

ثنائية الصورة والمعنى في السياق القرآني: دراسة بلاغية على سورة القارعة

The Duality of Image and Meaning in the Quranic Context: A Rhetorical Study of Surah Al-Qari'ah

Afnan Bassam Abu Thaher, Shui Bin Yan

Department of Arabic Language and Literature, Kulliyyah of Islamic Revealed Knowledge and Human Sciences, International Islamic University Malaysia

Corresponding author: afnan.b.thaher@gmail.com

الملخص

تنطلق هذه الدراسة من المسألة المتعلقة بطبيعة العلاقة التلازمية بين الصورة البلاغية والمعنى الدلالي في الخطاب القرآني، متخذةً من سورة القارعة نموذجاً تطبيقياً للكشف عن آليات تحقق هذه الثنائية في البنية النصية. اعتمدت الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي في مقارنة النص القرآني، مستندةً إلى الإرث البلاغي العربي ممثلاً في نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني، ونظرية التصوير الفني عند سيد قطب. انتهت الدراسة إلى أن سورة القارعة تجسّد نموذجاً بلاغياً بارزاً في تحقيق التكامل العضوي بين الصورة والمعنى، حيث تتضافر فيها آليات التصوير البياني من تشبيه واستعارة وكناية مع البنية الإيقاعية والصوتية، لتنتج خطاباً يتجاوز الوظيفة الإبلاغية إلى الوظيفة التأثيرية والجمالية. كشفت الدراسة عن البعد الوظيفي للتكرار البلاغي والفواصل القرآنية في تشكيل البنية الدلالية للسورة وتعميق أثرها في المتلقي.

الكلمات المفتاحية: ثنائية الصورة والمعنى، البلاغة القرآنية، سورة القارعة، التصوير الفني، نظرية النظم.

Abstract

This study examines the correlative relationship between rhetorical imagery and semantic meaning in Quranic discourse, using Surah Al-Qari'ah as an applied model to uncover how this duality manifests within the textual structure. The study employs a descriptive-analytical methodology in approaching the Quranic text, drawing upon the Arabic rhetorical heritage represented by Abd al-Qahir al-Jurjani's theory of nazm (textual arrangement) and Sayyid Qutb's theory of artistic imagery, while incorporating insights from contemporary linguistic approaches. The study concludes that Surah Al-Qari'ah embodies a prominent rhetorical model in achieving organic integration between image and meaning, where mechanisms of figurative expression—including simile, metaphor, and metonymy—converge with rhythmic and phonetic structure to produce discourse that transcends mere communicative function to achieve affective and aesthetic impact. The study reveals the functional dimension of rhetorical repetition and Quranic verse-endings (fawāsil) in shaping the surah's semantic structure and deepening its effect on the recipient.

Keywords: duality of image and meaning, Quranic rhetoric, Surah Al-Qari'ah, artistic imagery, nazm theory

Article History:

Received: 16/01/2026

Accepted: 15/05/2026

Published: 30/6/2026

المقدمة

ظلت العلاقة بين اللفظ والمعنى تمثل موضوعاً محورياً في تاريخ البلاغة العربية، إذ انقسم العلماء بين فريق يرى في اللفظ جوهر البلاغة ومناطق الإعجاز، وفريق آخر يُقدِّم المعنى ويراه أساس الخطاب البليغ، لكن هذه الثنائية الحادة لم تصمد أمام التأمل العميق في طبيعة النص الأدبي عموماً والنص القرآني خصوصاً، حيث تبين أن الفصل بين الشكل والمضمون فصلٌ تعسفي لا يستقيم مع الطبيعة العضوية للخطاب البليغ.

يعدّ اللفظ من المفاهيم المركزية في التراث البلاغي العربي، ويقصد به البنية اللغوية الظاهرة التي يتشكل منها النص، بما تتضمنه من أصوات وصيغ وتراكيب، وقد شغل اللفظ حيزاً واسعاً في الجدل البلاغي القديم، إذ رأى بعض النقاد أن البلاغة تقوم على جودة الصياغة وحسن اختيار الألفاظ، غير أن هذا التصور تطور لاحقاً مع عبد القاهر الجرجاني الذي رفض النظر إلى اللفظ بوصفه عنصراً مستقلاً عن السياق، وأكد أن قيمته لا تنبع من ذاته، بل من طريقة انتظامه وعلاقته بما يجاوره من ألفاظ داخل التركيب، وهو ما عُرف بنظرية النظم (الجرجاني، ٢٠٠٤). ومن هنا لم يعد اللفظ مجرد وعاء للمعنى، بل أصبح جزءاً من عملية إنتاجه.

أما المعنى فيشير إلى المدلول الذهني أو الفكرة التي ينقلها الخطاب إلى المتلقي، وهو يمثل البعد المفهومي للنص، وقد ارتبط المعنى في الدراسات البلاغية القديمة بمسألة الإبداع والابتكار، إذ ميّز البلاغيون بين المعاني المشتركة التي تتداولها الأذهان، وبين الطريقة الفنية التي تُقدِّم بها تلك المعاني. ولذلك رأى الجرجاني أن التفاضل بين النصوص لا يتحقق بالمعاني المجردة وحدها، لأن المعاني -في أصلها- مطروحة في الطريق، وإنما يتحقق في كيفية صياغتها وربطها داخل البنية التركيبية، وهذا الفهم يُبرز العلاقة العضوية بين اللفظ والمعنى، بحيث يستحيل الفصل بينهما في الخطاب البليغ.

وفي سياق تطور الدرس البلاغي ظهر مفهوم الصورة بوصفه مستوى أكثر تعقيداً من مجرد اللفظ أو المعنى؛ فالصورة البلاغية لا تشير إلى الكلمات ذاتها، بل إلى الكيفية التي يُعاد بها تشكيل المعنى بصورة حسية أو تخيلية عبر أدوات البيان المختلفة كالتشبيه والاستعارة والكناية. وقد توسع سيد قطب في هذا المفهوم حين رأى أن التعبير القرآني يعتمد على التصوير الفني بوصفه وسيلة لتحويل المعاني الذهنية المجردة إلى مشاهد حية نابضة بالحركة والإحساس، بحيث لا يكتفي المتلقي بفهم الفكرة، بل يعيشها شعورياً وحسبياً (قطب، ١٩٤٥)، ومن هنا تعد الصورة أداة لإعادة إنتاج المعنى في هيئة أكثر تأثيراً وفاعلية.

أما الدلالة فهي مفهوم أوسع من المعنى المباشر، إذ لا تقتصر على المدلول الظاهر للكلمة أو العبارة، بل تشمل ما يفتحه النص من آفاق تأويلية وإشارات نفسية وثقافية وسياقية، فالدلالة ترتبط بالسياق وطبيعة التلقي بقدر ارتباطها بالبنية اللغوية، ولذلك قد يحمل اللفظ الواحد دلالات متعددة تختلف باختلاف موقعه في النص وطريقة استعماله، وقد أسهمت الدراسات الحديثة في علم الدلالة في توسيع هذا المفهوم، بحيث أصبح يُنظر إلى النص بوصفه شبكة من العلاقات الدلالية التي تتجاوز حدود المعنى المعجمي المباشر.

ومن داخل هذا المستوى الدلالي يتولد الإيحاء، الذي يُقصد به الأثر النفسي والجمالي غير المباشر الناتج عن تفاعل الأصوات والصور والإيقاع والدلالات داخل النص. فالإيحاء لا يقدم معنىً صريحاً بقدر ما يثير في ذهن المتلقي انطباعات ومشاعر وصوراً تتجاوز حدود العبارة الظاهرة، وهو ما يمنح النص طاقته التأثيرية العميقة. ولهذا يعد الإيحاء من أبرز مظاهر الجمالية في الخطاب الأدبي والقرآني، لأنه يعتمد على قدرة النص على الإشارة لا التصريح، وعلى إثارة التخيل أكثر من التقرير المباشر.

وبناءً على ذلك، فإن العلاقة بين هذه المفاهيم ليست علاقة ترادف، بل علاقة تكامل وظيفي داخل البنية البلاغية للنص؛ فاللفظ يمثل المادة اللغوية، والمعنى يمثل المحتوى الذهني، والصورة تمثل التشكيل الفني لهذا المحتوى، والدلالة

تمثل المجال التأويلي الذي يفتحه النص، بينما يمثل الإيحاء الأثر النفسي والجمالي الناتج عن تفاعل هذه المستويات جميعاً. ومن هنا تتضح الطبيعة العضوية للخطاب البلاغي التي أشار إليها عبد القاهر الجرجاني في نظريته في النظم، حيث لا تتحقق البلاغة في عنصر منفرد، بل في العلاقات التي تنشأ بين مختلف مكونات النص داخل السياق. تعد سورة القارعة من السور المكينة القصيرة التي تتميز بكثافة تصويرية عالية وإيقاع صوتي فريد، مما يجعلها نموذجاً مثالياً لدراسة ثنائية الصورة والمعنى في السياق القرآني.

هذه السورة التي لا تتجاوز إحدى عشرة آية قصيرة تستوعب موضوعاً عظيماً من موضوعات العقيدة الإسلامية، وهو يوم القيامة والحساب والجزاء، وتقدمه في قالب فني يتجاوز الوظيفة الإخبارية إلى الوظيفة التأثيرية والوجدانية. لفت هذا البعد الفني انتباه المفسرين والبلاغيين قديماً وحديثاً، فأشار الزمخشري (1998) إلى براعة التهويل والتفخيم في مطلع السورة، ونبه ابن عاشور (1984) إلى خصوصية إيقاعها وفواصلها، توقف سيد قطب (2003) عند تناسقها الفني وتصويرها الحي لمشاهد يوم القيامة.

ينبع الدافع الأساسي لهذه الدراسة من الحاجة إلى مقارنة منهجية متكاملة تتجاوز التحليلات الجزئية المبعثرة التي تناولت السورة، لتقدم رؤية شاملة لآليات تحقق ثنائية الصورة والمعنى في بنيتها النصية، فعلى الرغم من الدراسات المتعددة التي تناولت جوانب مختلفة من السورة، يظل ثمة فراغ بحثي واضح في دراسة العلاقة العضوية بين التشكيل البلاغي والبناء الدلالي، وهو ما تسعى هذه الدراسة إلى سدّه من خلال الجمع بين المقاربة التراثية والمقاربات اللسانية المعاصرة.

تنطلق الدراسة من سؤالين رئيسيين: كيف تسهم ثنائية الصورة والمعنى في بناء الدلالة الإيحائية والتصوير الفني في سورة القارعة؟ وما الأساليب البلاغية التي وظفها النص القرآني لتحقيق التأثير النفسي والتشكيل الجمالي لمشاهد يوم القيامة؟ تهدف الدراسة من خلال الإجابة عن هذين السؤالين إلى الكشف عن آليات تحقق ثنائية الصورة والمعنى من

خلال تحليل التشبيهات والاستعارات والكنائيات وعلاقتها بالسياق الدلالي العام، فضلاً عن دراسة البنية الإيقاعية والصوتية وبيان أثرها في تشكيل الصورة البلاغية وإيصال المعنى إلى المتلقي.

