصود هنا، والحالة النفسية الرهيبة هي الهدف المراد.

لذا فإنه يرفض التأويلات التفسيرية التي تتخذ من هذه المشاهد منشطا للثقافة وتستعرض فيه موسوعة من الروايات والآراء حتى تطفئ طاقتها الإيحائية وحسنها في الإحساس، ويختار القراءة الوجدانية المنغمسة في جو الآية المحتفظة بغرضها الروحي، هذا ما رآه في فواتح سورة (المرسلات): ﴿وَالْمُرْسَلاَتِ عُرْفًا (1) فَالْعَاصِفَاتِ عَصْفًا (2) وَالنَّاشِرَاتِ نَشْرًا (3) فَالْفَارِقَاتِ فَرْقًا (4) فَالْمُلْقِيَاتِ ذِكْرًا (5) عُذْرًا اَوْ نُذْرًا (6) إِنَّمَا تُوعَدُونَ لَوَاقِعٌ (7)﴾، ذكرت المرسلات والعاصفات والناشرات والفارقات والملقيات، هي أشياء ذُكرت بأوصافها وآثارها وأفعالها وسكت عن ماهيتها، لكن كتب التفسير تقول؛ إنها الملائكة، أو آيات القرآن، أو الأرواح البشرية، ثم يقدم قراءته النصية التي تحتفظ بملامح النص، يقول: «وأحس أنها جاءت هكذا غامضة لتبقى هكذا غامضة، مجهولة الكنه والمصدر، ملحوظة الوصف والأثر، يتلقاها الحس شبه مسحور، فيحس بها قوى خفية الذوات ملحوظة الآثار، وآثارها بسبب مما نحن فيه، وهو الدلالة على القوة المجهولة التي

1- سيد قطب، مشاهد القيامة في القرآن، ص 46- 48.

تملك اليوم الموعود»[1]، وإذا نظرنا إلى طبيعة هذه الآيات فإنها مفتوحة معنى، لكنه ليس مثل ذلك الانفتاح الناشئ عن انفتاح الملفوظ فيدعونا إلى البحث والاستنباط مثل بعض آيات التشريع، بل هو انفتاح مبهم مغلق الماصدق، لذا تنبّه "سيد" إلى أن هذا الإبهام مقصود من رب العالمين فدعا إلى التسليم به وترك تأويله، ولا شك أن التلقي التفويضي للغيبيات المبهمة تعبيرا ونصا يختلف عن تأويلية "المعتزلة" التي تحيل كل إيحاء إلى منطق جامد، وعن تأويلية "الأثريين" التي تمتص كل إيحاء بتأويلات محددة نهائية، ولا شك أنها أحسن منهما بكثير من الناحيتين الجمالية والإيمانية حيث النص حيّ بدوام الإيحاء، والوجدان حي بعمق الإحساس، وتلك من فضائل القراءة المنقادة لروح التعبير القرآني.

ويبدو أن القراءة الشاعرية لإيحاءات المشاهد وتحقق الأثر الوجداني الصادق الذي لا يشوبه شك أو شبهة أغناه عن الاستدلال لها والإقناع بها، فكانت قراءته تعبيرية لا استدلالية حتى في مواطن الجدل والخلاف، ففي هذا المشهد المهول: ﴿يَوْمَ يُكْشَفُ عَن سَاقٍ وَيُدْعَوْنَ إِلَى السُّجُودِ فَلاَ يَسْتَطِيعُونَ (42)﴾ (القلم)، وبعيدا عن القراءة الظاهرية والتفسير الحسي للصورة؛ يؤول هذه الصورة الحسيّة بأنها مشهد نفسي نستشفه من الظلال النفسية للتعبير ومشهد الأحياء الخاشعين، ومعناه أنه إذا جَدَّ الجد، وشُمِّر عن الساق والساعد، يدعون إلى السجود، والتعبير كناية عن جدية الأمر والهول[2]، ونراه يؤول "موازين" الأعمال في سورة (القارعة) بأن جعل لوزن الأعمال المعنوية موازين حسّية على طريقة "التجسيم" دون الولوج في تفاصيل المجاز المرسل وملابساته المنطقية[3]، وهذا فارق واضح بين القراءة البلاغية التي تتعامل مع القطب اللغوي وتقتصر على مستوياته اللغوية والمنطقية، وقراءة "سيد" التي تجسد بذاتها القطب الجمالي وتعتني بأصداء النص وآثار ظلاله في ذات القارئ.

* * * * *

ومن خلال هذا البحث الموضوعي المعرفي أظهر "سيد" أن آفاق التصوير القرآني مبنية ضمن آفاقه الموضوعية، فالنص القرآني في فكر "سيد" ليس ابتكارا لفن جديد، وإعجازُه البياني لا يتوقف على إبداع جنس أدبي مختلف، بل هو نص ديني ذو وظيفة روحية وجدانيّة يقوم على التوظيف العالي لفن التصوير والإتقان في توزيع عناصره والقوة في إشباعه بخصائص المتعة والتأثير، فقد ينتاب قارئا ما شيء من الحماس حين يطلع على الأدباء المبدعين لطرائق تمثل محطات في نشأة نوع من فنون الأدب، فيتحمس لبحث فرضية أن القرآن قد سبق هؤلاء إلى شيء من ذلك أو يماثله، وكيف لا يفعلها وهو المعجزة البيانية؟ لكن تجربة "سيد"

1- المصدر السابق، ص 71.

2- ينظر: المصدر نفسه، ص 49.

3- ينظر: المصدر نفسه، ص 65.

تؤكد أن المسافة بين النص القرآني والنصوص الأدبية ليست مسألة أجناسية، ولم يأت ليبدع أدبا جديدا، ولو كان ذلك من وظيفته إذن لقلنا إنه أدب جديد، لكنه ساير فنون الكلام العربي عامة وفارقها في التوظيف الجمالي، وقدرتُه على المسايرة والمفارقة في آن واحد هي وجه من الإعجاز.

* * * * *

المبحث الثاني:

القراءة التأويلية عند "سيد"

المطلب الأول: تأويل التصوير في مواضيع الغيب

- "سيد" يرجح سلطة النص في تأويل الغيبيات:

من أهم الأبعاد العقدية والمكونات الموضوعية التي تضمنها القرآن في خطابه الإيماني وجود عالم (الغيب) كحقيقة يجب الإيمان بها، وطبيعته الغيبية جعلته لا يبرز إلا بالتصوير ليدرك الإنسان بخياله بعض حقائقه التي لا تخضع لقوانين المادة فتجرّب ولا لقوانين العقل فتفكك، من هنا ترك "سيد" دلالة الصور الغيبية لسلطة النص، فهي بالنسبة له نصوص مغلقة؛ فما صرح به القرآن يؤخذ كما هو دون زيادة ولا تأويل، فالقراءة النصية هي التي تحكم المنهج التأويلي في كل باب الغيبيات؛ الإلهية والكونية والقصصية والأخروية.. إلخ.

فمن الغيبيات الإلهية أفعال الله التي تبدّل عادات الطبيعة وناموس الأسباب، إذ يرى أنها صور لا يتحمّلها العقل ولا تصادقها التجربة، لكن التعبير الإلهي إذا صرح بها فإنها صور حقيقية لا وهمية ولا تخييلية، ذلك أن الإدراك البشري هو المحدود والعلم الإلهي هو المحيط، ففي تفسيره لآية الأمر الرباني للنار: ﴿قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَى إِبْرَاهِيمَ (69)﴾ (الأنبياء)، يقول: «فلا نسأل: كيف لم تحرق النار إبراهيم؟ والمشهود المعروف أن النار تحرق الأجسام الحية؟ فالذي قال للنار كوني حارقة، هو الذي قال لها: كوني بردا وسلاما... إن الذين يقيسون أعمال الله سبحانه إلى أعمال البشر هم الذين يسألون: كيف كان هذا؟..»[1].

ومن الغيبيات الكونية وقفته في المشهد السماوي حيث الرجوم تلاحق الشياطين الصاعدة: ﴿وَجَعَلْنَاهَا رُجُومًا لِّلشَّيَاطِينِ... ﴾ (الملك 05): «وقد جرينا في هذه الظلال على قاعدة ألا نتزيد بشيء في أمر الغيبيات التي يقص الله علينا طرفا من خبرها، وأن نقف عند حدود النص لا نتعداه، وهو كاف بذاته لإثبات ما يعرض له من أمور، فنحن نؤمن أن هناك خلقا اسمهم الشياطين.. كيف؟ من أي حجم؟ في أية صورة؟

1- سيد قطب، في ظلال القرآن، ج 04، ص 2387، 2388.

كل ذلك لم يقل لنا الله عنه شيئا، وليس لنا مصدر آخر يجوز استفتاؤه في مثل هذا الشأن... ولو علم الله أن هناك خيرا في الزيادة أو الإيضاح أو التفصيل لفصّل سبحانه..»[1].

ومن الغيبيات القصصية؛ ما جاء في قصة "آدم" و"الملائكة"، أو "آدم" و"إبليس" في الجنة؛ حيث طرح تساؤلات حول المكان والكيفيات وحقيقة الجنة؟ والملائكة؟ وإبليس؟ وكيف تحاوروا؟ مقررا أن هذه الغيبيات مما استأثر الله بعلمه وجعله فوق طاقات البشر وخارجا عن شأنهم وما يطلب منهم، وعلى الإنسان أن يكتفي بدلالات الآيات وأحكامها وبما يقصه مما يصلح به شأن الإنسان في حياته، وأن لا يضيع طاقته العقلية في الخوض بالغيبيات، ويستغني عن خوض الخائضين فيها في تفاسيرهم، داعيا إلى تفويض هذا الغيب لصاحبه[2].

ومن الغيبيات الأخروية ما تمتلئ به مشاهد القيامة؛ مثل مشهد النفخ في "الصور" وآثار هذا النفخ في الصعق والإحياء، فيتحدث عن اليقين بها وأنها على غير ما يمكن أن يكون البشر قد عهدوه وجربوه، فهو غيب لله ولا نعلمه منه إلا بقدر ما أعطى الله، ولا أمان في تجاوزه إلى الظنون[3].

إنها صور حقيقية لا مجازية أو رمزية، وكونها حقيقة ليس بالضرورة أنها مادية تبصرها العين أو منطقية يدركها العقل، إنها حقيقة موجودة لكنها محجوبة لا يخترقها إلا علم الله المطلق، وفي خفائها مصلحة وحكمة يطلب إدراكها ورعايتها، والواقع أن القراءات التي لا تراعي هذه الحكمة هي على منهجين؛ القراءات الأثرية التي تخضع لمقررات الرواية، والقراءات الحداثية التي تخضع لمقررات الوضع:

فأما القراءات الأثرية في الحديث أو التفسير فهي تجنح إلى سلطة المأثور، لذا فهي حريصة على فض تلك الغيبيات باللجوء إلى الروايات وبذلك تخترق سلطة النص وتفسد حكمته على القارئ، ولا شك أن ذلك ما كان يقصده "سيد" حين اعتبر اللجوء إلى مصدر غير القرآن استفتاء ملفقا ممقوتا، وخوضا مذموما، وظنا مكذوبا، وقد رأيناه في فواتح سورة (المرسلات) من (مشاهد القيامة) ينتقد المناهج النقلية التي تنقاد للمرويات كي تملأ الإبهام، بل يصرح أن هذا الخروج عن النص خروج عن حدود التفسير خاصة في الصور الغارقة في الغيب مثل الآية: ﴿وَكَانَ عَرْشُهُ عَلَى الْمَآءِ﴾ (هود 07)، فهو يثبت ما هو ظاهر فيها ثم يقول: «أما كيف كان هذا الماء؟ وأين كان؟ وفي أية حالة من حالاته كان؟ وأما كيف كان عرش الله على هذا

1- ينظر: المصدر السابق، ج 06، ص 3634.

2- ينظر: المصدر نفسه، ج 01، ص 59.

3- ينظر: المصدر نفسه، ج 02، ص 1135.

الماء؟ فزيادات لم يتعرض لها النص، وليس لمفسر يدرك حدوده أن يزيد شيئا على مدلول النص، في هذا الغيب الذي ليس لنا من مصدر لعلمه إلا هذا النص وفي حدوده»[1].

وأما القراءات الحداثية فقد تعرض لها في سياق كلامه السابق حول حقيقة كون "العرش على الماء" من الناحية العلمية، فقال: «وليس لنا أن نتلمس للنصوص القرآنية مصداقا من النظريات التي تسمى "العلمية" حتى ولو كان ظاهر النص يتفق مع النظرية وينطبق، فالنظريات العلمية قابلة دائما للانقلاب رأسا على عقب»[2].

من هنا ندرك أن تعارض منهج "سيد" سواء مع الأثريين أو الحداثيين ليس مبنيا على جدلية النقل والرأي، ولا على جدلية المأثور والجديد، بل يقوم على جدلية النصي وغير النصي، فالنسق النصي هو المقياس الذي يحكم به على شرعية التأويل سواء في مدرسة الأثر أو في مدرسة الحداثة، ومن ثمة يقبله أو يرفضه، فالمشكل إذن ليس في رأي أثري أو رأي حديث، إن المشكل يكمن في تبنّي مقررات بشرية وفلسفات وضعية والدخول بها على مفاهيم الغيب القرآنية واتخاذها دليلا، ومبدؤه هذا واضح في تفسير الآية: ﴿وَإِنَّا لَمَسْنَا السَّمَآءَ فَوَجَدْنَاهَا مُلِئَتْ حَرَسًا شَدِيدًا وَشُهُبًا (8)﴾ (الجن) فقد حمله على ظاهره وأوكل حقيقة أمره إلى الله ﷻ عالم الغيب، ثم رد على من يؤول الصورة على أنها تمثيل وتصوير لحفظ الله للذكر، ورأى أن سبب زعمهم هذا «أنهم يجيئون إلى القرآن بتصورات مقررة سابقة في أذهانهم، أخذوها من مصادر أخرى غير القرآن، ثم يحاولون أن يفسروا القرآن وفق تلك التصورات السابقة المقررة في أذهانهم من قبل، ومن ثم يرون الملائكة تمثيلا لقوة الخير والطاعة، والشياطين تمثيلا لقوة الشر والمعصية، والرجوم تمثيلا للحفظ والصيانة»[3]، والقراءة الرمزية لبعض المفاهيم الغيبية أو كلها؛ انطلقت مع المنهج العقلي للمعتزلة، ثم توسعت مع التفسير العلمي الذي عرفت به مدرسة (المنار)[4]، ثم تعمّق وترسخ مع القراءات الحداثية باعتمادها المنهج البنيوي و"الهرمينوطيقا"[5] التي يستبعد كل ما هو خارج عن بنية النص ولغته[6]، علما أن هذا بحد ذاته تعريض للنص لمقررات خارجية نابعة من فلسفات مادية تستبعد كل ما هو ميتافيزيقي لا يخضع للتجريب ولا

1- سيد قطب، في ظلال القرآن، ج 02، ص 1857، 1858.

2- المصدر نفسه، ج 02، ص 1857، 1858.

3- ينظر: سيد قطب، في ظلال القرآن، ج 06، ص 3730.

4- ينظر: محمد عبده ومحمد رشيد رضا، تفسير المنار، دار المنار، القاهرة، ط 02، 1366هـ، 1947م، ج 1، ص 322.

5 - ينظر: بول ريكور، نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 2، 2006، ص 83.

6- نصر حامد أبو زيد، النص السلطة الحقيقة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 01، 1995، ص: 92.

تقر به المعرفة الوضعية، فإما أن تخضه للتفسير العلمي إذا أمكن، وإلا يخرج مخرج الرمز والأسطورة حتى ولو كان على حساب الأصول الكبرى للنص القرآني.

- جمالية تلقي الصور الغيبية وجدانيا:

إن الموقف العقدي الذي اتخذه "سيد" من صور الغيب والقائم على التسليم بظاهرها والتفويض في خفيها هو موقف جمالي في الآن ذاته؛ جمالية "نصية" منشؤها الاتساق بين طبيعة النص الديني ومنهج التلقي الإيماني، وجمالية "وجدانية" نابعة من التوافق النفسي بين روحانية الذات وروحانية الصورة، ومن الذوق الشاعري المتراوح بين طرافة الحقيقة الغيبية وطرافة صورتها في القرآن، فالتسليم أنقذ قراءة "سيد" من تعطيل المفعول الروحي للصورة والذي عادة ما يتجمّد ويتكلس بسبب المجازات العقلية التي تجفف الوجدان، كما أن التفويض أنقذ قراءته من التأويلات النقلية التي تطفئ الطاقة الإيحائية بتحديداتها الصارمة، إنها قراءة لا تعطيل فيها ولا تأويل إنما تلمس في صور الغيب حقيقة كامنة تلامس الوجدان وتمثل للروح، ففي الصور التشخيصية للكائنات والجمادات والظواهر حقيقة لا هي مادية ظاهرة ولا هي مجازية فارغة، ذلك ما يراه في دلالة (جهنم ولها شهيق) في الآية: ﴿إِذَآ أُلْقُوا فِيهَا سَمِعُوا لَهَا شَهِيقًا وَهِيَ تَفُورُ. تَكَادُ تَمَيَّزُ مِنَ الْغَيْظِ﴾ (الملك 7-8) يقول: «والتعبير في ظاهره يبدو مجازا تصويريا لحالة جهنم، ولكنه -فيما نحس- يقرر حقيقة، فكل خليقة من خلائق الله حية ذات روح من نوعها، وكل خليقة تعرف ربها وتسبح بحمده... وهذه الحقيقة وردت في القرآن في مواضع شتى تشعر بأنها تقر حقيقة مكنونة في كل شيء في هذا الوجود، فقد جاء بصريح العبارة في القرآن ﴿يُسَبِّحُ لَهُ السَّمَاوَاتُ السَّبْعُ وَالاَرْضُ وَمَن فِيهِنَّ وَإِن مِّن شَيْءٍ اِلاَّ يُسَبِّحُ بِحَمْدِهِ وَلَكِن لاَّ تَفْقَهُونَ تَسْبِيحَهُمْ﴾، وورد كذلك: ﴿يَا جِبَالُ أَوِّبِي مَعَهُ وَالطَّيْرَ﴾، وهي تعبيرات صريحة مباشرة لا مجال فيها للتأويل»[1]، وهذا الإحساس الغامر بالكون وكله مشاعر وإحساس وتسبيح انطباع جميل يأنس به كل إنسان حيّ الوجدان، وفي الآن ذاته هي تجربة وجودية تعيش الإيمان بمفهومه الكوني، وكأن "سيدا" توقع تسخيف هذه التجربة فاستند إلى محكمات الكلام الإلهي الذي يثبت هذه الحقيقة الوجودية، وهذه هي القراءة المقبولة أدبيا إذ تراعي روح التعبير الفني، ولا تسقط فيما سقطت فيه البلاغة التي تقف من الصورة وقفة عقلية وتراها مجرد تشبيهات منطقية.

وهذه الرمزية الوجدانية أقرب إلى الرمزية الصوفية وحتى الرمزية الرومنسية، فكلا المدرستين تتشابهان في رفض التفسير "الميكانيكي" للعالم والذي يتجاهل دور الوعي الداخلي والتجربة الروحية للإنسان، لكن المدرسة الوجدانية عند "سيد" تستند على الرمز الأدبي التي تجسد سلطة النص على التأويل الذاتي، وهو ما تفتقده

1- سيد قطب، في ظلال القرآن، ج 06، ص 3634، 3635.

الرمزية الصوفية التي تتفاعل ضمن تيار وفكر جاهز ثم تتلقى النص من خلاله[1]، فالرمز الصوفي كما يراه "مصطفى ناصف" ليس إلا مقررا جاهزا وفكرة مبيتة، يعتقده الصوفي مذهبا ثم يقحمه على الأشياء، فالأفكار المبيتة لا تتسق اتساقا تاما مع ما حولها، وهذا هو الذي جعل التفسير الصوفي للكتاب المقدس عملا ربما لا يمس باطن العقيدة أو روحها على عكس مزاعم الصوفية، أما الرمز الفني فيكون فيه الرمز ابن السياق وأباه معا، لا يعرف الرمز الفني تبييت الأفكار خارج النص، بل هو بنية حية في سياقه وأقوى أماراته حساسيته المرهفة بالسياق، وتأثره البالغ به، وتأثيره البالغ في أعطافه[2].

وقد نجد في القراءة المنطقية لصورة تسبيح السماوات والأرض من يجعلها مجازا مرسلا علاقته "المحلية" أي من يحلّ فيهما ممن شأنه التسبيح، أو من يجعلها تمثيلا تشبيهيا فيكون خضوعهما للناموس تمثيلا للتسبيح والطاعة، لكن القراءة التفويضية التسليمية جعلت "سيدا" يقرأها قراءة مختلفة هي أرقّ إحساسا وأرقى جمالا، في تفسيره للآية: ﴿سَبَّحَ لِلَّهِ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ﴾ (الحديد 01) يقول بعد إشارته إلى عظمة المشهد: «ولا حاجة لتأويل النص عن ظاهر مدلوله، فالله يقول، ونحن لا نعلم شيئا عن طبيعة هذا الوجود وخصائصِه أصدقَ مما يقوله لنا الله عنه.ـفـ﴿سبح لله ما في السماوات والأرض﴾ تعني ﴿سبح لله ما في السماوات والأرض﴾ ولا تأويل ولا تعديل! ولنا أن نأخذ من هذا أن كل ما في السماوات والأرض له روح، يتوجه بها إلى خالقه بالتسبيح، وإن هذا لهو أقرب تصور يصدقه ما وردت به الآثار الصحيحة، كما تصدقه تجارب بعض القلوب في لحظات صفائها وإشراقها، واتصالها بالحقيقة الكامنة في الأشياء وراء أشكالها ومظاهرها..»[3]، الصورة حقيقة لا مجاز، إنها تكشف عن حقيقة لا تثبت إلا بالتجربة القلبية، فحين يصدق القلب وينفتح الإحساس على الكائنات فإنه يتيقن بكمون الأرواح فيها يقينه بالحقيقة المادية، وتلك من جماليات التصوير حين يجدد صورة الحياة ويعيد تأسيس الحقيقة وفق تشكيل جديد متمردا على المسلمات المادية والعقلية المهيمنة، والفضل يعود إلى القراءة المنفتحة المتحررة من تعطيلات المجاز وتحديدات التأويل، وحبّذا لو تقيد "سيد" بهذه القراءة الجمالية التي ينفتح لها الوجدان فيلامس روح الوحي ويكاشف لوح الغيب، إذ نلاحظ كثيرا أنه لا ينغمس في تخيّل المشهد على الأقل كما جاء وكما يظهر! مثل انغماسه في مشاهد القصص والقيامة والمصير، فخذ كلامه في الصورة (وكان عرشه على الماء)؛ لا نجد أثرا لموهبته في الخيال والتصوير! بل لا أثر لوجدانه الرقيق! ويمكن أن نفهم هذا الإحجام ضمن مبدأ التفويض والتسليم الحذر الذي يجفف ماء الشعور فلا يتركه يسيل، كما يحدّ جبروت العقل ولا يطلقه يسير، خاصة في الغيبيات

1- ابن عربي محيي الدين، تفسير القرآن الكريم، مخطوط، ج1، ص: 04.

2- ينظر: مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 155.

3- سيد قطب، في ظلال القرآن، ج 06، ص 3477، 3478.

المبهمة المتعالية حيث لا وجود لأدنى دليل يدلّ الفهم والوجدان على معالم ذلك العالم الخفي، بل لا تدرك حدوده الحقيقية من حدوده المجازية أصلا، فلا معنى لتناوله بفهم عقلي أو إدراك فني.

وتجدر الإشارة هنا إلى ما مضى من تأويله للدلالة الظاهرة لوضع الموازين يوم القيامة على أنها صورة تجسيمية لموقف الحساب، فهو هنا كان مؤولا غير مسلّم، وقد يبدو في موقفه اضطرابا ويقول قائل: كيف يُسلِّم بصورة الصور والنفخ فيه ثم يؤول الميزان وتنصيبه؟ فنقول إن الفارق واضح؛ أما الحسنات والسيئات فهي أمور دنيوية وحقيقتها معنوية معقولة والإشارة إليها بالموازين تعبير متداول في حديث الدنيا، أما مشهد النفخ في الصور الذي يؤدي إلى بعث الأموات فذلك غيب مجهول.

* * * * *

المطلب الثاني: تأويل التصوير في الصفات الإلهية

- **التصوير الفني للصفات الإلهية:**

في كتاب (التصوير الفني) تناول "سيد" مجموعة من الآيات التصويرية لصفات الله ﷻ منها؛ ﴿يَدُ اللَّهِ فَوْقَ أَيْدِيهِمْ﴾ (الفتح 10)، ﴿وَكَانَ عَرْشُهُ عَلَى الْمَآءِ﴾ (هود 07)، ﴿وَسِعَ كُرْسِيُّهُ السَّمَاوَاتِ وَالاَرْضَ﴾ (البقرة 255)، ﴿ثُمَّ اسْتَوَىٰ عَلَى الْعَرْشِ﴾ (الأعراف 54)، ﴿وَالاَرْضُ جَمِيعًا قَبْضَتُهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ وَالسَّماوَاتُ مَطْوِيَّاتُ بِيَمِينِهِ﴾ (الزمر 67)، ﴿وَاللَّهُ يَقْبِضُ وَيَبْصُطُ﴾ (البقرة 245)، ﴿وَجَآءَ رَبُّكَ وَالْمَلَكُ صَفًّا صَفًّا﴾ (الفجر 22)، ﴿بَلْ يَدَاهُ مَبْسُوطَتَانِ﴾ (المائدة 64)، ﴿إِنِّي مُتَوَفِّيكَ وَرَافِعُكَ إِلَيَّ﴾ (ءال عمران 55).. هذه الآيات اتخذها دليلا على أن التصوير هو الأداة المفضلة في التعبير القرآني حيث توسل بها في هذه الموضوع الحسّاس وهو أحوج إلى التنزيه، لكنّ فهْمَها بالمنطق الفني يزيل اللبس، يقول: «وثار ما ثار من الجدل حول هذه الكلمات، حينما أصبح الجدل صناعة والكلام زينة، وإن هي إلا جارية على نسق متبع في التعبير، يرمي إلى توضيح المعاني المجردة وتثبيتها، ويجري على سنن مطرد، لا تخلف فيه ولا عوج، سنن التخييل والتجسيم في كل عمل من أعمال التصوير»[1]، فطريقتا "التجسيم الفني" و"التخييل الحسي" هما قراءة تأويلية مارسها "سيد" ليثبت أن القرآن قد عرض موضوع الصفات بالتصوير لهدف تقريب المفاهيم العقدية وإنفاذها في الضمير البشري بطريقة أوضح وأوقع، فالتأويل في هذه الطريقة الشائعة في التعبير القرآني أمر يسير لا يتطلب بحثا ونظرا، واستخراج معانيها بأسس التنزيه أمر بسيط.

في تفسيره للآية ﴿وَسِعَ كُرْسِيُّهُ السَّمَاوَاتِ وَالاَرْضَ﴾ (البقرة 255)، نجد حرصا كبيرا على التنزيه ودقة التحليل، ولتوضيح التأويل أعاد التعبير المجازي إلى التعبير الحقيقي وبيّن المعنى التنزيهي حتى يفصل بين الحقيقة

1 – سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 105.

العقدية والصورة الحسية حيث الكرسي بمعنى (الملك) أما الوسع فهو صفة (السلطان)، يقول: «جاء التعبير في هذه الصورة الحسية في موضوع التجريد المطلق.. لأن الصورة هنا تمنح الحقيقة المراد تمثيلها قوة وعمقا وثباتا، فالكرسي يستعمل عادة في معنى الملك، فإذا وسع كرسيه السماوات والأرض فقد وسعهما سلطانه، وهذه هي الحقيقة من الناحية الذهنية»، وحتى لا يكون كلامه تقزيما لدور التصوير فإنه يتعمق في ذكر القيمة الجمالية المضافة للحقيقة الذهنية بفضل التصوير وما فيها من كناية ورمز، يقول: «ولكن الصورة التي ترتسم في الحس من التعبير بالمحسوس أثبت وأمكن، وكذلك التعبير بقوله ﴿ولا يؤوده حفظهما﴾ فهو كناية عن القدرة الكاملة، ولكنه يجيء في هذه الصورة المحسوسة صورة انعدام الجهد والكلال، لأن التعبير القرآني يتجه إلى رسم صور للمعاني تجسمها للحس، فتكون فيه أوقع وأعمق وأحس»[1]، ونلاحظ أن الحرص التنزيهي والمبدأ التأويلي في هذه الآية المرجعية في التوحيد جعل "سيدا" أوضح ما يكون في الاهتمام بتحليل الصورة فنيا وتفكيك رموزها اللفظية، حتى شابه الطريقة البلاغية في تحليل اللغة، وتحرير محل الكناية والرمز في الألفاظ، والتركيز على الوظيفة التوضيحية لهذه الصورة، وقلما يقف هذه الوقفة البيانية.

ولطريقة النظر إلى مفهوم التصوير دور هام في تحقيق التأويل التنزيهي، إذ لا يتعامل "سيد" مع المعنى العقدي والصورة الحسية على أساس أن هناك علاقة تشابه وتناظر تجمعهما، إنما يرى أن التصوير هو تجسيم فني لمجمل الفكرة، فقوله تعالى مثلا: ﴿يد الله﴾ ليس تشبيها لله بالإنسان ونسبة الجارحة له، بل هو تجسيم فني لمعنى ذهني هو "التأييد" وتصويره في اليد المؤيدة، وهكذا يفهم "سيد" طريقة التصوير الحسي لقدرته المطلقة في الآية: ﴿وَمَا قَدَرُوا اللَّهَ حَقَّ قَدْرِهِ وَالأَرْضُ جَمِيعًا قَبْضَتُهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ وَالسَّمَاوَاتُ مَطْوِيَّاتٌ بِيَمِينِهِ﴾ (الزمر 67) يقول: «يكشف لهم عن جانب من عظمة الله وقوته، على طريقة التصوير القرآنية، التي تقرب للبشر الحقائق الكلية في صورة جزئية، يتصورها إدراكهم المحدود»، ثم يؤكد أن هذه القاعدة شاملة لفهم كل صور الصفات: «وكل ما يرد في القرآن وفي الحديث من هذه الصور والمشاهد، إنما هو تقريب للحقائق التي لا يملك البشر إدراكها بغير أن توضع لهم في تعبير يدركونه، وفي صورة يتصورونها، ومنه هذا التصوير لجانب من حقيقة القدرة المطلقة، التي لا تتقيد بشكل، ولا تتحيز في حيز، ولا تتحدد بحدود»[2] ، فلو نظر "سيد" إلى الصورة نظرة لغوية وبحث في ثنائية الحقيقة والمجاز لبقي يبحث عن أوجه التشابه وعن نظائر الألفاظ المجازية من "قبضة" و"يمين" وما يقابلها من حقيقة، لكن اعتماده على النظرة

1- سيد قطب، في ظلال القرآن، ج 01، ص 290.

2- سيد قطب، في ظلال القرآن، ج 05، ص 3061، 3062.

الفنية التي تتجه إلى تأمل الإبداع ذاته أدى به إلى إدراك أن الصورة كلها بكل أجزائها هي تجسيم وتخييل لحقيقة كلية أكبر منها وأخفى.

- رفض المنهج الكلامي الجدلي:

إذا كان "سيد" يؤول آيات الصفات بالقراءة التصويرية ويلغي التجسيم العقدي بالتجسيم الفني، فقد رأيناه ينتقد أهل الكلام والجدل في التأويل! وهو موقف راسخ مطرد يرفض فيه طريقتهم ويعتبرها مستوردة من ثقافات بعيدة عن منطق القرآن وطبيعة الإيمان، خاصة في تفسيره للآية ﴿ثُمَّ اسْتَوَىٰٓ إِلَى السَّمَآءِ﴾ (البقرة 29)، إذ يقول: «ويكثر المفسرون والمتكلمون هنا من الكلام عن خلق الأرض والسماء، يتحدثون عن القبلية والبعدية، ويتحدثون عن الاستواء والتسوية.. وينسون أن "قبل" و"بعد" اصطلاحان بشريان، لا مدلول لهما بالقياس إلى الله تعالى، وينسون أن "الاستواء" و"التسوية" اصطلاحان لغويان يقربان إلى التصوير البشري المحدود صورة غير المحدود.. وما كان الجدل الكلامي الذي ثار بين علماء المسلمين حول هذه التعبيرات القرآنية إلا آفة من آفات الفلسفة الإغريقية والمباحث اللاهوتية عند اليهود والنصارى، عند مخالطتها للعقلية العربية الصافية، وللعقلية الإسلامية الناصعة.. وما كان لنا نحن اليوم أن نقع في هذه الآفة فنفسد جمال العقيدة وجمال القرآن بقضايا علم الكلام»[1]، هذا كلام دقيق نفهم منه أن "سيدا" لا ينتقد مبدأ التأويل والتنزيه الذي يتبناه أهل الكلام –في العموم–، بل يرفض الطريقة التي يثبتون بها التأويل ويحتجون للتنزيه، وهي طريقة الجدل الفلسفي التي تحيل الصور إلى معانٍ ذهنية وتطمس اللمسة الجمالية للتعبير القرآني والعرض التصويري، ومما يؤكد أنه يرفض الطريقة لا التأويل هو أنه في الصفحة الموالية مباشرة يثبت ما أثبته المتكلمون، فيقول: «ولا مجال للخوض في معنى الاستواء إلا بأنه رمز السيطرة»، فهو لا يحمل "الاستواء" على دلالته الظاهرة التي تفيد الحركة الجِسمِيّة، بل اعتبره رمزا مؤولا إلى معنى "السيطرة"، لكنه يتفادى إحاطة هذا التأويل بهالة من التعليلات العقلية والتحليلات الكلامية التي يستغني عنها القرآن ببيانه والقلبُ السليم بيقينه، فهي تعبيرات ميسّرة التأويل، وقد اختار التعبيرُ تلك الطريقة كي يتلقاه القارئ بأحاسيسه الفنية والروحية ويستوحي الروح منه.

- القراءة التصويرية لآيات الصفات:

"سيد" لم يتخلّ عن المنهج الجدلي في تأويل الصفات فحسب، بل كان حريصا خلال التأويل على الحفاظ على الصورة الفنية والتعبير الرمزي الذي كان مَعرضا للصفة أو الفعل، مثلا يقف في قوله تعالى: ﴿تَجْرِي

1- المصدر نفسه، ج 01، ص 53.

