آليات التصوير في المشهد القرآني
قراءة في إستطيقا الصورة الأدبية.

د.حبيب مونسي[1]

لقد أفلح "سيد قطب" في كتابيه: "التصوير الفني في القرآن" و"مشاهد القيامة في القرآن" في الإحاطة بنظرية التصوير، وآلياته التي تعمل في صلب المشهد لإنشاء الصور، وإشاعة ظلالها الدلالية. وهو عمل يحتاج من الباحثين اليوم عودة، تدعّمها الرؤى الحديثة في مجالي علم الجمال، وعلم النص، لاستكمالها، وتسطير منطقها الخاص. حتى نغدو نظرية في إمكانها إضاءة الكتابة الأدبية، ومدّها بما يجدّد ماءها ورونقها.

وقد أفرد "صلاح عبد الفتاح الخالدي" كتابا لهذا الغرض، أسماه بـ"نظرية التصوير الفني عند سيد قطب" محاولا فيه الإحاطة بالأبعاد المفهومية والإجرائية للنظرية التصويرية. فكان عملا جامعا، بمثابة الأرضية التي يمكن أن تُؤسّس عليها النظرية في صياغاتها المتعددة، حتى تشمل مجالي النثر والشعر، وتنفتح على مفاهيم الكتابة الحداثية بما يمدّها التصور الحديث من رؤى اكتسبها التجريب الأدبي في الأزمنة الأخيرة. وليس فيما نقدم من رأي –في عمل الباحث– انتقاص من جهده الفذّ، بل نريد للنظرية أن لا تبقى في حدود مبدعها الأول، وأن يكون لها من الصياغة الجديدة ما يجعلها اليوم مدخلا حيا للقراءة الأدبية.

القراءة وتقنية المشاهد:

لقد جرّبت القراءة الشرح، والتفسير، والتعليق، والتأويل، متذرّعة بالآليات التي أنتجتها المناهج النقدية على اختلاف مشاربها: نسقية كانت أو سياقية. وعلمت لتعترف أن النص يقع دائما وراء الفعل القرائي الجاد. وأنه مهما توسّل الفعل من تقنيات ومفاهيم، يظل مجرد جهد فردي يصيب ويخطئ، يجني الثمار، وقد يعود خاوي الوفاض، يجر أذيال الخيبة أمام مستغلقات النص، ومناطق العتمة فيه.

وحين نقدم المشهد –من خلال نظرية التصوير– نقدم للفعل القرائي إمكانية أخرى، تتلاقى فيها معارف شتى، تصب بأدواتها في صلب المشهد. فالرسم، والتصوير، والإخراج المسرحي، والتركيب السينيماتوغرافي، والتشكيل الموسيقي.. كلها نشاطات تمدّ التكوين المشهدي بقبس من معارفها الخاصة التي يمكن استثمارها في فهم المشهد، وقراءة التجاور الحاصل بين صوره. وما قدمه "سيد قطب" من رؤى تتّصل بعمليات التصوير التي تتولاها اللغة –استنادا إلى ما وجده في القرآن الكريم– يسهم بقدر وفير في توجيه إدراك المشهد الفني في أبعاده المختلفة. وكأن الباحث –بما أوتي من رهافة حس، ودقة في الملاحظة– استطاع، منذ زمن أن يتحسس تراسل هذه المعارف فيما بينها لخلق المشهد، وتأثيث مجالاته الدلالية.

---

[1] –أستاذ محاضر – قسم اللغة العربية و آدابها – كلية الآداب و العلوم الإنسانية – جامعة سيدي بلعباس. الجزائر

لقد أرجع "صلاح عبد الفتاح الخالدي" نجاح "سيد قطب" إلى كونه قد نظر:« إلى القرآن الكريم كوحدة موضوعية، متناسقة متكاملة، وأدرك الرابط العام، والخيط الدقيق المتين الذي يشد جميع آياته وسوره إلى بعضها البعض، بتناسق موضوعي وفني معجز. بينما السابقون من المفسرين والبلاغيين، كانت كل مجموعة من الآيات تكون وحدة موضوعية مستقلة، بل أن بعضهم اعتبر الآية الواحدة وحدة خاصة، وبعضهم –كالإمام الطبري– اعتبر المقطع القصير من الآية الواحدة وحدة خاصة.» (1) واعتبار القرآن الكريم وحدة موضوعية، يحول دون تبديد طاقة النص القرآني بين متفرقات مختلفة، تضيع في اختلافها وتعددها الحاسة المتذوقة. وليست الوحدة التي يتحدث عنها "الخالدي" في الموضوع الواحد، وإنما تكمن الوحدة في طريقة العرض العامة للمواضيع المتعددة. وكأنها طريقة لا تستمر على وتيرة واحدة –شأن الكتابة العادية– بل تجنح إلى التنويع. ولا عجب إذا أنه:« مع كونه أكثر الكلام افتتانا وتنويعا في الموضوعات، هو أكثر افتنانا وتلوينا في الأسلوب في الموضوع الواحد، فهو لا يستمر طويلا على نمط واحد في التعبير، كما أنه لا يستمر طويلا على هدف واحد في المعاني. ألا تراه ينتقل في السورة الواحدة بين إنشاء، وإخبار، وإظهار، وإضمار، واسمية، وفعلية، ومعنى، وحضور، واستقبال، وتكلّم، وغيبة، وخطاب، إلى غير ذلك من طرق الأداء على نحو في السرعة لا عهد لك بمثله.» (2) فإذا أطلقنا لفظ الوحدة على هذا التنوع والتعدد، فلا نريد منها أن نحيلنا على ما شاع في النقد من معيار يفسر الوحدة بالواحدية والانغلاق. بل نريد منها أن تشير إلى تفرد طريقة الأداء وتوحدها بين الطرق المألوفة في الكلام والكتابة.