الإطار النظري والمفاهيمي

نظرية النظم وتأسيس ثنائية الصورة والمعنى

يُمثّل عبد القاهر الجرجاني علامة فارقة في تاريخ البلاغة العربية، إذ استطاع في كتابه "دلائل الإعجاز" و"أسرار البلاغة" أن يتجاوز الجدل العقيم بين أنصار اللفظ وأنصار المعنى، ليؤسس رؤية تكاملية ترى أن البلاغة كامنة في العلاقة بينهما لا في أحدهما منفرداً، ففي "دلائل الإعجاز" يقرر الجرجاني (2004) أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة ولا من حيث هي كلم مفردة، وإنما تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها، مُشيراً بذلك إلى أن المعنى لا ينشأ من الألفاظ المفردة وإنما من نظمها وترتيبها وفق مقتضى الحال، هذا المفهوم الذي أسماه الجرجاني بالنظم يُعدُّ حجر الأساس في فهم العلاقة بين الصورة والمعنى، إذ يرى أن توخي معاني النحو في الكلام هو الذي يُنتج البلاغة، وأن الفروق الدقيقة بين التراكيب المتشابهة ظاهرياً إنما ترجع إلى اختلاف النظم والترتيب لا إلى اختلاف الألفاظ المفردة (الجرجاني، 2004، 81).

بناءً على ذلك، فإن تحليل السور القرآنية في ضوء نظرية النظم يقوم على تتبع الظواهر التركيبية التي تكشف عن انتظام المعاني في سياقها، ومن أبرزها التمييز بين الأسلوب الخبري والإنشائي، حيث يُنظر في الخبر من حيث توكيده وأغراضه، وفي الإنشاء من حيث دلالاته التي قد تخرج عن أصلها إلى معانٍ بلاغية مختلفة، وهو ما فصله البلاغيون في مباحث علم المعاني (القزويني، د.ت، ص ٤٥-٦٠).

كما يحتلّ الذكر والحذف مكانة محورية في تصور الجرجاني، إذ يؤكد أن الحذف ليس نقصاً في الكلام، بل هو وجه من وجوه البلاغة يُفهم فيه المعنى من خلال القرائن والعلاقات بين الأجزاء، بل قد يكون أبلغ من الذكر في بعض المواضع (الجرجاني، ٢٠٠٤، ص ١٤٦-١٥٠؛ الجرجاني، 2004، ص ١٢٠-١٢٥)

ويُعدّ التقديم والتأخير من أوضح تجليات النظم، لأن المعنى عند الجرجاني يتحدد بحسب ترتيب الألفاظ وعلاقاتها، لا بحسب مفرداتها، ولذلك فإن العدول عن الرتبة الأصلية يفيد معاني كالتخصيص والاهتمام (الجرجاني، ٢٠٠٤، ص ٨٣-٩٠).

وكذلك الفصل والوصل، حيث يتوقف حسن الكلام على معرفة مواضع العطف وتركه، تبعاً لطبيعة العلاقة بين الجمل، من اتصال أو استقلال، وهو ما تناوله البلاغيون بالتفصيل ضمن مباحث الربط النصي (السكاكي، 1987، ص ١٦٩-١٧٥).

ولا تقل أهمية عن ذلك مباحث القصر، والتعريف والتنكير، والإيجاز والإطناب، إذ تتحدد قيمتها البلاغية من خلال السياق ومقتضى الحال، لا من خلال صورتها المجردة (القزويني، 2003، ص ٧٠-٩٥). وعلى هذا الأساس، تتأسس البلاغة عند الجرجاني على ما سماه "معاني النحو"، أي العلاقات التي تربط أجزاء الكلام بعضها ببعض، والتي بها يتحدد المعنى وتتحقق الفصاحة، لا بالألفاظ المفردة في ذاتها (الجرجاني، ٢٠٠٤، ص ٥٠-٥٥).

يُعمّق الجرجاني هذه الرؤية في "أسرار البلاغة" حين يتناول التصوير البياني من استعارة وتشبيه وتمثيل، فيبيّن أن هذه الأساليب ليست مجرد زخارف لفظية أو محسنات شكلية، وإنما هي آليات لتوليد المعاني وتكثيفها وتعميقها. يميّز الجرجاني (1992) تمييزاً دقيقاً بين المعنى ومعنى المعنى، حيث يميّز الجرجاني بين المعنى الظاهر الذي يُفهم من دلالة اللفظ المباشرة، والمعنى الذي يتولد من النظم والعلاقات السياقية بين الألفاظ، وهو ما يشكل أساس الدلالة

البلاغية في الخطاب، وهي التي تُمَثِّل جوهر البلاغة ومناطق التفاضل بين الخطابات. هذا التمييز الجرجاني يُؤسِّس لفهم عميق للعلاقة بين الصورة والمعنى في النص القرآني، إذ يكشف عن البعد الإيحائي والدلالي للتشكيل البلاغي، ويُبيِّن أن الصورة ليست وعاءً خارجياً للمعنى وإنما هي جزء من بنيته وتكوينه.

نظرية التصوير الفني عند سيد قطب وامتداداتها

أحدث سيد قطب نقلة نوعية في الدراسات البلاغية القرآنية حين قدَّم كتابه "التصوير الفني في القرآن" عام ١٩٤٥، الذي طرح فيه رؤية جديدة للأسلوب القرآني تقوم على أن التصوير هو الأداة المفضلة في هذا الأسلوب، ويرى قطب (١٩٤٥) أن القرآن يُعبِّر بالصورة المحسَّنة المتخيلة عن المعنى الذهني والحالة النفسية وعن الحادث المحسوس والمشهد المنظور، وأنه يرتقي بالطبيعة الإنسانية حتى تبلغ منزلة المحسوسات، ويهبط بالمحسوسات حتى تصل إلى أعماق النفس. لا تُعد الصورة البيانية عند البلاغيين مجرد وسيلة تزيينية، بل هي عنصر دلالي يشارك في بناء المعنى داخل السياق، من خلال نقل المعاني المجردة إلى صور محسوسة تُدرك في إطار النظم والسياق، بما يتيح فهماً أعمق للأثر البلاغي في المتلقي. يختلف كلٌّ من عبد القاهر الجرجاني والزمخشري في تناول الصورة البيانية، مع اتفاقهما في أنها ليست مجرد تزيين لفظي، بل عنصر أساسي في بناء المعنى. فالجرجاني ينطلق من نظريته في النظم، ويرى أن قيمة الصورة لا تُفهم إلا من داخل السياق، أي من خلال علاقتها بما قبلها وما بعدها، وبحسب موقعها من التركيب العام، لذلك لا تُفصل الصورة عنده عن البنية اللغوية التي تنتظم فيها، بل تُعد جزءاً من شبكة العلاقات التي ينتج عنها المعنى (الجرجاني، ٢٠٠٤، ص ٨١).

أما الزمخشري، فيتجلى اهتمامه بالصورة البيانية في سياق التفسير، حيث يوظف التشبيه والاستعارة والكناية لبيان دلالة الآيات وإظهار وجوه بلاغتها، مع التركيز على دور الصورة في توضيح المعنى وتقريبه للقارئ داخل السياق القرآني، كما يظهر ذلك في كتابه الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل.

وعلى الرغم من اختلاف المنطلق بينهما، فإن كليهما يلتقي في رفض النظر إلى الصورة البيانية بوصفها مجرد تحسين أسلوب، غير أن الجرجاني يميل إلى التحليل النظري للعلاقات اللغوية داخل النص، بينما يغلب على الزمخشري الجانب التطبيقي المرتبط بتفسير الآيات وبيان دلالاتها.

يحدد قطب ثلاث خصائص رئيسة للتصوير القرآني تميزه عن غيره من ألوان التصوير الأدبي: الحيوية التي تجعل الصور القرآنية صوراً متحركة نابضة بالحياة لا صوراً جامدة ساكنة، والتجسيم الذي يحول المعاني المجردة والحالات النفسية إلى أشكال محسوسة مرئية، والتناسق الذي يحقق الانسجام بين عناصر الصورة الواحدة وبين الصور المتتابعة في السياق الواحد (قطب، ١٩٤٥).

وقد طُبّق قطب هذه النظرية تطبيقاً موسعاً في كتابه "مشاهد القيامة في القرآن" (١٩٤٧) الذي تناول فيه تصوير القرآن لأحداث يوم القيامة وأهواله، وهو كتاب وثيق الصلة بموضوع دراستنا، إذ تعدُّ سورة القارعة من أبرز السور التي تُصور مشاهد ذلك اليوم العظيم. ثم جاء تفسيره الكبير "في ظلال القرآن" (٢٠٠٣) ليُمثل التطبيق الأشمل لنظريته في التصوير الفني على القرآن كله.

وقد أثرت نظرية قطب تأثيراً واسعاً في الدراسات البلاغية القرآنية اللاحقة، فتناولها بالدراسة والتحليل عدد من الباحثين، من أبرزهم صلاح الدين الخالدي (٢٠٠٦) الذي خصص كتاباً كاملاً لدراسة نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، كشف فيه عن جذورها التراثية وامتداداتها المعاصرة. كما أفاد منها عدد من الباحثين المعاصرين في دراساتهم التطبيقية على السور والآيات القرآنية، مما يدل على خصوبتها المنهجية وقدرتها على الإضاءة على جوانب من الأسلوب القرآني ظلت مغفلة في الدراسات التقليدية.

إسهامات البلاغيين المعاصرين

لم تقتصر الدراسات البلاغية القرآنية المعاصرة على نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، بل شهدت إسهامات متعددة أثرت هذا الحقل المعرفي وفتحت آفاقاً جديدة للبحث، ومن أبرز هذه الإسهامات ما قدّمه فاضل صالح السامرائي في سلسلة كتبه عن التعبير القرآني، حيث طوّر منهجاً دقيقاً في تحليل الخيارات اللغوية في النص القرآني وبيان أسرارها البلاغية.