بِأَعْيُنِنَا﴾ (القمر 14) بقوله: «وهي تجري في رعاية الله بملاحظة أعينه»[1]، فهو يثبت الدلالة التأويلية التي ينتهي إليها المتكلمون وهي "الرعاية" دون أن يسقط الرمز الدال عليها وهو "العين"، وبذلك تحتفظ الدلالة الذهنية –الرعاية– بالإيحاءات النفسية التي حققها التصوير الحسّي بالعين. وعلى المنوال نفسه يقول في الآية: ﴿بَلْ يَدَاهُ مَبْسُوطَتَانِ﴾ (المائدة 64): «عطاياه التي لا تكفّ ولا تنفد لكل مخلوق ظاهرة للعيان.. شاهدة باليد المبسوطة، والفضل الغامر، والعطاء الجزيل»[2]، فهو يثبت الدلالة الذهنية المقصودة وهي العطاء الدائم والفضل الغامر، مع ربطها بصورتها الفنية المجسّدة في "اليد المبسوطة"، وهذا له فضل في تقديم المعنى الذهني مرفقا بالانطباع الوجداني عن مظهر السخاء.

إضافة إلى القراءة التصويرية فإنه نقل القراءة التأويلية من الجدل العقلي إلى مجال الوجدان والإحساس، والوجدان لا يتفلسف مع منطق التصوير الحسي ولا يزنه بميزان الحقيقة والمجاز بل ينفتح بسهولة على الحقيقة الرمزية التي تلازم ذلك الشكل الحسي، فلا غرابة أن يتحقق بالقراءة الوجدانية إدراك لحقيقة مقترنة بالصورة الحسية كما هي، فإذا أسقطت الصورة سقط جزء أساسي من دلالة الآية وقوة المعنى، فهذه "معية الله" هي صورة مجازية بمنطق العقل والجدل، لكنها صورة حقيقة بمنطق الوجدان، يقف "سيد" في هذه الصورة: ﴿اَ لَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ يَعْلَمُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الاَرْضِ مَا يَكُونُ مِن نَّجْوَىٰ ثَلاَثَةٍ اِلاَّ هُوَ رَابِعُهُمْ وَلاَ خَمْسَةٍ اِلاَّ هُوَ سَادِسُهُمْ وَلاَ أَدْنَىٰ مِن ذَٰلِكَ وَلاَ أَكْثَرَ إِلاَّ هُوَ مَعَهُمْ أَيْنَ مَا كَانُوا﴾ (المجادلة 07) يتأمل في حقيقة العلم الإلهي الشامل التي ذكرها ثم لما صوّرها القرآن تجسيما أصبحت «تزحف وتقرب حتى تلمس ذوات المخاطبين وتمس قلوبهم بصورة من ذلك العلم الإلهي تهز القلوب... وهي حقيقة في ذاتها، ولكنها تخرج في صورة لفظية عميقة التأثير، صورة تترك القلوب وجلة ترتعش مرة، وتأنس مرة، وهي مأخوذة بمحضر الله الجليل المأنوس، وحيثما اختلى ثلاثة تلفتوا ليشعروا بالله رابعهم، وحيثما اجتمع خمسة تلفتوا ليشعروا بالله سادسهم، وحيثما كان اثنان يتناجيان فالله هناك! وحيثما كانوا أكثر فالله هناك! إنها حالة لا يثبت لها قلب، ولا يقوى على مواجهتها إلا وهو يرتعش ويهتز..»[3]، هذه الحقيقة الروحية ممكنة في التجربة الوجدانية وتستحيل في المنطق العقلي.

1- المصدر السابق، ج 06، ص 3430.

2- المصدر نفسه، ج 02، ص 929.

3- المصدر نفسه، ج 06، ص 3508.

- **إشكاليات في منهجه التأويلي:**

إن الطريقة التأويلية التي يعتمدها "سيد" تتميز بخصائص ثلاثة؛ التأويل بمبدأ التصوير الفني، والاحتفاظ بالتعبير التصويري في عرض الدلالة الحقيقية، واعتماد القراءة الوجدانية للصورة وترك الجدل المنطقي فيها، ونجد إشكالات في هذه المنهجية أو في سوء فهمها وتوظيفها.

من هذه الإشكالات أنه في انتقاده للمنهج الكلامي الجدلي في التأويل مصادرة للمطلوب، فالذين اختاروا المنهج الجدلي الكلامي لم يختاروه بديلا للتلقي الوجداني، ولا جعلوه من صميم التفسير والدلالة القرآنية، بل اتخذوه السلاح النّدّ لمواجهة الفلسفات العقلية التي كانت ترمي عقائد القرآن ومبادئ التوحيد، ورغم طغيان الجدل أحيانا على وجدانية التلقي فقد حقق أهدافه في مجاله المعرفي وهو مواجهة الفلسفات، فالخطاب الجدلي ليس لبناء الإيمان بل لتحصينه من اختراق الشبهات، وهذا المنهج قد مدّ آفاق التصوير والتخييل إلى المعارف المنطقية والمدارك العقلية، وهو دور ينضاف إلى دوره في توحيد آفاق المعرفة الدينية والمعرفة العقلية والذي أسهم به المسلمون المتكلمون في رصيد الفكر الإنساني.

كما أن الطريقة الوجدانية عند "سيد" حققت قيمة جمالية كبرى ضمن مفهوم القراءة "التأثرية" التي دعا إليها القرآن ذاته، لكن الانطلاق منها والاكتفاء بها يجعلها قراءة فضفاضة تعرّف بالقارئ ولا تعرف بالنص، فهي تفتقد الدقة والتحليل اللغوي والبياني لبنيته التعبيرية والتي لولاها لما تحقق الأثر الجمالي الوجداني، وهذا من الوجهة الجمالية تقصير في قطب (النص) واهتمام بقطب (القارئ) وفيه اختزال للنص القرآني في الوظيفة "الشاعرية" وتغييب للبنية الدلالية الممتدة من بنيته اللغوية وعقائده المحكمة، فالقرآن والعقيدة ليسا مجرد فنّ وعاطفة، بل فيهما من المحتويات التعبيرية والوظائف البيانية والصلابة العقلية والأصالة الفكرية ما لا يمكن شطبه، وهذا لا يعني أن "سيّدا" لم يقف بقراءته في هذه الجوانب أبدا.

كما أن هذه الطريقة الوجدانية الاختزالية قد تحقق لصاحبها حسا إيمانيا وفنيا عميقا، لكنها في نظر غيره ووهمِه ضعفٌ في الموقف العقدي أو غموضٌ، فالتأويل الخالي من أسس التحليل اللغوي والتعليل النصّي في أدنى حدوده سيأخذه من يرفض التأويل على أنه توظيف للنص وفق مقرر عقدي جاهز وتوجيه للآية من غير دليل، لذا كان عليه أن يقدم تحليلا موضوعيا للتعبير المتشابه وإثبات شرعية تأويله.

ثم إن التزامه في التأويل بالتعبير التصويري الموجود في الآية يوجب عليه أن يدعم موقفه التأويلي حتى لا يظهر من خطابه التفويض بالظاهر أو الاعتقاد بالتجسيم، ولهذا نجد أن "سيدا" بمنهجه الفريد وطريقته المتفردة كان محل خلاف؛ فريق يهمزه ويجعله من "المعطّلة" بسبب خطابه التصويري الذي يتوسل به في التأويل، وفريق آخر يلمزه ويصنفه مع "المجسّمة" لأنه يسمي طريقة القرآن في الصفات بالتصوير والتجسيم، رغم أنه

يستعمل التجسيم بمعناه الفني لا الذهني!! وفريق ثالث يصنفه في منهج "التفويض" لأنه يثبت العبارة الحسية ضمن عملية التأويل ولا يغيرها. فسوء فهم طريقته الفنية الوجدانية سببت في أن يكون مجسّما ومعطلا ومفوضا في آن واحد حسب الزاوية التي ينظرون إليه؟[1].

- مناقشة "الخالدي" في تأويلية "سيد":

نعتبر "الخالدي" أكثر الذين اهتموا بالبحث في مذهب "سيد" في تأويل الصفات، وذلك بعدما اتُّهم بالضلال عن مذهب السلف وأصبحت عقيدته في خطر، وكان منطلق "الخالدي" هو إثبات أنه سار على خط السلف في التفويض في الصفات كمبدأ عام[2].

وقد استند "الخالدي" كثيرا إلى طريقة "سيد" في التأويل التصويري، فقد وجد في استعمال "سيد" للفظة "اليد المبسوطة" في تأويل الآية الماضية دليلا على تفويض الظاهر، ثم قرر أن "سيدا" وغيره من أعلام السلف لم يكونوا ينفون (اليد) كصفة لله تليق بجلاله!! لكن توظيف "سيد" للدلالة التأويلية وهي العطاء جعل "الخالدي" يتردد ويقول إنْ جاز أن يسمى عمل "سيد" تأويلا فقد سبقه السلف في التأويل، وإن لم يكن كلامه تأويلا فقد سبقوه كذلك[3]، فليس المهم عند "الخالدي" أن يكون "سيد" مؤولا أو لا، إنما الأهم هو أن ينتسب لخط السلف، وهذه القبول للاحتمالات دليل أن معظم الجدل في الصفات هو مجرد خلاف لفظي، أما المعنى فالجمهور يتفق على نفي الجسميّة، فانظر إلى عبارة السلف الموروثة وهي قولهم "إن اليد صفة"، أليس فيها تأويل واضح لأن (اليد) هي جارحة لا صفة، فقد صرفوا بذلك الكلام معنى الجارحة إلى المعاني والصفات المقترنة بالجارحة كالجود والعون والنعمة...

ويستند "الخالدي" على طريقة التلقي الوجداني الذي يعبر فيه "سيد" عن الحقيقة المستشعرة في دلالة "المعية" على "العلم الإلهي" في الآية السابقة، ويثبت أن هذا هو تأويل سلفي لا تشبيه فيه ولا تعطيل[4] رغم أنه تأويل استبدالي يلغي (المعيّة) ويثبت (العلم) على طريقة الأشاعرة والمعتزلة، وفيه "تعطيل" بيِّن للظاهر مقارنة بمواقفه التفويضية في مواضع أخرى. كما رأينا أن "سيدا" يؤول كلمة "الكرسي" بعبارة واضحة بمعنى "الملك" وأنها ذلك مجرد تجسيم رمزي، لكن "الخالدي" يلح على صرف كلامه عن تهمة "التعطيل" التي التصقت بالمعتزلة والأشاعرة، وبكل تعسف يسقط ظاهر كلامه فيقول: «الكرسي موجود وهو غير ملغى

---

1 – ينظر: الخالدي صلاح، نظرية التصوير الفني في القرآن عن سيد قطب، (فصل: مصطلحات فنية).

2– ينظر: صلاح الخالدي، في ظلال القرآن في الميزان، ص 142.

3– ينظر: المرجع نفسه، ص 124.

4– ينظر: المرجع نفسه، ص 121.

عند سيّد»[1]، ولا نجد في نص "سيد" ما يقرّ فيه بذلك تصريحا أو إشارة، إلا أن يكون ذلك في غير هذا الموضع.

ولعل أبرز وقفات "الخالدي" للاستدلال على ترك "سيد" للتأويل إلى التفويض هو تفسيره لهذه الصورة التي تكررت في القرآن سبع مرات: ﴿اسْتَوَىٰ عَلَى الْعَرْشِ﴾، يقول إن "سيدا" كان في النسخة الأولى للظلال يؤول الاستواء بالاستعلاء على سبيل الكناية والتجسيم والتخييل في كل المواضع –وقد أوردها "الخالدي"–[2]، ثم يقف في النسخة الثانية –المنقحة– عند تفسيره للآية (54) من سورة (الأعراف) والتي اعتبرها ناسخة لتأويلاته السابقة لأنها هي الأخيرة زمنيا في تنقيح (الظلال)، يقول "سيد": «إن عقيدة التوحيد الإسلامية، لا تدع مجالاً لأي تصور بشري عن ذات الله سبحانه، ولا عن كيفيات أفعاله، فالله سبحانه ليس كمثله شيء، ومن ثم لا مجال للتصور البشري لينشئ صورة عن ذات الله، فكل التصورات البشرية إنما تنشأ في حدود المحيط الذي يستخلصه العقل البشري مما حوله من أشياء، فإذا كان الله –سبحانه– ليس كمثله شيء، توقف التصور البشري إطلاقاً عن إنشاء صورة معينة لذاته تعالى، ومتى توقف عن إنشاء صورة معينة لذاته العلية فإنه يتوقف تبعاً لذلك عن تصور كيفيات أفعاله جميعاً، ولم يبق أمامه إلا مجال تدبر آثار هذه الأفعال في الوجود من حوله، وهذا هو مجاله. ومن ثم تصبح أسئلة كهذه: كيف خلق الله السماوات والأرض؟ كيف استوى على العرش؟ كيف هذا العرش الذي استوى عليه الله سبحانه؟ تصبح هذه الأسئلة وأمثالها لغوا يخالف توجيهها قاعدة الاعتقاد الإسلامي، أما الإجابة عليها فهي اللغو الأشد الذي لا يزاوله من يدرك تلك القاعدة ابتداء! ولقد خاضت الطوائف –مع الأسف– في هذه المسائل خوضاً شديداً في تاريخ الفكر الإسلامي، بالعدوى الوافدة على هذا الفكر من الفلسفة الإغريقية!»[3]، ويتخذ "الخالدي" كلامه هذا على أنه الرأي النهائي لـ"سيد" والذي استقر عليه في صفة "الاستواء" وعاد به إلى فهم السلف، وهو المعتمد عنده، وبه نحكم عليه[4].

سيكون حسنا لو أن "الخالدي" بحث بطريقة موضوعية عن المسافة بين تأويلية "سيد" وتأويلية السلف ثم قدم الإجابة بعد النظر في نصوصه، لكن احتشاده للردّ على من اتهم "سيدا" بالانحراف العقدي جعله ينطلق من قناعة أنه التزم خط السلف ثم راح ينتقي من نصوصه ما يؤيد ذلك، مما جعله يسقط في استشهادات انتقائية، من ذلك أنه تجاوز تفسير "سيد" لآية الاستواء في سورة (البقرة) وقد أولها بالسيطرة والقصد في الطبعة

1- ينظر: المرجع السابق، ص 102.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص 132، 140.

3- سيد قطب، في ظلال القرآن، ج 03، ص 1296.

4- ينظر: صلاح الخالدي، في ظلال القرآن في الميزان، ص 142، 143.

المنقحة! وقد يقول قائل إن كلامه هنا ليس حجة لأن ما قاله في سورة (الأعراف) ينسخه، لكننا مرة أخرى إذا تقدمنا في تفسيره من الطبعة المنقحة بعد سورة (الأعراف) ونقف على آخر تفسير له للاستواء كان في سورة (يونس) –الآية 02– فإنه قائم على تأويل صريح بالسيطرة العلوية دون غموض![1] ونعود إلى محل احتجاجه وهو النص الذي أورده في تفسير آية (الأعراف) في الطبعة المنقحة نجده قد قطع سياق كلامه، ولو تابع كلامه إلى الصفحة الموالية لوجده يؤول ويقول: «إن الله الذي خلق هذا الكون المشهود في ضخامته وفخامته، والذي استعلى على هذا الكون يدبره بأمره ويصرفه بقدره»[2]، وليس مكان لفظة (استوى) في الآية إلا لفظة (استعلى) في النص التفسيري المتطابق مع الآية في ثنائياته؟ إن "سيدا" كان يؤول مع الحرص على عدم إشغال الفكر بالحقيقة الغيبية، لكن "الخالدي" يبني له صرحا من التفويض والسلفية معتمدا على نصوص قوية –للإنصاف–[3]، ونحن لا ندري إن كان "سيدا" قد تحوّل من التأويل إلى التفويض الذي يقصده "الخالدي"، لكن كان الأحرى به أن يظهر غموض موقف "سيد" المتراوح بين بين التأويل والتفويض، وأن لا ينكر وجود التأويل بالاستعلاء في الطبعة المنقحة، خاصة وأنه أكد على الباحث أن يتبع ترتيب كلام "سيد" زمنيا.

ولعل أهم ما يؤخذ على "الخالدي" هو تغليب أهمية السلف واتباعهم على أهمية النص والتزامه، في حين أن المنهج الذي تبناه "سيد" في تلقي النص هو أنه يغترف من القرآن لينتج مقررا، ولا يتبع مقررا لينتج به فهما للقرآن، لقد انطلق "الخالدي" مدافعا عن "سيد" كي يلحق منهجه بنسب "الخط السلفي" وينقذه قدر الإمكان عن تهمة التأثر بالمعتزلة والجهمية!!..[4] فكان يلح ويعيد على ربطه بالسلف أكثر من ربطه بالنص، وهو بذلك يخالف خط "سيد" الذي كان قارئا متحررا من كل المصادر السياقية والخارجية، وهو الذي قرر بنفسه رفع القرآن فوق المرجعيات، ودعا إل ذلك وعاب على الذين يدخلون إلى القرآن بسوابق فكرية تحجبهم عن ظلال القرآن، بل إن "الخالدي" نفسه قد وقف مبينا منهجه النصي وأن آيات القرآن هي التي تشكل خلفيته، وأنه قد ألقى كل أفكاره السابقة على عتبة النص، وقد استدل "الخالدي" نفسه بالأمثلة التطبيقية على إخضاع "سيد" المقررات الفقهية والعلمية لدلالات النص القرآني[5]، ونريد أن ننتهي من هذا الجدل إلى القول إن "سيدا" كان متلقيا نصيا وقارئا متحررا عن الإجبارية الفكرية، وإذا اتفق كلامه مع رأي

1- سيد قطب، في ظلال القرآن، ج 03، ص 1762.

2- المصدر نفسه، ج 03، ص 1297.

3- ينظر: صلاح الخالدي، في ظلال القرآن في الميزان، ص 141.

4- ينظر: المرجع نفسه، ص 119 - 145.

5- ينظر: صلاح الخالدي، مدخل إلى ظلال القرآن، ص 240 وما بعدها.

"السلف" أو غيرهم، كليا أو جزئيا، فإن ذلك لا يعني الاتباع والانقياد لخط معيّن، بل كان نتيجة ومصادفة تمثل اهتداءه بالقرآن لا غير.

وننتهي إلى أن القراءة التصويرية عند "سيد" للصور والمشاهد المرتبطة بصفات الله وأفعاله هي فعل تأويلي يستوعب مجازية التجسيم الفني، وهو تأويل فني وجداني؛ فني لأنه يحتفظ بالصورة التعبيرية للآية مع تقرير المعنى التأويلي والتفويض في حقيقته الغيبية، ووجداني لأنه يتفاعل مع إيحاءات التعبير وأصدائه في الشعور ويستجيب لوظيفته الإيمانية، وبذلك تكون تأويلية "سيد" مخالفة لعقائد المشبهة التي تفسر صور الصفات على ظاهرها وتنكر مجازيتها، ومخالفة لمنهج التفويض الكلي الذي لا يقدم التأويل الضروري وراء ظاهر التعبير، ويخالف تأويلية أهل الكلام التي تخوض في حقائق الذات والصفات، وتأويلية "سيد" منهج فريد كان فيها مبدعا للطريقة مؤسسا لتأويلية فنية جمالية لا تعطل القيمة الفنية بالمنهج الجدلي، ولا تعطل القيمة النصية بالفكر التشبيهي، فكانت ثمرتها أن حققت للنص القرآني تماسكا وانسجاما بين المحتوى العقدي والبنية التعبيرية، ذلك لأنها اتسمت بالنصية في التصوُّر والتصوير.

* * * * *

المطلب الثالث: تأويل القصص القرآني بين الحقيقة والأسطورة

القصص القرآني يندرج ضمن الأخبار الغيبية الغابرة في الماضي، فاختلفت حولها مناهج القراءة بين موقف إيماني يسلم بحقيقتها طالما أن الوحي أوردها، وموقف حداثي يشك في واقعيتها التاريخية خاصة من "المستشرقين" وممن تأثر بهم من المستغربين، فادّعوا أن القصة القرآنية غير واقعية بكاملها أو في بعض إضافاتها، وبهذا تصبح مشاهد القصص القرآني عند هؤلاء مجازات كبرى ورموزا لم يتأكد صدقها الواقعي وهي لا تطابق الحقيقة التاريخية بالضرورة، والمنهج الأصلح هو قراءتها من الناحية الفنية وتفكيك الأبعاد الرمزية والنفسية الكامنة في بنيتها الدلالية والعقدية والاجتماعية..[1]

ونقف عند رؤية "سيد" لجدلية الحقيقة والرمز في التعبير القصصي ومنهجه في تجسيد هذه الرؤية، خاصة في ردّه على رسالة "محمد أحمد خلف الله" التي كان "أمين الخولي" مشرفا عليه فيها، وقد أجرى القصص القرآني مجرى التعبير الرمزي والتصوير الفني واستخدمه بمعنى "الصدق الفني" الذي يحتمل فيه الادعاء والتلفيق والاختراع دون التزام "الصدق الواقعي"، وبنى على ذلك أن القصة القرآنية تطابق المنظومة الثقافية للعرب فما فيها من أخبار ومسائل تاريخية «ليست إلا الصور الذهنية لما يعرفه المعاصرون للنبي ﷺ عن التاريخ»، وأن القصة القرآنية نص أدبي جمالي وظيفته الإمتاع لا الإفادة، وأن مشاهدها هي من «مسائل الصور البيانية

1- أركون محمد، الفكر الإسلامي قراءة علميَّة، تر: هاشم صالح، المركز الثقافي العربي، ط 02، 1996م، ص: 191.

من مجاز وتشبيه واستعارة وكناية.. لا توصف بتصديق ولا بتكذيب، وإنما هي العرض الأدبي الذي يهز العاطفة ويستثير الوجدان»، لينتهي إلى التقرير بأنها قصص رمزية بقوله: «لا نتحرج من القول بأن في القرآن أساطير»[1]، وشبيه بهذا الموقف ما ذهب فيه "طه حسين" إلى أن القصص القرآني لا يرقى إلى الحقيقة التاريخية إلا حينما يخضع للبحث التاريخي[2]، وهذه الاتجاهات الحداثية التي تنهل من الفلسفات الوضعية المادية، وترى أنه يجب إخضاع المعطى التاريخي للمناهج البشرية التجريبية كي يتحول من دائرة الشك إلى دائرة الحقيقة، فهي تعتبر القصة القرآنية وليد ثقافة بشرية تفهم من خلال مادتها اللغوية لا شيء غير اللغة[3]، وكل فهم يأتي من خلف مفاهيم الوحي والنبوءة هو فهم ميتافيزيقي مردود لا يرقى إلى البحث العلمي.

وقد اطلع "سيد" على بحث "خلف الله" ومقالاته في القصة والحجج الفنية التي أقامها، فرد عليها من ناحيتين:

– الناحية الأولى هي دلالة استخدامهم للفظة "الفن" مقترنة بمصطلح "الصدق الفني" و"القصة الفنية" و"التصوير الفني"، حيث ينكر أن تدلّ كلمة (الفن) على الالتزام بالصدق الفني دون الصدق الواقعي، بل هو مصطلح دال على إتقان الطريقة والإبداع في العرض والقوة في التأثير، لذا اهتم بتوضيح قصده من توظيف كلمة (الفن) في كتاباته تبرؤا من تهمة وصف القرآن بالتلفيق والزيادة، حتى قال: «ولم يجل في خاطري قط أن (الفني) بالقياس إلى القرآن معناه: الملفّق، أو المخترع، أو القائم على مجرد الخيال. ذلك أن دراستي الطويلة للقرآن لم يكن فيها ما يلجئني إلى هذا الفهم أو إلى هذا التأويل»[4]، في هذا الكلام يبرز الفرق واضحا إلى دواعي اختلافه معهم؛ فالقارئ الذي يخضع مفاهيمَه لمسلّمات القرآن الكريم ويؤمن بما قرره من عقيدة راسخة بأن أحداث الرسل قصص حق لغرض التأسي والمواساة، وأن علم الله بالغيب التاريخي أوسع من حدود المعرفة البشرية، لا يجد مشكلة في تلقي القصة تلقي الحقيقة اليقينية، وضمن هذه الرؤية النصية كان "سيد" يتلقّى ويتذوق التصوير الفني باعتباره أداة للغرض الديني للقصة، وأما القارئ الذي يخضع فهمه لمقررات تستقي من المادية الشمولية التي تتعارض مع الجانب الروحي والغيبي للفلسفة القرآنية فلابد له من أن يتملص من اعتقاد حقائق القصة القرآنية، وهو مضطر إلى تأويلها إلى مدلولات رمزية

1- ينظر: محمد أحمد خلف الله، الفن القصصي في القرآن الكريم، سينا للنشر، بيروت، ط 04، 1999، ص 169، 207، 276.

2- حسين طه، في الشعر الجاهلي، دار المعارف، تونس، د ت ن، ص: 38.

3 – ينظر: نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص، دراسة في علوم القرآن، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2014م، ص 24. و: علي أحمد سعيد، النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الكتاب العربي، القاهرة، دار الآداب، بيروت، د ت ط، ص: 42.

4- سيد قطب، مشاهد القيامة في القرآن، دار الشروق، القاهرة، ط 14، 2002، ص 266 وما بعدها، وهذا المقال محذوف في طبعة (دار المعارف)!!

وتفسيرات أسطورية، وهذا التأويل يكون تبعا لمقررات أكبر هي نفي القداسة والتفسير الميتافيزيقي لتنزّل النص القرآني من وحي ونبوة، إنما هو منتوج بشري مفتوح لكل قراءة وتجريب. لذا تعجب "سيد" من النظرة الضيقة إلى "الفن" لدى هؤلاء الذي لا يفكرون إلا بعقلية "الترجمة" ولا ينظرون إلا بعيون "النماذج الغربية"، فالأدب الأسطوري فن، لكنه ليس الفن كله، ولو نظروا إلى الاصطلاحات نظرة موضوعية شاملة لأدركوا أن الحقيقة تصلح لأن تعرض عرضا فنيا كاملا[1].

– والناحية الثانية هو ردّ فني يبيّن فيه آخر ما ذكرناه، فالقصة القرآنية تقوم موضوعيا على حقائق، وتقوم تعبيريا على الأداء الفني في العرض، ففي أول قصة يقف عندها –وهي قصة (آدم)– يبين أن العرض الفني يتسع لاحتواء الحقيقة وينضبط بها ويتلون في الطريقة والشكل، فيقول: «ويزيغ أناس فيزعمون أن هناك خلقا للحوادث أو تصرفا فيها يقصد به إلى مجرد الفن.. ولكن الحق الذي يلمسه كل من ينظر في هذا القرآن، وهو مستقيم الفطرة مفتوح البصيرة، هو أن المناسبة الموضوعية هي التي تحدد القدر الذي يعرض من القصص في كل موضع، كما تحدد طريقة العرض، وخصائص الأداء، والقرآن كتاب دعوة لا كتاب رواية ولا تسلية ولا تاريخ، وفي سياق الدعوة يجيء القصص المختار بالقدر وبالطريقة التي تناسب الجو والسياق، وتحقق الجمال الفني الصادق الذي لا يعتمد على الخلق والتزويق، ولكن يعتمد على إبداع العرض، وقوة الحق، وجمال الأداء..»[2].

وإذا تناولنا المسألة من زاوية خارجية ومقارنة حيادية تضع التصديق الإيماني في كفة، والتأويل الأسطوري في كفة أخرى، سواء في القصص التاريخي، أو الصفات الإلهية، أو الغيبيات الخارقة لمنطق العقل والواقع، فأي القراءتين أحسن في جمالية التلقي وفاعلية المتلقي؟

لابد أن تفاعل القارئ واستجابته لأثر المشاهد والأحداث مرتبط بمدى إيمانه بوجودها ونسبة الحقيقة فيها وقدرتها على تغيير العالم من حوله، فالنفس والمشاعر لها ارتباط شديد بما تعتقد أنه حقيقة ولو كان في الواقع وهما، وتنفك زاهدة بما تعتقده خرافة ووهما ولو كان في ذاته حقيقة قائمة، وهذه هي المعادلة التي تحكم علاقة المتلقي بالقصة الفنية وانفعاله بفكرتها بين قاعدة الإعجاب والمتعة فحسب، وقمة التأثر والاستجابة، فالنقاد منذ القديم وقفوا عند هذه الفوارق الجمالية المتحكمة في معتقد القارئ وطريقة الاستقبال؛ فقد ربط "أرسطو" بين عمل المبدع وأحوال المتلقي ومعتقداته واشترط أن تقوم العلاقة بينهما على التوافق وعدم استحالة، ويوجب أن يراعى في استخدام "الأسطورة" في الشعر وهي من المستحيلات قناعة المتلقي بها وإيمانه بها، ويبني "عبد الواحد" على ذلك قوله إنه لا يصح استعمال لغة "الأسطورة" في عصر تجاوز بفكره عهد

1– ينظر: المصدر السابق، ص 266، 267.

2– سيد قطب، في ظلال القرآن، ج 01، ص 55.

الخرافات، ويرى أن حرص دعاة "الرمزية" في عالمنا العربي على استخدام "الأسطورة" هو السبب في فساد العلاقة بين تجاربهم وأصحاب الذوق الأدبي في عملية التلقي، ويشترط لنجاح تلك التجارب الانسجام وتشكيل الظروف كي تمتلك متلقيا، أي أن يكون "المتلقي" معزولا عن وعي البيئة العربية المسلمة وحتمياتها، فيستقبل تلك التجارب اللاواعية بصورة متسقة مع وعي مجربيها، وأن تدعم هذه التجارب في الساحة العربية بالوسائل المتاحة لصناعة جمهورها الخاص، ويرى أن هذا الدعم قد تحقق بإثارة حركة نقدية واسعة النشاط، لكنها لم تستقطب إلا متلقيا مصنوعا بعوامل التمرد على المسلمات الحضارية الأصيلة، وهو سبب بعيد عن إطار الفن وقواعد التلقي البديهية[1]، ووفق هذا الطرح الموضوعي فإنه من العبث أن يعرض القرآن الكريم أساطير وصورا رمزية لا أساس لها من الواقع والحقيقة، ثم يدعو قارئها إلى بناء العقيدة على التصورات الخرافية، وتغيير الواقع على هدى الأحداث الوهمية، وتثبيت القلب تأسيا بمواقف خيالية.

وحتى لا يطول السجال في تفاصيل المسألة، فإن ما مضى يكفي لأن يحدد معالم التلقي الفني للقصة القرآنية عند "سيد"؛ فهي في منهجه مجال واسع لفن التصوير والإيحاء الفني، ونظرته إلى المسألة تتميز بقدر كبير من الانسجام في الموقف والدقة في تحديد طبيعة النص القرآني وحدود المغلق والمفتوح فيه، فهو يتعامل هنا مع المحتوى التاريخي للقصة بمنهج استهلاكي باعتبارها معطيات تاريخية حقيقية لا تقبل الرد والمراجعة، وهذا مظهر للقراءة التسليمية المنسجمة مع محكمات النص الديني في مسألة "أنباء الغيب" التي يتسع فيها علم الله على علم البشر، لأن رفض هذه العقيدة يعني تناقض النص القرآني بين ادعائه بأنه القصص الحق وبين الطرح الأسطوري، وهذا ضربٌ لقاعدة "التماسك النصي"، كما أنه مظهر للانسجام بين الموقف العقدي للنص والموقف الفني للمتلقي –سيد– الذي لم يذهب بالمشاهد القصصية على أنها من التصوير الرمزي أو التخييلي، بل هي مشاهد تحققت لها أركان العمل الفني التي تنشط على المستوى الشكلي دون تحريف المحتوى التاريخي المتحقق.

* * * * *

1 – ينظر: عبد الواحد محمود عباس، قراءة النص وجماليات التلقي، ص 46، 47.

المبحث الثالث:

الوظيفة الوجدانية والقراءة الشاعرية

المطلب الأول: الوظيفة الوجدانية للصورة القرآنية

ستكون وظيفة الصورة حرة ضمن المفاهيم الفنية في أي نص أدبي، لكن السؤال المطروح هو: كيف تؤدي اللغة التصويرية وظيفتها في نص ديني يفترض أن تكون وظيفته بيانية إفهامية؛ هل تُخضع إخضاعا لوظيفته؟ أم تنسجم معها وتشتغل على طبيعتها؟ هنا نجد اهتماما واضحا عند "سيد" بالعلاقة بين الوظيفة الفنية للصورة الأدبية والوظيفة الدينية للقرآن الكريم ويخصص لها إجابة تحت عنوان (المنطق الوجداني)، وقد تساءل عن الكيفية التي جادل بها القرآن الكريم المنكرين لما عرضه من إسلام وتوحيد؟

- نص إيماني ووظيفة وجدانية:

الفن بطبيعته يخاطب الجانب الأعمق في الإنسان، ويوصل إليه الحقيقة من أوسع معانيها وينفذها إلى مداركه من شتى المداخل، وذلك ما يتوافق مع منهج القرآن الذي أراد لهذه العقيدة أن تستقر إيمانا في القلب ونبضا في الشعور لا أن تبقى مجرد فكرة عقلية ومعلومة ذهنية، لذا كان التصوير سيؤدي ذلك بطبيعته الفنية، يقول: «لقد عمد القرآن دائما إلى لمس البداهة وإيقاظ الإحساس، لينفذ منهما إلى البصيرة، ويتخطاهما إلى الوجدان، وكانت مادته هي المشاهد المحسوسة، والحوادث المنظورة، أو المشاهد المشخصة، والمصائر المصوّرة، كما كانت مادته هي الحقائق البديهية الخالدة، التي تتفتح لها البصيرة المستنيرة، وتدركها الفطرة السليمة. أما طريقته هي طريقة التصوير والتشخيص، بالتخييل والتجسيم الفني..»[1]، وبهذا المدخل المفاهيمي أبرز التلاحم والتماسك بين وظيفة الصورة الفنية ووظيفة البيان القرآني، إذ يتكاملان في إنتاج الأثر الوجداني ولا يبغيان.

ويذكر "سيد" أن القرآن حمل عقيدة إيمانية تجتث الواقع العقدي المنحرف في أوساط المشركين وأهل الكتاب، وكان ينتظرها استئصال كل مظاهر تعلق الإنسان بقوى الطبيعة وارتباطه بوجدانات خرافية باطنة، ورغم أن عقيدة "التوحيد" سبقت في الرسالات السابقة، إلا أن "الإسلام" كان أكثر إمعانا في التجريد ومعارضة لعقائد التجسيم وأوهام التشبيه من كل الأديان، ثم يتعرض إلى موطن هذه العقيدة التي تتوزع بين الذهن والضمير والوجدان، فأما الضمير فتنفذ إليه بطريق البداهة، وأما الوجدان فتنفذ إلى عن طريق الحس، وهنا يصبح "الذهن" منفذا واحدا للعقيدة من بين منافذ كثيرة، وهو ليس أوسعها ولا أصدقها ولا أيسرها طريقا، وقد لاقى حفاوة من المنبهرين بنتائجه في مجال المخترعات والكشوفات ويوميات الحياة، وتلك من

1 – سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 280.

