

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique

Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -

X·O·V·E·X ·K·E·C·A·H·A ·L·A·X - X·O·E·O·E·t -



جامعة البويرة

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محمد أولحاج
- البويرة -

Faculté des Lettres et des Langues

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

التخصص: نقد حديث ومعاصر

جمالية البعد البصري في سورة الكهف

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الأدب العربي

إشراف الأستاذ(ة):

إعداد الطالبة:

كريمة بوعامر

- منى قرشوش

لجنة المناقشة :

رئيسا

جامعة البويرة

1. أ/ عبد الرحمان عبد الدايم

مشرفا ومقررا

جامعة البويرة

2. أ/ كريمة بوعامر

عضو مناقشا

جامعة البويرة

3. أ/ وليد رافع

السنة الجامعية:

2025-2026 م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

شكر وعرفان:

قال الله تعالى: "لئن شكرتم لأزيدنكم" (سورة إبراهيم الآية 7)

الحمد لله جل ثناؤه وتقدّست أسمائه، والصّلاة والسّلام على خير الأنام نبينا محمد عليه الصّلاة
والسّلام فاللهم صل وسلم على محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

أتقدم بأسمى آيات الشّكر والحمد لله عزّ وجلّ، الذي وهبني السّكينة ووفّقني للغوص في جمالية
كتابه الحكيم، فله الحمد أولا وآخرا.

وعملا بالهدي النبويّ الشّريف: "من لا يشكر النّاس لا يشكر الله" (رواه التّرمذي وصححه الألباني)

أزجي شكرا يفيض تقديرا وعرفانا للأستاذة كريمة بوعامر، فقد كانت نعم السّند والمعين بصرتني بما
خفي، وقوّمت لي ما اعوج بصدق وإخلاص، فأسأل الله تعالى العليّ القدير أن يبارك في مسعاها
ويجعلها ذخرا للعلم وأهله، وأن يكتب لها القبول في السّماء والأرض ويجزيها عني ما يجزي به
عباده المحسنين.

كما لا يفوتني أن أحنّي هامة الشّكر تقديرا لأعضاء لجنة المناقشة الموقرين شكرا يفيض احتراما
وتقديرا لتفضلهم بمنح هذه الدّراسة من وقتهم وفكرهم، فأسأله سبحانه وتعالى أن يثقل بملاحظاتهم
السّديدة موازين حسناتهم، وأن يجعل علمهم صدقة جارية ترفع درجاتهم في الدّارين.

إهداء

إلى من علقوا الإحتمال على مشنقة اليقين، وحطّموا القيود في القلب حتى استقام بلا خوف

إلى من أشعلوا شغف الحياة بداخلي، إلى من دقوا أجراس الفرح في أعماقي حتى استحالت الحياة

إلى نوبة موسيقية اليوم جئكم بالحلم بعد انتزاعه من بين أنياب المستحيل....

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

.....شكر وعرفان:

.....إهداء:

.....مقدمة:

الفصل الأول: الإطار المفاهيمي والنظري للبعد البصري.

.....1.المبحث الأول: مفهوم الصورة البصرية في الخطاب القرآني.4

.....1.1.المطلب الأول: مفهوم الصورة لغة واصطلاحاً:4

.....1.2.المطلب الثاني: الصورة البصرية في القرآن الكريم:

.....12

.....2.المبحث الثاني: التصوير الفني في البلاغة العربية.16

.....2.1.المطلب الأول: التصوير الفني عند البلاغيين القدماء:

.....16

.....2.2.المطلب الثاني: أدوات التصوير البلاغي (التشبيه، الاستعارة، الكناية):19

.....3.المبحث الثالث: البعد البصري في النقد.

.....24

.....3.1.المطلب الأول: الصورة البصرية في المنهج الأسلوبي:

.....24

.....3.2.المطلب الثاني: المقاربة السيميائية للصورة:

.....27

الفصل الثاني: تجليات جمالية البعد البصري في سورة الكهف

.....1.المبحث الأول: الصورة المشهدية في قصة أصحاب الكهف.

.....33

.....1.1.المطلب الأول: بناء المشهد البصري (الفضاء، الضوء، الحركة):

.....33

.....1.2.المطلب الثاني: الأثر الجمالي والدلالي للصورة:37

2.المبحث الثاني: البعد البصري في قصة صاحب الجنتين

.....39

2.1.المطلب الأول: صورة النعمة والازدهار:

.....39

2.2.المطلب الثاني: صورة الزوال والفناء:

.....44

3.المبحث الثالث: الصورة الحركية والرمزية في بقية قصص السورة.49.....

3.1.المطلب الأول: الصورة الحركية في قصة موسى:

.....49

3.2.المطلب الثاني: الصورة الرمزية في قصة ذي القرنين:

.....55

.....خاتمة61

.....قائمة المصادر والمراجع64



مقدمة



تعد الصورة البصرية إحدى الركائز الجوهرية في بناء النص القرآني حيث تتجاوز الوظيفة الإخبارية لتؤسس فضاء مشهديا يجمع بين الحركة واللون والضوء، وتأتي هذه الدراسة لتحليل البنية الجمالية للصورة البصرية في سورة الكهف، انطلاقا من فرضية مفادها أن النص القصصي في هذه السورة لا يكتفي بسرد الأحداث، بل يعيد بناءها وفق رؤية سينوغرافية متكاملة تساهم في تعميق المعنى الديني والجمالي لدى المتلقي.

تتحدد أهمية هذا البحث في محاولته تأصيل مفهوم السينوغرافية القرآنية كأداة تحليلية قادرة على رصد عناصر المشهد (الزمان، المكان، الإضاءة وحركة الشخص) وتتبع أبعادها التكوينية، ويسعى هذا العمل إلى سد ثغرة في الدراسات الأكاديمية التي غالبا ما ركزت على الجوانب البيانية أو العقائدية، دون إيلاء الإهتمام الكافي بكيفية تشكل المرئي داخل الفضاء النصي لسورة الكهف، وتوظيفه كأداة لإقناع والتأثير الجمالي.

لتحقيق هذه المقاربة، استندت هذه الدراسة إلى مرجعيات تراثية ونقدية فاعتمدنا على أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز للجرجاني لفهم نظم الصورة وتأليفها واستلهمنا من مفتاح العلوم للسكاكي دقة التناول الأسلوبي، مع الاسترشاد بجامع البيان للطبري لربط التحليلات بالسياقات التفسيرية الأصلية، وقد تم دمج هذ المرجعيات مع المقاربات السيميائية والأسلوبية المعاصرة، مما أتاح للبحث أدوات إجرائية لتفكيك الشّفرات البصرية في النص القرآني.

وتتمحور إشكالية الدراسة حول تساؤل جوهري: كيف استطاع الخطاب القرآني في سورة الكهف توظيف الأبعاد البصرية والسينوغرافية لبناء رؤية جمالية تدمج بين المتعة الفنية والغاية الهدائية؟ وكيف يمكن للمناهج الحديثة أن تفكك شفرات هذه الصورة لتقدم قراءة معاصرة تعكس وجهها من وجوه الإعجاز الفني؟

وللإجابة عن هذه الإشكالية اعتمدنا على المنهج التكاملي وتوزيع المادة العلمية على فصلين:

- **الفصل الأول:** إطار مفاهيمي ونظري يؤصل للصورة البصريّة في اللغة والنقد وفي القرآن

الكريم وربطها بالبلاغة القديمة والمقاربات النقدية الحديثة والمعاصرة.

- **الفصل الثاني:** دراسة تطبيقية تستنطق المشاهد البصريّة في قصص السّورة من سكون الكهف

وظلمته، إلى نماء الجنّتين وازدادهما وصولاً إلى الصورة الحركية والرمزية في بقية السّورة.

كما تجدر بنا الإشارة إلى أن رحلة البحث لم تخل من تحديات منهجية تمثلت أساساً في كيفية

مقاربة النص القرآني بأدوات سيميائية وأسلوبية حديثة دون المساس بخصوصيته الروحية أو تجاوز

ضوابطه العقائدية.

عملاً بالهدى النبوي الشريف أتقدم بخالص الشكر للأستاذة المشرفة كريمة بوعامر وأعضاء

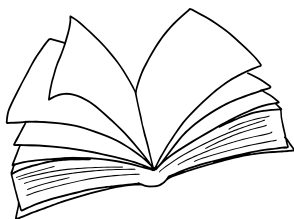
لجنة المناقشة سائلة المولى عز وجل أن يثقل بملاحظاتهم السّديدة ميزان حسناتهم، وأن يرفع درجاتهم

بها في الدّارين.

نرجو أن يمثل هذا الجهد المتواضع إضافة نوعية للدراسات القرآنية الجمالية وأن يفتح آفاقاً

جديدة لقراءة الإعجاز القرآني من منظور جمالي وبصري معاصر.

الفصل الأول: الإطار المفاهيمي والنظري للبعد البصري.



يشتمل على ثلاثة مباحث:

- المبحث الأول: مفهوم الصورة البصرية في الخطاب القرآني.
- المبحث الثاني: التصوير الفني في البلاغة العربية.
- المبحث الثالث: البعد البصري في النقد الحديث.

يشكل الجانب البصري دعامة أساسية في جماليات الخطاب القرآني، حيث لا يقتصر النص على نقل المعنى، بل يعرضه في صورة مشاهد حية زاخرة بالحركة، والألوان والإيقاع، فتتحول الفكرة إلى صورة محسوسة، ويصبح القارئ كأنه يشاهد الحدث مباشرة، تأتي أهمية هذا الجزء من الدراسة في كونه يهدف إلى تحديد مفهوم الصورة وركائز البعد البصري من الناحية اللغوية والبلاغية والنقدية وهذا التّحديد يُعدّ مهما قبل البدء في تحليل مظاهرها في سورة الكهف.

1. المبحث الأول: مفهوم الصورة البصرية في الخطاب القرآني.

1.1. المطلب الأول: مفهوم الصّورة لغة واصطلاحاً:

-لغة:

يمثل مفهوم الصّورة أساساً ضرورياً لأي بحث يتناول الجانب البصري في النصوص، خاصة في الخطاب القرآني الذي يعتمد بشكل كبير على تكوين مشاهد حيوية تنبض بالحركة والمعنى. فالقرآن الكريم لا يكتفي بعرض المعاني بشكل مجرد، بل يجسدها في صور حسية ومناظر مرئية تثير الحواس، وتخطب المشاعر، وتؤثر في النفس، ومع ذلك لم يبق هذا المفهوم ثابتاً عبر التاريخ اللغوي والنقدي بل شهد تحولاً دلالياً عميقاً، انتقل به من التّحديد المعجمي الحسي إلى التّأويل الجمالي والمعنوي، لذا يُعدّ تحديد مفهوم الصّورة خطوة منهجية ضرورية قبل دراسة تجلياتها في القرآن الكريم، لأن تحديد المفهوم يوجه زاوية النّظر ويحدد المنهج المتّبع في التّحليل تظهر المعاجم القديمة تصوراً أولياً للصّورة حيث يعرفها ابن منظور في لسان العرب على أنّها: "الصّورة الشّكل والخلق والصّيرة صورة الرّجل شكله وخلقته وصيرته"¹.

¹ محمد بن منظور لسان العرب، دار صادر، بيروت 1990، ص 332.

وتتعدد تعاريفها بتعدد دارسيها فعرّفها الفيروز أبادي بأنها "صور الشيء صورته شكله وهيأة الصورة الشّكل والخلق والصّيرة"¹ وعرفت أيضا بأنها "الشّكل والخلق والهيئة الظّاهرة صورة الانسان خلقه وشكله"² تعددت المعاني والتّعريف لكن الهدف واحد تحديد مفهوم الصّورة حيث عرفها محمد بن يوسف واصفا إياها "صورة الشيء شكله المصنع وهيئته الخارجية"³ إن التّعريف السابقة تأخذ تصورا أوليا للصّورة يربطها بالشّكل والهيئة والخلقة والمظهر الخارجي.

فالصّورة هي "هيئة الشيء الخارجية المدركة بالبصر والعين"⁴ ويمكن القول عنها أيضا أنّها: "الصّيغة والشكل المشتمل على الخلق البصري"⁵ وهي صورة الأمر: " حاله وهيئته الظّاهرة والمشاهدة"⁶ إذن الصّورة هي الهيئة الظّاهرة التي تدركها بالعين المجردة، وهي التي تحدد شكل الشيء وتميزه في وجوده الحسي هذا التحديد ينطلق من الإدراك البصري المباشر، حيث ترتبط الصّورة بالحضور المادي الثّابت، وتفهم كتجسيد لخلقة الشيء وشكله الخارجي، هذا التّصور يعكس وعيا لغويا يركز على الجانب الأنطولوجي للصّورة، أي ماهيتها كشكل موجود في الخارج، يمكن إدراكه بالحس دون الحاجة إلى تأويل معقد.

إلا أن هذا التحديد مع أهميته في تحديد الأصل اللغوي، يظل محدودا عند النّظر إلى حضور الصّورة في الخطاب القرآني، فالقرآن الكريم لا يستخدم الصّورة كشكل ثابت أو هيئة جامدة، بل يحولها إلى مشهد ديناميكي متحرك، تتداخل فيه العناصر (الزّمانية، المكانية والنّفسية).

¹ أحمد بن محمد الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت 1990، ص 456.

² محمد بن محمد الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، دار الهدى، القاهرة، 1994، ص 123.

³ محمد بن يوسف بن دريد، جمهرة اللغة، دار الفكر، بيروت، 1986، ص 456.

⁴ علي بن سماعيل ابن سيده، المخصص، دار الكتب العلمية، بيروت، 2000، ص 2345.

⁵ ابن منظور، لسان العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، 1994، ص 456.

⁶ ابن سيده المحكم، دار الكتب العلمية، بيروت، 1996، ص 678.

الصورة القرآنية لا تعرض كمعطى بصري خالص، بل تبنى في سياق تعبيرى متكامل يهدف إلى التأثير في المتلقي، وإثارة مشاعره وتحريك خياله، بالتالي تنتقل الصورة من كونها وصفاً إلى إحياء ومن كونها هيئة إلى بناء دلالي، يتضح هذا التحول في طبيعة المشاهد القرآنية، حيث تستخدم عناصر الحركة، والتشخيص والتجسيد لإضفاء الحيوية على الصورة.

فالجبال تسير والبحار تفجر والأرض تزلزل وهي تعبيرات لا تنقل حدثاً فقط، بل تنشئ مشهداً بصرياً متحركاً أمام المتلقي، هنا تتحول الصورة من معطى ثابت إلى كيان حي يشارك في إنتاج المعنى.

أما بالنسبة للمعاجم الحديثة فقد اتسع مفهوم الصورة ليشمل بعدها التمثيلي، إذ أصبحت تعرف بأنها "الشكل الخارجى للشيء المدرك بالبصر"¹ و تم اعتبار الصور البصرية "صورة مرئية تنقل واقعا حسيا أو تخيليا"² وعرفها الزبيدي في القاموس المحيط على أنها : "هيئة ظاهرة تصور بالعين وتدرک بالبصر"³ " هنا يظهر عنصر النقل كوظيفة أساسية التي تُعدّ "الشكل البصري المباشر للأجسام والأشياء"⁴ وعرفها عبد القاهر الجرجاني بأنها " المظهر الخارجى المشاهد بالعين البصرية"⁵ هنا يظهر عنصر النقل كوظيفة أساسية للصورة ، مما يمهد لفهمها كواسطة بين الواقع والذهن، هذا التطور الدلالي يعكس انتقال التفكير اللغوي من التركيز على الشكل بحد ذاته إلى التركيز على علاقته بالمتلقي .

¹ مجمع اللغة العربية بالقاهرة، المعجم الوسيط، دار الدعوة، القاهرة، 2004، ص 789.

² لجنة التأليف، معجم الرائد، دار العلم للملايين، بيروت، 1997، ص 1456.

³ الزبيدي، قاموس المحيط في اللغة، عالم الكتب، بيروت، 1992، ص 567.

⁴ أبو الحسن الهاشمي، المعجم الجامع، دار الفكر، بيروت، 1985، ص 234.

⁵ إسماعيل بن حماد الجوهري، تاج اللغة وصحاح العربية، دار المعارف، القاهرة، 1983، ص 345.

فالصورة لم تعد مجرد شكل، بل أصبحت أداة تمثيل، أي وسيلة لنقل تجربة أو إعادة تكوينها في الخيال، بناء على المقاربات النقدية المعاصرة، خاصة السيميائية وعلم الجمال، يتعمق هذا الفهم لتصبح الصورة تركيباً دلالياً معقداً، الصورة من وجهة نظر السيميائية تتكون من علاقة بين دال محسوس ومدلول مؤول، ولا تفهم إلا في سياق ثقافي وتداولي يحدد طريقة تلقيها - بالتالي فإن الصورة القرآنية لا تختزل في بعدها الحسي، بل تؤدي وظيفة رمزية، وتربوية وعقائدية، حيث تسهم في ترسيخ القيم والمعاني عبر تجسيدها في مشاهد بصرية مؤثرة، مشاهد القيامة، وصور الطبيعة، وأوصاف الجنة والنار، كلها أمثلة على بناء بصري يتجاوز حدود الشكل ليؤسس رؤية كونية متكاملة، ويسهم في بناء تصور الإنسان للوجود والمصير.

تمتاز الصورة القرآنية بقدرتها على الجمع بين الحس والعقل، بين الإدراك البصري والتأمل الفكري، تبدأ بمشهد محسوس، لكنها لا تتوقف عنده، بل تدفع المتلقي إلى استنباط معانيها العميقة هذا ما يمنحها طابعاً إيحائياً، حيث تتعدد مستويات القراءة، ويتسع مجال التأويل، وهنا تتضح الوظيفة الجمالية للصورة التي لا تقتصر على الإيضاح فقط، بل تخلق نوعاً من التفاعل الداخلي بين النص والمتلقي، قائماً على المشاركة في بناء المعنى.

بناء على ذلك تظهر المقارنة بين التحديد المعجمي القديم والتصور النقدي الحديث مسارا تطورياً يساعد على فهم طبيعة الصورة في القرآن الكريم، فإذا كانت المعاجم قد ركزت على الهيئة المدركة بالبصر، فإن الخطاب القرآني يرفع هذه الهيئة إلى مستوى المشهد المتحرك الذي يخاطب الحواس والمشاعر معاً، وإذا كانت المعاجم الحديثة قد أضافت بعد التمثيل، فإن المقاربات النقدية المعاصرة تضيف بعد الإنتاج الدلالي، حيث تصبح الصورة عنصراً فاعلاً في تكوين المعنى لا مجرد وسيلة لعرضه.