يقوم منهج السامرائي (٢٠٠٠، ٢٠٠٦) على تتبع ظواهر التقديم والتأخير والذكر والحذف والتعريف والتنكير وغيرها من الظواهر الأسلوبية، والتساؤل عن سر اختيار القرآن لصيغة دون أخرى أو تركيب دون آخر، وهو بذلك يُعمّق الوعي بالعلاقة بين الصورة اللغوية والمعنى المراد، وقد أشار أمين وآخرون (2022) إلى أن منهج السامرائي يُمثّل امتداداً معاصراً لنظرية النظم الجرجانية، إذ يُركّز على البعد الدلالي للخيارات التركيبية والأسلوبية في النص القرآني. كما قدّمت عائشة عبد الرحمن المعروفة ببنت الشاطئ إسهاماً متميزاً في التفسير البياني للقرآن، حيث طوّرت منهجاً يقوم على أن لكل لفظة قرآنية دلالة خاصة لا تُؤديها أي لفظة أخرى، وأن فهم هذه الدلالة يقتضي استقراء جميع مواضع ورود اللفظة في القرآن الكريم (بنت الشاطئ، ١٩٩٠). وهذا المنهج يُعمّق الوعي بالدقة المتناهية في الاختيار اللغوي القرآني، ويكشف عن العلاقة الوثيقة بين اللفظ والمعنى في النص القرآني، أما محمد أبو موسى فقد قدّم دراسات معمقة في البلاغة القرآنية، من أبرزها كتابه عن البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري (١٩٩١) الذي كشف فيه عن الأبعاد البلاغية في تفسير الكشاف وأثرها في الدراسات البلاغية اللاحقة، وكتابه عن التصوير البياني (١٩٩٧) الذي قدّم فيه دراسة تحليلية لمسائل البيان من منظور تكاملي يجمع بين التراث والمعاصرة.

الدراسات السابقة ومكانة البحث الحالي

تنوع الدراسات التي تناولت البلاغة القرآنية عموماً وسورة القارعة خصوصاً، ويمكن رصد اتجاهين رئيسين في هذه الدراسات يمثلان الخلفية المعرفية التي تنطلق منها الدراسة الحالية؛ يتمثل الاتجاه الأول في الدراسات التفسيرية الكلاسيكية

التي تناولت السورة ضمن تفسيرها للقرآن الكريم كله، ومن أبرزها تفسير الكشاف للزمخشري (١٩٩٨) الذي يُعدُّ أول تفسير يُولي البعد البلاغي عناية خاصة ومنهجية، حيث توقف الزمخشري عند الأساليب البلاغية في السورة وبيّن وجوه إعجازها، ولا سيما أسلوب التهويل والتفخيم في مطلعها والتشبيهات البليغة في وسطها.

كما يُعدُّ تفسير التحرير والتنوير لابن عاشور (١٩٨٤) من أهم التفاسير المعاصرة التي اهتمت بالبعد البلاغي، إذ خصّص ابن عاشور حيزاً واسعاً لتحليل الخصائص الأسلوبية للسورة وبيان مناسباتها وتناسقها. ويُضاف إلى ذلك تفسير في ظلال القرآن لسيد قطب (٢٠٠٣) الذي قدّم قراءة فنية للسورة تُركّز على إيقاعها التصويري وتناسقها الفني. أما الاتجاه الثاني فيتمثل في الدراسات الأكاديمية المتخصصة التي تناولت السورة أو جوانب منها بالبحث والتحليل. ومن أحدث هذه الدراسات ما قدّمه عبيد وحبشان (٢٠٢٣) من دراسة تحليلية لسورة القارعة تناولت فيها جوانب متعددة من السورة تشمل أهوال يوم القيامة كما صوّرتها الآيات، وتحليل المفردات والتراكيب، والوقوف على الصور البلاغية. وقد خلصت الدراسة إلى أن السورة تتميز ببراعة التصوير وقوة التأثير، غير أنها لم تتناول بشكل معمق العلاقة العضوية بين الصورة والمعنى التي تُشكّل محور اهتمام الدراسة الحالية. كما قدّم جاسم ومعيوف (٢٠١٦) دراسة لغوية للسورة على المستويات الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية، مع لمحة موجزة عن الجوانب البلاغية، وهي دراسة قيّمة في بابها لكنها لم تتعمق في تحليل البنية البلاغية وعلاقتها بالدلالة. أما داغري (٢٠٢٤) فقد ركّز في دراسته على الإيقاع الصوتي والتعبير الفني في السورة، وبيّن التوافق بين الإيقاع والمضمون، وهي دراسة تلامس موضوع الدراسة الحالية من جانب الإيقاع دون أن تتوسع في الجوانب البلاغية الأخرى.

وتتميز الدراسة الحالية عن سابقتها بأنها تتخذ من ثنائية الصورة والمعنى إطاراً نظرياً متكاملًا لتحليل السورة، فهي لا تكتفي بالوقوف عند الصور البلاغية منفردة أو الإيقاع الصوتي منفرداً، وإنما تسعى إلى الكشف عن العلاقة العضوية بين هذه العناصر جميعاً وكيفية تضافرها لتشكيل البنية الدلالية للسورة. كما تتميز الدراسة بالجمع بين المقاربة

التراثية والمقاربات المعاصرة، فهي تستند إلى الإرث البلاغي العربي الأصيل ممثلاً في نظرية النظم الجرجانية، وتفيد في الوقت ذاته من الدراسات اللسانية والأسلوبية الحديثة، مما يُتيح رؤية أعمق وأشمل للظاهرة المدروسة.

منهج البحث وإجراءاته

اقتضت طبيعة الدراسة وأهدافها الاعتماد على المنهج الوصفي التحليلي الذي يقوم على استقراء الظواهر البلاغية في السورة الكريمة ثم تحليلها وبيان وظائفها الدلالية والجمالية في ضوء السياق العام للسورة وفي ضوء الأطر النظرية المعتمدة في الدراسة، ويُتيح هذا المنهج الجمع بين الوصف الدقيق للظواهر اللغوية والبلاغية وبين تحليلها وتفسيرها في ضوء السياق النصي والمقامي، وهو ما تحتاجه دراسة من هذا القبيل تسعى إلى الكشف عن العلاقة بين الصورة والمعنى في النص القرآني، كما أفادت الدراسة من المنهج المقارن في الموازنة بين آراء البلاغيين والمفسرين قديماً وحديثاً حول الظواهر البلاغية في السورة، وهو ما يتيح رؤية أعمق وأشمل لهذه الظواهر من خلال تتبع تطور فهمها عبر العصور.

واستندت الدراسة إلى مجموعة من المصادر والمراجع التي تُشكّل الأساس المعرفي للتحليل، وفي مقدمتها كتب التفسير التي اهتمت بالبعد البلاغي كتفسير الكشاف للزمخشري (١٩٩٨) وتفسير التحرير والتنوير لابن عاشور (١٩٨٤) وتفسير في ظلال القرآن لسيد قطب (٢٠٠٣)، فضلاً عن كتب التفسير الكبرى كمفاتيح الغيب للرازي (١٩٨١). كما استندت إلى كتب البلاغة الأصيلية التي تُمثّل الإطار النظري للدراسة، ولا سيما كتابي عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز (٢٠٠٤) وأسرار البلاغة (١٩٩٢)، إضافة إلى كتب سيد قطب في التصوير الفني (١٩٤٥)، (١٩٤٧). وأفادت الدراسة كذلك من الدراسات البلاغية المعاصرة، ولا سيما إسهامات السامرائي (٢٠٠٠، ٢٠٠٦)، (٢٠١٠) وأبو موسى (١٩٩١، ١٩٩٧) وغيرهم من الباحثين الذين أسهموا في إثراء هذا الحقل المعرفي.

التحليل البلاغي لسورة القارعة

السورة الكريمة: النص والسياق

قبل الشروع في التحليل البلاغي التفصيلي للسورة، تجدر الإشارة إلى موقعها من القرآن الكريم وخصائصها العامة. فسورة القارعة سورة مكية بإجماع العلماء، تقع في الجزء الثلاثين من المصحف الشريف، وترتيبها في المصحف الحادية بعد المائة، وتتكون من إحدى عشرة آية قصيرة تدور كلها حول موضوع واحد هو يوم القيامة والحساب والجزاء (ابن عاشور، ١٩٨٤).

القارعة اسم من أسماء يوم القيامة، وهي مشتقة من القرع الذي هو الضرب بشدة، ويُسمي يوم القيامة بالقارعة لأنه يقرع القلوب بأهواله وأفزاعه (الزمخشري، ١٩٩٨). ونص السورة الكريمة هو قوله تعالى: بسم الله الرحمن الرحيم. "الْقَارِعَةُ. مَا الْقَارِعَةُ. وَمَا أَدْرَاكَ مَا الْقَارِعَةُ. يَوْمَ يَكُونُ النَّاسُ كَالْفَرَاشِ الْمَبْثُوثِ. وَتَكُونُ الْجِبَالُ كَالْعِهْنِ الْمَنْفُوشِ. فَأَمَّا مَنْ ثَقُلَتْ مَوَازِينُهُ. فَهُوَ فِي عِيشَةٍ رَاضِيَةٍ. وَأَمَّا مَنْ خَفَّتْ مَوَازِينُهُ. فَأُمُّهُ هَاوِيَةٌ. وَمَا أَدْرَاكَ مَا هِيَةٌ. نَارٌ حَامِيَةٌ."

وتتنمي هذه السورة إلى مجموعة السور المكية القصيرة التي تتميز بخصائص أسلوبية مشتركة، من أبرزها: قصر الآيات، وشدة الإيقاع، والتركيز على قضايا العقيدة الكبرى كالتوحيد والبعث والجزاء، والاعتماد على التصوير الحسي المؤثر، والخطاب الوجداني الذي يستهدف إيقاظ القلوب وتحريك المشاعر. وتتجلى هذه الخصائص بوضوح في سورة القارعة التي تقدم مشهداً مكثفاً ليوم القيامة يجمع بين التهويل والتصوير والموعظة في قالب فني بديع. وقد لاحظ البقاعي (٢٠٠٦) في كتابه عن التناسب بين الآيات والسور مناسبة السورة لما قبلها وما بعدها، فهي تأتي بعد سورة العاديات التي ختمت بالإشارة إلى يوم البعث والحساب، وتسبق سورة التكاثر التي تُعالج موضوع الانشغال بالدنيا عن الآخرة، مما يُشير إلى وحدة موضوعية بين هذه السور تدور حول التذكير باليوم الآخر والتحذير من الغفلة عنه.

التهويل والتفخيم في الاستهلال

تفتتح السورة بأسلوب بلاغي فريد يجمع بين التهويل والتعظيم والتشويق في آن واحد، وهو أسلوب يُحقِّق أقصى درجات التأثير في نفس المتلقي منذ اللحظة الأولى. فالآية الأولى "الْقَارِعَةُ" تأتي مبتدأً محذوف الخبر، وهذا الحذف ليس عجزاً

عن التعبير وإنما هو أسلوب بلاغي مقصود يُراد منه تفخيم شأن المبتدأ وتعظيمه، إذ كأن الخبر لا يُحيط بعظمة هذا المبتدأ فحذف استعظماً واستهواً. ثم تأتي الآية الثانية "مَا الْقَارِعَةُ" بصيغة الاستفهام التعجبي الذي يُفيد التهويل والتفخيم، فالسؤال هنا ليس سؤال استعلام يطلب جواباً، وإنما هو سؤال تعجب وتعظيم يُراد منه إثارة الدهشة والروعة في نفس السامع، ثم يتصاعد التهويل في الآية الثالثة "وَمَا أَدْرَاكَ مَا الْقَارِعَةُ" التي تُضيف بُعداً جديداً للتعظيم، إذ تُشير إلى أن هذا الأمر فوق مدارك البشر وخارج نطاق تصورهم، فمهما حاول الإنسان أن يتخيل هول ذلك اليوم فإن تخيله سيظل قاصراً عن حقيقته.