آفاق الذهن الإنساني التي يجب أن يتوقف عندها ويترك للمجهول حصته وحسابه، ليس لمجرد القداسة الدينية بل لأن الآفاق النفسية واسعة ذات منافذ أوسع إلى المعرفة الكلية، فالمعقولات الذهنية والمحسوسات المادية ليست هي كل شيء في المعارف النفسية ولا هي تنفع في الآفاق العليا للمعتقدات إذا لم تسلك لذلك سبيل البداهة والبصيرة واستعداد الحس والقلب للتلقي[1]، ولذا يعود يؤكد فكرته التي دعا فيها إلى قراءة القرآن بالإحساس والمعاناة لا لغرض الدراسة والتثقف، إذ يستند إلى تجربة القرآن مع متلقيه الذين اهتدوا به وتأثروا، هل نفذ إليهم الإيمان عن طريق الوجدان أم عن طريق الجدل؟ فالحقيقة التاريخية تظهر أن معظم دخول الإسلام كان بفاعلية الأول، يقول: «ولقد ظل علماء الكلام في الإسلام قرونا كثيرة، يبدئون ويعيدون في الجدل الذهني حول مباحث التوحيد، فلم يبلغوا بذلك شيئا مما بلغه المنطق القرآني في بضع سنين»[2]، ويقيم الأدلة على أن العزوف عن الجدل الذهني منهج قصده القرآن قصدا، ليس لأن الحقائق القرآنية لا تثبت بالمنطق إنما العقيدة لا تنشأ بهذا الجدل لأنها أفق أعلى من هذه الآفاق، وليس هذا عيبا في العقيدة، لأن الذهن أفق صغير محدود يتعلق باليوميات وأسبابها[3].

وإذا استوعبنا أن المضمون الإيماني هو مزيج من التصورات الذهنية وسبيلُها الفهمُ ومن الأحاسيسِ القلبية وسبيلها الوجدان؛ أدركنا الحكمة من وراء اختيار القرآن لتلك الطريقة في التعبير، والتي دلّت على معرفة نفوس البشر وكيفية الولوج إلى أعماقها والتأثير فيها وتحريكها، وذلك من أسباب الإعجاز، ومن هنا نفهم ما يقصده "سيد" من دور الطريقة الوجدانية في إثارة الانفعالات، إذ لا يتعارض هذا الدور مع طبيعة التصورات العقلية والعقدية، فالطريقة الوجدانية سند للقيم التصورية، والمحتوى التصوري إطار للانفعالات الوجدانية، ولا تؤخذ الطريقة الوجدانية القرآنية بالمفهوم الشعري المحض الذي تنفلت فيه القيمُ الشعورية والتخييلية عن سيطرة الوعي والفكر، فالطريقة التصويرية الوجدانية لا تطمس الفكرة الذهنية ولا تزيّفها ولا تناقضها، إنما تحتفظ بها وتمكّنها من إثارة الإحساس والمتعة باللمسة الفنية.

"سيد" رجل يحتفي بالبعد الوجداني في الحياة الإيمانية أكثر من البعد الفكري، وذلك ما يفسر ذهابه إلى أن طريقة التصوير هي الأجمل والأفضل والأجدى في التعبير الفني والديني، مبرهنا في ذلك بالمقارنة بين أثر المعنى الذهني المجرد وأثره وهو مصوّر، فيقول: «إن المعاني في الطريقة الأولى تخاطب الذهن والوعي، وتصل إليهما مجردة من ظلالها الجميلة، وفي الطريقة الثانية تخاطب الحس والوجدان، وتصل إلى النفس من منافذ شتى؛ من الحواس بالتناسق والإيقاع، ومن الحس عن طريق الحواس، ومن الوجدان

1 – ينظر: المصدر السابق، ص 276، 279.

2 – المصدر نفسه، ص 280.

3 – ينظر: المصدر نفسه، ص 289، 290.

المنفعل بالأصداء والأضواء، ويكون الذهن منفذا واحدا من منافذها الكثيرة إلى النفس، لا منفذها المفرد الوحيد»[1]، وبالمفاهيم الوظيفية فإن مزية الصورة تكمن في الجمع بين الوظيفة البيانية التي توضح فكرة للذهن والوظيفة الوجدانية التي تحيي تجربة في النفس، وهي التي أظهرت موضوعات القرآن، وحولت القضايا الجدلية العويصة إلى بديهيات مقررة، إذ تخاطب النفس وتراعي الحس الفني لدى المسلم فيجد فيها ما يجد من قوة التعبير الموجز، وخفة الظلال التعبيرية، وجمالية المعنى، وروعة العرض.. من كل ذلك ومن سرّ رباني يتحقق تأثير القرآن في النفوس.

- جدل القرآن بالتصوير الوجداني:

إن الوظيفة الوجدانية تشمل كل أنماط الصور من صور إيحائية حقيقية ومجازية ويجمعها ملامسة الحس وإيقاظ الخيال فيتحرك الوجدان وتتهيأ النفس للتلقي والتقبّل، لكن ما يلفت الانتباه ويعتبر من مختصات القرآن هو استغلال الوظيفة الوجدانية في الموضوعات الجدلية الإقناعية، لذا كانت أمثلة "سيد" مركزة على حلقات الجدل العقدي، فإذا صحت الوظيفة الوجدانية للتصوير في هذا المجال المستبعد، كان ذلك دليلا وحجة على صحتها في غيره.

فالقرآن لم يتخلّ عن الجدل والإقناع، إنما غير أسلوبه من الطريقة الذهنية إلى الطريقة الوجدان، بالاعتماد على العرض المصور لمجالات شتى، منها:

– خطاب البداهة والبصيرة: تعتبر مشكلة التوحيد أكبر أعجوبة واجهها الذهن المشرك، والقرآن تناولها ببساطة ويسر لأنها تثبت بالبداهة والبصيرة، ومن أمثلته الآية: ﴿مَا اتَّخَذَ اللَّهُ مِن وَّلَدٍ وَمَا كَانَ مَعَهُ مِنۡ اِلَٰهٍ اِذًا لَّذَهَبَ كُلُّ إِلَٰهٍۢ بِمَا خَلَقَ وَلَعَلَا بَعۡضُهُمۡ عَلَىٰ بَعۡضٍ﴾ (المومنون 91) هكذا في بساطة البداهة دون جدل كلامي وتعقيد للذهن، حين تخلو السماوات والأرض من كل فساد وترى فيها نظاما محكما فالحقيقة التي لا جدل فيها أن مدبرها واحد قادر عليم حكيم، ولا ينسى "سيد" أن يتخيّل الصورة الواردة ويتحسس المشهد "وقد ذهب كل إله بما خلق"، إنها صورة مضحكة لتعدد الآلهة، أن يأخذ كل إله مخلوقاته ويذهب، إلى أين؟ لا ندري، ولكن ذلك هو فكر تعدد الآلهة، نتذكره فنضحك[2].

– تصوير الدلائل الظاهرة: يعرض القرآن من مشاهد الخلق اليومية في الأرض والسماء الدالة على صفاته ﷻ وأفعاله ما يرى بالحواس ويدرك بالبداهة، فهو يحتاج إلى بصيرة سليمة لتدرك إلهها بدون تفلسف ذهني، قال ﷻ: ﴿ءَآللَّهُ خَيۡرٌ اَمَّا تُشۡرِكُونَ (59) أَمَّنۡ خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالاَرۡضَ وَأَنزَلَ لَكُم مِّنَ السَّمَآءِ مَآءً

1- ينظر: سيد قطب، مشاهد القيامة في القرآن، ص 08، 09.

2 – ينظر: سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 282.

فَأَنبَتْنَا بِهِ حَدَآئِقَ ذَاتَ بَهْجَةٍ مَّا كَانَ لَكُمْ أَن تُنبِتُوا شَجَرَهَآ أَ.لَهٌ مَّعَ اللَّهِ بَلْ هُمْ قَوْمٌ يَعْدِلُونَ (60) أَمَّن جَعَلَ الأَرْضَ قَرَارًا وَجَعَلَ خِلاَلَهَآ أَنْهَارًا وَجَعَلَ لَهَا رَوَاسِيَ وَجَعَلَ بَيْنَ الْبَحْرَيْنِ حَاجِزًا أَ.لَهٌ مَّعَ اللَّهِ بَلَ أَكْثَرُهُمْ لاَ يَعْلَمُونَ (61) أَمَّنْ يُجِيبُ الْمُضطَرَّ إِذَا دَعَاهُ وَيَكْشِفُ السُّوءَ وَيَجْعَلُكُمْ خُلَفَآءَ الأَرْضِ أَ.لَهٌ مَّعَ اللَّهِ قَلِيلاً مَّا تَذَكَّرُونَ (62) أَمَّنْ يَهْدِيكُمْ فِي ظُلُمَاتِ لْبَرِّ وَالْبَحْرِ وَمَنْ يُرْسِلُ الرِّيَاحَ نُشْرَاً بَيْنَ يَدَيْ رَحْمَتِهِ أَ.لَهٌ مَّعَ اللَّهِ تَعَالَى اللَّهُ عَمَّا يُشْرِكُونَ (63) أَمَّنْ يَبْدَأُ الْخَلْقَ ثُمَّ يُعِيدُهُ وَمَنْ يَرْزُقُكُم مِّنَ السَّمَآءِ وَالأَرْضِ أَ.لَهٌ مَّعَ اللَّهِ قُلْ هَاتُوا بُرْهَانَكُمْ إِن كُنتُمْ صَادِقِينَ (64)﴾ (النمل) هي مشاهد من الطبيعة ومن اليوميات، توقظ الأحاسيس الفطرية التي تلجئ الإنسان إلى القوة الكبرى عند الشدة.. تخاطب الحس والخيال، والبصيرة والوجدان لتركيز المعتقد في النفوس[1].

– صور الخلق وبداهة البعث: حكاية البعث أشد إثارة للعجب من مشكلة التوحيد عند أولئك الآبائيين، والقرآن جادلهم بأن عرض عليهم صور الخلق الظاهرة والخفية ونشأة الحياة في الأرض والإنسان، فبديهي أن الذي بدأ الخلق سيعيده بكل يسر: ﴿أَفَعَيِينَا بِالْخَلْقِ الأَوَّلِ بَلْ هُمْ فِي لَبْسٍ مِّنْ خَلْقٍ جَدِيدٍ (15)﴾ (ق)، وصور الحياة المتجددة في الأرض والإنسان معهودة للمبصرين: ﴿يُخْرِجُ الْحَيَّ مِنَ الْمَيِّتِ وَيُخْرِجُ الْمَيِّتَ مِنَ الْحَيِّ وَيُحْيِي الأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا وَكَذَالِكَ تُخْرَجُونَ (19) وَمِنْ ايَاتِهِ أَنْ خَلَقَكُم مِّن تُرَابٍ ثُمَّ إِذَآ أَنتُم بَشَرٌ تَنتَشِرُونَ (20)﴾ مشاهد مألوفة، محسوسة، معروفة، من حياتهم ومعاشهم وشعورهم ووجدانهم، يعرضها القرآن في سياقها وكأنها جديدة لا لجميع الناس، بل –وكما يقول "سيد"– لنوعية خاصة من القراء ونوع جيد من القراءة؛ هم أهل الحس المرهف والعين المفتوحة[2].

– تجاوز البديهة والحس إلى المغيبات: فلا ثمة منطق بدهي ولا تصوير حسي، بل يتصل مباشرة إلى مكمن العقيدة العميق، ويوصل النفس مباشرة بالمجهول الذي فيه من الحقيقة المدفونة ما تجد فيه النفس ملاذا ومتاعا مجتمعين، تجدهما في تسبيح المخلوقات كلها فيرج لها الكون؛ في السماوات والأرض والطير والملائكة.. فالتصوير يتجول بالنفس في ذلك العالم الخفي فتغشاها منه رهبة وتستشعر به متعة: ﴿يُسَبِّحُ لَهُ السَّمَاوَاتُ السَّبْعُ وَالأَرْضُ وَمَن فِيهِنَّ وَإِن مِّن شَيْءٍ إِلاَّ يُسَبِّحُ بِحَمْدِهِ وَلَكِن لاَّ تَفْقَهُونَ تَسْبِيحَهُمْ إِنَّهُ كَانَ حَلِيمًا غَفُورًا (44)﴾ (الإسراء)، ﴿أَ لَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ يُسَبِّحُ لَهُ مَن فِي السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ وَالطَّيْرُ صَآفَّاتٍ﴾ (النور 41)، ﴿الذِينَ يَحْمِلُونَ الْعَرْشَ وَمَنْ حَوْلَهُ يُسَبِّحُونَ بِحَمْدِ رَبِّهِمْ﴾ (غافر 07). وتجدهما في تلقي المعرفة الغيبية بالعالم المجهول من خلال صور من عالم الأرحام ومفاتح الغيب: ﴿اللَّهُ يَعْلَمُ مَا تَحْمِلُ كُلُّ أُنثَىٰ وَمَا تَغِيضُ الأَرْحَامُ وَمَا تَزْدَادُ وَكُلُّ شَيْءٍ عِندَهُ بِمِقْدَارٍ (8) عَالِمُ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ الْكَبِيرُ الْمُتَعَالِ (9)﴾ (الرعد)، فالغيب هذه المرة ليس بعيدا

1 – ينظر: المصدر السابق، ص 283، 284.

2 – ينظر: المصدر نفسه، ص 284، 286.

إنه محسوس ومجهول في آن واحد، وهو ما يملأ النفس إيمانا ويثري تجربتها بكشف كوني جديد كان مستورا فأجلى التصوير القرآني بعض غموضه[1].

فالتصوير قالب قوي لتصوّر المغيبات إدراكا واستشعارها وجدانا؛ خذ حقيقة العلم الرباني الدقيق الكامل مصورة في محيط أوسع بالآية: ﴿وَعِندَهُ مَفَاتِحُ الْغَيْبِ لاَ يَعْلَمُهَآ إِلاَّ هُوَ وَيَعْلَمُ مَا فِي الْبَرِّ وَالْبَحْرِ وَمَا تَسْقُطُ مِنْ وَرَقَةٍ إِلاَّ يَعْلَمُهَا وَلاَ حَبَّةٍ فِي ظُلُمَاتِ الأَرْضِ وَلاَ رَطْبٍ وَلاَ يَابِسٍ إِلاَّ فِي كِتَابٍ مُّبِينٍ (59)﴾ (الأنعام)، فهي لا تفتقر إلى وضوح الفكرة المجردة، ولا ينقصها قوة الإيحاء الموازي لمفهوم العظمة والشمول والدقة، ولا تقصر عن وظيفتها الوجدانية التي تغمر النفس: «ليس مجرد تعبير عن معنى العلم الدقيق الشامل... إنما هي صورة تخييلية مدهشة، وإن الخيال ليرود آفاق الدنيا كلها، ومجاهلها جميعا، ليتتبع هذه الأوراق الساقطة، وتلك الحبات المخبوءة المشمولة في مجاهلها ومخابئها بعلم الله، ثم يرتد إلى النفس، فيغمرها بالجلال والخشوع، ويتوجه بها إلى الله...»، لذلك لا يضاهيها المنطق الإقناعي الذهني أثرا وفاعلية: «ذلك هو المنطق الوجداني، والجدل التصويري، فأين منه ذلك الجدل الذهني الذي ظل علماء الكلام يبدئون فيه ويعيدون قرونا من الزمان؟»[2].

لقد أثبت "سيد" أن للصورة الفنية الوجدانية وظيفة إقناعية ضمنية، وهذا يستفز الذين يضيقون ذرعا من اعتماد فكرة الجدل والإقناع التي انزعجوا بها مع البلاغة التراثية، لكن إذا تأملوا فكرته فسيجدون أن مفهوم "الإقناع" قد أخذ فضاء وجدانيا لم يطرح من قبل، حيث قوامه الإدراك النفسي لا الذهني، والتلقي الشاعري لا المنطقي، وهي وظيفة تؤدي إلى توسيع الإدراك وكشف المدركات كما يعيشها الإنسان لا كما يعرفها، فيثريه بتجارب جديد وعلاقات متجددة مع كل ما حوله في الكون، وهو ما يدعو إليه هؤلاء حديثا من جهة، كما يحقق الوظيفة الكبرى للنص القرآني وهي التأثير المحرك نحو الفعل والعمل.

- تماسك الغرضين الوجداني والإيماني:

ويوقفنا الحديث عند قاعدتين جماليتين يحققهما هذا التلاقي بين التعبير الفني والوظيفة الوجدانية هما؛ مراعاة "السجل النصي"، ومحاكاة "القارئ المثالي"، ففي المدخل الوجداني جسد "سيد" احترام المسافات بين النص والقارئ، فالبعد الديني الوجداني مكون داخل الخطاب القرآني ومراعاته تحقق للنص سلطته وللقارئ فاعليته في الاستجابة الشعورية التي بدونها ستختزل وظيفة أساسية يفترض من القرآن أداؤها، ومن هذه التأملات النصية استطاع "سيد" أن يؤلف نظرية التصوير على مبدأ الانسجام النصي بين الغاية والأداة، أي

1 – ينظر: المصدر السابق، ص 286، 288.

2 – ينظر: المصدر نفسه، ص 288، 289.

أن الطريقة القرآنية جمعت بين القيمة الدينية كغاية والقيمة الفنية كوسيلة، فالقيمتان تختلفان وتتمايزان تمايزا طبيعيا لا يمنع التكامل والتعاضد، وعلى ذلك فإن القراءة الفنية القويمة للصورة سوف تُسلم القارئ إلى القيمة الدينية بطبيعتها، وهو ما وجده حين برر اقتصاره على القراءة الفنية للتصوير القرآني في "مشاهد القيامة": «فهدفي هنا كان هدفا فنيا خالصا، لم أتأثر فيه إلا بحاسة الناقد الفني، فإذا التقى في النهاية جمال الفن بقداسة الدين، فتلك خاصة كامنة في طبيعة هذا القرآن، تلتقي عندها دروب البحث في النهاية، ولم يحسب السالك حسابها في الطريق»[1]، وكثيرا ما كان في قراءاته الفنية لتلك المشاهد تسلبه التأملات الإيمانية والمواجيد الروحية، أما (الظلال) فقد وفر له مساحات أوسع لتنفيس الوجدان أكثر وأكثر.

و"سيد" في قراءته الوجدانية الإيمانية لا يجعل القيمة الدينية مهيمنة على القراءة الفنية إلا في حدود ما تقتضيه طبيعة النص القرآني ولغته، خاصة صور (الغيب) التي تعتبر من السجلات المميزة لهذا النص الديني، ومبدؤه أن للنص القرآني سلطة ورقابة مشروعة على كل قراءة، وهذه سلطة مشروعة في كل الأجناس النصية لا في الجنس الديني فحسب، وهو بهذه المقاربة الفنية الوجدانية يتقفى خطى القارئ المثالي الذي ينتظر منه أن تكون استجابته انعكاسا لحقيقة هذا النص الحامل للقيمة الإيمانية.

هكذا يجري التفاعل داخل البنية النصية بين المكوّن الديني والمكون الفني والذي يؤلفه المنطق الوجداني المشترك، وهو حوار مفقودٌ في الخطاب الحداثي الذي يريد أن يجعل القيمة الفنية مهيمنة متصارعة مع الرؤية الدينية التي تُعتبر في القراءات الحداثية مجرد أفكار جاهزة خارج النص؛ خاصة ما يتعلق بالغيبيات والمسائل الإيمانية الصلبة الثابتة[2]، فالحداثة لا تعترف بوجود قيمة دينية موضوعية غير ما تنتهي إليه التجربة الذاتية للقارئ، وهي تستنكف أن تقرّ للنص بسلطة مسبقة وترفض أن يدعى القارئ إلى استصحاب الرؤية الإيمانية وهو يمارس فعل التلقي.

* * * * *

المطلب الثاني: القراءة الشاعرية التأثرية

- **الاستجابة للخيال والإيحاء والموسيقى:**

للربط بين التصوير الفني والأثر الوجداني نتوقف عند استفادة "سيد" من مفهوم أساس في النقد المعاصر يعتبر جوهرا في الصورة وبه يتمكّن الأثر في النفس هو الخيال، وتشير دلالة (الخيال) في التفكير العربي إلى الظل أو إلى الصورة الذهنية، أي مادة الخيال، أما في المفهوم الغربي الحديث فهو الملكة التي تكون الصورة

1- سيد قطب، مشاهد القيامة في القرآن، ص 12.

2- ينظر: عبد الهادي عبد الرحمن، سلطة النص قراءات في توظيف النص الديني، سينا للنشر، ط 01، 1998م. ص 34.

أداته ومادته التي يمارس فاعليته وإبداعه بها، وهو ما يسميه العرب (التخيُّل)[1]، ويعرفه "عصفور" بأنه "القدرة على تكوين صور ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس"، وليس بمجرد الاسترجاع الأمين لمدركات حسية، بل تمتد إلى تشكيل المدركات وبناء عالم متميز جديد في تركيبه، وتجمع بين المتنافرات وتقرب بين المتباعدات وفق علاقات فريدة جديدة ذات انسجام ووحدة، تسعى إلى تقديم رؤية جديدة لواقع طريف يثير الأحاسيس ويعمق الوعي بالوجود[2]، وتحوُّل "الخيال" إلى هذا المفهوم الخلاق كان على يد "كانت" حتى أصبح معناه "التفكير بالصور"[3]، وهذا المفهوم الجديد للخيال يتسع لاستيعاب المعاني الحسية والشعورية كما يريدها المتكلم ويمحي بطرائقه التصويرية الحدود المنطقية للحقائق بين الظاهر منها والباطن، فتصبح الصور القرآنية فيما وراء الظاهر كالغيبيات والإيمانيات دالة على معان لها اتصال بالحقيقة بوجه ما، كما يجدر التأكيد على ما ذكرناه قبل وهو أن الخيال في سياق التصوير القرآني يتلقّى على أنه تخييل لا تخيُّل وانفعال، فليدرس كقيمة تعبيرية قيمة شعورية، ومن هذه الزاوية يدرس التخييل القرآني في خطاب "سيد".

إن المنطق الوجداني في التصوير القرآني هو الإطار الذي يفهم منه أسلوب التخييل ومخاطبة الخيال الإنساني، فالخيال بالنسبة لـ"سيد قطب" ليس منفذا لتجاوز الحقيقة والواقع، بل هو قوة تمكن الإنسان من الإحاطة بالحقائق التي تفوق الحس، إذ بمقدوره تشكيل الحقائق بصدق وتقريبها للحواس العاجزة عن تجاوز عوالمها المادية، يقول: «نحسب أن الخيال هو صلة ما بين الإنسان القاصر والحقيقة المحجبة التي تدق على الأفهام فينبعث الخيال ليقترب من هذه الحقيقة وهو من ناحية أخرى صلة ما بين الإنسان وآماله البعيدة التي لا يحققها له الواقع فيبعث إليها بشباك من خياله يدنيها منه ويقربها إليه»[4]، وهو بتصوره هذا لوظيفة الخيال يجدد مفهومه ويحوله من طاقة سلبية إلى فاعلية إيجابية تسعف المتكلم للتعبير والترجمة عن مقاصد عالية، ونفترض من كلامه أنه سيجد بين الخيال والوجدان اتصالا طبيعيا في عملية الإدراك والاستجابة لوظائف الصورة القرآنية، فالخيال سيكون أقوى أداة للنفاذ إلى دلالات الخطاب الوجداني الذي تتشبع به الموضوعات الغيبية والإيمانية في الأكوان والصفات والنعم والتصورات الروحية والأخروية السحيقة وما وراء الشهادة.

ونتصور أن هذا التناول للخيال ووظيفته الوجدانية سيعطي للتعبير القرآني انفتاحا ذا بعد جديد مختلف عن الانفتاح التأويلي الموروث الذي يرتبط بالدلالات اللفظية ومسائل الحقيقة والمجاز، فهو الآن انفتاح إيحائي

---

1 – ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 142- 144.

2 – ينظر: المرجع نفسه، ص 13- 14.

3 – ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 388.

4– سيد قطب، مهمة الشاعر في الحياة، منشورات الجمل، ألمانيا، ط 01، 1996، ص 32.

مرهون بفاعلية المتلقي ويقظته الشعورية تجاه الصور الموجهة لخياله، وحسب جودة استقباله وصدق استجابته لمراميها ومعانيها تتحقق القراءة "المنتجة" وهي قراءة ذات هوية فردية تحيلنا إلى شخصية القارئ المخلَصة من أي مرجعية مدرسية مهيمنة عليه، كما تجسد "القطب الجمالي" حيث ينجز المتلقي قراءة ذات أبعاد جمالية بملكاته الفردية لا المدرسية.

وقد جسد "سيد" بقراءاته التصويرية هذه التوأمة بين الخيال والوجدان خاصة في قراءاته الإيمانية في (الظلال)، مما جعل "الخالدي" يصنف (الخيال) ضمن الأداوت الأساسية والوسائل التفسيرية الهامة في نظرية "سيد"، فهو يستخدم خياله النشيط في متابعة بعض التخييلات التي يقدمها القرآن للأذهان، فيجليها ويفصلها ويقربها، ووقفاته الخيالية كثيرة لا تحدّ ونكتفي بنموذجين هنا، كوقفته في الآية ﴿وَأُشْرِبُوا فِي قُلُوبِهِمُ الْعِجْلَ﴾ (البقرة 93) متخيلا ذلك المشهد الحسي الفريد قائلا: «.. أشربوا العجل! وأين أشربوه؟ أشربوه في قلوبهم! ويظل الخيال يتمثل تلك المحاولة العنيفة الغليظة، وتلك الصورة الساخرة الهازئة: صورة العجل يدخل في القلوب إدخالا، ويحشر فيها حشرا، حتى ليكاد ينسى المعنى الذهني الذي جاءت هذه الصورة المجسمة لتؤديه، وهو حبهم الشديد لعبادة العجل، حتى لكأنهم أشربوه إشرابا في القلوب! هنا تبدو قيمة التعبير القرآني المصوَّر، بالقياس إلى التعبير الذهني المفسر .. إنه التصوير .. السمة البارزة في التعبير القرآني الجميل»[1]، وفي الآية ﴿لاَ تَمُدَّنَّ عَيْنَيْكَ إِلَىٰ مَا مَتَّعْنَا بِهِ أَزْوَاجًا مِّنْهُمْ﴾ (الحجر 88)، فليس ثمة مجاز مرسل في لفظة (العين) فحسب، بل هو تخييل أوسع وأعمق وأبعد غورا في النفس، يقول: «والعين لا تمتد، إنما يمتد البصر أي يتوجه، ولكن التعبير التصويري يرسم صورة العين ذاتها ممدودة إلى المتاع، وهي صورة طريفة حين يتصورها المتخيل، والمعنى وراء ذلك ألا يحفل الرسول ﷺ ذلك المتاع الذي آتاه اللّه لبعض الناس رجالا ونساء – امتحانا وابتلاء – ولا يلقي إليه نظرة اهتمام ، أو نظرة استجمال، أو نظرة تمنّ»[2].

ومن أبرز الآفاق الوليدة عن الفاعلية التخليلية أن يعجز "سيد" أمام بعض الصور القرآنية التي تكون أوسع إيحاء وأقدر على احتمال المشاهد من خياله المروَّض السابح، فيتوقف عن القراءة التفسيرية ويطلق العنان للقراءة الشاعرية التي تبوح ولا تفصح، فكم من مشاهد عجيبة ومعجزة في سرّها وحقيقتها أوقفت "سيد" معترفا بالعجز عن متابعة السير وراء عروضها ومراميها وأسرارها المفتوحة، مثل وقفته مع الآية: ﴿وَعِندَهُ مَفَاتِحُ الْغَيْبِ لاَ يَعْلَمُهَآ إِلاَّ هُوَ وَيَعْلَمُ مَا فِي الْبَرِّ وَالْبَحْرِ وَمَا تَسْقُطُ مِنْ وَرَقَةٍ إِلاَّ يَعْلَمُهَا وَلاَ حَبَّةٍ فِي ظُلُمَاتِ

1- سيد قطب، في ظلال القرآن، ج 01، ص 91، 92.

2- المصدر نفسه، ج 04، ص 2154.

الأَرْضِ وَلاَ رَطْبٍ وَلاَ يَابِسٍ اِلاَّ فِي كِتَابٍ مُّبِينٍ (59)﴾ (الأنعام)، فبعد جولة على جناح الخيال في جملتها وتفاصيلها قال: «إنها جولة تدير الرؤوس، وتذهل العقول، جولة في آماد من الزمان، وآفاق من المكان، وأغوار من المنظور والمحجوب، والمعلوم والمجهول.. جولة بعيدة موغلة مترامية الأطراف، يعيا بتصور آمادها الخيال، وهي ترسم هكذا دقيقة كاملة شاملة في بضع كلمات، ألا إنه الإعجاز!»[1]، ولا شك أن للقراءة الإيمانية والاستقبال الروحي دورا في ترقي التلقي وارتفاع الأثر التصويري في المشاعر المؤمنة بالحقائق التوحيدية والصفات الربانية التي يقف فيها الإدراك الحسي وينفتح فيها الإدراك الإيماني بطاقة الوجدان ودقات القلب الشاعر بكل موجود، إلى غيرها من الصور التمثيلية والحقيقية والأخروية.. أما المباشر لصفحات (الظلال) فلا يخطئ هذه الميزة من الوقفات الشاعرة التي تجعل "سيدا" سيد القراءة التخيّلية وتفسيرَ (الظلال) فريد الباب حتى إنه ليعكس وجدان رجل واحد هو "سيد" لا غير، بفكره وإحساسه وذوقه وخياله المنطلق مع وحي الإيحاء وراء الآيات متخطيا ما نعرفه عادة في المفسرين من الوقوف في حدود المعنى دون الوحي.

وقد نال (الإيحاء) –الذي يرتبط بالخيال بسبب ما– اهتماما خاصا في النقد الحديث، فهو جوهر في الصورة، والخيال المبدع الخصب هو المسؤول على قوة الإيحاء ودقة التصوير في الصورة الأدبية سواء كانت حقيقية أو مجازية، والإيحاء ينبعث من عنصرين؛ قوة التصوير وثراء الموسيقى، لذا يمكن أن تلحق "الموسيقى" بالصورة إذا تميزت بالإيحاء الغامر[2]، ويسعفنا النقد الحديث لكشف الارتباط بين الصورة الموحية والاستجابة الوجدانية، حيث تنقسم الدلالة التصويرية إلى نوعين لا يتعارضان؛ دلالة المطابقة أو الصورة التقريرية التي تشير إلى الاستجابة العقلية، ودلالة الإيحاء أو الصورة الإيحائية التي تشير إلى الاستجابة النفسية العاطفية، ونجاح الاستجابة لا يتحقق إلا حين يكون المتلقي يغذي الإيحاء بقراءته ويتجاوب مع مضمون الدلالة وينفعل بما ينفثه من طاقة موحية[3]، فالصورة التقريرية تكون عقلية مقصودة لذاتها، وهي ذات وظيفة بيانية تصريحية غايتها الوصف والتقرير، تتحدد بتعيين العلاقة التشبيهية بين طرفيها، وتنتهي في حدود وجه الشبه، ومدلولها منطقي لا ظلال فيه، أما الصورة الإيحائية فتدرك بالتصور الذي يحيل إليها فقط، ولا تفيد مجرد التشابه بين المحسوسات في الهيئة والحجم واللون، بل يتعدى أمرها إلى الربط بين الحسي وما يهيمن على الشاعر من رؤية وموقف وشعور متفاعل مع معاني الصورة المرافقة وعناصرها الظاهرة، وأكثر نجاحها في الشعر الوجداني، ويربط "دحماني" هذه الوظيفة التصويرية بكلام "سيد" حول وظيفة الصورة ومخاطبة الوجدان بدل الذهن فقط[4].

1- المصدر السابق، ج 01، ص 1112.

2 – ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 377.

3 – ينظر: نور الدين دحماني، بلاغة الصورة الفنية في الخطاب القصصي القرآني، ص 50. نقلا عن: جان كوهين، بناء لغة الشعر، ص 201.

4 – ينظر: المرجع نفسه، ص 50-52.

والإيحاء هو عنصر القوة والتأثير في الصورة الشعرية، وبفقدانه يفقد الشعر روحه ويصبح مجرد نظم، لأن الإيحاء هو معرض التجربة الشخصية والقيم الشعورية لذا كان له حضور أقوى وأشمل وأعمق عند المعاصرين، ونعتبره من أكبر المفاهيم المرتبطة بالتصوير في النقد الحديث والمعاصر، فقد احتفى به "الرومنسيون" وشعبوا أساليبه وجعلوه عمدة التعبير واعتمدوه وظيفة أساسية من وظائف الصورة، فجاءت الكلمة في تعابيرهم رمزا لا مجرد علامة، وصارت الدلالة الهامشية وظلال المعنى أقوى حضورا من الدلالة المركزية، كما أصبح صوت الكلمة يؤخذ من موسيقاها والتلوين بها لا من تركيبتها التجريدية، وانتقلت الكلمة إلى علاقات جديدة تتجاوز علاقاتها القديمة الوضعية، ثم جاء المذهب "الرمزي" الذي كان أكثر احتفاء بإيحاءات التجسيد الوجداني والإيقاع الموسيقي[1].

إن الاطلاع على هذه المفاهيم هو الذي مكّن "سيد قطب" من إدراج "الموسيقى" عنصرا أصيلا بين عناصر الصورة الفنية، حتى استطاع أن يشخّص عنصر "الموسيقى" الخارجية المادية ويحدد مواقعها ويقيس مسافاتها ويبرز أصواتها ، لكن "الموسيقى الداخلية" لم تسمح له بذلك، فقد كان إيحاؤها غامضا لذلك اختار أن يقدمها بقراءة جمالية انطباعية بعيدة عن التحديدات الفنية القاصرة، ففي خواتم سورة (الفجر) رغم ما وجده من توازن ظاهر لإيقاع الآيات المتماوج ينشأ من الألف المتعالية والياء المنسفلة في الآية: ﴿يَاأَيَّتُهَا النَّفْسُ الْمُطْمَئِنَّةُ (27) ارْجِعِي إِلَىٰ رَبِّكِ رَاضِيَةً مَّرْضِيَّةً (28) فَادْخُلِي فِي عِبَادِي (29) وَادْخُلِي جَنَّتِي (30)﴾ (الفجر)، لكنه يجد فوق هذا التعليل موسيقى داخلية روحانية غامضة تحسّ ولا تفسّر، تاركا إياها لأربابها من أهل الحس الرهيف كما وصفهم، فهو يرى أن ما ذكره من تعليل بحروف المدّ «يفسر الاتزان الخارجي في النغمة لا الروح الداخلي فيها، ذلك الروح مرده إلى خصائص غامضة في جرس الحروف والكلمات، يدركه من يقرأ التعبير القرآني في حساسية وإرهاف»[2]، فالموسيقى والإيقاع مجال أساسي للقراءة الجمالية الشاعرية التي تعلو على الوصف والعرض، لهذا أبى "سيد" إلا أن يتركها كما هي واضحة الأثر، غامضة السبب.