حقيقة التصوير جماليا:

لقد ذكر "سيد قطب" في مطلع كتابه: "التصوير الفني في القرآن" أن التصوير هو الأداة المفضلة في أسلوب القرآن.(3) ونعتُ الأداة بالمفضلة احتراز من مغبة التعميم الذي قد يُفهم منه أن أسلوب القرآن الكريم كله تصوير. غير أن العناصر التي يزجيها لفعل التصوير قد تستغرق أساليب القرآن الكريم في كل أنماطه القولية. لأنها لا تخص التصوير وحده، وإنما تنسحب على الأشكال التعبيرية الأخرى كذلك. ذلك ما نجده في قوله التالي:«فهو يعبر بالصورة المحسة المتخيلة عن المعنى الذهني، والحالة النفسية، وعن الحادث المحسوس، والمشهد المنظور، وعن النموذج الإنساني والطبيعة البشرية. ثم يرتقي بالصورة التي يرسمها فيمنحها الحياة الشاخصة، أو الحركة المتجددة، فإذا المعنى الذهني هيئة أو حركة، وإذا الحالة النفسية لوحة أو مشهد، وإذا النموذج الإنساني شاخص حي، وإذا الطبيعة البشرية مجسمة مرئية..» (4) والمجال الذي يطاله التصوير من خلال هذا التمدد المعنوي والدلالي، يغطي سائر أنماط الفكر والقول. لذلك لا يمكن لنا أن ننظر في التصوير على أنه مجرد تمثيل يقع على هامش الفكرة الأصل. وإنما التصوير تعبير يتموقع في صلب الفكرة ذاتها، سواء لامست جانبا حسيا، أو رامت ملاحقة الظلال المعنوية فيها.

ومنه كان تقديرنا في قلب تصوُّر "سيد قطب" ليغدو المشهد –الذي كان عنصرا في التصوير– إطارا يحتوي العمليات التصويرية. وهو شبيه بالقلب الذي اهتدى إليه "بارت" في فكرة "دي سوسير" التي رأت في السيميولوجيا علما يقع ضمن اللسانيات. فكان أن وجد بارت أن اللسانيات علم يقع ضمن السيميولوجيا العامة. فكانت رؤيته توسعة تتمدد فيها الدلالة عبر حدود اللغة إلى عالم الإشارات غير اللغوية.

ومرد تقديرنا لهذا القلب إلى كون المشهد هو ذلك الإطار العام الذي تنتظم فيه الصور. قد يكون المشهد لواحدة منها، وقد يكون لعدد تتجاور قيما بينها، مشكلة كونا مشهديا يستغرق كافة الأساليب التعبيرية المتاحة لتجلية الفكرة التي يروم عرضها. والسورة التي وصفها "محمد عبد الله دراز" وعاين فيها التعدد الأسلوبي، وتعدد

المواضيع، وسرعة التنقل.. يمكن تصوّرها على أنها مشهد عام، أو إطار شامل لجملة من "الحركات" التي تتمخض عنها السورة لتأدية الغرض الديني المتعلق بها.

والجديد عند "سيد قطب" اعتباره العملية التصويرية واقعة في صلب العملية الإنشائية ذاتها. أي أن التصوير ليس عنصرا طارئا على التعبير، وليس:« حلية أسلوب، ولا قُلتة تقع حيثما اتفق، إنما هو مذهب مقرر، وخطة موحدة، وخصيصة شاملة، وطريقة معينة، يفتن في استخدامها بطرائق شتى، وفي أوضاع مختلفة، ولكنها ترجع في النهاية إلى هذه القاعدة الكبيرة: قاعدة التصوير.» (5) ولا أحسب أن الباحث راح يعدد فضائل الطريقة -على النحو الذي صنع- من غير أن تكون لكل فضيلة منها موقعها الخاص في العملية التكوينية للتعبير. وبها يكون التصوير -بمختلف الوضعيات التي يتخذها- أداة العرض القرآني الأولى.