إذا يمكن القول أن الصورة في القرآن الكريم تمثل انتقالاً من الشكل الخارجي إلى المشهد الدلالي المركب الذي يجمع بين الحس والمعنى والخيال والتأثير النفسي - هي ليست انعكاساً للواقع فقط، بل إعادة تشكيل له وفق رؤية عقديّة معينة ، هذا ما يجعل الصورة القرآنية قادرة على تحويل المعاني المجردة، كالعدل والبعث والجزاء والهداية إلى مشاهد حسيّة يمكن للمتلقّي تخيلها والتفاعل معها، ومن هذا المنطلق يمكن صياغة تعريف إجرائي للصورة في القرآن الكريم إذن ، الصورة البصرية هي بناء تعبيرّي يقوم على تكوين هيئة أو مشهد حسي في الذهن لكنه يتجاوز بعده الحسي ليؤدي وظيفة دلالية وجمالية، تسهم في ترسيخ المعنى العقدي والتربوي داخل السياق القرآني، بهذا المعنى تصبح الصورة عنصراً فاعلاً في تحقيق جمالية الجانب البصري في القرآن الكريم إذ لا تقتصر وظيفتها على الوصف أو الاخبار فقط ، بل تتجاوز لبناء رؤية كونية متكاملة ، ذلك إلى التأثير والتوجيه، وترسيخ المعنى - هي أداة إقناع جمالي ، ووسيلة تربية وجدانية ، وآلية لبناء رؤية كونية متكاملة، ومن هنا تتأكد أهمية الصورة البصرية كمدخل أساسي للكشف عن ثراء التعبير القرآني وعمقه الجمالي والدلالي، ولإبراز أسلوبه المتميز الذي يقوم على تحويل الكلمة إلى مشهد والمعنى إلى صورة والفكرة إلى تجربة شعورية حية.

-إصطلاحاً:

يعد مفهوم الصورة البصرية من المفاهيم المركزية في الدرس البلاغي والنقد العربي، ولما له من صلة وثيقة بآليات التعبير والتأثير وبناء الدلالة، غير أن هذا المفهوم لم يبق ثابتاً عبر مساره التاريخي، بل عرف تحولات عميقة مست بنيتة ووظيفته ومجاله التداولي، وانطلاقاً من المقاربة البنوية والدلالية التي تعنى بتحليل المفهوم في بنيته الاصطلاحية ووظيفته داخل النسق المعرفي

الذي ينتمي إليه ، يمكن الوقوف على طبيعة هذه التحويلات ، من خلال تحليل التعريفات التراثية ومقارنتها بالتحديثات التي خلصت إليها الدراسات لتوسيع أفق المفهوم .

تكشف التعاريف الواردة في أمهات الكتب البلاغية عن تصور يكاد يكون متقاربا في بنيته العميقة، حيث يعرف عبد القاهر الجرجاني الصورة البصرية على أنها: " الهيئة الخارجية التي تدرك بالعين وتحمل الدلالة الظاهرة في التشبيهات البلاغية"¹ كما عرفها السكاكي بأنها: " صورة تصور بالألوان والأشكال لتعكس الخلق الظاهر والمعنى المجازي"² وجاءت في الكشف عن حقائق التنزيل على لسان الزمخشري الذي وصفها قائلا: هي " الهيئة البصرية المصطنعة للمعاني المتخيلة"³ عرف القزويني الصورة البصرية على أنها "تمثيل خارجي بالألوان والخطوط للواقع أو الخيال"⁴ أما بالنسبة للسيد قطب فيري بأنها "الشكل المرئي المبني على العنصر الحسي في الفن والبلاغة"⁵ أما في لسان العرب لابن منظور وردت الصورة البصرية على أنها: " تصوير بالعين للشكل في معاني الفن"⁶ وعند عبد القاهر الجرجاني هي "الهيئة البصرية المصطنعة لتجسيد المعاني المتخيلة"⁷ أما القزويني يرى بأنها: " صورة بصرية مرئية بالأدوات الحسية"⁸.

¹ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، دار الكتب العلمية، بيروت ، 1992، ص 456.

² جلال الدين السكاكي، مفتاح العلوم، دار التراث، القاهرة، 1987، ص 234.

³ الزمخشري، الكشف عن حقائق التنزيل وعيون الأفاويل، دار احياء التراث، بيروت، 1995، ص 123.

⁴ جلال الدين القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الفكر، دمشق، 1981، ص 345.

⁵ أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع، دار المعارف، القاهرة، 1978، ص 567.

⁶ ابن منظور، لسان العرب ص334.

⁷ عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، دار الجيل، بيروت، 1991، ص 112.

⁸ القزويني، فنون البلاغة، مكتبة الآداب، القاهرة، 1985، ص 789.

لقد ركزت هذه التعاريف بشكل واضح على عناصر من قبيل: الهيئة، الشكل، التمثيل المظهر الخارجي والإدراك بالعين، جميع هذه المفردات تحيل إلى بعد حسي إدراكي يجعل من الصورة البصرية هيئة مرئية تدرك بالحس، وتستثمر في تجسيد المعاني المجردة.

فالصورة، وفق هذا التصور، لا تنفصل عن المجال البياني، بل تتحدد داخل إطار التشبيه والاستعارة والكناية وسائر آليات المجاز، بوصفها وسيلة لنقل المعنى من حيز التجريد الذهني إلى حيز التجسيد الحسي ومن ثم فإن وظيفتها في التراث البلاغي وظيفية إيضاحية تأثيرية، تسعى إلى تقريب المعنى، وتكثيف حضوره في ذهن المتلقي، وتعميق أثره النفسي. فهي تابعة للمعنى من جهة وخادمة له من جهة أخرى إذ تنطلق العملية التعبيرية من معنى سابق في الذهن ثم تصاغ له هيئة حسية تعين على إدراكه وتذوقه.

ويكشف هذا التصور عن نزعة تمثيلية ترى في الصورة وسيلة لمحاكاة الواقع أو تجسيد الفكرة دون أن تمنح استقلالاً بنيوياً داخل النص.

أما في التصورات الحديثة، كما تتبدى في كتابات محمد مندور "صورة بصرية مصطلحة تدل على التصوير الحسي"¹ وعرفت أيضاً بأنها "تمثيل بصري مصطلح للصورة المرئية المبنية على اللون والشكل"² وعرفها إحسان عباس على أنها: "تمثيل مرئي مصطلح بالعنصر البصري والشكلي"³ أما في البلاغة الفنية فيعرفها عبد الرحمن الشّريف، "الهيئة المرئية المصطنعة للواقع أو الخيال بعناصر

¹ محمد مندور، قراءات بلاغية، دار المعارف، القاهرة، 1975، ص 456.

² مجمع البلاغة موسوعة البلاغة، دار المعارف، القاهرة، 2000، ص 1456.

³ إحسان عباس، الصورة في النقد الأدبي، دار صادر، بيروت، 1985، ص 289.

بصرية"¹ وفي بلاغة الصورة يعرفها طه حسين على أنها: "المظهر البصري المصطلح عليه في النقد الحديث"².

إن مفهوم الصورة البصرية قد اتسع وتعمق، فلم يعد مقصوراً على بعدها البياني التقليدي، بل أصبح مرتبطاً بالبنية الجمالية للنص وبآليات إنتاج الدلالة، فالمصطلحات المستعملة مثل، التشكيل، البنية، العنصر البصري والتّمثيل الفني، تدل على الانتقال من فهم الصورة كهيئة خارجية إلى فهمها كبناء داخلي تتفاعل عناصره لإنتاج معنى جديد.

وفي هذا السياق ، لم تعد الصورة مجرد تجسيد لمعنى سابق، بل أصبحت فضاء تتولد فيه المعاني من خلال العلاقات القائمة بين مكوناتها فالتشكيل البصري بما يتضمنه من ألوان وأشكال وتراكيب وإيحاءات يخلق شبكة دلالية تتجاوز الإحالة المباشرة إلى الواقع ، وتفتح المجال أمام التأويل، وهنا يتغير مركز النّقل : فبدل أن يكون المعنى سابقاً على الصورة ، يغدو المعنى وليد البنية الصّورية ذاتها، من خلال المقارنة بين التّصويرين يمكن القول أن التّحول الجوهري يتمثل في الانتقال من منطق التّجسيد إلى منطق الإنتاج، ففي التّصور التّراثي تقوم العملية على علاقة أحادية الاتجاه : معنى ذهني يجسد في صورة حسية، أما في التّصور الحديث ، فالعلاقة جدلية :

التّشكيل البصري يسهم في بناء المعنى، والمعنى يتشكل داخل شبكة العلاقات الصّورية، وبذلك تتحول الصّورة من أداة تابعة إلى عنصر بنائي فاعل في تشكيل الخطاب كما أن هذا التّحول يعكس تغيراً في النظرة إلى النصّ الأدبي ذاته، إذ لم يعد النصّ ينظر إليه بوصفه وعاء لمعان جاهزة، بل بنية دينامية تنتج دلالاتها من خلال التّفاعل بين مكوناتها، وفي هذا الإطار تصبح الصّورة

¹ عبد الرحمن الشريف، البلاغة الفنية، دار النهضة، بيروت، 1994، ص 234.

² طه حسين، في بلاغة الصورة، دار صادر، بيروت، 1980، ص 567.

البصرية أحد أهم المكونات التي تسهم في بناء الرؤية الجمالية للنص، وفي توجيه تلقيه وتأويله. وانطلاقاً من هذا التحليل، يمكن اقتراح تعريف تركيبى للصورة البصرية مفاده أنها بنية دلالية حسية تتشكل عبر تنظيم بصري واعي داخل النص، تحول المجرد إلى محسوس، وتسهم في الوقت نفسه في إنتاج المعنى عبر شبكة من العلاقات الجمالية والتأويلية، وبهذا التعريف نكون قد جمعنا بين البعد التراثي الذي يؤكد وظيفة التجسيد والبعد الحديث الذي يمنح الصورة استقلالاً بنيوياً وقدرة إنتاجية. خلاصة القول إن تطور مفهوم الصورة البصرية يعكس مساراً معرفياً ينتقل فيه الفكر البلاغي من التركيز على الوظيفة البيانية الإيضاحية إلى الاهتمام بالبنية الجمالية للنص ودينامية إنتاج الدلالة، غير أن هذا الانتقال لا يلغي التصوير التراثي، بل يعيد دمجاً ضمن أفق نقدي أوسع، يجعل من الصورة البصرية عنصراً محورياً في تشكيل المعنى وبناء الخطاب سواء في الدراسات البلاغية أو في المقاربات النصية المعاصرة.

1.2. المطلب الثاني: الصورة البصرية في القرآن الكريم:

تعد الصورة البصرية في القرآن الكريم من الدعائم التي تجمع بين البلاغة والتفسير، إنها تظهر كيف يحول النص القرآني المعاني الغيبية إلى مشاهد محسوسة، اهتم البلاغيون والمفسرون بهذا المفهوم لأنه يبرز إعجاز القرآن ويؤثر في المتلقي، فالصورة البصرية ليست فقط أداة للترزين، بل هي أداة دلالية تقرب المعنى الغيبي من الإدراك الحسي وتعزز حضور النص.

تظهر هذه النظرة في تعريفات الكتب البلاغية، مثل كتاب النُّكْت في إعجاز القرآن للزمانى الذي يصف الصورة البصرية بأنها: "إخراج ما لا يرى إلى ما يرى، فتصوير الغيب بمشهد بصري يدرك بالعين"¹ يركز الزمانى على وظيفة النقل أي نقل المعنى من الحيز الذهني الخفي إلى الحيز

¹ أبو الحسن الرماني، النُّكْت في إعجاز القرآن، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1992، ص 123.

الحسي الجلي، فتتحول اللغة إلى عدسة تضع للقارئ قدرة على معاينة الغيبيات، مما يجعل الإيمان مبنياً على وضوح الرؤية الذهنية لا مجرد التصديق العقلي المجرد.

ويرى أبو الهلال العسكري أن "صورة القرآن البصرية : تصوير المعنى المجرد بهيئة خارجية مشاهدة ، كصورة المغلول بالأغلال"¹ وهي تحويل المعنى المجرد إلى شكل محسوس إختياره لمثال المغلول يعكس قدرة النص على تقريب المفاهيم النفسية (كالقيد و الدّل) عبر صور مادية قاسية، مما يرفع من درجة الرّهبة والتأثير الوجداني لدى المتلقي، يؤكد عبد القاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز على أن: "صورة بصرية قرآنية: هيئة المشهد المصورة لتجسيد المعاني الغيبية بالبصر"² يربط الجرجاني بين النظم وبين التجسيد فالصورة عنده وسيلة إدراكية وليست مجرد زينة، ويؤصل لفكرة أن العين هي الحاسة القائدة في تلقي الإعجاز عبر الخيال حيث يستقر المعنى في النفس بقوة المشاهدة التي لا تقبل الشك.

يرى الزّمخشري أن : " الهيئة البصرية القرآنية: تمثيل حسي للغيب بالألوان والأشكال، كصورة الجنة والنار"³ يمنح هذا التعريف النص صيغة لوحة فنية ويضيف أبعاداً تشكيلية دقيقة للصورة القرآنية ، فالحديث عن الجنة والنار يتجاوز الوعد والوعيد اللفظي ليصبح عالماً مرئياً مليئاً بالتفاصيل التي تستفز الحواس، في حين يعرفها القزويني على أنها: " تصوير مرئي للآخرة بالخطوط والألوان الحسية"⁴ يشير استخدام كلمة خطوط إلى هندسة المشهد القرآني ودقته، فالمشهد ليس عشوائياً بل هو بناء فني دقيق يهدف إلى حصر ذهن المتلقي في صورة محددة وواضحة. وعرفها الجرجاني

¹ أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، 1993، ص245.

² عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 345.

³ الزّمخشري، الكشف عن حقائق التنزيل، دار إحياء التراث، بيروت، 1995، ص 456، تفسير سورة الرحمن.

⁴ جلال الدين القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص 289.

بأنها: "المظهر البصري القرآني، تجسيم الغيب بصورة مشاهدة كما في آيات القيامة"¹ يركز التعريف هنا على عملية التجسيم للأحداث الكبرى وتحويل أهوال يوم القيامة من فكرة مرعبة معنوية إلى مظهر بصري ملموس مثل زلزلة الأرض وانفطار السماء يجعل المتلقي يعيش الحدث كأنه واقع مشاهد الآن، وجاءت في تعريف الطبري على أنها: "تصوير الجنة والنار بما يدرك البصر"² يربط الطبري بين الهيئة البصرية وبين حاسة البصر ويرسخ الواقعية البصرية في النص القرآني فالآل (جنة أو نار) ليس احتمالا ذهنيا بل هو حقيقة ترى مما يضمن أعلى درجات البيان والإقناع.

يتضح من هذه التعاريف أن التصوير المرئي ليس مجرد أداة تزيينية، بل هو أسلوب بلاغي أساسي يجمع بين الجانب الحسي والفني والإعجازي - إنه يحرك الخيال، ويوصل المعنى الغيبي، ويحدث تأثيرا عاطفيا ومعرفيا عميقا، ما يجعله عنصرا أساسيا في فهم البلاغة القرآنية الكلاسيكية وبناء على هذا يمكن تحديد ثلاث ركائز للصورة البصرية في القرآن الكريم.

- تحويل المعنى الغيبي إلى هيئة محسوسة.
- خلق مشهد حيوي يتفاعل فيه اللون والحركة والتكوين الفني.
- إثارة المشاعر لدى المتلقي، مما يعمق التأمل ويقوي التفاعل مع النص.

واعتمادا على ذلك يمكن تعريف الصورة البصرية القرآنية على أنها: بنية مشهدية حسية تتشكل عبر تنظيم فني للعناصر المرئية، بهدف تحويل المعنى الغيبي إلى محسوس وإنتاج دلالة جديدة مع إحداث تأثير وجداني في المتلقي.

¹ عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 212.

² محمد بن جرير الطبري، جامع البيان في تأويل القرآن، دار المعرفة، بيروت، 1990، ص 234.

هذه النظرة تشير إلى أن الصورة البصرية في القرآن ليست مجرد تجسيد شكلي للمعنى بل هي عنصر أساسي في بنية النص تجمع بين الوظيفة الجمالية والبلاغية، وتتيح مساحة للتأويل والتلقي الشعوري - إنها تعكس تطور الفكر العربي في فهم النص القرآني، وتؤكد دورها في تحقيق الإصال بين النص والمتلقي.

2. المبحث الثاني: التصوير الفني في البلاغة العربية.

2.1. المطلب الأول: التصوير الفني عند البلاغيين القدماء:

يحتل التصوير الفني أوما يعرف بالصورة البصرية، في التراث البلاغي القديم مكانة جوهرية كأداة فاعلة في تحويل المفاهيم المجردة إلى صورة حسية ملموسة، تسهل على المتلقي استيعابها وإدراكها سواء عن طريق البصر المباشر أو الخيال الخصب، لقد أدرك علماء البلاغة وأساطين التفسير أهمية هذا المفهوم، واعتبروه وسيلة بارزة لإظهار الجمال الكامن في الأساليب البلاغية، وإحداث تأثير عميق في نفس المتلقي وعقله.

حيث تسمح له بتصور الأفكار الغيبية أو المجردة بطريقة محسوسة وواقعية، يظهر هذا الاهتمام جليا في مؤلفات الجاحظ، مثل كتابه البيان والتبيين حيث يرى أن: "الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير، يقيم الوزن ويختار اللفظ لصورة مقبولة"¹ فالشاعر الماهر ينتقي الأوزان والألفاظ بعناية فائقة، بهدف إبداع صورة مقبولة ومؤثرة، هذا الاختيار الدقيق يعكس الدور الدقيق الذي تلعبه الصورة البصرية كحلقة وصل بين المعنى الفني والأسلوب البلاغي، فهي ليست مجرد زينة لغوية سطحية، بل عنصر أساسي في بنيته - ويتفق أبو الهلال العسكري مع هذا الرأي في كتابه كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر حيث يؤكد أن: "البلاغة ما بلغ بالمعنى قلب السامع بصورة مقبولة ومفرض حسن، فالكلام إذا كانت عبارته رثه لم يسم بليغا"² وهذا التأكيد يبرز البعد النفسي والتأثيري الكبير الذي تحمله الصورة البصرية، أما بالنسبة لعبد القاهر الجرجاني فيضيف في كتابه أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز أن: "الفضيلة الجامعة فيها أنها تبرز البيان في صورة مستجدة تزيد

¹ أبو عثمان الجاحظ، البيان والتبيين، دار الكتب العلمية، بيروت، 1990، ص 189.

² أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، 1993، ص 245.

قدره نبلا وتوجب له فضلا"¹ هذا التجسيد يعزز قدرة الخطاب على التأثير في المتلقي ويظهر جودة المعنى وفصاحته، ومن زاوية فنية يؤكد القزويني في كتابه الإيضاح في علوم البلاغة أن: "التصوير الفني تمثيل للمعاني بالألوان والخطوط في إطار البيان البليغ"².

