



التخصص: اللغة والأدب العربي
الفرع: أدبي

أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه

إعداد الطالبة: كريمة بوعامر

العنوان

جمالية تشكيل المشهد المكاني في الخطاب القرآني

لجنة المناقشة:

أ.د. مصطفى درواش، أستاذ التعليم العالي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو رئيسا
أ.د. آمنة بلعلی، أستاذة التعليم العالي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو مشرفة ومقررة
أ.د. أحمد حيدوش، أستاذ التعليم العالي، جامعة أكلی محند أولحاج، البويرة عضوا ممتحنا
أ.د. سالم سعدون، أستاذ التعليم العالي، جامعة أكلی محند أولحاج، البويرة عضوا ممتحنا
د. فتيحة بوسنة، أستاذة محاضرة "أ"، جامعة مولود معمري، تيزي وزو عضوا ممتحنا
د. لحبيب عمي، أستاذ محاضر "أ"، جامعة عبد الرحمن ميرة، بجاية عضوا ممتحنا

تاريخ المناقشة: 2022/05 /12

إهداء

مشهد يرمي بالانفصال في العتمة ، بطله الالتفاف حول مائدة خشبية دائرية الشكل، في بيتها القرميدي الأصيل أصالة جدرانها السّميكة المزيّنة بأدوات حرفية مصنوعة بسنابل عمرها مائة سنة، هكذا قالت لي جدّتي (رحمها الله)؛ فبيتها لم يكن مجرد رقعة استوطنها إنسان، بل شهدت كلّ تفاصيله على تاريخ مجموعة أفراد تربطهم علاقات مختلفة، وهويّتهم صنعت -هناك- على خشبة عرض مشاهدها تحوّل المأوى إلى منطقة تكشف كبرى !

شكر وتقدير

بعد شكر الله الواحد الأحد على كلّ نعمه اللامتناهية، أتقدّم بالشكر
الجزيل إلى صاحبة النفس الطّويل والعلم الوفير الأستاذة المشرفة
الدّكتورة النّاقدة: "أمنة بلعلّى"، وإلى رمز الصبر والإرادة المتجدّدة الأستاذ
الدّكتور الناقد: "أحمد حيدوش"، وإلى منبع العلم والمعرفة الذي لا
ينضب: "أساتذتي الكرام".

مقدمة

إنَّ القرآن الكريم كون تشعّ الحياة من جنباته، فهو عطاء ربّاني للإنسانية كلّها، كما يمثّل الخطاب المرجعي الأوّل، الذي يختزل المسائل الفكرية المتعلّقة بالإنسان والكون والوجود على شكل محاور كبرى تتفرّع إلى إشكاليات تمسّ التخصّصات العلمية جميعها. ومن سنّة الله في خلقه أن جعل الإنسان يشعر دائما بضرورة مواصلة البحث، وسهّل له السبيل ليتفكّق ذهنه لدراسات قرآنية جديدة كانت مجرد فكرة نصطدم بها هنا أو هناك؛ ولذلك يفتح القرآن على القراءة، فيحتضن القراء ويحتويهم، ويلهمهم بسلطته الفنيّة اللطيفة والخارقة.

إنّ الميزة التي يتفرد بها القرآن الكريم تتمثّل في كونه كتابا مقدّسا مفتوحة أبوابه لاستقبال كلّ المواضيع المطروحة للنقاش، فيمكن الباحث من تفسيرها بالحجّة والبرهان. ذلك ما يعرف بالتفسير الموضوعي، الذي يعنى بتحديد الموقف الصحيح للقرآن الكريم من أيّ موضوع قد يتناوله الباحث أو المفسّر، ومدى انطباق هذا الموقف عمليا على شؤون الحياة أو على حقائق الكون، لذا يجب استثمار ما توصّل إليه المفكّرون في مختلف المجالات. لم أجد تفسيراً مقنعا لتخوّف الكثير من الباحثين من الخوض في المسائل الفنيّة في القرآن الكريم رغم احتوائه لها، علما أنّ التفسير الموضوعي للقرآن الكريم يخوّل للباحث حقّ التّنقل بين جنبات الكلمات الإلهية العظيمة لتفنيدها ما افترضه العقل البشري أو إقراره.

ما من شكّ في أنّ المكان يحتلّ جزءا كبيرا من حياة الإنسان (المأوى الأول أنموذجا)، فهو يحيا بتواجد الإنسان فيه ويتأثّر به كما يؤثّر فيه. فبينهما علاقة تفاعل وانسجام واندماج وتواصل وتقديس؛ فحينما يصبح المأوى (المكان) جزءا منّا، فإنّه يصطبغ بإنسانيتنا، وعندما نشم رائحة أحبائنا المنبعثة من زواياه، فإنّه ينسجم مع روحنا، لا نستطيع أن نحيا بدونه، فهو جزء من تاريخنا ومستقبلنا مرهون به، وحين نهجره نشتاق إليه وبعودتنا لاحتضانه ينبعث من جديد بعد موت مؤقت. وقد تناول نقاد الفن والأدب عموما موضوع المكان بوصفه إشكالية معقّدة تتشابك تفاصيلها وتتعالق، وكلّ ألبسه لباسا نقديا تبعا لرؤيته ومرجعياته الفكرية، ولكن القرآن جعله محورا مهما في نصّه الكريم يخاطبنا من خلاله عبر مشاهد تنبض بالحياة، حيث تعرض جميعها من النقيض إلى النقيض.

إذا كان النقاد في عالم الفنون قد التفتوا مؤخرا إلى جدلية العلاقة بين الشعر والفن التشكيلي مثلا، مثل ما ذهبت إليه (كلود عبيد) في مؤلفها (جمالية الصورة)، فإن كلمات القرآن الكريم قد سبقتهم إلى ذلك منذ زمن بعيد، بل تجاوزت تلك العلاقة بعدما أثبتت قدرتها على اقتحام عالم الإخراج المسرحي والدرامي والتراجيدي تحت سلطة المشهد؛ لذا تحول حديث النقاد في عالم الفن من الصورة إلى المشهد، الذي غير بدوره مجرى الدراسات المكانية. فلم يعد المكان يمثل تلك المساحة المحددة الأطراف والزوايا، بل إنه يرمي بنا (من خلال لغة القرآن الكريم) في لجج متدفقة من التصورات والرؤى الكونية لحظة تحوله إلى خشبة عرض فنية تستحضر الوجود الدنيوي والغيبوي.

لقد شدتني كلمات القرآن الكريم بزئبقيتها التي تخرجها عن طبيعتها المجردة، فتقحمها العوالم المتعددة كعالم الصناعة المشهدية، حتى أضحت الكلمات تخاطب عقلي ونفسي وهي تصور الأمكنة جميعها حيّة ناطقة بأسلوب قائم على التضاد، وتأثير يتماوج بين اللذة والألم. غير أن الأمر الآخر الذي زاد من حدة فضولي للمضي قدما نحو اختيار موضوع المشهد المكاني (الذي تخرجه اللغة القرآنية إخراجا فنيا)؛ هو ما حدث يوم الواحد والعشرين من شهر ماي سنة ألفين وثلاثة، لما ابتلعت الأرض معالم طفولتي وحولت بيتنا إلى اللامكان، وعانقت في جوفها أحبتي. هكذا تحولت الذكرى الجميلة إلى ألم لا ينتهي مفعوله، حيث أثار في ذهني تساؤلا يستدعي البحث والتتقيب: أين سأجد المكان الذي لا يتصف بالزوال ولا يخضع للدمار ولا يفارقني هاربا بصندوق أحلامي الجميلة ؟

بعد هذه الحادثة، استوقفتني مليا كتابات (غاستون باشلار) لا سيما كتابه بعنوان (جماليات المكان)، وما احتواه من افتراضات علمية تحاول الكشف عن تلك العلاقة المتفرّدة بين الإنسان والمكان. وفي الآن ذاته، لفت انتباهي ما أشار إليه سيد قطب في أنّ البلغاء لم تتميز أعمالهم بشمولية النظر إلى المسألة الجمالية في القرآن الكريم، ما جعلني أتساءل حول طبيعة آليات الصناعة الجمالية للمشهد المكاني على وجه الخصوص، وهل تؤسس في اجتماعها منهجا نقديا جماليا متكاملًا يسهم بدوره في تقنين عالم التشكيل الجمالي للمشهد بالكلمات المجردة.

ثلاث مسائل فكرية استهوتني وشغلت ذهني بعمق نظرا لتعالقها: أولاً، المسألة المكانية وعلاقتها بالإنسان والوجود والزّمن. وثانياً، المشهد المصوّر بالكلمات المجرّدة. وثالثاً، الآليات الجمالية المعتمدة في الإخراج المشهدي للأمكنة في الخطاب القرآني، والعلاقة بين الفن والحقيقة / الفن والمعرفة. كما تساءلت عن موقع عالم الرّعب البهيج في صفحات كتب علم الجمال، وفي الخطاب القرآني، وموقف القرآن الكريم من مسائل تروم البحث في موضوع جدّ متشعب ومتداخل العناصر والأطراف، ما جعل الأسئلة تتلاطم في ذهني؛ فكلّ سؤال يفتح بدوره على متاهات فكرية يصعب ضبطها حتّى ظننت في لحظة من اللحظات أنّه يستحيل الجمع بين ذلك كلّ تحت سقف موضوع واحد، لا سيّما والأمر يتعلّق بالخطاب القرآني. وبعد أخذ وردّ تألّفت الأفكار واجتمعت تحت عنوان محدّد: جمالية تشكيل المشهد المكاني في الخطاب القرآني، ولكن لماذا الخطاب وليس النّص؟

وقع اختياري على مصطلح الخطاب؛ لأنّه مصطلح له مكانة تتّسم بالخصوصية في مجال الدراسات النقدية المعاصرة. كذلك وجدت أنّ موضوع الخطاب تفعّله عناصر محدّدة: الباث / الرّسالة/ المتلقّي، وهي ذاتها يشترط توفرها في الصّناعة المشهدية للأمكنة.

حاولت تبسيط ما أقرّه القرآن الكريم من محاور الوجود والكون والمصير، فمن يدّعي أنّ ما وجد في ثنايا كتب التّفسير القرآنية يصعب فهمه واستيعابه، ويوجّه للمختصّين في الشريعة الإسلامية، فإنّه سيعيد النّظر؛ لأنّ هذا البحث قد يسهم في تشييد جسر فنيّ يوصل القارئ إلى المصدر الأوّل للمعرفة اليقينية انطلاقاً من الجمع بين المعرفتين؛ التفسيرية (للقرآن الكريم) والجمالية لننتهي إلى القراءة الجمالية للقرآن الكريم.

احتوى القرآن الكريم مسألة الوجود والمصير بالتّفصيل تارة والإجمال تارة أخرى؛ فالنشأة والحياة الدّنيوية والبرزخية والغيبية (الحشر/ الجزء/ العقاب) عرضت وكأنّها قطع مسرحية أو سينمائية جمعت بين الدراما والتراجيديا. كلّ ذلك يستدعي سؤال الكيف: كيف تمّ تشكيل جمالية المشهد المكاني المعروض في الخطاب القرآني؟ وسؤال العلة: ما هي القوانين المسؤولة عن تشكّل المشهد جمالياً ومعرفياً؟

وتلك أسئلة فرضت أن تكون الدّراسة تطبيقية أكثر منها نظرية، وقد تفرّعت إلى إشكاليات محورية صغرى أبرزها: علّة الخوف الكوني / علّة المابين / علاقة الإنسان بالعلية / حقيقة العلاقة بين الإنسان والبيت الأوّل (البيت الحلم)، وحقيقة العلاقة بين الإنسان والأمكنة جميعها / كيف تكشف الأمكنة الدنيوية والغيبية المصوّرة تصويراً حيّاً (المشهد) عن حقيقة الوجود والمصير، وإلى أيّ مدى يتحقّق التّلازم بين الجمال والحقيقة، وغيرها من إشكاليات فرعية أخرى.

كما حاولت استنباط أهمّ القوانين التي تمثّل قاعدة لصناعة مشاهد فنية مادّتها الكلمات المجردة؛ فمن خلال الفصول التّطبيقية جميعها توضّح لي أنّ المشهد المكاني في الخطاب القرآني يخضع لقانون جدلي، يتحكّم في تمظهراته بشكل فنيّ معجز؛ كجدلية الظّاهر والخفيّ / الانفصال والاتّصال / الأعلى والأسفل / المابين / الدّاخل والخارج / المتناهي في الكبر والمتناهي في الصّغر. وتلك جدليات أشار إليها (غاستون باشلار) في مؤلّفاته، مثل (جماليات المكان) على وجه الخصوص. وبعد البحث لاحظت أنّ القرآن الكريم أكّدها، ولكن تناولها بصفة متغايرة بنسبة معيّنة كقانون الدّاخل والخارج.

إنّ ما ألهه (سيد قطب) لا سيّما (مشاهد القيامة) و(التّصوير الفنيّ في القرآن) يمثّل النقطة مهمّة إلى مدى حاجة خزنة الدّراسات الفنيّة عموماً إلى منهج واضحة معالمه ومتأصّلة محاوره، ليقتنّ عالم التّشكيل الجمالي للمشهد، الذي تخرجه اللّغة إخراجاً فنياً متفرداً. لم أجد - حسب علمي وإطلاعي - بحثاً ينظر بشمولية وتفصيل إلى موضوع جمالية تشكيل المشهد المكاني في الخطاب القرآني؛ لذا لم تتوضّح لي في البداية تلك الآليات المنهجية المعتمدة في التحليل، والمتمحورة حول كيفية اختراق اللّغة أروقة عالم الفنون، كالفن التّشكيلي والسّينما والمسرح والسّينوغرافيا والديكور والعمران وغيرها، التي يحتويها فن المشاهدة بنسب متفاوتة. فمهمّة تحديد المنهج المعتمد في الدّراسة لم تكن هيّنة نظراً لتشعب الموضوع، وارتباطه بالكلام الإلهي المقدّس، الذي يتجاوز المناهج النقدية جميعها. ورغم ذلك، حاولت البحث مليّاً في تلك المناهج النقدية، التي قد تمدّ لي يد العون للنّظر في المسألة المطروحة دون المساس بمقصديّة الخطاب الإلهي.

لموضوع هذا البحث منطق، الذي يرسم بدقّة خطّاً تحليلياً تمثّل نقاطه المناهج النقدية المتألّفة، وإنّ تباينت آلياتها وتصوراتها: أولها، التّصور النّظري والتّطبيقي لسيد قطب حول التلقي

الجمالي للخطاب القرآني. ثانياً، التصور السيميائي (في بعده الظاهراتي باعتبار السيميائية القلب النابض للظاهراتية) حول اللغة الجمالية في الفن. ثالثاً، نظراً لاعتبار المتلقي محورياً أساسياً في علم الجمال عموماً، فإنّه من البديهي العودة إلى التصور الجمالي حول التشكيل الفني للمشهد المكاني في الخطاب القرآني.

ومنه، يمكنني القول: إنني اعتمدت منهجاً جمالياً يستند إلى معارف نظرية مستمدة من مناهج نقدية (السيميائية/ الظاهراتية/ الفكر الفلسفي الممنهج/ التراث النقدي العربي)، تتباين ولكنها تلتقي فكرياً في نقاط محدّدة؛ إذ لاحظت تناعماً لطيفاً بين التصور القديم وافتراضات الفكر النقدي المعاصر حول التحليل الجمالي وتقنيات القراءة الجمالية الحديثة والمعاصرة. أعتقد أنّ هذا التمازج المتوافق بين ذلك كلّه يمكن أن يمثل قاعدة لميلاد منهج يقنّ بدقّة مجال التحليل الجمالي للمشهد المشكّل بالكلمات المجردة، كما يفتح آفاقاً جديدة في الدراسات الفنية للقرآن الكريم والأعمال الأدبية بوجه عام.

يتميّز البحث بتوظيف مصطلحات تمثل الجسر الأمين، الذي يوصلنا إلى الجهة المقصودة بغرض الكشف عمّا تحويه من حقائق أبرزها؛ مصطلح (الوجود - في -) أو (الوجود - هناك -)، الذي يتفاعل بقوة مع مصطلح المشهد لعلّة واحدة، أنهما يشيران إلى التواجد في مكان ما، أو على خشبة عرض بصفة ما تحددها المعطيات الحسية التي تحيط بالإنسان، ومصطلحات أخرى تمّ شرحها في الفصل النظري.

يتوزّع البحث على أربعة فصول بمباحث تتفاوت في عددها من فصل إلى آخر، تتصدّرها طبعاً المقدمة، لينتهي بعد آخر فصل إلى الخاتمة، التي تجمع أهمّ ما توصّلت إليه الرسالة من نتائج يمكن أن تمثل في الآن ذاته إشكالية بحث جديدة مرفوقة بقائمة المصادر والمراجع، التي مثّلت المنبع الفكري للبحث. لقد غلبت الجانب التطبيقي على النظري، لأتمكّن من تبيان مدى قدرة اللغة على اقتحام عالم الصناعة المشهدية بالحجّة والبرهان.

تضمّن الفصل الأوّل جملة من المصطلحات والمفاهيم والآليات المعتمدة في التشكيل الجمالي للمشهد المكاني بدايةً بمصطلح (الجمال)، حيث حاولت ضبطه والوقوف عند المفاهيم المحيطة به، والمتعلقة معه (دون اللجوء إلى عملية رصف المادة النقدية المؤلفة حوله)، بالتركيز

على التلقّي الفنيّ في بعده الجمالي وفق ما يقرّه القرآن الكريم. كان لا بدّ من الإشارة إلى مصطلح التّشكيل ومفهومه، الذي أراه أشبه ببوابة تفتح لتعرّفنا على التقنيات الفنيّة المعتمدة في إخراج المشهد المكانيّ الفنيّ عبر وسيط اللغة. أمّا مصطلح المشهد، فأظنّه العصب المركزي للمصطلحات كلّها، التي تناولتها في هذا البحث لا سيّما ومادة تشكيّله هي الكلمات المجرّدة.

وفي تحديد مصطلح المكان ومفهومه وأبعاده العلائقية (الإنسان/الأشياء/ الزّمن) تمّ التّركيز على ما يخدم الصّناعة المشهديّة القائمة على خشبة مكانية؛ كمبدأ الإحاطة والاحتواء والنّموضعات الجدلية لساحة العرض المكانية. ولمّا أشرت إلى الخطاب مصطلحا ومفهوما، فإنّني لم أتوخّ الإبحار في ذلك، بل لأوضّح علّة اختياري الخطاب بدل النصّ، دون اللّجوء إلى متاهة الجدل الحاصل بين المصطلحين.

وضمّنت الفصل النّظري مبحثا يمثّل حلقة مركزية من حلقات البحث عنونته بـ: آليات التّشكيل الجمالي للمشهد المكاني المتمثّلة في: فعل التأمّل والعودة إلى الظّاهرة / الظّلال / الفكر الجدلي / البعد الحسيّ / أدوات فعل التأمّل الجمالي (حاسة البصر / الخطاب البصري / حاسة السّمع والحواس عموما) / الخيال / الزّمن / الحركة / الطّي الزّمكاني. وقد أسهمت السّيميائية والظّاهراتية وعلم الجمال وأطروحة سيد قطب حول التّصوير الفنيّ في القرآن، في الكشف عن الآليات المسهّمة في تشكيل المشاهد المكانية في الخطاب القرآني، التي تتحوّل إلى علامات أيقونية متحرّكة تعكس إيقاعا جدليا لمنظومة فكرية تقودنا إلى المعرفة اليقينية حول الإنسان والوجود بشقيّيه الدّنيوي والغيبّي.

عنونت الفصل الثّاني بـ: مشاهد الوجود - في - الجنّات، حاولت من خلاله الإلمام بالمشاهد التي تتخذ من الجنّات منصّة عرض لها، مع إبراز أهمّ تقنيات العرض الجمالية التي أسهمت في تشكيل المشاهد النابضة بالحسّ. لقد تمّ عرض مشهد الجنّات وفق مبدأ الشّمولية باعتماد قاعدة التّوليف الجمالي المشهدي، التي تجمع بين خشبتين متضادّتين تحت سلطة جدلية الأعلى والأسفل. ذلك تضاد متناسق عمل على صناعة جملة من المشاهد المبصرة المؤثّرة في النّفس. ومن ثمّ تجوّلت عبر المشاهد الجزئية التفصيلية، كالمشهد المركزي (البيت الحلم) مستأنسة بقيم الألفة المنتشرة عبر زواياه؛ فهي أبعاد جمالية توطّر البيت الحلم، وثبتت صحّة فرضية

(غاستون باشلار) حول حلم العودة إلى مركز الهناء الأول (الجنة). والملاحظ أنّ كلّ مشهد تفصيلي تابع للمشهد المركزي (البيت الحلم) يحيط بقيمة عميقة متأصلة في بيت النعيم الخالد. كما توقّفت عند مشهد الإخراج - من - الجنة للنظر في جمالية تشكيله، وكيف يمازج بإحكام بين الفنّ والحقيقة المعنونة بـ: (علة الهوية الضائعة)، تحت سلطة جدلية الاتصال والانفصال.

لاحظت أنّ منطق العتبات المكانية الخاضع لسلطة جدلية الأعلى والأسفل أثبت فعاليته من خلال إسهامه في تشكيل مشاهد العلية جمالياً؛ فمقولة الأين تدخل المتلقي عالم التصوير المرئي لمشاهد العلية الجامعة بين البعد الفيزيائي والقيم الخالدة، انطلاقاً من منطق الاستلزام الموضوعي، فالفوق يستلزم التحت، والتحت يستلزم الفوق. ويتدخل عناصر التخيل الحسي المختلفة تكتمل الرؤية المشهدية المتوهمة، وبذلك يتمّ التوجيه الدلالي لقطبي الأعلى والأسفل، فتصوير مشاهد العلية ينسج قصة الإنسان - هناك - فیدخلنا عالمها.

بمحويات المكان (الجنّات بوصفها خشبة العرض الأساسية) يكتمل الديكور، لذا تعتمد الكلمات القرآنية إلى تصوير المحاور المركزية، التي توجّه الذّهن نحو تمثّل نمط الديكور المعتمد، حيث تتدخل مشاهد جزئية فتتخذ المكان ذاته خشبة عرض لها، لتحدد بدقة أكبر وتفصيل أعمق الأشياء المنتشرة هنا وهناك - في - الجنّات. وقد وضّحت دور الخطاب البصري في نسج مشاهد الجنّات عموماً.

أمّا الفصل الثالث، فإنّه يتباين مع الفصل الثاني من حيث الموضوع المتناول (العقاب)، الذي تعرض مشاهده تحت سلطة الرّعب البهيج. يبتدئ الفصل بمشاهد الإحاطة المربعة وكأنّها تمهّد لرفع الستار عن طبيعة الحياة هناك - في - جهنّم، كمشهد الاحتواء المرعب، ومشهد المهاد (اللاإرادة واللاقوة)، والالتفاف حول الجسم. فهي مشاهد تخرج مفهوم الإحاطة من النقيض إلى النقيض، حين تكشف عن تلك الخيوط النارية الملتحمة بشكل دائري يتوسطها جسم ملتهب.

وفي مشاهد النّار وصفاتها، ينقلنا الزّمن الفنيّ لمعايشة ظاهرة العذاب عياناً بالصّوت والصّورة ؛ فكلّ مشهد يتفرد بصفة معيّنة توجّه الذّهن نحو تعيين صادق أمين لنمط العذاب المضاف إلى قائمة الجماليات السّالبة.

إنَّ التَّشكيل الهندسي لجهنَّمَ (معطيات التفكير البصري)، يكشف عن قوانين الوجود- فيها - التي تفسِّر علّة الخوف الكوني من القبو، وتحدّد قانون الدّاخل والخارج والوجود- في- والانفصال- عن - أو الوجود والعدم، حيث يلغى قطب الخارج في مشهد الزّبانية مثلاً.

يقوم الإخراج التراجيدي لمشاهد جهنَّمَ على جدليات كونية كالظّاهر والخفيّ، حين تبرز جهنَّمَ للعيان لتلتهم الكفرة، وجدلية الأعلى والأسفل والانفتاح والانغلاق. ولمقولة الأين سلطتها في تفسير طبيعة الوجود - في - جهنَّمَ (مشهد أصحاب الشّمال). كما اعتمدت مشاهد الوجود- في - جهنَّمَ تقنية التشخيص (أنسنة المكان وأشياءه) بصفة ملفّقة للانتباه، حيث أسهمت في إخراج المشاهد عياناً كأنّها قطعة سينمائية. ولمشهد الأشياء - في- جهنَّمَ كلمته التي تعيّن بتفصيل أكبر طبيعة الوجود - في - جهنَّمَ.

وعنونت الفصل الرّابع ب: جمالية تشكيل المشاهد المكانية المنبثقة من الفكر الجدلي؛ إذ يتضمّن مشاهد الانقلاب الكوني والخروج، التي تمثّل حلقة التّحول المفاجئ والمرتجّ للأمكنة السّماوية والأرضية، وجسراً يفصل الإنسان عن الأمكنة الدّنيوية ويصله بالأخروية، فيتحوّل إلى خشبة عرض تملؤها الحركة ويفعلها التّغيّر تعالين بصرياً وتتلقّى حسياً، وعليها يتم الإعلان عن نقطتين متضادّتين (النهاية ≠ البداية) تحت سلطة الوجود واللاوجود.

كذلك يحتوي الفصل ذاته مشاهد خشبتها الأمكنة الدّنيوية، التي تختزل حدثي الإخراج والإحياء أبرزها، مشاهد الطّبيعة / الانبثاق المختزل. يتم الانتقال بعدها إلى المشاهد المنبثقة من جدليات الجزاء والعقاب / الأعلى والأسفل / المابين، حيث تمظهرت جدلية الجزاء والعقاب الأخروية من خلال مشاهد العقاب الدّنيوي الجامع والشّامل والمفصّل. أمّا المشاهد المتعلّقة بالمكانين الأرضي والسّماوي، فقد تنوّعت تنوّعا يكشف عن منظومة فكرية كبرى، كذلك المشاهد المابينية الدّنيوية والأخروية. نلمس في مباحث هذا الفصل أصالة الفكر الجدلي، ومدى إسهامه في التّشكيل الجمالي للمشاهد المكانية وفق إخراج مشهدي شامل تارة وتفصيلي تارة أخرى.

وقد توصّلت بعد محاولة الكشف عن أهمّ الآليات المنهجية، التي تمثّل قاعدة الصّناعة المشهدية للأمكنة في الخطاب القرآني، إلى اقتناع عميق بمدى قدرة اللّغة على منافسة أقوى وسائل التّكنولوجيا المعاصرة المستعملة في الإخراج المسرحي والسينمائي على وجه الخصوص. ومنه،

فإنّ فن التّصوير الجمالي للمشهد المكاني بالّلغة يحتوي الفنون جميعها؛ إذ يمكن للأدباء المضّيّ قدما نحو صناعة مشاهد مادّتها مجرّدة، ولكنّ تأثيرها عميق في النّفس الإنسانية، كما أنّني أدركت مدى تفاعل الحقيقة (المعرفة) والفن، وأنّ مسألة التّفافر بينهما وهم صدّقته البشرية.

حقيقة، تنوّعت المصادر والمراجع واختلّفت مرجعيّاتها الفكرية التي تخدم موضوع البحث، ماجعل المادّة العلمية تتباين مثل تفسير الطّبري وتفسير ابن كثير، والخبرة الجمالية لسعيد توفيق، وجماليات المكان لغاستون باشلار، والتّصوير الفنّي في القرآن لسيد قطب. والملاحظ أنّ هذا الزّخم الفكري المتباين لا ينتهي إلى النّضاد بل إلى التّفاعل الإيجابي المثمر.

لا أعتقد أنّ الباحث لا تعرّضه مطبّات وعراقيل أثناء إنجاز البحث، قد تكون مادية أو معنوية (نفسية أو إجتماعية). وبالنّسبة لي فقد لازمني الخوف من المساس بمقصديّة الخطاب الإلهي المقدّس في الفصول التّطبيقية.

أتمنّى أن أكون قد وفّيت هذا الموضوع حقّه وإن اتّسم بالقلّة، وأن يمثّل قاعدة لميلاد مواضيع بحث جديدة تسهم في إثراء خزانة الدراسات الفنّية في القرآن الكريم.

الفصل الأول

مصطلحات ومفاهيم وآليات

١. مصطلحات ومفاهيم

٢. آليات التشكيل الجمالي للمشهد المكاني

1- مصطلحات ومفاهيم

1- الجمال/ ضبط المصطلح :

أشار سعيد توفيق إلى أنه يجدر بنا استخدام مصطلح الخبرة الجمالية في الدراسات الفنية؛ لأنه يمكننا من محاورة العمل الفني (النصوص الفنية المشكّلة باللغة) لحظة تلقّيه بصفة تجعل الوعي والشّعور حاضرين لتمثّل ما يظهر لهما من خبايا تستوطن أرض اللغة الفنية. أعتقد أنّ الخبرة الجمالية مصطلح يتمتّع بدقّة في الطّرح*، كذلك يعمل على تفعيل القراءة الجمالية المرجّاة. كما تتحقّق الخبرة الجمالية في الأعمال الفنية وفق التفكير الظّاهراتي بتوفّر عنصر أساسي وهو الوسيط المحسوس أو المادّي (كاللّغة في حال النّصوص الفنيّة المؤلّفة لغويا)، الذي يكشف المتحمّج.

ولكن تجدر الإشارة إلى وجود اختلاف جزئي في تفسير الخبرة الجمالية في الأعمال الفنية بين أقطاب المنهج الظّاهراتي، غير أنّ المبدأ الأساسي في ذلك يجمعهم على كلمة واحدة؛ فالجميع يرى أنّ للإدراك الحسيّ أهمية كبرى في تلقّي الخبرات الجمالية؛ لأنّ "الأعمال الفنيّة تخاطب إدراكنا الحسيّ من خلال إيماءات أو وسائط فيزيقية تجسّد أفكارا ومعاني"¹، يستحضرها خيال المتلقّي ويتمثّلها ذهنه وفق قانون الحضور اللّحظي. ومنه:

الخبرة الجمالية ⇐ المعطى الحسيّ (اللّغة مثلا) + المعطى غير الحسيّ (الظلال والإيماءات، وعالم المفاهيم والرّوى والحقائق والأفكار) ⇐ تستقبل خيالنا وذهننا.

أعتقد أنّ الخبرة الجمالية تتوافق دلاليا إلى حدّ أكبر مع مصطلح التّجربة الجمالية بحكم أنّ كليهما "منهج نقدي جمالي يلبي الحاجات الجمالية للروح والنّفس والعقل ويتّجه نحو الموضوع المعرفي والفنيّ والأدبي المتكامل"²، ويوفّي التّحليل الجمالي للفنّ حقّه.

* - لفهم ذلك علينا بقراءة الكتاب بأكمله.

¹ - BACHLARD, le pluralisme cohérent de la chimie moderne, librairie philosophique, paris(1) 1932. P50.

² - حسين جمعة، التقابل الجمالي في النصّ القرآني (دراسة جمالية فكرية وأسلوبية)، ط1، منشورات دار النمير للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2005، ص 63.

تحدثت كثيرا عن ضرورة ارتباط الإدراك الحسي للأشياء بالمعرفة وأظنه أقرب إلى المنطق، ولكن من جهة أخرى إذا اعتبرنا علم الجمال حاملا للمعرفة الكونية والعقلية، فلا يمكن إطلاقا أن يرادف مصطلح الإستيتيقا* (Esthetique) المقتصر على الجمال الحسي وحده. علم الجمال إذن، لارتباطه بالمعرفة العقلية أصبح يتّصف بالانّساع اللامحدود وبالتّعقد، فما على الباحث إلّا التريث ليسهل عليه الخوض في مسائل متعدّدة كالظاهرة المكانية في الخطاب القرآني. أعتقد أنّ فرضية التأمّل الجمالي الخالص باستبعاد المعرفة والحقيقة لا طائل من ورائها، لذا لا بد من إعادة النظر في دلالة مصطلح (Esthetique)، وهل يوجد فعلا في هذا الكون شيء جميل أو ظاهرة جميلة لا تترجم حقيقة أو معرفة ولا تحقق قيمة أخلاقية؟ ومنه، إذا كان الإدراك الجمالي يستحضر العقل فما طبيعة هذا الأخير؟

2- الجمال / مفهومه وطبيعته وعلاقته بالمعرفة والحقيقة

2-1- الجمال بين المفهوم والطبيعة :

الجمال أطروحة كونية متشعبة الاتجاهات الفكرية تتجّيب وراء ظلالها حقائق غائبة عنا، ومن أراد الولوج إلى عالمها عليه أن يفكّ لغز فلسفة بأكملها قد يصطلح عليها فلسفة الفنّ أو علم الجمال أو الخبرة الجمالية. علم بمجرد ذكره أستحضر ذهنيا أسماء فلاسفة كانت لديهم الجرأة الكافية، لإثبات فرضيات علمية وفكرية تمثّل محاور أساسية لتحقيق فكرة الجمال؛ كأفلاطون وأرسطو وأفلوطين وكانط وشوبنهاور وهيجل وغيرهم من الفلاسفة المحدثين، إلى أن أصل إلى الاتجاهات المعاصرة عند تولستوي وبرجسون وكروتش، وأقطاب العلاماتية والفلسفة الظاهرية. أمّا فلاسفة العرب ونقادهم فإنّهم ساروا على استحياء في محاولات متناثرة لتحديد مفهوم الجمال، كابن طباطبا العلوي وغيره. إذا وجدنا في طيّات الكتب الفلسفية النّقدية قديمها وحديثها عند العرب والغرب، ما يشير إلى اهتمام الفلاسفة بالجمال فكرة ومصطلحا وعلمًا ونظرية ومنهجًا، فهذا لا يعني أنّ من السّهل القبض على مفهومه، إذ يصعب إيجاد تعريف شامل متفق عليه إلى درجة

* - Esthetique هو مصطلح مأخوذ من الكلمة اليونانية Aisthetikos، التي تعني الإدراك الحسي أو المعرفة الحسية، لمزيد من التفصيل ينظر: ولترت ستيس، معنى الجمال (نظرية في الإستيتيقا)، تر: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص9.

