



وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ديالى
كلية التربية للعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية



فاعلية الحركة في المشاهد القرآنية

رسالة تقدّم بها الطالب
عمر رعد أسعد

إلى مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانية – جامعة ديالى
وهي جزءٌ من متطلبات نيل درجة الماجستير في اللغة
العربية وآدابها

بإشراف الأستاذ الدكتور
خليل إبراهيم عبد الوهاب

٢٠١٣ كانون الثاني

١٤٣٤ ربيع الأول

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿وَتَرَى الْجِبَالَ تَحْسَبُهَا جَامِدَةً وَهِيَ تَمُرُّ
مَرَّ السَّحَابِ صُنْعَ اللَّهِ الَّذِي أَتَقَنَ كُلَّ
شَيْءٍ إِنَّهُ خَبِيرٌ بِمَا تَفْعَلُونَ﴾

(النمل: ٨٨)

الإهداء

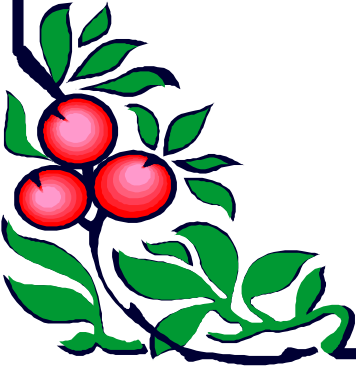
كتاب الله أعظم رسالة في الإصلاح

إلى كل من ابتغى لذلك سبيلاً

إلى كل من أضاء لذلك مسلكاً

أهدي ثمرة جهدي

عمر



بسم الله الرحمن الرحيم

إقرار المشرف

أشهدُ أنّ إعداد هذه الرسالة الموسومة بـ ﴿فاعلية الحركة في المشاهد القرآنية﴾ التي تقدّم بها الطالب (عمر رعد أسعد) بإشرافي في كلية التربية للعلوم الإنسانية - جامعة ديالى ، وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها .

التوقيع:

المشرف : أ . د . خليل إبراهيم عبد الوهاب

التاريخ : / / ٢٠١٣ م

بناءً على التوصيات المتوافرة أُرشحُ هذه الرسالة للمناقشة .

التوقيع:

الاسم : م . د . محمد عبد الرسول سلمان
رئيس قسم اللغة العربية

التاريخ : / / ٢٠١٣ م

بسم الله الرحمن الرحيم
إقرار الخبير العلمي

أشهد أن هذه الرسالة الموسومة بـ ﴿فاعلية الحركة في المشاهد القرآنية﴾ قد تمت مراجعتها من الناحية العلمية بإشرافي، وقد صارت خالية من الأخطاء العلمية ولأجله وقعت .

التوقيع :

الخبير العلمي : أ.م. د عقيد خالد العزاوي

التاريخ : / / ٢٠١٣ م

بسم الله الرحمن الرحيم قرار لجنة المناقشة

نحن أعضاء لجنة المناقشة نشهد أننا اطلعنا على هذه الرسالة الموسومة بـ ﴿فاعلية الحركة في المشاهد القرآنية﴾ التي تقدّم بها الطالب (عمر رعد أسعد) وقد ناقشنا الطالب في محتوياتها ، وفي ما له علاقة بها ، ونرى أنها جديرة بالقبول لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها بتقدير () .

رئيساً

عضواً

التوقيع :

التوقيع :

الاسم : أ.د. إياد عبد الودود عثمان الحمداني الاسم : أ.م.د. محمد ياس خضر

التاريخ : / / ٢٠١٣ م التاريخ : / / ٢٠١٣ م

عضواً

عضواً ومشرفاً

التوقيع :

التوقيع :

الاسم : م.د. نوافل يونس الحمداني الاسم : أ.د. خليل إبراهيم عبد الوهاب

التاريخ : / / ٢٠١٣ م التاريخ : / / ٢٠١٣ م

صادق على الرسالة مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانية - جامعة ديالى .

الأستاذ المساعد الدكتور

نصيف جاسم محمد الخفاجي

عميد كلية التربية للعلوم الإنسانية - جامعة ديالى

التاريخ : / / ٢٠١٣ م

المحتويات

الصفحة	الموضوع
٤ - ٢	المقدّمة
١٦ - ٦	التمهيد : المشهد الحركي في القرآن الكريم
٧٦ - ١٨	الفصل الأول : الاتجاهات الحركية في التعبيرات التصويرية
٣٢ - ٢٠	المبحث الأول : الحركة الصاعدة
٤٨ - ٣٣	المبحث الثاني : الحركة النازلة
٦٥ - ٤٩	المبحث الثالث : الحركة الممتدة
٧٦ - ٦٦	المبحث الرابع : الحركة الجمعية
١٢٥ - ٧٨	الفصل الثاني : أبنية التنوع الحركي في المشاهد القرآنية
٩١ - ٧٩	المبحث الأول : حركة الشخصيات المفردة
١١٠ - ٩٢	المبحث الثاني : حركة الشخصيات الجمعية
١٢٥ - ١١١	المبحث الثالث : حركة الشخصيات المركبة
١٨٤ - ١٢٧	الفصل الثالث : التشكيل التصويري للحركة في المشاهد القرآنية
١٤٥ - ١٢٩	المبحث الأول : التصوير التشبيهي
١٦٢ - ١٤٦	المبحث الثاني : التصوير الاستعاري
١٨٢ - ١٦٢	المبحث الثالث : التصوير الكنائي
١٨٦ - ١٨٤	الخاتمة
٢١١ - ١٨٨	المصادر والمراجع
A - C	ملخص الرسالة باللغة الإنكليزية

--	--

التمهيد
المشهد الحركي في القرآن
الكريم

التمهيد

المشهد الحركي في القرآن الكريم

يشتمل النصّ القرآني على أساليب متنوّعة في الفن القولي، فكانت واجهة مهمة لإعجازه البلاغي واستعماله اللغوي وتشكيله الفني؛ لما لهذه الفنون فاعليّة الانفتاح على عوالم تأويلية وتحليلية وتفسيرية غير محدودة، ولعل جزءا من هذا الأداء يعوّل على ظاهرة (الحركة) التي آثرنا دراستها في السياقات التعبيرية لمشاهد القرآن الكريم، فهي تعد مدخلا أساسيا في بيان المقصدية وتحقيق الفهم والإفهام وتجعل المتلقّي أمام رؤية مفتوحة تدفعه إلى حالة الحضور والتفاعل مع دلالات توارت خلف أستار المشاهد في الآي القرآني وفي دقائق أسلوبه وإشاراته.

الحركة مأخوذة من (حَرَكَ) والحاء والراء والكاف أصل واحد، و "حَرَكَ الشيء، يَحْرُكُ حَرْكًا وكذلك يتحرك، تقول: حركت السيفَ مَحْرَكَةً، أي ضربته والمَحْرَكُ منتهى العنق وعند مفصل الرأس، والْحَارِكُ أعلى الكاهل" (١)، وهي ضد السكون، تقول: هو ثابتٌ ما به حِرَاكٌ، أي ساكنٌ لا يتحرَّكُ، كما أنّها " لا تكون إلا للجسم،... وربما قيل: تحرك كذا إذا زاد في أجزائه وإذا نقص من أجزائه" (٢)، ويُذكر أنّ الحركة أعمّ من التقلّة، فلربما نُقل الجسم وهو ساكن، ما يدل أنّ كل انتقال هو حركة؛ لأنّ الحدث الحركي يأتي من خلال جهدٍ داخليّ يجعل الفرد يتحرَّك بذاته أو من خلال جهدٍ خارجيّ ينقل أثره إلى الجسم فيتحرَّك، تقول: حرَّكته، أي أخرجته من سكونه، وتقول: أضللت أحرك البعير، أي: أسيره فلا يكاد يسير (٣)، ويطلق على هذا النمط من الحركات بنظائر الحركات (٤).

والحركة في الوضع الإصلاحي: " الخروج من القوّة إلى الفعل على سبيل التدرج، وقُيّد بالتدرج ليخرج الكون عن الحركة، وقيل: هي شغل حيّز بعد أن كان في حيّز آخر، وقيل: الحركة كونان في آنين في مكانين كما أنّ السكون كونان في آنين

(١) العين: مادة (حرك)، وينظر: لسان العرب، مادة (حرك).

(٢) كشف اصطلاحات الفنون والعلوم: ٦٥٢.

(٣) ينظر: أساس البلاغة، مادة (حرك)، المعجم الوجيز: ١٤٦.

(٤) ينظر: دراسات في علم اللغة: ١٩٧.

في مكان واحد^(١)، وقد عرّفها آخرون بأنها " عبارة عن كون الجسم في مكانٍ عقيب كون في مكانٍ آخر، والسكون: عبارة عن كون الجسم في مكانٍ أريد من أن واحد"^(٢)، فحقيقة الحركة هو الحدوث والخروج والوقوع والحصول، وهي تحوّل الطاقة المخزونة في الداخل إلى وجودٍ محسوسٍ في الخارج، إمّا بالتدرج وإمّا دفعة واحدة في إطار زمكاني محدد، ومن هنا كانت جدليّة الإطلاق الحركي تمثّل " المشكلة الجوهرية التي حاول الوعي الإنساني أن يحلّها دائماً، وهذه المحاولات هي شكل قوام هذا الوعي من حيث أن الإنسان بوصفه كائناً حياً موجوداً في الحركة وبها؛ فالحركة تغيير شامل مستمر ذو تأثير مباشر وعميق في حياته وجّه صراعه مع الطبيعة ودفعه إلى خلق إمكانيات جديدة من أجل البقاء طالما أنّه الكائن الوحيد الذي تفرّد بحياةٍ تكيّفيةٍ متطورة باستمرار"^(٣)، ومن هنا أيضاً ارتبطت الحركة بتحوّلات الزمن ودلالاته، لتعاملها مع مفاهيم التغيّر والتفاعل، وارتبطت بمفهوم المكان بوصفه المسافة الحديثة التي يقطعها المتحرّك _ أي متحرك_، ما جعل مصطلح الحركة يستعمل كمصطلحٍ بحثيٍّ ومنهجٍ علميٍّ له أركانه وآلياته في علوم وفنون شتى.

حول مفهوم المشهد :

يحلينا النصّ القرآني بوصفه بنيةً خطابيةً تسمح بالبحث عن كل ما تأثير في الحدث اللغوي، وفي تجلياتها الداخلية التي لا يظهرها النصّ بمجرد ملامسته، وإنما تتبدى بفعل قدرة المتلقي ومحاولة سبر أغوار ظلال العناصر السياقية والغوص فيها لبيان المعنى اللغوي والمعاني المقصودة أو المتداعية^(٤)، كما إنّ نظرة فاحصة أخرى إلى بنية المشاهد القرآنية تجعلنا ندرك أنّ هذه المشاهد تتسع لتقنيات السرد بكل تجلياته المختلفة من وصف وحوار وخطاب وشخصيات وزمان ومكان.

يتحقّق البناء المشهدي عبر استعمال اللغة في نظامٍ علائقيٍّ فيقدم سياقاً تعبيرياً مركباً من لقطاتٍ تستدعي علاقات الحضور والغياب؛ لتبرز وحدة الصورة

(١) التعريفات: ١٤٤/١.

(٢) الكليات: ٣٧٦ ، ٣٧٧.

(٣) الحركة والسكون في شعر ما قبل الإسلام (رسالة ماجستير): ٩.

(٤) ينظر: مستويات السرد الإعجازي في القصة القرآنية: ١٨.

المتفرعة إلى صورٍ في الداخل والخارج، وهذه الوحدة هي الإطار الذي يؤطرّ معطيات التعابير التصويرية " وهو الذي يحدّد الفضاء الثابت، والذي من خلاله يحمل الملفوظ معنى " (١)؛ فالمشهد يعبر عن الإحساس بالنمو التدريجي الذي نجده في التعابير التصويرية في سياق فني متكامل، ينتجه المتلقّي عبر التّجاوب والانفعال مع تلك التعابير، فيجد خياله وحواسه مصوِّرة وراسمة وكاشفة لأسرار التّعابير ومعانيها الوريائية المنتظمة في السّياق من خلال التفاعل والانفعال؛ لأنّ الانفعالية " تعبّر عن نفسها على وجه العموم بصورتين: اختيار الكلمات وبالمكان الذي يخصّص لها في الجملة، يعني أنّ معيني الانفعالية الأساسيين هما المفردات والتنظيم " (٢)

وقد ذكر سيد قطب: أنّ المشهد " هو الذي تتوفر فيه الصورة والحركة والإيقاع " (٣)، وهن أهم مولدات الإنفعال والتأثير، وأهم من يساعد على تحقق الفهم والإفهام، وتمثيل المعاني في الذّهن، وبيان المقاصد في السّياقات التّعبيرية؛ لتصبح لغة تحمل أبعاداً شعوريّة وروابط علائقية متداخلة منحتها صفة الإيحاء، منتزعة عن نفسها قيود المعجم ومتجاوزة مهمّة الإيصال، لتظهر بعد ذلك مصوغة في مستويات عدّة تنتزع القشرة الموضوعية في كل كلمة لتثبيت الدلالة المشهدية .

وبالإفادة من المعاجم فإنّ مادة (شهد) (٤) تحيلنا على معاني الحضور والاجتماع والمعاناة، فالمشهد: المحضّر أوالمجمّع من الناس، والمشاهد: مجامعهم ومحاضرهم، والمُشاهدة: المعاينة بالبصر أو البصيرة، قال تعالى: ﴿فَمَنْ شَهِدَ مِنْكُمْ﴾ الشَّهْرَ فَلْيَصُمْهُ ﴿[البقرة: ١٨٥]، وشهدت المجلس: حضرته، والشهود والمشاهدة والشهادة إنّما تكون بالحضور والمعاينة والرؤية البصريّة، كما قال تعالى: ﴿فَوَيْلٌ لِلَّذِينَ

(١) البعد التداولي والحجاجي في الخطاب القرآني: ٢١، وينظر: جمالية الصورة : ٩٥، ٩٤.

(٢) اللغة (فندريس) : ١٨٦ .

(٣) مشاهد القيامة في القرآن: ٨ .

(٤) ينظر: المادة في: العين ، لسان العرب ، المعجم الوسيط .

كفروا من مشهد يوم عظيم ﴿[مریم: ٣٧]، أي: مما يرون من أهوال فينتقل فزعها إلى النفوس يوم القيامة^(١)، فالمادة ترتبط بمعاني الرؤية والتجمع والحضور والإدراك الحسي زمانا ومكانا، وما قصدناه بالمشهد لا يبتعد عن هذا المفهوم، إذ المشهد هو الحدث الذي يمكن مشاهدته بالبصر أو ما يمكن استحضاره بالمخيّلة أو بالإدراك الذهني ويسمح لنا بتمثّله في النفس عند قراءته أو مشاهدته، والحركة بوصفها حدثا فهي بحدّ ذاتها مشهد، زيادة على إنّها معنيّة بتحريك المعنى في مخيّلة المتلقّي ومنبّهة عن مكامن الجمال التعبيري والإيحائي، ومن قبل ذلك التمثيلي الذي يجعل المتلقّي يدرك وينتج ما يقرأ أو يسمع أو يشاهد بما تملّيه ثقافته، والمشاهد الحركية: هي التعبيرات التي تنقل الأحداث والأفعال _ وقعت أم لم تقع _ للمتلقّي بالتصوير، فيدرك مداها وأبعادها في التراكيب، فتجعلنا نستحضر تلك الأحداث في الذهن من خلال تعبيراتها، فنعيد إنتاجها وكأنّنا نراها ماثلة أمام أعيننا، ومن هنا قيل أنّ الصّور المشهديّة " إدراك حسي مسترجع "^(٢)، أي: أنّها تكبر وتنمو عبر تفاعل سياقاتها مع قدرة التلقّي والإنتاج الدلالي، فكان المشهد يعني الحركة وكانت الحركة تعني المشهد، فاننتقال الحركة من سياقها السردّي إلى الإدراك ثم الإنتاج، يعني اختزان معانيها في الذهن وتدويرها في المخيّلة بعد تأملها، ما يجعل المتلقّي يتحسّس بالوجه الآخر لتلك العبارات فتثيره حركاتها حسّا وشعورا، وبهذا المقاساتها بالدلالة على معانيها دلالة ليكون المشهد الحركي عبارة عن خليطٍ علائقيّ بين التّعبير والتّصوير والتّفكير، أو بين التّصوير والتّخييل.

تسير المشاهد على وفق آليّتين رئيسيتين هما: التّشكيل الذي يعمد إلى السياق فيجعله إطارا عاما تتشكّل فيه المعاني وتظهر فيه الأساليب التّصويريّة المختلفة، والتّشكيل الافرادي الذي يعمد إلى الأساليب البيانيّة (التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز)، والأوّل هو الأعم في التّعبير القرآني، وهو الأشمل في تداعي المعاني العلائقيّة؛ لأنّه يهدم الجسور الممتدّة بين الأشياء ويسعى لتوحيدها لا للتقريب بينها

(١) ينظر: الكشف: ٢٠/٤.

(٢) مقدمة لدراسة الصورة الفنية : ٧١.

كما في التَّشْبِيه مَثَلًا^(١)، فَالتَّرْكِيبُ المَشْهَدِي يُؤَدِّي دوراً مَهْماً في إبراز معاني اللَّفْظ الحركي وتحديد مدلولاته العلائقية في نسقها ونصّها، ولأنَّ المفردة وحدها تحمل معنى ضيقاً محدوداً، إلاَّ أنَّها لو دخلت في تركيب كان لها معنى تكتسبه من ترابطها الداخلي مع وحدات ذلك التركيب، والتَّرْكِيبُ إنَّ كانت في السِّياق " كان لها تحديدات وظلال ومعان ثانوية لها علاقة بحال المتكلم والسامع بحيث علينا أن نميّز بين معنى المفردة واستعمالها"^(٢)، وبالطبع إنَّ لكلا الآليتين فاعليتها في الكشف عن دلالة المشهد ودو الحركة عبر اللَّقَطات ودلالاتها المرحلية انتهاء بالدلالة العامة (دلالة المشهد).

ونشير هنا أنَّ مضامين المشاهد تتباين في وحدات البناء، فتارة نجدتها تركّز على الشخصية وتارة على الزَّمان وأخرى على المكان، يتخلَّلها حوار تقديمي زيادة على الحوار الشَّخصي، فتكون وصفا سرديا شاملا يعبر عن الحياة المستمرة واستمرار الاحداث فيها^(٣)، فيتسنى للمتلقّي استنباط الأفكار والاستنتاجات والرؤى المتنوعة، كما تتباين المشاهد من حيث الطُّول والقصر والتكرار، ولاشكَّ أنَّ ذلك مرتبط بالفكرة ونوعية الحدث، غير أنَّ أهم ما يميّز المشاهد القرآنية هو ارتباطها بالواقع الإنساني فلا تنفك عنه، فهي تعرّف بالمحيط الخارجي وتكشف حقيقة الوجود وتوضّح الدور الإنساني فيه، ولاسيما عندما تطرح أحداث الغيب واليوم الآخر، فتتقل الإنسان لتلك الأحداث ليعيش أجواءها، ما يعني أنَّها تحدث توازنا بين الفنية والدينية والواقعية.

يُتاح لنا بعد الذي مرّ ذكره أن نقول: إنَّ المشهد نظام لغوي تصويري علائقي، يقوم على توالي اللَّقَطات التَّصويرية كمًّا ونوعاً، أو بعبارةٍ أخرى: هو رسمٌ قوامه اللَّقطة أو اللَّقَطات المشحونة بالحسّ والفكر، ومن خلالها يرتبط التَّشكيل اللُّغوي بالتَّشكيل الدَّلالي المتفرّع إلى معانٍ عدّة، فتشكّل ترابطاً بين الوحدات

(١) ينظر: زمن الشعر: ٢٦١.

(٢) التغيرات السياقية في القرآن الكريم (أطروحة دكتوراه): ٢٩ .

(٣) ينظر: القصة والحكاية في الشعر العربي: ٤٣.

السِّيَاقِيَّة، فيتشكَّل من خلال ذلك الخطاب المشهدي، ونعني به " النصُّ اللُّغويُّ بعد استعماله، وهو وسيلة المتخاطبين في توصيل الغرض الإبلاغي من المخاطب إلى المخاطب، ويَتَّسم بأنَّه كتلة بنيويَّة واحدة متماسكة الأجزاء"^(١)، ومن خلال هذه البنية نشرع في تحديد القيم التوظيفية وما تسجله عواطفنا وأخيلتنا من ردود أفعال وظلال معنويَّة تعقب القراءة والاستجابة وتتبع الإحالة والإيحاء المركزي والهامشي للدلالات البنائيَّة في المشهد لنصل إلى فاعليَّة التَّعبير الحركيَّة فيه، فالمشهد ليس مجموعة من المفردات والكلمات المرصوفة كيفما اتَّفقت، بل هو مجموعة من الأنساق تحقِّق وحدة الخطاب بوساطة النحو والبلاغة والموسيقى، ومن خلال معرفة السَّعة التي تولِّد مادة تقدِّم مضمونا فكريًّا في التَّركيب .

فاعليَّة الحركة رؤية وأبعاد:

إنَّ الحركة ظاهرة متميِّزة وملح مهمّ في بنية المشاهد القرآنيَّة المتنوّعة، نتلمس فاعليَّتها من خلال توظيفاتها السِّيَاقِيَّة التي ترمي إلى الكشف عن حقائق ومعاني متنوّعة؛ ويلتصق مفهوم فاعليَّة الحركة في مشاهد القرآن الكريم بالدين والإيمان والحياة والجمال، فحركة الكون وموجوداته تحتمّ علينا الإيمان بالله تعالى والإيمان بقدرته وهيمنته على خلقه، ومن ثمَّ فإنَّ الحركة توجيئة ديني من خلال العمل الصَّالح، على إنَّ فاعليَّة الحركة بوصفها قفزة على الدلالة الأولى في السِّيَاق هي مصدر قوَّة المشهد، إذ يمكن للمتلقّي من خلالها أن يقف على دلالاتٍ ويخلص إلى قيم توظيفية متنوّعة .

والفاعليَّة: " وصف كل ما هو فاعل...والفاعل العامل"^(٢)، وفاعليَّة الحركة في المشاهد القرآنيَّة: هي وصف التَّأثيرات الدلالية التي توجي بها التوظيفات الحركية في سياقات البنية التَّعبيرية، أو هي وصف الطاقَّة الكامنة في تشكيل التَّعبيرات الحركيَّة والتي يستثمرها المتلقّي لإنتاج الدلالة المشهديَّة على المدى المستمر عبر تعدديَّة القراءات المتنوّعة، فمفهوم فاعلية الحركة في المشهد يرتبط بل يتوقف على قدرة المتلقّي وثقافته الإبداعية في تخريج الدلالات السِّيَاقِيَّة في المشهد، وبما أن

(١) المعنى وظلال المعنى: ١٥٧.

(٢) المعجم الوسيط : مادة (حرك) .

القرآن الكريم نص ديني " قابل للانتاج الدلالي المستمر والتصوير الدقيق الذي يستجلي أدق تفاصيل الصورة وصولاً إلى أكبر تفاصيلها مراعاة لطاقة المتلقي وقدرته الاستيعابية" (١)، فقد أتيح لمفهوم فاعلية الحركة أن يدلو بدلوه في إفهام فحوى مشاهده ومغزى مدلولاتها ووظائفها المتنوعة، وللأسبب ذاته كانت الحركة أسلوباً إشارياً فاعلاً في النصوص الإبداعية لاستجلاء جوهرها الداخلي، ومن خلالها يمكن الإدلاء بلوحات مشهدية تتجلى فيها الكثير من عناصر الجمال والإبداع، ما جعلها تكون وسيلة لإدراك وتقييم الكون والواقع والحياة؛ لأن فاعليتها تسير بمحاذاة القوة التعبيرية في النص الشريف، فهو " لا يُظهر عن كل معانيه للمتلقى، بل يضمن الملفوظات معاني صريحة وأخرى مضمرة، هذه المعاني تسعى إلى تحديدها من خلال كتب التفسير كما تستعين بالسياق القرآني سواء ما تعلّق منه بزمان ومكان النزول، أو ما تعلّق منه بالسياق اللساني في بعده التداولي من خلال تحديد مقاطع لغوية واقعة قبل أو بعد الوحدة اللغوية التي نفسرها ونؤولها" (٢)، فمفهوم فاعلية الحركة بحاجة إلى جهد وفحص يتناسب وإعجازية تلك التوظيفات في مشاهد القرآن الكريم التي تأتي أساساً يدخل في صميم قوته للتأثير في النفوس.

جماليات الحركة في المشاهد القرآنية :

تتبعث جماليات الحركة في المشاهد القرآنية من طبيعة التشكيل اللغوي للمشهد نفسه، ولا يمكن إدراك هذه الجماليات إلا بعد الوقوف الدقيق على وحدات البناء وتتبع إحياءاتها وإشاراتها الدلالية والعلائقية في الداخل والخارج كالإشارة الصوتية والنفسية والذهنية، أو نوعية الصياغات النحوية والصرفية، فإن كل لفظة وظفت في القرآن اتّسمت بأعلى درجات الحسن، ولو نزعناها من مكانها واستبدلتها بلفظة أخرى، لاختل المعنى وذهب جمال التعبير وتشوّه البناء، على إن انسجام هذه الوحدات وتناسقها في السياق للتعبير عن المعنى، يُعدّ من أبرز مظاهر الجمال في المشاهد الحركية في القرآن الكريم؛ لأنّ هذا الانسجام من أجل تحقيق جمالية الدلالة اللفظية، زيادةً على تحقيق مظاهر الجمال الكامن في وحدات التشكيل المشهدي

(١) مستويات السر الوصفي القرآني (أطروحة دكتوراه) : ٢١٠.

(٢) ألبعد التداولي والحجاجي في الخطاب القرآني: ٧٨.

كالتنوع والإيقاع التكرار والخطاب والعدول والتقابل والتوازي والتباين والإيقان وتعدّد تقنيات العرض الفني وما لها من أهمية في تفعيل البعد الحركي وجماليته في المشهد وإظهاره بالشكل المتكامل^(١) .

إنّ مفهوم الجمال يتعدّى إشارة اللفظ إلى معناه، ويتعدّى طبيعة السيميائية (المنغلقة) على اثنيّتيّة الدال والمدلول الافرادي، إلى السيميائية السياقية (الأوسع)، لذا نحاول تفعيلها سياقيا من خلال تعدّدية العلاقات الأسلوبية في البناء المشهدي متعدّد التكوين، ومن ثمّ تقصّي الدلالة عبر تعالق هذه الوحدات وانتظامها وارتباطها حول بؤرة المشهد وتنوع آياته النصية؛ وقد ذكر عبد القاهر: " إنّ الألفاظ أدلّة على المعاني، وليس للدليل إلا أن يعلمك الشئ على ما يكون عليه فإما أن يصرف الشئ بالدليل على صفة لم يكن عليها، فما لا يقوم في عقل ولا يتصور في وهم"^(٢)، وهذا الدليل (اللفظ) هو المعني في نظرية السياق أو النظم التي تبنّاها الإمام إذ له كلمة الفصل في تحديد المعنى عندئذ، ولا قيمة له تذكر في ما سواها .

تكسب جمالية الحركة أهمية كبيرة من إبراز فاعليتها التي من أبسط معانيها معرفة فنية استعمال اللغة للإحالة إلى معنى، عبر الدخول في علاقات تقترن أساساً بالوظيفة الجمالية المستندة إلى الإحالة والتوليد والإيحاء، فيصبح المشهد نظاماً من العلاقات الفرعية والضمنية، وبالتالي يحيل عبر طاقته الدلالية إلى غير ذاته، ما يجعله قادراً على شرح وبيان جميع الأنظمة السيميائية زيادة على الأنظمة اللسانية فيه، وإذا كانت السيميائية الحركية ترمي إلى " تحديد البنيات العميقة الثانوية وراء البنيات السطحية المتمظهرة فونولوجياً ودلالياً"^(٣)، فإن الحركة اللسانية انتقلت إلى تصوير الإنفعالات النفسية واستجلاء المشاعر الداخليّة وتجسيد المعاني الغائبة^(٤)، وكلاهما آلية تدفع نحو الشعور بالجمال.

(١) ينظر: جماليات الحركة في القرآن الكريم: (أطروحة دكتوراه) ٢٠ وما بعدها .

(٢) دلائل الإعجاز: ٤٨٣ .

(٣) دلالية النص الأدبي : ٢٣، وينظر: طبيعة الإشارة الجمالية: ٩، ١٥.

(٤) ينظر: تصوير الإنفعالات النفسية في القرآن (بحث): ٢١٦.

إنَّ جمال المظهر الحركي في المشاهد القرآنية يراعي اختلاف الأفراد في الأمزجة والشخصية وطبيعة الانفعال والتذوق والتلقّي، ولهذه أثر كبير في تحديد القدرة على الإحساس بالجمال وتلمّسه في أي موضع يقابله دون حاجة إلى توجيه، ما يعني أنّ الجمال هنا هو شعور ذاتي لما نقرأ أو نسمع أو نتأمّل أو نتخيّل أو نشاهد، وهذا يعني أنّ جمال الحركة ناتج عن تجاوز الفرد مع المشهد حسب ثقافته وإطلاعه، ومادام القرآن الكريم " المهذب الأول والمرّي الأسمى للتذوق الجمالي، وله القدرة الهائلة على التزويد بالطاقة الجمالية " (١)، كان ذلك يستلزم وجود خطاب يُعنى بالتذوق والتذوق الذي يجعل المتلقي يدرك القيم الجمالية في الآثار الإبداعية المختلفة، والأهم من ذلك معرفة خصوصية الجمال الذي يقصده القرآن في مشاهدته، إذ الجمال فيها جزء من تأثير فنيته الاعتبار والإقناع والهداية والإمتاع والإيضاح، " فالفن والدين صنوان في أعماق النفس وقرارة الحسّ، وإدراك الجمال الفني دليل استعداد لتلقّي التأثير الديني، حين يرتفع الفن إلى هذا المستوى الرفيع وحين تصفو النفس لتلقّي رسالة الجمال " (٢)، ومن ثمّ فإنّ هنالك تواشجا ملحوظا بين السمات الجمالية والسمات التواصلية في الفن البنائي الذي تتبّعه المشاهد القرآنية شكلا ومضمونا؛ لأنّ " الإشارات الجمالية في القرآن الكريم متزامنة مع إشارات أخرى تواصلية " (٣)، فهو يقدم (مشهدا) كل ما فيه مُسخر لرفع مستوى الوعي الجمالي ومن ثمّ لتحقيق الهداية، وما إعجازه البنائي إلا الشكل الأسمى لدعوة البشر إلى الحق، فهو يدعو عبر عرض الحقائق لثُمَّل قَمّة الجمال في مشاهدته، وهو بهذا " يؤلّف بين الغرض الديني والغرض الفني فيما يعرضه من الصُور والمشاهد، بل لاحظنا أنّ الجمال الفني أداة مقصودة للتأثير الوجداني، فيخاطب حاسة الوجدان بلغة الجمال الفنية " (٤)، ولذلك كان الباقلاني يصف حضور الجمال في أسلوب القرآن الكريم بقوله أنّه: " على تصرّف وجوهه وتباين مذاهبه، خارج عن المعهود من نظام جميع

(١) ينظر: مقدمة في الدراسات الجمالية: ١٠٧، ١٠٨.

(٢) التصوير الفني في القرآن: ١٤٣، ١٤٤.

(٣) الإشارة الجمالية في المثل القرآني: ٤٦، وينظر: جمليات المفردة القرآنية: ١٨ وما بعدها.

(٤) التصوير الفني في القرآن: ١٤٣.

كلامهم، ومباين للمألوف من ترتيب خطابهم، وله أسلوبٌ يختصُّ به ويتميّز في تصرفه عن أساليب الكلام المعتاد^(١)، وهذا يعني أنّ القرآن الكريم يودع شيئاً من أسرار جماله في أنظمته التعبيرية ونبراتها الإيقاعية، وأنّ مجرد الإحساس بها أو التفاعل معها هي قيمة جماليةٌ بحدّ ذاتها، وعلى هذا فإنّ جمالية الحركة في المشهد هي " جماليةٌ صوريةٌ تظهر في عرض المعاني المجردة والحقائق الدينية في تركيب لغوية قائمة على توظيف طاقّات اللغة وإمكاناتها في تقديم مشهديّ حسيّ، أو استحضار منظر خيالي بطريقة خاصّة لتكشف عن إيحائية جديدة في التعبير، وتحدث تأثيراً خاصاً لا يُحسُّ به السّامع في اللغة التجريدية^(٢)؛ لأنّ المشاهد في حركتها إنّما تثير الحسّ الجمالي، فيزداد إثارة كلما تواصلت حركية اللغة لتولّد الانفعال والمتعة في آنٍ واحد، لتضفي على النّفس هالةً من الأطياف والانبعاث والنّشاط، وبما تلقي فيها من إحياءات وتخيلات ذهنية وفكرية ونفسية، تتحرك معها عواطف الإنسان، وإنّ مدار اهتمام أي دراسة ذات طابعٍ جماليّ - برأينا - تتطلق من بديهية أنّ الفن ناقل للحقائق بطرائق جديدة، ومهمّة علم الجمال أن يكشف لنا كيفية هذا العرض، ومما لا شك فيه أنّ هذا المبدأ مهم في إدراك حقيقة مهمّة وهي إنّ القيمة الجمالية في حركة المشاهد القرآنية تستمد دلالتها من وجودها اللّغوي، ومن ثمّ فإنّ فاعليتها تستمد من هذا التأثير، ومن استجابة المتلقي لها، فالعلاقة بين الحركة والسّياق علاقة جمال تكاملية مادام السّياق يوجّه المعنى الحركي في اللّفظ، ولللفظ قوة مغايرة خارج السّياق، وبذلك يتحكّم كل منهما بالآخر، إذ العلاقة وطيدة مطّردة بين السّياق والاستعمال وكل منهما يفيد الآخر في الكشف عن المعنى وتدقيقه، فالاستعمال وطريقة التعبير وسيلتان أساسيتان لإبراز المعنى وفاعليته، فالاستعمال يأتي أولاً ثمّ يتقطّر المعنى منه، ثمّ ينتقل إلى التأثيرات الخارجية^(٣)، أي: حين ورودها لدائرة التلقي، ومهما يكن من أمر فإنّ المراد من كل ما سبق هو تأكيد دور

(١) إعجاز القرآن (الباقلاني): ٣٥.

(٢) جماليات الإشارة النفسية في الخطاب القرآني: ٢٣، وينظر: تمهيد في النقد الحديث: ١٩١.

(٣) ينظر: المعنى اللغوي وعناصر تحديده (بحث): ١٣١، العلاقات السياقية في بناء الجملة

القرآنية(بحث): ٢٠.

الحركة في المشهد لتحديد المعنى وإبراز جماله، والإشارة المهمة هنا إنّ جماليّة الحركة في القرآن الكريم تكمن في اختيار ألفاظها وسلوكها في مشاهد متنوعة، فيكون بذلك قاصدا لفظها ومعناها معا في موقعها المحدد، أي: إنّ القرآن الكريم يأخذ المعنى المعجمي ويعتني بالمعنى التركيبي السياقي للفظ، وهذا الارتباط بين المعنيين للفظ القرآني يشكّل وحدة لا غنى عنها^(١)، ويبقى للمتلقي فهمه الذي يدرك الجمال الذي لا يفتأ مخاطبا الذوق والحسّ .

(١) التغيرات السياقية في القرآن الكريم: ٣٤.

المقدمة

المقدمة:

الحمد لله على ما أنعم، وله الشكر على ما ألهم، والثناء بما أحر و قدّم، من عموم الآلاء والنعم، ثم الصلاة والسلام على سيدنا (محمد) الهادي الأمين وعلى آله وصحبه أجمعين، ومن اهتدى بهداه إلى يوم الدين أما بعد:

فلما كان القرآن الكريم يستعمل اللغة استعمالاً جمالياً فنياً، كان قد شكّل خطاباً تأثيرياً في نظامه التركيبي ومظهره الأسلوبي، ولما كانت الألفاظ هي أدوات نسجه التعبيري وبراقة لونه الأدبي، كان تعامله معها تعاملًا إنتاجياً، نجم عنه تعريف بطاقتها الدلالية وبخباياها التوظيفية، فانتهى إلى منابع كماله الدلالي ودقّة بنائه السياقي، ولعل من أبرز تلك المظاهر الأسلوبية هو مظهر الحركة في المشهد، الذي يجعلنا ننظر إلى القرآن الكريم على أنّه وحدة موضوعية متكاملة تحوّل دون تبديد طاقة نصيّته بين متفرقات مختلفة، والقصد بالوحدة هنا هي وحدة العرض الفني للموضوعات المتعددة، وهذه الوحدة جانحة إلى تنوّعات تعبيرية عدة تبعاً لتعددية تلك المواضيع، سواء لامست جانبا حسيّاً أو فكريّاً أو راعت متابعة الظلال المعنوية فيه، ومن هنا صار المشهد الإطار الشامل الذي تنتظم فيه العمليات التصويرية، والذي تتنوّع فيه الأساليب التعبيرية المتاحة لتجلية الفكرة التي يروم عرضها، مع سرعة التنقل وتعدّد الموضوع .

انطلاقاً من ذلك قدّمنا مشروعنا ليمثل مدخلاً مهماً يدرس هذا المظهر في المشهد القرآني، في محاولة جديدة تتأسس من محور إجرائي يسير باتجاهين: إدراكيّ محيطه المتلقي، ولغوي محيطه المشهد، ليؤصل لإجراء يجد مبتغاه التطبيقي في النص الشريف، غايته الكشف عن ملامح إنتاج الدلالة أو التعبير عنها، لأنّ التعامل مع المشهد بوصفه تقنية تعبيرية تعمل وفق آلية تقوم على أسلوبية التّعديّد الصوري، له منافع جمّة تكفل إمكانية إنتاج حركة التّعابير باختلاف درجة التلقي، وفي الوقت نفسه تدخل المشاهد مختبر الإحصاء التّبويب لدراسة القرائن التي أسهمت في تكوينها، لتعبّر بعد ذلك عن فلسفة الصورة شكلاً ومضموناً؛ لتعبّر بعد ذلك عن فلسفة الصورة شكلاً ومضموناً .

وكان المنطلق المنهجي هو التوجه نحو تفكيك البناء اللفظي لتراكيب المشهد القرآني واستقراء الألفاظ التي تشكل ذلك البناء، ثم بيان ما تفيض به من معانٍ أخرى، ثم التوجه نحو منهجية وصفية تعيّن الحركة وتفيد من تفرعاتها الدلالية الجمالية المتعلقة بمعمارها المحكم، وسردها المتنوّع وهندستها الصوتية التي انعدم مثلها، فوجد البحث أنّ ظاهرة التعبير بالحركة يؤدي وظائف متنوعة لا حدّ لها، فغدت مظهراً فاعلاً تنتشظى نحو مفاهيم تصويرية وتداولية ونفسية وجمالية وأسلوبية متنوعة، وعلاقة كل ذلك بفاعلية التلقي عبر الحواس والتخييل.

ونشير هنا أنّ البحث قد أفاد من دراسات سابقة لهذه الظاهرة، إلا أنّ دراستنا تختلف عنها من حيث التوجه نحو رؤية شمولية تدرس الحركة ضمن إطار المشهد، ثم إنّها تشتمل على حركات الجسد والحركات الظاهرة والمعنوية، كما أنها تفرق بين الحركات ذات الطابع السينمي (التوليقي) التي تؤدي وظائف تشكل بطرق مختلفة وبين الحركات ذات التوظيف اللساني التواصلي، كما أنها تركز على توظيفات الحركة التي تعكس جماليات الفضاء العام للجماعة (المكان، الزمان، البيئة)، وأنّ السياق يرفد تلك الوحدات بقيم دلالية تنتشظى نحو مفاهيم لا تبقى في حدود العبارة اللغوية المنطوقة، ولذلك تعددت استعمالاتها، إذ غدت عنصراً فاعلاً في سياقات المشهد يبرز دلالات عدّة؛ لذا جمعنا أنماط الحركات والإشارات بمصطلح (الحركة)، ثم درّست تعبيراتها على وفق المشهد، وبيّنا أثرها فيه وأثره فيها عبر تتبع الإيحاء والظلال والموسيقى وعبر خصيصة تداعي العلاقات؛ لتتكشّف الطاقة الدلالية الكامنة في السياق بمفهوم (الفاعلية)، فكانت الانطلاقة من السياق نفسه لتأسيس منهج خاص يؤصّل للظاهرة رؤية بحثية تحاول إدراك جماليّتها وترصد فاعليتها في المشهد القرآني .

لقد جاءت الدراسة بمقدمة وتمهيد وثلاثة فصول وخاتمة تناولت أبرز النتائج وأهم التوصيات ثم قائمة بأسماء المصادر المعتمدة، فالتمهيد يوضح منطلقات العنوان ومركزات الدراسة، فوضّحت مفهوم (الحركة) في المشهد القرآني، وبيّنت مفهوم الفاعلية وبيان أثرها الجمالي وطريقة تشكّلها فيه، وجاء الفصل الأول متفرعاً لأربعة مباحث تناولت الحركة من حيث الاتجاهات الأربع: (الصعود، النزول،

الامتداد، الدوران)؛ لأن الاتجاه نقطة تلتقي عندها كل أنماط الحركة، وهو مجال مهم في بيان الخصوصية بين أنماط الحركات، وجاء الفصل الثاني في ثلاثة مباحث ليرصد تنوع أبنية الحدث بالنسبة للشخصية بغض النظر عن جنسه، عل المستوى الإفرادي والجمعي أو كلاهما معاً، أمّا الفصل الثالث فقد جاء في ثلاثة مباحث أيضاً تناول فاعلية التصوير الحركي المستند إلى أساليب البيان، فينهض لبيان الدلالة التعبيرية، ويذكر، أن كل فصل قد اشتمل على تقديم وخالصة.

وفي هذا المقام لا يسعني إلا أن أتقدم بوافر الشكر لأستاذي المشرف الأستاذ الدكتور خليل إبراهيم عبد الوهاب، الذي تحمّل كثيراً من أعباء هذا البحث، قراءة وتتبعاً وتقويماً، كما أُعبرُ عن فائق شكري إلى أستاذي الأستاذ الدكتور إباد عبد الودود عثمان الحمداني، الذي كان له الباع الأطول في اختيار هذا العنوان واستقراره على عنوانه الحالي، كما أتقدم بوافر شكري واعتزازي إلى أستاذي الدكتور فاضل عبود التميمي الذي كان متابعا جادا لهذه الرسالة، يأخذ بيدي إلى منازل الاطمئنان، ولا أنسى أن أتقدم بوافر شكري إلى أستاذي الدكتور أحمد فتحي رمضان الذي أفادني أيما فائدة فقد كان له حضور فاعل معي منذ تسجيل العنوان فقد قدم لي نصائح ثرة وتوجيهات لا يستغني عنها أي باحث، كذلك شكري للمدرس الدكتور نوافل يونس الحمداني التي أخذت على عاتقها أمر هذه الرسالة وتسديد خطاها، أنا شاكر للجميع جهودهم وعلى الكريم أن لا ينسى فضل الكرام وأخيراً أقول: إن هذه الدراسة لو كنت أبتغي فيها كمالاً ما أنهيتها أبداً، أرجو أن أكون فيها محققاً لقدّر من فضل المحاولة، فهي خلاصة جهد جهيد وحصيلة عناء طويل، ورجائي لكل ناظر يطلّع على غيب أن يُدلّني عليه ويرشدني إلى صوابه فالدين النصيحة، وأرجو أن تتبّعها دراسات أخرى أغنى وأكثر فائدة، وإن بدرت مني زلّة أو عثرة فإنّي أطمع من الله - تعالى - المغفرة وأعلن توبتي وتراجعي عن كل ما يقدر في كتابه المعجز، وحسبي في كل ذلك إخلاص النية والله من وراء القصد.

الباحث

الفصل الأول

الاتجاهات الحركية في التعابير التصويرية

المبحث الأول : الحركة الصاعدة

المبحث الثاني : الحركة النازلة

المبحث الثالث : الحركة الممتدة

الفصل الأول

الاتجاهات الحركية في التعبيرات التصويرية

ذكرنا أن الحركة هي انتقال من مكانٍ إلى مكانٍ آخر، وتحوّل الجسم من وضعٍ إلى وضعٍ مختلفٍ عن سابقه، غير أن التشكيل المشهدي للحركة يكون عبر فضاءٍ واسعٍ، يقتضي مجالاً حركياً يُصطلحُ عليه في المعتقد الدلالي الحديث (المسار)^(١)، ويتعيّن للمسار وجود نقطتين: الأولى: نقطة التحرك (الانطلاق)، والأخرى: نقطة الانتهاء، وهي التي ينتهي عندها المسار الحركي، وهذا المسار يرتبط بفضاءاتٍ مشهديهٍ مخصوصةٍ بسماتٍ سائرةٍ في اتجاه، ولهذا السبب يمكن أن تنتمي الحركة لحقلٍ دلاليٍّ خاصٍ دون غيره، وللسبب نفسه يكون مسموحاً لنا بتصور بنية الدلالة في إطارها الحركي في المشاهد القرآنية، فتأتي التعبيرات اللفظية لتؤسس نظرية (الحركة المتجهة) بالاستناد إلى مبدئين: الأول: هو النظر إلى التراكيب السياقية على أنها نصوصٌ منتجةٌ لا حدَّ لإنتاجها، والآخر: هو النظر إلى تلك الاستنتاجات، فتدلنا على دلالة الحركة ومسارها التصويري؛ لنعرف أن الحركة تسير باتجاهٍ معيّن، عبر السمات الداخلية التي تشير إليها مرونة اللغة الوصفية في المشهد، بمعنى أنها تصوّر المعاني المشهدية وتعطيها انطباعاً (توليفياً) يقوم على إبداعية اللغة وتوظيفاتها المتنوعة، وفي مقام التحليل وفق المنهج الحركي، يكون التركيز على الوحدات التركيبية في سياق المشهد، تلك الوحدات التي تختلف من مشهدٍ إلى آخر، فتكون الحركة (صاعدة، أو نازلة، أو ممتدة)؛ ولذلك فإنّ المشاهد تُحتم علينا حسابان دلالات الحركة على وفق اتجاهات مساراتها وجسدها اللغوي .

وتأتي أهمية الاتجاه في دراسة الحركة في أنه يعرّف بمكانين، ويعرّف المدّة الزمنية المقطوعة في التحرك التي تختلف من جنسٍ إلى آخر، وهذا بحدّ ذاته تعريفٌ بهذا المتحرك وطبيعته الحركية سرعةً وبطأً، ثم هو تعريفٌ بطبيعة المسار أو السطح الذي يتحرك فيه، كأن يكون مستقيماً أو متدرجاً أو متموجاً وهذا كلّهُ يُعد وصفاً تحليلياً شاملاً للفضاء الحركي في المشهد؛ لأنّ " الحركة من أعلى أو أسفل لها طابع يختلف عن طابع الحركة من اليمين أو اليسار، وهذه بدورها تختلف عن طابع

(١) ينظر : البنى التصويرية واللسانية المعرفية في القرآن الكريم : ٢٣٤ .

الحركة صوبنا أو بعيدًا عنّا، فالمسافة الرأسية لا تبدو مساويةً للمسافة الأفقيّة وإن كان لها نفس المقاس، ولا يبدو أنّ المسافة بعيدًا عنّا تساوي أيًا من هاتين المسافتين الأوليين^(١)،

ونُشير إلى أنّ مسار الحركة إذا كان على خطٍ مستقي فهي ذات سرعةٍ ثابتة، إلاّ إذا وقعت الحركة تحت تأثير فاعلية السطح الذي تسير فيه، والغرض الذي تسير إليه أو من أجله، فإنّه يُغيّر مسارها الحركي المنتظم؛ لأنّ الجسم بدأ يتحرّك تحت تأثير مُحصّلة قوى غيرت أبعاده وأوضاعه الحركية؛ ليجعلنا نفرّق بين حركة الفعل وحركة ردّ الفعل، ويمكن رصد ذلك بتعيين نقطتي المسار الحركي، وذلك محصورًا في فضاء الحركة المتّجهة إلى أعلى، والحركة المتّجهة إلى أسفل، أمّا حركة الجسم الممتدة إلى غير العلوّ والسفل فيكفي لمعرفة مسارها الحركي بتحديد إحدى نقطتي المسار - غالبًا - لأنّ السّياق يوضّح اتّجاهها فيُفهم منه، ولا فرق في ذلك إن كانت الحركة حقيقية أم متصورة .

(١) مبادئ النقد الأدبي: ٢٢١ .

المبحث الأول الحركة الصاعدة

ترتبط حركة الصعود دائما بالجهة الفوقية، والتشكيل الحركي لحدث الصعود إنما يتم بوجود الجهة التحتية؛ ليتشكل فضاء الحركة ويحدد مسارها فتتنظم في حيزه، وتتضح دلالتها وفعاليتها، والقرآن الكريم يطالعنا على لوحات فنية عدة تتمثل فيها حركة النزوع إلى أعلى، فتبرز حقيقة كونية قائمة على التقابل الضدي بين الصعود والنزول، وبين السماء والأرض، والفوق والتحت .

تُمثل حركة الوجه أسلوبا إشاريا يُعبر به عن مكونات النفس وتطلعاتها ورغباتها المتنوعة؛ لأنَّ الوجه من الناحية السيميائية يُعدّ " المرآة التي تعكس ما يختلج في النفس البشرية من أفكار، وما يعترى الإنسان من عواطف " (١)، وقد جاء القرآن الكريم بتوظيفاتٍ عدّة لهذه الحركة؛ لتؤدّي وظائف تواصلية وبيانية مختلفة تكمل طبيعة الاتصال البشري وتبين مقاصدهم (٢)، فقد جعل منها خطابا ينطلق إلى عالم من الإشارات تصبّ في المعنى العام للسياق المشهدي، إذا ما علمنا أنّ حركة الأعضاء الجسدية " كفيل أمين بتأدية المعنى الذي قد تأتي به اللغة الصامتة " (٣)، إذ تشكّل أبلغ مظاهر التعبيرات الانفعالية الموحية في اللغة، من ذلك قول الله تعالى:

﴿ قَدْ زَرَى تَقَلَّبَ وَجْهَكَ فِي السَّمَاءِ فَلَنُوَلِّيَنَّكَ قِبْلَةً تَرْضَاهَا فَوَلِّ وَجْهَكَ شَطْرَ الْمَسْجِدِ

الْحَرَامِ... ﴾ [البقرة: ١٤٤]؛ يحيلنا السياق بالإفادة من التضعيف في الفعل الحركي (تَقَلَّبَ) الذي عدل به إلى المضارع إلى أنّ الحركة إشارة طلب تتمثل بترديد الوجه لنيل المراد، على أنّ المعرفة اللغوية وحدها غير كافية في فهم دلالة السياق؛ لأنّ المتلقي بحاجة إلى معرفة أبعاد هذه الحركة وتداعيات الحدث في الدّاخل والخارج، فقد " يختلف تحليل اللغة في صورتها المجردة عنه في الصّورة المحسّنة التي تؤل إليها عند الاستعمال " (٤)، وهذا الاستعمال يدفعنا للكشف عن علائقية التركيب

(١) لغة الجسد في القرآن الكريم (رسالة ماجستير) : ٤٦ .

(٢) ينظر على سبيل المثال : الحج : ٧٢ ، الزمر : ٦٠ ، الملك : ٢٧ ، الذاريات : ٢٩ .

(٣) مباحث لسانية : ١٧٣ ، وينظر : العبارة والإشارة : ١١٠ وما بعدها .

(٤) المعنى وظلال المعنى : ١٣٩ .

الحركي في المشهد بالاعتماد على مستوييه: الخطابي والتوجيهي ما دامت دراسة التّخاطب تشمل " استخدام اللّغة في علاقته بالسّياق"^(١)، فالمستوى الأول هو المستوى الخطابي، وتأتي الحركة فيه على بنية الإخبار الإفرادي، وهو مرتبط بخصوصيّة الطلب النبويّ والرّغبة بتحويل التوجه من البيت المقدس إلى البيت الحرام في الصلاة، إذ كان صلى الله عليه وسلّم ينظر في السّماء ويردّد فيها وجهه^(٢)؛ فالمعنى: إنك كثيرًا ما تقلّب بصرك إلى السّماء وكثيرًا ما نراك ﴿فَلَوْلَيْسَتْكَ قِبَلَةٌ تَرْضَاهَا﴾، على وجه التأكيد بالافادة من (قَد) الداخلة على الفعل، وعلى هذا فإنّ عملية التشكيل الحركي تدخل في صلب نظريّة التّواصل، ولا يوجد معنى للخطاب التواصلي ما لم يكن هنالك متلقٍ يستشف محمول الخطاب ودلالاته وأبعاده؛ " لأنّ الخطاب يتّجه دائمًا للآخرين في حركة خارجية مسموعة"^(٣)، فدلّ الإخبار بالتولية على إشارة استباقية للاستجابة الإلهية للفعل الحركي النبوي، أي " لنمكن لك ونعطيك القبلة التي ترضاها"^(٤)، لقرب العلاقة بين الموجّه والموجّه إليه.

وقد أفادت الحركة من حرف الجرّ (في)؛ لإبراز عنصر المكان (السّماء)؛ لأنّ (في) خرجت إلى معنى (نحو)^(٥)، ولما كانت السّماء لفظاً دالاً على الاتّساع والشّمول، كان تقليب الوجه نظرًا في الشّيء الواسع، " فيدلّ على استعراض الأشياء فيه للوقوف على ما يحبّ ويرضى، فالتقلّيب إمّا أن يكون بأن تتقلّب الصور أمام الناظر، وإمّا أن يقلّب الناظر نظره في الأشياء، والثاني أكثر وأشهر"^(٦)، ما جعل الوجه (مصدر حركة) يحدث مفارقة جمالية تجعله في تقابليته مع السّماء (نقطتي الحركة)، فارتباط المطلوب بالسّماء الواسعة دلالة على عظمة المالك، كما

(١) المعنى وظلال المعنى : ١٣٧ .

(٢) ينظر : تفسير مقاتل : ٨٣/١ .

(٣) نبرات الخطاب الشعري : ١١ .

(٤) زهرة التفاسير : ٤٤٧/١ .

(٥) ينظر : حروف المعاني : ٨٤ .

(٦) حركات جسد الإنسان في القرآن الكريم (أطروحة دكتوراه) : ٢٣٢، وينظر: الدلالة والحركة

أنَّ السَّماء ترتبط بمعاني الخير والرَّحمة والعتاء، وهي قِبلة الدُّعاء بالنَّسبة للمؤمن، ولذلك كان لحركة الوجه المتَّجه نحوها أثر في توفُّع حصول الإجابة، وارتباط الطَّلَب بحركة الوجه بدل اللسان دلالة على التَّشريف والتَّكريم لأنَّ الوجه أكرم الأعضاء، (فالله) تعالى هو الواسع الكريم، و(محمد) صلى الله عليه وسلَّم هو المُعطى المُكرم، ما يعني أنَّه صلى الله عليه وسلَّم كان متوجَّهًا بكُلِّيته وليس بوجهه فقط، فالتعبير اللَّفظي يوحى بمدلولٍ خاصٍ انطوى على جملة جوارحه فعبر عنه بوجهه الشريف .

ويمثل قوله تعالى: ﴿قَوْلٍ وَجْهَكَ شَطْرَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ﴾ المستوى التوجيهي الحركي المرتبط بالجماعة، وتحوُّل الأمة على وفق دلالة الإقرار الإلهي للحركة النبويَّة (الفردية)؛ لتعرِّف بسمو مكانته صلى الله عليه وسلَّم، وتُعلم أنَّ الحركتين تقابليتان تكمِّل إحداها الأخرى، ثم إنَّ الحركة تُسهم في إنطاق ما حقَّه الصمت، وصمت ما حقَّه النطق، فبدت العين ناطقة في صمت الأفواه بتجليات نبويَّة خاصَّة، أفضت إلى تصوير هيئة خارجيَّة تعبِّر عن شعور نفسي وحالةٍ في الداخل، تزيدها الكنايات المرتبطة بالحركة مدلولات أنعشت خيال التلقي فيصوِّر المعنى بحسيَّة تامَّة، ثم ينطلق ليستحضر المعاني المتعددة، إذا ما علِّمنا " أنَّ الكناية أبلغ من الإفصاح"^(١)، ما أعطى للمشهد مدلولاً تحوُّلياً من المعنى المجرد(الصامت) إلى منظر متحرك نحو الأعلى ظاهر أمام العين، من خلال حركة عضويَّة منفردة .

ويكشف التعبير القرآني في مشاهده عن نمطٍ حركيٍّ آخر من الحركات العضوية، وهي (الحركة المشتركة) التي يقوم بها عضوٌ معيَّن متَّصلة بحركة عضوٍ آخر من أعضاء الجسم؛ لتتوالى في المشهد أكثر من حركةٍ عضويَّة فتصبح تلك الأوضاع الجسمية " علامةً على تغيُّر محور الخطاب في حدِّ ذاته من ناحية وعلامة على التنبية إلى أهمية ما يلي من جهةٍ أخرى"^(٢)، كما قال تعالى:

(١) دلائل الإعجاز : ٧٠ .

(٢) العبارة والإشارة : ٢٠٢ .

﴿ وَلَا تَحْسَبَنَّ اللَّهَ غَفْلًا عَمَّا يَعْمَلُ الظَّالِمُونَ ^٤ إِنَّمَا يُؤَخِّرُهُمْ لِيَوْمٍ تَشْخَصُ فِيهِ الْأَبْصَارُ

﴿٤٤﴾ مُهْطِعِينَ مُقْنِعِي رُءُوسِهِمْ لَا يَرْتَدُّ إِلَيْهِمْ طَرْفُهُمْ وَأَفْئِدَتُهُمْ هَوَاءٌ ﴾ [إبراهيم: ٤٢ - ٤٣] (١).

يجري التعبير المشهدي في خمس لقطات حركية تصوّر معاني الفزع والرهبة والخوف في النفوس، فيصوّرهم " مسرعين إلى الداعي بذلة واستكانة كإسراع الأسير والخائف، رافعي رؤوسهم مع الإقبال بأبصارهم إلى ما بين أيديهم من غير التفات إلى شيء " (٢)، فالوصف المشهدي يجري في بيان مشاهد ذلك اليوم التي تظهر على الأعضاء الجسدية؛ فحركة العين مرتفعة العين وشخصها بأن " تظلّ مفتوحة لا تتطرف ولا تتحرك " (٣)، دهشة وحيرة ما يشير إلى حركة (منقطعة) يرسم حرف الجرّ (في) أبعادها وكأنّها تغرق في أهوال ذلك اليوم المفزع، و(ال) في (الأبصار) للعموم، لأنّه أبلغ في إرادة معنى التهويل (٤).

تُلقي هذه الحركة بقواها لتكون مؤلّدة لحركة أخرى عبر الأرجل، أعني الإهطاع، وهو " إسراع المشي مع مدّ العنق كالمختل " (٥)؛ لنفوذ الرعب إلى الأعماق، فهم من الرعب مسرعون لا يلتفتون إلى ورائهم مذعوبين، ثمّ تظهر اللقطة الثالثة: ﴿مُقْنِعِي رُءُوسِهِمْ﴾ فتعبّر عن الدّهول التّام؛ لأنّ إقناع الرؤوس يعني ارتفاعها (٦)، لا عن تكبرٍ أو ترفّعٍ إنّما عن هلعٍ وخوفٍ شلّ حركة الجسم فسكنت تترقب حلول البلاء وقد سلبت الإرادة كاملة، بحيث ﴿لَا يَرْتَدُّ إِلَيْهِمْ طَرْفُهُمْ﴾ بمعنى: " لا يرجع إليهم أن يطرفوا بعيونهم، أي: لا يطرفون، ولكن عيونهم مفتوحة من غير تحريك للأجفان، أو لا يرجع إليهم نظرهم فينظروا إلى أنفسهم " (٧)، والطرّف هو

(١) وينظر على سبيل المثال : يوسف : ٢٥ ، الفرقان : ٢٧ ، لقمان : ١٩ ، الشورى : ٤٥ .

(٢) التصوير البلاغي في مشاهد القيامة : ٥٤ .

(٣) صفوة التفاسير : ١٠١/٢ .

(٤) ينظر : روح المعاني : ٢٤٥/١٣ .

(٥) التحرير والتنوير : ٢٤٦/١٣ .

(٦) ينظر : المفردات في غريب القرآن، مادة (قنع) .

(٧) الكشاف : ٣٨٩/٣ - ٣٩٠ .

تحرك جفن العين^(١)، فالحركة ترسم هيئة العين (مفتوحة، ممدودة، ثابتة) لا تطرف، فقد شغلها ما هو أكبر شأنًا منها، ما يعني أنّ صعود الجفن إلى أعلى هو حركة منغلقة على نفسها، توحى بحال الاضطراب والهلع النفسي والعضوي الحال يومئذ، فجعلت ﴿وَأَقْبَدَتْهُمُ هَوَاءَ﴾ مأخوذا من فراغ الهواء من الأشياء والذي هو أبدا في اضطراب، والمعنى: " إِنَّ أَقْبَدْتَهُمْ مَنْحَرَفَةً لَا تَعِي شَيْئًا؛ للرب الذي حلَّ بها، والهول الذي استولى عليها "^(٢)، فلم تعد تُدرك شيئا مما حولها إشارة إلى انتفاء الوعي والحس؛ لأنَّ الفؤاد موضع العقل والحكمة والبصيرة وهو مصدر الأسرار، وفراغ الفؤاد يوحي بتوقع حركة (عشوائية) قادمة، إذ هي غير محسوبة بحساب العقل والحكمة .

يُلاحظ أنّ المشهد تشترك فيه حركات عدة، فشكّلت لوحة تامّة الانسجام والتناسق، وحركة (شخوص البصر) المتّجهة إلى أعلى مهّدت لظهور تلك الحركات، ما جعلنا نستخلص دلالات متنوّعة من هذه السلسلة الحركية في المشهد، فقد عرّفت هذه الحركات بهويّة صاحبها ورسمت صورته خارجيا وداخليا، فصوّرت أشخاصا مسلوبي الإرادة في التحكم بأعضائهم الجسدية؛ لتخلق توازيا تصويريا في بنية المشهد، فالبصر الشاخص والمشية المسرعة والرأس المقنع من الخارج، وفراغ الفؤاد والاضطراب النفسي والتجرّد من العقل الواعي من الداخل، يصوّران معاني الذلّة والانقياد في ذلك اليوم الذي حُصر وقوع الحركات فيه .

تتسع الدلالات الحركية في بعض المشاهد بسبب بنائها التركيبي، وبالتالي يكون مسموح لنا دراستها عبر حقول دلالية متنوّعة، ولإسيما تلك المشاهد التي يتوقّف تلقيها على حاستي السّمع والبصر، أو التي تخاطب تلك الحاسة كونها الوحيدة التي تدرك الحركة هذه، وبهذا الفهم يكون في المشهد حركتين: حركة المشهد وحركة التلقّي فيتناوبان في تجسيد المعنى، نكتفي هنا بقوله تعالى: ﴿أُولَئِكَ يَرَوْنَ إِلَى الطَّيْرِ فَوْقَهُمْ صَفَقَاتٍ وَيَقْبِضْنَ مَا يُمَسِّكُهُنَّ إِلَّا الرَّحْمَنُ إِنَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ بَصِيرٌ﴾ [المالك: ١٩]، فيلاحظ أنّ المشهد يخاطب حاسة البصر فتوجّهنا إلى الفضاء الحركي للطير، لتتكشّف

(١) ينظر : لسان العرب، مادة (طرف) .

(٢) تلخيص البيان في مجازات القرآن : ١٨٥ .

جوانب الدقة والإحكام لهذه الحركة التي بدت متناسقةً ومنظمةً، ومن خلال الفوقية (مكان الحركة) تتشكل الصورة البصرية الصاعدة، ثم تتحول إلى عوالم الإعجاز في الطبيعة المتحركة، كما يلاحظ إن السياق يؤثر الفعل (رأى) دون أفعال الحاسة البصرية الأخرى، فهو لا يريد مجرد إِبصار الجارحة فحسب، إنما أردفه بدلالات الاتعاض والاعتبار والتأمل في القدرة المعجزة؛ لأن الرؤية تدل على إدراك المرئي، وتوظيفاتها ترتبط بمعاني التفكير والتأمل وما يجري مجرى الحاسة^(١)، فالأصل في (رأى) أن يدل على نظر وإبصار بعين أو بصيرة^(٢)، قال ابن عاشور: " فالرؤية بصرية مضمّنة معنى النظر، ولذلك عدت إلى المرئي ب (إلى)، والاستفهام في (أولئك يروا) إنكاري، نزلوا منزلة من لم ير هاته الأحوال في الطير لأنهم لم يعتبروا بها ولم يهتدوا إلى دلالتها على انفراد خالقها بالإلهية"^(٣)، وذكر أحد الباحثين أن المراد بالرؤية إجمالاً هو: " الإحاطة بالمرئي ومعرفته على أكمل وجه، فهي أقصى مرتبة من مراتب النظر إذ أن النظر والبصر مقدمات للرؤية"^(٤)، فالرؤية أعم من النظر ولذلك وجهنا القرآن ألى دلالة هذه الحركة بالسياقات التي تبدأ ب (ألم تروا، ألم يروا)؛ ليربط عمل حركة حاسة الإبصار بالفكر والتأمل والعلم^(٥)، فيكون الإدراك الحسي دليلاً عيانياً على قدرة الله تعالى .

كما يلاحظ أن التركيب السياقي المشهدي يفيد من العدول اللفظي لبيان الدلالة الحركية تبعاً لاقتضاءات السياق، إذ من شأنه أن " يقوي فكرة النظر إلى النص بما هو كائن متحرك غير ثابت ولا متجمد"^(٦)، ما يشكل واحداً من أهم المنبّهات الأسلوبية التي تعمل على إيقاظ وعي المتلقي وجذبه لتحقيق فاعلية البعد

(١) ينظر: المفردات في غريب القرآن، مادة (رأى) .

(٢) ينظر: العين، مادة (رأى) .

(٣) التحرير والتنوير : ٣٩ / ٢٩ .

(٤) أفعال الحواس في القرآن الكريم (رسالة ماجستير) : ١٧٣ .

(٥) ينظر: أثر التوليد الدلالي في ألفاظ الحواس الخمس : ٧٦ .

(٦) الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية : ١٢٧ .

الحركي في المشهد، ففي قوله تعالى: ﴿صَفَّيْتِ وَيَقْبِضْنَ﴾ تعبير حركي بأسلوب العطف المعدول به من الاسم إلى الفعل، والاسم إنما يعطف على اسم والفعل كذلك؛ لأنَّ " الاسم يقع حيث لا يصلح الفعل مكانه، كذلك نجد الفعل يقع ثم لا يصلح الاسم مكانه فلا يؤدي ما كان يؤديه " (١)، زيادةً على خصوصية كل منهما وتمييزه في التعبير عن المعنى أو الحدث، فتوظيف الاسم يؤتى به لإثبات المعنى، ولكن من غير أن يقتضي تجدد المعنى المثبت به، بعكس من الفعل الذي يقتضي التجدد في المعنى المثبت به (٢)، ومن هنا يمكن أن يُعلَّل العُدول في التعبير عن دلالة الحركة، فالفعل المضارع يجعلنا نستحضر صورة الطَّير في السَّمَاء في حركة متجددة، والاسم يعبر عن سكونية كل الحركة؛ لأنَّ صفة الطيران تكون " بصف الأجنحة، لأنَّ الطَّيران في الهواء كالسَّباحة في الماء، والأصل في السباحة مدُّ الأطراف وبسطها" (٣)، ولذلك لم يقل: (صافات وقابضات) أو (يصفن ويقبضن)، ففي هذا خللٌ من جهتين: أحدهما إنَّه لا يُسائر موسيقى المشهد، والآخر إنَّ ذلك لا يعبر عن دلالته الجارية على حركة فسكون، وهو أمر لا يكون إلا بالمضارع الدال على التجدد والاستمرار، أمَّا السكون فقد دلَّ عليه بصيغة اسم الفاعل (صَافَاتٍ)؛ وذلك " لدوامه وكثرتة، وأمَّا قبض الجناحين فإنَّما يفعله الطَّائر قليلاً للاستراحة والاستعانة، فذلك ذكره بلفظ الفعل لقلته " (٤)، وهذا يعني أنَّ الحال الدائمة للطَّير هو الاصطفاف، والقبض إنما هو طارئ عليه، وإنَّ الطَّير إذا بسطت أجنحتها صفتها، وبهذا " تجسدت صورة الطَّير وهي في جوِّ السَّمَاء ناشرة أجنحتها في الطَّيران وتضمُّها مرةً بعد أخرى " (٥)؛ لتظهر صورة تُبرز عظمة الخالق وقدرته، وما مثلها أمام العين إلاَّ ليستدعي الوقوف والتأمل .

(١) دلائل الإعجاز : ١٧٦ .

(٢) ينظر: المصدر نفسه: ١٧٤ .

(٣) الكشف : ١٧٥ / ٥ .

(٤) صفوة التفاسير : ٣٨٠ / ٣ .

(٥) أسلوبية الالتفات في قصار السور (رسالة ماجستير) : ١٢٦ .

يعمل التعبير القرآني في مشاهد القيامة عملاً (حيًا) يساعد على تلقّي كينونة المشهد وحركته بمعناها العميق ليتدارك خياله ما قصرت عنه حواسه المادية، ومن المعلوم أنّ سياقات الكلام تختلف باختلاف مقاماتها، فتختلف الألفاظ والتراكيب تبعًا لذلك، فقد يؤدي لفظٌ معنى لا يؤديه في سياقٍ غيره ولذلك تتغير صياغات الأفعال والجمل في المشاهد تبعًا لتغاير الأحداث والوقائع الدالة عليها، فإننا نجد في قوله تعالى: ﴿إِذَا السَّمَاءُ انْفَطَرَتْ ۝١ وَإِذَا الْكَوَاكِبُ انْتَرَتْ ۝٢ وَإِذَا الْبِحَارُ فُجِّرَتْ ۝٣ وَإِذَا الْقُبُورُ بُعِثَتْ ۝٤ عِلِمَتْ نَفْسٌ مَّا قَدَّمَتْ وَأَخَّرَتْ ۝﴾ [الانفطار: ١ - ٥]، أنّ المشهد يقدم حركةً تشارك فيها الأجرام السماوية والأجرام الأرضية، فينجم عنها ثورةٌ ينقلب فيها كلّ موجودٍ في حركةٍ سريعةٍ عنيفةٍ مدويةٍ، تُعلم أنّ كلّ واحدٍ مؤخذٍ بفعله، وهو أيضًا من ناحيةٍ أخرى يستثمر القوةَ الأدائية في أسلوب الشرط والفعل المجهول في إبراز وقائعه وأثرها في المتلقّي، ما يجعل اللغة قادرة على إفهام مقصدية الحركة من خلال ربطها بعلاقاتٍ معينة؛ ولأنّ القرآن يأتي "موجهًا توجيهًا قصديًا، فإنّ من جملة أهدافه قيام الحجة على الناس والبرهنة عليهما بوسائلٍ لغويةٍ مخصوصة" (١).

تعدّ حركة (البعثرة) - التي هي محطّ البحث هنا - حركة صاعدة تدلّ على العبيثية والعشوائية المروعة، وهي أقرب إلى الصورة المتخيّلة التي يحيل إليها المشهد، وما إسناد البعثرة إلى القبور دون محدّثها إلاّ " لأجل توجيه الذّهن إلى أنّ الظواهر التي تحدث يوم القيامة مسخّرة لهذه الأحداث مهيبّة لها" (٢)، ما جعلنا نتيقّن حصول حركةٍ جديدةٍ - صاعدة أيضًا - وهي خروج من في القبور للعرض والحساب، كما أنّ المشهد يفسح للذّهن عبر حركة البعثرة معانٍ إحيائية عدّة، فبعثرة القبور حركةٌ من حركات الأرض المتنوّعة، لها خصوصية التهويل والإعجاز في انتقال ما كان في باطن الأرض إلى خارجها من جنثٍ ورُفات، من أجل البعث للحساب والمسألة، فحركة التبعثر انقلابٌ ومغايرةٌ على سطح الأرض كما قال تعالى: ﴿وَأَخْرَجَتِ الْأَرْضُ

(١) مستويات السرد الوصفي القرآني (أطروحة دكتوراه): ١٤٤ .

(٢) المشاهد في القرآن الكريم (قنبيبي): ١٦٧ .