يؤكد هذا التمثيل أن الصورة البصرية ليست مجرد تجسيد بسيط، بل هي أداة تركيبية تشارك بفاعلية في صياغة المعنى وتشكيله، ويوضح الزمخشري في كتابه الكشف عن حقائق التنزيل أن الصورة البصرية: "تصوير الغيب بما يشبه الحاضر في الصورة الخارجية المشاهدة"³ وهذا التمثيل يتيح للمتلقي فهم المعنى الغيبي بوسائل حسية مألوفة، ويذهب السكاكي في كتابه مفتاح العلوم أن: "التصوير فن يصور به المعنى بهيئة تحرك الخيال وتثبت الصورة"⁴ وهذا التوجه يسلط الضوء على دور الصورة البصرية في التأثير النفسي والوجداني، وخلق تجربة شعورية متكاملة للمتلقي وتتعزيز هذه الرؤية من خلال التعاريف التي قدمها كل من السيد قطبي في كتابه التصوير الفني في القرآن على أن: "التصوير الفني شكل مرئي مبني على العنصر الحسي في البلاغة"⁵ والرماني في كتابها النكت في إعجاز القرآن القرآني على أن الصورة البصرية هي: "تصوير ما لا يرى إلى ما يرى بالعين في النظم البليغ"⁶ حيث ينظران إلى التصوير الغني كشكل مرئي يعتمد على العنصر الحسي في البلاغة ويحاكي الواقع ويحوّله إلى تجربة ملموسة للمتلقي، سواء في الشعر أو في الخطاب القرآني.

¹ عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 212.

² جلال الدين القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص 289.

³ الزمخشري، الكشف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل، دار إحياء التراث، 1995، ص 189.

⁴ جلّالا الدين السكاكي، مفتاح العلوم، ص 234.

⁵ سيد قطب، جواهر البلاغة، ص 568.

⁶ أبو الحسن الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص 123.

ويرى السيوطي في كتابه الإتقان في علوم القرآن أن: "التصوير في القرآن مظهر خارجي مصور للآخر"¹ مما يعكس الانسجام بين البعد الفني والبعد الإعجازي، ويظهر قدرة الصورة على توصيل المعنى الغيبي بطريقة محسوسة ومؤثرة، وبعد تحليل هذه التعاريف يمكننا استخلاص المميزات الأساسية للصورة البصرية في البلاغة الكلاسيكية القديمة، والتي تشمل:

تحويل المعنى المجرد إلى شكل محسوس يمكن إدراكه حسيًا وخياليًا، وإحداث أثر وجداني ونفسي في المتلقي عن طريق تحريك خياله وإثارة مشاعره، وتشكيل المشهد الفني للنص من خلال استخدام عناصر اللون والخط والشكل، هذه العناصر تجعل الصورة أداة تركيبية تؤثر في بنية النص وتساهم في تحقيق الانسجام الجمالي والبلاغي فيه.

وبناء على ما سبق، يمكننا تقديم تعريف شامل للصورة البصرية في البلاغة العربية الكلاسيكية على أنها: بنية حسية وفنية تعمل على تحويل المعنى المجرد إلى صورة مرئية محسوسة، وتحفز الخيال وتثير الشعور لدى المتلقي، وتساهم في تشكيل المشهد الفني للنص، جامعة بين الوظيفة البلاغية والجمالية والإدراكية.

هذه النظرة للصورة البصرية تؤكد أنها ليست مجرد وسيلة لتوضيح المعنى، بل هي عنصر أساسي في بناء النص البلاغي والأدبي، يجمع بين البعد الفني والوظيفة الإقناعية والتأثير النفسي ويوفر للمتلقي تجربة إدراكية شاملة تمزج بين الحس والفكر، مما يجعلها أحد أبرز أدوات البلاغة الكلاسيكية لتحقيق الإتقان الأسلوبي والبلاغي.

¹ جلال الدين السوطي، الإتقان في علوم القرآن، دار الكتاب العربي، بيروت، 1996، ص 345.

2.2. المطلب الثاني: أدوات التصوير البلاغي (التشبيه، الاستعارة، الكناية):

يُعَدُّ علم البيان حجر الزاوية في الدراسات البلاغية العربية، إذ يمثل العلم الذي ينهض بمهمة استكشاف آفاق التصوير الفني والجمالي الكامنة في ثنايا اللغة، إنه العلم الذي يمكن الكلام من تجاوز حدود الإخبار المباشر، والانطلاق نحو فضاءات جمالية رحبة، قوامها بناء الصور الفنية المجاورة.

من منظور سيميولوجي، يمكن اعتبار الأساليب البيانية نظاما متكاملًا من العلامات اللغوية يتألف من طرفين متلازمين: الدال اللفظي والمدلول الدلالي، ففي هذا النظام، تتحول الألفاظ من مجرد أدوات تواصل إلى أدوات فاعلة في إنتاج المعنى، وذلك عبر شبكة معقدة من العلاقات الرمزية والإيحائية وعليه فإن أدوات البيان لا تقتصر وظيفتها على الزخرفة اللفظية، بل هي تشكل بنية دلالية عميقة الجذور، تسهم بشكل جوهري في تشكيل البنية التصويرية للنص، وإنتاج تمثيل بصري حي للمعاني المتضمنة في الخطاب.

لقد أولى علماء البلاغة العربية اهتماما بالغًا منذ القديم، بتحديد المفاهيم النظرية المنظمة لهذه الأدوات، وبخاصة التشبيه والاستعارة والكناية، وذلك لما لها من دور محوري في إنتاج الصورة الفنية المؤثرة وإثراء الحقل الدلالي للنص، فمن خلال هذه الأدوات تتحول اللغة إلى نظام من الرموز والعلامات القادرة على تشكيل صورة ذهنية نابضة بالحياة، تستحضر المعنى في شكل مشهد بصري متكامل الأركان.

-التشبيه:

يُعَدُّ التشبيه أحد أبرز وأهم الوسائل البلاغية التي تسهم بفاعلية في بناء الصورة الفنية داخل النص، وذلك لأنه يقوم على تأسيس علاقة مشابهة وتقارب بين عنصرين أو شيئين يشتركان في

صفة أو أكثر من منظور سيميائي، يمكن اعتبار التشبيه آلية دلالية تعمل على الربط بين علامتين لغويتين ضمن علاقة تماثل وتطابق، حيث يتحول المشبه إلى دال يحتاج إلى توضيح، بينما يؤدي المشبه به وظيفة العلامة الأيقونية التي تمنح المعنى وضوحا وتجسيدا بصريا ملموسا، وقد عرف السكاكي التشبيه في كتابه مفتاح العلوم حيث قال: "أسلوب يدل على مشاركة أمر لأمر آخر في صفته الواضحة، ليكتسب الطرف الأول (المشبه) من الطرف الثاني (المشبه به) قوته وجماله"¹ يكشف هذا التعريف عن الوظيفة الجمالية الجوهرية للتشبيه، حيث ينتقل المعنى من مستوى التجريد النظري إلى مستوى التجسيد العملي، من خلال علاقة دلالية متينة تقوم على المشاركة في الصفة الجوهرية.

ويؤكد عبد القاهر الجرجاني هذا التصور حيث يعرف التشبيه في كتابه دلائل الإعجاز بأنه: "إظهار الشبه بين الشيئين بذكر الطرفين ووجه الشبه، ليكتسب المشبه قوة المشبه به"² يبرز هذا التعريف البعد التصويري العميق للتشبيه إذ يعمل على تحويل المعنى - إلى صورة محسوسة من خلال إبراز عناصر التشبيه المختلفة، ومن زاوية نظر سيميائية يشكل التشبيه عملية إنتاج للمدلول البصري، وذلك عبر إقامة علاقة تماثل بين دالين لغويين يشتركان في بنية دلالية واحدة.

وفي سياق متصل يقدم القزويني تعريف للتشبيه في كتابه الإيضاح في علوم البلاغة بأنه: "إحداث علاقة بين طرفين من خلال جعل أحدهما (المشبه) مشابها للآخر في صفة مشتركة"³ ويؤكد هذا التعريف أن التشبيه يقوم على بناء علاقة ترابط دلالي داخل الحقل العلاماتي للنص، حيث تتفاعل العناصر اللغوية لإنتاج صورة ذهنية واضحة المعالم ومن خلال استعراض التعاريف السابقة،

¹ السكاكي، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، 2004، ص 78.

² عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 45.

³ القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، ص 89.

يتضح لنا أنَّ التشبيه لا يقتصر على إظهار المشابهة، بل يعد آلية فاعلة في التشكيل البصري للنص، إذ يحول المعاني المجردة إلى صور ذهنية محسوسة، ومن خلال هذه الوظيفة التصويرية، يسهم في بناء مشهد مرئي واضح داخل الخطاب، مما يعمق أثره الجمالي والدلالي، غير أنَّ هذا التشكيل يظل قائماً على المقارنة الصريحة، وهو ما يفتح المجال أمام الاستعارة لتقدم مستوى بصري أكثر كثافة وعمقا.

-الاستعارة:

تُعَدُّ الاستعارة من بين أكثر الأساليب البلاغية ثراء من حيث الدلالة والتخييل، وذلك لأنها تقوم على نقل اللفظ من معناه الأصلي المباشر إلى معنى آخر مغاير، لعلاقة المشابهة القائمة بينهما مع وجود قرينة قوية تمنع من إرادة المعنى الحقيقي الأصلي للكلمة، ومن منظور سيميائي، تمثل الاستعارة عملية إزاحة دلالية يتم فيها نقل المدلول من حقل دلالي معين إلى حقل آخر مختلف، مما يؤدي إلى إنتاج معنى جديد ومبتكر داخل البنية العلاماتية للنص.

وقد عرف ابن الأثير الاستعارة في كتابه المثل السائر بأنها "تشبيه بليغ حذف أحد طرفيه الأساسيين (المشبه أو المشبه به)، مع قرينة تمنع المعنى الحقيقي"¹ يكشف هذا التعريف عن الطبيعة الإختزالية للاستعارة، حيث يتم حذف أحد عناصر التشبيه مع الإبقاء على العلاقة الدلالية الوثيقة التي تربط بين الطرفين، وفي المقابل يعرفها الجرجاني في كتابه أسرار البلاغة على أنها تقوم على حذف أحد طرفي التشبيه بهدف الإيجاز وتجسيم المعنى حيث يقول: "حذف طرف التشبيه للإيجاز والتجسيم، مقسمة إلى تصريحية (ذكر المشبه به) ومكنية (ذكر المشبه)"² يشير هذا التعريف إلى

¹ ابن الأثير، المثل السائر، دار الجيل، بيروت، 1990، ص 112.

² عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، دار الفرق، الكويت، 1985، ص 201.

أن الاستعارة تسهم في تحويل المعنى المجرد إلى صورة حسية نابضة بالحركة، مما يجعلها أداة أساسية في إنتاج التمثيل البصري المثير داخل الخطاب، ويذهب السكاكي في مفتاح العلوم إلى أن الاستعارة تتميز بقدرتها الفائقة على تكثيف الدلالة مقارنة بالتشبيه، حيث يعرفها بأنها: "تقرير الصفة بإيجاز أكثر من التشبيه جاعلة المشبه داخل جنس المشبه به"¹ ومن زاوية نظر سيميائية يمكن القول أن الاستعارة تقوم على دمج الدالين في علامة واحدة بحيث يصبح جزءا لا يتجزأ من البنية الدلالية للمشبه به، مما يمنح الصورة البلاغية قوة تخيلية فائقة، وعليه تشكل الاستعارة أداة فاعلة في إنتاج الدلالة الإيحائية الثرية داخل النص، حيث تنتقل العلامة اللغوية من معناها المباشر السطحي إلى معنى رمزي أكثر عمقا وإيحاء.

الكناية:

تُعَدُّ الكناية من الأساليب البلاغية المتميزة التي تعتمد على الإيحاء والتلميح بدلا من التصريح المباشر بالمعنى، حيث يتم التعبير عن المعنى المراد بلفظ أو عبارة تدل عليه بطريقة غير مباشرة، ومن منظور سيميائي، تمثل الكناية علاقة معقدة بين الدال الظاهر والمدلول الضمني الخفي، حيث يستنتج المتلقي المعنى الحقيقي من خلال القرائن اللغوية والسياق المحيط بالعبارة، وقد عرفها الزمخشري في كتابه أساس البلاغة بأنها: "الإرادة الثانية مع اللفظ أي الدلالة على الملازم لا الحقيقي"² يكشف هذا التعريف عن البعد الإيحائي العميق للكناية، حيث يتحول اللفظ إلى علامة تشير إلى معنى آخر ملازم له داخل الحقل الدلالي للنص ويعرفها الثعالبي في كتابه فقه اللغة بأنها: "تعبير عن المعنى بغير لفظه، مصحوبا بدليله الملازم للإقناع والإمتاع والتجسيم"³ ويبرز هذا التعريف

¹ السكاكي، مفتاح العلوم، ص 95.

² الزمخشري، أساس البلاغة، دار صادر، بيروت، 1986، ص 67.

³ الثعالبي، فقه اللغة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 2000، ص 489.

الدور الجمالي للكناية، حيث تجمع بين الإيحاء الدلالي والمتعة الفنية، مما يمنح النص طابعا تصويريا غير مباشر، يؤكد السكاكي هذا المعنى في كتابه مفتاح العلوم عندما يعرفها بأنها "استعمال اللفظ في غير معناه الأصلي، مقصودا معنى ملازمه"¹ ومن وجهة نظر سيميائية، تقوم الكناية على عملية الانتقال الدلالي من العلامة الظاهرة إلى الضمنية حيث يفهم المعنى الحقيقي عبر شبكة من العلاقات السياقية المعقدة، ومن هنا تظهر الكناية بوصفها أداة بلاغية متطورة تعتمد على الترميز والإيحاء مما يوسع أفق التأويل ويمنح النص عمقا دلاليا كبيرا .

يتضح مما سبق أن أدوات علم البيان، المتمثلة في التشبيه، الاستعارة والكناية، تشكل منظومة بلاغية وسيميائية متكاملة، تسهم بفاعلية في بناء الصورة الفنية المؤثرة داخل النص، فالتشبيه يقوم على إقامة علاقة تماثل بين علامتين لغويتين لإنتاج صورة واضحة ومحددة، بينما تعتمد الاستعارة على الإزاحة الدلالية وتكثيف المعنى من خلال دمج الدالين في علامة واحدة، في حين تقوم الكناية على الإيحاء والانتقال من المعنى الظاهر إلى المعنى الضمني الخفي، و من منظور سيميائي تمثل هذه الأدوات آليات بالغة الأهمية لإنتاج الدلالة البصرية داخل الخطاب، حيث تتحول الألفاظ إلى علامات قادرة على تشكيل صورة ذهنية حية ومشاهد تخيلية مؤثرة، ولهذا فإن دراسة هذه الأدوات تعد مدخلا أساسيا للكشف عن جمالية البعد البصري في النصوص الأدبية والدينية على حد سواء، إذ تسهم في بناء بنية تصويرية غنية تجعل الخطاب فضاء دلاليا ثريا بالمشاهد الحسية والرمزية.

¹ السكاكي، مفتاح العلوم، ص 102.

3. المبحث الثالث: البعد البصري في النقد.

3.1. المطلب الأول: الصورة البصرية في المنهج الأسلوبي:

تشكل الصورة إحدى أهم وسائل التعبير اللغوي، فهي تجمع بين الإحساس، والجمال والمعنى وتخلق مشاهد نابضة بالحياة تتفاعل مع القارئ، في النص القرآني تحتل الصورة مكانة أساسية في تكوين المشاهد البصرية التي لا تقتصر على مجرد الوصف الظاهري، بل تتعداه لتلامس المشاعر والأحاسيس، وتوصل الرسائل التربوية والعقدية هذا التطور في فهم الصورة يعكس مساراً تاريخياً في البحث النقدي، انتقل من التركيز على الشكل الخارجي إلى الاهتمام بالجانب الأسلوبي، والنقسي والجمالي، مما يجعل دراسة المفهوم ضرورية لفهم طبيعة البعد البصري في النصوص الأدبية الدينية - يرى شارل بالي أن الصورة الأسلوبية ليست مجرد إضافة شكلية، بل هي طريقة لتجسيد المشاعر في اللغة ويوضح ان: أن الصورة الأسلوبية ليست مجرد زينة لغوية، بل هي وسيلة لتفريغ الشحنة العاطفية في اللغة إذ يقول: "الصورة هي تعبير عن القيم العاطفية والوجدانية التي تضاف إلى المعنى الفكري الخالص، وهي الوسيلة التي تحقق بها اللغة وظيفتها التأثيرية في المتلقي"¹.

هذا التعريف يؤكد على أهمية الصورة في التأثير على نفسية المتلقي، لتصبح وسيلة تواصل بين النص والقارئ على مستوى المشاعر، أماجان كوهن مؤسس الأسلوبية البنيوية فيركز على انزياح اللغة عن المألوف كركيزة للصورة الأسلوبية، فيرى أن: الصورة هي انزياح عن معيار اللغة العادية، وهي خرق لقوانين المنطق واللغة من أجل إحداث أثر جمالي يتجاوز المعنى التقريري إلى المعنى

¹ شارل بالي، بحث في علم الأسلوب الفرنسي، ترجمة دكتور حميد الحمداني، دار الحوار اللانقية، سوريا، 1990 ص 102.

الشَّهري¹ يبرز هذا التعريف كيف تتجاوز الصورة وظيفتها الدلالية المباشرة لتصبح تجربة فنية تنقل القارئ إلى عالم جديد من الإدراك.

ويضيف ميكائيل ريفاتير بعدا آخر للصورة، مؤكدا أن الصورة تظهر كظاهرة بروز في النسيج اللغوي تجبر القارئ على التأمل، حيث يقول: "الصورة هي الظاهرة بروز أو نتوء (un saillant) في النسيج اللغوي، تكسر توقع القارئ وتجبره على التأمل في الدلالة البصرية والجمالية التي يطرحها النص"² يوضح هذا التعريف أن الصورة تخلق توقفا مؤقتا في النص يدعو المتلقي إلى التفكير والتأمل، مما يزيد من قيمة العمل الأدبي، ويعرف ببيرغريو الصورة من زاوية وظيفية لغوية موضحا أنها: "استغلال للطاقات الإيحائية الكامنة في اللغة، حيث تتحول المفردة من مجرد رمز ذهني إلى كيان حسي يحاكي الواقع أو يتخيله"³ يضيف هذا التعريف أن الصورة تتعدى اللفظ لتصبح تجسيدا حيا للواقع أو الخيال، مما يسمح للقارئ بالمشاركة في إعادة بناء المشهد، ومن الناحية النفسية، يرى ليو شبتير أن الصورة تعكس الحالة الداخلية للمبدع فالصورة هي: "تلك اللحظة التي تنصهر فيها الحالة النفسية للمبدع باللغة، حيث يخرج اللفظ عن وظيفته المعجمية ليصبح تعبيراً بصرياً عن انفعال داخلي لا يمكن التعبير عنه باللغة التقريرية"⁴ هذا التصور يعطي أهمية للشعور الداخلي وعلاقته بتكوين الصورة، مما يجعلها وسيلة لنقل شعور المبدع إلى المتلقي.