وإذا حاولنا اختصار المسألة التصويرية، حسب الرؤية التي كانت لصاحبها، استعنا بما قدمه "صلاح عبد الفتاح الخالدي" في بحثه المذكور، للإحاطة بالفكرة من جميع جوانبها، دون البسط الذي سيستهلك منا قدرا معتبر من الجهد والحيز. لذلك نحاول مراقبتها من خلال العناصر الفرعية التالية:

حد الصورة:

عندما يتعرض "سيد قطب" إلى الصورة الأدبية -خارج النطاق القرآني- يميز فيها حدين متقاطعين في طبيعتها التكوينية. حد يُوكل إلى الرؤية النقدية، فيكون مقياسا لها. وحد ينصرف إلى الجانب الجمالي الشكلي فيكون معيارا آخر يتم به تعيين الصورة وجودا في المجال. ومن ثم تكون المقاييس المدرجة بمثابة المؤشرات على اكتمال الصورة من الناحية التكوينية، والجمالية على حد سواء.

تتمثل عناصرها في المقياس النقدي في:

-مفردات الدلالات اللغوية للألفاظ.

-الدلالة المعنوية الناشئة من اجتماع الألفاظ وترتيبها في نسق معين.

-الإيقاع الموسيقي الناشئ من مجموعة إيقاعات الألفاظ، متناغما بعضها مع بعض.

-الصور والظلال التي تشعها الألفاظ متناسقة في العبارة.

-طريقة تناول الموضوع والسير فيه، أو الأسلوب. إذ أن التنسيق هو الذي يسمح لكل لفظ بأن يُشعّ شحنته من الصور والإيقاع، وهو الذي يؤلف إيقاعا متناسقا بين الألفاظ. وظلالا متناسقة من ظلال الألفاظ. (6) وهي عناصر تتدرج من الصوت المفرد، إلى اللفظ، إلى العبارة، فالأسلوب. وكأنها بذلك تسعى إلى استثمار جميع الطاقات الكامنة في اللغة لإنشاء الصورة. لا تستهين بعنصر مهما كانت ضآلته.

فالإيقاع، والتناسق، والسير في الموضوع، قضايا أسلوبية في أساسها الأول. إلا أنها دوما في ارتكاز على ما يليها من قدرة الصوت المفرد على شحن الدلالة، والمضي بها في طريق الإيقاع والمعنى معا. وقد رأينا في بحث سابق كيف يعمل الصوت المفرد على توجيه الدلالة والقصد توجيها، قد لا يقدر عليه اللفظ البيّن الدلالة. وكيف يكون اللفظ في ترددّاته مَعْبَرا لفهم عميق لطبيعة التعبير المستغلقة.(7) وعندما نعاين طبيعة الصورة -على النحو المعروض- نقف أمام منظومة اللغة وهي تعمل عمل الدواليب فيما بينها، تتبادل الحركة والتأثير. وعليه يكون الاجتزاء بالعنصر الواحد، إخلالا بسلامة سير المنظومة كلها.

إن الجديد الذي يضاف إلى طبيعة الصورة في هذا العرض، يتمثل في ملاحظة "طريقة تناول الموضوع والسير فيه" وهي العملية التي – قلنا عنها من قبل- أنها تستعير من الأجناس المتاخمة للأدب تقنيات مستجدة،

تمكّنها من العرض، والإخراج، والتقديم. فليس يُعقل أن نتبيّن في "طريقة التناول" إلا الأسلوب وحده. كما أننا لا نجد في الأسلوب ذلك الطرف اللغوي الصرف. ولكننا نجد فيه –إلى جانبه– طرائق العرض والإغراء، التي تتذرّعها الصورة بغية التأثير والدلالة. وهي طرائق –إن راقبنا عملها جيدا– أحالتنا على فنون الرسم، والنحت، والرقص، والمسرح، والسينما.. وكأن الأسلوب أدخل في عالم الكيفيات منه في عالم اللغة وحدها. ثم إن تذرُّع الأسلوب بالعلامات، والرموز، والإشارات، يهدف إلى الابتعاد عن محدودية اللغة إلى عالم السّمة الشاسع. فالأسلوب في إطار الصورة الفنية استرفاد لكافة التقنيات المتاحة في الفنون الأخرى.

عناصر الصورة:

إنها حقيقة نتبيّنها حين نلتفت إلى المقاييس الجمالية للصورة الأدبية. لأنها ستجنح بنا سريعا إلى اصطلاحات فن التصوير، والرسم، وغيرها.. إذ هي تستعير منها الأداة والمفهوم حتى تشخص الصورة تشخيصا بليغا واضحا. ومقاييسها في المعيار الجمالي هي:

التكامل:

وهو القدرة على رسم الصورة بكل جزئياتها الصغيرة التي لا يلتفت إليها الإنسان العادي. يتصيدها الفنان بما أتيح له من تعاطف وتماهي مع الموضوع الفني. ولا يقصد من التكامل حشد الجزئيات في الصورة الواحدة، وكأنها الانعكاس الأمين للواقع مشابهة ومماثلة. بل تصفية العناصر من الشوائب التي تعلق بها، فتكتنظ بها الصورة اكتظاظا مشينا. والتكامل هو الإبقاء على العناصر ذات التأثير القوي، التي تنوب عن غيرها في مجال الصورة. إنها الحقيقة التي نلمسها من فن الرسم، حين لا تكون اللوحة مجرد انعكاس أمين للمثال، بل ما فيها لا يعبر سوى عن الفكرة التي يقصدها الفنان. وهي على قلتها تأخذ بزمام بعضها بعض لتأدية المراد، ويكون في توزيعها في حيز الصورة دور آخر، يضفي على التكامل بعده الجمالي التعبيري.