أَثْقَالَهَا ﴿ [الزلزلة: ٢]، وأثقال الأرض: " ما فيها من الموتى " ^(١)؛ ومنه أيضاً: ﴿ أَفَلَا يَعْلَمُ إِذَا بُعْثِرَ مَا فِي الْقُبُورِ ﴾ [العاديات : ٩]، وهي صورة حركية متخيّلة توقظ مكامن النفس وتبعث معاني القلق والفرع، فنجد أنّ الاستفهام قد خرج لمعاني التّعظيم والتّخيم مُزِيداً من فضاة الحدث، يتخلّله تحذيرٌ وتذكيرٌ بذلك الحدث؛ ليُلقي هوله وفرعه في المتلقي، وما يلفت النّظر - أسلوبياً- أنّ أداة الشّرط (إذا) تكرّرت أربع مرات، كذلك أفعال الشّرط تعدّدت أربع مرات، بينما كان جوابها واحداً؛ ففي ذلك دلالةٌ على حصولها في وقتٍ واحد، وهذا الأداء جزأً المشهد إلى مشاهد عدّة متساوية مع بعضها، وكلّ مشهدٍ يصوّر حدثاً من أحداث ذلك اليوم، كما أنّ الدّلالة الحركية في المشهدين متناسبة، إلّا أنّ الحركة في مشهد العاديات فيها تخصيص؛ " بحكم التغليب فإنّ أكثر ما في الأرض ليسوا مكلفين " ^(٢)، فهناك أمواتٌ غير عقلاء، وليس بالضرّورة أن يكونوا تحت الأرض، وإنّما يكونون أحياءً بعد التّبعر، وهذا المعنى يحقّقه العدول في توظيف (مَا) بدل (مَنْ) في المشهد، ودخول الحركة في نسيج هذه البنية حولّ زمنها الماضي إلى المستقبل، ومن ثمّ فإنّ واحدةً من وظائف الحركة في بنية أسلوب الشّرط هي " تحقيق الاستباق الزمني للمشهد الأخرى، وكذلك فإنّها تأتي للأمور المحققة التي تأتي بغتةً إمعاناً في الترهيب " ^(٣)، ما يعني أنّ توظيف الشرط في المشهد كان توظيفاً قصدياً، أفاد المشهد من خلال قيمته الدّلالية في ربط جملتين مع بعضهما؛ لترتبط مع قيمة تنوع الزمن في الجمل المترابطة، وكما أنّ التركيب الشرطي يرتبط بنتيجة المشروط عليه، بهدف الشارط وقصده فإن تحقّق الهدف تحققت الغاية والنتيجة المتوخاة ^(٤)؛ ومن اجتماع هذه المشاهد يتكوّن المشهد الرئيس الذي يصف أحداث يوم القيامة .

(١) تفسير غريب القرآن : ٥٧٩ .

(٢) غرائب القرآن ورجائب الفرقان : ٥٥١/٦ .

(٣) ينظر : مستويات السرد الوصفي القرآني : ١٥٥ .

(٤) ينظر : تقنيات المنهج الأسلوبى في سورة يوسف : ٩٩ .

ويلاحظ أنّ البناء الإيقاعي في المشهد وجرس الفاصلة يرسمان جوًّا من الهدوء والانسيابية في الحركة، وقد ذكرنا أنّ الحركة شديدة غير أنّ السرد الوصفي جاء منسجمًا مع دلالة العتاب المنبثقة من الربوبية؛ ليعكسه على المتلقّي في (تاء) (بعثت)، إذ (التاء) صوت انفجاري يتّسم بالشدّة والصلابة^(١)، فيرفد المشهد بصوتٍ شديدٍ يلائم شدّة الحركة وعنفوانها؛ لتصوّر الصّراع التّفسي المروّع في ذلك اليوم؛ لتعلّمنا " أنّ الصّوت في القرآن الكريم يسهم في استقطاب المتلقي نحو بؤر دلالية وتصويرية، تقوم هذه البؤر بالكشف عن مستوى تماسك البنية الإبداعية "^(٢)، وصفنا صوت (التاء) متحقّقةً في المشهد، فالشدّة تناسب عنف البعثة، والهمس يرسم جوًّا الهدوء بعد الحدث، أعني (سكونيّة الحركة)؛ لأنّ دور الفاصلة يأتي " تنشيطًا للسامع والقارئ، وللملائمة والاتّساق ومراعاة المعنى وليس لمجرد الحلية اللفظية "^(٣)، فقد بدا لها الأثر الواضح في جذب انتباه المتلقي نحو ربط الدلالة السياقية بالأصوات المعبرة عنها، وهذا النّظام التّعبيري (المشهد) حين يشتمل على تشكيل خطابٍ من مجموعة علاماتٍ خارجيةٍ وداخليةٍ كان يوصف بأنّه: " يعتمد على تجاذب الكلمات وتعانق الآيات، فيكون ذلك رباطها الذي يمسك بها ويشدّ بعضها إلى بعض في وثاقة وإحكام "^(٤)، فيبدو أنّ لا مجال لظهور الفاعل كي لا يشغل حيّزًا أو مساحةً يحتاجها المشهد بأجزائه التركيبية لتصوير حركة المشهد بواقعيةٍ غير مرئيةٍ، ولإبراز عنصر الخفاء وأثره الانفعالي في نفسية المتلقي، فينحصر الدّهن بمعاني الهيبة والرّهبة .

تتجاوب فاعلية الحركة مع صياغة المشهد المستندة إلى حدث يبرزه الفعل في غياب الفاعل تبعًا لمقتضى الحال، وذلك حاصلٌ " حين يكون الغرض المهم هو

(١) ينظر : علم اللغة (السعران) : ١٥٤ .

(٢) التصوير بالفاصلة القرآنية (بحث): ٦١ ، وينظر: الجرس والإيقاع في تعبير القرآن (بحث) : ٣٥١ .

(٣) البناء الصوتي في البيان القرآن : ٨٠ ، وينظر : التعبير القرآني : ٢٢٤ .

(٤) إعجاز القرآن (الخطيب) : ٢٦٩/٢ .

الفعل " (١)؛ لأنّ الفعل الذي لم يُسمِّ فاعله يقوم بتصوير الأحداث الغائبة عن الذكر داخل المشهد، فخفيت عن ذهن المتلقي، كقول الله تعالى: ﴿فَإِذَا نَفَخَ فِي الصُّورِ نَفْحَةً وَوَحْدَةً ۗ وَجُمِلَتِ الْأَرْضُ وَالْجِبَالُ فَدُكَّتَا دَكَّةً وَوَحْدَةً﴾ [الحاقة: ١٣ - ١٤]؛ فنلاحظ أن البنية الحركية في المشهد ترتبط بحركة (النفخ) في تناسقٍ هندسيٍّ محكمٍ يعتمد على تجاذب اللقطات المشهدية، فيشدّها إلى بعضها عن طريق المجانسة اللفظية بين الصياغات اللفظية داخل المشهد، والنفخ في الصُّور إشارة إلى نهاية الحياة ولتنتهي معها حركة الموجودات في الدنيا فلم يبق سوى الله تعالى، وما حُمِلت الأرض والجبال وما دكّتا إلا تعريف أولي بهذا المعنى، و(الحمل) حركة صاعدة موحية بحركة قادمة للمحمول الذي صار لا شيء أمام قدرة حامله، والدكّ: الدقّ والكسر والهدم (٢)، ودكّ الجبل: جعله لينا مستويا مع الأرض، كما قال الله تعالى ﴿فَلَمَّا جَنَّ رَبُّهُ لَلْجِبَلِ جَعَلَهُ دَكًّا﴾ [الأعراف : ١٤٣] .

يمثل الفعل (وَجُمِلَتِ) عنصر المفاجأة والمباغته فيصعدّ جوّ المشهد إلى ذروة الحركة الصّاعدة وشدّتها، فيصور حركة (نازلة) كان يُتوقّع حصولها في المستقبل، وهي سقوط الأرض والجبال المحمولين؛ لأنّ (إذا) نقلت دلالة الفعل إلى المضارع المستقبلي؛ ليأتي الفعل (دكّ) فيؤكد حتمية الوقوع والتّعريف بالمعاني غير الظاهرة والتعريف بالفاعل وهو الله تعالى؛ ويجد من تأمل في هذا المشهد خصائص أسلوبية متناسقة في بنيته التركيبية، فلقطة التحوّل والانقلاب السّريع تحدث مرّة واحدة لا مجال لتكرارها فهما: (نَفْحَةٌ وَوَحْدَةٌ وَدَكَّةٌ وَوَحْدَةٌ) و(تاء) الفاصلة تجسّد معنى انتهاء الحدث لاستقبال آخر بأسلوب العطف التعقيبي، كذلك نلاحظ التّقابل الحركي بين الصّعود والنّزول، زيادة على تحقيق التّقابلية المكانية في كلا الحركتين من وإلى، فالحمل إلى أعلى والدكّ إلى أسفل ليوقع التّقابل بين السّماء والأرض، وتكرار صوت (الكاف) المشدّد " يترجم عمليّة الدكّ، ويحاكي شدّته وانفجاره " (٣) مُشعرا بعظمة

(١) النحو الوافي : ٩٧/٢ ، وينظر : الإعجاز البياني للقرآن : ٢٢٥ .

(٢) ينظر : لسان العرب، مادة (دكّ) .

(٣) جماليات الحركة في القرآن الكريم : ٢٠٩ .

الفاعل، ويُعطي المصدر المشترك في عملية التصوير الحركي معاني القدرة والهيمنة الإلهية في جعل المتعدد واحدا في الهلاك، وهو أدلُّ على العظمة المرتبطة بالذات الإلهية، (فَدَكَّا) إشارة إلى الأرض والجال، وقد صارا سواء في المحو بنقله إيجازية (دَكَّةٌ وَجَدَّةٌ)، وبالتأكيد العددي صار المعنى أغزر في إبراز معاني القدرة، فصار الاثنان واحداً أمام عظمة الله تعالى .

يسير النظام التركيبي في هذا المشهد نحو خصائص أسلوبية متسقة في بنيته اللفظية والدلالية، إذ تستعين بنية المشهد بالموسيقى التي يحدثها الجناس ليُجعل منها بنية تُحاكي الحركة في النفس؛ لتعيش عالمها وتكتشف قيمها، فينتقل البناء الصوتي من كونه جرساً مسموعاً إلى تركيبة جمالية تحرك دلالة النص وتكثف ظلاله في نفس المتلقي؛ لأنَّ الأصوات المتجانبة أو المتقاربة غالباً ما ترمي " إلى إحداث تأثير رمزي عن طريق الربط السببي بين المعنى والمثير، بحيث يصبح الصوت مثيراً للدلالة" (١)، فيجانس التعبير القرآني في المشهد بين (نُفِخَ وَنَفَخَ، وَدَكَّتَا وَدَكَّةٌ)؛ لتكون دوالاً صوتية مؤثرة في المسار الإيقاعي المؤثر بدوره في ترسيم دلالة الحركة، والجناس " يُكسب الكلام قيماً جمالية، بما يُضفيه إلى النَّسق اللغوي من انسجام وتناسبٍ وتألُّقٍ في البناء الصوتي يثري المعنى ويغني الصياغة اللغوية" (٢)؛ لأنَّ ترديد الأصوات المتماثلة تطرب الآذان وتدقُّ الأسماع وتنشوق لوقعها النفوس (٣)، وإذا ما اتَّصلت هذه الموسيقى ببنية الحركة في المشهد فإنها ستوفّر للمتلقي مزيداً من الإشارات والدلالات، ما يعني تكوين طاقة معنوية هائلة فتحقق الاستجابة النفسية والفكرية؛ لأنَّ " اتِّفاق الكلمة صوتياً أو معادلتها بأخرى يتضمّن لوئاً من الاتِّفاق الدلالي، مهما كان المستوى الذي ينم عليه التحليل اللغوي" (٤)، وإذا ما توافقت الجناس في الحركة في صياغة لغوية واحدة، فإنَّ ذلك مدعاة لفهم أبعاد خُفيت في

(١) بلاغة الخطاب وعلم النص : ٢١٠ .

(٢) دراسات في المعاني والبديع : ١٧٣ .

(٣) ينظر : جرس الألفاظ ودلالاتها : ٢٧٣ .

(٤) نظرية البنائية : ٣٩١ ، وينظر : دينامية النص : ٥٥ بنية اللغة الشعرية: ٧٥.

المشهد، أبعاد ما بعد الدلالة، وتجعل الوحدات المشهدية أدعى إلى الترابط والتعانق، والإشارة المهمة هنا أنّ أغلب مشاهد القيامة تسير على وصف الأحوال المخصّصة بذلك اليوم، ولعلّ هذا يحتاج إلى توظيفاتٍ جماليّةٍ متنوّعة؛ لأنّها تصف أشياء غير مألوفة أو غير مرئية من قبل، مشكّلة استباقية لأحداث ذلك اليوم، ما جعل هذه التوظيفات تولّد ضغطا نفسيا يحقّق الإفهاميّة للنصوص المشهدية، ويرسّخ المعاني في الأذهان وتأكيدا وتمكينها في نفس المتلقي، الأمر الذي جعل هذه المشاهد لا تخضع إلى زمنية الأفعال بمستوياتها الثلاث بل تتجاوزها " إلى مستوى دلالي أوسع يتمثّل في إعادة خلق وتشكيل القصديّة الزمنية "(١)، وها هي تتلاعب بعنصر الزمن من خلال الفعل المجهول الماضي فتشكّل منعطفًا أسلوبياً يحيل بنيتها في النّهاية إلى المستقبل .

(١) مستويات السرد الإعجازي في القصة القرآنية : ١١٥ .

المبحث الثاني الحركة النازلة

تشارك الحركة النازلة مع الصاعدة في إبراز دلالات جمالية متنوعة داخل إطار المشهد القرآني، ومن هذه الصور ما يفهم من اللفظ نفسه، ومنها ما يفهم من سياق المشهد واقتضائه الدلالية، وعلى مستوى التلقي تظهر المعاني متناسبة عكسياً مع الحركة الصاعدة؛ لأنها تُحدث تغييراً مكانياً غالباً ما يوحي بالدنو والقرب والمعابنة وسهولة التناول، باختلاف الأغراض وتعددها، فنجد - مثلاً - مشاهد هبوط (آدم) لغرض التكليف، ومشاهد الكافرين حال سقوطهم في جهنم لنيل العقاب، أو مشاهد إلقاء عصا (موسى) لإثبات الإعجاز الإلهي.

ترد الحركة النازلة في المشاهد التي تبرزها القصة القرآنية متكفلة بمهمة أدائية هي: الكشف عن دقائق أفكار الشخصية، وتعرّف بسلوكها الذي يترتب عليه عاقبة أمرها، ومن ذلك قصة (آدم) مع إبليس فنقرأ: ﴿فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ وَقُلْنَا اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَىٰ حِينٍ﴾ [البقرة: ٣٦]. فقوله: (فَأَزَلَّهُمَا) يدلّ على حدث ماضٍ مستأنف متصل بالمفعول المضمر، من معنى: "زلّ عن المكان: إذا تنحّى عنه، فتكون من الزوال" (١)، المأخوذ من زلّة القدم، ونسبة الزلّة إلى الشيطان (مجازاً) على السببية، وإنّما سبيل الشيطان ودأبه (الوسوسة)، وهي من أوقعت آدم وزوجه في الزلل؛ لأنّهما أزلّا بإغوائه، فصار كأنّه أزلّهما (٢)، فنحاهما عن الجنة (المكان)، الذي اكتفى بذكر حال من كان فيها فقال سبحانه: ﴿فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ﴾ أي: "من اللباس والمنزل الرحب، والرّزق الهنيء والرّاحة" (٣)، وقد أفاد المشهد هنا من علامة (الوقف) فقد هيا المتلقي لاستقبال حدث قادم، ولا ريب أنّ علم الوقف "يستعان به على فهم القرآن والغوص على درره وكنوزه... فتظهر للسامع المتأمل، والقارئ المتدبّر المعاني على أكمل وجوهها

(١) الدر المصون : ٢٨٧/١ .

(٢) ينظر : معاني القرآن وإعرابه : ١١٥/١ .

(٣) تفسير القرآن العظيم : ٣٦٦/١ .

وأصحها"^(١)، فنعلم أنّ (آدم) الآن هو خارج الجنة، فنلاحظ المشهد يلتقط تفاصيل تتصل بطريقة إبليس في إزال (آدم) لا بخروجه من الجنة، إذ أختزلت هذه الأحداث بقوله: (وقلنا اهبطوا)، بالتعقيب والترتيب في مجرى الأحداث، ويُجسّد هذا الحدث صورة ذات طابع حركي مقتطعة من جملة القصة تمثل الشروع في مسار الحدث، ولو تتبعنا الفعل (هبط) في التعبير القرآني لوجدناه يُوظّف في صيغ صرفية متنوعة تحمل دلالة حركية متنوعة^(٢)، وهبوط آدم كان على سبيل الحركة المحسوسة لا على التمثيل والتخييل، يدل على النزول والانحدار من أعلى^(٣)، وتوظيف الفعل بصيغة الجمع (اهبطوا) خرج إلى معنى كنائي يراد منه التكليف الجمعي، والتحوّل إلى مبدأ الخلافة المُقتضي تحوّل الحال والمكان الذي يتعدّى (آدم) إلى ذريته، وقد أفادت الصيغة الصرفية في تحقيق الدلالة التي ساوى فيها سبحانه وتعالى بين (آدم وحواء) في الهبوط .

ويبدو أنّ المشهد لا يوظّف الحركة النازلة من أجل الإخبار عن هبوط (آدم وزوجه) فحسب؛ إنّما لأجل المباشرة بالتكليف في تعمير الأرض بمبدأ خلافة آدم وذريته، ولذلك لم يصرّح باسمه هنا كما صرّح في الآيات السابقة للمشهد؛ لأنّ المخاطب ليس على وجه الحصر، بل على وجه الإطلاق باعتبار ما سيكون، وهي الغاية التي وُجد البشر من أجلها، فالمشهد يحدث " موازنة بين تجربة الخلافة في الأرض، وبين تجربتها قبل الهبوط إلى الأرض"^(٤)، وبين صراع (آدم) في الجنة وصراع ذريته في الأرض، وهكذا ينبغي التفريق بين خروجه من الجنة وبين هبوطه إلى الأرض، فهو حدث يُبيّن معمول قول (الله) للملائكة فيجسّد الحكم الأزلي في انتشار النسل، ومن ثمّ التكليف ليترتب عليه الثواب والعقاب.

ثم يأتي قوله تعالى: ﴿وَلَكُرْ فِي الْأَرْضِ مَسْنَقٌ وَمَتْنٌ إِلَىٰ حِينٍ﴾ فيجسّد اكتمال حدث الحركة النازلة المتوجّهة نحو الهدف (الأرض)، لتبدأ حركة جديدة (انتشارية) في

(١) فضل علم الوقف والابتداء : ٣ .

(٢) ينظر : المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم : ٢٥٢ .

(٣) ينظر : المفردات في غريب القرآن، مادة (هبط) .

(٤) قصص القرآن الكريم دلاليًا وجماليًا : ٢٩/١ .

المشهد تعبر عن الشروع في ممارسة صنع الحياة إلى زمنٍ معلومٍ تجهله الحسابات الرقمية، فالزمن مفسوح (إلى حين) والناس على معرفتهم به جاهلون أجله، الأمر الذي يوحى بنقل أكثر وشدة في التكليف، أما الإشارة لعنصر الزمن فقد أخذ حرف الجرّ (إلى) دورًا فاعلاً في تقريبه، فأخرجه إلى معنى انتهاء الغاية، إذ بحلول يوم القيامة يفنى كلّ أجل وهو المراد، فلم يقل: إلى حين (الموت) وإن كان مناسباً للمعنى لكنّه لا يتناسب مع دلالة الحركة التي خرجت هنا لا إلى الحصر، إنّما للتعميم المتوارث من جيل لآخر وهو كذلك إلى يوم القيامة.

أنّ للنسق القرآني اللفظي هندسة تركيبية خاصّة في توظيف الحركة النازلة في المشاهد، لتظهر البنية التي تنتظم فيها الألفاظ القرآنية بنية منتجة قائمة على أداء وظائف متعددة في محتواها الدلالي سواء تعلّق الأمر بخصوصية لغته أم بخصوصية متلقيه، فنقرأ قوله تعالى: ﴿ وَقَالَ قَرِينُهُ هَذَا مَا لَدَىٰ عَيْنِي ^(٢٣) أَلَيْسَ فِي جَهَنَّمَ كُلٌّ كَجِدارٍ عَيْنِي ^(٢٤) مَتَاعٍ لِّلْآخِرِ مُعْتَدِرٍ رَبِّ ^(٢٥) الَّذِي جَعَلَ مَعَ اللَّهِ إِلَهًا آخَرَ فَأَلْقِيَاهُ فِي الْعَذَابِ الشَّدِيدِ ﴿

[ق: ٢٣ - ٢٦]، المشهد يستند إلى المجاز والحوار والتمثيل، ويستدعي المتلقي للوقوف على ظلال المعاني لإظهار فاعلية الحركة التي تتسجم مع طبيعة السورة التي " ستعرض قضية البعث التي يكذب بها الكافرون تكذيباً شديداً " (١) .

يبدأ العرض المشهدي باعتراف القرين على الضال بما عنده من أخبار، ثمّ يعلن التخلي عنه، وصورة القرين صورة صحراوية تحاكي طبيعة البيئة العربية " لأنّ فعل (قَرَنَ) مشتق من القَرَن: وهو الحبل وكانوا يقربون البعير بمثله لوضع الهودج " (٢)، فاستعير هنا للرفقة والملازمة، والفعل (أَلْقِيَا) يصوّر حركة نازلة عنيفة ومخيفة، تُخرج جهنم بهيئة البحر الهائج الذي لا تحدّه الحدود، والمجرمين من أعلى يُقذفون من كلّ جانب بلا رأفة ولا رحمة في حركة عبثية، فهذا يقع على رأسه وذلك على وجهه والآخر على جنبه، وجهنم تتادي هل من مزيد؟، وهو وضع يناسب هوله حال المشكك بوجود الله تعالى، أو جعل معه إلهاً آخر، أمّا بخصوص مجيء الفعل

(١) مشاهد القيامة (قطب) : ٧٥ .

(٢) التحرير والتنوير : ٣١٠/٢٦ .

بصيغة التثنية مع أنّ المخاطب هو خازن النار فهو جريا مع لغة بعض الأعراب، فهم يخاطبون المفرد بالمتنى^(١)، وقد أرفدت المشهد بدلالة مهمة تعني تأكيد عملية الإلقاء في جهنم، زيادة على إظهار كمال السيطرة في الإمساك والقدرة في التحكم؛ لاقتران الأمر وصدوره من ذي قوة مقتدر، فيُعلم أنّ كلّ كفّار عنيد حاضر في المحشر ثمّ هو مدفوع به في جهنم، فالتثنية في الفعل عنصر دال على التحوّل أو النقلة الحركية المرتبطة بكنائيّة التحقير والإهانة، والتي تجعل من (الملك) مكتف بنفسه في هذا الفعل المُحكّم، ومن هنا تبرز أسلوبية العدول من المفرد إلى المتنى في إظهار جمالية التعبير، فقد جاء عدولاً معنوياً وكأّنه لم يكن عائداً على سياق سابق له، " والعرب تأمر الواحد والجمع كما تأمر الاثنين "^(٢)، فهو جار في كلامهم وعلى عادتهم، فعندهم " يقوم (افعلا) مقام (افعل) "^(٣)، فالأسلوب التعبيري في مشاهد القرآن الكريم يجري على أسلوب العرب في التدليل على المعنى مع خصوصية أسلوبه المعجز، ثمّ يكرر هذا الفعل وقد اقترن بالمجاز المرسل، فتحوّل جهنم (المحل) إلى الوصف بما يحلّ فيها حيث (العذاب الشديد)، فيتحوّل سياق المشهد التّصويري من الخبر إلى الإنشاء الذي يحيل على معاني الرّهبة والإخافة، معرفاً أنّ جهنّم هي العذاب الشّدّيد، على سبيل البيان التّفريعي على معنى الفعل المؤكّد، فالفعل الثّاني يدلّ على حركة جديدة (نازلة) أيضا داخل جهنم، تبدأ من جهنّم (السطح) إلى قعرها، فالفعل الثّاني ينهض بوظيفة بيانيّة للحركة النّازلة الأولى؛ ليعرّف أنّ البنية القائمة على أسلوب التثنية لا يُراد بها الإلقاء فقط في جهنّم، فارتبطت بالكناية والمجاز، فالمشهد يمثل سردا ذا مضمون حركي يرسم حال شخصيّاته، ولاسيّما المَلَك المخاطب، الذي بدا له دور بارز في إنشاء هذا الحدث المهم، وهذه البنية في الفعل أعطت للحركة فاعلية أضفت للمشهد التعدد في الإلقاء والاستشعار بإضافة ألوان العذاب، على إنّ السياق في هذا النّظم اللفظي يشكل وظيفة إبلاغية يستمدّها من المجاورة بين مفرداته المتماثلة؛ لتنعكس هذه الوظيفة

(١) ينظر : تفسير القرآن العظيم : ١٣/١٩١ .

(٢) التبيان في تفسير غريب القرآن : ٣٨٨ .

(٣) شرح الرضي على الكافية : ٣/٣٦٢ .

على المفردة نفسها؛ ولتتوزع وظيفته الخطاب القرآني على ما تنتجه بنية تراكيبه من إحياءاتٍ وصورٍ تثير وجدان المخاطب، حيث يشير الدال إلى المدلول ليحقق ما يسميه الأسلوبيون (الاتساع)^(١)، الذي تحققه اللفظة في عدولها من صيغة إلى أخرى، وهذا الأسلوب يُحقق مقصدية تخاطب نفوس المتلقين في محاولة لتخطي أحكام العقل والمنطق جريا مع طبيعة الحدث الذي تحدّه التصورات، وما عرضه لغويا إلّا لصرف تلك العقول نحو الحقائق فتزجر عن أسباب الضلال والهلاك في جهنّم.

وما يلاحظ أنّ المسار الحركي اكتفى بالتدليل عليه بالدلالة الفضائية التي يرسمها حرف الجرّ (في) الذي يُشار به إلى جهنّم مع إضمار مصدر الحركة ما يجعلنا أمام طبقة فرعية من المسارات نطلق عليها (المسارات المنحدرة من أعلى)، فالحرف لا يُنظر إليه على أنّه وجودٌ مستقل؛ لأنّ معناه يدخل في الكلمات المرتبطة به، فالحرف لا يملك معنى خاصًا به، فإذا ما استعمل في سياق، فعلى المتلقي " أن يُنصب الاهتمام على الأفكار الأخرى "^(٢)؛ لأنّ الحركة فيه هي حركة الدلالة المنقولة في ظل غياب الضوابط الدلالي لهذه الحروف التي لها خصوصية العمل بالنيابة على بعضها، وأنّ للحوار دورا كبيرا في بنية المشهد، فقد ظهر وهو " يرسم الخطوط الكبيرة في المعنى "^(٣) فيفهم أن ليس للكافرين أيّ خصوصية أو أثر أمام هيجان جهنم، ولينقلنا المجاز المرسل إلى عالم التمثيل والحركة المتناسقة لإخراج المعنى من جميع الأطراف؛ لأنّ المعنى هو حصيلة للتفاعل بين بنية السياق وعملية الإفهام، وهما وليدا التفاعل الداخلي بين وحدات البناء المشهدي وتصورات القارئ، ما يجعل عملية الفهم بنية من بنيات المشهد وبذلك " يعدّ المحصول اللساني مؤثرا، وواحدًا من مؤثرات الفهم لا بدّ من تغذيته بمرجعيات ذاتية قائمة على فعل الفهم من لدن المتلقي "^(٤).

(١) ينظر : أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث : ٧٤ .

(٢) البنى التصويرية واللسانية المعرفية في القرآن الكريم: ١١٧ .

(٣) يوم الدين ويوم الحساب : ٩٤ .

(٤) نظرية التلقي: ٢٩ .

تشكّل (عصا موسى) تحولات حركية مختلفة من خلال الحركة النازلة، فقد تحوّلت إلى حيّة ومرةٍ إلى ثعبانٍ وأخرى إلى جان، ويصحب كلّ توظيفٍ دلالةٍ خاصّةٍ تراعي المغايرة الأسلوبية في التعبير، وتراعي اعتبارات الحدث وتعدّد الرواية، إذا ما عَلِمنا أنّ تكرار رواية الحدث الواحد مرات عديدة يأتي تبعاً لتعدّد الرؤى^(١)، ولم يكن القرآن ليراعي ذلك فحسب إنّما تجاوزه إلى تحقيق الغرض الجمالي والموضوعي بالتزامن مع الحركة في مشاهدته، قال تعالى: ﴿وَأَوْحَيْنَا إِلَىٰ مُوسَىٰ أَن أَلْقِ عَصَاكَ فَإِذَا هِيَ تَلْقَفُ مَا يَأْفِكُونَ ﴿١١٧﴾ فَوَقَعَ الْحَقُّ وَبَطَلَ مَا كَانُوا يَعْمَلُونَ ﴿١١٨﴾﴾ [الأعراف : ١١٧ - ١١٨] .

يظهر فضاء المشهد وهو مشحون بمعاني العزم والتحدي وإثبات القوة والشجاعة، وكأننا نسمع أصوات حشود القوم مترقبون لأحداث النزال، ثمّ إنّ عناصره الحركية تسير على نحوٍ من التراتبية في النظم، فإنّ وحدات صغيرة تسهم في بناء أحداثه وحصر معطياته الحركية مثل: إذا، ما، العدول من الماضي إلى المضارع، واو الجمع، وأسلوب الحذف، وأسلوب العطف الذي كان له دور مطلق الجمع وتصوير سرعة المشهد الحركية من غير اعتبار^(٢)، فكأنها صورت المفاجأة واستحضرت غرائبية الحدث في سرعة تحوّل النوع .

تتمثل حركة النزول في الفعل (ألقى)، والمعنى: فألقاها، وهي عملية طرح الشيء بشدّة من اليد إلى مركز الأرض^(٣)؛ لتتجسّد الحركة وتثبت فاعليتها في المشهد، وها هي تلقف ما يافكون (عمل السحرة)، واللقف: " سرعة الأخذ مما يوحى إليك باليد أو باللسان ... وتلقفه: تناوله بسرعة "^(٤)، وقد استعير لتصوير سرعة حركة التناول والبلع، كما تثبت فاعليتها في إظهار الحقّ وبيانه، و (وقوع الحقّ) حركة نازلة مجازياً، والمعنى إثباته وحصوله بتحوّل العصا حيّةً تسعى، وقد ألقى وقوعها في الأذن قوة مدوية وكأنّها جسمٌ ثقيل الوزن وقع من أعلى إلى أسفل فصار

(١) ينظر : البناء الفني لرواية الحرب في العراق : ٦٥ .

(٢) ينظر : تصريف القول في القصص القرآني : ٢٠٧ .

(٣) ينظر : التحرير والتنوير : ٤٩/٩ .

(٤) لسان العرب: مادة (لقف) .

لوقوعه رجّة وصوت يُعرَف به، فأبطلت عمل السحرة فارتبطت بعنصر الدهشة غير المتوقع حصولها .

ونقرأ أيضاً: ﴿وَأَلْقِ عَصَاكَ فَلَمَّا رَءَاهَا تَهْتَزُّ كَأَنَّهَا جَانٌّ وَلَّى مُدْبِرًا وَلَمْ يُعَقِّبْ يَمُوسَى لَا تَخَفْ إِنِّي لَا يَخَافُ لَدَى الْمُرْسَلُونَ﴾ [النمل: ١٠]، وأيضاً قوله تعالى: ﴿وَأَنْ أَلْقِ عَصَاكَ فَلَمَّا رَءَاهَا تَهْتَزُّ كَأَنَّهَا جَانٌّ وَلَّى مُدْبِرًا وَلَمْ يُعَقِّبْ يَمُوسَى أَقْبَلْ وَلَا تَخَفْ إِنَّكَ مِنَ الْأَمِينِ﴾ [القصص: ٣١].

إنّ هيئة العصا غالباً ما تكون مستقيمة، و(عصا موسى) معجزته أمام فرعون وسحرتة، ولما تحدّاه السحرة طرحها من يده فصارت ﴿تَهْتَزُّ كَأَنَّهَا جَانٌّ﴾ بمعنى أنّها تحوّلت إلى جسم حي ذي حركة اهتزازية (متعرّجة) سريعة في ذهاب وإياب في نقطتي الحركة حول مركز الاستقرار وهي صفة خاصّة في هذه الحيّة، والصورة التشبيهية تفسح مجال التخيل والإيحاء أمام المتلقي ليُتصوّر طبيعة الحركة وهيأتها، والجان: " الحيّة الصغيرة سميت جانّاً؛ لأنّها تنتستر من الناس" (١)، فحركة العصا صارت كحركة الجانّ الخفيّة في صورة ثعبان، وهي " أعظم الحيّات" (٢)، وفاعلية الحركة في هذا التشبيه أنّها تقطع كلّ علاقة مزعومة بين عصا موسى وأعمال السحر؛ لأنّ تشبيه العصا بالجانّ على وجه الحقيقة، أي: " إنّها في اهتزازها وخفة حركتها وسرعتها كالجانّ في صورة الثعبان" (٣)، وأمّا قوله: ﴿فَإِذَا هِيَ حَيَّةٌ تَسْعَى﴾ [طه: ٢٠]؛ فلأنّ الحيّة اسم جنس مطلق يقع على الذكر والأنثى، والصغير والكبير ومعناه: " فإذا هي حيّة تسعى ثعباناً" (٤)، مُبيناً في الظاهر على وجه التحدي والإعجاز .

ويبدو أنّ المشهد ينتهي بحركةٍ مدبرةٍ يصورها قوله: ﴿وَلَّى مُدْبِرًا وَلَمْ يُعَقِّبْ﴾ والدعوة إلى الإقبال متحقّقة في المشهدين سواءً بالتّصريح أم بالتّلميح؛ لتجسّد إظهار العناية الإلهيّة بموسى؛ لتخفيف الحالة النّفسية التي اعترته بعد مشاهدة غير

(١) التفسير الكبير : ١٨٤/٢٤ .

(٢) معاني القرآن (الفراء) : ٣٨٧/١ .

(٣) الجمان في تشبيهات القرآن : ١٣١ .

(٤) إعجاز القرآن (الخطيب) : ٨٥/٢ .

المألوف؛ لأنّ العصا وإن عادت للحياة فستكون شجرة، فكيف وقد تحوّلت من جنسٍ إلى جنسٍ آخر، فهي دعوةٌ لتحوّل الخوف إلى أمنٍ وسكينةٍ واستشعارٍ بتدبير الأمر، أمّا بالنسبة لحركة الثعبان فهي حركة مولّدة أثبتت فاعلية الحياة والإنجاز، والإلقاء: هو حركة نازلة تمخضت منها جميع الصُّور الحركيّة في المشهد في توفير الطاقة المغذّية للجسم المتحرّك (الحية) في الاهتزاز واللقف، فصار المعنوي مركزاً لقوّة الصورة المحسوسة، وبالضدّ فإنّ حركة السحرة النازلة ليست بعنصر فاعل في المشهد؛ لأنّ عناصر التوليد فيها ضعيفة لا تنتج أيّ طاقة حركية إنّما أنتجت ما نسميه (ظل الحركة) الذي يخاطب البصر على سبيل التخيل والإيهام، وإذا بعصا موسى مبطلّة لذلك الوهم، فبدت حركة حقيقة مجهزة تملك الفاعلية والتأثير، ولذا تكرر سرد الحدث في عدّة مواطن؛ " لأنّه وقع في زمان معيّن، ورؤي عدّة مرات بأساليب مختلفة لاعتبارات أسهمت في تصويره "(١)، فهي حية في الاسم، ثعبان في الجنّة، جانٌّ في سرعة الحركة، وهذا وصفها الحقيقي.

يلتقي التصوير الحركي (الصوتي) بمعطيات علم الدلالة عبر التركيب اللفظي الذي يقتضيه المقام، ولاسيما في انتقاء المفردة المصوّرة لدلالاتها بجرسها، لتهيئ للمشاهد نظاماً ونسقاً يسمح له أن تشع أكبر شحناتها من الصور والظلال والإيحاء بما يناسب المعنى الذي تُريد رسمه، وهذا يعني الوحدة الصوتية أصبحت عنصراً دالاً في المشاهد القرآنية ويوجه بوصلة الدلالة الحركية في سياقاتها، ومن ثمّ لا نقف عند المعجم لتحديد الدلالة؛ لأن المفردة قد تفتضى لسياقات فلا يحدد دلالتها إلا هي، لذلك فإنّ العلاقة بين السياق والدلالة الحركية مترابطة بل هما كالشيء وظله، من ذلك الحركة في قوله تعالى: ﴿يَتَأَيَّهَا الَّذِينَ ءَامَنُوا مَا لَكُمْ إِذَا قِيلَ لَكُمْ أَنفِرُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَنَا قُلْتُمْ إِلَى الْأَرْضِ أَرْضَيْتُمْ بِالْحَيَاةِ الدُّنْيَا مِنَ الْآخِرَةِ فَمَا مَتَّعُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا فِي الْآخِرَةِ إِلَّا قَلِيلٌ﴾ [التوبة: ٣٨].

ذكرنا سابقاً إنّ بعض الحركات يتوقف تلقئها عند حاسة ما لإدراك ماهيتها، والحركة هنا تخاطب الأذن لتعيين طبيعتها المتشكلة من طبيعة بنيتها الصرفيّة،

(١) البنى والدلالات في لغة القصص القرآني: ٣٤٤، سيكلوجية القصة في القرآن: ١٤٤.

فأصل اللفظة (تثاقلتم)، قال ابن قتيبة: " أراد تثاقلتم فأدغم التاء في التاء، وأحدث الألف ليسكن ما بعدها، وأراد: قعدتم ولم تخرجوا وركنتم إلى المقام "(١)؛ وكان ذلك في وقت شدة من حرٍ وعسرٍ وجذب وقد طابت الثمار مع بعد العدو وشقة المسافة فشق ذلك، فتباطأ قومٌ وتقاوسوا عن الخروج"(٢)، وقد " ضمن معنى الميل والإخلاق فعدي بالي، والمعنى: ملتم إلى الدنيا وشهواتها، وكرهتم مشاق السفر ومتاعبه "(٣)، وحرف الجر في السياق يجعل المتكاسل قيمة سفليةً وضيعةً لتمردّه على أمر الله تعالى، في حين تسمو غاية المجاهدين وترتفع، فدل (إلى الأرض) إلى أسفلها، ولاسيما أنّها في سياق التهكم والتوبيخ، لنعلم أنّ هذا التصوير يحمل طابعا خطابيا، وإبلاغا تهنئيا تربويا، يضبط للمؤمن سلوكه تجاه أمر الله ورسوله.

إنّ قيام اللفظة المشهدة بالحفاظ على وحدة التوازن بين مقتضى الحال ومقتضى التركيب السياقي _ الذي ينتظر إخراجا صوتيا مناسباً في التلاوة _ يعطي للتعبير إنطباعا جماليا خاصا، فمن شأن وحدات التركيب الصوتي " أن تحافظ فيه على أسباب العذوبة والسلاسة والإيناس "(٤)، وهذا ما قدّمه الهمز والإدغام والمد في (اثاقلتم) فتكاد الأذن تصوّر حال المتثاقل والحركة البطيئة التي يبديها، إذ أنّ ثقل البنية في السمع وصعوبتها على اللسان يعطي لحركتها توافقا مع مقتضى الحال، وهي صورة تجسد هيئة " الجسم المسترخي، يرفعه الرافعون في جهد فيسقط منهم في ثقل "(٥)، وكأنّ المتثاقل محمّل بطنٍ من الأثقال والأرض تجره من الأسفل، وكلما أراد النهوض إلى أعلى تمسكت به فارتد إلى مكانه، كما أنّ جعل إخراج التراكيب مرتبط بخصوصية التلقي تبعاً لخصوصيتها اللفظية أدعى لربط الجمال الحركي في المشهد بعلاقات الحضور والغياب عبر الإيحاء والظلال والمحاكاة الصوتية للدلالة

(١) تفسير غريب القرآن : ١٨٦ .

(٢) ينظر: روح المعاني : ٩٥ / ١٠ .

(٣) الكشف : ٤٤ / ٣ .

(٤) ينظر: من صور الإعجاز الصوتي في القرآن الكريم (بحث) : ٧٦ .

(٥) في ظلال القرآن: مج ٣ / ج ١٠ / ١٦٥٥، وينظر: محاضرات في البلاغة العربية : ٢٦ .

اللفظية التي تجعل وجود الحرف يجري تبعاً لوجود الحركة لنستدل على وجود حركة مموسقة تجري في مراحل زمنية متعاقبة أو متقطعة، " فالإيحاء الموسيقي الذي تحدثه الأصوات عند النطق، يعدُّ من أهم المنبّهات المثيرة للانفعالات الخاصة بالمناسبة زيادةً على أنّ لها إيماءً نفسياً خاصاً لدى مخيلة المتلقي " (١)، فنحن نويد الرؤية القائلة: إنّ " الطابع الجمالي في الجرس والدلالة والظلال " (٢)؛ لأنّ ذلك مسلكٌ مهمٌّ يعبرُ بشكلٍ جليٍّ وواضحٍ عن فاعلية الحركة في المشاهد القرآنية .

تنهض دلالة الحركة من رؤية تعني أنّ التصورات التي يكشف عنها تفكيك الفضاء المشهدي (المكاني، الزماني) تقدّم مفتاحاً لتحليل بنية السياق التعبيري ابتداءً بتصور فضاء الحركة ودلالة ألفاظها؛ لنقرأ: ﴿ حُفَاءَ لِلَّهِ غَيْرَ مُشْرِكِينَ بِهِ ۗ وَمَنْ يُشْرِكْ بِاللَّهِ فَكَأَنَّمَا خَرَّ مِنْ سَّمَاءٍ فَتَخَطَفُهُ الطَّيْرُ أَوْ تَهْوَى بِهِ الرِّيحُ فِي مَكَانٍ سَحِيحٍ ﴾ [الحجّ : ٣١]، فيلاحظ أنّ فضاء المشهد فضاء ممسرح مرتبط بالشخصية في داخل المشهد التمثيلي هذا، فالمشرك كأنّما (خَرَّ مِنْ السَّمَاءِ) بمعنى: سقط منها على غير انتظام (٣)، كذلك إنّ تكرار صوت الراء فيه " إشارة إلى تكرار السقوط والهوي والنقلب في الهواء، وما أضفاه التّفخيم في (الخاء والراء) من تّفخيم مشهد الهوي نفسه (٤)، أمّا (السّماء) فهي مصدر انطلاق الحركة إلى أسفل، ومن هناك تخطفه الطير وهو نازل في الهواء وقبل أن يصل إلى مستقره، وهي حركة سريعة تفيد من أسلوب العطف لتصوير سرعة النزول والخطف وتتابع الأحداث، والخطف: هو " الاختلاس بالسرعة، وحالة المضارع لتصوير الحالة التي اجتراً عليها المشرك " (٥)، فناسبت حال الذي

(١) الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية : ٤١ ، وينظر : موسيقى الشعر : ٣٦٣ .

(٢) الظاهرة الجمالية في القرآن : ٥٠ .

(٣) ينظر : لسان العرب، مادة (خَرَّ) .

(٤) الإعجاز البياني في العدول النحوي السياقي في القرآن الكريم : ٥٥ .

(٥) روح البيان : ٢٩ / ٧ .

تسرّع في الإشراك صورة ذلك الجسم الساقط من السماء بسرعة، فتناولته سباع الطير على سرعة فتمزّقه قطعاً في حواصلها، ثمّ تتفرّق به في الأجواء، فلو أنّه تدبّر أمره واتّعظ لنجا وأمن، ولكنّه تسرّع بالإشراك فأسرع الهلاك إليه، وها هي ﴿ تَهْوِي بِهِ الرِّيحُ فِي مَكَانٍ سَحِيقٍ ﴾ في حركة جديدة أضافت للمشهد عنصر الإخافة من هذا المكان المجهول، والمجهول طريقه ومسلكه؛ وهذا التوالي الحركي والتركيب المنوع في مساره يعني أنّ المشرك قد كتب له الهلاك التام، فإن لم يجد ما يهلكه في الهواء أهلكه ذلك المكان البعيد، فالهلاك معلومٌ من بنية المعنى الحركي القائم على علاقة التوافق ابتداء من السقوط، هكذا تتبين التوافقات الدلالية التي تقيمها الأفعال في مكوّن تركيب واحد.

ويبدو إنّ جمالية الصورة تتضوي في بنية التشبيه المركب، الذي ناسبت صورته الحركية حقيقة سقوط المشرك من علوّ الإيمان إلى فضاء الضلال الذي تاه في مجاله وتفرّقت به سُبُل الشيطان، ومالت به الأهواء فتفرّقت أفكاره نحوها، كتفرّق الفريسة قطعاً من اللحم في حواصل الطير، فهو بالريح في المهوي والمطوح السحيقة المتلفة الغائبة عن الأعين، وحرف الجرّ (في) يزيد تكراراً لذلك المكان السحيق؛ ليصبح وعاء لا تنتهي فيه الحركة إلى قرار، ولو قال (إلى) لأفادت انتهاء الحركة إلى منطقة معينة، فالعدول بالحرف وتوظيف الفاء الدالة على سرعة الخطف يُشعرنا " بالتهديد الشديد والإبعاد لمن كان هذا حاله " (١).

ويُشار إلى أنّ الحركة في المشهد قد ارتبطت بعنصر التحول الزمني، فقال ﴿ خَرَّ مِنَ السَّمَاءِ ﴾ بالماضي، ثمّ عطف عليه بالمستقبل ﴿ فَتَخَطَّفَهُ الطَّيْرُ ﴾، و(التضعيف) في الفعل للمبالغة في سرعة التناول والأخذ، ومردّد ذلك " لاستحضار صورة خطف الطير إياه ، وهوي الريح به " (٢)، فالمشرك لا يملك دفع الضرّ ولا جلب المنفعة لنفسه يوم الحساب، وكأنّ معاني العدول تُقرّنا من زمن الحركة التمثيلية في المشهد؛ لأنّ أعمال المشركين تذهب وتبطل كذهاب ذلك الجسم، وهذه

(١) الإعجاز البياني في العدول النحوي السياقي في القرآن الكريم : ٥٥ .

(٢) المثل السائر : ١٥/٢ .

صورة بَصْرِيَّة تستدعي التأمل، فنُعلم أنّ قصد غير الله نفي وهباء وهلاك " ولو كان الأمر بلفظ الماضي لانعدمت تلك الصورة، ولغابت تلك المعاني "(١)، ولعلّ هذا مرده إلى خصوصيّة العربية في توظيف الفعل في السياق لقصديّة المعنى المراد، قال ابن هشام: " إنهم يعبرون عن الماضي والآني حتى كأنه مُشاهد حالة الإخبار "(٢)، ومن سنن العرب " أن تأتي بلفظ الماضي وهو حاضر أو مستقبل "(٣)، فيظهر بذلك مُراد المتكلم ويبرز الجمال التعبيري في خطابه .

تمتاز التعبيرات الحركية في المشاهد القرآنية أنّ الكلمة فيها لا تحمل الدلالة المعجمية فحسب، بل تبدو محملة بطاقت جمالية تعبّر عن فاعلية الثنائية التقليدية (الشكل والمضمون) في آن واحد، عبر إيرادها " هالة من المترادفات والمتجانسات، فالكلمات لا تكتفي بأن يكون لها معنى فقط، بل تثير معاني كلمات تتصل فيها بالصوت أو بالمعنى أو بالاشتقاق "(٤)؛ لأنّ الكلمة أصبحت منفذاً تمرّ عبرها الأخيلة والصور، وهذا أمرٌ يعتمد على ذوق المتلقي وتفسيره وإدراكه لمعنى اللفظ في ذهنه؛ لأنّ خيال الاستنتاج وتعدد التفسيرات معتمدة عليه (٥). قال تعالى: ﴿ وَرَبِّتِ الْجِيمُ لِلْغَاوِينَ ﴿١١﴾ وَقِيلَ لَهُمْ إِنَّمَا كُنْتُمْ تَعْبُدُونَ ﴿١٢﴾ مِنْ دُونِ اللَّهِ هَلْ يَنْصُرُونَكُمْ أَوْ يَنْصُرُونَ ﴿١٣﴾ فَكَبِكُوا فِيهَا هُمْ وَالْغَاوُونَ ﴿١٤﴾ وَجُنُودَ إبْلِيسَ أَجْمَعُونَ ﴾ [الشعراء: ٩١-٩٢].

إنّ البروز صفة للأجسام الحيّة لكنّه استعير هنا لجهنم؛ ليرسم التعبير الاستعاري صورة جهنم مستعرة ملتهبة، وبناء الفعل للمجهول يستدعي استحضار جهنم وكأنها مُشاهدة يُنظر إليها يزيدُها (التّضعيف) مبالغة في معنى البروز والتّهيء بحيث تُرى أهوالها، أمّا الاستفهام فقد كُنّي به عن معاني التحقير والتّهمك، وبناء القول للمجهول حرصاً على معرفة القول الذي يعرف به قائله، وكلمة

(١) الالتفات في القرآن الكريم (أطروحة دكتوراه) : ١٤٤ .

(٢) مغني اللبيب : ٩٠٥ .

(٣) المزهر : ٢٦٥/١ .

(٤) نظرية الأدب : ١٨١ .

(٥) ينظر : دلالة الألفاظ : ١٠٦ .

(فَكْبِكُوا) - موطن البحث- يُبان من خلالها حال السقوط في جهنم، والإشارة إلى الأصنام وعابدها من الجنّ والإنس دلالة توحد المصير فيها، ما يستخلص تشكيل حركة (نازلة) غير منتظمة، تقتضي جمع بعضٍ فوق بعضٍ ثمّ يُدفع بهم مُنكبّين على رؤوسهم فتنتهي الحركة في صورة مبعثرة مأخوذة من ككببت الشيء، إذا " أَلْقَيْتُ بَعْضَهُ عَلَى بَعْضٍ " (١)، إِلَّا أَنَّ (الكبّ) على الوجه هنا جاء باختيار الشخص لفعله، والحركة على سبيل المجاز الذي يوحي بالسلوك الفكري الخاطيء، فالصورة ساخرة تفيد معاني الاستمرار تماشياً مع البناء الاسمي للفظ للكب، ويُعبّر تكرار الصوت عن تكرار المعنى، فالزيادة في بنية الفعل اللفظية زيادة في معنى (الكبكية)، فتصوّر الكافر إذا " أَلْقِي فِي جَهَنَّمَ يَنْكَبُّ مَرَّةً بَعْدَ مَرَّةٍ حَتَّى يَسْتَقِرَّ فِي قَعْرِهَا " (٢) في حركة مقلوبة، وكأنّ المكبوب يحاول الاعتدال فلا يستطيع، وكلّما قام كُوبٌ على وجهه .

ويُذكر أنّ الفضاء الذي ترسمه حركيّة (الكبّ) في مسارها هو فضاء تهويلي، وشبه الجملة (فيها) تظهره فضاء بلا حدود، بحيث استغنى بذكره عن ذكر مركز الانطلاق الحركي؛ ليعلم أنّ هذا الفضاء مخيف والحركة فيه عقوبة، فقد انتفت عنهم الرحمة والعناية والاهتمام والخصوصية، والأثر النفسي قابع في هذه المغايرة المكانية، وفي هذا التحوّل الفني توظيف اللغة الإيحائية؛ لتظهر الحركة وقد اخترع لها صورة تجسّد فاعليات مختلفة، تعلم أنّ مساحة الإحساس أكبر من مساحة الفضاء الحركي، فأكسبها جوانب جديدة قد لا تبدو للناظر، وإنّما يدركها الشعور الحسيّ، فنجد من خلال الاستعمال المجازي للفعل (كبّ) أبعاداً أخرى، فنقول: " أكبّ على عمله، فهو مُكبّبٌ عليه : لازم له لا يفارقه، وأكبّ فلان على فلان: يطلبه ... وفلان يُكبّب غيظه في جوفه: لا يخرجّه " (٣)، كما أنّ فيها تناسباً بين صفة الصوت وبين المعنى التّصويري، وإنّك " لتسمع من جرس اللفظ صوت دفعهم

(١) كتاب الأفعال(السعدي) : ١٠٩/٣ .

(٢) الكشف : ٤٠٠/٤ .

(٣) أساس البلاغة : مادة (كبّ) .

وسقوطهم بلا انتظام... فهو لفظ مصور بجرسه لمعناه"^(١)، فبدت اللفظة وعاءً للصورة الحركية ومصدرًا مهمًا يجسدّ الشعور النفسي.

يُستشف من البنية الصرفية للفعل (ككب) أنها عنصرٌ حيويٌّ في بنية المشهد، إلاّ أنّها " تستمد حيويّتها من السياق، فيؤثّر فيه ويتأثّر به، شأنه في ذلك شأن الكائن الحي الذي لا يكتسب حياته إلاّ بالتفاعل مع أبناء جنسه، وهو الفضاء الذي نفتحه لنكشف أسرار الصنّاعة اللفظيّة في اللغة"^(٢)؛ لأنّ هذه الصنّاعة تُحدث تنغيماً صوتياً يرتبط مباشرةً بالدلالة المتصورة، والتنغيم من أهمّ القرائن التي تميّز طرق استعمال اللغة، زيادةً على أداء وظيفة التفريق بين المعاني للجملة الواحدة، وعلى أساس ذلك يمكن تصوّر الأحداث وتأملها^(٣).

ونرى أنّ الصياغة التنغيمية في الفعل (كب) إنّما هي تشكيل خطابي يخاطب المتلقي لتصور المعنى واستحضاره في الذهن عبر الحركة، وإلاّ لاكتفى بذكر دخولهم النار، ومن هنا يتبين أنّ دراسة البناء الحركي في المشاهد القرآنية يبدأ من المبنى للوصول إلى المعنى، فهو لا يساير نظام الحدث الكلامي في عمليّة التواصل على الرغم من وجود بعض التحوّلات الدلالية للوحدات الصوتيّة، وما يصاحبها من قرائن معنويّة وأدائية متنوعة، وهو أمرٌ لا ينفك عن سياقات المشاهد القرآنية، ويذكر، أنّ الفعل إذا كان على وزن ثمّ نُقل لآخر أكثر منه، فمرده الزيادة في المعنى؛ " لأنّ الألفاظ أدلّة على المعاني، وأمثلة للإبانة عنها"^(٤) ونحن نقرأ: ﴿وَمَنْ جَاءَ بِالسِّيئَةِ فَكَبَّتْ وَجُوهُهُمْ فِي النَّارِ...﴾ [النمل : ٩٠]، فأين (فَعَلَ من فَعَّلَ) في المعنى؟ فكل ذلك يعني أنّ النصّ القرآني يمتاز بتخيّر الألفاظ وأبنيته للكشف عمّا لها من قوّة تعبيرية ترفد المعنى العام في السياق، وبما تحمل من صور مدّخرة ومشاعر كامنة في أحشائها، ولفّت نفسها حول ذلك المعنى العقلي، إذن هذه الحركة تضع المذنب

(١) الكشف: ٤/٤٠٠، وينظر: التعبير الفني في القرآن : ١٨٥ .

(٢) جماليات تحول الوحدة الصرفية لدى النحاة والبلاغيين (بحث) : ٤ .

(٣) ينظر: علم اللغة بين التراث والمعاصرة : ١١٣ .

(٤) المثل السائر : ٥٦/٢ .

في دائرة مغلقة خانقة، وصوت الباء (الشديد) والذي جاء (مشدداً) على نحوٍ تجمع فيه الشفتين يدلّ على غوص هؤلاء في جهنّم، والخيال يساير التّعبير في الفهم، فلا ندرك مبدأ الحركة ولا نهايتها .

يُوظف المفعول المطلق في المشاهد الحركية على أنه عنصر يقوم بتحديد الهيئة والماهية في بيان الحركة وتفصيلها الدقيقة، ومن ذلك قوله تعالى: ﴿ فَلْيَنْظُرِ الْإِنْسَانُ إِلَىٰ طَعَامِهِ ۚ ﴿٢٤﴾ أَنَا صَبَبْنَا الْمَاءَ صَبًّا ﴿٢٥﴾ ثُمَّ شَقَقْنَا الْأَرْضَ شَقًّا ﴿٢٦﴾ فَأَبْنَا فِيهَا حَبًّا ﴿٢٧﴾ وَعَبْنَا وَقَضًا ﴿٢٨﴾ ﴾ [عبس: ٢٤ - ٢٨]، إذ تتجسد عناية الخالق بخلقه في توفير مصادر الحياة المعاشية، والملاحظ أنّ المفعول المطلق هنا يُسهم في تصوير نزول الماء وعملية شقّ الأرض للتأمل في عملية الإنبات، ومن معاني الصبّ: الانحدار والانسكاب من فوق^(١)، وبنية الفعل المقترنة بالضمير الدال على العظمة الإلهية يقتضي معاني الشدة والقوة والصبّ المتكرر للغيث " ومن سنن العرب التسليط بالزيادة في عدد حروف الاسم والفعل "^(٢) لعله يتطلبها المعنى، قال الشعراوي: " كلمة الصبّ في (صَبَبْنَا الْمَاءَ) تشعر بالتدفق بغزارة وقوة "^(٣)، كما أنّ اقتران الفعل بالمفعول المطلق يحقق التفاتاً دلالياً من الزمن الماضي إلى الحاضر ويبعث معاني الاستمرارية والإطلاق في (الصبّ والشقّ) مع العناية والتدبير إلى ما لا نهاية وذلك " بشقّ سطح الأرض بخرق الماء فيه أو بآلة كالمحراث والمسحاة أو بقوة حرّ الشمس في زمن الصيف لنتهياً لقبول الأمطار في فصل الخريف والشتاء "^(٤) .

إنّ أهمّ ما يلفت النّظر هنا أنّ دلالة الحركة في (صبّ) قد ارتبطت بموسيقى السياق والتنغيم الذي يحدثه التنوين في فواصل الآيات، وهذا من شأنه أن يشكّل إيقاعاً صوتياً يثير المتلقي نحو دلالاتٍ متنوّعة؛ لأنّنا نجد أنّ الموسيقى الحركية ترتبط بأفق التّوقع عنده، إذ للفاصلة وظيفتان رئيستان: " إحداها فنيّة موسيقيّة،

(١) ينظر : لسان العرب، مادة (صبّ) .

(٢) المزهر : ٢٦٦/١ .

(٣) تفسير جزء عمّ (الشعراوي): ١٣١ .

(٤) التحرير والتنوير : ١٣١/٣٠ .

والأخرى بلاغيةً دلاليةً تجعل الفاصلة تتعاقق مع الآية من غير فلت ولا تنافر^(١)، الأمر الذي يجعلنا نقول: إنَّ وجودها في الحركة المشهدة ليس مجرد ظاهرة تقوم على التكرار والتتوُّع الذي يسير عليه نغم السِّياق، إنما هي إحياء بالانتظام والتتوُّع الذي يجسِّد دلالة الحركة وجماليَّاتها التوظيفية^(٢)، ويبدو لنا جلياً أنَّ القرآن الكريم حريص على هذه التوظيفات الإيقاعية؛ لأنَّها تشكِّل " النُّقطة التي تلتقي عندها المتناقضات، ويتَّحد عندها الشَّكل والمضمون ويصبح اللامحدود عندها محدوداً دون أن يفقد لا محدوديته، فالسكون الظاهري قد يكتسب من خلال طريقة تأليفه واتساقه شاعريةً تضفي عليه حركة داخل ذلك السُّكون ليكون جوهر الجمال الحقيقي^(٣)، ويُذكر، أنَّ عملية الصبِّ حركة (نازلة) والفاعل هو (الله) تعالى، واقتزان موسيقى المفعول المطلق بفعالها دلَّ على نزول الغيث بقدر وافٍ كافٍ في المكان الذي ينبغي والزمان الذي ينبغي؛ لأنَّ الفاعل (حكيم)، وهذا يستدعي التأمُّل في علق هذا الماء في السَّماء مع ثقله، ثمَّ نزوله وقت الحاجة لإغاثة المخلوقات تأكيداً للنَّعمة .

إذن، تشترك الحركة الصاعدة مع النَّازلة في هيئة الحركة ونوعها - وهذا من المهمَّ تعيينه - إذ يقتضي كلُّ منهما مجالاً فضائياً يتمظهر فيه الحدث؛ ليظهر مسار الحركة وزمانها ومكانها، ونقطتا الابتداء والانتهاء؛ لأنَّ هذا النوع من الحركة مقيدٌ بذلك محددٌ به، وكذا لتتشكِّل دلالة السِّياق وتتكشَّف قوة الأداء الحركي فيه .

(١) جماليات الإشارة الفنية في القرآن الكريم : ٣٢٣ .

(٢) ينظر : البيان في روائع القرآن : ١/١٩٥ ، والفاصلة في القرآن : ١٩٢ .

(٣) بين الفلسفة والنقد : ٦٤ .

المبحث الثالث الحركة الممتدة

نقصد بالحركة الممتدة: الحركة على مسارٍ أفقيٍّ في أحد الاتجاهات الأربعة (أمام، خلف، يمين، شمال)، فهي إما أن تكون مقبلة أو مدبرة أو جانبية، وبما تتطوي عليه من الاختلاف في عنصري الزمان والمكان وخصوصية المتحرك زيادةً على طبيعة المسار الحركي، ولا بدّ من الإشارة هنا إلى أنّ في الحركة المقبلة والحركة المدبرة تضاداً في المسار، إذ لكلّ واحدةٍ نقطة ابتداءٍ ونقطة انتهاء، وأنّ نقطة ابتداء الأولى هي نقطة انتهاء الثانية، ونقطة انتهاء الأولى نقطة ابتداء الثانية، وقد تكون النقطتان غير معلومتين مادياً، أي: أنّ المكان يكون في هذه الحالة (مفتوحاً) يشارك الخيال والتصوّر الذهني في تحقيقه، وكذلك هو الحال في الحركة الجانبية، إذ هي قائمة على التّجانس والتّعاكس، ما يعطي شحنة معنوية هائلة، تشدّ المتلقي لمتابعة الأحداث بدقّة.

ويُذكر، أنّ الحركة في مسارها لا تكون دائماً على خط مستقيم، فقد تكون حركة متموجة، أو متعرجة، أو متكسرة، ولهذا دور مهم في تحديد الزمن المستغرق في إنجاز الحركة، من حيث البطء والسّرعة؛ لأنّ كلّ مسارٍ حركيٍّ ممتدّ يقتضي سكوناً في المبتدى والمنتهى كذلك إنّ هذه الحركة من النّوع الحر فتوصف بأنّها حركة مولّدة، أي: فيها مجالاً واسعاً في تواتر الحركات وتنوّعها، وإنّ كلّ حركة إنّما هي فرعية تدلّ على سابقتها، وعلى هذا الأساس يمكن المقارنة بينهنّ، كما يمكن المقارنة بين الأماكن في خريطةٍ جغرافيةٍ واحدة، كون المكان هو " الوعاء الحامل للأحداث، ونقطة سير الشخصيات، فلا يقوم حدثٌ أو يتطوّر أو تتحرك شخصية معينة إلّا داخل مكانٍ محدد ^(١)، ومن المشاهد التي تبدو فيها هذه الظاهرة الدّلالية وانتظامها فيه، مشهد أهل الكهف في قوله تعالى: ﴿ وَتَحْسَبُهُمْ آيَاتًا وَهُمْ رُفُودٌ وَنُقِلَبُهُمْ ذَاتَ الْيَمِينِ وَذَاتَ الشِّمَالِ وَكَلْبُهُمْ بَاسِطٌ ذِرَاعَيْهِ بِالْوَصِيدِ لَوِ اطَّلَعْتَ عَلَيْهِمْ لَوَلَّيْتَ مِنْهُمْ فِرَارًا وَكَلِمَاتٍ مِنْهُمْ رُجْبًا ﴾ [الكهف : ١٨] .

(١) بناء المكان الدنيوي في القرآن الكريم (أطروحة دكتوراه) : ٢٣١ .

يمثل قوله: ﴿ وَتَحْسَبُهُمْ أَيْقَاظًا وَهُمْ رُقُودٌ ﴾ حكاية حركةٍ حاصلَةٍ انتهت إلى سكون (رُقُودٌ)، وهي تمثل اللقطة التي تركز إليها حركات المشهد الأخرى، وهذا السكون جعل المتلقي في حالةٍ من الرعب والخوف الذي انتهى به إلى فرار؛ لأنهم صاروا " في حالةٍ تشبه حال اليقظة، وتخالف حال النوم " ^(١)، فهم على هذه الحال لا يبدون كالأحياء ولا كالأموات، والسبب هو قوله: ﴿ وَنُقَلِّبُهُمْ ذَاتَ الْيَمِينِ وَذَاتَ الشِّمَالِ ﴾، بمعنى أنهم كانوا في حالٍ حركيٍّ مستمرٍ مدّة وجودهم في الكهف، والفعل (نُقَلِّبُهُمْ) يحقق جواً تصويرياً ينقل المتلقي إلى زمن الحدث وكأنه يتابع ويرى عن قرب، وأصل التقلّيب " تحويل الشيء عن وجهه " ^(٢)، والمراد هنا تقلّبهم من جانبٍ لآخر كتقلب النائم؛ لأنهم لو لم يتقلبوا كذلك لتأكلت أجسامهم؛ لطول مكثهم في الكهف، كقوله تعالى: ﴿ فَأَصْبَحَ يَقَلِّبُ كَفَيْهِ ... ﴾ [الكهف: ٤٢]، وهو مظهر من مظاهر الحركة الممتدة إلى جانبٍ (يمينٍ أو شمال)، وهو متناسبٌ مع الوضع السكوني للفنية الذي يفتضي في حركته المغايرة في المجال الحركي؛ ليكون شكل الحركة على شكل دائرة نصف قطر في منسَعٍ مكانيٍّ ﴿ وَهُمْ فِي فَجْوَةٍ مِنْهُ ﴾، وهذا الوضع بحاجةٍ إلى تأمّلٍ وممارساتٍ فكريّةٍ متنوّعةٍ للوصول لاستخلاصٍ ما، " فمن المحتمل أن يكونوا مفتوحِي العيون في هيئة النائم، ومن الممكن أن يمارسوا وهم ممدّون بعض الممارسات التي توهم المشاهد بأنهم أيقاظ ولكنهم في الحقيقة نوم " ^(٣)، وتظهر فاعليّة (التقلّب) هذا في المحافظة على حياة الأجسام؛ لتمثّل لقطة العناية الإلهية بهؤلاء النفر، وهكذا يخيم على المشهد ظلال السكونيّة في النوم الطويل الممتدّ إلى عشرات السنين، وما يزيد حال السكون أنّ نومهم أشبه بالموت وهم كالجثث الهامدة، والحقيقة أنّهم في ديمومةٍ حركيّة، وما (التقلّيب) إلاّ عنصر تكفّل بنهيئة السبل المؤدية إلى بقاء عنصر الحياة يدبّ فيهم في أعجوبةٍ خارقة، فهو عنصر وقايةٍ من تحولات فصول السنة وما تتطوي عليه من أشعة الشمس الحارقة

(١) التحرير والتنوير : ٢٨٠/١٥ .

(٢) لسان العرب: مادة (قلب) .

(٣) سورة الكهف دراسة أسلوبية (رسالة ماجستير) : ٣٧ .

أو برد الشتاء القارص، كذلك لتأخذ من خلاله أجزاء الجسم وضعها الطبيعي، بحيث لا يكون مركز الثقل على جهة واحدة .

وما يلفت النظر في هذا المشهد هو الحركة القائمة على الثنائية المتضادة المتقابلة بين الإيقاظ والرقود من جهة، والتقليب إلى اليمين والشمال من جهة أخرى، " وهذا الانسجام المتناغم في الحركة الجانبية بين الداخل والخارج يفضي لمساة جمالية غاية في الروعة " (١)، ابتداءً من تكرر حركة الشمس وتحولاتها ما بين الشرق والغرب وجمالية الضدية المتقابلة (طباق الإيجاب)، والتضاد بوصفه مظهرًا بديعًا يقوم " على تجلية الحركة التي تموج بها المعاني داخل النص " (٢)، وإتينا لنجد أنّ المشهد يتكئ على هذه التقابلية في بنيته مُشكلاً بؤرته الدلالية .

وتنشأ من الفعل (تَحَسَّبُهُمْ) صورةً مرتبطةً بالتجديد الزمني المحكي فيه لها خصوصية الارتباط بالمتلقي؛ لتتعدد لديه التخريجات الذهنية، وكأنه يصور ما يراه عن قرب، كما أنه يسهم بالإيحاء الإيهامي فيقرب الصورة ويدلّ أنّ زمن الحركة ليس هو زمن نزول الآيات، فالفعل يجعلنا نفرّق بين الحركة وحكاية حدث الحركة، ويظهر جلياً أنّ المشهد قائم على ثنائية حركية أسهمت في تأسيس الانطباع العام للمشهد، فالفعل (أَطَّلَعْتَ) يجسد حركةً مقبلةً، بينما قوله: (فِرَارًا) يمثّل حركة مدبرة، وقوله: (رُقُودًا) يمثّل حال السكون، وقوله: (نُقَلِّبُهُمْ) يمثّل الحركة، وتأتي هذه الضدية لتشكّل معنى رغبة الاطلاع والتعرف الذي يستدعي الملاحظة عن قرب. ويلاحظ أنّ حركة (الاطّلاع) المقبلة من النوع المفترض، والاطّلاع يكون إذا أقبلت إلى الشيء تراه ويراك، كقوله تعالى: ﴿الَّتِي تَطَّلِعُ عَلَى الْأَفْعَدَةِ﴾ [الهمزة:٧] يريد: " تظل تعمل فيه إلى أن تصل إلى قلبه " (٣)، من باب الإشراف على الشيء، فقوله: (لَوْ أَطَّلَعْتَ عَلَيْهِمْ) تدلّ بحركة ممتدة (مقبلة) نحو الهدف، يرسم شبه الجملة (عَلَيْهِمْ) مسارها الأفقي فيتحقق التقاء المُشاهد بالمُشاهد، وصيغة الافتعال في الفعل للمبالغة التي تتعدى المخاطب

(١) جماليات الحركة في القرآن الكريم : ٩٣ .

(٢) البنى والدلالات في لغة القصص القرآني : ٢٨٤ .

(٣) تفسير جزء عمّ (الشعراوي) : ٥٦٢ .

بفعل الحركة فتقتضي معنى المشاركة لا الحصر، فتحدث تقابلا زمنيا بين المروي له والمروي عنه؛ ليمثل جانب (الفتية) بالماضي، وجانب (المروي له) بالمستقبل؛ لأنّه حدث مفترض متوقع حصوله؛ لاقترانه بحرف الامتناع (لو) الدالّ على عقد السببية والمسببية، ولأنّها في الماضي وامتناع حصول السبب، ثمّ تارة يعقل بين الجزأين ارتباط مناسب لا يعقل^(١)، ولا يخفى أنّ الشرط لا يحمل زمنا إلاّ زمن التلقّي ونقل المخاطب إلى زمن الحدث .

ويرد فعل الاطلاع متعلقا بفاعلية الحركة في المشهد؛ لأنّ الأثر الذي يترتب على حركته هو أثر نفسي يقتضي القبول أو الرفض، وقد ظهر هنا ﴿وَلَمِلْتُمْ مِنْهُمْ رُجُبًا﴾ وهي صورة استعارية للتعبير عن حالة الشعور بالخوف، والبناء للمجهول للمبالغة في تصوير هذا الرعب، أمّا (الفرار) فهو حركة ممتدة أيضا وبالاتجاه المعاكس، تمثّل ردّ فعلٍ وقائي من أثر الاطلاع على الوضع السكوني للفتية، ما يعني أنّ هذه الحركة مرتبطة بعنصر الترهيب، فهي حركة غير معدّها لها بالعكس من حركة (الاطلاع) فهي مرتبطة بعنصر الرغبة فاستعدّها لها مسبقا وكأنّ الاطلاع أحدث مفارقة بين الواقع والخيال فكانت الحركة بنفس ما هو حاصل بالحقيقة، أمر خارق لم يُعهد من قبل .

فالتعبير يقوم الصورة النفسية التي تبرزها هذه الحركات المتوالية ذات التأثير في نفسية المتلقي، فهي تشدّ الخيال وتوقظ الذهن وتحرك الفكر، وتسبب أغوار النفس فتثير فيها انفعالاتٍ وجدانيةٍ وملكات لا يعلم حقيقتها إلاّ المطلع على تلك الصورة، فقد بدت النفس متشوّقة لرؤيتها، حتى إذا رأتها تغشّاها الخوف والقلق فاقشعرّ الجلد وانزعج القلب من هول ما يرى، فالتصوير الحركي هنا يثير في النفس هذه الانفعالات؛ لتصبح الحركة من قبيل الافتراض الممثل لبثّ الفكرة المتمثلة بالتعاليم والقيم والأغراض الدينية، والمعاني إذا أبرزت في معرض التمثيل تضاعفت قواها في تحريك النفوس وإثارتها نحوها^(٢) .

(١) ينظر : مغني اللبيب : ٣٣٧/١ .