ويركز هنري مورير على الجانب البلاغي والتجسدي موضحاً أن: "الصورة الأسلوبية هي تركيب لغوي يهدف إلى تجسيد فكرة مجردة من خلال استعارة عناصر من العالم الحسي، مما يسمح

¹ جان كوهن، بنية اللغة الشهرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص 128.

² ميكائيل ريفاتير، دلالات الشعر، ترجمة محمد معتمد، دار قرطبة للنشر، الدار البيضاء، 1994، ص 45.

³ بير غيرو، علم الأسلوب، ترجمة منذر عياشي مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، 1994، ص 71.

⁴ ليو شبتير، دراسات في علم الأسلوب، ترجمة دكتورة هيفاء عثمان، دار الفكر العربي، القاهرة، 1993، ص 85.

للقارئ برؤية المعنى بدلا من مجرد فهمه¹ هذا التفسير يكمل فكرة أن الصورة تعمل كجسر بين المفاهيم المجردة والتصور الحسي المباشر، لتعزيز الإدراك البصري والمعرفي.

ويؤكد ستيفن أولمان على أن: "الصورة هي الوحدة الأساسية في الأسلوب الأدبي، وهي علاقة قائمة على المشابهة أو المجاورة تؤدي إلى نقل الصفات من مجال حسي إلى مجال آخر لتعميق الإدراك البصري للنص"² ويرى جيرار جينات أن: "الصورة هي المكان الذي تلتقي فيه اللغة بالخيال، وهي عدول مقصود عن الخطاب المباشر لخلق فضاء تخيلي يعيد بناء الواقع داخل النص"³ وأخيرا يحدد صلاح فضل الصورة البصرية على أنها: "تشكيل لغوي متميز ينزاح عن النمط العادي، وتكمن قيمتها في قدرتها على تجسيد الرؤية الفنية للمبدع وتحويلها إلى كيان بصري يشارك القارئ في صياغته"⁴.

من خلال استعراضنا للتعريف السابقة يتضح أن مفهوم الصورة تطور من مجرد وصف بصري أو شكل محسوس إلى تركيب معقد يجمع بين الجانب النفسي والجمالي والمعنى، بناء على التحليل السابق والمقارنة بين التعريف السابقة الذكر يمكننا تقديم تعريف متكامل للصورة البصرية على أنها : نسق أيقوني متكامل، ينتج من الإدراك الحسي للواقع ويعاد تنظيمه وفق قواعد دلالية وثقافية، يجمع بين الجانب التقريري المباشر والجانب الرمزي والإيحائي، والجانب التركيبي والفني، لتوصيل رسالة تتجاوز النسخ الحسي للواقع إلى بناء معنى متعالي ومتعدد المستويات.

¹ هنري مورير، معجم علم الأسلوب ضمن دراسة دكتور صلاح فضل: علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، 1998، ص 142.

² ستيفن أولمان، الصورة في الرواية ترجمة: دكتور رضوان عيادي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1989، ص 54.

³ جيرار جينات، وجوه (fégures) ترجمة منذر عياشي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1999، ص 112.

⁴ صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، 1998، ص 210.

ختاماً، يتضح لنا أن الصورة البصرية نسق متعدد المستويات يجمع بين الجانب الحسي المباشر، والجانب الرمزي الثقافي والبناء الفني والتركيب، فالجانب الحسي يمكن المتلقي من التعرف على الواقع، بينما يسمح الجانب الرمزي بفهم الدلالات الثقافية والاجتماعية العميقة ويضمن البناء الفني إيصال الرسالة بشكل متكامل، ومن خلال دراسة التعاريف السابقة الذكر يظهر لنا أن الصورة البصرية ليست مجرد مشهد بصري، بل أداة ديناميكية قابلة للتحليل والفهم ضمن المنهج النقدي الحالي، وعليه فإن التعريف المتكامل للصورة يفتح آفاقاً لتطبيقها في الفن والسينما والإعلام والنصوص الدينية، ويؤكد دورها في نقل المعاني وإثراء التجربة الإنسانية.

3.2. المطلب الثاني: المقاربة السيميائية للصورة:

تعد الصورة البصرية وسيلة تعبيرية أساسية للإنسان لفهم العالم والتواصل معه، لأنها تتجاوز مجرد نقل الواقع لتصبح أداة رمزية ذات دلالات ثقافية واجتماعية، تجمع بين الإدراك الحسي والفهم المعنوي، لذلك اهتمت السيميائيات والنقد البصري بدراسة الصورة، وتحليل عناصرها، وفهم الرسائل التي تنقلها، مما أدى إلى تنوع التعاريف بين الباحثين، حيث ركز بعضهم على الجانب الحسي، بينما اهتم آخرون بالجانب الرمزي أو البناء الفني، يهدف هذا الجزء من البحث إلى دراسة هذه التعاريف وتحليلها ومقارنتها للوصول إلى تعريف شامل يعكس فهماً نقدياً للصورة البصرية وفقاً للمفاهيم الحالية.

يعرف السعيد بنكراد الصورة البصرية بأنها: "كل تقليد تمثيلي مجسد أو تعبير بصري معاد، وهي معطى حسي للعضو البصري أو ادراك مباشر للعالم الخارجي في مظهره المضيء، بحيث تحمل هذه الصورة رسالتين: الأولى تقريرية، والثانية تضمينية مستمدة دلالاتها من الرسالة الأولى"¹

¹ سعيد بنكراد، سيمولوجيا الصورة، دار توبقال، بيروت، 1995، ص 23.

نلاحظ أن بنكراد يركز على الإدراك الحسي المباشر معتبرا أن البعد التقريبي أساسا لكل تحليل لاحق، في حين أن البعد التضميني يوفر مساحة للمعاني الرمزية، فالصورة عنده تفاعل بين الواقع والمعنى، وليست مجرد نسخ بصري - ويرى رولان بارت أن: "النص البصري يتضمن مجموع سنن ينبغي تفكيكها لإعادة بناءها ... يشمل مستويين: التقريبي (معنى واضح دون جهد) والإيحاءات (دلالات خفية ثقافية)" ¹ يضيف هذا التعريف بعدا ثقافيا واجتماعيا للصورة، موضحا أنها ليست مجرد تمثيل بصري، بل نص يمكن قراءته وتحليله، لفهم معانيها المخفية التي تعكس قيم المجتمع، ويرى أمبرتو إيكو أن: "الصورة أيقونة، تعتمد على الشبه بين الدال (الشكل المرئي) والمدلول، لكنها لغة رمزية منظمة وليست طبيعية" ² يوضح هذا التعريف أهمية البنية الداخلية للصورة، التي تجعلها قابلة للتحليل، ويؤكد أنها ليست مجرد انعكاس عفوي، بل منتج ثقافي يعتمد على قواعد محددة لإيصال المعنى.

ويعرف عبد المجيد عابد الصورة البصرية على أنها: "دال ينتج من حاسة البصر، يتجاوز الإدراك الحسي الأولي ليولد معاني متعالية عبر السياق الثقافي والشعرات الرمزية" ³ يعكس هذا التعريف الأبعاد الثقافية والاجتماعية للصورة، ويؤكد قدرتها على نقل مفاهيم تتجاوز التجربة البسيطة، ويجعلها أداة للتعبير عن البعد الفكري والرمزي في المجتمع.

¹ رولان بارت (Roland Barthes)، الصورة، ترجمة السيد بنكراد، دار توبقال، بيروت، 1987، ص 41-43.

² أمبرتو إيكو، سيميائيات الأنساق البصرية، دار رؤية، بيروت، 2008، ص 34.

³ عبد المجيد عابد، السيميائيات البصرية، دار الناي، بروت، 2013، ص 17.

يوضح كريستيان ميتر أن: "ما يميز الصورة البصرية عن الأنظمة الدالة الأخرى هو حالتها التمثيلية (أيقونيتها) أي شبهها الحسي العام للموضوع الذي تمثله"¹ يوضح هذا التعريف الإدراك الحسي المباشر كأساس للتحليل الرمزي، فالتمثيل الواقعي للمشاهد يتيح فهم الموضوع بشكل فوري. وهو ضروري لإنتاج دلالات أكثر تعقيدا، بينما يوضح مارتن جولي أن الصورة هي: "نسق بصري محكم تتداخل فيه العلامات الأيقونية والتشكيلية لإيصال رسالة محددة تتجاوز الاستنساخ البسيط للواقع"² يضيف هذا التعريف بعدا إبداعيا وفنيا للصورة، موضحا أنها عمل متكامل يحتاج لتنسيق بين عناصره البصرية لإيصال رسالة واضحة، وهذا البناء الفني عنصر أساسي في فهم الصورة كرسالة متكاملة، ويشدد غريماس على أن الصورة هي: كل دال، تعمل ضمن إطار التسنين اللساني لتحديد معانيها العائمة داخل النسق البصري"³ يعكس هذا التعريف الأبعاد البنيوية والدلالية للصورة، ويضعها ضمن نسق من العلامات يمكن تحليلها وفق السياق الثقافي والاجتماعي لدراسة العلاقة بين الصورة والمتلقي، يمكن تلخيص أوجه الاختلاف والتكامل بين التعاريف كالتالي:

-**الجانب الحسي والتمثيلي:** يشكل الأساس الذي يمكن المتلقي من التعرف على الواقع، حيث يركز بنكراء وميتر على أهمية التمثيل الواقعي كشرط لتوليد أي دلالات لاحقة.

-**الجانب الرمزي والثقافي:** يسمح بفهم المعاني العميقة المرتبطة بالسياق الاجتماعي والثقافي. يظهر هذا الجانب في تعاريف رولان بارت وأمبرتو إيكو والعايد وغريماس ويتيح قراءة الصورة كنسق متعدد الطبقات.

¹ كريستيان ميتر، سيميولوجيا السينما، باريس، klin ksieck، ص 45.

² مارتن جولي، سيميولوجيا الصور السينمائية، باريس، 1978، ص 67.

³ ألجيردان غريماس، المعجم السيميائي، باريس، 1987، puf، ص 112.

-**الجانب التركيبي والفني:** يشمل التنظيم الفني للصورة وتكوينها الرسالي المتعمد كما أشار إليه جولي وهذا يضمن أن تكون الصورة ليست مجرد انعكاس للواقع، بل عملاً يمكنه من إيصال رسالة محددة بوضوح من خلال هذا الجمع، يتضح أن الصورة البصرية ظاهرة متعددة المستويات، تجمع بين الحسي والرمزي والفني، مما يجعلها أداة تحليلية قوية في الدراسات النقدية فهي لا تقتصر على نقل المظهر الخارجي، بل تتحول إلى تجربة فنية متكاملة تهدف إلى إشراك المتلقي في إعادة بناء المعنى، وإثارة المشاعر، وتعزيز الإدراك البصري والفكري للنص.

يمكن تحديد ثلاثة جوانب للصورة الأسلوبية:

-**الجانب الحسي والتصويري:** حيث يمثل المشهد ما يدرك بالبصر أو الخيال، ويتيح تصور الواقع أو تخيله.

-**الجانب النفسي والوجداني:** حيث تعكس الصورة شعور الفنان وتنتقل الأحاسيس إلى القارئ.

-**الجانب الجمالي والتفاعلي:** من خلال الابتعاد عن اللغة المعتادة، وإحداث تأثير شعوري وجمالي يوسع إدراك المتلقي ويشركه في النص.

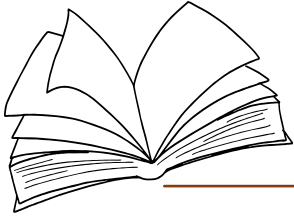
وبناء على التحليل السابق، يمكن اقتراح تعريف عملي للصورة الأسلوبية ويمكن تعريفها على أنها بناء لغوي متكامل يشكل مشهداً حسياً أو صورة خيالية في ذهن المتلقي، يجمع بين الإحساس، المشاعر والجمال ويتيح للقارئ المشاركة في إعادة بناء المعنى مع تحويل رؤية الفنان إلى تجربة بصرية متكاملة.

هذا التعريف يربط بين الحس والخيال والعاطفة، والتأثير النفسي، ويشكل أساساً منهجياً لدراسة هذه الصور في النصوص القرآنية والأدبية.

تظهر هذه الدراسة أن الصورة ليست مجرد أداة للوصف، بل هي وسيلة تعبيرية متعددة الجوانب تجمع بين الإحساس والشعور والتأثير الجمالي على المتلقي، وتكشف المقارنة بين التعاريف الحديثة والأسلوبية عن تطور المفهوم، من التركيز على المشهد الحسي إلى الهياكل التفاعلية والمعاني المعقدة، مما يجعل الصورة أداة أساسية لفهم النصوص الأدبية والقرآنية، ويوفر التعريف المقترح طريقة منهجية لدراسة هذا الجانب، تربط بين التجربة الجمالية، والإدراك البصري، والشعور ليكون القارئ شريكا أساسيا في إعادة تكوين المعنى.

ختاما، تعد الصورة مفهوما عاما وشاملا في الخطاب البلاغي والنقدي، إذ تشير إلى كل تمثيل فني أو تخيلي يعيد تشكيل المعنى في الذهن، سواء ارتبط بحاسة البصر أو غيرها من الحواس كالسمع واللمس والذوق، أو حتى بالمستوى الذهني المجرد، في حين تمثل الصورة البصرية نمطا خاصا من هذا المفهوم، يقتصر على ما يمكن إدراكه عبر حاسة البصر، حيث يبنى الخطاب على تشكيل مشاهد مرئية تتجلى فيها الألوان والحركة والهيئات، وعليه فالعلاقة بينهما علاقة عموم وخصوص، إذ تعد الصورة البصرية جزءا من الصورة، تختص بتجسيد المعنى في هيئة مرئية تكثف البعد التخيلي وتعزز التأثير الجمالي في المتلقي.

الفصل الثاني: تجليات جمالية البعد البصري في سورة الكهف.



يشتمل على ثلاثة مباحث:

- المبحث الأول: الصورة المشهدية في قصة أصحاب الكهف.
- المبحث الثاني: البعد البصري في قصة صاحب الجنتين.
- المبحث الثالث: الصورة الحركية والرمزية في بقية قصص السورة.

1. المبحث الأول: الصورة المشهدية في قصة أصحاب الكهف.

1.1. المطلب الأول: بناء المشهد البصري (الفضاء، الضوء، الحركة):

يظهر البعد البصري في سورة الكهف مثل بناء فني لا يعتمد على نقل الأحداث فقط، بل يقوم بإعادة تشكيل تصور القارئ، محولا اللغة إلى صورة حية تتحد فيها عناصر المكان والضوء والحركة لإنشاء واقع مدهش، هذا التكوين لا يقتصر على الوصف المادي، بل يتعداه إلى ما ذكره الجرجاني الذي يرى أن: "التدرج في التصوير يحيي المشهد كالحياة"¹ يتشكل البناء البصري من لحظة إيواء الفتية إلى الكهف حيث يتم استخدام المكان برمزية خاصة عند استيعاد الفتية فقالوا: " فَقَالُوا رَبَّنَا عَاتِنَا مِنْ لَدُنْكَ رَحْمَةً وَهَيِّئْ لَنَا مِنْ أَمْرِنَا رَشَدًا " (سورة الكهف الآية 10) ليتحول الكهف كما وصفه الطبري من كونه مجرد "مغارة في جبل شاهق مظلمة تحجب الضوء"² إلى ملجأ آمن وأمان وفضاء احتواء إلهي يفيض بالسكينة وهو ما يجسده ابن كثير عند ما قال: " الكهف كالجنة المخفية"³ هذا التحول الأنطولوجي للمكان يفرض على القارئ رؤية مختلفة، فالظلام الموحش الذي تفرضه طبيعة الجبال يختفي أمام نور الرحمة الإلهية، فيتحول الإنغلاق إلى وسيلة للحماية البصرية والمادية في الوقت نفسه وهو ما يفسر قوله تعالى: " فَضَرَبْنَا عَلَىٰ آذَانِهِمْ فِي الْكَهْفِ سِنِينَ عَدَدًا " (سورة الكهف الآية 11) .

¹ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود شاعر، ط3، مطبعة المدني، القاهرة، 1992، ص 45.

² محمد بن جرير الطبري، جامع البيان في تأويل القرآن، تحقيق عبد الله بن المحسن التركي، ط1، ج15، دار هجر للطباعة والنشر، القاهرة، 2001، ص 41.

³ أبو الفداء إسماعيل ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، تحقيق سامي بن محمد سلامة، ط2، ج4، دار طيبة للنشر والتوزيع، 1999، ص 23.

تعزيزا لسورة العزلة الإلهية التي تفصل بين عالَمين بحد بصري قاطع، العالم الخارجي المليء بالحركة والاضطراب وعالم الكهف الذي يكتنفه السكون والحماية الإلهية حيث ترسم هذه الآية مشهدا يوحى بانفصال أصحاب الكهف عن محيطهم الخارجي، ومع استقرار الفتية في هذا الفضاء الحامي، ينتقل النص إلى هندسة الضوء حيث يستخدم الشمس كأداة بصرية دقيقة لرسم أبعاد المشهد دون إيذاء الأجساد " وَتَرَى الشَّمْسَ إِذَا طَلَعَتْ تَرُورُ عَنْ كَهْفِهِمْ ذَاتَ الْيَمِينِ وَإِذَا غَرَبَتْ تَقْرِضُهُمْ ذَاتَ الشِّمَالِ " (سورة الكهف الآية 17) إن هذا التوجيه الضوئي أو ما يعرف بالسينوغرافيا الضوئية يمثل استعارة تجسيمية عميقة يحللها القرطبي بقوله: "إن الشمس تدرك البصر بالطاقة لا بالحرارة"¹ مما يوجد توازنا بصريا يحفظ الأجساد ويجعل المشهد مقدسا في هذا المشهد المضاء بالنور، يظهر التّضاد البصري بين الظلال والضوء، وهو التّضاد الذي جعل الرّمخشري يرى أن "القلب يبرز الرقد كلوحة حية"² لتتحد حركة الشمس مع سكون الكهف وترسم مشهدا يفوق قدرة التصوير البشري، معززا ذلك بقوله تعالى: "ذلك من آيات الله" لتكون الآية هنا علامة بصرية كبرى على نفاذ الإرادة الإلهية في المادة والضوء.