الزاوية:

وهي المسافة والوضع الذي يحددهما الشاعر لينظر إلى موضوعه. والزاوية من التأثير في الموضوع بحيث يكون لها القدرة على تغيير شكله ولونه وحجمه. فالناظر إلى الموضوع من زاوية معينة لا يمكنه إلا مشاهدة الجزء الذي يليه، بالحجم الذي تحدده له المسافة والوضع. وتحريك الزاوية بمقدار معين يُغير من طبيعة المنظور والأبعاد. ويخلق في الشيء المرئي شكلا جديدا.

فإذا تحدثنا عن الزاوية في الكتابة الإبداعية انصرفت الزاوية إلى تحديد وجهة النظر والموقف من الموضوع. وكان منها ما يكون من الزاوية التي تحدد في فن الرسم والتصوير، والتي تحدد للشيء طبيعته المنظورة. فالزاوية في العملية الإبداعية فكرة عن الشيء أو الموضوع، قد تكون قبلية سابقة للعملية ذاتها، وقد تكون تالية تنشأ عن المخالطة والتي يجريها الفنان بينه وبين فكرته وموضوعه. وإنها على الرغم مما قلنا عنها في شأن الرسم، من قيامها بعدا في المسافة، زاويةً للنظر. إلا أنها في وضعها ذاك، تحمل هي الأخرى موقفا من الموضوع. إذ ليس من المعقول أن يُقبل الفنان على موضوعه من غير قصد. والقصد هنا هو تلكم القبليات التي تجعله يفاضل بين زاوية وأخرى، متصيدًا الظلال التي تؤدي عنه قصده الفني.

إن الزاوية بهذا الاعتبار تحدد في العملية الإبداعية "طريقة التناول، والسير في الموضوع" فهي حين تحدد الرأي والقصد، تحدد الأساليب المناسبة لكل ذلك في المشهد الفني. فيكون منها لون التعبير الذي يُلسبُ

المشهد أخيرا. وعندما نتعرّض إلى التكامل والزاوية، نشاهد كيف يتقاطع محور المقـــاييس النقديـــة مـــع محـــور المقاييس الجمالية. ومن ثم ندرك أن العملية الإبداعية كل واحد، لا يمكن أن نشهد فيه عمل عنصر مـــن العنـــاصر معزولا عن عمل العناصر الأخرى. إنه الوضع الذي يعزّز في اعتقادنا أننا أمام منظومة محكمة التأليف والحركة.

الترابط:

تعرض الزاوية من المنظور في الرسم –على الأقل– عددا من الجزئيات التي يمكن للرسام عرضها فـــي كليتها، كما يمكن له التغاضي عن بعضها. وفي كثير من الأحيان يكون الرسم اقتصادا في عدد الجزئيات لأنه يبتعـــد عن المماثلة وينفر منها. وفي هذه الحالة يدخل مبدأ الترابط ليفرض على الرسام أن يوجد بين الجزئيات المختـــارة خيطا من الترابط يشدها إلى بعضها بعض. سواء كان هذا الخيط ماديا أو معنويا، يحققه التأويل الذي يستخرج مـــن التكامل في الصورة عناصر الربط بين المؤتلف والمختلف فيها.

وحين نلتفت إلى الترابط مبدءا جماليا، نلتفت إلى الفجوات التي تعمر ســـاحة الفـــن عمومـــا. وكأنـــها استدعاء للتلقي بأن يوجد فيها الترابط المطلوب الذي سكت عنه الإبداع لغرض من الأغراض الإيحائية. فـــالترابط حينما يكون مقياسا جماليا، يوحي بظهور أسبابه، كما يوحي بغيابها في آن. فإذا تحقق غيابها من الصورة تولاهـــا التأويل ليجد في مقياس التكامل ما يستدعيه لإثباتها ظنا وتخمينا على أقل تقدير. وهي الخاصية المغْيَبة فـــي فـــن الرسم التعبيري والانطباعي، لأنها متروكة للتلقي يصنع بها رؤيته الخاصة للمنظور المبتدع.