وقد توقف المفسرون والبلاغيون عند صيغة "وما أدراك" ودلالاتها في السياق القرآني، فأشار ابن عاشور (١٩٨٤) إلى أن هذه الصيغة لا تُستعمل في القرآن الكريم إلا في المواضع التي يُراد فيها تفخيم الأمر المستفهم عنه وبيان أنه خارج عن نطاق الإدراك البشري، ولذلك نجدتها مرتبطة بالأمور العظيمة كليلة القدر في قوله تعالى "وما أدراك ما ليلة القدر" وكالنار في قوله "وما أدراك ما الحطمة" وكيوم القيامة في سورة الانفطار "وما أدراك ما يوم الدين"، وهذا الارتباط الدلالي بين الصيغة والمضمون يُعمّق الإحساس بعظمة الحدث المشار إليه ويُهيئ المتلقي لتلقي ما سيأتي من وصف وتصوير.

كما لاحظ الزمخشري (١٩٩٨) أن تكرار لفظة "القارعة" ثلاث مرات في ثلاث آيات متتالية ليس تكراراً عبثياً، وإنما هو تكرار بلاغي مقصود يُراد منه تثبيت الرهبة والخشية في النفس، فكل تكرار يُضيف طبقة جديدة من التهويل والتفخيم حتى يبلغ الأثر النفسي ذروته.

ومن الأساليب البلاغية اللافتة في هذا الاستهلال أسلوب الإظهار في مقام الإضمار، إذ كان مقتضى الظاهر أن يُقال في الآية الثالثة "وما أدراك ما هي" بالضمير العائد على القارعة، لكن النص القرآني آثر إظهار اللفظ وتكراره "وما أدراك ما القارعة" لما في ذلك من زيادة في التفخيم والتهويل، ولأن الإظهار في مثل هذا المقام يُثبّت اللفظ في ذهن

السامع ويُرسِّخ دلالته في نفسه (ابن عاشور، ١٩٨٤). وهذا الأسلوب شائع في القرآن الكريم في المواضع التي يُراد فيها التأكيد والتعظيم، وهو من دلائل البلاغة القرآنية التي تُراعي المقام وتُوظِّف الأساليب اللغوية لخدمة المعنى المراد. ولا يمكن الحديث عن التهويل في مطلع السورة دون الإشارة إلى البعد الصوتي والإيقاعي لهذا الاستهلال، فلفظة "القارعة" ذاتها تحمل إيقاعاً صوتياً قوياً يتناسب مع دلالتها. فحرف القاف من أقوى الحروف العربية وأشدّها، وهو من حروف الجهر والشدة والاستعلاء، والراء حرف تكراري فيه قوة وجلجلة، والعين حرف حلقي عميق فيه شيء من الغلظة. وهذا التركيب الصوتي يُحاكي دلالة اللفظة، فكأن الكلمة نفسها تقرر الأذن وتُحدث فيها أثراً قبل أن يصل معناها إلى العقل، وهذا ما أسماه سيد قطب (٢٠٠٣) بالإيقاع التصويري، حيث يتناغم الصوت مع المعنى ليُشكِّلا وحدة فنية متكاملة تُخاطب الحس والوجدان قبل أن تُخاطب العقل والفهم.

التشبيه القرآني: الفراش المبتوث والعهن المنفوش

بعد الاستهلال المهوّل الذي أثار في النفس الرهبة والخشية وهيئاً لتلقي ما سيأتي، تنتقل السورة إلى تصوير مشهد يوم القيامة من خلال تشبيهين بليغين متكاملين يُجسِّدان حال الناس وحال الجبال في ذلك اليوم العظيم. ففي الآية الرابعة يقول الله تعالى "يَوْمَ يَكُونُ النَّاسُ كَالْفَرَاشِ الْمَبْتُوثِ"، وفي الآية الخامسة "وَتَكُونُ الْجِبَالُ كَالْعِهْنِ الْمَنْفُوشِ". وهذان التشبيهان يُمثِّلان ذروة التصوير الفني في السورة، إذ يُحولان المفهوم المجرد ليوم القيامة إلى مشهد حسي حي يستطيع المتلقي أن يتخيله ويستشعره.

في التشبيه الأول، يشبه الناس يوم القيامة بالفراش المبتوث، والفراش في أصل اللغة جمع فراشة، وهي الحشرة الصغيرة المعروفة التي تنهافت على النار وتطير في الظلام نحو الضوء فتقع فيه وتُحترق. والمبتوث اسم مفعول من البث، وهو التفريق والنشر، فالفراش المبتوث هو الفراش المتفرق المنتشر في كل اتجاه بلا نظام ولا هدى، هذا التشبيه يحمل

أبعاداً دلالية متعددة أدركها المفسرون والبلاغيون واستخرجوها من سياق الآية ومن طبيعة المشبه به. فيشير الزمخشري (١٩٩٨) إلى أن وجه الشبه يتضمن الكثرة والانتشار والتفرق، فالفرش يتميز بكثرتة العددية وتفرقه في الفضاء دون انتظام، وكذلك الناس يوم القيامة يكونون جمعاً هائلة منتشرة في أرض المحشر متفرقة في كل اتجاه. ويُضيف أن وجه الشبه يتضمن أيضاً الاضطراب والتخبط، فالفرش يتحرك حركة عشوائية غير منتظمة، وهذا يُجسّد حال الناس يوم الفزع الأكبر حين يعثرهم الهول ويُدهلهم الخوف فيتحركون في كل اتجاه لا يدرون أين يذهبون.

ويُعمّق ابن عاشور (١٩٨٤) التحليل فيشير إلى أن الفرش يتميز بالضعف والهشاشة، فهو من أضعف الحشرات وأكثرها رقة، وهذا البعد يُجسّد حال الناس يوم القيامة حين تتكشف حقيقة ضعفهم وعجزهم أمام قدرة الله وجبروته، فيتخلون عن كل ما كانوا يتوهمونه من قوة وجاه ويظهرون على حقيقتهم في غاية الضعف والذلة، والبعد الأعمق في هذا التشبيه هو ما يتعلق بطبيعة الفرش في تهافته على النار، فالفرش معروف بأنه يندفع نحو النار ويُلقى بنفسه فيها، وهذه الخصيصة تجسد حال أهل النار يوم القيامة الذين يُساقون إلى النار أو يندفعون إليها اندفاع الفرش. وقد أشار السامرائي (٢٠٠٦) إلى أن اختيار الفرش دون غيره من الحشرات ليس اختياراً عشوائياً، وإنما هو اختيار مقصود يُراعي هذه الأبعاد الدلالية المتعددة التي تجتمع في الفرش دون غيره.

أما التشبيه الثاني فيصور حال الجبال يوم القيامة، حيث تُشَبَّه بالعن المنفوش، والعن في اللغة هو الصوف المصبوغ الملون، وخصّ بالذكر دون الصوف المطلق لما في الجبال من تنوع الألوان، فالجبال تتميز بألوانها المختلفة من أبيض وأحمر وأسود وغيرها، والعن الملون يُناسب هذا التنوع اللوني. والمنفوش هو الذي تُدف حتى تفرقت أجزاءه وتناثرت في الهواء، والنفش هو تفريق الصوف وتشعيثه حتى يصير هشاً خفيفاً متطائراً.

هذا التشبيه يحمل دلالة التحول الجذري من الصلابة إلى الهشاشة، فالجبال التي هي رمز الثبات والرسوخ والصلابة في الوجود، تتحول يوم القيامة إلى ما يُشبه ألياف الصوف المتناثرة في الهواء التي لا وزن لها ولا قوام، وهذا

التحول يُجسد عظمة الحدث وهول اليوم، إذ إذا كانت الجبال الراسخة تتحول إلى هذا الحال، فكيف بالإنسان الضعيف؟!

ولاحظ البلاغيون التناسق الفني بين التشبيهين والتكامل الدلالي بينهما، فهما يشكلان ثنائية متقابلة بين الأحياء والجمادات، بين الإنسان والطبيعة، وكلاهما يُصوّر في حالة من الاضطراب والتفكك والانهيار، فالناس الذين يتوهمون القوة والسيطرة يصيرون كالفراش الضعيف المتهافت، والجبال التي يُضرب بها المثل في الثبات والرسوخ تصير كالصوف المتناثر في الهواء، وهذا التوازي يُعمق الإحساس بعظمة التحول الكوني الذي يشهده ذلك اليوم، ويؤكد أن لا شيء يبقى على حاله أمام قدرة الله المطلقة. كما لاحظ البقاعي (٢٠٠٦) أن التشبيهين يشتركان في صفة الانتشار والتفرق، والفراش مبعوث أي منتشر متفرق، والعهن منفوش أي متناثر متفرق، وهذا الاشتراك في وجه الشبه يُحقّق تناسقاً بين الآيتين ويُؤكّد وحدة المشهد المصوّر.

عند الوقوف عند البنية الصرفية في التشبيهين، ولا سيما صيغ المشتقات الواردة فيهما، يتضح ما لها من دور في تكثيف الدلالة وتجسيد الصورة. فصيغتا اسم المفعول في المبعوث والمنفوش لا تؤديان وظيفة وصفية مجردة، بل تسهمان في نقل المعنى من حالة السكون إلى الإيحاء بالفعل ونتيجته، بما يعمق الإحساس بحركة المشهد واضطرابه، ويبرز التحول الدلالي الذي يقوم عليه التصوير القرآني في هذا السياق.

ويعتمد التشبيهان القرآنيان اعتماداً دقيقاً على هذه المشتقات الصرفية التي تسهم في إبراز الصورة الحركية للمشهد وتكثيف دلالاته. ففي قوله تعالى: "الفراش المبعوث" تأتي صيغة اسم المفعول المبعوث من الجذر (ب ث ث) لتدل على الفراش بعد تفريقه ونشره، بما يوحي بالانتشار غير المنظم وكثرة التفرق، وهو ما يعمّق صورة الاضطراب في مشهد الناس يوم القيامة. وكذلك في قوله: "كالعهن المنفوش" تأتي صيغة اسم المفعول المنفوش من الجذر (ن ف ش) للدلالة على الصوف بعد تفريقه ونفشه، فيتحول من كتلة متماسكة إلى أجزاء خفيفة متطايرة، بما يعكس دلالة التفكك

وفقدان التماسك. ومن ثم فإن هذه المشتقات لا تقتصر على الوصف، بل تسهم في بناء صورة حركية حيّة تنقل المتلقي من مجرد التصور إلى استحضار الأثر والنتيجة، بما يعزز قوة التشبيه وفاعليته الدلالية.