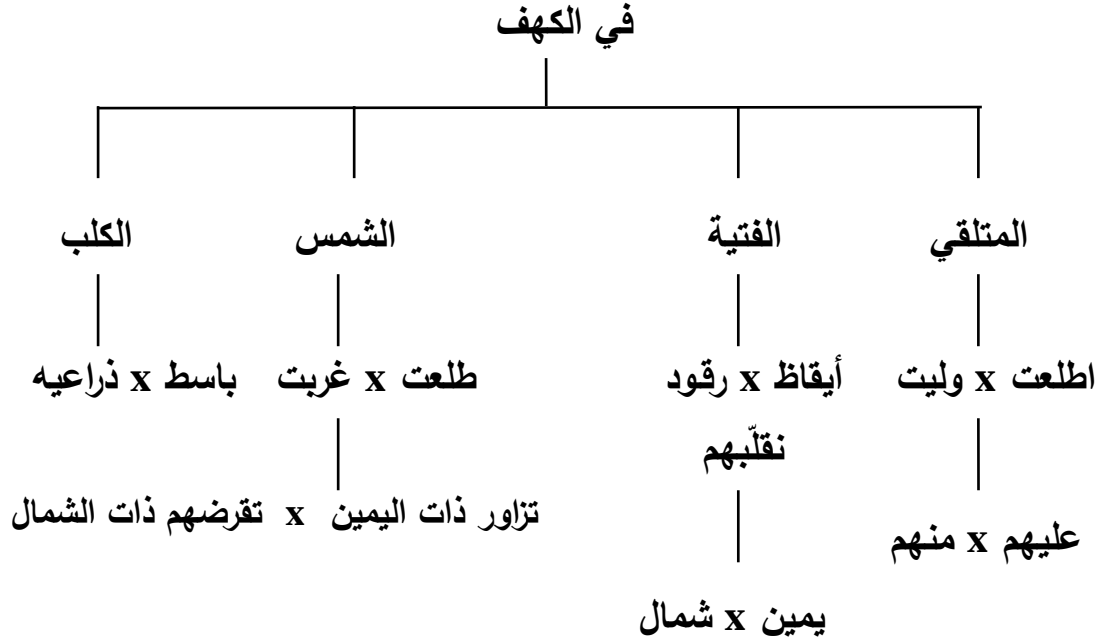
(٢) ينظر : أسرار البلاغة : ١١٥ .

ويلاحظ أنّ المشهد اقتضى عدولاً لغويّاً في قوله: (بَاسِطٌ) حكايةً عن كلبهم، والإشارة إلى أنّ التحوّلات في بنية المفردة القرآنية تأتي مناسبةً للدلالة السياقية، فكان له أن يقول: (بَسَطَ) كما في قوله: ﴿لَئِن بَسَطْتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِي مَا أَنَا بِبَاسِطٍ يَدِيَ إِلَيْكَ لِأَقْتُلَكَ﴾ [المائدة: ٢٨]، في خبر ابني آدم، غير أنّ كلاً دال وكلّ جاء مقصوراً على مدلوله السياقي المراد، ففي (بَسَطْتَ) معاني التجدّد والاستمرار، أمّا (بَاسِطٌ) فهو دال على البسط مع الثبوت؛ لأنّه يريد النقي الثابت وغير الممكن بحال، فلو قال: (بَسَطْتَ) لم تؤدّ الغرض، فعبر باسم الفاعل؛ " لأنّ الفعل يقتضي مزاولَةً وتحدّر الصفة في الوقت، ويقتضي الاسم ثبوت الصّفة وحصولها من غير أن يكون هناك مزاولَةً وترجية فعل، ومعنى شيئاً فشيئاً" (١)، وهذا يعني أنّ الدلالة الحركية لاسم الفاعل تحركٌ منقطعٌ مع كونه يكتسب خصائص كل من الفعل والصّفة المشبّهة من حيث التجدّد والانقطاع والدلالة على الأزمنة الثلاثة (٢)، وهنا قد أُجري مجرى الصّفة المشبّهة في دلالاته على الثبوت في الصّفة الملازمة للموصوف لملازمة صفة (البسط) للكلب مطلقاً، وهذا الاقتضاء جاء حكايةً عن حالٍ ماضية، وقد عمل فعله فنصب مفعولاً به (ذَرَاعِيهِ) فصارت الحكاية كالموجود في الحال؛ لأنّ الزّمن ليس مقتضياً في المشهد، إنّما إثبات البسط للكلب هو المقتضى؛ لذا جاء الزّمن مختزلاً وعنصرًا غير فاعل.

والإشارة هنا إلى أنّ التعبير بـ (أيقاظاً، رقوداً، باسطاً) يقتضي ثبوت تلك الهيئات واستمرارهم عليها، وبهذا التقسيم المتناسق وبهذا التركيب الحركي المركب وبهذا الإيقاع المتوازن يتوصل المتلقي إلى عناصر قوّة المشهد وفاعلية حركاته، والمخطط الآتي يوضّح عمليّة التنوّع الحركي في أجزاء المشهد وتحرك شخصياته :

(١) دلائل الإعجاز : ١٧٥ ، وينظر : البرهان في علوم القرآن : ٦٧/٤ .

(٢) ينظر : الصرف الوافي : ٨٥ وما بعدها .



فهو مشهد تصويري " ينقل بالكلمات هيئة الفتية في الكهف كما يلتقطها شريط متحرك، والشمس تطلع على الكهف فتميل عنه كأنها متعمدة" (١)، إنها عناية الله بمن جعل الإيمان قضيتته في الحياة، والمهم أن المتلقي في ديمومة في استخلاص الدلالات التي يفجرها هذا المشهد التي تثري الذهن وتنبه عن قدرة الخالق في الإحياء والإماتة .

تعد الحركة الموجية من أنواع الحركة الممتدة في مسار أفقي ذي صفة اهتزازية، ويتجلى ذلك بوضوح في مشاهد البحر، فهي تبرز حركة شديدة ليس ذات قياس زمني ثابت؛ لأن مسارها امتدادي (مقبل أو مدبر) في صعود ونزول، ولاسيما في هيجان البحر واضطرابه بالأمواج، فيكون الفضاء الحركي فضاءً مضغوطاً يسمى بـ (المائع المضغوط) بلغة الفيزياء، ويمكن أن نلاحظ ذلك في مشهد الطوفان:

﴿ وَهِيَ تَجْرِي بِهِمْ فِي مَوْجٍ كَالْجِبَالِ وَنَادَى نُوحٌ ابْنَهُ، وَكَانَ فِي مَعْزِلٍ يَبْنِيْ اَرْكَبَ مَعَنَا وَلَا تَكُنْ مَعَ الْكَافِرِينَ ﴿٤٣﴾ قَالَ سَاوِيَ اِلَى جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ الْمَاءِ قَالَ لَا عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ اَمْرِ اللّٰهِ اِلَّا مَنْ رَزَحَهُ وَحَالَ بَيْنَهُمَا الْمَوْجُ فَكَانَ مِنَ الْمُغْرَقِينَ ﴾ [هود : ٤٢ - ٤٣] .

(١) في ظلال القرآن : مج ٤ / ج ١٥ / ٢٢٦٣ .

يبدأ المشهد بالتعريف بالسفينة حال جريانها وهم فيها، والجريان صفة السفن الحركية، ومجيئه بالمضارع لاستحضار الصورة التهويلية في النفس، ولبيان سرعة الحركة التي بدت لا يعيقها شيء، فهي صورة تخاطب الخيال لتصورها ذهنياً؛ لأن الصورة مبهمة بالنسبة للحواس زيادةً على أنها من مشاهد الغيب، فالحركة ينتجها الخيال الفاحص ويروض الذهن لتكوين الانطباع الجمالي فيها.

ويذكر أن الحركة الموجية في البحر (ميكانيكية) تنتج عن مصدر الطاقة المضطرب (البحر)، ثم تنتشر في وسطه المائع (الماء) فتكون حركة الأجسام التي على سطحه (اهتزازية) مرنة، ثم ينتقل ذلك الجسم من مكانٍ لآخر حسب قوة ذلك الوسط وانزياحه عن موضع استقراره، ما يعني أن الحركة ليست (ذاتية) والمتحرك فيها بمثابة المرغم، والملفت للنظر أن حركة الماء (الوسط) ليست كليةً باتجاه الاضطراب، إنما هي جزئية تهتز على مساراتٍ محددة، وهذا يدل على أن زمن الحركة في ذلك المسار متغير؛ لأنه متصل بالموجة لا بسطح الماء.

وما دُنا في معرض البحث عن طبيعة هذه السفينة وهي تجري بجميع الموجودات على الأرض، فنعرف أن ذلك الفيضان جارفٌ حتى للجبال، لذلك جاء التعبير عن حركية الصورة ﴿وَهِيَ تَجْرِي بِهِمْ فِي مَوْجٍ كَالْجِبَالِ﴾ أي: أن كل موجة من الطوفان كالجبال في تراكمها وارتفاعها^(١)، مما يوحي بأنها كانت تجري في وسطٍ مضغوطٍ (غير مستقر)، تسبب في الارتفاع والطول الموجي، فهو جريانٌ قويٌ عنيفٌ وممتدٌ وغير انسيابي؛ لأن مسارات الأمواج قد تداخلت مع مسارات السفينة الحركية، ثم أحاطت بها جانبياً فصارت كأنها جبل.

وتأتي هذه اللقطة لتعبر عن الصورة المهولة التي لا تجعل للجبل قيمةً أمام ضخامة هذه السفينة وكُبر حجمها من خلال تشبيه الموجة به، فالحركة " تُسِينَا رَسُوَ الْجِبَلِ وَرَسُوخَهُ فَلَا نَتَصَوَّرُ غَيْرَ عَنَفِ حَرَكَةِ الْمَوْجِ وَضَخَامَةِ حَجْمِهِ"^(٢)، ما يعني أنها مصنوعة على نظامٍ مُحكَمٍ لا تؤثر فيها الأمواج، وأنها مُعدةٌ للحياة والنجاة لا

(١) البحر المديد : ٢١٥/٣ .

(٢) جماليات الحركة في القرآن الكريم : ١١٠ .

لمجرد رحلة، فهي تحمل أصنافاً من الخلق، والفيضان وحده هو من أتاح لها الحركة والجري باسم الله تعالى، ثم تتحوّل بنية السّياق من زمن السرد (الحاضر) إلى زمن وقوع الحدث (الماضي) في قوله تعالى: ﴿وَنَادَى نُوحٌ ابْنَهُ وَكَانَ فِي مَعْزِلٍ﴾، فالحوار كان قبل اشتداد الطّوفان، مع أنّ حركية المشهد " لا تحدّد زمن الطوفان ولا مدّة الكارثة" (١)، ونلاحظ أنّ هذا التحوّل يبرز صفة التداخل الزمني في المشهد؛ ليشير إلى أنّ زمن السرد (زمن توليفي) يجمع بين لقطات المشهد، وإنّ الحركة اختزلت قيمة الزمن كما اختزل الطّوفان قيمة المكان، فليس لهما أثر فاعل في الحركة .

ويبدو أنّ المشهد يستثمر أسلوب (النّداء والأمر والنّهي) في الحوار بين (نوح) وابنه، فيظهر حنان الأبوة المُقابل بالعقوق والعصيان، وذلك أدلّ على زيادة هيجان شعور الحبّ وشدّة التحنّن من جانب الوالد الرؤوف (٢)، فيحاكي حالته التّفسية وهو يرى ابنه يخرج إلى الهلاك، واللافت أنّه حدّره جماعة الكافرين ولم يقل الهالكين أو المغرقين، ففي ذلك بيان نبوي يدلّ بأنّ " نهاية الغرق الموت، أمّا نهاية الكفر فغضب الله، وعقابه الخلود في النار" (٣)، فالدّعوة كانت للنّجاة من ذلك والخلص من مسبباته، ما يعني أنّ توظيف (يا) في النّداء كان لها خصوصية ذات بعدٍ كنائي مع البعد النحوي، فهي موضوعة لنداء البعيد، فالمعزل هو البعد المكاني النّحوي، والكفر هو البعد العقدي، فكان البعد بعداً مكانيّاً وبعداً نفسيّاً، ونفس المؤمن تلتقي مع نفس الكافر في حال، ولذا قال: ﴿وَنَادَى نُوحٌ...﴾، ولم يقل: (وقال نوح) جرياً مع السرد الوصفي في المشهد (٤) .

ويردّ قوله تعالى: ﴿سَقَاوِي إِلَى جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ الْمَاءِ﴾ ليمثّل الاعتقاد الضالّ في ربط النّجاة بالجبل، مع أنّ الموجة الواحدة أغرقت الجبال المتعدّدة في

(١) الانتاج الدلالي للخطاب التفسيري للقصص القرآني (أطروحة دكتوراه) : ٣٩٤ .

(٢) ينظر : الحوار في القرآن الكريم : ١٨٨ .

(٣) جماليات التكتيف في القصص القرآني (رسالة ماجستير) : ٢٥٣ .

(٤) ينظر: دراسات جديدة في إعجاز القرآن : ٢٦٨ .

ذلك الفيضان الذي وظّف الطَّبِيعَة والإنسان عنصري صمت لا حول لهم ولا قوة تجاهه، وفي قوله: (سَعَاوِي) دلالةً صوتيّة موحية، " إذا يلقي المدّ بظلاله على مدى البعد المكاني، وعلوّ الجبل الذي ينشده المتكلم؛ ليفرّ وينجو من الطوفان "(١)، ما يعني أنّ (المدّ) قد اقتضى هنا لخلق المفاجأة والتعجب في المشهد، التي انتهت بغرق الابن وهلاكه ونجاة الأب ومن معه .

قد تكون بعض الحركات غير مرئية على مستوى التلقّي، أي: إنّها لا تدرك بالحواس، إنّما يدركها تصوّر الذهني، فيتّاح للمتلقّي قوةً قرآنيّةً تثري الدلالة الحركيّة في المشهد، وتسعى لكشف ما هو أبعد مما هو في ظاهر اللفظ بناءً على المعطيات السياقية أمامه، الأمر الذي يجعلنا نسلم أنّ اللغة بوصفها جسد الحركة " تحدد الكيفيّة التي بها ندرك الواقع ونتصوره "(٢)؛ لأنّ حركتها تحوّلت إلى وحدةٍ رابطةٍ لمستوياتٍ التداوي بين علاقات الحضور والغياب، وفي حقل الحركة الممتدة نكتفي بحركة إبليس الواردة في سورة الأعراف: ﴿ قَالَ فِيمَا أُغْوِيْتَنِي لِأَقْعُدَنَّ لَهُمْ صِرَاطَكَ الْمُسْتَقِيمَ ١٦ ﴾ ثمّ لآيتهم من بين أيديهم ومن خلفهم وعن أيمانهم وعن شمائلهم ولا نجد أكثرهم شكرك ﴿ ١٧ ﴾، إنّ العلاقة بين المؤمن وإبليس علاقةً ضديّةً عدائيّةً، والمتوقّع حصول حركةٍ وقائيّةٍ معاكسةٍ ضد سلبية الحركة التّابعة لسلبية الشخصية إبليس، وهو ما يثير فينا كمتلقين ميلاناً وارتياحاً نحو التّحرّك الإيجابي الذي تمثّله الشخصية المؤمنة، في ضلّ الصّراع المستمر بين الطّرفين وعلى المدى الطويل، لاسيّما وأنّ الحركة هنا تمثّل جدليّة الوجود البشري وتجسّد المسار العبودي للمؤمن ومعوقاته عبر إبليس، ففي قوله تعالى: ﴿ لِأَقْعُدَنَّ لَهُمْ صِرَاطَكَ الْمُسْتَقِيمَ ﴾، إمعاناً لروح التّحدّي والإصرار على غواية بني آدم، فقد ظهر فعل القعود في سياق التأكيد وهو يحمل طابعاً تهيجياً يوحي بمزيدٍ من التّحرّك ومضاعفة الجهد للإيقاع بالعدو، فالفعل يرسم للعبادات رسماً مكانيّاً حسياً، يتأتى من خلاله التّربصّ والترصد؛ ولذلك رشّح له باستعارة

(١) الاقتضاء في أسلوب القرآن الكريم : ١١٣ .

(٢) الإشارة الجمالية في المثل القرآني : ٢٦ .

الصِّراط (المكان) ليدل على ملازمته التّردّد بالإفادة من أسلوب الحوار^(١)، فدلّ بذلك على التفرّغ التام والتهيؤ للفعل القادم .

ويأتي قوله تعالى: ﴿ ثُمَّ لَأَيِّنَّهُمْ مِنْ بَيْنِ أَيْدِيهِمْ وَمِنْ خَلْفِهِمْ وَعَنْ أَيْمَانِهِمْ وَعَنْ شَمَائِلِهِمْ ﴾، لينقل الحركة إلى فضاءها التطبيقي، والسياق يُشعرنا بحركة (منتظمة) ممتدّة نحو الهدف الذي تعدّدت سبل الوصول إليه؛ لأنّ تحرّكه يجري في مساحةٍ تقتضي ظهوره أمام إبليس، أمّا القعود فهو يدل على سكون ما قبل الحركة، فيقتضي الخفاء والتّردّد لتحقيق السيّطرة^(٢)، ومنه قوله تعالى: ﴿ وَأَقْعُدُوا لَهُمْ كُلَّ مَرْصِدٍ ﴾ [التوبة: ٥]، وقد اختار إبليس هذا الموقف ليحفظ له قوّته ويحقّق له اتزاناً فيصيب عدوه؛ ليصبح المشهد عبارة عن إخراج متواصل لما هو في داخل الشّخصيّة السّلبية نحو الفضاء البشري، فإذا فعل السكون (لأَقْعُدَنَّ) يعني ديمومة الحركة واستمرارها، وإذا دلالة الحاضر فيه تدل على المستقبل، وهذا يدل أنّ قصديّة تكمن في توظيف الأفعال في المشهد؛ لتكشف قيماً دلالية تُصوّر الحركة فيه، وتهيئ ذهن المتلقي لإدراك طبيعتها فيؤسّس لنسق المتحرّك وما هو في داخل كيانه النفسي؛ لأنّ " الأفعال تركّز على الحدث والزمن معاً، وهما بعدان واسعاً الإمداء يتحرك فيهما الخيال إلى ما لا حدود له " (٣) .

ويشكّل قوله ﴿ ثُمَّ لَأَيِّنَّهُمْ... ﴾ بنية انكسارية بأسلوب العطف التراتبي، فقد دلّت الحرف (ثمّ) على للترتيب الرتبي، " وهو التدرج في الأخبار إلى خبر أهم لأن مضمون الجملة المعطوفة أوقع في غرض الكلام من مضمون الجملة المعطوف عليها؛ لأنّ الجملة الأولى أفادت التردّد للبشر بالإغواء، والجملة المعطوفة أفادت التهجّم عليهم بشئى الوسائل^(٤)، ويذكر، أنّ فعل الإتيان " يقال للمجيء بالذات

(١) ينظر : الحوار في القرآن الكريم : ٢٥٨ .

(٢) ينظر : المفردات في غريب القرآن : مادة ، (قعد) .

(٣) الخطيئة والتكفير : ٢٧٦ .

(٣) التحرير والتنوير : ٤٩ / ٨ .

وبالأمر التدبير " (١)، كما إنّه يدل على حركة (كليّة) ممتدّة نحو الأمام؛ لأنّ " الآتي يكون عارفاً لمكان ذهابه فيسير إلى هدفه بنوع من العلم والإدراك " (٢)، ولذلك أثره على الأفعال الدالة على حركة القدوم الكليّة الأخرى .

وما يلاحظ هنا، أنّ الحركة ارتبطت بالمكان الجهوي (أمام، خلف، يمين، شمال) فامتدّت نحوه واقتصرت عليه، وإنّما ذكر هذه الجهات لتجسّد معاني المواجهة، والمراد: " لأسوّلنّ لهم ولأضلّتهم بقدر الإمكان إلاّ أنّه شبّه حال تسويله ووسوسته لهم كذلك بحال إتيان العدو لمن يعاديه من أيّ جهة أمكنته، ولذا لم يذكر الفوق والتحت إذ لا إتيان منهما " (٣)؛ أو لأتّهما " ليستا بمقر شيءٍ من القوى المفسدة لمصالح السعادة " (٤)؛ ولذا خص الأمام والخلف بـ (من) الدالة على المواجهة، وخصّ اليمين والشمال بـ (عن) الدالة على المجاوزة، من قولهم أجلسه عن يمينه أي عليها (٥)، وقد أورد بعض المفسرين بأنّ الحركة من قبيل التمثيل (٦)، ونحن نوافقهم في هذا الطرح، غير أنّنا نقول: أن التمثيل يخرج لمعنى المبالغة في هيمنته وسلطانه الممنوح من الله تعالى، فوجود الحركة حقيقي كما دلّت السنّة المطهرة على ذلك ، كقول النبي صلى الله عليه وسلم: " إنّ الشيطان يحضر أحدكم عند كل شيء من شأنه حتّى يحضره عند طعامه " (٧)، وقوله أيضاً " إنّ الشيطان يجري الدم من الإنسان " (٨)، إلاّ أنّ إدراكها هو تصوري تخيلي بحكم جنس المتحرّك وطبيعته الخلقية، لنقول: إنّه التعبير القرآني المعجز، ثم هو التصوير المشخص للمعاني العقلية والحركات النفسية في مشاهد حيّة شاخصة .

(١) المفردات في غريب القرآن: مادة (أتى) .

(٢) أفعال الحركة الكلية الانتقالية للإنسان في القرآن الكريم (رسالة ماجستير) : ٨ .

(٣) روح المعاني : ٩٥ / ٨ .

(٤) البحر المحيط : ٢٧٧ / ٤ .

(٥) ينظر : الكشاف : ٤٣٠ / ٢ .

(٦) ينظر : روح المعاني : ٩٥ / ٨ ، والتحرير والتنوير : ٤٩ / ٨ .

(٧) صحيح مسلم : باب استحباب لعق الأصابع، ٣ / ١٦٠٦، ح (٢٠٣٣) .

(٨) صحيح ابن حبان : باب الاعتكاف، ٨ / ٤٢٨، ح (٣٦٧١) .

ويكشف المشهد عن ظاهرة أسلوبية أسهمت في نمو الأحداث وتطورها عبر الحوار الذي حوَّله إبليس إلى جدل؛ ليكشف من خلاله تصاعد وتيرة التحدي والتمرد، فندرك خطورة تحركه الساعي للصدِّ عن سبيل الله، فيُعلم أنَّ القرآن يوظف الجدل لاستهداف الحق^(١)، وهو بذلك يقدِّم للحركة صورة ذات مرجعية فكرية شريرة لها انعكاس على الواقع الاجتماعي، إذا ما علمنا أنَّ " الفكر في الصورة دعم كبير لها، وتثبيت لتأثيرها في المتلقي "^(٢) .

كما ترتبط الحركة الممتدة بالجانب النفسي والشعوري ولاسيما في مشاهد القيامة، التي ارتبطت بعنصر التهويل والمفاجآت والخوف، وإظهار معاني الهيمنة والجلال الإلهي، فنقرأ: ﴿ كَلَّا إِذَا دُكَّتِ الْأَرْضُ دَكًّا دَكًّا ۝ وَجَاءَ رَبُّكَ وَالْمَلَكُ صَفًّا صَفًّا ۝ وَجَاءَ يَوْمَئِذٍ بِجَهَنَّمَ يَوْمَئِذٍ يَنْذِرُ الْإِنسَانَ وَأَنَّى لَهُ الذِّكْرَى ۝ ﴾ [الفجر: ٢١-٢٣] .

تتمثل الحركة الممتدة في قوله: (صفا صفا) حيث تظهر الملائكة على خطٍ مستقيمٍ أمام عين الرائي، وهو وضع يستدعي الخيال ليتأمل انتظام الملائكة واصطفافهم بدقة مع كثرة العدد الذي صار لكثرتيه وانتظامه كأنه واحد، وكان له أن يقول: (وجاء ربك والملائكة صفواً)، ولكنّه عدل عن الملائكة إلى (الملك) وعن صفوفٍ إلى (صفاً صفاً)؛ وذلك لإظهار هيمنة الخالق على خلقه بأن يأتي بالملائكة مصطفين صفا بعد صفاً، فصاروا من شدة انضمامهم إلى بعض واحداً، فدلّ بالتعبير المفرد (الملك) على الجمع (الملائكة)، وهذا يدل على أنَّ هذه الحركة من أبرز الأحداث في المشهد؛ ولذلك عُنِيَ بها التعبير المشهدي عناية فائقة؛ لما تقدّم من قيم تخرج دقة الصورة في خضم هذا الهول العظيم؛ ولأنّها تمثل سرداً ذا مضمون حدثي إخباري يرسم صورة حركية متكاملة عن الشخصيات المشهدية، ولاسيما الملائكة الذين بدا لهم دور بارز في المتلقّي المباشر هناك، وعلى الرغم من أنَّ الحركة في الزّمن الغيبي، فإنّ المفعول المطلق يسهم في أخرجها على أنّها حركة انتهت إلى سكون، فلا نرى إلاّ والملائكة مصطفين صفوفاً صفوفاً، يراعى فيه

(٢) مفاهيم قرآنية : ١٢٠ .

(٣) جمالية الصورة : ٩٧ ، وينظر : وظيفة الصورة الفنية في القرآن : ٩٥

المكانة والمقام والرتبة، ما أحدث " تسلسلاً في المعنى بالصيغة التعبيرية، ليستمدّ هذا المنطق في التسلسل من المنطق النفسي في المعنى "(١)، فنفهم: أنّ هذا التعبير توافرت فيه عناصر التّناسق في البنية المشهديّة، حيث تعلو صرخات الجرس الموقظ للحسّ البشري، وكأنّها مطارق متوالية في الآذان .

ويصوّر قوله: ﴿وَجَاءَ يَوْمَئِذٍ بِجَهَنَّمَ﴾ حركةً ممتدّة أخرى (مقبلة) يصوّرُها الفعل المبني للمجهول، والمعنى: " يُجاءُ بجهنم فتقف متأهبة هي الأخرى"(٢)، وفي هذا (المجيء) إيحاء بحلول الهدوء والترقب والرهبّة وقد وقع الهول في أرض المحشر فهو مجيء مفاجئ، إذ المتوقّع أن يأتي الكافر إلى جهنم كونها مكاناً يؤتى، غير أنّ التّعبير القرآني يتّبع أسلوبية المغايرة العلائقية وتبادل الأدوار بين المكان والشخصية، فأسند المجيء للمكان في حركةٍ مقبلةٍ باتجاه المقصود؛ لتتحقق معاني الإخافة والترويع، وكأنّ جهنم شاخصةٌ في أرض المحشر ومنقلةٌ فيه تبحث عن سكّانها والتعبير القرآني يختار الأسلوب المجازي لتجسيد ذلك الحدث معبراً عن أهواله، تقول الدكتورة بنت الشاطي: " وحسبنا أن نقول: إنّ مجيء جهنم هنا هو على وجه التّشخيص والتّجسيم والفاعلية، وهذه ظاهرة بيانية مطّردة في أحداث اليوم الآخر...، وكما عُرضت جهنم يومئذٍ على الكافرين عرضاً في آية الكهف...، جيء هنا بجهنم تجسيداً للهول الأكبر بالتّشخيص والإبراز"(٣)، وهذا الأسلوب يُظهر جهنم وهي جسمٌ ضخمٌ يصعب الإتيان به، فقد فتّحت أبوابها واستعدّت خزنتها ثمّ أُبِن بتسعيرها، والملائكة عن يمين وشمال والمجرمون حولها ينتظرون ساعة القذف فيها، والكون كلّهُ قد صار مهياً لهذا الحدث مستعداً له، والحركة ترمي إلى دفع المتلقي بخياله نحو المشهد وحصر الوعي على حدثه فقط .

وإننا في ذلك نذهب مع الألوسي في احتواء التعبير إمكاناتٍ مجازيةٍ وحقائق تتجسّد فيها القدرة الإلهية إذ قال: " وتأويل ما ذكر ونحوه معاً وردّ حمله على المجاز

(١) الإعجاز الفني في القرآن الكريم : ١٦٨ .

(٢) تفسير جزء عمّ (الشعراوي) : ٣٦٥ .

(٣) التفسير البياني للقرآن الكريم: ١٥٩/٢، وينظر: المعاني الثانية في الأسلوب القرآني: ١٧٢.

لا يدعو إليه إلا استحالة الانتقال الذي يقتضيه المجيء الحقيقي على جهنم، وهو لعمري غير مستحيل^(١)، فالمجيء لا ينافي حضورها وبروزها، وهذا أمر متروك للتصورات الذهنية، فالحركة لا يمكن أن تدرك، ولاسيما أن التعبير يحدث عن أمور غيبية، وما للعقل القاصر إلا جعل هذه الحركة تصب في تعضيد ذلك الأمر وتقويته في النفوس؛ لأن دلالة الحركة في المشهد دلالة (مستقبلية)، وإن التعبير عنها بلفظ الماضي يراد به تأكيد وقوع هذا الحدث؛ لأن ما سيقع في القرآن كالواقع في الأصل.

فالمشهد إذن يقدم لوحةً فنيّةً متناسقة (لفظاً ومعنى وإيقاعاً)، ما جعل كل لفظة توحى بقدم التالية لها، والإيقاع المتوازي في (دكا دكا، وصفا صفا) يبرز الحركة بطابع جمالي مومسق، فينقلها من زمنها السردى إلى زمنها الحدتي على تقنية الاستباق الزمني، وكأننا نسمع دك الأرض ونرى صفوف الملائكة أمامنا ممتدة.

كما تتجسد الحركة الممتدة في السياقات الإخبارية في المشاهد القرآنية، كما في قوله تعالى: ﴿كُلُّ نَفْسٍ بِمَا كَسَبَتْ رَهِينَةٌ ﴿٢٨﴾ إِلَّا أَصْحَابَ الْيَمِينِ ﴿٣٩﴾ فِي جَنَّاتٍ يَسَاءَلُونَ ﴿٤٠﴾ عَنِ الْمُجْرِمِينَ ﴿٤١﴾ مَا سَلَكَكُمْ فِي سَقَرٍ ﴿٤٢﴾ [المدرثر: ٣٨ - ٤٢]. فالمشهد يبدأ مخبراً بإطلاق حكم عام، إن كل نفس مرهونة بفعلها غير مفكوك عنه، والجزاء يومئذ من جنس ذلك الفعل، والرهن: "الوثاق والحبس، ومنه الرهن في الدين وقد يطلق على الملازمة والمفارقة... فالرهن مشعر بالأخذ بالشدة"^(٢)، ثم يقيد إطلاقه بقوله: ﴿إِلَّا أَصْحَابَ الْيَمِينِ ﴿٤٠﴾﴾ فهم غير مرتهنين، إنما ﴿فِي جَنَّاتٍ يَسَاءَلُونَ﴾ على تحقيق المشاركة والمفاعلة في الحوار، والمعنى: "يسأل بعضهم بعضاً عن أحوال المجرمين"^(٣)، وهو أقرب إلى حالة المخاطب وأكثر بياناً عن طبيعة السائل، ثم يتحوّل الخطاب الإخباري إلى الإنشائي المكثف على صيغة الاستفهام في قوله: ﴿مَا سَلَكَكُمْ فِي سَقَرٍ ﴿٤٢﴾﴾ أي: قائلين، فالتحوّل

(١) روح المعاني : ١٢٨/٣٠ .

(٢) التحرير والتنوير : ٣٢٤/٢٩ .

(٣) اللباب في علوم الكتاب : ٥٣٣/١٩ .

قائم على " تداخل الأزمنة والضمائر، وهذه الظاهرة من خصائص الأسلوب في مشاهد القيامة "(١)، وقد جاء هذا الأسلوب وهو ذو قدرة تصويرية واضحة، تقع أبعادها على نوعيّة الحركة وفاعليتها، فقله: (سَلَكُوا) مأخوذاً من سلوك الخيط في الإبرة ونظم الدرّ في سلّكه (٢)، وقد استعير هنا إشارة إلى عمليّة زجهم في جهنّم، ويأتي هذا الفعل هنا ليصوّر حركة ممتدّة غاية في الدقّة، فيشبه الكافرين في جهنم - على كثرتهم - كخرز مسلوكة على امتداد الخيط، وهو أمر غاية الصّعوبة، لكنّ اقتران الحركة بالتعبير المجازي جعل الحركة توحى بمغايرة في المعنى؛ لارتباطها بذات القادر المقتدر سبحانه .

ويلاحظ أنّ السّياق يفيد من (الاستفهام) في بيان هيئة الحركة، فهو قد خرج لمعاني التوبيخ والتخييل، ما يثير عجب المتلقي أو الرائي الذي صدر منه السّؤال؛ لأنّ التعبير بلفظ (السلوك) دال على الصعوبة، ومن المستغرب أن يدخل المرء النار وقد تبيّنت أسباب دخولها وحُدّدت مسالكها، فهي قليلة جدّاً قياساً بأسباب دخول الجنّة مع سهولة الأخذ بها، فهم لم يدخلوها إلّا بعد أن أجرموا وتمردوا وسلّكوا طرق المعاصي بحقّه تبارك وتعالى، فالفعل ينقل الحركة إلى الجانب الحسيّ فيؤثر في الوجدان، ثم يعطي انطباعاً حقيقياً عن طبيعة الحركة بأنّ صعوبتها من باب الممكن على الله، ولذا لم يقل: (ما أدخلكم في سقر)؛ لأنّ لفظ السّلوكة دالٌّ على الإدخال (٣)، ولمّا أراد صعوبة الدّخول أورد التعبير بالسلوك، فالسلوك من الدّخول في التعبير، لما يحيل إليه الأخير من عمومية في الدلالة .

ومما تجدر الإشارة إليه أنّ البنية الاستفهامية قد اقتضت تنغيماً صوتياً كان له الأثر الفاعل في إغناء الدلالة السّياقية للحركة في المشهد، فقد جاء تنغيماً صاعداً (شديداً)؛ ليناسب حال المجرمين وشناعة فعلهم وشدّة مآلهم؛ لأنّ الاستفهام يُفهم من تركيبه وما يصاحبه من قرائن معنويّة ولفظيّة، زيادة على دلالاته الإيحائيّة

(١) التصوير المجازي : ١٣٧ .

(٢) ينظر : العين ، مادة (سلك) .

(٣) ينظر : بيان المعاني : ١١١/١ .

في توظيفاته المجازية المتنوعة في القرآن^(١)، ويبقى للنغم فيه الكلمة الفصل الأهم لبيان معانيه التوظيفية، إذ هو جزء أساس في عملية النظم النصي نفسها^(٢)، وهذا أمر سارٍ في تراكيب المشاهد القرآنية عموماً، وعلى وفق سياقات التعبير ومقتضى الأحوال، وهو الأمر الذي جسّد الحالة النفسية والشعورية للمستفهم المستغرب (أصحاب اليمين) الباعثة على الاستفهام، وهي حالة النعيم والإكرام في الجنة وتحسّرهم على تضييعها من جانب هؤلاء .

وقد ترسّل التعبير القرآني بهذا الأداء لنقل الحركة التي تجعل المتلقّي (القارئ) في حالة نفسية تشابه حالة المتلقّي (المباشر)، فكان شعوراً مستمداً من ذلك الواقع معتمداً على وحدة التأثير والتأثر النفسي، وهي "سمة جمالية راقية في النصّ القرآني"^(٣)؛ لأنها تعطي صفة التوازن في المشهد فتحافظ على ديمومة الأفكار فيه، وعن طريق التخيل يقوم بنقل الأفكار الغائبة لتظهر فاعليتها في المتلقّي في أداء حسّي مؤثّر، على الرغم من أنّ حضور المتلقّي (المباشر) لا يظهر إلا في نهاية المشهد، في مظهر النادم المتحسّر؛ لتكتمل فاعلية الحركة وتكتمل أطراف المشهد وليبدأ الحساب .

ونشير إلى أنّ إخراج فاعلية الحركة ووظائفها في المشهد تستوجب قواعد التنغيم في التلاوة، لأنّ التنغيم وسيلة للوصول إلى دلالات التراكيب، تلك الدلالات التي لا يمكن الوصول إليها إلا من خلال الهيكل الموسيقي المنطوق للجملة، متمثلاً في طول الزمن وشدة الصوت وتنوّع الإيقاع^(٤)، زيادة على أنّه يؤدّي وظائف يتمّ بها نطق الجملة فتتمّ معرفة الدلالات المختلفة^(٥)، كما أنّ له الأثر الفاعل في تحديد دلالة المكونات الأسلوبية في السياقات الحركية في المشهد، ومناسبة دلالاتها للموقف، ولاسيما في الأساليب التي تقتضي الخروج من الدلالات الحقيقية إلى

(١) ينظر في ذلك : التفسير البلاغي للاستفهام في القرآن الكريم : ٢ / ٢٨ ، ٢٩ .

(٢) ينظر : أصوات اللغة : ١٥٥ .

(٣) التصوير الفني في القرآن الكريم، دراسة تحليلية : ١٤٤ .

(٤) ينظر : التنغيم اللغوي في القرآن الكريم : ٢٤ .

(٥) ينظر : التنغيم في التراث العربي (بحث) : ٤ ، وينظر : الأصوات اللغوية (أنيس) : ٢٥٧ .

المجازية نحوياً وبلاغياً، إذن فلا بدّ هنا من صوتٍ متجلجلٍ شديدٍ يظهر الهول والخوف في النفوس حين يتذكّر الكافر سلسلة أفعاله وحركية أحداثها في الدنيا، فيجعله متمنيا لو كان مقدّماً ما ينفعه في هذا اليوم العصيب.

المبحث الرابع الحركة الدائريّة

يتشكل المسار الحركي في الحركة الدائرية بصورة تتصف بالدوران والالتواء، وهي حركة تختلف عن غيرها من الحركات المتجهة في أنها تسير بنظام خاص تعرف به وليس لها تقريعات أخرى، زيادة على إنها تتوحد في المكان وتتعلق عليه، وتمتاز بأن الفضاء الحركي الدوراني منحني حر يبعث النشاط غالبا ما يقدم حركات سريعة متقاربة ومستمرة تلفت النظر وتحقق الراحة في عملية التلقي؛ لأننا دائما لا نميل النظر إلى المسافات العرضية أو الطولية إذ تتطلب جهدا كبيرا في الإدراك ومدا للبصر، ولاسيما إذا كانت بعيدة، والإشارة إلى أنه يمكن الوقوف على هذه الحركات من خلال الدلالات التي تدل عليها تعبيرات الإحاطة والالتفاف والتكوير والتطويق والطواف والربط والإصرار... الخ، وقد ضمن القرآن الكريم هذه الحركة في مشاهدته، سنحاول الوقوف على نماذج منها.

لقد عني القرآن الكريم بنقل المشاهد المتحركة دورانيا، فغدت تلك المشاهد تسترق البصر وتحرك الذهن لتشغل المتلقي بما آلت إليه الحركة في حيزها الحركي(المكاني) الذي احتواها، لأن عرضها يفسح مجالا واسعا للتصور والتأمل، فثمة صور غير قابلة للمقاييس المحدودة بل قد لا يعرف ماهية ذلك المكان أو الزمان، لان تقديمها بعيدا عن التجارب البشرية، الأمر الذي يعده مخلوق آخر بديهي وجار على سليفته، كما هو عند الملائكة حول العرش مثلا، فنقرأ في قوله تعالى: ﴿ وَتَرَى الْمَلَائِكَةَ مَوْلَى الْعَرْشِ يُسَبِّحُونَ بِحَمْدِ رَبِّهِمْ وَقُضِيَ بَيْنَهُم بِالْحَقِّ وَقِيلَ الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ ﴾ [الزمر: ٧٥].

تتلخص الحركة الدائرية في هذا المشهد في قوله:(حَاقِبِينَ) الذي مارسه الملائكة بعد انتهاء الحساب، والتعبير بما فيه من حركة وإيحاء، يزيدده قوله(حَوْلِ) دلالة إلى الإحاطة والالتفاف والملازمة، يقال حف القوم بالشئ يحفون حفا إذا طافوا به وعكفوا واستداروا^(١)، قال الخازن: " وترى الملائكة حَاقِبِينَ من حول العرش،

(١) ينظر : لسان الرب: مادة(حفف) .

أي: محدقين محيطين بحافته وجوانبه يسبحون بحمد ربهم، وقيل هذا تسبيح تلذذ لا تسبيح تعبد لأن التكليف يزول في ذلك اليوم وقضي بينهم بالحق بين أهل الجنة وأهل النار بالعدل وقيل الحمد لله رب العالمين، أي: يقول أهل الجنة شكرا حين تم وعد الله لهم^(١) واسم الفاعل (حَاقِبِينَ) يأتي بخصوصية توظيفية تحيل إلى معاني ديمومة الحركة والاستمرار كما أن ارتباطه بالظرفية جعل الناظر تستوقفه معاني الهيبة والوقار والجلال والعظمة للخالق سبحانه .

والملاحظ على هذا المشهد إنه امتاز بطابع التكثيف والنقلة الموجزة في توالي اللقطات، فالفاعل (وَتَرَى) يحتل مكانة كبيرة بالنسبة إلى سيرورة الأحداث حيث يمهد لمعرفة أحداث في أول السورة ووسطها وخاتمتها ومن هذا الربط بين أقسام السورة نستنبط مدى التماسك العضوي في بنائها الذي يربط بين موضوعاتها المختلفة، فالإشارة إلى الملائكة في معرض الكلام عن حال المؤمنين وهم يدخلون الجنة ويتمتعون بنعيمها، وحال الكافرين وهم يساقون إلى جهنم، وكل هذه التفاصيل غابت عن المشهد، فالفاعل يحقق نقلة زمكانية تتسم بالتكثيف الشديد لكنها تأتي في مضمونها بدلالات فنية رائعة تتجلى معها صور تبرز الحالات النفسية المتمثلة بالتسبيح والثناء للاستشعار بلذة الفوز العظيم .

أن القرآن الكريم في إيراد الأحداث لا يهتم إلا بإبراز النافع المفيد منها أما عدا ذلك مما لا فائدة من ذكره فيهمل الحديث عنه تاركا للفكر فهمه وتصوره، ففي هذا المشهد لم يتعرض لبيان التفاصيل الدقيقة وإنما ذكر الخطوط العامة العريضة وكثف لنا المعنى لنبحث ونتقصى ونتعرف على خفايا الحشد التعبيري فيها .

وإذا كانت الحركة في المشاهد تأتي على أنماط متنوعة، فإنها تبقى تشير إلى المرجعيات المرتبطة بها وتحولات الشكل التعبيري عن أحوال الحدث المعروض ومتغيرات الوظيفة والدلالة والصورة، ونحن نلاحظ أن اسم الفاعل ينهض من بين العناصر اللغوية ليلوح بمشهد كامل وهذه الصور المبنية على أنسقة الدوران توحى بأمر الخالق العظيم لها، وبذلك تكون الصور هنا عاملا دلاليا يحيلنا إلى مزيد من

(١) لباب التأويل في معاني التنزيل: : ٤ / ٦٦

مظاهر التجلي والرهبة لعظمة العرش، ليشغل طاقة الدلالة الإيحائية في الألفاظ التي تشكل منها المشهد.

ففي مشهد آخر يطالعنا قوله تعالى: ﴿يَوْمَ تُقَلَّبُ وُجُوهُهُمْ فِي النَّارِ يَقُولُونَ يَا لَيْتَنَا أَطَعْنَا اللَّهَ وَأَطَعْنَا الرَّسُولَ﴾ [الأحزاب: ٦٦] على حركة تصويرية لجماعة أجرموا في سعيهم الدنيوي فاستحقوا عذاباً مؤلماً في النار، والقلب هو " تحويل الشيء عن وجهه"^(١)، وتقلب الشيء " تغييره من حالٍ إلى حالٍ"^(٢)، بتغيير وضعه بشكلٍ دوري منتظم، والمعنى: " يوم تقلب ملائكة العذاب وجوههم؛ لتتال النار جميع الوجه، كما يُقلب الشواء على المشوى؛ لينضج على سواء "^(٣)، أي: تصريفها في الجهات مراتٍ عدّة، وفي ذلك حركة ذات شكل دائري تدل على " إيصال النار إلى كلّ جزء، وإلى كلّ صفحة وجهه "^(٤).

وقال الزمخشري: " ومعنى تقلبيها: تصريفها في الجهات كما ترى البضعة تدور في القدر إذا غلت فترامى بها الغليان من جهة إلى جهة "^(٥)، فدلّ بهذه الحركة على هيئة دخولهم النار، والمعنى: " إنهم يسحبون في النار على وجوههم، وتلوى وجوههم على جهنم، ويتقلبون فيها من جهةٍ إلى أخرى كاللحم يُشوى في النار "^(٦)، فتنتج صورة لونيةٍ بشعةٍ مخيفة؛ لأنّ تجدد التقلب يغير ألوان وجوههم بلفح النار، فيجعلها تتحوّل عن الحسن إلى القبح من حالة البياض إلى حالة السواد وزرقة الأعين^(٧)، وقد خُصّت (الوجوه) بالذكر من بين سائر الأعضاء المُعدّبة دلالةً على إشارة الجزء إلى الكلّ، ثمّ للمبالغة التي تحقّق الرّهبة في النفس، ولتكون الصورة أقرب إلى الحسّ؛ لأنّ حرّ النّار يتحسّسه الوجه أكثر من غيره من أعضاء الجسم؛ ولأنّ

(١) لسان العرب : مادة (قلب) .

(٢) المفردات في غريب القرآن: مادة (قلب) .

(٣) التحرير والتنوير : ١١٦/٢٢ .

(٤) مشاهد القيامة في القرآن (قطب) : ٢٠٥ .

(٥) الكشف : ١٠٠/٥ .

(٦) التفسير المنير : ١١٧/٢٢ .

(٧) ينظر : بحر العلوم : ٦١/٣ ، والجامع لأحكام القرآن : ٢٣٨/١٧ .

الوجه مجتمع الحواس الدّقيقة^(١)، وهذه الصّورة تتداخل في الإخافة والبشاعة والفرع مع حركة اتّقاء الوجه للنار في قوله تعالى: ﴿أَفَمَنْ يَتَّقِي بِوَجْهِهِ سُوءَ الْعَذَابِ يَوْمَ الْقِيَمَةِ﴾ [الزمر: ٢٤].

ويلاحظ أنّ البنية التركيبية في المشهد تفيد من (التضعيف) في تصوير المشهد، ففي قوله: (تُقَلَّبُ) دلالة على تكرار الحركة بكثرة، كما إنّ صيغة (المضارع) المجهول توحى بتجدّد الحدث واستمراره، وكذلك "لصرف النّظر إلى شدة العذاب، والتّركيز على نوعه وبيان جوّ التّرهيب الذي يقتضيه مقام الآية الكريمة، بصرف النّظر عن الفاعل، إذ الفاعل معروف"^(٢)، فهم ﴿كَلِمًا نَفِجَتِ جُلُودُهُمْ بِدَلْتِهِمْ جُلُودًا غَيْرَهَا لِيَذُوقُوا الْعَذَابَ﴾ [النساء: ٥٦]، وإيثار الحرف (في) دون (على)؛ لإفادة معنى الظرفية، لأنّ النّار تحيطهم وهم بداخلها، وليسوا فوقها أو على جهةٍ منها، إذ هي تغشّيهم من كلّ مكان .

ويبدو أنّ هذا التعبير يُعطي الحركة صورة مجسّمة تدلنا على ما آلت إليه أحوالهم في النار؛ لأنّ التعبير جاء بـ (الوجه) عوضاً عن صاحبه؛ ليجعلنا نتحسّس أنّهم يُقدّفون في النّار، فلا يتهيأ لهم أن يتّقوا النّار ولا حرّها، إذ هم مستسلمون في أدنى مستويات الضّعف قائلين: ﴿يَلَيْتَنَّا أَطَعْنَا اللَّهَ وَأَطَعْنَا الرَّسُولَ﴾ معبرين عن شعورهم بالندم والتّحسر على ما فرّطوا في الدّنيا، ودلالة (الألف) في قوله (الرّسولاً)* لها بُعدٌ صوتيٌّ دال، فهو من أحرف (المدّ) فيوحي بطول الحسرة الممتدّة في قلوبهم، زيادةً على طول المدّة الزّمنية في العذاب والإهانة والاحتقار في النار؛ وكذلك أنّ سياق المشهد يفيد من الفاصلة في الكلمة، إذ شكّلت قدراً مهمّاً في الكشف عن المعنى العام فيه؛ لأنّ الفاصلة القرآنية لم تأتٍ لمجرّد الحلية اللفظية دون اعتبار المعنى، فقد ذكر الرماني أنّ: " الفواصل في الحروف متشاكلة في المقاطع يقع بها

(١) ينظر : الكشف : ١٠٠/٥ .

(٢) حركات جسد الإنسان في القرآن الكريم : ٢٢٩ - ٢٣٠ .

إفهام المعاني^(١)، زيادةً على إنها من مظاهر الإيقاع الصوتي الذي يرهف الإحساس وينشط الانفعال، والتي تجسد الدقة والتناسب في التعبير القرآني^(٢)، فدلالة (الألف) في كلمة (الرسولا) تكشف عن القيمة الصوتية الموظفة لتصور الآهات والغصات المتحشجة في حناجر الكافرين، فهي تسهم في بيان الدلالة السياقية وبيان الموقف النفسي^(٣)، فالفاصلة إنما جاءت بالمد؛ "لأنه مناسبٌ لمدّ الصوت بالبكاء ورفعهِ"^(٤)، فطابق اعتبار الحال اعتبار الصياغة الصوتية.

كذلك تتجلى الحركة الدائرية في مشهد النعيم لتجسد مظاهر التكريم للمؤمنين يوم القيامة في الجنة، قال تعالى: ﴿الْأَخْلَاءُ يَوْمَئِذٍ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ إِلَّا الْمُتَّقِينَ﴾ ﴿يَعْبَادِ لَا خَوْفٌ عَلَيْكُمُ الْيَوْمَ وَلَا أَنْتُمْ تَحْزَنُونَ﴾ ﴿الَّذِينَ آمَنُوا وَكَانُوا سُلَيْمِينَ﴾ ﴿أَدْخَلُوا الْجَنَّةَ أَنْتُمْ وَأَزْوَاجُكُمْ تُحْبَرُونَ﴾ يُطَافُ عَلَيْهِمْ بِصِحَافٍ مِنْ ذَهَبٍ وَأَكْوَابٍ وَفِيهَا مَا تَشْتَهِيهِ الْأَنْفُسُ وَتَلَذُّ الْأَعْيُنُ وَأَنْتُمْ فِيهَا خَالِدُونَ ﴿وَتِلْكَ الْجَنَّةُ الَّتِي أُورِثْتُمُوهَا بِمَا كُنْتُمْ تَعْمَلُونَ﴾ ﴿لَكُمْ فِيهَا فَاكِهَةٌ كَثِيرَةٌ مِنْهَا تَأْكُلُونَ﴾ [الزخرف: ٧١ - ٧٣].

يصور المشهد الاهتمام والعناية بالمتقين ويجسد عملية إكرامهم بأن يطاف عليهم عبر حركة دائرية ترسم أجواء جلوسهم بعضهم إلى بعض تسودهم أجواء الراحة يبدأ المشهد مصورا حدث الفرقة والتشتت، وهذا الحدث يجسد مفاجأة لما لم يكونوا يألفونه في الحياة الدنيا من قبل، أعني: ﴿الْأَخْلَاءُ يَوْمَئِذٍ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ إِلَّا الْمُتَّقِينَ﴾، فلطالما كانوا مجتمعين في الحياة الدنيا على المعاصي، ويملي بعضهم لبعض في الغي والضلال، فالיום يلقي بعضهم على بعض تبعة ذلك وعاقبته وهام خصوم يتلامون، غير أن المفاجأة الأهم هي الإستثناء الذي يجسد عاقبة المؤمنين فمودتهم باقية إذ كانت على الهدى، فأعقبهم نجاة وفلاحا، فيناديهم

* ومثله قوله تعالى: ﴿وَتَنْظُنُونَ بِاللَّهِ الظُّنُونًا﴾ [الأحزاب: ١٠].

(١) النكت في إعجاز القرآن: ٩٧، وينظر: إعجاز القرآن (الباقلاني): ٢٧٠.

(٢) ينظر: من أسرار التعبير في القرآن - الفاصلة القرآنية: ٦.

(٣) ينظر: قواعد تشكل النغم في موسيقى القرآن (بحث): ١٤٣.

(٤) التعبير القرآني: ٩٧.

سبحانه: ﴿يَعْبَادِ لَا خَوْفٌ عَلَيْكُمْ الْيَوْمَ وَلَا أَنْتُمْ تَحْزَنُونَ﴾^(٦٨) الَّذِينَ ءَامَنُوا وَكَانُوا مُسْلِمِينَ^(٦٩) ادْخُلُوا الْجَنَّةَ أَنْتُمْ وَأَزْوَاجُكُمْ تُحْبَرُونَ ﴿٦٩﴾، أي: تسرون سرورا يظهر في وجوهكم ومحياكم فيبدو عليكم الحبور والوصف بالحبر مبالغة، في الزينة والجمال^(١)، ثم نشاهد الملائكة تطوف عليهم بصحاف من ذهب وأكواب هـ نالك في الجنة حيث ما تشتهيهِ الأنفس، وتلذ الأعين، والطَّوْفُ: المشي حول الشيء، ومنه: الطَّائِفُ لمن يدور حول البيوت^(٢)، ولفظ الطواف جاء في سياق الفعل المبني للمجهول وهذه المغايرة من المجهول إليّ المعلوم لحكمة اقتضاها السياق، وتدخلت الصيغة اللغوية لتصوير المشهد، فالطواف خاص لتكريم أهل النعيم في الجنة، وذكر الفعل بلفظ مجهول؛ لأن المقصود ما يطاف به من جميع مظاهر التكريم وأشكاله، فالفعل يجسد ما هو ليس معلوما ولا معهودا وبلا حصر، وتكاد تتحسس بالغرابة التي يحدثها الفعل في صياغته، فأنت تدرك طبيعة الحركة وما توحى به من دلالات، فهي مستمر سريعة خاصة في مكان مخصوص وزمن مخصوص ولبشر مخصوص ويقوم بها مخلوق مخصوص والذي يعطي مخصوص لاغيره سبحانه وتعالى، ما يستدعي مزيدا من معاني الإجلا والتوقير؛ ولذا كان الأنسب أن يأتي بالفعل المجهول ليحقق علائقية الحركة وما يترتب عليها من إحياءات دلالية تبرز هذه المعاني وأبعادها، ولعل في قوله: ﴿بِصِحَافٍ مِّنْ ذَهَبٍ وَأَكْوَابٍ﴾، إشارة جزئية لمظهر التكريم، فما يطاف به من طعام أو شراب هو بصحاف لم يرها أحد من قبل ولم يشرب بها أحد من قبل، والصحاف: " جمع صحفة وهي إناء مستدير واسع الفم ينتهي أسفله بما يقارب التكوير"^(٣). لأن الله تعالى قضى أن يتنعم هؤلاء وينالوا رضاه ولهم الأجر العظيم .

(١) ينظر: إرشاد العقل السليم: ٩٤/٥

(٢) ينظر: المفردات في غريب القرآن، مادة (طفف).

(٣) التحرير والتنوير: ٢٥ / ٢٥٤ .

ويبدو أن هذه الحركة لها مردود نفسي يوحي بعلامات الرضا والاستشعار بالأمن والطمأنينة والشغل الواسع بالتفكه والنعيم المقيم مع الصحبة الحسنة والأخوة التي كانت في الحياة الدنيا، ونجد أنّ هذه العملية الحركية قد امتازت بالاستمرار، فلا تضع إطاراً محدوداً يصور المسافة الحركية؛ ولعل مرد ذلك لبيان ماهيتها وفعاليتها الحسية والروحية وأبعادها النفسية؛ لان الحركة وإن كانت حقيقة دينية غيبية تحقق شيئاً من الغرابة غير الطبيعية المعهودة، ولعل سرا من أسرار الجمال يكمن في هذه الحركة، ولاسيما أن المكان الذي يحتويها على كبره غير مرئي، فيشاهد المتلقي المباشر وحتى غير المباشر يتصور أعداء هائلة وأصنافاً عدة من الملائكة وأصناف الأكل والشراب تملأ ذلك المكان، والإيحاء الذي تقدمه الصياغة القرآنية للفعل (يُطَافُ) فيه استشعار بعناية التكريم والإحسان في المعاملة ليجسد المقاساة في الدنيا وما تحمّلوا من أوجه المشاقّ فيها، فيجازون في الجنة بوجوه من الثواب، قال القرطبي "أي: لهم في الجنة أطعمة وأشربة يطاف بها عليهم في صحاف من ذهب وأكواب، ولم يذكر الأطعمة والأشربة، لأنه يعلم أنه لا منتهى للإطافة بالصحاف والأكواب عليهم من غير أن يكون فيها شيء" (١).

يوظف القرآن الكريم الحركة الدائرية في تصوير البدايات التي تسبق الموت وما يرى الإنسان في هذه اللحظات ساعة الموت، فيبرز المعنى جلياً بدقة متناهية، قال تعالى: ﴿وَجُوهٌ يَوْمَئِذٍ مُّضِرَّةٌ ﴿٢٢﴾ إِلَىٰ رَبِّهَا نَاظِرَةٌ ﴿٢٣﴾ وَوُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ بَاسِرَةٌ ﴿٢٤﴾ تَظُنُّ أَنْ يُفْعَلَ بِهَا فَاقِرَةٌ ﴿٢٥﴾ كَلَّا إِذَا بَلَغَتِ النَّارَاقِيَ ﴿٣٦﴾ وَقِيلَ مَنْ رَاقٍ ﴿٣٧﴾ وَظَنَّ أَنَّهُ الْفِرَاقُ ﴿٣٨﴾ وَالنَّفْسُ السَّاقُ بِالسَّاقِ ﴿٣٩﴾ إِلَىٰ رَبِّكَ يَوْمَئِذٍ الْمَسَاقُ ﴿٤٠﴾ فَلَا صَلَاةَ وَلَا صِلَىٰ ﴿٤١﴾ وَلَكِنَّ كَذَّبَ ﴿٤٢﴾ وَتَوَلَّىٰ ﴿٤٣﴾ ثُمَّ ذَهَبَ إِلَىٰ أَهْلِهِ بِتَمَطُّيٍّ ﴿٤٤﴾] القيامة: ٢٢-٣٣ .

فالقرآن الكريم تحدث مع من هم أحياء وخاطبهم بحال يسبق حال الموت، وفي هذه اللحظات " يذهل المتوفى عن كل ما حوله ومن حوله، ولكن دماغه لا يزال يعمل بقانون جديد غير قانون الحياة فهو يرى ويسمع من عوالم أخرى، ففي هذه

(١) الجامع لأحكام القرآن: ١٩ / ٧٩.

الحالة يرى المحتضر مقعده من الجنة أو النار^(١)، ويبدو أن هذا ما قصده القرآن الكريم في هذا المشهد، فيلا حظ أن التعبير يستعمل لفظة (التفت) استعمالاً خاصاً نستخلص منه بعد الاستقراء حالة الشدة التي تسبق الموت، والفعل يبرز حركة دائرية دلالتها منقولة من المعنى المادي الحقيقي لتصور المعنى المجازي الذي يعبر عن حال الشدة والكرب الذي يلحق بالمحتضر " فالتفاف الساق بالساق هو الحركة الأخيرة للجسم التي تصور الحال المشاهد له "^(٢)؛ لأن الساق مثل في الشدة على وجه المجاز والإنسان إذا دهمته شدة شمر لها عن ساقيه، ومنه قيل للأمر الشديد ساق من حيث إن ظهورها لازم لظهور تلك الأمور كما قال تعالى: ﴿يَوْمَ يُكْشَفُ عَنْ سَاقٍ وَيُدْعَوْنَ إِلَى السُّجُودِ فَلَا يَسْتَطِيعُونَ﴾ [القلم: ٤٢]، فهو يأتي تمثيلاً يعبر عن اشتداد الأمر وصعوبته، تقول العرب كشفت الحرب عن ساقها إذا عظم أمرها وتقول لمن وقع في أمر عظيم شديد يحتاج فيه إلى جهد ومقاساة شمر عن ساقك، وكذلك التفت الساق بالساق أي دخلت الأهوال والأمور العظام بعضها في بعض يوم القيامة^(٣)؛ فهو هنا عبارة عن أمر عظيم من أهوال يوم القيامة، لأن معنى التفاف الساق بالساق، يجسد اجتماع " الشدة بالشدة يعني شدة مفارقة الدنيا مع شدة الموت وكربه، وقيل شدة الموت بشدة الآخرة، وقيل تتابعت عليه الشدائد لا يخرج من كرب إلا جاءه ما هو أشد منه، وقيل هما ساقا الميت إذا لفتا في الكفن، وقيل هما ساقاه عند الموت ألا تراه كيف يضرب بإحدى رجليه على الأخرى عند النزح، وقيل إذا مات يبست ساقاه فالتفت إحداها بالأخرى "^(٤)، فدل على التواء إحدى ساقيه بالأخرى عند الموت، فلا يقدر تحريكها، ففي حال خوفه وارتبائه تتداخل ساقاه وتلتف على بعضها وكأنه يحاول الإمساك بزمام نفسه التي تشظت وذهلت من الموقف الرهيب

(١) نحو منهجية جديدة : في فهم القرآن : ١٤٦ .

(٢) ينظر: الكناية في القرآن الكريم: ١٩٦، وجماليات الحركة في القرآن الكريم: ٩٩ .

(٣) ينظر: روح البيان: ٩٢ / ١٠ .

(٤) لباب التأويل في معاني التنزيل: : ٤ / ٣٧٤ .

الذي هي فيه، في صورة تبرز شدة التعلق بالدنيا وبالحياء، غير أنّ الأمر يأتي بالمساق عن الدنيا نحو الآخرة، بمعنى أنّ حركة الالتفاف منقطعة مقصورة على حدثها يترتب عليها دلالة الحال والتصوير المباشر، فيكون ذلك من باب التمثيل للأمر العظيم المهوّل.

ويلاحظ أن التصوير في المشهد يسير على رتابة سريعة من خصوصيتها طبي الأحداث مصحوبة بطي زمنها في قوله تعالى: ﴿إِلَى رَبِّكَ يَوْمَئِذٍ الْمَسَاقُ﴾ فالناس يساقون إلى ربهم وليس إلى مكان أو ذات أخرى، والمعلوم أن قبل المساق حياة البرزخ، فقد طويت هذه المرحلة؛ لأنها في الأصل ليست حياة وليست بمستقر، فلما قدّم (إِلَى رَبِّكَ) على (يَوْمَئِذٍ) أبرز المهم وبين جهة المساق ومنتهاه ومستقره، وهي حركة غير إرادية إنما حركة قسريّة، فاختيار لفظ (الْمَسَاقُ) هاهنا ينم عن خصوصية في التعبير عن المراد؛ لأن الآية تصور حال مفارقة الروح الجسد عند الموت، لينتهي إلى المستقر، وهو غاية المساق ومنتهاه إلى الله رب العباد، وهذا الإخراج يدفع بإيقاعه إلى النفس، ليتحول إلى قوة كامنة تشخص المعاني وتحببها وتقربها حتى يتلمس حس المخاطبين لحظة حين يواجههم الحدث بقوته ووضوحه، يقول سيد قطب: " إن المشهد ليكاد يتحرك وينطق، وكل آية ترسم حركة، وكل فقرة تخرج لمحة، وحالة الاحتضار ترتسم ويرتسم معها الجزع والحيرة واللهفة ومواجهة الحقيقة القاسية المريرة، التي لا دافع لها ولا راد... ثم تظهر النهاية التي لا مفر منها (إِلَى رَبِّكَ يَوْمَئِذٍ الْمَسَاقُ) فيسدل الستار على المشهد الفاجع، وفي العين منه صورة ، وفي الحس منه أثر، وعلى الجو كله وجوم صامت مرهوب" (١).

يرسم القرآن الكريم صورة تجسد ما تحمله نفوس المنافقين من ازدراء واستكبار عبر الحركة الدورانية التي يبرزها الرأس وهو يميل وينعطف، قَالَ تَعَالَى: ﴿وَإِذَا قِيلَ لَهُمْ تَعَالَوْا يَسْتَغْفِرْ لَكُمْ رَسُولُ اللَّهِ لَوَأرُؤُهُمْ وَرَأَيْتَهُمْ يَصُدُّونَ وَهُمْ مُسْتَكْبِرُونَ﴾ [المنافقون: ٥]، اللي هو الميل، ولوى رأسه أماله، ولويت الحبل فتلته (٢)، وهو هنا تعبير عن

(١) في ظلال القرآن: مج ٦/ج ٢٩ / ٣٧٧٢.

(٢) ينظر : المفردات في غريب القرآن، مادة (لوى).

الاستكبار والإعراض والاستهزاء على وجه التكرار مرات عدة، والفعل المضارع (يَصُدُّونَ) يصور المعنى ويقرب الصورة ويجعلك تحس ما وقر بنفوسهم من معاني الحقد والكراهية بالإفادة من اسم الفاعل الذي جعلنا نستحضرها في حالة الثبوت مع الاستمرار، فالسياق يبين الحالة الكاملة التي تجسد في ملامح الأعضاء الجسدية فهم لا يأبهون لدعوة ولا يسمعون لنصح أبدا، قال الزمخشري: " لووا رؤوسهم عطفوها وأمالوها إعراضا عن ذلك واستكبارا "(١).

أن الحركة المرصودة في قوله (لَوَّارُهُمْ) التي تعني ميل الرأس تصوّر بدقة متناهية ما يدور في أعماق النفس بل ما وقر فيها من معاني الرفض والاستكبار المشوب بالسخرية والاستكبار وما تفرع عنها من دلالات تصب في هذا المعنى، على إنَّ الحركة بما تعبر به من معانٍ حقيقية لا يعني ذلك أنَّ التعبير حقيقة ولا يخلو من المجاز والتمثيل تماما؛ لأن المعنى منقول عن الدلالة المادية إلى الحسية، ثمَّ إنَّ التواء الرأس لا يكون في عملية دوران بحتة، الأمر الذي جعلنا نقول أن الصورة أقرب إلى التخيل والإيهام بما فيها من حقائق، كما قال تعالى: ﴿ وَإِنَّ مِنْهُمْ لَفَرِيقًا يَلُؤْنَ أَلْسِنَتَهُم بِالْكَذِبِ لِتَحْسَبُوهُ مِنَ الْكُتُبِ وَمَا هُوَ مِنَ الْكُتُبِ وَيَقُولُونَ هُوَ مِنْ عِنْدِ اللَّهِ وَمَا هُوَ مِنْ عِنْدِ اللَّهِ وَيَقُولُونَ عَلَى اللَّهِ الْكُذِبَ وَهُمْ يَعْلَمُونَ ﴾ [آل عمران: ٧٨]، والمعنى يبدلون الآيات والأحكام ويعدلونها عن القصد المراد ويحرفونها عن حقيقتها، بأنواع وأساليب مختلفة، قال ابن عاشور: " واللي في هذه الآية يحتمل أن يكون حقيقة، بمعنى تحريف اللسان عن طريق حرف من حروف الهجاء إلى طريق حرف آخر يقاربه لتعطي الكلمة في أذن السامع جرس كلمة أخرى "(٢).

بقي أن نشير بأنَّ هذه الحركات تبقى في حقيقة تشكلها صورا مساحية مكانية غير منتقلة، بمعنى أن مساحتها هو مكانها الدوراني المغلق، فقد تكون ذهنية أو مادية في عالم المحسوس، يمتزج بالعواطف والمعاني النفسية، فتوصف انه منسحبة

(١) الكشف: ٦ / ٩٨.

(٢) التحرير والتنوير: ٣ / ٢٩١.

لمتسع مكاني مصور يمثل الدوران فيه جمال وقضية بشكل يحفز على التخيل ولا يدفع بالغموض نتيجة التغييرات المكانية واختلاف المقاييس المساحية المتنوعة .

ونوجز القول: بأنّ تشكيلات الدلالة الحركية المتجهة تستعين بإمكانات اللغة ومستوياتها المتنوعة في السياق المشهدي، وإنّ لكل مسار خصوصية دلالية ترفد دلالة المشهد في خصوصية اختيار المفردة وتوظيف حروف المعاني ودلالة المعجم؛ لتؤكد قصديّة تشكيل اتجاه الحركة وتؤكد فاعلية وجوده الذي أصبح وجوداً توظيفياً قصدياً يتسع لدلالات متنوّعة ترتبط بسياقات المشهد وبنيته التركيبية، فقد مثّلت الحركة الممتدة مجالاً واسعاً؛ لتتداخل مع حركات متنوّعة، فتوظف مسارات حركية مختلفة، كالحركة المقبلة أو المدبرة أو المتموجة أو المستقيمة أو المنتشرة، بعكس الحركة الصاعدة والنازلة التي تكتفي كلّ واحدة منها بمسار حركي واحد هو مسار الصعود أو مسار النزول وأنّ الدلالة الحركية متوقفة على ذلك المسار فقط، وبخصوص الحركة الدائرية فقد وجدنا أن ليس لها نقطة انطلاق ولا انتهاء، يحدد كما هو في الصاعد والنازلة، إنّما تكتفي بالإشارة إلى عملية الدوران والالتواء والميلان والانحناء، كما أنّ استعمال القرآن في مشاهد ألفاظ حركية عبر الاتجاه يعدّ من أهم الظواهر المتعلقة بعلم دلالة الألفاظ والتراكيب؛ إذ وجدناه يستدلّ به على اختلاف المعاني وتنوع الصياغات، فيساعد على استشعار هذا المعنى وتأثيره في النفوس بتتبع الإحياء الثانوية التي يظهريها السياق اللغوي، ما يؤدي دوراً بارزاً في إعطاء الألفاظ والتراكيب قيمة جديدة تتناسب والسياق المشهدي الذي ترد فيه، وتعدّ هذه الدقة في انتقاء الألفاظ ثم إيرادها في مسارٍ متّجه سمة من سمات النظم القرآني في اختيار الألفاظ؛ لمناسبتها وموضعها المؤدّي إلى إصابة المعنى المراد الذي يُحقّقه ذلك الأثر اللغوي في سياق التعبير القرآني المعجز .

الفصل الثاني

أبنية التنوع الحركي في المشاهد القرآنية

- المبحث الأول : الحركة المستندة إلى مفرد
- المبحث الثاني : الحركة المستندة إلى مثنى
- المبحث الثالث : الحركة المستندة إلى جمع
- المبحث الرابع : الحركة المركبة في المشهد

الفصل الثاني

أبنية التنوع الحركي في المشاهد القرآنية

ينطلق هذا الفصل من فكرة تتبع الظاهرة الأسلوبية وأثرها في المشاهد القرآنية من خلال بنيتها السياقية، وقد ذكر أنّ الظاهرة الأسلوبية تحاول أن تعثر على قوانين عامة للتفرد أو للخصوصية التي تصطبغ بها النصوص والتي يختلف بعضها عن بعض، وإنّا لو استطعنا تحليل عناصر البناء النصّي تحليلاً (رياضياً) لأمكننا تمييز الأساليب المتنوعة في تلك الأبنية^(١)، وبذلك نتوصّل إلى اكتشاف النظام الذي اتّبعه ذلك المشهد، وعلى هذا فإنّ المشهد ينتظر تناول جذوره التكوينية لتأسيس نواة الدلالة الحركية وبيان فاعليتها فيه، فكلّ نمط حركي دلالة أو دلالات خاصة به، فقد تتشابه الحركات غير أنّ ارتباطها بنوعية مصدرها يجعلها تُغيّر دلالة أو دلالات لا تتطابق مع تلك، فكما تتوقف دلالة الطلّب على نوعية المخاطب فإنّ دلالة الحركة تتوقّف على (من يقوم بها) لبيان الأثر النفسي والفكري والعقدي والغيبّي الذي يصاحبها، وعلى هذا فإنّ الفكرة توقّف للقارئ إجابة عن سؤال مطروح بديها، هل للحركة معنى مختلف أو فاعلية مختلفة إن اختلف مصدرها؟ والإجابة: نعم، فإنّا نجد أنّه لا يوجد للحركة حيز دلالي مستقل، إنّما استقلالها بمصدرها (المتحرك) ونوعيته، والذي من خلاله نحدّد موقفاً واضحاً من المفاهيم التي تمسّ جوهرها لتحديد ماهيتها، وما يدفعنا لذلك هو خصوصية النصّ القرآني فهو " نصّ مغرّ بشئى جوانبه الدينية والمعرفية، وذلك الإغراء جعل المؤلّين يتوافقون عليه بالتأويل والاستنباط واقتناص المعارف واكتشاف سبل البيان والإعجاز"^(٢)، ما يعطي للحركة مجالاً واسعاً في قراءة نصوصها المشهدية ولذلك كان من أهمّ فاعليّاتها هو ابتداعها المستمر للقيم الدلالية في التعبير القرآني؛ لتؤسس واقعا حركياً شاملاً يقف بالضدّ من الواقع (السكوني)، أو بمعنى آخر إنّ الحركة هي نتاج الواقع ونتاج الوعي بالواقع، أو هي صناعة لذلك الواقع من هذا الباب .

(١) ينظر: اللغة والإبداع : ٦٠ .

(٢) ما وراء النصّ : ١٥٨ .