بل نجده حتى في إبراز "الموسيقى الخارجية" متخوفا من أن يحجب جمالية الأثر الشعوري بكثرة الاصطلاحات لذا تجنّب المصطلحات والتعريفات في هذا الباب كله، فرغم غزارة الموضوع وتشعباته إلا أن طرحه فيه كان شحيح المصطلح مؤكدا أن منهجه هو الحفاظ على التعبير الجمالي والوصف الفني دون السقوط في زنزانات التنظير والتقعيد، يقول في آخر أمثلته عن "التناسق الموسيقي": «فلنكتف بهذا البيان الممكن،

1 – ينظر: نور الدين دحماني، بلاغة الصورة الفنية في الخطاب القصصي القرآني، ص 48، 49.

2 – سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 139.

حتى لا نقحم أنفسنا في خضم الاصطلاحات»[1]، لقد آثر أن يحتفظ بالإحساس الجمالي على غموضه بتضييع التقعيد على وضوحه، وكأن صاحبه الذي راجع له مبحث (الموسيقى) قد أغدق عليه من المصطلحات، فاعتذر له بعدم القدرة على استهلاكها جميعا لمقتضيات تذوقية.

لقد كان "سيد" باستجاباته الوجدانية وخلفيته النقدية أول من يقحم مبدأ (الخيال) بعمق في القراءة الوجدانية للتعبير القرآني فأصبح ذا دلالة محورية في تلقي صوره، كما جعل مبدأ (الإيحاء) مصطلحا شموليا وعنصرا تكوينيا في الدلالة القرآنية حينما سماه (الظلال) وجعله قاعدة قراءته الموسوعية، بعدما كان مقصورا عند النقاد المعاصرين على (الفنون الأدبية) وقبلهم كان محصورا في الفنون المادية.

وكان من المناسب أن يدعّم "سيد" هذا البحث الوجداني ببحث أدبي نفسي كمدخل عام لطبيعة الأثر النفسي الذي تحدثه عناصر الصورة في المتلقي، فمن المهم أن تتضح أوجه الاتفاق والاختلاف بين الأثر النفسي للصورة الأدبية والأثر الإيماني للصورة القرآنية ويكون التفريق بينهما جليا.

* * * * *

- من البلاغة اللغوية إلى البلاغة الوجدانية:

يركز "سيد" في جل تطبيقاته على عملية التصوير البديع وما فيه من قوة وأبعاد وتأثير، ولا يُشغل بالمسائل اللغوية وصيغة التعبير ولا بالعلاقات المنطقية بين عناصر الصورة إلا نادرا، وهو قاصد لهذا المنهج الجمالي غيرُ مرتجل وتصريحاته به –رغم قلتها– دليل وعيه، مثل ما فعله مع الآية التي تصور حالة المسلمين قبل أن يسلموا، يوم أن كانوا معرضين لجهنم بما هم فيه من الكفر، قال تعالى: ﴿وَكُنتُمْ عَلَىٰ شَفَا حُفْرَةٍ مِّنَ النَّارِ فَأَنقَذَكُم مِّنْهَا﴾ (آل عمران 103)، يقول: «هكذا.. كنتم موشكين على الوقوع، تكاد أقدامكم تزل فتهوون، ولسنا هنا بصدد بيان دقة التشبيه وصدقه، إنما نحن بصدد هذه الصورة القلقة المتحركة الموشكة في الخيال على الزوال، ولو استطاعت ريشة مصور بالألوان أن تبرز هذه الحركة المتخيلة في صورة صامتة لكانت براعة تحسب في عالم التصوير، والمصور يملك الريشة واللوحة والألوان، وهنا ألفاظ فحسب يصور بها القرآن»[2]، فهو هنا يفصل فصلا كاملا بين التحديد التقني للتشبيه وأركانه، وبين تحليل الصورة وإظهار محتواها الجمالي والأثر النفسي والمعنوي لعناصرها الحسية، حتى توقف بفكره وذوقه وإحساسه عند استعلاء ألفاظ القرآن على ألوان الرسام في تصوير المشهد، وتلك نفحة من نفحات الإحساس بالإعجاز التصويري.

---

1 – المصدر السابق، ص 140.

2 – ينظر: المصدر السابق، ص 57، 58.

وللخلفية النقدية فضل في هذا التلقي الشاعري، ففكرة النظم التي رفعها "سيد" من مستوى الدلالة إلى مستوى الصورة هيأته لأن يعطي للفكرة في العمل الأدبي قيمة نصّية تستقل عن معطيات الواقع كله، وأن يستشعر الحقيقة الوجدانية التي يتضمنها التعبير التصويري ولا يمكن إلغاؤها بدعوى المجاز كما يفعل البلاغيون، فبإمكان الصورة أن تنقل عالما أو منطقا لا ينطبق مع العالم الخارجي الواقعي، ويمثل ببيت البحتري:

أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكا *** من الحسن حتى كاد أن يتكلما

يقول: «قد يخيل للكثيرين أنه إنما أراد تشبيه الربيع بإنسان يضحك، على سبيل التشبيه لا على سبيل الواقع، هكذا يقول البلاغيون، لأن الواقع الظاهر يمنع أن يختال الربيع ضاحكا. ولكن الحقيقة الأكبر من الواقع الظاهري أن الربيع يختال ضاحكا في حقيقته. فما الضحك؟ أليس هو إطلاق طاقة فائضة بطريقة حسيّة؟ وماذا يصنع الربيع إلا أن يطلق طاقة حيوية فائضة في الأرض وأبنائها الأحياء! إنها حقيقة، ولكنها هنالك في الأعماق!»[1]، فهو يتقمص دور المبدع ويتلبس بشعوره فيتلقى الصورة وجدانا وشعورا، وبذلك خالف النظرة البلاغية في تحليل الاستعارة إذ تعيدها إلى علاقات منطقية وتجعلها تشبيها، وإلى أحكام لغوية فتعتبرها مجازا باللفظ، إنما أراد أن يقرأ الصورة كتعبير عن حقيقة شعورية ثابتة، فليس ثمة مجاز نتسلل منه إلى الحقيقة، ولا ثمة منطق تنقاد له الصورة التعبيرية وتُحاكم إليه، بل نحن إزاء حقيقة إنسانية جديدة انبثقت وهي كامنة في الصورة وفيها ملامح مبدعها وتجربته وما يريده، فهذه هي وظيفة الخيال المبدع الصادق يخلق المعاني كما تتحقق في اعتبار المتكلم ورؤيته لها، وكما يقول "عيد" فإن عمل الخيال في التصوير يمر بالعقل ويتجاوزه في التعامل مع المعطى الواقعي، وبالتالي يرفض تحليل الصورة لغرض الوصول إلى الواقع المادي الذي يخيل أنه موجود خلف الصورة المجازية، فالصورة تشكيل وخلق جديد[2]، ومن هنا تصبح وظيفة الصورة الاستعارية تعبيرية نفسية لا وصفية نقلية شكلية، فليس التعبير الاستعاري مجرد استخلاص لصفات مشتركة بين طرفين كما في التشبيه الحسي، فقد يكون صورة لمشاعر المعبر ومواقفه وانطباع العالم في ذهنه[3]، والاستعارات القرآنية ومجازاته في قضايا الصفات العلية والإيمانيات لا تحمل على الوظيفة التبليغية التي هي من وظائف الصور التقريرية والتعبيرات المباشرة مثل لغة سورة (الإخلاص) التي تؤسس منها العقائد اليقينية، إنما تُحمل على الوظيفة الوجدانية الشعورية التي تغمر الأحاسيس والقلوب بمشاعر إيمانية عميقة غامضة، وحين يتناول المتلقي صورا من غضب الله، ومكره، ويده، وعينه.. بطريقة تجعل الاستعارة تشبيها مجازيا فإنه يسقط في سوء التأويل من وجهة فنية وعقدية في آن واحد، لأنه لم يدرك أن هذه الصور تعتمد

1- سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص 16.

2 - ينظر: رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، ص 237.

3 - ينظر: المرجع السابق، ص 338.

على الطاقة الإيحائية لهذه الألفاظ والكلمات المستعارة؛ فحين يقع تأويل هذه الصور إلى المفاهيم العقدية المجردة تفقد وظيفتها الوجدانية، وحين تؤخذ بدلالتها الحسية الظاهرة تفقد وظيفتها الوجدانية كما تصادم النصوص البيانية المحكمة.

وهذا التلقي الشعوري يجسد الحقيقة النفسية الكامنة في الصورة الحسّية التي اهتم بها النقد المعاصر، فقد لا تتوقف الاستعارة الحسية عند العلاقات التشبيهية العقلية، بل تتعمق إلى التشبيه الشعوري الصادر من وجدان المبدع ورؤيته، ومعالجة النقاد لم تكن تتوغل في أعماق هذا النوع من الاستعارات، فيدبرون عن ما فيها من تشكيل جمالي وما تؤديه من تعبير عن ذاتية المبدع، ويصبون عنايتهم على علاقاتها الشكلية وإرجاعها بعد معالجتها منطقيا إلى وظيفة نمطية مبتورة عن سياقها وكأنها كيان مستقل منفصل بذاته، فتظهر الاستعارة بمظهر شكلي هامشي عن مركز النص جافة من نبض القلب الذي أبدعها[1]. وباصطلاح وظيفي فإن الصورة لا تتوقف عند الوظيفة التبليغية، بل قد تتسع إلى الوظيفة التعبيرية الجمالية، فعناية النقاد بالجانب الشكلي من التشبيه ومقدار تأثيره في المتلقي، أغفلتهم عن الحالة التي تم فيها تشكيل الصورة، ومدى دلالتها على تجربة الشاعر، ويرى "الوائلي" أن لقدسية القرآن أثرا في الفصل بين تشكيل الصورة وتجربة مبدعها وتخليقها في نفسيته، لأن سوق هذا الحديث في الصورة الفنية في كلام رب العالمين أمر عسير[2].

بهذا التناول اللغوي والنظرة الحسية كانت طريقة البلاغيين تجاه التعبير القرآني هي وقفة الأطباء وهم يشرِّحون الأجساد ويعالجونها عضويا، أما طريقة "سيد" –في (الظلال خاصة)– فهي جلسة الأحباء وهم يحسون بالأنفس والأرواح ويحاورون الأرواح منها، لذا لم تكن البلاغة التراثية عند "سيد" إلا كغيرها من علوم القرآن فهي مجرد وصفات لغوية لا يمكن اتخاذها هدفا من تلقي النص القرآني عامة والتصوير منه خاصة، ولهذا كان تعرضه لقضايا النحو والبلاغة والقراءات في (الظلال) قليلا بالمقدار الذي يحقق كونها وسائل للقراءة المثلى[3]، فالتحديد البلاغي للاستعارات حين يقف في الآية: ﴿وَالصُّبْحِ إِذَا تَنَفَّسَ (18)﴾ (التكوير) فإنه لا يعدو أن يستخرج منها استعارة مكنية شُبه فيها الصبح بإنسان بقرينة "تنفس"، وإذا كان أكثر دقة فسيجعلها استعارة تصريحية تبعية شبه فيها الانبلاج من الصبح بالتنفس في الإنسان، ثم إنه لن يستطيع أن يخرج من هذا معنى عقليا ولا حسيا لوجه الشبه لأنه غير موجود، كما أنه لن يقف على اللمسة الربانية المبدعة التي تجعل بين هذا التعبير الإلهي والبيان البشري فرقا معجزا، وأين هذا التحديد السطحي الصارم من التلقي الشعوري عند "سيد" والذي لا يحس بوجود تعبير مجازي بل هناك حقيقة يصدقها إحساس القارئ وتجربته النفسية لحظة

1 – ينظر: كريم الوائلي، الخطاب النقدي عند المعتزلة، ص 108، 109.

2 – ينظر: المرجع نفسه، ص 145.

3– ينظر: صلاح الخالدي، مدخل إلى ظلال القرآن، ص 183.

انبلاج الصبح، فيقول في تفسيره: «الصبح حي يتنفس، أنفاسه النور والحياة والحركة التي تدب في كل حي، وأكاد أجزم أن اللغة العربية بكل مأثوراتها التعبيرية لا تحتوي نظيرا لهذا التعبير عن "الصبح"، ورؤية الفجر تكاد تشعر القلب المتفتح بأنه بالفعل يتنفس! ثم يجيء هذا التعبير فيصور هذه الحقيقة التي يشعر بها القلب المتفتح»[1]، ومثل هذه الصورة الموغلة في الرمزية تستعصي على العقل الحسي فلا تدرك إلا على مستوى الإحساس، وهو ما اتسعت فيه الرمزية المعاصرة فيما سموه بـ"تراسل الحواس"[2]، حيث تستعير الحواس من بعضها صفتها فيصبح للفرحة لونا، وللعطر صوتا، وللنور نفسا، فيقال: "الفرحة الخضراء" و"عطر صاخب" و"الصبح يتنفس"، ولعل هذا الانفتاح الروحي والإحساس المندمج بإيحاء الصورة والنافر من الجدل العقلي هو الأرضية المهيأة لبعث الإعجاز وإحياء المشاعر وفطرة الإيمان التي تظهر من قول "سيد" إثرها: «وكل متذوق لجمال التعبير والتصوير يدرك أن قوله تعالى: ﴿فَلا أُقْسِمُ بِالْخُنَّسِ الْجَوارِ الْكُنَّسِ، وَاللَّيْلِ إِذا عَسْعَسَ، وَالصُّبْحِ إِذا تَنَفَّسَ» ثروة شعورية وتعبيرية فوق ما يشير إليه من حقائق كونية، ثروة جميلة بديعة رشيقة تضاف إلى رصيد البشرية من المشاعر وهي تستقبل هذه الظواهر الكونية بالحس الشاعر. يلوح بهذه المشاهد الكونية التي يخلع عليها الحياة ويصل روح الإنسان بأرواحها من خلال التعبير الحي الجميل عنها لتسكب في روح الإنسان أسرارها، وتشي لها بالقدرة التي وراءها، وتحدثها بصدق الحقيقة الإيمانية التي تدعى إليها»[3].

فالصورة المجازية الموحية لا تشتغل على العرض المنطقي للفكرة بل تشكل المعنى بطريقة فنية تعيد تعريف الأشياء والكشف عن حقيقتها كما يعرفها الوجدان، فإذا كان هناك مجاز وتشبيه للضال بالميت، وللهدى بالحياة في قوله تعالى: ﴿أَوَمَن كَانَ مَيْتًا فَأَحْيَيْنَاهُ...﴾ [الأنعام 122]، فإن "سيدا" يرى فيه حقيقة لا يفهمها المنطق لكن تدركها الروح، يقول: «إن ما يبدو فيها من تشبيه ومجاز، إنما هو لتجسيم هذه الحقيقة، نعم، ولكنها حقيقة روحية وفكرية، حقيقة تذاق بالتجربة، ولا تملك العبارة إلا أن تستحضر مذاق التجربة، ولكن لمن ذاقها فعلا!»[4]، فالخيال هنا ينسج على منوال الحقيقة المجردة، والفكرة الفنية هنا لا تؤول اللفظ على الظاهر ولا بالمجاز، فالمعنى صحيح لا بالمألوف الواقعي، بل صحيح بالمعنى الذي أبدعته الآية ونحس به واضحا في شعورنا.

1- سيد قطب، في ظلال القرآن، ج 06، ص 3842.

2 - ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 423.

3- سيد قطب، في ظلال القرآن، ج 06، ص 3842.

4- المصدر نفسه، ج 03، ص 1199.

وإذا حاولنا إسقاط مفاهيم التلقي على قراءة "سيد" وبحثنا أي نوع من القراءة يقصد ويريد، فإننا نجد بوضوح محاولة منه لدفع مسار القراءة التفاعلية من قطب (النص) إلى قطب (القارئ)، ومن البحث الفني (البياني) إلى البحث الفني (الجمالي)، ومن القراءة الشكلية (التوثيقية) لقضايا اللغة والبلاغة إلى القراءة (الشاعرية) استجابة لعوامل الإيحاء والتأثير، وهذا هو الهدف الذي أعلنه حول مشروعه الكبير (المكتبة القرآنية) حين قال: «أن ننظر إلى هذا الجمال الخالد من زاوية أخرى، غير زاوية البلاغة المعهودة، القائمة على أساس المعاني والألفاظ، وهي زاوية الصور والظلال»[1].

* * * * *

- الإحساس الجمالي بأثر الإعجاز:

لما انطلقت البحوث القرآنية قديما لملاحقة مسألة الإعجاز لم تتجاوز الحديث العلمي الذهني عن الفكرة، في حين أن المسألة في منتهاها استجابةٌ وإحساسٌ لن تقوم حقيقة الإعجاز بدونهما، وهو ما جدّ "سيد" في استدراكه بعد إدراكه أن القراءة الشاعرية الجمالية هي مقدمة لتلمس الإعجاز، فكان يقف أمام الجمال الفني للقرآن فيصفه وصفا حيّا محسوسا حاضرا أمام عينيك، ويدعوك للمشاركة وفتح منافذ القلب لتلقي الصورة الفنية، أما البلاغي الذي يقف عند الجوانب اللغوية فهو كمن يقف أمام لوحة (الرسام) فيبحث في المواد الأولية ونوع القلم، والمادة الصبغية، وطريقة الرسام ومدرسته، ولا يتملى اللوحة الفنية التي صبّ فيها الرسام من نفسه وذوقه وإحساسه، وقد شبه "الخالدي" طريقة المفسرين الذهنية في تقديم البيان القرآني بالرجل الذي يلقاك جائعا فيحدثك عن ألوان الطعام ونكهتها دون أن ترى وتذوق مما يقوله شيئا، أما "سيد" فهو ذلك الرجل الآخر الذي يعد لك مائدة فيها مختلف أصناف الطعام وأطايب المأكولات وفيها ألوان من المذاقات والروائح، ثم أخذ بيدك وأجلسك بجنبه ودعاك لمشاركته في التناول والتلذذ، هذا هو الفارق بين العرض الميت والعرض الحي، بين الشعور بالحياة تسري في الأحياء، والحديث عن مظاهر الحياة في الأحياء[2].

اختار "سيد" أن يبدأ من حيث انتهى الآخرون، وأن يسوق عجلة البحث الإعجازي إلى بؤرة المشكلة وهي ذات المتلقي الذي يجسد باستجابته ذلك الأثر الجمالي المعجز الكامن في النص القرآني، فقد كانت القراءات السابقة تقف عند الدراسة الذهنية المجردة لأسلوب القرآن سواء في التفسير أو في البلاغة أو في غيرهما، والمفسرون كانوا يكتفون بالنظرات الذهنية إلى القراءات السابقة فيكررون مضمونها بأسلوبهم الخاص، ولم يسمحوا لمشاعرهم وأحاسيسهم ووجدانهم أن تشارك أذهانهم في النظر إلى القرآن والإحساس بجماله، بل أبعدوها فجاءت قراءاتهم عقلية مجردة غير متأثرة ولا مؤثرة، لذا اختار "سيد" أن يباشر النص القرآني بكل

1 – صلاح الخالدي، نظرية التصوير الفني في القرآن عن سيد قطب، ص 119. نقلا عن مجلة الرسالة، عدد 603، 1946، ص 14.

2 – ينظر: المرجع السابق، ص 357.

كينونته ومدركاته؛ بذهنه وعقله، وحسه ومشاعره، فانغمس فيه يتذوق جماله فاتحا خياله لما توحيه إليه الصور والمشاهد من مناظر، مستقبلا بحسه ومشاعره مقابس السحر والتأثير فيه، فهذا الاستقبال الذي فتح فيه أبواب المشاعر والأحاسيس الإيمانية على الوحي القرآني تعطي لنا نموذجا للقراءة التفاعلية الشاعرية التي يلتقي فيها القارئ الفعلي بالقارئ الضمني ذاته لا بقارئ فعلي آخر؛ مفسرا كان أو مفكرا، حتى كان تفسير (الظلال) مختلفا عن الترجمة العلمية للمعاني، بل جاء تعبيرا صادقا مؤثرا موحيا بما يحسه من أثر هذه الصور، وسيجد قارئ (الظلال) أنها قراءة تخاطب النفس والذهن والعقل، والضمير والوجدان ككل لا يتجزأ[1].

لقد شعر "سيد" أن الطاقة الوجدانية والنفخة الشعورية تسري في الصورة القرآنية وتنبعث منها بطبيعتها مهما حاول كبتها وتحييدها لهدف الدراسة الفنية فحسب، فانظر إليه في كتاب (التصوير الفني) كيف غرق في انفعالاته الإيمانية مع هذا المشهد الذي أحياه التعبير القرآني لصورة من صور الآخرة: ﴿وَنَادَىٰٓ أَصْحَابُ الْجَنَّةِ أَصْحَابَ النَّارِ... وَنَادَىٰٓ أَصْحَابُ الاَعْرَافِ رِجَالاً... إِنَّ اللَّهَ حَرَّمَهُمَا عَلَى الْكَافِرِينَ﴾ (الأعراف 44- 50) وغفل طويلا عن الدراسة الفنية التي كانت هدفه؟ فيجيب بنفسه قائلا: «أما أنا فقد نسيت نفسي، ونسيت أني أستعرض هذه المشاهد في ثوبها الفني؛ وحسبتني أشهدها في الواقع لا في الخيال، وذلك أثر الإعجاز في العرض والتشخيص، وهو إعجاز يزيد قيمته أنه –كما قلت مرارا– يعتمد على الألفاظ وحدها في هذا التصوير»[2]، وكأن "سيدا" يعتذر عن نشازٍ، كان بإمكانه أن يستدركه والقلم والورق بين يديه، لكنه بحيلة ذكية صرّح بأنه لم يخطئ حقيقة؛ وإنما هو قارئ سلبت الكلمات إرادتَه فأغرقته في صورها حتى انطمس في نفسه الفارق بين الحقيقة والتعبير الفني عنها، واستوى فعل الكلمة وحروفها بفعل المشهد الحقيقي.

ونحسب أن منهج (الظلال) قاد صاحبه إلى أن يدرك بعضا من أسرار الإعجاز ويلمسها يقينا وإحساسا، وإذا كان قد توقف مرات عديدة في كتابه الفني (التصوير الفني) على مظاهر التفوق البياني والجمال الفني للتصوير القرآني وهي جوانب مادية جليّة في عناصرها وخصائصها، فإن كل فقرة وفكرة من كتابه الروحي (الظلال) تفصح عن إحساسه النفسي وتلقيه الشعوري لما هو أخفى من ذلك مما تلمسه النفس ولا يفسره البيان، ويعيه الشعور ولا تستوعبه الكلمات، وينسكب في الوجدان ولا يُسبك في الجمل، حتى جسد بنفسه وبكلماته المتأثرة وبمواقفه حقيقة الإعجاز الخفي الذي كان حظ العلماء منه الإشارة والإيماء، وإذا عدنا إلى إشاراتهم نجد أول وقفة وإشارة واضحة من القدماء كانت من "الخطابي"؛ حين دعا إلى التفريق بين وجهي الإعجاز القرآني؛ الإعجاز البياني وإحاطته بأسرار اللغة، والإعجاز التأثيري القلبي الذي ذهب عنه الناس فلا

1 – المصدر نفسه، ص 356، 357.

2 – سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 81 وما قبلها.

يكاد يعرفه إلا الشاذ من آحادهم، وذلك صنيعه بالقلوب وتأثيره في النفوس الذي لن تجد مثله في نظم ولا نثر، فإذا قرع السمع خلص له إلى القلب من المتعة والحلاوة في حال، ومن الروعة والمهابة في أخرى، تستبشر النفوس بما يخلص منه إليه وتنشرح له الصدور، حتى إذا أخذت حظها منه عادت مرتاعة قد عراها الوجيب والقلق، وتغشَّاها الخوف والفرق، تقشعر منه الجلود وتنزعج له القلوب، يحول بين النفوس وبين مضمراتها وعقائدها الراسخة فيها[1]، وهذا ما ذاقه "سيد" مما يصيب الذين إذا قرأوا القرآن وجلت قلوبهم وخشعت واقشعرت جلودهم ولانت، فكلامه ناضح بهذه الإشراقات الإيمانية العاجزة حين اعترف بعجز البيان عن ترجمة كلمات الوجدان، وجسد ما كان يلقاه الجيل الأول تجاه بعض المواضع من هذا القرآن العظيم، كما يتبين في كلماته بداية تفسير سورة (الرعد) وكأنه شاخص واقف أمام جلال السورة في غيبوبة المسحور، ونستلهم من وقفته فيها تفسيرات كثيرة للإعجاز الغيبي للتعبير القرآني، فلقد أحس "سيد" إحساسا متشبعا –لا عابرا– بالأثر النفسي الذي لم يستطع أحد من النقاد والبلاغيين والمفسرين والدارسين أن يسجلوا فيه شيئا غير الإشارة إليه والبحث في جوانبه كمفهوم خفي وأثر غامض يحكى عنه، يقول "سيد": «كثيرا ما أقف أمام النصوص القرآنية وقفة المتهيب أن أمسها بأسلوبي البشري القاصر المتحرج أن أشوبها بتعبيري البشري الفاني! وهذه السورة كلها – شأنها شأن سورة الأنعام من قبلها – من بين هذه النصوص التي لا أكاد أجرؤ على مسها بتفسير أو إيضاح.. وبعد فهذا استطراد اندفعت إليه وأمامي هذه السورة – سورة الرعد – وكأنما أقرؤها لأول مرة، وقد قرأتها من قبل وسمعتها ما لا أحصيه من المرات»[2]، فلو كان الإعجاز صادرا من طريقته التعبيرية لترجمها ترجمة الناقد المقتدر الممارس، لكنه أدرك بنفسه شيئا وراء الملفوظ لا تتحمله الألفاظ ذاتها، وهذا ما أشار إليه "الرافعي" بمفهوم (الطريقة النفسية في الطريقة اللسانية) متحدثا عن السياسة النفسية في اللغة المعجزة، ويذهب إلى أن القرآن لم يخرج عن أعلى طبقات اللغة والبلاغة، لكنه يأتي باللغة من وراء النفس لا من وراء اللسان، فنظمه ذو طريقة نفسية متضمنة في الطريقة اللسانية، وألفاظه مذاهب للمعاني النفسية تأخذ القارئ في طرائقها بسلطان وتمكن، ثم يقارنها بالتعبير البشري قائلا إن المعاني الإنسانية يعتريها النقص في سياسة البلاغ، فلا تأخذ منه الانقياد والإذعان، لأن الألفاظ التي تلقاها قاصرة عن حقيقته النفسية وتمثُّلِها تركيبا ونظما[3]، ومن هنا يعبر "سيد" عن رهبته تجاه هذا النفث الرباني والنفس الغيبي الذي لم يحط به عقله وإدراكه المنطقي فكيف بأن يوثقه في كلمات، فهو يلزم نفسه بالكتابة عن سورة (الرعد) كغيرها، لكنه خائف وجل: «ومع هذا كله يصيبني رهبة ورعشة

1 – ينظر: مجموعة، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني والخطابي والجرجاني، ص 70.

2 – سيد قطب، في ظلال القرآن، ج 04، ص 2038.

3 – ينظر: الرافعي مصطفى صادق، تاريخ آداب العرب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 2، 1974، ج 2، ص 262، 263.

كلما تصديت للترجمة عن هذا القرآن! إن إيقاع هذا القرآن المباشر في حسّي محال أن أترجمه في ألفاظي وتعبيراتي، ومن ثم أحس بالفجوة الهائلة بين ما أستشعره منه، وما أترجمه للناس في هذه الظلال. وإنني لأدرك الآن – بعمق – حقيقة الفارق بين جيلنا الذي نعيش فيه والجيل الذي تلقى مباشرة هذا القرآن»[1].

ولقد صرح قبل كلامه هذا أنه ملزم أمام هذا الجيل بتقريب القرآن إلى قلوبهم أداء للواجب الدعوي، وهنا يضع "سيد" نفسه واسطة بين التعبير المعجز والجيل الجديد المختلف ليقرب الشقة بينهما بما اكتسبه من الذوق الأدبي، فهل للذوق والحس الأدبي دور في إدراك الجمال والأثر؟ نفهم من كلام "سيد" ومن إشارة "الرافعي" التالية أهمية الذوق في تربية النفس، فيرى هذا الأخير أن انفراد القرآن بالإعجاز ظاهر لا يحتاج إلى روية وإعنات، ويكفي لتميزه عرضه على شيء من أساليب الناس فيتميز بإعجازه وسلطته على القلوب، فالنفس لا تخطأه كما لا تخطأ الأذن الصوت المطرب البالغ في التطريب لمجرد سماعه لا أكثر، فأسلوب القرآن بتآلف أجزائه وتناسب آياته في النظم فكأنه قطعة واحدة، هو حالة مباينة لما عرف من أساليب البلغاء من علو في موضع ونزول في موضع، وانبعاث نفسي في موضوع وملل وخور في غيره، مما لا يماري فيه أحد[2]، ونحسب أن "الذوق" للقرآن كالجسد للحياة، فليس هو الحياة نفسها، كما أنه لا يستغنى عنه لتذوق الحياة، هذا ما يراه "سيد" من أن (الظلال) وتربية الذوق كلها لن تكون بديلا عن مباشرة القرآن فهو الروح وهو الحياة نفسها، لذا يدعو أولا إلى انفتاح القلب والنفس على القرآن ويحذر ثانيا من الوقوف عند

تذوق (الظلال) والقعود بسببه عن حقيقة القرآن، فيقول: «ولكن هذا القرآن يعطيك بمقدار ما تعطيه ويتفتح عليك في كل مرة بإشعاعات وإشراقات وإيحاءات وإيقاعات بقدر ما تفتح له نفسك ويبدو لك في كل مرة جديدا كأنك تتلقاه اللحظة، ولم تقرأه أو تسمعه أو تعالجه من قبل!... وإنني لأهيب بقراء هذه الظلال، ألا تكون هي هدفهم من الكتاب؛ إنما يقرؤونها ليُدنوا من القرآن ذاته، ثم ليتناولوه عند ذلك في حقيقته، ويطرحوا عنهم هذه الظلال»[3]، فالفرق بين الذوق والتلقي الوجداني، هو الفرق بين الإعجاز اللغوي والإعجاز الغيبي الذي أشار إليه "الخطابي"[4].

إن إيثار هذا المفسر الجريء للقراءة الشاعرية التي لم يعرف مثلها قبله واقتحامه لهذا التفسير الوجداني الطليعي الذي لم تتقدم إرهاصات حوله جعلته يتعرض لمؤاخذة الدارسين الذين لم يجدوا في هذا التفسير علما

1 – سيد قطب، في ظلال القرآن، ج 04، ص 2038.

2 – ينظر: الرافعي مصطفى صادق، تاريخ آداب العرب، ج 2، ص 201 وما بعدها.

3 – سيد قطب، في ظلال القرآن، ج 04، ص 2038.

4 – ينظر: مجموعة، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني والخطابي والجرجاني، ص 70.

ولا أصولا سوى ما سموه خواطر ذاتية ومشاعر شخصية، وهنا نكتفي بالكلمة الصائبة التي تنظر إلى منهج (الظلال) من خارج صندوق المعيار الأثري والمقياس السائد وهي على لسان "محمد إبراهيم الشريف" الذي رد على القادحين في ذاتية "سيد قطب" في التفاعل مع النص فقال: «إذا كانت خلاصة الرأي في تفسير "قطب" أنها تفسير لذاته وليست تفسيرا للنص، فأحبب به من تفسير وأهلا به من تجربة يلتحم بها المفسر بالنص القرآني كأنهما وجها لعملة واحدة، فإذا ما تأمل ذاته فكأنما يتأمل في النص... وإذا ما تجاوز تفسير النص إلى تعمق ذاته، فإنما لتدبر هذا النص وتأمله.. وهو المغزى العالمي الشامل الذي تدركه القلوب المتفتحة على الخير، والتي لا تكون عليها أقفالها»[1]، إنها صدمة وأفق غير متوقع جعلت فريقا يرفضه ويخرجه من حرم التفسير من الباب الضيق لأنه خالف المألوف وناقض المعروف، وفريقا آخر يرفعه فوق سُدَّة التفسير ذاته لأنه ارتفع ليحاكي القارئ الضمني.

* * * * *

1 – محمد رفعت زنجير، التجديد في منهجية التفسير بين الزمخشري وسيد قطب، ص 54. ناقلا عن المؤلف: اتجاهات التجديد في تفسير القرآن الكريم في مصر، ص 574.

المبحث الخامس:

المسافة الجمالية للتصوير عند "سيد"

المطلب الأول: أول نظرية في التصوير الفني القرآني:

- استقبال النظرية وكسر أفق التوقع:

كان العرض الذي بدأناه في الفصل الثاني حول صدمة "سيد" بقاعدة التصوير الفني في القرآن وإعلانه عن خوض التجربة والتعريف بما اكتشفه؛ مجرد دعوى، وبعد الوقوف على التأسيسات المفاهيمية والتحليلات الفنية والقراءات الموضوعية والتلقي الوجداني تبيّن في الدراسة وضوح الرؤية أمام "سيد"، واحترافية الأدوات الفنية، وجدة النظرات الموضوعية، وجدية الاستعدادات النفسية، حتى صمم مشروعا قرآنيا لم يُفكَّر فيه، وبنى له منهجا فنيا لم يتجرّأ له أحد، وبلغ به آفاقا لم يسبق إليها، وأبدع فيه نتائج كانت حلما يشار إليه، فقد فاجأ "سيد قطب" بكتاب (التصوير الفني) الأوساط الأدبية والنقدية، واستقبله النقاد والأدباء والفنانون بترحاب كبير، نشرت مقالاتهم وأصداؤهم في مجلات وأعداد متتالية، ثم ثناه بموسوعته (في ظلال القرآن) ليتم البنيان وتكتمل المفاجأة، ويتجلى بوضوح ميلاد أفق جديد لقراءة النص القرآني، وانطلاق مسار تاريخي محدث لمنهج تلقيه واستقباله، ومن خلال الأبعاد الجمالية التي جلتها الدراسة والأصداء الواقعية في أذواق النقاد وعقول العلماء ونفوس القراء الذين عبروا عن صدمتهم بهذه القراءة التي تخطّت ما ينتظره الناس من المفسرين، وكسرت توقعاتهم حول ما يسود من طروحات في الإعجاز القرآني، فكان حدثا جماليا فرض ذكره في تاريخ النقد الجمالي المعاصر وحفر طريقته الخاصة بين مناهج التفسير والدراسات القرآنية، ونقف عند الأركان الثلاثة لهذا الأفق الجمالي:

– الركن الأول؛ يتجسد في بناء النظرية الكلية الموحّدة لبلاغة التصوير القرآني، إذ حقق قاعدة التماسك الكلي في التعبير القرآني، ووحدة سياقه، وتعاضد أجزائه ضمن بنية تشتغل وفق نسيج نسقي واحد وقاعدة واحدة هي التصوير، فكان فتحا جديدا على أصعدة شتى، وهو ما عبر عنه "عبد المنعم خلاف" من أن نظرية (التصوير الفني) فتح عظيم أمام (البلاغة) و(النقد) «لتحرّرهما من النظرة الجزئية، وتسديدهما إلى النظرات الواسعة الكلية التي تستوفي (الجو العام) الذي صور فيه الأثر البياني، وتتلمس المناسبات الداخلية والخارجية حوله، وتحلل العلاقات الكثيرة بين الكاتب والمكتوب والقارئ والموضوع»[1].