لا يقتصر الإعجاز الإلهي على حدود الضوء بل يتعداه إلى حيوية الحركة وجمالية الخداع البصري التي يفرضها المشهد القرآني في قوله تعالى: "وَتَحْسَبُهُمْ أَيْقَاظًا وَهُمْ رُقُودٌ وَنُقَلِّبُهُمْ ذَاتَ الْيَمِينِ وَذَاتَ الشِّمَالِ" (سورة الكهف الآية 18) تظهر هذه الآية مفارقة بصرية بين الظاهر والحقيقة، حيث نجد أنفسنا نقف أمام تشبيه صريح يراد منه بتعبير السكاكي أن: "يكتسب المشبه قوة المشبه

¹ أبو عبد الله القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، تحقيق أحمد البردوني وإبراهيم الطفيش، ط2، ج10، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1964، ص 45.

² جار الله الزمخشري، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، ط3، ج2، دار الكتاب العربي، بيروت، 1407هـ، ص 450.

به¹ حيث تتبنى الصورة قوة اليقظة رغم الرقود الفعلي، مما يولد شعوراً بالرّهبة يمنع الإقتراب، وتكتمل اللوحة السينوغرافية بوجود رقيب قال تعالى: " وَكَلَبُهُمْ بِسِطْرٍ ذَرَأَ عَلَيْهِ بِالْوَصِيدِ " (سورة الكهف الآية 18) هذه الوضعية تعطي المشهد منظوراً أعمق وتزيد من حالة الرعب التي يحللها ابن أثير ببراعة: " حذف المشبه به للإيجاز"² و يظهر في : " قوله تعالى: " لَوْ أَطَّلَعْتَ عَلَيْهِمْ لَوَلَّيْتَ مِنْهُمْ فِرَارًا وَلَمُلِئْتَ مِنْهُمْ رُعبًا " (سورة الكهف الآية 18) يبين قول ابن أثير والآية السابقة أن هذا الرعب ليس نتاجاً لحدث درامي، بل نتاج لصدمة الرؤية التي تمنع الاختراق البشري لسكنية الفتية، مما يجعل من الكهف مكاناً محرماً بظاهرة البصري رغم كونه ملاذاً بباطنه الروحاني، وعندما تبلغ الصورة ذروة التركيز البصري، ينتقل النص من سكون القرون إلى لحظة البعث: " وَكَذَلِكَ بَعَثْنَاهُمْ لِيَتَسَاءَلُوا بَيْنَهُمْ " (سورة الكهف الآية 19)، وهي لحظة فاصلة تتحول فيها الكناية عن الاستيقاظ إلى واقع حوار يضح بالحياة، حيث يرى الرازي أن: " الاستفهام يبرز الدهشة البصرية «³ في عيون الفتية وهم يحاولون استيعاب الفجوة الزمنية عبر الرؤية - ليتسع المشهد فينتقل من ضيق الكهف إلى سعة الفضاء العام وصولاً إلى لحظة العثور عليهم قال تعالى في الآية 21: " وَكَذَلِكَ أَعْتَرْنَا عَلَيْهِمْ لِيَعْلَمُوا أَنَّ وَعْدَ اللَّهِ حَقٌّ " حيث يكتمل التوثيق الزمني و البصري لمدة بقائهم "ولبثوا في كهفهم ثلاث مائة سنين وازدادوا تسعا" (سورة الكهف الآية 21).

لا يقتصر هذا التوسع البصري على قصة أصحاب الكهف بل يمتد ليبلغ صور السورة كاملة، مثل تجسيد الكلمة التي تخرج من أفواههم: " كَبُرَتْ كَلِمَةً تَخْرُجُ مِنْ أَفْوَاهِهِمْ " (سورة الكهف الآية 5)،

¹ جلال الدين السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق عبد الحميد هنداي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2000، ص 329.

² ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، 1995، ص 112.

³ فخر الدين الرازي، التفسير الكبير (مفاتيح الطيب)، ط3، ج21، دار احياء التراث العرب، بيروت، 1420هـ، ص 321.

وحركية الحوار المشهدي " فَقَالَ لِصَاحِبِهِ وَهُوَ يُحَاوِرُهُ " (سورة الكهف الآية 34) وصورة الجنتين: " كُنَّا الْجَنَّتَيْنِ ءَاتَتْ أَكْلَهَا " (سورة الكهف الآية 33) مما يربط الصورة بخيط بصري ناظم يبدأ من لحظة نزول الكتاب " أَلْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي أَنْزَلَ عَلَى عَبْدِهِ الْكِتَابَ وَلَمْ يَجْعَلْ لَهُ عِوَجًا " (سورة الكهف الآية 1) وصولاً إلى ضبط زاوية الرؤية النبوية: " نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ نَبَأَهُم بِالْحَقِّ إِنَّهُمْ فِتْيَةٌ ءَامَنُوا بِرَبِّهِمْ وَرِزْقُهُمْ هُدى " (سورة الكهف الآية 13).

ختاماً فإن هذا التّظافر المشهدي المعجز يثبت ما ذهب إليه عبد القاهر الجرجاني في كتابه أسرار البلاغة على أنّ: " التّصوير يحيي المعنى بصرياً"¹ حيث انتقل النّص من كونه مجرد سرد تاريخي ليتحول إلى هندسة رؤية تتلاقى فيها أبعاد الضوء والفضاء والحركة لتصيغ يقينا إيمانياً يتأسس على قوة الصّورة وجمالية المشهد مؤكدة أن الإعجاز القرآني في سورة الكهف هو إعجاز بصري بمقدار ما هو اعجاز لغوي وروحاني.

ويتأكد البعد الفني للمشهد حين ننظر إليه من زاوية بلاغية خالصة؛ فالنص لا يبني الصورة بالوصف المجرد، بل بآليات التصوير البلاغي من استعارة وكناية ومجاز، إذ تُصاغ حركة الشمس وميلها عن الكهف استعارةً تصويرية تجعل الفلك خادماً للرحمة الإلهية، وتغدو العزلة كنايةً عن الحفظ والرعاية لا عن الوحشة. ويتجلّى هذا التلاحم بين التصوير الفني والبلاغة في قوله تعالى: «وَإِذْ اعْتَزَلْتُمُوهُمْ وَمَا يَعْبُدُونَ إِلَّا اللَّهَ فَأْوُوا إِلَى الْكَهْفِ يَنْشُرْ لَكُمْ رَبُّكُمْ مِنْ رَحْمَتِهِ وَيُهَيِّئْ لَكُمْ مِنْ أَمْرِكُمْ مِزْقًا» (سورة الكهف، الآية 16)، حيث يرسم الفعل «يَنْشُرْ» صورةً بصرية للرحمة وكأنها بساطٌ يُمدُّ في فضاء الكهف، فينقل المعنى المعنوي (الرحمة) إلى هيئة محسوسة ممتدة، وهو عين ما تقوم عليه

¹ عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، 1991، ص

الاستعارة من نقلٍ للدلالة من حقلٍ مجردٍ إلى حقلٍ بصريٍّ حسّيٍّ، فيتحوّل الكهف في المخيلة من حيّزٍ ضيقٍ إلى فضاءٍ مفتوحٍ تتدفّق فيه العناية.

1.2. المطلب الثاني: الأثر الجمالي والدلالي للصورة:

تُعَدُّ قصة الفتية في أصحاب الكهف نصّاً قرآنياً متميزاً، يجمع بين روعة الأسلوب وعمق المعنى - إنها تتجاوز كونها مجرد سرد تاريخي، لتقدم لنا عملاً فنياً متكاملًا يزخر بالصّور الحسية والرموز الروحية التي تأسر القارئ وتنقله إلى عالم آخر، عالم تتفاعل فيه الحواس والعقل والروح معاً، مما يجعل تجربة القراءة تجربة فريدة بكل المقاييس، في هذه القصة لا يقتصر دور الكهف على كونه مجرد مكان يلجأ إليه الفتية، بل يتحوّل إلى رمز للتأمل والهدوء والحماية الإلهية قال تعالى: " إِذْ أَوَى الْفِتْيَةُ إِلَى الْكَهْفِ فَقَالُوا رَبَّنَا آتِنَا مِن لَّدُنكَ رَحْمَةً وَهَيِّئْ لَنَا مِنْ أَمْرِنَا رَشَدًا " (سورة الكهف الآية 10) تجسد هذه الآية المعنى بشكل بليغ حيث يخلق الكهف شعوراً بالانعزال عن صخب العالم الخارجي والانفتاح على العالم الروحي الداخلي، فالتفاصيل المذكورة في النص القرآني، مثل الظلال المذكورة فيه وسكونه تضيء حيوية على المكان وتجعله ينبض بالأمان والسكينة، وفي الوقت ذاته يمثل الكهف حاجزاً بين العالم المادي المليء بالإغراءات الدنيوية والعالم الروحي الطاهر، وفي هذا السياق يمكننا أن نرى أن الكهف هو ملاذ الفتية الوحيد من ضوضاء الحياة وفتنها، تتجلى الروعة الجمالية والإيحائية في سورة الكهف في استخدامهما للضوء والظل كما وردت في قوله تعالى: " وَتَرَى الشَّمْسُ إِذَا طَلَعَتْ تَزُورُ عَنْ كَهْفِهِمْ ذَاتَ الْيَمِينِ وَإِذَا غَرَبَتْ تَقْرِضُهُمْ ذَاتَ الشِّمَالِ " (سورة الكهف الآية 17)، لا يمثل الضوء هنا مجرد ظاهرة طبيعية، بل هو رمز للعناية الإلهية والرعاية الروحية المستمرة، أما الظل فيرمز إلى الهدوء والغموض الذي يسمح للفتية بالتأمل وتجديد أرواحهم، وهذا التناغم بين الظل والضوء يعكس التوازن الكوني بين الوضوح والغموض، واليقظة والراحة،

والحياة والموت الرّمزي يمنح هذا التّصوير في النّص بعدا بصريا روحيا متكاملًا، يجعل العين والنّفس تتناغمان معًا.

جاء في الآية التي تصف نوم الفتية وتحرك أجسادهم معاني عميقة: "وَتَحَسَّبُهُمْ أَيَقَاطًا وَهُمْ رُقُودٌ وَنُقَلِّبُهُمْ ذَاتَ الْيَمِينِ وَذَاتَ الشِّمَالِ وَكَلْبُهُم بَاسِطٌ ذِرَاعَيْهِ بِالْوَصِيدِ" (سورة الكهف الآية 18)، يثير هذا التّصوير الحسي الدّهشة في القارئ وفي الوقت ذاته يرمز إلى العناية الإلهية المستمرة وصمود الفتية أمام تحديات الزّمن والفتن، أما بالنسبة لكلّهم الذي يبسط ذراعيه بالوصيد فيرمز إلى الوفاء والحماية والعناية والمراقبة الإلهية، مما يصور المشهد كأنه لوحة فنية تنبض بالحياة، أما التّقليب المستمر للأجساد يعكس تأثير الزمن على الإنسان، ويبرز قدرة الله تعالى في المحافظة على خلقه.

لأيعدّ النوم الذي استمر ثلاث مئة وتسع سنين مجرد حدث عادي، بل هو رمز للتأمل العميق والانغماس في البعد الرّوحي، كما ورد في قوله تعالى: "وَلَبِثُوا فِي كَهْفِهِمْ ثَلَاثَ مِائَةٍ سِنِينَ وَازْدَادُوا تِسْعًا" (سورة الكهف الآية 25)، يحول النّص القرآني الزّمن إلى عنصر فني ودلالي، حيث يتحول السّكون الطّويل إلى مساحة معرفية وروحية تمكن الفتية من الابتعاد عن الفساد ومواجهة الواقع بوعي جديد، يُعدّ النّوم تجربة روحية تعكس الصّبر على الابتلاء والتوكل على الله.

بمجرد استيقاظ الفتية، تتجلى دلالات المعجزة الإلهية والوعي الجماعي في قوله تعالى: "وَكَذَلِكَ بَعَثْنَاهُمْ لِيَتَسَاءَلُوا بَيْنَهُمْ قَالَ قَائِلٌ مِّنْهُمْ كَمْ لَبِثْتُمْ قَالُوا لَبِثْنَا يَوْمًا أَوْ بَعْضَ يَوْمٍ قَالُوا رَبُّكُمْ أَعْلَمُ بِمَا لَبِثْتُمْ فَابْعَثُوا أَحَدَكُمْ بِوَرِقِكُمْ هَذِهِ إِلَى الْمَدِينَةِ فَلْيَنْظُرْ أَيُّهَا أَزْكَى طَعَامًا فَلْيَأْتِكُمْ بِرِزْقٍ مِنْهُ وَلْيَتَلَطَّفْ وَلَا يُشْعِرَنَّ بِكُمْ أَحَدًا" (سورة الكهف الآية 19)، نلاحظ هنا التّفاعل بين الفرد والمجتمع بعد تجربة روحية غنية، وهو دعوة للتأمل في قيمة التّجربة الفردية في مواجهة التّحديات الاجتماعية، بوجود هذه الدّلالات الرّمزية والروحية، يتضح لنا أن القصة تربط كل التّفاصيل بالمعاني الكبرى، الكهف

بالسكينة، الزمن بالصبر، الحركة بالوعي، الكلب بالوفاء والأمان، والضوء والظل بالتوازن الكوني والروحي، كل عنصر يصبح أداة لتجسيد القيم الأخلاقية والروحية التي تهدف إلى توجيه الإنسان نحو التأمل والصبر والتوكل على الله وفهم دور الفرد في الكون والمجتمع.

إن قصة أصحاب الكهف ليست مجرد حكاية عن فتية لجأوا إلى الكهف، بل هي تجربة جمالية ودلالية متكاملة، تخلق عالماً بصرياً وروحياً يمكن القارئ من التأمل في الزمن والهدوء والظل والضوء وفهم معاني الوفاء والصمود والتوكل على الله، كل عنصر في النص يحمل رسالة عميقة تربط الإنسان بخالقه وبالكون، مما يجعل القصة تجربة حسية وروحية ومعرفية متكاملة، يتفاعل معها العقل والقلب، ليعيش القارئ كل لحظة وكأنه داخل المشهد نفسه، هذه القصة هي تحفة فنية تستحق التأمل والتدبر في كل تفاصيلها.

ولا ينفصل الأثر الجمالي عن أصله البلاغي؛ فجمال الصورة في القصة وليدٌ توظيفٍ دقيق لفنون البيان، ولا سيما الطباق التصويري بين الضوء والظل، واليقظة والرقاد، الذي يولد توترًا بصرياً يشد المتلقي. ومن أبرز ما يجسد التصوير الفني للثبات الداخلي قوله تعالى: «وَرَبَطْنَا عَلَى قُلُوبِهِمْ إِذْ قَامُوا فَقَالُوا رَبُّنَا رَبُّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ لَنْ نَدْعُو مِنْ دُونِهِ إِلَهًا» (سورة الكهف، الآية 14)، إذ يستعير النص فعل «الربط» الحسي ليصور تثبيت القلوب على الإيمان، فيحيل المعنى المجرد (الثبات) إلى صورة مادية محسوسة (شد الوثاق)، وهي استعارة تجسيمية تمنح المشهد عمقاً نفسياً وجمالياً، وتكشف أن الأثر الدلالي للصورة إنما ينبع من بنيتها البلاغية لا من ظاهرها الوصفي.

2. المبحث الثاني: البعد البصري في قصة صاحب الجنتين

2.1. المطلب الأول: صورة النعمة والازدهار:

تُعَدُّ قصة صاحب الجنتين، كما وردت في سورة الكهف، نموذجاً قرآنياً بارزاً يظهر فيه البعد البصري كعنصر جوهري في تشكيل المعنى السردى، فالنص القرآني لا يكتفي بعرض الأحداث أو القصص بشكل مجرد، بل يسعى إلى رسم صورة بصرية ثرية بالتفاصيل الحسية، ما يخلق في ذهن القارئ تصوراً متكاملًا لعالم طبيعي حيوي، هذه الصورة تعتمد على مجموعة من الرموز البصرية التي تتضمن عناصر مثل الخضرة والماء والفواكه، وتتجاوز الوصف المادي لإنشاء بنية دلالية عميقة تعكس معاني النعمة والابتلاء في آن واحد.

من منظور السيميائية، يتطلب تحليل هذه الصورة اعتبار العناصر الطبيعية رموزاً تحمل دلالات، تتكون من مشاهد بصرية ومفاهيم معنوية، تتمثل المشاهد في الصورة الحسية التي تدركها العين، بينما يكمن المفهوم في المعنى الرمزي الذي تعبر عنه تلك الصورة، ولهذا يتحول المشهد الطبيعي في قصة صاحب الجنتين إلى خطاب بصري يحمل في طياته دروساً أخلاقية وروحية تتعلق بصلة الإنسان بالنعمة الإلهية.

يبدأ فهم هذه الرموز البصرية من مفهوم البصر نفسه كوسيلة لإدراك المرئيات، حيث يصف الراغب الأصفهاني البصر بأنه: " إدراك المرئيات المباشرة التي تثير التأثر والتأمل في النعم الظاهرة"¹ ويكشف هذا التعريف أن البصر ليس مجرد حاسة، بل هو أداة معرفية تمكن الإنسان من فهم العالم والتفاعل معه، ومن هنا، تصبح الصورة المرئية مدخلاً لفهم المعنى العميق للنص القرآني، حيث تتحول المناظر الطبيعية إلى رموز سيميائية تدعو إلى التأمل في مظاهر النعمة الإلهية، وقد أشار ابن عاشور إلى هذا العمق الإدراكي للصورة القرآنية قائلاً: " البصر في القرآن: القوة الحسية المدركة

¹ الراغب الأصفهاني، مفردات ألفاظ القرآن، دار القلم، دمشق، 1992، ص 785-786.

للصور المتحركة التي تعزز العبرة من خلال الإبهار¹ يوضح هذا القول أن الصورة القرآنية تعتمد على أسلوب بلاغي يستند إلى الإبهار البصري لترسيخ العبرة في ذهن المتلقي فالمنظر الطبيعي لا يقدم في النص القرآني كزينة، بل يلعب دورا دلاليا يتمثل في إثارة الفكر والتأمل في المعاني الضمنية، تظهر هذه الآلية بوضوح في وصف الجنتين، حيث يقدم النص صورة طبيعية غنية بعناصر الخصوبة، حيث يصفها ابن كثير قائلا: "الجنتان بستانان من أعناب محاطان بنخل غض، آتية أكلها دون نقص"² يكشف هذا الوصف عن تركيبة بصرية تتكون من عناصر متعددة كالعنب والنخيل والثمار، وهي عناصر ترتبط في العقل بدلالات الازدهار والرخاء، من الناحية السيميائية، يرمز العنب إلى الخصوبة الزراعية، بينما يدل النخيل على الاستقرار واكتمال الثمر يمثل وفرة العطاء، كما يضيف الطبري بعدا آخر لهذه الصورة عندما يصف الجنتين قائلا: "بستانان مثمران بالأعناب الكثيفة، محيطان بنخل طويل يظلهما"³.