صورة الميزان وتجسيد الحساب

بعد تصوير المشهد الكوني العام ليوم القيامة بتشبيهي الفراش والعهن، تنتقل السورة إلى تصوير المشهد الإنساني الخاص، وهو مشهد الحساب والجزاء. ويُوظّف النص القرآني في هذا السياق صورة الميزان لتجسيد عملية الحساب، فيقول تعالى "فَأَمَّا مَنْ ثَقُلَتْ مَوَازِينُهُ فَهُوَ فِي عِيشَةٍ رَاضِيَةٍ وَأَمَّا مَنْ خَفَّتْ مَوَازِينُهُ فَأُمُّهُ هَاوِيَةٌ". وصورة الميزان في هذا السياق تُحقّق وظيفة بلاغية مهمة، إذ تُحوّل المفهوم المجرد للحساب والجزاء إلى صورة حسية مألوفة يستطيع الإنسان أن يتخيلها ويتعامل معها. فالميزان أداة مألوفة في الحياة اليومية، يعرفها الناس ويستخدمونها في معاملاتهم، وهي رمز العدل والدقة في القياس والتقدير. واستخدام هذه الصورة في سياق الحساب الأخروي يُؤكّد أن الجزاء يكون بالعدل المطلق الذي لا يظلم مثقال ذرة، وأن كل عمل مهما صغر له وزنه وقيّمته عند الله.

وثنائية الثقل والخفة في الموازين تُجسّد ثنائية الخير والشر، والإيمان والكفر، والعمل الصالح والعمل السيء. فالثقل يدل على الرسوخ والقيمة والأهمية، ومن ثقلت موازينه فهو من رجحت حسناته على سيئاته، ورجح إيمانه على كفره، ورجح طاعته على معصيته. والخفة تدل على الضآلة وانعدام القيمة، ومن خفت موازينه فهو من طاشت أعماله وذهبت هباءً، لأنها لم تكن مبنية على أساس الإيمان والإخلاص، وقد أشار الرازي (١٩٨١) إلى أن التعبير بالموازين بصيغة الجمع يحمّل عدة أوجه، منها أن لكل نوع من الأعمال ميزاناً خاصاً، أو أن الجمع للتعظيم، أو أن المراد الموزونات أي الأعمال التي تُوزن. وأياً كان المراد فإن صورة الوزن والميزان تُحقّق التجسيد الحسي للمفهوم المجرد وتقرّبه من الإدراك الإنساني. عد تصوير المشهد الكوني العام ليوم القيامة من خلال تشبيهي الفراش المبتوث والعهن المنفوش، تنتقل السورة

إلى مشهد آخر أكثر خصوصية يتعلق بالحساب والجزاء، حيث تُقدّم صورة الميزان في قوله تعالى: "فَأَمَّا مَنْ ثَقُلَتْ مَوَازِينُهُ فَهُوَ فِي عِيشَةٍ رَاضِيَةٍ، وَأَمَّا مَنْ خَفَّتْ مَوَازِينُهُ فَأُمَةٌ هَاطِيَةٌ" وتمثل هذه الصورة انتقالاً من التجريد إلى التجسيد، إذ يُعاد تشكيل مفهوم الحساب الأخرى في هيئة حسية تقوم على الوزن والقياس، بما يرسّخ معنى العدل الإلهي ودقته المطلقة. ويلاحظ في قوله: "فَهُوَ فِي عِيشَةٍ رَاضِيَةٍ" توظيف المجاز المرسل، حيث أُسند وصف الرضا إلى العيشة، مع أن الرضا في الأصل صفة للحي لا للمعاش، والعلاقة هنا علاقة حالية، إذ أُطلق الحال وأريد به المحل للمبالغة في تصوير النعيم، بحيث يغدو العيش نفسه مصدر رضا واستقرار دائم (ينظر: الرازي، ١٩٨١، ص 73).

كما يتجلى البعد البلاغي في اختيار الفعلين الماضيين ثَقُلَتْ وَخَفَّتْ، إذ يُسهّم استعمال صيغة الماضي في تحويل الحدث إلى حقيقة متحققة وثابتة، لا مجال لتوقعها بل لتأكيد وقوعها، وهو ما يعزز دلالة الحتمية في مشهد الحساب. ويأتي هذا التقابل بين الفعلين ليجسد ثنائية المعنى (الثقل/الخفة) بما تحمله من دلالة قيمية على العمل الصالح والعمل السيئ، حيث يقترن الثقل بالرجحان والقيمة، والخفة بالضآلة والهبوط.

ومن جهة أخرى، يبرز في البنية الصوتية للفعلين نوع من التناسق الإيقاعي القائم على التضاد الصوتي، إذ يعكس ثقل اللفظ (ثَقُلَتْ) إحساس الرجحان، بينما توحى خفة (خَفَّتْ) بانسياب سريع، مما يخلق انسجاماً بين الإيقاع الصوتي والدلالة المعنوية، وهو ما يعمّق الأثر التصويري للمشهد ويزيد من قوته الإيحائية في المتلقي. ويمثل الإيقاع الصوتي في الفعلين مستوى دلاليًا مكتملاً للمعنى، ويمكن تحليله عبر مستويين:

أولاً: **المخرج الصوتي والبنية النغمية الداخلية؛** إذ يتضح أن (ثَقُلَتْ) تتكوّن من أصوات تميل إلى الثقل النسبي في النطق، مثل الناء والقاف واللام، وهي أصوات تتطلب جهداً عضلياً أوضح، مما يمنح الفعل جرساً صوتياً أكثر عمقاً وامتلاءً ينسجم مع دلالة الثقل والرجحان والاستقرار. في المقابل، تتكوّن (خَفَّتْ) من أصوات أكثر خفة في المخرج،

خاصة الحاء والفاء، وهي أصوات احتكاكية سريعة النطق، تمنح الفعل جرساً أعلى حدة وأخف وقعاً، مما يعكس دلالة الخفة والانفلات.

ثانياً: الإيقاع الزمني؛ حيث يُنطق الفعل (تَثَلَّتْ) بإيقاع أبطأ نسبياً نتيجة طبيعة حروفه، مما يمنح السامع إحساساً بالامتداد والثبات، وهو ما يتناسب مع فكرة رجحان الموازين واستقرارها. بينما تأتي (حُفَّتْ) بإيقاع أسرع وأكثر تقطعاً نتيجة التضعيف في الفاء، وكأن الصوت ذاته يعكس حالة الانخفاض والاضطراب، مما يعزز المعنى الدال على خفة الموازين وضياع القيمة. وعليه فإن هذا الإيقاع ليس عنصراً جمالياً إضافياً، بل هو جزء من البنية الدلالية نفسها، يتكامل مع المعنى لِيُنتِج صورة حسية حركية للميزان، يحقق انسجاماً بين النظام الصوتي والنظام الدلالي في السياق القرآني. وتكشف هذه العناصر مجتمعة أن صورة الميزان في السياق القرآني ليست مجرد أداة لبيان الحساب، بل بنية دلالية مركبة تتداخل فيها المعاني البيانية والصوتية والصرفية لتجسيد فكرة العدل الإلهي وتجعلها أقرب إلى الإدراك الحسي.

كناية الأم وصدمة المفارقة البلاغية

من أعمق الصور البلاغية في السورة وأكثرها تأثيراً في النفس قوله تعالى "فَأُمُّهُ هَاوِيَةٌ"، وهي صورة أثار اهتمام المفسرين والبلاغيين وتعددت أقوالهم في تأويلها، ففيه وجوه (أحدها) أن الهاوية من أسماء النار وكأنها النار العميقة يهوي لعل النار فيه مهوى بعيد، والمعنى فمأواه النار، وقيل المأوى أم على سبيل التشبيه بالأم التي لا يقع الفزع من الولد إلا إليها، و(ثانيها) فأم رأسه هاوية في النار ذكره الأخفش والكلبي وقتادة قال لأنهم يهوون في النار على رؤوسهم، و(ثالثهما) أنهم إذا دعوا على الرجل بالهلاك قالوا هوت أمه؛ لأنه إذا هوى أي سقط وهلك فقد هوت أمه حزناً وثكلاً. (الرازي، ١٩٨١، ص 74)، والأم في الوجدان الإنساني هي رمز الأمان والحنان والملجأ، وهي الحضان الدافئ الذي يلجأ إليه

الإنسان في ساعات الضيق والخوف، فحين يُصبح هذا الملجأ هو الهاوية، أي النار السحيقة التي يهوي فيها الإنسان، فإن ذلك يمثل أقصى درجات المفارقة الصادمة التي تُحدث في النفس أثراً عميقاً.

إن هذه الصورة الكنائية تتجاوز في بلاغتها وتأثيرها كل صور التصريح بالعقوبة، لأنها تلعب على وتر حساس في النفس الإنسانية وهو علاقة الإنسان بأمه، فحين يفقد الإنسان أمه أو يُحرم من حنانها يشعر بالضيق والوحشة، فكيف إذا كانت أمه هي النار المحرقة والهاوية السحيقة؟! إن هذا القلب للمفاهيم والتحويل الصادم للدلالات يُحقِّق أثراً نفسياً لا يُحقِّقه التصريح المباشر مهما كان قوياً. وقد أشار الجرجاني (١٩٩٢) إلى أن الكناية أبلغ من التصريح لأنها تُثبت المعنى بالدليل والبرهان، فحين تقول "فلان طويل النجاد" كناية عن طول قامته، فإنك تُثبت له طول القامة لا بالإخبار المباشر وإنما بذكر ما يستلزم ذلك، وهذا أوقع في النفس وأرسخ في الذهن. وكذلك الحال في قوله "فأمه هاوية"، فإن إثبات النار مأوى له ومرجعاً أبلغ من التصريح بأنه يدخل النار، لما فيه من الإيحاء بالضيق والحرمان من كل ملجأ ومأوى.

الفاصلة القرآنية الفريدة

من الظواهر البلاغية اللافتة في سورة القارة ختام الآية العاشرة بالضمير "هيه" في قوله تعالى "وَمَا أَدْرَاكَ مَا هَيْه"، وهذا الختام لا نظير له في القرآن الكريم كله، إذ لا توجد آية أخرى تنتهي بضمير على هذا النحو. وقد أشار ابن عاشور (١٩٨٤) إلى هذه الخصوصية ونَبَّه إلى تفردِها، مبيناً أنها تُضفي على السورة سمة أسلوبية فريدة تُميزها عن سائر السور. والهاء في آخر "هيه" هاء السكت التي تُلحق بالكلمات المنتهية بحرف علة للوقف عليها، وهي هنا تُظيل الصوت وتعمق الأثر الإيقاعي للآية.