– الركن الثاني؛ هو تحرير البلاغة القرآنية وطريقته التصويرية من هيمنة القوالب المعيارية والمقررات البلاغية الجاهزة، ويتجلى ذلك في كتاب (التصوير الفني) الذي اندمج به في جماليات القرآن، ومن داخل نصوصه

1 – صلاح الخالدي، نظرية التصوير الفني في القرآن عن سيد قطب، ص 118. نقلا عن مجلة الرسالة، عدد 617، 1945، ص 452.

صاغ منهجه، أما كتاب (الظلال) فهو نموذج مبتكر جعل "سيد قطب" الرائد في "التفسير التصويري الجمالي" الذي سبق بمحاولات قاصرة لم تبلغ ما بلغه من الشمولية وطول النفس وقوة الموقف، وهو ما أثار انتباه "مزاري شريف" فقال: «والحق أن التفسير الأول الذي عني بإبراز الصور الجمالية في القرآن "في ظلال القرآن" على الرغم من وجود كتب أخرى حاولت استنباط هذه الصور وكشفها وإبرازها إلى الوجود كتفسير (الكشاف) للزمخشري، و(دلائل الإعجاز) لعبد القاهر الجرجاني، ومعظم كتب البلاغة، ولكن واحدا من تلك المؤلفات لم يبلغ ما بلغه "سيد قطب»[1].

– الركن الثالث؛ هو الوقوف الدقيق على مواضع الإعجاز بنوعيه؛ الإعجاز البياني المصحوب بالتحليل المبين للمواضع والطرائق الفنية التي وقع بها التفوق والتنافس المبهر بين الكلمة القرآنية وريشة الرسام وتقنيات الآلة المصورة، إضافة إلى مواقع الإثارة الوجدانية المعجزة للنفس البشرية، وشهد له أهل التنقيب في مباحث القرآن وأسلموا له القيادة والريادة في هذا الدرس، يقول "نور الدين عتر": «أُعترف له بالسبق في إثبات إعجاز القرآن وفق مقياس أدبي فني حديث»[2]. وكذا الإعجاز التأثري الوجداني، فبعدما افتقد في أعمال المفسرين ذات المنحى العلمي التوثيقي يذكر "محمد البوطي" أن أعمال "سيد" في الدراسات القرآنية الأدبية والتفسير مدخل عصري جديد في الإعجاز، فقد أبدع فيه وأجاد، ومنهجه فيه قد يكون بعيدا عن تحقيق المسائل والقضايا العلمية، ولكنه لامس حاجة في نفوس كثيرين من الناس وهي التطلّع إلى الكشف عن وجدانيات القرآن وأسراره وتبسيطها وتقريبها للأفهام بعيدا عن التأملات العلمية والفكرية العويصة[3]، وهذا ما أشار إليه "صبحي" بعدما قارن نظرية "سيد" بفكرة "الرافعي" في قضية الإعجاز، فخرج بميزة "المعاصَرة" التي تميز بها "سيد" فكانت نظريته «أصدق ترجمة لمفهومنا الحديث لإعجاز القرآن، لأنها تساعد جيلنا الجديد على استرواح الجمال الفني الخالص في كتاب الله» [4]، وهي غاية مشروعه ابتداء.

ومن فكرة "المعاصرة" يقف "فهد الرومي" عند تفسير (الظلال) ويجدُّ في البحث عن نموذج غيره في تاريخ التفسير فيه تلك الاستجابات التأثرية والتذوق الجمالي الشبيه بمقولة (الجن): "إنا سمعنا قرآنا عجبا"، أو الوجل الذي جعل "النصارى" تفيض أعينهم من الدمع، أو الإحساس الذي لم يملك له "الوليد بن المغيرة" ردا إلا تعبيرا صادقا عن سلطانه على النفوس... إلخ، وبعد كدٍّ وكلٍّ يعترف "الرومي" أنه لم يجد منهجا إلا أثرا لقدمين هما لرجل واحد هو "سيد"، فقال مبرزا صفة العزيمة والرسوخ اللتين جعلتا من عمله المفرد منهجا

---

1 – ينظر: مزاري شارف، جمالية التلقي في القرآن الكريم، ص 56.

2 – ينظر: محمد رفعت زنجير، التجديد في منهجية التفسير بين الزمخشري وسيد قطب، ص 64. نقلا عن: نور الدين عتر، تفسير القرآن الكريم في العصر الحديث (مقال)، مجلة الرابطة الإسلامية بمكة، ع 264، 1995، ص 27.

3 – محمد سعيد رمضان البوطي، من روائع القرآن، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1999، ص 126.

4 – صبحي الصالح، مباحث في علوم القرآن، ص 320.

كاملا: «المناهج كلها تبدأ كذلك ثم يكثر سالكوها... إذا فلا تثريب علي إن اعتبرت تفسير "سيد قطب" –رحمه الله تعالى– منهجا في تفسير القرآن الكريم وحده»[1]، ثم أكد هذا التفرد بشهادات ودراسات أخرى كثيرة.

وكثيرة هي مظاهر التلقي الجمالي والدهشة العميقة تجاه نظرية "سيد" وتطبيقاتها الفنية والتصويرية، وكلها تعبر عن استقبال قراءة فريدة فاقت توقعات الكل، امتزج فيها جمال القرآن بجمال القراءة فكانت قراءة "سيد" نفسها لبنة في معاني القرآن الكريم لأنها امتلكت كل المقاييس الجمالية التي تؤهلها لأن تكون ذخيرة تقرب البشرية المعاصرة بدرجة جديدة وبمدخل عصري إلى روح الوحي بعدما كانت فكرة تقليدية مجردة واضحة في الأذهان مستعصية على القلوب، وعن هذه الإضافة المبهرة والتفرد المثير يقول "علي طنطاوي": «وذهبتُ فقرأت الكتاب، فوجدتُه فتحا –والله– جديدا، ووجدته قد وقع على كنز، كأن الله ادَّخرَه له، فلم يعط مفتاحه لأحد قبله، حتى جاء هو ففتحه»[2]، وهذه إشارة منه إلى أن عمل "سيد" إنتاج مستعصٍ غير ميسر حتى للخاصة من النابغين، وهي الفكرة التي انطبعت في نفس الشاعر "علي أحمد باكثير" فعبّر في تقريظه للكتاب مركزا عن قيمة الكشف والمفاجأة والفتح التاريخي[3]:

وثَبْتَ به وثبةً للعُلا ... سواك –إلى مثلها– لم يَثِبْ
حلَلْتَ به عُقدة حيَّرت ... عقولَ القُدامى طوالَ الحُقَبْ
لِسحرٍ يُحِسُّونه في القلوب ... وما يَعرفُونَ له مِن سَبَب
إلى أن لَتيتَ بعفتاحِهِ ... فصاحوا –على الفور–: هذا عجب

- أفق جديد في (النقد) و(التفسير):

تتداخل نظرية التصوير الفني التي اكتشفها "سيد قطب" في أسلوب القرآن الكريم مع حقلين هامين في علوم العصر؛ هما (النقد) و(علوم القرآن)، وهي في كل منهما رائدة في تخصصها وتشكل المصدر الأول لمن يريد أن تستمر مسيرة البحث فيها والإبداع عليها، ويدعو "الخالدي" إلى أن توضع النظرية في مكانتها العلمية من الدراسات الإنسانية؛ فهي من جهة نظرية أدبية نقدية يندرج بها كتاب (التصوير الفني في القرآن الكريم) ضمن مكتبة الأدب والنقد، ويثبت ذلك بتصريحات "سيد" نفسه الذي كان في كتابه (النقد الأدبي) يحيل

1 – فهد الرومي، اتجاهات التفسير في القرن الرابع عشر، ج 03، ص: 986.

2 – صلاح الخالدي، نظرية التصوير الفني في القرآن عن سيد قطب، ص 117. نقلا عن مجلة الرسالة، عدد 648، 1945، ص 1313.

3 – المرجع نفسه، ص 116. نقلا عن مجلة الرسالة، عدد 617، 1945، ص 460.

إليه ويثبت له الهوية النقدية، ومن جهة أخرى فإن النظرية وكتابها (التصوير الفني) أصبحت ضمن البحوث الأساسية في (علوم القرآن) التي تعنى بالمباحث البيانية والفنية[1].

فقد ظهر الأثر العام لفكرة (التصوير) على الساحة الأدبية النقدية بعد ظهور الكتاب سنة 1945م، خاصة بعد انصراف "سيد" عن الساحة الأدبية واتجاهه نحو الفكر الإسلامي، حيث بدأت عدة مؤلفات في الظهور تتحدث عن فكرة "التصوير" في مباحث النقد الأدبي، فقد أفادت دارسي الأدب والنقد وأساتذة العربية في المعاهد والمدارس والجامعات، فكانوا يطبقون الفكرة على فنون الشعر والنثر الفني، ويستمتعون بالجمال الفني وعجائب التصوير، خاصة النماذج الفنية الرفيعة المختارة، ويخضعون بحثهم للأسس الفنية النقدية التي بينها "سيد قطب" في كتبه[2]، وقد أنجز بحثا ببيلوغرافيا قيّما يبرز فيه القيمة المصدرية التي نالتها النظرية في الدراسات النقدية والقرآنية، مع وقفاته الصريحة في مسألة الأمانة العلمية المتفاوتة بين هؤلاء المستفيدين بين منصف ومتجاهل ومنكر.

فمن الذين تأثروا بنظرية "التصوير" واستفادوا من "سيد" واعترفوا به رائدا للفكرة تنظيرا وتطبيقا:

– كتاب (من منهل الأدب الخالد) لمحمد المبارك؛ اصطبغت تحليلاته بفكرة التصوير الفني اصطباغا واضحا، وفي المقدمة نوه بفضل "سيد قطب" في السبق إلى كشف الجمال القرآني والكتابة فيه وإشاعته في الساحة الأدبية بطريقة عصرية جديدة، ويشهد أن مؤلفات هذا الأديب الكبير تتضمن ثروة أدبية كبيرة وهي منهل لرواد الأدب والراغبين في تذوق أدب القرآن وإدراك أسرار إعجازه[3].

– كتاب (بلاغة القرآن بين الفن والتاريخ) لفتحي عمر؛ تحدث فيه طويلا عن كتاب (التصوير الفني)، والراجح أنها أول دراسة مختصرة حول الكتاب، بين منزلته وفضل صاحبه، ووقف على مباحثه ونظراته التحليلية، وأسلوبه الجميل، ووضع فكرة التصوير في منزلتها اللائقة بها بين الدراسات القرآنية، كما وضع "سيد قطب" في مكانه المرموق بين دارسي القرآن باحثين ومتذوقين[4].

– كتاب (من روائع القرآن) لمحمد رمضان البوطي؛ ظهر تأثره بنظرية التصوير واضحا في بعض مباحثه، وأحال المستزيد إلى كتاب (التصوير الفني) ووصفه بأنه مرجع ذو أهمية بالغة في الباب، وأن فيه فيض كبير من الأمثلة[5]، وهو أبرز من أدرج نظرية (التصوير) وفن (القصة) في حقل (علوم القرآن).

---

1 – صلاح الخالدي، نظرية التصوير الفني في القرآن عن سيد قطب، ص 307، 308.

2 – ينظر: المرجع نفسه، ص 309، 310.

3 – المرجع نفسه، ص 317، 318. نقلا عن: محمد المبارك، من منهل الأدب الخالد، ص 05، 06.

4 – ينظر: المرجع نفسه، ص 321.

5 – محمد سعيد رمضان البوطي، من روائع القرآن، ص 170، 180.

– كتاب (مباحث في علوم القرآن)، لصبحي الصالح: في تعرضه للإعجاز القرآني من الناحية الفنية والبيانية، أبدى إعجابه بدراسة "سيد" للتصوير الفني، وأقر له بالريادة والسبق فيها، وهو من أوائل من أنصفه ورد له اعتباره ومكانته الجدير بها واصفا نظريته بأنها تخريجات ذكية، واستنباطات سديدة، وأفكار ناضجة في استلهام الجمال القرآني بأسلوب مشرق جذاب[1].

- تغييب اسم "سيد" كرائد للنظرية!

كان فضل النظرية وقيمتها التاريخية سببا –ككل الأعمال الطليعية للعباقرة– أن تلقى نوعا من ادعاء السبق، ومحاولة نيل الفخر، واحتكار اللقب، وقد اهتم "الخالدي" بالتحقيق الاستقصائي في مسألة الأسبقية بين "سيد" وغيره.

فإذا تتبعنا السياق التاريخي الجدلي حول الرجل الأسبق إلى اكتشاف نظرية "التصوير"؛ فإن "العقاد" هو من وردت على ذهنه فكرة التصوير في القرآن في مقال له كتبه عام 1914م[2] وبذلك يريد البعض أن يسمى أول مكتشف للنظرية، ويذهب "عز الدين إسماعيل"[3] إلى أن ما كتبه "سيد" في كتابيه (التصوير الفني) و(مشاهد القيامة) هو مجرد خدعة وأن ليس فيهما من أصالة الفكرة شيء!! وإنما هي فكرة "العقاد" راح يضخمها حتى بلغت قدر ما يملأ كتبا. واستعرض "الخالدي" مقالة "العقاد" وانتهى إلى أنه تحدث فيها عن فكرة "الغموض" وخلالها قدم صورتين من النص القرآني، وذلك لا يكفي لأخذ تصور عام عن التصوير القرآني، ويورد نصوصا متفرقةلـ"سيد قطب" يرد بها تلك الادِّعاءات ويصرح أنه لم يبن نظريته بحُصيَّات أحد، ولا دراسات سابقة اطلع عليها[4].

ثم تأتي بعد ذلك مدرسة "أمين الخولي" وتلميذته "عائشة عبد الرحمن" (بنت الشاطئ)، التي برزت في المنحى الأدبي في الدراسات القرآنية خاصة كتاب (التفسير البياني) وقد طبع أول مرة سنة 1962م، أعلنت فيه تبنيها لمنهج "التفسير الأدبي"، وأوضحت أنه منهج لم يسبق فيه أحد حتى كان أستاذها "الأمين الخولي" أول من خرج بالتفسير عن النمط التقليدي، وتناوله نصا لغويا بيانيا على منهج أصَّلَه، وذكرت أنها أخذت المنهج منه، ثم تؤكد أن الدراسات القرآنية العامة خارج الجامعة يتصدى لها من المؤلفين من ليسوا لها وأن ميدانهم خلو من هذا المنهج الأدبي، واستثنت "الرافعي" ومحاولاته في إعجاز القرآن[5]، ورغم أنها قالت هذا

---

1 – صبحي الصالح، مباحث في علوم القرآن، ص 317.

2 – أعاد نشر المقال في كتابه (الفصول) عام 1922، وعنوانه (الوضوح والغموض).

3 – في مقال له في مجلة الرسالة، عدد 1016، 1952، ص 1427.

4 – ينظر: صلاح الخالدي، نظرية التصوير الفني في القرآن عن سيد قطب، ص 125- 129.

5 – عبد الرحمن عائشة، التفسير البياني للقرآن الكريم، دار المعارف، ط 07، ج1، ص 13، 14.

الكلام بعد عشر سنوات من بداية إصدار "سيد" لسلسلة (الظلال) فقد نسبت كل شيء إلى شيخها "أمين الخولي" وتجاهلت غيره بمن فيهم "سيد قطب"، ولا يختلف اثنان في أن دراسات "سيد" هي أول خروج مبكر بالنص القرآني من نطاق التفسير التقليدي إلى مجال الدراسات الأدبية العصرية، و"للخالدي" تحريرات أخرى في الموضوع[1]، وفي بحث آخر حقّق "الخالدي" في الخصومة الأدبية بين مدرسة "الخولي" المعروفة بمدرسة "الأمناء الأدبية" وشخصية "سيد قطب"، من خلال الاطلاع على تصريحات في (مقال) لكاتبه "محمد البيومي" في مجلة (الثقافة) حول عداوتهم لسيد قطب وتجاهلهم له، وانتقاصهم لنتاجه الأدبي والفكري، وبخاصة تلميذته وزوجته "عائشة"[2]..

أما بعض المؤلفات الأخرى فكانت تأخذ من النظرية بدون إشارة إلى صاحبه، مثل كتاب (من بلاغة القرآن) لأحمد بدوي، الذي اعتبره "الخالدي" أول الدراسات التي ظهرت بعد كتاب "سيد" بسنوات وذلك عام 1950م، وتتبع جوانب التأثر الكثيرة، لكنه لم يشر إلى "سيد" في متنه ولا في مراجعه[3].

وإذا كان ثمة أسباب شخصية لهذا التجاهل فإن السبب التاريخي الذي زاد المشكل حدّة هو محنة "السجن" التي وقعت على "سيد"، بها اكتملت حلقة إغفاله وإسقاط اسمه من النصوص بل والحواشي خشية من تبعات ذكر اسمه لما كان محظورا[4]، ويضع "الخالدي" هذا الإغفال في ميزان "القيم العلمية" فيراه عذرا مرفوضا ولو كان "سيد" محظورا؛ لأن الأمانة على الحقائق العلمية دَيْنٌ على الباحث النزيه، ولما استمرّ هذا التجاهل بعد إعدامه ورفع الحظر عليه وإطلاق السراح لأعماله، سواء من أصحاب الدراسات النقدية أو أصحاب الدراسات المعاصرة في علوم القرآن –إلا قليلا منهم– أصبحت علة إغفال ريادة "سيد قطب" تشير إلى أمرين؛ إما الخوف من التبعات، وإما الحسد والغيرة على أصالة "سيد" وتقدّمه في البحث والإبداع، وبهذا ضاعت الحقيقة العلمية بين سطور تلك الأبحاث، وانكسر مقام الرجل وسط تلك الدراسات[5].

هذه هي الأسباب التي جعلت صورة حضوره ومنزلته في المشهد النقدي غامضة ومنكسرة لعقود، ولم يستعد "سيد" مكانته التي يستحقها إلا حين بدأ الغبار ينقشع من أفقه، وظهرت دراسات جديدة ومعطيات واقعية تبرز الحقيقة التاريخية وتجلي معالمها، وهذه المواقف المختلفة حول الحدث الواحد دليل على القيمة

1 – ينظر: صلاح الخالدي، نظرية التصوير الفني في القرآن عن سيد قطب، ص 318، 320.

2– ينظر: صالح الخالدي، سيد قطب من الميلاد إلى الاستشهاد، دار القلم، دمشق، ط 02، 1994، ص 157.

3 – صلاح الخالدي، نظرية التصوير الفني في القرآن عن سيد قطب، ص 313، 315.

4 – ينظر: المرجع نفسه، ص 309، 310.

5 – ينظر: المرجع نفسه، ص 312، 313.

التاريخية للنظرية، ومؤشر عظمتها، وقوة أثرها الواقعي، ومؤشر للمسافة الجمالية لكل عمل عظيم أو قراءة عظيمة.

وفي إطار الدرس النقدي الحديث نرجح ما ذهب إليه "الخالدي" بعد استعراضه لهذه المجموعة المتكونة من خمس عشرة دراسة، والتي لا تمثل استقصاء لكل ما يمكن الاستشهاد به على أن نظرية (التصوير الفني في القرآن) تتميز بالأصالة والجدة في عرض الأسلوب القرآني، فهي الكاشفة عن معالم الجمال الفني في القرآن، والمذللة لمسافاته العصيّة، فكانت حجر الأساس لكل الدراسات البيانية الجادة التي توالت بعده في العصر الحديث، منها يستفيدون، وعلى منوالها ينسجون، ومن زاويتها ينظرون. ولا نقول مثل قول "الخالدي" إنه لولا هذه الدراسة الأصيلة لبقي الجانب الجمالي التصويري في القرآن في القرآن مغفلا، ولما رأينا هذه المباحث التي تتعلق به في الدراسات البيانية المعاصرة، ولكن نقول إنها ستتأخر وننتظرها آمادا أخرى[1].

* * * * *

المطلب الثاني: المسافة بين "الزمخشري" و"سيد قطب"

- **فكرة التصوير بين "الزمخشري" و"سيد":**

صحيح ما قاله "الخالدي" من أنه لا توجد دراسة بيانية للقرآن الكريم سابقة لكتاب (التصوير) حول (التصوير) باعتباره قاعدة للتعبير القرآني، لكن لا نوافقه حين نفى وجود دراسة تشير إليها من قريب ولا بعيد؛ فثمة شيء في تراث "الزمخشري" قد يكون أعلى من الإشارة.

لقد انتهينا في دراسة جهود "الزمخشري" في التصوير إلى أنه قد تفرد بأعمال وآراء خاصة لم تكن غامضة أو خفية حتى لفتت انتباه النقاد؛ فهو أول من وجه التفسير القرآني نحو "التفسير البياني"، وبناء عليه كان أول من درس الصورة القرآنية دراسة استقصائية شاملة لحالاتها، ورفع مستوى تلقيها من النظرة اللغوية إلى التحليلات الفنية الأدبية، حتى قيل إنه درس التصوير القرآني باعتباره أسلوبا شاملا، وذلك من خلال كلماته الصريحة في أن "التمثيل" باب واسع في كلام الله ﷻ: «وباب التمثيل واسع في كلام اللّه تعالى..»[2]، وبلغ لأن يرفع نسبة التصوير في النص القرآني من ظاهرة "التمثيل" إلى غلبة التخييلات على متشابهاته، حين قال: «ولا ترى باباً في علم البيان أدقَّ ولا أرق ولا ألطف من هذا الباب، ولا أنفع وأعون على تعاطي تأويل المشتبهات من كلام الله تعالى في القرآن وسائر الكتب السماوية وكلام

1 – صلاح الخالدي، المرجع نفسه، ص 336. للتوسع في المؤلفات المتأثرة بالنظرية ينظر: الباب الثالث، الفصل الرابع، من الكتاب.

2 – الزمخشري محمود، الكشاف، ج 2، ص 166.

الأنبياء، فإن أكثره وعلّيته تخييلات قد زلت فيها الأقدام قديماً»[1]، (أكثره) بصيغة التفضيل الدالة على الغلبة والشمول، وقد انتهينا إلى ما انتهى إليه نقاد آخرون من أن "الزمخشري" بلغ ما لم يبلغه أحد قبله حين جعل التصوير مبدأ عاما في بلاغة القرآن.

والسؤال الخلافي هو هل كان هذا التشابه الجوهري بين "الزمخشري" و"سيد" مجرد توافق؟ أم هو تأثر وأخذ؟

من العبارة السابقة «فإن أكثره وعليته تخييلات» يرى "أبو موسى" أن "الزمخشري" قد اهتدى إلى النظرة الشمولية لأسلوب التصوير القرآني وما فيه من تشخيص وتجسيم، وتنبه إلى أنها عمدة التعبير القرآني وأداة مفضلة فيه، ثم يعرج إلى ذكر "سيد" بأن أصول المحاولات المعاصرة في دراسة "التصوير الفني" تعود إلى "سيد قطب"، لكن قد تأكد عنده أن جزئيات النظرية ثابتة في جهود "الزمخشري" لما بين فكر الرجلين من الصلات التي ظهرت له بعد الإمعان في النظر والمقارنة[2]، دون أن يحكم بوجود تأثر مباشر.

ويستشكل "كريم الوائلي" المسألة ويتساءل عن إمكانية اطلاع "سيد" على نصوص "الزمخشري" ولستفادته منها؟ وعن وجود علاقة بين القراءتين؟ وفي محاولة الإجابة يقف موقفا وسطا بين الإثبات والنفي؛ حيث يستصعب عدم تأثر "سيد" بالزمخشري، خاصة وأن له إشارات متكررة إليه في (الظلال)، كما يستصعب القول إن "سيدا" قد أخذ نظريته من "الزمخشري" الذي لم يبلغ اهتمامه إلى مستوى النص الكلي ولا الوحدة الموضوعية ولا الخصائص العامة للتعبير القرآني، وهو لب اهتمامات "سيد" وأساس نظريته، ثم ينتهي إلى ما انتهى إليه "أبو موسى" من أن "سيدا" لستفاد من "الزمخشري" ومن ثقافته الولسعة، وذوقه المميز، وحسه الأدبي المرهف، وأن نظرية التصوير عند "سيد" جديدة من حيث شمولها واتساقها وتطبيقها على القرآن كاملا، ومسبوقة من حيث مكوناتها وجزئياتها الأولية[3].

- اتصال "سيد" بقراءة "الزمخشري":

لإثبات الاتصال الكافي بين "سيد" و"الزمخشري" من عدمه؛ نذهب إلى حديث "سيد" الشخصي عن "الزمخشري" وموقفه من منهجه وأعماله ومستواه الذوقي والتحليلي.

لما بحث "سيد" في ثنايا تاريخ القراءات الأدبية عن الأعلام الذين حقق "النقد الفني" على أيديهم نموا ونشاطا، لم يجد ممثلين لذلك إلا أربعة رجال؛ ناقدان أدبيان هما "ابن بشر الآمدي" و"أبو الحسن الجرجاني"،

---

1 – المصدر السابق، ج 4، ص 146.

2 – ينظر: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 65، 66.

3 – ينظر: محمد رفعت زنجير، التجديد في منهجية التفسير بين الزمخشري وسيد قطب، ص 58 - 59.

وناقدان بلاغيان "أبو هلال العسكري" و"عبد القاهر الجرجاني"[1]، ولا نجد له ذكرا للزمخشري رغم مكانته في البلاغة التراثية؛ وقد يذهب الفكر في احتمالات شتى حول عدم ذكره؛ هل هو قصد وتجاهل؟ هل هو عن غير قصد؟

الأمر الذي نرجحه هو أن "سيد قطب" كان يبحث عن فكرة نقدية ناضجة، لذلك حصر كلامه على الرجال المنشغلين بالتفكير النقدي والبحث النظري، و"الزمخشري" لم يختص في التفكير النقدي وإنما قراءة تطبيقية، وتطبيق النظريات هو إضافة لكنها لا تصب في صميم المنهج والنظرية، ومن هذا القبيل يجب النظر إلى جهود "الزمخشري" بصفة عامة، ومن جهة أخرى فإن بلاغة "الزمخشري" هي بلاغة تفسيرية لا نقدية وهو قارئ لا ناقد، وكان "سيد" منهجيا إلى حدّ بعيد حين ألقى المسؤولية كاملة على عاتق البلاغيين والنقاد الذين يشتغلون في صميم التفكير النقدي والبحث الجمالي، وأعفى منها المفسرين الذين يوظفون نتائج التفكير النقدي، وليس من شأنهم إنتاج النظرية النقدية، فهذا هو مقام "الزمخشري" حين يكون حديث "سيد" عن المنهج والنقد.

لكن حديث "سيد" عن "الزمخشري" يختلف حين يكون الموضوع هو التلقي الجمالي للنص القرآني، فحين تعرض "سيد" لمفسري المرحلة الثانية ذكر أنهم أضاعوا جميعا فرصة إخراج الجمال الفني للقرآن الكريم، ثم خصص ذكرا للزمخشري بقوله: «رجل –متأخّرٌ نوعا ما– كان يقع له بين الحين والحين شيء من التوفيق في إدراك بعض مواضع الجمال الفني في القرآن هو "الزمخشري"»، ويمثل بموقفه الجمالي من الصورة التمثيلية في الآية: ﴿وَلَمَّا سَكَتَ عَن مُّوسَى الْغَضَبُ﴾ مبينا أن تشخيص الغضب هو الذي أعطى للصورة جمالها وروعتها، ثم يقول: «وهو الذي أدركه "الزمخشري"، ثم لم يُحكم التعبير عنه، أو عبر عنه بلغة زمانه فلا تثريب عليه»[2]، فالإدراك الجمالي كان متوفرا في ضمير "الزمخشري" لكنه كان لحظات غير دائمة وعباراته قاصرة عن الإحاطة بالإحساس.

ولما كان "سيد" مولعا بالأبعاد النفسية والظلال الوجدانية ويعتبرها من التصوير الفني، فقد انتبه إلى ما في بعض النصوص التفسيرية التي أدرجناها في "الظلال النفسية"، واعتبرها من توفيقات "الزمخشري" في إدراك هذه الظلال الرقيقة من الجمال الفني، ويسوق تفسيره لآيات (الفاتحة) وحديثه عن تآلفها على نسق نفسي ونظم يسلك في النفوس قبل العقول، ثم يقول: «هذا من التوفيق في تصوير التناسق النفسي بين الأحاسيس

1- ينظر: سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص 138، 140.

2 – سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 35، 36.

المتتابعة المنبعثة من تتابع الآيات، هو لون من ألوان التناسق الأولية في القرآن»[1]، ويعتبر "سيد" أن "الزمخشري" هو الوحيد الذي تفرد من بين القدماء في اكتشاف التناسق بين خطوات النفس وخطوات الجملة في مستوى الفقرة الكاملة، وكلام "سيد" في "الزمخشري" كلام منصف لكنه عابر لم يوفِّ الرجل حقه خاصة وأن له تطبيقات فوق ذلك بكثير، و"الزمخشري" مثل "الجرجاني" فهو وإن شكل حالة استثنائية في طبقته التاريخية فإنه لم يتجاوز حدود الطرائق المعتمدة آنذاك من التناول الجزئي.

وكأنني بسيّد لا يصف تجربة "الجرجاني" و"الزمخشري" بالانحراف عن المنحى الجمالي، وإنما يصفها بالسعي الذي قصر عن الوصول، وفي هذا تحديد مهم للفرق بين قراءة أنجزها الرجلان وقراءة سينجزها "سيد"، وهو فارق تكاملي بنائي لا تعارضي إلغائي، أما ما استكمله "سيد" واختص بفضله وتفرد بمجده فهو النظر إلى التعبير القرآني بعين الجمال والوجدان، وقد تمثّلت إضافته في ثلاثة محاور كبرى:

- أولها؛ الإحاطة بكل أنماط التصوير الفني وتوسيعها إلى موسيقى الكلمة والظلال وكشف قاعدتها العامة.
- وثانيها؛ توسيع النظرة الفنية إلى الإطار الكلي وإدراك الوحدة في الصورة والفقرة والسورة.
- وثالثها؛ تجسيد القطب الجمالي بالاستجابات الذوقية والتفاعل الوجداني والتأثر النفسي بإيحاءات الإعجاز.

لقد حقق "سيد" بهذه المحاور "المرحلة الثالثة" التي ذكر أنه لم يصل إليها أحد من النقاد ولا المفسرين، وأعلن عزمه على تأسيس منهجها وهو "إدراك الخصائص العامة للجمال الفني في القرآن"[2]، وكان منه الوعد متحققا والهدف مجسّدا وهذا ما أقره "الخالدي" ورأى أن "سيد قطب" هو الممثل الوحيد لهذه المرحلة والمنجِز المتفرد لهذه الدراسة الجمالية، فهو لم ينجح في إدراك خصائص هذه النظرية وآفاقها في "النص القرآني" فحسب، بل تمكن من بيان خصائصها وتعليلها بالتطبيق المنهجي الفني، وبهذا الاستعراض التاريخي الموجز وضع تجربته هذه في مكانها اللائق بها في تاريخ الدراسات القرآنية، وهو نموذج للقراءة "المنتجة" التي تعتبر ركنا من جماليات التلقي بما اكتسبته من اكتشاف، وتفرد، ومفاجأة، وصدمة.. ناتجة من تجاوز الأفق المتوقع في الساحة العلمية لعلوم القرآن وتفسيره وبلاغته.

* * * * *

المطلب الثالث: أفقان متكاملان في التصوير القرآني

- **تشابه منهجي واختلاف تكاملي:**

إن طبيعة التقارب والتباعد بين قراءتي (الكشـــاف) و(الظلال) هو نتيجة حتمية لمدى التشـــابه بين شخصية "الزمخشري" و"سيد" فالقراءة بقارئها، وهما نموذج للقارئ "الفعلي" الذي يعكس بقراءته شخصيته

1 – المصدر السابق، ص 36.

2 – ينظر: المصدر نفسه، ص 31- 44.

وذاته ورؤيته إلى فعل "التلقي والقراءة"، وهنا يجدر الوقوف عند أوجه التشـــابه بين شـــخصـــية القارئين وطبيعتهما:

إن كلا القارئين شخصيتان أصيلتان في حقل اللغة والأدب، فكلاهما شاعر تجمعهما الملكة الذوقية الأدبية، وإن كان الأول أميل إلى البحث اللغوي البلاغي، والثاني أميل إلى التذوق الأدبي والتفكير النقدي، كما تميزا بالثقافة الموســـوعية اطلاعا وتأليفا، أما الاختلاف الجوهري بينهما فهو اهتمام "ســـيد" بالتفكير النقدي والبحث المنهجي في الظاهرة البلاغية والأدبية فكان التصـــوير عنه "نظرية"، وهو ما افتقده "الزمخشري" ولم يكتب فيه فكان "التصوير" عنده "نظرات"، لذا كان كتاب (التصوير الفني) دليلا للتفسير التصويري في كتابه (في ظلال القرآن) ولولاه لكان مصير فكرة التصوير في (الظلال) مثل مصير البلاغة في (الكشاف) إما أن تموت وإما أن تحظى بالتوظيف المعياري وسوء الفهم.

كما تجتمع في القارئين خصائص نفسية وفكرية مشتركة وفي مقدمتها النزوع نحو التجديد في قراءة النص وتحسين التلقي، وعم الحرج من ممارسة قراءة جديدة غير مألوفة، أو زحزحة المفاهيم السائدة عن النص، فتلك بالنسبة لهم متغيرات أما الثابت المتفقان فيه فهو إحياء المعجزة القرآنية ببصيرة مثالية تجعلها حيّة أبدا ولا يتغشاها غبار التأويلات التي تطمس الرؤية وتحول بين النص والقارئ، وهكذا كانت قضية الإعجاز مبدأ منشّطا للقراءة المجدّدة ومشرّعا لانفتاح النص، فلا إعجاز بدون تجديد ولا تجديد بدون تأويل وانفتاح وراء الأفق السائد.