القول بغموضه؛ لذا امتنع الكثير من المهتمين بالمسألة الجمالية عن تعريفه وفضلوا وصف طبيعته¹، حتّى رجال اللّغة استجابوا لذلك.

والجمال في القواميس العربية ينحو منحى التفكير المؤلّف بين طرفي الثنائية الصّانعة للموضوع الجميل، الصّورة / المعنى، التي ستتردّد عند الفلاسفة والنقاد باعتبارها وصفا لطبيعة الجمال. فبعد العرض الاشتقاقي للفظّة الجمال، يشير ابن منظور إلى أنّ "الجمال يقع على الصّور والمعاني"²، ويوافقه صاحب القاموس المحيط في قوله: "الجمال: الحسن في الخلق والخلق"³. فإذا اقتصر الجمال على أحدهما فإنه يتّصف بالنقصان، لذا لا أوّد القيام بعملية رصف الأفكار والكلمات بدعوى الإلمام بالموضوع قيد الدّراسة، بقدر ما أحاول التّركيز على المسائل الجمالية، التي ثمنها الخطاب القرآني لأنّها تتحوّل فيما بعد إلى تقنيات معتمدة في التّشكيل الجمالي للمكان. وبعد تصفّحي كتباً كثيرة تتحدّث عن علم الجمال وأساسه وكيفية تحقيقه، لاحظت تردّد جملة من المصطلحات سيكون لها صدى في الخطاب القرآني، وهي: الفكرة والقيمة والإدراك الحسيّ والموضوع الجمالي والإدراك المعرفي. وتلك مصطلحات قد توحد بين فكر كثير من الفلاسفة أحاول عرضها باختصار وتحليل في الآن ذاته. كما لا أعتقد أنّني سأضيف للمكتبة النقدية في علم الجمال شيئاً، لو عاودت الكرّة لما سبق دراسته بعد أن وجدت مؤلّفات كثيرة في هذا المجال (ولا سيّما الدّراسات الأكاديمية في الموضوع ذاته)، حاول أصحابها تفعيل الفهم والإفهام وتحديد مفهوم الجمال ورغم ذاك بقيت تتخبّط في عدّة مشاكل فكرية سأذكرها على شكل تساؤلات:

- ما هو المصطلح الأنسب للدّراسات الجمالية ؟
- هل مصطلح الجمال يحمل شهادة ميلاد عربية أم غربية ؟
- هل نسجّل توافقا فكريا بين النقاد العرب والغرب في ضبط مفهوم الجمال قديما وحديثا ؟

¹ - لمزيد من التّوسّع ينظر: جان برتلمي، بحث في علم الجمال، تر: أنور عبد العزيز، مراجعة: نظمي لوقا، تقديم: سعيد توفيق، دار نهضة مصر، القاهرة، 2011، ص- ص 10 وما بعدها.

² - أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، ج3، ط1، دارصادر، بيروت (لبنان)، 1992، ص202.

³ - مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ط8، مؤسسة الرسالة، بيروت (لبنان)، 2005، ص279.

- هل الجمال (الموضوع الجميل) يقتصر على العناصر الشّكلية للقطعة الفنيّة دون المضمون؟

يمثّل هذا الأخير المعضلة الرئيسيّة، التي حركت الكتابات النّقديّة حول موضوع الجمال مولّدة جملة من التّناقضات الجدليّة: الجسد والروح / الشّكل والمضمون (الجوهر) / التّجسيد الحسيّ والمعنى الروحي/ملازمة الحسّ والتّوغلّ إلى الفهم والروح (المادي والمعنوي) / الصّورة الخارجيّة والعقل والفكر والروح/الشّكل والوظيفة (الهدف) / الشّكل الخارجيّ والبعد المعرفيّ (الحقيقة) / التّذوق الحسيّ والإيحاءات المعنويّة / لذة الحواسّ واللّذة الروحيّة¹.

ينقسم الفكر الجمالي إلى طرفين: واحد ينتصر للشّكل دون الاهتمام بالمضمون، ما أجده واضحا في الكتب النّقديّة القديمة، حيث اهتمّ العرب بسياق نظم الكلام وتراكيبه وألفاظه من باب التّناسب والفصاحة، وغير ذلك من الأمور الشّكلية. وأعتقد أنّ المعيار الأخلاقيّ في نقد الشّعريّ الذي ميّز العصر الإسلاميّ يمثّل التّفاتة قويّة إلى المضمون كعنصر جماليّ للشّعريّ آنذاك، وفي ذلك إشارة إلى الرّبط بين الشّكل والمحتوى الأخلاقيّ.

وبالنّسبة إلى الطّرف الثّاني، فقد أكتفي بالإشارة إلى ابن طباطبا العلويّ صاحب (عيار الشّعريّ)، الذي يتميّز بالفكر المعتدل الممنطق، حتّى رأى حسين جمعة أنّ هيجل يتقاسم معه فكرة الجمال غير مفصول عن الروح والفهم؛ أي العمل الفنيّ يحتوي الجميل المؤلّف من معنى روحيّ وتجسيد حسيّ. ويقاسمهم الرّؤية ذاتها عبد القاهر الجرجانيّ؛ فاللذة الجمالية الكامنة في النّص لن يتحقّق مفعولها إلّا بالمزج بين طبيعة الفنّ ووظيفته.

الجدلية ذاتها قائمة عند الفلاسفة الغرب قديما، فأرسطو يشترط التّوافق والانسجام والتّناسب في الموضوع الجمالي باعتبار الحواسّ منفذا مركزيا لإدراك جوهر الأشياء الجميلة، حيث يركّز على الشّكل (إسقاط المضمون). أمّا أفلاطون فإنّه يشترط أن يوضع الموضوع الجمالي في الموضع المناسب، وأن ترتبط عناصر الجمال بالمثال المتخيّل شكلا ومضمونا (الجمع بينهما). بينما أفلوطين يرى أنّ الروح مصدر الجمال (إسقاط الشّكل). غير أنّ ديمقريط يوفّق بين الرّأيين

¹ - مستنبطة من كتاب: حسين جمعة، التّقابل الجمالي في النّص القرآنيّ، ص- ص21- 73، كذلك المؤلّفات المعتمدة في هذا البحث حول علم الجمال.

السّابقين، عندما يجعل الجميل جامعا ما بين الشّكل والمضمون، ولذّة المضمون تفوق لذّة الشّكل (الجمع بينهما)، حتّى الذين ادّعوا تحديد تعريف للجمال يزيل الغموض واللّبس وقعوا في وصف طبيعته، سأحاول أن أدرج بعض التّحديدات للنّظر فيما تطرحه.

يرى هربرت ريد أنّ الجمال يشكّل من خلال جملة العلاقات الشّكلية بين الأشياء المدركة بحواسنا¹. كما يشير إلى مبدأ العلاقات الرّابطة بين أجزاء الموضوع الجميل، إذ لا يمكن إدراكه بإسقاط الرّوابط بين الأشياء. أمّا الفيلسوف الألماني بومجارتن، ينظر إلى الجمال من زاوية قدرته على إثارة الأحاسيس في أنفسنا²، أو القدرة على التّأثير في نفسية المتلقّي. يطرح بومجارتن مسألة الإدراك الحسيّ الجميل، وربّما يشير إلى جملة التّقنيات التي تمكّن الجميل من التّأثير في نفسية المتلقّي. ويشير هربرت مرة أخرى إلى فكرة تسهم بدورها في تحديد طبيعة الجمال لا تعريفه وهي ارتباطه بالحقيقة³. وتلك إشارة صريحة إلى دور الحواس في إدراك الشّيء الجميل وإخفائه للحقائق وضرورة التّفاعل معه. وتعتبر الفلسفة اليونانية الحلقة الرابطة ما بين الفلاسفة العرب والغرب، كذلك النّقاد، فكّهم اختلفوا حول مكن الموضوع الجميل، حيث أبدعوا في الإتيان بمصطلحات كلّها تحوم حول ثنائية واحدة (الشكل والمضمون)، مثّلت مركز الجدل الفكري القائم حول طبيعة الموضوع الجميل والعناصر المكونة له.

أعتقد أنّ من اعتبر الموضوع الجميل يثبت وجوده لحظة التداخل المرن بين الجانب الحسيّ والمعنوي، أكثر إقناعا لشدّة توافقه مع الرّؤية القرآنية للجمال؛ ذلك أنّ المتعة الجمالية الحسيّة توصف في القرآن الكريم بأنّها وجدانية ترضي الحواس جميعها مع إرضاء العقل⁴ عندما تلقى بنا في عالم التأمّل. وبالتالي ترتقي في جماليّتها، من التذوق الحسيّ إلى الالتذاذ بالإحاعات المعنوية. يلخص أندريه كونت سيونفيل أطروحات الفلاسفة حول ماهية الجمال باختلاف توجّهاتهم؛ فالجمال "انبثاق الخير (أفلاطون، أفلوطين)؟ إنّه رمزه (كانط)؟ إنّه أثر الله (القديس أوغسطين، سيمون ويل)؟ إنّه نغم (ليبزنز، ديدرو)؟ إنّه لذّة الجسد (أبيقور)؟ أو لذّة الحواس (هيوم)؟ أو لذّة النفس

¹ - ينظر: هربرت ريد، معنى الفن، تر: سامي خشبة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986، ص26.

² - ينظر: برجاي عبد الرّؤوف، فصول في علم الجمال، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1981، ص03.

³ - ينظر: هربرت ريد، معنى الفن، ص26.

⁴ - ينظر: حسين جمعة، التقابل الجمالي في النص القرآني، ص 67.

(مونتسكيو)؟ إنه تظاهرة الحق الحسية (بوالو Boileau والمدرسيون: لا شيء جميل سوى الحق، الحق وحده هو المحبوب)؟ إنّه وحدة الفكر، والظاهر المفرد (هيجل)؟ إنه التعبير عن إرادة الحياة (شوبنهاور)؟ أو إرادة القوة (نيتشه)؟ وهو وضع حقيقة الموجود في العمل الفني (هيدجر)¹. الجمال إذن، يتأرجح بين أفكار فلسفية متباينة تبعا للمرجعية الفكرية والإيديولوجية والدينية والمعرفية عموما، والمتمثلة في: العالم المثالي والعالم الإيقاعي الذي يصنعه قانون الانسجام والتآلف، وعالم المتعة واللذة الآنية وعالم الحق والحقيقة الوجودية للشيء. هكذا شحن مصطلح الجمال بفكر فلسفي ضاعف من صعوبة فهمه وضبطه وتحديده بدقة، غير أنّه لو تمّ البحث في كنه المسألة الجمالية فكرة ومصطلحا وعلما ومنهجا، ثمّ عرضناها على القرآن الكريم لضبطها وإخراج الزائف منها، لما بقي الباحثون يكتفون بالتصنيف المصطلحي والمفاهيمي، الذي يعتبر مكنم الغموض والتّعقيد.

وإذا استنتجت ما سبق الإشارة إليه في محاولة للتوفيق بين الآراء والأفكار، التي تحوم حول الجمال، لقلت: إنّه لذة نفسية ومعرفية؛ الأولى يفعلها قانون التشكيل الظاهري في الفن (الفن ظاهره جميل وباطنه أجمل وهو الفكر) المتمثل في الانسجام والاتساق والتآلف والتماثل والتوافق بين أجزاء الظاهرة المعروضة، والثانية يوقظها الوعي بالموضوع الكامن في قلب الظاهرة وإدراكه ذهنيا. وتكتمل اللذة الجمالية (النفسية والمعرفية) لحظة تجلّي الحقيقة.

2-2 - الجمال بين المتعة الجمالية والإدراك المعرفي:

حدث تضارب فكري حول طبيعة الجميل وعلاقته بالمعرفة والأفكار والعالم الحسي كما سبق الإشارة إليه. حقيقة، هي معادلة صعب حلّها (الفكر → الجميل ← الحس)، ولكن يمكن تبسيطها عل الأقل عندما يتعلّق الأمر بمسألة الجمال في عالم الفنّ، والإرساء على قانون يفصل في مسألة الجدل الشائك حول وجود رابط وشائجي بين الجمال الحسيّ وعالم الحقائق والمعرفة من عدمه. فالإي مدى يمكن الاعتقاد بأنّ "الجمال هو الفكرة حين تدرك في إطار حسيّ"²، وأنّ الشّيء

¹ - أندريه كونت سيونفيل، الفلسفة، تر: علي بوملحم، ط1، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت (لبنان)، 2008، ص 108-109.

² - ولترت ستيس، فلسفة هيجل، تر: إمام عبد الفتاح إمام، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1980، ص 604.

جميل بما يترجمه من أفكار وحقائق؟ وهل غاية التشكيل الجمالي للأشياء هي إظهار تفاصيل الموضوع الجميل لتحقيق المتعة الجمالية الحسية وإسقاط البعد الوظيفي وربما الفكري والمعرفي أم له غايات أخرى؟

إنّ الرؤية الجمالية للأشياء والكون توصلنا إلى المعرفة رغم ارتباطها بالمتعة لحظة الإدراك الجمالي لها، ذلك أنّ "التجربة الإستيطيقية تحتوي على جانب معرفي أيضا رغم أنّها بالقطع تتميز عنه"¹. فالتجربة الجمالية ترتبط ارتباطا وثيقا بمسألة الإدراك المعرفي المرتبط بدوره بالإدراك الحسي للأشياء. ومنه، لا يمكن الاعتقاد إطلاقا أنّ أساليب الفنّ خاوية من الرؤى والمضامين، وأنّها مجرد علاقات بين أجزاء تشكّل الصورة أو المشهد؛ ذلك أنّ "التّمثّل الفنيّ (...) يقوم بالفعل بوظيفة (التّمثيل)، أي التعبير عن موضوع ما. وبذلك، فإنّ الإبداع الفني يفهم بوصفه تعبيرا عن رؤية لها مضمون، وليس مجرد تشكيل لمادة في صورة معيّنة تدرك لذاتها وحسب، فالفنان يستخدم المادة في تشكيل ما ليقول شيئا"² ويكشف عنه.

أعتقد أنّ فكرة احتواء الجميل للمعرفة جدّ منطقية، ولو التفت إلى الواقع المعيش طرحت سؤالا: إذا اشتريت لوحة لرسام مشهور، هل أودّ الحصول عليها فقط لأنّ اللون الأحمر هو الطّاغي مثلا؟ أم لأنّها تحجب أفكارا ومعارف حول موضوع ما؟

ثمّة إجابة عن هذا التساؤل من قبل بعض الفلاسفة والمفكرين في مختلف المجالات، كسيد قطب في المجال الديني وكروتشة في المجال الفلسفي. وتلك أطروحة شبيهة بإشكالية الغاية من الأدب، ومشروعيته وارتباطه بالقيم المعرفية والأخلاقية، وهل يشوّه ذلك جماليته؟

ترتبط فكرة الجمال بكل ما يحيط بالإنسان (الكون يحتضن الجمال)، وبذلك قد تترجم الحقائق الكونية المختلفة من خلال التأمّل والتخيّل والتّمثّل؛ "فالجمال هو الأسلوب الوحيد للتعبير عن الحقيقة وتقديمها"³ بشكل متميّز يثير حواس المتلقّي ويشعره باللذة تارة وبالألم تارة أخرى، بعدما يتأمّل أجزاءه وتفاصيله ويتحقّق الإدراك الكلي للموضوع. ومنه، يرتبط الجمال بالتعبير عن

¹ - ولترت ستيس، فلسفة هيجل، ص13.

² - سعيد توفيق، الخبرة الجمالية (دراسة في فلسفة الجمال الظاهرية)، ط1، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 2015، ص112.

³ - أفراح لطفي عبد الله، نظرية كروتشة الجمالية، التّوير للطباعة والنّشر والتوزيع، بيروت (لبنان)، 2011، ص107.

الحقيقة، فهما "إذن ليسا إلا مفهوما واحدا وليس مفهومان اثنين"¹، أي البحث في الجمال هو عينه إظهار الحقيقة. وبذلك يختص علم الجمال بتقديم معارف كونية في قالب حسي يخاطب الذات الإنسانية، ذلك أن "الأفكار والصّور ترتدي باستمرار زيّ الكلمات"² لترتقي إلى درجة المدركات الخارجية. فالجمال إذن، يحمل في كنهه عالم الحقيقة ويكشف عنها، ويتألف معها، ويتحقق الانسجام بينهما من خلال ما يطرحه من مواضيع تدرك بواسطة حواسنا، بل هو الحقيقة ذاتها أو مظهر من مظاهرها، كما أنّه عبارة عن فكرة ما تؤهله للوصول إلى أعلى درجات الحقيقة المطلقة³.

هكذا يمثل علم الجمال استراتيجية ناجحة تترجمها التقنيات المعتمدة في تحليل الرؤيا الجمالية للأشياء المحيطة بنا؛ بحيث تنتقل الصّور الجميلة المدركة حسيّا من عالم الحسّ إلى عالم التّصوّر المعرفي، أين يستقبلها العقل ويستمتع بها لحظة إدراك جزئياتها التي يحكمها قانون التّناسب. وهي ذاتها رؤية أصحاب المدرسة العقلية في الفلسفة، الذين يرجعون ممارسة التّجربة الجمالية إلى العقل، لتحقيق إدراك جمالي فعلي يتّسم بالتّنظيم، ويولّد شبكة من الدّلالات الجمالية⁴. والفكرة ذاتها يثمنها القرآن الكريم لكونه يخاطب العقل والعاطفة، فأما العقل "قوة تغوص باحثّة عن الحقائق المستترة والمعاني الباطنة، أمّا الثّانية فتطفو تبحث عن الجمال الظّاهر في القشرة البادية"⁵. غير أنّ جمالية الأشياء لا تدرك بالانفعال والتأثر والشّعور باللذّة لحظة تلقّيها، بل بواسطة نظام يحدّده العقل المولّد للفهم. فهناك فرق بين الانفعال الجمالي الخالص، والإحساس بالشّيء؛ فالأول يسقط الجانب المعرفي، والثّاني يحوّل الإحساس الجمالي إلى موضوع لمعرفة ما. انطلاقا ممّا سبق ذكره يمكن القول: إنّ الموضوع الجمالي لا ينفصل عن المعنى أو المعرفة، فدائما "يكون مفعما بالمعنى أو مشرّبا به"⁶. ولو تساءل الباحث في مسألة الجمال

¹ - أفراح لطفي عبد الله، نظرية كروتشة الجمالية، ص 182.

² - ولترت ستيس، معنى الجمال، ص 44.

³ - ينظر: أفراح لطفي عبد الله، نظرية كروتشة الجمالية، ص 105 - 106.

⁴ - ينظر: مصطفى عبده، فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني، ط 2، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1999، ص 57.

⁵ - فهد بن عبد الرحمن الرومي، خصائص القرآن الكريم، ط 10، مكتبة التوبة، الرياض، 2000، ص 35.

⁶ - سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، ص 266.

(لماذا أوجد الفن بوصفه موهبة الله في خلقه ؟ وماذا يخفي في باطنه؟) لأدرك أنّ الحقيقة تتوقع في قوالب فنيّة متعدّدة الأشكال ومتجدّدة، لأنّ "ما نفتش عنه في الفنّ هو إذن حقيقة، ولكن ليست نكتة تقليد أو سرد: إنّها حقيقة الرّوح الإنساني في علاقتها بالعالم والمطلق بالذّات"¹، والحقيقة والمعرفة يتربّعان على عرش الجمال.

2-3- الجمال/العقل الجمالي :

طرح تساؤل حول طبيعة العقل المدرك للجمال: هل يتمثل في العقل الواعي أم اللاوعي ؟ يعتبر علي شلق أنّ هناك عقلا ثالثا يربط بين العقل الواعي واللاوعي، ويتحمّل مسؤولية إدراك صور أعلى للجمال²؛ إنّهُ العقل الإبداعي (الجمالي)* الذي يملك وظيفة استقبال تفاصيل جمالية للمدركات الحسيّة، وهو وحده يتمكن من "استخراج الكوامن، والغوص في أعماق الأشياء وارتياد الآفاق، والبحث عن طبيعة الأشياء وإدراك المعاني القبلية والبعديّة، واستبصار للمفاهيم المستغلقة"³. كما أنّ العقل الجمالي "ينشط لدى - المتذوقين أثناء تذوقهم الجمال الفني"⁴. إنّ ارتباط التجربة الجمالية بالتّصور المعرفي يدفعني إلى طرح سؤال وجيه: إذا كان الجمال (كما سبق الإشارة إلى ذلك) يستوعب عالم الحقيقة والمعرفة، ولا يتعارض معها وفق تصور كثير من الفلاسفة والباحثين، فما علاقة علم الجمال بمسألة القيمة.

2-4 - علاقة الجميل بمسألة القيمة (المثل العليا) :

طرحت الفنون بأنواعها فرضية تحجّب الحقائق الكونية وراء العروض الجمالية، كما ولّدت بدورها تحديدا مفاهيميا للقيم، باعتبارها مجموعة من المثل العليا، ومصدر الالتزام الجمالي والالتزام الخلقي في إطار مبحث القيم والحقّ والخير والجمال⁵؛ بحيث يسهم العقل الإبداعي في تلقّي القيم الجمالية بتدخّل عناصر مهمّة أخصها فيما يلي:

¹ - أندريه كونت سيونفيل، الفلسفة، ص 111.

² - ينظر: علي شلق، الفنّ والجمال، المؤسسة الجامعية، بيروت، ص 65.

* - العقل الجمالي هو عقل إبداعي متطوّر عن العقل الإبداعي، لمزيد من التفصيل ينظر: مصطفى عبده، فلسفة الجمال.

³ - المرجع نفسه، ص 97.

⁴ - المرجع نفسه، ص 104.

⁵ - ينظر: محمد عزيز نظمي سالم، الجمالية وتطوّر الفن، ج3، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، 1996، ص 08.

القوة الحسية الجمالية + القوة الحدسية = الإدراك الجمالي ⇐ تمثل القيم. فلا يمكن أن نتصور موضوعا جماليا خاليا من القيم لأنها "تشكل الأساس العام للأخلاق وللدين والجمال"¹؛ ومنه يمكن اعتبار المسألة المكانية حاملة لمجموعة من القيم الإنسانية والكونية، لأنّ القيم الجمالية تتسم بالثبات². لذا يدعو الله عزّ وجل الإنسان إلى التأمّل والتدبّر في الخطاب القرآني لاكتساب المعرفة، بحيث ينتقل المتأمّل من الظاهر الحسيّ للأشياء (الظاهرة المكانية) وصولاً إلى الباطن المعرفي لها، فالمدرّكات الحسية شرط أساسي للانتقال إلى مستوى الاستبصار العقلي؛ لأنّ "تذوق الجمال ليس مجرد إدراك حسيّ وإنّما هو إدراك لقيمة"³ دون إسقاط مبدأ المتعة لحظة تلقّي الموضوع الجمالي.

إنّ الطّرح الجمالي للظواهر الكونية (المكان) يسعى نحو تمكين المتلقّي من استكشاف المثل العليا والقيم الثابتة الهاربة هنا وهناك. ويطلعنا سيّد قطب على سرّ من أسرار تذوقه القرآن الكريم وكيفية اجتماع المتعة والفائدة في صفحاته، وضرورة العودة إليه في كل مرّة لاستكناه جانبها من المعرفة في مجالات متعدّدة، يقول: "وعدت إلى القرآن أقرؤه في المصحف لا في كتب التفسير. وعدت أجد قرآني الجميل الحبيب؛ وأجد صوري المشوقة اللذيذة. إنّها ليست في سذاجتها التي كانت هناك. لقد تغيّر فهمي لها، فعدت الآن أجد مراميها وأغراضها"⁴. عاد سيّد قطب إلى القرآن الكريم دون إلغاء التفسيرات المسبقة، وتلك فكرة شبيهة بمبدأ العودة إلى الأشياء، الذي يروم أقطاب الظاهراتية من خلاله إزالة الستار عن دلالات لم يتمّ التوصل إليها، دون هدم الأفكار المسبقة مع التركيز على فرضية المعادلة الاستلزامية بين المتعة والمعرفة.

3- الجمال / الإدراك الحسي والتجريد :

يصف ستيس قوة الرّابط بين الإدراك الحسيّ والتّصوّر العقلي بالعضوي⁵؛ فالجمال حسبه "هو امتزاج مضمون عقلي مؤلّف من تصورات تجريبية غير إدراكية، مع مجال إدراكي، بطريقة

¹ - محمد عزيز نظمي سالم، القيمة الجمالية والالتزام، ج2، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، ص15.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص47.

³ - المرجع نفسه، ص21.

⁴ - سيّد قطب، التصوير الفني في القرآن، ط1، دار الشروق، القاهرة، 2002، ص08.

⁵ - لمزيد من التفصيل ينظر: ولترت ستيس، معنى الجمال، ص20.

تجعل هذا المضمون العقلي، وهذا المجال الإدراكي لا يتميز أحدهما عن الآخر¹. فهما وجهان لعملة واحدة. كذلك، قوة العلاقة بين الحواس والإدراك الجمالي للأشياء (التي تمكّن من اكتساب المعرفة الكونية)، تدفع المهتمين بالمسألة الجمالية إلى البحث في واقع المستوى التجريدي (كقضية الغيبيات في القرآن الكريم)، وعلاقته بالإدراك الجمالي. لذا هل يمكن اعتبار التجريد عنصرا مسهما في المعرفة الجمالية أو إنه يطرد من دائرة علم الجمال ؟

إنّ التّصورات التجريدية "عندما توجد في التجربة العينية وتمتّز بالمدرجات وندركها لأول مرّة كشيء موجود أمام أعيننا، فإنّنا نشعر بالمتعة"² المنتجة لحقيقة ما، والمحتوية لمجموعة من القيم المدركة بوعينا لا بانفعالاتنا. لقد ناقش سيّد قطب بقوة أطروحة التجريد في علاقتها بفلسفة الجمال، مبينا قدرة اللّغة الإلهية على احتواء أركان التجربة الجمالية الممزوجة بالحقيقة الكونية*، من خلال الإيهام بالرؤية العينية بالدرجة الأولى مع إثارة الحواس لحظة التلقّي؛ حيث أثبت الخطاب القرآني إمكانية تحوّل المواضيع التجريدية إلى مدرجات عينية محمّلة بالمعرفة، رغم تصريح بعض الباحثين في علم الجمال بأنّ "الموضوع الجميل هو باستمرار مدرك عيني، ولا يكون تجريدا أبدا"³. فلو اقتصر علم الجمال على الموضوعات العينية الملتقطة بالعين المبصرة لا تصف بالمحدودية، ولكنّه يعتمد من جهة أخرى على وسائل متنوعة لتحقيق شمولية التلقّي الجمالي للأشياء. وأظنّ أنّ المسألة الكفيلة بتحقيق الرؤية الجمالية عبر وسائط غير عينية هي إثارة الجانب الشعوري (الإحساس بالموضوع)، باستخدام وسيط مرّن هو اللّغة، التي تحتوي التجربة الجمالية وتشرك المتلقّي في لعبتها للوصول إلى الهدف المعرفي. والملاحظ أنّ واقع علم الجمال في الفلسفة غامض ومتذبذب لا يستقرّ على حال، فكلّ فكر محمّل بجملته من التّصورات حوله، فما واقعه في الخطاب القرآني؟

¹ - ولترت ستيس، معنى الجمال، ص21.

² - المرجع نفسه، ص24.

* - سأفصّل في مسألة تفوّق اللّغة على عدسة الكاميرا المعاصرة في نقل المشاهد المكانية وفق تقنيات جمالية معجزة في المباحث التطبيقية.

³ - ولترت ستيس، معنى الجمال، ص30.

4 - التأمل الجمالي والمعرفي في القرآن الكريم :

حاولت النظريات النقدية المعاصرة إثبات فرضية اشتغال النص الفني على مجموعة من العناصر الجمالية، التي تميزه عن غيره وتحقق له فرديته، ما نجده مثبتاً منذ زمن سحيق في القرآن الكريم؛ فهو "كائن لغوي خاص له جمالياته المتفردة التي تؤكد أنه من لدن صانع خبير وحكيم"¹. ولا جدال في أن الباحث عن المسألة الجمالية في القرآن الكريم سيصل إلى قناعة مكتملة، في أنه النص الوحيد المحيط بكل تفاصيل الرؤية الجمالية للأشياء. للخطاب القرآني لغة تحقق مفهوم الكمال الجمالي لكونها تجمع بين الزمن والمكان والكون والإنسان والظواهر. وفي كل مرة تتسج الكلمات القرآنية خطاباً تدعونا من خلاله إلى الغوص في أعماقه؛ فإله عز وجل يدعونا إلى التأمل في جمالية الخطاب القرآني المتفردة من أجل فهمه وإدراك معانيه؛ بحيث يعرض الظواهر الكونية وفق نظام جمالي، يوجّه الفكر البشري لتأسيس نظرية في علم الجمال. هكذا يتم "صياغة الرؤية الجمالية بأنماطها المتعددة والمتمثلة في الجلال/الكمال المطلق؛ باعتبارها إنجازاً إعجازياً بالغ التأثير في الوجدان والعقل؛ ليبقى الأصل الذي يقيس عليه البشر إبداعاتهم الكثيرة"². فالإدراك الحسي والإدراك المعرفي إذن، يجتمعان تحت شعار واحد (العرض الجمالي للظاهرة)، إذ لا تعارض بين الجمال والمعرفة في الخطاب القرآني؛ لأنّ المتعة الجمالية لحظة قراءة آيات الذكر الحكيم لا تكتفي بإرضاء الحواس فقط، بل تجذب العقل إليها بأسلوب لطيف عجيب.

5-علاقة الجمال بالرعب البهيج :

أصبح من البديهي التحدّث في كل مناسبة جمالية عن الجميل في علم الجمال وطبيعته وماهيته ومفهومه، بصفة تؤكد سلطته، ما يجعلنا نطرد القبيح من دائرة الفلسفة الجمالية فهل يحقّ لنا ذلك* ؟ وقد تناول فلاسفة علم الجمال إشكالية الجميل والقبيح واختلفوا في آرائهم حولها، لذا

¹ حسين جمعة، التقابل الجمالي في النص القرآني، المقدمة، ص 13.

² المرجع نفسه، ص 16 - 17.

*- الفصول التطبيقية التي تناولت مشاهد الرعب البهيج، ستجيبنا بالتفصيل عن هذا السؤال.

سألخصها في سؤال واحد: هل يتعلّق الجمال بالتعبير الموفّق والقبح بالتعبير الفاشل دون الأخذ بعين الاعتبار طبيعة الموضوع في كليهما؟*

بتحكيم العقل ومن خلال الإطلاع المكثّف على آراء وتصوّرات المفكرين باختلاف توجّهاتهم الإيديولوجية يتبيّن ومن الوهلة الأولى، أنّ علم الجمال يستوعب طرفي المعادلة، اللذين يتّصفان بالتناقض. إنّ مبدأ العودة إلى الأشياء ذاتها بغية تحقيق الخبرة الجمالية لدى المتلقّي، دفع الظاهراتيين على رأسهم إدموند هوسرل إلى إثبات، أنّ "الإستطقي (...)" لا يفهم ابتداء من فكرة الجميل (...). وليس الإستطقي** هو ذلك الجميل الذي اعتدنا تصوره باعتباره مضادا للقيبح؛ فالقبح ذاته قد يكون موضوعا إستطقيا (أي موضوعا معطى - من خلال عمل فنيّ ما - لإدراكنا بوصفه موضوعا جماليا¹).