يضيف هذا الوصف إلى المشهد بعدا أعمق، فالصورة لا تقتصر على الثمار فقط، بل تشمل الظل التي توفره أشجار النخيل - سيميائيا يمثل الظل علامة على الراحة، ما يعزز دلالة النعمة التي ينعم بها صاحب الجنتين، وقد أكد القرطبي هذا المعنى في وصفه للجنتين قائلا: "مليئتان بالأعناب المتدلّية والنّخل الغض المثمر"⁴ فالندلي هنا ليس مجرد وصف لحركة الأغصان، بل هو رمز بصري يشير إلى وفرة الإنتاج، كما يضيفي هذا التدلي على الصورة بعدا حيويا يوحي بالحركة، ما يجعل المشهد يبدو نابضا بالحياة، وفي ذات السياق يشير السّعدي إلى دلالة النعمة في هذا المشهد قائلا: "

¹ ابن عاشور، التحرير والتنوير، ج15، المكتبة التونسية، تونس، 1984، ص 140-141.

² ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، دار طيبة، القاهرة، 1999، ص 452-454.

³ الطبري، جامع البيان عن تأويل أي القرآن، دار هجر، القاهرة، 2001، ص 189-191.

⁴ القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، دار الكتب العلمية، بيروت، 1997، ص 347-349.

نعمة عظيمة تتجلى في وفرة الأعناب وإحاطة الجنتين بنخل كثيف¹ يكشف هذا القول عن تكامل الرّموز البصرية في المشهد القرآني لتقديم صورة كاملة للنعمة، حيث يجتمع الثمر مع الظل والخضرة في فضاء طبيعي يعكس الوفرة، يظهر البعد المكاني للصورة عندما يصف البغوي إحاطة النّخل بالجنّتين قائلاً: "أحطناهما بنخل كثير يغشي الجنّتين بظله"² تمنح هذه الإحاطة المشهد دلالة رمزية توحى بالحماية، فالنّخل يبدو كسور يحيط بالبساتين.

ومن منظور سيميائي يمكن تفسير هذه الصورة على أنها علامة من علامات الحماية واكتمال النعم، كما يؤكد البيضاوي هذا المعنى قائلاً: "بستانان من أعناب نضيضة محفوفتان بنخل غص"³ يعزز هذا الوصف فكرة التنظيم المكاني للعناصر الطّبيعية داخل المشهد، حيث تنتزع الأشجار والثمار بطريقة تمنح الفضاء الزراعي تناسقاً بصرياً واضحاً، تظهر الحركة في وصف الشّوكاني للأغصان المتدلّية قائلاً: "متدلّية أغصانها بالعنب الكثيف المتدفّق"⁴ يضيف هذا الوصف طابعاً ديناميكياً على الصّورة فالأغصان المتدلّية تتحول إلى رمز للحياة الطّبيعية.

أما بالنّسبة لرؤية ابن الجوزي فيبرز البعد اللوني للمشهد قائلاً: "صورة الوفرة تتجلى في اختلاط الخضرة الدّامية بالثمر المتدفّق"⁵ فاللون الأخضر هنا يمثل رمزاً بصرياً يرتبط في الثقافات الإنسانية بدلالات الحياة ما يعزز الإحساس بالخصوبة داخل الفضاء.

¹ السعدي، تسيير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، مكتبة العثيمين، الرياض، 2008، ص 482-483.

² البغوي، معالم التنزيل في تفسير القرآن، دار طيبة، 1997، ص 210-211.

³ البيضاوي، أنوار التنزيل وأسرار التأويل، دار الكتب العلمية، بيروت، 1998، ص 256.

⁴ الشوكاني، فتح القدير الجامع بين فني الرواية والدراية، دار المعرفة، بيروت، 1994، ص 156-157.

⁵ ابن الجوزي، زاد الميسر في علم التفسير، دار الكتاب العربي، بيروت، 1984، ص 345-346.

ولا تكتمل الصورة البصرية للجنيتين دون وجود الماء، الذي يعد من رموز الحياة المهمة، وقد أشار النسفي إلى ذلك قائلاً: " آتت أكلها كله دون نقص، وفجر نهر يجري خلالها"¹ يمثل النهر الجاري علامة على الاستمرارية، إذ يضمن استمرار الخصب داخل الجنيتين، ومن منظور سيميائي يشكل اجتماع الماء والخضرة نظاماً دلالياً متكاملًا يعبر عن ذروة النعمة، لكن النص القرآني لا يهدف من خلال هذه الصورة إلى عرض جمال الطبيعة فحسب بل يسعى إلى الكشف عن البعد الأخلاقي، فالمنظر الطبيعي قد يتحول إلى سبب للغرور، قال تعالى: " مَا أَظُنُّ أَنْ تَبِيدَ هَذِهِ أَبَدًا وَمَا أَظُنُّ السَّاعَةَ قَائِمَةً وَلَئِنْ رُدِدْتُ إِلَىٰ رَبِّي لَأَجِدَنَّ خَيْرًا مِّنْهَا مُنْقَلَبًا " (سورة الكهف الآية 36) ومن هنا تتحول الرموز البصرية إلى إشارات دلالية على اختبار الإنسان في علاقته بربه.

بناء على ذلك يكشف التحليل السيميائي لقصة صاحب الجنيتين عن تركيبة دلالية تجمع بين الجمالي والأخلاقي، فالعناصر الطبيعية ليست مجرد تفاصيل وصفية، بل هي رموز تشير إلى النعمة الإلهية من جهة أخرى، وإلى إمكانية تحول هذه النعمة إلى سبب للهلاك إذا نسي الإنسان شكر المنعم من جهة أخرى.

ومن خلال هذا التداخل بين الصورة البصرية والمعنى الأخلاقي، ينجح النص القرآني في تحويل المشهد الطبيعي إلى خطاب رمزي ثري بالدلالات فالعنب والماء والنخيل تتحول إلى رموز تشير إلى الوفرة، لكنها في الوقت ذاته تذكر الإنسان بضرورة التواضع أمام النعمة وعدم الإغترار بزخارف الدنيا، يتضح أن البعد البصري في قصة صاحب الجنيتين لا يؤدي وظيفة جمالية فحسب بل يشكل عنصراً أساسياً في بناء الدلالة القرآنية، فالصورة الطبيعية تتحول في هذا السياق إلى نظام

¹ النسفي، مدارك التنزيل وحقائق التأويل، دار الكلمة، بيروت، 2008، ص 380-381.

سيمائي يربط بين الجمال الفني والدّرس الأخلاقي، ما يمنح النّص القرآني عمقا دلاليا يدعو القارئ إلى تجاوز حدود المشهد الحسي إلى التأمّل في المعنى الروحي.

ويُبنى هذا المشهد في الأصل على قالبٍ بلاغي هو المثل، إذ يستهلّ النص صورة الجنّتين بقوله تعالى: «وَأَضْرِبْ لَهُمْ مَثَلًا رَجُلَيْنِ جَعَلْنَا لِأَحَدِهِمَا جَنَّتَيْنِ مِنْ أَعْنَابٍ وَحَفَفْنَاهُمَا بِنَخْلٍ وَجَعَلْنَا بَيْنَهُمَا زَرْعًا» (سورة الكهف، الآية 32)، فالتصوير الفني هنا يقوم على ترتيبٍ هندسيٍّ للعناصر (أعناب، فنخلٌ محيط، فزرعٌ متوسّط) يوحي بالتكامل والوفرة، ويجعل الصورة لوحةً متوازنة الأطراف. ومن الوجهة البلاغية يؤدّي فعل «حَفَفْنَا» وظيفة الكناية عن الإحاطة والحماية، فيما يرسم توزيع المزروعات مجازًا عن اكتمال النعمة وتمامها، فتتضافر أدوات البيان لتحويل وصف البستان إلى خطابٍ بصريٍّ دالٍّ على عظمة العطاء الإلهي تمهيدًا للابتلاء.

2.2. المطلب الثاني: صورة الزوال والفناء:

تُعَدّ سورة الكهف مثالاً قرآنيًا بليغا يوضع حقيقة أن النعم الدنيوية عابرة وسريعة الزوال، مما يؤكد طبيعة الحياة الزائلة والتّغيير المستمر للأحوال.

تظهر هذه الحقيقة جليا في قصة صاحب الجنّتين، حيث تتحول الجنّتين من الازدهار والخضرة إلى الخراب والجفاف، وهو تحول ذو علامة عميقة يرسخ درسا أخلاقيا ووجوديا في فهم الطّبيعة المؤقتة للملذات الدنيوية، ومن منظور سيميائي نقدي يمكن قراءة هذا المشهد على أنه مجموعة من العلامات البصرية والرّمزية والنفسية التي تعمل بتناغم لتجسيد مفهوم الفناء وفقدان القيمة الزائلة.

قال تعالى: "وَأُحِيطَ بِثَمَرَةٍ فَأَصْبَحَ يَقْلِبُ كَفَّيْهِ عَلَى مَا أَنْفَقَ فِيهَا وَهِيَ خَاوِيَةٌ عَلَى عُرُوشِهَا "

(سورة الكهف الآية 42)، هذه الآية ترسم مشهدا بصريا بالغ التأثير، حيث يتحول الازدهار إلى خراب

وقد ورد في تفسير ابن كثير: "أحيط بثمره فأصبح يقلب كفيه على ما أنفق فيها وهي خاوية أسلسها"¹، يشير هذا التفسير إلى أن الهلاك قد شمل جميع ثمار الجنة حتى أصبحت خالية من جميع مظاهر الحياة، ومن زاوية نظر سيمائية يمكن اعتبار عبارة أحيط بثمره علامة على الهلاك التام، في حين تعكس عبارة "يُقَلَّبُ كَفَّيْهِ" (سورة الكهف الآية 41)، استجابة نفسية أي رد فعل صاحب الجنتين على فقدان النعمة، مما يجسد البعد النفسي للحدث، بذلك يربط النص بين التحوّل المادي والفقد النفسي مؤكداً أن الفناء ليس مجرد حدث خارجي، بل يمتد ليؤثر على الحالة الداخلية للفرد يوضح الطبري البعد التصويري قائلاً: "أصبحت كالصّريم، أي يابسة خاوية لا خضرة فيها ولا ثمر"² يشير هذا التشبيه إلى الأرض التي فقدت خصوبتها وحيويتها، وهو ما يمثل علامة بصرية قوية على الفناء، وفي التحليل السيميائي، يمكن اعتبار الأرض رمزا لفقدان القيمة والاستقرار، يظهر هنا كيف حول النص القرآني الطبيعة إلى حقل دلالي يربط الصورة المادية بالدروس الأخلاقية.

يقول القرطبي أن: "الجنّتان أصبحتا هيكلا ورتقا خاوية من أثمارهما صورة الفناء المبين"³ وهذا يعكس التحوّل من الازدهار إلى الخراب يشير هذا التحوّل إلى أنّ النص يتناول الفناء ليس فقط على المستوى المادي، بل أيضا على مستوى العلامة الرمزية، حيث أصبحت الجنّتان مجرد هيكل خال من الحياة، وهو ما يمثل تفريغ العلامة من دلالتها الأصلية، من وجهة نظر سيميائية نقدية يعكس النص القرآني العلاقة بين المظاهر الخارجية للأشياء والقيمة الحقيقية للملذات الدنيوية، موضحا أن الاعتماد على النعمة وهم ضعيف قابل للزوال، يبين السعدي سرعة الزوال قائلاً: "زالت

¹ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ص 458-459.

² الطبري جامع البيان عن أي تأويل القرآن، دار هجر، القاهرة، 2001، ص 195-196.

³ القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، دار الكتب العلمية، بيروت، 1997، ص 352-353.

نعمته في لحظة، فأصبحت خاوية على عروشها كاليابس المذموم¹ يؤكد هذا التفسير على الطبيعة المفاجئة للفناء، مما يعكس هشاشة الاعتماد على المال والمكانة، ومن منظور سيميائي يمكن اعتبار هذا الزوال علامة زمنية ورمزية تذكر المتلقي بأن كل شيء في الدنيا متقلب وأن الاعتماد على الزائل وحده يؤدي إلى الصدمة والخسارة، ويذكر البغوي: " فأصبحت كالصّريم يابسة لا حياة فيها، عبرة في زوال الدّنيا"² هنا تظهر العبرة من النصّ الديني، حيث يتحول الحدث من مجرد قصة إلى درس أخلاقي وتجربة رمزية، ويصبح المشهد الطّبيعي علامة تعليمية على مصير النّعمة الدّنيوية حيث يصاحبها الغرور، ومن زاوية النّظر هاته تتحول الجنتان إلى رمز سيميائي متكامل يمثل هشاشة الممتلكات الدّنيوية، كما أشار الشّوكاني إلى الهلاك الشّامل قائلاً: " الهلاك أحاط بالجنّتين فتحول إلى أراض خاوية"³ يعكس هذا التفسير تحول جميع مظاهر الحياة إلى فراغ، وهو ما يمكن تحليله من منظور سيميائي نقدي على أنه تفرغ للعلامة من محتواها الأصلي، حيث تصبح كل مظاهر النّعمة مجرد رموز زائلة، وهنا يظهر دور التّرميز في النص، حيث يشير إلى أن كل ما يُعدّه الإنسان ذا قيمة يمكن أن يتحول فجأة إلى لا شيء، ويكشف ابن الجوزي البعد النّفسي العميق من خلال قوله: " ياليتني لم أشرك يربي أحدا، ندامة على الغرور بما زال"⁴.

يبرز قول ابن الجوزي الارتباط النّفسي بين الغرور والفناء حيث يتحول الفناء إلى صدمة معنوية داخلية، ومن وجهة نظر سيميائية يمثل هذا النّدم علامة على فهم الذات للعواقب الأخلاقية للغرور والاعتماد على الزائل، ويظهر كيف أن النصّ القرآني يدمج بين العلامة المادية والعاطفية

¹ السعدي، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان مكتبة العثيمين، الرياض، 2008، ص 485-486.

² البغوي، معالم التنزيل في تفسير القرآن، دار طيبة، 1997، ص 214-215.

³ الشوكاني، فتح القديم الجامع بين فني الرواية والدراية، دار المعرفة، بيروت، 1994، ص 160-161.

⁴ ابن الجوزي، زاد المسير في علم التفسير، دار الكتاب العربي، بيروت، 1984، ص 349-350.

يؤكد البيضاوي على المقارنة بين الزائل والدائم قائلا: " المال والبنون زينة الحياة الدنيا والباقيات الصالحات خير"¹ هنا يظهر البعد القيمي والنقدي، حيث يشكل النص حقلا دلاليا يوضح الفرق بين النعيم الزائل والأعمال الصالحة الدائمة.

ومن منظور سيميائي يمكن فهم المال والبنون على أنهما علامات مؤقتة، بينما تمثل الباقيات الصالحات العلامة الدالة على الاستقرار والقيمة، يشبه ابن عاشور النعم الدنيوية قائلا: " كماء أنزلناه من السماء فاختلط به نبات الأرض فأصبح هشيما"² هذا التشبيه يعكس دورة الحياة والفناء، ويبرز هشاشة النعمة الدنيوية مقارنة بالبقاء النسبي للأعمال الصالحة، ومن زاوية نظر سيميائية يشير هذا إلى تغير العلامة عبر الزمن، حيث تتحول من رمز للحياة إلى رمز للفناء، في مثال واضح على التحول الدلالي في النصوص القرآنية، يضيف النسفي: " وإنا لجا علون ما عليها صعيدا، صورة الفناء الكامل"³ هذا التفسير يؤكد على الزوال الشامل لكل مظاهر الحياة، ليصبح الفناء علامة واضحة على طبيعة الدنيا الزائلة، حيث تتحول كل العلامات الحية إلى فراغ، ومن منظور سيميائي نقدي، يمثل هذا التحول النهائي تحول العلامة من الحياة إلى الفراغ، ويوضح كيف يمكن للنص القرآني أن يجمع بين البعد الرمزي والمادي لإيصال معنى الفناء.

يختتم الرازي رؤيته قائلا: " الجنة أصبحت رتقا خاوية من كل حياة، عبرة في زوال النعيم"⁴ هنا يتضح المركز الرمزي للنص القرآني، حيث يصبح الفناء درسا مستمرا وأداة تعليمية لتذكير الإنسان بحقيقة الدنيا وفناء نعيمها، ويؤكد ذلك فكرة التضاد بين الزائل والدائم، بين الوجود والفناء

¹ البيضاوي أنوار، التنزيل وأسرار التأويل، دار الكتب العلمية، بيروت، 1998، ص 259.

² ابن عاشور، التحرير والتنوير، المكتبة التونسية، تونس، 1984، ص 146-147.

³ النسفي مدارك التنزيل وحقائق التأويل، ص 384-385.

⁴ الرازي مفاتيح، الغيب، دار الفكر، بيروت، 1999، ص 455-456.

وبين الخصوبة والخراب، يخلص القاسمي إلى أن: "فناء الجنتين يظهر حقيقة الدّنيا المؤقتة والباقيات الصّالحات"¹ تتحول القصة إلى نموذج سيميائي شامل، حيث يمثل الفناء درساً وجودياً مع التركيز على قيمة الأعمال الصّالحة، وهي القيمة الأساسية في الفكر القرآني.

بهذه الطريقة، تجميع سورة الكهف بين البعد البصري، حيث يتجلى الخراب واليباس والبعد النفسي الذي يظهر في النّدم والغرور، والبعد الأخلاقي الذي يذكر الإنسان بزوال النعمة، والبعد الرمزي الذي يبرز التّضاد بين الزّائل والدّائم، ومن منظور سيميائي نقدي، يمكن اعتبار المشهد القرآني حقلاً دلالياً متكاملًا، يجمع العلامة والرمز والصّورة والمضمون ويحول القصة من مجرد سرد إلى درس وجودي شامل يعكس هشاشة الملذات الدّنيوية ويؤكد قيمة الأعمال الصّالحة كقيمة دائمة. توضح التّعليقات السّابقة كيف أن سورة الكهف لا تقدم مجرد قصة تاريخية، بل تقدم نصاً سيميائياً متكاملًا، حيث تتداخل العلامات البصرية مع الرّموز الأخلاقية والنّفسية لتجسيد مفهوم الفناء والزّوال، تبرز القدرة القرآنية على تحويل الأحداث اليومية والطّبيعية إلى دروس أخلاقية ووجودية، مما يجعل النصّ القرآني مادة خصبة للتّحليل الأكاديمي والنّقدي، ويعكس رؤية شاملة للإنسان ودوره في فهم محدودية الحياة الدّنيوية والحاجة إلى الأعمال الصّالحة.