ونتيجة لذلك كان التشـــابه كبيرا في اختيار الأدوات التي يقرأون بها والبحث عن أقرب مســـافة تقربهم من النص القرآني لتتضـــح الرؤية وتزاح الحواجب، وكان النص هو المدخل المشـــترك، والاعتماد على طاقات اللغة وكنوزها هو الوسيلة المشتركة، وإذا كانت علوم اللغة العربية وفنونها البيانية من المصادر التي يتفق العلماء على وجوب حيازتها والتضـــلع فيها وقد يختلفون في غيرها من المصـــادر، فإن هذين المفســـرين –كما يذكر زنجير– يجسدان هذا التضلع وهما المختصان به دون غيرهما من المفسرين، لا من حيث التوثيق العلمي بل من حيث التحليل والتنوير والتذوق، وصـياغة أدوات القراءة من داخل السـجل النصـي مؤشـر جمالي في مراعاة "سـلطة النص" في الفهم والتأويل، وهذا ما أنشـأ اتفاقا منهجيا يجمعهما هو التخفف من الأحكام التاريخية والمفاهيم الجاهزة، وتفادي التقســـيمات والتعريفات والتبويبات الصـــادرة عن معارف خارجية في الدرس الفلسفي أو البلاغي أو غيره، واعتماد قراءة تفاعلية نصية، مع وجود فارق بينهما في نسبة هذا التخفف.

وبين النزوع نحو القراءة الإعجازية المجددة والانحياز للمنهج النصـــي؛ انبثق موقعهما الطبيعي من بعض الاتجاهات التفسيرية التي تكرس انغلاق النص بسلطة ظاهرية زمنية أو معنوية منهجية، فكلاهما انسحب من سـلطة المأثور التفسـيري؛ ورغم اختلافهما في المشـارب المذهبية وأصـولهما التراثية فالأول معتزلي والثاني سـني؛

إلا أنهما يتفقان في تأخير مصدرية التراث وتقديم القراءة التفاعلية المباشرة، ولهذا تعرضا معا للحجر والتحذير من بعض الاتجاهات الحادة باعتبارهما من تفسير "الرأي" رغم لستئنلسهما بالمأثور والتوسيع به، وقد أنجز "زنجير" مقارنات هامة بين منهج القارئين[1]، وقد وقف عند تفسيرهما للآية: ﴿سَنَسِمُهُ عَلَى الْخُرْطُومِ (16)﴾ (القلم) ليتخذها مؤشرا على أن "الزمخشري" يختلف عند "سيد"؛ فهو يعتمد على الأقوال المأثورة على خلاف الثاني الذي يمارس قراءة نصية تفاعلية، ولا نوافقه في إصدار هذا الحكم العام بمثال انتقائي واحد، فعلاقة المفسرين بالمأثور ومنهجهما في استصداره أعقد من أن يصنفا بين حدين؛ إما المأثور وإما الرأي.

وثمة توافقات عجيبة عمّقت من تأثير هذه المكلسب الهائلة في قراءتهما، وهي ثلاثة توافقات؛ الأول هو تأخرهما معا من الناحية العمرية في الانشغال بتفسير كلام الله ﷻ، وهو ما يضعنا أمام قراءتين خلفهما خبرة هائلة وتجربة ناضجة، والثاني هو الانبعاث الروحي الوجداني قبل الاندماج في التفسير؛ فالزمخشري تحول من حياة الطمع والتزلف والتقرب إلى حياة توبة وزهد وروح، أما "سيد" فقد انقلب من حياة الفكر والعقل والشغل في ظل الاهتمامات النقدية ومجاورة "العقاد" المفكر العقلاني إلى حياة الروح والوجدان والحركة الدعوية، ولتحولهما دور كبير في تصور مفهوم (النص القرآني) وهويته ووظيفة المتلقي، والتوافق الثالث هو تحقق الظروف المهيأة والبيئة الملهمة للتلقي الجيد والاستقبال النوعي للنص للديني الإيماني، فهذا كان يتكشّف القرآن وهو في جوار بيت الله الحرام (مكة)، وذاك كان يتفيأ ظلاله في خلوات (السجون)، وهي ظروف وملابسات أنسب للتشبع الروحي والتأمل الصافي، والخلوات مهبط الإلهام، وأثرها بارز ظاهر موثق عند "سيد".

والمفترض أن هذا التشابه في الشخصية والمنهج والظروف سينتج تقاربا في القراءة والتلقي، وقبل النظر للداخلي في العلاقة بين القراءتين نبدأ بالاطلاع على الآفاق للتاريخية التي تشكل العلاقة بين أفقي (الكشاف) و(الظلال) من خلال استقبال النقاد لهذين الأفقين:

إن المسار التاريخي لتفسير القرآن الكريم عامة والدرلسات الإعجازية خاصة يتضمن لحظتين ثقيلتين كان لهما الأثر والصدى الكبير في تطور المعرفة القرآنية وفتح آفاق جديدة في أدوات تلقيه وقراءته، هما نزول تفسير (الكشاف) لـ"جار الله الزمخشري" إلى ساحة التفسير والبلاغة القرآنية، ونزول قراءات "سيد قطب" القرآنية إلى ساحة النقد والبلاغة والتفسير ابتداء من كتاب (التصوير الفني) وصولا إلى قراءته (في ظلال القرآن)، فالتشابه بين الحدثين كبير من ناحية الفعل التاريخي والثورة المنهجية والمسافة الجمالية بين الواقع السائد والتجاوز المحقق، ويصور "زنجير"[2] هاتين اللحظتين على أنهما انقلاب تاريخي في مناهج تلقي النص

1 – ينظر: محمد رفعت زنجير، التجديد في منهجية التفسير بين الزمخشري وسيد قطب ص 28- 34.

2 – لعله أول من أسس مقارنة بين التفسيرين كما أعلن. ينظر: التجديد في منهجية التفسير بين الزمخشري وسيد قطب، ص 76 - 82.

القرآني؛ حيث إن "الزمخشـــري" بعد رحيله ترك دويا هائلا وأثرا فاعلا في تفســـير القرآن الكريم، فانطلقت مسيرة تقليده وشرحه وتحشيته، واستمر الأمر كذلك لثمانية قرون، حتى ظهر "سيد قطب" لينطلق به مسارٌ جديد في التفسير وهو مسار "الأدب والذوق"[1].

إن هذا التشـابه في الأثر وقوة التغيير يوازيه تشـابه في جذور المنهج والمسـار، لكن مهما حاولنا تقريب الشـقة وتوحيد المسـار فسـنجد الفوارق واضـحة بين "الزمخشـري" و"سـيد قطب"، وهذا الاختلاف ضـرورة وشـرط في موازين الجمال لأن العمل المكرر المسـتنسـخ يفقد روعته وجاذبيته وجماليته، فهو تشـابه لا يعني التطابق التنلسـخي، وفهما كالخطين المختلفين في نقاط البداية والنهاية لكنهما يتفقان في اتجاه الحركة ضـمن مضمار واحد ومسار مشترك، إذ لابد أن يؤثر الفارق الزمني والمذهب الفني والمشرب الثقافي في تجربة الرجلين وطريقتهما، لكن لا نسـتطيع إنكار العلاقة التكاملية بين منهج "الزمخشـري" و"سـيد قطب" والتي تقوم على التقارب في أصول القراءة التفسيرية وعلى الاختلافِ الذي يستدعي التركيب لا التقويض. لذا نجد أن معظم الذين يثبتون تفرد "سـيد" في ظلاله بالتفسـير الأدبي والمنهج الفني والمنحى الجمالي وينكرون مشـاركة غيره فيه يكونون مضـطرين إلى التأكيد على إدراج "الكشـاف" بصـفة خاصـة في هذا الحكم، شـعورا منهم بتفرده كذلك في الأمر، يقول "عدنان زرزور" بعد مسـح تاريخي لكل مناهج التفسـير وكتبه: «إن واحدا من كتب التفسـير وموسـوعاته المطبوعة والمخطوطة التي وقفنا عليها –لا الزمخشـري ولا غيره– يداني تفسـير الظلال في هذا المنهج الأدبي البياني وفي تذوق إعجاز القرآن، وشـرح معالمه في آيات القرآن وسـوره»[2]، وقد مر كلام "مزاري شـريف": «والحق أن التفسـير الأول الذي عني بإبراز الصـور الجمالية في القرآن "في ظلال القرآن" على الرغم من وجود كتب أخرى حاولت لسـتنباط هذه الصـور وكشـفها وإبرازها إلى الوجود كتفسـير (الكشاف) للزمخشري...»[3].

لماذا يستثنون تفسير "الكشاف" هكذا؟ إنهم يشعرون أن هناك أمرا ما يحتويه "الكشاف" وثيق الصلة بمسـار "الظلال"، وهو بمسـتوى من القرب والشـبهة ما يجبرهم على لسـتثنائه، ونعتبره اعترافا ضـمنيا بتميز (الكشـاف) ولسـتحقاقه أن يكون قطبا ثانيا يقابل (الظلال) ونظريته العامة، ولا نقصـد نفي ذلك التفرد عند "سـيد" لكننا نريد أن نتخذ لسـتثناء (الكشـاف) دليلا على تفرد "سـيد" بالفارق النوعي لا بالمنهج العام، وشهاداته التي أوردناها في "الزمخشري" كافية لإثبات اتفاقهما في جذور المسار الأدبي والجمالي.

---

1 – ينظر: المرجع نفسه، ص 51، 52.

2– عدنان زرزور، علوم القرآن، ص 436.

3 – ينظر: مزاري شارف، جمالية التلقي في القرآن الكريم، ص 56.

وهذا الارتباط التكاملي المتوفر على كل مميزات الانسجام والتناظر يبرر للباحث تثمين الدور التاريخي والفني والتفسيري لهذين الأفقين والبحث عن منهج متكامل من مسار القارئين يفيد نظرية تلقي النص القرآني عامة، ويميز نظرية "البلاغة القرآنية" خاصة، ويحدد جماليات تلقي "الصورة الفنية" القرآنية بصفة أخص، وهنا يسعفنا مبدأ من أهم المبادئ الكبرى في جماليات التلقي لإنجاز هذه التكاملية بقواعد خالية من التعسف والتلفيق، هذا المبدأ –كما ذكرناه عن "إيزر" في مفاهيم المبحث التمهيدي– هو لستقاء "الجمالية" من قطبين؛ القطب (الفني) الذي تجسده جماليات النص، والقطب (الجمالي) الذي تجسده جماليات التلقي ولستجابات القارئ الكفء، وهذا مفهوم يكاد يجمع عليه النقاد في تراثنا العربي والغربي، إذ لشار "عبد الواحد" إلى التقاء "عبد القاهر" و"إنجاردين" في بناء جمالية التلقي على محورين؛ الأول مناطه جمالية النص وما فيه من المعاني التمثيلية والمجسمة التي تثير همة المتلقي وتوقظ ذهنه لاستجلاء الغوامض، وبالوصول يحس بوقع المتعة والجمال، والثاني مناطه عملية التلقي وما فيها من تحقق ذاتية المتلقي ولستدعاء لخبراته ومهاراته للكشف والإبانة، وهذا محصور على القراء ذوي المعرفة والحذق، وذوي الخبرة والإبداع[1].

هذا التأصيل مهم في ربط الأفقين والتأليف بينهما بعدما اتضح من فصول البابين وبصفة عامة اعتماد "الزمخشري" على القراءة اللغوية البيانية والفنية الأدبية، واعتماد "سيد" على القراءة الفنية الأدبية والوجدانية التأثرية، ومن سَيرهما المخلَص للنص القرآني –دون غيره– تتجلى معالم "البلاغة التصويرية القرآنية".

- **معالم التكامل بين القراءتين:**

توخيا للموضوعية نستأنس بنظرية "سيد" النقدية التي حدد فيها بنفسه (عناصر التعبير الأدبي) الخمسة، وهي نفس عناصر (التصوير الأدبي)، وهو ما فهمه "الخالدي" واعتمده كذلك[2]، فعناصر (الصورة الأدبية) هي:

1/ الدلالة اللغوية للمفردات والتي تعود إلى أصلها الوضعي في اللغة.

2/ الدلالة التركيبة والمعاني البيانية والأدبية والنفسية الناشئة من تجاور الألفاظ في نسق الجملة.

3/ المعاني الفنية للصور والظلال والتي تشع من تناسق الألفاظ وتبث منها إيحاءات معينة.

4/ إيحاءات الإيقاع الموسيقي الناشئ من تناغم الألفاظ وارتباطاتها.

5/ طريقة تناول المؤلف للموضوع وأسلوب السير فيه، وهو لب القيمة التعبيرية والشعورية[3].

---

1 – ينظر: عبد الواحد محمود عباس، قراءة النص وجماليات التلقي، ص 41.

2 – ينظر: صلاح الخالدي، نظرية التصوير الفني في القرآن عن سيد قطب، ص 81، 82.

3– ينظر: سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص 43- 55.

وإذا أنجزنا تناظرات بين هذه العناصر المتكاملة وما تقدم من مباحث الدرلسة على طول البابين نقف على طبيعة التعامل المنهجي معها بين "الزمخشري" و"سيد" ونستخلص من النتائج ما يدلّ على التوافق والتكامل. وهذه أهم معالم قراءتهما وتعاملهما مع عناصر الصورة الأدبية:

1/ الأفق الخاص بالزمخشري: التحليل البياني اللغوي

انفرد "الزمخشري" عن "سيد" بدرلسة العنصرين الأولين من دلالة الصورة، وهو الدرس اللغوي في مستوى المفردات والجمل ضمن مبدأ النظم والتحليل البياني الجزئي، فالصيغ اللفظية الأربعة للصور البيانية التي بني عليها الفصل الثالث من الباب الأول (التشبيه والاستعارة والمجازان والكناية) هي الدرس الذي ادخرته البلاغة التراثية عموما وبلاغة "الزمخشري" خصوصا للنقد الحديث والمعاصر، فهي بمنهجها اللغوي الجزئي قد شملت عنايتها العنصرين الأولين الذين حددهما "سيد" ثم غيبهما في تحليلاته الفنية وقراءاته التفسيرية كملحظ عام لا يخلو من لستثناء، وهذا هو التفكير اللغوي الذي ميز "الزمخشري" عن "سيد" في القراءة "البيانية"، وهو لبنة ضرورية في كشف (القطب الفني) الذي يؤخذ من بنية النص، ويعتبر (الكشاف) ذخيرة وكنزا لهذه الدلالات الأولية التي لا يتوفر عليها (الظلال)، ومن نماذج ذلك القراءة الدقيقة المتفحصة التي سجلنا فيها وقفات مطولة للزمخشري في (التمثيلين) من الآيتين: ﴿مَثَلُهُمْ كَمَثَلِ الذِي لسْتَوْقَدَ نَارًا... (20)﴾ (البقرة 19، 20) لكن؛ "سيد" يحلل المعنى الذهني للضلال بعد الهدى وضياع الجهد سدى بطريقة عامة لا تحدد عناصر الصورة ومعالم التمثيل وفاعلية الألفاظ، حتى كأنه خرج عن سياق التمثيل ومعاني الممثّل له[1]، ومرد ذلك هو اهتمامه بالأطر الكلية للصورة ولا ريب أن ذلك لم يكن منه جهلا أو رفضا، وإنما ترك الجزئيات لقدرات القارئ ومطالعاته البلاغية.

فالتنقيب في الدلالات اللغوية الجزئية مهما كانت طبيعتها ضرورة في تشكيل القطب الفني، وهي الدرس التمهيدي الذي يفتتح به الطريق إلى المعنى التصويري، وقد رأينا أن الكشف عن الانسجام بين اللفظ والصورة مؤشر نصّي على شرعية التأويل وموضوعية القراءة خاصة في المعاني العقدية والغيبية.. وهو ما أعطى لقراءات "الزمخشري" صفة الانسجام والمنهج وقوة الأداة، وغيابه عرّض "سيد قطب" لسوء الفهم وتضارب المواقف بين من يراه مؤولا معطلا، ومن يراه مفوضا غير مؤول.

وإذا كان من مؤلخذة على هذا المنهج اللغوي الجزئي فليس في توظيفه، فهو ضرورة عملية عند "الزمخشري" وضرورة نظرية عند "سيد"، وهو يمثل سجل النص ونسقه الداخلي، وإنما المؤاخذة فيمن يتخذه أفقا لا مرحلة ووسيلة للمرور إلى الدلالات الفنية والمعاني الكلية الكامنة في جوهر التعبير وقصد المعبِّر.

---

1 – ينظر: سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 301، 302.

2/ الأفق المشترك بينهما: القراءة الفنية

المتأمل لـ(الفصل الرابع) من (الباب الأول) الخاص بالزمخشري و لـ(الفصل الثالث) من (الباب الثاني) المخصص لسيد يلحظ تقاربا شديدا وتشابها كبيرا في المنهج والمصطلح، فهما مختصان بالعناصر الفنية للتصوير وهما؛ الصور والظلال الإيحائية مع فارق التفريعات والتحليلات، وهو المستوى الذي يبرز تطور الفكر التصويري عند "الزمخشري" ويقربه من نظرية "سيد" المعاصرة في أكثر جوانبها لولا تغييبها بعده، فكلاهما يتفقان في تعريف جوهر الصورة وهو "إخراج المعاني في صور حسية" وليس في التصرف اللغوي ذاته، وكان "التمثيل" عند "الزمخشري" هو المصطلح الدال على مصطلح "التجسيم الفني" عند "سيد"، وهو المدلول الذي لستقر منذ "الجرجاني"[1]، وتشبعهما بالحس الأدبي والموضوعية الذوقية جعلهما يتلقيان معا هجمة في توظيف مصطلح "التخييل" للصورة القرآنية مع اختلاف الحيثيات، ورغم أنهما يختلفان في تطبيقاته حيث يحصره "سيد" في حالتي التصوير بالحركة أو بالتشخيص وبث الحياة في الكائنات ، أما "الزمخشري" فيستعملها لكل الصور الغريبة المنفلتة عن منطق العقل والواقع، ويتفقان في اعتبار "التخييل" من أحسن الصور وأبدعها وأشملها على مناقب التصوير ولستثارة المتلقي، ويبرز ذلك خاصة في موقفهما من صور "التشخيص" التي كانت تروق "الزمخشري" حتى أشاد به "سيد قطب".

وقد أفاد الرجلين نظرتُهما الواسعة لجوهر التصوير والمعنى الذي ينشأ منها ويخلّص اللفظ من حدود الحقيقة والمجاز، فكان بينهما تقارب شديد في تلقي التصويرات العقدية التخييلية واتفاق في التعبير عن رمزيتها الفنية الحسية، فلا تكاد تجد فرقا في تأويلهما للآية ﴿وَمَا قَدَرُوا اللَّهَ حَقَّ قَدْرِهِ وَالأَرْضُ جَمِيعًا قَبْضَتُهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ وَالسَّماوَاتُ مَطْوِيَّاتٌ بِيَمِينِهِ﴾ (الزمر 67) فقال "سيد": «يكشف لهم عن جانب من عظمة الله وقوته، على طريقة التصوير القرآنية، التي تقرب للبشر الحقائق الكلية في صورة جزئية... وكل ما يرد في القرآن وفي الحديث من هذه الصور والمشاهد، إنما هو تقريب للحقائق التي لا يملك البشر إدراكها بغير أن توضع لهم في تعبير يدركونه، وفي صورة يتصورونها، ومنه هذا التصوير لجانب من حقيقة للقدرة المطلقة، التي لا تتقيد بشكل، ولا تتحيز في حيز، ولا تتحدد بحدود»[2] لُما "الزمخشري" فيقول: «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.. ولا ترى بلباً في علم البيان أدقَّ ولا أرقَّ ولا ألطفَ من هذا للباب، ولا أنفع وأعون على تعاطي تأويل

1- ينظر: كريمة محاوي وآخرون، الصورة الحقيقة والصورة المجازية (مقال)، ص 289.

2- سيد قطب، في ظلال القرآن، ج 05، ص 3061، 3062.

المشـــتبهات من كلام الله تعالى في القرآن وســـائر الكتب الســـماوية وكلام الأنبياء، فإن أكثره وعلّيته تخييلات قد زلت فيها الأقدام قديماً»[1]، وليرجع القارئ إلى موضعها من الدراسة لمزيد بيان وتأمل.

ويرتقي منسوب التوافق بين أفقي (الكشاف) و(الظلال) في اهتمام القارئين بالصور الإيحائية الخارجة عن الصيغ البيانية، فالحس الفني جعلهما يرفضان النظرة اللفظية للبديع واشتغلوا على إعادة الاعتبار للبعد الإيحائي للتصرفات اللفظية الملفتة؛ فهذا "سيد" يتحدث عن جمالية التناسق بين إيقاعات اللفظة وإيحاءاتها فيقول: «يبدو لون من التناسق أعلى من البلاغة الظاهرية، وأرفع من الفصاحة اللفظية، اللتين يحسبهما بعض الباحثين في القرآن –قديما وحديثا– أعظم مزايا القرآن»[2]، الموقف نفسه اتخذه "الزمخشري" من إيقاع لفظتين بينهما تجانس لفظي، فقال: «استفصح علماء البيان هذه الآية، ورقصوا لها رءوسهم لا لتجانس الكلمتين وهما قوله "ابلعي" و"أقلعي"، وذلك وإن كان لا يخلي الكلام من حسن، فهو كغير الملتفت إليه بإزاء تلك المحاسن التي هي اللّبّ وما عداها قشور»[3]، كلاهما يحمل رؤية واحدة، وحسا متشابها، وموقفا مشتركا يجعل الإيحاء لب البديع.

وقد استوقف النقادَ ما احتواه (الكشاف) من مظاهر وافرة بالظلال الإيحائية للكلمات، مما توقف عنده النقاد طويلا واختاروا لها تسمية "الظلال" كما توقفنا عند هذه الظلال في مبحث كامل؛ بأبعادها الإفرادية والتركيبية، والمعنوية والنفسية، التي كانت خاصية بارزة وظاهرة مطردة في قراءة "الزمخشري" وكانت نموذجا لتوجيه (علم المعاني) إلى فنون الإيحاء والتصوير النفسي حتى ألفت بتأملاته النفسية انتباه "سيد" واعترف بتفرده بين القدماء، بل نجد "الزمخشري" يقف على بعض الظلال النفسية في آيات التشريع والأحكام والذي قد استثناه "سيد استثناء كاملا من المواضيع التي يشملها التصوير والإيحاء في التعبير القرآني[4]، وهذه الإيحاءات والظلال ذات قيمة كبرى عند "سيد" خاصة وفي النقد المعاصر عامة، فهي الرافد العصري الذي يشكل الشطر في نظريات التصوير الفني، بل وأصبحت المفهوم المفتاحي والمدخل الرئيس إلى أعمال "سيد" وهي عتبة تفسيره حين اتخذها عنوانا له.

بعد الإشارة إلى جوانب التوافق المفاهيمي والتصوري بينهما، لابد من الإشارة إلى بعض الفوارق في التطبيقات التحليلية بينهما، منها ما تميز به "الزمخشري" وحقق الإضافة، ومنها ما تميز فيه نظيره.

---

1 – الزمخشري محمود، الكشاف، ج 4، ص 145، 146.

2 – سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 113.

3 – الزمخشري محمود، الكشاف، ج 2، ص 376- 377.

4– ينظر: سيد قطب، مشاهد القيامة في القرآن، ص 08.

أ/ ما تميّز فيه "سيد" وأضاف: كان "سيد" –باعتبار المرحلة التاريخية المنفتحة على مستجدات النقد الأدبي المعاصر– أوسع تعاملا مع العناصر الفنية ورؤيته الفنية أكثر وضوحا وتحليلاته الفنية أصفى دلالة ووقوفا في المزايا الفنية والأبعاد الجمالية من "الزمخشري" الذي كان الغرض البياني مؤثرا في تركيزاته اللغوية والنظرات المنطقية المحدودة من الناحية الخيالية والوجدانية، ومن معالمها:

– النظرة اللغوية عند "الزمخشري" والفنية عند "سيد": فقد ينشغل "الزمخشري" بالتصرف اللغوي اللفظي ويشير إلى وجه من محاسنه، ثم يأتي "سيد" ليجد ذلك التصرف هو انبثاق لمشهد فني ويقف فيه وقفة جمالية عجيبة، مثل الآية: ﴿وَإِذْ يَرْفَعُ إِبْرَاهِيمُ الْقَوَاعِدَ مِنَ الْبَيْتِ وَإِسْمَاعِيلُ رَبَّنَا تَقَبَّلْ مِنَّا إِنَّكَ أَنتَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ (127)﴾ (البقرة) تناول فيها "الزمخشري" أسلوب (الالتفات) من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم وأشار إلى دورة في تنشيط المتلقي، أما "سيد" فيخطف خياله أسلوبُ (الحذف) لكلمة مقدرة "يقولان" وما نتج عنه من ظهور لهذا المشهد الحي بعدما كانت الحكاية تروى رواية، وكأنما توقف الراوي وانزاح الستار عن مشهد؛ البيت، وإبراهيم وإسماعيل وهما يرفعان القواعد ويدعوان[1].

– الإيجاز المنطقي عند "الزمخشري" والاستقبال التخيّلي عند "سيد": يشتغل "الزمخشري" على الإيجاز في التوضيح الفني للمعاني الدقيقة للصورة التخييلية، أما "سيد" فيسترسل بخياله في التحليل الفني وتفصيل التخييل، مثال ذلك الآيةُ: ﴿وَأُشْرِبُوا فِي قُلُوبِهِمُ الْعِجْلَ﴾ (البقرة 93)، "الزمخشري" بيّن دلالة الآية بقصد دون توسع، معتمدا على التشبيه المنطقي التوضيحي؛ حيث تداخل حب العجل قلوبهم كما يتداخل الصبغ الثوب[2]، أما "سيد" ففصل وأسهب في الأبعاد الحسيّة للصورة وما توحي به من غلظة وغرابة، مستحضرا الأبعاد النفسية والحركة العنيفة التي تجري في إدخال العجل داخل القلب حتى لتكاد تغيّب المعنى الذهني الأصلي وهو التعلق القلبي[3].

– الاهتمام بالمعاني الجزئية عند "الزمخشري" والاهتمام بالكليات الوجدانية عند "سيد": ففي تفسيرهما للآية: ﴿مَثَلُ الذِينَ يُنفِقُونَ أَمْوَالَهُمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ كَمَثَلِ حَبَّةٍ اَنبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلَ فِي كُلِّ سُنبُلَةٍ مِّأْئَةُ حَبَّةٍ وَاللَّهُ يُضَاعِفُ لِمنْ يَّشَآءُ وَاللَّهُ وَاسِعٌ عَلِيمٌ (261)﴾ (البقرة)، فالزمخشري يقف وقفة عقلية خارجية، ويولي عناية للمصطلحات البلاغية والنحوية، مبينا ما فيها من مجاز عقلي وإسناد للإنبات للحبة بدل الله، ومنبها إلى صحة المعنى الفني سواء كان الممثل به –مائة حبة في سنبلة واحدة– متحققا أم فرضا وتقديرا[4]، أما "سيد"

1 – ينظر: الزمخشري محمود، الكشاف، ج 1، ص 214. و: سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 70، 71.

2 – ينظر: الزمخشري محمود، الكشاف، ج 1، ص 192.

3 – ينظر: سيد قطب، في ظلال القرآن، ج 1، ص 91.

4 – ينظر: الزمخشري محمود، الكشاف، ج 1، ص 338.

فينغمس غمسة وجدانية في روح الصورة ويتحرر من هذه التحديدات والجدليات وعرض الآية كلها على أنها مشهد متكامل للبذل والنمو والبركة والعطاء، فصورة المشهد لا تنتهي بمعناها إلى عمليات حسابية ذهنية، بل هي أوسع من ذلك تستجيش المشاعر وتوقظ الضمائر بصور الحياة النامية الواهبة ليتجه بالضمير إلى البذل والعطاء الذي يأخذ أكثر مما يعطي، ويستزيد أكثر مما ينقص[1].

– تفرد "سيد" بدراسة إيحاءات الموسيقى وإيقاع الكلمات: فقد تميز دون "الزمخشري" بالإحساس الفني بظلالها الداخلية وأطرها الخارجية التي ترافق الصور والسور، و"موسيقى الصورة" من البحوث الجديدة العتيدة في النقد المعاصر، اطلع عليها "سيد" وأتقن تطبيقها على النص القرآني.

ب/ ما تميز فيه "الزمخشري" وأجاد: كان مجتهدا في تثوير الظلال الأدبية للصورة بإثرائها بالشواهد الأدبية من الشعر والحكمة وفنون الكلام العربي التي تُظهر الحمولة الدلالية التي حولت الكلمة من الوضع الأصلي إلى الرمزية الأدبية، وهي قراءات أدبية تواترت في منهج (الكشاف) وتعود جذورها إلى "الجرجاني" الذي استقاها بدوره من منهج "الآمدي" الأدبي، وهو ما لا نجده حاضرا في منهج "سيد" ولا يطرد في ظلاله رغم أهميتها في الإحساس برمزية الكلمة وذخيرتها الثقافية وفي صبغ التأويل بلسمة الأصالة والجمال في آن واحد، وقد أثبت "سيد" نظريا أهمية هذه الظلال الأدبية حين ذكر أن ظلال اللفظة تتكون من مصدرين؛ ظلال تتكون بالملابسات والمشاعر التي صاحبت اللفظ منذ وضعه وتحور استعماله وتطور تداوله عبر الأجيال وهو مصدر ثقافي تداولي جمعي، وظلال تتكون بالملابسات والمشاعر التي رافقت اللفظ أثناء إبداعه وإطلاقه، وهذه ظلال خاصة تختلف من مبدع إلى مبدع[2]، فهذان المصدران يؤشران إلى مساحة الظلال الجمعية التداولية ومساحة الظلال الفردية الإبداعية التي تجعل الصورة الأدبية ترجح بين قطبي الاتباع والإبداع، ومن هذين القطبين تناقش نكتة الإعجاز القرآني التي تأتي من التفوق التعبيري التصويري المتحقق بأدوات هي متداولة مشاعة بين أيدي المبدعين.

لكن "الزمخشري" بإلحاحه على السند الأدبي التداولي كان قد بنى منهجه الأدبي على مبدأ الائتلاف، أي أنه ضخم من جوانب التماثل بين التصوير القرآني والتصوير الأدبي وأغفل المسافات الفارقة التي ميزت الصورة القرآنية، وأظهر أن القرآن ساير فنون القول البشري في ركوب التصوير والتمثيل والتخييل، ثم أثبت ذلك تطبيقا بتكثيف الشواهد الأدبية بمنهج مطرد لا ينقطع كاد أن يبني في ذهن المتلقي أن التصوير القرآني يقوم على المحاكاة والتوافق لا على الإبداع والتمايز، وهذا لأن "الزمخشري" كان مركزا في إطار عمله التفسيري على الوظيفة البيانية أكثر من الوظائف الجمالية وبحث جوانب التفرد والتفوق الإعجازي، وقد أشار "عصفور"

1 – ينظر: سيد قطب، في ظلال القرآن، ج 1، ص 306.

2– ينظر: سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص 43.

إلى انتباه "الزمخشري" إلى هذا الائتلاف والمشاكلة ثم إنه لم يتساءل ولم يبحث في المختلف والفارق بين التصوير القرآني والتصوير الشعري، ويقرر أنه لم تكن هناك محاولة معروفة تبرز الخصائص المميزة لهذا الفن في القرآن الكريم؟[1]، إلا أن "عصفور" حين أطلق هذا التعميم كان "سيد قطب" قد أنجز نظرية "التصوير الفني في القرآن الكريم" وأقام صلبها على خصائصه المميزة، كما أنه كان على عكس "الزمخشري" تماما، إذ أغفل الظلال الأدبية وشواهد اللغة الفنية التداولية ثم أولى عناية بالظلال الخاصة بالتعبير القرآني وأبعاده الوجدانية الشعورية، والتي تحيل إلى البلاغة القرآنية الخالية من ملامح الأدب البشري، وبين عمل الرجلين يمكن بناء نظرية الظلال في البلاغة القرآنية بخصائصها الأدبية العامة ومميزاتها الخاصة الفارقة، وهو ما نحن فيه.

3/ الأفق الخاص بـ"سيد": التلقي الكلي والوجداني

يظهر جليا من مباحث (الفصل الرابع) ما انفرد به "سيد" عن "الزمخشري" وكل من عداه والذي كان نتيجة النظر الكلي الشمولي في قاعدة التصوير القرآني، فقد كشف عن الأطر الموضوعية العامة والآفاق المعرفية الواسعة، كما اكتشف المنطق (الوجداني) الذي قدمه فكرة وتأسيسا نقديا في كتاب (التصوير الفني)، ثم قدمه ممارسة بالقراءة الذوقية والشعورية في (الظلال)، ونعتبره روح النظرية ومفتاح الظلال، وواضع قلبه على سحر القرآن وسر الإعجاز، فقد استطاع بهذا المنطق أن يكتشف الطريقة الجوهرية التي تميز أسلوب القرآن وموضوعاته ويدرك بها الإعجاز التأثري المختلف عن الإعجاز الفني التعبيري.

إذن؛ كان كتاب (الظلال) تتويجا حقيقيا لرحلته في (مكتبة القرآن) التي انطلقت من رؤية فنية وانتهت إلى حياة وجدانية مع النص القرآني الذي انطفأت منه جدلية الصورة والفكرة، وأصبحا شيئا واحدا، حتى ذابت منه كل المفاهيم البلاغية الحادة وكل المفاهيم الأدبية والفنية العامة حول الصورة والتصوير، فلا ترى ثمة إلا ظلال القرآن، إيحاء القرآن، تصوير القرآن، مجردا من كل منظومة معرفية تراقبه وتسيّره، ونستطيع القول إننا أمام (البلاغة القرآنية الخاصة) بعد أن كانت لا تعدو إشارات مجتهدة، وكلمات أطلقها علماء البلاغة والقرآن واضحة في فكرها الذهنية لكنها غامضة في إحساسنا وغريبة عن أذواقنا المعاصرة، حتى جاء تأويلها في رجل عصري نعرفه وكتاب حديث نقرأه، تنبعث منه تلك البلاغة الخالصة التي كانت تترك أثرها في الجيل الأول دون أن تكون بين أيديهم مفاهيم تحدد مواطنها أو أسماء تحدد كيفياتها فتوجه ذوق المتلقي وتكيّف فهمه حسب ما فهمه صناع التنظير والتعريف، فليس ثمة نموذج غير التعبير القرآني، ولا معيار غير مواصفات الاستجابة التأثرية، وهي البلاغة القرآنية الأولى التي لُشار إليها "الرافعي" حين قال إن القرآن يقتضي ما فيه من بلاغة اقتضاء طبيعيا، فهي في أصل تركيبه، ولم تركب عليه، فهو لم يأت بالاستعارة والمجاز والكناية على أنها لستعارة ومجاز وكناية، فلم يكن في سجلّه لستعارة ولا مجاز ولا كناية وما يردفها من مصطلحات، وما

1 – ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 294، 295.