بعد تصفّحي كتاب: التّصوير الفنيّ في القرآن لسيد قطب ارتويت فعلا بمجموعة من الشّواهد والبراهين، التي تؤكّد فرضية العرض الجمالي للموضوع مهما كانت صفته؛ بحيث تقدّد نظرتي القدماء والمحدثين: الأولى تتمثّل في أنّ القبيح والعنيف لا صلة لهما بالجميل، والثّانية ترى أنّ النّافع لم يعد جميلا في كلّ الأحوال. إنّ الجميل قد يكون عنيفا أو قبيحا؛ فلو تأملنا الطّبيعة وما فيها أدركنا أنّ هناك مخلوقات جميلة، ولكنّها ضارّة كالحيات المتباهية بجمال جلودها². هكذا يعتقد البعض أنّ الجمال كامن فيما تحبّه أنفسنا وتشتهيه وتتمتّع به أعيننا، ولكنّه أعمق من هذا في الخطاب القرآني وأوسع في الماهية والمفهوم.

تنقسم جمالية تشكّل المشهد المكاني في الخطاب القرآني إلى شطرين عظيمين: شطر يدفعنا إلى التأمّل الكوني والإبحار في فضائه والحلم ببيت النّعيم الخالد، وذلك جمال يوقظ فينا الشّعور بالاطمئنان على مصيرنا المليء بالمتعة واللّذة. وشرط آخر يختصّ بجمالية المشاهد

*- استنبطت هذا السؤال من كتاب: أميرة حلمي مطر، مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، ط1، دارالمعارف، القاهرة، 1989، ص128.

**- سأوضح ذلك في الفصل التطبيقي الخاص بمشاهد الوجود - في- جهنم.

¹- سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، ص 76.

²- ينظر: ابتسام مرهون الصفار، جمالية التشكّل اللّوني في القرآن الكريم، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد (الأردن)، 2010، ص16.

الباعثة على الخوف والرَّهبة؛ إذ يبعث في نفسية المتلقّي إحساسا بضرورة العودة إلى الله عزّوجل؛ بمعنى أنّ المشاهد السّلبية المفزعة تولّد شعورا بالألم الشّديد الذي يفوق تصوّر البشر، ولكن سرعان ما ينعكس ذلك إيجابا على نفسية المتلقّي، عندما يدرك أنّ الله عزّوجل أبوابه مفتوحة للتّوبة والاستغفار وفق المعادلة الآتية: مشاهد الرّعب البهيج ⇐ الألم ⇐ لدّة العودة إلى الله عزّوجل ⇐ استحضر مشاهد الجنّات (من التّقيّض إلى التّقيّض).

"ومن الطّريف أن نقتبس تجارب فنّيّة في إحساس الفنّانين بالجمال مرتبطا بالخوف أو الرّعب، مثل التّجربة الشّخصية التي وصفها جون دنيس عند نهاية القرن التّاسع عشر في حديثه عن رحلته عبر جبال الألب، فهو يقول عن الصّخور والمنحدرات الهاوية إنّها بعثت فيه رعبا بهيجا، وسرورا مخيفا، حتّى أنّني كنت أرعد في نفس الوقت الذي كنت أشعر فيه بلدّة لا حدّ لها. إنّ أبرز سمات هذه التّجربة هو المزج بين المشاعر الإيجابية والسّلبية نحو الموضوع أي (الرّعب البهيج)¹. فالمشهد المفزع يولّد مزيجا بين الألم واللّدّة؛ وتلك لدّة متفرّدة لأنّها تتبثق عن عالم الخوف والرّهبة. مواضع الجمال إذن، كامنة في مشاهد الفزع، ولكن لمن يفقه تحديدها ومعابقتها.

أشار الخطاب القرآني منذ زمن بعيد إلى ضرورة إلغاء الحاجز بين الموضوع الجميل والقبيح؛ لأنّ الشّأن في طريقة صياغتهما، أي كيفية تمظهر الأشياء في الفن عموما، ذلك أنّ "الجمالية فلسفة لا يوجد أيّ نتاج لا يحويها لكنها ليست سهلة الظّهور لمن لا يعرفها خارج بنيتها"². كما أنّ للجمال طبيعة تثير فينا الأحاسيس المرعبة والمبهجة على حدّ سواء، فالمشاهد المكانية وحدها تضمن الاندماج الكوني للأشياء باختلاف طبيعتها وما تخفيه من قيم. وبفضل مبدأ الإحاطة التي أثبتها الفلاسفة كخاصية مركزية للظّاهرة المكانية، استطاعت هذه الأخيرة احتواء ما يعرف بالقبيح وتحويله إلى نواة عليها تتأسّس المشاهد الفنّيّة، أي تكسبها قيما جمالية فلا تعارض إذن بين الجميل والقبيح في الظّاهرة الفنّيّة.

وإذا كانت الخبرة الجمالية تتحقّق بتوفّر العناصر الأساسية الآتية: الإدراك الحسيّ والإدراك المعرفي للشّيء المعطى والتأثّر النفسي، فإنّ هذا يستطيع أن يستوعب الموضوع الجميل والقبيح

¹ - ابتسام مرهون الصفار، جمالية التشكيل اللّوني في القرآن الكريم، ص 140 .

² - زهير جبوري، ياسين النّصير (المكانية في الفكر والفلسفة والنّقد)، دارينوى، سوريا(دمشق)، 2008، ص 23.

معا، فمسألة العرض الجمالي للأشياء المعطاة في الفنون لا تكثر بطبيعة الموضوع (جميلا كان أم قبيحا)، وإنما تولي اهتماما بالغا بالتقنيات المعتمدة في التشكيل الجمالي للمواضيع المطروحة. وتلك تقنيات تمثل المبدأ المركزي الذي يحدّد قدرات كلّ فنان في مجاله، وبها تتمايز النصوص الفنية.

ورغم غموض إشكالية المكان، وارتباطها أولا وقبل كلّ شيء بالبعد الفيزيقي، إلا أنّ اللغة القرآنية طرحتها بشكل معجز، عبر منافذ متعدّدة نسجت مشاهد مكانية ذات إيقاعات مختلفة؛ مؤكّدة أنّ الفنّ والدين لا يتعارضان، عندما ركّز الخطاب القرآني على جمالية عرض المشاهد المكانية وفق تقنيات أثبتت تميّزه عن باقي العروض الفنيّة البشرية. إنّ القرآن الكريم "يجعل الجمال الفنيّ أداة مقصودة للتأثير الوجداني، فيخاطب حاسة الوجدان الدّينية، بلغة الجمال الفنيّة. والفنّ والدين صنوان في أعماق النّفس وقرارة الحسّ. وإدراك الجمال الفنّي دليل استعداد لتلقّي التأثير الدّيني، حين يرتفع الفنّ إلى هذا المستوى الرّفيع، وحين تصفو النّفس لتلقّي رسالة الجمال"¹.

لو تصفّحت تاريخ البشرية لقلت: إنّ الإنسان لم يستطع كبت أحاسيسه وإعجابه اتّجاه ما هو جميل حوله منذ الأزل. وبحكم بدائيته عمد إلى ترجمة ذلك من خلال النقوش والرّسومات الجميلة على الجدران. ولكن الملفت للانتباه أنّه تقطّن إلى ضرورة التعبير عن شقّين في الوجود المحيط به: الوجود السّعيد (عالم الاطمئنان) والوجود الشقيّ (عالم الخوف)؛ حيث احتفظت الصّخور بشعوره المنبثق تارة عن شدة انبهاره بالطبيعة الهادئة والسّاكنة سكونا يجذب إليه الاطمئنان والأمن، والمنبعث تارة أخرى من إحساسه بالرّعب والفرع لحظة غضب الطبيعة، ما يؤكّد أنّ مفهوم الجمالية وطبيعتها يتعلّقان بالشّيء الجميل والقبيح معا، لتصبح الفلسفة الجمالية مسألة لها خصوصيّتها في الحياة الإنسانيّة.

6- المشهد المكاني بين الجمال والحقيقة :

أفرزت الأبحاث في مجال الفكر والفن والفلسفة حديثا متشعبا عن جمالية الخطاب، كما حدّد كلّ تيّار نقدي أهمّ آليات البحث الجمالي في الفنّ عموما، لذا علينا الاستفادة من الرّخم المعرفي

¹ - سيّد قطب، التصوير الفنيّ في القرآن، ص 143-144.

في مجال الخبرة الجمالية لممارستها على أكمل وجه بغية الإبانة عن تميّز الخطاب القرآني. فيما لا شكّ فيه، أنّ الخطاب القرآني يطرح فلسفة جمالية خاصّة تبلورت من خلال تقنياته المبهرة المعتمدة في تشكيل المشاهد المكانية، بطريقة فنيّة عالية تجمع بين الجمال والحقيقة والمعرفة عبر وسيط لغوي، ما يؤسّس مدرسة فنيّة تحتاج فعلا إلى التدبّر والتساؤل: كيف تمّ ذلك ؟

إنّ النّظر في أطروحة المكان في الخطاب القرآني من زاوية جمالية لا يتعارض إطلاقا مع الحقيقة*، بل يبدو ذلك أساسيا لفهم سرّ وجود الإنسان ومصيره؛ إذ هناك رابطة مشيمية بين الإنسان والمكان، ما يجعلنا ننفذ إلى أعماق الكون والوجود في الخطاب القرآني لمعاينة طبيعة العلاقة بين الإنسان والظاهرة المكانية، لذا من قال وجد الجمال لأجل الجمال لا بدّ أن يعيد حساباته.

أشار سيّد قطب من خلال كتاباته حول روعة التّصوير الفنيّ في القرآن الكريم، إلى أنّ القرآن الكريم يمثّل المدرسة الفنيّة الأولى، منها تستنبط التّقنيات وتؤسّس النظريات، كذلك المتعلّقة بالتشكيل الجمالي للظواهر الكونية كجمالية الأماكن والأشياء، حيث ترتقي بالمكان ومحوياته من الصورة إلى المشهد بوصفه ظاهرة أو أيقونة تخفي حقائق متعلّقة بمصير الإنسان وسرّ علاقاته بالأمّكنة.

سأقرأ المشهد المكاني من خلال حروف الخطاب القرآني وكلماته، التي تروي الحقائق المرتبطة بثلاثة عوالم؛ عالم الدّنيا وعالم البرزخ (الما بين) وعالم الآخرة. كما أنّ " الخطاب القرآني حتّى في سياقاته غير المقيّدة بمكان، فإنّما هو في الواقع يؤسّس بمقرّراته فضاء مكانيا"¹. إنّ الأطروحة المكانية تجاوزت الأطر الهندسية والفيزيقية، ليحتضنها علم الجمال المتآلف مع الحقيقة، ما أكسبها قدرة فائقة مكّنتها من ترجمة قلق الكينونة والوجود (من أنا؟ أين أتواجد؟ ما الهدف؟ إلى أين؟ ما علاقتي بالعوالم الثلاثة؟ الخ)

*- هذا ما سأثبته في الجانب النّطبيقي مع الإشارة إلى أنّ المدرسة الظاهرية توصلت إلى ذلك.

¹- سليمان عشاري، الخطاب القرآني (مقاربة توصيفية لجمالية السرد الإعجازي)، ط3، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 148.

عدد لا حصر له من التساؤلات أفرزتها الظاهرة المكانية أبرزها: ما سرّ اختلاف الأمكنة ؟ وفي محاولة الإجابة عن هذا الأخير يعترف الباحثون بأن "خصوصية أيّ عمل فنيّ إنّما تتحقّق في ركن من أركانها الأساسية من خلال انتمائه المكاني أي امتلاكه خصائص مكانية تميّزه عمّا سواه من الأعمال الفنيّة"¹. للمكان إذن، أهميّة كبرى تمحورت في كونه أساس تمايز الأعمال الفنيّة وتفرّدّها. ولو انصرفنا إلى الخطاب القرآني لوجدناه يتفرّد حتما، لاحتوائه المشاهد المكانية المصوّرة بتقنيات جمالية تفوق قدرة الكاميرات المعاصرة، التي تعجز عن الإتيان بمثلها.

إنّ المشهد المكاني في الخطاب القرآني يلخّص حياة الإنسانية، ويشكل رؤية أعمق ويمثّل أفقا أوسع نتمكّن من خلاله إدراك عين حقيقة الوجود. فكلّ مشهد مكاني صنعته أحرف الخطاب القرآني يترجم موضوعا فكريا محوره الإنسان والوجود. وبذلك يجسّد المكان رؤية الخطاب القرآني للكون في علاقته بالإنسان، "ويبرز المكان المادي (الملكوت) تجلّيات العظمة الإلهية في الخلق، وتدبير شؤون الكون وفق ضوابط وسنن ونواميس محكمة، ومرجعيّة برهانيّة دائمة لدعوة الناس إلى التأمّل والتفكّر والتدبّر في دلالات هذا الكون الفسيح، التي تتحدّد لتصرّح عن وحدانية مسير هذا الكون، ومدبّر شؤونه. وهكذا جاء المكان في القرآن مادّة توصيل وإيحاء"².

تتجسّد الأمكنة من خلال الوجود الدنيوي متمثّلة في الأرض والبراري والجبال والبحار وال عمران والأفلاك والنجوم وغيرها. أمّا في الوجود الغيبي فإنّ معالمها ترسم في مخيلة المتلقّي، وإن كان وجودا يصعب لشدة غيبيّته، وذلك ما تميّزت به لغة الخطاب القرآني؛ إذ حوّلت الوجود الغيبي إلى نوع من الإدراك الحسي، باستخدامها تقنيّات فنيّة عالية المستوى تضع المتلقّي وجها لوجه مع المشهد المكاني المعروف. فقد ورد حديث عن السّموات السّبع والأراضي السّبع والجنّة ودرجاتها والنّار ودركاتها وسدرة المنتهى... إلخ، وكأنّها مشاهد عينيّة. فإذا أشار طاهر عبد مسلم في مؤلّفه (عبقريّة الصّورة والمكان) إلى القوة التّأثيرية للصّورة في المتلقّي بوصفها (الإنسان والصّورة) ثنائية تعيشها الذات، بل يشكّلان ثنائية تداولية متّصلة المعنى ومتّصلة التّأثير، فإنّ لغة

¹ طاهر عبد مسلم، عبقريّة الصورة والمكان، (التعبير - التأويل - النقد)، ط1، دارالشروق للنشر والتوزيع، عمان (الأردن)،

2002، ص 26.

² - سليمان عشراطي، الخطاب القرآني، ص 147.

الخطاب القرآني تحوّل الصّور الجامدة والهامدة إلى مشاهد تمتزج فيها الكلمة باللّون والحركة والصّوت. وإذا كانت الصّورة قد سحرت إنسان الألفية الثالثة، فإنّ المشاهد المكانية المصوّرة باللّغة القرآنية، والتي نسجت بخيوط جمالية متفرّدة مشحونة بالقيم والأبعاد والرّوى، سحرته منذ الأزل، ليبقى سحرها ساري المفعول إلى يوم القيامة.

7- مفهوم التّشكيل ما بين التّحديد اللّغوي والضّبط الاصطلاحي :

لا أوّد استعراض ما ورد في معاجم اللّغة العربية المعتمدة في الدّراسات الأكاديمية في ما يخصّ مادّة (شكل)، بل أحاول اختصار الطّريق نحو الوقوف عند ما يخدم موضوع البحث بعد أن طرحت السّؤال الآتي: هل يمكن للّغويين الإجابة عن تساؤل من نحو: هل لمصطلح التّشكيل علاقة بعنصري التّمثيل والصّناعة المشهدية ؟

يعتبر ابن منظور التّشكيل من "الشّكل: المثل، يقول: هذا على شكل هذا أي مثاله، وتشكّل الشيء: تصوّر، وشكّله: صوره"¹. يرتبط التّشكيل عنده بالجانب تصوّري أو التّمثيلي دون الإشارة إلى الطّريقة والعناصر المسهمة في عملية التّشكيل. ويضيف صاحب القاموس المحيط إلى ما سبق ذكره العنصر الحسيّ والمتوهّم لتحديد أدقّ مستخدماً مصطلح الشّكل قاصداً به التّشكيل؛ "الشّكل: الشّبه، والمثل، والشّكل: واحد الأشكال: للأمر المختلفة المشكّلة. وصورة الشّيء المحسوسة والمتوهّمة"².

لا أعتقد أنّ عملية التّشكيل الفنّي المشار إليها سابقاً تتمّ بصورة لا تخضع لقوانين تحكمها؛ ذلك أنّ كل صناعة فنيّة تتميّز بطريقة تشكّلها ومدى قدرتها على التأثير في المتلقّي. فالسّؤال الأهمّ يتمحور حول كيفية التّشكيل الفنّي، ولهذا لا بد من التّركيز على تلكم التّقنيّات الفنّيّة المعتمدة في إخراج المشهد الفنّي عبر وسيط هو اللّغة. فلو تصفّحت كتابات عبد القاهر الجرجاني³ لا سيّما ما ألفه حول نظرية النّظم، لوجدت أنّه يشير إلى أنّ التّشكيل يرتبط باختيار

¹ ابن منظور، لسان العرب، مج 8، ط1، دار صادر، بيروت، 2000، ص119.

² الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ط 2، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1987، ص1317.

³ لمزيد من التّفصيل ينظر: الإمام أبي بكر عبد القاهر بن عبد الرحمان بن محمد الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر، ط2، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1989، ص87-88.

الطريقة الأنسب للتأثير في المتلقي، وإثارة حواسه باعتبارها منفذا مهما من منافذ الإدراك الجمالي؛ وكأنه يشير إلى ضرورة اللعب المرن بأدوات التشكيل الفنية لضمان إنتاجية فنية متفردة بمفعول تأثيري قوي، ما يجعل مضمون التشكيل معقدا شيئا ما. وتزداد حدته مع ما ذهب إليه عز الدين إسماعيل عندما ربط مفهوم التشكيل بعالم الرؤى؛ فهو عنده أشبه بمشهد فني ناطق تسقطه عناصره المشكّله له في نقطة اللامألوف والمغايرة¹. ولكن هل ارتبط ظهور مصطلح التشكيل بالصناعة الفنية اللغوية أم بفنون أخرى ؟

اعتبر محمد التّونجي في معجمه (المفصل في الأدب) في محاولة منه ضبط المصطلح ومفهومه بإرجاعه إلى أصوله، أنّ التشكيل "هو القدرة على التشكّل بأشكال متعدّدة، ومن معناها هذا ظهر الفنّ التشكيلي في الرّسم والنّحت والهندسة المعمارية؛ لقدرة المواد التي يستخدمونها على التشكّل المرغوب. وقد دخلت فضاء الآداب على قلة، بصورة تخيّر حرّ للكلمات والصّور والعبارات، ولا سيّما في فرنسا، ولم تبد في الأدب العربي بوضوح"². الشكّل إذن، ليس من صلب اللّغة في شيء، ومنه: هل يمكن أن تمتلك اللّغة طاقة زبّقية تمكّنها من التشكّل المنتج للتّفرد والمغايرة تماثل ما تتمتع به المواد الأساسية في الفنون التشكيلية من قدرة فائقة على التشكّل ؟ وهل التشكيل الفنيّ على قاعدة لغوية يصعب تفسيره والأخذ به ؟

أعتقد أنّ مفهوم التشكيل سيتوضّح بصورة أعمق بعد الانتهاء من الجانب التطبيقي للبحث؛ بعد أن أثبت مدى مرونة اللّغة في عملية التشكيل الفنيّ وقدرتها على اقتحام العوالم الفنية مثل: فنّ الرّسم والفنّ المعماري (الهندسي)، والفنّ المسرحي تحت سلطة السينوغرافيا أو فنّ المشهدية.

8- المشهد / المصطلح والمفهوم

8-1- التّحديد اللّغوي والضبط الاصطلاحي :

ما أوجنا إلى مدارس الصناعة المشهدية في الأدب، وقد وردت إشارات في كتابات سيّد قطب (مشاهد القيامة في القرآن والتّصوير الفنيّ في القرآن) تدعو الباحثين إلى ضرورة الالتفات

¹ - ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضايا وظواهره الفنيّة)، ط3، دار الفكر العربي، القاهرة، 2003، ص46.

² - محمد التّونجي، المعجم المفصّل في الأدب، ج1، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1993، ص253-254.

إليها لجمع شتاتها وتأسيس قواعدها وتوضيح تقنيات تشكيلها. ولكون فن التصوير قاعدة الإخراج المشهدي، فإنني ألمس تمازجا رهيبا بينهما يؤلف علامة أيقونية ضخمة منفتحة على مقاصد عدة، تضطرّ الباحثين إلى مساءلة المصطلح (المشهد) أولاً، ثمّ التّقيب عن جملة العناصر المشكّلة له. رغم بساطة التّحديد اللّغوي لمصطلح (مشهد)، إلّا أنّني لاحظت شمولية غير مباشرة لجملة من العناصر التّشكيلية المفترضة لتحقيق مشهد ما. والمشهد في الاصطلاح اللّغوي هو: "المجمع من النّاس (...). محضر النّاس"¹. ألمس صلة استلزامية بين المكان (دلّ عليه لفظ مجمع بوصفه خشبة أساسية لعرض المشهد)، ولفظ النّاس الذي يوحي بضرورة تواجد شخصيات تفعّل الحضور المشهدي لحدث ما في زمن معيّن، ومنه، أخلص إلى تفاعل ثلاثة عناصر أساسية في الصّناعة المشهدية: (الإطار المكاني/ حضور الشّخصيات / الزّمن) ⇐ التفاعل الثلاثي ⇐ الإيقاع الحركي والصوتي (الحوار وحركة الشّخصيات داخل رقعة العرض). كما يفرض المكان والشّخصيات هيئة وصورة ما، أي شكلاً معيّنًا يحيل إلى وضعية ثابتة لهما، وفي ذلك إثبات لكون الصّورة جزءاً من المشهد بوصفه وحدة محسوسة.

لو تصفّحنا المؤلّفات التي تتولّى توضيح مفهوم مصطلح (مشهد) نجدها تختصّ في الفن المسرحي على وجه الخصوص؛ لأنّ التّوظيف الأوّل له عرف عند الإغريق على أساس أنّه "حوار مسرحي يدوم وقتاً معيّنًا، ويجري في فترة زمنية فاصلة بين نشيدين تقوم بهما الجوقة"². وارتباط المشهد بالحوار جعله يختصّ بنمط ما من العروض، أو كأنّه "جزء من مسرحية، يكون عدد منه الفصل فيها، أو قسم من الفصل يحدث فيه تبدّل في حضور الأشخاص"³. فالمشهد يؤسّس لفن الاستعراض، بحيث يفعّل وجوده كل من الزّمن، والشّخصيات، والمكان الذي يحتضن أحداثاً متسلسلة يوحدّها موضوع ما⁴. ولكن هل قواعد صناعة المشهد، وأسس بنائه، وتقنيات تشكّله تؤهّله ليتّخذ مكاناً مهمّاً بين الفنون جميعها ؟

¹ - ابن منظور، لسان العرب، ج3، ص241.

² - عبد النّور جبور، المعجم الأدبي، ط2، دار العلم للملايين، بيروت، 1984، ص251.

³ - المرجع نفسه، ص 251.

⁴ - ينظر: ماري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، تحت إدارة ميشيل ماري، تر: فائز بشور، ص45.

- احتضنت السينوغرافيا المشهد بقوة حتى عرفت بـ: "فن رسم المشهد" في القرن السابع عشر¹، في محاولة جادة للانتقال من المفهوم البسيط للمشهد إلى المعقّد. وتظهر ملامح التعقيد في اعتماد الصناعة المشهدية على العناصر السمعية والبصرية مع ضرورة التنسيق المحكم بينها كآلاتي:
- الإطار المكاني من اهتمامات الفن المعماري (الهندسة المكانية) .
 - الصوت / الإيقاع الصوتي (الحوار والملحقات الصوتية للعرض).
 - تفترض الحركة عنصر الإضاءة لتتوضّح طبيعتها على خشبة العرض وتكشف مقصديتها.
 - الأشياء الموزّعة وفق التناسق والانسجام من اهتمامات فنّ الديكور، الذي يحقق جمالية العرض.
 - الشخصيات تجمع بين الصورة الثابتة (الملابس والألوان)، والحركة العامة للجسم، كتعبير الوجه بوصفها جزءا من التشكيل الجسماني العام، التي تملك طاقة شديدة القوة في ترجمة الحالة المزاجية والنفسية والذهنية للشخصيات. والإيماء يولّد علامات كثيرة تثري المشهد المعروض، وتعبّر عن العمق النفسي للشخصية. أمّا الملابس فإنّها تحدّد طبيعة الوجود العام -هناك - إذ تعتبر "لغة بصرية (مرئية) يتلقّى منها المتفرّج معلومات ما، أو فكرة ترسل علامات أو إشارات تستخدم من قبل المتفرّج للتعرف على هذه الشخصية أو تلك"². وكأنّ المشهد فن جامع يهتم بجمالية العرض القائم طبعا على التنسيق والانسجام بين عناصره، حيث يعتبر الصوت والحركة قلبه النابض؛ فعلى أساسهما تتشكل الرؤية الشاملة للعرض مع تفعيل الإضاءة والديكور والتركييب الهندسي للخشبة³.
- تشرط الصناعة المشهدية حضور مجموعة من الفنون بصفة أساسية: فن الإضاءة / فن المسرح (الاستعراض) / فن الفوتوغرافيا / فن هندسة الصوت / فن الديكور والأزياء / فن الرسم والتشكيل؛ إذ تشكّل كلها مكونات تتحف السينوغرافيا بتلك الرؤية المنسجمة والمتكاملة التي تعطيها وظيفتها ووحدتها، رغم اختلاف المرجعيّات التي تستمدّ منها ممارستها⁴. المشهد إذن، صناعة مركّبة ومتكاملة.

¹ - ينظر لمزيد من التفصيل: آن سورجير، سينوغرافيا المسرح الغربي، تر: نادية كامل، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح، القاهرة.

² - نديم معلا محمد، في المسرح، في العرض المسرحي، في النص المسرحي (قضايا نقدية)، ط1، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، 2000، ص12.

³ - ينظر: عبد الرحمن الدسوقي، الوسائط الحديثة في سينوغرافيا المسرح، دار الحريري للطباعة والنشر، أكاديمية الفنون، مصر، 2005، ص17.

⁴ - عبد الرحمن بن زيدان، التجريب في النقد والدراما، مطبعة النّجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2001، ص100.

تضمن السينوغرافيا إنتاجية فنيّة مشهدية، ولكن تحت سلطة الهنا والآن، أو المعاينة البصرية الآنية. بناء على ذلك، هل تملك اللّغة الجرأة الكافية، والقدرة الخلاقة على احتواء فنّ المشهدية؟ تساؤل يحتاج للإجابة عنه إلى الجانب التطبيقي أكثر من النظري المسجل في ثنايا المؤلفات المختصة بذلك، الذي لا يشفي الغليل ولا يسكت فضول الباحث. ورغم ذلك سأحاول تصفّح ما أشار إليه بعض النّقاد في موضوع صناعة المشهد الفنيّ في عالم الأدب.

أجمع النّقاد عموماً على أنّ المشهد أشبه بالسرد¹، بحيث تتضافر عناصر عدّة لتؤسّس دعائمه؛ المكان والزّمن والحدث والشّخصيات والحوار القائم بينها، فهو "فعل حاضر مستمرّ بالقدر الذي يستغرقه المشهد"²، وهو بذلك يخضع لسلطة الهنا والآن. وهناك من جعل للمشهد أنواعاً؛ كالمشهد الوصفي والسّردي والحواري، مع الإشارة إلى إمكانية اجتماعهم لنسج مشهد حيّ ينبض بالحركة³، من أجل إسقاط المتلقّي في حلبة الاستكشاف، فالدهشة وإثارة اللّذة أو الألم في أعماقه. المشهد إذن، يتحمّل مسؤولية "إعادة تقديم حركة الحياة"⁴ بأسلوب فنيّ ناطق. وبذلك تتمكّن اللّغة من اختراق أروقة فنيّة بصفة مرنة، أبرزها السينما / المسرح / الرّسم / الفنّ التشكيلي والمعماري.

إنّ البحث في أصول المصطلح عند الغرب يعدّ عرفاً أكاديمياً، قد يوحي بأسبعية هؤلاء إلى الوضع والتأسيس؛ غير أنّني لاحظت أنّ مصطلح مشهد وارد في الخطاب القرآني شكلاً ومضموناً، بصفة تمكّن الباحث من استنباط معايير والقوانين التي تحكمه وعناصر تشكيله، حيث تنتهي في اجتماعها إلى تأسيس نظرية قائمة بذاتها يتمحور موضوعها حول فنّ المشهدية، بوصفه جزءاً لا يتجزّء من الأدب.

8-2- مفهوم المشهد في القرآن الكريم :

ورد مصطلح مشهد في قوله عزّوجل: ﴿فَاخْتَلَفَ الْأَحْزَابُ مِنْ بَيْنِهِمْ فَوَيْلٌ لِلَّذِينَ كَفَرُوا مِنْ مَّشْهَدِ يَوْمٍ عَظِيمٍ﴾ سورة مريم ، بمعنى، سيشهد أهل الكفر يوماً عظيماً شأنه وذلك يوم القيامة،

¹ ينظر: ليون سرميليان، بناء المشهد الرّوائي (مقال)، تر: فاضل ثامر، الوحدات السردية للخطاب (دراسات مترجمة)، ط1، منشورات أراس، العراق، 2012، ص70-71.

² المرجع نفسه، ص63.

³ ينظر: حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2009، ص171.

⁴ ليون سرميليان، بناء المشهد الرّوائي، ص63.

ومنه، يقصد بالمشهد المنظر واجتماع النَّاس¹. تتضمن الآية الكريمة ثلاث مسائل رئيسة في تشكيل المشهد، تندرج في إطارها عناصر أخرى مسؤولة عن نسج المشهد الكلي، لدينا:

أولاً : العظمة : أشارت الآية الكريمة إلى عظمة الحدث الذي صنع المشهد، وفي ذلك إثبات لاختصاصه بالأحداث المهمة²، ما يكسبه طابعاً مميزاً. كما يهتمّ المشهد بالمواضيع الحساسة التي تهمّ البشرية جمعاء والتي تمنحه نوعاً من الخصوصية والتفرد. تعدّ عظمة الحدث، إذن، قانوناً أساسياً ترتكز عليه الصناعة المشهدية، ما أجده حاضراً بقوة في الخطاب القرآني.

- الرقعة المكانية (مكان الحشر) - الشخّصات (البشر) - الإحساس بالزّمن (انتهاء زمن الدّنيا والانتقال من البرزخ إلى الحشر) - حركة التّغيّرات الحاصلة يوم القيامة، - تصنع الدّهشة في أعلى مستوياتها - الإيقاع الصّوتي؛ ما يصدر من أصوات مهيبّة جرّاء أهوال القيامة. - المؤثرات البصرية؛ تغيّر شكل الأرض والسّماء والجبال إلخ... - تستلزم إثارة أقوى الحواس؛ السّمع والحسّ	}	ثانياً: المعاينة البصرية

ثالثاً- الحدث التراجيدي والدرامي والمسرحي : يتوضّح وتعيّن أجزؤه بفضل المؤثرات السّمعية والبصرية، والتّصميم الهندسي لخشبة العرض، والألبسة، والشخّصات، والزّمن، وحركة الإضاءة، والديكور التي تجتمع تحت ظلّ فنّ السينوغرافيا.

كما أشار سيّد قطب* إلى اعتماد القرآن الكريم تقنية التّصوير في تناول المواضيع المرتبطة بالإنسان، والوجود، والكون، والمصير على وجه الخصوص؛ غير أنّ عرضها لم يكتف بالصّورة،

¹- ينظر: أبو جعفر محمد بن جرير الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، تح: عبد الله بن عبد المحسن التّركي/عبد السّند حسن يمامة، بالتعاون مع مركز البحوث والدراسات العربية الإسلامية، ج 15، ط1، دار هاجر، القاهرة، 2001، ص 542.

²- ينظر: لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّواية (عربي / انجليزي/ فرنسي)، ط1، مكتبة لبنان، دار التّهار للنشر، ص75.

*- وضّح ذلك بالتّفصيل في كتابيه، التّصوير الفنّي في القرآن ومشاهد القيامة في القرآن.