وفي هذا الختام الفريد دلالات بلاغية متعددة يمكن استخلاصها من السياق ومن طبيعة البنية الصوتية، فأولاً: هناك بُعد الإبهام والتهويل، حيث يعود الضمير "هي" على الهاوية المذكورة في الآية السابقة، لكن عدم التصريح باسمها

مرة أخرى والاكتفاء بالضمير يضيف عليها مزيداً من الغموض والرهبة، فكأنها أمر يصعب ذكره ويهرب الحديث عنه. وثانياً: هناك بُعد إطالة الوقف والتمهيد للجواب، فالهاء الساكنة في آخر الآية تُطيل الوقف وتُهيئ السامع لتلقي الجواب الذي سيأتي في الآية التالية. وثالثاً: هناك بُعد التشويق وإثارة التوقع، فالاستفهام المعلق "وما أدراك ما هيه" يثير فضول المتلقي ويجعله في حالة ترقب وانتظار للجواب، ثم يأتي الجواب صاعقاً مبالغاً "نَارٌ حَامِيَةٌ".

البنية الإيقاعية والتناسق الصوتي

لا يمكن الحديث عن ثنائية الصورة والمعنى في سورة القارعة دون الوقوف عند البنية الإيقاعية والصوتية التي تُشكّل بُعداً أساسياً من أبعاد التشكيل الفني للسورة. فالسورة تتميز بإيقاع صوتي متناسق يتجلى في فواصلها وتراكيبها ومفرداتها، وهذا الإيقاع ليس مجرد حلقة شكلية وإنما هو جزء من البنية الدلالية للسورة يُسهم في تعميق معانيها وتكثيف أثرها. وقد درس داغري (٢٠٢٤) هذا البعد الإيقاعي دراسة تفصيلية، وخلص إلى أن ثمة توافقاً واضحاً بين شدة الإيقاع وطبيعة المضمون، فالموضوع التهويلي للسورة يقتضي إيقاعاً قوياً يتناسب معه ويُعمّق أثره.

وتتجلى البنية الإيقاعية للسورة في عدة مستويات، أولها مستوى الفواصل القرآنية التي تنتهي بها الآيات. فمعظم آيات السورة تنتهي بأصوات متقاربة تُحقق تناسباً إيقاعياً واضحاً: القارعة، المبتوث، المنفوش، راضية، هاوية، هيه، حامية. وهذا التناسب في الفواصل يُحدث إيقاعاً موسيقياً يطرب الأذن ويستقر في الذهن، مما يُسهم في ترسيخ معاني السورة وتثبيتها في الذاكرة. والمستوى الثاني هو مستوى التكرار البلاغي الذي يحقق إيقاعاً داخلياً في النص، كتكرار لفظة "القارعة" في المطلع، وتكرار صيغة "وما أدراك" في موضعين، وتكرار البنية التركيبية في قوله "فأما من ثقلت... وأما من خفت". والمستوى الثالث هو مستوى التوازي التركيبي الذي يتجلى بوضوح في الآيات المتعلقة بالحساب والجزاء، حيث تتوازي الجمل وتتقابل في بنيتها النحوية والدلالية، مما يُبرز المفارقة بين المصيرين ويُعمّق الأثر في النفس.

وبالنظر إلى تحليل البنية الصوتية لأواخر الألفاظ في سورة القارعة ضمن إطار العلاقة بين الخصائص الصوتية والدلالة، فهي علاقة أقر بها التراث اللغوي العربي والدراسات الحديثة في علم الأصوات. فالألفاظ مثل القارعة، راضية، هاوية، حامية تنتهي بهاء مهموسة أو بتاء مربوطة تنطق هاءً عند الوقف، وهو صوت يتصف بالرخاوة والهمس، مما يجعله أقرب إلى الأصوات المنفتحة غير المغلقة. ويمكن تفسير هذا الامتداد الصوتي بوصفه عنصرًا معززًا للإيحاء بالانتساع أو التلاشي خاصة في سياق تصوير أهوال يوم القيامة، فالهاء صوت رخو مهموس يقوم على جريان النفس دون انحباس أو إغلاق تام لمجرى الهواء، مما يجعل نهاية الكلمة منفتحة سمعيًا وغير حاسمة الإيقاع، بخلاف الأصوات الشديدة التي تنتهي بانغلاق واضح. ويترتب على ذلك انطباع سمعي يوحى بعدم الاكتمال أو الامتداد، إذ لا يشعر المتلقي بنهاية صلبة للكلمة، بل بانسياب صوتي يتلاشى تدريجيًا. كما أن هذا الخفوت في الإغلاق قد يعزز إحساسًا بالفراغ أو الانتساع، وهو ما يمكن أن ينسجم مع السياق الدلالي العام للسورة المرتبط بمشاهد الاضطراب والانحيار. ويزداد هذا الأثر وضوحًا عند ملاحظة التباين بين بدايات الألفاظ القوية (مثل القاف في القارعة) ونهاياتها الرخوة، حيث يتشكل نوع من الهبوط الصوتي الموازي للحركة الدلالية في النص. ومع ذلك، فإن هذا الربط يظل ضمن القراءات التحليلية التي تستند إلى مبادئ علم الأصوات والبلاغة العربية، دون الجزم بدلالة ثابتة أو قصدية محددة لكل سمة صوتية بعينها. وفي المقابل، تنتهي ألفاظ مثل المبتوث والمنفوش بصوت الشين المهموس، الذي يُلاحظ في الدراسات الصوتية ارتباطه بسمات الانتشار والاضطراب السمعي، وهو ما ينسجم مع الدلالة التصويرية لتفكك العناصر وتبعثرها في السورة. ويُفهم هذا الربط في ضوء ما قرره ابن جني (1952) من وجود مناسبة بين الأصوات والمعاني، وما أسسه عبد القاهر الجرجاني (1984) من أن انتظام الألفاظ في السياق ليس اعتباطيًا بل محكوم بعلاقات دلالية دقيقة، إضافة إلى ما عرضه إبراهيم أنيس (1979) من تحليل علمي لصفات الأصوات العربية وآثارها السمعية. وعليه، فإن التوازي الصوتي

في أواخر هذه الألفاظ يمكن فهمه بوصفه عنصرًا بنيويًا يسهم في بناء الأثر الدلالي العام للنص، دون الجزم بكونه مقصودًا بدلالة محددة في ذاته، بل بوصفه قراءة تحليلية تستند إلى أطر نظرية لغوية وبلاغية.

البنية التقابلية والثنائيات الدلالية

تقوم سورة القارعة على بنية مقابلية محكمة تتجلى في سلسلة من الثنائيات الدلالية المتقابلة التي تُشكّل النسيج المفهومي للسورة. فالسورة تبني معانيها على التقابل بين الضدين، وهذا التقابل يُبرز الفوارق ويعمق الدلالات ويحدث أثرًا نفسيًا في المتلقي. والثنائية الكبرى في السورة هي ثنائية الفلاح والخسران، أو النجاة والهلاك، التي تتفرع عنها ثنائيات فرعية متعددة. فثمة ثنائية الثقل والخفة في الموازين، والثقل يدل على الرسوخ والقيمة والأهمية بينما الخفة تدل على الضآلة والتفاهة وانعدام القيمة. وثمة ثنائية العيشة الراضية والهاوية، حيث تتقابل صورة الحياة المطمئنة المرضية مع صورة السقوط والهلاك في الهاوية. وثمة ثنائية ضمنية بين الأم الحقيقية رمز الأمان والحنان والهاوية التي صارت أماماً لمن خفت موازينه، وهي أعمق المقابلات وأشدّها وقعاً في النفس.

وهذه البنية المقابلية ليست مجرد أداة بلاغية شكلية، وإنما هي جزء من البنية الدلالية للسورة تُجسد رؤيتها للعالم والمصير. فالقرآن يقدم تصوراً للوجود يقوم على الاختيار والمسؤولية، وكل اختيار له نتيجته وعاقبته، والمقابلة بين المصيرين تؤكد هذا المعنى وترسخه في الذهن. كما أن البنية المقابلية تحقق وظيفة تأثيرية مهمة، إذ تضع المتلقي أمام خيارين واضحين لا ثالث لهما، إما الفلاح وإما الخسران، إما العيشة الراضية وإما الهاوية، مما يدفعه إلى التفكير في مصيره والعمل لما ينجيه.

المناقشة والتحليل

من خلال التحليل البلاغي المعمق لسورة القارعة يتكشف أن ثنائية الصورة والمعنى تتحقق في السورة عبر منظومة متكاملة من الآليات البلاغية التي تتضافر فيما بينها لتنتج خطاباً يتجاوز الوظيفة البلاغية إلى الوظيفتين التأثيرية والجمالية. غير أن ما يستوقف الباحث ابتداءً هو أن هذه الآليات لا تعمل بمعزل بعضها عن بعض، وإنما تتحرك ضمن ما يمكن تسميته بـ"النسيج البلاغي الكلي" للسورة، وهو نسيج لا يدرك إلا حين ينظر إلى السورة بوصفها وحدة عضوية واحدة، لا مجموعة من الجمل المتتابعة. ولعل هذا ما غاب عن كثير من الدراسات السابقة التي عاجلت السورة معالجة تجزئية، فتناولت كل آلية بلاغية على حدة، دون أن تكشف عن العلاقات الجدلية التي تربط بين هذه الآليات وتحوّلها إلى نظام متكامل، وهو ما تسعى هذه الدراسة إلى تجاوزه.

تتمثل الآلية الأولى في التكامل العضوي بين البنية الصوتية والبنية الدلالية، إذ لا ينفصل الصوت عن المعنى في السورة، بل يتحدان في وحدة فنية متماسكة؛ فلفظة "القارعة" بحروفها القوية المجهورة (القاف والراء والعين) تحاكي صوتياً دلالة القرع والصدم، والفواصل المتناسقة تُحدث إيقاعاً يتناسب مع جلال الموضوع وهيئته، والتكرار يُعمّق الأثر النفسي ويُرسّخ المعاني في الذهن. وقد أسمى سيد قطب (٢٠٠٣) هذا التكامل بين الصوت والمعنى "الإيقاع التصويري"، حيث يتحوّل الصوت ذاته إلى عنصر تصويري يُسهم في بناء المعنى وإيصاله.