ويبلغ التصوير الفني للزوال ذروته البلاغية في التشبيه التمثيلي الذي يضربه القرآن للحياة الدنيا، قال تعالى: «وَأَضْرِبْ لَهُمْ مَثَلًا الْحَيَاةِ الدُّنْيَا كَمَاءٍ أَنْزَلْنَاهُ مِنَ السَّمَاءِ فَاخْتَلَطَ بِهِ نَبَاتُ الْأَرْضِ فَأَصْبَحَ هَشِيمًا تَذْرُوهُ الرِّيَّاحُ» (سورة الكهف، الآية 45)، فالصورة هنا مركّبة لا مفردة، إذ تُشَبَّه هيئةٌ منتزعةٌ من مجموع (نضارةٌ ثم يبابٌ ثم تذرٌ في الريح) بهيئةٍ أخرى هي الحياة الدنيا في إقبالها وإدبارها. وبهذا ينتقل النص من المشهد الجزئي (خراب الجنتين) إلى قانونٍ كونيٍّ عام عبر آلية التمثيل

¹ القاسمي محاسن، التأويل مكتبة معرفة القرآن، دمشق، 1977، ص 284-285.

البلاغي، فيتحول التصوير من توثيقٍ لحادثةٍ إلى تأملٍ في سُنّة الفناء، وهو ما يمنح الصورة بُعديها الجمالي والوعظي معاً.

3. المبحث الثالث: الصّورة الحركية والرمزية في بقية قصص السّورة.

3.1. المطلب الأول: الصّورة الحركية في قصة موسى:

تعد قصة موسى والخضر، كما وردت في سورة الكهف، مثلاً قرآنياً بليغاً يجمع بين النّسق السّردي الفني والأبعاد الدلالية المتشابهة، تتطافر فيه العناصر القصصية مع الرموز لتقدم خطاباً معقداً يرتكز على منظومة من العلامات البصرية والإشارات السّيميائية، يهدف هذا الخطاب إلى

تجاوز سرد الأحداث بصورة متسلسلة ويسعى إلى بناء رؤية دلالية تعتمد على توظيف الصورة، الحركة والمكان كعناصر تكشف عن معاني أعمق من الفهم الظاهري للنص، يظهر لنا السرد القرآني هنا كفضاء واسع للتأويل، يدعو القارئ إلى الانتقال من المستوى السطحي للأحداث إلى فهم أعمق يكشف عن الحكمة الإلهية الكامنة وراءها.

يبدأ السرد القرآني بإعلان موسى عليه السلام عن عزمه على السفر سعياً وراء العلم، كما جاء في قوله تعالى: "وَإِذْ قَالَ مُوسَى لِفَتَاهُ لَا أَبْرَحُ حَتَّى أَبْلُغَ مَجْمَعَ الْبَحْرَيْنِ أَوْ أَمْضِيَ حُقُبًا" (سورة الكهف الآية 60).

يعكس قوله هذا إرادة قوية للمعرفة، وإصراراً على مواصلة الطريق مهما طال أو اشتدت المصاعب، ولقد أشار ابن كثير إلى هذه الآية مبيناً "حرص موسى على طلب العلم الخاص مع نبوته فالعلم ليس كالجهل"¹ ويؤكد هذا التفسير أن طلب العلم في القرآن الكريم لا يرتبط بمكانة الفرد، بل هو عملية مستمرة تتطلب التواضع والسعي الدائم، ومن زاوية نظر سيميائية يمكن اعتبار هذا المشهد علامة حركية دالة على التحول المعرفي، حيث يصبح السفر دالاً بصرياً يعكس انتقال الذات من حالة الاكتفاء إلى البحث والاكتشاف.

يظهر مجمع البحرين في هذا السياق كفضاء بصري يحمل رمزية خاصة، فهو ليس مجرد مكان جغرافي، بل يتحول إلى علامة مكانية ذات أبعاد معرفية عميقة، يمكن تأويل التقاء البحرين كرمز للقاء مستويين مختلفين من المعرفة:

¹ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، دار طيبة، القاهرة، 1999، ص 140.

المعرفة الظاهرة التي يمثلها موسى بصفته نبيا، والمعرفة الباطنة التي يمثلها الخضر بعلمه اللدني، وقد أشار النسفي إلى هذا المعنى بقوله: " لقاء الخضر بموسى بإذن الله لتعليم الحكم الباطنة"¹ بالتالي يصبح المكان عنصرا دلاليا فاعلا في القصة، يتحول إلى فضاء رمزي يعكس لحظة انتقال معرفي تمهد للقاء بين نمطين مختلفين من الإدراك تظهر أولى العلامات البصرية في القصة في مشهد الحوت كما جاء في قوله تعالى: " وَأَتَّخِذُ سَبِيلًا فِي الْبَحْرِ عَجَبًا " (سورة الكهف الآية 63) وقد فسر الطبري هذه الحادثة مبينا أن: " الحوت علامة اللقاء حركته في البحر كالمعجزة المباشرة"² هذا التفسير يظهر دور الحوت كعلامة سيميائية داخل النص، حيث يتحول إلى مؤشر على حدث قادم، فحركته غير المعتادة في البحر تمثل دالا بصريا يوجه موسى إلى مكان اللقاء المرتقب، كما يوضح القاسمي بعدا آخر لهذا الحدث قائلا: " نسيان الحوت اختبار بصدق العهد والتعلم"³.

يكشف هذا التفسير أن النسيان ليس مجرد صدفة، بل هو عنصر بنائي في السرد، يدفع الأحداث نحو لحظة الاكتشاف، ومن منظور السيميائية يمكن اعتبار هذا الحدث نوعا من التحول السردى الذي يغير مسار الرحلة ويفتح مجالا جديدا للمعنى، يتجه السرد نحو لقاء موسى بالخضر، كما جاء في قوله تعالى: " فَوَجَدَا عَبْدًا مِنْ عِبَادِنَا آتَيْنَاهُ رَحْمَةً مِنْ عِنْدِنَا وَعَلَّمْنَاهُ مِنْ لَدُنَّا عِلْمًا " (سورة الكهف الآية 65)، وقد وصف البغوي الخضر قائلا: " عبد صالح مؤتمن على سر إلهي"⁴ يوضح هذا الوصف طبيعة شخصية الخضر داخل النص القرآني حيث يصبح علامة إنسانية تمثل الحكمة الإلهية الخفية، فالعلم الذي يمتلكه ليس مكتسبا بالتجربة أو بالتعليم، بل هو علم لدني هبة

¹ النسفي، مدارك التنزيل وحقائق التأويل، ص 290.

² الطبري، جامع البيان عن تأويل أي القرآن، دار هجر، القاهرة، 2001، ص 28.

³ القاسمي، محاسن التأويل، ص 150.

⁴ البغوي، معالم التنزيل، دار طيبة، الرياض، 1997، ص 125.

من الله، لذا بإمكاننا اعتبار شخصية الخضر قطبا دلاليا يقابل موسى، مما يخلق ثنائية معرفية بين العلم الظاهر والعلم الباطن.

عندما يتقدم موسى بطلبه إلى الخضر ليتعلم منه يجيبه محذرا " قَالَ إِنَّكَ لَنْ تَسْتَطِيعَ مَعِيَ صَبْرًا " (سورة الكهف الآية 67)، وقد فسر ابن الجوزي هذا التحذير قائلا: " تحذير الخضر موسى من عجلته على الحكم الظاهر"¹ مشيرا إلى أن الصبر ليس مجرد قيمة أخلاقية، بل هو شرط أساسي لفهم الحكمة الإلهية، ومن منظور سيميائي يمكن اعتبار هذا التحذير علامة استباقية تهئ القارئ للأحداث القادمة، وتدعوه إلى قراءة أعمق تتجاوز الإدراك الحسي.

يتجلى البعد البصري بوضوح في قصة حادثة السفينة، كما جاء في قوله تعالى: " فَأَنْطَلَقَا حَتَّى إِذَا رَكِبَا فِي السَّفِينَةِ خَرَقَهَا قَالَ أَخَرَقْتَهَا لِتُغْرِقَ أَهْلَهَا لَقَدْ جِئْتَ شَيْئًا إِمْرًا " (سورة الكهف الآية 71)، وقد فسر القرطبي هذا الفعل بقوله: " خرق السفينة حكمة للفقراء فالملك كان يصرفها"² كما يوضح البيضاوي هذا الفعل بقوله: " الخرق حماية من ملك جبار يصرف السفن الحسنات"³ يكشف هذان التفسيران عن مفارقة سيميائية ودلالية مهمة، حيث يظهر الفعل ظاهريا كعمل تخريبي بينما يدل باطنه على حماية السفينة من بطش الملك، هنا تتجلى إحدى الآليات السيميائية الأساسية في القصة، وهي التعارض بين الظاهر والمخفي، مما يخلق توترا دلاليا يدفع القارئ لإعادة تقييم الأحداث، يتكرر هذا النمط في حادثة قتل الغلام، كما جاء في قوله تعالى: " فَأَنْطَلَقَا حَتَّى إِذَا لَقِيَا غُلَامًا فَقَتَلَهُ قَالَ أَقْتَلْتَنِي بِغَيْرِ نَفْسٍ لَقَدْ جِئْتَ شَيْئًا نُكْرًا " (سورة الكهف الآية 74) وقد أوضح

¹ ابن الجوزي، زاد المسير في علم التفسير، دار الكتاب العربي، بيروت، 1984، ص 210.

² القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، دار الكتب العلمية، بيروت، 1997، ص 285.

³ البيضاوي أنوار، التنزيل وأسرار التأويل، دار الكتب العلمية، بيروت، 1998، ص 180.

الشوكاني الحكمة من هذا الفعل قائلاً: " قتل الغلام رحمة لوالديه من كفر مستقبلي"¹ يعد هذا المشهد من أكثر المشاهد إثارة للدهشة في القصة، لأنه يقدم فعلاً صادمًا وغير مبرر ظاهرياً، لكن التفسير يكشف عن بعد غيبي مرتبط بعلم الله بالمستقبل، ومن زاوية نظر سيميائية، يمثل هذا الحدث مثالا على انقلاب الدلالة، حيث يتحول الفعل من سلبية ظاهرة إلى إيجابية خفية، مما يبرز محدودية الإدراك البشري عند تفسير الأحداث بناء على الظاهر فقط.

أما المشهد الثالث فيتمثل في بناء الجدار، حيث يقول عزوجل: " فَأَنْطَلَقَا حَتَّى إِذَا أَتَيَا أَهْلَ قَرْيَةٍ اسْتَطْعَمَا أَهْلَهَا فَأَبَوْا أَنْ يُضَيِّفُوهُمَا فَوَجَدَا فِيهَا جِدَارًا يُرِيدُ أَنْ يَنْقَضَ فَأَقَامَهُ قَالَ لَوْ شِئْتَ لَتَخَذْتَ عَلَيْهِ أَجْرًا " (سورة الكهف الآية 77) وقد فسر الرازي هذا الحدث قائلاً: " بناء الجدار هدية ليَتِيمَيْنِ يجدان كنزاً تحته"² يكشف هذا التفسير عن وجود بعد انساني واضح، حيث يتحول الفعل على علامة تدل على حماية حق اليتيمين حتى يبلغان سن الرشد، ومن زاوية نظر سيميائية، يصبح الجدار رمزاً للحماية والاستقرار حيث تشير بنيته المادية إلى حفظ الكنز وصيانة حق أصحابه.

مع تصاعد الأحداث يظهر الصبر كمحور أساسي في القصة، وهو ما يشير إليه الخضر عندما خاطب موسى قائلاً: " وَكَيْفَ تَصْبِرُ عَلَى مَا لَمْ تُحِطْ بِهِ خُبْرًا " (سورة الكهف الآية 68)، وقد فسر ابن عاشور هذا المعنى بقوله: " الصبر على المشاهد المبهمة شرط طلب العلم اللدني"³ فالعلم الذي يحمله الخضر لا يدرك بمجرد رؤية الأحداث، بل يحتاج إلى صبر وتأمل حتى تتكشف معانيه يوضح هذا التفسير أن الصبر آية معرفية تسمح بتجاوز حدود الإدراك الحسي المباشر والانتقال إلى مستوى أعمق من الفهم والتأمل، وفي نهاية الرحلة يقول الخضر لموسى " قَالَ هَذَا فِرَاقُ بَيْنِي وَبَيْنِكَ

¹ الشوكاني فتح القدير الجامع بين فني الرواية و الدراية ، دار المعرفة، بيروت، 1994، ص 230.

² الرازي مفاتيح الغيب، دار الفكر، بيروت، 1999، ص 190.

³ ابن عاشور، التحرير والتنوير، المكتبة التونسية، تونس، 1984، ص 35.

سَأُنَبِّئُكَ بِتَأْوِيلِ مَا لَمْ تَسْتَطِعْ عَلَيْهِ صَبْرًا " (سورة الكهف الآية 78)، وقد فسرهُ الطَّبْرِي قائلًا: "العجلة على الحكم من أسباب الفرق بين عالمين"¹ وتمثل هذه اللحظة خاتمة التجربة التعليمية التي مر بها موسى ، إذ أدرك أن الحكمة الإلهية تتجاوز قدرة الإنسان على الفهم المباشر للأحداث.

من خلال هذا البناء السردى تتشكل القصة في صورة سلسلة من المشاهد البصرية المتتابعة : رحلة موسى إلى مجمع البحرين، نسيان الحوت في البحر، خرق السفينة، قتل الغلام وبناء الجدار كل مشهد من هذه المشاهد يمثل وحدة دلالية مستقلة داخل النص، حيث تتفاعل العلامات البصرية مع المعاني الرمزية للكشف عن العلاقة بين الظاهر والباطن، بالتالي تتجلى قصة موسى والخضر كنموذج قرآني فريد في توظيف البعد البصري داخل الخطاب السردى، حيث تتحول الأحداث إلى علامات سيميائية تحمل دلالات تربوية ومعرفية عميقة، ومن خلال هذا البناء الدلالي، يؤكد النص القرآني أن إدراك الحقيقة لا يتحقق بمجرد النظر إلى الظاهر، بل يتطلب الصبر والتأمل في الأبعاد الخفية، لذا ، يدعو القرآن الكريم القارئ إلى تجاوز القراءة السطحية للواقع والانفتاح على المعاني الأعمق التي قد لا تظهر إلا بعد زمن وتأمل.

وتتميز هذه القصة ببلاغة الحركة، حيث تتوالى أفعال الانتقال والرحلة لتنسج صورةً سرديةً ديناميكية لا تستقر على حال. ويتجلى ذلك في قوله تعالى: «قَالَ ذَلِكَ مَا كُنَّا نَبْغِ فَارْتَدَّا عَلَى آثَارِهِمَا قَصَصًا» (سورة الكهف، الآية 64)، فقولهُ «فَارْتَدَّا عَلَى آثَارِهِمَا» صورةً حركية مرتدة تعيد الزمان والمكان إلى نقطة الانطلاق، وفيها من التصوير الفني ما يجعل القارئ يتتبع الخطى بصرياً. ومن الوجهة البلاغية يحمل لفظ «قَصَصًا» مجازاً لطيفاً يجمع بين تتبع الأثر الحسي وبين القص الحكائي،

¹ الطبري، جامع البيان عن تأويل أي القرآن، ص 40.

فتتداخل الحركة المكانية مع الحركة السردية، ويصبح المسار البصري نفسه أداةً لإنتاج الدلالة لا مجرد إطارٍ للأحداث.

3.2. المطلب الثاني: الصورة الرمزية في قصة ذي القرنين:

تُعدّ قصة ذي القرنين كما وردت في سورة الكهف، نصاً ثرياً بالرموز التي تسمح بتفسيره سيميائياً، بما يتجاوز المعنى الظاهري للقصة إلى معناها العميق، فالنص القرآني لا يقدم لنا حدثاً تاريخياً أو رحلة فحسب، بل يعرض مجموعة من العلامات التي تتفاعل معاً لتقدم لنا معنى متكاملًا، هذه الرموز تعكس علاقة الإنسان بالسلطة والقوة والزمن، وتوضح أن كل شيء من صنع الإنسان مصيره الفناء. يمكننا أن ننظر إلى القصة على أنها نظام من العلامات يتشكل معناها من خلال علاقة الدال بالمدلول في إطار رمزي واسع.

أول هذه العلامات تظهر في مشهد الغروب، كما يصفه القرآن: "حَتَّىٰ إِذَا بَلَغَ مَغْرِبَ الشَّمْسِ وَجَدَهَا تَغْرُبُ فِي عَيْنٍ حَمِئَةٍ" (سورة الكهف الآية 86) يوضح ابن كثير أن هذا المشهد لا يجب فهمه حرفياً بل يجب الغوص في معانيه العميقة والبحث في رمزيته: "فالحماة رمز القوم الفاسدين والغروب فيها رمز نهاية سلطانهم"¹ وزوال قوتهم، من وجهة نظر سيميائية تمثل الشمس هنا السلطة والقوة الكونية، بينما يشير الغروب إلى نهايتها، تشكل الحماة فضاء دلالياً مرتبطاً بالفساد ما يوحي بنهاية القوة البشرية وخضوعها للفناء يؤكد قوله تعالى: "وَوَجَدَ عِنْدَهَا قَوْمًا قُلْنَا يَا الْقَارِئِينَ إِنَّمَا أَنْتُمْ تُعَذِّبُونَ وَإِنَّمَا أَنْتُمْ تُخَذِّلُونَهُمْ فِيهِمْ حُسْنًا" (سورة الكهف الآية 86) وجود هذا الرمز وتفسير الطبري وجود

¹ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ص 185.

هؤلاء " القوم رمز المذنبين المستحقين للعقاب الإلهي"¹ سيمائيا يمكن قراءة هذا كجزء من معنى أوسع يتعلق بالصّلاح والفساد.

فالقوم هنا يمثلون البشر، بينما يشير فعلهم إلى الحالة الأخلاقية السيئة التي تؤدي إلى الهلاك فهكذا يتحول المكان إلى علامة تكشف عن طبيعة الواقع الذي يعيشه هؤلاء القوم.