بل اقتحم عالم الإخراج المشهدي، والمشهد أقوى من الصّورة، لأنّه يحتويها فعلا لكونه يبحث في جوهر العرض الفني، والتّعبير بالمشهد سمة الفنّ العظيم. وإذا افترض جاك دريدا أنّ "مقولة العلامة بعامة ليست جنسا وإنّما هي صورة"¹، فإنّ ذلك يبقى إجحافا في حقّ العلامة، لذا أقول: إنّ الصّناعة المشهدية في الخطاب القرآني ترتقي بالعلامة إلى مستوى أعلى ممّا أتصوّر؛ إنّهُ التّعبير المشهدي المحمّل بالظلال النّفسية والاجتماعية، وإذا كانت "العلامة ليست من إمكان الحقيقة في شيء ولا هي مقومة لها، بل تكفي بالدّلالة عليها ؟ بتوليدها وتجسيدها وتدوينها في مرتبة ثانية أو الإحالة عليها"² ؟ فإنّ العلامة المشهدية تجعل ما يعرض حاضرا في الوعي بشكل مرئي، ومدركا في الآن ذاته بالعقل والحواس، فقولي مشهد الطّبيعة، أي منظر الطّبيعة، وكلاهما يقوم على فعل النّظر والتأمّل. والمنظر "تكوين تشكيلي"³ تخرجه إلى الوجود عناصر عدّة تتداخل في تناسق وانسجام. وبذلك تعدّ العلامة المشهدية حلقة اتّصال متينة بين الأشياء المعروضة والوعي الإنساني، ومنه، تتخذ العلامة المشهدية بعدا فينومينولوجيا.

وقد أثبت ذلك محي الدّين بن عربي، عندما توصل إلى قوة العلاقة الاستلزامية بين الفكر والعقل (المادّة) والخيال (الوهم) والحسّ؛ فالله عزّ وجلّ كرّم الإنسان إذ "خلق فيه قوة تسمّى الفكر؛ وجعل هذه القوة خادمة لقوة أخرى تسمّى العقل، وجبر (الله) العقل، مع سيادته على الفكر، أن يأخذ منه ما يعطيه. ولم يجعل (الله) للفكر مجالا إلّا في القوة الخيالية، وجعل سبحانه القوة الخيالية محلاّ جامعا لما تعطيها القوة الحسّاسة. وجعل له قوة يقال لها: المصورة؛ فلا يحصل في القوة الخيالية (شيء) إلّا ما أعطاه الحسّ، أو أعطته القوة المصورة. ومادّة المصورة من المحسوسات،

¹ - جاك دريدا، الصّوت والظّاهرة (مدخل إلى مسألة العلامة في فينومينولوجيا هوسرل)، تر: فتحي إنقرّو، ط1، المركز النّقّافي العربي، المغرب / لبنان، 2005، ص54.

² - المرجع نفسه، ص56.

³ - عقيل مهدي يوسف، الوعي والإبداع الجمالي في السّينما والمسرح، دار دجلة (ناشرون وموزعون)، الأردن (عمان)، 2012، ص07.

فتركب صورا لم يوجد لها عين، لكن أجزاءها كلّها موجودة حسّا¹. ومنه، أعتقد أنّ العلامة المشهدية تستوجب الوقوف عندها جملة وتفصيلا لإرساء نظرية لها في مجال العلاماتية.

8-3- المشهد وفق المنظور القطبي :

إنّ الألفاظ عالم سحري بطاقة تشكيلية تستوعب الأحداث العظيمة والفريدة من نوعها، ما يمكنها من اقتحام عوالم فنيّة مختلفة المرجعيات والأدوات والتقنيات، حيث تجنّدها لتنسج مشاهد؛ كلّ واحد منها يمثل وحدة تشمل العناصر التصويرية، فتولّف بين أجزائها، وتجعلها متلاحمة ومتناسقة ومتناغمة. والمشهد في الخطاب القرآني من منظور سيّد قطب أشبه بخشبة عرض أرضيتها الصّور المتخيّلة؛ حيث تنقل المعاني الذهنية والحالات النفسية من التجريد إلى التّعيين، إذ تتضمّن الصّور الحوادث المحسوسة القابلة للمعاينة البصرية (المنظور والمشاهد العيني بطاقة تأثيرية قويّة في النّفس). كما تجسّد الصّور النّماذج الإنسانية والطّبيعة البشرية بصفة ساكنة وثابتة، ولكن عند تدخّل الحركة نحصل على مشهد يتمكّن من رصد هيئة وحركة الشّخص، من خلال المعاني الذهنية الكامنة في الصّورة؛ حيث تتحوّل الحالات النفسية والطّبيعة البشرية والنّماذج الإنسانية من السّكون إلى الحركة، والتّشخيص الحيّ القابل للمعاينة البصرية تحت سلطة الهنا والآن، وإذا تدخّل الحوار اكتملت عناصر التّخيل لاستحضار المشهد برمته². فالمشهد حسب، عالم حيّ مليء بالأصوات والحركات والتّبرات، والألوان والشّفرات ... إلخ، يجذب المتلقّي إليه فيسقطه في جنباته، ليعايش أحداثه حتّى يحسب نفسه طرفا فاعلا لا منفعا فقط. "فالإنسان عندما يقرأ الآيات يتخيّل في خياله مناظر فنيّة وكأنّه يرى صورا ومشاهد ولقطات معروضة على شاشة أو خشبة المسرح المتخيّلة"³.

وبذلك يتمكّن المشهد من تحقيق فعل الإيهام البصري ليناكس السيّنوغرافيا، أو البصريّات المختصّة بدراسة تقنيات عملية الإيهام البصري، علما أنّها تعنى بكل فنّ مرئي ولا تقتصر على فنّ

¹ محي الدين بن عربي، الفتوحات المكيّة، السّفر الثّاني، تح: عثمان يحيى، تصدير ومراجعة: إبراهيم مذكور، ط2، المجلس الأعلى للثقافة بالتعاون مع معهد الدراسات العليا بالسوريون، القاهرة، 1985، ص253.

² ينظر: سيّد قطب، التصوير الفنيّ في القرآن، ص36.

³ صلاح عبد الفتّاح الخالدي، إعجاز القرآن البياني ودلائل مصدره الرّبّاني، ط1، دار عمان، عمان، 2000، ص338.

التحت مثلاً؛ فالسِّينوغرافيا علم يبحث في إظهار جمال الشيء المعروض من خلال الإيهام بالرؤية، أي توهم العين برؤية أشياء غير موجودة فعلاً بل متخيَّلة. ومنه، يمكن القول: إنّ التصوير المشهدي بالألفاظ يمكن من فكّ شفرات الفنون جميعها تحت سلطة السِّينوغرافيا بصفقتها جامعة للعناصر السَّمعية والبصرية. ونظراً لارتباط مفهوم المشهد بالمكان الفيزيائي وقوة علاقة هذا الأخير بالإنسان، أعتقد أنّ كوكب الأرض برمتها يعدّ مشهداً كلياً بحلقات جزئية لاحتوائه البشرية جمعاء (الشخصيات)، وخضوعه لحركية الزمن (تعاقب الليل والنهار والفصول الأربعة)؛ فكلّ مكان ينتمي إلى العالمين الدنيوي والغيبّي يتضمّن مشاهداً لا حصر لها تروي قصّة الوجود والإنسان والمصير.

9- المكان / الضبط المصطلحي والمفهومي والأبعاد العلائقية

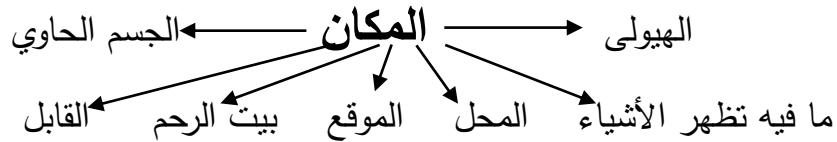
9-1- الرؤية الفلسفية للمكان :

المطلّع على كتابات الفلاسفة في موضوع المكان يعتقد بضبايئته إلى درجة استحالة ضبطه، ومن ثمّ فهمه. ولكن بقليل من الصبر على مشاق التّقيب والتّحصيل والتّحليل يتبيّن للباحث إمكانية محاصرته بدقّة متناهية، لا سيّما عندما يتمكّن من ضبط الأسئلة، التي توصله إلى الأجوبة المنفتحة على عالم الفهم والإفهام. كما اختلفت الرّؤى حول مفهوم المكان بين الفلاسفة والمفكرين منذ الأزل، الذين اقتحموا عالم المكان المعقّد؛ فمنهم من أصاب وتوافقت رؤيته مع الحقيقة المؤكّدة في الخطاب القرآني، ومنهم من حاد عن ذلك ليقع في شباك الغموض، الذي يجعله يسلك طريقاً لا يوصله إلى قرار. إنّ الأسئلة الأولى التي تطرحها إشكالية المكان فلسفياً هي: لماذا المحتوي والحاوي؟ هل يمكن أن تمثّل الإحاطة من الوجهة الجمالية مبدأ مهمّاً في فهم ظاهرة المكان؟ وهل أقرّها القرآن الكريم؟

المكان حتمية موجودة ومخلوقة معنا، "وقد أدرك الإنسان هذا الدور المتميّز للمكان في وجوده. فالإنسان يلاحظ من خلال حياته اليومية، أنّ الأشياء والأجسام تشغل حيّزاً أو مكاناً ما،

وأنّ الجسم الواحد لا يشغل مكانين في آن واحد (...); فالمكان عنده ضروري للأشياء من أجل تميّزها وإدراكها¹، كما أن سؤال المكان هو سؤال الفكر والجمال والمعرفة والوجود بشكل عام. فكرة الاحتواء إذن، مقولة كثير من الفلاسفة في تفسير ظاهرة المكان التي اتخذت طابعا حسيّا، ومثّلت الأرضية المشكّلة لجملة من التّقنيات المعتمدة في التّشكيل الجمالي للمشاهد المكانية.

يطرح أفلاطون مفهوما للمكان في علاقته بالأشياء، بحيث لا يتعيّن إلّا إذا وجدت فيه، فهو متغيّر بتغيّر الأشياء التي يحتويها. لقد جعل أفلاطون من المكان أمرا ضروريا لإدراك ما يحيط بنا من كائنات، ومعرفة ما إذا كانت متّصلة أو منفصلة عن بعضها مميّزا في ذلك بين الحاوي والمحوي. وبذلك توصّل إلى طرح عدّة تسميات أو تمثيلات للمكان من قبيل: المحل والموقع وما فيه تظهر الأشياء وبيت الرّحم والجسم والقابل والهيولى². فالمكان عبارة عن هيولى غير قابلة للتّحديد أو التّعيين إلّا بتوفّر الأشياء التي يحيط بها؛ حيث تحقّق فعالية المكان ووجوده وبانعدامها يتلاشى. يظهر أنّ أفلاطون يعادل أو يشابه بين مصطلح المكان ومصطلحات أخرى مختلفة؛ إذ يمثّل مبدأ الاحتواء القاسم المشترك بينهم، مشيرا إلى مسألة المكانية لتحقيق فعالية المكان:



الملاحظ أنّ تلك المصطلحات جدّدت مفهوم المكان بالتركيز على الجانب المحسوس فيه دون أن تعادله، شأنها في ذلك شأن مصطلح (الآين).

9-2- مقولة الآين والتّموضعات الجدلية للمكان :

لقد تمكّن العبيدي في مؤلّفه (نظرية المكان في فلسفة ابن سينا) من حصر أهمّ المقولات الفلسفية حول موضوع المكان مع كثرة في التفاصيل والجزئيات؛ البعض منها يفيدني في بحثي والبعض الآخر تركته لأهله. لذا ركّزت على المقولات التي إذا اجتمعت شكّلت مفهوما مهما

¹ حسن مجيد العبيدي، نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، مراجعة وتقديم: عبد الأمير الأعسم، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية)، بغداد، 1987، ص 17.

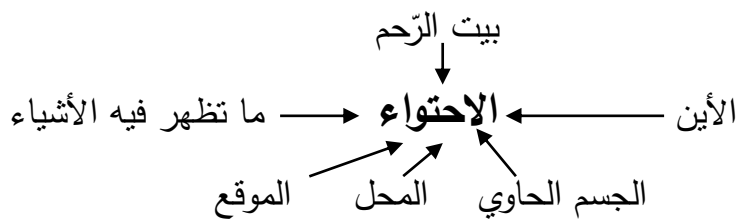
² ينظر: المرجع نفسه، ص 27-28.

وواضحا للمكان. سأحاول أن أقف عند مقولة الأين، لارتباطها بالجدليات المكانية (بوصفها تقنية من تقنيات التشكيل الجمالي للمشاهد المكاني)، دون التركيز على المصطلحات السابقة الذكر ومقولاتها؛ لأتني أتناول ظاهرة المكان من الوجهة الأدبية لا الفلسفية.

يعتبر مصطلح الأين مفسراً للمكان ومحدداً لمفهومه وليس معادلاً له، إذ تحقق مقولة الأين وجود المكان، وتثبت فعاليته متمثلة في حركة أشياء المكان، كحركة انتقال الجسم من مكان إلى مكان¹. كما أن تموضعات الجسم في المكان تفسر مقولة الأين من قبيل؛ فوق وتحت ويمين وشمال، فهل هذه التموضعات قد تعادل مصطلح المكان أم إنها صفة من صفاته ؟

إنها تفسره لا غير، حيث "إن كون الجسم فوقاً هو في (أين) والكون تحت أين، والكون في الهواء أين، وفي الماء أين"². ومنه، تشكلت علاقة بين المكان والمنظومة الفكرية*، لتتحول إلى تقنية جمالية تعرض المشاهد المكانية وفق جدليات كبرى كالأعلى والأسفل**.

أشرت فيما سبق إلى مبدأ الاحتواء عند أفلاطون، حيث تكرر ذكره مع أرسطو والكندي وإخوان الصفا. غير أن أرسطو*** اعتبر الحركة**** أساسية لإدراك المكان، وانتبه إلى مسألة اشتراطها في تفعيل المكان، وتحقيقه، وتموضعات الجسم فيه المنتجة لمقولة الأين؛ فمبدأ الاحتواء أنتج مجموعة من المصطلحات: المحل والموقع والجسم الحاوي وبيت الرحم ما فيه تظهر الأشياء والأين. ألخصها كما يلي:



¹ - ينظر: حسن مجيد العبيدي، نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، ص 173.

² - المرجع نفسه، ص 76، عن ابن سينا، المقولات، ص 228.

* - سأوضح ذلك في المبحث الخاص بتحليل المشاهد المعتمدة على تقنيات العتبات المكانية.

** - سأشرح ذلك في المبحث الخاص بالجدليات المكانية أو الفكر الجدلي.

*** - أرسطو يركّز على الحركة كمبدأ لتحقيق المكان.

**** - الحركة تعتبر تقنية أساسية في تشكيل جمالية المشاهد المكانية.

يشير ابن سينا إلى مصطلح (الآين) بوصفه الموضّح والمفسّر لتموضع الجسم في المكان؛ فالآين وفق ذلك يتمتّع بالخصوصية، ويمكن أن نصفه بالمكان الجزئي، أو بما يعرف في النّقد السّيميائي بالعتبات المكانية، التي لا تكفي بتحديد تموضع الجسم في المكان بل تخرج به إلى عالم الإيديولوجيا أو عالم الروحانيات أو عالم السّياسة.

ويستخدم طاهر عبد مسلم في كتابه (عبقريّة الصورة والمكان) مصطلح الموضع ليقصد الآين، لما اعتبر "الموضع (Location) هو الأكثر جزئية والأكثر تحديدا"¹. فالآين يتّسم بالخصوصية والجزئية والتّحديد، شأنه في ذلك شأن الموضع، وكلاهما يفرز عدّة صور مكانية كالعليّة والقبو، وبملازمة الحركة لها يصبح الآين أو الموضع مركز المشهد المكاني. وقد برهنت الفلسفة عموماً أنّ النّظرة المادية الخالصة للمكان وما يحتويه ينتج فهما ضيقاً له، لذا علينا الانطلاقة من عناصر ترتبط جدلياً مع المكان لتمكّننا من فهم أعمق له.

9-3- العلاقة الجدلية بين المكان والإنسان والأشياء والزّمن :

خُلِق الإنسان مرتبطاً بالأرض بحكم الجاذبية، فأضحى المكان مسألة نقرأ من خلالها أسرار الكينونة في علاقتها بالإنسان، غير أنّ الحقائق التي تترجمها الأمكنة ثابتة، لأنّها مؤسّسة على منطق الوجود والمصير، ولا تختلط بالوجدان والمشاعر. أمّا الشعراء، فإنّهم يقدّمون صورة حقائق تمتاز بالوجدان والحدس والخيال والتّجربة والرّؤية الدّائمية للوجود، فتتّشوّه الحقيقة المكانية. لذا نجد كثيراً من الشعراء عبر الزّمن يصوّرون تخوّفهم من المصير، وقلقهم المرضي المنبعث من البحث المستمر عن الغاية من الحياة الدّنيا وأسرارها، والذي ولّدته صعوبة فهمهم سرّ الوجود، إذ لم تتوضّح في أذهانهم طبيعة العلاقة بين الإنسان والوجود. كلّ ذلك، جعلهم يعيشون اغتراباً مكانياً ممتزجاً بالألم، وهذا نتاج تأثرهم بالفكر الغربي وفلسفته.

وضّح الخطّاب القرآني الخطّ الزّمكاني، الذي يعبره الإنسان من الميلاد إلى الخلود، من خلال إجابات كافية وشافية عن أسئلة الوجود وعلّته تضمّد جراح الشعراء وتذيب جليد الوحشة.

¹ - طاهر عبد مسلم، عبقريّة الصورة والمكان، ص 24.

هكذا يسكت الخطاب القرآني القلق الوجودي، ويحوّل الكتابة الأدبية عموماً إلى وجهة حبّ الحياة، وانتظار كلّ شوق وأمل للقاء الجنّة والدّخول إلى عالم النّعيم الخالد.

لقد جعل مارتن هايدغر إدراك حقيقة المكان شرطاً أساسياً لفهم الوجود انطلاقاً من محور الإنسان، فهو "الكائن الذي له علاقة خاصّة بالعالم"¹. وتلك العلاقة من أساسيات الإدراك والفهم للظاهرة الوجودية. لم يتمكّن هايدغر، إذن، من طرح مسألة المكان وتحديد ماهيتها ومفهومها، إلّا من خلال تعالّقها بأبرز محور أوجد العالم من أجله، إنّه الإنسان؛ ويتبيّن ذلك في تساؤله عن معنى الوجود - في- العالم* مؤكّداً استحالة تواجّد الإنسان خارج العالم²، ما يؤكّد عظمة الدّراسات المكانية وأهميّتها. يفعل الإنسان معنى الوجود، وبدون التّواجد البشري يتلاشى العالم، الذي بدوره لا يمكن للإنسان أن يحيا. كما أنّ حياة الإنسان رحلة مكانية تنطلق من رحم الأمّ متّجهة نحو البيت الدنيوي، فاللّحد (البرزخ) بصفة مؤقتة، ثمّ يستقرّ في مكان واحد يتّصف بالخلود (الجنّة أو النّار).

إنّ "العالم شبكة من العلاقات أساسها الآنية ومن البداية تكتشف الآنية ذاتها ملقى بها في نظام من العلاقات متشابك"³. قد تفهم الآنية** عند هايدغر بأنّها تمثّل جملة العلاقات بين الإنسان والعالم المحيط به، أو الوجود الفعّال للإنسان، أو القوة في الحضور الإنساني في الوجود، وبذلك تصطبغ الآنية من حيث الماهية بصفة العينية. كما تتوضّح قوة العلاقة بين الإنسان والمكان في ابتداء هايدغر مصطلحاً واحداً يجمع بين الإنسان والمكان وهو "Dasein" ويتألّف المصطلح من مقطعين، هما (Sein) الوجود، (Da) بمعنى هنا وهناك، ومعناه الحرفي هو (الوجود - هناك)⁴. لا يفهم المكان بغياب الإنسان الذي يحتاج بدوره إلى عالم يحتويه ويثبت

¹ - مارتن هايدغر، كتابات أساسية، ج1، ترجمة وتحرير: إسماعيل المصنّق، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003، ص 12.

* - قد يفهم أنّ العالم = الفضاء أي يحتوي المكان ويؤطره.

² - ينظر: صفاء عبد السلام جعفر، الوجود الحقيقي عند مارتن هايدغر، ط1، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2000، ص 114-115.

³ - المرجع نفسه، ص 113، (هامش 61).

** - الإنسان المتواجد في المكان (العالم) = الآنية.

⁴ - صفاء عبد السلام جعفر، الوجود الحقيقي عند مارتن هايدغر، ص 105، (هامش 01).

وجوده، ولحتمية العلاقة بين الإنسان والعالم (المكان) لم يتمكن هايدغر من تحليل ظاهرة الوجود إلا انطلاقاً منها؛ لأنّ طبيعة العلاقة بين الإنسان والمكان هي التي تسهم في تحديد نمط المكان وصفاته. والملفت للانتباه أنّ هايدغر يلج عالم الوجود من أبواب ثلاثة: الإنسان والمكان والزّمن؛ "قالاتية وجود حاضر في حيّز مكاني يشغله جسمها"¹؛ وكأنّ العلاقة بين الإنسان والمكان لا تفعل إلا بوجود عنصر ثالث هو الزّمن.

ويفرّق هايدغر بين مصطلحي المكان والعالم؛ "فالمكان موجود - في - العالم، وليس العالم موجود في المكان، أي أنّه لو لم يكن هناك عالم لما أمكن أن يكون هناك مكان"². من خلال الفصل بين المكان والعالم من حيث المفهوم، أستنتج أنّ مصطلح العالم يوازي مصطلح الفضاء، فكلاهما يحتوي المكان. غير أنّ تعالق المكان بالزّمن والحركة قد يحمله صفة الفضاء أو العالم، أمّا فنياً فإنّه يرتقي إلى العالم المشهدي.

ما طرحه هايدغر حول إشكالية المكان يدفعني إلى البحث عن سبب اعتبارها منفذا مهماً لفهم الوجود. إنّ العالم يتركّب من عناصر عدّة تمثّل الوجود، من بينها المكان بوصفه ظاهرة وجودية - في - العالم، إضافة إلى تعالقه مع الزّمن والإنسان والموجودات الكونية عموماً. وبذلك اتّسمت إشكالية المكان بالتّعقيد والغموض خاصة لارتباطها الشّديد والوثيق بالمسألة الوجودية؛ فهايدغر "يرى أنّ تفسير وجود المكان لمّا يزل محيراً غامضاً، لأنّ إمكانيات الوجود لم تتّضح حتّى هذه اللحظة، ولأنّ فهم المشكلة الأنطولوجية للمكان يتطلّب تحرير السّؤال عن الوجود من القصور الذي لحق به"³. وكلّ التّحديدات المفاهيمية للمكان تعتبر افتراضات واحتمالات غير مستقرّة على حال، لذا على الباحث العودة إلى الخطاب القرآني للنّظر في الطّرح المكاني. ورغم البحوث المعمّقة في مجال الدراسات المكانية، إلا أنّ كثيراً من الباحثين والفلاسفة استنتجوا أنّ فكرة المكان الخالص فكرة مجرّدة يصعب فكّ شفراتها، وما زالت إلى يومنا هذا محتجبة عنّا⁴. ورغم ذلك أروم

¹ - صفاء عبد السلام جعفر، الوجود الحقيقي عند مارتين هايدغر، ص 417.

² - المرجع نفسه، ص 145.

³ - المرجع نفسه، ص 146، (هامش 253).

⁴ - ينظر: المرجع نفسه، ص 141.

من خلال البحث في المسألة المكانية للكشف عن جملة التفاصيل، التي تحقق جمالية المشاهد المكانية.

إنَّ الإنسان موجود في العالم وفق مبدأ الإحاطة، الذي يؤكد ضرورة قيام علاقة بين الإنسان والوجود بأشياءه؛ فالمكان عند هايدغر والوجوديين عموماً، هو ذلك المكان الذي أشارك فيه على نحو ما، وهو خاص بي وليس غريباً كل الغربة عني. هذا المكان الخاص يطلقون عليه اسم المكانية (Spatialité) ليفرقوا بينه وبين المكان التقليدي (Espace)؛ فالوجود الإنساني أو الكائن البشري موجود في العالم على هذا النحو الطريف، ووجودي يفترض تواجد الأشياء والارتباط بها بكيفية معينة¹، أي يتواجد الإنسان في المكان ويتحقق كينونته بفعل العلاقة بينه وبين الأشياء المحيطة به مع اشتراط مبدأ الحركة.

أنتهى إلى أنَّ الأشياء والحركة والإنسان والمكان والزمن تمثل أركان الظاهرة المكانية وأعمدها. "هكذا يصبح المكان شيئاً أكثر من مجرد فراغ يهيم فيه الإنسان على وجهه ويؤثر فيه، هنا وهناك أشياء تهدده وأخرى تشبع شهوته، أجل فإنَّ المكان يصبح بمثابة مشهد كلي شامل أو منظر مسيج محدّد المعالم تنتظم في داخله جمهرة من مظاهر النشاط الفاعل التي يستغرق فيها الإنسان"². يتّضح جلياً أنَّ المكان يفرض نظاماً محدّداً من العلاقات بين الإنسان وما يحيط به، ما يجعل فهم الوجود أمراً ممكناً. ورغم أنَّ إشكالية المكان تولّد عنها عدّة تصوّرات تتباين في اتّجاهاتها وخلفياتها الفكرية، إلّا أنّها حملت المكان مفهومات تترجم المعرفة الكونية وفق جدليات كبرى لخصت العالم المكاني.

لا أشياء بدون مكان، ولا مكان بلا أشياء تميّزه، إنّه "سلسلة من الأنماط الشبئية المتوزعة التي تحتلّ حيّزاً ولها أبعادها وخصائصها المادية، ففهم المكان قائم أولاً على الخبرة والتّجربة، أن نفهم المكان يعني أن نجرّبه، وبذلك يصبح المكان إطاراً للأشياء، ينطوي عليها ويبرزها ويصبح التّعبير مكانياً هو تعبيراً عن خصائص الموضوعات المادية المحيطة بنا"³. يركّز الفلاسفة عموماً على الشبئية* المكانية كمنطلق أساسي لفهم وإدراك خبايا المكان، من خلال التّمييز بين الأشياء

¹ - ينظر: يحي هويدي، دراسات في الفلسفة الحديثة والمعاصرة، ط2، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1991، ص 452-453.

² - طاهر عبد المسلم، عبقرية الصورة والمكان، ص 36، عن جون ديوي، الفن خبرة، تر: زكريا إبراهيم، ط، دار النهضة، القاهرة، ص193.

³ - المرجع نفسه، ص16.

* - عرف مصطلح الشبئية في الفلسفة الهايدغرية المنطلقة من الفكر الظاهراتي للأشياء. ولكن في هذا السياق يقصد به الأشياء المادية وحركتها وجملة العلاقات بينها. أمّا الشبئية كتقنية من تقنيات التّشكيل الجمالي للنص الفني يقصد بها =

وتحديد خصائصها وأبعادها والعلاقات بينها، ما يحقق خصوصية المكان؛ فلكي ندركه علينا ابتداءً أنساق تميّز الموجودات داخل المحيط المكاني¹. إنّ المكان يعكس صورة الفرد؛ لأنّ الإنسان يصنع عالمه من خلال أشياء المكان، التي تشحن شعور الفرد وأحاسيسه وأفكاره، فيتحوّل الشكل الهندسي للمكان إلى جسد ذو روح متحدّثة، وتبدأ خيوط الألفة المنبعثة من الأشياء تعانق صاحبها، فما علينا إلّا استنطاقها لتحديثنا عن الماضي والحاضر، وربّما تهمس لنا بكلمات تخفي حقيقتها.

يرتبط الإنسان بالأشياء، فيتعلّق بها إلى حدّ الانصهار؛ بحيث إذا قُتِم بطاقة فنية لبينك فإنك تترجم شخصيتك؛ إذ "كل حائط وكل قطعة أثاث في الدار كانت بديلاً للشخصية التي تسكن هذه الدار غنية أو فقيرة قاسية أو عظيمة هذا بالإضافة إلى أنّ هذه الأشياء كانت تجد نفسها خاضعة للمصير نفسه وللحتمية نفسها"². كما أنّ "الإنسان يبني (قوقعته) الخاصة، المكتب، الكوخ، الغرفة، الخيمة، الموضع، وجميعها تقع ضمن إطار التقسيم المكاني والتعاطي معه والسيطرة عليه وملئه وسدّ فراغاته وبذلك تنشأ الصلة بين الإنسان والأشياء التي تمثّل عناصر مكانية"³، أضحت منفذاً مهماً لولوج عالم المعرفة الكونية. الإنسان عند هايدغر كائن قائم هناك، إنّهُ يحتلّ مكاناً، ومنه فهو لا يحيا إلّا مع الآخر وعالم الأشياء المرتبطة به على نحو ما⁴. ارتباط الإنسان بعالم الأشياء المحيطة به، ووجوده المولّد لعلاقات لا نهائية مع الوجود الغيري المختلف عنه، يدفعه إلى طرح أسئلة لا متناهية يمكن أن توصله إلى إجابات تترجم فهمه للوجود: أين أتواجد؟ لماذا أتواجد هنا بالتّحديد وليس في مكان آخر؟ هل المكان الدنيوي يفرض مكاناً آخر يحتويه؟ هل مصيري يحدّد مكاناً ما؟ هل الأشياء المحيطة بي تحدّد طبيعتي ونظرتي للوجود؟

الإنسان محور الوجود، هكذا أراد الله عزّ وجل أن يكون، فهو "في العلوم الإنسانية ليس مجردّ واضح للسؤال، وليس مجردّ مستفسر يبحث عن المعرفة أو عن الإجابة. بل يمثّل الموضوع الذي يدور حوله

=دوامها وعدم نفاذها واستهلاكها بوصفها منتجة لجملة من الدلالات (اللغة في النص الأدبي تمثّل عنصر الشّئئية في الفن)، ولمزيد من التفصيل ينظر: سعيد توفيق، الخبرة الجمالية (مارتن هايدغر).

¹ - ينظر: طاهر عبد مسلم، عبقرية الصورة والمكان، ص 30.

² - آلان روب غريه، نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، القاهرة، ص 130.

³ - طاهر عبد مسلم، عبقرية الصورة والمكان، ص 17.

⁴ - ينظر: يحي هويدي، دراسات في الفلسفة الحديثة والمعاصرة، ص 456-457.

السؤال أو الموضوع الذي أثار السؤال¹. وبما أنّ المكان أشبه بالوعاء، فإنّه يحتوي مضامين الحياة والكون، ما يجعله يفرض بدوره كمّا هائلا من الأسئلة. إنّه يتحقّق إذا أسندت له مهمّة الاحتواء فهو "غير مستقل عن الأشياء بل يتجدّد ويتشكّل من خلالها"². يتضح أنّ هايدغر اعتبر المكان محورا مهمّا في فهم الوجود انطلاقا من قوة العلاقة بينه وبين الأشياء والإنسان، الذي "يتعدّى نطاق نفسه دائما ويخرج من ذاته في حركة دائبة ليحتضن وجود الأشياء وليكتشف الحقيقة فيها"³. لذلك لا يمكن الخوض في المسألة المكانية بعزل الإنسان عنها، وإسقاط مبدأ العلاقة الجدلية بين الأشياء والمكان وما بين الإنسان والأشياء والمكان؛ لأنّ الفلسفة لا تعرف ذاتا ولا موضوعا وإنّما تعرف مركّبا منهما، وتعرف كائنا بشريا موجودا في الواقع معاشرّا للأشياء ومرتبطا بها بقوة⁴. ومنه، هل يمكن الاعتقاد بوجود مكان خال من الحركة ؟ وهل يتأسّس بدونها؟

تحديد مفهوم المكان على ما يبدو ليس أمرا هيّنا، بل يفرض علينا اجتياز مرّات ضيّقة، ورغم ذلك سأحاول الاستفادة من بعض الأفكار والمصطلحات المحمّلة بمفاهيم فلسفية بالدرجة الأولى، لتحقيق الفهم بصفة أعمق؛ فقد اصطدمت بمصطلحين مهمّين يرتبطان ارتباطا مباشرا بالمكان، لا يعادلان المكان ولكنهما يؤسّسانه، هما الحركة والتغيّر.

تتمّ حركة الأجسام في المكان، وهي شرط أساسي لتحقيق كينونة الأشياء (الأجسام)، فهناك صلة واضحة بين الحركة والمكان، ولكن فعل التغيّر يثبت فعاليّته عندما تصبح الحركة جزءا أساسيا منه. الحركة في المكان تحدث بطريقة تدريجية من القوة إلى الفعل، أمّا التغيّر فهو "الانتقال من ضدّ إلى ضدّ دفعة واحدة، دون تدرّج عكس الحركة، وهو أعمّ منها، وعلى ثلاثة معان، أولها، الانتقال من اللاّوجود إلى الوجود، وهو الكون، وثانيها: هو من الوجود إلى اللاّوجود وهو الفساد، وثالثها، هو الانتقال من الوجود إلى الوجود، وهو الحركة. فيصبح عندئذ التغيّر يشمل الحركة"⁵. إذا انعدمت اللّواحق (الحركة والتغيّر) وتلاشت، انعدمت كينونة المكان، ولكن الملاحظ

¹ - يحي هويدي، دراسات في الفلسفة الحديثة والمعاصرة، ص 487 .