المبحث الأول حركة الشخصيات المفردة

يشيع في المشاهد القرآنية نمطٌ حركيٌّ يتجلى فيه رسم صورة الجسد من الخارج؛ ونجد أنّ هذا النمط يتيح للمتلقي المشاركة في عملية توسيع مجال القراءة وتشغيل الذاكرة للكشف عن المدلول المشهدي من خلال الدال الحركي الذي يظهره الجسد في حركته، ومن ذلك (حركة المشي) التي جاءت في القرآن لتبيّن دلالاتٍ متنوّعةٍ حسب التوظيف السياقي الذي يتضمّن هذه الهيئة وطرقها المتنوّعة، فقد جاءت مُبيّنةً لطريقة المشي ودلالاته كالتكبر أو التواضع، أو المراقبة والتتبع كذلك للوصف النفسي كالاستحياء والخوف، كما جاءت لتعبّر عن المعاني المجازية كالتخبّط وعدم الاهتداء والضلال، بيد أنّ الأهم في ذلك هو الدلالة الأساس لهذه الحركة، وهي الانتقال من مكانٍ إلى آخر مبيّنة أحوال الماشي وكيفية المشي، إذ المشية التي يكون عليها الماشي أثناء مشيته الدور الأكبر في تحديد الدلالة^(١)؛ والقرآن الكريم لم يوظف هذه الحركة في مشاهدته فحسب، بل جعل منها حدثاً حركياً مُنبئاً عن الأحوال النفسية للشخصية الماشية، أي: أنّ السياق المشهدي يجعل من توجيه الأقدام منبهاً دلاليّاً يُعزز به المعنى العام لحركة الشخصية الماشية، فلكلّ مشيةٍ هيئةٍ خاصّة، تتطوي على إيقاعٍ ومعنى يختصّ بها، تبعاً للحالة النفسية والصحية زيادةً على عنصر السن^(٢)، ومن المشاهد المهمة في هذا الباب قوله تعالى

﴿ وَجَاءَ مِنْ أَقْصَا الْمَدِينَةِ رَجُلٌ يَسْعَى قَالَ يَا قَوْمِ اتَّبِعُوا الْمُرْسَلِينَ ﴿٢٠﴾ اتَّبِعُوا مَنْ لَا يَسْئَلُكُمْ أَجْرًا وَهُمْ مُهْتَدُونَ ﴿٢١﴾ وَمَا لِي لَا أَعْبُدُ الَّذِي فَطَرَنِي وَإِلَيْهِ تُرْجَعُونَ ﴿٢٢﴾ أَأَتَّخِذُ مِنْ دُونِهِ آلِهَةً إِنْ يُرِدْنِ الرَّحْمَنُ بِضُرٍّ لَا تُغْنِي عَنْهُمْ شَفَعَتُهُمْ شَيْئًا وَلَا يُنْقِذُونَ ﴿٢٣﴾ إِنْ إِذًا لَفِي ضَلَالٍ مُبِينٍ ﴿٢٤﴾ إِنْ تَأْمَنُوا بَرِيكُمْ فَاسْمِعُونِ ﴿٢٥﴾] يس : ٢٠ - ٥ [؛ فنجد الرجل في مهمة الدعوة ساعياً، والسعي نوعٌ من المشي بشيء من السرعة^(٣).

(١) ينظر على سبيل المثال : البقرة : ٢٠ ، طه : ٤٠ ، الفرقان : ٦٣ ، لقمان : ١٨ .

(٢) ينظر تفصيل ذلك في : فقه اللغة (الثعالبي) : ١٩٨ وما بعدها .

(٣) ينظر : المفردات في غريب القرآن، مادة (سعى) .

إنّ استهلال المشهد بفعل الحركة (جاء) الدال على المشي أيضاً يوضّح أنّ توظيف (السعي) في هذا المشهد جاء لقصدية دلالية معينة وإرادة معنى مخصوصاً بذاته، فهو يختلف عمّا تشير إليه التوظيفات الأخرى التي وردت في القرآن الكريم من دلالات عامة مشتركة، ثمّ أنّ الابتداء بالعطف دلّ على أنّ هذه الحركة تكميلية أو متممة لسابقة لها، وذلك يعطي دوراً فاعلاً لحركة (السعي) يهيئ لأطراف المشهد أن تتكئ على تركيبها الدلالي .

يشكّل قوله تعالى: ﴿مِنْ أَقْصَا الْمَدِينَةِ﴾ تعريفاً بنقطة تمرکز الشخصية، فالرجل قطع مسافةً طويلةً ليقول كلمته، وهذا يدلّ على أنّ الإيمان قد وصل لأقصى المدينة وتمكن فيها بحيث جعل أهلها دعاءً ومبلّغين عنه؛ ليجسد السياق معاني الثناء على أهل تلك المدينة، فقد جاء المكان مقدّمًا على الشخصية، بعكس ممّا جاء في قوله تعالى: ﴿وَجَاءَ رَجُلٌ مِنْ أَقْصَا الْمَدِينَةِ يَسْعَى قَالَ يَا مُوسَى إِنَّ الْمَلَأَ يَأْتَمِرُونَ بِكَ لِيَقْتُلُوكَ فَاخْرُجْ إِنِّي لَكَ مِنَ النَّاصِحِينَ﴾ [القصص: ٢٠] ، فهو يقصد شخصاً معيناً (موسى) لينقل له خبراً مهماً يخصّه، ثمّ ليعرّف باختلاف مكاني المُخبر والمخبر له، أعني: (مكان التدبير ومكان التنفيذ)؛ مما يدلّ أنّ تقديم الجار والمجرور على الفاعل في المشهد هو للاهتمام بالمقدّم ﴿مِنْ أَقْصَا الْمَدِينَةِ﴾، وللفت النظر تجاهه، والإشارة للمسافة المقطوعة لأجل النصّح والدعوة، وهو ما يجسد معاني الثناء والتكريم إذ كان أحرص منهم على أنفسهم^(١).

يرسم الفعل (سعى) صورةً حركيةً (حقيقيةً) سريعة، تخرج الرجل وكأنّه يسابق الزمن، وهي حركة تجلب الانتباه؛ لأنّ الإسراع في المشي يقتضي وجود شيءٍ مهمّ في النفس فجعل يمشي ساعياً لأجله^(٢)؛ ولذلك جاء وصف الحركة من غير التعريف بالشخصية التي بدت متحركةً بإرادة ذاتية بحيث طوّعت ما لديها من قوةٍ وجهدٍ لهذا الذي جاءت لأجله، مما يزيد في تعظيم شأنه، أمّا ظهور تقديم المكان على

(١) ينظر : أسرار التقديم والتأخير في لغة القرآن الكريم : ١١٩ .

(٢) في تفصيل دلالات حركة السعي ، ينظر : حركات جسد الإنسان في القرآن الكريم (أطروحة دكتوراه) : ١٣٠ وما بعدها .

الشخصية فهو على سبيل المعنى الجمالي وقصدية التعريف، فليس هنالك من يجزم بأن الرجل هو من أهل المدينة، وإنما جاء من أقصى المدينة مبلغًا، وإن تحركه الإبلاغي لا تحدّ منه الحدود الطبيعيّة للأمكنة، فدعوته لا تقترن أو تُخصّص بمكانٍ دون غيره، إنّما هي للمكان المطلق وبكل الاتجاهات .

ثم يبدأ الحوار الإبلاغي: ﴿ قَالَ يَقَوْمِ اتَّبِعُوا الْمُرْسَلِينَ ﴾ (٢٠) **اتَّبِعُوا مَنْ لَا يَسْئَلُكُمْ أَجْرًا وَهُمْ مُهْتَدُونَ**، فهو يُعرّف بنفسه من خلال إبلاغه؛ ليكشف بأنّه شخصيّة ثانويّة لها مهمة الإسهام في تطوير الحدث الإبلاغي لا صناعته فقد صنعه من هو قبله، وإنّ شعوره بالمسؤوليّة جعله يتكلّم باسم غيره، غير أنّ إطلاق لفظ الشّخصية لا يخلو من خصوصية في المعنى داخل البناء السردّي؛ نتيجة ارتباطها بالوظيفة المناطة لها، وهناك خصائص إشاريّة توضح أنّه رجل مؤمن ناصح لقومه ومخلص لما يدعو إليه وحريصّ على استمالة القلوب إليه، فقله: (يَقَوْمِ) إشعارٌ بتلطفه وكمال أدبه مع الخصم المعاند .

ثمّ قال: ﴿ اتَّبِعُوا الْمُرْسَلِينَ ﴾ (٢٠) **اتَّبِعُوا مَنْ لَا يَسْئَلُكُمْ أَجْرًا وَهُمْ مُهْتَدُونَ**، مُعرّضًا بسجايا المرسلين (الشخصية الرئيسة) وعلى اتّباعهم ظهور علامات صدق رسالتهم " إذ هم يدعون إلى الهدى ولا نفع ينجر لهم من ذلك " (١)، إذ القصد هو الهداية لا غير، فهو من خلال ذلك يؤكّد على اتّباعهم، فجملة ﴿ اتَّبِعُوا مَنْ لَا يَسْئَلُكُمْ أَجْرًا ﴾ مؤكّدة لجملة ﴿ اتَّبِعُوا الْمُرْسَلِينَ ﴾ في المعنى، ثمّ يتمّ وصفه وتناوّه بالإشارة إلى المعنى البعيد بقوله: ﴿ وَهُمْ مُهْتَدُونَ ﴾؛ لأنّه يريد: فاهتدوا بهم من خلال اتّباعهم، والاتباع: " الامتثال استعير له الاتّباع تشبيهاً للأخذ برأي غيره بالمتّبع له في سيره " (٢)، فذكر المرسلين المتصفين بالهداية؛ لإرادة هدايتهم، لا كما قال القزويني: بأنّ ذلك من باب الإيغال والزيادة في المعنى الوصفي (٣)، ثمّ يجيبون،

(١) التحرير والتنوير : ٣٦٧/٢٢ .

(٢) المصدر نفسه : ٣٦٦/٢٢ .

(٣) ينظر: تلخيص المفتاح : ٢٧٧ .

قائلين: " برئت منّا واتبعنا عدونا " (١)، فقال: ﴿وَمَا لِي لَا أَعْبُدُ الَّذِي فَطَرَنِي وَإِلَيْهِ تُرْجَعُونَ﴾ بدل أن يقول: نعم فعلت، أو وما لكم لا تعبدوا الذي فطركم وإليه تُرجعون؛ ليبين أنه اختار لنفسه ما اختار لهم في معرض المناصحة، ولولا ذلك لقال: (وإليه أرجع)؛ ليجسد بؤرة الصورة الحوارية في المشهد القائمة على التعريض بأسلوبية العدول التي لها دور يسهم في إفهام دلالة الخطاب المشهدي؛ ومن ثم " يشدّ انتباه المتلقي، فيدخله في دائرة التأويل والتفكير وإعمال النظر لفهم دلالات النصّ وأسراره، ويكسب النصّ قيمه الفنية " (٢)، على أنّ قيمة هذه الظاهرة في القرآن منسجمة مع مضمونها وشكلها، فكلّ عدول لا بدّ أن يكون مسبوقاً بقاعدة يعدل عنها، ويقاس إليها مدى هذا العدول الذي لا يسري بنسقية محددة أو ثابتة لفظاً وسياًفاً (٣)؛ وبعد ذلك يبيّن الرجل الداعي حجّته في الدّعوة والاختيار ﴿أَتَأْخُذُ مِنْ دُونِهِ إِلَهًا إِنْ يُرِدِنَ الرَّحْمَنُ بِضُرٍّ لَا تُغْنِي عَنْهُمْ شَفَعَتُهُمْ شَيْئًا وَلَا يُنْقِذُونَ﴾ (٤٣) ﴿إِنِّي إِذَا لَفِي ضَلَالٍ مُّبِينٍ﴾، يريد بذلك: كيف تتخذون من دونه آلهة؟ فينصحهم بطريقة " لا تقتضي مواجهتهم بالخطاب المنكر وكأنّه لم يُعْنهم، وبذلك يكون المعنى أدعى للتأثير في أنفسهم والقبول له " (٤)، فالحوار يجسّد معاني الخلق الرفيع الذي تبديه هذه الشخصية، بلافاة من الاستفهام الذي جعلنا نعدّه آليّة تنشيط التأمل والتّفكير للمسؤول؛ لأنّ " الاستفهام في أصل وضعه يتطلّب جواباً يحتاج إلى تفكير يقع به هذا الجواب في موضعه، ولما كان المسؤول يجيب بعد تفكير ورؤية عن هذه الأسئلة بالنفي كان توجيه السؤال إليه حملاً على الإقرار بهذا النفي، وهو أفضل من النفي ابتداءً " (٥)، فيقف منكرًا وموبّخًا لبيت الذي وقع منكم ما وقع .

(١) تفسير مقاتل : ٨٤/٣ .

(٢) الإعجاز البياني في العدول النحوي السياقي في القرآن الكريم : ٣٢ .

(٣) ينظر : الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم : ١٠٦ .

(٤) الكناية في القرآن الكريم (أطروحة دكتوراه) : ٢٧٠ .

(٥) من بلاغة القرآن : ١٢٦ .

ولمّا لم يتحقق مراده أشهدهم على تبليغه إياهم فقال: ﴿إِنِّي ءَأَمَنْتُ بِرَبِّكُمْ فَاسْمِعُونِ﴾ دون (فاسمعوه)؛ لأنكم تجردتم عن التصديق به بعبوديتكم غيره، ولهذه اللفظة إيقاعٌ تصويريٌّ بالغٌ يصوّر استمرارهم في الغي وتماديهم في المعاندة وإصرارهم على الكفر، فجعل يصرخ صرخةً مدويةً محققاً إيمانه مبلغاً عنه، مُصرِّحاً بانتهاء دوره في المشهد .

وما نقوله في النهاية: إنّ هذه الشخصية كان لها " دورٌ خطيرٌ في حركة الأحداث في القصة " (١)، فقد أعلم بأنّ تحرّكه كان شعوراً بالحياة وليس مجرد العيش في الحياة؛ لأنّ سعيه كان حياة فرد، وسكون أهل القرية كان موت مجتمع، إذن سعي الرجل حركةً داعيةً إراديةً تأتي شعوراً بالمسؤولية، تُعلم بالتغيّر الفردي داخل المنظومة المكانية المغلقة (قلب المدينة)؛ ليرسم لنفسه مساراً هادفاً يُعنى بإيصال رسالة السّماء للخلق، مساراً معاكساً للمجتمع المؤطرّ بعبادة الأصنام بكلّ ما يحمل من أخلاقيات في الدّعوة، وبكلّ ما يحمل من تضحياتٍ من أجل الوصول للغاية المنشودة .

توصف (حركة المشي) بأنّها تكشف عن الشّعور النّفسي للشخصية؛ لأنّها تقدّم صورةً تعدّ كشفاً عن حقيقة وجود الفرد في الحياة؛ لتكون تلك المشية تشكيلاً لدلالة المدح أو الذمّ لذلك الفرد (٢)، من ذلك (مشية المرأة الحبيبة) في قوله تعالى: ﴿فَجَاءَتْهُ إِحْدَاهُمَا تَمْشِي عَلَىٰ اسْتِحْيَاءٍ قَالَتْ إِنَّكِ أَنِي يَدْعُوكَ لِجِزْيِكَ أَجْرَ مَا سَقَيْتَ لَنَا فَلَمَّا جَاءَهُ، وَقَصَّ عَلَيْهِ الْقَصَصَ قَالَ لَا تَخَفْ نَجَوْتَ مِنَ الْقَوْمِ الظَّالِمِينَ﴾ [القصص: ٢٥]؛ فقد وصفت هذه الحركة بأنّها: ﴿عَلَىٰ اسْتِحْيَاءٍ﴾ والحياء غالباً ما يرتبط مفهومه بالنساء، والتعبير القرآني يصوّر هذا المعنى في شخصيات قصصه مغلفةً بمعاني العفة والسمو الخلقى والأتزان النّفسي، والصورة الحركية هنا مرسومةً لتخاطب العين (الصورة الأنبية)، فهي ماثلةٌ أمامها بكل أبعادها الحسية، وكأنّنا نرى المرأة تسير متّجهةً نحو الهدف حيث تركز (موسى)؛ لتضع المتلقي أمام الحدث للكشف

(١) قصص القرآن دلاليًا وجماليًا : ٢٤٤/٢ .

(٢) ينظر في دلالات هذه الحركة : حركات جسد الإنسان في القرآن الكريم : ٢٦٠ .

عن هويّة الشخصية (المرأة) من خلال رصد السلوك الحركي وتتبع دلالاته الإيحائية، إذا ما علمنا أنّ الصورة الحركية هنا تكشف أتمّ الكشف عن كلّ ما هو داخل الكيان النفسي لهذه الشخصية، وإنّ " من بديع المركب الحسي ما يجيء في الهيئات التي تقع عليها الحركة "(١)؛ ليكون من شأن هذه الهيئة الحركية أن توسّع دائرة الخيال لاستقطاب المعاني البعيدة والخافية عن الذهن، إذ إنّ للهيئة الحركية ظللاً معنويةً تستمدّه من الموقف النفسي بغض النظر عن المعنى السياقي .

يدل وصف المشية المهندسة ﴿عَلَى اسْتِحْيَاءٍ﴾، والحياء هو: " انقباض النفس عن القبائح وتركها لذلك يقال: حَيِيَ فهو حَيٌّ، واستحيا فهو مستحٍ "(٢)، والمشهد إنّما يريد وصف الخواطر النفسية والنوايا الطيبة؛ ليتحوّل هذا الوصف إلى مدلول داخلي يلمح بما تضمّره هذه المرأة من أدب رفيع، بحيث انتقل الحياء من كونه مفهوما وجدانياً إلى مفهوم مادي (طريق) تمشي فوقه بدل الأرض بالإفادة من توظيف حرف الجرّ (على) للدلالة على (الاستعلاء) مبالغة في الوصف؛ لأنّه يريد " إنّها مستحية في مشيتها، أي غير متبخترّة ولا متثنية ولا مظهره لزينة "(٣)، فالحياء مركّب فيها متمكّن منها، ولذلك قال: (تمشي)؛ لقصدية الحالة الكاملة في الوصف، وإلاّ فالفعل (جاء) بطبيعته دال على حركة المشي، والملاحظ أنّ المشهد يعوّل على المصدر في البيان الوصفي للحركة، والمصدر قد جاء على بنية (المزيد) الذي هو أبلغ في دلالاته من المصدر الأصلي؛ لأنّه دالّ على الزيادة والتحوّل (٤)، فالزيادة في المباني زيادة في المعاني، وبما أنّ المصدر يصف حالة شعورية مرتبطة بالذات كان الأنسب أن يأتي مزيداً منكراً؛ ليكون أبلغ في تداعي المعاني، ولما كان الحياء قد نزل منها هذه المنزلة، فالأنسب في التعبير القرآني أن يأتي بـ (جاء) بدل (أتى) أو (أقبل)، لأنّ التعبير القرآني يفرّق بين الأحداث وطبيعتها الحركية من حيث حتمية وقوعها وما سيقع، وبين المعاني المرتبطة بالحدث " فإنّ بعضها أثقل من بعض فاستعمل لما هو

(١) الإيضاح في علوم البلاغة : ٢١٥ .

(٢) المفردات في غريب القرآن: مادة (حي) .

(٣) التحرير والتنوير : ١٠٣/٢٠ .

(٤) ينظر : مغني اللبيب : ٦٧٥ .

أثقل (جاء) ولما هو أخف (أتى) ^(١)، وفي المشهد موطن حذف، والمحذوف عدّة جُمْل والمعنى المقدرّ فيه: " فذهبتا إلى أبيهما، وقصّتا عليه ما كان من أمر موسى، فأمر إحداهن أن تدعوه له " ^(٢)؛ وبهذا تتكشف عظمة المعاناة التي كانت تعانيها هذه المرأة في مجيئها لرجلٍ تكلمه وهي لا تعرفه .

وتشيع استجابة (موسى) للمرأة عنصر الحركة الفرديّة في المشهد لتكون عنصراً مستمراً فيه، يبيّث حركة الزّمان والمكان مع حركة الشخصيتين، فالمرأة جاءت على استحياءٍ معلّلة مجيئها بما لأبيها من الرّغبة إلى لقائه، وليس للطلب الشّخصي، وكذلك مجيء (موسى) كان نزولاً لرغبة أبيها الذي تشوّق لرؤيته ومكافأته، وهنا يقدمّ المشهد دقّة تعبيرية في توظيف دلالة (الجزء والأجر)، فليس الأول كالثاني فالجزء هو المكافأة على العمل حسناً كان أو سيئاً قال تعالى: أمّا الأجر فهو " جزء العمل " ^(٣)، أي: القيمة ماديّة كانت أم معنوية، أو هو الثّمّن والعوض؛ لأنّ الأجر لا يُستحقّ إلا بعد العمل، ومن الدقّة أيضاً يرصد البحث أسلوباً بلاغياً وقد صار مولداً دلاليّاً يغدّي السياق العام في المشهد، إذ ورد الجناس الاشتقاقي في قوله تعالى: ﴿وَقَصَّ عَلَيْهِ الْقَصَصَ﴾؛ فنتحسسه يرسم جوّ الشّعور بالطمأنينة والسكون النّفسي (لموسى)، ما يعني أنّ القرآن يوظّف جزس الألفاظ في مشاهدته ليجعل منها مولداً للمعاني من خلال اشتقاقات الألفاظ السياقية من مجاورها، ثم ارتباط هذا المعنى بالشخصيّة تعدّ إشارة دلالية تجسّد المعنى النفسي وبتّ المعاناة بشيءٍ من البوح عن مكونات الذات الداخليّة التي تجمّعت نتيجة الأحداث التي توالى على (موسى) مسبقاً .

فالمشهد في النهاية مستند على الحركة الفرديّة، ولعلّ وصف الحركة بالمصدر يدل على ديمومة هذه الصّفّة وثباتها في الشّخصيّة؛ لأنّها تُريد وصف الحالة الكاملة فيها، فمن استعارة الفعل (تمشّي)، ومن نقل دلالة (على) من الأرض

(١) من أسرار البيان القرآني (أبو موسى) : ٤٢ .

(٢) أسلوب الحذف في القرآن الكريم : ٣ .

(٣) العين: مادة (أجر) ، وينظر: معجم الفروق الدلالية في القرآن : ٤٦ ، ٤٧ ، ٩٠ .

(المحذوفة) إلى المصدر المزيد (استحياء) يُظهر صورةً بصريّةً موحيةً بفخامة القصد، كذلك " مشعرةً بالتصوير البياني الخاص بالصورة النفسية بكلّ أوجهها من حقائق السير إلى مجازات الحياء بأنواعه" (١)؛ ليصبح المشهد نسقا لغويا مثاليا .

إذن يقدّم (المشي) بكلّ هيئاته صوراً ممتدةً عرضياً مشتملةً على جميع الجهات والأمكنة تميل إلى الخصوص أكثر لا إلى العموم؛ لأنّ (المشي) حركةٌ حسيّةٌ في فضاء محسوس، كما أنّها حركة مستمرة مع استمرار الوجود الخلقي غير منقطعة، وثابتةٌ مع ثبوت الزمان والمكان، وما التدلّيل اللغوي إلاّ محاكاةً لنوعية هذه الحركة وطبيعتها، وعلى هذا الانطباع وبهذا الفهم يمكن أن توصف لغة القرآن بأنّها ليست عبارة عن كلمات مرصوفة على وفق نظامٍ معيّن، إنّما هي مجموعة علاقات أساسية وفرعية متنوّعة، تبحث عن متلقٍ جيّد ينتج سياقاتها التعبيرية .

يجعل القرآن الكريم من (القصة) أداة وصفية تستظهر من تحرّك الشخصية مقاصد متعدّدة وجوانب دلالية مختلفة، ثم يبرزها وكأنّها شاخصة أمام العين، فنقرأ عن السيدة مريم: ﴿ فَحَمَلَتْهُ فَانْتَبَذَتْ بِهِ، مَكَانًا قَصِيًّا ۗ ﴾ (٢٢) فَأَجَاءَهَا الْمَخَاضُ إِلَىٰ جِذْعِ النَّخْلِ قَالَتْ يَا لَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَذَا وَكُنْتُ نَسِيًّا مَنْسِيًّا ۗ ﴾ (٢٣) فَادْنَيْهَا مِنْ تَحْتِهَا أَلَّا تَحْزَنِي قَدْ جَعَلَ رَبُّكِ تَحْتَكِ سَرِيًّا ۗ ﴾ (٢٤) وَهَزَىٰ إِلَيْكَ جِذْعَ النَّخْلِ فَنَسِقْتُ عَلَيْكَ رُطْبًا جَنِينًا ۗ ﴾ [مريم : ٢٢ - ٢٥]

فقد كُلفت بحمل جنين من غير مباشرة زوجية؛ لتستتر وراء هذا الحدث المعجز إشاراتٌ سلوكيةٌ نفسيةٌ اجتماعيةٌ تُعرف بالأبعاد الحركية لشخصية الحدث؛ لما تقتزن بعوالم تخيلية وفيها شيء من الإيهام .

يلاحظ أنّ السّياق الحداثي في المشهد يخضع لهيكلية قصصية تقوم على صيغة ذات طابع مسرحي يدفعنا إلى استخلاص حركات جديدة داخل المشهد مع تسليمنا بأنّ النصّ الذي بين أيدينا هو نصّ سرديّ وليس نصا مسرحيا؛ فالمشهد يبدأ باستجابة السيدة (مريم) لأمر ربها في الحمل، فيتربط عليها اتّخاذ الموقف الشّخصي الذي تناسب حركته دلالة الحدث، فقولها: ﴿ فَحَمَلَتْهُ فَانْتَبَذَتْ بِهِ، مَكَانًا قَصِيًّا ۗ ﴾ يُعدّ

(١) الإعجاز التمثيلي في آيات الوصف : ٤٢٤ .

إشارة إلى مكان الولادة، ما يعني أنّ السرد المشهدي يتعامل مع الزمن النفسي للشخصية القائم على اختزال الزمن السردى أو الزمن الإبلاغي .

ويظهر من خلال طبيعة هذا المكان المهجور، أنّه مكان مناسب لطبيعة النشاط التعبيري الذي انطوى عليه تكليفا وعطاء لا يألفه الآخرون؛ لأنّ الانسلاخ عن عالمهم والتوجّه إلى عالم الذات يتسبّب بإيجاد مفاهيم قد لا يألفها الواقع الطبيعي، ما يعني أنّ فضاء الحدث يقدّم تفسيراً موضوعياً لطبائع الشخصيات؛ لأنّ الفضاء " ينعكس على طبائع الشخوص الذين يحتويهم، فيبرز لهم سمات مرتبطة بذلك الفضاء " (١)، الأمر الذي يدفعنا للقول: إنّ هنالك علاقة تفاعلية بين الشخصية التي أبدت الحركة (السيدة مريم) وبين الفضاء الذي أطر الحركة أو الحدث؛ فقله:

﴿ فَأَجَاءَهَا الْمَخَاضُ إِلَى جِذْعِ النَّخْلَةِ ﴾ يمثل الإشارة بابتداء الحركة إلى (جِذْعِ النَّخْلَةِ) المكان الجزئي فيجسد حالة اليأس من العطاء - بالنسبة للمتلقّي - قياساً بالنخلة المثمرة، فقد ذكّر أنّه كان " جذعاً منها مقطوعاً " (٢)، وذلك يُعلم أنّ (السيدة مريم) كانت تُعاني شعوراً حقيقياً بآلام الولادة المفاجئة، والصيغة في فعل المجيء توحى بأنها حركة غير إرادية؛ لأنّ الألم أرغمها على ذلك المجيء، فقال: (فَأَجَاءَهَا)، والأصل (جاء بها) ولما حذفت (الباء) عدّي بالهمزة إلى مفعول ثانٍ استعمل بمعنى (الإلجاء)، ثم أُطلق على إلباء شيءٍ إلى شيءٍ آخر (٣)، والمعنى: " اضطرها وجاء بها " (٤)، و(الفاء) للتعقيب الحدثي، أي: فجاء بها المخاض بعد تمام مدّة الحمل، ولهذه الصيغة الصرّفية حضور في تراثنا الأدبي، فالعرب تقول: (شرّ ما أجاءك الى مخة عرقوب) (٥)، كذلك قول زهير بن أبي سلمى:

وجار سار معتمداً إليكم أجاءته المخافة والرجاء (٦)

(١) التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف : ٩٠ .

(٢) جامع البيان عن تأويل آي القرآن : ٥١١/٥ .

(٣) ينظر : التبيان في إعراب القرآن : ٨٧٠/٢ .

(٤) غريب القرآن وتفسيره : ٢٣٧ .

(٥) جمهرة الأمثال : ٥٣٧/١ .

(٦) ديوان زهير : ١٩/١ .

والمخاض : " تمخض الولد في بطن أمه ، وهو تحركه للخروج " ^(١)، وهذا الشعور جعل (السيدة مريم) تستند إلى الجذع الملقى جانباً في عملية الولادة وعندئذٍ صرّحت بالمعاناة كاشفةً جزعها: ﴿يَلَيْتَنِي مِثُّ قَبْلَ هَذَا وَكُنْتُ نَسِيًّا مَنْسِيًّا﴾ الحال الذي يدفعنا للقول: إنّ لخصوصية الصّيغة الصّرفية لفعل الحركة (فَأَجَاءَهَا) ارتباطاً بخصوصية الحركة نفسها فيبين طبيعتها؛ ليبقى للمتلقى صورة المرأة وهيئة المرغمة المستسلمة - فطريا - لأبعاد هذه الحركة، فالمرأة بدت تتحرّك تحت فاعلية ما تعانیه من آلامٍ حقيقيّة، ما يعني أنّ حركتها غير إرادية؛ ولذلك حصرت كتب الغريب دلالة الصّيغة الصّرفية في الفعل بين (جاء بها، ألجأها، اضطرها) ^(٢)، على أنّ الصيغة تتضمن أيضاً دلالة الإرجاع زيادةً على تلك الدلالات، بمعنى أنّها تتكوّن من معنى مركب فهي لجأت إلى الجذع راجعةً إليه ^(٣)، وحرف الجرّ (إلى) هو الذي أبدى هذا المعنى، والذي دلّ على أنّ حركة الفعل كانت تحت الجذع منه وإليه ^(٤)، وطبيعياً أنّ يصاحب ذلك الألم وتلك الحركة أصواتٌ أو عباراتٌ نتيجة عِظم الألم، وشدّة الموقف وصعوبته .

إنّ هذه الأمنية تشكّل تمهيدا لأحداث قادمة تتّصل بوعي الشخصية المُتمنّية (السيدة مريم) مع جزمنا أنّ الأمنية كانت حديثاً داخلياً مع النفس، السرّ فيه هو الكشف عمّا في النفس من شعورٍ عند مواجهة النّاس بهذا الوليد، بحيث جعلها هذا الشعور لو كانت ﴿نَسِيًّا مَنْسِيًّا﴾، والنسيّ " الشيء الحقيق الذي يقل الاعتداد به فيُغفل ويُنسى " ^(٥)، فشبهت حالها بشيء تركه أهله ولم يلتفتوا إليه، وقد نُبّهوا بشأنه قالته مبالغة في نسيان ذكرها؛ بيد أنّ الصورة تكشف وبشكل غير ظاهر عن تلك العلاقة التي تربط الفرد بالمجتمع، ما يعني أنّ الفرد يتحرّك وفق ذائقة المجتمع، أو

(١) درج الدرر : ٢٦٦/٢ .

(٢) ينظر : المعجم الجامع لغريب مفردات القرآن : ١٠٣ .

(٣) ينظر : سرّ الإعجاز لتنوع الصيغ المشتقة من أصل لغوي واحد في القرآن الكريم : ٦٤ .

(٤) ينظر : الفعل في القرآن الكريم تعديته ولزومه : ٤٢١ .

(٥) ينظر : المفردات في غريب القرآن، مادة (نسى) .

بمعنى آخر: إنّ المجتمع يمارس سلطة رقابية فاعلة في السلوك الحركي للسيدة (مريم)؛ لارتباط الطرفين بمنظومة الفضاء البيئي (الزّمان والمكان) وهذا يعني " أنّ الفضاءات التي يشكلها المشهد في السرد القرآني ويتشكل بها تكون ذات مرجعية واقعية" ^(١)، ما جعل السيدة (مريم) تتمنى الموت؛ لالتزامها بالموقف الأخلاقي والديني تجاه الواقع فتحزّزت بالموت، حياءً وخوفاً من ملامة الناس.

إنّ الاتساق الفني الذي يقدمه التعبير القرآني بين الدلالة والتّركيب يجعلنا أن نبدي قراءة خاصة لعبارة ﴿ فَأَجَاءَهَا الْمَخَاضُ ﴾، فهي وإن كانت حكاية حركة، فإنّها تشكّل محاكاةً (صوتيةً) لما هو داخل الكيان النفسي وحركة الشعور الداخلي، ومن أجل ذلك عدل به عن نسقه الخاص الذي يتصدّر بموسيقاه شعور السيدة مريم وحالتها النفسية، فالبنية الصّرفية مكوّنة من أربع مقاطع (أ- جا- أ - ها)، فالصّوت الأوّل يحاكي بداية ألم المخاض، وصوت الهمزة مع الحركة ينقطع معه النّفس وهو بحاجة إلى جهدٍ نسبي، والصّوت الثّاني يحاكي بصوت المدّ سكونية ذلك الألم، والصّوت الثّالث يشعر بزيادة ذلك الألم، ويأتي الصّوت الرّابع بالهاء والحركة ليشعرنا بسكونية تامّة وانتهاء ألم الولادة، أي: إنّ صوت الهمز (الثّقل) يصوّر شدة الموقف والألم، وهمس (الهاء) وسهولته يصوّر انتهاء الألم وسهولة الموقف؛ ولذلك قال الرافعي: " إنّ مادة الصوت هي مظهر الانفعال النفسي، وإنّ هذا الانفعال بطبيعته إنّما هو سبب في تنويع الصّوت بما يخرج فيه مدّاً أو غنة أو ليناً أو شدة، وبما يهيئ له من الحركات المختلفة في اضطرابه وتتابعه على مقادير تتاسب ما في النّفس من أصولها" ^(٢)، كما ذهبت الدراسات السيميائية الحديثة إلى أنّ الأصوات التي يصدرها الإنسان ما هي إلا رموزٌ لحالات نفسية ^(٣).

ويجسدّ قوله تعالى: ﴿ أَلَا تَحْزَنُ قَدْ جَعَلَ رَبُّكِ تَحْنَكِ سَرِيًّا ﴾ دلالة البشري في محور المفاجأة، إذ هيأ (الله) تعالى لها في تلك العزلة وفي شدة اضطرابها النفسي ما

(١) صورة المؤمن في التعبير القرآني : ١٤٤ .

(٢) إعجاز القرآن والسنة النبوية : ١٧٢ .

(٣) ينظر: السيميوطيقا في الوعي المعرفي المعاصر : ٤٩ .

يتسبب عنه القوّة والحياة، فتحتك سريعاً وهو " النَّهْر الصَّغِير؛ لأنّ الماء يسري فيه"^(١)، وفوقك (رطباً) لتأكلي وتشربي، وبقوله: ﴿وَهَزَىٰ إِلَيْكَ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ...﴾ يستكمل المشهد محاوره، وقد زال عن (السيدة مريم) ما كانت تعانيه، وقد استعدت لمواجهة النَّاس بالوليد بعد إن امتلكت عناصر القوّة الماديّة والمعنويّة الدّالة على سلامة الموقف الإعجازي .

ويُلاحظ أنّ (جذع النخلة) تكرر في البنية السّياقيّة للمشهد، وفي ذلك أكثر من رؤية، فقد جعل للحدث إثراءً دلاليّاً ما كان يحصل لولا هذا التّكرار فقد جعل للمشهد في تشكّله أبعاداً حسيّة ونفسيّة ودلاليّة مختلفة، وهذا يعود إلى طبيعة الحدث المعروض نفسه، ثمّ يأتي دور المتلقي واستجابته وتفاعله معه ليجعله يتّسع لقراءات عدّة، فقد دلّ في المرّة الأولى على بُعدٍ حسيّ في كونه عنصر قوّة يُستندّد إليه، وفي الثّانية على بُعدٍ معنويّ نفسي، فهو عنصر حياةٍ ومصدر أنسٍ ورزق؛ ولذلك أمرها سبحانه لتَهزّ ذلك الجذع " لترى آية أخرى في إحياء موات الجذع"^(٢)، المتمثّل بإثماره الرّطب الجنيّة، والحقيقة أنّ الجذع لا يهتزّ بحالٍ من الأحوال، إنّما المراد هو اهتزاز السّعف ليتساقط (الرّطب) من خلال اهتزازه وإنّما ذكره على سبيل العلاقة السببيّة؛ فالحركة استدعاها المشهد أي: إنّها (مُفترضة) لا وجود لها في الواقع؛ لأنّ جذع النخلة من الصعب تحريكه وبخاصة أنّ المرأة في حالة مخاضٍ حقيقي، لكن ذلك يومئ إلى القدرة الريانية الساندة؛ لتحقيق دلالة العلاقة السببيّة في إيجاد الأشياء بعلاقة الأخذ بعالم الأسباب وتنامي أحداث المشهد من خلال ربط اللاحق بالسابق والأسباب بالنتائج .

والهزّ: " تحريك الشيء كما تُهزّ القناة فتضطرب ... والعرب تقول: هزّه وهزّه به: إذا حرّكه ... وهزرتُ الشيء هزّاً فاهتزّ، أي حرّكته فتحرّك"^(٣)، وهي عمليّة ناجمة عن تتابع حركي، أي: حركة مقبلة تنتج حركة مدبرة مع السرعة، لوجود قوّة

(١) فتح البيان : ١٥٢/٨

(٢) الجامع لأحكام القرآن : ٤٣٤/١٣ .

(٣) لسان العرب: مادة (هزز) .

ضاغطة هي قوة (الدفع والجذب) باستمرار فيتولد الاهتزاز، ويلحظ أنّ الفعل (هَزَّ) هنا تترتّب على دلالاته الحركيّة صورة بصريّة يتبيّن أثرها في النفس، فتعمق جانب التسلية في نفسيّة (السيدة مريم) وتبث اليقين فيها عن طريق تداعي ألوان الطيف فمن لون الجذع إلى لون السعف إلى لون الرّطب؛ ما يُشكّل هرمًا لونيًا يجعل الحركة تدخل إلى عالم الجمال المرئي الذي ينشّط عمليّة التأمل ويوسّع دائرة التداعي، ما يدلّ أنّ معاني القدرة والإبداع الإلهي تتوارى خلف هذه الحركة وما إسنادها للفرد إلاّ تشريفًا وإكرامًا له في جعل الإعجاز يظهر بسببه، فخلّق غلام بلا أب، وإنماء جذع مقطوع ثمّ إسقاط الرّطب بهزة امرأة في مخاضٍ ثمّ نهر يجري ماء في أرض يُبس؛ فالمشهد أخيرًا يعطي صورة حركيّة حقيقيّة تجاوزت حدود الطّبيعة (دون إنكارها)، وعرّف أنّ بيئة الحدث قد اتّسعت بالحركة، تمثّلت بشخصية منتقاة ومكان منتقى وزمان منتقى؛ ليشكّل عالما محتشدا بالعطاء الذي لا تحقّقه قوّة مخلوق، ما يعني أنّ هذه الحركة قائمة على التّوازن الفنّي في نمو الأحداث، حركة اتّسمت بالدهشة والرّهبة والجمال والإعجاز، فيكون المشهد أنموذجا قصصيا إشاريا ممثلا بحالة فريدة لم تكن الطّبيعة سوى واجهة مرئيّة تتداخل فيها الأحداث الخارقة من غير إسنادها لعنصر الزمان والمكان لعدم اتّصالها بهما؛ لأنّ القصد هو تنمية الجانب الروحي مع الجانب الجسماني.

وهكذا فإنّ الحركة المسندة إلى مفرد تقدّم شخصية فاعلة على جميع المستويات، وما جاء ذكرها في القرآن إلاّ إعلاما بالجانب التشريفي وترغيبا بالاقْتداء؛ لخصوصيّة تلك الشخصية، لأنّ جميع الشخصيات الفاعلة في المجتمع جعلت محطّ عناية الخالق سبحانه؛ لذلك اقتصرنا على هذا الأنموذج في هذا المبحث .

المبحث الثاني حركة الشخصيات الجمعيّة

يرتبط التّشكيل الحركي في المشاهد القرآنية بفاعليّة الأثر الغيبي، ما يعني أنّ حركيّة المشهد لا يمكن أن تُدرك بالبصر، ومن ثمّ فإنّ الحركة وبهذا الفهم تعامل الفكر، أي أنّها قائمة على التّصوّر الذهني في تلقّيها، كما أنّنا نفترض مجموعة من الصّور عند الاعتقاد بالعالم المادّي لتتبع الدّلالات السياقية وإدراك البعد الإيحائي من الظلال ومن علاقات الحضور والغياب، وعندئذٍ لا تكون اللّغة إلاّ واسطة (رمزيّة) بين فاعلية الحركة ومتلقّيها؛ وذلك لابتعاد الجنس الحركي عن المنطق، والتعبير القرآني يرسم الأبعاد الحركية المقترنة بعالم الغيب رسماً عيانياً يحتمّ علينا الإيمان بوجود الحركة في ذلك العالم، وإنّ كُنّا غير مدركيه (بصرياً)؛ تجعلنا حركيته متيقّنين بوجودها وكأنّنا نراها رأي عين .

ولا يخفى إنّ ذلك يجسّد للمتلقّي بؤراً دلاليّة واضحة داخل المشهد، لا تخرج عن الفهم العقدي للمؤمن؛ لأنّ الفهم سيكون جامعاً لمتناقضات عدّة، وإنّ الحركة ستبقى واضحة المعالم بوصفهاها الطاقة التي تحرّك المشهد والتي تدفعنا نحو الإيمان، وبهذا فإنّ حركة النّص الغيبي قد ارتفعت عن مستوى التّعبير إلى ما هو روحيّ بحت، وسنحاول دراسة ذلك في المشاهد الحركيّة التي تقوم حركيّتها على طرفين في آن واحد؛ لإيماننا بأنّها غنيّة بتلك الطاقة الدّلالية.

ومن المشاهد التي احتوت هذ الطّابع التّصويري واحضار حركته حيّة حين

تقع قوله تعالى: ﴿وَلَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ وَنَعَلَهُم مَّا تُوَسَّوْا بِهِ نَفْسُهُمْ وَنَحْنُ أَقْرَبُ إِلَيْهِ مِنْ حَبْلِ الْوَرِيدِ ﴿١٦﴾

﴿إِذْ نَلَقَى الْمُتَلَقِيَانِ عَنِ الْيَمِينِ وَعَنِ الشِّمَالِ قَعِيدٌ ﴿١٧﴾ مَا يَلْفِظُ مِنْ قَوْلٍ إِلَّا لَدَيْهِ رَقِيبٌ عَتِيدٌ ﴿١٨﴾﴾ [ق: ١٦-١٨]

فالحركة في المشهد غيبيّة تُثبِت انكشاف المخلوق أمام خالقه؛ لأنّه أقرب إليه من نفسه، فجعل هذا الانكشاف حجةً على المخلوق، يؤيّد اطلّاع الملّكين على ما يعمل ويقول ويسمع فيحصيان ذلك ليوم معلوم، ليتربّب على هذه الحركة فاعليّة التّأثير الجماعي؛ وقوله: ﴿وَنَعَلَهُم مَّا تُوَسَّوْا بِهِ نَفْسُهُمْ﴾ أي: ما يُخفي فيها وما يُكنّ ويدرو

في خاطره، والمعنى: " ما يختلج في سرّه وقلبه وضميره " ^(١)، مُلمحًا بكمال علمه به ومبيّنًا عظمة قدرته عليه، وفي ذلك إشارة إلى علمه الأزلي بخلقه ولا يخفى عليه شيء من أمرهم، يُبيّن ذلك قوله: ﴿وَمَنْ أَقْرَبُ إِلَيْهِ مِنْ حَبْلِ الْوَرِيدِ﴾؛ لأنّ الإنسان موجود الله تعالى، وخلق في حضرة علمه وقدرته، فالله تعالى في القرب أقرب إليه من حبل الوريد بحسب روحه المنفوخ فيها وإحاطته الأزلية به، والوريد: " العرق الذي هو مجرى الدّم، يجري فيه ويصل إلى كلّ جزءٍ من أجزاء البدن " ^(٢)، وهو نفسه الحبل، والإضافة بيانية لاختلافهما في التسمية ^(٣)، والسّياق جارعي التّمثيل؛ لبيان شدة القرب .

يلاحظ أنّ السّياق المشهدي يعبر عن قرب العلم بالبعد بقرب الذات الإلهية ولعل السبب في هذا التعبير أنّ " أبعاضه وأجزاءه يحجب بعضها بعضًا، ولا يحجب علم الله شيء " ^(٤)؛ ولأنّ القرب موجب وجوب الملزوم على اللّازم، على إنّ البحث في هيئة القرب مترك؛ لعلو شأن الإلوهية، فيفهم أنّ لكل إنسان ملكين موكلين به لا يغفلان عنه، وحركتهما (مقبلة) منتظمة تجري بدقّة واستمرارٍ وهي حركة (التلقّي) التي تدلّ على تسجيل الأقوال والأفعال حين صدورها عن العبد وحفظها؛ ولذا وصف الملكين بـ (المتلقين و القعيدان)، والتلقّي: " التلقن بالحفظ والكتابة، والقعيد: القاعد كالجلس بمعنى الجالس، وتقديره: عن اليمين قعي وعن الشمال قعيّد من المتلقّين، فترك أحدهما لدلالة الثاني عليه " ^(٥)، وقوله: (قَمِيدٌ) فيه مبالغة ومفاعلة أيضًا، والبنية الصرفية فيها دلالة على إدامة القعود فيه وصف مشترك لمعنى الملازمة التي لا تنفك عن ملازمتها لدلالة المحافظة على الشّيء الموكل بحفظه ^(٦)، والتعبير بالمفرد

(١) الجامع لأحكام القرآن : ٤٣٥/١٩ .

(٢) التفسير الكبير : ١٦٢/٢٨ .

(٣) ينظر : التحرير والتنوير : ٣٠٠/٢٦ .

(٤) معالم التنزيل : ٣٥٨/٧ .

(٥) الكشف : ٥٩٧/٥ .

(٦) ينظر : التحرير والتنوير : ٣٠٢/٢٦ .

يجسد دلالةً إبلاغيّةً أنّ وجود الأول تدليلٌ على وجود الثاني، كقوله تعالى: ﴿إِنَّا رَسُولُ رَبِّ الْعَالَمِينَ﴾ [الشعراء : ١٦] .

كما يلاحظ أنّ وصف الحركة جاء بالفعل (بِتَلَقَى)، وفي ذلك دلالةٌ على تجدد التلقّي مع تجدد العمل وتعدّده، وإنّ وصف الملك جاء بالاسم (فَمِعِدُّ)، وفيه دلالةٌ على الثبات والتفديد بالمكان على الدوام^(١)، أمّا التعبير بالثنائية في (الْمَلَكِيَّانِ)، فهو تعريفٌ بأنّ هذا النوع من الملائكة مخلوقٌ بفطرته: اثنين اثنين، ولا يفوتهما شيءٌ من الأعمال؛ لأنّ حضورهما دائمٌ في حركة الترقّب والإحصاء، وهي عمليةٌ فيها " هيبَةٌ وفزعٌ وخوفٌ لقوم، وروحٌ وسكونٌ وأنسٌ قلبٍ لقوم " ^(٢)؛ لأنّ الملكين وُصِفَا في تحركهما المخصوص (رَقِيبٌ عَتِيدٌ) أي: أنّهما على عموم مراقبتهما لأحوال الإنسان وأقواله وأفعاله، كاتبان معدّان لصحائف الإحصاء، ليكون الجزاء على ما فيها يوم القيامة، وإنّما ذكر القول وحدهً ليكون دليلاً على قرينه، إذ كيف للقول وهو أدنى جرماً من الفعل أن يحصى ولا يحصى العمل؟ فعلم أنّه يحصى على وفق دلالة الاقتضاء السياقية التي جعلت القول دالاً على العمل، وذكر الألوّسي أنّه جاء: " تخصيص القول بالذكر لإثبات الحكم في الفعل بدلالة النصّ " ^(٣).

بناءً على ما تقدّم ذكره يكون المشهد قد سار في شقين: الأول (في علم الله) والآخر (في حضور الملكين)، والرابط بينهما (إذ) الظرفية، وتعني أنّ (الله) تعالى مع إحصاء الملائكة مطّلعٌ على القول والعمل، وزيادةً الخواطر والأخيلة، والمراد أنّ الله (الخالق) أقرب إلى الإنسان من كلّ قريبٍ حين يتلقّى الحفيضان قوله وعمله؛ لأنّ علمه ينفذ إلى بواطن الأشياء نفوذ الدم في العروق، فيكون البعد التداولي لهذه الحركة ذا طابعٍ بيانيٍ تفرّيعيٍ لمعنى القرب والاطّلاع من (الله) تعالى على عبده وإن كان علمه لا يحتاج لحفظ، إذ لا يخفى عليه شيء، وإنّما هي لمعانٍ أخرى كالإلزام والاستحياء للعبد ممن يطّلع عليه، فينتهي عن السيئ من العمل ويرغب بالصالح منه

(١) ينظر : الإيضاح في علوم البلاغة : ٨٦ ، ومعاني الأبنية : ٩ .

(٢) لطائف الإشارة : ٤٥٠/٣ .

(٣) روح المعاني : ١٧٩/٢٦ .

فيعلم بمدى الجرأة على الله تعالى حين يعصيه؛ لأنه مطلع على خلقه في كل الأحوال، لذلك خوّفهم بشهود الملائكة وحضور الحفظة وكتابتهم لأعمالهم، ولما كانت الأنساق الحركية في المشهد القرآني مشحونة بكمّ دلاليّ ضخمٍ وتوظيفاتٍ جماليةٍ متنوّعة، كان ذلك يعني أنّ عنصر الحركة شرع معرّفًا بجمالية اللّغة، لأنّها تعبيرٌ عنها أو تجسيدٌ لها .

إنّ ما سلف ذكره يدفعنا إلى القول: إنّ الحركة في لغة المشاهد القرآنية ذات إمكاناتٍ إشاريّةٍ تكشف من خلالها عن دلالات النصّ القرآني، وأسرار إعجازه اللّغوي والبلاغي؛ لارتباط دلالاتها بالمفاهيم الفكرية والنفسية والعقدية والتشريعية والاجتماعية؛ فهي تنقل اللّغة من وظيفتها التواصلية إلى الوظيفة السياقية، وهي من هنا تُبرز فاعليتها ودورها في المشهد، إذ هي دراسة للبنية اللّغوية، لبيان دلالة الألفاظ ومعانيها الدقيقة، " فمن شأن المعاني أن تختلف بها الصور"^(١)، ما يستدعي الوقوف عند التراكم البنائية في تلك السياقات والكيفية التي تمّ التعبير بها عن المعنى؛ لأنّ السياق يؤدي دورًا مهمًا في تقرير معاني التعبيرات الحركية والكشف عن قيمها التوظيفية بصورتها التشكيلية في الدّاخل والخارج لا في صورتها المعجمية فحسب؛ لأنّ اللفظ في التركيب قد يحمل معنى مغايرًا عمّا هو في المعجم، وكما قال لاينز: " ينظر الناس في أغلب الأحيان إلى الكلمات وكأنّ لكلّ كلمة كيانًا منفصلاً، ولكن لا يمكن فهم أية كلمة على نحو تامّ بمعزلٍ عن الكلمات الأخرى ذات الصلة بها والتي تحدد معناها"^(٢)، وقد خلص الدرس اللّغوي الحديث أنّ للألفاظ دلالة معجمية، أي خارج السياق النصّي، وأخرى سياقية يحددها السياق نفسه^(٣). والقرآن في مشاهد بلغة الذروة في هذا المعمار فقد وضع الكلمات الموضع الذي تستحقه في التعبير بحيث تستقر في مكانها المناسب، وبمراعاة السياق الذي وردت فيه، وراعى جميع المواقف التي ورد فيه اللفظ، مما جعل تعبيراته لوحةً يتجلّى فيها التناسق

(١) دلائل الإعجاز : ٣٢٧ .

(٢) اللغة والمعنى والسياق : ١٣ .

(٣) ينظر : الدلالة في البنية العربية بين السياق اللفظي والسياق الحالي (بحث) : ١٤٤ ،

ومكانة السياق في البحث الدلالي عند المفسرين (بحث) : ٤ .

والتلازم وتكتسب فيه الكلمات ارتباطاً نابعاً من المعنى المشترك داخل السياق؛ لذلك يتغير معنى الكلمة طبقاً للمساق والاستعمال الذي تُوجد فيه .

تطالعنا تشكيلات القصص القرآني على حركاتٍ ثنائِيَّة خاصة، لارتباطها بخصوصِيَّة الشَّخصِيَّة المتحرِّكة، كما في ما أسميناه بـ (الشَّخصِيَّات الرَّامزة)، فإننا نجدُها قائمةً على التَّركيب التَّقابلي الذي يفتح للمتلقِّي أبواباً من المعاني استناداً إلى تحرُّك الشَّخصِيَّتَيْن داخل المشهد، لنقرأ قوله تعالى: ﴿وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا

لِأَدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ أَبَى ﴿١١٦﴾ فَقُلْنَا يَا آدَمُ إِنَّ هَذَا عَدُوٌّ لَكَ وَلِرِجَالِكَ فَلَا يُخْرِجَنَّكَ مِنَ

الْجَنَّةِ فَتَشْقَى ﴿١١٧﴾ إِنَّ لَكَ أَلَّا يَجُوعَ فِيهَا وَلَا تَعْرَى ﴿١١٨﴾ وَأَنَّكَ لَا تَظْمَأُ فِيهَا وَلَا تَصْحَى ﴿١١٩﴾

فَوَسْوَسَ إِلَيْهِ الشَّيْطَانُ قَالَ يَا آدَمُ هَلْ أَدُلُّكَ عَلَى شَجَرَةِ الْخُلْدِ وَمُلْكٍ لَّا يَبْلَى ﴿١٢٠﴾ فَأَكَلَا

مِنْهَا فَبَدَّتْ لهُمَا سَوءُ تَهُمَا وَطَافِقَا يَخِصِمَانِ عَلَيْهِمَا مِنْ وَرَقِ الْجَنَّةِ وَعَصَى آدَمُ رَبَّهُ فَغَوَى ﴿١٢١﴾

ثُمَّ أَحْبَبْنَاهُ رَبُّهُ فَجَاءَ عَلَيْهِ وَهْدًى ﴿١٢٢﴾ قَالَ اهْبِطَا مِنْهَا جَمِيعاً بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ فَإِمَّا

يَأْتِيَنَّكُمْ مِنِّي هُدًى فَمَنِ اتَّبَعَ هُدَايَ فَلَا يَضِلُّ وَلَا يَشْقَى ﴿١٢٣﴾ [طه: ١١٦ - ١٢٣] .

قد استجاب (آدم) قبضة الطين التي نفخ الله تعالى فيها من روحه، وأسجد له ملائكته وأسكنه جنَّته، استجاب لغواية (إبليس) بعد أن تلقى النهي عن قرب بعدم الأكل من تلك الشجرة التي أسماها إبليس (شجرة الخلد)، وقد تمرد (إبليس) المخلوق من النَّار، تمرد على أمر (الله) تعالى في السجود (لآدم) فصار معوقاً رئيساً يحول بين العبد وربِّه في محور الطاعة والعبوديَّة عن طريق الغواية وبَعث الحيرة في الإنسان؛ ليكون رمزاً للتمرد والغواية التي انتهت إلى الطرد من رحمة الله تعالى، وصار (آدم) رمزاً للتَّجربة التي انتهت إلى اجتناء .

ونلاحظ أنَّ التَّعبير المشهدي قد أشار إلى هذا المعنى بالتَّعبير الحركي المسند إلى (اثنين) في بنية استرساليَّة غير منقطعة قائمة على ربط الحركة بالنتيجة المترتبة عليها بالإفادة من أسلوب العطف، الذي بدا له دورٌ فاعلٌ في البنية التَّعبيريَّة للمشهد، إذ عمق دلالة الحركة وجعلها تسير في مسلكٍ وصفيٍّ يعمد إلى ربط السبب بالمسبب، ووصف الحال بعد المنقلب، وبما أنَّ العطف أسلوبٌ تعبيرِيٌّ إلاَّ أنَّه تعدَّى في هذا المشهد فكرة المتابعة والتَّشريك في المعنى، تعدَّى إلى معنى الحركة المرتدة

على وجه السرعة للمعطوف مع الإشارة إلى المخالفة في الرتبة والدرجة؛ لاختلاف حقائق المعطوفات^(١)، وهذا الأسلوب أفاد الحركة في الكشف عن ذوات الشخصية وأبعادها في المشهد في سعيها وصراعها المستمر، إذا ما علمنا أن الحركة هنا ليست صراعاً ذاتياً محضاً، إنما هو صراع عقدي فكري تقابلي بين عقيدتين وسلوكين في معركة السلبي والإيجابي تمثله الشخصية ويصورها المشهد، بمعنى أن تحرك آدم وإبليس ووجودهما الواقعي يجسد معادلةً بين " عهد الله وغواية الشيطان بين الإيمان والكفر، بين الهدى والضلال، والإنسان هو نفسه ميدان المعركة، وهو نفسه الكاسب أو الخاسر فيها "^(٢)، وفي ذلك تعريفٌ بسنة الله الكونية في إقرار ثنائية الذنب والمغفرة والخطيئة والتوبة، وعلى الإنسان التنبه لهذه المعاني وتلك العداوة .

يبدأ المشهد بتحذير الله تعالى لآدم من إبليس بعد أن ثبتت عداوته له، والملاحظ أن المشهد يعتمد على بنية الفاصلة الإفرادية بصوت (الألف)، بينما تستند الدلالة المشهدية إلى المثني في التركيب الحركي، والسبب في هذا العدول هو الاستواء في العلة والفعل، فجعل الأول دليلاً على الثاني، ولما كان (آدم) هو المخاطب في البداية سار التركيب على هذه البنية، ثم إن زوجه خلقت منه، فأشار إلى الجزء لاعتبار ما كان من الكل، فجعل ما يترتب على الكل يترتب على الجزء، فالمشهد من خلال الفاصلة يعطي خصوصية لتحرك آدم؛ " إذ لا يمكن أن يكون هنالك تحوّل تركيبى ما لم يقترن بتحوّل دلالي يتواءم والسياق العام "^(٣)؛ بينما يجسد قوله تعالى: ﴿إِنَّ لَكَ أَلَّا يَجُوعَ فِيهَا وَلَا تَعْرِىٰ ۗ وَأَنَّكَ لَا تَظْمَأُ فِيهَا وَلَا تَصْحَىٰ ۗ﴾ غاية التكريم لآدم في الجنة، والإشارة إلى صفات هذا المنزل الحسن، ثم يورث فيه التحذير من تبدل الحال، وطاعة العدو غير أنه قال: ﴿فَأَكَلَا مِنْهَا ۗ﴾ فزال عنهما ما كان يسترهما فتكشفاً، وهذه (الفاء) تدلّ على الترتيب والسببية، أي: أن الأكل كان

(١) ينظر : بلاغة العطف في القرآن الكريم : ٢٥١ وما بعدها .

(٢) في ظلال القرآن : مج ١ / ج ١ / ٦١ .

(٣) صورة المؤمن في التعبير القرآني : ١٦٨ .

سبباً في إبداء السوء^(١)، وهي العورة، وقد سُميت كذلك؛ " لأنَّ إظهارها يسوء صاحبها، فدلَّ هذا على قبح كشفها، وقيل: إنّما بدت سوءاتهما لهما لا لغيرهما"^(٢)، ﴿وَلَطْفًا يَخْصِفَانِ﴾ طفقا، بمعنى: جعلاً أو أخذاً بفعل كذا^(٣)، والخصف " قطعة مما تُخسف به النعل"^(٤)، وهو هنا مستعارٌ لمعنى: أتتھا جعلاً يلصقان الورق على جسدهما للتستر كمخسفي النعال: إذا طبقت عليه الرقعة^(٥)، وهذه الحركة مرتبطة بالفطرة السليمة التي من طبعها حجب العيب عن الناظر، وهي صورةٌ حركيةٌ تحاكي حالة الحيرة والاضطراب النفسي المفاجئ لهما، وصورة الجاني المتلبس توضح المعنى؛ لأنَّ هذه الحركة تعني تبدل الحال، وحلول حالٍ غير معهودٍ من قبل، فالحركة تُعلم أنّ (المعصية) تُذهب ستار الوقار، وتسلب البهاء والجلال من العاصي، فنعلم أنّ ذكر قصة (آدم) لها أبعادٌ تداولية، والمعنى فيها أزليٌّ مستمر، أي: " ليتحفظ بنوه من وسوسة الشيطان ويتنبهوا على غوائله، ومن أطاع الشيطان منهم ذكّر ما جرى لأبيه معه، وإنه أوضحت عداوته، ومع ذلك نسي ما عهد إليه ربه"^(٦)، ثم بعدُ قال تعالى: ﴿وَعَصَى آدَمُ رَبَّهُ فَغَوَى﴾، والغواية ضدّ الرشد وغوى آدم أي: أفسد عليه عيشه^(٧)، يريد بها آدم وزوجه؛ لأنَّ مجيئها كان " عطفًا على (فأكلا منها)، أي: أكلا معًا... وإثبات العصيان لآدم دون زوجه يدلّ على أنّ آدم كان قدوةً لزوجّه، فلمّا أكل من الشجرة تبعه زوجّه"^(٨)، ففي ذلك إشارة بالمفرد إلى المثني، أي: بأكله من الشجرة وتمثّلت هذه الغواية بحركة حسية ظاهرة تُنبئ عن عقوبة يترتّب عليها مصلحة كُتبت في عالم الوجود البشري، لكنّها أُجريت بحسب

(١) ينظر : التفسير الكبير : ١٢٧/٢٢ .

(٢) الجامع لأحكام القرآن : ١٧٥/٩ .

(٣) ينظر : المفردات في غريب القرآن ، مادة (طفق) .

(٤) لسان العرب: مادة (خسف) .

(٥) ينظر : تفسير النسفي : ٧١/٢ .

(٦) البحر المحيط : ٢٦٢/٦ .

(٧) ينظر : لسان العرب ، مادة (غوي) .

(٨) التحرير والتنوير : ٣٢٧/١٦ .

نواميس الخلق بربط حصول الحدث بسببه، والمعنى: ضلّ عن مطلوبه الذي هو الخلود، أو متّسع الأكل والشرب والظل، إذ ابتعد عن رشده^(١)؛ أمّا قوله تعالى: ﴿ثُمَّ أَجْنَبَهُ رَبُّهُ﴾، فيجسد عودة (آدم) إلى رشده، ليظهر شخصيةً راميةً للبطولة يحتذى بها، فصار مثلاً يُساق للصحو بعد الغفلة، وبعد قبول توبته قال: ﴿أَهْطَأْ مِنْهَا جَمِيعًا﴾ إشارةً إلى التّكريم والتّكليف، والهبوط: حركةٌ متّجهةٌ نحو الأسفل، والمقصود: آدم وزوجهُ^(٢)، وهذه الحركة "أمر تكوين؛ لأنّهما عاجزان عن الهبوط إلى الأرض إلاّ بتكوين من الله، إذ كان قرارهما في عالم الجنّة بتكوينه تعالى"^(٣)، وقد ارتبطت هذه الحركة (المزدوجة) بخصوصيّة آدم وزوجه، في أخذ دورهما في الأرض في خضم حركة الحياة، واقتضت الحكمة الإلهية أن يكونا سببًا في إيجاد عالم البشر.

ويُذكر أنّ هذه الحركة لها علاقةٌ بالوجود الإنساني لإقرار مبدأ الخلافة التّكليفية وفائدته الهداية والإضلال، فقوله: ﴿أَهْطَأْ مِنْهَا جَمِيعًا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ﴾ يدخل في إطاره إبليس وذريّته و آدم وذريّته والتّقدير: "إنزلا إلى الأرض مجتمعين"^(٤)؛ لإثبات النّوع الخَلقي في الأرض وقد ثبتت عداوتكما ما دامت في طاعتي؛ ثم إن هذه القصة (الممثّلة) تشكّل أسرارًا وإشاراتٍ متنوّعةٍ لها أبعادٌ مهمّة، أهمّها إقرار مبدأ التّكريم والعقاب، والتّنبية وأخذ العبرة من خطورة الشيطان، فهو ما دخل لآدم إلاّ من خصلتين جُبلَ البشر على حبّهما غريزيًا هما (البقاء، والملك) فدلّاهما عليهما بغرور، فترتّب عليهما حكم الله تعالى في الأزل الذي لا يفرّق في انتهاك حرّماته بين قريبٍ أو بعيد، إنن تأخذ بنية الحركة في التعبير المشهدي طابعًا دعويًا تعليميًا تربيويًا في وجهها الآخر^(٥)؛ فأدم وإبليس قطابا الدلالة في المعصية والتوبة، والمعصية والتمادي، فإبليس واجه الله تعالى وردّ أمره فاستحقّ اللّعة إلى يوم

(١) ينظر : إرشاد العقل السليم : ٦٧١/٣ .

(٢) ينظر : جامع البيان عن تأويل آي القرآن : ١٩٠/١٦ ، وتفسير الجلالين : ٤١٨ .

(٣) التحرير والتنوير : ٣٢٨/١٦ .

(٤) روح المعاني : ٢٧٥/١٦ .

(٥) ينظر : القرآن الكريم معجزة ومنهج : ٢٧/٢ - ٢٨ .

الدين، وآدم عصى وندم، فتلقى مقدمات التوبة والرجوع فحضي بالمعونة الإلهية والاجتباء والاصطفاء، فمعصيته سبيلٌ للارتقاء فهبط ليتشرف بتكليف الله تعالى، وليرتفع بحمل الأمانة .

إنَّ أهمَّ ما يلاحظ في هذا المشهد أنَّ بنيته الحركية قائمة على نسقية التوازي الدلالي، مُشكلاً ثنائيةً دلاليةً متقابلةً ومتناسبةً في المعنى، ما يعطي للنص حركة ذات بعدين: خارجي وداخلي، في قوله: ﴿إِنَّ لَكَ أَلَّا يَجُوعَ فِيهَا وَلَا تَعْرِىٰ ۗ﴾ (١٣) وَأَنْتَ لَا تَظْمَأُ فِيهَا وَلَا تَصْحَىٰ ۗ، ويسمى هذا الأسلوب التركيبي بـ " اقتران الشيء بما يجتمع معه من قدر مشترك " (١)، أو بعبارة أخرى: هو قطع الشيء عن الشيء المقابل له، أي قطع الظمأ من الجوع وقطع الضحو عن الستر، وهذه نعم جمّة أنيطت لآدم، ولو قرنت كلّ نعمة من هذه النعم بضدّها؛ لأفهم أنّها نعمة واحدة، كأن يقول: (لا تجوع ولا تظمأ، ولا تعرى ولا تضحى) فإنّ في ذلك مخالفةً من جهتين: جهة المعنى التّقابلي الذي يراعي دقّة التعبير، ومن جهة الفاصلة التي تجري بالمعنى الوصفي سريعاً؛ ليشكّل ذلك تذكيراً بوافر نعمة الله تعالى على آدم وزوجه في الجنة؛ لأنّ " الجوع خلو الباطن، والعري خلو الظاهر، فكأنّه قيل: لا يخلو باطنك وظاهرك عمّا بهما، وجمع بين الظمأ المورث حرارة الباطن والبروز للشمس وهو الضحو المورث حرارة الظاهر، فكأنّه قيل: لا يؤلمك حرارة الباطن والظاهر " (٢)؛ على أنّ هذه البنية المتقابلة قد ارتبطت بأسلوب النفي الذي حقّق دلالة الاتّساع في النعمة، فهو نفيّ لإثبات زوال النقيض تماماً لتتّهيأ الشخصيتان للصراع المتوقّع، غير أنّ استجابة آدم لغواية إبليس دلّت على أنّ هذا الاتّساع في النعمة لم يكن ليوازي رغبة آدم في الخلود والمُلك؛ ليبدأ صراعاً جديداً وقد تحوّل فضاء الحركة إلى الأرض، وقد تغيّرت الرتبة من المشرف إلى المكلف، ومن حال البسط والرّاحة إلى حال البذل والسعي والطلب، فهذه البنية المشهدية، فالحركة لها بُعدٌ إيحائيٌّ قائمةٌ على الجمع والتفريق، فالظمأ يجمع معنى الحرارة، والمشهد يفرق بين حرارة الداخل، وحرارة الخارج المتمثّلة

(١) معترك الأقران : ٣١٥/١ .

(٢) روح المعاني : ٧٢/١٦ .

بالعُري، والجوع يجمع معنى الخلو، والمشهد يفرّق بين خلوّ الداخل، وخلوّ الخارج المتمثل بالعُري، فالبنية تحمل أفكاراً وقيماً دلاليّةً دقيقةً وسلوكياتٍ هادفة، لذلك قال الآلوسي: " إنّ في هذه الآية سرّاً بديعاً يسمّى قطع النظر عن النظر" (١) .

نخلص مما ذُكِرَ أنّ للحركة الجمعية المستندة إلى (مثئى) قوة تبرز في فتح أبوابٍ من الإيحاء والإعجاز في القرآن الكريم، يمكن أن يُجعل منها نمطاً من أنماط التّداعي ذي العلاقات المتنوّعة التي تتوجه بالمتلقي نحو الأداء التّداولي لدلالة الحركة، أو بمعنى آخر إنّ لهذه الحركة كشوفاتٍ أدائيةٍ تجري عبر المجالات الدلالية بما يتوافق والمعنى في النّصّ القرآني وبما يُبديه منطقهُ الرّامز لهذه الدّلالة أو تلك، فكما إنّ للغة أساليبها الأدائية ومستوياتها المتنوّعة في الكشف عن الدّلالة، فإنّ (حركيّة اللغة) لا تتعد عن ذلك، فقد امتازت دلالاتها التركيبية بإظهار الواقع النّفسي، ووصف الحدث وبتّ وحدة الأثر الفكري والحسي للمتلقي، مع ثبات الأثر الفنّي للأسلوب السّردي بما يتلائم وغرض السّيّاق العام وبما تحمله من صيغٍ تركيبيةٍ متنوّعة فاللفظ الحركي يُنتج المعنى ويحدد فاعليّته في السّيّاق التّركيبي .

تسهم خصوصيّة البنية الحركية في إبراز قيمٍ وعلاقاتٍ أسلوبيةٍ تحقّق الفهم والإبلاغ للمتلقي تبعاً لنوعيّة البنية وخصوصيّتها بهدف التواصل معه، ولعلّ السّمة الأساسية التي تقوم عليها بنية المشهد هي التحوّل في لغة الخطاب فتسهم في تنوّع التّعبير الحركي، سواء كانت الحركة في مشهد مستقل أو مشهد منتزع من إطار قصّة، وهذا التنوّع يؤسّس لتشكيل إطار لغوي يبرز فاعلية الحركة ويبين خصوصيتها فيما لو وجدت في صياغةٍ أخرى، وما من شك أنّ وحدات البناء في لغة القرآن الكريم تعدّ ميداناً واسعاً للكشف عن وحدات الفضاء الأسلوبي في بناء المشهد، من خلال اندراج تنوّعات علائقيةٍ مختلفةٍ في مادة البناء اللّغوي، فتسهم " بدرجةٍ وأخرى على إنتاج الصّور والدّلالات في كل تقنيةٍ أسلوبيةٍ يجري فيها تصوير المشهد أو عرض الحكى لكون أية تقنية أسلوبية من هذا النّوع المتحوّل هي ابداع لغوي متجدد

(١) روح المعاني : ٢٧٢/١٦ .

ضمن تركيب يفصل أو يجمّل المشهد^(١)، ومن هذه التتوّعات البنائيّة: الصياغات المسندة إلى وحدة البناء الجمعي لحركات الجسد الإنساني، فقد وُظّفها القرآن الكريم بوصفها نمطا إشاريا مهما متمثّلا بانتقال أعضاء الجسد من وضع حركي لآخر، وكلّ وضعٍ مُحمّل بشحنات كبيرة من الانفعالات النفسية، وعلى هذا فإنّ الظواهر الحركية لا تعدو أن تكون قوى خارجية تعمل النّشاطات الداخليّة (الانفعالات) على إظهارها عضويا؛ ويبدو أنّ لغة النصّ القرآني كثيرا ما تقترن حركة الجسد فيها بالوظيفة الدلالية والجمالية لتوصف اللّغة بأنّها " نظامٌ من الإشارات التي تعبّر عن الأفكار"^(٢)، وبما أنّ الألفاظ تدل على المعاني بوصفهاها جسد الحركة، فإنّ حركة الجسد لا تتأى عن هذا المفهوم- إن لم تشترك فيه وظيفيّا- في علاقة الدال بالمدلوله، وإنّ " اللغة تجري مجرى العلامات والسمات، ولا معنى للعلاقة والسّمة حتى يحتمل الشيء ما جعلت العلامة دليلاً عليه"^(٣)، فإنّ الحركة هي إشارة (علامة) تثير بفعل طاقتها الإيحائية ذهن المتلقي، فتوجهه لآفاق دلالية تتعدّى المفردة اللّغوية وسياق النصّ المشهدي إلى الوجود الإنساني " فتنعكس على حياة الفرد بتجاربه وملاحظاته، وتنقله إلى عالم متحرّك يلمس على مسرحه مشاهد ونماذج بشرية تحمل طابع التّكرار وصفة الديمومة"^(٤)؛ لأنّ الحركة من الواجهة السيميائية تمثّل قراءة جمالية بالغة الأهمية؛ لما تنطوي عليه من دلالاتٍ خفيةٍ ولما

(١) تحولات بنى الخطاب القرآني في مشاهد القيامة والقص (أطروحة دكتوراه): ١٧٤.

(٢) علم اللغة العام (سوسير): ٣٤ .

(٣) أسرار البلاغة : ٣٧٦ .

(٤) الإعجاز الفني في القرآن : ١٥ .

(٥) ينظر: السيميائية اللغوية (بحث) : ٦٣ .