الإطار:

إنه العنصر المنظم للصورة، الجامع لشتاتها، الملمّ لشعثها. ولولاه لكانت الصورة أشـــتات مجتمعـــات. وعندما نعاين حجم اللوحات في المعارض قد لا نتساءل عن أطرها، وعن الدور الذي تؤديـــه. لأن معرفتنـــا بفـــن الرسم لا تتعدى الوقوف أمام اللوحات فيما يشبه الاستحسان الساذج. غير أن الإطار –في أحجامه المختلفة– يحـــدد الحيز والحجم الذي يجب على العناصر أن تأخذه، والتباعد الذي يفصل بينها. وربما وجدنا في لوحات القرن الثـــامن عشر، التي تناولت مشاهد البرجوازية الغربية اتساعا، وعابنا في لوحات القرن التاسع عشر التي تناولت الطبيعـــة إقلالا في الحجم. فحين نتدبر ذلك، يرتدّ بنا الإطار إلى الرؤية التي كانت وراء الأبهة والقصور، وخرجات الصيـــد. في حين تقف الفكرة في اللوحات المتأخرة بعيدا عن هذا الداعي، لتتحول اللوحة إلى ضرب مـــن الكتابـــة تســـتعير اللون للتعبير عن أحاسيسها. فالموضوع فيها، ليس مستهدفا أولا وأخيرا، وإنما الموضوع مجـــرد حـــامل للفكـــرة التي تحدو يد الرسام، وتختار ألوانه. فلا يجد في نفسه حاجة تدعوه إلى تجويد العنصر، والسعي وراء المطابقـــة، بل يكفيه أن يخلق فيه شيء من الانطباع الذي يحيل على الأصل. إنها الفكرة التي قامت عليها الانطباعية، والتـــي راحت تهشّم النماذج، وتتجاوز المحاكاة، إلى ما ينطبع في صفحة النفس من أشكال العالم وأشيائه.

الإيحاء:

ربما يكون هذا هو المقياس الجمالي الوحيد الذي لا يمكن أن يكون ماديا صرفا. بل هو الروح الســـاري في المشهد كله، الجاري بين عناصر الصور. لأنه شبيه بالظل الذي تتخذه الأشياء في قيامها أجســـاما فـــي حـــيز المشهد. فالإيحاء هو ما يشعُّ عن المنجز المنتهي من العملية الإبداعية. ولا يتأتى للصـــورة الحســـنة، إلا إذا قـــام التكامل، والترابط، والزاوية، والإطار، كل بدوره داخل المنظومة التصويرية، وأثناء التلقي.

إن الإيحاء مرهون بالآخر، متعلق به. يمنح قدرته من اقتدار المتلقي الـذي يسـتطيع أن يشـهد فـي الصنيع الفني عمل المنظومة جملة. ومن ثم يجعله المقياس الجمالي آخر المقاييس التي تنتـهي إليـها عطـاءات المقاييس الأخرى. وكأنه بذلك يقيم الصنيع كله على شرط الإيحاء وحده. وإننا حين نقف أمام الصـورة الفنيـة – مهما كانت مادة وسيطها– لا يريد منا الفن أن نُصدم بالعناصر وحسّها وحدها، ولا أن نقف عنـد عتبـة الرؤيـة الخارجية وحسب. وإنما يريد منا أن نتملى الإيحاء المنبعث منها:« فالمحتوى الكامن قائم فيما صنعه الفنان فعـلا، بالإضافة إلى ما ظن أو عزم على أنه سيصنع. فهو يُفعم حضور الصورة الفيزيائي. ولكن السبيل إلى إيجـاده هـو ملاحقة المعاني التوضيحية والجمالية معا، إلى أن تتبيّن. ولحظة تبيُّنها، قد يتبدى المحتوى الكامن.» (8) ومن ثـم يشترط الإيحاءُ المشاركةَ التي تأتيه من تعاطف المتلقي وتماهيه مع الصنيع الفني في الطرف المقابل. (9)

التناسق:

يشير "سيد قطب" في رؤيته النقدية، إلى أن "التناسق" ضرب من التهيئة يقيمها الأديب لألفاظه في إطـار من النسق العام، الذي يحدّده التعبير في المشهد. (10). وكأن التهيئة إتاحة للمجال أمام الألفاظ كي تشعّ بما فيـها من دلالات وإيحاءات. حتى تتمكن من التساوق مع الجو العام الذي تنبع منه توترات الإبداع أصالة. غـير أننـا لا يمكن أن نفهم التناسق بعيدا عن البعد المادي الذي تقدمه الأشياء من خلال "تناسق" أجزائها حين تتبدى معتدلة فـي صفاتها. فيكون التناسق فيها مقادير تلحق الأجزاء في البناء العام للشيء. والتناسق –بهذا المعنى– يفضي حتمـا إلى "القصد" مادام القصد هو الاستواء لغة. والاستواء تكامل بين العناصر في أبعادها المادية والمعنوية.