² - حسن مجيد العبيدي، نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، ص 27.

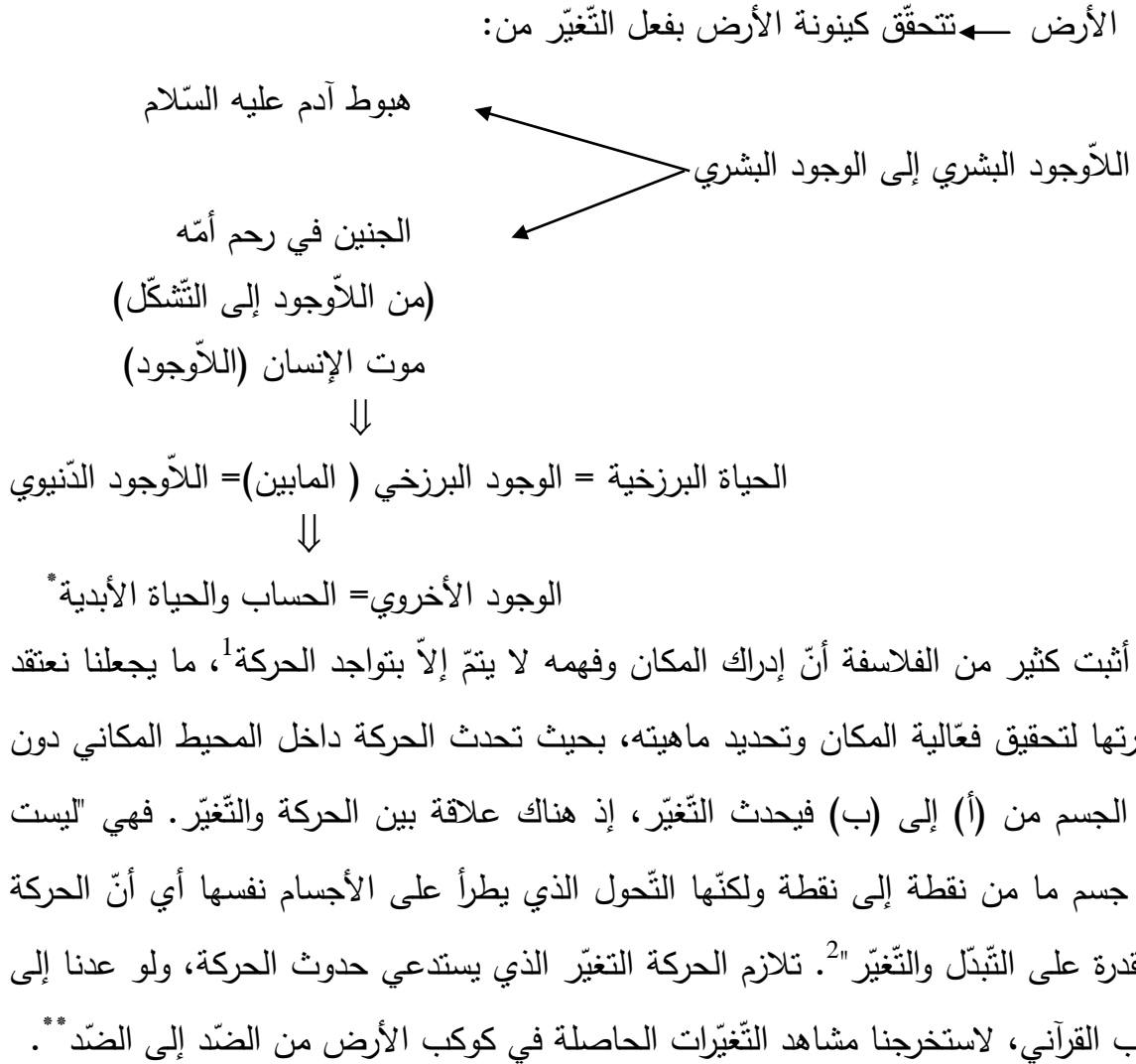
³ - يحي هويدي، دراسات في الفلسفة الحديثة والمعاصرة، ص 445.

⁴ - ينظر: المرجع نفسه، ص 443.

⁵ - حسن مجيد العبيدي، نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، ص 88، (هامش رقم 111).

أنَّ التَّغْيِيرَ الحاصل (باشتماله مبدأ الحركة من الضدِّ إلى الضدِّ) لا يتمُّ دفعة واحدة بل ما بين الضدِّ وضدّه تحدث حركة تدريجية فيتحقَّق التَّغْيِيرُ والانتقال من مشهد مكاني إلى آخر.

يعرف المكان الدنيوي حالات التَّغْيِير من الضدِّ إلى الضدِّ ملخّصة مسار حياة الإنسان كالآتي:



* - سأشير لاحقاً في الفصول التطبيقية إلى جملة المشاهد المكانية المتمحورة حول الوجود واللاّوجود، التي يتجسّد فيها مبدأ الحركة وفعل التَّغْيِير.

¹ - ينظر: لمزيد من التفصيل: علي سامي النشار، نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام، ج1، ط8، دار المعارف، القاهرة، ص- ص 495-499.

² - يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، (جماليات المكان)، تر: سيزا قاسم، ط2، نشر عيون المقالات، الدار البيضاء، 1988، ص66.

** - سيكون لي حديث عن مشاهد الانقلاب الكوني والخروج (التحوّلات العنيفة الحاصلة في كوكب الأرض).

9-4- التّحديد اللّغوي والقرّاني للمكان :

أكد التفسير الفلسفي للمكان ضرورة احتوائه الأشياء والإنسان؛ فالمكان عندهم هو "الموضع، جمعه أمكنة، وهو المحل (Lieu) والمحدد الذي يشغله الجسم. نقول مكان فسيح، ومكان ضيق، وهو مرادف للامتداد (Etendue)، ومعناه عند ابن سينا (السطح الباطن من الجرم الحاوي المماس للسطح الظاهر للجسم المحوي)¹. الفكرة ذاتها (الاحتواء)، تتردد عند بعض اللغويين كالفيروز آبادي بإشارته إلى مصطلح يتداخل عند أصحاب الاصطلاح مع مصطلح المكان؛ وهو الموضع، الذي ولد عدة تساؤلات حول ما إذا كان يعادل مصطلح المكان مفهوما وتفسيرا، أم إنه يسلط الضوء على مسألة محدودة وخاصة وجزئية من المفهوم العام للمكان.

المكان عنده، هو "الموضع": أمكنة وأماكن². وقد يفهم من ذلك أنّ الموضع يتّسم بالخصوصية، وهو صفة من صفات المكان. والأهم من ذلك تدعيم الفيروز آبادي لمبدأ الإحاطة كشرط أساسي لكيونة المكان؛ "وفي الحديث: (وأقروا الطير على مكنتها)، بكسر الكاف وضمّها، أي: بيضها"³. فعلاقة الطير بالبيض في عشّها يفسّرها الاحتواء والإحاطة (العش يحيط بهما معا). كذلك، يختار ابن منظور مصطلح الموضع لتفسير المكان وتحديد مفهومه، في قوله: "المكان الموضع"⁴، كذلك هو "في أصل تقدير الفعل مفعّل، لأنّه موضع لكيونة الشّيء فيه"⁵.

أعتقد أنّ أهل اللّغة اعتمدوا مصطلح (موضع) لتوضيح ماهية المكان؛ انطلاقا من كون الجسم يتموضع في جهة محدّدة (الأعلى مثلا دون الأسفل)، فإذا تموضع في الأسفل ترك الأعلى وهكذا، مع الإشارة إلى الإحاطة والاحتواء كركيزة لتحقيق فعالية المكان. كما يتّفق ابن منظور مع الفيروز آبادي في اختيارهما مصطلح الموضع كموضّح لمفهوم المكان. والملاحظ أنّ ابن منظور

¹ - جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، ج2، دار الكتاب اللبناني، بيروت (لبنان)، 1982، ص412.

* - تمت الإشارة مسبقا إلى أنّ مصطلح الموضع يرادف الأين (العتبات المكانية).

² - الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مادة (مكن)، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت (لبنان)، 2004، ص1243.

³ - المصدر نفسه، ص 1243.

⁴ - ابن منظور، لسان العرب، مج13، مادة (مكن)، ط 4، دار صادر، بيروت، 2000، ص 113.

⁵ - المصدر نفسه، ص113.

أشار إلى مسألة مهمة تناولتها الفلسفة بقوة، وهي: الكينونة، أي كينونة المكان تفعل بتموضع الأشياء فيها، والأشياء تثبت وجودها عندما يحتويها المكان.

يتوهم البعض أن التحديد اللغوي للمصطلحات بعيد كل البعد عن التلميحات الفلسفية، لكن القاموس الفرنسي (Le grand Larousse) أورد مفهوما للمكان معتمدا على المصطلحات ذات البعد الفلسفي في أغلبها؛ فهو يشير في معجمه إلى المكان الخيالي في بعده المثالي، الذي يتجاوز الواقع. وقد أورد مقولة فلسفية تفترض أن "المكان هو العالم الذي أقيم في المساحات الخيالية (ديكارت)"¹. كذلك المكان حسب معجم (Le Robert Micro) هو وسط ملموس واضح المعالم يتميز بالانتساع وبخضع لمبدأ الإحاطة².

ولو تحولنا إلى عرض التصور القرآني لمفهوم المكان، اكتشفنا أن التفسير اللغوي معتمد في تشكيله؛ فهذا الراغب الأصفهاني يجمع بين معطيات أهل اللغة وألفاظ من الذكر الحكيم، حين اعتبر "المكان عند أهل اللغة الموضع الحاوي للشيء، وعند بعض المتكلمين أنه عرض وهو اجتماع جسمين حاو ومحوي وذلك أن يكون سطح الجسم الحاوي محيطا بالمحوي، فالمكان عندهم هو المناسبة بين هذين الجسمين، قال: (مكانا سوى) طه (58)، (وإذا ألقوا منها مكانا ضيقا) الفرقان (13)"³.

و"من أجل تمييز شيء عن شيء آخر، فإن تجربة الموضوعة تقوم هنا للتأكيد على أن الوجود المطلق للأشياء هو وجودها في المكان"⁴، بوصفه الحاوي، فصفة الاحتواء التي عدت أساسية لتشكيل المكان وكينونته أثبتها الفلاسفة واعتمدها أعمدة اللغة، وقد دعمها القائلون على تفسير مفردات القرآن الكريم، مثل ما هو الحال عند سميح عاطف الزين، الذي اعتبر المكان

¹ - LAROUSSE, dictionnaire LE GRAND LAROUSSE de la langue française, en 6 volumes, 3eme tome, librairie LAROUSSE, edition 1973, p 31.

² - Voir: LE ROBERT MICRO dictionnaire du bon usage et des difficultés orthographe grammaire, Alain Rey 27 rue de la glacière, Paris XIII eme, p 475.

³ - الراغب الأصفهاني، معجم مفردات ألفاظ القرآن، مادة (مكن)، تح: يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر، بيروت (لبنان)، 2009، ص 357.

⁴ - سعيد بوخليط، باشاريات، (غاستون باشلار بين نكاء العلم وجمالية القصيدة)، ط1، منشورات فكر، الرباط، 2009، ص

"الموضع الحاوي للشيء"¹، ومنه لا يمكن اختيار مصطلح الموضع عبثاً أو بمحض الصدفة، وإنّما لقدّرتّه على توضيح أمثل لمفهوم المكان

9-5- العلاقة النسبية والمطلقة بين الإنسان والمكان :

إنّ صوتاً خافتاً يهمس في أذننا أن ارجعوا إلى القرآن الكريم؛ فهو بحر للاستكشاف والغوص في ثناياه، إنّه لا ينفذ أبداً، ويظلّ مركزاً لإثبات الأطروحات العلمية أو رفضها. لطالما استطاع العلماء والفلاسفة عبر الزمن تفسير الظواهر الكونية من زوايا عدّة، ولكنهم عجزوا عن تقديم إجابات شافية وكافية حول مسائل المصير والوجود. والخطاب القرآني كفيل بترجمة ما يدور في أذهاننا من تساؤلات، لذا سأحاول محاورته فيما يخصّ إشكالية علاقة الإنسان بالمكان، لتتكشّف أمام أعيننا سنّة من سنن الله في الكون حول فطرة ارتباط الإنسان بالمكان.

وفي محاولة جادّة لتبديد الغموض، الذي ميّز التفكير البشري في مجال الدّراسات المكانية، وتغيير وجهة بعض التّصورات المحدّدة لمبادئ التّشكيل الجمالي للمكان، فإنّه لا يجوز الاحتفاء بمنجزات الغرب على وجه الخصوص في مجال التّظهير النّقدي، والاكتفاء بالترجمة ونقل المعرفة والعلوم، بل لا بدّ من الالتفات إلى الخطاب القرآني غير المقدّر بثمن، الذي لو اختصرناه لقلنا هو الكون بأكمله؛ لأنّه الموضّح والمفسّر لكل ما علق من مسائل فكرية، ويعتبر الحدّ الفاصل للأفكار والرّؤى المختلف فيها. والملاحظ أنّه يطرح أفكاراً تتميّز بالعمق، ما يجعلها تتحوّل إلى أنظمة يقوم عليها الكون.

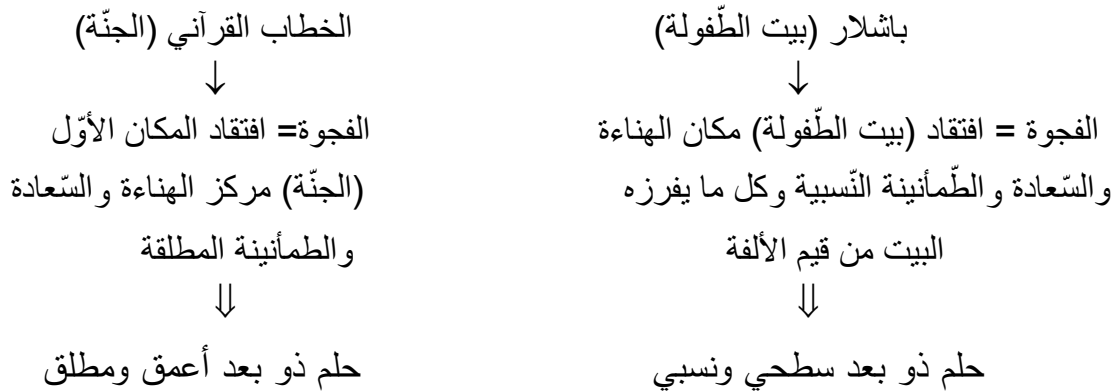
لو عدنا بالذاكرة متأمّلين ذلك الزمن، حين ترجمت أوروبا آثار العرب والمسلمين وأقامت على أرضية علمهم حضارتها ودعائم نظرياتها في شتّى العلوم، لأدركنا ضرورة تتبّع ذات الطّريق، والانطلاق من نقطة وصولهم نحو تأسيس حضارة أساسها القرآن الكريم. سأبدأ بدوري من أحدث العروض الفكرية في مجال الدّراسات النّقدية، لتكون أطروحة الظّاهرة المكانية وأبعادها الجمالية عند الغرب الأرضية التي تدعمني، باحثّة عن أصولها في الخطاب القرآني، وأهمّ المستجدّات والحقائق المتخفية فيه. وبذلك تتحوّل الظّاهرة المكانية من مجرد أطروحة دنيوية إلى فلسفة تعالج

¹ - سميح عاطف الزين، معجم تفسير مفردات القرآن الكريم، مادة (مكن)، ط4، مجمع البيان الحديث/ الدار الإفريقية العربية/ دار الكتاب اللبناني، بيروت، 2001، ص843.

المسائل الغيبية، تمكّن الباحث من فهم أعمق لكل زوايا الإشكالية المكانية؛ لأنّ القرآن الكريم يفسّر ظواهر الكون ويؤكدّها ويعطيها مصداقيتها بطريقة علميّة دقيقة، وقد يلغيها إن كانت لا تتوافق مع سنن الله في خلقه.

أكّد الله عزّوجلّ على شدّة تعلّق الإنسان بالمكان (المسكن مثلاً)، وحقيقة المأوى الذي يحلم به في أحلام يقظته. فإن كان حالم باشلار يبحر في أحلام يقظته من خلال ما عاشه فعلاً، فإنّ حالم الجنّة يتلذّذ بحلم يقظته من خلال تأدية العبادات الروحية المختلفة، وتفاعله مع القرآن الكريم لحظة قراءة الآيات البيّنات خاصة تلك المتحدّثة عن الجنّة (مكان حلم كل البشر)*. ورغم أنّ البشرية لم يحتضنها المكان الأوّل (الجنّة) على وجه الحقيقة، إلّا أنّ حادثة انفصال آدم عليه السّلام عن المكان الأوّل (الجنّة)، وسعيه لأجل العودة إليه لم تقتصر عليه فقط، بل انتقلت إلى كلّ البشر وتجذّرت في لا وعيهم؛ فكلّ واحد منّا في لحظة من اللّحظات يشعر فعلاً أنّ مكاناً ما ينتمي إليه، وهو غائب عنه، ويظلّ يبحث عنه ليملاً فجوة من فجوات حياته بغية تحقيق السّعادة المطلقة.

لدينا:



تمّ تغيير الوجهة من السّطحي والنّسبي إلى الأعمق والمطلق؛ فمعالجة باشلار ظاهرة ارتباط الإنسان بالمأوى الطّفولي ينطلق من تصوّره الخاص للحياة والوجود، شأنه في ذلك شأن الفلاسفة منذ الأزل، الذين طرحوا تصوّراتهم معتقدين أنّهم وصلوا إلى الحقائق. ولكن وحده الخطاب

*- سيكون لي حديث عن (البيت الحلم) في المبحث الخاص المندرج ضمن مشاهد الوجود - في - الجنّات.

القرآني يمنح أولي الأبواب الحقيقة الكونية، التي لا تقبل الجدل أو الرّفص. وبذلك، يتحوّل الحلم بالمكان الأوّل من الفردية إلى عالم الحلم الجمعي.

أثبت الخطاب القرآني أنّ الإنسان يعيش في مجموعة من القواقع يرتبط بها ويشحن زواياها بذكرياته، فتتشرب بها؛ وكلّ قوقعة تتميز عن الأخرى تبعا لطبيعة علاقة الإنسان بها؛ بدءا بالرحم (القوقعة الأولى)، فبيت الطّفولة، ثمّ القبر واحتضان باطن الأرض للجسد. وتلك هي سلسلة القواقع الدنيوية، التي تتحوّل إلى مشاهد مكانية في الخطاب القرآني تجيب الإنسان عن أسئلته اللامتناهية المرتبطة بالوجود والمصير، فيتشبع بالمعرفة اليقينية، التي تجعله يؤمن بحتمية الفناء، أي الخروج من باب الدنيا ثمّ البرزخ فالحشر والحساب، للدّخول من أبواب الجنّة الثمانية أو أن يلقى به -في- جهنّم والعياذ بالله.

وبناء على ما سبق، يرتقي المكان إلى الصناعة المشهية عندما لا يكتمل مفهومه إلّا انطلاقا من تعالقه بالإنسان والأشياء والحركة والزّمن الكوني العام لظاهرة المكان، فنقترب من حقيقتها متجاوزين الحاضر، محتضنين الغائب.

يدعونا الله عزّوجل إلى البحث في الكون وآفاقه، والتأمّل في خصائصه دون الماهية؛ لأنّه يصعب على العقل الإنساني القبض على حقيقة الكون إذا تناول مسائل ما بعد الطّبيعة؛ فالإنسان يحتاج إلى التأمّل في الوجود العيني في صفحات الخطاب القرآني، الذي أشار إلى حياة ما بعد الموت الدنيوي. وإذا كان باشلار قد قيّد علاقة الإنسان بالبيت، وجعلها تتجسّد في استعارة وتشبيه، فإنّ الله عزّوجل يعرضها على شكل مشاهد متحرّكة زاخرة بالرّؤى، التي تتحوّل إلى عالم تشخّص فيه الأشياء، وتصبح مصدرا للحركة، إذ تحيلنا إلى أنماط متعدّدة من العلاقات الإنسومكانية (الإنسان والمكان).

لقد عدّت "المعرفة المكانية شرطا ضروريا لإدراك جماليات المكان في النّص الإبداعي. واستثيرت الحواس جميعها لالتقاط هذا المعطى الجديد في الكتابة. كما أضحي للموضوعة (Theme) المكانية معرفتها الخاصة، والتي تشكّل مرجعيتها المعرفية. فتشحنها بالمعاني

المختلفة، بحسب وجهة الاستعمال وإرادة التوظيف¹. لذلك يمكن تصنيف نظرية المكان ضمن النظريات المعقّدة، التي تتطلّب بحثاً معمّقا في تفاصيلها، وطبيعة علاقتها بالمسألة الجمالية، بهدف الكشف عن تقنيات التشكيل الجمالي للمشاهد المكانية وجملة العلاقات التي تربط بينها، وبين النظام الذي تقوم عليه.

9-6- الرؤية الجمالية للمكان (البيت الحلم الباشلاري) :

تنتطق فلسفة باشلار الجمالية للمكان من مبدأ الاحتواء، إذ عدّ المكان المحتضن لذكريات بيت الطفولة أساسيا لفهم أطروحة المكان وقاعدة التشكيل الجمالي له، متجاوزا الشكل الهندسي والطابع الفيزيقي الذي يميّزه. يحاول باشلار تأكيد فكرة (روح المكان) والعلاقة المرنة بين الإنسان والمكان؛ فالإنسان روح المكان والمكان أشبه بأسطوانة تحتفظ بصور ومشاهد تؤرّخ حياة الإنسان. كذلك، يركّز على أهميّة مبدأ الإحاطة في بلورة الخبرة الجمالية لدى القارئ، الذي "يشعر بالأمان والاحتواء والألفة حينما يتخيّل (...) البيت"². ومن ثمّ أطرّح سؤالاً جوهرياً: هل يمكن أن يمثّل مبدأ الإحاطة تقنية من تقنيات التشكيل الجمالي للمكان، بحكم أنّ الاحتواء عنصر أساسي لتفسير ظاهرة المكان، سواء في بعدها الفلسفي واللغوي والقرآني وحتّى الجمالي، مع الإشارة إلى أنّ تقنية الإحاطة (وهي من أساسيات فن الرسم فيما يعرف بالإطار) حاضرة في التصوير المشهدي للمكان في الخطاب القرآني؟*

تستلزم الظاهرة المكانية عنصري الإحاطة والاحتواء، وما على المتأمّل إلّا استجلاء خباياهما والكشف عن تفاصيل علاقتها بالإنسان والأشياء. إنّ الإحاطة والاحتواء يمثلان

¹ - حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي (قراءة موضوعاتية جمالية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 65-66.

² - عادة الإمام، غاستون باشلار / جماليات الصورة، ط1، التوزيع للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت (لبنان)، 2010، ص175.

*- هذا السؤال يعتبر حلقة وصل بين الأطروحة النظرية والتطبيقية، وسنرى لاحقا كيف أنّ الخطاب القرآني يطرح مسألة الإحاطة كتقنية حاضرة في التشكيل الجمالي للمشاهد المكانية.

بتفاعلهما فكرة أكدها باشلار في كثير من مؤلفاته*، بصفة تجعل الباحث يؤمن بإمكانية اعتبارها تقنية أساسية في استكناه جمالية المكان، خاصة عندما "يتحدث-عما يسميه -(البيت الحلمى). هذا البيت الذي يمثل الأطروحة الأكثر عمقا والأكثر ألفة من البيت الذي ولدنا فيه"¹. كما يترجع البيت الحلمى على عرش ذاكرة كل أنسان، حيث يحزننا فقدانه كما أحزن آدم فقدانه الجنة وهبوطه إلى الأرض، ويؤنسنا لحظة الاغتراب والفقدان.

إن "باشلار وإن كان قد وحد بين صورة البيت وصورة الأم؛ إلا أن ما يتسم به بيت الطفولة من معنى الاحتواء يجعله يرتبط (كذلك) بصورة الأرض الأم (...)، التي تكون رمزا كونيا (...). للإثمار، الدائم، ولمقومات الحياة؛ بل ورمزا للاحتواء؛ طالما أن الأرض هي العنصر الذي يحوي سائر العناصر الطبيعية الأخرى. فرمزية المكان ترتبط بشدة بعنصر الأرض فكليهما أماكن سفلية أو داخل الأرض... فالمحيطات، الكهوف، التلال، الوديان والقرى تكون داخل الأرض وترتبط برمزية عنصر الأرض. ولهذا، فهناك ارتباط وثيق بين كل من صورة البيت وصورة الأم برمزية عنصر الأرض"².

هكذا، يأخذنا فكر باشلار إلى تصوّر أعمق عن المكان، مركزا دائما على فكرة الاحتواء باستحضار عدة مظهرات للمكان؛ البيت والأم والأرض. كما لا يمكن اختزال جدلية الاحتواء وقوة ارتباط الإنسان بالمكان أو تجاوزها؛ لأن كل الأمكنة الحاوية تكشف جملة من القواقع، التي تحمل تصوّرات متباينة للمكان، حيث يترجم كل تصوّر جدلية معينة من جدييات المكان الكبرى**. يلزمنا مبدأ الاحتواء بداية ببيت الرحم؛ ذلك المكان المستدير المتّسم بالحماية والحياة والطمأنينة والحنان، فبيت الطفولة مركز أحلامنا، ثم الأجداث بوصفها بطن الأرض الذي يحتوينا ويضمنا بقوة. ومنه، إذا كان المكان الباشلاري هو الصورة الفنية التي تذكّرنا وتبعث فينا ذكريات الطفولة،

* - لمن أراد التفصيل يعود إلى: غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، ط6، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع، بيروت (لبنان)، 2006.

¹ - عادة الإمام، غاستون باشلار / جماليات الصورة، ص 292.

² - المرجع نفسه، ص 307 عن:

Miranda McGill. Symbolism of Place: the Place of Elements, P3.

** - سيكون لي حديث عن الفكر الجدلي لاحقا.

فإنّ المكان في الخطاب القرآني يتحوّل إلى مشاهد تتقلنا إلى عالم من الرّؤى والمعارف اليقينية والمشاعر المتباينة غير المتناهية*.

إنّ "الإنسان مرتبط بالأرض ارتباطاً مثبتاً بحكم الجاذبية وكل المفردات اليومية هي الفضاء المكان وكل ما يحيط بالإنسان"¹؛ فقرة الانتماء تحاصرنا، وهي كامنة في أعماقنا يمثلها البيت البشلاوي (البيت الحلم). إنّه جزء من وجودنا الإنساني، تروي أركانه تفاصيل حياتنا. كلّ هذا يتمظهر بتمظهرات جزئية منتشرة هنا وهناك - في - العالم الدنيوي، مركزها بيت الطفولة، وحجرة باردة بمدفأة في زاوية من الزوايا، وربما حقل جدّي يحيطني بأشجاره وظلاله.

وقد أشار (أبراهام أ مول) و(إليزابيث رومر) إلى استحالة تحديد مفهوم المكان، دون الإشارة إلى العلاقة الاستلزامية بينه وبين الإنسان، ويتبيّن ذلك من خلال قولهما بمركزية الإنسان في المكان؛ فالعالم في نظرهما مكان أعظم يأوي الإنسان لينكشف حوله في شكل قواقع متتالية². البيت الحلم إذن، يسكن لاوعي البشر لا تصافه بالمركزية** المضاعفة (مركزية الإنسان في البيت الحلم انطلاقاً من مركزيته في المكان بشئى تمظهراته / البيت الحلم مركز أحلامنا بالرجوع إلى الموطن الأوّل).

يتجاوز باشلار بشدة البعد الجغرافي للمكان؛ لأنّه توصل إلى أنّ المكان المتخيّل يتمرّد على قانون القياس والمساحات، إنّه قد عيش فيه بكلّ ما للخيال من تحيّر، فهو مركز اجتذاب دائم لتحقيقه الحماية المركّزة³. يحدّد المكان ماهية الذات ويحتوي ذكرياتها فتتعلق به، إذ تمثّل روحه التي يحيا بها؛ ذلك تصوّر مركزي للمكان في علاقته بالإنسان والوجود، الذي ينتج جملة من القيم المتمثلة في الألفة والسّكينة والطّمانينة والانتماء... إلخ. ولكن هل مبدأ الإحاطة كفيل بتقديم تصوّر شامل لمفهوم المكان دون الحاجة إلى مبادئ أخرى تغايره ؟

*- سيتمّ التفصيل في ذلك في المرحلة التطبيقية.

¹ - محمد سويرتي، النقد البنيوي والنص الروائي، مطابع إفريقيا، الدار البيضاء، 1991، ص76.

² - Voir : Abraham. A. moles/ Elisabeth Rohmer, la psychologie de l'espace, casterman paris, 1978, p30.

**- الجنة (البيت الحلمى المركزي) سأحدث عنه لاحقاً في الفصل المعنون ب: مشاهد الوجود - في - الجنات.

³ - لمزيد من التفصيل ينظر الكتاب كاملاً: غاستون باشلار، جماليات المكان.

9-7- التعدّد المصطلحي للمكان / التّرادف والتّعادل أم الاختلاف

7-1- الخلاء والمكان / التّعادل أم التّغاير:

عرفت الدّراسات الفلسفية والنّقدية جملة من المصطلحات تتداخل مع مصطلح المكان أبرزها؛ الموضع والأين والحيز والفضاء، وقد أشرت فيما سبق إلى عنصرين أساسيين في تشكيل فكرة المكان: الاحتواء والحركة وعلاقتها بالتغيّر، ودورهما في تحديد ماهية المكان من الوجهة الفنيّة والجمالية، فهل يمكنهما الخوض في مسألة التّداخل المصطلحي بين المكان ومصطلحات أخرى، والفصل فيها، وضبطها بطريقة دقيقة؟

لا يعدّ الخلاء مكاناً بل هو صفة من صفاته، ذلك أنّ الأجسام هي الحدّ الفاصل بين المكان والخلاء؛ فإذا حضر الجسم امتلأ المكان وأسقطت صفة الخلاء وتسمّى مكاناً، وإذا غاب الجسم أسقطت صفة الملاء ليتحوّل المكان إلى خلاء، ومنه "الخلاء والملاء صفتان للمكان"¹. تتحقّق كينونة المكان بوجود الحاوي والمحوي؛ فإذا غاب أحدهما لا يتحقّق المكان، والعلاقة الموجودة بين الطّرفين تحدّد طبيعة المكان وخصوصيته، التي تحدّد خاصية الحاوي والمحوي.

الملاحظ أنّ قانون الحضور والغياب يحقّق صفة الخلاء والملاء للمكان؛ لكون الخلاء "يعبر عن المكان غير المشغول بجسم"² في نظر ابن سينا؛ والخلاء صفة مهمّة للمكان أنتجت مصطلح المكانية للتّفريق بين المكان المفعّل والمكان غير المفعّل، ورغم أنّ المكانية مصطلح فهم على أنّه يفرّق بين الأماكن الواقعية والخيالية، نظراً لأنّ الدّراسات الجمالية للمكان لا تعترف بوجود أمكنة واقعية على مدار النّص، وإنّ اتّسمت بالوجود الفعلي على الخارطة الجغرافية، فهي تعرض وفق تقنيات مرتبطة بالانفعالات والخيال، إلّا أنّني أعتقد أنّ المكانية وليدة فكرة الحضور والغياب؛ فإذا حضر الجسم انتشرت الحركة وأصبح المكان حيّاً، أمّا إذا غاب الجسم افتقد المكان إلى الحركة والحياة. يتّضح أنّ الخلاء مصطلح أسهم في فهم أعمق لأطروحة المكان.

¹ حسن مجيد العبيدي، نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، ص 36، عن: رسائل إخوان الصفا، مج1، بيروت، 1957، ص477.

² المرجع نفسه، ص 36، عن: رسائل إخوان الصفا، مج1، ص 145.

7-2- المكان أم الحيز / الترادف أم الاختلاف:

يشير مرتاض إلى اشتراك الحيز مع المكان في صفة الاحتواء، فهو يعتبر أنّ "المكان وللحيز بعامة على الناس فضل الاحتواء، وشرف الاشتمال، فالحيز شامل والإنسان مشمول"¹، لذا يجعلهما مترادفين مبدئياً. وقد يشترك الحيز مع المكان في صفة الحركة؛ لأنّ الحيز يتشكّل من كلّ شيء يتحرّك، ومنه يكتسب صفة التغيّر الموقعي. وبذلك يتّصف الحيز بالانتقالية، فيتحوّل إلى "عالم شديد التعقيد، متناهي التركيب، يتشكّل بلا حدود، ويتجلّى عبر أفق مفتوح"².