يبلغه التعبير اللغوي عن الحركة مبلغاً قد يؤدي وظيفة الحركة ذاتها^(١)، وعلى هذا فإن اللغة والحركة يصبان في مجرى واحد .

يرسم التعبير القرآني مشهداً حركياً يصور حالة (الخوف) التي تنتاب الكافرين حين يُبعثون يوم القيامة، وهم يُسرعون الخطى مادّين أعناقهم إلى منادٍ لا يعرفون إلى ماذا يدعّوهم، أو إلى أين يسير بهم في قوله تعالى: ﴿ قَتَلْنَا عَنْهُمْ يَوْمَ يَدْعُ الدَّاعِ إِلَى شَيْءٍ نُّكْرٍ ۖ خُشَعًا أَبْصَرُهُمْ يَخْرُجُونَ مِنَ الْأَجْدَاثِ كَأَنَّهُمْ جَرَادٌ مُنْتَشِرٌ ۗ ﴾

﴿قوله﴾ [القمر: ٦ - ٨] .

ترتبط خصوصية هذا المشهد بالحيز الزماني (البعث) وتتوقف حركيته على جماعة من الخلائق (الكافرين) حين يخرج الموتى من قبورهم منتشرين على أرض المحشر، وقد ملأ الرعب والخوف قلوبهم كالجراد في الكثرة والتدافع والتصادم من غير تحديد لجهة السير، ما يوحي بحركة (عشوائية) غير منتظمة، والمشهد الحركة الجمعية لافت هنا " يناسب هوله وشدته ظلال السورة كلها، ويتناسق مع الإرهاص باقتراب الساعة، ومع الأنباء بانشقاق القمر، ومع الإيقاع الموسيقي في السورة"^(٢)، وبما أنه مشهدٌ مختصرٌ سريعٌ لكنّه " شاخص متحرك مكتمل السمات والحركات"^(٣)، وحركة (الجراد المنتشر) توجهنا لاستحضار أناسٍ جنباء حين يفرّون من الحرب فزعين خائفين يتفرّقون بهلعٍ وذلٍّ على غير هدى^(٤) كما أنّ " مشهد الجراد المعهود يساعد على تصور المنظر المعروض"^(٥)، كما أنّ هذه الحركة ترتبط بصوت الدّاعي، فهو بمنزلة القوّة المسلّطة على الأموات للنّهوض من قبورهم للبعث والحساب، كما قال تعالى: ﴿ وَأَسْتَمِعُ يَوْمَ يُنَادِ الْمُنَادِ مِنْ مَّكَانٍ قَرِيبٍ ۗ يَوْمَ يَسْمَعُونَ الصَّيْحَةَ

(١) في ظلال القرآن : مج ٦ / ج ٢٧ / ٣٤٢٩ .

(٢) التصوير الفني في القرآن : ٥٩ .

(٣) ينظر : التعابير القرآنية والبيئة العربية في مشاهد القيامة : ١١١ .

(٤) مشاهد القيامة في القرآن : ٨٢ .

بِالْحَقِّ ذَلِكَ يَوْمُ الْخُرُوجِ ﴿٤١﴾ [ق: ٤١ - ٤٢] وتعدُّ استجابتهم للدعاء محاكاةً لطقوس البيئة العربيّة، إذ الحركة المبعثرة صورةً رعوياً تجسّد حالة القطيع الذي يتنزّى لأيّ صحبةٍ مفاجئة فينفر إلى كلّ جهة خوفاً وهلعاً، فالمشهد يتجاوز رصد العلاقة المادية بين الطرفين إلى التعبير عن الخوف الذي ينتاب النفوس حينئذ؛ لأنّ التشبيهات القرآنية " لم تقف عند مجرد تسجيل وجوه الشبه المادية بين الأشياء بل تجاوزتها إلى المماثلة النفسيّة، وتعمقتها حتى أخفت عليها حياةً شاخصاً وحركةً متجدّدة، فانقلب المعنى الذهني إلى هيئةٍ أو حركة، وتجمّست الحالة النفسيّة في لوحة أو مشهد " (١)، وهذا بلا شكّ يكشف عن البعد الحقيقي للشعور النفسي لهؤلاء المفروعين (٢).

ويُفهم من قوله: ﴿إِلَى شَيْءٍ نُّكْرٍ﴾ أنّ الدعوة خُصّت لمبهم، إذ اكتفى بذكر صفة (اليوم)، وفي ذلك إشارةً للتّعظيم والتّهويل من شأن المدعو إليه؛ مما يزيد حالة الخوف والرعب، فجعلت النفوس تتكره لهوله الذي لم تر مثله من قبل (٣)، وفي قوله: ﴿نُّكْرٍ﴾ إيماء لقول قالوه وصدّقوه من قبل، قالوا: ﴿أَيُّدًا مِنَّا وَكُنَّا تُرَابًا وَعِظْمًا أَيْنَا لَمَبْعُوثُونَ﴾ [الواقعة: ٤٧]، أي: أنكرتم البعث وكذبتم القرآن، ألا فصدّقوا اليوم ما كذبتم به، قال ابن عاشور: " إنهم كانوا يعتقدون استحالة البعث بعد تلك الحالة ...، والاستفهام إنكاري كناية عن الإحالة والاستبعاد " (٤).

كما يلاحظ أنّ المشهد ينقل فاعلية أجزائه الحركيّة بالاعتماد على الحروف الموزونة وتناسق الجرّس الصوّتي للكلمات؛ ليكون أكثر جذباً للمتلقّي وأكثر انساقاً مع موضوعيّة الحركة، فقد ذكرت لفظة (الداع) مرتين من دون (ياء) ولو كتبت (الياء) ولفظت؛ لاختلّ النظام الصوتي في المشهد واختلت دلالاته الحركيّة، إذا ما علّمنا " أنّ تعبيريّة الحروف هي ظاهرة مرتبطة بالسّياق الصّوتي في لغةٍ معيّنة، والإيقاع هو الذي يبرز تأثير البنية الصّوتية بوضعها في قوالب زمنيّة تمارس من

(١) الصورة الأدبية في القرآن الكريم : ٤٥ .

(٢) ينظر : التعبير القرآني والدلالة النفسية : ٢٩٨ .

(٣) ينظر : صفوة التفاسير : ٢٧٩/٣ .

(٤) التحرير والتنوير : ٣٠٧/٢٧ .

خلالها الإيحاء^(١)، وهكذا فإن الإيقاع يعرّض نفسه على المتلقي بوصفه وحدة بنائية تسهم في إكمال البناء الحركي (سياقياً ودلالياً) في المشاهد القرآنية. وتعدّ عملية (خشوع الأبصار) علامة بادية على الوجوه يومئذٍ؛ لأنّها ملمحٌ إشاريٌّ (عيانيٌّ) يَكْنَى به " عن الذلّة والانحراف؛ لأنّ ذلّة الذليل وعزة العزيز تظهران في عيونهما"^(٢)، وتتمثّل هذه الحركة في " رمي البصر نحو الأرض وغيضه"^(٣) وقد خُصّت (الأبصار) بالذكر مع إنّ كلّ الأعضاء تتحرّك مرتجفة؛ لتجسّد الحالة وتعرّف بالنفوس الخائفة وشدة الهول المُشاهد عبر علاقات (التداعي) بذكر الجزء وإرادة الكلّ، فذكرت لما لها من القدرة في إبداء حركة الشعور الداخليّ، فتبدو للنّاظر معالم الحزن أو السّعادة أو الخوف على الشّخص من خلالها، وكأنّ الخشوع " منبعه القلب ثمّ ينتشر على بقية الجوارح"^(٤)، فيتحقّق ذهول الجوارح من الخارج تبعاً لحال الذلّة والانكسار والخوف المتحقّق في الدّاخل .

ويذكر أنّ توظيف (خشوع البصر) في هذا المشهد يشكل لقطةً استباقيةً الوقوع؛ لأنّ الخروج من القبر قبل خشوع الأبصار، فجاءت لتصور العبيثية وترسم الحركة حال الدهول، وقد قرأ بعضهم: (خاشعاً)، كما قرأ آخرون: (خاشعةً) بإثبات (الألف) تذكيراً وتأنّياً، وقرأ الباقون: (خُشعاً)^(٥)، فنفهم أنّ قراءتي التذكير والتأنّيث على إرادة ديمومة الحركة واستمرارها والقراءة الثالثة لإرادة وصف الحال من خلال وصفها .

ويبدو أنّ المشهد يربط بين حركة (البعث) وحركة (الجراد)، إذ كلاهما حركة جمعيّة تصف الكثرة المتحرّكة في حالة الخوف، فهم في الكثرة كالجراد يموج بعضه في بعض ويركب بعضه بعضاً عند سيره أو تنفيره؛ لكثرتّه وتفريقه في كلّ جهة، قال الزمخشري: " الجراد مثلٌ في الكثرة والتموّج، يقال في الجيش الكثير المائج بعضه في

(١) نظرية البنائية في النقد الأدبي : ٤٧٢ .

(٢) الكشف : ٦٥٥/٥ ، وينظر : التصوير البلاغي في مشاهد القيامة : ٥٤ .

(٣) لسان العرب: مادة (خشع) .

(٤) حركات جسد الإنسان في القرآن الكريم : ٧٠ .

(٥) ينظر : حجة القراءات : ٦٨٨ .

بعض: جاءوا كالجراد وكالدُّبَّا منتشرٌ في كلِّ مكانٍ لكثرتِه" (١)، فكأنَّ تشبيههم بالجراد المنتشر يدلُّ على "الاكتظاظ واستتار بعضهم ببعض من شدَّة الخوف زيادةً على ما يفيد التشبيه من الكثرة والتحرُّك" (٢)، فصاروا في انتشارهم وسرعة إجابتهم للدَّاع كأنَّهم جرادٌ منتشرٌ في الآفاق لا يدرون أين يذهبون (٣)، فسِرَّ المماثلة بين الطَّرفين هو التَّماتل الجمعي في الحركة إذ "الجراد لا جهة له يقصدها، فهو أبداً مختلف بعضه في بعض" (٤)، وهؤلاء كذلك عن سماع نداء البعث، والسبب هو الخوف من عاقبة الجرم الذي فعلوه في الدنيا، وقال ابن عاشور: "المنتشر، المنبثَّ على وجه الأرض، المراد هنا الدُّبِّي، وهو فرخ الجراد قبل أن تظهر له الأجنحة؛ لأنَّه يخرج من ثقب في الأرض، هي مبيّضات أصوله، فإذا تمَّ خلقه خرج من الأرض يزحف بعضه فوق بعض" (٥)، وفي ذلك مبالغة في انقيادهم للبعث أدلاء خاضعين مسلوبي الإرادة في السَّيطرة والتحكم بالأعضاء الجسديَّة .

إذن تتوالى في المشهد ثلاث حركات :

- ١- الخروج من القبور (صاعدة) دلالة على البعث .
 - ٢- خشوع البصر (نازلة) دلالة على الخوف والاضطراب .
 - ٣- القدوم إلى أرض المحشر (انتشارية) دلالة على الانقياد وضعف الإرادة.
- وليتَّمَّ المشهد حركاته بحركةٍ رابعةٍ (الإهطاع)، وتجسَّد دلالة السرعة في القدوم، وهي حركةٌ ممتدَّة تصوِّروهم " مسرعين إلى الدَّاعي بذلَّةٍ واستكانةٍ كإسراع الأسير والخائف، رافعي رؤوسهم مع الإقبال بأبصارهم إلى ما بين أيديهم من غير التفاتٍ إلى شيء" (٦)، والإهطاع: مشية المذعور إذا أقبل ببصره على الخطر الذي

(١) الكشاف : ٦٥٥/٥ .

(٢) التحرير والتنوير : ١٧٧/٢٧ .

(٣) ينظر : صفوة التفسير : ٢٨٠/٢ .

(٤) زاد المسير : ٩١/٨ .

(٥) التحرير والتنوير : ١٧٩/٢٧ .

(٦) التصوير البلاغي في مشاهد القيامة : ٥٤ .

يواجهه من غير تحريك للظرف^(١)، وذكر أحد الباحثين: " إنَّ تشبيه حركة الجراد المرتبكة التي ينتابها الدُعر عند حصول أي صوتٍ فتستجيب لذلك الصَّوت بحركةٍ جمعية، تحركها غريزة (القطيع)، والملاحظ في هذا المشهد أنَّ طرفي التشبيه موصوفان ويتحلمان قدرًا من التأويل "^(٢)؛ ليعت في النَّفس صورةً جماعيةً مضطربةً من شدَّة الخوف فلا يستطيعون الالتفات يمينًا أو شمالاً أعناقهم إلى الأمام وعيونهم شاخصة لا تطرف ﴿مُهْطِعِينَ مُقْنِعِي رُءُوسِهِمْ لَا يَرْتَدُّ إِلَيْهِمْ طَرْفُهُمْ﴾ [إبراهيم: ٤٣]؛ ليصل المشهد بهذه الحركة إلى ذروته، ويُنتزع الاعتراف منهم ﴿يَقُولُ الْكَافِرُونَ هَذَا يَوْمٌ عَسِيرٌ﴾ وفي هذا الاعتراف إشعار بالضعف النَّفسي الذي يبعثه الخوف الشَّديد فيهم، والوصف بـ (العسير) على المجاز، إذ المراد ما يقع في ذلك اليوم من أمورٍ عسيرة.

وتتعلق هذه الصورة مع مشهد ﴿الْفَرَاشِ الْمَبْثُوثِ﴾ [القارعة: ٤] في نسق البنية التركيبية لإنتاج الدلالة الحركية، والعلاقة قائمة على التداخل الصوري ذي الوحدة الموضوعية في رسم (حركة) الجمع وقد امتلأت قلوبهم رهبةً وهولاً وحيرةً " كحيرة الفراش الذي يتهافت على الهلاك، وهو لا يملك لنفسه وجهة، ولا يعرف له هدفًا "^(٣)، و معنى المبثوث " المهيج بعد ركونه وخفائه "^(٤)، وهذا المشهد يصورهم " في الكثرة والانتشار والضعف والذلة والاضطراب والتطاير إلى الداعي كتطاير الفراش إلى النار "^(٥)، قال الزجاج: " والفراش ما تراه كصغار البق يتهافت في النار، النار، وشبهه الناس في وقت البعث بالجراد المنتشر والفراش المبثوث؛ لأنهم إذا بُعثوا يموج بعضهم في بعض كالجراد يموج بعضه في بعض "^(٦)، فالمشهد يخرج الصُّورة

(١) ينظر : لسان العرب، مادة (هطع) .

(٢) التصوير المجازي : ٤٠ .

(٣) في ظلال القرآن : مج ٦ / ج ٢٧ / ٣٩٦٠ .

(٤) المفردات في غريب القرآن: مادة (بث) .

(٥) إرشاد العقل السليم : ٥٦٩/٥ .

(٦) معاني القرآن وإعرابه : ٣٥٥/٥ .

الحركية بهيئة متشابكة " كغواء الجراد يركب بعضه بعضاً " ^(١)، فلا قوة ولا منعة ولا كبرياء، من قولهم: " هوأضعف من فراشة وأذلّ وأجهل " ^(٢)، هنا الانهيار التام ومنتهى الضعف .

إذن حركة الجراد وحركة الفراش تدليل على الكثرة المتتابعة وتصوير شدة الهول في ذلك اليوم، إلا أن حركة (الفراش) فيها زيادة التتابع مع الانتشار الكثيف على غير نظام؛ لأنّ الفراش إذا ثار فإنه يتّجه لجهة واحدة أو جهات محدّدة فتنتشر نحوها، غير أنّ الحركتين تتوحّدان في دلالة السرعة التّصويرية، زيادةً على ذلك أنّهما تختصّان بجماعة الكفر والتصاقهما بالزمان والمكان المحدّدين، وذلك " حين يهبّ الناس على صوت المنادي، فيهرعون نحوه ملّين نداءه، مسرعين إلى ساحة الحشر المهولة، ولكنّهم في الوقت نفسه يتنادون بينهم فيتصايحون خوفاً وهلعاً ويفرّ بعضهم من بعض هارباً على وجهه ، كما تتدّ الإبل " ^(٣)؛ ليحيلنا بفضل قوة الأداء الحركي إلى أجواء البيئة العربية الصحراوية، فمن صورة الجموع النّافرة خوفاً وفرعاً وصوت الدّاعي إلى ساحة الحشر، فالمشهد يحقّق تقابليةً صوريّةً بصريّةً صوتيةً فيجعلنا نستحضر تلك البيئة ذهنيّاً .

نستخلص من هذه الدقّة البيانية التي سار عليها التّعبير القرآني في المشهد الغيبي (المتحرك) أنّه يراعي الموقف والسّياق في تعبيراته الدّالة على التّقارب في المعنى الحركي؛ " لتتخذ الصّورة مكانها في النّفس بسهولة، ويقرن الهيئة المحسوسة إلى الأمر المعنوي " ^(٤)؛ لتكون حركة المشبه به أغزر معنّى وأبعد إيحاءً في إبراز المعنى النّفسي للمشبّه، فيدرك المتلقي دلالة الحركة، وقد تحوّلت تلك الحركة إلى دالّ إشاري يفهم أنّ " الصّورة لا يمكن أن تكون مجرد علاقة شكلية جزئية " ^(٥)؛ لتنتقل فاعليّة الحركة من الطابع الحسي إلى الطّابع النّفسي .

(١) معاني القرآن (الفراء) : ٢٨٦/٣ .

(٢) الكشف : ٤٢١/٦ .

(٣) المشاهد في القرآن الكريم (قنبيبي) : ١٧٣ .

(٤) الصورة الفنية في المثل القرآني : ١٨٥ .

(٥) الصورة البلاغية عند القاهر الجرجاني : ٣٥٤/١ - ٣٥٥ .

ويمكن أن نصف - في الآخر - إجمالية التشكيل الحركي لحركة الجسد الجمعية إنها جماليةٌ تصويرية، وكما إنَّ الارتقاء باللغة " يستدعي تحطيم البناءات العتيقة وتأثيث النصّ على وفق سياقاتٍ فنيةٍ تقتضيها طبيعة النصّ بوصفه مقترحاً جمالياً تؤسسه تلك اللُّغة السَّامية التي تجعل الأسلوب أرفع شيءٍ حتى عندما تتَّسم اللُّغة بشيءٍ من الغرابة" ^(١)، فإنَّ العلم الذي يدرس لغة الحركة يجعل اللُّغة تسمو إلى ما هو تقليدي، فهو عل قابل للتصوّر وتعدّد القراءات، وبه تتحوّل (الحركة) بوصفها (دالاً إشارياً) إلى مدلولاتٍ متنوّعةٍ حسب الطاقّة التخيلية عند المتلقي، ومن هنا أصبحت المعاني عالقة في ذاكرة (الحركة) متى ما ظهرت هذه ظهرت تلك؛ لتداخلها مع الألفاظ في الإبداع كثرةٍ إيحائيةٍ تُستثمر في إغناء النصوص وشحنها بدفق من الدلالات، إلا أنّ ذلك متوقف على موحيات التلقّي عند النفاذ إلى باطن اللُّغة المشهدية " حيث ينهض صوت الكلمة بدور في تجسيد الدلالة وتغدو الكلمة شكلاً صوتياً للمعنى" ^(٢)، ولذلك أصبحت حركة اللُّغة نمطاً أدائياً ما كان التعبير القرآني ليغفله، بل اعتمده في إيصال المعنى وإضافة الأفكار؛ ليوظف من خلالها جميع الأنظمة السيميائية (لسانياً) باعتبار إنَّ السيمياء اللسانية " مسألة الدوال من أجل النفاذ إلى باطن النصّ واستخلاص العلاقات الداخلية، واستجلاء الأبعاد الدلالية الغائبة، وهي - لذلك - نزوعٌ إلى تفكيك النصّ وتشريحه على وفق أدوات إجرائية تستند إلى رصيدٍ حرفي" ^(٣).

إنَّ كلّ ما سبق في دراسة هذا النمط الحركي يُبيّن فاعلية الحركة في ربط الحسي بالغيبي (التخيلي)، وهذا الأداء تشابهه إلى حدّ ما الأعمال المتخيلة رسماً كانت أم مسرحاً أم سينما؛ إذ نجد المتلقي يستسلم لتأثير ما يعرض أمامه من إشاراتٍ حركيةٍ تجعله يقبل إمكان مشابهة ما يعرفه بما يجهله فنتكشف له أبعاد الحركات المشاهدة ^(٤)، والقرآن الكريم بعد ذلك إنّما يقدّم موضوعاً جمالياً (عيانياً) متكاملًا،

(١) اللغة والمعنى الشعري (بحث) : ٧ - ٨ .

(٢) الشعر خارج النظم ، الشعر داخل اللغة (بحث) : ١١٢ .

(٣) دلالية النص الأدبي : ٣٣ ، وينظر : السيمياء اللغوية : ٢٨ .

(٤) ينظر : العلاقات السيميائية في النص القرآني (بحث) : ١ .

فيصبح لمشاهده وجود ذهنيدي فكري، ثم ينقل هذا الوجود إلى النفس والحس معاً؛ لتشكل جميع هذه المشاهد خطاباً قصد به التأثير قبل كل شيء، سواء كان ذلك عبر الجمال في المعنى أم بالموسيقى والنغم اللفظي؛ لأنها تحاكي الحال وتجسد الموقف.

المبحث الثالث

الحركة المشتركة للشخصيات

تستند الثيمة الأسلوبية في بعض المشاهد الحركية على مبدأ التشكيل (المركب)، وهو تشكيل يعتمد على توالي حركات مختلفة تبرزها أكثر من شخصية داخل المشهد الواحد؛ لتجسد كل حركة دلالة وظيفية مخصوصة بمؤديها؛ لارتباط تلك الحركة بجنس مؤديها وقدرته، ويعطي هذا التشكيل مساحة واسعة للمتلقي في تعدد القراءات من خلال (الفجوة) التي تقع بين كل لقطة حركية وأخرى، فيعمل الخيال على تقريب فحوى الدلالة الحركية من فحوى الدلالة السياقية في المشهد على الرغم من خصوصية التشكيل الحركي في المشهد .

يتخذ التعبير القرآني من أسلوب الوصف وسيلة للتعبير عن الأفعال الحركية بمفهومها المادي والوجداني، مجسداً بذلك الحالات الشعورية والحسية لدى الأفراد، مع أن " الكثير من طرائق الوصف القرآني تقوم على عنصر الخيال"^(١)، الذي يجعل من المشاهد الوصفية صوراً ناتجة بالحركة، فنجد سلوك المستكبرين من قوم (نوح) يكشف عن معانٍ داخلية، تجوب الشعور والدّهن معاً، معبرة بذلك عن هوية الانتماء ومعلنة عن تحديد الموقف من الدعوة، قال تعالى: ﴿ وَإِنِّي كَلَّمَا دَعَوْتُهُمْ لِيَتَغْفِرَ لَهُمْ جَعَلُوا أَصْبَعَهُمْ فِي آذَانِهِمْ وَأَسْتَفْسَهُوا بِأَيْمَانِهِمْ وَأَصْرُوا وَاسْتَكْبَرُوا اسْتِكْبَارًا ﴾ [نوح: ٧]، وكان هذا الحدث بعد أن قطع (نوح) معهم شوطاً طويلاً من الزمن في الدعوة والنصح، فقال: ﴿ قَالَ رَبِّ إِنِّي دَعَوْتُ قَوْمِي لَيْلًا وَنَهَارًا ﴿٥﴾ فَلَمْ يَزِدْهُمْ دُعَايَ إِلَّا فِرَارًا ﴾ [نوح: ٥ - ٦]، فلم يجد ذلك معهم نفعاً، إذ تمكّن الكفر فيهم وأخذ الشيطان منهم نصيباً وافراً .

يظهر (نوح) في قوله تعالى: ﴿ وَإِنِّي كَلَّمَا دَعَوْتُهُمْ لِيَتَغْفِرَ لَهُمْ ﴾ بمظهر النَّاصِح المصرّ على استجابة قومه للدعوة بتكرارها عليهم مراتٍ عدّة، ما يعني أنّ التّحرك لأجل الدّعوة كان حدثاً متجدداً ومستمرّاً بشكلٍ دوري منتظم في فسحة من الزّمان الممتدّ مع توالي الدّعوات عليهم؛ لأنّ كلمة (كلّ) " تمنح الصّورة التي ترد

(١) الوصف في القرآن الكريم : ١٣١ .

فيها صفة العموم والشمول، بينما (ما) تربط المعنى بعلاقة زمنية^(١)؛ لارتباطها بالظرف من حيث المعنى؛ ولارتباط (كل) بالاستغراق، فنحصل بالنهاية على حركة (موسقة) تتشكل بموجب نظام حركي إيقاعي قائم على (الفصل والوصل) المستمر؛ ليساعد على إيجاد إيقاعات حركية يتموسق الزمن المشهدي من خلالها، وأصل الدعوة هي دعوة للتوبة والرجوع لله تعالى؛ لأن تحقيق التوبة سبب في تحقيق المغفرة وتحصيلها^(٢)، والمعنى: " كلما دعوتهم إلى عبادتك وتقواك وطاعتي فيما أمرتهم به، واللام في قوله: (لتغفر) لام التعليل أي دعوتهم بدعوة التوحيد، فهو سبب المغفرة، فالدعوة إليه معللة بالغفران"^(٣)، أي: يكون ما قبلها سبباً في تحقيق ما بعدها؛ لتتمكن المظروف من الظرف، ما يعني استحالة إيمانهم، إذن فالمشهد يقدم لوحة فنية في أربعة مستويات:

الأول : جعلوا أصابعهم في آذانهم .

الثاني : استغشوا ثيابهم .

الثالث : أصرّوا .

الرابع : استكبروا استكباراً .

وهذه المستويات قد اشتملت على معانٍ وجدانية ونفسية مؤثرة في السلوك الحركي في الخارج الذي شكّل المعنى العام في المشهد، فكان معنى مؤتلفاً من الحركة الجسدية (خارجياً) ومن الشعور الوجداني (داخلياً)، وإنّ الأول صار سبباً في الثاني، والعكس كذلك، وكلاهما مرتبط بالآخر بحيث لو امتنع أحدهما كان سبباً في امتناع الآخر.

ويمثل قوله تعالى: ﴿ جَعَلُوا أَصَابِعَهُمْ فِي آذَانِهِمْ ﴾ سلوكاً حركياً خارجياً يوحي بعدم الإصغاء والاستماع لصوت الداعي " معبرين بذلك عن عجزهم عن عدم التكيف مع الموقف ومعالجته بالنحو السليم"^(٤)؛ لانغلاق وسائل الإدراك الحسي لديهم، غير أنّ

(١) جماليات الحركة في القرآن الكريم : ١٤٠ .

(٢) ينظر: التفسير الكبير : ١٣٦/٣٠ .

(٣) التحرير والتنوير : ١٩٥/٢٩ .

(٤) قصص القرآن الكريم دلاليًا وجماليًا : ٤٤٤/٢ .

(الآذان) لا تَسَعُ الأصابع، ولكنه لما أراد المبالغة في التعبير عن صدّهم وإعراضهم عن الاستماع قال: (أصابع) ولم يقل: (إصبع)؛ ليوجّهنا إلى معنى الامتناع والاستحالة في الحركة، ولنستدل بأنّ المراد هو ليس إدخال (الأنامل) قطعاً، وإنّما قد يريد الإصبع الواحد من مجموعة الأصابع؛ لأنّ هؤلاء أرادوا منع تسرّب صوت الداعي للآذان، مع تبييت نيّة الإصرار والعناد الطفولي، فالحركة ترمز لهذا الأنموذج دلالة إتباع الأهواء والأوهام في اتّخاذ آلهة من دون الله تعالى؛ لتدلّ في النّهاية أنّهم لا يسلكون المسالك المعهودة، في أنّهم يطلبون المنفعة فيما لا ينفع؛ كما ترتبط هذه الحركة بمعانٍ آخر مُكّنّى عنها في النفس المكابرة تشي " بسوء أدبهم وتصرفهم مع نبي الله واستهزائهم به " (١)، فالحركة تحمل بُعداً جمالياً يتجاوز الوصف الحركي المباشر، بعداً حسياً لحالٍ نفسي شعوريّ يمنح المشهد حركةً حيّةً ظاهرة معاينة، حركة الضلال والهلاك المسبق .

ويكشف المشهد عن وضعٍ حركيٍّ آخر يأخذ الانطباع نفسه، يتمثّل بتعطيل وسائل الإدراك والاستجابة الحسيّة، ففي هذه المرة قد ﴿وَاسْتَعْشَوْا ثِيَابَهُمْ﴾؛ لإخفاء فاعليّة الإبصار، وفيها طابع كنائي يدلّ إلى معنى " تعطيل أبصارهم في المعنى الشامل للدّاعي والدّعوة والتّفكير فيما يدعوهم إليه، فهم بمنزلة من منع بصره بوصفه وسيلةً للإدراك والمعرفة " (٢)، فهم لما لم يستجيبوا للحقّ حجبوا أبصارهم عن صورته؛ لينتقل معنى الحركة للإطار النّفسي الذي يلائمها، متمثلاً في مكابرتهم وإعراضهم لما يدعوهم إليه؛ وأصل الاستغشاء: غشاء، وهو الغطاء، وغشيت الشيء تغشّيته: إذا غطّيته، والنّار غاشية؛ لأنّها تغطّي وجوه الكافرين، والعِمامة غاشية؛ لأنّها تغطّي الرأس، واستغشى بثيابه: تغطّي بها كي لا يرى ولا يسمع؛ استظهاراً للعداوة (٣)، وقد زيد البناء على صيغة (الافتعال) مبالغةً واتّساعاً في المعنى العام للحركتين فهم " سدّوا مسامعهم حتى لا يسمعوا ما دعاهم إليه، وتغطّوا بثيابهم حتى لا ينظروا إليه؛

(١) الكناية في القرآن الكريم : ١٤١ .

(٢) المصدر نفسه : ١٤١ .

(٣) ينظر : لسان العرب، مادة (غشا) .

كراهة وبغضا من سماع النَّصْح ورؤية النَّاصِح^(١)، مصرِّين مستكبرين، ثمَّ قال: ﴿وَأَصْرُوا وَأَسْتَكْبَرُوا أَسْتَكْبَارًا﴾؛ ليجسّد الجانب الوجداني الذي حافظ على استدامة الحركتين، أي: أنهم " أقاموا على المعصية "^(٢)، معصية نوح لمّا دعاهم قائلاً: ﴿فَاتَّقُوا اللَّهَ وَأَطِيعُوا﴾ [الشعراء: ١١٠]، والإصرار " التعقّد في الذنب والتشدد فيه، والامتناع من الإقلاع عنه، وأصله من الصرّ، أي الشدّ، والصرّة: ما تعقد فيه الدراهم "^(٣)، وفيه تشبيه مستعار من إصرار (الحمار) على الشّيء إذا أصرّ ذنبه وأذنيه مع قرينة الذمّ والتحقير؛ لملازمتهم فعل العصيان، فكان ذلك التشبيه أقرب لبيان الحال، فهم كالحمار الذي عطّل سمعه وبصره فلا يعقلون^(٤)، والمصدر في قوله: ﴿وَأَسْتَكْبَرُوا أَسْتَكْبَارًا﴾ فيه دلالة شموليّة؛ لبيان الوضع النفسي وتصوير وردّ فعلهم تجاه أيّ مبادرة للدعوة، فتعاضموا ولم يأبهوا لأيّ تذكرة، ففيها افتعال ومبالغة في الامتناع والعزم على عدم الإيمان .

إنّ في توالي هذه الحركات إيحاءً بتحقيق العزم في النّفس وتوحّد القرار على ردّ الفعل بفعلٍ مضادّ دون أيّ تفكير أو مراجعة، " وهنا تكمن البلاغة والعمق في التأثير، فكلّ سامعٍ بهذا الوصف يستقر في نفسه ما يحمل من دلالة ويفهم الحال الذي كان عليه هؤلاء بصورةٍ أوضح وأبلغ من الوصف بكلمة الصدّ أو الرفض^(٥)؛ ويبدو أن غياب دلالة الاستجابة وتجاوز القوم إلى العداوة يوضّح تحولهم إلى أعداء في معرض الدعوة، فالتقابل بالخلاف هنا نشأ على مستوى السّياق اللفظي، وكذلك على المستوى الذهني والنفسي؛ ليشكل محوراً أساسياً يعني أنّ الجدل والخصومة يرافق الطّبيعة النّفسيّة، لتوصف الحركات في المشهد بأنّها ذات بعدين (داخلي، خارجي) فتظهر النّفس متحرّكةً إلى جانب أعضاء الجسد، ما يعني أنّ البنية

(١) البحر المحيط : ٣٣٢/٨ .

(٢) تفسير غريب القرآن : ٤٢٧ .

(٣) المفردات في غريب القرآن: مادة (صرّ) .

(٤) ينظر : روح المعاني : ٧٢/٢٩ .

(٥) لغة الجسد في القرآن الكريم (رسالة ماجستير) : ٧٦ .

السياقية تحدث مقابلةً بين " حالة وجدانية (فكرة) ومظهر خارجي في الطبيعة الآنية التي يحيها " (١)، مع التسليم بعلاقة التلازم بينهما، والإشارة المهمة هنا إلى دور الوصف القرآني في إبراز الأحوال النفسية، ما يؤكد أن النفس مصدر حركي مهم يعرف بالسلوك الإنساني من الخارج، ويغذي اللغة الإشارية بالدلالات المتنوعة، وهذا يدفعنا في النهاية للقول: أن الحركات الخارجية إنما هي معانٍ نفسية، وكذلك هو الحال في وصف الحركة (لغويًا)؛ لأن كل تركيبة لغوية منطوقة إنما هي ما كان يدور في باطن النفس من انفعالات ونشاطات وجدانية، بل " إن عددًا كبيرًا من التراكيب النحوية الدائرة وُلد بفعل الشعور " (٢)، وهذا يعني أن عبد القاهر عندما قال: " إن اللفظ تبع المعنى في النظم وإنّ الكلم تترتب في النطق بسبب ترتب معانيها في النفس " (٣)، كان منطلقه الأساس في تأسيس نظرية النظم منطلقًا حركيًا وأساسًا نفسيًا بحثًا .

وفي قوله تعالى: ﴿ وَأَتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ الَّذِي آتَيْنَاهُ آيَاتِنَا فَانْسَلَخَ مِنْهَا فَاتْبَعَهُ الشَّيْطَانُ فَكَانَ مِنَ الْغَاوِينَ ﴾ (١٧٥) ﴿ وَلَوْ شِئْنَا لَرَفَعْنَاهُ بِهَا وَلَكِنَّهُ أَخْلَدَ إِلَى الْأَرْضِ وَاتَّبَعَ هَوَاهُ فَتَلَاهُ كَمَثَلِ الْكَلْبِ إِنْ تَحْمِلَ عَلَيْهِ يَلْهَثْ أَوْ تَتْرُكْهُ يَلْهَثُ ذَلِكَ مَثَلُ الْقَوْمِ الَّذِينَ كَذَبُوا بِآيَاتِنَا ﴾ [الأعراف: ١٧٥ - ١٧٦]؛ تمثيلٌ يحيل إلى الإيهام ويقوم على بنية الأزواج في تناسق وإحكام تلتقي فيه الدلالة المعنوية بالمادية والسبب بالمسبب، والمروي عنه رجل أعطي العلم بالاسم الأعظم في زمن (موسى) وكان مستجاب الدعوة فحُتم له بسوء العاقبة والخسران المبين (٤)، والنبأ " خبر ذو فائدة عظيمة يحصل به علم...، وحقّ الخير الذي يقال فيه نبأ أن يتعرى عن الكذب " (٥)، وقولنا: لفلان نبأ، أي: ذو شأن، ومنه قوله تعالى ﴿ عَمَّ يَتَسَاءَلُونَ ﴾ (١) ﴿ عَنِ النَّبِيِّ الْعَظِيمِ ﴾ [النبأ: ١-٢]

(١) الوصف في القرآن الكريم : ١٨٤ .

(٢) علم الأسلوب : ٢٠ .

(٣) دلائل الإعجاز : ٥٥ - ٥٦ .

(٤) ينظر : جامع البيان عن تأويل آي القرآن : ٥٦٦/١٠ ، والدر المنثور : ٦٧٧/٦ .

(٥) المفردات في غريب القرآن: مادة (نبأ) .

والقرآن الكريم يعظّم من شأن هذا الرجل؛ ولذا لم يقل: (نبأ فلان الذي...); لإمكان إحاطة المخاطب بخبره ولبادروا بالإجابة؛ لأنّ إيراد خبر القصة محبوبٌ عندهم لتناسبها اعتقادهم .

يبدأ الحدث في هذا المشهد بعد أن جاء لهذا الرجل العلم بآيات الله وبعد أن غمره نورها ، فكانت بمنزلة اللباس الذي لا يفارقه ﴿فَأَنْسَلَخَ مِنْهَا﴾، أي: تجرّد وتعرّى منها بالترك والمفارقة، مأخوذ من السَلَخ، وهو " كشط الجلد وإزالته بالكلية عن المسلوخ عنه، ويقال لكلّ شيءٍ فارق شيئاً على إثر وجهه، انسلخ منه " (١)، وهذه الدقة في التصوير تبرز كمال القباحة وبشاعة الفعل وازدرائه، والصورة الحركية منقولة من المعنى المادّي إلى المعنى الحسيّ؛ لتنبئ عن " اتصال المحيط بالمحاط خلفه وعن عدم الملاقاة بينهما أبداً؛ للإيدان بكمال مباينته للآيات بعد أن كان بينهما كمال الاتصال " (٢)؛ ومنه قوله تعالى: ﴿وَأَيَّةٌ لَهُمْ أَلَيْلٌ نَسَلَخَ مِنْهُ النَّهَارَ﴾ [يس: ٣٧]، وقول النبي صلى الله عليه وسلم: " إنّما أتخوّف عليكم رجل قرأ القرآن حتى إذا رُئيت بهجته عليه، وكان ردءاً للإسلام غيره إلى ما شاء الله فانسلخ منه ونبذه وراء ظهره، وسعى على جاره بالسيف ورماه بالشرك " (٣)، ففيه معنى " الإزالة والفصل لشيء متمكن في شيء آخر ملتبساً به، كما تفيد شدة التقلت لماهيتين تخلصهما من بعضهما " (٤)، وهي صورة حركية صحراوية مأخوذة من سلخ الحية ثوبها .

ثمّ إلى حركة الإتياع المعنوية في قوله: ﴿فَاتَّبَعَهُ الشَّيْطَانُ﴾، أي: " تبعه حتى لحقه وأدركه فصار قريباً له " (٥)، فيثبت للمتلقّي دلالة الإلتحام بين عقيدتين مختلفتين، مختلفتين، فنفهم أنّ حركة الشيطان كانت سعياً مدبراً على مراحل حتى أوقعه

(١) روح المعاني : ١١١/٩ .

(٢) إرشاد العقل السليم : ٤٣٣/٢ .

(٣) صحيح ابن حبان: باب الزجر عن كتبة السنن مخافة أن يتكل عليها، ٢٨١/١، ح (٨١) .

(٤) غرائب الصورة القرآنية : ١٩٩ .

(٥) إرشاد العقل السليم : ٤٣٢/٢ .

واستحوذ عليه فأغواه، يقال: " ما زلتُ أتبعه حتى أتبعته " (١) أي: صاحبه أو حققت معيته، وهو المعنى على قراءة (فَأَتَّبَعَهُ) (٢) وهذه اللَّقْطَةُ تَمَثَّلُ حَرَكِيَّةً سَعِي الرَّجُلِ، والرَّجُلُ من خلفه طالبُه في حركة ممتدة أمام الناظر حتى يصاحبه على سبيل الإيهام والتخييل، فالعلاقة بين الحركتين تقوم على اتصال السبب بالمسبب، مع توحد مسار الحركتين؛ ليكون التحرك الشَّيْطَانِي - فيما بعد - سبباً رئيساً في تغيير مسار حركة الرَّجُلِ، ولذلك قال ﴿فَكَانَ مِنَ الْغَاوِينَ﴾، أي: سبباً في غوايته، وإخراجه من طاعة الله إلى معصيته (٣).

ويبدو أنَّ السِّيَاقَ يقدِّم للحركة فاعلية الثبوت والاستمرار الزماني، فتحول أسلوب السرد من التعبير بالفعل إلى التعبير بالاسم في قوله: ﴿مِنَ الْغَاوِينَ﴾، يفيد ملازمة الصفة للحال الدائم، وإلا لكان مقتضى السِّيَاق أن يقول: (فغوى) تناسباً مع (انسلخ، وأتبعه)؛ لتتسع زمنية الحركة، فتشمل الماضي والحاضر والمستقبل؛ فالصورة الحركية (الاستعارية) هنا تجعل من نور العلم والإيمان ثوباً لا يفارق البدن، والرَّجُلُ حين تجرد منه صار متعرياً من سبل الوقاية والحماية الجسدية؛ لسلوكه سبيل الضلال وتعمره التجرد من زينته وحلته، ليكون البعد الإيحائي لهذه الحركة هو معنى الخسة والدناءة والسُّخْرِيَّةَ وحطَّ الرتبة، فكيف للمرء أن يتعري من ثوبه الذي يستتره إن لم يكن ضالاً متردياً في مهالك الهوى والشَّيْطَانِ، إذن فتحرك الرَّجُلِ يعني إظهار الولاء وإعلان البراء؛ لذلك كان ﴿مِنَ الْغَاوِينَ﴾.

ويبرز قوله: ﴿وَلَوْ شِئْنَا لَرَفَعْنَاهَا وَلَكِنَّهُ أَخْلَدَ إِلَى الْأَرْضِ﴾ تمثيلاً حركياً مزدوجاً قائماً على نسقية التضاد الدلالي، فالارتفاع مسار حركي (معنوي) نحو الأعلى، يريد به: " لعظمناه ورفعناه إلى منازل الأبرار من العلماء بتلك الآيات " (٤)، من الرِّفْعَةِ والسَّمُوِّ والشَّرْفِ، ولما ارتبطت هذه الحركة بالمشيئة الممتعة كان مُوصَفاً

(١) درج الدرر : ٧١٠/١ .

(٢) ينظر : معجم القراءات : ٢١٨/٣ .

(٣) ينظر : البرهان في علوم القرآن : ٢٩٨/٤ .

(٤) الكشف : ٥٣٢/٢ .

بالخسّة؛ لإقباله على متاع الدنيا، حيث أغواه الشيطان بنعيمها كما غرّ غيره، فكان ذلك بمنزلة الهابط من علوّ المنزلة وشرف المكانة، ثمّ يبيّن التعبير أنّ ذلك كان محض اختياره وإرادته: ﴿وَلَكِنَّهُ أَخْلَدَ إِلَى الْأَرْضِ﴾، أي: "سكن إلى الحياة الدنيا في الأرض ومال إليها وأثر لذتها وشهوتها على الآخرة" (١)، والإخلاق هو: اللزوم على الدوام وهو البقاء والركون (٢)، والإخلاق إلى الأرض مأخوذٌ من "لزوم المكان والتثبُّت والتّقاعد" (٣)، فإذا عزمّت الإقامة في المكان أخذت فيه؛ لحرصك على متاعه، والأرض عليها متاع الدنيا، أي: ما يحلّ فيها من متاع (٤).

ثمّ وصف الرجل: ﴿كَمَثَلِ الْكَلْبِ إِنْ تَحْمِلَ عَلَيْهِ يَلْهَثُ أَوْ تَتْرُكَهُ يَلْهَثُ﴾ تمثيلاً للحال الدائم فهو (لاهت) أقبل إليك أو أدبر، طرد أم لم يطرد لطبع جبل عليه والرجل مثله، وعظت أم لم توعظ، فلا ينتفع بالوعظ ولا يترك الكفر استجابة لآيات الله تعالى، وقيل: إنّ الكلب منقطع الفؤاد، فإن حملت عليه يلهث وإن تركته يلهث (٥)، والذي يترك هدى الله لا فؤاد له، إنّما فؤاده مقطوع، فصار التّشبيه مبيّناً للحال المذموم الذي لا يملك لنفسه تركه لتعطيل الإرادة العقلية المتحكّمة وميله إلى الغريزة الشّهوانية، وعلى هذا الفهم فإنّ بنية الحركة في المشهد تكون كالآتي:

آتيها آياتنا __ ارتفاع مكانة

انسلخ منها __ نزول مكانة

رفعناه بها __ حركة صاعدة ممتعة

أخلد إلى الأرض - حركة نازلة انتهت إلى سكون

وما بين حركتي (الارتفاع والتسفل) المعنوي والحسي المتضاد تظهر (حركة الاتّباع)، على إنّهما مركز انطلاقٍ متسبب في الحركتين الأخرتين داخل

(١) جامع البيان عن تأويل آي القرآن : ٥٧٦/١٠ .

(٢) ينظر : العين، مادة (خلد) ، والتفسير الكبير : ٥٩/١٥ .

(٣) درج الدرر : ٧١/١ .

(٤) ينظر : لسان العرب: مادة (خلد) .

(٥) ينظر : روح المعاني : ١١٥/٩ .

المشهد في قوله: (فَاتَّبَعَهُ الشَّيْطَانُ، وَاتَّبَعَ هَوْنَهُ) فنفهم أنّ الشيطان كان يتحرّك وراءه متربّصاً ومراقباً؛ لإضلاله وإغوائه، فيصبح هذا التمثيل إشارة عامة إلى كلّ من يُكذّب بآيات الله تعالى بعد أن يعقلها .

ومما قيل في هذا التشبيه: إنّ طرفيه " قد اجتمعا في ترك الطاعة على وجه من وجوه التدبر، وفي التخسيس، فالكلب لا يطيعك في ترك اللّهت حملت عليه أو تركته، وكذلك الكافر لا يطيع بالإيمان على رفقٍ ولا على عنف " (١)، تبرز الحركتين دلالة التّعاكس الضدّي (الإيمان x الكفر) أو (الجمال x القبح)، فجوّ الاستعارة يرسم صورة حسّية عنيفة للتّملّص من آيات الله تعالى، فيها التحقير والتقدير، " فهي في تثبيت المعنى المراد بها أشدّ وأقوى " (٢)، ما يعني تهافت وسائل العلم وتلاشي عناصر الإيمان بالكلية؛ لتتفاعل مع قوله: (يلهث) فتفيد بالكلية " بذل الجهد، واستفراغ الطاقّة للذات، ومنتج هذا كلّه خسران مبين " (٣)، إذن هيئة (لهثان الكلب) تمنح الصّورة الاستعارية صورة شاخصة مفعمة بالحركة، تمثّل في النّهاية نقطة التقاء الغرض الدّيني بالأداء الفنّي، والمتدبر للمعاني البعيدة للحركات المتوالية في المشهد يجدها راميةً لأخذ العبرة من فعل ذلك الرجل؛ لتجعل المؤمن مرتبّطاً برباط الخشية والمراقبة من الله تعالى، ومن ثمّ فإنّ أهم ما يلفت النظر هنا " أنّ الأسلوب القرآني المعجز والمكثّف الذي وضع لكلّ لفظةٍ في سياقها معنّى دقيقاً يضع المتلقّي أمام النصّ لتحقيق نتيجتين مهمّتين: فهم المعنى، والتأثير الجمالي في المتلقّي " (٤)، فالمشهد يجعل المتلقّي متأملاً في حراك الشّخصية ويدخله إلى شعورها الباطن تجاه الكون والحياة، ويظهر عدائيّة الشيطان التي تحول بينه وبين حسن العاقبة؛ وهكذا تتحوّل الحركة إلى رمز دال على وسعٍ من المعاني بصورةٍ حسّيةٍ موضوعة بأسلوب تعبيريّ متناسق متقن داخل المشهد، تاركاً للمتلقّي البحث في حشده الفنّي الذي صاحب كلّ حركةٍ فيه وتفصيلاتها الدّقيقة .

(١) النكت في إعجاز القرآن : ٨٢ .

(٢) التصوير الفني في القرآن : ٤٥ .

(٣) غرائب الصورة القرآنية : ٢٠٠ .

(٤) جماليات التكنيف في القصص القرآني (رسالة ماجستير) : ١٢٦ .

ويذكر أنّ المشاهد القرآنية ذات التعدد الحركي ليس بالضرورة أن تكون الحركات فيها متنوّعة الاتجاهات مختلفة الهيئة، فثمة تباينات أسلوبية تنتزع من هياكل المشاهد فيُتحدد مجال الحركة تبعاً لتنويعات البناء الدلالي فيعم التّناسق والتّماسك في ذلك التنوّع باتّزانٍ وتناسب، ففي قوله تعالى: ﴿وَمَنْ يُشْرِكْ بِاللَّهِ فَكَأَنَّمَا خَرَّ مِنْ السَّمَاءِ فَتَخَطَفَهُ الطَّيْرُ أَوْ تَهْوَى بِهِ الرِّيحُ فِي مَكَانٍ سَحِيقٍ﴾ [الحج : ٣١]، نجد الحركة النّازلة هي جوهر المشهد، وعلى الرغم من تعدّد الحركات وتواليها فهي مرتبطة أو متفرعة عن قوله: (خَرَّ)، وهو السّقوط من أعلى إلى أسفل على وجه السرعة^(١)، وهي حركة أُبرزت فاعليّتها ببروز حركة فرعية: ﴿فَتَخَطَفَهُ الطَّيْرُ﴾ على نحوٍ فيه السرعة وفي أعلى مستوياتها، أو ﴿تَهْوَى بِهِ الرِّيحُ﴾، فهذه التراتبية الحركية - وإن كانت مستندة إلى الأسلوب التّمثيلي - تنشّط مساحة التّخيل الدّهني لاستحضار صورة المشرك وبيان حقيقة اعتقاده؛ فيُلاحظ أنّ حركة المشهد تتناسب مع السورة وظلالها، " ظلال القوّة والشّدة، والعنف والرّهبة والتّحذير والتّرهيب واستجاشة مشاعر التقوى والوجل والاستسلام "^(٢)، وهذا البيان الحركي ما هو إلاّ إعلامٌ أو إشارة بحال المشرك في الآخرة " وهو يهوي في جهنّم وتتجاذبه ملائكة العذاب "^(٣)، بمعنى " أنّ المشرك بالله يهلك نفسه إهلاكاً ما بعده إهلاك ويدمر نفسه تدميراً فضيعاً شنيعاً "^(٤)، بشركه وضلاله عن طريق الحقّ، فالهبوط يلازمه مادياً ومعنوياً؛ على أنّ الخطاب القرآني يصرّ هذا الإحساس بأسلوبٍ بيانيّ رفيعٍ من خلال التّمثيل القائم على التوالي الحركي، وبالإفادة من أسلوبية العدول من الماضي ب الفعل (خَرَّ) إلى المضارع في (فَتَخَطَفَهُ، تَهْوَى)، التي جسّدت عنصر الزّمن في الحدث، فقد دلّ الماضي على تحقيق وقوعه، بينما جسّد المضارع تكثيف الزّمن المستغرق مع السرعة في الخرور والهوي من أعلى، " فالملحوظ هو سرعة الحركة مع عنفها

(١) ينظر : المفردات في غريب القرآن، مادة (خرّ) .

(٢) في ظلال القرآن : مج ٤ / ج ١٧ / ٢٤٠٦ .

(٣) لطائف الإشارات : ٥٤٢/٢ .

(٤) بيان المعاني : ١٧١/٦ .

وتعاقب خطواتها في اللفظ (بالفاء) وفي المنظر سرعة الاختفاء^(١)، فكان هذا العدول وسيلةً مهمةً لاستحضار صورة المشهد في معرض التخويف والتَّهديد^(٢)؛ ليصبح عنصر الحركة عنصراً رئيساً يشترك في بناء الصُّورة المعبرة عن الغرض المراد، وهو التَّحذير من الوقوع في الشرك .

ويبدو أن المشهد يتبع تقنية (التوظيف القصدي للمكان) في بنيته السياقية فقد صار غرضاً ومطلباً قصدياً يساعد على تحصيل الدلالة الحركية، فقد ظهر وهو يمتلك علاقاتٍ توظيفيةً أبعد من حقيقته المادية المجردة والمتلقي إذ يستحضر الصُّورة يستدعيه جانب الهيمنة الإلهية (المطلقة)، في إقصاء المشركين إلى المكان السَّحيق البعيد فلا تصله إلا الرِّيح لماهيتها الشفافة، فالبعد المكاني له علاقة بالجانب العقدي في المشهد، والنقطة السريعة إلى المكان توضح رؤيةً وترسم صورةً حركيةً تعرف بأنَّ المشرك بالله تعالى " بعيدٌ من الحقِّ والإيمان كبعد من سقط من السماء فذهبت به الطير، أو هوت به الريح فلا يصل إليه بحال " ^(٣)، ولا يعرف عنه خبرٌ ولا أثر؛ لأنَّ الإنسان يكسب هويته التعريفية من المكان الذي يحتويه؛ فالخطاب القرآني لا يفتأ في استعمال المكان لأجل الحصول على الحقائق، كالعذاب والهلاك والتردي فحسب، إنَّما يتطلع بها إلى توظيفات رمزية تعطي أهميةً فكريةً وجماليةً للعرض الفني، وقد أشارت الدراسات المعاصرة أنَّ للمكان علاقاتٍ أبعد من صفاته المادية؛ لتعلقه بالحسِّ أكثر منه بالوهم والتخييل؛ ولأنه يرفض أيَّ تصوُّرٍ لا يربطه بالحركة والتطور^(٤)؛ ليمارس من خلال توظيفاته المشهدية " وظائف مركبة على وفق النسق القرآني الذي يرد فيه، فيقدَّر ما يكون المكان مثيراً لتجليات العقل في التفكير

(١) في ظلال القرآن : مج ٤ / ج ١٧ / ٢٤٢١ .

(٢) ينظر : الإعجاز البياني في العدول النحوي السياقي : ٥٥ .

(٣) لباب التأويل في معاني التنزيل : ٢٥٦/٣ .

(٤) ينظر : إشكالية المكان في النصِّ الأدبي : ١٩ .

(٥) بناء المكان الدنيوي في القرآن الكريم (أطروحة دكتوراه) : ٨

بعظمة الخالق فهو أيضاً منبع قوّة لدواعي الجمال المادّي والرُّوحي^(١) وهو هنا وجودٌ شاخص فاعل مثير لمدرجات العقل والحسّ، مشعّرٌ بهيمنة الخالق وقدرته، وليس الحركة في إطاره على سبيل التخيل والافتراض، إنّما وسيلةٌ للاستدلال المرئي المحسوس على قدرة الله تعالى وخسران الكافرين، فيخاطب به العقل ويرسّخ المفاهيم من خلاله محققاً اتّساعاً وشموليّةً في الوصف الحدّثي أو السردّي .

وإذا أخذنا المثل القرآني على دلالاته الإيحائيّة، فإنّنا نستخلص من الصُّور الحركيّة المتواليّة فيه أنّ كلّ شيء ما دون الإيمان بالله فهو هلاك، ومن عرّض نفسه لغيره فقد عرّضها لأبشع صور الهلاك، وعبادة الله تعالى واجبٌ على الجميع الخضوع له، ففي الحركة تهديداً ووعيداً لمن يشرك بالله تعالى ويعدل عن طريق الإيمان الخالص به .

ونجد في مشهد آخر أنّ الحركة فيه متوقّفة على الفهم والنقل الأمين؛ لأنّ حدّته يجسد سرداً منتزِعاً من قصةٍ طويلة، وهي نتاج اللّغة السّياقية وهي دالة بتشكيلها النّصّي إلى الواقع المحسوس أكثر منه إلى الخيال؛ لما تحمل من مستويات دلالية فاعلة، ، لنقرأ: ﴿ وَجَدْتُمْهَا وَقَوْمَهَا يَسْجُدُونَ لِلشَّمْسِ مِنْ دُونِ اللَّهِ وَرَزَيْنَ لَهُمُ الشَّيْطَانُ أَعْمَالَهُمْ فَصَدَّهُمْ عَنِ السَّبِيلِ فَهُمْ لَا يَهْتَدُونَ ﴾ [النمل: ٢٤]، وهذا مشهد قصيرٌ من قصة (سليمان) النّبي مع بلقيس ملكة (سبأ) يتصدر الراوي العليم (الهدهد) الدور الرئيس في سرد الأحداث إلى المروي له (سليمان)، والبنية السّياقية فيه تتطوي على ثلاث حركاتٍ مختلفة النّوع مختلفة المصدر، فقول الراوي: ﴿ وَجَدْتُمْهَا وَقَوْمَهَا ﴾ يجسّد دلالة التّنبّت والتّيقين، ثمّ التّعريف بالذكر لها ولقومها، وجاء ذلك على معنى التأكيد؛ للإحاطة الظرفية (البيئية) التي وقعت فيها الأحداث، والسُّجود حركة نازلة، لكنّها تجسّد معاني الكفر والضلال عن الاعتقاد الحقّ - إن كان لغير الله - وهو بالفعل ما كان (بلقيس) وقومها، فهم ﴿ يَسْجُدُونَ لِلشَّمْسِ مِنْ دُونِ اللَّهِ ﴾ .

ثمّ ينتقل الراوي إلى وصف حركةٍ أخرى وهي حركة الشيطان، وتحرك الشيطان كما مرّ سابقاً متعدّد الاتّجاهات ومختلف الأساليب؛ لسلطانه الذي منحه الله

تعالى إياه لحكمة يعلمها، وفي هذا المشهد تتبين مرامي تحركه وطرقه، فقال: ﴿وَزَيْنَ لَهُمُ الشَّيْطَانُ أَعْمَالَهُمْ فَصَدَّهُمْ عَنِ السَّبِيلِ فَهُمْ لَا يَهْتَدُونَ﴾، فبين قدرته وسلطانه في منع البشر عن الهداية والرشاد وإبعادهم عن السير في طريق الحق، والزينة: " اسم لكل شيء يُتَزَيَّن به" ^(١)، وهو أمر محبوب ومرغوب فيه في كل حال، ومنه قول النبي صلى الله عليه وسلم: " زَيْنُوا أصواتكم بالقرآن" ^(٢)، وذلك تحسين الصوت حال قراءته، كذلك إن الزينة مظهر من مظاهر الجمال والبهجة، كما قال تعالى: ﴿حَتَّىٰ إِذَا أَخَذَتِ الْأَرْضُ زُخْرُفَهَا وَأَزْيَنْتَ...﴾ [يونس : ٢٤] أي : ازدادت حسناً بخضارة النبات على ظهرها، لكن تزيين (الشيطان) فيه حركة وجهد مفتعل، فقله: (وَزَيْنَ) بالتضعيف، قلب للحقيقة بالباطل عن طريق الوسوسة، فيجمل القبح ويحسن السيئ من العمل فيطاع، كما قال تعالى: ﴿أَفَمَنْ زَيْنَ لَهُمْ سُوءَ عَمَلِهِمْ فَراءَهُ حَسَنًا﴾ [فاطر : ٨] ، وقوله أيضاً: ﴿وَقِيضْنَا لَهُمْ قُرْنًا فَرَزَيْنَا لَهُمْ مَا بَيْنَ أَيْدِيهِمْ﴾ [فصلت : ٢٥]، فالشيطان يتحرك بقوة غيبية غير مدركة بالحواس تؤثر في حركة الإنسان وتغير مساره الحركي؛ لاتصاف تحركه بالاستمرارية والتجدد، تبعاً للفسحة الزمنية الممنوحة له ﴿قَالَ رَبِّ فَأَنْظِرْنِي إِلَى يَوْمِ يُبْعَثُونَ﴾ [٣٦] قَالَ فَإِنَّكَ مِنَ الْمُنْظَرِينَ ﴿٣٧﴾ إِلَى يَوْمِ الْوَقْتِ الْمَعْلُومِ﴾ [الحجر : ٣٦ - ٣٨] فهؤلاء القوم لم يسجدوا للشمس إلا بعد أساليب الإضلال والغواية التي مارسها الشيطان تدريجياً ضدّهم، فأوقعهم بالكفر؛ لتجسد هذه الحركة دلالة السخرية بالكافر لطاعته إياه؛ لعدم رجاحة عقله، أما الحركة الثالثة فغير ظاهرة في المشهد لكنها معلومة، فكان بديهياً للراوي المؤمن (الهدهد) أن يحمل طابع الاستغراب والتعجب من عبادة هؤلاء القوم وسجودهم للشمس في سرده، فهو يُنكر عليهم فعلهم؛ لأنّ مساره الحركي العبودي يسير بالصدّ من مسارهم الضال، فيدلّ ذلك على أنّ تحركه وتأخره على (سليمان) كان يحمل دلالة الدّعوة إلى وحدانيّة (الله) تعالى،

(١) لسان العرب: مادة (زَيْن) .

(٢) سنن أبي داود: باب استحباب الترتيل في القراءة ، ٥٤٨/١ ، ح (١٤٧٠) .

ولفت الأنظار لأسباب الهداية فيرغب بذلك: ﴿الْأَيْسَجِدُوا لِلَّهِ...﴾، وعلى هذا فإن التركيب الحركي ي في المشهد يكون كالآتي :

- ١- تزيين الشيطان؛ ليحبب إليهم المحضور ويرغبهم فيه .
- ٢- الصّدّ عن سبيل الله؛ ليقودهم إلى الإنحراف والضلال .
- ٣- السجود للشمس من دون الله، أي: للكفر به وعبادة غيره .

ولخصوصية السرد على لسان الحيوان دلالة إيحائية تتناسب وظيفياً مع (المروي عنه)، فهؤلاء الذين عبدوا الشمس قد تجردوا من الحركة الإنسانية العاقلة المدركة للحقائق، كما قال تعالى: ﴿أَمْ تَحْسَبُ أَنَّ أَكْثَرَهُمْ يَسْمَعُونَ أَوْ يَعْقِلُونَ إِنْ هُمْ إِلَّا كَالْأَنْعَامِ بَلْ هُمْ أَضَلُّ سَبِيلًا﴾ [الفرقان: ٤٤]؛ والمشهد إذ يوكل مهمة السرد للطير نجده مكتفياً حركة الزمن السردى للمخاطب، فبنية المشهد السياقية تسير إلى تحوّل ملحوظ من الماضي إلى الحاضر المستمر والمتكرر، فالراوي حين تكلم عن نفسه قال: (وَجَدْتُهُمَا) بالماضي، ولما انتقل بالسرد إلى المخاطب تحوّل إلى المضارع في قوله: (سَجِدُونَ)؛ وذلك لإرادة الحال العام والوصف المستمر الممتدّ إلى زمن السرد؛ لأنّ " كلّ متحرك في الكون يحمل زمنه معه "^(١)، والمقياس مختلف من شخص لآخر، أمّا فيما يتعلّق بالمتلقي العام فإنّ زمن الحركة قد تحوّل إلى الماضي بعد السرد فقد حُققت الإدانة الجماعية لهؤلاء القوم وملكتهم دون استثناء .

يتبيّن لنا بعد هذا الذي مر: أنّ القرآن من خلال هذا التنوع في العرض المشهدي للحركة إنّما يؤسّس لوسائل تعبيرية تحقّق جانب التناسق بين وحدات البناء المشهدي؛ لتشرق من نوافذه دلالاتٍ متنوّعة تتجاوز المعيارية إلى قراءاتٍ متعدّدة للمشهد الواحد أو الحركة الواحدة، فتنسج الدلالة تبعاً للتحوّلات المتنوّعة في المشهد وتنوع مكونات البنية الحركية؛ لتعطي للسياق مرجعيةً أولى لاستقراء هذه الحركات، ومعرفة دور مؤديها وظيفياً، من خلال تنوعها في بنية المشهد؛ لأنّ هذا التنوع يغادر الصّور الجاهزة والدلالة التقليديّة التي تبقى تدور في رحى المعجم، أو تبقى رهينة الرؤية المفسّرة لتتوافق مع الدائقة وروح العصر دون أن تحلّق في فضاء المشهد

(١) من روائع البيان في القرآن : ٥٥ .

وتتخطى حدود العالم المُدرك؛ لتصطفي للمشهد قراءةً طافحةً بالرؤى والصُّور، قراءةً يشترك فيها الحرف والكلمة والسياق والمنتقى معاً، ما يجعل لغة التعبير القرآني تتصاهر فيها العلاقات والأنساق التركيبية المعلّبة سلفاً، أو المعدّة لفضاء معرفي أو دلالي محدود، والتي تلغي التفكير والتأمل المفصح عن الجديّد من المواقف التي من شأنها تنظيم العلاقات التواصليّة؛ لأنّها تقترب أكثر من النّفس وانفعالاتها والحركة إذا وقعت هذا الموقع من القراءة كانت أدلّ وأوضح في تعميق المعاني المشهديّة، فالصُّور الحركية من شأنها أن توقظ كوامن النّفس وتجسّد تطلعاتها في الخارج، وتقرب المعنى من الحسّ؛ بما تملكه من فاعليّة تثير قنوات الإدراك لدى المتلقي عندما يتحول خطاب النص المشهدي إلى مدركٍ محسوسٍ أو مسموعٍ أو متخيلٍ أو متدوّق، تبعاً لانفتاحها على ميادين الحواس وتدايعياتها وتراسلها في التلقّي حين تغدو تصويراتها ماثلةً أمامه، فأصبح لها أثرٌ جعل متلقيها ينفث إلى ميادين التأمل والتأويل، بحيث تتعالق التراكيب التعبيريّة وتتداخل فلا تجعل للمشاهد قيوداً تُحدّد علائقها وروابطها .

وما يعنينا في الآخر هو وصف تلك التتوّعات السردية التي جسّدتها المشاهد الحركية في سياقاتها التركيبية، والتي وردت مشحونة بطاقاتٍ دلاليةٍ وإيحاءاتٍ متعدّدة الجوانب، ما جعلها تظهر ببنيةٍ تستدعي أنماطاً فنيّةً وجماليّةً في التعبير النصّي - تحليلاً وتشكيلاً - ، بحيث يُمكننا من الدخول إلى فضاء الحدث ورسم أبعاد الشّخصيات في الخارج والداخل وتحليل أفكارها من خلال التّفكيك والتّشريح والتّفسير، فنسهم في إبراز دلالاتٍ متنوّعة .

الفصل الثالث

التشكيل التصويري للحركة في المشاهد القرآنية

المبحث الأول : التصوير التشبيهي

المبحث الثاني : التصوير الاستعاري

المبحث الثالث : التصوير الكنائي

الفصل الثالث

التشكيل التصويري للحركة في المشاهد القرآنية

يُعنى المستوى الدلالي في ميدان الدراسات القرآنية بدراسة المتغيرات الدلالية التي تكشف عن قضايا فنيّة وجمالية تمارس وظيفة في النسق القرآني الذي ترد فيه، ما يعطي للسياقات التعبيريّة أهميّةً وسعةً في مخاطبة العقل الإنساني بمسالك أسلوبية عدّة، ومن تلك المتغيرات هي الصورة الحركيّة التي هي جزءٌ من الصورة الفنيّة، فتعدُّ وسيلة استدلالٍ لما هو متخيّل محسوس، أو جامد مرئي أو غيبي معلوم، فتشكّل كيانًا شاخصًا وحيًا لمدرجات العقل والحسّ، وإذا كانت الدلالة تبحث في علم المعنى، " فإنّ البلاغة مجالها علم المعنى، ومن خلال أقسام البلاغة الرئيسة تتضح لنا العلاقة الوطيدة بين علم المعنى وعلم المعاني... وإذا تأملنا علم البيان: التشبيه والمجاز والاستعارة والكناية، وجدناه مجالاً خصباً لدراسة المعنى"^(١)، ولما كان التصوير الفنيّ " هو الأداة المفضلة في أسلوب القرآن، وهو القاعدة الأولى فيه للبيان، وهو الطريقة التي يُتناول بها جميع الأغراض"^(٢)، فإنّ بناءه التّصويري كثيرًا ما يعمد إلى الحركة في نقل الأفكار وإبراز العواطف، نتيجة دورها الفاعل في الملائمة بين نقل الفكرة بالحسّ وبين تعبيرها بالنّفس، ولا يخفى أنّ وجود المعنى مصحوبًا بحركته أوقع في النّفس ممّا لو جيء به من دونها، كما أنّ المعنى يقوى ويزداد كشفًا لمضمرات الأشياء وخفاياها حين يقترن البيان القولي بالبيان الحركي في إبراز المعاني المشهديّة، وما يعيننا كيف استطاع (علم البيان) توظيف الحركة في المشاهد القرآنيّة، ثمّ وطنها في مضامين مختلفة، تعنى بتخيّر اللفظ الأملس رحماً بالمعنى المقصود والأجمع قدرًا للشوارد منه، بحيث لا تجد اللفظة في المشهد إلّا الموطن الأمين الذي لا تبغ عنه جولا، لاسيما من ناحية التّركيب الجمالي؛ لأنّ الجمال في القرآن " هو صياغة الرؤية الجماليّة بأنماطها المتعدّدة المتمثّلة في الجلال والجمال المطلق بوصفها إنجازًا إعجازيًا بالغ التأثير في الوجدان والعقل؛ ليبقى الأصل الذي يقيس عليه البشر إبداعاتهم الكثيرة والمادة الأعظم شكلاً

(١) علم الدلالة دراسة وتطبيقاً: ٦٣.

(٢) التصوير الفني في القرآن : ٧٠ ، وينظر : الصورة الأدبية في القرآن الكريم : ٥ .

ومضموناً في حالة الاقتباس والاحتذاء؛ ليصبح فهم الجمال في النصّ القرآني استشرافاً منطقيّاً لمعرفة موضوعية متصلة بأساليبه وليس مجرد كونه نصّاً مجازياً اعجازياً^(١)، ولهذا لم يكن التّعبير القرآني ليقصد هذه الفنون في مشاهد الحركة من أجل حشو السّياق؛ لتشكيل رؤيةٍ متميّزةٍ في هيكلها الخارجي، إنّما كان ورودها إيراداً إعجازياً في نسق ألفاظه ومعانيه في أرقى ما تبلغه النّظرة اللّغوية، فكانت تلك الفنون صنعةً جماليّةً راقيةً، وكانت مشاهدتها " هياكل حيّة متحرّكة تُعبد الطريق إلى الولوج في نفس الإنسان؛ لما اشتملت عليه من سحرٍ بيانيٍّ مقترن بناحيتين هما: نقل العواطف وإثارة الإحساس، وبهما تتجاوب الأصدااء وتلتقي الأصوات وتتحرك الكلمات"^(٢).

يوجهننا ما مرّ إلى أنّ الحركة التي تمثّلها القيم التّعبيرية في اللّغة، تعكس حركة الإحساس بالموجودات فتمنح النفس الشعور بالجمال، ولذا كانت السّمة الأولى للتّعبير القرآني هي اتّباع طريقة التصوير للإفصاح عن القيم الجمالية في المشهد، فهو " يعبر بالصّورة المحسّنة المتخيّلة عن المعنى الذهني والحالة النفسية وعن الحادث المحسوس والمشهد المنظور، وعن النموذج الإنساني والطبيعة البشريّة"^(٣)، ويتبيّن أنّ الحركة التصويرية في مشاهد القرآن الكريم تشارك في رسمها أطرافٌ عدّة، منها أساليب البيان (التشبيه، الاستعارة، الكناية) فقد اعتمدها القرآن في تصوير المشاهد والقصص وسرد الوقائع والأحداث، وعلى نحوٍ يلتمس فيه المشاهدة البصريّة، بل نجدها قد صيغت بطابعٍ تعبيريّ مكثّف، وتلك " صفة لازمة للأساليب الأدبية لا غنى لها عنها ما دام الأديب معنياً بإمتاع القراء واحترام أذواقهم"^(٤)، وما دام النصّ القرآني يستند لهذه الرّكائز، فإنّه يخضع للتّشريح أو التّفكيك، ويمكن تَشْطِيّة دلالاته التي شكّلت نصّيته؛ ولذلك حاولنا أن نحيط بدلالات الألفاظ المشهديّة التي اتّسعت للمعاني الحركيّة في علم البيان في طرائقه الثلاث:

(١) التقابل الجمالي في القرآن : ١٦ - ١٧ .

(٢) الصورة الفنية في المثل القرآني : ١٥٩ .

(٣) التصوير الفني في القرآن : ٣٦ ، وينظر: جماليات اللغة وغنى دلالاتها : ٢٨٧- ٢٨٨ .

(٤) الأسلوب (الشايب) : ١٩٩ .

المبحث الأول التصوير التشبيهي

تأتي أهمية (التشبيه) في الدرس البلاغي من الطابع الإغرابي الذي يحققه، فهو وسيلة مهمة للكشف عن العلاقات بين الأشياء فيقرب المتباعد منها، ويُعدُّ لونها بلاغياً للإيضاح والإبانة والإفهام ونقل المشاعر للآخرين بصورة فريدة، إذ إنه يتحسس المعاني التي تُدقُّ فيها المسالك، فيغوص وراءها ويتألق في تصويرها^(١)، وشيوع التشبيه يرجع إلى كونه " المستوى الأول من مستويات التصوير الفني، ومنطق التدرج يقتضي أن يكون هو الأكثر شيوعاً من حيث التطبيق والتظهير، وهذا ما حدث فعلاً في تاريخ التفكير البلاغي "^(٢) .