وإذا كنا قد فهمنا عن "سيد قطب" مراده من التناسق في معنى التهيئة، كان لنا منه التوقف بين التعبـير والألفاظ المختارة له، وبينه وبين الأساليب المتخيّرة. وبينها وبين طرائق السير في الموضوع. إن التناسق وهـو يقدم هذه التشكيلة من العلاقات الدقيقة، يكون في نهاية الأمر تلك العبقرية التي يتفرّد بها كل مبدع على حدة. حيـن يجعل من صنيعه وحدة، إذا أنت نظرت إليها من جميع جوانبها فلن تر فيها خللا ولا عيبا. وكأنها صبت في قالبـها ذاك صبا محكما. وهو في الكلام :« الصيغة التي تتوفر فيها وحدة من الانسجام، فـي صـورة أخـاذة تسـترعي الانتباه، وتريح الحواس، وتتماشى والذوق الرفيع، بحيث لا خلـل ولا فوضـى، بـل تـراص والتحـام فـي فـن بديع.»(11) بيد أن ما يشير إليه تعريف الصيغة يوحي أن الجمال لا يتحقق إلا في الحَسَـن وحـده، وأن المشـهد الذي يتعرض إلى غير الحَسَن، ولا يريح النفس، ولا يرضي الأذواق.. ليس له حظ من الجمال.

إنها الفكرة التي يمكن أن ننتهي إليها، ونحن نقلّب صياغة هذا التعريف. غير أن المتفحـص لمشـاهد القرآن الكريم، يجد أنها لم تقدم فقط ما تستروحه النفس، وتلتذ به. بل قدم ما يرجُها رجا عنيفا، ويرفع إليـها مـا يبعث فيها الرجفة تلوى الأخرى، وما يجعلها تقشعر خوفا، وتتململ حرجا. والجمال في كل ذلك يقفُ عنـد عتبـة العرض وحده، مهما كانت طبيعة الموضوع: جميلا كان أو قبيحا. فالمشهد لا يتأثر بهذا وذاك، ولكنه يتأثر بـالفكرة التي تحملها الصورة إلى عين المتلقي. وكلما كان الوقع فيها شديدا: شدة لذّة، أو شدة رجْـة، فقـد أدى المشـهد وظيفته التي أنيطت به.

كانت منهجية "سيد قطب" في معالجة مسألة "التناسق" تفرض عليه أن يبدأ بألوان التناسق التي اهتـدى إليها علماء التفسير، والبلاغة، والإعجاز، في مقاربتهم للنص القرآني. ولكنه يشير إلى أن عـدم التفاتـهم إلـى مسألة التصوير حالت دون تلمُّسهم حقيقةَ التناسق القائم فيه، على ضرب من الدمج بين أفقين متباعدين. فعلمـاء التفسير، والبلاغة، والإعجاز، توقفوا عند أشكال أخرى من التناسق، يلخصها في النقاط التالية:

– التنسيق في تأليف العبارات، بتخير الألفاظ، ثم نظمها في نسق خاص.

– ملاحظة الإيقاع الخاص الناشئ من تخير الألفاظ ونظمها في نسق خاص.

– التعقيبات المتفقة مع السياق، كأن تجيء الفاصلة: ﴿ وهو على كل شيء قدير ﴾ بعد كلام يثبت القدرة. والفاصلة: ﴿ إن الله عليم بذات الصدور ﴾ بعد كلام في وادي العلم المستور.

– التسلسل المعنوي بين الأغراض في سياق الآيات، والتناسب في الانتقال من غرض إلى غرض.

– وأعلى ما انتبهوا إليه هو التناسق النفسي بين الخطوات المتدرجة في بعض النصوص، والخطوات النفسية التي تصاحبها. (12)

وعندما يلتفت "سيد قطب" إلى التناسق في إطار من التصوير، يكتشف فيه أبعادا جديدة، تتصل بهذه الآلية في إنتاج الدلالة والظلال معا. وهي عنده على النحو التالي:

–تناسق التعبير مع الحالة المراد تصويرها. فهو يساعد على إكمال معالم الصورة الحسية والمعنوية. وهذه خطوة مشتركة بين التعبير للتعبير، والتعبير للتصوير. ومثالها:﴿ إن شر الدواب عند الله الصم البكم الذين لا يعقلون﴾ فالدواب في الآية يشمل معناها اللغوي الحيوان والإنسان معا. غير أن ما يلحقها من نعت الصم والبكم يعرّض بالغافلين الذين لا ينتفعون بالهدى. وكأن التعبير يساير الصورة من حيث التركيز على الحيوانية والغفلة معا.

–استغلال اللفظ الواحد برسم الصورة الشاخصة. وهذه خطوة أخرى في التناسق. خطوة يزيد من قيمتها أن لفظا مفردا هو الذي يرسم الصورة، تارة بجرسه الذي يلقيه في الأذن، وتارة بظله الذي يلقيه في الخيال، وتارة بالجرس والظل جميعا. ومثاله: ﴿اثاقلتم﴾ في قوله تعالى:﴿ يا أيها الذين آمنوا ما لكم إذا قيل لكم انفروا في سبيل الله اثاقلتم إلى الأرض.﴾ فيتصور الخيال ذلك الجسم المتثاقل، يرفعه الرافعون في جهد، فيسقط من أيديهم في ثقل. إن في هذه الكلمة "طنا" على الأقل من الأثقال. ولو أنت قلت: تثاقلتم لخسف الجرس، ولضاع الأثر المنشود، ولتوارت الصورة المطلوبة التي رسمها هذا اللفظ، واستقل برسمها.