لستعمله هو وجه إعجازه ومناط كماله، ولا يصلح مكانه ما هو مثله أو أكمل منه، بخلاف بلاغة البلغاء التي تصنع الصور لموضعها فربما وفّت وربما أخلّت، وسمحت بتعويضها بأفضل منها، ويصحح للعلماء تحديدهم لفنون البلاغة التي وقع بها الإعجاز في حين أنهم أحدثوا تلك المصطلحات والتسميات بعد نزوله، ودعا إلى عدم المطابقة بين الإعجاز وما يفهمون بهذه التسميات، وإلى ترك بلاغة القرآن جزءا تكوينيا في سياسته البيانية التي أعجز بها الفطرة والعقل[1]، وهذا يعني أن البلاغة القرآنية تفتح على القراء المتذوقين آفاقا وتثريهم بتجارب قد لا تتسع لها مفاهيم البلاغة التراثية ولا المفاهيم النقدية المعاصرة على السواء.

وقد رأينا من "سيد" لستجاباته التي يعبر فيها عن هيبة خاصة يجدها في التعبير القرآني، وقد يأخذه إلى انكشافات وجدانية لا يجد فيها إلا روحا ربانية، فلا يشوبه شك في أنه كلام علوي متجرد عن ملابسات النفس الإنسانية، وهي القيمة التعبيرية للبلاغة القرآنية الوجدانية التي تختلف عن القيمة الشعورية في البلاغة الأدبية البشرية، ويشير "أبو موسى" إلى هذه البلاغة اللاأدبية حين فرّق بين ما يتضمنه القرآن من بلاغة تساير بلاغة العرب، وهي التي قد أفاض فيها أهل البلاغة والإعجاز، وما يتضمنه من بلاغة قرآنية خاصة لا تشابه بلاغة الأدباء ولا تجد فيها أثر الإنسان، ففي كل فنون القول تجد نفسا إنسانية جيلشة، وأدب الأدباء يتميّز بما يمثله من الخصائص الإنسانية العامة، فحين تقرأ شعر الأعشى فلا ترى إلا الأعشى، وشعر زهير فلا ترى إلا زهيرا.. وإذا قرأت القرآن فلا تجد في سورة (البقرة) أثرا لأحد أولئك، لا تجد فيه أي نفسٍ إنسانية تشتاق أو تطرب، أو تحزن، أو تحب، أو تكره.. إنه خال من كل ما يجري في خواطر الناس، ففي كلام الله لن تجد غير الله ﷻ، «وأحسب أن هذا هو الذي أدركه الجيل الأول لما يسمع القرآن فيمد يده لمبايعة الرسول ﷺ»[2]، أما نحن فنحسب أن قراءة (الظلال) –ولا نسميه في هذا السياق تفسيرا– قد وقف صاحبها مجسدا هذا الإحساس ويحكيه من منطق التجربة والمكابدة لا الفكر والبحث، وقد أعلن أن الطريق التي خطّها منذ البداية هي أن يدرك التلقي الذي سمعه عن "الجيل الأول" ويهيئ الظروف النفسية والفكرية والمادية التي تمكنه من لستقبال القرآن وكأنه يتنزل في هذا القرن لكي يواكب أحداثه ولشخاصه وأفكاره وكل ملابساته الراهنة.

لقد كان "سيد" مدركا ما يفعله منذ البداية، وواضحا في قراره على تغيير منهج القراءة وتلقي كلام الله تعالى ولو كان ذلك يفقده الانتساب إلى باب التفسير، حتى حقق ما عزم عليه وقدم لرواد القرآن الكريم بلاغته الوجدانية في ثوب أدبي جمالي صادق التعبير منفتح الذوق وبذلك أعاد للقرآن حسنه ورونقه وسلطانه وجلالته، وهي البلاغة التي قصدها "الخولي" حين دعا إلى التخلي عن المنهج التعليمي والمنطق الجاف، وذلك

1 – ينظر: الرافعي مصطفى صادق، تاريخ آداب العرب، ج 2، ص 210، 258.

2 – ينظر: محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص 51، 52.

بتكريس المنهج الفني الأدبي في تحليل فن الكلام القرآني، رابطا بين المنهج والغاية مبررا بأن الإيمان والعقائد لا تثبت بالأدلة العقلية إنما بوحي إلى النفوس، واستدلال القرآن على الإيمان أقوى وأجدى من براهين الفلسفة والمنطق[1].

من هنا كلنت للدعوة ملحة إلى التحرر من آثار المنطق الفلسفي في تلقي الصورة القرآنية لترك فضاءاتها الأدبية والوجدانية تلامس وجدان المتلقي، فقد جنى المنطق على الأثر الروحي للتصوير المجازي القرآني، وهو الفارق الذي يميّز طريقة "الزمخشري" البيانية في تلقي المجازات العقدية في صفات الله وأفعاله والغيبيات الكونية والأخروية ويفصلها عن طريقة "سيد" الإيمانية المفعمة بالتأثر الروحي والتشبع الوجداني، وهذا ما يقصده "عصفور" حين تحدث عن هذا النزوع التسليمي الذي يلتقي بالحس الفني فتتحقق للتأويل الوجداني من الجماليات ما لا يتحقق بالتأويل العقلاني، فقال إن تفسيرات أهل السنة تلامس وجدان المسلم العادي فيهتز لها، إذ تغذي توقه الفطري إلى التصورات التخييلية وشوقه إلى معرفة ما سيلاقيه البشر من ثواب أو عقاب، والاطلاع على نواميس الله في الملكوت الغيبي، ويدعو "المعتزلة" إلى إمكانية المولنة بين العقل والوجدان الخيالي، لكن تغليبهم للخوف –المبرر– من انحدار العقيدة وتلبسها بخيالات القصاص والتصورات الشعبية، ما أدى بهم إلى عقلنة الفهم لظواهر بعض الآيات والتضحية بما فيها من ثراء تخيلي، وهذا مهد الطريق لأنه يصبح المجاز طريقا للقياس والإثبات عند المتأخرين[2]، فلابد من بحث التوفيق بين المنهج التأويلي التنزيهي عند "الزمخشري" والتلقي التأويلي الوجداني عند "سيد"، وتأسيس منهج تأويلي تستقل فيه دلالة التعبير التصويري عن سلطة التأويل الظاهري وسلطة التصورات الذهنية الجاهزة التي تؤسسها الآيات الصلبة لا التصويرات المنفتحة.

وفي نهاية لستقراء تحليلهما لعناصر الصورة الفنية الخمسة نجد أن ثمة تناظر عجيب وتناغم غريب بين البابين؛ فالباب الخاص بقراءة "الزمخشري" يجسد اختصاصه بالعناصر الثلاثة الأولى؛ حيث كانت قراءته البيانية إطارا للدرس اللغوي للمفردة، والدرس اللغوي للمعاني في نظم الجمل والآيات، والدرس الفني للصور وظلال التعابير، أما الباب الخاص بقراءة "سيد" فيجسد اختصاصه بالعناصر الثلاثة الأخيرة؛ الدرس الفني للصورة وأنماطها وعناصرها ومقاييس التنلسق الجزئي والكلي فيها، والدرس الإيقاعي الأصغر والأكبر، والدرس الموضوعي الذي أبرز الطرق العامة والأساليب الموضوعية والوجدانية العليا للصورة القرآنية، وهذا ما جعل العنصر (الفني) –الثالث ترتيبا– هو الملتقى الذي يتقاطع فيه الأفقان ويتعاضدان لبناء بلاغة قرآنية ذات أبعاد ثلاثة؛ لغوية فنية وجدانية.

---

1 – ينظر: الخولي أمين، فن القول، ص 247، 248.

2 – ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 135، 136.

- **أفقان تاريخيان في البلاغة القرآنية الخالصة:**

إن تراث "الزمخشري" و"سيد قطب" وما خلّداه من قراءات وتحليلات ونظرات في النص القرآني لهو رافد عظيم لفصل البلاغة القرآنية عن البلاغة العامة، واللتان تتحملان تركة تاريخية من التداخل والتسلط المعياري المتبادل، وكثيرا ما نشط النقاد المعاصرون لهذا المشروع البلاغي الحضاري، وممن كان صريحا فيه "رجاء عيد" إذ أشار إلى الخطورة في إدخال قضايا بلاغية محضة في النص القرآني ومحاولة إثباتها فيه لبيان بلاغته أو نفيها عنه ولو كانت فيه، أو التراجع عن مبدأ بلاغي لوجود حالة قرآنية مخالفة، وكان الجدير بالبلاغيين أن يختاروا؛ إما أن يتوقفوا عند البلاغة القرآنية ويتوافقوا على أنها صورة بلاغية مستقلة، أو أن يدرسوا الأساليب البلاغية البشرية وينفتحوا على مجالات الإبداع البشري، لكنهم خلطوا البلاغتين وسلطوا بين قضاياهما الخاصة[1]. ويشير إلى معيارية مقيتة حين يصطنع البلاغيون مصطلحات لمفاهيمهم ثم يفترضون صورها في القرآن الكريم باعتباره معجزا لا يمكن أن يعرى منها، وفي سياق حديثه عن "البديع" يذكر أنهم يسمون محسنات مثل الإيغال والتذييل والتكميل، ثم يبحثون عن صورها في آيات القرآن، ثم يستشكلون كون القرآن لا يليق به الإطناب الفارغ الذي تحمله دلالة هذه المصطلحات، فيقعون في الاضطراب، وكان يسعهم النظر إلى القرآن بحس فني وصفي خارج أطر المعيار الخارجي الجاهز[2].

لقد اتضحت من قراءتي "الزمخشري" و"سيد قطب" معالم التلقي الجمالي للصورة الفنية القرآنية، بآفاقها الثلاثة؛ اللغوية والفنية والوجدانية، وبأسسها التفاعلية الثلاثة؛ النصية والوصفية والتذوقية، وتعتبر القراءتان رافدين عظيمين حين تقوم الدعوة إلى التوسل بالبلاغة في محاورة النص القرآني، وآن الأوان لأن نأخذ مفهوم "البلاغة القرآنية" بهويتها النصية الدينية وأصالتها الأدبية الفنية وأبعادها الذوقية الجمالية، بمنهج تفاعلي مفتوح غير ملزم بتفاصيل البلاغة التصنيفية الجافة.

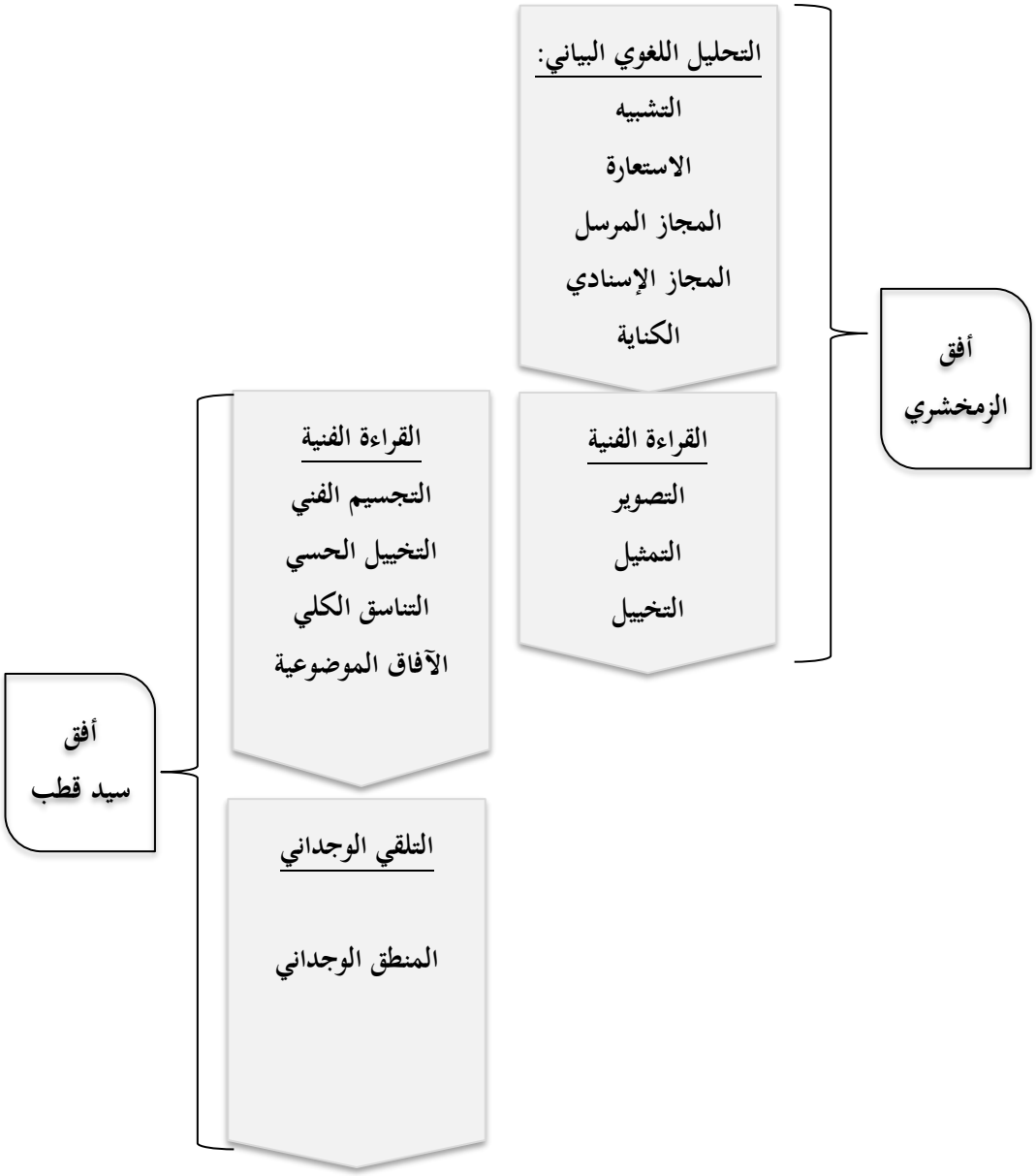
* * * *

1 – ينظر: رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، ص 182، 183.

2 – ينظر: المرجع نفسه، ص 494، و380 وما بعدها

مخطط: تكامل أفقي "الزمخشري" و"سيد" قطب

(قراءة لغوية فنية وجدانية)



خاتمة ونتائج الدراسة:

بعد الدراسة الاستقرائية التحليلية لجهود "الزمخشري" و"سيد قطب" في قراءة الصورة الفنية في النص القرآني على ضوء نظرية (جمالية التلقي) لهدف الإجابة على إشكالية نصها: «ما هي قيمة الصورة الفنية في جماليات التعبير القرآني؟ وهل أدت دورا محوريا في الأثر الجمالي الإعجازي؟ وكيف جسد "الزمخشري" بمنهجه البلاغي و"سيد قطب" بقراءاته الأدبية تلك القيمة الجمالية والأثر الإعجازي؟»، وبعد الدراسة الاستقرائية التحليلية والوصف والمقارنة لتطبيقاتهما وأدواتهما، توصل الباحث إلى نتائج هامة، نوجزها فيما يلي:

أولا: تجسد النظرية المعاصرة في "القراءة والتلقي" عموما و(جمالية التلقي) خصوصا وسيلة منهجية رصينة في مقاربة القراءات المتداولة للنص، وهي تنسجم انسجاما كبيرا مع خصوصية النص القرآني الإيماني، باعتبارها أداة وصفية لا منهجا نقديا معياريا، تعتمد على مفاهيم وأدوات نصية في بحث جماليات النصوص؛ فهي تهتم بقدرة النص على التفعيل المتجدد لقرائه عبر التاريخ، كما تهتم بنوعية التلقي وفاعلية القارئ الذي يجسد القيمة الجمالية الكامنة في بنية النص، وتلك مقاربة تناسب فكرة الإعجاز القرآنية وتجلياتها في المتلقين، إذ هي نظرية موضوعية تأليفية بين الاعتراف بمركزية النص والتقدير لدور المتلقي في إنتاج الفهم، إذ تراعي حدود السجل النصي وسلطته النوعية من جهة، وفاعلية القارئ ومهاراته الذاتية من جهة أخرى، بعيدا عن القراءة التفكيكية الحرة التي تهب السلطة المطلقة للقارئ في إنتاج الدلالة بناء على فكرة موت المؤلف وعدمية المعنى النصي.

* * * * *

ثانيا: تتحدد القيمة والمسافة الجمالية لقراءة "الزمخشري" في مسار قراءة الصورة الفنية للنص القرآني في:

1) أول قراءة بلاغية أدبية في فن التفسير؛ كان "الزمخشري" أول من فتح النص القرآني على التفسير البلاغي الأدبي، فقد حقق الريادة والسبق بقراءة (الكشاف) في تلسيس تفسير على المنحى النصي النسقي والذوق الأدبي، وهي أدوات غير مسبوقة قلبت الصورة الموروثة لعلم التفسير ولشخصية المفسر، فأضفى على التفسير ثوبا جديدا لفت إليه اعتبار العلماء وتعلقت به عقول المفسرين، وجاء نموذجا فريدا يعترف له أنه لم يسبق قبله ولم يحقق بعده مثله، وهذا لا يتعارض مع كون قراءة "الزمخشري" امتدادا لأفقين بلاغيين هما طروحات "المعتزلة" ونظرية (النظم)لـ"الجرجاني"، فمنهما انطلق واستند ثم أضاف وأبدع، إذ يعدّ أحسن وارث لفكرة "النظم" وأول من جسدها ممارسة تطبيقية في كامل النّص القرآني، ولكون نظرية "النظم" مفتاح الإعجاز في البلاغة التراثية الأصيلة فقد تحققت في (الكشاف) أول قراءة إعجازية في موسوعات

التفسير، فظل (الكشاف) هو الأفق التاريخي الذي ظل البلاغيون يبنون منه جلّ مباحث (المعاني) و(البيان) وهو التفسير الوحيد الذي يستقي منه المفسرون بلاغة القرآن، وبقي أفقا مستعصيا لا اجتهاد بعده غير التلخيصات والتقسيمات السائدة منذ "السكاكي"، فلم تتحقق بعد "الزمخشري" إضافة حتى العصر الحديث حين بدأت أعمال "سيد قطب" الأدبية تظهر.

2) أول قراءة استقصائية للصور القرآنية؛ ثبت بالتحليل والمقارنة أن "الزمخشري" قارئ يمتاز بالجدية وطول النفس؛ فهو أول من درس الصورة الفنية في النص القرآني درلسة لستقصائية شاملة في تاريخ البلاغة التطبيقية حتى اجتمعت لديه البنية العامة للظاهرة، ما أهّله لأن يكون أول من قرر أن أسلوب "التصوير" أسلوب أصيل وولسع في لغة النص القرآني، ولقد وعاها وعيا لم يتحقق لأحد قبله، ووصفها وصفا ليس سهلا أن يستسيغه أهل عصره، حتى أصبح عمله في نظر بعض الباحثين المعاصرين جذرا لنظرية التصوير القرآنية في تراثنا العربي القديم.

3) الوصف النصي لفنون البيان: في لستقراء لفظة (البيان) تبيّنت الأصول الصحيحة لمفهوم (علم البيان) عند "الزمخشري"، فهو علم تحليلي لغوي يهتم بدرلسة كل أسلوب صيغ لوظيفة بيانية داخل نسقه، وليس (علم البيان) إطارا لأسلوب التصوير فقط كما حدده "السكاكي"، فسمة (البيان) تتلبس بكل فنون البلاغة سواء في أساليب "المعاني" كاللّف والاستئناف.. أو فيما عرف بالتصوير البياني، على أن ارتباطها بهذا الأخير ألصق وأقوى، ولأن النظرة البلاغية اهتمت بصيغ التصوير ذات الوظيفة البيانية التوضيحية فقط؛ أدى إلى إغفال الوظائف الأخرى للصور البلاغية المعروفة، كما أدى إلى إهمال الصور غير البيانية مما استوعبته مدرسة "الزمخشري" الفنية.

4) التلقي الفني لمفهوم الصورة؛ بعد لستقصاء دلالات الصورة والتصوير في نصوص (الكشاف) تبيّن أن مفهوم "الصورة" عند "الزمخشري" مختلف عن التحديدات الموروثة في باب "علم البيان" والذي يعزوها إلى قوالبها اللغوية اللفظية هي (التشبيه) و(الكناية) و(المجاز) بأنواعه؛ (الاستعاري) و(المرسل) و(الإسنادي). فقد استفاد "الزمخشري" من قراءاته في مجال الشعرية واكتسب نظرة فنية بحتة للصورة مما مكّنه من رصد أنماط من الصور القرآنية لم يستوعبها البلاغيون بعده، إذ يقوم مفهوم "الصورة" لديه على مبدأ التقديم الحسّي للفكرة كما تقوم فنون الرسم والنحت.. فكان يستخدم بكثرة مصطلحات فنية أشمل وصفا وأدق دلالة على العملية الفنية ذاتها هي (التصوير) و(التمثيل) و(التخييل) واعيا بلأسسها الفنية، وكثرةُ لستعماله لها دليل على ميوله إلى التلقي الفني بدل التحليلات اللفظية، بهذا يجسد "الكشاف" مستوى القراءة التفاعلية بدل القراءة التوثيقية الشارحة التي لا تمتلك قيمة في (جمالية التلقي).

5) القراءة الأدبية لفنون التصوير؛ قراءة "الزمخشري" ترسخ أصولا وجذورا لنظرية أدبية في التصوير، فثمة مستويات عليا رصدها "الزمخشري" كلها تضفي على الصورة القرآنية البعد الأدبي الشعوري، وقد أبرزتها الدراسة في وقفاته مع فنون "التمثيل" و"التخييل" وما تتوسل به من طريقتي "التشخيص" و"التجسيم" الفني، وفي لستطراداته مع أدبية "الأمثال" القرآنية، وفي إشاراته إلى "أمثال العرب" وما ينشأ بين موردها ومضربها من قاعدة "الاستعارة" و"الرمز"، وفي لفتاته النادرة في أدبيات "القصة" و"الحكاية الشعبية" ولستخدامها لبناء فنون التمثيل، إضافة إلى ما تنبه إليه من قاعدة التصوير الإيحائي في "مناظر الطبيعة" و"مشاهد الأحداث" و"القيامة" و"النعيم"، ومن التصوير الإيحائي في فن "الكلمة" أو "فنون البديع"، وفي ظلال الكلمة والعبارة في أبعادها "المعنوية" أو "النفسية"، كما لستوقفه بعمق "البعد التربوي والنفسي لرمزية المثل والقصة" فيما يدعى بالمعادل الموضوعي الآن.

هذا رغم أن بعضها جاء إرهاصات وإشارات ونماذج مفردة لم يترك فيها "الزمخشري" تطبيقات مطردة، ولا قواعد مفاهيمية شاملة، ونرجع أسباب ذلك كله إلى أنه محكوم بالغاية التفسيرية وأُطرها الضيقة قديما، ولعل المفهوم الضيق للتفسير هو الذي جعله يكبح جماح القراءة التفاعلية الوجدانية، فقد كانت الانطباعات الجمالية واللمحات التأثرية والإشارات الإيمانية قليلة، لكنها غير معدومة.

6) الانفتاح النصي وفاعلية التلقي؛ تميز التفكير اللغوي عند "الزمخشري" بالانفتاح على حيوية الظاهرة اللغوية خاصة "المجاز"، فهو لم يكتف بلستيعاب ظاهرة "الإيحاء" و"الرمز" و"الاتساع" في آلية لشتغال اللغة فحسب، بل مكّنه من رصدها كعناصر تجسد روح الصورة وطاقتها الحيوية ولمستها الجمالية، وتجلى هذا التعمق في أمرين؛ أولهما هو رفع تحليل الصيغ التقليدية المطروقة في "علم البيان" فوق المستوى اللغوي والمنطق الحسي إلى مستوى الإيحاءات العميقة بمحمولاتها الرمزية والثقافية والأدبية والنفسية والاجتماعية والإنسانية، وثانيهما هو اكتشاف الصور الإيحائية الخارجة عن أطر (علم البيان)، وكانت لونا جديدا سميناها "فن الظلال" وأبرزناها في فنون "التصوير بالكلمة" و"الظلال المعنوية" و"الظلال النفسية"، وانتهينا إلى أن "الإيحاء" قد شكّل بعدا هاما في تفسير "الزمخشري"، وهو في نظر الدارسين من التفلسير الرائدة في مجال الإيحاء.

7) منهج القراءة وتلقي الصورة الفنية عند "الزمخشري" وأبعاده النصية الجمالية:

أ/ التحليل البياني الجزئي للبنية اللغوية والدلالية؛ فهي تعتبر مهادا للرؤية الفنية الكلية، ومن تحليلاته تبيّن أن جدلية الجزء والكل في منهجه البياني تقوم على التناسق لا التنافر الذي تثيره النقود البنيوية المعاصرة.

ب/ المنهج الوصفي النصي؛ وهو الذي ميّز طريقة "الزمخشري" في قراءة الصور البيانية عن البلاغة السائدة؛ فتحليلاته الوصفية مكنته من كشف التداخل والتلاحم الفني بين تلك الأنماط، بدل الفصل الحدّي عند المتأخرين.

ج/ المنهج التحليلي التطبيقي؛ وهو الذي صنع الفرق الكبير بين "الزمخشري" وغيره من علماء البلاغة والإعجاز، حيث أودع قراءته للصورة الفنية في تضاعيف التحليل التفسيري ولم يضيقها بمفاهيم نظرية مجردة.

د/ التلقي الأدبي التذوقي، فقد كان "الزمخشري" منذ البداية واعيا بمدرسته البلاغية، حتى ترك تفسير (التهذيب) للجُشَمي –بعدما انطلق به– ومن قبله تفسير الإمام "القاضي عبد الجبار" المعتزليان، ولجأ إلى مدرسة "الجرجاني" ذات الجذور الأدبية المرتبطة بمنهج "الآمدي" وغيره.

هـ/ القراءة التأويلية المنفتحة؛ تميزت قراءات "الزمخشري" التأويلية عموما وفي المجازات خصوصا بخصائص الانسجام اللغوي والفكري، وبينت الدراسة أن منهجه التأويلي النابع من مدرسة "الاعتزال" مؤسس على أداوت متسقة ذاتيا ونصيا لا انتقائية فيها ولا تناقض، عدا بعض الاتساعات التأويلية المتكلّفة.

* * * * *

ثالثا: المسافة الجمالية لقراءة "سيد قطب" في تاريخ قراءة الصورة الفنية للنص القرآني:

1- بحث الآفاق التاريخية؛ أسس "سيد" مشروعه على النظر تاريخ التلقي الجمالي القرآني وإعجازه والذي انتهى به إلى أن البحوث الإعجازية لم تدرك ما أدركه القراء الأوائل من جمال النص، معللا ذلك بطريقتهم المؤسسة على المنهج المعياري، والمنطق الجدلي، والنظر الجزئي، وكلها تضعف الإدراك الجمالي، وكان هذا الاسترداد التاريخي أداة هامة من منظور "جمالية التلقي" وأداة من أدوات الهرمينوطيقا عند "جادامير"، فمن خلال الخلفية التاريخية فهم "سيد" المهمة المنوطة به والمرحلة التي سيمثلها ويجسدها في تاريخ تلقي القرآن، فحدد هدفه وهو أن يفتح للقرآن عهدا جديدا هو الإحساس الجمالي الذي نضب منذ أن استولت عليه الطريقة العلمية في البلاغة والتفسير، باقتحام قراءة تصحيحية تقوم على المنهج الوصفي، والمنطق الوجداني، والنظرة الكلية إلى الظاهرة الجمالية، وقد وجد أن طريقه إلى هذه القراءة هو "التصوير الفني".

2- أفق جديد وكسر للسائد المتوقع؛ فاجأ "سيد قطب" بكتاب (التصوير الفني) الأوساط الأدبية والنقدية، فهو أفق جديد في تلقي النص القرآني وميلاد لمسار تاريخي محدث في مناهج استقباله، تخطّى به ما يتوقعه الناس عادة من البلاغيين والمفسرين وكسر توقعاتهم المسايرة للطروحات التراثية في الإعجاز القرآني، وأثبت فيه "سيد" أن ظاهرة "التصوير" مظهر جليّ لجمال القرآن وإعجازه، إذ تجلّى أمامه فجلاه واضحا محددا بلا ادعاء ولا إغماض، وأثبت قولا وتطبيقا أن قدرة التعبير القرآني على التصوير بالكلمة تضاهي في

أدائها فعل الريشة أو المصوّرة أو الشريط أو التمثيليّة بكل ما يلزم من الألوان والحركة والحياة، وبذلك كان بحثه في التصوير طريقا من طرق البحث الإعجازي وملامسة أسراره في التأثير الوجداني الذي بدأت فكرة الإعجاز بحثا عنه ولم تبلغه، وبتوطيده لأركان نظرية "التصوير القرآنية" وإثباتها نكون أمام مسافة جمالية وأفق بكر لم ينظر إليه ولم يفكر فيه أصلا.

3- وقد تشكّل هذا الأفق التاريخي الجديد على ثلاثة أركان هي:

أ/ تجاوز القراءة اللغوية المعيارية إلى الوصف الفني: فقد حرّر بلاغة القرآن وطريقته التصويرية من هيمنة القوالب المعيارية والمقررات البلاغية اللغوية، والتزم "سيد" في تلقي الصورة القرآنية بالمنهج الفني الخالص، وتخلى عن التقسيمات اللغوية الموروثة فخلت تحليلاته من المصطلحات البلاغية من تشبيه ومجاز وكناية واستعارة وبيان وبديع، باعتبارها تسميات لغوية لا تمس جوهر العنصر الفني، فعرض البلاغة القرآنية بثوب مختلف ومصطلحات جديدة؛ كالتصوير، والتخييل، والتشخيص، والتجسيم، والتناسق، والظلال، والإيقاع، وعناصر فنية مخلصة؛ كالألوان والحركات والحياة والحوار والموسيقى، رغم أن بعضها جلب له النقد والقدح والتهمة، باعتبارها لا تليق بالنص القرآني ولا يسيغها الذوق الديني، لكنه لم يجد أفضل منها لوصف فنون التصوير القرآني، فتلك المفاهيم هي التي تبرز تفاوت المستويات الجمالية للوظيفة اللغوية وبالتالي إدراك الأفضل والساحر والمعجز، ولذا استطاع أن يكشف عن مواقع الإعجاز البياني مصحوبا بشرح الطرائق الفنية التي وقع بها التفوق والتنافس بين الكلمة القرآنية وريشة الرسام.

ب/ كشف التناسق البنائي الكلي للصورة القرآنية؛ بحث "سيد" نظرية "التناسق" بنظرة فنية خالصة حين آمن بما لم يؤمن به غيره؛ وهو حتمية التماثل بين أبعاد التصوير القرآني والتصوير المادي، فاستصحب النظرة الفنية في بحث "التناسق" في الصور القرآنية وكشف مستوياته الجزئية والكلية، وعرضنا تحليلاته على خمسة مقاييس فنية هي؛ التكامل، والزاوية، والإيحاء، والترابط، والإطار، والمتتبع لتاريخ قراءة النص القرآني لا يجد مفسرا ولا بلاغيا ولا ناقدا سبقه في إدراك الوحدة الكلية في كل سورة من سور القرآن الكريم وتطبيقها بذلك المستوى، فهو الصانع الأول لهذا الأفق، ولم يكن نظره مجرد قراءة تأملية في الوحدة "الموضوعية" للسورة، بل هي رؤية تصويرية نابعة من حالة وجدانية وفاعلية تخيّلية تمسك بالوحدة "العضوية" للسورة في إعجاز بليغ.

ج/ التأثر الوجداني بالإعجاز القرآني؛ من خلال المدخل الوجداني للتلقي أبرز "سيد" التلاحم والتماسك بين الوظيفة الفنية للصورة والوظيفة الهدائية للنص القرآني، إذ يتكاملان في إنتاج الأثر الوجداني ولا يبغيان، وفي هذه المقاربة مراعاة للسجل النصي باعتباره كتاب إيمان ووجدان، كذا محاكاة للقارئ الضمني المثالي الذي يُنتظر منه الوجل والخشية وقشعريرة تغشى وجدانه، حتى إن "سيدا" بهذا المسلك نقل القراءة التأويلية للمتشابهات الخلافية في الإلهيات والغيبيات من الجدل العقلي الكلامي إلى مجال الوجدان

والإحساس، فتجلت جماليات وجدانية نابعة من التوافق النفسي بين روحانية الذات وبين روحانية الآية وإيحاء الصورة، ونابعة من الذوق الشاعري المتراوح بين طرافة الحقيقة الغيبية في النفس وطرافة صورتها الفنية في النص، فالقراءة الوجدانية الشاعرية هي المفتاح لتلمس الإعجاز، فتجربته (في ظلال القرآن) نموذج لتقفّي القارئ الفعلي لخطى القارئ الضمني بدل قارئ فعلي سبق، حتى جسّد الإحساس النفسي المتشبع بالإعجاز الذي لم يحصل لأحد من النقاد والبلاغيين والمفسرين والدارسين أن يسجل فيه شيئا أكثر من الإشارة إليه، فالبحوث الإعجازية قديما لم تتجاوز الحديث العلمي الذهني عن الفكرة والبحث في جوانبه كمفهوم خفي وأثر غامض يحكى عنه، كما أن البحوث البلاغية لم تتجاوز التحليلات البيانية والتوجيهات المنطقية لدلالات الصور، في حين أن جوهر المسألة إحساسٌ وتجربة. وهذا الحضور المركزي لشخصية "سيد" وفعاليته الوجدانية في إكمال دورة الإعجاز النصي ينطبق مع جانب تأويلية "شلايرماخر" الذي كشف عن فعالية جديدة في إنتاج المعنى غير دائرة اللغة، وهي دائرة النفس وحالة المتلقي.

4- قراءة منتجة لآفاق معرفية قرآنية جديدة: كان "سيد" أول من بنى الآفاق الموضوعية الثمانية للتصوير القرآني؛ في المعاني الذهنية، والنفسية، والنماذج الإنسانية، والأحداث، والمناظر، والأمثال، والقصص، ومشاهد القيامة، استدل بها على أن قاعدة التصوير لم تكن عابرة ولا متحيزة، بل شملت كل مواضيعه ومواضعه وشعب معانيه، وهي قراءة موضوعية ثانية لمستوى أعمق يرفع التصوير القرآني من المستوى الفني الجمالي إلى المستوى الفلسفي والمحتوى الفكري للإسهام في بناء المعرفة الإنسانية، وهي مداخل جديدة تنحو بالتصوير منحى معرفيا أصيلا تستنبط به حقول معرفية قرآنية في حقائق الكون والحياة، والنفس والإنسان، ومسائل الإيمان التصورية والميتافيزيقية بمعانيها الواسعة والعميقة.