يحقق التشبيه تصوير الشيء كأنك تراه، وتصويره تصوير النفس للأشياء قبل إبداع الصورة في التركيب اللغوي وإحساسها بعالم الطبيعة؛ لتصبح حركيته محاولةً فنيّةً هادفةً لصقل الشكل وتصوير اللفظ، والذي جعله يكون " أصل التصوير البياني ومصادر التعبير الفني، ففيه تتكامل الصور وتتدافع المشاهد"^(٣)، وقد جاء وصفنا لتمثيله في القرآن بأنه يتمرد على السكونية والجمود لحظة التصوير، فيوصف بأنه " التصوير المتحرك الحي الناطق، ذا الأبعاد المكانية والزمانية والذي تبرز فيه المشاعر النفسية والوجدانية، والحركات الفكرية للعناصر الحية في الصورة "^(٤)، فمحور التصوير في هذا السياق كامنٌ في إنتاج المعنى بنسج الصلّات من المشبه والمشبّه به، وجوهر الدلالة التي تؤدّيها الصورة التشبيهيّة، فلا يعدو أن يكون وسيلة تمثيل المعنى في النفس تمكّنها من إدراك ما لا يمكن إدراكه بالتعابير المجردة^(٥)، ومن ثمّ فإنّ حركيته نمطٌ من الصورة الأدبية التي هي " امتدادٌ للصورة المرسومة في

(١) ينظر : البلاغة القرآنية في آيات صفات المؤمنين : ٥٧٦/٢ ، والتشبيهات القرآنية والبيئة

العربية : ٣٣ .

(٢) في البنية والدلالة : ١٧٥ ، وينظر : أصول البيان العربي : ٦٥ .

(٣) الصورة الفنية في المثل القرآني : ١٧٩ .

(٤) أمثال القرآن وصور من أدبه الرفيع: ١٥، وينظر: التعبير البياني في رؤية بلاغية نقدية: ١٤٥

(٥) ينظر : الأمثال من الكتاب والسنة : ٧٥٦ .

النفس" (١)، وفعاليتها ترتبط بالغور في النفس البشرية فترسم الصورة رسماً حياً يموج بالحركة وينبض بالحياة .

توظف الحركة في المشاهد القرآنية الممثلة فتضفي على الفكرة طابعاً جمالياً يضمر خلفه حالة حركية واسعة الأرجاء، توحى بالحجم الذي تلتقي في تعبيراتها الدلالة الجمالية بالدلالة الحركية بما يوائم الفكرة المشهدية وحركة الشعور المطمئن على صحة المعنى؛ لأن حركية الصور التشبيهية الممثلة " تضع بين يدي قارئها أو سامعها معطيات بلا مواربة، وتسعى إلى إغناء أبعادها بنفصياتها الداخلية الألوان والمحسوسات الأخرى" (٢)، بيد أن الصورة الحركية المستندة إلى التشبيه لا تعني التطابق التام بين طرفي التشبيه، إذ " إن للتشبيه حدًا؛ لأن الأشياء تُشابه من وجوه وتباين من وجوه" (٣)، ما يعني التشبيه يقدم حركتين قائمتين على معنى (المشاركة)*، أي: تشتركان في بعض الصفات عن طريق وجه الشبه الرابط بين المشبه والمشبه به، مع استقلالية الطرف المتحرك بنفسه فالحركة في الأصل حركتان، وعنصر المشابهة بين قطبي العلمية التشبيهية جعلتهما يتوحدان في صفة أو صفات فأبرزها وجه التشبيه، مادام التشبيه هو عقد بين شيئين ليسد أحدهما مسد الآخر حسًا وعقلًا، فيوظفها توظيفاً فنياً فاعلاً، فنفهم أن المشهد يلجأ إلى جعل الصورة تتحد في شكلها الخارجي كي تعطي دلالة إيحائية أكثر سرعة في الفهم والتقريب في التعبير؛ ليجعل الصورة تحمل ملامح حسية واضحة في المشاهد القرآنية.

تداخل التشبيه في المشهد :

(١) الأداء النفسي واللغة العربية : ٢١٩ .

(٢) جماليات الأسلوب : ١٤٣ .

(٣) الكامل في اللغة والأدب : ٤١/٣ .

* يتخذ البلاغيون هذا المفهوم وسيلة تساعد على فهم التشبيه عبر وجه الشبه ، ينظر :

التلخيص في علوم البلاغة : ٢٣٨ ، ومفتاح العلوم : ٣٣٢ .

إذا كانت الدلالة المشهدية تتكشف شيئاً فشيئاً من خلال توالي الصور في بنيتها السباقية، فممكن لبنية تركيبية (لفظة، جملة، لقطه، صوت) أن تقدم مفتاحاً تأويلياً نحو مفاهيم دلالية متنوعة داخل المشهد الواحد، ولاسيما إذا كانت صورته الحركية وصفاً مادياً منتزعاً من أمور عدة يجمعها وجه تشبيهي واحد، ومعلوم أن الصور التشبيهية " تكسب هويتها بل وحتى تسميتها من كونها تصويراً مصغراً لنص، ينزع إلى التمري بها بوصفها بؤرة دلالية تتسرب من خلالها أطراف النص المتراكبة" (١)، وما على القارئ وهو يتقصى عنصر الحركة فيها إلا متابعة اللغة الإيحائية في المشهد؛ لأن اللغة التصويرية قد تتكىء إلى المجاز " فتتأشى تسمية الأشياء بأسماءها، على الرغم من وجود اسمٍ دالٍ عليها، وتبعاً للاسمين يمكن ترتيب تفرجات جديدة" (٢).

ويعدُّ التداخل واحدٌ من تلك التفرجات داخل النص المشهدي ونعني به العلاقة بين الصور المتعددة في المشهد الواحد ما دامت الصورة " أداةً فنيةً لاستيعاب أدوات الشكل والمضمون بما لها من مميزاتٍ وبما بينهما من وشائج تجعل الفصل بينهما مستحيلاً" (٣)، وعلى هذا فإن المشهد وحدة متكاملة غير قابلة للانفصام، وإن الصورة فيه تربطها القوة الكامنة في المعنى العام الذي تجسده حركية الألفاظ المنتزعة من التشبيه الممثل؛ لأنها داخلية في إطارها التكويني ومادتها الموضوعية، ففي قوله تعالى: ﴿يَتَأْتِيهَا الَّذِينَ ءَامَنُوا لَا يُبْطِلُوا صِدْقَتِكُمْ بِالْمَنِّ وَالْأَذَى كَالَّذِي يُنْفِقُ مَالَهُ رِثَاءَ النَّاسِ وَلَا يُؤْمِنُ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ ءَآخِرِ فَمَثَلُهُ كَمَثَلِ صَفْوَانَ عَلَيْهِ تُرَابٌ ءَأَصَابَهُ وَابِلٌ فَتَرَكَهُ صَلْدًا لَا يَقْدِرُونَ عَلَى شَيْءٍ مِّمَّا كَسَبُوا... ﴾ [البقرة : ٢٦٤]، تداخل صوري يوضح دلالة التشبيه في المشهد، فايداء المؤمن بصدقته ومراءات الكافر بإنفاقه يحقق تعادلاً موضوعياً بينهما، على الرغم من استقلال كل من الطرفين ببؤرة دلالية مختلفة عن الأخرى، إلا أن تمثل الجانب الإيجابي بقيمة سلبية أحدث تداخلاً

(١) الإشارة الجمالية في المثل القرآني : ٥٢ .

(٢) الأدب والدلالة : ١٠٧ .

(٣) الصورة الفنية في المثل القرآني : ٣٦ .

صوريًا بينهما، تجسّد في تداخل الكفر مع الإيمان لُعبة الأديّة، وهكذا فإنّ حركة الإنفاق - خارجيًا - تكشف عن حقيقةٍ مهمّةٍ في الدّاخل .

تكشف حركة المشهد عن تداخل عالم البشر بعالم الطّبيعة المتمثّلة ب(الحجر والمطر) إذ يجعلهما المعنى الدّهني سواء، من خلال المادّة الموضوعيّة في الصّورة الحركيّة التي بعّدت التّشبيه عن إيسار التقليد ومهامّه الذي يُبقي الصّورة في إطار الحواس ولا يجعلها تتغلغل إلى بواطن الفكر والنفس، كما يكشف الحدث المشهدي عن تداخل ثنائيّة الحياة والموت على الحجر (الصّفوان) فقد ارتبط عنصر الحياة بعملية الإنبات المؤمّلة باجتماع الماء والتّراب على سطحه، إلّا أنّ المتحقّق هو النّتيجة العكسيّة؛ لحيلولة اجتماع الطّرفين فيه، والعلة في حقيقته التكوينيّة في صلاته وملسانه، فلا يمكن أن تدبّ الحياة فيه يومًا، فصورة المنفق في حركته المتعالية تتداخل مع حركة نزول المطر، فتتقابلان مع سكونيّة الحجر الهامد وجوف المرئي الجامد؛ لخلوّه من الإيمان، وكما لا يتأثر (الصّفوان) بحركة نزول المطر الدالّة على الحياة، لا يتحسّس قلب المرئي الجّامد بحركة الإيمان نحوه؛ لتكشف هذه التقابليّة المتداخلة عن حقيقةٍ غائبةٍ تدلّ على أنّ الكافر في موتٍ دائم، وإنّ قلب المرئي منتفٍ عن كلّ خير، وكلاهما يجسّد الانحراف عن رضا الله سبحانه .

يفرض هذا التّوظيف المتداخل للحركة والسّكون في المشهد التّمثيلي تداخلًا عقديًا بين المؤمن والكافر من جهة، وتداخلًا تكوينيًا بين الإنسان والطّبيعة من جهةٍ أخرى؛ ليكونا المحور الدّلالي الرّئيس في المشهد، فالحركة التي اختزلت التّراب على سطح الحجر دلّت على اختزال الرّياء للأجر والثواب، كما اختزل الكفر حياة الكافرين، فصار قلب الكافر كالحجر، وصار المؤذي بالصدّقة كقلب الكافر المتجرّد من الخير؛ ليتوحّد هذا التّداخل في تلقي كينونة الحركة، فالصّوت الذي يصدره المرئي والصوت المنبعث من ارتطام ماء المطر بصلادة الحجر كلاهما يستدعي حضور الرؤية البصريّة التي هي غاية المرئي وحقيقة نزول المطر، كما أنّ لمعان الحجر بعد نزول المطر يعكس بخديعته خديعة المرئي بصدقته، ما يعني أنّ الحركة في الصّورتين تحقّق التّوافق الوظيفي بين عالم الإنسان وعالم الطّبيعة، وتُبيّن الإنفاق المرغّب فيه الذي لا يجلب الأديّة ولا يحقّق الأجر، إنّما هو سببٌ في الزّيادة

والإنماء، ويعني أيضاً أنّ الحركة قد انطوت تحت خصوصية الترميز الذي كشف عنها التصوير المتداخل، فالنَّشْبِيه " مركَّبٌ معقولٌ بمركَّبٍ محسوسٍ، ووجه الشَّبه في حالة تَغْرِ النَّفْع، ثمَّ لا تلبث إلاَّ أن تأتي لِأَمْلِها بما أَمَّله فخاب أمله" (١)، وإنَّ حركة السَّيْلِ الجارف تقَرَّب المعنى الجَّامع بين التُّراب على الحجر وبين العمل المدَّخر؛ ليدلَّ في النَّهاية على عدم الثَّبات والاستقرار؛ لأنَّ الطَّرفين اجتمعا في عدم الانتفاع .

التوازي المكاني للحركة في المشاهد القرآنية:

تتشكَّل الصُّورة الحركية من خلال وجود حدثٍ توَطَّره مادَّة زمانية/مكانية، ويشكِّل الجانب الإيحائي في المكان الأهميَّة الكبرى في بناء المعنى التَّصويري للمشهد فيحَقِّق تعدديةً صوريةً لحركةٍ واحدةٍ يستحوذ عليها، فلوَّحظ أنَّه مكانٌ واحدٌ يشكِّل ميداناً تمثيلاً لتلك الحركة، وما دامت الصُّورة " منهجٌ فوق المنطق لبيان حقائق الأشياء" (٢)، فإنَّ الصورة الحركية المعبرة عن معنى ذهني واحد، تتفوق ضمن إطارٍ مكاني (متوازي) يستدعي ظهور الحركة فيه بوصفها تصويراً ووعياً تتخذ من الأواصر المكانية المتوازية في المشاهد مادةً لها من دون إغفال لعلاقة المماثلة بين الحركة الواحدة في المشاهد المتعددة من جهة، وبين المكان المصور من جهة أخرى .

ويذكر أنَّ التَّوازي يعكس دلالةً واضحةً على مفهوم (التَّماتل) بكلِّ تشكلاته (الزمانية، المكانية، الحديثة) فهو " عنصرٌ هام، وعنصرٌ قد يحتل المنزلة الأولى بالنسبة للفن الأدبي" (٣)؛ لأنَّه يحيل على توازن المنطلقات على مستوى عالٍ من التَّطابق أو التَّعارض في نسق الأبنية السردية بوساطة آليات التَّركيب المختلفة، بحيث يكون بين تلك الأبنية علاقة تقوم على أساس المشابهة، على أنَّ مفهوم التَّوازي لا يعني التَّطابق وإنما التَّماتل الذي يحقِّق توأماً دلاليّاً بين المشاهد ذات الحركات المماثلة في بنيتها الشاملة، ويُعدُّ التَّماتل الحركي في المشاهد القرآنية عنصراً أساسياً في تحقيق عنصر التَّوازي في مستويات التَّركيب الأخرى، المُشكِّلة

(١) التحرير والتنوير : ٤٩/٣ .

(٢) الصورة الأدبية (ناصر) : ٨ .

(٣) قضايا الشعرية : ١٠٣ .

للإطار العام للمشهد وصورته الحركية، " بيدَ أن ارتباط التوازي بالجانب الصوري ضمن مصطلح (التوازي الصوري) يحتم أن يتحقق التماثل بين أكثر من صورة مثلية مستقلة" (١)؛ لأن التوازي بديلٌ لساني حل محل المفاهيم التي تختزل كل أشكال التوازن والتناظر البلاغية، فهو يعبر عن العدول الأسلوبي، وليس المساواة أو المطابقة الدلالية، كما يعبر عن تزامن الأشياء وتجاورها في المكان الذي يؤدي وجوده بهذا الشكل إلى خرق أنظمة اللغة الاعتيادية وتشكيلتها النصية، فهو مفهوم جديد، إذا ما قورن بالمفاهيم والمصطلحات المتواضع عليها في البلاغة العربية (٢)، على أن الذي يحققه التوازي لا يتوقف على التشابه في البنى الدلالية في المشهد، إنما على التخالف الدلالي أيضاً، " شريطة أن تتماثل في إحالتها إلى موضوع واحد" (٣)، فيسهم بتقديم صور حركية متنوعة لذلك الموضوع؛ لتشكل تلك الصور قيمة دلالية (متدرجة) تقدم بنية موضوعية متناسقة تشترك في تقديمها مستويات متعددة يحيل الجزء منها على الكل، وتحيل الأولى على الثانية عبر ما تشكل تلك المستويات من كم دلالي واسع يحيل بفضل قوته الأدائية إلى الموضوع الأساس (بؤرة النص)؛ لأن المشهد أخذ يستثمر الإمكانات التي يوقرها المكان من إشارات جمالية تحيل لما هو خارج المشهد، أو لما هو في مشهد آخر، أو في بنى أسلوبية مكررة، قال تعالى: ﴿مَثَلُ الَّذِينَ كَفَرُوا بِرَبِّهِمْ أَعْمَالُهُمْ كَرَمَادٍ اشْتَدَّتْ بِهِ الرِّيحُ فِي يَوْمٍ عَاصِفٍ لَا يَقْدِرُونَ مِمَّا كَسَبُوا عَلَى شَيْءٍ ذَلِكَ هُوَ الصَّلْوُ الْعَبِيدُ﴾ [إبراهيم : ١٨]، تأتي أهمية هذه الصورة الحركية الممثلة في أنها جعلت المكان لا يستقل بذاته، بل في علاقة وشيجة الصلة بالمضامين الفكرية وموحياتها النفسية، فبينت مصير الأعمال التي وصفت بأنها " على غير أساس من معرفة الله والإيمان به وكونها لوجهه" (٤) فهي كالرماد المتطاير في الريح، ليس لها ظل ولا أثر، بالإفادة من التشبيه الذي

(١) الإشارة الجمالية في المثل القرآني : ٧٨ .

(٢) ينظر : التوازي التركيبي في القرآن الكريم (رسالة ماجستير) : ٣ .

(٣) الإشارة الجمالية في المثل القرآني : ٧٩ .

(٤) الكشف : ٣٧١/٣ .

جعل الحركة تدور حول الرماد الذي لا يصمد أمام الريح؛ للتدليل على تلك الأعمال، فثمة شيء ذهني يمثل في تلك الأعمال المشبهة بالرماد الذي هو " دقاق الفحم من حراقة النار وما هبَّ من الجمر فطار دقاقًا "(١)، وما ينطوي عليه هذا التمثيل من جمالٍ بياني، حين يعقد علاقة بين الأعمال الكثيرة وبين الرماد الضئيل وإن كثر ولو قال: (كتراب)؛ لما أفاد كما أفاد الرماد من معاني الكثرة والخفة وعدم الانتفاع زيادةً على كون الرماد (المشبه به) جعل الأعمال (المشبهه) في مرتبة أدنى من ذلك الرماد في حقيقته، وما وراء ذلك من معاني الاستخفاف بأصحاب تلك الأعمال .

ويخرج قوله: ﴿أَشْتَدَّتْ بِهِ الرِّيحُ﴾ إلى تصوير سرعة حركة الريح، وتعدية الفعل بـ (الباء) دون (على)؛ لأنه يريد الريح حاملة الرماد مسرعةً به إلى الجهات كلها ففرقتة فيها، حيث لا يقدر أحدٌ على الإمساك بشيءٍ منه، ولو قال: (عليه) لخرج المعنى إلى هبوب الريح عليه وهو ثابتٌ لا يتحرك، والمراد هو عدم رؤية أثر أعمالهم يوم القيامة للتصريح ببطانها؛ لبطان اعتقادهم وسعيهم من أجل الدنيا، فالصورة الحركية بدت في أطراف التشبيه شديدة مستمرة وعنيفة وقوله: (عاصف) يسهم في بيان شدة الهبوب القاصف، فهو على صيغة اسم الفاعل الذي يحمل دلالة الاستمرار مع توظيف الفعل (أَشْتَدَّتْ) الذي يوحي بفاعلية النشر والتفريق، كذلك ما توحى به (الريح) من دلالاتٍ حركيةٍ قويةٍ؛ ليبقى عالقًا في الذهن أعمالاً متطايرةً هباءً منثورًا في الفضاء الواسع كتطاير الرماد فيه .

ويُذكر أنّ مشهد الرماد المكّس تشتد به الريح في اليوم العاصف حركةً مشهودةً معهودة، لكنّ توظيف الحركة في تطاير الأعمال هو ما يُراد وصوله إلى الأذهان؛ لتجسد دلالة ضياع الأعمال سدى، فلا ينتفع منها بشيءٍ زيادةً على ما ينطوي لفظ (الرماد) من معاني الاحتراق؛ لتشخص صورتهم الحركية مسرعين بكلّ الاتجاهات سعيًا وراء أعمالهم التي جردوا منها مفزوعين مذهولين، فلا يجدوا لها أثرًا وبذلك يتحقق لهم العذاب .

(١) لسان العرب: مادة (رماد) .

ولو تأملنا قوله تعالى: ﴿ وَأَضْرِبْ لَهُمْ مَثَلًا الْحَيَاةَ الدُّنْيَا كَمَاءٍ أَنْزَلْنَاهُ مِنَ السَّمَاءِ فَأَخْنَطَ بِهِ نَبَاتَ الْأَرْضِ فَأَصْبَحَ هَشِيمًا تَذْرُوهُ الرِّيحُ ۗ وَكَانَ اللَّهُ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ مُّقْنَدًا ۗ ﴾ [الكهف: ٤٥] فسندد وحدات البناء في المشهد متماثلة في إحالتها للثيمة الحركية في المشهد السابق، فثمة مستويات متماثلة تسجل حضورها في المشهدين يوطرها مكان واحد، وقبل الولوج إلى حركية المشهد نشير إلى نقطة المكان الذي أطر السرد المشهدي، والذي احتوى العرض الحركي الممثل بين دفتي المشهدين فجعل من المثل سرداً معروضاً بالحركة، وليس المثل عرضاً مسروداً، ما جعل المكان يحقق توازياً حركياً يتخطى حدود السورة وصولاً إلى فضاء المشهد الأرحب، من خلال التتامي الداخلي الذي يرتبط ببنية مشهدية أخرى بإحالة بعض جزئياته البنائية إلى مشهد حركي آخر، مما يجعل جمع الحركتين بإطار مكاني واحد أمر له مسوغاته، ولاسيما وأن وحدات التشبيه في المشهدين منتزعة من بيئة واحدة وهي الطبيعة، وعلى الرغم من اختلاف زمن الحركتين - قليلاً - فإن المسار الحركي (المكاني) هو مسار واحد لا تفاوت فيه في المشهدين من حيث احتواء السرعة الحركية التي شكّلت مقصدية التشبيه في المشهدين الممثلين .

قد بدا جلياً أنّ قيمة المكان التوظيفية في المشهدين، بوصفه الفضاء الواسع الذي لا يُحدّ في بيان نوع الحركة وعنفوانها، ومن ثمّ ربط حركتي المشهد بدلالة واحدة هي (دلالة الفناء) وجعل الرياح منبئة عن سرعة الحركة الدالة على العنف والدمار وعلى سرعة الزوال والتلاشي، يعني أنّه عنصر فاعل في تراتبية الحدث في المشهدين وانتظامه، ما جعل الزمن عنصراً مختزلاً وراء تلك الفاعلية، وكأنّ الحدث الطويل يمرّ أمام العين وهو يخبئ الامتداد الزمني والتراخي المرحلي في عملية الإنبات الزمنية، ما جعل المشهد لا يستغرق التفصيل والتطويل في العرض السردية، فلا يبرز إلا المكان المسرح لعملية التمثيل، هكذا " الماء ينزل نزولاً حركياً يتلاءم مع الحركة الكلية للصورة، والنبات يختلط مجرد اختلاط في حركة تداخل، تعطينا النتيجة فجأة باختزال حاسم لحركة الزمن، لنصل إلى النتيجة وهو الهشيم، ليأتي دور

الرياح في حركة حاسمة مقصودة قويّة تذروه هباءً^(١)، وكذلك بالنسبة لمشهد (الرماد)، تأخذ الرياح في البنيتين السياقيّتين الحركيّتين القسم الأكبر والأغزر دلاليًا فيهما، فقد أسهمت بالإفادة من الفضاء المكاني في عمليّة التّصوير في قصد الزمن واختزاله، وسرعة التلاشي والتبدّد، وبيان قدرة الخالق سبحانه في الإيجاد والفناء المُعجزين، على الرغم من التوظيف القصدي (للريح)، فهي تأتي في مواطن الهلاك والعقاب، على العكس من (الرياح)، التي تقترن بالرحمة والعناية .

نستخلص من ذلك أنّ المكان يجمع أكثر من هلاك، فثمة هلاكٍ حسيّ يدلّ على مفهوم ذهني فـ (الحياة الدنيا) معنى عقليّ يخطف الذهن و (الماء) معنى حسيّ خارج الذهن، والاتّان يجمعهما المدلول الجمالي بالبهجة والزينة، و (الأعمال) معنى عقليّ، و (الرماد) معنى حسيّ، وقد اجتمعا في مدلول الزوال والهلاك بالسببيّة وبتوافر عناصر التناسق الفنيّة، والعرض الدقيق المحكم والسّرعة المثيرة لمدرجات الخيال، وفي سرعة انقلاب الحياة، وسرعة تشظي الأعمال بالكفر وضياعها، ولا شكّ بأنّ هناك تفاوتًا دلاليًا بين المشهدين، لكن الحركة الممثّلة في الفضاء المكاني جعلتهما يقتربان أسلوبياً؛ ليشكلا حلقةً متوازيةً في العرض، ما جعل حركيّة المشهدين غير مرتّنة بسياقها الخاص؛ لأنّ المكان عمِل على مقارنة المستويات السّردية في المسار الحركي، فتوفّر للمشهدين عنصر التّوازي لسرعة الحركة فيهما .

حركة التشبيه: قراءة في مستوييه الحسيّ والمعنوي:

إنّ من أهمّ الجماليّات التي تبرزها الحركة في الصّورة التشبيهيّة في المشاهد القرآنية هو انصرافها إلى عقد اتصالات بين ما هو عقليّ (ذهني) وبين ما هو حسيّ (لملموس)، وبذلك تتكفّل الصّورة التشبيهيّة بإزالة ما هو غامض خفي فيها؛ لتجعل المتلقي يدرك حقائق الأشياء من دون جهدٍ كبيرٍ أو تصوّرٍ مفروض؛ لأنّ المعنى الجامع صار منتزَعًا من مجردّات متنوّعة على الرغم من اختلافها في عنصر التّكوين؛ لتبدو متجانسة ومستقرّة في المخيلة في إطارٍ تكوينيّ متكافئ.

(١) من جماليّات التصوير في القرآن الكريم : ٩٩ ، وينظر: التصوير الفني: ١٢٩ .

ويبدو أنّ هذا الالتقاء نابعٌ من القدرة البيانيّة التي يشترك فيها الطرفان في جعل الفكري يبدو محسوسًا - وهنا تُدرك القيمة الفنية للصورة التشبيهية - الأمر الذي جعل ابن الأثير يُعدُّ التشبيه " يجمع صفات المبالغة والبيان والإيجاز " (١)، فيفهم السامع ما أراد المتكلم، فنقرأ على سبيل المثال: ﴿ مَثَلُ الَّذِينَ أَخَذُوا مِنَ دُونِ اللَّهِ أَوْلِيَاءَ كَمَثَلِ الْعَنْكَبُوتِ اتَّخَذَتْ بَيْتًا وَإِنَّ أَوْهَنَ الْبُيُوتِ لَبَيْتُ الْعَنْكَبُوتِ ... ﴾ [العنكبوت : ٤١]، العنكبوت معرف: " دويبة تنسج في الهواء، وعلى رأس البئر نسجًا رقيقًا مهلهًا " (٢)، وهي مخلوقٌ ضعيفٌ رقيقٌ وبيته أضعف وأرق وأوهن، والوهن غاية الضعف، كقوله تعالى: ﴿ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي ﴾ [مريم : ٤]، والصورة الحركية في المشهد ترتبط بثنائية الضعف بين الطرفين، فالذين اتَّخذوا من دون الله آلهةً، كالعنكبوت التي اتَّخذت بيتًا من خيوط لا أساس له، لا يقىها من حرٍّ أو برد إذا أوت إليه؛ لتقيّم هذه الصورة تقابليّة احتماء العنكبوت ببيتها الواهن، و تعلق الكافرين بالذي لا فائدة فيه، فهو من قبيل تشبيه أمرٍ معنويٍّ بآخر حسيّ .

ويجد المتأمل في المشهد تناسقًا تامًّا في التركيب البنائي للصورة التشبيهية يصحبه تناسبًا في المعنى الجامع بين طرفيها المختلفين (تكوينيًا) كما أنّ حركيّة المشبّه به عملت على التطابق مع المشبّه، فصار " المغزى واحدًا، كما أنّ النهاية واحدة؛ لتضع الصُّورة على غايةٍ من الدقّة والقوّة " (٣)؛ لأنّ في ذلك تأكيدًا على الغباء والجَهْلُ المَجَسَّدُ في اختيار الطرفين لِمَا لا ينفع وما لا فائدة فيه، ولو قال: (بَنَتْ) بدل (أَتَّخَذَتْ) لَمَا دَلَّ الْأَوَّلُ عَلَى مَا يَحْمِلُ الثَّانِي مِنْ دَلَالَةِ التَّبَكُّيْتِ وَالضَّعْفِ.

(١) المثل السائر : ٣٧٨/١ .

(٢) لسان العرب: مادة (عنكب) .

(٣) الإعجاز الفني في القرآن : ١٩٩ .

إنّ المشاهد التي تحتوي في كثيرٍ من الأحيان على صور حركيّة لا يمكن فهمها إذا ما انتزعت من سياقها، إنّما يأتي إدراكها عبر النّظر إليها في سياقها المشهدي الذي تقدّمه الآيات؛ لأنّ إدراك الصّورة " إنّما هو ضرب من المعرفة يلتقي فيه الحسّ والفكر، ويجتمعان على التّوصل إلى الفهم "(١)، ويجدر بنا التّوقف هنا لمعرفة خاصيّة يتميّز بها الأسلوب القرآني، وهي إلقاء المعاني في الرّوع من خلال عقد الصّلة بين المعنوي والمحسوس، ما يعني أنّ حركيّة المشهد القرآني هي أسرع من الحركة التفسيرية للعقل البشري؛ لأنّها أصبحت مجموعة من عمليات التّوّع في الأصل الواحد وهو (السياق) الذي به تبدأ وبه تنتهي، ما يجعلنا ننظر إلى المشهد على أنّه مجموعة لقطاتٍ مختلفة تعطي إشاراتٍ متنوّعة يُحدّد المشهد اتجاهها الدلالي. قال تعالى: ﴿الَّذِينَ يَأْكُلُونَ الرِّبَا لَا يَقُومُونَ إِلَّا كَمَا يَقُومُ الَّذِي يَتَخَبَّطُهُ الشَّيْطَانُ مِنَ الْمَسِّ ذَٰلِكَ بِأَنَّهُمْ قَالُوا إِنَّمَا الْبَيْعُ مِثْلُ الرِّبَا وَأَحَلَّ اللَّهُ الْبَيْعَ وَحَرَّمَ الرِّبَا...﴾ [البقرة: ٢٧٥].

يخبرنا سبحانه وتعالى أنّ الذين يتعاملون بالربا " لا يقومون من قبورهم يوم القيامة إلّا كما يقوم المصروع حال صرعه أوحال تخبّط الشّيطان له، يتعثّر ويقع ولا يستطيع أن يمشي سويّاً؛ لأنّ به مسّاً من الشّيطان، وذلك التخبّط والتعثّر بسبب أنّهم استحلّوا الربا الذي حرّمه الله "(٢)، إنّ عملية الاستيلاء على الأموال والتصرف بها عن طريق (الربا) هي عملية محسوسة لذلك عبّر عنها بـ(الأكل)؛ لأنّه الغرض الرئيس من المال، وعملية مسّ الشيطان عمل معنوي لا يدرك، فالصورة تبين أنّ ما أكلوه من الربا قد أربى بطونهم فأثخنها فازدادوا ثقلاً، فصاروا كالمجنون ينهض ويسقط، فكئى بهذه الحركة عن مالهم يوم القيامة، ومن هذا نفهم: " أنّ الصورة جانست بين المراباة والترنّح بصفته ناشئاً من نمطٍ ملتوٍ من أكل الحرام، فيما يستتلي عظمًا في البطن يقتاد المرابي إلى القيام على النحو الذي يتخبّطه الشّيطان من

(١) المتنبّي والتجربة الجمالية عند العرب : ٣٤٨ .

(٢) روائع البيان في تفسير آيات الأحكام : ٣٨٤/١ .

الخَبَل" (١)، وأنَّ الهيئةَ الإفراديةَ التي تمَّ بها تصوير الحركات الجسديَّة غير المتزنة تتبىء عن " اضطراباته النفسيَّة وعن جسعه الذي لا ينتهي إلى شبع ... فلا يكاد يقوم حتى يسقط، يمشي فيعثر، ويكاد يصطدم بكلِّ ما حوله، أو يوشك أن يقع في هاوية في كلِّ لحظة؛ لأنَّه فقد السيطرة على أعصابه وأعضائه ومن ورائه شيطان خفي يتخبطه" (٢)؛ لنحصل على صورة مشوَّهة بشعة تثير في الخيال السَّخرية والازدراء، ونجد أنَّ الصورة الحركية في التشبيه لا تغفل البعد النفسي لهذه الهيئة السَّخرة فهو يعني دلالة المشهد لتتخذ الصَّورة مكانها في النَّفس عند اقتران الهيئة الحسيَّة إلى الأمر المعنوي إذا ما عَلِمنا أنَّ التشبيه ليس سوى " إدراك ما بين أمرين من صلة في وقعهما على النفس، إمَّا تبطن الأمور وإدراك التي يربطها العقل وحده فليس ذلك من التشبيه الفنِّي" (٣)، ومن هنا يؤخذ على البلاغيين - قديماً - إغفالهم لأثر التشبيه النفسي. وما بين صورة السَّخرية وحالة الاضطراب، يقول سيد قطب: " إنَّهم لا يقومون في الحياة ولا يتحركون، إلَّا حركة الممسوس المضطرب القلق المتخبط الذي لا ينال استقراراً ولا طمأنينة ولا راحة" (٤)، فهي إشارة واضحة إلى ارتباط هذه الحركة بالحالة الشَّعورية وما يصابها من تيهٍ وتخبُّطٍ يَكشِف عن حيرة نفوسهم، " واضطراب حركاتهم في قيامهم إلى الرِّيا في الحياة الدنيا؛ ليعكس لنا صورة بعثهم يوم القيامة، حيث تظهر صفات نفوسهم الخسيصة في أقبح مظاهرها" (٥).

(١) دراسات فنية في التعبير القرآني : ٢٧٠ .

(٢) جماليات الإشارة النفسية في الخطاب القرآني : ٩١ .

(٣) من بلاغة القرآن : ١٨٧ .

(٤) في ظلال القرآن : مج ١ / ج ٣ / ٣٢٦ .

(٥) التشبيهات القرآنية والبيئة العربية : ٢٦٣ .

ثنائية الترغيب والترهيب في المشهد :

لَمَّا كَانَ تَهْدِيبُ الطَّبَاعِ وَتَرْفِيقُ الْقُلُوبِ وَتَوْسِيعُ دَائِرَةِ الْخِيَالِ، مِنْ وَظَائِفِ التَّشْبِيهِ؛ لَجَذِبِ الْمَخَاطَبِ إِلَى مَفْهُومِ مَا، كَانَ ذَلِكَ مَدْعَاةً لِلتَّرْغِيبِ فِي ذَلِكَ الْمَفْهُومِ أَوْ التَّنْفِيرِ عَنْهُ، قَالَ ابْنُ الْأَثِيرِ: " إِنَّكَ إِذَا مَثَّلْتَ الشَّيْءَ بِالشَّيْءِ فَإِنَّمَا تَقْصِدُ بِهِ إِثْبَاتَ الْخِيَالِ فِي النَّفْسِ بِصُورَةِ الْمَشْبَهِ بِهِ أَوْ بِمَعْنَاهُ، وَذَلِكَ أَوْكَدُ فِي طَرَفِي التَّرْغِيبِ فِيهِ أَوْ التَّنْفِيرِ عَنْهُ، أَلَا تَرَى أَنَّكَ إِذَا شَبَّهْتَ صُورَةً بِصُورَةٍ هِيَ أَحْسَنُ مِنْهَا كَانَ ذَلِكَ مَثْبُتًا فِي النَّفْسِ خِيَالًا قَبِيحًا يَدْعُو إِلَى التَّنْفِيرِ عَنْهَا ^(١)، أَوْ بِمَعْنَى آخَرَ إِنَّ جَسَدَ الصُّورَةِ التَّشْبِيهِيَّةِ يَزُودُ الْمُتَلَقِّيَ بِطَاقَةِ وَجْدَانِيَّةٍ تَرْسَخُ فِي النَّفْسِ دَلَالَتَهُ وَيَزِيدُ فِي الْحَسِّ تَوَثُّرَهَا، فَتَدْفَعُهُ لِفِعْلِ شَيْءٍ أَوْ تَرْكِ آخَرَ؛ لِنَقْرِأُ قَوْلَهُ تَعَالَى: ﴿مَثَلُ الَّذِينَ يُنْفِقُونَ أَمْوَالَهُمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنْبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلٍ فِي كُلِّ سُنْبُلَةٍ مِائَةٌ حَبَّةٌ وَاللَّهُ يُضَاعِفُ لِمَنْ يَشَاءُ

... ﴿ [البقرة : ٢٦١] .

يدعوننا انفتاح المشهد في بنيته الحركية إلى تأويلية تشكّله السردية في معرفة خصوصية تعامله مع الزمن، وتلك المعرفة تتطلب توظيف دلالة الحضور والغياب في تسجيل عناصر البناء المشهدي، ما يعني أنّ الصورة الحركية في التشبيه هنا تقوم على التحوّل السريع في حركية الإنبات، فقد اختزلت أطوارها الزمنية؛ لتدلّ على عطاء الله الذي لا يقاس ولا يتوقّف على عنصر الزمن الطبيعي، بمعنى أنّ الصورة تقدّم لنا مفتاحاً دلاليّاً يُحَقِّقُ تَوَافُقًا بَيْنَ الْإِنْبَاتِ وَعَطَاءِ اللَّهِ تَعَالَى الْمَثَلِ بِالكَثْرَةِ وَالزِّيَادَةِ هُنَا .

يدلّ إسقاط الزمن في المشهد على محور التحوّل الدلالي، إذ تحيل حركية المشهد إلى وجود زمنها خارج البنية المشهدية، بمعنى أنّ المشهد يعيش حالة من تغييب عناصره؛ ليحلّ محلّها عنصرٌ آخر يدعو للوصول إلى دلالة الخطاب المشهدي، فيدعوننا من تسجيل الزمن إلى تخيّل، ومن تمثيل الواقع إلى تشكّله ومن هنا ندرك أنّ تغييب الزمن هو تغييب بنيوي؛ لتحلّ محله فاعلية الأداء الحركي؛ فيتحقق الفصل بين زمن (الإنبات) الذي ينظّم حركية (الحبة) لتتنظم في إطاره

(١) المثل السائر : ٣٧٨/١ .

الطبيعي، وبين زمن انتظام الحدث السردى في المشهد، وهذا الانتظام يسهم في استمرار ديمومة البنية ويثبت نسقها التشكيلي^(١)، الذي سيكون قانوناً داخلياً قائماً على استبدال الوظائف في أنساق تحكمها آليات الحركة بين العناصر البنائية في المشهد، ما جعل الزمن الحركي (المغيّب) يتحوّل إلى بؤرة تشيع قيماً دلالية عدّة عبر الفعل الحركي الذي اتّحد مع زمنه، ومن هنا جاء قولنا: إنّ الزمن حاضرٌ في خارج البنية التركيبية، وإنّ البنية خوّلت الحركة بالكشف عن علاقتها التامة به؛ " بحكم علاقة البنية التي تتصف بحركة هذا الزمن"^(٢)، ولأنّها حركةٌ حاضرةٌ في كثافة البنية المشهدية التي تلتقي بها العلاقات المتنوّعة، والتي تجعل أيّ حركة تحمل زمنها وبعدها المكاني أينما وُظّفت وفي أيّ بناءٍ نصي، ما يجعلنا نتكلم عنها من خلال تتبّع البنية السطحية للوصول إلى البنية العميقة؛ لأنّ معرفة النص تكمن في تتبّع التحوّلات السياقية في تشكيلات البنى المتحرّكة^(٣)، ومن هنا يمكن الإمساك بخيوط جماليّة السرد وتنويعاته في توظيف الإيقاع الزمني الذي يمدّ المشهد بالجمال التعبيري والدلالي في التشكيل المشهدي^(٤).

و تجدر الإشارة إلى أنّ العلاقة الوطيدة بين (حركية العطاء وحركية البناء) أسهمت في تأطير دلالي مكثّف لحركة لا نحصل عليها في الواقع المدرك، ولا من خلال تجزئة الزمن؛ لارتباط ذلك بعطاء الله تعالى، ولا شك أنّ هذا يعقد في قلب المؤمن الرّغبة والتشويق لما عند الله تعالى من العطاء الممثل بصورة بصريّة؛ " لتثير في نفس السّامعين الاستشراق لما يلقاه المنفق في سبيل الله"^(٥)؛ ما يجعل طيّ الزمن - الحاضن للتحوّلات الحركية - يعدّ قيمةً دلاليةً مهمّةً لهذا الغرض في المشهد؛ لأنّها تصوّر للذهن حركةً سريعة، وكأنّ المنفق في عملية تبادل؛ فهو يأخذ

(١) ينظر : ما وراء النص : ١١٣ .

(٢) في معرفة النص : ٥٩ - ٦٠ .

(٣) ينظر : المصدر نفسه : ٦٠ .

(٤) ينظر : نظريات السرد الحديثة : ١٦٤ .

(٥) التحرير والتنوير : ٤١/٣ .

ساعة يعطي، قال الزمخشري: " وهذا تمثيل تصويرٍ للأضعاف " (١)، ليتم حساب العطاء في مجاوزة القوانين الحسابية المعهودة، فالحركة في المشهد إذن لا يمكن إلا أن تكون صورة ذهنية ينمي الخيال أبعادها ويرسم إطارها، ثم يبعثها للحواس الخارجية؛ ليجعل منها حقيقة إيمانية تحقق عودةً من المتخيّل المعنوي، والممثل الذّهني إلى عقيدة حسية وحركة واقعية من خلال الإنفاق في سبيل الله تعالى، يجسد ذلك صورةً حركيةً تعبّر عن الاهتمام بالمنفق والعناية به، بقدر اهتمامه بالفقراء والمساكين، وهذه الدقة التصويرية في التشبيه تبعث في النفس رغبةً في الإنفاق في سبيل الله تعالى؛ لينال ذلك التكريم المطمئن للعاقبة يوم القيامة .

ولمّا وصف المشهد السابق إشراك الأولياء بالعبادة وتوجيه الدعوة لهم بوهن العنكبوت في الضعف، ذكرهم بوصفٍ آخر كان يدعو للاستفزاز النفسي ويستدلّ به للتّفير عن دعوة كل ما سوى ذلك، وليسجلّ منه إرشادًا وتوجيهًا عبوديًا قائمًا على وحدانية الله تعالى، مبطلًا لدعوة غيره صقلًا للنّفوس وتوجيهها، فقال سبحانه وتعالى: ﴿لَهُ دَعْوَةُ الْحَقِّ وَالَّذِينَ يَدْعُونَ مِنْ دُونِهِ لَا يَسْتَجِيبُونَ لَهُمْ بِشَيْءٍ إِلَّا كَبْسِطٍ كَفَيْهِ إِلَى الْمَاءِ لِيَبْلُغَ فَاهُ وَمَا هُوَ بِبَالِغِهِ وَمَا دَعَا الْكٰفِرِينَ إِلَّا فِي ضَلٰلٍ ﴿۱۴﴾ [الرعد : ١٤] .

تجسّم في هذا المشهد حالة نفسية شعورية في صورة متحركة تضي عليه حياةً شاخصه وحركة دائمة، فالمشهد الممثل يقرب المعنى إلى الذّهن بنقل اللفظ من صورة إلى أخرى، متضمنًا " البيان عمّا يوجبه دعاء الحقّ للخالق من الإجابة على شرائط الحكمة بما يكون فوق الأمنية وخيبة الدّاعي بغيره كخيبة من دعا الماء من قعر البئر " (٢)، وذكر أنّ الدعوة بمعنى " الدّعاء أي طلب الإقبال والمراد به العبادة للاشتمال " (٣)، وقوله: (الْحَقِّ) هو من باب إضافة الصّفة للموصوف لتقابل دعوى الباطل، والمعنى: " لا يجيبون دعاءً ولا يسمعون نداءً " (٤)، والمقصود كلّ من يدعى

(١) الكشف : ٤٩٤/١ .

(٢) الجمان في تشبيهات القرآن : ٩٤ .

(٣) روح المعاني : ١٢٣/١٣ .

(٤) النكت والعيون : ١٠٣/٣ .

من دون الله تعالى، إذ هم لا يستجيبون لدعاء من طلبهم، فحُذِف المدلول للدلالة عليه بالضدّ المقابل له، فالتشبيه لغرض بيان المعاني المتعدّدة للمتلقّي ترغيباً في " دعوة الله والتّوجّه إليه والاعتماد عليه، وطلب عونه ورحمته وهداه، وما عداها ضائع وما عداها هباء " (١)، فهي دعوةٌ واحدةٌ وهي التي تحقّ وهي التي تستجاب، هي ﴿ دَعْوَةُ الْمَقْبُوطِ ﴾ دعوة الله وحده .

ويذكر أنّ بسط اليد حركةً جسديةً وملحّ إشاري دالّ على الطّلب، شريطة أن يكون المطلوب عاقلاً واعياً يفهم الإشارة، والماء لا يشعر ببسط كفّ الظمآن ولا بعطشه كي يجيبه، كذلك الذي يدعو من دون الله أولياء فهم لا يسمعون دعاءه ولا يستطيعون جوابه، فجسّد هذا المعنى بصورة الظمآن يبسط كفيه إلى الماء يبتغي أن يصل الماء إليهما فيرتوي منه ﴿ وَمَا هُوَ بِبَالِغِهِ ﴾ أو كالظمآن الذي يرى خياله سراباً فيظنّه ماء، فيبسط كفيه ليتناوله ﴿ وَمَا هُوَ بِبَالِغِهِ ﴾؛ لوقوع الوهم والخداع، وقيل: " شبّهوا في قلة جدوى دعائهم لآلهتهم بمن أراد أن يغرف الماء ليشربه، فيبسطها ناشراً أصابعه فلم تلقَ كفاه منه شيئاً ولم يبلغ طلبته من شربه " (٢)، إذن الصّورة تمثيلٌ هيئةً حركيةً يُكنّى بها عن خيبة الدّاعي؛ لعجز المدعو عن الإجابة، أمّا حقيقة الحركة فهي معلّقةٌ بعلة التوهم، فصوّرت على سبيل الافتراض؛ لبيان سرعة التّلاشي المطلوب وكأنّ الطالب (المتهم به) في دعوته لما لا يعقل لم يدعُ أصلاً .

نستخلص من كلّ ما سبق: أنّ التّعبير القرآني ينهج منهجاً عقلياً استدلالياً في إقامة الدّليل لوحدانيّة الله تعالى، والتّرغيب فيها والتّنفير عمّا سواها من خلال التّمثيل الحركي، الذي يكشف عن المعاني ويوضّح الإشارات التّصويرية للحركة في تشكلاتها المشهديّة، فيقع الإقناع العقلي على التّأثير الوجداني؛ لإقامة علاقة جدليّة معتمدة على تماسكٍ متينٍ قائمٍ على مثيرات الوجدان والفكر، وهذا أكثر أهميّةً في دفع المتلقّي نحو الأمر المطلوب، فنجدّه أكثر تكاملاً في صورتي: المنفق في سبيل الله، وصورة الحبة المتشعبة، " حتى كأنّ القلب ينظر إلى هذا التّضعيف ببصيرته،

(١) في ظلال القرآن : مج ٤ / ج ١٣ / ٢٠٥٢ .

(٢) الكشاف : ٣ / ٣٤٣ .

كما تنظر العين إلى هذه السنايل التي هي من الحبة الواحدة فيضاف الشاهد العياني إلى الشاهد الإيماني، فيقوى إيمانه وتستحي نفسه بالإنفاق^(١)، وقد أفادت هذه الغاية كثيراً من بنية العدول العددي، في توظيف العدد (سبعة)؛ ليُكَيِّ به عن الكثرة في مضاعفة الأجر والثواب، وكذلك العدول من جمع القلّة المقتضي للسّياق إلى الجمع بالكثرة (سنايل) المقتضي للدلالة؛ لتعدّي الكثرة إلى الأّ حصر، وكذلك هو الحال في صورة (باسط الكفين) الذي ثبت له عدم جدوى من يطلب، فيدفعه استدلاله إلى التوجه لله تعالى والنّفور عمّا سواه، فالحركة المتخيّلة في البنية المشهديّة تمتلك القدرة على التجسيد؛ ليستدل المكلف بالأدلة الماديّة القائمة في طبيعة عالمه وفي بيئته المعاشة على مقصدية تمثيلها دارمياً وحركياً؛ لأنّها موجّهة إلى معنى مقصود. وقد بدا جلياً أمامنا أنّ المشاهد التشبيهيّة التمثيلية توظّف الحركة بوصفها وسيلةً فنيّةً أدائيّةً تستمد عناصرها من الطّبيعة، لتقرّب الصّورة من النّفس مثيرةً من خلالها الشعور والإحساس بالجمال التّعيريّ متّسمةً بالوضوح والإشارة الدّالّية للمعنى الجّامع بين طرفي العمليّة التّشبيهيّة، ومن شأن هذه المشاهد أن تضفي على الفكرة طابع الجمال الحركي التّصويري، لتبدو سياقاتها تخبيّء خلفها حالة حركية (وظيفة) واسعة الأرجاء، تتطلب آلياتٍ تعبيريةً مركّزة لا تلغي تلك العلاقات بين الطّرفين أو تزجّ كلّ واحدٍ منهما في طرفٍ مستقلّ، وإنّما تعابير توحى بالحجم الذي تلتقي فيه دلالتها الحركية؛ لأنّ التّشبيه يستعمل لتوضيح المعنى أو لتصوير أحساس، بوصفه ضرباً من التّشكيل اللّغوي، تأخذ طريقة اختيار المفردات المكونة له دوراً كبيراً في التعبير عن الوظيفة المنوطة به، وتتوقّف قيمته البلاغيّة أساساً على نوع الوظيفة التي يؤدّيها بطبيعة تشكّله في ذاته، فهو ليس إلّا " دعوةً لدخول المتلقي إلى ما ورائيات الأشياء، وتوجهً إليه ليحتضن في تعاطف مختلف الإيحاءات التي تظل تحوم على آفاق الصّورة"^(٢).

(١) خصائص التشبيه في سورة البقرة : ٤١٥ .

(٢) فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور : ٢٥٤، وينظر: التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية: ٧٦.

المبحث الثاني التصوير الاستعاري

تبرز أهمية الحركة التي تبنى على المشابهة الاستعارية من كون الاستعارة تملك القدرة على اختراق السياج المضروب على حدود المنطق اللغوي وتجاوزها أنظمة الماهيات الحركية المختصة بالأشياء وقدرتها على تنشيط عملية التلقي وفتح منافذ عدّة للتفكير؛ " لما تحقّقه من إمكان التدخّل في طبيعة الحدود بين الإنسان والحيوان والموجودات الأخرى"^(١)، زيادةً على ما توفّره من مساحةٍ أوسع للخيال نتيجة اندماج طرفيها وإتحادهما، فهي " ليست مجرد تغيير في المعنى، أنها تغيّر في طبيعة أو نمط المعنى، انتقال من المعنى المفهومي إلى المعنى الانفعالي"^(٢)، كما أنّ الصّور التي تبرزها الاستعارة في التّصوير " تزيد على الإحياءات التي تبرزها إحياءات الحقيقة بزيادة بيان وهذا فضلها وإلاّ كان التعبير بالحقيقة أجدى"^(٣)؛ لأنّ التّعبير الاستعاري سمة أسلوبية تعبر عن فكرتين بفكرة واحدة في آن واحد، وتأتي فاعلية الاستعارة بوصفها مجازاً تعبيرياً أنّ لها قيماً ووظائف تعبيرية وجمالية عدّة، فلا تعني " مجرد تبديلٍ سياقي للعلاقة بين دوالٍ ومدلولات، وإنّما تعبير عن فردية الوعي أو ذاتيته التي تحاول أن تدرك ذاتها وعلمها إدراكاً جديداً وعميقاً"^(٤)، فهي بذلك تسهم في تطوير الأداء اللساني باستحداث المعاني التي لا تستوعبها النفس في أصل الوضع اللغوي؛ لتنتقل " بذهن السّامع إلى آفاقٍ جديدةٍ وصورٍ رائعةٍ ومشاهدٍ متناسقةٍ لا تتأتى بالاستعمال الحقيقي"^(٥).

(١) التصوير المجازي : ٦٧ .

(٢) بنية اللغة الشعرية : ٢٠٥ .

(٣) ينظر : دلائل الإعجاز : ٥٣ ، وأسرار البلاغة : ٣٦٨ ، والمثل السائر : ٧٦/٢ .

(٤) المشاهد في القرآن الكريم (قنبيبي) : ٣٥٥ .

(٥) الحركة والسكون في شعر ما قبل الإسلام : ٥١ .

(٦) الصورة الفنية في المثل القرآني: ١٦٢

وقد وجّهت (الاستعارة) في التعبير القرآني في مشاهدتها ذات بعد تصويري حيّ يحيل المعاني الذهنيّة المجرّدة إلى معانٍ حسيّة متحرّكة ذات تأثيرٍ فاعل، فتخطّى الواقع المشاهد بإحداث علاقاتٍ جديدةٍ بين الموجودات؛ لتحقق بعداً تخيلياً للمعنى التصويري عن طريق الأدعاء^(١)، أي استدعاء المعاني التي تجعلها تتجاوز ذلك الواقع مستغلّة غياب (المستعار منه) الذي يجعلها تدور في محيطه، ولا تتعدى بلاغيّة التشبيه القائم على مجرد (النقل)، وهكذا يعني أنّها تقدّم صورةً حركيّة موحية، تعرض بواطن الأشياء فتحقق التوسّع الدلالي؛ ليقوى بعدها التصويري القائم على آلية التشبيه المختزل الكامن فيها " فتكشف عن العلاقة الخفية والتعاطف بين الأشياء "^(٢)؛ ولذلك عدّها النقاد أهم آليات التصوير^(٣)؛ لأنّها تجمع عن طريق الخيال بين الأشياء التي لا توجد بينها علاقة، ولأنّها خطوة أبعد في التخيل من التشبيه، ففي قوله تعالى: ﴿ فَفَتَحْنَا أَبْوَابَ السَّمَاءِ بِمَاءٍ مُنْهَمِرٍ ﴿١١﴾ وَفَجَرْنَا الْأَرْضَ عُيُونًا فَالْتَقَى الْمَاءُ عَلَى أَمْرٍ قَدْ قُدِرَ ﴾ [القمر: ١١ - ١٢] .

يصور التعبير الاستعاري حركةً كونيةً ضخمة، تبدأ بإسناد الحدث الحركي إلى (الخالق) سبحانه بضمير العظمة مباشرة (ففتحنا)، والتعبير يرسم السماء بيتاً لا تفتح أبوابه إلاّ بيدٍ قوية هي يد (الجبار) سبحانه، فتتولد حركةً كونيةً هائلة، فإذا الماء منهمرٌ من أبواب السماء، ثمّ بالحركة نفسها ينبثق من الأرض ماءً عظيمٌ وكأنّما الأرض كلّها قد استحالت ماءً.

يكشف الأسلوب الانزياحي في فن الاستعارة عن جماليّة التعبير المشهدي في القرآن الكريم الذي يجعلها أقدر على توكيد المعنى وأكثر إثارة وإمتاعاً، وكما أنّ توظيف (التشخيص والتجسيم) الاستعاريين يكوّنان " سلطةً تفسيريةً كبيرةً ظلت لغة المشاهد تبحث عنها "^(٤)، فإنّ حركتهما (انزياحية) إيحائية ترسخ الصّورة " وتجعل

(١) ينظر ما قاله عبد القاهر في ذلك : دلائل الإعجاز : ٤٣٧ .

(٢) الصورة الأدبية (ناصف): ١٣٠ .

(٣) ينظر : التصوير البياني : ١٨٣ .

(٤) التصوير المجازي : ٧٠ .

القارئ يحسّ بالمعنى أكمل إحساس وأوفاه، فتصور المنظر للعين وتقل الصوت للأذن وتجعل الأمر المعنوي ملموساً محسوساً^(١)، لنقرأ قوله تعالى: ﴿بَلْ نَقْذِفُ بِالْحَقِّ عَلَى الْبَاطِلِ فَيَدْمَغُهُ فَإِذَا هُوَ زَاهِقٌ وَلَكُمْ الْوَيْلُ مِمَّا نَصِفُونَ﴾ [الأنبياء: ١٨]، فالمشهد تتوالى فيه استعارتان حركيتان تصوّران حكمة الله البالغة في استغنائه عن القبائح ودحضها، والقذف هو " الرمي البعيد"^(٢)، واستعير هنا لإيراد معنى إبطال المنكر من الأشياء، وإبراز المحبوب منها، ثم رشح لهذه الاستعارة استعارة (الدمغ) الدالة على التكسير والتحطيم^(٣)، والاستعارتان توحيان بنشوب معركة عنيفة تُخرج المعنى بصورة حركية مجسّمة " يتمّ فيها تشبيه الحقّ بقذائف سريعة الحركة شديدة القوّة موجهة إلى الباطل الذي تجسّم في صورة حسيّة"^(٤)، فجعل سبحانه إيراد الحقّ على الباطل بهيئة الحجر الثقيل الذي يلقي على جسم رخو أجوف، فيدفعه فإذا هو زائل زاهق وهذه الحركة تحمل معنى بيانياً يدلّل على قوّة هذه الحركة وديمومتها الأزليّة، ثمّ قدرتها على إزالة الباطل ومحقه تماماً، كما يزيل القاذف الجسم المقذوف عليه .

التصوير الحركي لمظاهر الطبيعة في المشهد:

يستند التصوير الاستعاري إلى فاعليّة التّشخيص لبثّ الحركة في مفاصل المشهد وتصوير المعاني بالإفادة من عملية التّخيل؛ لأنّ الخيال يأتي في كثير من الأحيان ليتمثّل الصّورة المشخّصة للمعنى المجرد، " فتعيد تشكيل المدركات وتبني منها عالماً متميّزاً في جدّته وتركيبه، وتجمع بين الأشياء المتنافرة والعناصر المتباعدة في علاقة فريدة، تذيب التنافر والتباعد وتخلق الانسجام والوحدة"^(٥)، فالتشخيص يتمثّل في " خلع الحياة على المواد الجامدة والظواهر الطبيعية والانفعالات الوجدانية، هذه الحياة قد ترتقي فتصبح حياةً إنسانيةً تشمل المواد

(١) من بلاغة القرآن : ١٦٧ .

(٢) المفردات في غريب القرآن: مادة (قذف) .

(٣) ينظر : المصدر نفسه ، مادة (دمغ) .

(٤) الاستعارة في القرآن الكريم (رسالة ماجستير) : ١١٣ .

(٥) الصورة الفنية (عصفور) : ١٣ .

والظواهر والانفعالات، وتهب هذه الأشياء كلها عواطف آدمية وخلجات إنسانية تشارك بها الآدميين، وتأخذ منهم وتعطي...^(١)، إلا إن بثّ الحركة في الجمادات يحدث تحوّلًا في الوعي الإنساني لها، ويتسامى بها إلى ظواهر وجودية أرقى عبر مشاهد مصوّرة بالحركة المتجدّدة، وكأنّ الكون كله كتلة واحدة مفعمة بالوعي والنشاط الحيّ، فيتحقّق مبدأ وحدة الوجود، أو ما يسمى (التجانس الكوني)^(٢)، وهي عملية جمع عناصر مختلفة بعلاقات معينة تأتي الحركة أساسًا فيها.

يؤدّي التصوير الاستعاري المرتبط بالتشخيص " إلى الامتزاج الكامل في الصّورة بحيث يأخذ التعبير أقطار الصّورة في جوانبها المختلفة... ويصبح للخيال دوره الهام في إشباع الصورة وتمثلها"^(٣)، فهي عملية إخراج الساكن عن المألوف بصورة ترمي إلى المعنى البعيد بالتخييل، وذلك أمرٌ يباغت المتلقّي ويمتعه ويرغبه بالبحث عن جماليات الحركة الكامنة في أحاسيس الموجودات الطبيعية، فتوسّع اللغة وتبعدها عنها النمطية والقولية^(٤)، وقد توسّل التعبير المشهدي عبر هذا المجال لإبراز فاعلية الحركة في مظاهر الطبيعة، ثمّ ليخلص إلى قدر من الجمال التأثير النفسي في عمليّة انصهار النوع؛ ليتحوّل إلى وجود جديد فتكون حركته إشارة تفاعلية تثير المتلقّي بمدلولها، فتعد هذه العملية " أصدق أداة تجعل القارئ يحسّ بالمعنى أكمل إحساس وأوفاه، وتصوير المنظر للعين وتنتقل الصّور للأذان وتجعل الأمر المعنوي محسوسًا"^(٥).

(١) التصوير الفني في القرآن: ٧٣، وينظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: ٥٨.

(٢) ينظر: مبادئ النقد الأدبي : ١٢٤ .

(٣) من جماليات التصوير في القرآن الكريم : ٨٨ .

(٤) ينظر: النقد التطبيقي التحليلي : ٣١ .

(٥) التعبير الفني في القرآن : ١٩٧ .

تُعرّف الطبيعة بأنها " كلّ ما يخرج عن طبيعة الذات البشريّة والفكر الإنساني من موجودات وعناصر وظواهر أرضية وسماوية مُسيّرة بقدره خلاقه هي قدرة وإرادة الله تعالى " (١)، ولو تأملنا في هذا الكون لوجدنا أنّ الطبيعة مكوّنة من ظواهر وعناصر، أمّا الظواهر فتترتّب مباشرة " بتلك العناصر ارتباطاً سببياً " (٢)، فحركة الشمس وحركة دوران الأرض عنصر حركي تسبّب بظاهرة الليل والنهار، والطبيعة بتقسيماتها (الحية والصّامتة) (٣)، تشكّل مساحة واسعة في المشاهد الحركية المصوّرة في التعبير القرآني بما يضع حدّاً فاصلاً بين الوثنيّة والتوحيد، يجسدها " نسق تصويري بالغ الجمال والدّقة والحيويّة محققاً أعلى درجات المفاجأة المتولّدة من خرق حاجز التوقع الغريزي عند المتلقي، مكدّساً اللغة المجازية المشحونة النازفة من ذلك الخرق لتحقيق الوظيفة الجماليّة " (٤)، ممتزجة بالوظيفة الدينية والمضمون الديني، في مشاهد تعجّ بالحياة وتزخر بالحركة والوعي فكانت تلك الحركة وسيلة توصيل وتأثير معاً.

لقد جاءت المشاهد القرآنية بتوظيفات عدّة لمظاهر الطبيعة المتنوعة، منها تلك التي شخّصت (السماء والأرض) فجعلهما كائناً عاقلاً يدرك ويميّز كما في قوله تعالى: ﴿ ثُمَّ اسْتَوَىٰ إِلَى السَّمَاءِ وَهِيَ دُخَانٌ فَقَالَ لَهَا وَلِلْأَرْضِ ائْتِيَا طَوْعًا أَوْ كَرْهًا قَالَتَا أَتَيْنَا طَائِعِينَ ﴾ [فصلت: ١١]، فيُلحظ أنّ الطابع الانزياحي في التّعبير يكسب المشهد قوّة تكشف عن علاقات حركية للسماء والأرض؛ ليبدو كل منهما كائنٌ حيٌّ يؤمر ويطيع، ما جعل منه وسيلة " في ارتياد أفاقٍ جديدةٍ للخيال والمعنى، بحيث تنتظم التجارب وتتنوّع وتتحرك وتتخذ أثواباً حية متحركة، فتتبدى لنا الأشياء مجهولها وحاضرها أمامنا في

(١) العلاقات الدلالية بين ألفاظ الطبيعة في القرآن الكريم (رسالة ماجستير) : ١٧ ، وينظر:

تعريفات أخرى في : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب : ٢٣٥ .

(٢) الطبيعة في القرآن الكريم : ٨ .

(٣) حول مفهوم الطبيعة وتقسيماتها (حركةً وسكوناً)، ينظر: الطبيعة في القرآن الكريم: ٩،

وألفاظ الطبيعة الحية في القرآن (رسالة ماجستير): ٦.

(٤) جماليات التشخيص في التعبير القرآني : ٤٤ .

عالم يتسم بالحركة^(١)، والحركة هنا سريعة متَّسمة بالانتظام، وقد اختزلت عنصري (الزمان والمكان) في طوعيَّة واعِيَّة واضحةٍ للسماء و الأرض، فظهرتا وكأنهما يسابقان بحركيَّتهما الأمر المنطوق، في سعيٍ حثيثٍ يجسد معاني الطاعة والامتثال عقب حوارٍ تصويريٍّ هائل، فنستدل على " عظمة القدرة الإلهية ونفوذها في المقدورات، دقت أو جلت "^(٢).

يرتكز التصوير في المشهد على التقابل الضدِّي في (طوعًا وكرهًا) تفصلها (أو) التخيير، وهذا يجعل الحركة واحدة وملزمة تقوم على نفي أحد الطرفين، وهذا " مثل للزوم تأثير قدرته فيها وإنَّ امتناعهما من تأثير قدرته محال "^(٣)، ثم ما تلبث هذه الحركة مفصحة عن صور حركيَّة عدَّة، تبرز صورة موجودات الكون في السَّماء والأرض، وهي مفقادةٌ إلى الله تعالى؛ لأنَّ قوله ﴿أَتَيْنَا طَائِعِينَ﴾ يريد به: " أتينا بمن فينا من الخلق "^(٤)، والفعل (أَتَيْنَا) يعكس صورة ذلك الإقبال الحركي الهائل للمخلوقات فيهما.

ولمَّا صَوَّر (السماء والأرض) على إنَّهما كائناتٍ تخاطب، وأجري عليهما ما يجري على العاقل المميِّز، أردف معهما (الجبال) وجعلهما مخلوقاتٍ تتنابها المشاعر الإنسانية من خوف واختيار وإرادة ورجاء...، قال تعالى: ﴿إِنَّا عَرَضْنَا الْأَمَانَةَ عَلَى السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ وَالْجِبَالِ فَأَبَيْنَ أَنْ يَحْمِلْنَهَا وَأَشْفَقْنَ مِنْهَا وَحَمَلَهَا الْإِنْسَانُ إِنَّهُ كَانَ ظَلُومًا

جَهُولًا﴾ [الأحزاب: ٧٢]، فقد صارت الأمانة حملاً ثقيلاً، أو جسماً عظيماً لا يحمله إلا من يسعه حمله، الأمر الذي جعل (الثلاثة) يدفعون عن أنفسهم هذا الحمل الثقيل، بعد ما برزت فيهم الصِّفات الإنسانية ليعرض عليهم حمله، فشبهه تحميل الأمانة للإنسان وصرفها عن غيره، بحال من يعرض أشياء على أناس فيرفضون، ولا يقبله إلا واحدٌ منهم، على طريقة التصوير بالاستعارة التمثيلية، غير أنَّ عملية

(١) من جماليات التصوير في القرآن الكريم : ١٠٣ .

(٢) التحرير والتنوير : ٢٤٧/٢٤ .

(٣) الكشف : ٣٧/٥ .

(٤) تلخيص البيان في مجازات القرآن : ٢٩٤ .

العرض قد ارتبطت بضمير القدرة والعظمة (إثًا)، ولعل في ذلك إيحاءً " بثقل الأمانة وضخامتها وهولها، الأمر الذي جعل أعظم عناصر الكون تهابها وتخشى أن توكل إليها أو تكلف بها " (١)، والغاية هي تعظيم أمر هذه الأمانة* .

يرسم هذا المشهد حركةً وجدانيةً (صامتة) تتتاب هذه العناصر الكونية فيتحوّل فجأةً إلى إنسانٍ مدركٍ واعٍ يتدبّر أمره ويفكّر بالمستقبل، ويشعر ويشفق ويتضرّع ويطلب، في موقفٍ تكليفيٍّ بالغ الإعجاز، وتأتي فاعلية الحركة هنا في كونها مجسّدة في فعلين دلالتهما نفسية (فَأَبَيْنَ، وَأَشْفَقَنَ)، أي: أنّها تكشف عن الشّعور الدّاخلي للمخاطب، والإباء: " شدة الامتناع، فكلّ إباءٍ امتناعٍ وليس كلّ امتناعٍ إباء " (٢) والإشفاق يرتبط بمعاني الخوف والضعف والعناية والمشقة (٣)، لذلك " كُنِيَ به عن الخوف الذي هو ضعف القلب " (٤)، فالحركة واقعةٌ في النّفس المدركة الواعية ولم تعد مجسّمة في الجماد الذي بدا واعياً مدركاً، وقد وجّهتنا إلى أنّ هذا المشخّص له بعد نظرٍ ثاقبٍ يدفع عن نفسه خطورة إقدامه على حمل الأمانة، فهو يخاف المسألة والمحاسبة المترتبة على حملها، ما يعني أنّ الحركة هنا غارت إلى ما وراء النّفس من ساحةٍ حركيّةٍ يجوبها التّفكير بالمصير والمآل، وهذا التّصوير يحدث إمّاعاً يحقّق واقعاً ملموساً، ويعطي انطباعاً يتسنّى للمتلقّي من خلاله استحضاره على مستوى الواقع، فيوسّع دائرة التّأويل وينشّط عمليّة التّخيل للانسراب وراء معالم الصّورة وأبعادها، فيحرّك المتلقّي ويهيئه نحو العالم الآخر.

(١) جماليات التشخيص في التعبير القرآني : ٥٤ .

* أورد المفسرون للأمانة معاني متعددة ، ينظر : التحرير والتنوير : ١٢٦/٢٢ .

(٢) المفردات في غريب القرآن: مادة (أبى) .

(٣) ينظر : المصدر نفسه ، مادة (شفق) .

(٤) تلخيص البيان في مجازات القرآن : ٢٦٥ .

وقد شُخصت مظاهر الطبيعة السماوية في المشاهد القرآنية، نكتفي بـ (البرق) الذي برزت حركته في سياق الحديث عن المنافقين، في قوله تعالى:

﴿ يَكَادُ الْبَرْقُ يَخْطِفُ أَبْصَرَهُمْ ۖ كُلَّمَا أَضَاءَ لَهُمْ مَشْوَ فِيهِ وَإِذَا أَظْلَمَ عَلَيْهِمْ قَامُوا ۗ وَلَوْ شَاءَ اللَّهُ لَذَهَبَ بِسَمْعِهِمْ وَأَبْصَرِهِمْ ۗ إِنَّ اللَّهَ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ ۝ ﴾ [البقرة : ٢٠] .

يستهل التعبير المشهدي بلغة انزياحية تُسند (الخطف) الموحى بالحركة السريعة^(١)، إلى البرق الذي هو " لمعان السحاب "^(٢)، واللفظة المشخصة (يخطف) تسجل تحولاً حدثياً بين الحركة والسكون في مساحة (زمانية) متحوّلة يستغرقها ذلك الحدث، الذي بدا أكثر التصاقاً بالشعور النفسي، بمعنى: أن حركية البرق تكشف عن الحالة النفسية والشعورية في حركة المنافقين، فهم " إذا صادفوا من البرق لمعةً انتهزوها فرصة وخطوا خطوةً يسيره، وإذا خفي وفتّر لمعانه وقفوا عن السير وثبتوا في أماكنهم خشية التردّي في الحفرة "^(٣) .

تُرسّم الحركة في المشهد عن طريق التّشخيص، أعني: " حركة التيه والاضطراب والقلق والأرجحة التي يعيش فيها أولئك المنافقون "^(٤)، وهذه الصورة تلائم الطبع الفاسد الذي عليه هؤلاء في حالة التّأرجح بين الحق والباطل، وفي دوامة الحيرة والاضطراب، فيشبه التصوير الاستعاري (البرق) بكائنٍ مفترسٍ ينقضُّ بسرعةٍ بالغةٍ ليخطف فريسته، كنايةً عن شدة الضوء الذي سلّبت حركيته القويّة البصر في غمرة الظلام، في حركةٍ سريعةٍ واعيةٍ وخطوةٍ إراديةٍ مع الإصرار والتّرصّد، كما تبعث الحركة صورةً بصريّةً ملوّنةً يكتئى بها عن نور الهداية الذي كلما وقع أثره بين أيديهم نبذوه واستمروا في غيهم ونفاقهم، حتى أظلمت عليهم سماء ضلالهم، فبقوا يتخبّطون في الجهات ما يوحي بحركةٍ (عشوائية) قادمةٍ متوقّعة الحصول .

(١) ينظر : المفردات في غريب القرآن، مادة (خطف) .

(٢) المصدر نفسه: مادة (برق) .

(٣) صفوة التفاسير : ١٨/١ .

(٤) في ظلال القرآن : مج ١ / ج ١ / ٧٠ ، وينظر : التفسير المنير : ٩١/١ .

التصوير الحسي للمعنويات في المشهد:

تعد هذه العملية وسيلة جمالية فاعلة في المشاهد القرآنية، تتمثل في جعل المعنويات التي لا تملك كياناً مادياً ملموساً جسماً يبتدئ الحركة من أجل التأثير والتقريب، فالمعنويات التي تعدُّ الوجه الآخر للوجود والمكملة للمشهدية الحسية تعدُّ " الخلفية وراء أية صورة أو حركة أو موقف، فهي الظل الشفيف أو الامتداد الأثيري للماديات، وهي التي تحدّد هويتنا الإنسانية" ^(١)؛ لأنها تمتلك سلطة تأثيرية وفعاليتها في النفس البشرية، والمراد بالحسية هنا تجسيم المعنويات بالحركة العيانية " على وجه التصوير والتحويل" ^(٢)؛ وليس تجسيم الصورة عن طريق المشابهة لإحالة الصورة الذهنية والفكرة المجردة إلى صورة مجسمة محسوسة، لأنَّ التجسيم يرمي بالتصوير الحركي " إلى رسم الصورة كما تحسُّ بها النفس؛ من كونه وسيلةً لتقريب المعاني وعقد علاقات مختلفة بين محاور حسية أو معنوية" ^(٣). فالتصوير الحسي هو التوجه نحو " المعنويات المجردة وأبرزها أجساماً أو محسوساتٍ على العموم" ^(٤)؛ من أجل تقريب الحقائق التي لا يمكن إدراكها في وضعها الطبيعي (المعنوي)، فإذا أضيف إليها عنصر الحركة بدت حيةً مشاهدَةً .