غير أنّ ابن سينا لما جرّأ المكان إلى قسمين توضّح الفرق بين الحيز والمكان بطريقة أكثر تبسيطاً، بحيث جعل من المكان مكاناً خاصّاً ومكاناً عامّاً؛ الأوّل خاص لكل جسم ما يعرف بالحيز والثاني عام يشمل كل الأمكنة الجزئية للأجسام ويحتويها³. إنّ الحيز جزء من المكان، أو هو مكان مصغّر يتّصف بالخصوصية. إضافة إلى ذلك، توصّل العبيدي إلى أنّ ابن سينا حدّد مفهوم المكان بنوعيه وماهيتيهما انطلاقاً من مبدأ الاحتواء بوصفه أساسياً ليتشكّل المكان، فهل صفة الاحتواء تحقّق المكانية؟

إذا سلّمت بهذا الأمر، قلت: إنّ الحيز مكان لاشتماله صفة الاحتواء، ولكن هناك صفات أخرى كالجزئية، تحوّل من مكان إلى حيز، ويمكن أن أعتبر الحيز شبيهاً بالمكان. أستنتج أنّ الحيز يختلف عن المكان في لا محدودية التشكيل، لكونه يخضع لحركة الأجسام ما يجعله متقلّلاً وغير مستقر. أمّا المكان فلا يتميّز بالتغيّر الموقعي؛ إذ هي صفة تخصّ الحيز رغم اتّصافه كذلك بالثبات عندما يشغل إطاراً جغرافياً. فالحيز ينتمي إلى المكان بحكم اتّفاقهما على صفتين؛ الحركة والاحتواء، دون أن يرادف المكان، لتميّزه عنه في صفة التغيّر واللا محدودية في التشكيل.

¹ عبد الملك مرتاض، قراءة النص (كتاب الرياض)، ع 46 أكتوبر، ع 47 نوفمبر، 1997، ص 314.

² المرجع نفسه، ص 314.

³ ينظر: حسن مجيد العبيدي، نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، ص 125، عن ابن سينا، السماع الطبيعي، تح: سعيد زايد، تصدير ومراجعة: إبراهيم مذكور، القاهرة، 1983، ص 137-138.

7-3- الفضاء أم المكان:

شاع في النقد الأدبي الحديث والمعاصر استخدام مصطلح الفضاء بدل المكان، وكثر الجدل حول مدى أحقية مصطلح الفضاء في التوظيف النقدي. والواقع أنني لا أريد الاجترار، ولا تكرار ما توصل إليه الباحثون مثل حسن نجمي في مؤلفه (شعرية الفضاء)، إنما أحاول التركيز على أهم الأفكار المتعلقة بالضبط المصطلحي للمكان، محاولة تبسيط المفاهيم، للتقليل من حدة الضبابية التي يعيشها كل من مصطلحي الفضاء والمكان.

سأبدأ من النتيجة التي توصل إليها حسن نجمي المتمثلة في اقتناعه بأن معنى الفضاء ليس معادلاً للمكان؛ فهما مختلفان¹، إذ جعل كل مصطلح ينفرد بعالمه. ارتبط مصطلح الفضاء عموماً بالدراسات النقدية للفنون (فنّ الأدب مثلاً)؛ حيث اعتبر الفضاء في الفنّ حاوياً للمكان، أو مجموع الأمكنة التي تفرض مجموعة من الشخصيات، وربما الأشياء والديكور بكل تفاصيله، دون أن نلغي جملة العلاقات الرابطة بين الأمكنة في نص أدبي ما، أوفي لوحة رسم. وتلك مقولة نقدية أضحت شبيهة بثنائية دي سوسير (الدال والمدلول)، وكونهما وجهين لعملة واحدة.

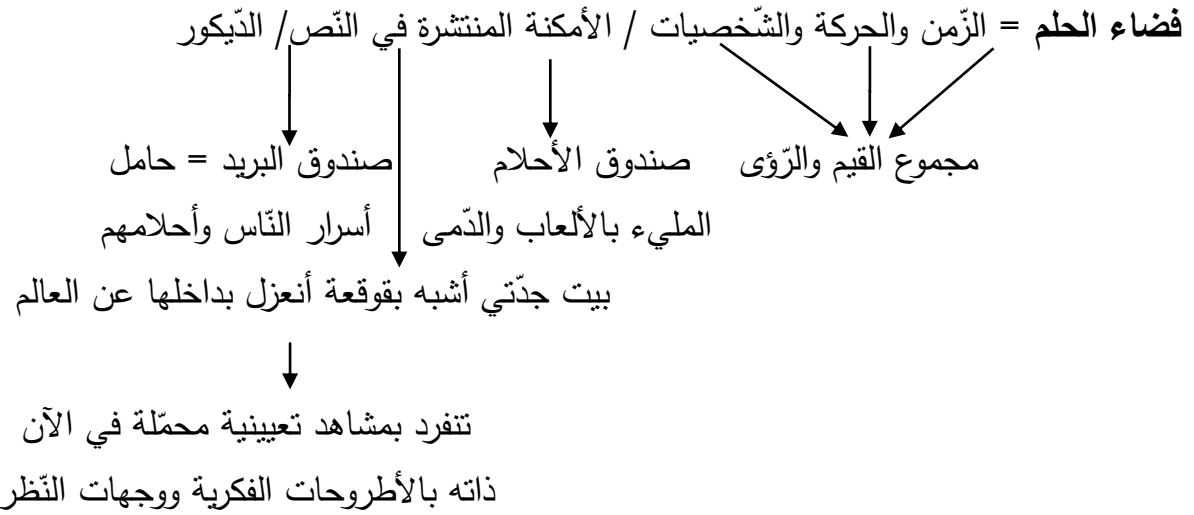
يشارك الفضاء مع المكان في صفتي الاحتواء والحركة، ولكنهما يختلفان من حيث الطبيعة والخصوصية. ومنه، هل يمكن القول (بكل جرأة وقناعة): إنّ المكان ظاهرة فيزيائية وجغرافية وفلسفية وفنية تنفرد بماهية معينة لها مميزات، وتتحقّق بفعل عناصر سبق ذكرها، منها الاحتواء والإحاطة؛ وبذلك لا تعادل مفهوماً ومصطلحياً الفضاء؛ لأنّ هذا الأخير يشترط لتحقيقه عناصر تختلف عن عناصر المكان؟

لا يحيل الفضاء إلى مكان بعينه بأبعاده الهندسية، فهو الشّيء الجامع لكلّ ما يرد في النصّ الأدبي عموماً. وإذا كان المكان ينفرد بمشهد خاص، فإنّ الفضاء لا يمكن حصره في مشهد وصفي². كما أنّ الفضاء زئبقي، لا يمكن حصره في مشهد معيّن بإطار حاوٍ لمكان يحوي بدوره أشياء مختلفة؛ فمجموعة القيم والرؤى والأفكار التي تسكن عالم الأمكنة، وكلّ ما تعرضه

¹ - ينظر: حسن نجمي، شعرية الفضاء (المتخيّل والهوية في الرواية العربية)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000، ص51.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص72.

النصوص الفنية يسمّى فضاء. ويؤكد ذلك (Tadié) في كتابه (Le Recit poétique)، لما اعتبر الفضاء كامنا في النص الذي يشكّل من بدايته إلى نهايته فضاء، واعتقد بأنّ الفضاء مكان للصوّر، فما هو إلّا مجموع العلامات التي تمثّله في اجتماعها¹، فشتان بين الفضاء والمكان. يمكنني تفسير العلاقة بين المكان والفضاء وطبيعتها انطلاقا من فضاء الحلم على سبيل المثال، من خلال المخطّط الآتي:



يتبيّن أنّ الجدل الحاصل بين مصطلحي المكان والفضاء لا يجدي نفعاً، لأنّ كلّ واحد يكمل الآخر وإنّ يتميّز عنه قليلاً؛ فالمكان ينتمي إلى فضاء ما، والفضاء أكبر من أن ينحصر في مكان محدّد.

لا يمكن الاعتقاد بوجود مصطلح أو مصطلحات تعادل مفهوم المكان؛ لأنّ كلّ المصطلحات السابقة الذّكر، وإن كانت تشترك مع المكان في صفة الاحتواء، التي أكّدها أرسطو عندما اعتبر المكان هو "نهاية الجسم المحيط وهو نهاية الجسم المحتوى"²، إلّا أنّها تختلف عنه، فكلّ مصطلح ينفرد بصفة ما توضّح ماهية المكان ونمطه. وإذا افترضنا أنّ فكرة الاحتواء المميّزة للمكان تجعله مجرد وعاء يحوي الأشياء ويحيط بها، ثمّ سلّمنا بذلك، فنحن بصدد الحديث عن

¹ - Voir :Jean -Yves Tadié, le récit poétique, puf, paris , 1976, p 14 .

² - أرسطو طاليس، الطبيعة، ج1، تر: اسحاق بن حنين مع شروح ابن السمع وابن عدي ومثّى بن يونس وأبي الفرج بن الطيب، تح: عبد الرحمان بدوي، مركز تحقيق التراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص 312.

المكان الفيزيقي بأبعاده الهندسية، ولكن مبدأ الاحتواء في الأعمال الفنية ينشئ مصطلحا بارزا ينشقّ عن المكان، وهو المكانية* (Spatialité) لاشتماله على العناصر المتعاقبة الآتية: العالم/ الإنسان/ الأشياء/ الحركة/ الزمن. أمّا بالنسبة لمصطلحي الموضع والأين، فقد تمّ ضبطهما على أساس أنهما يشيران إلى العتبات المكانية من قبيل؛ فوق وتحت وشمال ويمين، التي تخضع لقانون التعيين والتّحديد الموضعي.

10- الخطاب / المصطلح والمفهوم

10-1- التّحديد اللّغوي والضبط الاصطلاحي:

هناك زخم مذهل للأبحاث المختصّة بمدارسة النّص/ الخطاب، فلا أعتقد أنّ مكتبة الدّراسات النّقديّة واللّسانية تحتاج إلى معالجة أخرى قد توقع بالباحث في فخّ الاجترار والتّكرار. لذا لا أريد فتح متاهة موضوع الفرق بين النّص والخطاب من حيث المفهوم والطّبيعة، وإمكانية تداخلهما من عدمها، بقدر ما أحاول ضبط المصطلح الأنسب لمشروع هذا البحث من الوجهتين اللّغوية والاصطلاحية. ومنه، لماذا الخطاب القرآني بدل النّص القرآني ؟

لاحظت أنّ كثيرا من الباحثين المختصّين في الدّراسات القرآنية يميلون إلى توظيف مصطلح الخطاب عوضا عن النص، وكأنّه يوحي بالانفتاح المقنّن طبعا، ما نجده واردا عند الأصوليّين في كون النص شكلا من أشكال الخطاب، والعلاقة بينهما تتمثّل كما يلي:



فالخطاب هو السّياق التّداولي للنص، وقد جعل الأصوليون للخطاب صيغا؛ النص والظّاهر والمفسّر والمحكم¹.

*- (المكانية) تلبسها الفلسفة مفهوما خاصّا، فالمعطيات المطروحة فلسفيا تدفعني إلى الاعتقاد أنّ المكانية لا تترجم المكان.

¹- لمزيد من التّفصيل ينظر: عبد الواسع الحميري، الخطاب والنّص (- المفهوم - العلاقة - السّلطة -)، ط1، المؤسّسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت (لبنان)، 2008، ص 45-46.

لو تصفحنا بدقة أشهر المعاجم اللغوية، كلسان العرب لابن منظور في مادة (خ ط ب)، ومقاييس اللغة لابن فارس،¹ لتفحص ما اكتسبه مصطلح الخطاب من مفاهيم لغوية لتوصلنا إلى القول: إن الخطاب لن يتحقق إلا بوجود طرفين هما مرسل الخطاب ومستقبله، ليتمكن الكلام من الانتقال بينهما بصفة خطية: [أ (الباث) ← ب (المتلقي)].

كما يستنتج عبد الواسع الحميري أثناء مدارسته مفهوم الخطاب من الوجهة اللغوية والبيانية، أنه يتعلّق بقضية التأثير في أمرين هما العقل والوجدان طبعاً مع محاولة إقناع المخاطب². ولا يتم ذلك إلا باتباع تقنيات فنية مؤثرة تتمازج مع قوة الحجة والبرهان، فإقناع الآخر مرتبط بمدى قدرة الخطاب على التأثير الفذ في نفسية المخاطب. والخطاب في حد ذاته يخرج المتلقي من دائرة التأصيل التراثي الذي وصف بالجماد³؛ فيسمح له باستيعاب معانيه وإدراكها واستنتاجها تبعاً لمقصدية كامنة بين ثنايا كلمات الخطاب وبنيته المؤسّسة لكيانه العام.

إذا كان مفهوم الخطاب من الوجهة اللغوية / البيانية، يتمحور حول حلقتين (الإقناع / التأثير) مرتبطتين بحلقة المخاطب، فإنه يتوافق مع مرامي الخطاب الجمالي، الذي تؤسّسه الصناعة الجمالية للمشاهد المكانية العظيمة، حيث تمثل خطاباً حياً يتضمن رسالتين: الأولى جمالية وفنية ذات غرض تأثري بالدرجة الأولى، والثانية دينية ومعرفية، أي ذات قصد يؤسّس المعرفة بشئى تمظهراتها والمتمحورة حول الإنسان والوجود والمصير. الخطاب إذن، هو حلقة تواصلية بثلاثة عناصر: الباث ومتلقي الخطاب، والرسالة (المنتقلة من الأول إلى الثاني)، التي تبحث عن مكان لتثبت في ذهن المتلقي، ولن يتم ذلك إلا بعمليتين: التأثير في النفس والإقناع.

وبناء على ذلك، عدّ الخطاب فناً يمازج بين محاولات التأثير في الآخر وإقناعه من خلال آليات عدة متباينة تسهم في التشكيل الجمالي للخطاب؛ إذ أجدها جامعة بين الإمتاع والقصدية، ما يلغي فكرة كون الخطاب يقوم على أساس لغوي بحت، بل في ذلك تأكيد على أنه مجموعة من المقاصد التي تتحقق فنياً بواسطة اللغة.

¹ - ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج3، ط1، دار الحديث، مصر، 2001، ص136-137، وابن فارس، مقاييس اللغة، ج2، (مادة الحاء، الطاء، الباء)، تحقيق وضبط: عبد السلام هارون، ط1، دار الفكر، ص198.

² - ينظر: عبد الواسع الحميري، الخطاب والنص، ص- ص 11-15.

³ - لمزيد من التفصيل ينظر: جمال البناء، استراتيجية الدعوة الإسلامية في القرن 21، دار الفكر، القاهرة (مصر)، 2000، ص92.

10-2- مفهوم الخطاب بين الرؤية القرآنية والغربية:

حاول عبد الواسع الحميري التعمق في مفهوم الخطاب لضبطه بدقة، فبعد أن تدارس الآيات المتضمنة مصطلح الخطاب، توصل إلى أنه "نظام القول المعبر عن سلطة، أو عن إرادة التسلط، على أن ما نعنيه بالسلطة هنا، السلطة بكافة أشكالها وتجلياتها، وبحيث تشمل سلطة المتكلم وسلطة العقل أو سلطة الشرع أو سلطة الأعراف والتقاليد المتوارثة، إضافة إلى سلطة الحقيقة، أو ما يعتقد أنها حقيقة"¹. ومنه، هل الخطاب نظام قولي يحاول بسط سلطة ما ؟

أعتقد أن من يجمع الحجب الدامغة المتوافقة مع المنطق العام لموضوع الخطاب، يحاول بشكل أو بآخر فرض وجوده وتحكمه في المنظومة الفكرية التي ينتمي إليها. ولو افترضنا أن للمشاهد خطابها الخاص فهل يتأسس انطلاقاً مما سبق ؟

تخضع المشاهد التي تخرجها الألفاظ المعجزة إلى نظام تشكيل محدد يجمع ما بين الجمال والحقيقة، ويتمكن من فرض سلطته عندما يجد المتلقي نفسه مدركاً ومقتنعاً بالحقائق المبنوثة في ثنايا المشهد المعروض، ومتأثراً. وتلك صورة متأصلة تمثل شكلاً من أشكال سلطة الخطاب القرآني، وقد عدت قاعدة الإخراج المشهدي في القرآن الكريم.

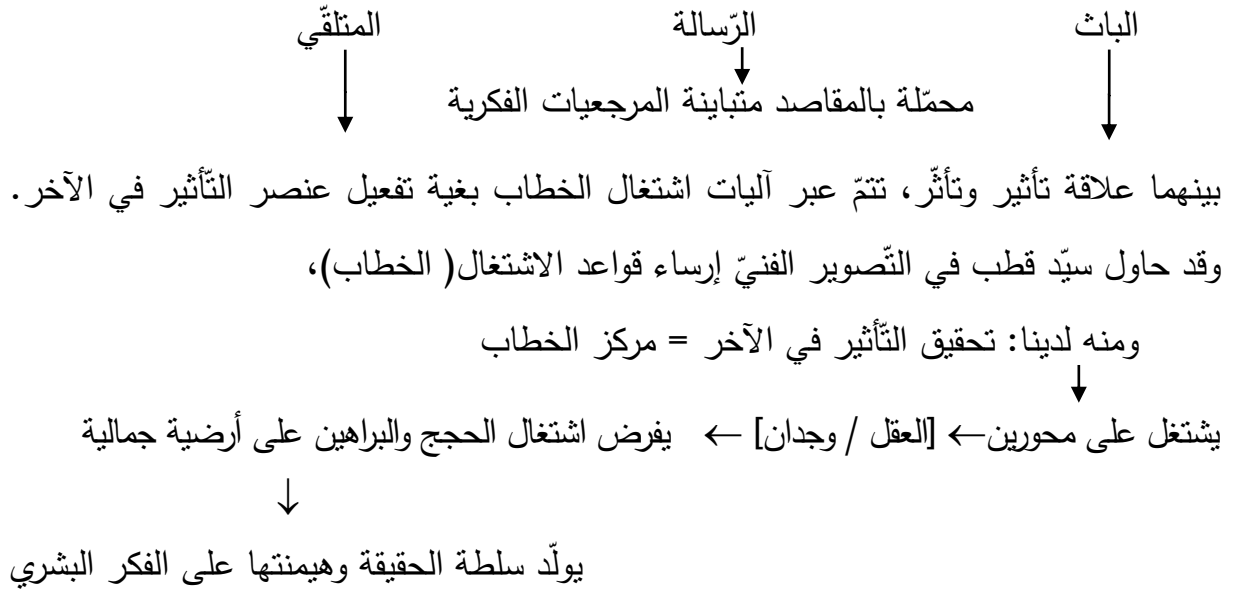
كثرت الشروحات وتعددت التعاريف عند الغرب حول ماهية الخطاب وطبيعته، والفرق بينه وبين النص والكلام واللغة، وألفت كتب بغاوين تلتفت حول هذا أو ذاك، أو جامعة للآراء كلها ملقبة بها في حلبة الصراع دون ضبط نهائي. لذا سأحاول أن أستوعب المصطلح من حيث المفهوم لأوظفه التوظيف الصحيح، حتى يؤدي مهامه داخل حلقة تكاملية رفيعة مصطلحات أخرى شكّلت في اجتماعها موضوع البحث.

لقد تأثرت الدراسات النقدية المعاصرة بنتائج البحوث اللسانية حول الخطاب؛ طبيعته ومفهومه وقواعد تشكيله، وتجلياته... إلخ. وذلك تأثر منطقي باعتبار أن تطور فن الأدب رهين المستجدات المسجلة حول اللغة وما يحيط بها من ملابسات. يفرض الخطاب وجوده في ثلاثة حقول متداخلة: اللغة / اللسانيات / عملية التلقظ، وكأنّ الحقل الأول (اللغة) يعتبر جامعاً، إذ يشير إلى تلك الممارسة المسجلة من قبل المتكلم. والحقل الثاني (اللسانيات)، يبلور مفهوم الخطاب حول نقطة واحدة؛ هي الوحدة اللغوية المكتملة التي تتجاوز الجملة، والبحث عن مجموعة العلاقات الرابطة

¹ - عبد الواسع الحميري، الخطاب والنص، ص 28-29.

بين الوحدات اللغوية بوجه عام¹. أمّا الحقل الثالث (التلفّظ)، فإنّه يمثّل قاعدة تأسيس مفهوم الخطاب عند كثير من اللسانيين والنقاد، فمنهم من اعتبر الخطاب "كل تلفّظ يفرض متكلّمًا ومستمعًا وعند الأول هدف التأثير على الثّاني بطريقة ما"². والفكرة ذاتها تؤكدّها تودوروف عندما فسّر الخطاب على أنّه "أيّ منطوق أو فعل كلامي يفترض وجود راو ومستمع وفي نيّة الراوي التأثير على المستمع بطريقة ما"³. كلّ من القولين، يمثّل إشارة إلى عنصر محاولة التأثير في الآخر، الذي يفعّل حلقة الاتّصال بين الباث والمتلقّي، فتصبح ثنائية التأثير / التّأثير، ركيزة بارزة في الخطاب.

ولللخطاب جذور فلسفية ظهرت آثارها بقوة مع ميشيل فوكو في كتابه (حفريات المعرفة)، حاول من خلاله التّفصيل في ماهية الخطاب وطبيعة اشتغاله؛ فهو عنده مجموع "النصوص والأقوال كما تعطى في مجموع كلماتها ونظام بنائها وبنيتها المنطقية أو تنظيمها البنائي"⁴، منتهيا إلى أنّه شكل من أشكال الهيمنة⁵، ومخرجا إيّاه من الحلقة اللسانية إلى البعد الإيديولوجي. وفي ما يخصّ الخطاب المشهدي / الجمالي، أعتقد أنّه لا يخلو من تواجد عناصر تشكّله لا يختلف حولها اثنان: الباث/ الرّسالة / المتلقّي. لدينا:



¹ - ينظر: ديان مكدونيل، مقدّمة في نظريات الخطاب، تر: عزالدين اسماعيل، ط1، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 2001، ص29.

² - إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي (دراسة تطبيقية)، ط1، دار الآفاق، الجزائر، 1999، ص10.

³ - ترفّتان تودوروف، اللّغة والأدب في الخطاب الأدبي، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت (لبنان)، 1993، ص48.

⁴ - ميشال فوكو، حفريات المعرفة، تر: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1987، ص25.

⁵ - ينظر: عبد الواسع الحميري، الخطاب والنص، ص105.

II- آليات التشكيل الجمالي للمشهد المكاني

1- علاقة التشكيل الجمالي للمكان بالرؤية السيمائية والظاهرية الممنهجة:

لما كانت آليات التشكيل الجمالي للمشهد المكاني مستنبطة من أربعة توجّهات؛ علم الجمال والسيمائية والظاهرية وعالم التصوير الفني بزيادة سيّد قطب، كان من الضروري أن أوضح العلاقة المتداخلة بينهم. يتقاطع علم الجمال مع تيارين أساسيين في النقد المعاصر، وهما السيمائية والظاهرية؛ فمن قال إنّ السيمائية هي القلب النابض للظاهراتية، فقد استوعب عالم التّصورات التقّنية للفن، ومن أدرك أنّ علم الجمال هو مادّتهما فقد اكتمل فهمه، مع الإشارة إلى مدى أهميّة علم الجمال (الخبرة الجمالية) في فهم الظاهرة الفنّية بتنوعها. ولكون القرآن الكريم يمثّل مدرسة فنّية في عرض الظواهر الكونية (الظاهرة المكانية)، تطلّب منّي تبيان كيفية حضور معالم الجمال في صفحاته، أو بالأحرى استنباط تقنيات العرض الجمالي للمشاهد المكانية وتحديد علاقتها بتصوّرين مهمّين (السيمائية والظاهراتية)، فلا يمكن إسقاط أحدهما لتوضيح ذلك. وقد لا أحتاج إلى الكثير من البرهنة على قوة التّداخل بين ما أفرزته السيمائية وعلم الجمال؛ ذلك أنّ علاقة القرابة بين علم الجمال وعلم السيمياء معروفة، قد بحث فيها نقّاد كثر، كشارل موريس في كتابه الجماليات ونظرية العلامات¹. وقد يستبعد البعض حضور التّصوّر الظاهراتي في تقنيات التشكيل الجمالي للمكان في الخطاب القرآني، ولكن سنرى كيف أنّ الإنسان بفطرته يتوصّل إلى حقائق وردت فعليّاً في الخطاب القرآني، فلا بأس أن نستفيد ممّا كتبه البشر لفهم ذلك.

قبل الحديث عن علاقة تقنيات التشكيل الجمالي للمكان بالرؤية السيمائية ثمّ بالرؤية الظاهرية، أشير إلى مقارنة تبدو بسيطة ولكنها تحمل أبعاداً فكرية عميقة؛ مثلاً كبار الباحثين: سيّد قطب وإدموند هوسرل وغاستون باشلار ورومان إنجاردن ومارتن هايدغر. والملاحظ أنّ سيّد قطب ركّز على المشهد المرئي المتلقّى كقاعدة متأصّلة في التشكيل الجمالي للمشهد المكاني في الخطاب القرآني، ما يجعلني أستحضر فكرة الظاهرة والعلامة مع إلحاح صانعي الفكر العلاماتي والظاهراتي على ضرورة العودة إلى الظاهرة قصد تأملها للقبض على الدلالات الهاربة، بالتركيز على دور المتلقّي في تحقيق التجربة الجمالية لحظة التلقّي. والعمل الفنيّ ما هو إلّا سطح

¹ - ينظر: أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة، ط1، منشورات الاختلاف/ المركز الثقافي العربي/ الدار العربية للعلوم، الجزائر/ المغرب/ لبنان، 2005، ص136.

محسوس أو علامات، والموضوع الجمالي هو الدلالة، والدلالة متخفية في العلامات¹.

لدينا:

- سيد قطب ← الدعوة إلى تأمل وتدبر المشاهد المكانية بوصفها علامة وظاهرة تحمل

ظلالا ⇐ التأثير على المتلقي.

- السيميائية والظاهراتية ← العلامة قلب الظاهرة حيث تتشكل من فعل التجبب ⇐ تلزم

المتلقي على معاينتها لفهم تفاصيلها وزواياها.

قد أتساءل: كيف تسهم السيميائية في إرساء دعائم التشكيل الجمالي المؤسس على البساط

اللغوي؟

لا تنحصر السيميائية في النظام اللساني، وإنما تتعداه إلى أنظمة أخرى؛ كالرسم والنحت والتصوير وغيرها، غير أن " الأنظمة السيميولوجية (الشمية، اللمسية، الإشارية، الحركية) تندمج فيما بينها لتخلق سننا أكبر من التواصل الحواسي الذي سيطر على التقنيات اللسانية والبصرية"². ذلك تصوّر يمكن الأخذ به، ولو عدنا إلى الخطاب القرآني لوجدناه يتوقّر على عدة أنظمة في الآن ذاته؛ النظام اللساني والنظام السمعي والنظام البصري كأنظمة رئيسة، وأنظمة أخرى ثانوية، حيث تتضافر لتحضر في التشكيل الجمالي للمشاهد المكانية، ولكن كيف ذلك ؟

يستخدم الخطاب القرآني تقنيات خاصة ومعجزة لتقديم مشاهد مكانية شملت عوالم الدنيا والبرزخ والآخرة، أبرزها تقنية الإيهام بالرؤية تليها تقنية الإيهام بالسمع مع تميّزهما بتوقّرها على عنصر الحركة بكل أنماطها في كل مشهد مكاني؛ فإيقاع الحركة واستخدام عنصر الإبصار، الذي يعمل على "تقريب البعيد وتوضيح الغامض ونقل ما لا يرى إلى ما يرى"³، جعل النظام اللساني في الخطاب القرآني يشتمل على أنظمة أخرى كالسمعي والبصري بفضل تدخّل عنصر الخيال. أي: النظام اللساني = شامل، أمّا النظام غير اللساني (السمعي + البصري) = مشمول، وبالتحام

¹ - ينظر: سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، ص260.

² - برنار توسان، ماهي السيميولوجيا، تر، محمد نظيف، ط2، أفريقيا الشرق، بيروت (لبنان)/الدار البيضاء(المغرب)، 2000، ص25.

³ - صلاح الدين عبد التواب، الصورة الأدبية في القرآن الكريم، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان/ مكتبة لبنان ناشرون، مصر/لبنان، 1995، ص25.

الأنظمة الثلاثة يتولّد بفعل الخيال واقع محسوس ومشاهد عينية كأنّ العين المجردة تلتقطها لحظة تلقّيها، وإيقاع صوتي.

تثبت الأنظمة السيمائية حضورها في الخطاب القرآني، وبالضبط في التشكيل الجمالي للمشاهد المكانية، فتحوّل إلى موضوع الخبرة الجمالية لدى المتلقّي. كلّ ذلك، يمثل في حقيقته ظاهرة تحتاج إلى بعد نظر. كما تتمكّن ملكة الخيال من تفعيل تواجد الأنظمة السيمائية (السمعي والبصري وغيرها) في عالم التصوير الفني باللغة.

ومنه، يمكن القول: إنّ اللغة تسلّحت بالخيال، فاستولت على أنظمة سيمائية أخرى كالسمعي والبصري واللمسي والشمّي والدوّقي والحركي، فحدث تمازج بين اللغة وفلسفة الفن والرؤية السيميولوجية الممنهجة، حول التشكيل الجمالي باللغة إلى ظاهرة فنيّة يصعب فهمها لذا تستلزم التريث واتّباع تقنيات محكمة النّسج تزيدني يقينا بأنّ الخيال فعلا "يخرج من الصّامت صورا تفيض بالحياة، ويحوّل المحسوس إلى معنى، والجماد إلى مدرك وجداني تهتّر له النّفس، فترى المحسوس المجسّم، وقد تحوّل إلى فكرة متموجة تنعم بجمالها الفني وقوتها المعنوية"¹.

وبتمكّن الخيال عبر وسيط اللغة من إيهاام المتلقّي بالرؤية العينية للأشياء، وما يوازيها من إيهاام بالسمع، وغيرها، فإنّ الأنظمة السيمائية المشار إليها سلفا تجتمع في أسلوب واحد، هو الأسلوب التصويري في الخطاب القرآني. كما تعتبر الحركة "عنصر الجمال الصّحيح"² هذا من جهة، ومن جهة أخرى تمكّن الخيال من امتلاك النّظام اللّساني وأنظمة أخرى (السمعي والبصري... ألخ)، فبفضلها يتحوّل الشّيء المعروض إلى ظاهرة، ذلك أنّه بالحركات المتجدّدة والمناظر المختلفة، ينسى المتلقّي " أنّ هذا كلام يتلى، ومثل يضرب؛ ويتخيّل أنّه منظر يعرض، وحادث يقع"³.

أخلص ممّا سبق إلى المخطّط الآتي:

¹ - صلاح الدين عبد التّواب، الصورة الأدبية في القرآن الكريم، ص26.

² - سيّد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص33.

³ - سيّد قطب، مشاهد القيامة في القرآن، ط16، دار الشروق، القاهرة، 2006، ص 268.

التشكيل الجمالي للمكان



الخيال جامع الأنظمة السيميائية ← الحركة → فلسفة الفن



(القلب النابض)

عبر النظام اللساني

واجتماع الأنظمة السيميائية الرئيسة والثانوية في التصوير الفني القرآني للمشاهد المكاني، حول المسألة المكانية إلى علامة معقدة (تتسم بالتجرب اللامتناهي). وقد اعتبر ياسين النصير "المكان من الإشارات الكونية الكبيرة التي تحتوي في أبعادها: الأسطورة والدين والفن والعلم والتاريخ وكل نظام من هذه الأنظمة الإشارية يحاول تصوير العالم وخلقه باستمرار"¹ وبذلك أضحت المشاهد المكانية ظاهرة تتطلب التسلح بشتى الوسائل النقدية والشرعية واللغوية، بغية الولوج إلى عالم الحقيقة.