–المقابلات الدقيقة بين الصور التي ترسمها التعبيرات. ومثالها: ﴿ ومن آياته خلق السماوات والأرض وما بثّ فيهما من دابة، وهو على جمعهم إذا يشاء قدير﴾ فصورة بث الدواب، وصورة جمعها تلتقيان في سطر، بينما الخيال نفسه يكاد يستغرق مدى أطول في تصورهما: واحدة بعد الأخرى.

–التقابل بين صورتين حاضرتين، بل بين صورتين: إحداهما حاضرة الآن، والأخرى ماضية مع الزمان. حيث يعمل الخيال في استحضار هذه الصورة الأخيرة ليقابلها بالصورة المنظورة. ومثالها: ﴿ خلق الإنسان من نطفة، فإذا هو خصيم مبين﴾ والصورة الماضية هي صورة النطفة الحقيرة. وبين الصورتين مسافة بعيدة يراد إبرازها لبيان هذه المفارقة في تصرف الإنسان. ولهذا جعل الصورتين متقابلتين، وأغفل المراحل بينهما. لتؤدي المفارقة الواضحة هذا الغرض الخاص، بالتقابل التخييلي بين حال وحال. (13)

الظلال:

يكتسب "الظل" في فن الرسم، بعدا دلاليا خطيرا، حيث لا يمكن تصور العناصر قائمة في حيز الصورة من غير أن تكون لها ظلالها الخاصة. وليس الظل في هذا الفن ما يمتد على الأرض في الطرف الآخر من منبع الضوء، ولكن الظل ما يكتنف –كذلك– بعض ملامح العناصر انطلاقا من الزاوية الرؤية التي تباشر العنصر والموضوع معا. فيكون الظل شذة في اللون وقتامة، أو يكون تلاشيا وانفتاحا. وعليه يكون في الظل ما يكون في

تدرج الألوان من الفاتم المعتم إلى الفاتح الذي يغزوه البياض من كل ناحية. ولا يفهم أبدا من الظل -في فن الرسم- أن يكون لونه أميل إلى السواد المحض، أو الرمادي الغامق..

وحين نأتي إلى "الظل" في دلالات الألفاظ، فلسنا نقصد فيها بعدا واحدا، يحدده ظل واحد، وإنما نقصد ما يلي التدرج اللوني في الرسم. فيكون الظل ظلالا، تمتد.. أو تتراكب.. أو تتقاطع.. بحسب الحقول الدلالية التي تفتحها الدلالات، وتراسلها عبر مسافات التأويل. فكل لفظ -حسب ما تقتضيه نظرية الحقول الدلالية- ينفتح على ظلال خاصة. إما أن يكون بناؤها مطردا في اتجاه واحد، وإما أن يكون منشعبا إلى اتجاهين متدابرين.

وخير مثال نسوقه لتبيان هذه الحقيقة من مشاهد القرآن الكريم، قوله تعالى:﴿ واشتعل الرأس شيبا﴾ (مريم 4) فإننا حين نحاول ملامسة الظلال الممتدة من الألفاظ إلى الغايات الدلالية، نحاول في حقيقة الأمر ملامسة الخطاب الكامن وراء الآية الكريمة. ذلك أن تحديد الظلال المتراكبة في كل من "الاشتعال" و"الشيب" يقدمها لنا على النحو التالي:

- الاتجاه الأول: اتجاه القوة.

الاشتعال	الشيب
القوة	الوقار
التوهج	الاكتمال
الجنس	التمكن
الشدة	الحكمة

- الاتجاه الثاني: اتجاه الضعف.

الرماد	الشيخوخة
الخمود	الوهن
الاحتراق	الضعف الجسدي
الضعف الجنسي	اليأس

فإذا كنا لا نعرف سياق الآية الكريمة، فإن الظلال التي تتراكب في الألفاظ -على النحو الذي رأينا في الاتجاهين معا- توحي لنا أننا أمام موقف إما أن يفهم في تداعيات معاني القوة والتمكن، فيكون من الظلال ما يوحي بها. وإما أن يفهم في تداعيات معاني الضعف والوهن. حينها لا يكون الإخبار عنها بهذه الصياغة الرائعة إلا تجاوزا لما فيها من سطح إلى ظل من ظلالها البعيدة على سبيل الاستعارة أو التكنية.