كما توسّع "سيد" في درس "فن القصة" و"مشاهد القيامة" وفيهما تشكلت اللبنة الأعلى في بناء النظرية واستكمال دراستها، لما فيها من إبراز جوانب التميز في الطريقة التصويرية القرآنية عن الأجناس الأدبية، فالنص القرآني في نظرية "سيد" ليس ابتكارا لفن جديد، وإعجازُه ليس في كونه جنسا أدبيا مختلفا، بل هو نص ديني ذو وظيفة روحية وجدانيّة يقوم على التوظيف العالي لفن التصوير والإتقان في توزيع عناصره والقوة في إشباعه بخصائص المتعة والتأثير. وفي مسايرة أساليب الكلام العربي ثم مفارقتها في طريقة الأداء يتبدى وجه من الإعجاز والجمال.

5- تفسير وجداني عصري وكسر لأفق التوقع: أحدث منهج (الظلال) صدمة كبيرة بين أهل التفسير، لما قدم "سيد" قراءة كاملة للقرآن الكريم خرج فيها عن تقاليد التفسير الراسية منذ نشأته وجاء بما لا يعهد في مجلدات التفسير، فلقد كان انفتاحه الروحي على الوظيفة الوجدانية للصورة القرآنية هو الأرضية المهيأة لبعث الإعجاز، إذ اشتغل بجدٍّ على توسيع دائرة القراءة من قطب (النص) إلى قطب (القارئ)، ومن البحث الدلالي

(البياني) إلى البحث الفني (التذوقي)، ومن القراءة اللغوية (التوثيقية) إلى القراءة (الشاعرية) والاستجابة لعوامل الإيحاء والتأثير في الصورة، وبذلك اعتُبر تفسيره في نظر النقاد مدخلا عصريا جديدا في الإعجاز، ولم يوجد في تاريخ التفسير كله نموذج يضاهي الاستجابات التأثرية والتفاعل الجمالي والتعبير الإعجازي الذي يمتلئ به (الظلال).

6- سلطة السجل النصي بدل السياق الخارجي: تكمن جرأة القراءة الظلالية في تحويل مركزية القراءة من دائرة المصادر الخارجية إلى دائرة النسق الداخلي للنص بالإعلاء من شأن السياق وتجلية النظم والتآلف في البناء القرآني، فخلا من خلافات المذاهب التفسيرية وأطرها العتيدة، كما صحح الصورة النمطية للمفسرين الذين رُفعوا إلى منزلة "القارئ المثالي" الذي يجب على متلقي القرآن الكريم أن يلزم ظله، فوضع المفسرين في كفة "القارئ الفعلي" الذي يجب أن يخضع لموازين "القارئ الضمني" المرسوم في السجل القرآني، وذلك ما سبب في أن تختلف حوله المواقف وتتضارب بين مؤيد لمنهج (الظلال) ومنكر، وككل الأعمال الطليعية للعباقرة تعرضت النظرية لمواقف من الإنكار وادعاء السبق، وهذه المواقف المختلفة دليل على القيمة التاريخية للنظرية ومؤشر عظمتها وقوة أثرها، ومؤشر للمسافة الجمالية التي أنجزها، وإثارة تلك المواقف هو نجاح في المنظور الجمالي لمسألة التلقي، لأنه مظهر لخيبة التوقع والدهشة العميقة تجاه نظرية "سيد" التصويرية، لأنها تستقبل قراءة فريدة فاقت توقعات الكل، امتزج فيها جمال القرآن بجمال القراءة فكانت قراءة "سيد" نفسها لبنة في معاني القرآن الكريم لأنها تقرب الذوق الإنساني المعاصر من مفهوم الإعجاز وتحيي البعد التأثري الذي عرف في الجيل الأول.

* * * * *

رابعا: أفق تلقي الصورة الفنية القرآنية بين "الزمخشري" و"سيد":

1. القراءة النصية وتأسيس سلطة النص؛ حيث كان المدخل الأساس لكلا القراءتين هو النص اعتمادا على طاقات اللغة وكنوزها، فاجتمعت فيهما سمة التخفف من الأحكام التاريخية والمفاهيم الجاهزة، والتخفف من منهج التقسيمات والتعريفات والتبويبات المتأثر بالمنطق الفلسفي، كما أخّروا مصدرية التراث التفسيري، واستبدلوا كل ذلك بالمنحى الوصفي النصي والقراءة التفاعلية المباشرة، ولهذا تعرضا معا للحجر الفكري والتحذير السلطوي من الاتجاهات الحادة في المسار الأثري تحت تهمة "التفسير بالرأي".

2. تحقق الاتصال والتثاقف بين القارئيْن: تأكد أن "سيد قطب" قد اطلع على قراءة "الكشاف" التاريخية، وأقر بتفرد "الزمخشري" من بين كل المفسرين في الوقوف على بعض مواضع الجمال في التصوير القرآني، وتفرده من بين البلاغيين في إدراك التنلسق النفسي في مستوى الفقرة القرآنية، والفترة المبكرة لم تسمح للزمخشري ليبلغ ما بلغه "سيد" بنظريته التي توفرت فيها أركان الوضوح والتنلسق والتأسيس، فنظرية

التصـوير عند "سـيد" جديدة من حيث شمولها واتسـاقها وتطبيقها على القرآن كاملا، ومسـبوقة من حيث مكوناتها وجزئياتها الأولية.

3. جمالية وتكامل بين الأفقين التاريخيين: بعد التحديد للدقيق لأوجه التشـــابه والتمايز بين القراءتين تبين أنهما تمثلان لحظتين ثقيلتين في تاريخ تلقي الصـــورة الفنية القرآنية؛ وذلك قيلســا للصـــدى الواقعي والمسافة الجمالية اللتين أنجزاهما وللإضافةِ الفارقة في تاريخ المعرفة القرآنية تفسيرا وبلاغة، فكانا بحق ثورة منهجية وجمالية تجســد فارقا تكامليا بنائيا لا تعارضــيا إلغائيا بين أفقين متعاقبين في مســار تجديدي متّسق، يتيحان للدارسين رسم نظرية موحدة لنظرية التصوير الفني في القرآن الكريم تتكون من ثلاثة أركان؛ يرتكز الأول على الدرلســة التحليلية للصــورة في مســتوى الدلالة اللغوية الجزئية للمفردات ونظم الجملة، والمنهج اللغوي البياني هو ما تدخره البلاغة التراثية عموما وبلاغة "الزمخشــري" خصــوصــا للنقد الحديث والمعاصـر، وقد انفرد "الزمخشـري" بهذا الركن وتجاوزه "سـيد" قصـدا لا قصـورا أو إهمالا، ويقوم الركن الثاني على درلسـة الصـورة في المسـتوى الفني الأدبي وهو الأفق الذي يلتقي فيه (كَشَّـاف) "الزمخشـري" بقراءات "سيد" إذ وقفا على شعب التصوير والتمثيل والتخييل والظلال الإيحائية وارتباطات التصوير بالقصة والمثل والمشـاهد الكبرى، وقد تميز "الزمخشـري" أكثر في تثوير الذخيرة الأدبية، كما تميز "سـيد" أكثر في الانعتاق من حدود اللغة والمنطق والاتسـاع في تثوير الخيال والاسـتيحاء بالعناصـر الفنية والتنلسـق الجمالي والإيحاء الموســـيقي، ويمتد الركن الثالث إلى قطب (القارئ) حيث التلقي الوجداني الشـــعوري الذي تكتمل به حلقات الحدث الجمالي المنعكس في الإحســاس النفســي، ومه خلاله تتجلى للذات القارئة بعض حقائق الإعجاز القرآني.

ومن اندماج هذين الأفقين يتشكل أفق واحد هو نظرية التصوير الفني القرآنية بعناصرها الثلاثة؛ اللغوية، الفنية، الوجدانية، والتي قامت عندهما على ثلاثة أسس في الأداة والمنهج هي؛ النصية، الوصفية، التذوقية.

* * * * *

خامسا: أبرز توصيات الدراسة وآفاقها المستقبلية:

– بناء ملامح (القارئ الضـــمني) في النص القرآني الذي يرســم ملامحَه ومواصــفاته ضـــمن نســقه الداخلي، وهو بحثٌ جديدٌ تستنبط به أداوت قرائية متملسـكة نابعة من معلنات النص القرآني ومضـمراته، ومن خلال تلك الأدوات النصـية تنجز قراءات عصـرية للتراث الهائل من القراءات والتفلسـير، والتي يُفترض لها أن تلامس الحقيقة الجمالية الكامنة في "النص القرآني" كأبرز نص تأسيسي لمعمار الأمة الإسلامية معرفيا وذوقيا وحركيا، وتستمد تلك القراءات والتفلسير القديمة والحديثة مصداقيتها وجماليتها من قدرتها على تقفّي ظلال "القارئ الضمني".

– إعادة استرجاع المنهج التفاعلي التحليلي والمنحى الفني الأدبي لجماليات النظم وفن الكلمة والجملة في بلاغتنا العربية، وتصحيح التحريف الذي جعل فنون (المعاني) و(التصوير) مسبوكة في قوالب اصطلاحية تختصر الطريق للمتعلم وتبعده عن تنمية ملكاته الذوقية والأدبية وصقل قدراته القرائية.

– مواصلة الحفر والتجلية لمباحث "فن الكلمة" و"الظلال النفسية" وصور "المشاهد والمناظر الكبرى" في تفسير (الكشاف) للزمخشري لغرض الاستقصاء الكلي لأبوابها التي وقفنا فيها وقفات تأسيسية أولية.

– إنجاز بحوث موضوعية نفسية لدراسة طبيعة الأثر الجمالي الذي يحدثه فن التصوير الأدبي في المتلقي، ثم للتدرج إلى بحث أوجه الاتفاق والاختلاف بين الأثر النفسي للصورة الأدبية للذي تطرحه "الهرمينوطيقا" المعاصرة، والأثر الوجداني الروحي للصورة القرآنية، لأن التفريق بينهما هو خطوة نحو إدراك الفرق الجوهري بين الأثر الأدبي الذوقي العام في كل النصوص، وبين الأثر الإعجازي الروحي الخاص بالنص الديني، بعيدا عن إخضاع النص القرآني لإجبارية المقولات الوضعية والتأويلات النفسية.

والحمد لله رب العالمين

فهرس المصادر والمراجع:

أولا: المصادر

1. القرآن الكريم، برواية ورش عن نافع.
2. الزمخشري محمود، أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1998.
3. الزمخشري محمود، ديوان جار الله الزمخشري، شرح: فاطمة يوسف الخمري، دار صادر، بيروت، ط 1، 2008.
4. الزمخشري محمود أبو القاسم، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، مع حاشية ابن المنير السكندري، تح: عبد الرزاق المهري، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 2016.
5. سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار ابن حزم، بيروت، ط 01، 2017.
6. سيد قطب، خصائص التصور الإسلامي ومقوماته، دار الشروق، القاهرة، د ط.
7. سيد قطب، في ظلال القرآن، دار الشروق، القاهرة، ط 32، 2003.
8. سيد قطب، كتب وشخصيات، دار الشروق، القاهرة، ط 03، 1983.
9. سيد قطب، مشاهد القيامة في القرآن، دار المعارف، القاهرة، ط 09.
10. سيد قطب، معالم في الطريق، دار الشروق، بيروت، ط 06، 1979.
11. سيد قطب، مهمة الشاعر في الحياة، منشورات الجمل، ألمانيا، ط 01، 1996.
12. سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة، ط 8، 2003.

ثانيا: المراجع العربية

13. أبو بكر بن العربي، «سراج المريدين»، تح: عبد الله النوراني، المملكة المغربية، طنجة، ط 01، 1438هـ 2017م.
14. أبو لبابة حسين، موقف المعتزلة من السنة النبوية، دار اللواء، الرياض، ط 02، 1987.
15. أحمد أحمد بدوي، من بلاغة القرآن، نهضة مصر، 2005.
16. أحمد بلخضر، نمطية الصورة التشبيهية في الخطاب القرآني، دار الكتاب الحديث، الجزائر، 2013م.
17. أحمد بن خلكان أبو العباس، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1977.
18. أحمد بن يحي بن المرتضى، طبقات المعتزلة، دار المنتظر، بيروت، تح: سونة ديقلد، ط 02، 1988.
19. أحمد الشايب، الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط 8، 1991.
20. أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1983.
21. أركون محمد، الفكر الإسلامي قراءة علميَّة، تر: هاشم صالح، المركز الثقافي العربي، ط 02، 1996م.
22. الأندلسي أبو حيان محمد، البحر المحيط في التفسير، دار الفكر، بيروت، د ط، ج 01.
23. الباقلاني أبو بكر محمد، إعجاز القرآن، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، ط 3.
24. بسيوني عبد الفتاح فايد، بين المكنية والتبعية والمجاز العقلي، مؤسسة المختار، القاهرة، ط 01، 2010.
25. البغدادي عبد القاهر، كتاب الملل والنحل، تح: ألبير نصري نادر، دار المشرق، بيروت، د ت.
26. ابن أبي الأصبع، بديع القرآن، تح: حفني شرف، نهضة مصر، د ت،

27. ابن أبي الأصبع، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر، تح: حفني محمد شرف، الجمهورية العربية المتحدة، ص 410.
28. ابن تيمية أحمد، مقدمة في أصول التفسير، تح: عدنان زرزور، د ط، ط 02، 1972.
29. ابن تيمية أحمد، الإيمان، تخ: محمد الألباني، المكتب الإسلامي، بيروت، ط 5، 1996.
30. ابن جني عثمان، الخصائص، تح: محمد علي النجار، المكتب العلمية، د ط.
31. ابن الزملكاني عبد الواحد، التبيان في علم البيان المطلع على إعجاز القرآن، تح: أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، مطبعة العاني، بغداد، ط 1، 1964.
32. ابن قتيبة عبد الله، أدب الكاتب، شرح: علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1988.
33. ابن قتيبة عبد الله، تأويل مشكل القرآن، تح: أحمد صقر، المكتبة العلمية، د ط، د ت.
34. ابن قتيبة عبد الله، الشعر والشعراء تح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، د ط.
35. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 3، 1992.
36. البوطي محمد سعيد رمضان، من روائع القرآن تأملات علمية وأدبية في كتاب الله ﷻ، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1420هـ، 1999م.
37. بوعامر بوعلام، في النقد العربي القديم، دار صبحي، غرداية، الجزائر، ط 1، 2014م.
38. الجاحظ عمرو بن بحر، البيان والتبيين، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 07، 1998م.
39. الجاحظ عمرو بن بحر، الحيوان، تح: عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط 02، 1965م.
40. الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، تح: عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف، دار الجيل بيروت، ط 01، 1991م.
41. الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 5، 2004.
42. الجويني أبو المعالي، الإرشاد إلى قواطع الأدلة في أصول الاعتقاد، تح: محمد يوسف، دار السعادة، مصر، 1950.
43. الجويني مصطفى الصاوي، منهج الزمخشري في تفسير القرآن وبيان إعجازه، دار المعارف، مصر، ط 02.
44. حاجي خليفة، كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د ت.
45. الحموي ياقوت، طبقات الأدباء، مرا: وزارة المعارف العمومية، دار المأمون، مصر، د ت.
46. خطابي محمد، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 01، 1991م.
47. الخولي أمين، فن القول، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط 9، 1996.
48. الرازي فخر الدين محمد، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تح: نصر الله حاجي أوغلي، دار صادر، بيروت، ط 01، 2004.
49. الرافعي مصطفى صادق، تاريخ آداب العرب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 2، 1974.
50. رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط 2.
51. الزركشي محمد، البرهان في علوم القرآن، تح: المرعشلي يوسف وآخرون، دار المعرفة، لبنان، ط 01، 1410هـ، 1990م.
52. السبكي تاج الدين، معيد النعم ومبيد النقم، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ط 01، 1986.
53. سحلول حسن مصطفى، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا 2001م.
54. سركيس يوسف إليان، معجم المطبوعات العربية والمعربة، دار صادر، بيروت، 1928.
55. السكاكي سراج الدين، مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 02، 1987.

56. السيوطي عبد الرحمن، الإتقان في علوم القرآن، تح: مركز الدراسات القرآنية، مجمع الملك فهد، السعودية، 1426هـ.
57. السيوطي عبد الرحمن، طبقات المفسرين، تح: علي محمد عمر، مكتبة وهبة، ط1، 1396هـ، 1976م.
58. السيوطي عبد الرحمن، معترك الأقران في إعجاز القرآن، ضبط: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1988.
59. السيوطي عبد الرحمن، نواهد الأبكار وشوارد الأفكار حلشية السيوطي على تفسير البيضاوي، تح: أحمد حاج محمد عثمان (دكتوراه)، جامعة أم القرى، السعودية، 1424هـ.
60. شهاب الدين أحمد، حاشية الشهاب على تفسير البيضاوي، دار صادر، بيروت، د ط.
61. شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف، القاهرة، ط 9، 1995.
62. صبحي الصالح، مباحث في علوم القرآن، دار العلم للملايين، بيروت، ط 10.
63. صلاح عبد الفتاح الخالدي، سيد قطب الشهيد الحي، مكتبة الأقصى، عمّان، ط 1، 1981.
64. صلاح عبد الفتاح الخالدي، سيد قطب من الميلاد إلى الاستشهاد، دار القلم، دمشق، ط 02، 1994.
65. صلاح عبد الفتاح الخالدي، في ظلال القرآن في الميزان، دار عمار، عمّان، ط 02، 2000.
66. صلاح عبد الفتاح الخالدي، مدخل إلى ظلال القرآن، دار عمار، عمّان، ط 02، 2000.
67. صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني في القرآن عند سيد قطب، دار الفاروق، عمّان، ط 01، 2016.
68. ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تعليق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، ط 02، د ت.
69. الطبري محمد بن جرير، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، تح: التركي عبد الله بن عبد المحسن.
70. طه حسين، في الشعر الجاهلي، دار المعارف، تونس، د ت ن.
71. عبد الرحمان بن خلدون، مقدمة ابن خلدون، تح: محمد الدرويش، دمشق، ط 01، 1425هـ/ 2004م.
72. عبد الرحمن عائشة (بنت الشاطئ)، التفسير البياني للقرآن الكريم، دار المعارف، ط 07، ج1.
73. عبد الرحيم عثمان أحمد، التجديد في التفسير نظرة في المفهوم والضوابط، المطبعة العصرية، الكويت، د ت ط.
74. عبد العزيز عبد المعطي عرفة، قضية الإعجاز القرآني وأثرها في تدوين البلاغة، عالم الكتب، بيروت، ص 1، 1985.
75. عبد العزيز عتيق، علم البيان، دار النهضة، بيروت، 1985.
76. عبد الكريم السمعاني، الأنساب، تح: عبد الرحمان اليماني وآخرون، الطبعة العثمانية، مج: 06.
77. عبد الهادي عبد الرحمن، سلطة النص، قراءات في توظيف النص الديني، سينا للنشر، ط 01، 1998م.
78. عبد الواحد محمود عباس، قراءة النص وجماليات التلقي، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط 01، 1417هـ 1996م.
79. عز الدين حسن البنا، قراءة الآخر قراءة الأنا؛ نظرية التلقي وتطبيقاتها، شركة الأمل، القاهرة، ط 01، 2008م.
80. العسكري أبو هلال، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تح: علي البجاوي ومحمد إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، بيروت، ط 1، 1952.
81. عدنان محمد زرزور، علوم القرآن وإعجازه وتاريخ توثيقه، دار الأعلام، الأردن، ط 01، 2005.
82. العلوي يحي بن حمزة، الطراز، تح: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط 01، 2002.

83. العلوي محمد ابن طباطبا، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، لبنان، ط 2، 2005.
84. علي أحمد سعيد، النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الكتاب العربي، القاهرة، دار الآداب، بيروت، د ت ط.
85. الغذامي عبد الله، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط 04، 1998م.
86. الغزالي محمد، كيف نتعامل مع القرآن، نهضة مصر، ط 7، 2005م.
87. فضل حسن عباس، البلاغة المفترى عليها بين الأصالة والتبعية، دار الفرقان، عمان، ط 02، 1999.
88. فهد الرومي، اتجاهات التفسير في القرن الرابع عشر، مؤسسة الرسالة، الرياض، ط 03، 1997.
89. القرضاوي يوسف، كيف نتعامل مع القرآن العظيم، دار الشروق، القاهرة، ط3، 1421هـ، 2000م.
90. القطان مناع خليل، مباحث في علوم القرآن، مكتبة وهبة، القاهرة، مصر، ط 07، 1995م.
91. القيرواني الحسن بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محيي الدين، دار الجيل، سوريا، ط 05، 1401هـ 1981م.
92. القفطي جمال الدين ، إنباء الرواة عن أنباء النحاة، تح: محمد أبو الفضل، دار الفكر، القاهرة، ط 01، 1986، ج03.
93. كريم الوائلي، الخطاب النقدي عند المعتزلة، (د ط) (د ت). (طبع مرة واحدة في: دار وائل للنشر والطباعة، سنة 2009م.
94. مجموعة، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني، تح: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط 03، دت.
95. محمد أبو زهرة، تاريخ المذاهب الإسلامية، دار الفكر العربي، القاهرة، د ت ط.
96. محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري وأثرها في الدراسات البلاغية، مكتبة وهبة، القاهرة، ط 03، 2017.
97. محمد بن عبد الغني المصري، نظرية أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ في النقد الأدبي، دار خدلاوي، عمّان، ط 01، 1978.
98. محمد ابن منظور، لسان العرب، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، لبنان، ط 3، 1413هـ، 1993م.
99. محمد تحريشي، النقد والإعجاز، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004.
100. مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، 2013م.
101. محمد حسين الذهبي، التفسير والمفسرون، مكتبة وهبة، القاهرة، د ط، ج 01، ص 306، 307.
102. محمد رفعت أحمد زنجير، مباحث في البلاغة وإعجاز القرآن الكريم، جائزة دبي الدولية، ط **01**، **2007**.
103. محمد الطاهر ابن عاشور، تفسير التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر، تونس، 1984.
104. محمد عبده ومحمد رشيد رضا، تفسير المنار، دار المنار، القاهرة، ط 02، 1366هـ، 1947م.
105. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، 1997م.
106. محمد كرد علي، رسائل البلغاء، دار الكتب العربية الكبرى، مصر، ط 02، 1913م.
107. محيي الدين ابن عربي، تفسير القرآن الكريم، مخطوط، ج1.
108. مرتاض عبد الملك، نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، ط 2، 2010م.
109. مرتاض محمد، نظرية القراءة ومستوياتها بين القديم والحديث، دار هومه، الجزائر، 2015م.

110. مزاري شارف، جمالية التلقي في القرآن الكريم أدبية الإيقاع الإعجازي نموذجا، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2009م.
111. مسعود بودوخة، دراسات أسلوبية في تفسير الزمخشري، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2011م.
112. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، د ط،
113. الندوي أبو الحسن علي، مذكرات سائح في الشرق العربي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ص 02، 1975.
114. نصر حامد أبو زيد، النص السلطة الحقيقة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 01، 1995.
115. نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص دراسة في علوم القرآن، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2014م.
116. الهاشمي السيد أحمد، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار الفكر، بيروت، ط 01، 2006.
117. الهباد حمد عبد الله، الموسيقى في اللغة والأدب دراسة في كتاب التصوير الفني، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ط1، 2009م.

ثالثا: المراجع الأجنبية المترجمة

118. بول ريكور، نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 2، 2006.
119. روبرت سي هول، نظرية الاستقبال مقدمة نقدية، تر: رعد جواد، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط 1، 1992،
120. روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، تر: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر، ط 01، 2000م.

رابعا: الرسائل الجامعية:

121. جهلان محمد أحمد، ظاهرة القراءة وأثرها في فهم القرآن الكريم، رسالة ماجيستر، جامعة الجزائر، 2001م.
122. السلمي دلال بنت كويران، التجديد في التفسير في العصر الحديث، مفهومه وضوابطه واتجاهاته، (دكتوراه)، جامعة أم القرى، السعودية، 1435هـ، 2014م.
123. زاهرة أبو كشك، الأوجه البلاغية والدلالية في تفسير الكشاف للزمخشري، (ماجيستر)، جامعة مؤتة، الأردن، 2002
124. محمد أحمد خلف الله، الفن القصصي في القرآن الكريم (دكتوراه)، سينا للنشر، بيروت، ط 04، 1999.
125. نور الدين دحماني، بلاغة الصورة الفنية في الخطاب القصصي القرآني (أطروحة دكتوراه)، جامعة وهران، 2001-2012.
126. وليد قصاب، التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة حتى نهاية القرن السادس الهجري، (دكتوراه) دار الثقافة، الدوحة، 1985م.

خامسا: المجلات والدوريات والمقالات

127. مجلة الأثر، كلية الآداب واللغات، جامعة ورقلة، الجزائر، ع 01، 2002، مقال: بلقلسم حمام، الزمخشري من خلال كتاب أساس البلاغة.
128. مجلة إشكالات في اللغة والأدب، المركز الجامعي، تمنزلست، مج 08، ع 02، 2019. مقال: رزايقية محمود، «قضية اللفظ والمعنى عند الجاحظ قراءة في رؤى النقاد المحدثين».
129. مجلة دواة، كلية الآداب، جامعة ذي قار، العراق، دون ع. مقال: هذيلي علي حسن، «التلقي بين ياوس وآيزر».
130. مقال: محمد رفعت زنجير، التجديد في منهجية التفسير بين الزمخشري وسيد قطب (ملف من النسخة المطبوعة، دون معلومات المجلة).

فهرس المواضيع:

المحتوى: الصفحة:

- شكر وإهداء .....
- ملخص البحث .....
- مقدمة 07

○ **التمهيد:**

مفاهيم نظرية (التلقي) وتطبيقاتها القرآنية

○ **المبحث الأول: مفاهيم جمالية التلقي ونظرية القارئ**

- المطلب الأول: نشوء نظرية القراءة والتلقي 14
- المطلب الثاني: مفاهيم نظرية (جمالية التلقي) 15
- المطلب الثالث: مفاهيم نظرية (القارئ) 17
- المطلب الرابع: (التلقي والقارئ) في التراث العربي 23

○ **المبحث الثاني: تأصيل قضية التلقي في النص القرآني** 27

- المطلب الأول: مفاهيم التلقي في النص القرآني 28
- المطلب الثاني: أبعاد جمالية لتلقي النص القرآني 35

* * * * *

❖ الباب الأول:

جمالية تلقي الصورة الفنية القرآنية في بلاغة الزمخشري

○ **الفصل الأول:**

جمالية تلقي النص القرآني في البلاغة التراثية

○ **المبحث الأول: الأفق الجمالي للبلاغة القرآنية قبل الزمخشري**

- المطلب الأول: الجذور الجمالية لبحوث الإعجاز 47
- المطلب الثاني: جمالية التلقي في بلاغة المعتزلة 50
- المطلب الثالث: جمالية التلقي في نظرية (النظم) 61

○ **المبحث الثاني: الأفق الجمالي للبلاغة القرآنية عند الزمخشري**

- المطلب الأول: الزمخشري؛ القارئ الفعلي 68
- المطلب الثاني: منهج التلقي في الكشاف وانعكاساته 73

○ **الفصل الثاني:**

المفاهيم الأساسية للتصوير الفني عند الزمخشري

○ **المبحث الأول: مراجعات في مفهوم (البيان) عند الزمخشري**

- المطلب الأول: كلمة (البيان) في نصوص (الكشاف) 89
- المطلب الثاني: مفهوم (البيان) في بلاغة الزمخشري 92
- المطلب الثالث: انحراف مفهوم (البيان) بعده 95

○ **المبحث الثاني: رمزية اللغة والمجاز في فكر الزمخشري**

- المطلب الأول: رمزية اللغة وحكمة المتشابه 98
- المطلب الثاني: ظاهرة (الإيحاء) في بلاغة الزمخشري 100
- المطلب الثالث: المجاز بين الفكر الديني واللغوي 104

○ **المبحث الثالث: نظرية (التصوير) في بلاغة الزمخشري**

- المطلب الأول: الصورة الفنية قبل الزمخشري 110
- المطلب الثاني: مفهوم الصورة والتصوير عند الزمخشري 114
- المطلب الثالث: عناصر التعبير التصويري عند الزمخشري 221

○ **الفصل الثالث:**

التحليل اللغوي البياني للصور البيانية

○ **المبحث الأول: التصوير بصيغة التشبيه**

- المطلب الأول: التحليل اللغوي للتشبيه 127
- المطلب الثاني: القراءة النصية التفاعلية للتشبيه 129

○ **المبحث الثاني: التصوير بصيغة الإستعارة**

- المطلب الأول: التحليل اللغوي للاستعارة 136
- المطلب الثاني: التحليل البياني لأنواع الاستعارة 141
- المطلب الثالث: القراءة التفاعلية الذوقية 143

○ **المبحث الثالث: مجاز الملابسة اللغوية (المجاز المرسل)**

- المطلب الأول: الملابسات الموصوفة في (الكشاف) 149
- المطلب الثاني: المنهج التفاعلي الوصفي 151

○ **المبحث الرابع: المجاز الإسنادي (العقلي)**

- المطلب الأول: التحليل اللغوي للإسناد المجازي 155
- المطلب الثاني: بين التحليل النصي والعقل الاعتزالي 162

○ **المبحث الثالث: التصوير بصيغة الكناية**

- المطلب الأول: التحليل اللغوي والدلالي للكناية 167
- المطلب الثاني: التحليل الفني والجمالي للكناية 174

تذييل الفصل: أسس القراءة اللغوية البيانية 179

○ **الفصل الرابع:**

القراءة الفنية الجمالية للصورة الفنية

○ **المبحث الأول: التصوير التمثيلي** 185

- المطلب الأول: مفهوم التمثيل وصوره عند الزمخشري 176
- المطلب الثاني: التمثيلات التشبيهية الكبرى 191
- المطلب الثالث: التمثيلات المجازية الكبرى 203

○ **المبحث الثاني: التصوير التخييلي**

- المطلب الأول: مفهوم التخييل وموضوعاته 212

– المطلب الثاني: اللامتوقع في التخييل القرآني 216
– المطلب الثالث: القراءة الفنية الجمالية للتخييل 220
○ **المبحث الثالث: الصورة الفنية غير البيانية** 233
– المطلب الأول: التصوير بالكلمة المفردة 233
– المطلب الثاني: الظلال المعنوية وفن التعريض 239
– المطلب الثالث: الظلال النفسية (الصور النفسية) 243
– المطلب الثالث: المشاهد والأحداث الكبرى 250
○ **المبحث الخامس: المسافة الجمالية للصورة عند الزمخشري** 256
– المطلب الأول: أسس التلقي الفني للصورة القرآنية 256
– المطلب الثاني: بذور لنظرية التصوير الفني القرآني 266

* * * * *

❖ **الباب الثاني:**

جمالية تلقي الصورة الفنية القرآنية عند "سيد قطب"

○ **الفصل الأول:**

كفاءة التلقي عند "سيد" بين النقد والتطبيق القرآني

○ **المبحث الأول: "سيد قطب" القارئ الفعلي** 276
– المطلب الأول: موهبته الذاتية في القراءة والتلقي 276
– المطلب الثاني: رؤيته النقدية لفعل القراءة والتلقي 281
المبحث الثاني: تجربة "سيد" في تلقي النص القرآني
– المطلب الأول: بحثه في تاريخ تلقي الجمال القرآني 287
– المطلب الثاني: منهجه في تلقي النص القرآني 291

○ **الفصل الثاني:**

قاعدة التصوير القرآني: الاكتشاف والتأسيس

○ **المبحث الأول: اكتشاف قاعدة التصوير في النص القرآني**
– المطلب الأول: اكتشاف النظرية وتأسيسها 303
– المطلب الثاني: المفاهيم الأساسية لنظرية التصوير 307
○ **المبحث الثاني: أسس نظرية التصوير القرآني** 301
– المطلب الأول: أصالة التصوير في النظم القرآني 309
– المطلب الثاني: شمولية التصوير في موضوعات القرآن 313

○ **الفصل الثالث:**

التحليل الفني الجمالي للصورة القرآنية

○ **المبحث الأول: اعتماد القراءة الفنية** 317
– المطلب الأول: ترك المصطلح اللغوي البلاغي 325
– المطلب الثاني: تبني المصطلح الفني والمنهج التحليلي 326

المبحث الثاني: أنماط التصوير الفني في القرآن
– المطلب الأول: "التخييل الحسي" 328
– المطلب الثاني: "التجسيم الفني" 332
○ **المبحث الثالث: العناصر الفنية للصورة القرآنية**
– المطلب الأول: التجسيم الحسّي 337
– المطلب الثاني: الحركة المتجددة 338
– المطلب الثالث: بثّ الحياة الإنسانية 340
– المطلب الرابع: الحوار الحي 342
– المطلب الخامس: الإيقاع التصويري 345
○ **المبحث الرابع: جمالية التناسق في الصورة القرآنية**
– المطلب الأول: اكتشاف التناسق الكلي 351
– المطلب الثاني: مقاييس التناسق الفني في الصورة 353
– المطلب الثالث: الأبعاد الجمالية والإعجازية للتناسق 360

○ **الفصل الرابع:**

التلقي الموضوعي والوجداني للتصوير القرآني

○ **المبحث الأول: تشكيل الآفاق المعرفية للتصوير القرآني**
– المطلب الأول: القصة القرآنية 365
– المطلب الثاني: النماذج الإنسانية 376
– المطلب الثالث: تصوير مشاهد القيامة 378
○ **المبحث الثاني: القراءة التأويلية عند "سيد"** 380
– المطلب الأول: تأويل التصوير في مواضيع الغيب 388
– المطلب الثاني: تأويل التصوير في الصفات الإلهية 393
– المطلب الثالث: تأويل القصص بين الحقيقة والأسطورة 401
○ **المبحث الثالث: الوظيفة الوجدانية والقراءة الشاعرية**
– المطلب الأول: الوظيفة الوجدانية للصورة القرآنية 405
– المطلب الثاني: القراءة الشاعرية التأثرية 401

المبحث الخامس: المسافة الجمالية للتصوير عند "سيد"
– المطلب الأول: أول نظرية في التصوير الفني القرآني 424
– المطلب الثاني: المسافة الجمالية بين الزمخشري وسيد 430
– المطلب الثالث: أفقان متكاملان في التصوير القرآني 433
– خاتمة ونتائج الدراسة 448
– فهرس المصادر والمراجع 457
– فهرس المواضيع 462