حدث مزج بين علم الظواهر والسيميائية وفلسفة الفن بفضل عنصر الحركة، ليتم تصوير المشاهد المكانية؛ وهي عملية جد معقدة يعجز عنها البشر، ولكنها الوحيدة التي تنقل المتلقي إلى عالم محسوس مفعم بالحيوية والحركة والرؤى، كأنه يرى، ويحمل في كنهه عالم الحقيقة. لذا يعتبر "التصوير هو الأداة المفضلة في أسلوب القرآن. فهو يعبر بالصّور المحسنة المتخيّلة عن الحالة النفسية؛ وعن الحادث المحسوس، والمشاهد المنظور؛ وعن النموذج الإنساني والطبيعة البشرية. ثم يرتقي بالصورة التي يرسمها فيمنحها الحياة الشاخصة، أو الحركة المتجددة. فإذا المعنى الذهني هيئة أو حركة؛ وإذا الحالة النفسية لوحة أو مشهد؛ وإذا النموذج الإنساني شاخص حي، وإذا الطبيعة البشرية مجسمة مرئية"². هي مجرد ألفاظ، ولكنها إلهية معجزة تمكنت فعلا من اختراق عدّة عوالم؛ عالم الألوان* مثلا، الذي يمثل بدوره نظاما سيميائيا بأيقونات خاصة به، وعالم التصوير المكاني، الذي خصّصت له الدراسات السيميائية رواقا خاصا به منفصلا عن الدراسات

¹ - زهير جبوري، ياسين النصير (المكانية في الفكر والفلسفة والنقد)، ص 43.

² - سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 36.

* - تم استخدام الألوان في التشكيل الجمالي للمشاهد المكانية في القرآن الكريم.

السيميائية اللسانية. بحيث تفوق التصوير القرآني للمكان في دمج عالم الكلمات بمجال التصوير (القائم على الحركة) المنتج للمشهد المتحرك.

هكذا تولّد من صلب اللغة أنظمة تختلف عنها، مثل النظام البصري، الذي يمتلك قدرات عالية على تصوير الحقيقة، أو بالأحرى فعل الحقيقة حسب الاصطلاح البارثي (R.Barthes). والغريب في الموضوع أنّ كل من تقنيتي السمعى والبصري يلخّص أو يعرف من خلال إنتاجاته عبر التلفزة والسينما ووسائل الإعلام عموماً¹، ولكن الخطاب القرآني اختصر ذلك كلّه عبر كلماته، باعتماده على الأنظمة السيميائية المتباينة لاشتمالها على تقنيات تمكّن المتلقّي من كشف الحقائق الكونية، فكيف ذلك ؟

2- المشهد المكاني بوصفه علامة أيقونية :

إنّ الكشف عن الحقيقة يتمّ عبر فكّ شفرة الأيقونات (العلامات) السمعية والبصرية، وغيرها المنشقة عن النظام السيميائي اللساني (اللغة)؛ ذلك أنّ الأيقونة ترتبط بما يعرف بالصورة (Image)²، ولكنها تتحوّل في الخطاب القرآني إلى أيقونات مشهدية لانتشار الحركة فيها. ومنه، أعيد التفكير في طبيعة الصورة (الأيقونية)، بحيث "عدد من الثورات التكنولوجية لتصوير الواقع سيعملون على تغيير (ابتداء من القرن العشرين) تاريخ وسوسيولوجيا الأيقونة التقليدية. أولاً الصورة الفوتوغرافية ستعيد شيئاً فشيئاً لفن الرسم بعض أشكال التعبير الخاصة بالمشاهد الطبيعية، بالتجريد، بالطبيعة الميتة، بالصور الوصفية... إلخ بعد هذا ستعمل السينما على بلورة بعض استعمالات المادة الفوتوغرافية (إعادة تكوين حركة)، وإعادة تحديد بعض عناصر العروض (بكيفية متوازنة مع المسرح)"³ إذا كانت الأيقونة البصرية مثلاً قد تشكّلت نتاج الثورات التكنولوجية، فإنّ لغة الخطاب القرآني سبقتها إلى ذلك لاحتوائها عدة عناصر تمثّلها، كالحركة والخيال والإيهام بالرؤية... إلخ. ومنه، يمكن اعتبار تقنيات التشكيل الجمالي للمكان مادة التشكيل الأيقوني له ، أو ما يعرف بالوسائل الأيقونية.

¹ - ينظر: برنار توسان، ماهي السيميولوجيا، ص 31.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص 31.

³ - المرجع نفسه، ص 32 .

الملاحظ أنّ فكرة الرّسم بالكلمات حتّى يخيّل إلينا أنّنا أمام مشهد يرى بألوانه وإطاره وزواياه .. إلخ، وردت متقدّمة في الخطاب القرآني زمنياً، وسابقة على أوانها مقارنة مع تاريخ النّتائج المتوصل إليها في الموضوع ذاته من قبل الباحثين المهتمّين بالفنون وطبيعتها؛ فقد تمّ ذلك في القرنين الحادي عشر والثاني عشر¹، أي تأخّر البشر في الكشف عن وجود علاقة بين الرّسم والفنون اللّغوية التي تثبتّها عناصر معيّنة تجمعهما. "وقد أكّد كورسون وهو أحد نقّاد هذه الفترة على أنّ الرّسم والشّعر فن واحد، وأنّ الشّاعر يستطيع أن يرسم الشّعر كما يستطيع الرّسام أن يكتب قصائد بلا صوت"².

بالكلمات إذن، نخترق عالم الرّسم، بل عالم المسرح بأحداثه وشخصياته... إلخ، فنتمكّن من استخدام الألوان في المشهد المتحرّك وتحديد الظلال والتحكّم في انتشارية الضّوء .. إلخ. توصّل برنار توسان من خلال أبحاثه في عالم السّيميائيات إلى "أنّ عالم التّصوير يوجد وحده في إنتاج الحقيقة وتأويل هاته الحقيقة"³. أظنّ أنّ سيّد قطب قد سبقه إلى ذلك، وبتفصيل أدقّ وأعمق عندما أصرّ على احتواء الخطاب القرآني المسألة التّصويرية بكلّ تفاصيلها، مركزاً على ما يتولّد عنها من ظلال معنوية ترتبط بدورها بالبعد النّفسي على وجه الخصوص. مسألة الظلال ترسم الطّريق الصّحيح نحو الحقيقة، ولكن لا أظنّ المسلك هين فيما يخصّ تلقّي المشهد المكاني، إذ "تتكشّف معضلة المكان في شكلها المعقّد، حينما يلامس التّفسير والتّأويل تخوماً، يكون فيها المعنى أكثر ارتباطاً بالمكان وإيحاءاته. وكأنّ المعنى لا يكتسب أبعاده القصوى إلّا إذا استرشد المكان واستخلص من محمولاته الدّلالية"⁴. وإذا التفتنا إلى السّيميائية وجدنا ذلك يترجم بمسألتي التّعيين والتّضمين، فكيف ذلك ؟

¹ - ينظر: كلود عبيد، جمالية الصورة (في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر)، ط1، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت (لبنان)، 2011، ص17.

² - المرجع نفسه، ص17.

³ - برنار توسان، ما هي السيميولوجيا، ص78.

⁴ - حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشّعر العربي، المقدمة، ص05.

المشاهد المكانية = علامات = دالّ التّعيين + مدلول التّعيين = مدلول التّضمين أو ما يعرف عند سيّد قطب بالإيحاءات أو ظلال المعنى كما أنّ ظلال المعنى = الدّلالات الفوقية¹.
تعتبر المشاهد المكانية علامات تشكّل في اجتماعها أنظمة وفق جدليات* متباينة يلخصها السّنن الكوني، كما تنتج ظلالا ذات أبعاد نفسية وفق تصوّر سيّد قطب، وبشاركه ذات التّصوّر برنارتوسان مع تفصيل جانبي، عندما بيّن مدى أهمّيته ارتباط المسألة السّيميائية بما أفرزته الدّراسات النّفسية فيما يخص تفسير الفرد للإرساليات التي يتلقّاها عن طريق سيكولوجيته الشّخصية². المسألة نفسها تحضر بقوة عند ج بودريار وجوليا كريستيفا، فقد توصّلا إلى ضرورة الاستعمال التحليلي النّفسي للعلامة في الدّراسات السّيميائية، بهدف ضمان الجّدّة في مجال معرفة العلامات³.

يمثّل فنّ التّصوير وتصوير المشاهد المكانية في الخطاب القرآني مشروعا نقديا ضخما لاعتبارين اثنين؛ الأوّل، ارتباطه بالتّفكير الجدلي بوصفه علامات تشكّل بدورها أنساقا فكرية تترجم قوانين الوجود بشقّيه العيني والغبيي، باعتبارهما وجهين للحقيقة الكونية. أمّا الثّاني، اعتماده على تقنيات قالت بها ثلاثة توجّهات علمية كبرى؛ علم الجمال وعلم السّمياء وعلم الظّواهر (بالتركيز على الحلقة الواصلة بين الفكر النقدي التراثي والمعاصر)، دون أن نتجاهل الحضور الحتمي للأبعاد النّفسية المستنبطة من الخشبات المشهدية للأمكنة. "فالمسألة المكانية لا تقف عند حدود التّأطير وحسب، وإنّما تتعدّاها إلى مجالات أوسع، تضطلع بها الدّراسات الإنسانيّة في مختلف اهتماماتها وحقولها"⁴. ما يفسّر حضور عدّة توجّهات فكرية في عملية الصّناعة المشهدية للأمكنة.

3- المشهد المكاني / فعل التأمّل والعودة إلى الظّاهرة :

سألّفت الآن إلى الحديث عن علاقة علم الظّواهر بالتّفكير السّيميائي، ومنه بتقنيات التّشكيل الجمالي للأمكنة، فأطرح السّؤال: ما علاقة السّيميائية بالظّاهراتية ؟

¹ - لمزيد من التفصيل ينظر: برنارتوسان ما هي السيميولوجيا، ص 49.

* - سيتم التفصيل في ذلك في الفصول التطبيقية.

² - ينظر: برنارتوسان، ما هي السيميولوجيا، ص 49.

³ - ينظر: المرجع نفسه، ص 94.

⁴ - حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، ص 05.

تخترق السيمائية رواق الظاهراتية، لأنّ أساس المنهج الظاهراتي هو التفكير العلاماتي، لاعتبار رائد الظاهراتية هوسرل، أنّ العلامة صورة خاصة بشيء ما ومن أجل شيء ما¹. ومنه، ترتبط الظاهراتية بالمسألة الجمالية والعلاماتية لتفجّر فكرا نروم من خلاله استجلاء الحقيقة. مقولة العلامة إذن، تتحوّل إلى صورة أو مشهد، وكلاهما يفرض عنصرين مهمّين يمكن اعتبارهما العصب المركزي في الفكر الظاهراتي (التأمّل ومبدأ العودة إلى الأشياء) فما العلاقة بينهما ؟

يبدو أنّهما متقاربان جدّا من حيث المبدأ والهدف، فكلاهما يسعى إلى كشف المستور والتّقيب عن الحقيقة. والتأمّل يشمل كل ما يحيط بالإنسان من معطيات حسّية وغير حسّية، وهو مخلوق مع الإنسان بالفطرة، ما نجده ثابتا في الرواية الفلسفية (حي بن يقظان لابن طفيل)، وهي غنيّة عن التعريف؛ إذ نجد البطل غارقا في التأمّل رغم بعده عن المحيط الإنساني، ليبحت بذهنه المتأمّل عن الحقائق الكونية وعلاقته بها. فعلا، وكأّنه يستنتق الأشياء المحيطة به، أو إنّ المعرفة تنبثق عنها، فالتأمّل يعدّ المنطلق الأساسي لفعل التدبّر الكوني، كذلك العودة إلى الظاهرة. كذلك يثبت ابن الهيثم أنّ قوة البصر مصدرها الأشياء المرئية لا العين المبصرة، كما أنّ الضّوء واللّون يخضعان لقانون الإحاطة بالشّيء، إذ يتحوّلان إلى جسم شفاف يتوسّط ما بين البصر والمبصر². فالمكان وما يحتوي من أشياء مكمّن قوة الإبصار، ومنه إدراك الموضوع الجمالي مرهون بالعودة إلى الأشياء المبصرة وتأمّلها. كما أنّ الإدراك الفيزيائي للمكان انتقل إلى عالم اللّغة عن طريق تقنية الإيهام بالرؤية باستخدام ملكة الخيال.

لقد نبّه ابن الهيثم إلى مسألة أساسية يعتمد عليها علم الجمال، وهي مدى أهميّة الإبصار في إدراك عناصر الجمال المنبعثة من الأشياء ذاتها. "إنّ عناصر الجمال تدرك بالحواس؛ ولا سيّما البصر، فتستلذّ النفس منظرها بما تحقّقه من لذة وإمتاع ورغبة ورهبة؛ ألما ونشوة ... فالحواس وسيلة معرفية لإدراك جوهر الحقائق والأشياء في الموضوع الجمالي ... ومن ثمّ هي الوسيلة إلى معرفة الجميل"³.

¹ - ينظر: جاك دريدا، الصوت والظاهرة، ص54.

² - لمزيد من التفصيل ينظر:

Ibn al- haytham, the optics, edited and trans by A.I. Sabra Kuwait, 1983, London, 1989, p 16-17-18,

³ - حسين جمعة، التقابل الجمالي في النص القرآني، ص27.

يمكن أن أستخلص المخطّط الآتي ممّا سبق:

فعل التأمّل = العودة إلى الظاهرة ⇐ قوة البصر المنبعثة من الأشياء ذاتها

↓

↓

يتمّ إدراك عناصر الجمال المنبعثة من الظاهرة (المكان مثلاً)

كما أنّ "الطاقة الكامنة في الأشياء هي حركة من الشّيء إلى العين، ثمّ إلى العقل وهناك يجري فرز قيمتها الجمالية"¹. فالقيم الجمالية هي نتاج تفعيل الخبرة الجمالية في ذهن المتلقّي من خلال المعادلة الآتية:

الشّيء المعطى (الظاهرة المكانية مثلاً) + حاسة البصر مثلاً (الإيهام بالرؤية) + العقل (مستقبل المعطيات الحسيّة) = القيم الجمالية.

وبذلك أجد أنّ التأمّل الكوني (رصد المعالم الجمالية في الظاهرة المكانية)، لا يتمّ عبثاً وإنّما وفق رؤية مضبوطة بدقّة تهدف إلى استكناه معالم الجمال الكامنة في أجزاء الظاهرة، ما أجده حاضراً في الفكر الظاهراتي، إذ "أنّ الرؤية الفينومينولوجية ليست مجرد رؤية أو وجهة نظر، وإنّما هي أسلوب ومنهج للرؤية أو للنظر؛ أي أسلوب لضبط أدواتنا في الإبصار قبل أن نشعر في أيّ نظر على الإطلاق"²، بحيث يكشف فعل التأمّل ما هو متخفّ في الظاهرة قيد المعاينة؛ إذ لا يكتفي بوصف سطحي للظاهرة، بل يتعدّاه لتفسيرها والوصول إلى لبّها، وتلك فكرة أساسية عند الظاهراتيين. فالتفسير عندهم أمر لا بدّ منه، إنّهُ "كشف لمعاني طبقات مستورة من الظواهر"³.

يعادل التأمّل والتدبّر إذن، النظّر والرؤية، وقد سعى الظاهراتيون إلى محاولة جادة لتأصيلهما⁴، إذ يمكن أن يتحوّل إلى علم قائم بذاته قد يصطلح عليه علم التأمّل، ولكن السؤال المطروح: إذا كانت حاسة البصر شرطاً أساسياً لإدراك عناصر الجمال في الظاهرة قيد المعاينة، فكيف ترتبط اللّغة بعملية الإبصار؟

¹ - زهير جبوري، ياسين النصير (المكانية في الفكر والفلسفة والنقد)، ص 135.

² - سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، ص 11.

³ - المرجع نفسه، ص 57.

⁴ - ينظر: أنطوان خوري، مدخل إلى الفلسفة الظاهراتية، ط 1، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1984، ص 73.

يبدو أنّ أقطاب الظّاهريّة تناولوا هذه المسألة بجديّة وتفصيل، عندما اعتبروا اللّغة بحدّ ذاتها ظاهرة، ودعوا إلى العودة إليها لفهم مكنوناتها، تحت شعار الانطلاقة من الأعمال الفنيّة بوصفها ظاهرة قابلة للمعاينة الحسيّة، طالما الأعمال الفنيّة (النص الفنيّ القائم على اللّغة مثلاً) تستلزم مسألة التّصوير المسؤول عن الجانب المرئي وليس ذلك فحسب، بل إنّ "اللّغة هي كلّ شيء، إنّها صوت الأشياء نفسه، صوت الأمواج والغابات"¹، صوت الوجود بكلّ تفاصيله المدركة بالحواس كالإبصار والسمع. ولكن الملاحظ أنّ كلّ باحث ظاهراتي يتميّز بنظرته الخاصة حول مسألة العمل الفنيّ المنسوج باللّغة وكيفية إدراكه جمالياً، ومهما تباينت أطروحاتهم فإنّها تجتمع على طرح واحد، عنوانه: اللّغة ظاهرة تستحضر الوجود بتقنيات عالية المستوى.

سبقت الإشارة إلى فكرة ترجمة الظّاهرة المكانية للوجود وشدّة ارتباطها بالإنسان. ومنه، يطرح السّؤال: ما موقف رواد الظّاهراتية من ذلك؟ وهل يمكن اعتبار موقف سيّد قطب المتمثّل في كون الحقيقة لا تتعارض مع الجمال (أي تقنيات التّشكيل الجمالي للمكان تترجم الحقيقة)، يتوافق مع موقف مارتن هايدغر المصّر على ربط الأعمال الفنيّة بكلّ ما تحتويه من جمالية بالحقيقة الوجودية؟

4- المشهد المكاني / الظلال تسقط قلق الكينونة والوجود :

إنّ التّوجّه الظّاهراتي في الدّراسات الجمالية لا يسعى فقط إلى الكشف عن أسرار الوجود، "ولكنّه يظهر لنا باطن الأشياء وحقيقتها العيانية، كما لو كانت تبدو من وراء زجاج شفاف"². فعّدّة معطيات فكرية تستوجب الوقوف عندها لتوضيح مدى تعالقها كالاتي:

¹ - مورييس مبرلويونتي، المرئي واللامرئي، تر: سعاد محمد خضر، مراجعة: الأب نيقولا داغر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987، ص 141.

² - سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، ص 63.

-أطروحة سيّد قطب :

الظاهرة المكانية مطروحة في الخطاب القرآني بطريقة فنيّة مبهرة.



تشكيل الظاهرة المكانية جماليا بواسطة اللغة (ومنه ضرورة العودة إلى اللغة بوصفها ظاهرة)



استخدام اللغة عدّة تقنيّات لتحقيق ذلك كالإيهام بالرؤية (الإبصار)



توليد مشاهد مكانية تحمل ظلالا وتترجم الحقيقة

- الأطروحة الظاهرية:

ضرورة العودة إلى الأشياء (اللغة)



الظواهر التي تعرضها الأعمال الفنيّة (عن طريق اللغة مثلا)



الفن يكشف عن المنظورات الجانبية المتعلّقة بالظاهرة ويفسّر

علاقة الإنسان بالكون (البعد الأنطولوجي)

حقيقة، ألمس توافقا فكريا بين الأطروحتين في كيفية تناول مسألة الخبرة الجمالية للظاهرة الفنيّة، المشكّلة سواء بواسطة اللغة أو بوسائل أخرى تشترطها الفنون بتنوعها، خاصة في مسألة الظلال التي تثيرها العروض الفنيّة المشكّلة بتقنيات جمالية. ولقد كانت هذه الخطوة المنهجية موضع اهتمام هوسرل، وبخاصة في دراسته عن الأساليب المتنوعة التي بها يظهر موضوع الإدراك الحسيّ للوعي من خلال (منظورات جانبية) تكون أشبه بالظلال التي يلقيها المظهر الأمامي للموضوع على مظاهره الجانبية¹. والظلال * تنشّط عملية الإدراك وتلفت انتباه المتلقّي إلى تفاصيل مهمّة، لذا فهي تملك فعالية كبرى لتشكيل شامل لجمالية المشهد.

¹ - سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، ص59.

* - فكرة الظلال واردة بقوة في كتابات سيّد قطب المتمحورة حول موضوع التصوير الفني في القرآن الكريم.

قد أتساءل: لماذا يتمّ الرّبط بين الأعمال الفنيّة والبعد الأنطولوجي ؟ أو بعبارة أخرى: هل المشاهد المكانية المنسوجة بتقنيات جمالية عالية في الخطاب القرآني ترتبط بالإنسان والوجود، وتكشف حقائقهما ؟

"المكان مهما كان حجمه هو رؤية كونية"¹، والإنسان محور كل الظواهر الكونية بما فيها المكان، إذ لا يعقل أن نفسّر الظاهرة المكانية الفنيّة بمعزل عن الإنسان، كذلك لا يمكن فهم الإنسان بتجريده من المكان، فالمكان مركز المعرفة؛ أي لا يجب أن ندّعي اكتساب المعرفة ما لم نفقه المكان². كما أنّ "الحديث عن المكان أيضا هو بالضرورة حديث عن الجسد. وبما أنّ الجسد حيّزنا الخاص في المكان والعالم، فهو ما إن ينوجد في المكان حتّى يكون قد اشتبك في جدل العلاقة بالمكان"³. تتعالق الذات بالمكان بصفة استلزامية وحتمية، فتواجدها فيه يطرح أسئلة علّة وجودها، وطبيعة العلاقة الجدلية بينهما. لذلك، يشكّل المكان قلق الكينونة وجدل الوجود.

كذلك، يدعو هايدغر إلى ضرورة الانطلاق من العمل الفنيّ باختلاف أنماطه، باعتبار كلّ عرض فنيّ له أسلوبه في الوجود، فما علينا إلّا الكشف عنه. وبذلك يشير مارتن هايدغر إلى فكرة الخصوصية في العمل الفنيّ فهو مشكّل من مادة غير قابلة للاستهلاك لخصّها في مصطلح واحد (الشيئية)؛ و"الشيء في العمل الفنيّ يكون حاضرا وليس متلاشيا أو مستهلكا، فالعمل الفنيّ يظهر الشيء ولا يحجبه عنّا. أمّا الشيء أو المادة في الأداة، فإنّ وجودها يتلاشى في استخدام الأداة"⁴. فما يحتويه العمل الفنيّ سينكشف أماننا من خلال ذاته، بعد "أن نركّز نظرنا في أسلوب وجوده ذاته"⁵؛ بحيث يجب أن نبدأ مسار القراءة والفهم والكشف من اللّغة. والخطاب القرآني يستخدم اللّغة فيعرض المسألة المكانية عرضا فنياً وجماليًا خاصًا يكشف عن عالمه المتقرّد، إذ يدعونا الله

¹ - زهير جبوري، ياسين النصير (المكانية في الفكر والفلسفة والنقد)، ص 47.

² - ينظر: فالنتينا إيفاشيفا، على مشارف القرن الواحد والعشرين (الثورة التكنولوجية والأدب)، تر: فخري لبيب، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ص 114.

³ - فاطمة الوهبي، المكان والجسد والقصيدة (المواجهة وتجليات الذات)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، 2005، ص 31.

⁴ - سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، ص 100.

⁵ - زهير جبوري، ياسين النصير (المكانية في الفكر والفلسفة والنقد)، ص 48.

عزّوجل إلى النّظر والتدبّر في الخطاب القرآني؛ لأنّه مؤلّف من لغة لها أسلوبها الفنّي الخاص أين يتفوّق كنه الوجود في علاقته بالإنسان.

تفتح مادّة الأعمال الفنّية بتنوعها أبواب الحقائق الوجودية؛ إنّها متجدّدة عند كل قراءة، كما أنّها تصنع عالما خاصا بها، "ولمّا كان العمل الفنّي يؤسّس العالم باعتباره تكتّفا أو باعتباره يكشف، فإنّ هنا الكشف يعني إظهارا، والإظهار يكون إظهارا لطبيعة هذه المادة أو الشّيء في العمل الفنّي"¹. فالنص اللّغوي الفنّي مجال واسع تتكشف فيه ماهية الأشياء، إنّّه يظهر أشياءه بأسلوب ما (أي بتقنيات جمالية معيّنة). ولو تحدّثنا عن الخطاب القرآني، لأشرنا إلى تميّزه بتوظيف تقنيات معجزة في التّشكيل الجمالي لمختلف الطّواهر (مادتها اللّغة) الواردة فيه. ومنه، عرضت الظّاهرة المكانية بطريقة تكشف عن أسلوبها في الوجود وتفصح عن عوالمها*.

هكذا ينكشف المكان بواسطة علامات مشهدية صنعتها اللّغة، حيث يتمّ تسليط الضّوء بشكل معجز على تفاصيل قد تغيب عنّا إذا عدنا إلى الواقع خارج نطاق التّعبير الفنّي الجمالي. "والحقيقة أنّ النّصوص (جنباً إلى جنب مع اللّغة والأعمال الفنّية) هي عند هيدجر ظواهر، بمعنى أنّها تجلّيات للموجود، فهي مظاهر ننفذ من خلالها إلى فهم الوجود"². الظّاهرة المكانية إذن، بوابة واسعة لولوج عالم الحقائق الدنيوية والغيبية.

5- دور الفكر الجدلي (هرمون الخيال) في التّشكيل الجمالي للمشهد المكاني :

إنّ الاختلاف مبدأ أساسي لقيام الكون به تتحقّق كينونة الكائنات برمتها، وكينونة الأمكنة على وجه خاص. و"الاختلاف أمر طبيعي في الأشياء وإنّ التّعارض النّاجم يعطيها معنى"³. فهو سنّة الله في خلقه تأسّست عليه المشاهد المكانية، التي اكتسبت بموجبه شحنة دلالية تتفجر بالحقائق، أليس "الاختلاف هو الأصل والمبتدئ"⁴؟

¹ - سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، ص 104.

* - مبدأ العودة إلى الأشياء لا يلغي بالضرورة الفروض المسبقة، لمزيد من التفصيل ينظر: المرجع نفسه.

² - المرجع نفسه، ص 122.

³ - طاهر عبد مسلم، عبقرية الصورة والمكان، ص 59، عن شرين شيرزاد، مبادئ في الفن والعمارة، ط 1، الدار العربية للطباعة، بغداد، 1985، ص 46-47.

⁴ - علي حرب، نقد الحقيقة، ط 3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)/ بيروت (لبنان)، 2005، ص 31.

تعتبر المغامرة القلب النابض للفكر الجدلي؛ فهما خطّان متوازيان يتآلفان معا لحظة التشكيل الجمالي للمشهد المكاني، وقد ورد ذلك في مظان الخطاب القرآني جملة وتفصيلا، حيث أسهما بفعالية في تنمية الحسّ الجمالي لقدرتهما على إدخال المتلقّي عالم التأمل اللامتناهي المنفتح على الحقائق الكونية. تتفاعل المشاهد المكانية في الخطاب القرآني بدقّة معجزة وفق قانون الحضور والغياب القائم على مبدأ الاستحضار والتّجاذب؛ فذكر مشهد مكاني معيّن يستلزم حضور مشهد مكاني غائب يغيّره؛ لأنّ "وجود جزء من العالم يفترض وجود العالم كله، كذلك فإنّ المائل أمامنا يفترض وجود الغائب عنّا، بل ويستدعيه أيضا، ففي داخل كل مكان على حدى ما ينطوي على استدعاء مقابلة الغائب"¹.

وتلك فرضية تحوّلها المشاهد المكانية في الخطاب القرآني إلى خطّ مستقيم يتضمّن نقاطا تؤلّفه في مجموعها رغم تغيّرها، بحيث تمثّل النقطة الأولى فيه عالم النّشأة، ثمّ ينتهي إلى عالم المصير باعتباره آخر نقطة في المستقيم. هاتان المحطّتان، تمثّلان همّ كلّ الفلسفات عبر العصور. فقد ركّز الفلاسفة اهتماماتهم حول سؤالين مركزيين، "سؤال واحد عن الأين والأين: أين يبحث في الأصل والنّشأة، وأين يبحث في المنتهى والمصير"². لذا يبقى الإنسان أبد الدهر يصارع قلق الوجود، ما إن لم تتكشف حقيقة العلاقة الإنسومكانية لكونها المرآة العاكسة لأننا الإنسانية.

تختلف الأمكنة وتتباين تموضعاتها، وفي ذلك تحديد لماهية الذات، إذ لن تتشكّل معالم ذواتنا ما لم نختلف عن الآخر. لذلك يحقّق الاختلاف العلاقة الاختلافية المحدّدة لهويّة كل طرف؛ فالأنا "تتبنى أصلا بالعلاقة مع العالم، والوعي بالذات يمرّ بالآخر، والشّعور بالهويّة يبرز في مواجهة الغير"³. المكان بذلك يرتبط بشكل استلزامي بالهويّة، فيحدّد معالمها ويحقّق وجودها بالنسبة إلى غيرها. هكذا، "نكتشف بعدا من أبعادنا المجهولة ونتعرف إلى وجه من وجوهنا الباطنة"⁴.

¹ - وليد منير، جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعرية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1977، ص 192.

² - حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، ص 106.

³ - علي حرب، نقد الحقيقة، ص 29.

⁴ - المرجع نفسه، ص 30.

لقد اعتُمد مبدأ المغايرة ببعده الجدلي في تشكيل جمالية المشاهد المكانية في الخطاب القرآني، كمشهد الجنّة بوصفه أزمة مشهد النّار؛ إذ يتمّ إدراك المكان بعد تعليقه بغيره مقارنة معه ونسبة إليه. وانطلاقاً من المختلف تكشف عن ماهية الشّيء، وتلك قاعدة تمكّن المتلقّي من الانفتاح على الحقيقة وأسرار الوجود.

تتموضع الحقيقة في منطقة الاختلاف والتّباين ما بين مشهدين؛ وبذلك تكون للتّوليف إمكانية استخراج الدّلالات من المعطيات المكانية ذاتها من خلال المتضادات المرئية كالتّضاد بين الأعلى والأسفل أو بين السّاكن والمتحرّك¹، ما يؤكّد أنّ كلّ مكان يتحقّق وجوده في نقطة جدلية متحرّكة تنطق بالمغايرة .

لقد أحاطت لغة الخطاب القرآني (بشكل مرّن) بظاهرة التّوليف المكاني، الذي يتّولى مهمّة تفجير الدّلالات من المتضادات المرئية المحيطة بالإنسان والكون. فاللّغة تعرض المشاهد المكانية المركزية والفرعية تحت ظلال الرّؤية الجدلية للكون والوجود، المطلّة على عوالم جدلية تنطق الوجود وتمثّل بعداً من أبعاد كينونة الكائن وعلّتها. كما تعدّ ظاهرة التّوليف المكاني جزءاً من المعرفة الكونية، لذا لا بدّ من الإلمام بالظّاهرة المكانية من كلّ جوانبها حتّى تخرج الحقائق المعرفية إلى النّور ويتحقّق الفهم والإفهام.

يقدم الخطاب القرآني العالم من خلال مشاهد مكانية قائمة على مبدأ الجدليات، التي تصوّره وتخلقه باستمرار وتشحنه تاريخياً، ورمزياً، ودينيّاً، وغيبياً، وفنياً، تحت ظل الخبرة الجمالية الجامعة بين المعرفة والفن. وبذلك تعتبر الأمكنة من الإشارات الكونية الكبرى بوصفها شفرات خاصّة تطفو دلالاتها إلى السّطح لحظة التّعالق مع المختلف. كذلك، تمثّل الجدليات الكبرى المتحركة في تمظهرات الأمكنة عبر العالمين الدّنيوي والأخروي، البؤر المركزية الكونية التي تسمح للحركة بالانتشار انطلاقاً منها متّجهة نحو فروعها أو تمظهراتها الجزئية. وكأنّ الجدليات تمثّل مركز الدّائرة، والتمظهرات المكانية الفرعية أطرافها. ولو تحدّثت عن جدلية الاتّصال والانفصال مثلاً، لقلت: إنّها مخلوقة معنا تعود جذورها إلى قصّة الخلق (الاتّصال ببيت الخلد يتبع بالانفصال عنه،

¹ - طاهر عبد مسلم، عبقرية الصورة والمكان، ص80، عن مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، تر: سعد مكاي، الدار المصرية للنشر، القاهرة، 1964، ص135.

ثمّ الاتّصال به لمن فاز يومئذ يوم الحساب بالجنّة)، إذ تتمظهر الجدلية من خلال عدّة مواضيع تصادفنا طيلة حياتنا، كاللقاء المرتبط بالزّمن اللحظي، وبمكان ما عبر خط يوحد بينهما. ويشير باختين إلى أنّ اللقاء يستخدم بمصطلح آخر في مجال العلوم هو الاتّصال¹، ولا يفهم الاتّصال دون الانفصال، ففي الخطّ الفاصل بينهما ترقّد الدّلالات.