ويمكن الاستفادة من مفهوم "الإيقاع التصويري" عند سيد قطب في قراءة البنية الصوتية لسورة القارعة، مع توسيع دائرة التطبيق لتشمل بعض الظواهر الصوتية الدقيقة التي تسهم في بناء الأثر النفسي والدلالي للسورة. فإذا تأملنا الفاصلة القرآنية في السورة وجدناها تتحرك في مسارين متكاملين: مسار صوتي قائم على روي الهاء الساكنة (القارعة، الفراش، العهن، راضية، هاوية، هيه، حامية)، ومسار دلالي قائم على ثنائية الترقّب والصدمة. فالهاء الساكنة في خواتيم الآيات تُحدث وقفاً صوتياً يُشبه الزفير المكتوم، وكأن النفس تنقبض هلعاً عند كل فاصلة، ثم تنبسط مع الآية التالية، فينشأ من

ذلك إيقاع نفسي متموج يحاكي إيقاع المشهد المرّوع نفسه. وهذا ما يتجاوز فكرة "محاكاة الصوت للمعنى" التي وقف

عندها كثير من الباحثين، إلى فكرة أعمق هي "محاكاة الإيقاع للحالة النفسية" التي يُراد بثها في المتلقي.

ومما يعزز هذا التحليل ما أشار إليه ابن جني في الخصائص من ظاهرة "تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني"، وما

طوره الدكتور تمام حسان في البيان في روائع القرآن (1993) من فكرة الدلالة الصوتية؛ إذ يلاحظ المتأمل أن السورة

تنتقل من أصوات الانفجار في مفتحتها (القاف في القارعة المتكررة ثلاث مرات) إلى أصوات الهمس واللين في خاتمتها

الحاء والميم والياء والهاء في "نار حامية"، وهو انتقال صوتي يحاكي انتقال المشهد من هول الصدمة الأولى إلى الاستقرار

في المصير النهائي.

والآلية الثانية هي تحويل المجرّد إلى محسوس، وهي آلية جوهرية في التصوير القرآني، أشار إليها الجرجاني (١٩٩٢)

في حديثه عن الاستعارة والتمثيل، وأكّدها قطب (١٩٤٥) في نظريته عن التصوير الفني. فسورة القارعة تُحوّل المفاهيم

المجرّدة المتعلقة بيوم القيامة والحساب والجزاء إلى صور حسية مدركة؛ فيوم القيامة يتجسد في مشهد حي فيه الناس

كالفراش المبتوث والجمال كالعهن المنفوش، والحساب يتجسد في صورة الميزان بثقله وخفته، والنار تتجسد في صورة

الهاوية والأم.

ومع التسليم بأهمية نظرية التصوير الفني عند سيد قطب وما فتحته من آفاق واسعة في فهم البنية التصويرية في

القرآن الكريم، فإن التأمل في سورة القارعة يكشف أبعاداً أخرى يمكن أن تستكمل في ضوء هذه النظرية وتقرأ من

خلالها قراءة أوسع. فالتصوير القرآني في السورة لا يقف عند حدود التجسيد الحسي للمشهد، بل يتحرك في منطقة

تتداخل فيها الدلالة الحسية بالدلالة الذهنية؛ إذ تستند الصورة إلى عناصر محسوسة كالفراش والعهن والميزان والنار،

لكنها تفتح في الوقت نفسه على معانٍ أعمق تتصل بحقيقة المصير الإنساني وهول التحول الأخروي. ومن ثم فإن

الصورة القرآنية لا تؤدي وظيفة جمالية وتأثيرية فحسب، بل تسهم كذلك في تقريب المعاني الغيبية إلى الإدراك البشري، وتعيد تشكيل وعي المتلقي بها من خلال الانتقال من المحسوس إلى المجرد، ومن المرئي إلى المتخيل.

ويتجلى ذلك بوضوح في تشبيه الناس بالفراش المبتوث؛ فالصورة لا توحى بالكثرة والتفرق وحدهما، كما أشار جمهور المفسرين، بل تفتح المجال أيضاً لإيحاءات أخرى تتصل بحالة الاضطراب والضعف والحركة غير المنتظمة التي تهيمن على الناس في ذلك الموقف المهيب. وهذا الاتساع الدلالي في الصورة الواحدة يُكسبها طاقة إيحائية عالية، ويجعلها قادرة على توليد معانٍ متعددة تتجاوز حدود الدلالة المباشرة، وهو ما أبرزه الدكتور محمد أبو موسى في حديثه عن ثراء الصورة القرآنية وقدرتها على استيعاب طبقات متداخلة من المعنى.

ومن ذلك تشبيه الجبال بالعن المنفوش، فالعنه هو الصوف المصبوغ، والمنفوش هو المندوف المتطاير. وقد يبدو للناظر أن الصورة تكفي بتقريب فكرة تحول الجبال الراسية إلى مادة هشة، لكن التأمل الدقيق يكشف أن الصورة تحمل مفارقة بلاغية عميقة: فالجبال التي ضُربت مثلاً للثبات والرسوخ تصير في ذلك اليوم أهش الأشياء وأخفها وزناً، فأبي قوة هذه التي تقلب الموازين الكونية رأساً على عقب؟ هذه المفارقة هي التي تحدث الأثر النفسي العميق، وليس مجرد التشبيه المباشر. وهذا ما عبر عنه الزمخشري في "الكشاف" بقوله إن في التشبيه "إيداناً بأن كل عظيم سوى الله صائر إلى الفناء والاضمحلال"، وهو ملمح دقيق فات كثيراً من الدارسين المعاصرين.

والآلية الثالثة هي التكتيف الدلالي الذي يتحقق من خلال الإيجاز البلاغي والحذف والإضمار والتلميح. فالسورة لا تفصل في وصف أهوال يوم القيامة، ولا تسترسل في بيان تفاصيل الحساب والجزاء، وإنما تلمح إلى ذلك بصور موحية مكثفة تترك للخيال مساحة للتأمل والتفكير. وقد أشار السامرائي (٢٠٠٦) إلى هذه الخاصية في التعبير القرآني، وبين كيف يحقق الإيجاز القرآني كثافة دلالية لا يحققها الإطناب.

وأود أن أضيف هنا ملاحظة، وهي أن التكتيف في سورة القارعة لا يتحقق بالإيجاز اللفظي وحده، وإنما يتحقق أيضاً بما يمكن تسميته "جمالية الفراغ". فالسورة تترك بين الصور فجوات دلالية مقصودة، تستفز خيال المتلقي وتدفعه إلى ملء هذه الفجوات بنفسه. تأمل مثلاً الانتقال المبالغت من قوله: "فأما من ثقلت موازينه فهو في عيشة راضية" إلى قوله: "وأما من خفت موازينه فأمه هاوية"، فأين تفاصيل العيشة الراضية؟ وأين أوصاف الجنة ونعيمها؟ وأين تفاصيل الهاوية؟ كل ذلك مطوي تحت الفراغ البلاغي، الذي هو في الحقيقة فراغ ممتلئ، يتركه النص للمتلقي ليسهم في بناء المعنى بخياله ووجدانه.

ومن مظاهر التكتيف الدلالي في السورة كذلك ظاهرة "الاستفهام التعظيمي المكرر" في قوله تعالى: "القارعة. ما القارعة. وما أدراك ما القارعة" فهذا التكرار ليس تكراراً لفظياً عبثياً، كما قد يتوهم بعضهم، بل هو بناء بلاغي ثلاثي الأبعاد: تقرير، ثم استفهام تعظيمي، ثم استفهام إنكاري لقدرة الإدراك البشري. وهذا التدرج ينقل المتلقي من معرفة الاسم إلى التساؤل عن الحقيقة، ثم إلى الإقرار بقصور الإدراك، وهو تدرج معرفي ووجداني في آن. وقد أشار الزركشي في "البرهان في علوم القرآن" إلى أن "وما أدراك" في القرآن إنما تأتي للتعظيم وتحويل الأمر. والآلية الرابعة هي البنية المقابلية التي تقوم عليها السورة، والتي تجسد ثنائية الفلاح والخسران، وتبرز الفوارق بين المصيرين. وهذه المقابلات ليست مجرد محسنات بديعية شكلية، وإنما هي جزء من البنية الدلالية للسورة، تعمق معانيها وتكتف أثرها؛ فالمقابلة بين الثقل والخفة، وبين العيشة الراضية والهاوية، تحدث في النفس أثراً عميقاً لا تحدثه الجمل المفردة غير المتقابلة.

وأذهب أبعد من ذلك فأقول: إن البنية المقابلية في سورة القارعة ليست مجرد آلية بلاغية، بل هي نظام معرفي متكامل يعكس رؤية القرآن للوجود والمصير. فالسورة تنتظم في بنية ثنائية صارمة (ثقل/خفة، فلاح/خسران، نعيم/جحيم، علو/هبوط)، وهذه البنية تجسد ما يمكن تسميته بـ"المنطق الأخرى" الذي يقوم على الحسم القاطع لا على التدرج

الرمادي. ففي الدنيا قد تختلط الأمور وتتداخل المصائر وتتشابك المعايير، أما في الآخرة فيغدو كل شيء في غاية الوضوح والحسم: إما عيشة راضية وإما هاوية، لا منزلة بين المنزلتين.

وما يعمق هذه القراءة هو الاستعارة المركزية في السورة، وهي قوله تعالى: "فأمه هاوية"، وهي من أعجب استعارات القرآن وأدقها، وقد اختلف فيها المفسرون كما سبق ذكره: فمنهم من جعل "الأم" مأوى ومسكناً على المجاز، باعتبار أن الأم مأوى الولد، ومنهم من جعلها أم الرأس أي الدماغ، باعتبار أن من سقط في النار سقط على رأسه، ومنهم من جعلها كناية عن المصير المحتوم. ومهما يكن من اختلاف الأقوال، فإن في الاستعارة مفارقة وجدانية عميقة: فالأم في الوجدان الإنساني رمز الحنان والأمان والحماية، فإذا صارت الهاوية -وهي رمز السقوط والهلاك- أم المرء، انقلبت المعايير الوجدانية رأساً على عقب، وتحول ما يطلبه الإنسان للنجاة (أمه) إلى ما يطلبه للهلاك (الهاوية). وهذه الاستعارة هي من أبلغ ما يُجسّد فكرة "الانقلاب الكوني" الذي تقوم عليه السورة، حيث ينقلب كل شيء عن طبيعته: الجبال تصير كالعهن، والناس يصيرون كالفراش، والأم تصير هاوية.

وتتفق هذه النتائج في جوانب منها مع ما توصلت إليه الدراسات السابقة؛ فقد أكد عبيد وحبشان (٢٠٢٣) براعة التصوير في السورة وقوة تأثيرها، وأشار داغري (٢٠٢٤) إلى التوافق بين الإيقاع والمضمون، وهو ما تؤكد هذه الدراسة. غير أنني ألاحظ أن هاتين الدراستين -على قيمتهما- قد وقفتا عند رصد الظواهر البلاغية وتوصيفها، دون أن تتعمّقا في كشف الآليات النفسية والمعرفية التي تجعل هذه الظواهر مؤثرة في المتلقي، وهو ما تحاول هذه الدراسة استكمالها من خلال الانتقال من مستوى التوصيف إلى مستوى التفسير، ومن البلاغة الوصفية إلى البلاغة التحليلية.