وإذا قدم لنا السياق قصة سيدنا زكرياء -عليه السلام- وهو يتردد على مريم -عليها السلام- فيجد عندها من فاكهة الصيف في الشتاء، وفاكهة الشتاء في الصيف، فيسألها عن مصدرها، فتجيبه بما عرضه الله -عز وجل- في كتابه قائلا:﴿ كلما دخل عليها زكريا المحراب وجد عندها رزقا، قال يا مريم أنى لك هذا، قالت هو من عند الله، إن الله يرزق من يشاء بغير حساب﴾ (آل عمران37). ولم تكن المعاينة واحدة، بل تكررت عدة مرات، وقد تكون سنوات. فيها من الإعداد لمريم -عليها السلام- ذاتها، لقبول جديد يطرأ عليها في مستقبل الأيام. واستدراجا لزكريا -عليه السلام- نحو الطلب. ولما أيقن أن الله -عز وجل- يعطل القوانين التي أودعها في الكون إذا شاء، لخلق المعجزات.. هنالك دعا زكرياء ربه..وفي لفظ "هنالك" تمدد زمني يشع من اللفظ ذاته، موحيا بتكرر الملاحظة أمام عينيه.

لقد شاخ الرجل، وليس له من الذرية من يخلفه، وامرأته عاقر.. لقد اجتمعت فيه كافة أسباب القطاع الأثر والولد.. وليس أمامه إلا أن يعطل الله –عز وجل– القانون الساري على أمثاله. إنه يشهد في الرزق الذي تصيب منه مريم، آية التعطيل والمعجزة. فلم لا يكون له هو الآخر نصيبا من رحمة الله؟ هنالك.. دعا..

إن العبارة التي اشتملت على الدعاء، وخصت العجز عن الإنجاب، لم يكن فيها شيء من ذلك تصريحا، وإنما أوكلت الصياغة كل ذلك إلى ظلالها الممتدة من اللفظ إلى القصد الكامن وراءها.. إنه خطابها الخاص. فالشيخ يريد أن يقول لربه أنه أصبح عاجزا جنسيا، عجز الكبر والوهن، وأن امرأته –زيادة على ذلك– عاقر. وأن فعل المعجزة لن يتوقف عنده، وإنما لابد له من أن يمتد إلى زوجه كذلك. فكان سياق التعبير قبلا: ﴿ قال رب إني وهن العظم مني..﴾ وخص العظم بالوهن لأنه سماك الجسد :« والوهن الضعف، وتخصيص العظم لأنه دعامة البدن، وأصل بنائه، ولأنه أصلب ما فيه. فإذا وهن كان ما وراءه أوهن، لأن المراد به الجنس.» (14) لذلك امتدت معجزة الله –عز وجل– إلى زوجه فأصلحها، وأعاد إليها خصوبتها.

إن الظلال سواء تحركت في اتجاه القوة –وهو ما لا يستدعيه السياق في الآية الكريمة– أو اتجهت إلى معاني الضعف، فإنها تؤدي بذلك وظيفة النطق بالمسكوت عنه الذي يتوارى خلف حجب الحياء في دعاء زكريا – عليه السلام– من ربه. فيكون المشهد، زيادة على حمله الغرض التعبيري الذي أنشئ من أجله، يحمل مسحة أخلاقية كبيرة في أدب الدعاء، بشكل خاص، وأدب الحديث بشكل عام. مادام في الاستعمال اللغوي متسع لمثل هذه الظلال في تأديتها ما لا يؤديه التصريح من غير إحراج وضيق.

الإحالات:

1–صلاح عبد الفتاح الخالدي. نظرية التصوير الفني عند سيد قطب. ص:14. شركة الشهاب. (دت) الجزائر.

2–محمد عبد الله دراز. النبأ العظيم. نظرات جديدة في القرآن ص:144.ط4. دار القلم. 1977.

3–أنظر سيد قطب. التصوير الفني في القرآن. ص:32. دار الشروق. (دت) لبنان.

4–م.س.ص:32.

5–م.س.ص:33.

6–أنظر. صلاح عبد الفتاح الخالدي. م.م.س.ص:76.

7–أنظر. حبيب مونسي. توترات الإبداع الشعري. الفصل الأول. دار الغرب للنشر والتوزيع. 2002/2001. وهران. الجزائر.

8–الكسندر إلبوت. آفاق الفن. ص:47. (ت) إبراهيم جبرا إبراهيم. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط2. 1979. بيروت.

9–أنظر. صلاح عبد الفتاح الخالدي. م.م.س.ص:76.75.

10–أنظر سيد قطب. النقد الأدبي. ص:36. دار الشروق. (دت). بيروت.

11–عمر السلامي. الإعجاز الفني في القرآن. ص:136. نشر وتوزيع عبد الكريم بن عبد الله. 1980. تونس.

12–أنظر. سيد قطب. التصوير الفني في القرآن. م.م.س.ص:73.72.

13–أنظر. م.س.ص:75 إلى82.

14–البيضاوي. تفسير البيضاوي. ج:4. ص:4. (تح) عبد القادر عرفات العشا حسونة. دار الفكر.1996/1416. بيروت.