وقد أشار نقادنا القداماء ^(٥) إلى أهمية (التمثيل البصري) للمعاني المجسمة من خلال التركيب الدلالي للصور الإبداعية، محاولين الكشف عن فاعليتها في إبراز المعنى وتقديمه للحس؛ فيبصر المتلقي ما لا يبصره، كما أشاروا إلى أنَّ تصوير المعنوي المحسوس " يريك المتخيّل في صورة المحقّق، والمتوهّم في معرض المتيقن، والغائب كأنه مشاهد" ^(٦)، ولم يكن ذلك من البلاغة الحديثة ببعيد فقد ذهب بعض

(١) جماليات التشخيص في التعبير القرآني : ١٠٩ .

(٢) التصوير الفني في القرآن : ٧٩ .

(٣) من جماليات التصوير في القرآن : ١١٧ .

(٤) التصوير الفني في القرآن : ٧٢ ، ويبدو أنَّ عبد القاهر أول من أشار إلى مصطلح

(التجسيم) ، ينظر : أسرار البلاغة : ٤٣ .

(٥) ينظر : العمدة : ٢٣٠/٢ . الصورة الفنية (عصفور) : ٢٦١

(٦) الكشف : ١٩١/١ ، وينظر : أسرار البلاغة : ٤٣ .

النقاد إلى أنّ " الطابع الأعم للصورة هو كونها مرئية، وكثيرا من الصور التي تبدو غير حسية لها ذلك في الحقيقة ترابط مرئي ملتصق بها " (١) .

وقد جاءت المشاهد القرآنية موضحة هذه المعاني ودالة عليها، فقد جعلت الغائب حاضرا متحركا وقريبا دانيا، ما أعطى للصورة المشهدية بعدا حسيا وتأثيرا نفسيا جعلها تمتاز بالدقة والوضوح والتأثير؛ لامتزاجها بفاعلية التجسيم امتزاجا تاما؛ لتشكيل لغة جمالية جديدة توافق الطابع الإنساني الذي يميل إلى الحسي من الأشياء؛ لأنّ الرؤية العيانية أكثر أثرا وأصدق خبرا وأكثر توليدا للانفعال، وهذا لا يعني إلا أنّ هذا التصوير يمثل اللغة المرئية التي تضيف تأثيرات ودلالات جديدة في التعبير المشهدي وفي فن الأدب عموما، والإشارة المهمة هنا: إنّ عنصر الجمال الحركي الذي تبرزه المشاهد المجسمة والمشخصة عبر التصوير الحسي في القرآن الكريم هو عنصر لا يستسلم بسهولة، إذ " لا تكفي معرفة طابع الأنسنة الذي يغلف الصور في كشف جمالياتها، بل لا يعدّ من التغلغل في أعماق النصّ لاكتناه البؤر الجمالية " (٢)، التي تختزن طاقة دلالية طافحة، تجسد حيوية الكون الواسع وتبرز قيمه الفنية وحقائقه المعرفية .

ومن المعنويات التي منحتها المشاهد هذه الخصيصة (النور) في قوله تعالى:

﴿ يَوْمَ تَرَى الْمُؤْمِنِينَ وَالْمُؤْمِنَاتِ يَسْعَىٰ نُورُهُم بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَبِأَيْمَانِهِمْ بُشْرانُكُمُ الْيَوْمَ جَنَّتْ بَحْرِيٌّ مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ ۗ

خَالِدِينَ فِيهَا ذَلِكَ هُوَ الْفَوْزُ الْعَظِيمُ ﴾ [الحديد: ١٢]؛ حيث تتمظهر فاعلية التصوير في هذا المشهد في تعبيره الانزياحي الذي أسند إلى (النور) حركة السعي الدالة على السرعة والجدية في الأمر (٣)؛ لينهض بالحدث في سعي مستقل وبمبادرة ذاتية تصوره وكأنه يحاول دخول الجنة قبل صاحبه في حركة استباقية واضحة للعيان .

ويلاحظ أنّ المشهد يبرز حركية (مركبة) طينية بشرية وضوئية نورانية، وكلاهما ترتبطان ببعضهما في مسار حركي واحد يوصلهما إلى الغاية، والفعل

(١) الصورة الشعرية (لويس) : ٢١ .

(٢) جماليات التشخيص في التعبير القرآني : ١٩٠ .

(٣) ينظر : المفردات في غريب القرآن، مادة (سعى) .

(يسعى) يعزّز انطباعاً سريعاً لكلا الحركتين ولاسيّما وأنّ (النور) قد بدا منفصلاً عن مصدره، سائرًا في مسافةٍ طويلةٍ يملأ حيزها المكاني لفيفً من البشر الزاحف، في حركة انتشارية تغطي الأفق، ويبدو أنّ المشهد يفيد كثيرًا في تعزيز دلالة هذه الحركة من أسلوب العدول من الغيبة إلى الحضور، فقد تحوّل التعبير من ﴿يَسْعَى نُورُهُمْ﴾ إلى ﴿بُشْرَتِكُمْ الْيَوْمَ﴾؛ ليُمكن الخيال من إثبات هذه الصّورة في النّفس لاستخلاص مشهدٍ حيٍّ متحرّكٍ يظهر البشارة بالنّجاة والهداية إلى طريق الجنّة الذي لا ظلّمة فيه، وهنا تقدّم حركة السّعي جانبًا بيانياً مهمًّا يفرّق بين نوعين من الشّخصيّات الإنسانيّة، فالمؤمنون يسعون بنورهم فيبدو إشعاعٌ نورانيٌّ ممتدٌّ بين أيديهم وبأيمانهم، يشرق له ذلك الطريق ويعصمهم من التيه والضلال، وأمّا الكافرون فلا يزالون هنالك يتخبّطون في ظلمات ضلالهم الذي سيلقي بهم في جهنّم - بعد قليل - في حركة عشوائية متوقّعة .

وهكذا ينقلنا المشهد إلى عالم آخر يموج بالحركة، يتحرّك فيه لم يُعهد عليه حركة بعدما تجاوز أسوار المكان واخترق حجاب الزّمان؛ ليعرض حدثًا يتخطّى به الواقع المعتاد ويطلّ على العالم الأخرى، فالضوء في حالةٍ حركيّةٍ واعيةٍ يسعى مع الجمع المؤمن في سعيهم للتّكريم والاحتراف بالفوز العظيم.

لا تكفي المشاهد القرآنية بالتقديم الحسيّ في التصوير عبر هذه الخصيصة، بل نجدها تترك فسحة للذهن، ليملي الإيحاء النّفسي ثنّيات الصّورة المشهديّة التي مزجت الغائب المتحرّك بالحاضر المحسوس في حيزها الزّمكاني، فجسّدت الحالة النّفسية أو الحدث النّفسي عبر ما نسميه عليه بـ (الإيغال الحركي) الذي يقدّم تناوبا حركياً مستمرا تنهض به الشّخصيّات عبر الأجيال لتقديم صورته الأزليّة، ولعلّ هذا ما دفع أحد النّقاد في عدّ هذه العملية في الصورة بأنّها الأعد تشكيلاً^(١)؛ لما تحقّق من درجةٍ تركيبيةٍ عالية في التّصوير والتّخييل، وإمكانات جمالية هائلة.

(١) ينظر : الصورة الفنية في شعر أبي تمام : ١٧١ .

لنقرأ قوله تعالى: ﴿ فَإِذَا لَيْسَ الَّذِينَ كَفَرُوا فُضِّبَ الرِّقَابُ حَتَّىٰ إِذَا أَغْتَسِمُوهُمْ فَشَدُّوا الرِّوَابَ فَمَا

مَاتَ بَعْدُ وَإِنَّمَا فِدَاءٌ حَتَّىٰ تَضَعَ الْحَرْبُ أَوْزَارَهَا ذَٰلِكَ وَلَوْ يَشَاءُ اللَّهُ لَانْتَصَرَ مِنْهُمْ وَلَٰكِن لِّيَبْلُوَ بَعْضَكُمْ بِبَعْضٍ ۗ

[محمد: ٤]؛ فقد ظهر (الْحَرْبُ) في المشهد بهيئة محسوسة مُتَخَيَّلَة، فبدا كأننا متحرراً يستوعب الواقع فيتحرك على غراره بوعيٍ وشعور، فينتزع أوزاره التي طال حمله لها، وأوزار الحرب: " الأثقال، وهي آلة الحرب وعتادها من الدروع والمغافر والرماح والمناصل وما يجري هذا المجرى؛ لأنَّ جميع ذلك ثَقُلَّ على حامله " (١)، ولا شك في أنَّ الاستعارات (الآلية) تقدِّم للمتلقى أفقاً دلاليةً جديدةً ذات أبعادٍ حركيةٍ متنوِّعة (٢).

تكمُن قوَّة الصُّورة وفعاليتها في المشهد الذي حصر حركة (الحرب) زمانياً ومكانياً في إطارٍ إنساني يتجاوز الحركة في الخارج إلى حركة نفسية في الدَّاخل، تتمثَّل بالشُّعور بالرَّاحة والطمأنينة بعد انتهاء الحرب وإلقاء السلاح والكفِّ عن القتال، الذي تجسَّده سكونية هذه الحركة الممتدَّة للنفس، وهذا التحوُّل من الحركة إلى السُّكون يوحي بهدوئية الأجواء وحسم الموقف وتجاوزه، غير أنَّ صورة وضع الأوزار وتكديس الأثقال لا تخلو من توقُّع حركةٍ جديدة، انطلاقاً من دلالة التَّجمُّع والاحتشاد والاستعداد التي تُوحي بحمل الأوزار مرَّةً أخرى للقتال، إذا ما عَلِمنا بأنَّ الحرب سلسلة مستمرة من المعارك تستوعب امتداداً زمانياً واسعاً، وهذا الفهم يجزِّنا للقول: أنَّ الحركة هنا لا تحمل زمن السُّرد المشهدي الحاضر فحسب، إنَّما تتجاوزه إلى زمن السُّرد الاستباقي للحدث القادم، والذي تتكرَّر فيه الحركة والسُّكون مراتٍ عدَّة، تشبيهاً " بحالة وضع الحمال أو المسافر لأثقاله، وهذا من مبتكرات القرآن " (٣).

ويعالق المشهد بين حركية الحرب وحركية الولادة، والتأنيث في التَّعبير يعمِّق هذه الدلالة، فكلاهما يحمل دلالة التحرُّر والانتزاع والخلاص من الحمل الثَّقيل، فأصبحت الحرب جسداً أنهكه التَّعب والعبء الثَّقيل الذي طال حمله، ما جعلنا نتصوَّر حركة الوضع " حركةً شبه مندفعة مثقَّلة بمشاعرٍ وانفعالاتٍ أوجدتها الحرب،

(١) تلخيص البيان في مجازات القرآن : ٣٠٨ .

(٢) ينظر : مرايا التخيل الشعري : ٢١٩ .

(٣) التحرير والتنوير : ٨٢/٢٦ .

وهي حركة مدفوعةً بضرورة استمرار الحياة والتهيؤ لاستقبال جيلٍ جديدٍ ولو كان على أطلال الماضي" (١) .

ونشير أنّ التّصوير الحسي في المشاهد القرآنية يعطي المعنويات وجوداً منتقلاً له حيّزاً مكانياً متنوعاً بما يتوافق مع الموقف النفسي والحالة الشعورية، ففي القصص القرآني نقرأ: ﴿وَلَمَّا بَرَزُوا لِجَالُوتَ وَجُنُودِهِ قَالُوا رَبَّنَا أَفْرِغْ عَلَيْنَا صَبْرًا وَثَبِّتْ أَقْدَامَنَا وَانصُرْنَا عَلَى الْقَوْمِ الْكَافِرِينَ﴾ [البقرة : ٢٥٠]، فالاستعارة (أفْرِغْ) تُعبّر عن صورة حركية حيّة وفاعلة، فقد شبّه (الصبر) بالماء البارد الذي يُسكب على الجسم الطامئ فيثير فيه الطمأنينة والهدوء كنايةً عن الرّاحة النَّفسية التي ينالها من منح هبة الصّبر الجميل، ومن الدّقة في التّعبير أنّه وظّف الفعل (أفْرِغْ) وعدل به عن النزول أو الصب؛ " لأنّ الإفراغ بطبيعة سعة الشيء وكثرتة وانصبابه وسعته" (٢)، فكأنّهم قالوا: اسقنا صبراً وأمطرنا صبراً، وذلك يوحي بحركة بطيئة تدل على اللّين والرّفق والمعونة وبما يناسب الحاجة الملحة للصّبر عند مواجهة العدو ووقوعهم في الكرب العسير؛ لذلك لم يقل (صبّ) المشعر بالقوة والشدّة إذ الموقف لا يناسبه .

تعدّ هذه الاستعارة واجهة الإعجاز في التّوظيف الدّقيق في التّعبير عن العنصر الحركي في المشهد، والذي تفرّد به التّعبير القرآني في نظمه؛ لأنّ الحركة جعلت التّعبير الاستعاري " يتجاوز الإمداد لهؤلاء المؤمنين ونصرهم على عدوهم إلى معنى آخر هو السّكينة والطمأنينة على نفوسهم بليّن ورفق، جزاءً لإيمانهم الصّادق وصبرهم على تحقيق النّصر" (٣)، كما يلاحظ أنّ المشهد تتوالى فيه حركتان ترتبط الأولى بسكونيّة الثّانية، فقله: ﴿وَتَثَبَّتْ أَقْدَامَنَا﴾ حركة يُكني بها عن عدم الفرار والخوف في الشدّة والمأزق تشبيهاً بحركة (زلق الأقدام)؛ ولذلك قدّم حركة (الإفراغ) على هذه الحركة؛ لأنّ سكونيّة تسببت في سكونيّة الأقدام، وفي ذلك إشارةً " إلى أنّ

(١) جماليات التشخيص في التعبير القرآني : ١٢٩ .

(٢) تلخيص البيان في مجازات القرآن : ١٢٠ .

(٣) الاستعارة في القرآن الكريم : ٢٥٠ .

الأقدام لا تثبت في ساحة القتال إلا إذا سبقها ثبات القلوب، والجمع بينهما في نسقٍ واحد، إحياءً بأنَّ النَّصْرَ لا يُكْتَبُ لِأَحَدٍ إِلَّا إِذَا تَمَكَّنَ مِنَ الْجَمْعِ بَيْنَ النَّبَاتَيْنِ: ثَبَاتٌ فِي النَّفْسِ، وَثَبَاتٌ فِي الْبَدَنِ" (١) .

وهكذا فإنَّ التصوير الحسي للمعنويات في المشاهد القرآنية عنصر فاعل في تكوين مشاهد مرئية محسوسة، فيصبح متمماً لعناصر الفكرة والصورة المشهدية، لنطل من خلاله على لوحاتٍ فنية حافلة بالحياة والحركة والإحساس فيشارك التصوير المادي في عرض الهدف الديني ومزجه بالأداء الفني والأسلوب الجمالي " من خلال عقد الصِّلة الروحية بين النَّفس الإنسانية والموجودات المنظورة وغير المنظورة...وفي هذا تنمية للإحساس النفسي والروحي عند الإنسان، وإيقاظ الفطرة عند تأمل هذه الصورة التي تقرِّبه إلى الله خالق الكون والموجودات" (٢) .

إذن يمكن القول أنَّ مستويات التصوير الحسي في المشاهد القرآنية عنصر فاعل في تكوين مشاهد مرئية محسوسة، تتمم عناصر الفكرة والصورة المشهدية، نطل من خلالها على لوحاتٍ مشهدية حافلة بالحياة والحركة والإحساس تسهم في عرض الهدف الديني ومزجه بالأداء الفني والأسلوب الجمالي " من خلال عقد الصِّلة الروحية بين النَّفس الإنسانية والموجودات المنظورة وغير المنظورة...وفي هذا تنمية للإحساس النفسي والروحي عند الإنسان، وإيقاظ الفطرة عند تأمل هذه الصورة التي تقرِّبه إلى الله خالق الكون والموجودات" (٣) .

على أنَّ فاعلية الاستعارة الحركية في المشاهد القرآنية لا تقتصر قدرتها على ذلك الهدف، إذ يظهر أنَّها " ذات قيمة عاطفية ووصفية ومعرفية" (٤) فتسهم في ممارسة نشاط عقلي ووجداني يعمل على تنسيق الأفعال لتقدم علاقاتٍ نفسانية، كما أنَّها تعمل على تنظيم التجربة الإنسانية كما تنطبع على حدقة الشُّعور (٥)، ولاسيما

(١) جماليات الإشارة النفسية في الخطاب القرآني : ١١٤ .

(٢) الاستعارة في القرآن الكريم : ١٤٦ .

(٣) المصدر نفسه : ١٤٦ .

(٤) التصوير المجازي : ٥١ .

(١) ينظر : فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور : ٤١٨ .

في التعبير عن المعاني النَّفسية والحالات الوجدانية التي تجعل للاستعارة وظيفة " تقوم في معظم الأحيان بالتعبير عن انفعالٍ أو شعور، وجعلها موضوعا للمشاركة"^(١)، أي: جعلها وسيلة مهمة للكشف عن الدلالات الحركية المتوالدة في وظائفها المختلفة، إذا ما علمنا أن " أشد الاستعارات تأثيراً هي الاستعارات التي تتميز بحركة تجعلها متحوّلة متوالدة "^(٢)، لتأمل دعاء إبراهيم: ﴿رَبَّنَا إِنِّي أَسْكَنْتُ مِنْ ذُرِّيَّتِي بِوَادٍ غَيْرِ ذِي زَرْعٍ عِنْدَ بَيْتِكَ الْمُحَرَّمِ رَبَّنَا لِيُقِيمُوا الصَّلَاةَ فَاجْعَلْ أَفْئِدَةً مِنَ النَّاسِ تَهْوِي إِلَيْهِمْ وَارْزُقْهُمْ مِنَ الثَّمَرَاتِ لَعَلَّهُمْ يَشْكُرُونَ﴾ [إبراهيم : ٣٧]، فالاستعارة (تهوي) لا تشير لمجرد القصد والزياره، إنما السير إليهم بشوقٍ وحبٍّ وحنين، والحركة فيها تخلق ذلك التوالد الصوري الذي جعل من هذه الاستعارة استعاراتٍ تتفاعل داخلياً لإنتاج دلالة هذه الصورة، فتجعل النَّاسَ طيوراً تُسرِعُ نحوهم من البلاد الشاسعة، فتميل إليهم حناناً وشوقاً ورغبة^(٣)، حتى وكأنَّ الأفئدة هي من تسرع لا الأجساد " ولو قال: تحن إليهم لم يكن فيه من الفائدة ما في قوله: (تهوي)؛ لأنَّ الحنين قد يوصف به من هو في مكانه"^(٤)، وهذه الدقة في التعبير الاستعاري تحقِّق هدفاً نفسياً بتردد الزائرين إليهم فيتحقق جانب الشعور بالأمان والطمأنينة والأنس بقضاء حوائجهم منهم .

قد بدا واضحاً لنا أنَّ المشابهة الحركية التي تقصدها الاستعارة تدفع بالصورة إلى دمج حركتي (المشبه والمشبه به) لتكون حركةً واحدةً مع اختلاف مقصدهما وتتوَّع أبعادها ووظائفها الدلالية، بمعنى أنَّ الطَّرف الذي تغيَّبه المشابهة الاستعارية يتحوَّل بحركيته ليتجسَّد في الطرف الحاضر (المستعار له)؛ لأنَّ فاعلية الاستعارة ليست في التعبير وإنما في ما وراءها من التماثل الخيالي النَّاجم عن المتعة الحسية؛ وذلك لأنَّها تهدف إلى إيصال المعنى بطريقةٍ تنهج أسلوب المغايرة في التعبير عن المعنى المقصود بأسلوبٍ مكثَّفٍ موجزٍ وشيءٍ من المبالغة المقبولة، فبدت الحواس

(١) علم الأسلوب : ٣٠٦ .

(٢) المصدر نفسه : ٣٠٧ .

(٣) ينظر : مدارك التنزيل : ٢٨٦/٤ .

(٤) تلخيص البيان في مجازات القرآن : ١٨٤ .

كأنها مخاطبة، وبدت المساحة النفسية التي تثيرها أوسع وأعمق في كلّ تمظهراتها التصويرية، كما أنّ بثّ الحركة في الجمادات جاءت لدلالات التحذير والتذكير والترغيب والترهيب، زيادةً على بثّ مبدأ العبودية وترسيخ روح العقيدة والامتثال التام والطاعة المطلقة للخالق سبحانه، فالتشخيص يحقق وحدة العبودية في موجودات الكون وعناصره؛ ولذا فإنّ جميع الأفعال الحركية في القرآن تعبّر عن عبودية الجماد بالفعل المضارع الدال على التجدد والاستمرار، كما أنّ التشخيصات التي تمت عن طريق أسلوب (النداء) كانت تشكل أقوى المشاهد الحركية وأعمقها دلالة؛ لأنّ النداء لاعتبار ما كان فيه حركة والتيقن من صيرورة الشيء حياً متحرّكاً، أي: يأتي بعد التحوّل، وكذلك المساحة التي يتبعها التصوير في بثّ الحركة في المعنويات، فإنّها تعمّق جانباً واسعاً من الإحساس بهذه المعنويات وهي تتحرّك في صورٍ حسيةٍ متنوّعة، فالاستعارة تظل واحدة من أهم التراكيب التصويرية والتعبيرات الجمالية، لأنها تأتي خلافاً للتشبيه الذي يحتفظ بحدوده الفاصلة بين الطرفين، أو حتى الكناية التي تعتمد وسائط بينهما تردم الحدود المذكورة، وهذا أمر يجعلنا ندرك معنى قول الشريف الرضي: " إنّ الكلام متى ما خلا من الاستعارة وجرى كلّ على الحقيقة كان بعيداً عن الفصاحة برياً من البلاغة "^(١)، تبعاً لأدائها الفني والجمالي الفاعل في السياقات التعبيرية .

(١) أمالي المرتضى: ٤/١ ، وينظر: التصوير المجازي: ٥٠ ، الاسلام والادب: ٦٣ .

المبحث الثالث التصوير الكنائي

تُعدُّ الكناية من أظهر الأنماط التصويرية التي عن طريقها نقع على طائفة من الصور الحركية الموحية؛ وذلك لقدرتها على الاتساع الدلالي والسمو بالمعنى، وانطلاقاً من كونها " لفظاً أُريدَ به لازم معناه، مع جواز إرادة معناه " (١)، فإنها تحاول استقطاب المتلقي وتحاكي حواسه وتجذبه، بل تمنحه " حالةً نفسيةً ووجدانيةً وعقليةً تجعله أكثر توازناً وتكيفاً وانسجاماً، بما تحقق له من الجمال الفني والصدق النفسي" (٢)، ما يعني أنّ فاعلية الأداء الحركي في الكناية لا يمكن في ذلك الشكل المادّي التعبيري، إنّما " تتجاوزه إلى ما وراءها من حقيقة نفسية، ومجيء الكناية إنّما هو بمثابة البرهان المادّي لتلك الحالة النفسية" (٣)، ما جعلها وسيلةً فاعلةً للارتقاء بالشعور إلى مستوى " من التصوير الإيحائي الشفاف الذي لا يثير المخيلة حسب، بل ينفذ إلى الذهن عن طريق الحسّ، ثم يفجؤه بعد ذلك بما يخفيه هذا المعنى الحسي من إشاراتٍ ورموزٍ وفكرٍ وشعورٍ بوساطة الإمامة السريعة واللّحة الخاطفة" (٤)، ولعلّ ذلك ناجمٌ من كون الصور الإيحائية أبعد أثراً من الصور المباشرة، فلإيحاء قوّة تتجاوز قوّة التصريح علماً إنّ الأخير لا يُلغى تماماً من الكناية، فجعلت الحقائق لا تبدو إلّا في أعماق الأشياء وليست تحت سطحها، فالسرّ فيها هو الأسلوب حين " ينأى عن المباشرة والتحديد الصريح عمّا يريد أن يقول، فيسوق تعبيراً ظليلاً يحرك الفكرة ويحثّ على التأمل، وتلك سمة الفنية فيبعده عن الرتابة التي تنشأ من طول استخدام الألفاظ في معانٍ متعددة" (٥)، ومعنى ذلك أنّ

(١) الإيضاح في علوم البلاغة : ٣٣٠ .

(٢) الأداء النفسي واللغة العربية : ٣٠٧ ، وينظر: مبحث الكنايات النفسية في : الكناية في

القرآن الكريم : ١٣٠ .

(٣) الصورة الأدبية في القرآن الكريم: ٩ ، وينظر: الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية:

. ٢٢٩

(٤) مفهوم الصورة الشعرية قديماً (بحث) : ٨٩ .

(٥) التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية : ١٦١ ، وينظر : التصوير البياني : ٢٢٣ .

الكناية تحاكي الرمزية من حيث إخفاء المعاني وإظهارها بسبب ما تستنبطه الرموز اللغوية من المعاني الحركية، وبسبب " ما هنالك من علاقة بين الرمز ومدلوله "(١).
 نفهم من كلّ ما مرَّ أنّ الغاية تسير نحو إفهام المتلقي فحوى الدلالة الحركية التي ينطوي عليها المشهد عبر خصيصة (التداعي) والتفاعل الإيحائي، فنوعية المتلقي ومدى فهمه وقدرته على التأويل لها دور رئيس في بلوغ المقاصد العميقة التي تتجاوز كلّ ما هو سطحي من العبارات(٢)، ما يعني أنّ فاعلية الحركة في المشاهد الكنائية هي عملية تفاعل، مشروطةً بجهد المتلقي في التأويل ويتوافر المؤشرات الأسلوبية المعينة على هذا التأويل في الصياغات المشهدية .
 ولم نجد الحركة في الكنايات القرآنية تبتعد عن غيرها من الكنايات، في كونها تستقطب جانباً من الرمز ولا يراد منها الدلالة الحرفية، وتتطلب متلقٍ خاص؛ لابتعادها عن المباشرة في الإيحاء، وفي كلّ ذلك نجدها " راسمةً مصورةً موحيةً، وحيناً مؤدبةً مهذبةً، تتجنب ما تنبو عن سماعه، وحيناً موجزة تنقل المعنى وافيًا في لفظ قليل "(٣)، ولا شك في أنّ الخيال الحركي في كلّ ذلك هو الذي يترك الأثر الفاعل في المشاهد، وهو الذي يوحى بالمعاني والصّور والأفكار والوسائط المتداعية؛ لأنّ الكناية هي البعد الامتدادي التجميعي التعاقبي أو البناء الأفقي التجاوري الترادفي(٤)، وهذا البناء وذلك البعد يتطلب خيالاً ينقل المعنى من اللازم إلى الملزوم، ومن الدلالة المعجمية إلى السياقية الرمزية، أو من المعنى الأوّل إلى الثاني، وإنّ حركيته تجعل المتلقي ينصرف إلى فهم المعنى ومعنى المعنى بتعبير (عبد القاهر) أو المعنى الحقيقي والمعنى المجازي بتعبير (ابن الأثير)؛ لتتفجر ينباع الدلالة من توظيفاتها الإفرادية أو التركيبية في المشاهد .

(١) الكناية أساليبها ومواقعها في الشعر الجاهلي : ٩٧ .

(٢) ينظر : أسرار البلاغة : ١٤١ ، والكناية محاولة لتطوير الإجراء النقدي : ٣٠ .

(٣) التصوير المجازي : ٨١ ، وينظر : القرآن والصورة البيانية : ٢٢١ .

(٤) ينظر : البنيوية وعلم الإشارة: ٧٢، وتحليل الخطاب الشعري (استراتيجية النص): ١١٣ .

حركة الكنايات المفردة في السياق:

تعدُّ الدلالة المحطة (الأهم) التي تنطلق إليها رحلة البحث عن فاعلية الحركة في المشاهد القرآنية والدلالة هي " القضية التي يتمّ خلالها ربط الشيء والكائن والمفهوم والحدث بعلاقة قابلة أن توحى بها " (١)، ولا شكّ في أنّ العلاقة هي الكلمة أو اللفظة النصية في السياق التي هي أداة الدلالة ونواتها (٢)، وحركتها تتشكّل اتّساعاً دلاليّاً من شأنه " أن يحيل على كلّ حركة في النص استدعت معنى إضافياً محتملاً " (٣)، وهذا الطرح يقترب من فاعلية الأداء الكنائي الذي يحقق (الاتساع) من خلال استدعاء المعاني البعيدة، وبحسب ما تحتمله البنية اللفظية في السياق المشهدي، " وجميع فواتح السُّور المعجزة من هذا فإنّ العلماء قد اتسعوا في تأويلها اتساعاً كبيراً " (٤)، فتكون هذه الألفاظ عنصراً مفعلاً لدينامية السياق المشهدي عبر ما تُلقِي فيه من دلالات إضافيّة، وعبر تفاعلها معه تفاعلاً يفضي به إلى استظهار معانيه القريبة والبعيدة، التي لا يمكن إحضارها إلا بإعمال الذهن .

ويجد البحث أنّ مشاهد القيامة حافلة بهذا الأداء التعبيري، فتقرّب الحقائق الثابتة التي لا يمكن إدراكها إلا في صورٍ جزئية، من شأنها إثارة الخيال المصوّر لاستدعاء الصور الكلية في الذهن، فألفاظ (الواقعة، القارعة، الصاخّة، الطامة، الرّاجفة، الرّادفة ...) ألفاظٌ مفردة ذات طابعٍ كنائيٍ تضمّر حركة مرتبطة بدلالة الهول والفرع والخوف، واستعمال هذه الكنايات " يناسب طبيعة اللغة العربية من التوسّع في تسمية الشيء الواحد بأسماء متعددة، وأخذ الأسماء من الصفات ... فقد عُرفت بالألف واللام إشارةً إلى أنّ مفهومها لا يتحقق على وجه الكمال إلا في ذلك الموصوف " (٥)، وسنكتفي بأمثلة تتحقق عندها الكناية على وفق هذا التّصوّر.

(١) علم الدلالة (غيرو) : ١٥ .

(٢) ينظر : دلالة الألفاظ : ٣٥ .

(٣) الاتساع في المعنى : ٥٧ .

(٤) تحرير التعبير : ٤٤٢ .

(٥) يوم الدين ويوم الحساب : ٤١ .

القارعة :

توظف المشاهد القرآنية ألفاظاً تكني بها لإيراد معنى أو معانٍ تشير إلى عنصر الحركة فيها، والألفاظ في تلك المشاهد والكنائية منها " تتميز بدقة اختيارها ومطابقتها للمعنى، وتمكّنها في موضعها من جملتها مع صاحبها معاً"^(١)، حيث كلّ لفظة لها إشعاعها الدلالي الذي تستدعي من خلاله المعاني المتعددة، ويبدو أنّ السبب في ذلك أنّ المفردة الكنائية في السياق المشهدي هي عبارة عن تعالق اللّغة بالفكر، تأتي في نظام بنائي محكم يولد معانٍ (وسائط) بعيدة تمكّنها من إنتاج تعابير ودلالات متعددة، وهي بدالاتها الحركية تقدم نظاماً علائقياً قائماً على تداعي المعاني داخل الإطار المشهدي، فتكون دالاً منتجاً لعددٍ غير متناهٍ من الدلالات الدائرة في ذلك الإطار الذي وردت فيه المفردة المكنى بها وبدالاتها الحركية لخلق دلالة المشهد، مفتتحاً بها سياقه التعبيري .

ومن تلك الفواتح (القارعة) التي وردت في قوله تعالى : ﴿ الْقَارِعَةُ ۝١ مَا

الْقَارِعَةُ ۝٢ وَمَا أَدْرَاكَ مَا الْقَارِعَةُ ۝٣ يَوْمَ يَكُونُ النَّاسُ كَالْفَرَاشِ الْمَبْثُوثِ ۝٤

[القارعة : ١ - ٤]، فيكني القرآن الكريم عن القيامة بـ (القارعة)، وهي لفظة تفيد العموم والشمول في المعنى الذي يرتبط بـ " النازلة الشديدة تنزل عليهم بأمرٍ عظيم"^(٢)، والمفردة بما فيها من وصف حركي مشتق من (القرع) يدلّ على " ضرب جسمٍ بآخر بشدّة له صوت"^(٣)، فإنّه ينتقل إلى الدلالة الحركية لقارعة القيامة، فهي " تفرع الناس بالإفزع والأهوال، والسّماء بالانشقاق والانفطار، والأرض والجبال بالدك والنسف، والنجوم بالطمس والانكدار"^(٤)، والعرب تقول: قرعتهم القارعة " إذا وقع بهم أمرٌ فظيع"^(٥)، ونجد أنّ التعبير الكنائي يفخّم دلالة هذه الحركة من خلال عدوله عن التصريح باللفظ (القيامة) ليكني عنه بلفظ (القارعة)؛

(١) المشاهد في القرآن الكريم : (قنبيبي) : ٣٨٨ .

(٢) لسان العرب: مادة (قرع) .

(٣) التحرير والتنوير : ٥١٠/٣٠ .

(٤) الكشف : ١٩٤/٦ .

(٥) فتح القدير : ١٥٣/٥ ، وينظر : بحر العلوم : ٥٠٥/٣ .

لأنه لا يريد " إثبات ذلك المعنى للقيامه وإنما لإثبات شاهده ودليله، وهو أنها تفرع القلوب وتزعجها بأهوالها"^(١)، والعدول بهذا اللفظ يحقق تناسقا في التصوير؛ إذ " يتسق الظل الذي يلقيه اللفظ والجرس الذي تشترك فيه حروفه كلها، مع آثار القارعة في الناس والجبال سواء وتلقي إيحائها للقلب والمشاعر؛ تمهيدا لما ينتهي إليه المشاهد من حساب وجزاء"^(٢)، ثم أن هذه المفردة متحوّلة من الوصفية إلى الاسمية بالتعريف والتأنيث؛ وفي ذلك دلالة على أنها ذات دلالة حركية تستلزم إطارا زمنيا معينا، بمعنى: أنها حركة (لحظية) فجائية، ترتبط بالسببية بحركة أخرى يصحبها تحوّل كوني هائل،

ونلاحظ أن الكناية هنا تفخم دلالتها الحركية في نفوس السامعين بالإفادة من البنية الاستفهامية، وبما يوحي به صوتا: (القاف والعين) من الشدة والتفخيم، زيادة على فاعلية أسلوب التكرار الذي يعمق الدلالة ويرسخ حركية الصورة، لما له من " مزية خاصة في تقرير المعنى وتوكيده"^(٣)، وتكمن الدوافع الفنية والأسلوبية للتكرار " في تحقيق النغمية والرمز بأسلوبه، ففي النغمية هندسة الموسيقى التي تؤهل العبارة وتغني المعنى"^(٤)، بما تثيره من إيقاع وتجاوب وجداني يعمل على تنشيط ملكة التأويل وحساسية التأمل، وما في ذلك من إشباع المعنى في النفس والذهن، قال ابن الأثير: " ليس في القرآن مكرر لا فائدة في تكريره فإن رأيت شيئا منه تكرر من حيث الظاهر فأنعم نظرك فيه، فانظر إلى سوابقه ولواحقه تتكشف لك الفائدة منه"^(٥).

(١) علم البيان (عتين) : ٢٢٥ .

(٢) في ظلال القرآن : مج ٦ / ج ٣٠ / ٣٩٦٠ .

(٣) الإعجاز البلاغي للقرآن الكريم : ٣١ .

(٤) البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث : ١٧٣ .

(٥) المثل السائر : ١٤٩/٢ .

وتأتي أهمية التّغيم في المشاهد القرآنية في أنّه وظيفةٌ أدائيةٌ تمييزيةٌ تحدد نوعية الخطاب في إطاره الدلالي^(١)، ولما كانت هذه المشاهد تموج بالحركة في بنيتها التركيبية العميقة فإنّ دور (التغيم) بوصفه قرينة صوتية يصبح كاشفاً عن تلك البنية العميقة التي أضفت على الحركة مزيداً من الدقة والتنظيم في محيطها المشهدي، ويبدو أنّ حركيّة القارعة (المنغمة) إنّما هي كنايةٌ عن حركة أخرى متّصلة معها بعلاقة السببية، وهي حركة تطاير الناس كالفراش بذعرٍ وهلعٍ وفزعٍ وتطاير الجبال بقوّتها وضخامتها كالصّوف المنتشر في الأجواء، فأصبحت لا قيمة لها أمام القوّة الحركيّة التي تبديها القارعة، فتحقّق " الاستجابة النفسية المقصودة التي يقصد القرآن إثارتها في المتلقّي ليحقّق أهدافه الدينيّة الكبرى "^(٢)، المتمثلة بالخوف والإنابة للخالق ظاهرًا وباطنًا .

والإشارة المهمة في النهاية، أنّ هذا البناء الأسلوبي في الكناية يستمدّ قوّته وفاعليته من السياق في المشهد، إذ " إنّ الألفاظ المفردة التي هي أوضاع، لم توضع لتعرّف معانيها في أنفسها ولكن لأنّ يُضمّ بعضها إلى بعض فيُعرّف ما في بينها من فوائد "^(٣)؛ لأنّها بمثابة علاماتٍ إشاريّةٍ لشيءٍ ما، وليست للدلالة على حقيقة ذلك الشيء، الذي وحده يمنحها القوة في استدعاء المعاني المتعددة لتحقيق التوسع في الدلالة، إذن فهي كنايات (حركية) تختصّ بجزء من الحدث العام للقيامة، وإنّ حركيتها جميعاً ترتبط بزمن واحد، وخصوصية هذه الكنايات أنّ حركيتها (مبطنة) أو غير واضحة، بمعنى أنّها بحاجة إلى تأمّلٍ شديد؛ لأنّها تأتي متخفية وراء تلك الأحداث الهائلة، فتعمل على توسيع أفق الترهيب بما اشتملت عليه من مضامين كنايةيّة تتسع لدلالات الرعب والدّعر والتهويل لصيغة غاية في الإعجاز والإيجاز قائمة على كلمة واحدة، " ولا شكّ في أنّ انتقاء الألفاظ وتخيرها بدقّة متناهية يخترن طاقة دلاليّة مشبعة تشغل على الظاهر والخفي الذي يمارس ضغطاً خفيفاً أو شديداً

(١) نظر : دور التغيم في تحديد معنى الجملة : ٩٢ .

(٢) الكناية في القرآن الكريم : ٢٨٠ .

(٣) دلائل الإعجاز : ٥٣٩ .

على الذهن" (١)، ولو رجعنا إلى المشاهد التي احتوت تلك الألفاظ للمسنا تصويرًا حركيًا (خفيًا) يخفي وراء الأصوات المتسببة عن تلك الحركة؛ لتثبت مزية أو سمة ذات أهمية بالغة من سمات الدلالة، وهي اتساع الألفاظ المفردة للمعاني المتعددة؛ لتحقق رمزية المعاني للألفاظ أو العكس، وربما يعود ذلك إلى أن " الاتساع الدلالي محوره اللفظة أو المفردة" (٢)، وتلك السمة ما كانت لتكون لولا هذا التوظيف وتلك الألفاظ .

الواقعة :

وقد وردت هذه الكناية في قوله تعالى : ﴿ إِذَا وَقَعَتِ الْوَاقِعَةُ ۗ لَيْسَ لَوْعِنَهَا كَاذِبَةٌ ۖ

خَافِضَةٌ رَافِعَةٌ ۗ إِذَا رُجَّتِ الْأَرْضُ رَجًا ۖ وَسُبَّتِ الْجِبَالُ بَسًا ۗ فَكَانَتْ هَبَاءً مُنْبَثًا ۖ

[الواقعة: ١ - ٦]. والواقعة هنا كناية عن يوم القيامة، وهي هنا مولدة للحركة في المشهد، قال الزمخشري: " والمراد: القيامة وُصِفَتْ بالوقوع؛ لأنها تقع لا محالة، فكأنه قيل: إذا وقعت لا بدَّ من وقوعها" (٣)، والواقعة تعني الموصوف بالوقوع وهو (الحدث)، وحركية الوقوع يكتفى بها عن لازم الحدث، بمعنى " إذا وقعت القيامة تحقق منكورها ذلك، فأقلعوا عن اعتقادهم أنها لا تقع، وعلموا أنهم ظلوا في استدلالهم، وهذا وعيد بتحذير المنكرين للقيامة من خزبي الخيبة وسفاهة الرأي بين أهل المحشر" (٤)، فأخبر ليثير في النفوس الدهشة من هولها، وليزيد في التهويل من أمرها والتعظيم من شأنها.

ويلاحظ أن التعبير المشهدي يعدل عن التصريح بلفظ (القيامة) إلى الكناية بلفظ الواقعة (لازم المعنى)؛ وذلك لإثبات حتمية الوقوع، بإثبات دليله وشاهده المتمثلة بالأحداث الواقعة التي لا صادَّ يصدّها ولا دافعٍ يدفعها، إذ هي واقعة لا محالة " فتزلزل الأشياء وتزيلها عن مقارّها، فتخفض بعضها وترفع بعضًا" (٥)، فتسير

(١) صورة المؤمن في التعبير القرآني : ٧٣ .

(٢) الاتساع في المعنى : ٥٥ .

(٣) الكشاف : ٢٠/٦ .

(٤) التحرير والتنوير : ٢٨٢/٢٧ .

(٥) الكشاف : ٢١/٦ .

الأرض وتسقط السماء، وتُرجّ الأرض وتزلزل وتحرك تحريكاً شديداً، فينهدم كلّ ما عليها من أبنية، وهنا تلمح " تصويراً لحال الأرض في حركة ملازمة للتشقّق والتصدع ... ويمكن أن يكون (الرجّ) هذا مستمراً منتظماً؛ لتتفق الصورة مع بسّ الجبال، أي: تفتّتها"^(١)، والتعبير يُرسّخ تلك المعاني وما تبثّه من هلعٍ وتهويلٍ وفرعٍ بالإفادة من أسلوب الشرط الذي حذف جوابه؛ لأنّ حذف جواب (إذا) " يحقّق دلالة التّهويل والتفخيم لمعناها، إذ يترك لخيال المتلقي ونفسه أن يذهب في تخيله وتصوره كلّ مذهب، وكأنّه جواب إذا المحذوف، لا تحيط بوصفه الألفاظ والعبارات"^(٢)، كما أنّ الجرّس الموسيقي للفظ الكنائي (الواقعة) يتناسب ومشهد الترويع والإفزع في المطلع " فالواقعة بمعناها وجرّس اللفظ ذاته - بما فيه من مدّ وسكون - تلقي في الحسّ كأنّما هي ثقلٌ ضخّم ينقضُّ من علٍّ ثمّ يستقر لغير ما زحزحة بعد ذلك ولا زوال"^(٣) وحركية السقوط هذه هي من أحدثت تلك الرجرجة وهي التي بدّدت الموجودات بتطايرها كالهباء .

إذن هذه الألفاظ تعرّف بشموليّة الأسلوب البياني في المشهد القرآني ودقّته التصويريّة، فلما أراد الخطاب القرآني تقريب صورة القيامة وأحوالها الخارقة اختار أسلوب الألفاظ المفردة المصوّرة للمعنى، فجعلنا ننتقل من عالمٍ إلى آخر ومن صورةٍ إلى أخرى، فيرمي إلى دلالة أعمق ممّا وصفت به تلك الجوانب صراحة، ثمّ تنتقل الدلالة بخطابٍ نحو النّفس البشريّة التي طالما كذبت بهذا اليوم، فنعلم أن القرآن يرسم المعنى باللفظة الواحدة كما يرسمها عبر الجملة أو التركيب.

(١) المشاهد في القرآن الكريم (قنبيبي) : ١٥٩ - ١٦٠ .

(٢) الكناية في القرآن الكريم : ٢٧٧ .

(٣) في ظلال القرآن : مج ٦ / ج ٢٧ / ٣٤٦٢ .

حركة الكناية المركبة: حركات الجسد (مثالاً).

يكشف التعبير الكنائي في (التركيب) عن نمطٍ مهم في المشاهد القرآنية، أعني (حركة الجسد أو الجسم) فكلاهما مفهومٌ واحد، يعني مجموعة أعضاءٍ تشكل كتلةً ماديةً محسوسةً تتمثل في صورةٍ أو هيئةٍ ما، فتميّز النوع وتضفي عليه هويّة الوجود -حركةً وسكوناً- ، فالمصطلحان يشتركان في ملمحٍ واحدٍ هو " وصف هيئة كائنٍ ذي ثلاثة أبعاد "(١)، ونقصد بحركات الجسد: " الفعل الذي يؤديه الإنسان بواسطة أعضائه الجسميّة للتعبير عمّا بداخله من المشاعر الإنسانيّة والوجدانات النفسيّة تجاه الأحداث المتباينة التي تثير شعوره "(٢)، بمعنى أنّ هذه الحركات العضويّة تضمّر في الباطن معاني غائبة، تنقلها عبر حركاتها المتنوعة؛ لتكون بياناً تصويرياً (عيانياً) يجسّد الصّورة الغائبة، وقد غدت مظهرًا للتواصل الفكري بين الأفراد مشكّلةً عرفاً اجتماعياً عامًا.

ويمكن أن تقدّم هذه الحركات لتكون بديلاً عن الوظيفة الخطابية لتكون بمستواها أو درجتها(٣)، فقد تتلاشى فيها اللّغة اللّسانية ما يجعل منها لغةً (إشارية) تعبر عن الحال، وستحضر المعاني عبر (التداعي)، إذ ليس العبرة في هذه الحركات فحسب، بل بما وراءها من المعاني المتداعية، وقد تلتقي مع لغة النطق في نقل المعلومة، فقد تندم أو تغضب أو تكره، فتشير ولا تتكلم، زيادةً على أنّ " بعض الظواهر التي تتجلى في جسد اللّغة تتجلى في لغة الجسد...أولها: نظرية الدال والمدلول، فللكلمة المعجمية جانبان: مادّي ومعنوي، أمّا المادّي فهو الدال وهو الصّورة الصوتيّة، وأمّا المعنوي فهو المدلول وهو الصّورة الذهنيّة التي تنطبع في النّفس عند ورود الدال عليها "(٤)، وكذلك هو الأمر في حركة الجسد " إذ إنّ لها دالاً ومدلولاً، أمّا الدال فهو الصّورة التشكيلية، التي تتجلى عليها الحركة، حركة الكف أو

(١) معجم الفروق الدلالية في القرآن الكريم : ١٨١ ، وينظر : الفروق اللغوية : ١٥٩ .

(٢) البلاغة القرآنية في التصوير بالإشارة والحركة الجسمية : ٤٥ ، وينظر : الاتصال غير اللفظي في القرآن الكريم : ٣١ .

(٣) ينظر : العبارة والإشارة : ١٢٤ ، ودراسات في علم اللغة : ١٦٠ ، ١٦١ ، ١٦٣ .

(٤) مباحثات لسانية : ١٧١ .

اليد أو العين أو الحجاب أو الوقفة، أمّا المدلول فهو الصورة الذهنية المعنوية التي تُستَر فدلالاتها من الدال الحركي ^(١)، أمّا مصطلح (اللغة) فهو يقترن بالنطق اللساني؛ لأنها تصدر عنه وتُعرَف به، ولَمَّا اقترن هذا المصطلح بالجسد أصبح مقترنًا بالإشارة؛ لتصبح لغة، ولكن (صامتة) بل وسبيلًا قُصِدِيًّا " من سُبُل وصف المعنى وتشكيله، ويكون سبيلها (الكنائية)، كتقليب الكفين في مقام الندم في التنزيل، أو تقديم رجل وتأخير أخرى في مقام الحيرة والتردد في كلامنا اليومي ^(٢)، فصور ملامح الجسد لغة، وكذا الإشارات والحركات الجسدية كشأن اللغة اللسانية، فكلاهما يشترك في نظرية الدال والمدلول، زيادةً على طبيعتهما الرمزية، وكلاهما يؤدي وظائف مهمّة، فلا يمكن الاقتصار على اللسان وحده في الإفهام ونقل المعلومة، إذ تبين لها دور مهم في إنتاج الدلالة وإبلاغها ^(٣)، بل إن لغة الإشارة أبلغ وأوسع - في بعض المواطن - فهي تصل إلى ما لا يمكن لصوت أن يصله ^(٤)، زيادة على إنها " جانبًا ضروريًا للتحليل اللغوي لخطاب المواجهة ^(٥)، ونشير إلى أن تلك الحركات قد تكون لا إرادية بالفطرة، أو إرادية مكتسبة بالمحاكاة والتقليد أو بالدربة والمراس ^(٦)، والمراس ^(٦)، وإن من أهم ما يلاحظ على حركات الجسد في القرآن - غالبًا - أنها تُستعمل (تداوليًا) أي وسيلة تعبيرية هادفة، تنال من الخصماء والأعداء الذين يوجهون عداوتهم للإسلام، فقد ارتبط كثير منها بأسلوب السخرية والهجاء وسقّعت العقول والأحلام وصوّرت أبشع الصور، فكانت ضربةً موجهةً نحو الشعور النفسي والسلوك الاجتماعي. وسنكتفي بأمثلة تتجسد فيها حركة (دوران الأعين، وتصغير الخدّ) في هذا المجال .

(١) مباحثات لسانية : ١٧٢ ، وينظر : لغة الجسد للإيماءات والحركات : ٤ .

(٢) البيان بلا لسان : ١٦٩ ، وينظر : الصورة الفنية في شعر أبي تمام : ١٦٢ .

(٣) ينظر : السميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها : ٦١ ، وعلم النفس اللغوي : ٢٨ .

(٤) ينظر : البيان والتبيين : ٧٨/١ ، وأصوات وإشارات : ١٤ .

(٥) المفارقة القرآنية : ١٤٥ .

(٦) ينظر : لغة الحركات : ١٩ .

دوران الأعين:

تتجلى وظيفة العين الحركية في التواصل البشري في كونها أكثر من مجرد حاسة للإبصار، بل " في قدرتها على التعبير عن بعض السلوكيات المحملة بالدلالات والمعاني المؤثرة في الأحداث "^(١)، غير أنّ حركة العين وإن كانت أقرب للحسية (معنوية) فهي حركة جسدية؛ لأنّ العين عضوٌ جسديٌّ وحركتها تشكّل ملمحاً إشارياً دالاً، إلا أنّ مساحتها الحركية (محلّية)، أي: ثابتة غير انتقالية أو لا تتعدّى حدودها وموقعها، فقوله تعالى: ﴿ فَإِذَا جَاءَ الْخَوْفَ رَأَيْتَهُمْ يَنْظُرُونَ إِلَيْكَ تَدُورُ أَعْيُنُهُمْ كَالَّذِي يُغْشَى عَلَيْهِ مِنَ الْمَوْتِ فَإِذَا ذَهَبَ الْخَوْفُ سَلَقُوكُمْ بِالسِّنَةِ حِدَادٍ ﴾ [الأحزاب: ١٩]، يصوّر (العين) في حالة حركية دقيقة، تجسّم في حالة نفسية تثير السخرية؛ ليكنّى بها عن شدّة الخوف والجبن الذي ينتاب المنافقين، فيثبت خورهم وتزعزع إيمانهم وقت الشدّة والبأس، فهم الخائفون المرجفون وقت القتال السّالِقون بالسّنة حداد وقت زوال الخوف وانجلائه، ويلاحظ أنّ الصورة الكنائية تفيد كثيراً من الاستعارة المكنية التي قدّمت (الخوف) شخصاً يقدّم إلى المنافقين ويدبر في حركتين متواليتين، وهذا يعني أنّ حركة (دوران الأعين) واقعة بين حركتين نفسيّتين، تبدأ بسكونية الأولى وتنتهي بابتداء الأخرى، وبعبارة أخرى: إنّ هذه الحركة تقع تحت تأثير الطاقة التي يفجرها الخوف بمجيئه وذهابه، ما جعل الخوف كياناً إنسانياً يتحرّك في حيّز مكاني مرئي، كما يتعالق المجاز مع هذه الكناية، فيصوران (العين) كلّها تدور وإن كان الدوران للمحاجر والأحداق، فأُسند الدوران إلى المكان وأراد منّ فيه، وكلّ ذلك لتصوير سرعة وقوة حركة العين الدائبة^(٢)، وهي صورة (رحوية)، أي: منتزعة من حركة الرّحى التي تنتقل من نقطة وتنتهي إليها التفتّاتاً ودوراناً، والفعل (تدور) يعطيها خصوصية التجدد والتكرار بتكرار الخوف وتجده .

(١) الاتصال غير اللفظي في القرآن الكريم : ١٢٥ .

(٢) ينظر : من أسرار التعبير القرآني (أبو موسى) : ٧٩ .

إنَّ هذا العرض البارِع في الصورتين الحركيتين في الكناية والتشبيه، يهيئُ فهمًا نواته الحالة النفسية المضطربة، المعبر عنها بحركة الأعضاء الجسدية لإثارة دلالة التحقير والسخرية في المتلقي؛ ليرمي بها إلى " ردع النفوس من هذا التصرف وبهذه الصبغة المحسوسة التي يمكن أن يتابعها الخيال فيتملاها "(١)، فهي أبلغ في التأثير وأعمق في الوصف باللفظ المباشر؛ لاستحضار الصورة التي وصفهم الله بها، فهي تجعل الذهن يتخيّل ما وراء هذه الحركة من معانٍ لا يمكن أن تؤدّيها التعابير اللفظية، لتبرز فاعلية هذه الحركة من خلال إبرازها بأسلوب مؤثّر ودقيقٍ ضمن نسقٍ تعبيريّ أدّى إلى بروز معنى المعنى نفسيًا وفكريًا .

إذن ﴿ يَنْظُرُونَ إِلَيْكَ تَدُورُ أَعْيُنُهُمْ ﴾ صورة حركية (صامتة) لا إرادية مفروضة بحكم الموقف، كناية عن خور القلوب وضعفها وجبن أصحابها الذين بدوا لا يستطيعون كلامًا، و ﴿ سَلَفُوكُمْ بِاللِّسَانِ حِدَادٍ ﴾ صورة حركية (صوتية) إرادية، كناية عن المبالغة في الإيذاء عن طريق الطعن باللسان والكلام الجارح الذي صدر بعد هدوء الأجواء، وبعد أن أخذ الصناديد جولتهم في البأس، فزال الخوف وزالت مسبباته، بمعنى: أنّ الخوف لا يلبث أن يُرضخ حركات الجوارح الجسدية لسيطرته، فيحدث اضطرابًا جسديًا / نفسيًا، وفي (العين) تحديدًا، والتي تعدّ دليلًا إشاريًا يعرّف بتصرفات الإنسان ويعبّر عن شعوره الداخلي، فقد ذُكر: " أنّ العين باب القلب، فما كان في القلب ظهر في العين "(٢)، والأبحاث تشير إلى علاقة بين حركة العين والتفكير الشّخصي سيما عند الشعور بالقلق وعدم الشعور بالأمان (٣).

يحيلنا هذا الفهم إلى أنّ البنية الأسلوبية في المشهد تقوم على علاقة التوازي الضدّي في المعنى أو علاقة المطابقة في التعبير اللفظي لتجسيد الموقف النفسي، فمجيء الخوف إقبالًا وإدبارًا في لقطتين تعبّران عن معنى الحضور والغياب يترتب عليهما حركتان: إشارية وصوتية، وتعدّ هذه اللقطات تركيبًا بنائيًا متداخلًا يمثل

(١) الكناية في القرآن الكريم : ١١٣ ، وينظر : لغة الجسد في القرآن الكريم : ٣٢ .

(٢) العقد الفريد : ١١٥/٢ .

(٣) ينظر : أسرار لغة الجسد : ٧٥ ، ٨٣ .

ركيزة مهمة في المشهد، إذ توفر له " طاقة حركية معبرة بدقة وعمق، عن حالة الجبن والفرع التي كانت تنتاب المنافقين وتحاصر مشاعرهم المتمخضة عن التثبُّت والنكوص"^(١).

ومن الدقة أن تلائم هذه الكناية طرفي التشبيه التمثيلي في ﴿ كَأَلَّذِي يَعْشَىٰ عَلَيْهِ مِنَ الْمَوْتِ ﴾؛ لأنَّ المنافق " في حالة خوف، جبان وضعيف يخشى إزهاق روحه في أيّ وقت، كما أنّ المغشي عليه من الموت في هذه الحالة من الضعف يخشى مفارقة الروح لجسده، فلا تستقر عينه على شيء، وإنما هو دائم النظر إلى كلِّ ما حوله"^(٢)، والتعبير الوصفي في هذا التشبيه يزيد المشهد إيجازاً وبيانياً، فيحيلنا على نظر المغشي عليه في سكرات الموت؛ ليصوّر عظم الخوف، حذراً وخوراً ولواداً، فلا يرى الأشياء كما هي، وإنما يشعر بدوران الأرض حوله، فيفقد وعيه ولا يطيق أن يتكلم، فتبرز صورتهم مدعاة للسخرية والتحقير^(٣)، فالصورة حركية (مخيّفة) يكنى بها عن ذهاب العقل، فلا يملك إلاّ حركة عينه تحريك المحتضر وقد شلت إرادته وحلّ عزمه .

كذلك تتعالق الكناية مع التشبيه في حركة جديدة هي (السلق باللسان) وكما أنّ لتلك الحركة زمنها الخاص؛ فلهذه الحركة زمنها الخاص بها، فهي بادية بعد زوال الخطر وبعد حلول الأمن والطمأنينة، ﴿ فَإِذَا ذَهَبَ الْغَوْفُ سَلَفُوكُمْ بِأَلْسِنَةٍ حِدَادٍ ﴾ فيخرجون من الجحور رافعي أصواتهم بعد الارتعاش، وتنتفخ أوداجهم بعد الانزواء متظاهرين بالشجاعة والبلاء في القتال والاستبسال الشديد فيه، فشبه طعن اللسان بالسبّ والتجريح بطعن السيوف الحداد؛ للدلالة على الإيذاء بالقول ورفع الصّوت بالائمة، فاستعار لذلك (السلق) ثمّ شبه الإيذاء به، بجامع قوّة التّأثير والأذية، وفي ضوء ذلك يكون وصف الألسنة بالحداد من قبيل الترشيح لاستعارة السلق، ثم نلاحظ المشهد يدفع بأسلوب الشرط ليشارك في رسم الدلالة الزمنية في التصوير، فينقل

(١) جماليات الحركة في القرآن الكريم : ١٥٤ .

(٢) البلاغة القرآنية في التصوير بالإشارة والحركة الجسمية : ١٢٨ .

(٣) ينظر : الكشف : ٥٧/٥ ، والخطاب النفسي في القرآن الكريم : ٨١ .

زمن الحركة (الماضي) إلى زمنها (المستقبلي) فارتباط (إذا) الشرطية بحركية الخوف تجعلنا نفرق بين زمنين: زمن وقوع الحدث، وزمن الحدث السردي الذي لم يقع بعد، لكنَّ جواب الشرط ﴿رَأَيْتَهُمْ يَنْظُرُونَ إِلَيْكَ﴾، يوفّر لنا دلالة التيقن من وقوع الحدث، وكأنّه قد وقع بالفعل وهذا الجواب الذي لم يخصّ فاعلاً محددًا، يجعل المتلقي نفسه فاعلاً يوجّه إليه الخطاب، فيشارك كشخصية في المشهد يعبر عن صورة حركية ماثلة أمامه وفي مخيلته، وهكذا ينتهي المشهد كاشفاً عن دلالة الحركة " وقد تركت في النفوس الاحتقار لهذا النموذج والسخرية منه والابتعاد عنه، وهوانه على الله وعلى الناس" (١)، في صورة معبرة موحية مؤدية تبرز خفايا النفس، وتجسّد ما يدور في الذهن من أفكارٍ وخواطرٍ تتجاوز المنطوق اللفظي .

تصعير الخد:

يسلك القرآن الكريم الطريق الأبلغ في تهذيب النفوس، واقتلاع ما يشين العلاقات الاجتماعية وما يخدش حق المساواة بين الخلق، فينهى عن صفة التكبر والترفع والتعالي على الآخرين، فيصور ذلك بتوظيف الأسلوب الكنائي؛ ليجسّد هذه المعاني بصورة حركية لبعض أجزاء الجسم، وهي حركة (تصعير الخد) الواردة في قوله تعالى: ﴿وَلَا تُصَعِّرْ خَدَّكَ لِلنَّاسِ وَلَا تَمْشِ فِي الْأَرْضِ مَرَحًا إِنَّ اللَّهَ لَا يُحِبُّ كُلَّ مُخْتَالٍ فَخُورٍ﴾ [لقمان: ١٨]. والتصعير: " ميل في العنق وانقلاب في الوجه إلى أحد الشقين، والتصعير إمالة الخدّ عن النظر إلى الناس تهاونًا من كبر وعظمة كأنّه مُعرّض" (٢)، وكلّ صعبٍ يُقال له: مُصعّر (٣)، والمعنى " لا تولّهم شقّ وجهك كفعل المتكبر، وأقبل على الناس بوجهك من غير كبرٍ ولا إعجاب" (٤) .

(١) في ظلال القرآن : مج ٥ / ج ٢١ / ٢٨٤١ ، وينظر : من أسرار التعبير القرآني : ٨٠ .

(٢) العين : مادة (صعر) ، وينظر : لسان العرب : مادة (صعر) .

(٣) ينظر : المفردات في غريب القرآن، مادة (صعر) .

(٤) البحر المحيط : ١٨٣/٧ ، وينظر : أضواء البيان : ٢٨١/٤ .

وقد قرأ الجمهور (تصاعر) بمعنى تفاعل وتكلف فيه، وقرأ بعضهم (تصعّر) بمعنى المبالغة^(١)، والمعنى واحد، وفي (تصعّر) قوّة وشدّة وإصرار على هذه الحركة؛ لأنّ التضعيف فيه يدلّ على " أن العيب ليس في الهيئة نفسها فقط، ولكن في تكلفها واصطناعها والإصرار عليها"^(٢)؛ ولذلك صاحب فعلها (لا الناهية) الجازمة؛ لقوتها في أداء المعنى، فهي موضوعة لطلب ترك الفعل ومنعه على وجه الاستعلاء^(٣)، فيفهم أنّ الكناية يراد بها معنى أبعد من دلالة هذه الهيئة الحركية؛ لتشمل الإعجاب بالنفس الذي يؤدي إلى احتقار الخلق وازدراؤهم سواءً كان ذلك بالإعراض والمخاصمة والقطيعة، أو بالسُّبة والشتمية، فهو قريب من قوله تعالى: ﴿فَلَا تَقُلْ لَهُمَا

أَيُّ وَلَا تَنْهَرُهُمَا﴾ [الإسراء: ٢٣]، وكذلك نجد أنّ هذه الكناية فيها دلالة تعريضية تعني: " أقبل على الناس بوجهك تواضعًا، ولا تولهم شقّ وجهك وصفحه كما يفعل المتكبرون"^(٤)؛ لتكون الكناية أشمل دلالة وأكثر إفهامًا لل غاية التربوية والخلقية .

ومن أهم الآليات الأسلوبية هنا أنّ التعبير الكنائي يستند إلى فاعلية التصوير في إبراز المعنى وتقديمه مشهديًا، وما فيه من قيم تربوية ترشّد للإنسان مشاعره قبل تحركاته، ففيها مقت هذه الصفة من جهة، ومن جهة أخرى إشعار المتكبر أنّ منزلته تضارع منزلة المصعور المتلوي برأسه^(٥)، فقال: ﴿وَلَا تُصَعِّرْ خَدَّكَ لِلنَّاسِ﴾ أي: متكبرًا ﴿وَلَا تَمْشِ فِي الْأَرْضِ مَرَحًا﴾ أي: متبخترًا، وهذا التقابل يجعلنا أمام هدف واحد هو ﴿وَأَقْصِدْ فِي مَشْيِكَ﴾ وهو المراد، فلا تسرف في إضاعة الطاقة الجسمية في التبختر والنثني والاحتتيال على الخلق؛ " لأنّ المشية القاصدة إلى هدف لا تتلكأ ولا تتخايل

(١) ينظر : النكت والعيون : ٣٣٩/٤ ، وقال سيبويه : " صعر وصاعر بمعنى واحد ، تقول :

ضعف وضاعف " ، ينظر: حجة القراءات : ٥٦٥ .

(٢) البلاغة القرآنية في التصوير بالإشارة والحركة الجسمية : ١٢٩ .

(٣) ينظر : مغني اللبيب : ٣٢٣/١ .

(٤) الكشف : ١٦/٥ ، وينظر : الجامع لأحكام القرآن : ٤٨١/١٦ .

(٥) ألفاظ خلق الإنسان في القرآن الكريم (رسالة ماجستير) : ١٣٢ .

ولا تتكبر، إنّما تمشي لقصدها في بساطة وانطلاق" (١)، وهي مشية يحبها الخلق وترتاح لها النفوس.

إذن (تصعير الخد) حركة جسدية يكنى بها عن صفة الكبر والخيلاء وازورار الخلق، سواء كان ذلك بلفظ مؤذ أو بهيئة جسدية تظهر على الجوارح، فتعدو ناطقة وهي حركة تعبر عن شعور مريض وإحساس بالنقص، فيحاول المتخايل إثبات لنفسه ما ليس فيها من خلال هذه الحركة التي عرفنا أنّ الله يكرها وكذلك الخلق يمقتها .

ولعلنا ندرك روعة هذا الإخراج الكنائي وصورته النفسية ذات التأثير البالغ فترسخ الصورة في الأذهان؛ وليكون المشهد أقرب إلى النفس وأكثر تأثيراً في الحس للتفتير عن هذا السلوك الخطير (٢)، فالكناية هنا تجعل المتخايل في قيمة وضعية تثير السخرية والازدراء عكس ما كان يصبو إليه من رفعة ووجاهة، وقد تلمس الرازي نكتة لطيفة في المشهد فقال: " لَمَّا أَمْرُهُ أَنْ يَكُونَ كَامِلًا فِي نَفْسِهِ مُكْمَلًا لِغَيْرِهِ ... قَدَّمَ مَا يُوْرثُ الْكَمَالَ عَلَى التَّكْمِيلِ" (٣)، أي أنّ كمال الخلق ومكملاته معلقة بالتكبر والاحتقار، ولذلك بدأ بالكبر؛ لأنّ التبخر مظهر من مظاهره .

وربما جاز لنا أن نجمع بين حركة (تصعير الخد) وحركة (ثني العطف) في

قوله تعالى: ﴿ وَمَنْ النَّاسِ مَنْ يُجْدِلُ فِي اللَّهِ بِغَيْرِ عِلْمٍ وَلَا هُدًى وَلَا كِتَابٍ مُنِيرٍ ۝٨ ثَانِي عَطْفِهِ ۝٩ ﴾

﴿ [الحج : ٨ - ٩] تحت باب لالي واحد؛ لأنّ كلاهما يعمد إلى التمثيل في استشفاف دلالة التعبير الكنائي وإيصالها خاطباً توجيهياً للمتلقى يتميز بطابع الحسية قصد التأثير والتفاعل مع الحركة؛ لتمثّل له بعداً نفسياً فاعلاً، يجعل الإشارة قابلة لتنوعات دلالية داخل النسيج اللغوي (المشهد)؛ لاقتراب الخطاب الرمزي من عملية استنطاق يعبر عن المعنى لمعرفة معنى المعنى، فحركة (ثني العطف)، كما قال الزمخشري: "عبارة عن الكبر والخيلاء كتصعير الخد ولي الجيد" (٤)،

(١) في ظلال القرآن : مج ٥ / ج ٢١ / ٢٧٩٠ .

(٢) ينظر : التشبيهات القرآنية والبيئة العربية : ١٧٣ .

(٣) التفسير الكبير : ١٥٠/٢٥ .

(٤) الكشاف : ١٧٩/٥ .

ومصاعرة الخدّ هي " هيئة المحترقِ المستخفِ في غالب الأحوال" (١)، فكلاهما يكتنئ بهما عن الإعراض عن الحقّ تكبرا وازدراء؛ لأنّ " المستنقل لسماع الشيء الذي لا يلائمه في الأكثر يصرف بصره دونه ويثني عنقه عنه " (٢)، فأنبثاق الصور الكنائية وتعالقها من خلال التمثيل يعني خلقَ جديد لعلاقاتٍ جديدة، ما يعطي التعبير الكنائي مجالاً واسعاً في فهم التعبير والأفكار بالإيحاء والانفعال، ففيه دلالات أكثر حيويةً ونشاطاً في المخيلة.

ويذكر أنّ حركة (العطف) تقترن بعدّة أجزاء من الجسم، فتقترن بالصدر والعنق والمنكب واليد والجانب، ودلالاتها كثيرة (٣)، ومن المشاهد التي وردت فيها الحركة (بالصدر) قوله تعالى: ﴿الْأَيْتَمُ يَتَّبِعُونَ صُدُورَهُمْ لِيَسْتَخَفُوا مِنْهُ أَلَا حِينَ يَسْتَعْفِفُونَ يُثَابَهُمْ يَعْلَمُ مَا يُسِرُّونَ وَمَا يُعْلِنُونَ﴾ [هود: ٥]، والثني: هو الطيّ، وأصل اشتقاقه من اسم الاثنتين، يقال: ثناه إذا جعله ثانياً وثّيت صدري إذا عطفته وطويته، فثني الصدور إمالتها تشبيهاً بالطيّ، وإمالة الجنب من أعلى الرأس حتى الورك مع عبس الوجه، ومعنى ذلك الطأطأة (٤)، والإشارة المهمة هنا إنّ هذه الحركة تعد من الحركات الحسيّة التي تكون في مجال الحركات الموضوعيّة، والتي تحدث من خلال حركة واحدة غير مكررة، ولذلك يختفي فيها ملمح المسافة وتقل السرعة، كما يكون الثني بضمّ بعض الشيء إلى بعضه، وأكثر ما يكون في الأشياء اللينة بطبيعتها فلا تتكسر (٥)، ولا شكّ في أنّ للدافع النفسي أثراً كبيراً في حدثها فتشترك مجموعة من أعضاء الجسم فيها فتدلّ على والإعراض والاحتقار تكبيرا (٦).

(١) التحرير والتنوير : ١٦٦/٢١ .

(٢) تلخيص البيان في مجازات القرآن : ٣٢٨ ، وينظر : البحر المحيط : ٣٢٩/٦ .

(٣) ينظر تفصيل ذلك في : ألفاظ خلق الإنسان في القرآن الكريم : ١١٧ .

(٤) ينظر : المفردات في غريب القرآن ، مادة (ثني) .

(٥) ينظر : الدلالة والحركة : ٥٢٠ .

(٦) ينظر : التعبير القرآني والدلالة النفسية : ٧٤ .

ونرجح أن يكون التعبير هنا جارٍ على حقيقة ألفاظه؛ لأنّ " من أقبل على الشيء استقبله بصدرة، ومن ازورّ عنه ثنى صدره وطوى عنه كشحه " (١)، فتكون الكناية دالةً على التعجب من فعل الازورار عن الحقّ والتولّي عنه، ويحتمل أن يكون تمثيلاً لهيئةٍ نفسيةٍ بهيئةٍ حسيّةٍ تعبّر عن إضمار البغض، فقد كانوا " إذا سمِعوا القرآن نكسوا رؤوسهم على صدورهم كراهية استماع القرآن " (٢)، فهو كنايةٌ عمّا في مكنونات النفس ومضمراتها الداخليّة .

والحركة على كلّ حالٍ سلوكٌ يدلّ على الإخفاء؛ لأنّ ثنى الصدر " مرتبطٌ بالعنق والرأس من جانب، وبالجزع من جانب آخر، مما يعرض هيئة جسدية أو وضعاً بدنياً كاملاً، تختفي فيه ملامح الشّخص الظاهرة والدّالة عليه، ولعلّ هذه الهيئة علامةٌ مرئيةٌ على سرائر مخفية " (٣)، فالحركة في إطارها العام كنايةٌ عن المبالغة في الانصراف عن الحقّ والإعراض التّام عنه مع دلالة التجدد والاستمرار (٤)، وقد أنتج التعبير الكنائي هذه الدلالة في مشاهد متنوّعة من حركات الجسد، وربّما جمع بين حركة عضوية وصفة لسانية أو بصريّة أو سمعية، وحتى نفسية (٥)، وكلّها علامات حركية (مفارقة) تتعلق بسلوك الإنسان الخلقى في المجتمع المجتمع تثبت في المتلقي جانباً من السخرية؛ ليرسم صورة شخصٍ لاهٍ معرضٍ ناءٍ بجانبه، ذو دعاءٍ عريض (٦) .

ونشير إلى أنّه يمكن دراسة هذه الكنايات (الحركية) ضمن إطار المجاز المرسل؛ لاشتراكها بخاصية (تداعي المعاني والأفكار) التي " تقوم بدور كبير في عملية فهم الخطاب وإنتاجه " (٧)، والدراسات الحديثة تشير إلى النقاء الاثنين، ولا

(١) الكشاف : ١٨٣/٣ .

(٢) تفسير مقاتل : ١٠٩/٢ .

(٣) العبارة والإشارة : ٢٠٠ .

(٤) ينظر : وروح المعاني : ٢٠٩/١١ ، وإرشاد العقل السليم : ٧/٣ .

(٥) ينظر : لقمان : ٢٧ ، والمنافقون : ٦ ، والإسراء : ٨٣ ، والقيامة : ٢٣ .

(٦) ينظر : المفارقة القرآنية : ١٥١ ، ١٦١ - ١٦٣ ، والكناية في القرآن الكريم : ١٥٩ .

(٧) تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية النص) : ١٢٤ .