كما تتفق نتائج هذه الدراسة مع الإطار النظري المعتمد فيها؛ فنظرية النظم عند الجرجاني تؤكد أن المعنى ينشأ من النظم والترتيب لا من الألفاظ المفردة، وهو ما تجسده السورة بوضوح، حيث تتضافر الألفاظ والتراكيب والأصوات لتنتج معنى كلياً يتجاوز مجموع معاني الأجزاء. وتنسجم نتائج هذه الدراسة مع الإطار النظري الذي أسسه الجرجاني في

نظرية النظم؛ إذ تؤكد السورة أن المعنى لا ينشأ من الألفاظ المفردة في ذاتها، وإنما من العلاقات التي تنتظم بينها داخل السياق الكلي للنص، ويبدو أن هذا التصور يفتح المجال للنظر كذلك في ما يمكن تسميته بـ"نظم الصور"، حيث لا تعمل الصور القرآنية في السورة بوصفها وحدات مستقلة، بل تتعالق فيما بينها في علاقات تشاكل وتقابل وتدرج، بما يسهم في بناء الدلالة الكلية وإنتاج الأثر النفسي والمعرفي للنص، أما نظرية التصوير الفني عند سيد قطب فتؤكد أن القرآن يعبر بالصورة المحسوسة المتخيلة عن المعنى الذهني، وهو ما يتجلى في السورة من خلال تشبيهاها واستعاراتها وكناياتها المتنوعة.

والذي يظهر من هذا التحليل أن سورة القارعة ليست مجرد سورة قصيرة من سور المفصل، بل هي بناء بلاغي شامخ، تتلاحم فيه أربع آليات بلاغية كبرى -الإيقاع الدلالي، والتجسيد التصويري، والتكثيف الإيجائي، والمقابلة النبوية- في وحدة فنية ومعرفية ووجدانية لا تتجزأ. وما من آية من هذه الآليات إلا وهي مشروطة بأخواتها، تأخذ منها وتعطيها، فلا الإيقاع منفصل عن التصوير، ولا التصوير منفصل عن التكثيف، ولا التكثيف منفصل عن المقابلة، وإنما هي جميعاً وجوه لحقيقة بلاغية واحدة، هي حقيقة الإعجاز التركيبي في السورة.

ومما يستحق التأكيد أن البحث البلاغي في القرآن الكريم ينبغي أن يتجاوز مرحلة النقاط الشواهد وتصنيفها تحت أبواب البلاغة التقليدية، إلى مرحلة الكشف عن المنطق الداخلي للنص القرآني، والآليات العميقة التي تحرك معانيه وتُصرف صورته. وهذا التجاوز لا يعني -بحال- القطيعة مع التراث البلاغي العربي، بل يعني الاستفادة منه إفادة عميقة، مع الانفتاح على مكتسبات الدراسات النقدية الحديثة، في إطار من الوعي المنهجي الذي يحفظ للنص القرآني خصوصيته، ويحفظ للباحث استقلال شخصيته العلمية وقدرته على المساءلة والتحليل والتركيب.

الخاتمة

سعت هذه الدراسة إلى الكشف عن آليات تحقق ثنائية الصورة والمعنى في سورة القارعة من خلال تحليل بنيتها البلاغية واستكناه أسرارها الفنية، مستندة إلى الإرث البلاغي العربي الأصيل ومستفيدة من الدراسات المعاصرة، وقد انتهت الدراسة إلى أن السورة تجسد نموذجاً بلاغياً استثنائياً في تحقيق التكامل العضوي بين الشكل والمضمون، حيث تتضافر آليات التصوير البياني من تشبيه واستعارة وكناية مع البنية الإيقاعية والصوتية والبنية التقابلية، لتنتج خطاباً يتجاوز الوظيفة البلاغية إلى الوظيفة التأثيرية والجمالية.

وقد كشفت الدراسة عن براعة التصوير القرآني في تحويل المفاهيم المجردة إلى صور حسية حية، وفي توظيف التشبيه والاستعارة والكناية لتقريب المعاني الغيبية من الإدراك الإنساني وتعميق أثرها في النفس. كما بيّنت الدور المحوري للبنية الإيقاعية والصوتية في تشكيل البنية الدلالية للسورة وتكثيف أثرها في المتلقي، وأبرزت الوظيفة البلاغية للتكرار والمقابلة والفواصل القرآنية في بناء المعنى الكلي للسورة. وقد تبين من خلال التحليل أن الفصل بين الصورة والمعنى في السورة فصل تعسفي لا يستقيم مع طبيعتها العضوية، إذ الصورة جزء من بنية المعنى وتكوينه، والمعنى كامن في الصورة ومتجسد فيها.

وتفتح هذه الدراسة آفاقاً لدراسات مستقبلية تتناول ثنائية الصورة والمعنى في سور قرآنية أخرى، ولا سيما السور المكية القصيرة التي تتميز بكثافة تصويرية مماثلة. كما تدعو الدراسة إلى مزيد من الاهتمام بالعلاقة بين البنية الصوتية والبنية الدلالية في القرآن الكريم، وهو مجال بحثي خصب يحتاج إلى مزيد من الدراسات المعمقة. وأخيراً، فإن هذه الدراسة محاولة للكشف عن بعض أسرار البلاغة القرآنية في سورة من أقصر سور القرآن وأكثرها دلالة، وهي تُؤكّد أن القرآن الكريم معين لا ينضب للدارسين والباحثين، وأن كل قراءة جديدة له تكشف عن جوانب جديدة من إعجازه وبلاغته.

References

- 'Ubayd, Muhammad Mahmud & Habshan, Hasan Salim. (2023). Surah al-Qari'ah: Dirasah Tahliliyyah. Majallah Jami'ah al-Shariqah li al-'Ulum al-Shar'iyyah wa al-Dirasat al-Islamiyyah, 20(3).

- Abdullah, A.-S. (2022). Fādil Al-Samarra'ī's contribution to literary and rhetorical exegesis of the Qur'an. *Religions*, 13(2), 180. <https://doi.org/10.3390/rel13020180>
- Abdul-Raof, H. (2006). *Arabic rhetoric: A pragmatic analysis*. Routledge.
- Abu Musa, Muhammad. (1991) *al-Balaghah al-Quraniyyah wa Atharuha fi al-Dirasat al-Balaghiyyah*. Cairo: Dar al-Fikr al-'Arabi.
- Abu Musa, Muhammad. (1997). *Al-Taswir al-Bayani: Dirasah Tahliliyyah li Masa'il al-Bayan*. Cairo: Maktabah Wahbah.
- Al-Baqā'i, Burhan al-Din. (2006). *Nazm al-Durar fi Tanasub al-Ayat wa al-Suwar*. Beirut: Dar al-Kutub al-'Ilmiyyah.
- Al-Jurjani, Abd al-Qahir. (1992). *Asrar al-Balaghah*. Mahmud Shakir (ed.). Cairo: Matba'ah al-Madani.
- Al-Jurjani, Abd al-Qahir. (2004). *Dala'il al-I'jaz*. Mahmud Shakir (ed.). Cairo: Maktabah al-Khanji.
- Al-Khalidi, Salah 'Abd al-Fattah. (2006). *Nazariyyah al-Taswir al-Fanni 'Ibn Sayyid Qutub*. Damascus: Dar al-Qalam.
- Al-Qazwini, Jalal al-Din. (1998). *Al-Idah fi 'Ulum al-Balaghah*. Muhammad 'Abd al-Mun'im al-Khafaji (ed). Beirut: Dar al-Jayl.
- Al-Razi, Fakhr al-Razi. (1981). *Mafatih al-Ghaib (al-Tafsir al-Kabir)*. Beirut: Dar al-Fikr.
- Al-Sakkaki, Abu Ya'kub. (1987). *Miftah al-'Ulum*. Na'im Zarzur (ed.). Beirut: Dar al-Kutub al-'Ilmiyyah.
- Al-Samara'i, Fadil Salih. (2006). *Balaghah al-Kalimah fi al-Ta'bir al-Qur'ani*. Amman: Dar 'Ammar.
- Al-Samara'i, Fadil Salih. (2010). *Lamasat Bayaniyyah di Nusus min al-Tanzil*. Amman: Dar 'Ammar.
- Al-Samara'i, Fadil Salih. (n.d.). *al-Ta'bir al-Qur'ani*. Amman: Dar 'Ammar.
- Al-Zamakhshari, Jar Allah. (1998). *Al-Kashshaf 'an Haqa'iq Ghawamid al-Tanzil*. Beirut: Dar al-Kutub al-'Arabi.
- Bint al-Shati', A'ishah Abd al-Rahman. (1990). *Al-Tafsir al-Bayani li al-Quran al-Karim*. Cairo: Dar al-Ma'arif.
- Daghiri, Husayn. (2024). *Al-Iqa' al-Sawti wa al-Ta'bir al-Fanni fi Surah al-Qari'ah*. *Majallah al-Kulliyah al-Islamiyyah al-Jami'iyyah*, 75(1).
- Haleem, M. A. S. Abdel. (2011). *Understanding the Qur'an: Themes and style*. I.B. Tauris.
- Ibn 'Ashur, Muhammad al-Tahir. (1984). *Al-Tahrir wa al-Tanwir*. Tunisia: al-Dar al-Tunisiyyah li al-Nashr.
- Ibn al-Athir. (1990). *Al-Mathal al-Sa'ir fi Adab al-Katib wa al-Sha'ir*. Ahmaf al-Hufi & Badwo Tabanah (ed.). Cairo: Dar Nahdah Misr.
- Jasim, Ali Ni'mah & Ma'yuf, Husain Ali. (2016). *Surah al-Qari'ah: Dirasah Lughawiyyah*. *Majallah Markaz Dirasat al-Kufah*, (40).
- Mir, M. (1988). *Coherence in the Qur'an: A study of Iṣlāḥī's concept of nazm*. American Trust Publications.
- Robinson, N. (2003). *Discovering the Qur'an: A contemporary approach to a veiled text* (2nd ed.). Georgetown University Press
- Sayyid Qutub. (1945). *Al-Taswir al-Fanni fi al-Quran*. Cairo: Dar al-Shuruq.
- Sayyid Qutub. (1947). *Mashahid al-Qiyamah fi al-Quran*. Cairo: Dar al-Shuruq.
- Sayyid Qutub. (2003). *Fi Dhilal al-Quran*. Cairo: Dar al-Shuruq.
- Tammam Hasan (1993). *Al-Bayan min Rawai' al-Quran*. Cairo: 'Alam al-Kutub.