مقابل صورة الغروب، يقدم النص القرآني صورة أخرى مرتبطة بالبداية في قوله تعالى: " حَتَّىٰ إِذَا بَلَغَ مَطْلِعَ الشَّمْسِ وَجَدَهَا تَطْلُعُ عَلَىٰ قَوْمٍ لَّمْ نَجْعَلْ لَهُم مِّن دُونِهَا سِتْرًا " (سورة الكهف الآية 90) بشير القرطبي إلى أن: " القوم بلا ستر رمز المضطهدين المحتاجين للحماية "² يؤكد هذا التفسير إلى أن القوم الذين يعيشون في تلك المنطقة بلاستر يمثلون رمزا للضعف والحاجة إلى الحماية في الآية " قَوْمٌ لَّمْ نَجْعَلْ لَهُم مِّن دُونِهَا سِتْرًا " (سورة الكهف الآية 90)، يقول السعدي "العري رمز الحالة المؤلمة المستدعية للإنسان"³ مؤكدا المعنى السابق معتبرا أن عدم وجود ستر يدل على حالة إنسانية مؤلمة تستدعي الرحمة، ومن زاوية نظر سيميائية العري هنا علامة على ضعف الإنسان، حيث يتحول الجسد العاري إلى رمز يشير إلى الضعف، بينما يتمثل المعنى في غياب الحماية.

يظهر النص القرآني أهمية الوسائل في تحقيق السلطة في قوله تعالى: " إِنَّا مَكْنَأُ لَهُ فِي الْأَرْضِ وَءَاتَيْنَاهُ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ سَبَبًا " (سورة الكهف الآية 84) ويرى الشوكاني أن: "الأسباب رمز الوسائل المتعاقبة للحكم الحكيم"⁴ في القراءة السيميائية تمثل هذه الأسباب سلسلة من العلامات التي تربط

¹ الطبري، جامع البيان عن تأويل أي القرآن، ص 65.

² القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، ص 335.

³ السعدي، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، مكتبة العثيمين، الرياض، 2008، ص 528.

⁴ الشوكاني، فتح القدير الجامع بين فني الرواية والدراية، ص 258.

بين القدرة والإرادة بحيث يتحقق الفعل عبر سلسلة من الرموز التي تقود إلى تحقيق الهدف الجماعي، يظهر رمز القوة الجماعية جليا في قوله عز وجل: "ءَاثُونِي رُبْرَ الْحَدِيدِ حَتَّىٰ إِذَا سَاوَىٰ بَيْنَ الصَّدَفَيْنِ قَالَ أَنْفُخُوا حَتَّىٰ إِذَا جَعَلَهُ نَارًا قَالَ ءَاثُونِي أُفْرِغْ عَلَيْهِ قِطْرًا " (سورة الكهف الآية 96) و يرى الرازي أن: "زبر الحديد رمز القوة المتحدة بالوحدة والتآلف"¹ من منظور سيميائي يُعدّ الحديد رمزا للصلابة بينما يشير المعنى إلى الوحدة الاجتماعية التي تسمح ببناء نظام دفاعي قادر على مواجهة الأخطار، ويستمر بالتوسع بقوله تعالى: " حَتَّىٰ إِذَا سَاوَىٰ بَيْنَ الصَّدَفَيْنِ " (سورة الكهف الآية 96).

يرى ابن عاشور أن هذه: "التسوية رمز التوازن بين القوتين لصنع حماية محكمة"² تكشف القراءة السيميائية أن هذه الصورة تقوم على معنى مرتبط بالتنظيم، حيث يتحول الفضاء الطبيعي إلى نظام دفاعي يحد من الفوضى، يؤكد النص قوة هذا البناء بقوله تعالى: "فَمَا اسْتَطَعُوا أَنْ يَظْهَرُوهُ وَمَا اسْتَطَعُوا لَهُ نَقْبًا " (سورة الكهف الآية 97) يرى البغوي أن: "العجز رمز قدرة الله فوق كل قوة"³ وعجز يأجوج ومأجوج عن تسلق السد يرمز إلى قدرة النظام على مقاومة الفوضى، لكن هذا العجز لا يعنى استمرارية هذا النظام، بل يشير إلى حالة مؤقتة، وفي هذا السياق يقول ذي القرنين: " قَالَ هَذَا رَحْمَةٌ مِّن رَّبِّي فَإِذَا جَاءَ وَعْدُ رَبِّي جَعَلَهُ دَكَّاءَ وَكَانَ وَعْدُ رَبِّي حَقًّا " (سورة الكهف الآية 98) يرى ابن الجوزي أن: "الرحمة رمز أن التمكن من عند الله وليس من قوة الملك"⁴ من منظور سيميائي تمثل هذه الجملة تحولا في النص القرآني حيث ينتقل مركز المعنى من الانسان إلى الله، يؤكد النص

¹ الرازي مفاتيح الغيب (التفسير الكبير)، دار الفكر، بيروت، 1999، ص 122.

² ابن عاشور، التحرير والتنوير، ص 82.

³ البغوي، معالم التنزيل في تفسير القرآن، ص 180.

⁴ ابن الجوزي، زاد المسير في علم التفسير، دار الكتاب العربي، بيروت، 1984، ص 250.

هذا المعنى بقوله تعالى: "إِنَّا مَكْنَأُ لَهٗ فِي الْأَرْضِ" (سورة الكهف الآية 84) - يفسر البيضاوي أن: "التمكين رمز السلطة المقيدة بالحكم الحكيم"¹.

ويضيف النسفي أن: "الأسباب رمز الوساطة بين القدرة الإلهية والأمر البشري"²، يظهر الخطر الذي يهدد هذا النظام في وجود يأجوج ومأجوج حيث يرى القاسمي أنهم: "رمز للفتن العالمية المنهيان بالحماية"³ ومن هنا يصبح بناء السد علامة على محاولة إقامة حد فاصل بين النظام والفوضى، تتجلى قيمة التعاون في قوله تعالى: "فَاعِينُونِي بِقُوَّةٍ" (سورة الكهف الآية 95)، ويرى الألوسي أن: "المشاركة رمز التعاون بين المتمكن والمضطهدين"⁴.

ويتعزز هذا بقوله تعالى: "أَجْعَلْ بَيْنَكُمْ وَبَيْنَهُمْ رَدْمًا" (سورة الكهف الآية 95) حيث يرى الزمخشري أن: "الردم رمز الفاصل بين الخير والشر المتصادمين"⁵ وتتواصل مراحل بناء السد عبر رموز عادية مثل قوله تعالى: "حَتَّىٰ إِذَا جَعَلَهُ نَارًا" (سورة الكهف الآية 96)، يفسر ابن جرير هذه الآية قائلاً أن: "النار رمز القوة المصلحة التي تذيب المعادن لتصلب"⁶ ويشير قوله تعالى: "ءَاتُونِي أَفْرَغَ عَلَيْهِ قَطْرًا" (سورة الكهف الآية 96)، إلى استخدام النحاس المصهور لتقوية البناء.

وهو ما يراه البسطامي: "رمز المادة الملهبة لصنع حاجز لا يخرق"⁷ لكن هذه البنية الدفاعية لا تلغي قانون الفناء إذ يقول تعالى: "فَإِذَا جَاءَ وَعْدُ رَبِّي جَعَلَهُ دَكَّاءَ" (سورة الكهف الآية 98) يرى

¹ البيضاوي أنوار، التنزيل وأسرار التأويل، ص 210.

² النسفي، مدارك التنزيل وحقائق التأويل، ص 320.

³ القاسمي، محاسن التأويل، ص 290.

⁴ الألوسي، روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع مثاني، دار الكتب العلمية، بيروت، 1415هـ، ص 45.

⁵ الزمخشري، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، دار الكتاب العربي، بيروت، 1995، ص 310.

⁶ ابن جرير، جامع البيان، دار هجر، القاهرة، 2001، ص 78.

⁷ البسطامي، تفسير البسطامي، دار اليمامة، دمشق، 1986، ص 720.

سعيد جوي أن هذه الآية تشير إلى أن: "الفناء رمز أن كل حماية مؤقتة حتى وقت الله"¹ تمثل هذه اللحظة والآية في النص القرآني تحولاً في النص، حيث ينتقل السرد من البناء إلى الانهيار، تبلغ هذه الدلالة ذروتها في قوله تعالى: "وَتَرَكْنَا بَعْضَهُمْ يَوْمَئِذٍ يَمُوجُ فِي بَعْضٍ وَنُفِخَ فِي الصُّورِ فَجَمَعْنَاهُمْ جَمْعًا" (سورة الكهف الآية 99)، يرى محمد الغزالي أن هذا المشهد يرمز إلى الفوضى التي تعقب انهيار السد وفسرها قائلاً: "اليموج رمز الفوضى العالمية عند انهيار السد"².

تشكل هذه الصورة علامة على انهيار الحدود، حيث يعود العالم إلى حالة من الفوضى تعكس النهاية الحتمية لكل بناء بشري، تكشف القراءة السيميائية لقصة ذي القرنين عن معنى رمزي عميق يقوم على البناء والانهيار، النظام والفوضى، القوة والفناء، فالسد الذي يظهر في البداية كعلامة على الحماية يتحول في النهاية إلى رمز لهشاشة النظام أمام إرادة الله عز وجل. من خلال هذا المعنى يطرح النص رؤية فلسفية تؤكد أن كل سلطة بشرية تبقى خاضعة لقانون الفناء والزوال، وأن النظام لا يدوم إلا بقدر ما يسمع به النظام الإلهي وإرادة الله عز وجل.

ويقدم مشهد بناء السد نموذجاً رفيعاً في التصوير الفني المتدرج المسنود بالبلاغة، قال تعالى: «آتُونِي زُبَرَ الْحَدِيدِ حَتَّىٰ إِذَا سَاوَىٰ بَيْنَ الصَّدَفَيْنِ قَالَ انْفُخُوا حَتَّىٰ إِذَا جَعَلَهُ نَارًا قَالَ آتُونِي أُفْرِغَ عَلَيْهِ قِطْرًا» (سورة الكهف، الآية 96)، فالنص يرسم مشهداً متحركاً تتعاقب فيه المدركات الحسية: البصر (زُبَرَ الحديد ومساواة الصدفين)، فالسمع (انفخوا)، فاللون والحرارة (حتى جعله ناراً)، فالصب (أفرغ عليه قِطْرًا). ومن الوجهة البلاغية يعمل هذا التدرج عمل الترقّي الذي يكتفّ الإحساس بالقوة

¹ سعيد جوي، الأساس في التفسير، دار الفكر، دمشق، 1993، ص 650.

² محمد الغزالي، أين تذهبين، الدار الدولية للنشر، القاهرة، 1993، ص 450.

والإحكام، فيما يغدو السدّ رمزًا بصريًا على العدل والتمكين، فتجتمع الصورة الحركية والرمز ليؤدّيا معًا وظيفةً جمالية ودلالية واحدة.



خاتمة



في ختام هذه السّياحة الفكرية بين أفياء سورة الكهف، يتجلى لنا النّص القرآني كبنية مشهدية مبهرة تتجاوز في تشكيلها حدود الحرف لتستحيل إلى رؤية بصرية نابضة، لقد كانت هذه الدّراسة محاولة لاستنطاق مكامن الجمال في السّينوغرافيا القرآنية، ورصدا دقيقا للكيفية التي ينظم بها الوحي فضاءه الجمالي، ليخلق من الضّياء والظّلال لغة توازي في بلاغتها فصاحة البيان.

تستمد هذه الدّراسة خصوصيتها من طبيعة تناولها لهذا الميدان الاستقصائي حيث تسعى من خلال هذا التّركيز المنهجي إلى ردم الفجوة بين علوم البلاغة التّراثية وبين فيزيائية المشهد البصري الحديث، إن فحوى هذا البحث تكمن في سبر أغوار ميدان نقدي يتطلب دقة في التحليل، سعيا منا لتقديم قراءة تزوج بين أصالة المرجعية وحدثا المنهج.

وقد تكللت هذه الرحلة البحثية بجملة من النّتائج الجوهرية نوجزها فيما يلي:

هندسة الفضاء المشهدي: أثبتت الدّراسة أن سورة الكهف تمثل نموذجا إعجازيا في تنظيم الفضاء، حيث تتمازج العناصر البصرية لتشكيل رؤية سينوغرافية تتجاوز التّقليد السّردى.

ديناميكية التّضاد البصري: وقفنا عند الدور البنيوي لتثنائية (الضّوء، الظّلام) (الازدهار، الزّوال) وكيف ساهم هذا التّضاد في تعميق الدّلالات الرّوحية والقيمية داخل المشهد القرآني.

التّأصيل المنهجي: برهنت الدّراسة على نجاعة الاتكاء على أمهات الكتب كأسرار البلاغة ودلائل الإعجاز وجامع البيان وغيرها بصفقتها ركائز لا غنى عنها لفهم نظم الصّورة.

شعرية الحركة والسّكون: تجلت براعة الوصف في تحويل الأمكنة من مجرد حيز جغرافي إلى فضاءات بصرية نابضة تخدم الغاية الهدائية والجمالية في آن واحد.

الإعجاز اللوني والضّوئي: توصل البحث إلى أن اللون والضّوء في السّورة ليسا مجرد حلي للزّينة، بل هما أدوات تعبيرية وظفها النّص للإيحاء بجوهر الوجود وتحولات المصير.

وختاماً نرجو أن نكون قد وفقنا في وضع هذه اللبنة في صرح الدّراسات البصرية للقرآن الكريم، وأن تفتح هذه الدّراسة آفاقاً رحبة للباحثين لاستجلاء مكامن الجمال الكامن خلف الحرف، فما كان من توفيق فهو من عند الله وحده.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

1. القرآن الكريم:

[1] القرآن الكريم.

2. المصادر:

[1] ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محيي

الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، 1995.

[2] ابن الجوزي، زاد المسير في علم التفسير، دار الكتاب العربي، بيروت، 1984.

[3] ابن عاشور، التحرير والتنوير، المكتبة التونسية، تونس، 1984.

[4] ابن كثير، أبو الفداء إسماعيل، تفسير القرآن العظيم، تحقيق سامي بن محمد سلامة، ط2،

دار طيبة، القاهرة، 1999.

[5] ابن منظور، محمد بن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1990.

[6] ابن سيده، علي بن إسماعيل، المخصص، دار الكتب العلمية، بيروت، 2000.

[7] ابن سيده، المحكم، دار الكتب العلمية، بيروت، 1996.

[8] أبو الحسن الهاشمي، المعجم الجامع، دار الفكر، بيروت، 1985.

[9] أبو الحسن الرماني، النُّكْت في إعجاز القرآن، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1992.

[10] أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، دار الكتب العلمية،

بيروت، 1993.

[11] أبو عثمان الجاحظ، البيان والتبيين، دار الكتب العلمية، بيروت، 1990.

- [12] أبو عبد الله القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، تحقيق أحمد البردوني وإبراهيم الطفيش، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1964.
- [13] أحمد بن محمد الفيروزآبادي، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، 1990.
- [14] إحسان عباس، الصورة في النقد الأدبي، دار صادر، بيروت، 1985.
- [15] الآلوسي، روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، دار الكتب العلمية، بيروت، 1415هـ.
- [16] البغوي، معالم التنزيل في تفسير القرآن، دار طيبة، الرياض، 1997.
- [17] البضاوي، أنوار التنزيل وأسرار التأويل، دار الكتب العلمية، بيروت، 1998.
- [18] الثعالبي، فقه اللغة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 2000.
- [19] جار الله الزمخشري، الكشف عن حقائق غوامض التنزيل، دار الكتاب العربي، بيروت، 1995.
- [20] الزبيدي، محمد بن محمد، تاج العروس من جواهر القاموس، دار الهدى، القاهرة، 1994.
- [21] الزمخشري، أساس البلاغة، دار صادر، بيروت، 1986.
- [22] أبو سليمان الخطّابي، البيان في إعجاز القرآن، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1995.
- [23] جلال الدين السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2000.

- [24] جلال الدين السيوطي، الإتيقان في علوم القرآن، دار الكتاب العربي، بيروت، 1996.
- [25] جلال الدين القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الفكر، دمشق، 1981.
- [26] الراغب الأصفهاني، مفردات ألفاظ القرآن، دار القلم، دمشق، 1992.
- [27] الرازي، فخر الدين، التفسير الكبير (مفاتيح الغيب)، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1420هـ.
- [28] السعدي، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، مكتبة العثيمين، الرياض، 2008.
- [29] النسفي، مدارك التنزيل وحقائق التأويل، دار الكلمة، بيروت، 2008.
- 3. المراجع العربية:**
- [1] إحسان عباس، الصورة في النقد الأدبي، دار صادر، بيروت، 1985.
- [2] سعيد بنكراد، سيمولوجيا الصورة، دار توبقال، بيروت، 1995.
- [3] سعيد حوى، الأساس في التفسير، دار الفكر، دمشق، 1993.
- [4] أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار المعارف، القاهرة، 1978.
- [5] صلاح فضل، علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، 1998.
- [6] طه حسين، في بلاغة الصورة، دار صادر، بيروت، 1980.
- [7] عبد المجيد عابد، السيميائيات البصرية، دار الناي، بيروت، 2013.
- [8] عبد الرحمن الشريف، البلاغة الفنية، دار النهضة، بيروت، 1994.
- [9] محمد الغزالي، أين تذهبين، الدار الدولية للنشر، القاهرة، 1993.
- [10] محمد مندور، قراءات بلاغية، دار المعارف، القاهرة، 1975.

[11] مجمع البلاغة، موسوعة البلاغة، دار المعارف، القاهرة، 2000.

4. المراجع المترجمة والأجنبية:

- [1] أليجيردان قريماس، المعجم السيميائي، باريس، 1987.
- [2] أمبرتو إيكو، سيميائيات الأنساق البصرية، دار رؤية، بيروت، 2008.
- [3] بير غيرو، علم الأسلوب، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1994.
- [4] جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر،
الدار البيضاء، 1986.
- [5] جيرار جينات، وجوه (Figures) ، ترجمة منذر عياشي، المؤسسة الجامعية للدراسات
والنشر، بيروت، 1999.
- [6] رولان بارت، الصورة، ترجمة سعيد بنكراد، دار توبقال، بيروت، 1987.
- [7] ستيفن أولمان، الصورة في الرواية، ترجمة رضوان عيادي، دار الشؤون الثقافية، بغداد،
1989.
- [8] شارل بالي، بحث في علم الأسلوب الفرنسي، ترجمة حميد الحمداني، دار الحوار،
اللاذقية، 1990.
- [9] كريستيان ميتز، سيميولوجيا السينما، باريس.
- [10] ليو شبيتزر، دراسات في علم الأسلوب، ترجمة هيفاء عثمان، دار الفكر العربي،
القاهرة، 1993.

- [11] مارتن جولي، سيميولوجيا الصور السينمائية، باريس، 1978.
- [12] ميكائيل ريفاتير، دلائليات الشعر، ترجمة محمد معتصم، دار قرطبة للنشر، الدار البيضاء، 1994.
- [13] هنري مورير، معجم علم الأسلوب، ضمن دراسة صلاح فضل: علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، 1998.