ضيرَ في دراستهما مجتمعين كونهما مفهومين لظاهرة واحدة^(١)، ولكون المجاز المرسل " من أبرز مظاهر التوسّع في اللّغة، حيث إنّّه لا يتقيّد بعلاقة واحدة في انتقاله من المعاني الحقيقية إلى المعاني المجازية "^(٢)، زيادةً على أنّ الكناية " تشطر الصورة إلى نصفين: أحدهما واقعي يمكن أن يتحقق، والآخر يرتبط بمخاطبة الحواس "^(٣)، فإنّ ذلك لا يجعل المجاز المرسل " بعيداً عن الكناية إلاّ في مستوى التصوير وانحرافٍ بسيطٍ في آليّة كشفه عن المعنى، إذ إنّ الكناية تُجوّز إرادة المعنى الحقيقي، وأجد أنّ المجاز المرسل يُجوّز بشكل (ضمني) إرادة المعنى الحقيقي أيضاً "^(٤)، وهذا يعطينا مسوغاً يكشف أنّ علاقتهما تدلّ على علاقة بين طرفين، ما يؤكد " أنّ كثيراً من العلاقات المنسوبة إلى المجاز المرسل هي علاقات الكناية "^(٥). فقلوه تعالى: ﴿يَجْعَلُونَ أَصْبَعَهُمْ فِي إِذْيِهِمْ مِنَ الصَّوْعِ حَذْرَ الْمَوْتِ﴾ [البقرة: ١٩] حركة يكنى بها عن الخوف والذعر وشدة الهلع وهم يولّون فارين هارين حذرين مما أصابهم^(٦)، وهذه الكناية تحملنا إلى الصورة المرئية التي تستند إلى العلاقة (الكلية) في المجاز المرسل، فقد أطلقت الكلّ (الأصابع) وأرادت الجزء (الأنامل)، أو أطلقت مجموعة الأصابع وأرادت (إصبعاً واحداً)، بالاستناد إلى العلاقة (الجزئية) والأمثلة على ذلك كثيرة في المشاهد القرآنية^(٧)، وعلى هذا فإنّنا لا نعارض معارض الروؤية القائلة إنّ مستويات التداخي في الحركة التي تشكّل نمطاً كنائيّاً ذا قدرة على إنتاج سلسلة غير متناهية من الدلالات بطريقة تستند إلى إثنيّة المعنى ومعنى المعنى والسّير في ظلال المعاني الحركيّة وما تملّيه من إحياءات ومدلولات

(١) ينظر : مبحث (الكناية والمجاز المرسل) : تحليل الخطاب الشعري : ١١١ - ١١٧ .

(٢) المجاز المرسل في ترجمة القرآن الكريم إلى اللغة الفرنسية (رسالة ماجستير) : ٨-١٠ .

(٣) الكناية محاولة لتطوير الإجراء النقدي : ٢١ .

(٤) التصوير المجازي : ١١٤ .

(٥) تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية النص) : ١١٤ - ١١٥ .

(٦) ينظر : مباحث في علوم القرآن : ٤٢٩ .

(٧) ينظر مثلاً : آل عمران : ١١٩ ، والفرقان : ٢٧ ، والنمل : ٩٠ ، وإبراهيم : ٩ .

عدّة^(١)، ومن هنا كان لهذه الحركات طابعاً يستدعي الوسائط وتداعي العلاقات، وتستلزم مجموعة من التحوّلات التي تثير المتلقي وتوسّع نمطيّة التفكير لديه؛ لأنّه " يجد روابط بين ما يراه من صفاتٍ وما تدعوه هذه الصفات في ذهنه من أفكارٍ ومعانٍ، على أساس أنّ هذه الأفكار والمعاني تتشّط عمليّة التصوير... ، والإيحاء في الكناية مفتوح إلى ما لا نهاية، وهي قادرة على توسيع معنى الوحدات المعجميّة نتيجة التآثر بالسياق ومقتضى الحال"^(٢).

والقول الخاتم: إنّ صور الحركة الكنائية تتضمن أشكالاً مختلفة في التعبير عن الفكرة خلف اللفظ الظاهر، وإنّ هذه الأشكال بمنزلة الدليل الرامز إلى المعنى الكنائي، فتستطيع أن تقدّم حركة تحاكي عمق المعنى وتبرز مشاهد مكتملة العناصر فتبقى عالقة في الذهن ماثلة أمام الحواس قبل وبعد تصور معناها وتمثيله في الفكر، ما يكشف عن تذبذب الحركة بين التلميح والتّصريح؛ لارتباط الكناية في كثيرٍ من الأحيان بالرمز، وذلك قد أهّل الحركة أن تكون لغةً إشاريّة بديلة عن اللّغة الصوتيّة في كثير من الأحيان، ولا شك في أن الفضل في شيوخ فاعلية الأثر التصويري الكنائية، يعزى إلى الأثر الذي يتركه خيال التداعي وما يوحي به من المعاني والصور والأفكار، وما للكناية من علاقة ترابط بالرمز والإيحاء والتلميح، وما لها من مزيّة تبعدها عن التصريح باستنادها إلى أسلوبية خفاء المعنى، من خلال إبراز ملامح الصورة الكنائية بأسلوبٍ مكثّفٍ يراعي الدقّة والتأثير، فهو في ظاهره يشير إلى الدلالة الحاضرة لعنصر الغياب ومن ثم فهو يفتح الباب على مصراعيه امام العقل لاقتناص المعنى المضمّر في الكلام وهو في كل احواله يبقى بلاغةً مفعمةً بالايحاء والظلال .

إذن قد أثبت التعبير القرآني الذي يخصّ توظيفات الحركة من خلال علم البيان، أنّه يجمع بين الفائدة العقلية والمتعة الجمالية بعد أن يتوغل في أعماق النّفس ويستخرج

(١) ينظر: الكناية محاولة لتطوير الإجراء النقدي: ٢٥، التوظيف اللساني لحركة الجسد (بحث): ٣٠٦.

(٢) الكناية محاولة لتطوير الإجراء النقدي: ٢٦، وينظر : فاعلية الكناية في النقد المعاصر : ١٥٠.

مضموناتها، فكأنك تسمع التعابير عن قرب وترى صورها ماثلةً أمامك، على أن توظيفات الحركة في الصور البيانية تتخذ قوالب متنوعة تشترك فيها أطرافٌ عدّة مع أساليب علم البيان في المشهد الواحد، فهناك علاقة تجاذبٍ متبادلٍ ووشائج ترابطية متنوعة بين الكناية والتشبيه والتمثيل والاستعارة في الأداء والبنية التشكيلية في المشاهد، ما يقوّي فاعلية التصوير ويحقّق إمكانات تعدّد القراءات فنتوسع الدائرة الفكرية والوجدانية لدى المتلقي، وقد كان لتوظيفات الحركة المتنوّعة دورٌ كبيرٌ في رسم الدلالة المشهديّة، فتبيّن أنّ الحركة في علم البيان ذات إحياءٍ مستمرٍ ينطوي على تغييرٍ شاملٍ في التشكيلات اللغوية، فحين يُصوّر تغدو الصور كياناً حسيّاً، فجعلت توظيفات الصورة الحركيّة تحقق فهماً دلالياً واسعاً يمتلك حضوراً فاعلاً في النصوص المشهديّة، ما جعلها تعدّ ركيزةً أساسيةً من مرتكزات الجمال الفنّي الذي يُمتع المتلقي ويخاطبُ حواسه، بما توفر من قيم الاتّساع الدلالي، ما يعني أنّ التّصوير الحركي حاضرٌ وفاعلٌ في التّعبير القرآني، غير أنّه متوقف على متلقٍ جيد يتجاوز ما هو سطحيّ من العبارات، وأنّ الحركة التّصويرية عملية تفاعلٍ بين المشهد ومتلقيه .

الختامة

الخاتمة

قد توصل البحث في نهاية رحلته إلى نتائج وتوصيات نوجزها بما يأتي:

- إنَّ للحركة وظائف أسلوبية وجمالية ونفسية وعقدية... لها طرق متعدّدة في إبراز دلالة التراكيب، ولاشك في أنّ كل دلالة حركية تأتي على وفق الاقتضاءات السياقية في المشهد وأنَّ المتلقي مدعو لإبراز فاعليتها فيه وإنتاج دلالاتها؛ ولهذا غدت ظاهرة تستحق الدراسة والاهتمام وتوجيه النظر، فقد استحوذت على مساحات واسعة في التعبير القرآني ومشاهده المتنوّعة .

- تعوّل الحركة على العلاقات الإشارية في إبراز فاعليتها في المشاهد، أي: إنها تركز على قيمة العلامة أو الإشارة في السّياق لربط تلك العلامات بما توحى به من مدلولات متنوّعة، أو لربط مدلول الشيء بحقيقة تشكّله في المشهد.

- تلتصق فاعلية الحركة وإمكاناتها الدلالية في المشهد بنوعية الحركة وخصوصية المتحرك، فلكل حركة وضع لا تتعداه ومفهوم لا تتجاوزه، إلّا خصوصية الحركة التي يبرزها الأنبياء؛ لأنّها مكّمة للوضع التشريعي والدعوي الذي يحضى بالعناية الإلهية، فقد تتشابه الحركات الفردية، غير أنّ لحركة الأنبياء بعد خاص يتّصل بالقدرة والهيمنة الإلهية، والأمر ينطبق على حركة المخلوقات التي لا ترى كالملائكة وإبليس .

- إنّ الحركة في مشاهد القرآن لا تحمل معاني ثابتة أو قصديّة محدّدة تحقّقها الرؤية المعجمية أو المفسرة؛ لأنّ الحركة تكسب قيمها من السياق، فهو الموجّه الأوّل للدلالة المشهديّة في حيّز العلاقات التركيبية، إلى جانب توافر إمكانيات لغويّة أخرى تشاركها جنباً إلى جنب وإن كانت في مشهد آخر، ما جعلها قابلة للإنتاج الدلالي المستمر، وقابلة لتعدّد مستويات القراءة والتلقّي .

- تفيّد سياقات الحركة المشهديّة من العناصر التحويلية والتوليدية والتراكيب الانزياحية في تشكيل الدلالة الحركية، وقد نجم عن ذلك سمة أسلوبية بارزة في اعتماد ألفاظ وتراكيب دون غيرها لتجسيد الموقف وتصوير الحدث .

- إنَّ ربط المشهد بالحركة لإبراز الدلالة يعد من أبرز المقومات التي تعوّل عليها التداوليّة؛ لأنَّ التداولية آلية تبحث عن المعنى في التوظيفات التي تشكل خطاباً لإنجاز الفعل الكلامي، وهذا يفتح الباب لدراسة المشاهد بمنهجية تداولية، ومن خلال ذلك يمكن أن تحمّل المشاهد القرآنية دلالات إضافية بغية الإفهام والتوضيح؛ وهذا الرّبط يحقق إيراداً مهماً في اللسانيات الحديثة؛ وهكذا دراسات نتلمس من خلالها إعجازيّة الاقتضاءات التركيبية في القرآن الكريم .

- يتبين أنّ توظيفات الحركة في المشهد تستعمل موسيقى السّياق وإيقاع الفواصل وجرس الألفاظ وحتى الحرف في إنتاج الدلالة، ولاسيما تلك المشاهد التي صوّرت أحداث القيامة، فقد أفادت تلك السياقات في تقريب معاني الهول والفرع الأخرى إلى العقول؛ لتقرب المعنى الغيبي بالصوت والرؤية الحسيّة والتخييليّة .

- يسهم العدول التركيبي في تعميق فاعلية الحركة ورسم مساراتها في المشهد القرآني، زيادة على توظيفات لصيغ صرفيّة معيّنة وقرائن نحوية تفصح عن دقّة المعنى؛ لما تحمله من قيم نغميّة تضفي على الحركة سمة (الموسقة)، كالتكرار والتّضعيف وإيراد المفعول المطلق والمصدر والعدول من الاسم إلى الفعل... الخ .

- جاء التعبير القرآني بمشاهد حركيّة حقيقية ومجازية لبيانات مختلفة أسهمت في بناء المجتمع، فرغبتة بالحسن وبالترهيب أبعده عما يورده المهالك، فحققت بذلك منجزاً تعبيرياً ودلالياً في بنائها الجمالي وتشكيلها الفني، ليدفع بالمتلقي إلى أجواء الحدث بكل أبعاد الزمانية والمكانية عبر قطبي الترغيب والترهيب، زيادة على الطّابع القصصي الذي أضفى على المشاهد سمة سردية جعلها أكثر التصاقاً بعملية التأمّل والتفكير والتطهير الوجداني .

- إنّ مشاهد الحركة في القرآن الكريم تتطلب مشاركة القارئ وإسهامه في الكشف عن علائقية التعبيرات الحركيّة وتداعيات الحضور والغياب والمعاني الوريثية في المشهد؛ لأنَّ ترك القارئ يتسلّم الحقائق جاهزةً يجعله عاطل الذهن عاجزاً عن الغور إلى أعماق النّصوص واستخراج دررها، فتبيّن أنّ الحركة في المشاهد القرآنية تسعى إلى تحفيز القارئ وتدفعه لتعقب ظلال السّياق والسير وراء معرفة الحقائق ليكون له نشاطٌ إنتاجيٌّ خاصٌّ به .

- تمكنا الصورة المنسوجة بطرائق علم البيان من التصرف في الأنساق التي يختزنها اللسان، فتنبي للكائنات تصورا جديدا، وذلك بالربط بين المتباعدات والمتأخرات لترسي للموجودات فهما نواته فهم الشيء بحركة شئ آخر دال عليه على الرغم ما بينهما من تباعدٍ ظاهر.

- تمثل حركات الجسد الوجود المرئي (الإشاري) التي تقابل اللغة المسموعة، إذ هي تعنى بمراعاة الشعور النفسي، وهذا جعلها وسيلة مهمة للاتصال والفهم والإفهام، وبالطبع أن ذلك متوقفاً على المعطيات الثقافية لبث الحركة ومتلقيها، والمشاهد القرآنية تفرق في توظيفاتها بين ما هو حقيقي إرادي، وبين ما هو مجازي لا إرادي .

- إن الحكم على الصور القرآنية الحركية من خلال الصورة البلاغية فقط يعد قاصرا، لأن هذه الصورة الجزئية مرتبطة بالبناء التصويري العام (المشهد) في الأسلوب القرآني ومنه تستمد حيويتها وقوتها، والمشهد لا يمكن حصره في حقول الدراسات التي اهتمت بالصورة البيانية، وإنما لا بد من نظرة شاملة لوحدات البناء في السياق الذي يرسم مشهدا متعدد العلاقات واضح المعالم .

- تقدم المشاهد القرآنية رؤية جديدة في تشكيل الزمن، ولاسيما في توظيف الفعل الماضي للدلالة على المستقبل أو العكس، فقد أكسبت هذه الرؤية أبعادا دلالية مارست دور الحضور والغياب، فحضور الزمن حضور الحركة وغياب النص وغياب الزمن غياب الحركة وحضور النص، وقد تجسد ذلك بمشاهد الغيب بشقيه الماضي (التاريخ) والمستقبل (اليوم الآخر)؛ لشكل قوة مستمرة تجعل المتلقي يتحرك تحت تأثيرها فيربط الفضاء الخارجي (المرجعي) بالفضاء الداخلي (النصي)، ما جعل الزمن يقيم جسورا تواصلية بين زمن الحركة السردية وزمن الوقوع الحقيقي، وبين قوة الاثنين وبعدهما التوظيفي في المتلقي؛ ليوصف الزمن المشهدي بأنه مقاربات تحليلية لعملية التلقظ المشهدي الذي أسهم في ديمومة النص الشريف .

المصادر والمراجع

مصادر الرسالة

القران الكريم .

- الاتساع في المعنى، د. مقبول علي بشير النعمة، عالم الكتب الحديث: إريد، ط١: ١٤٣٢هـ، ٢٠١١م .
- الاتصال غير اللفظي في القرآن الكريم، د. محمد الأمين موسى أحمد، دائرة الثقافة والإعلام: الشارقة، ط١: ٢٠٠٢م .
- الاسلام والادب، د. محمود البستاني، المكتبة الادبية المختصة: قم، ١٤٢٢هـ.
- التبيان في تفسير غريب القرآن، شهاب الدين أحمد بن محمد الهائم المصري، تح: د. فتحي أنور الدابولي، دار الصحابة للتراث: القاهرة، ط١: ١٩٩٢م .
- البرهان في علوم القرآن، بدر الدين محمد بن عبد الله بن بهادر الزركشي (ت: ٧٩٤هـ) تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط١: ١٣٧٦هـ، ١٩٥٧م .
- أثر التوليد الدلالي في ألفاظ الحواس الخمس - دراسة وصفية تحليلية في القرآن، عائشة بنت عبد الله السفينة، عالم الكتب الحديث: إريد، ط١: ١٤٣٢هـ، ٢٠١١م.
- أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، توفيق الزبيدي، الدار العربية للكتاب، ١٩٨٤م .
- الأداء النفسي واللغة العربية، عبد الرؤوف أبو السعد، دار النمر للطباعة: القاهرة، ١٩٨٥م.
- الأدب والدلالة، تودوروف، تر: د. محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري: حلب، ط١: ١٩٩٦م .
- إرشاد العقل السليم إلى مزايا الكتاب الكريم، لأبي السعود بن محمد الحنفي (ت: ٩٨٢هـ) تح: عبد القادر محمد عطا، مكتبة الرياض الحديثة: الرياض، د.ط.
- أساس البلاغة، جار الله محمود بن عمر الزمخشري (ت: ٥٣٨هـ) تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية: بيروت، ط١: ١٤١٩هـ، ١٩٩٨م .
- أسرار لغة الجسد، ليلي شحرور، الدار العربية للعلوم: بيروت، ط١، ٢٠٠٨م .

- الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، د. مجيد عبد الحميد ناجي، مطبعة الشروق: بغداد، د.ت.
- أسرار البلاغة، لأبي بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي (ت: ٤٧١ أو ٤٧٤هـ) تح: محمد محمود شاكر، دار ومطبعة المدني: جدة، ١٩٩٢م.
- أسرار التقديم والتأخير في لغة القرآن الكريم، د. محمود السيد شيخون، القاهرة الحديثة للطباعة، ط١: ١٤٠٣هـ، ١٩٩٣م.
- الأسلوب- دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية: القاهرة، ط٧: ١٩٧٦م .
- أسلوب الالتفات في البلاغة العربية، د.حسن طبل، دار الفكر العربي: القاهرة، ١٩٩٨م، د.ط .
- أسلوب الحذف في القرآن الكريم وأثره في المعاني والإعجاز، د. مصطفى شاهر خلوف، دار الفكر: عمان، ط١: ٢٠٠٩م .
- الإشارة الجمالية في المثل القرآني، د. عشتار داود محمد، منشورات اتحاد الكتاب العرب: دمشق، ٢٠٠٥م .
- إشكالية المكان في النص الأدبي، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة: بغداد، ط١: ١٩٨٦م .
- أصوات وإشارات دراسة في علم اللغة، أ.كوندراتوف، نقله عن الانكليزية: أدور يوحنا، وزارة الثقافة والإعلام: سلسلة الكتب المترجمة -٧- ١٩٦٩م .
- أصوات اللغة، د. عبد الرحمن أيوب، مطبعة دار التأليف، ط١: ١٩٦٣م .
- الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الانجلو المصرية: القاهرة، ط٤: ١٩٩٩م .
- أصول البيان العربي رؤية بلاغية معاصرة، د. محمد حسين علي الصغير، دار الشؤون الثقافية العامة: بغداد، ١٩٨٦م .
- أضواء البيان في إيضاح القرآن بالقرآن، محمد الأمين بن محمد الشنقيطي (ت: ١٣٩٣هـ) دار الفكر للطباعة والنشر: بيروت، ١٤١٥هـ، ١٩٩٥م، د.ط .

- الإعجاز البلاغي للقرآن الكريم، محمد أبو موسى، مكتبة وهبة: القاهرة، ط ١ .
- الإعجاز البياني في العدول النحوي السياقي في القرآن الكريم، د. عبد الله علي الهتاري، دار الكتاب الثقافي: إربد، ١٤٢٩هـ، ٢٠٠٨م .
- الإعجاز التمثيلي في آيات الوصف _ دراسة تحليلية، د. حسن رفاعي، دار المعارف: مصر، ط: ١٩٩٤م .
- الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم _ دراسة نظرية تطبيقية للتوظيف البلاغي لصيغة الكلمة، عبد الحميد أحمد هندراوي، المكتبة العصرية: بيروت، ط: ١٤٢٢هـ، ٢٠٠١م .
- الإعجاز الفني في القرآن الكريم، عمر السلامي، الشركة التونسية للتوزيع: ١٩٨٠م .
- إعجاز القرآن، لأبي بكر محمد الطيب الباقلاني (ت: ٤٠٣هـ) تح: السيد أحمد صقر، المعارف: مصر، ١٩٦٣م .
- إعجاز القرآن، عبد الكريم الخطيب، دار الفكر العربي: مصر، ط: ١٩٦٤م .
- إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، مصطفى صادق الرفاعي، راجعه واعتنى به: نجوى إلياس، مؤسسة المنار للنشر والتوزيع: القاهرة، ط: ٢٠٠٣م .
- أفعال القدوم في القرآن الكريم دراسة دلالية، د. صدام حمو حمزة، المكتب الجامعي الحديث، ٢٠١٠م .
- الاقتضاء - دلالاته وتطبيقاته في أسلوب القرآن الكريم، د. أشواق محمد إسماعيل النجار، دار دجلة: عمان، و بغداد، ط: ١٤٢٩هـ، ٢٠٠٨م .
- أمالي المرتضى - غرر الفوائد و درر القلائد، للشريف المرتضى علي بن الحسين العلوي (ت: ٤٣٦هـ) تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الكتب العربي: بيروت، ط: ٢: ١٩٦٧م .
- أمثال القرآن وصور من أدبه الرفيع، عبد الرحمن حسن حنبكة الميداني، دار القلم: دمشق، ط: ١٩٩٢م .
- الأمثال من الكتاب والسنة، محمد بن علي الترمذي، دار الكتب العلمية: بيروت، ط: ٢٠٠٣م .

- الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، د. محمد محمد ويس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع : بيروت، ط١: ١٤٢٦، ٢٠٠٥م .
- أنوار التنزيل وأسرار التأويل، ناصر الدين أبو سعيد عبد الله بن عمر بن محمد البيضاوي (ت: ٦٨٥ هـ) دار الفكر: بيروت، د.ت .
- الإيضاح في علوم البلاغة، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن المعروف بالخطيب القزويني (ت: ٧٣٩ هـ) دار إحياء العلوم : بيروت، ط٤: ١٩٩٨م .
- بحر العلوم، لأبي الليث نصر بن محمد السمرقندي (ت: ٣٧٣ هـ) تح: الشيخ علي محمد معوض والشيخ عادل أحمد عبد الموجود و د. زكريا عبد المجيد النوتي، دار الكتب العلمية: بيروت، ط١: ١٤١٣هـ، ١٩٩٣م.
- البحر المحيط، محمد بن يوسف أبي حيان الأندلسي (ت: ٧٤٥ هـ) تح: الشيخ عادل أحمد عبد الموجود والشيخ علي محمد معوض، دار الكتب العلمية: بيروت، ط١: ١٤١٣ هـ، ١٩٩٣م .
- البحر المديد، أحمد بن محمد بن المهدي الشاذلي (ت: ١٢٢٤ هـ) دار الكتب العلمية: بيروت، ط٢: ١٤٢٣ هـ، ٢٠٠٢م .
- بدائع التفسير الجامع لتفسير الإمام ابن القيم الجوزية (ت: ٧٢٣ هـ) جمع: يسري السيد محمد، دار ابن الجوزي: ط١، ١٤١٤هـ، ١٩٩٣م.
- البرهان في علوم القرآن، بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي (ت: ٧٩٤ هـ) تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية: بيروت، ط١: ١٣٧٦هـ، ١٩٥٧م.
- البعد التداولي والحجاجي في الخطاب القرآني، د. قدور عمران، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع: إربد، ط١: ٢٠١٢م.
- البناء الصوتي في البيان القرآني، د. محمد حسن شرشر، دار الطباعة المحمدية: القاهرة، ط١: ١٩٨٨م.
- البنى التصويرية واللسانية المعرفية في القرآن الكريم، د. بو شعيب راغين، عالم الكتب الحديث: إربد، ط١: ٢٠١١م.

- بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، تر: محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال للنشر: المغرب، ط ١: ١٩٨٦م.
- البنيوية وعلم الاشارة، ترنس هوكز، تر: مجيد الماشطة، مراجعة: د. ناصر حلاوي، دار الشؤون الثقافية: بغداد، ط ١: ١٩٨٦ م.
- بلاغة الخطاب وعلم النص، د.صلاح فضل، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب، سلسلة عالم المعرفة: الكويت، ١٩٩٢م.
- بلاغة العطف في القرن الكريم_ دراسة أسلوبية، د. عفت الشراوي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر: بيروت، ١٩٨١م، د.ط .
- البلاغة القرآنية في التصوير بالإشارة والحركة الجسمية، د. عبد الله محمد سليمان هنداوي، مطبعة الأمانة: مصر، ط ١: ١٤١٦هـ، ١٩٩٥م.
- البلاغة القرآنية في آيات صفات المؤمنين، د. هند بنت جميل بن صالح نايتة، كنوز إشبيلية: الرياض، ط ١: ١٤٢٩هـ، ٢٠٠٨م.
- البلاغة فنونها وأفنانها علم البيان والبدیع، د. فضل حسن عباس، دار النفائس للنشر والتوزيع: الأردن، ط ١٢: ١٤٢٩هـ، ٢٠٠٩م.
- البنى والدلالات في لغة القص القرآني_ دراسة فنية، د. عماد عبد يحيى، دار دجلة: عمان، ط ١: ٢٠٠٩م.
- البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، د. مصطفى السعدني، منشأة المعارف: الاسكندرية، د.ت.
- البيان بلا لسان_ دراسة في لغة الجسد، د. مهدي أسعد عرار، دار الكتب العلمية: بيروت، ط ١: ١٤٢٨هـ، ٢٠٠٧م.
- البيان في روائع القرآن_ دراسة لغوية وأسلوبية للنص القرآني، د. تمام حسان، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ٢٠٠٢م.
- بيان المعاني، ملا حويش آل غازي عبد القادر آل غازي الفراتي الديرزوري (ت: ١٩٧٨م) مطبعة الترقى: دمشق، ١٣٨٢هـ، د.ط .
- بين الفلسفة والنقد، محمد شكري عياد، منشورات أصدقاء الكتاب: القاهرة، ١٩٩٠م .

- التبيان في إعراب القرآن، لأبي البقاء عبد الله بن الحسين العكبري (ت: ١١٦هـ) تح: علي محمد الجاوي، مطابع عيسى البابي الحلبي وشركاءه: دمشق، د.ت .
- التبيان في تفسير غريب القرآن، شهاب الدين أحمد بن محمد الهائم المصري، تح: د. فتحي أنور الدابولي، دارالصحابة للتراث بطنطا: القاهرة، ط ١: ١٩٩٢م.
- التحرير والتنوير، محمد الطاهر بن عاشور (ت: ١٣٩٣هـ) الدار التونسية: تونس، ١٩٨٤م .
- تحليل الخطاب الشعري- استراتيجية النص، د. محمد مفتاح، دار التنوير للطباعة والنشر، المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء، ط ١: ١٩٨٥م.
- التشبيهات القرآنية والبيئة العربية، واجدة مجيد الأطرقي، وزارة الثقافة والفنون: العراق، ١٩٧٨م.
- تصريف القول في القصص القرآني- دراسة بلاغية تحليلية لقصة موسى، د. إمام محمد صافي المستغامي، عالم الكتب: إريد، ط ١: ١٤٣٢هـ، ٢٠١١م.
- التصوير البلاغي في مشاهد القيامة في سورة إبراهيم، د. أحمد سعد عبد الرزاق ناجي، طبع بكلية اللغة العربية: جامعة الأزهر، ٢٠٠٢م.
- التصوير البياني، د. حفي محمد شرف، مكتبة الشباب: القاهرة، ١٩٧٣م .
- التصوير الفني في القرآن، سيد قطب، مكتبة سيد قطب، د.ط .
- التصوير الفني في القرآن الكريم- دراسة تحليلية، د. جبير صالح حمادي، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع: القاهرة، ط ١: ٢٠٠٧م.
- التصوير المجازي أنماطه ودلالاته في مشاهد القيامة في القرآن، د. إياد عبد الودود عثمان الحمداني، دار الشؤون الثقافية العامة: بغداد، ط ١: ٢٠٠٤م.
- التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية، د. شفيع السيد، مكتبة الشباب: مصر، ١٩٧٧م.
- التعبير القرآني، د. فاضل صالح السامرائي، دارعمار: عمان، ط ٥: ١٤٢٨هـ، ٢٠٠٧م .
- التعبيرات القرآنية والبيئة العربية في مشاهد القيامة، ابتسام مرهون الصفار، مطبعة الأداب: النجف، ط ١: ١٩٦٧م.

- التعبير القرآني والدلالة النفسية، د. عبد الله محمد الجبوسي، دار الغوثاني للدراسات القرآنية: دمشق، ط ١: ٢٠٠٦م.
- التعريفات، علي بن محمد بن علي الجرجاني (ت: ٨١٦هـ) تح: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي: بيروت، ط ١: ١٤٠٥هـ .
- التعبير الفني في القرآن، د. بكري شيخ امين، دار الشروق: مصر، د.ت.
- التفسير البلاغي للإستفهام في القرآن الكريم، د.عبد العظيم المطعني، مكتبة وهبة: القاهرة، ط ١: ١٩٩٩م.
- التفسير البياني للقرآن الكريم، د. عائشة عبد الرحمن بنت الشاطي، دار المعارف: مصر، ط ٢: ١٩٧٣م.
- تفسير جزء عم، محمد متولي الشعراوي، دار الراجية للنشر والتوزيع، ط ١: ١٤٢٩هـ ، ٢٠٠٨م.
- تفسير الجلالين، جلال الدين محمد المحلي و جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي (ت: ٩١١هـ) مكتبة ومطبعة الشُّرْجِي: دمشق، ط ١: ١٤١٦هـ .
- التفسير الصحيح موسوعة الصحيح المسبور من التفسير بالمأثور، د. حكمت بن بشير بن ياسين، دار المأثر: المدينة المنورة، ط ١: ١٤٢٠هـ ، ١٩٩٩م.
- تفسير روح البيان، إسماعيل حقي بن مصطفى الإستانبولي الحنفي الخلوتي (ت: ١١٢٧هـ) دار إحياء التراث العربي: بيروت، د.ت.
- تفسير غريب القرآن، لأبي حفص عمر بن أبي الحسن علي بن أحمد بن الملقن، تح: سمير طه المجذوب، عالم الكتب للطباعة والنشر: بيروت، ط ١: ٢٠١١م.
- تفسير القرآن العظيم، للحافظ عماد الدين أبو الفداء اسماعيل بن كثير الدمشقي (ت: ٧٧٤هـ) تح: مصطفى السيد محمد، وأخرون، مؤسسة قرطبة للتوزيع والنشر: الجيزة/ ط ١: ١٤٢١هـ، ٢٠٠٠م.
- التفسير الكبير ومفاتيح الغيب، الامام محمد فخر الدين الرازي (ت: ٦٠٤هـ) دار الفكر للطباعة والنشر: بيروت، ط ١: ١٤٠١هـ، ١٩٨١م.
- تفسير مقاتل بن سليمان، أبو الحسن مقاتل بن سليمان بن بشير الأزدي البلخي، دار الكتب العلمية: بيروت، ط ١: ١٤٢٤هـ، ٢٠٠٣م.

- التفسير المنير في العقيدة والشريعة والمنهج، د. وهبة بن مصطفى الزحيلي، دار الفكر المعاصر: بيروت، دمشق، ط ٢: ١٤١٨ هـ .
- التقابل الجمالي في القرآن الكريم، حسين جمعه، مطبعة النعمان: النجف، ط ١، د.ت .
- التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، عبد الحميد المحادين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت، ١٩٩٩ م، د.ط.
- تقنيات المنهج الأسلوبي في سورة يوسف - دراسة تحليلية في التركيب والدلالة، د. حسن عبد الهادي الدجيلي، دار الشؤون الثقافية العامة: بغداد، ط ١: ٢٠٠٥ م.
- تلخيص البيان في مجازات القرآن، الشريف الرضي (ت: ٤٠٦ هـ) دارالأضواء: بيروت، د.ت.
- التلخيص في وجوه البلاغة، لجلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني (ت: ٧٣٩ هـ) تح: عبد الرحمن البرقوقي، دار الفكر العربي، د.ت .
- التنعيم اللغوي في القرآن الكريم، سمير ابراهيم وحيد العزاوي، دار الضياء للنشر والتوزيع: عمان، ط ١: ٢٠٠٠ م.
- الجامع لأحكام القرآن، لأبي عبد الله القرطبي (ت: ٦٧١ هـ) تح: د. عبد الله بن عبد المحسن التركي، مؤسسة الرسالة: بيروت، ط ١: ١٤٢٧ هـ، ٢٠٠٦ م.
- جامع البيان عن تأويل آي القرآن، لأبي جعفر الطبري (ت: ٣١٠ هـ) تح: د. عبد الله بن عبد المحسن التركي، دارهجر: القاهرة، ط ١: ١٤٢٢ هـ، ٢٠٠٢ م.
- الجامع الكبير (سنن الترمذي) لأبي عيسى محمد بن عيسى الترمذي (ت: ٢٧٩ هـ) تح: بشار عواد معروف، دار الغرب الإسلامي: بيروت، ١٩٩٨ م.
- جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د. ماهر مهدي هلال، دار الحرية لطباعة: وزارة الثقافة، ١٩٨٠ م، د.ط .
- جماليات الأسلوب - الصورة الفنية في الأدب العربي، د. فايز الداية، دار الفكر: دمشق، ط ٢: ١٩٩٠ م.
- جماليات الإشارة النفسية في الخطاب القرآني، د. صالح ملا عزيز، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع: دمشق، ط ١: ٢٠١٠ م.

- جماليات التشخيص في التعبير القرآني، كزناك صالح رشيد، عالم الكتب الحديث: إربد، ٢٠١١م .
- جماليات المفردة القرآنية، د.أحمد ياسوف، دار المكتبي: دمشق، ط٢: ١٩٩٩م.
- جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، كلود عبيد، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع: بيروت، ط١: ١٤٣٢هـ، ٢٠١١م.
- جماليات اللغة وغنى دلالاتها من الوجهة العقديّة والفكرية، د. محمد صادق حسن عبد الله، دار إحياء الكتاب العربي: القاهرة، ط١: ١٩٩٣م.
- الجمان في تشبيهات القرآن، عبد الله ابن نايقا(ت: ٤٨٥هـ) تح: محمود حسن أبو ناجي الشيباني، مركز الصف الالكتروني: بيروت، ط١: ١٤٠٧هـ، ١٩٨٧م.
- حجة القراءات، لأبي زرعة عبد الرحمن بن محمد بن زنجلة، تح: سعيد الأفغاني، مؤسسة الرسالة: بيروت، ط٢: ١٤٠٢هـ ، ١٩٨٢م.
- حروف المعاني، لأبي القاسم عبد الرحمن بن إسحاق الزجاجي(ت: ٣٤٠هـ) تح: د.علي توفيق الحمد، مؤسسة الرسالة: بيروت، ط١: ١٩٨٤م.
- الحوار في القرآن الكريم- خصائصه التركيبية وصورة البيانية، د. محمد إبراهيم شادي، داراليقين للنشر والتوزيع: مصر، ط١: ١٤٣١هـ، ٢٠١٠م.
- خصائص التشبيه في سورة البقرة، د. إبراهيم حسن داود، دار الأمانة: ط١، ١٤٠٦هـ ١٩٨٦م.
- الخطاب النفسي في القرآن الكريم دراسة دلالية أسلوبية، د. كريم حسين ناصح الخالدي/ دار صفاء للنشر والتوزيع: عمان/ط١: ١٤٢٨هـ ، ٢٠٠٧م.
- الخطيئة والتكفير من النبوية إلى التشريحية_ نظرية وتطبيق/عبد الله محمد الغدامي، المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء، ط٦: ٢٠٠٦م.
- دراسات جديدة في إعجاز القرآن، د. عبد العظيم المطعني، مكتبه وهبة: القاهرة، ط١: ١٩٩٦م.
- دراسات فنية في التعبير القرآني، د. محمود البساتيني، مؤسسة الوفاء: بيروت، ط٢: ١٩٨٤م.

- دراسات في علم اللغة، د. فاطمة محجوب، دار النهضة العربية: القاهرة، ١٩٧٦م.
- دراسات في المعاني والبديع، د. عبد الفتاح عثمان، مطبعة التقدم: القاهرة، ١٩٨٣م.
- درج الدرر في تفسير القرآن/، المنسوب لعبد القاهر الجرجاني(ت:٤٧١هـ) تح: د. طلعت صلاح الفرحات و د. محمد أديب شكور، دار الفكر: عمان، ط: ١: ١٤٣٠هـ، ٢٠٠٩م.
- درة التنزيل وغرة التأويل، لأبي عبد الله محمد بن عبد الله الاصفهاني (ت: ٤٢٠هـ) تح: د. مصطفى آيدين، طبع بجامعة أم القرى، ط: ١: ١٤٢٢هـ، ٢٠٠١م.
- الدرالمصون، لأحمد بن يوسف المعروف بالسمين الحلبي(ت: ٧٥٦هـ) تح: أحمد محمد الخراط، دار القلم : دمشق، د.ت.
- دلائل الإعجاز، لأبي بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي(ت: ٤٧١هـ، أو ٤٧٦هـ) تح: محمد محمود شاكر، مكتبة الخانجي: القاهرة، ٢٠٠٤م.
- دلائلية النص الأدبي، د. عبد القادر فيدوح، ديوان المطبوعات الجامعية: وهران، ط: ١: ١٩٩٣م.
- الدلالة والحركة- دراسة لأفعال الحركة في العربية المعاصرة في إطار المناهج الحديثة، د. محمد محمد داود، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٢م.
- دلالة الألفاظ، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية: القاهرة، ط: ٢: ١٩٦٣م.
- دينامية النص تنظير وإنجاز، د. محمد مفتاح، المركزالثقافي العربي: بيروت، ط: ٢: ١٩٩٠م.
- ديوان زهير بن أبي سلمى، شرح وتقديم الأستاذ علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية: بيروت، ط: ١: ١٤٠٨هـ، ١٩٨٨م.
- روائع البيان في تفسير آيات الأحكام في القرآن، محمد علي الصابوني، مكتبة الغزالي: دمشق، و مؤسسة مناهل العرفان: بيروت، ط: ٣: ١٤٠٠هـ، ١٩٨٠م.

- روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، لأبي الفضل شهاب الدين محمود الألوسي البغدادي (ت: ١٢٧٠هـ) دار إحياء التراث العربي: بيروت، د.ت.
- زاد المسير في علم التفسير، لأبي الفرج جمال الدين عبد الرحمن بن علي بن محمد الجوزي (ت: ٥٦٧هـ) المكتب الإسلامي: بيروت، ط: ٣، ١٤٠٤هـ ، ١٩٨٤م.
- زهرة التفاسير، الإمام محمد أبو زهرة (ت: ١٩٧٤م) دار الفكر العربي: بيروت، د.ت.
- زمن الشعر، أدونيس، دار الساقي: بيروت، ط: ٦، ٢٠٠٥م.
- سر الإعجاز لتنوع الصيغ المشتقة من أصل لغوي واحد في القرآن الكريم عودة الله منيع القيسي، دار البشير: بيروت، ط: ١، ١٤١٦هـ، ١٩٩٦م.
- سنن أبي داود، لأبي داود سليمان بن الأشعث السجستاني (ت: ٢٧٥هـ) تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الفكر: بيروت، د.ت.
- سيكلوجية القصة في القرآن، د. تهامي نفرة، الشركة التونسية للتوزيع: تونس، ١٩٧٤م.
- السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، سعيد بنكراد، دار الحوار: سوريا، ط: ١، ٢٠٠٥م.
- شرح الرضي على الكافية، تح: يوسف حسن عمر، منشورات مؤسسة الصادق: تهران، ١٣٩٨هـ، ١٩٧٨م.
- صحيح ابن حبان، محمد بن حبان بن أحمد بن حبان الدارمي (ت: ٣٥٤هـ) تح: شعيب الأرنؤوط، مؤسسة الرسالة: بيروت، ط: ٢، ١٤١٤هـ، ١٩٩٣م.
- صحيح مسلم، مسلم بن الحجاج أبو الحسين القشيري النيسابوري (ت: ٢٦١هـ) تح: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي: بيروت، د.ت.
- الصرف الوافي - دراسة وصفية تطبيقية في الصرف وبعض المسائل الصوتية، د. هادي نهر، دار الأمل: الأردن، ط: ٢، ٢٠٠٢م.
- الصورة الأدبية في القرآن الكريم، د. صلاح الدين عبد التواب، الشركة الصرية العامة للنشر: القاهرة، ط: ١، ١٩٩٥م.

- الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهاجا وتطبيقا، د. أحمد علي وهمان، دار طلاس: دمشق، ١٩٨٦م، د.ط.
- الصورة الشعرية، سيسل دي لويس، تر: د. أحمد نصيف الجنابي وآخرون، وزارة الثقافة والإعلام: العراق، ط١: ١٩٨٢م.
- الصورة الفنية في شعر أبي تمام، د. عبد القادر الرباعي، عمان، ١٩٨٠، د.ط.
- الصورة الفنية في المثل القرآني، د. محمد علي الصغير، دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع: بيروت: ط١: ١٤١٢هـ، ١٩٩٢م.
- الصورة الفنية معياراً نقدياً، د. عبد الاله الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة: بغداد، ط١: ١٩٨٧م.
- صفوة التفاسير، محمد علي الصابوني، دار القلم ومكتبة جدة: بيروت، ط٥: ١٣٩٩هـ.
- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور، المركز الثقافي العربي: بيروت، ط٣: ١٩٩٢م.
- صورة المؤمن في التعبير القرآني، د. نوافل يونس الحمداني، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع: بغداد/ ط١: ٢٠١١م.
- الصورة الأدبية، د. مصطفى ناصف، دار مصر القاهرة، ط١: ١٩٥٨م.
- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور، المركز الثقافي العربي: بيروت، ط٣: ١٩٩٢م.
- طبيعة الإشارة الجمالية، ميخائيل خرابتشنكو، تر: مصطفى عبود، دار الهمداني: عدن، ط١: ١٩٨٤م.
- الطبيعة في القرآن الكريم، د. كاصد ياسر الزيدي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام جمهورية العراق: دار الرشيد، ١٩٨٠م.
- الظاهرة الجمالية في القرآن الكريم، نذير حمدان، دار المنارة: جدة، ط١: د.ت.
- العبارة والإشارة- دراسة في نظرية الإتصال، د. محمد العبد، مكتبة الأداب: القاهرة، ط٢: ١٤٢٨ هـ ، ٢٠٠٧م.

- العقد الفريد، أحمد بن محمد بن عبد ربه (ت: ٣٢٨هـ) تح: أحمد أمين و أحمد الزين و إبراهيم الإبياري، دار الأندلس: بيروت، ١٩٩٦م.
- علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، د. صلاح فضل، دار الشروق: القاهرة، ط١: ١٤١٩هـ، ١٩٩٨م.
- علم البيان، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية للطباعة والنشر: بيروت، ١٤٠٥هـ، ١٩٨٥م.
- علم الدلالة، بيار غيرو، تر: أنطون أبوزيد، منشورات عويدات: بيروت، ط١: ١٩٨٦م.
- علم الدلالة دراسة وتطبيقاً، د.نور الهدى لوشن، منشورات جامعة قار يونس: بنغازي، ط١: ١٩٩٥م.
- علم اللغة بين التراث والمعاصرة، عاطف مدكور، دار الثقافة للنشر والتوزيع: القاهرة، ١٩٨٧م، د.ط .
- علم اللغة العام، فردينان دي سوسير، تر: يوثيل يوسف عزيز، بيت الحكمة: الموصل، ط٢: ١٩٨٨م.
- علم اللغة مقدمة للقارئ العربي/د.محمود السعران/ دار المعارف: القاهرة، ١٩٦٢م، د.ط .
- علم النفس اللغوي، د. نوال محمد عطية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط١: ١٣٩٥هـ، ١٩٧٥م.
- العمدة في صناعة الشعر ونقده، لابي الحسن بن رشيق القيرواني (ت: ٤٥٦هـ) تح: محمد عبدالقادر أحمد عطا، دارالكتب العلمية: بيروت، ط١: ١٤٢٢هـ، ٢٠٠١م.
- العين، لأبي عبد الرحمن الخليل بن احمد الفراهيدي (ت١٧٥هـ) تح: مهدي المخزومي و ابراهيم السامرائي، دار الحرية للطباعة: بغداد ١٩٨٤م.
- غرائب الصورة القرآنية_ تحليل البنية الأسلوبية ودلالاتها البلاغية، أمير فاضل سعد، دار الكتاب الثقافي: إربد، ١٤٢٨هـ، ٢٠٠٨م.

- غرائب القرآن و رغائب الفرقان، نظام الدين الحسن بن محمد النيسابوري، تح: الشيخ زكريا عميران، دار الكتب العلمية: بيروت، ط: ١: ١٤١٦هـ، ١٩٩٦ م.
- غريب القرآن وتفسيره، لأبي عبد الرحمن بن عبد الله بن يحيى بن المبارك (ت: ٢٣٧هـ) تح: محمد سليم الحاج، عالم الكتب: بيروت، ط: ١: ١٤٠٥هـ، ١٩٨٥ م.
- الفاصلة في القرآن، محمد الحسانوي، دار عمان: عمان، ط: ٢: ١٩٨٦ م.
- فاعلية الكناية في النقد المعاصر، أنمار إبراهيم أحمد، المطبعة المركزية: جامعة ديالى، ط: ١: ٢٠١٢ م.
- فتح البيان في مقاصد القرآن، لأبي الطيب صديق بن حسن البخاري (ت: ٣٠٧هـ) تح: عبد الله بن إبراهيم الأنصاري، المكتبة العصرية: بيروت/١٤١٢هـ، ١٩٩٢ م.
- الفروق الدلالية، لأبي هلال العسكري (ت: ٣٩٥هـ) تح: محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة: القاهرة، د.ت.
- فقه اللغة وسر العربية، لأبي منصور عبد الملك بن محمد الثعالبي (ت: ٤٢٩هـ) تح: مصطفى السقا وإبراهيم الإبياري وعبد الحفيظ شلبي، دار الفكر: دمشق، ١٩٩٧ م، د.ط.
- فضل علم الوقف والابتداء، عبد الله علي الميموني، دار القاسم للنشر والتوزيع: الرياض، ط: ١: ١٤٢٤هـ، ٢٠٠٣ م.
- الفعل في القرآن الكريم تعديته ولزومه، أبو أوس إبراهيم الشمسان، مطبعة ذات السلاسل: الكويت، ١٤٠٦هـ، ١٩٨٨ م.
- فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، د. رجاء عيد، منشأة المعارف: الاسكندرية، ط: ٢، د.ت.
- في البنية والدلالة - رؤية لنظام العلاقات في البلاغة العربية، د. سعد أبو الرضا، منشأة المعارف بالسكندرية، ١٩٨٧ م.
- في ظلال القرآن، سيد قطب دار الشروق: القاهرة، ط: ١٤٢٥: ٣٥هـ، ٢٠٠٥ م.
- في معرفة النص - دراسات في النقد الأدبي، يمنى العيد، دار الأفاق: بيروت، دار الثقافة: الدار البيضاء، ط: ٢: ١٩٨٤ م.

- في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، د. عبد الملك مرتاض، سلسلة عالم المعرفة (٢٤٠): الكويت ، ١٤١٩ هـ ، ١٩٩٨ م .
- في النقد الأدبي، د. عبد العزيز عتيق، دار النهضة: بيروت، ط٢: ١٩٧٢م.
- القصة والحكاية في الشعر العربي في صدر الإسلام والعصر الأموي، د. بشرى محمد علي الخطيب، دار الشؤون الثقافية: بغداد/ ط١: ١٩٩٠م.
- قصص القرآن الكريم دلاليا وجماليا، د. محمود البستاني، مؤسسة السبطين العالمية: إيران، ط١: ١٤٢٥ هـ .
- القرآن والصورة البيانية، د. عبد القادر حسين، دارغريب للطباعة والنشر والتوزيع: القاهرة، ط١: ٢٠١٠م.
- قضايا الشعرية/ رومان ياكبسون، تر: محمد الولي، مبارك حنون، دار تويقال: الدار البيضاء، ط١: ١٩٨٨م.
- القرآن الكريم معجزة ومنهج، محمد متولي الشعراوي، دارالندوة: بيروت، د.ت.
- الكامل في اللغة والأدب، محمد بن يزيد المبرد (ت: ٢٨٥هـ) تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي: القاهرة، ط١: ١٤١٧هـ، ١٩٩٧م.
- كتاب الأفعال، لأبي القاسم علي بن جعفر السعدي، عالم الكتب: بيروت، ط١: ١٩٨٣م.
- كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، محمد علي الفاروقي التهانوي، تح: علي دحروج، مكتبة لبنان: بيروت، ط١: ١٩٩٦م.
- الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، الإمام أبي القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشري (ت: ٥٣٨ هـ) تح: الشيخ عادل أحمد عبد الموجود والشيخ علي محمد معوض ود. فتحي عبد الرحمن أحمد حجازي، مكتبة العبيكان: الرياض، ط١: ١٤١٨ هـ، ١٩٩٨ م.
- الكليات، أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني (ت: ١٦٨٣ هـ) تح: عدنان درويش، محمد المصري، مؤسسة الرسالة : بيروت، ط٢ : ١٤١٩ هـ، ١٩٩٨ م.
- الكناية اساليبها ومواقعها في الشعر الجاهلي، محمد الحسن علي الامين احمد، المكتبة الفيصلية : مكة المكرمة، ١٤٠٥ هـ، ١٩٨٥ م

- الكناية محاولة لتطوير الإجراء النقدي، د. إياد عبد الودود عثمان الحمداني
المطبعة المركزية: جامعة ديالى، ط٢: ٢٠١١م.
- لباب التأويل في معاني التنزيل، علاء الدين علي بن محمد بن إبراهيم الشهير
بالخازن، تح: محمد علي شاهين، دار الكتب العلمية: بيروت، ١٤١٥هـ، د.ط .
- اللباب في علوم الكتاب، أبو حفص عمر بن علي ابن عادل الدمشقي الحنبلي
(ت: ٨٨٠ هـ) دار الكتب العلمية: بيروت، ط١: ١٤١٩ هـ، ١٩٩٨ م.
- لسان العرب/ للعلامة ابن منظور(ت: ٧١١هـ) إعداد وتصنيف: يوسف خياط و
نديم مرعشلي، بيروت، د.ت .
- لطائف الإشارات، عبد الكريم بن هوازن القشيري، تح: إبراهيم بسيوني، الهيئة
المصرية العامة للكتاب: مصر، د.ت .
- اللغة، جوزيف فنديس، تر: عبد الجليل الدواخلي و محمد القصاص، مطبعة
لجنة البيان العربي، مكتبة ألا نجلو المصرية: مصر، ١٨٥٠م
- لغة الجسد للإيماءات والحركات، آلن بيز، تر: عبد الهادي غلاييني، دار الإيمان:
عمان وبيروت، ط١: ١٤١٣هـ، ١٩٩٣م.
- لغة الحركات، نتالي باكو، تر: سمير شيخاني، دار الجيل: بيروت، ط١: ١٩٩٥م.
- اللغة الشاعرة، عباس محمود العقاد، المكتبة العصرية: بيروت، د.ت .
- اللغة والإبداع_ مبادئ في علم الأسلوب العربي، شكري محمد عياد، داراللياس
العصرية: القاهرة، ط١: ١٩٨٨م.
- اللغة والمعنى والسياق، جون لاينز، تر: عباس صادق الوهاب، دار الشؤون
الثقافية: بغداد ، ط١: ١٩٨٧م.
- ماواء النص دراسات في النقد المعرفي المعاصر، د. محمد سالم سعد الله، عالم
الكتب الحديث: إربد، ط١: ١٤٢٩ هـ ، ٢٠٠٨م.
- مباحث لسانية في ظواهر قرآنية، د. مهدي أسعد عرار، دار الكتب العلمية:
بيروت، ط١: ٢٠٠٨م.
- مباحث في علوم القرآن، د. صبحي الصالح، دار العلم للملايين: بيروت،
ط١٧، د.ت .

- مبادئ النقد الأدبي، أفيورا مسترونج ريتشاردز، تر: د. محمد مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر: القاهرة، ط ١: ١٩٦٣م.
- المتنبّي والتجربة الدلالية عند العرب، د. حسين الواد، دار سحنون للنشر والتوزيع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: تونس، ط ١: ١٩٩١م.
- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، لأبي الفتح ضياء الدين بن الأثير الموصلي (ت: ٦٣٧هـ) تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية: بيروت، ١٩٩٥م.
- محاضرات في البلاغة العربية، د. مصطفى الحلوة، المكتبة الوطنية: عمان، ط ١: ١٩٩٣م.
- المحرر الوجيز، أبو محمد عبد الحق بن عطية الأندلسي (ت: ٥٤٦هـ) تح: عبد السلام عبد الشافي محمد، دار الكتب العلمية: بيروت، ط ١: ١٤٢٢هـ، ٢٠٠١م.
- مدارك التنزيل وحقائق التأويل، لأبي البركات عبد الله بن أحمد بن محمود النسفي (ت: ٧١٠هـ) دار إحياء الكتب العربية: القاهرة، ط ١، د.ت.
- المزهري في علوم اللغة وأنواعها/ جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي (ت: ٩١١هـ) تح: فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية: بيروت، ط ١: ١٩٩٨م.
- مرايا التخيل الشعري، د. محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث: عمان، ط ١، ٢٠٠٦م.
- مستويات السرد الإعجازي في القصة القرآنية، شارف مزارى، منشورات اتحاد الكتاب العرب: دمشق، ٢٠٠١م، د.ط.
- المشاهد في القرآن الكريم_ دراسة تحليلية وصفية، د. حامد صادق قنبي، مكتب المنار: الزرقاء/ ط ١: ١٩٨٤م.
- مشاهد القيامة في القرآن، سيد قطب، دار الشروق: بيروت، القاهرة، د.ت.
- معالم التنزيل، لأبي محمد الحسين بن مسعود البغوي (ت: ٥١٦هـ) تح: محمد عبد الله النمر، وعثمان جمعة خميرية وسليمان مسلم الحرش، دار طيبة: الرياض، ١٤٠٩هـ.

- المعاني الثانية في الأسلوب القرآني، د. فتحي أحمد عامر، منشأة المعارف: الاسكندرية، ١٩٧٦م، د.ط.
- معاني القرآن، أبو زكريا يحيى بن زياد الفراء (ت: ٢٠٧هـ) عالم الكتب: بيروت، ط٣: ١٤٠٣هـ، ١٩٨٣م.
- معاني القرآن وإعرابه، للزجاج أبي إسحاق إبراهيم بن السري (ت: ٣١١هـ) تح: د. عبد الجليل عبدة شلبي، عالم الكتب: بيروت، ط١: ١٤٠٨هـ، ١٩٨٨م.
- معترك الأقران في إعجاز القرآن، لجلال الدين عبد الرحمن السيوطي (ت: ٩١١هـ) تح: علي محمد البجاوي، دار الفكر العربي: القاهرة، ١٩٧٣م.
- المعجم الجامع الغريب مفردات القرآن (إبن عباس، إبن قتيبة، مكي بن أبي طالب، أبوحيان) إعداد: عبد العزيز السيروان، دار العلم للملايين: بيروت، ط١: ١٩٨٦م.
- معجم الفروق الدلالية في القرآن الكريم، د. محمد محمد داود، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع: القاهرة، ٢٠٠٨م، د.ط.
- معجم القراءات، د. عبد اللطيف الخطيب، دار سعد الدين النشر والتوزيع: دمشق، ط١: ١٤٢٢هـ، ٢٠٠٢م.
- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي كامل المهندس، مكتبة لبنان: بيروت، ط٨: ١٩٨٤م.
- المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، محمد فؤاد عبد الباقي، دار المعرفة للطباعة والنشر: بيروت، ط٨: ١٤٣١هـ، ٢٠١٠م.
- المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية: جمهورية مصر العربية، ط١: ١٤٠٠هـ، ١٩٨٠م.
- المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية: جمهورية مصر العربية، مكتبة الشروق الدولية، ط٤: ١٤٢٥هـ، ٢٠٠٤م.
- المعنى وظلال المعنى_ أنظمة الدلالة في العربية، د. محمد محمد يونس علي، دارالمدار الإسلامي: بيروت، ط٢: ٢٠٠٧م.

- مغني اللبيب عن كتب الأعراب، لأبي محمد عبد الله بن هشام الانصاري (ت: ٧٦١هـ) تح: د. مازن المبارك ومحمد علي حمد الله، دار الفكر: بيروت، ط: ٦: ١٩٨٥م.
- مفتاح العلوم، أبو يعقوب السكاكي (ت: ٦٢٦هـ) تح: أكرم عثمان يوسف، مطبعة دار الرسالة، ط: ١، ١٩٨١م.
- المفارقة القرآنية دراسة في بنية الدلالة، د. محمد العبد، مكتبة الآداب: القاهرة، ط: ٢: ١٤٢٦هـ، ٢٠٠٦م.
- مفاهيم قرآنية، د. محمد أحمد خلف الله، سلسلة عالم المعرفة: يوليو، ١٩٨٤م.
- المفردات في غريب القرآن، أبي القاسم الحسن بن محمد المعروف بالراغب الأصفهاني (ت: ٥٠٢هـ) تح محمد سيد كيلاني، دار المعرفة: بيروت، د.ت.
- مقدمة في الدراسات الجمالية، د. محمد علي أبو ريان، دار المعرفة الجامعية: بيروت، ١٩٧٩م.
- مقدمة لدراسة الصورة الفنية، د. نعيم اليافي، وزارة الثقافة: دمشق ١٩٨٢م.
- من أسرار التعبير في القرآن_ الفاصلة القرآنية، عبد الفتاح لاشين، دار المريخ: القاهرة، ١٩٨٢م.
- من أسرار التعبير القرآني_ دراسة تحليلية لسورة الأحزاب، د. محمد أبو موسى، دار الفكر العربي، مطبعة السعادة: القاهرة، ١٩٧٦م، د.ط.
- من أسرار حروف الجر في الذكر الحكيم، د. محمد أمين الخضري، مكتبة وهبة: القاهرة، ط: ١: ١٤١٩هـ، ١٩٨٩م.
- من بلاغة القرآن، د. أحمد أحمد بدوي، شركة نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع: القاهرة، ٢٠٠٥م، د.ط.
- من جماليات التصوير في القرآن الكريم، محمد قطب عبد العال، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ٢٠٠٦م.
- من روائع البيان في القرآن بلاغة التنزيل ودقة النظم المبين، السيد حامد السيد علي، مطابع الولاء الحديثة: القاهرة، ٢٠٠٤م.
- موسيقى الشعر، د. ابراهيم انيس، دار القلم: بيروت، ط: ٤: ١٩٧٢م.

- نبرات الخطاب الشعري، د. صلاح فضل، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع: القاهرة: ١٩٩٨م.
- النحو الوافي، عباس حسن، دار المعارف: القاهرة، ط١: ١٩٨٥م.
- نظريات السرد الحديثة، والاس مارتن، تر: حياة جاسم محمد، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة: القاهرة، ١٩٩٨م.
- نظرية الأدب، رينيه وليك وارستن وارين، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت، ط٢: ١٩٨١م.
- نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامة: بغداد، ط٣: ١٩٨٧م.
- نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، د. صلاح الخالدي، دار المنارة: السعودية، ط٢: ١٤٠٩هـ، ١٩٨٩م.
- نظرية التلقي أصول وتطبيقات، د. بشرى موسى صالح، دار الشؤون الثقافية العامة: بغداد، ط١، ١٩٩٩م.
- النقد التطبيقي التحليلي، د. عدنان خالد عبد الله، دار الشؤون الثقافية العامة: بغداد/ ط١: ١٩٨٦م.
- النكت في إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل للخطابي والرماني وعبد القاهر الجرجاني، لأبي الحسن علي بن عيسى الرماني (ت: ٣٨٦هـ) تح: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف: مصر، ط٣، د.ت.
- الوصف في القرآن الكريم دراسة بلاغية، د. موسى سلوم عباس الأمير، دار الكتب العلمية: بيروت، ط١: ٢٠٠٧م.
- وظيفة الصورة الفنية في القرآن، عبد السلام أحمد الراغب، فصلت للدراسات والترجمة والنشر ١٤٢٢هـ، ٢٠٠١م.
- يوم الدين ويوم الحساب، شكري محمد عياد، دار الوحدة: بيروت، ط٢: ١٩٨٠م.

- أسلوبية الإلتفات- محاولة تأصيلية وتطبيقية في قصار السور القرآنية (رسالة ماجستير) نوافل يونس الحمداني، كلية التربية : جامعة ديالى، ٢٠٠٤م.
- الاستعارة في القرآن الكريم (رسالة ماجستير) أحمد فتحي رمضان، كلية الآداب : جامعة الموصل، ٩٨٨م.
- الإلتفات في القرآن الكريم، صدام حسين علوان الدليمي (أطروحة دكتوراه) كلية الآداب: جامعة بغداد، ١٤٢٨ هـ ، ٢٠٠٧ م .
- الإنتاج الدلالي في الخطاب التفسيري للقص القرآني(أطروحة دكتوراه) شذى خلف حسين، كلية التربية للبنات: جامعة بغداد، ١٤٢٨ هـ ، ٢٠٠٧ م
- أفعال الحركة الانتقالية الكلية للإنسان في القرآن الكريم- دراسة دلالية إحصائية (رسالة ماجستير)، عماد عبد الرحمن خليل شلبي، كلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية: نابلس، فلسطين، ٢٠١٠م.
- أفعال الحواس في القرآن الكريم- دراسة نحوية- صرفية- دلالية، (رسالة ماجستير)، أنسام خضير خليل، كلية التربية للبنات: جامعة بغداد، ٢٠٠٢م.
- ألفاظ خلق الإنسان في القرآن الكريم- دراسة دلالية، يونس حمش خلف الجوعاني، كلية الآداب: جامعة الموصل، ١٩٩٤م.
- ألفاظ الطبيعة الحية في القرآن الكريم- دراسة لغوية دلالية (رسالة ماجستير) بشرى غازي علوان القيسي، كلية الآداب: جامعة بغداد، ١٩٩٩م.
- بناء المكان الدنيوي في القرآن الكريم دراسة موضوعية فنية(أطروحة دكتوراه) إسراء مؤيد رشيد التميمي، كلية التربية للبنات: جامعة بغداد، ١٤٢٤ هـ، ٢٠٠٤م.
- التغاير السياقي في القرآن الكريم (أطروحة دكتوراه) حازم ذوالنون إسماعيل السبعائي، كلية التربية: جامعة الموصل، ٢٠٠٦م.
- تحولات بنى الخطاب القرآني في مشاهد القيامة والقص دراسة أسلوبية (أطروحة دكتوراه) بلقيس كولي محمد الخفاجي، كلية التربية للبنات: جامعة بغداد، ١٤٢٦ هـ ، ٢٠٠٥ م .
- التوازي التركيبي في القرآن الكريم (أطروحة دكتوراه) عبد الله خليف خضر عبيد الحياي، كلية التربية: : جامعة الموصل، ١٤٢٥ هـ ، ٢٠٠٤م.

- الجسد في شعر العربي قبل الإسلام (رسالة ماجستير) محمد حسين محمود العبيد كلية الآداب: جامعة الموصل، ١٤٢٥هـ، ٢٠٠٤م.
- جماليات التكثيف في القصص القرآني (رسالة ماجستير) مؤيد بدري منهي السهلاني، كلية التربية: جامعة بغداد، ١٤٣٠هـ، ٢٠٠٩م.
- جماليات الحركة في القرآن الكريم (أطروحة دكتوراه) حكمت صالح جرجيس السيد وهب، كلية الآداب: جامعة الموصل، ١٤٢٢هـ، ٢٠٠٢م.
- حركات جسد الإنسان في القرآن الكريم مفردات ودلالات (أطروحة دكتوراه) عادل أحمد سلطان علي الحمداني، كلية التربية: جامعة الموصل، ١٤٣٣هـ، ٢٠١٣م.
- الحركة والسكون في شعر ما قبل الإسلام دراسة تحليلية (رسالة ماجستير) هلال محمد جهاد، كلية الآداب: جامعة الموصل، ١٩٩٣م.
- سورة الكهف دراسة أسلوبية (رسالة ماجستير) حسين علي ناصر الجعفري، كلية الآداب: جامعة بغداد، ١٤٣٠هـ، ٢٠٠٩م.
- العدول عن النظام التركيبي في أسلوب القرآن الكريم_ دراسة نحوية أسلوبية (أطروحة دكتوراه) حسن منديل حسن العكيلي، كلية التربية للبنات: جامعة بغداد، ١٤٢٨هـ، ٢٠٠٧م.
- العلاقات الدلالية بين ألفاظ الطبيعة في القرآن الكريم (رسالة ماجستير) آلان سمين مجيد زنكنة، كلية التربية للبنات: جامعة بغداد، ١٤٢٣هـ، ٢٠٠٢م.
- الكناية في القرآن الكريم (أطروحة دكتوراه) أحمد فتحي رمضان، كلية الآداب: جامعة الموصل، ١٤١٥هـ، ١٩٩٥م.
- لغة الجسد في القرآن الكريم (رسالة ماجستير) إسامة جميل عبد الغني ربايعه كلية الدراسات العليا: جامعة النجاح الوطنية: نابلس، فلسطين، ٢٠١٠م.
- مستويات السرد الوصفي القرآني دراسة أسلوبية (أطروحة دكتوراه) طلال خليفة سلمان كلية الآداب: جامعة بغداد، ١٤٣٠هـ، ٢٠٠٩م.
- المجاز المرسل في ترجمة القرآن الكريم إلى اللغة الفرنسية، الربع الأول أنموذجاً_ دراسة مقارنة (رسالة ماجستير) هناء بو زيان، كلية الآداب واللغات: جامعة منتوري، قسنطينة، ٢٠٠٨ - ٢٠٠٩م.

البحوث :

- تصوير الانفعالات النفسية في القرآن الكريم دراسة فنية، صالح ملا عزيز، مجلة: التربية والعلم، مج ١١، ع ١٤، ٢٠٠٤ م .
- التصوير بالفاصلة القرآنية دراسة في سبل المغايرة وتأثيرها في المتلقي، د. إياد عبد الودود عثمان الحمداني، مجلة المهرة: ع٣: ١٤٢٥ هـ، ٢٠٠٥ م.
- التنعيم في التراث العربي، عليان بن محمد الحازمي، جامعة أم القرى، الانترنت: www- uque - du - com .
- التوازي ولغة الشعر، محمد كنوني، مجلة فكر ونقد: السنة الثانية، ع١٨، ١٩٩٩ م.
- التوظيف اللساني لحركة الجسد دراسة تأصيلية وتطبيق في أمثلة من القرآن الكريم (بحث) د. إياد عبد الودود عثمان الحمداني و أنمار إبراهيم أحمد/ مجلة التربية والعلم: مج:١٩، ع ٢٤، ١٤٣٣ هـ، ٢٠١٢ م.
- الجرس والإيقاع في تعبير القرآن، كاصد ياسر حسين، مجلة آداب الرافدين: ع٧، ١٩٨٤ م.
- جماليات تحوُّل الوحدة الصرفية لدى النُّحاة والبلاغيين، د. سامي عوض، مجلة جامعة تشرين: سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية : مج: ٢٨، ع ١٤، ٢٠٠٦ م.
- الدلالة في البنية العربية بين السياق اللفظي والسياق الحالي، د. كاصد ياسر الزيدي، مجلة آداب الرافدين، ع ٢٦، ١٩٩٤ م.
- دور التنعيم في تحديد معنى الجملة العربية، سامي عوض و عادل علي نعمة، مجلة جامعة تشرين: سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، مج ٨ : ع ١٤، ٢٠٠٦ م.
- الشعر خارج النظم الشعر داخل اللغة، د. علي جعفر العلق، مجلة الاقلام: ع١١، ١٢، ١٩٨٩ م.
- العلاقات السياقية في بناء الجملة القرآنية سورة هود أنموذجاً، عبد الكريم ناصر مجلة آداب البصرة، ع٣٤، ٢٠٠٢ م.
- العلاقات السيميائية في النص القرآني- دراسة في دلالة الحسي المشاهد على المجرد الغائب، سليمان بن علي، مجلة الموقف الأدبي: ٤٠١، ٢٠٠٤ م.

- قواعد تشكّل النغم في موسيقى القرآن، د. نعيم اليافي، مجلة التراث العربي: اتحاد الكتاب العرب: دمشق، ع : ١٥ ، ١٦ : ١٩٨٤م.
- اللغة والمعنى الشعري بحث في لغة الشعر وشعرية النص، د. باسم عبد الأمير الأعمش، مجلة القادسية: مج ٧ ، ١٤ ، ١٥ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢٠ : ٢٠٠٤م.
- مدخل إلى قراءة النص الشعري، د. محمد مفتاح، مجلة فصول: مج ٦، ع ١، ١٩٩٧م.
- المعنى اللغوي وعناصر تحديده في ضوء الدرس اللغوي الحديث، فارس عيسى، مجلة اللقاء: مج ١، ع ٢٤، ١٩٩٢م.
- مفهوم الصورة الشعرية قديماً، الأخضرعيكوس، مجلة الآداب: جامعة قسنطينة، الجزائر، ع ٢: ١٩٩٥م.
- المقصدية ودور المتلقي عند عبد القاهر الجرجاني، حميد الحمداني، مجلة جنور: ع ٢، ١٩٩٩م.
- مكانة السياق في البحث الدلالي عند المفسرين، حسين حامد الصالح مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة المستنصرية ، ع ٦، ٢٠٠٦م.
- من صور الإعجاز الصوتي في القرآن الكريم، محمد السيد سليمان العبد، المجلة العربية للعلوم الإنسانية: ع ٣٦: مج ٩: السنة التاسعة، ١٩٨٩م.

ABSTRACT

This study tries to present new methods to follow the Quran meaning through the dynamic factor as an effective symbol that present great quantity of meanings wich create a new imagination and realization and since the action is an expressing act so it forms a stylic phenomena in producing the meanings of Quran ,so we are looking forwards to follow a functional form it because it present various laws that participate in producing these forms wich makes the Quran sentences are able to be concluded wich make it read in many ways besides the explanation vision and the meaningful vision or the meanings wich are prepared previously to discover the functional meanings and its knowledge aim wich makes us belive in its fruitful begining of the Quran meaningful values Establishing anew reality wich stands against the static reality because it is the production of that reality this research took care of the sentences and meanings and the form through the scen ,these sceens with its explanation ways to make the meaning clear,make you as if touching the picture and see it infront of your eyes and feel it your self wich change the financial scen into awonderful picture wich has aharmony of the words and its dynamic meaning to take its job in talking with the mind of ahumanbeing and to touch its feelings so we can see these examples : (to hear, to see, to think of, to remember...)

The action or movement is a symbol of presense and in Quran it has a religional function wich declear a psychological values wich connect the far with the near meanings in the meaningful relastion ship system that

begins with al-eter and ends in structure through action we found that the Quran scenes tries to form the mind of a human being and to make it see the reality through the meditation of nature and the universal scenes and the day of punishment so a man could know his creator and his ability to change the knowledge and mental power into faith, thinking and order the dynamic scenes didn't have a sensitive pleasure in its functions but also it was moving in an infinitive connectical system that makes the Islamic speech within the tongue expressing system and the mental speech which explains.

the life and human in that tongue and mental reading speech This study tries to put the hand on the true believer's movement and others who were misled in false ways and differentiated between the imaginal and real movements and subdivided in the style of speech and calling to worship Allah As the only God through the faith of mountains, vibration of the earth, the work of human being, the angle response, the plants and the birds prayer The Quran through what was mentioned is calling and expressing for great rules and built a new meaningful life which makes it means to win with what God has through the man's behaviours so the action (dynamic) is a great phenomena which deserves study and care there's no doubt that every dynamic meaning comes according to the structural needs of the scenes explanations, and the structure is the only thing that produce these meanings with the benefit of the changeable and generational factors in the structural sentences.

The Quran comes with a real ,dynamic sceens for different meanings wich participate in building the society thus its desire in meaning make it far of so it made a clear meaningful achievement wich took care of feelings besides the difficult sentenes .



**Ministry of Higher Education
and Scientific Research
Diyala University
College of Education for Human Sciences
Department of English Language**



The activity of action in the Quran
Message presented by the student scenes

OMAR RAAD ASAAD

**To the Board of Education for the Humanities -
University of Diyala , which is part of the
requirements of a master's degree in Arabic
Language and Literature
Supervision**

**Prof. Dr.
Khalil Ibrahim Abdul Wahab**