لقد تمكّنت اللّغة القرآنية من تحويل عالم المحسوسات إلى أنساق فكرية تحكم عالم الفكر، كالفكر الجدلي الذي يمثّل بحدّ ذاته عالماً محسوساً يدركه البصر وتحتويه البصيرة. وبناء على ذلك يتجاوز المكان أبعاده الهندسية، فيتحوّل إلى مشهد ينبض بالحياة حين تمتاز فيه عناصر التشكيل الجمالي للمشاهد المكاني؛ كالزّمن والألوان والحركة والصّوت وغيرها، التي تتفاعل مع الحقيقة المتخفية وراء ظلالها، فتترجم إلى أنساق فكرية منتظمة تفسّر الوجود بنمطيه الدّنيوي والغيبوي. هكذا تختفي الرّؤية الكونية وراء العلامات الأيقونية.

إنّ الفكر الجدلي يتّصف بالتّخفي، ويتحكّم في تمظهرات المكان والزّمن التي تعكس جملة المقولات الكونية الكبرى. ومنه، فإنّ قيام التّصوير على مبدأ الجدليات، يعدّ فناً راقياً في مجال التشكيل المشهدي للأمكنة، وكل جدلية تشكّل جمالية خاصة. و"من خلال حركة الإنسان الدائرية (...) تتوحّد هذه الجماليات لتصبح جمالية واحدة"². ولذلك تمثّل الحركة مركز الجماليات المنشقة عن الجدليات الكبرى والصّغرى.

إنّ ارتباط الدّراسة الجمالية للمكان بالفكر الجدلي يقودنا إلى حقيقة فكرية حول الكون والوجود، و"لا شكّ أنّ علاقة الخيال الإنساني بالعناصر الكونية الأربعة، تشكّل النقطة المركزية في الفكر الجمالي والنّقدي الباشلاري"³؛ باعتبار الفكر الجدلي هرمون الخيال، إذ تنبثق منه أشعة الجمال الكاشفة عن حقيقة من الحقائق الكونية. وقد يكون التّقابل والتّناغم بين الأشياء مركز الإشعاع الجمالي للمشاهد المكانية في الخطاب القرآني.

¹ - ينظر: ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان في الرواية، تر: يوسف الحلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1990، ص 24.

² - شاعر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ دار فارس للنشر والتوزيع، بيروت (لبنان)/ عمان، 1994، ص 200.

³ - سعيد بوخليط، باشلاريات، ص 49.

اعتمد الفكر البشري على المعطيات الطبيعية (ذات البعد الفيزيائي)، الذي ولدت فكرا جدليا عدّ مفتاحا أساسيا لتفسير الظواهر الكونية، ما يجعل حقيقة علاقة الإنسان بالأمكنة تتكشف، فتزد على أسئلة المتأملين في الكون بإجابات دقيقة ومضبوطة. غير أنّ تساؤلات جوهرية تحرك بقوة المساحة الذهنية للباحث في مجال الدراسات القرآنية، تتمحور حول ماهية المعطيات المسؤولة عن تشكيل الفكر الجدلي بوصفه قاعدة مركزية لصناعة المشاهد المكانية من قبيل: من أين تولد الفكر الجدلي في الخطاب القرآني؟ وهل يمكن أن تمثل الجدليات منظومات فكرية؟ وإذا كانت تفاصيل العناصر المفعلة للفكر الجدلي قد مثّلت إيقاعا خاصا انفردت به المشاهد المكانية، فما طبيعة تلك العناصر، وما علاقتها بالإدراك الجمالي للمشاهد المكانية؟ قبل الإجابة عن هذه التساؤلات، عليّ النظر في محاولة بعض العلماء (أبرزهم غاستون باشلار) توضيح مدى فعالية الفكر الجدلي في تفسير الظواهر الكونية.

ترتبط الحركة لحظة تلقّي المشهد المكاني المشكّل لغويا بعنصر يفعّلها، ويعيد ترتيب جزئياتها، إنّ الخيال الدينامي المسؤول عن إيصال صورها وفق مبدأ التّناسق والتّناسب والانسجام؛ فهو ملكة تسهم في تشكيل وصياغة الصّور الآتية من الإدراك¹، بحيث يولّد الخيال الدينامي بدوره (لارتباطه بالحركة) تقنيات أخرى تسهم في التّشكيل الجمالي للمكان، وتنتمي إلى مبدأ الجدليات أو مبدأ التّقاطب.

لقد سعى باشلار جاهدا إلى الوقوف عند قدرة هذه الآلية الإنسانية على التغلغل إلى عمق الأشياء، وتشكيل صيغ جديدة ترسم صوراً جمالية للكون². إذا كان الخيال الدينامي مسؤولاً عن تنشيط الحركة التي تسكن عالم اللّغة، فإنّه يبلور فكرا جدليا يفرز تقنيات متباينة وملتحمة في الآن ذاته، تمكّننا من إدراك تفاصيل المشهد المكاني. هكذا "ربط باشلار بين الخيال والصّورة واللّغة، من خلال التّأكيد على أنّ اللّغة تقود الخيال"³، وتمكّن الدّهن من إدراك عمق الصّورة الجمالية باعتبارها جزءاً مهماً في تشكيل المشهد.

¹ - ينظر: سعيد بوخليط، باشلاريات، ص40.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص-ص35-51.

³ - المرجع نفسه، ص48.

إنّ فهم الظواهر والأشياء يستلزم الانطلاقة من السلسلة الجدلية أو التشكيلة الإيقاعية الجدلية للكون؛ ذلك أنّ العلو والارتفاع والعمق والنزول والوقوع تفسّر كل شيء ولا شيء يفسّرها¹. والملاحظ، الحضور المكثّف لعنصر الحركة جنباً إلى جنب مع الخيال، في التفكير الجدلي بوصفه مسألة مركزية في تشكيل جمالية المشهد المكاني؛ إذ لا يمكن الفصل بين عنصرين (الحركة والخيال) أسهما في بلورة الفكر الجمالي المنبثق من اللّغة، رغم تباين ماهيتهما. ومردّ ذلك إلى ارتباطهما بعناصر كونية مركزية انطلق منها باشلار لتأسيس فكره الجدلي؛ الهواء والأرض والنّار والماء²، سأوضّحها من خلال التشكيلة الجدلية الآتية:

- الهواء ⇐ حركة مابينية
- النّار ⇐ حركة عمودية (من الأسفل إلى الأعلى)
- الماء ⇐ حركة انبثاقية (من السّحب نحو الأسفل تحت لواء جدلية الاتّصال والانفصال بحيث تنفصل قطرات الماء عن السّحاب لتتّصل بأعماق الأرض).
- الأرض ⇐ حركة انبثاقية (خروج النّبات من الأسفل إلى الأعلى تحت لواء جدلية الظّاهر والخفيّ).

ومنه، نتحصل على الإيقاعات الجدلية الآتية:

- 1- جدلية الأعلى والاسفل
- 2- جدلية الظّاهر والخفيّ (الانبثاق)
- 3- جدلية المابين
- 4- جدلية الاتّصال والانفصال.

إنّ الخيال الدّينامي يعمل على شحن المستويات الجدلية بمشاهد شتّى تفعلها عناصر لا حصر لها؛ كالحركة والألوان والخيال وأنماط الحواس ... إلخ، مشكّلة إطاراً مشهدياً يعرض الأمكنة الدنيوية والغيبية، وكأنّه إخراج درامي بوسائل لم يكتشفها العقل البشري بعد. ولابن عربي حديث

¹ - ينظر: سعيد بوخليط، باشلاريات، ص42.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص41.

عن أصل الفكر الجدلي المنبثق عن أصول الكون؛ النّار والهواء والماء والتّراب (الأرض) وكيفية تكوينها¹، حيث توصلنا إلى التّشكيلة الإيقاعية نفسها للجدليات المسؤولة عن تنظيم المشاهد المكانية وتحقيق جماليتها.

6- دور البعد الحسي في التّشكيل الجمالي للمشهد المكاني:

لا يتحقّق إيقاع المشهد المكاني الجمالي إلّا عبر منافذ متداخلة ومتكاملة في الآن ذاته، ففيما تتمثّل عندما تكون وسيلتها اللّغة ؟

إنّ "الشّيء الذي (...) يجذب المتلقّي فينعه، هو في اعتقادي (الإيقاع) ذلك الإيقاع الموجود في التّجربة الجمالية وهو الإيقاع الجمالي"². الإيقاع الجمالي مركز التّأثير في نفسية المتلقّي، ولكنّه مسألة معقّدة لاحتوائه على عناصر متعدّدة ومتباينة، أحاول اختصارها وتحديدها.

6-1- الحواس / مركز الخبرة الجمالية:

أجمع كثير من الباحثين في مجالات عدّة، أبرزها الفلسفة وعلم الجمال والدّراسات الفنّية في الخطاب القرآني، على أنّ الحواس مركز مهمّ لتحقيق الخبرة الجمالية لدى المتلقّي، وطريق معبّد لولوج عالم الإدراك البصري للظواهر (المكان) عبر أرضية لغوية. والمشاهد المكانية بصورها وألوانها وإطارها وأركانها وحركتها ترتسم في أذهاننا مرئية ومحسوسة، فنتفاعل معها لحظة تلقّيها، ونشعر بها أي ندركها بحواسنا الخمس³. كذلك تعرض المشاهد المكانية وفق مسار جمالي ينطلق من لغة الخطاب القرآني ليصل إلى ذهن المتلقّي ووجدانه؛ إذ تسهم الحواس في تفعيل العنصر الجمالي في ذلك، محقّقة انفعالا في نفسية المتلقّي ومتمعة جمالية ترتقي به إلى عالم مشحون بالقيم.

ولكنّ "الرّسم بالكلمات والحروف فن لا يجيده كثير من النّاس، لا أريد بذلك رسمها المحسوس على الورق، ولكنّي أريد إظهار المعاني بكلمات تكاد أن تجعلها بصورة المحسوس حتّى تهم

¹-ينظر: محي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، السفر الأول، ص246.

²- مصطفى عبده، فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني، ص73-74.

³- ينظر: شهاب الدين محمود بن عبد الله الحسيني الألوّسي، روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، ج1، تح: علي عبد الباري عطية، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1994، ص 150.

بلمسها ببديك، وحتى تلج إلى ذهنك مترابطة متكاملة، لا تكلفه مشقة تركيبها، ولا تثقله بمهمة تجميعها، فتفسره قسرا على الفهم والإدراك، بل تقجؤه بانطباعها فيه بمجرد توجهه إليها¹. وتلك خاصية الخطاب القرآني المعجز بقدرته على تحويل الألفاظ الجامدة إلى مصدر للرؤية والسمع والشم، وغيرها من وظائف الحواس، حيث تتحول الظاهرة المكانية في جنباته إلى مشاهد تمتل أمامنا بأشياءها وأركانها وتفصيلها الدقيقة. وإذا كان الشعر صورا ناطقة أو رسما ناطقا ينتج مشاهد متحركة تخاطب الحواس²، فإن الخطاب القرآني قد احتواها بشكل أعمق مشكلا مدرسة فنية بكامل تقنياتها. شبه كبير يجمع اللغة بلوحات الرسم والعرض المشهدي للظواهر (المكان)، ويبدو أن فن التصوير المشهدي للأمكنة أضى بوابة لا يمكن الاستغناء عنها للقبض على الحقائق والمعرفة.

الحواس إذن، منافذ الإدراك إلى الموضوع الجمالي شكلا ومضمونا³؛ إنها تدفع المتلقي ليعيش تجربة المكان الجمالية، فيتجاوز صفته الهندسية إلى عالم من الرؤى والقيم والمعرفة الكونية، ذلك أن "المكان قريب من الإنسان... لصيق به... إنه العالم الخارجي الذي يجسد الإحساس بالأشياء والتعامل معها والتآلف والانسجام والنفور من بعضها وتبدأ الأشياء باكتساب الصفات النوعية التي تميزها عن سواها بما تمتلكه من خصائص عيانية، ولعل الخطوة الأولى في صياغة هذا الوعي بالمكان هي إدراكه إدراكا حسيًا محضًا، ومن هنا فإن المكان مدرك حسيّ أولاً ومن ذلك تتطلق معرفتنا به أن نختبره ونعيش فيه"⁴.

قد أتساءل: لماذا التركيز على الإدراك الحسي، واستحضار الحواس في فن التصوير المكاني، المنتج لجملة من المشاهد التي شملت العوالم الثلاثة؛ العالم الدنيوي والعالم الغيبي وعالم البرزخ؟

تستوجب المشاهد المكانية إشراك ما هو حسي لتشكيل الموضوع الجمالي في خبرة المتلقي، إذ "ينبغي أن يكون قادرا على أن يرى وأن يشعر بتلك الكيفيات الجمالية المتضمنة في العمل كي يستطيع أن يوظفها بأسلوب تأليفي. وعلى هذا النحو فقط يمكن أن تبلغ الخبرة الجمالية غايتها

¹ - فهد بن عبد الرحمن الرومي، خصائص القرآن الكريم، ط10، مكتبة التوبة، الرياض، 2000، ص50.

² - ينظر: كلود عبيد، جمالية الصورة، ص11.

³ - لمزيد من التفصيل ينظر: حسين جمعة، التقابل الجمالي في النص القرآني، ص48.

⁴ - طاهر عبد مسلم، عبقرية الصورة والمكان، ص16.

ومراحلها النهائية التي تتكشف فيها فكرة العمل من خلال تأمل شعوري. وعلى هذا النحو فقط يبلغ العمل الفني ذروة تطوره في الخبرة، ويصبح متعينا ككل بوصفه موضوعا لخبرة جمالية مكتملة، أي بوصفه موضوعا جماليا¹.

إنّ المستوى المرئي للظاهرة المكانية يحفز الطاقة الإدراكية لدى المتلقي، فينتقل من خلالها إلى عالم الفهم، ما يبيّن أنّ فعالية الحواس في العرض المشهدي للمكان لن تكتمل جماليا إلا لحظة التفاعل بين النص والمتلقي. كذلك، شدة ارتباط ما هو جميل بالإدراك الحسي، يجعل توظيف الحواس في التصوير الفني قاعدة ينطلق منها كلّ فنان، ليثبت قدراته في تحقيق البعد الفيزيقي للظاهرة المطروحة في فنّه. ذلك أنّ "الأشياء الجميلة هي دائما عينية (Concrete) وأنها لا تكون أبداً أمور مجردة أو تجريدات* : فالتمثال والوردة، والمرأة والموسيقى... إلخ تشغل حيّزا من مكان وزمان؛ تراها العين وتسمعه الأذن، فالموضوعات الجميلة** هي باستمرار مدركة وكل موضوع منها هو مدرك أو سلسلة من المدركات الحسية"².

الإدراك الحسي شرط أساسي لولوج عالم الجمال، لذا نجد اللغة تنافس الفنون المعتمدة في قواعدها على العرض الحسي للظاهرة المطروحة، ويظهر ذلك جليا في كتاب التصوير الفني في القرآن لسيد قطب؛ حيث وضّح الطاقة الهائلة التي تملكها اللغة في تصوير الظواهر، حتّى يخيّل إلى المتلقي أنّه مائل أمامها، وكأنّه يلمسها بيديه ويراها بعينه، ويشمّ الروائح المنبعثة منها، ويتذوّق تفاصيلها الجمالية. فالجانب الحسي مبدأ أساسي لتحقيق التشكيل الجمالي للظاهرة (المكان مثلا). وقد تبين من خلال الدراسات القرآنية أنّ الألفاظ المجردة قادرة على تصوير ما تعجز عن تصويره الريشة الملونة والعدسة المشخّصة³.

وظفت تقنية الحواس في الخطاب القرآني بوصفها منفذا من منافذ المعرفة المكانية المتشكّلة في الخبرة الجمالية، غير أنّ "الحواس لا تؤلّف إدراكا، وبالتالي لا تؤلّف معرفة إلا أنّ القدرة العقلية

¹ - سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، ص 446.

* - سبقت الإشارة إلى أن القرآن الكريم يحوّل التجريد إلى مدركات عينية وحسية بوساطة اللغة وسيتم توضيح ذلك في الفصول التطبيقية.

** - حتى الموضوعات الفنية يمكن عرضها بتقنيات التشكيل الجمالي للظاهرة (المكان مثلا).

² - ولترت ستيس، معنى الجمال، ص 17.

³ - ينظر: سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 9.

هي التي تقوم بهذه المعرفة الإدراكية¹. أو ما يعرف بالإدراك الذهني. تحيط اللغة الفنية بفن التصوير لتستعير منه عناصر الحسّ المسؤولة عن تفجير الطّاقة التّخييلية؛ فلا يخفي علينا أنّ "التّصوير هو الأداة المفضّلة في أسلوب القرآن. فهو يعبر بالصّورة المحسّنة المتخيّلة عن المعنى الذهني، والحالة النّفسية؛ وعن الحادث المحسوس، والمشهد المنظور؛ وعن النّمودج الإنساني والطّبيعية البشرية. ثم يرتقي بالصّورة التي يرسمها فيمنحها الحياة الشّخصية، أو الحركة المتجدّدة"². كذلك، يقدّم الخطاب القرآني الأمكنة على شكل عروض مشهدية مفعمة بالحركة والحياة، ما يدفع المتلقّي إلى استخدام حواسه لا سيّما الرّؤية، لالتقاط النّقايل الكبرى للمشهد، لتكون الضّوء الكاشف لحقائق الوجود والإنسان والعالم الآخر.

إنّ مسألة الحواس تسهم في توضيح أعمق لمفهوم الجمال وطبيعته، وبذلك تثبت جدارتها في تمكين المتلقّي من الاستمتاع باللّذة الجمالية للظاهرة المطروحة فنيًا، وتحويلها إلى حقائق ومعارف كونية؛ لأنّ "الجمال لذّة (روحية) يتلقّفها القلب والوجدان وتحوّل إلى لذّة إستيطيقية؛ ومن ثمّ يدركها العقل"³. ولكن الحواس تفعل التّجربة الجمالية المادية التي تتحوّل إلى إدراك حسّي لها، دون أن تكتمل الرّؤيا الجمالية للأشياء. ومن ثمّ أطرح التّساؤل: ما هو العنصر الغائب والمهم لنتمكّن من رسم الدّائرة الجمالية الحاملة للمعرفة ؟

إنّه الجانب تصوّري العقلي؛ "فهم الجمال إذن، هو عملية معرفية لا بد أن تتألّف من جانبين: جانب الإدراك الحسّي، وجانب تصوّر العقلي (...). وفضلا عن ذلك فإنّه يُفرض أن يكون الحدس سواء كما قال برجسون أو كروتشه وسيلتنا في إدراك الجمال. ذلك لأنّ الحدس الذي يخلو من تصوّر أو المفهوم يعجز في أيّة صورة من صوره عن تفسير مشروعية الأحكام الجمالية"⁴. فلا يمكن الاعتقاد بخلوّ الإدراك الحسّي للتّجربة الجمالية من المعرفة العقلية المنتجة لمجموعة لا حصر لها من القيم، التي "تستمدّ من الموضوع الذي فيه تظهر ومنه تنبثق، ولكنّها بدورها تضيف على الموضوع شرفا أو مقاما رفيعا (...). لأنّها تميّزه عمّا عداه من الموضوعات

¹ - مصطفى عبده، فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني، ص 125.

² - سيّد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 36.

³ - مصطفى عبده، فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني، ص 145.

⁴ - ولترت ستيس، معنى الجمال، ص 19-20.

الأخرى¹ يتبين لي أنّ مسألة حفظ النصّ الفنيّ في كلّ الفنون مرهون بمدى ترجمته لقيم مختلفة المرجعيّات، التي تسمه فيتميّز عن غيره. فالمعادلة جدّ منطقية وبسيطة في الآن ذاته، لكون النصّ الفنيّ تكتمل جماليته باحتوائه مجموعة القيم التي لا تسقط في فخّ الاستهلاك.

أعتقد أنّ لا جدال في كون الجانب الحسيّ والجانب المعرفي وجهين لعملة واحدة، ذلك "أنّ الجميل محسوس لكنه من ناحية أخرى يمثل صورة الكمال للعقل أي أنّه يتصف بصفة الصورة العقلية المجردة لكونه شمولياً ينطبق على الجميع، فالجميل هو الجسر بين العقل والحس"² فالتصورات والمعارف والرؤى والحقائق لا يمكن الإحاطة بها في عالم الفنّ، إلا عن طريق المعاينة الحسيّة للموضوع المعروض جمالياً. هكذا ترتبط المشاهد المكانية بالإدراك الحسيّ لأشياءه، التي تعكس الطابع النفسي للإنسان وتنفلنا إلى عالم الإدراك المعرفي.

6-2- أدوات فعل التأمل الجمالي

2-1- حاسة البصر والإيهام بالرؤية :

تمّ الحديث عن دور الحواس في الإدراك الجمالي للظاهرة (المكان) دون التمييز بينها لوضع كلّ حاسة في إطارها الصحيح؛ فإذا كانت "الكلمات في الفنون الأدبية تدرك حسياً كالأشياء"³، فما هي الحاسة الأقوى لاستقبال ذلك ؟ أو بعبارة أخرى: ما هي أدوات فعل التأمل ؟

إذا كانت اللغة عاجزة عن رسم إطار للمشاهد المكانية بالريشة والألوان الفعلية؛ إلّا أنّها تستطيع فعل ذلك باعتمادها تقنية الإيهام بالرؤية وإثارة حاسة البصر، "التي تستطيع الإحاطة بالمكان على وجه الخصوص"⁴؛ ففعل النّظر ومبدأ إثارة البصر كفيلاً بإيهام المتلقّي أنّه يجول ببصره هنا وهناك، متأملاً زوايا المكان وما يؤطره وما يحتويه من أشياء؛ لأنّ حاسة البصر "تستطيع أن تغطّي أكبر مساحة ممكنة من المكان أو الموضوع الجمالي"⁵، ما يؤكّد في الآن ذاته، محاولة الفلاسفة السابقة الذكر إثبات فكرة ارتباط ماهية المكان بمبدأ الإحاطة (الحاوي والمحوي).

¹ - سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، ص 349.

² - أفراح لطفي عبد الله، نظرية كروتشه الجمالية، ص 91.

³ - سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، ص 485.

⁴ - شاعر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص 147.

⁵ - المرجع نفسه، ص 147.

إنّ خطاب البصر والنّظر قادر على صنع إطار مكاني للمشهد المعروض بكلّ دقّة مع الإشارة إلى الجزئيات والتّفاصيل؛ فقد اعتبر فعل المعاينة والإدراك البصري أنّه قادر على احتواء العالم والإحاطة به إحاطة كلّية¹. وفعل الإدراك عموماً ينفّض الغبار بشكل دقيق عن مجموعة القيم الكامنة في المشاهد المكانية.

ولكون حاسة البصر تميّز "من حيث قدرتها على الرّؤية وتغيير زاوية النّظر والتّعامل المختلف مع العالم والطّبيعة"²، فإنّ العين تتّكّن من الانتقال بين زوايا المكان لتحيط بكلّ الجهات المحيطة به، وترصد تموضعات ما يحويه من أشياء مختلفة الأشكال والأحجام والماهية. تتحقّق الإحاطة بالمكان لحظة إعادة تشكيل المشهد المكاني بإطاره في ذهن المتلقّي، ما يجعل عملية الوصل ما بين مختلف أجزاء المكان (موضوع الوصف) أمراً ممكناً لإنتاج لوحة متجانسة الأجزاء؛ حيث تبرز فيها التّشابهات والتّناسبات والتّعارضات بين الأشياء مشكّلة الخطوط الكبرى للمكان، أي تسهم حاسة البصر في تحويل ما تلتقطه العين من معاني إدراكية مجرّدة إلى إدراك حسيّ تتحوّل حينها صورته المحسّنة إلى إدراك ذهنيّ، فيدركه العقل ويحوّله إلى معاني وصور إدراكية³. فالتمعّن على المشهد المكاني وطبيعته (وما يؤطره من أشياء بتموضعاتها)، بوصفه الأرضية التي تتأسّس على سطحها التفاصيل الجمالية، ييسّر تذوّق معالم الجمال الكامنة في لغة الخطاب القرآني وإدراك القيم الثّابتة فيها، كما ينسج ألفة خاصّة بين اللّغة الإلهية والمتلقّي، الذي يستشعرها لحظة التّلقّي الجمالي.

ما من شكّ في أنّ تقنية الإيهام بالرّؤية (حاسة البصر)، تميّز عن باقي الحواس الأخرى بالدقّة المتعالية في نقل المشاهد المكانية، وفي دفع المتلقّي إلى بناء الموضوع الجمالي بكلّ موضوعية واحتوائه، ممّا يسمح بنسج فنيّ مفعّم بالجمالية⁴. وتلك تقنية تفتح في مخيلتنا نافذة نبصر من خلالها العالم، وبدونها يلتفّ الظلام حول الأشياء المنتشرة في الأمكنة، ويطمس المكان

¹ ينظر: نجوى الرياحي القسطنطيني، في نظرية الوصف الروائي، ط1، دار الفارابي، بيروت (لبنان)، 2008، ص349.

² طاهر عبد مسلم، عبقرية الصورة والمكان، ص27، عن: شاعر عبد الحميد، العملية الإبداعية في فن التصوير، ط1، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1987، ص16.

³ ينظر: مصطفى عبده، فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفنيّ، ص83 - 84.

⁴ لمزيد من التفصيل ينظر: شاعر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص147.

بأشياءه وينعدم وجوده، فتتحوّل الجمالية إلى درجة الصفر وتتجّجّب الحقائق الكونية؛ لأنّ العين تمنح الأشياء من حولها وجوداً، وتجعل لها أشكالاً وألواناً وأحجاماً¹ كأنّها تتشكّل اللحظة، فيتّ احتواؤها والالتحام بعالمها.

"إنّ هناك دائماً في حدث الرّؤية رأيًا يسعى إلى أن يعرف ومرئياً قابلاً لأن يُعرف"². إنّ الجانب المرئي في المشاهد المكانية ينطوي على دلالة أو معنى من حيث أنّه يضمّر أو يشير (كما هو الحال في اللّغة الفنّية) إلى ما هو متخفّ وراء الشّيء المعطى،³ فيستكشف المكان؛ بمعنى أنّ حاسة البصر لا تحوّل المشهد المكاني إلى هيكل هندسي بعدد من الجدران والزّوايا والألوان وما يختص به من قبو وعلية مثلاً، بل توجّه الإضاءة إلى تلك القيم المنبعثة من القوقعة الأصلية فيه، أو البذرة الجوهرية فيه⁴.

للعين دور كبير في إدراك الموضوع الجمالي المطروح في المشاهد المكانية، لذا "تعدّدت مستويات الرّؤية البصرية وتعدّدت أنماطها واتّجاهاتها مع التّطور المستمر في تعامل الإنسان مع مفردات المكان، ذلك أنّ مستويات الرّؤية هي بالضرورة مستويات (التّفكير البصري) أي التّفكير المرتبط بمعطيات حاسة البصر ومن ثمّ بالموجودات والأشياء التي يضمّها المكان"⁵؛ ما أجده حاضراً بقوة في الخطاب القرآني من خلال التّصوير القائم على تحفيز حاسة البصر والحواس جميعها، ومن ثمّ تتّ دعوة الإنسان إلى التّفكير العميق، والتأمّل، والتّدبّر في كنه المشاهد المعروضة، فيتمكّن من خوض تجربة خيالية في عالم الجمال الذي تحتضنه اللّغة. هكذا يلتحم عالم المشاهد والعيني بالمشاهد المكانية في الخطاب القرآني، التي تثبت أطروحة ابن الهيثم حول كون " قوة البصر كامنة في الشّيء المرئي"⁶، عندما أشار إلى الأشياء المرئية بكلّ خصائصها مركزاً على الإبصار والإدراك والمعرفة، التي تسهم في تفعيل عملية الرّؤية.

¹ - ينظر: نجوى الرياحي القسنطيني، في نظرية الوصف الروائي، ص 349.

² - المرجع نفسه، ص 350.

³ - ينظر: سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، ص 205.

⁴ - ينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 35-36.

⁵ - طاهر عبد مسلم، عبقرية الصورة والمكان، ص 28.

⁶ - Edgar De Bruyne, études d'esthétique médiévale, volume 2, Paris, 1997, p 73

إنَّ التَّركيز على الأشياء المعطاة في المشاهد المكانية يشير إلى ضرورة الائتلاف والانسجام بين عناصرها، لتتناغم في صورة جميلة وتكشف عن دلالة من الدلالات الهاربة. وبذلك يمكن إثبات خضوع المشهد المكاني لمسألة التَّنظيم المحكم والتَّركيب الدقيق، وهذا كلّه يتمّ بفضل العقل لتميَّزه بذلك. فالإيهام بالرؤية أو التَّركيز على حاسة البصر في رسم جماليات المشاهد المكانية هو نتاج الرؤية الفيزيائية للمكان؛ إذ "ينتج التَّعامل الفيزيائي البحث مع المكان قيما بصرية شديدة الجمال"¹. كما "يسهم التكوين الفيزيائي أيضا في تشكيل كل ما له علاقة بالإبصار أو التصوير البصري"². فالوجود المادي للمكان يتمثل عبر اللّغة؛ إذ يتحوّل لحظة التلقّي إلى إحساسات أو كيفيات حسّية مدركة³ ما يضيف على المكان صفة الواقعية.

2-2- الخطاب البصري:

إنَّ تقنيات العرض المشهدي للأمكنة تحقّق الخطاب الجمالي، الذي يعتبر موضوع السيميائيات المعاصرة المركزي، ولكون السيميائية علما يؤطرّ كلّ العلوم، فإنّها تستطيع تمثّل خطاب العلامة الفنيّة⁴، إلّا أنّ المعجز في الأمر هو تمثّل الخطاب القرآني ذلك كله منذ آلاف السنين. وبالرغم من أنّ التصرّور السيميائي لجماليات الخطاب البصري يتمثّل سيميائيات مستقلّة عن مجال السيميائيات اللسانية، إلّا أنّها حاضرة في التّصوير القرآني باللّغة اعتمادا على أنساق متباينة من العلامات؛ كالحركة والألوان والضوء والإيقاع الصّوتي وغيرها. كما ينبثق الخطاب البصري عن السيميائية البصرية ويرتبط بها، لذا فهو يقوم على أساس أيقوني ما يجعله خطابا خلّاقا بخيال خصب، لأنّ العلامة الجمالية لا تمثّل نفسها، بل تحيل على علامات جمالية مفتوحة تضفي عليها حركية سيميائية وسيرورة دلالية لا متناهية⁵. فما يُتوهّم رؤيته يلتقي في نقطة واحدة تمثّل مركز الرؤية أو النّظر؛ وذلك يوازي انتماء ما تتوهّم العين مشاهدته إلى موضوع واحد، الذي يتمثّل القلب النّابض للمشهد المكاني المعروف.

¹ - صلاح صالح، قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، ط1، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997، ص42.

² - المرجع نفسه، ص43.

³ - ينظر: أميرة حلمي مطر، مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، ط1، دار المعارف، القاهرة، 1989، ص35.

⁴ - ينظر: أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة، ص137.

⁵ - ينظر: المرجع نفسه، ص 139.

أيضا، يولد الإيهام البصري وهم العمق والامتداد من خلال نقطة الاستهراب المكاني، التي تعتبر نقطة مجردة تمتل في الخيال وتحمل الذهن من مسافة إلى أخرى دون انقطاع¹. كما ينبّها فعل الإيهام البصري إلى قوة العلاقة بين عملية الإبصار (الجانب الحسي) والإدراك المعرفي، وما تحدثه المنظورات الجانبية للشيء المعروض من تأثير في نفسية المشاهد. وقد تولّد فعل الإيهام البصري من فكرة أساسية في علم البصريّات، تتمثل في أنّ الأشياء المرئية المحيطة بالإنسان والمنشرة في الوجود، هي محور الإبصار. وتلك الأرضية التي تأسست على دعائمها الفينومينولوجيا. وبذلك، يعدّ وهم النظر فلسفة للإدراك، بحيث تمكّننا الظاهرة الفينومينولوجية من إدراك المعاني الميتافيزيقية للكون، عندما تتكشف الحقائق المتحجّبة، وينفتح الوعي الإنساني على العالم وتقترب الأشياء منه والأعظم من ذلك كلّها، أنّ جمالية العرض المشهدي للمكان فن قائم بذاته في الخطاب القرآني.

والملفت للانتباه، أنّ تقنيّات العرض الجمالي للمكان يتحكّم فيها عنصران منسجمان؛ العاطفة والعقل، وبذلك تلغى فرضية قوة التناظر بينهما فبفضلهما نعيد اكتشاف العالم المكاني في الخطاب القرآني، فيلتقي في ذلك سيّد قطب ومحي الدين بن عربي حين أكد كلاهما "أنّ للأمكنة في القلوب اللطيفة تأثيرا"².

2-3- حاسة السمع (الإيهام بالتقاط الأصوات) :

أشرت إلى معجزة العين (الإيهام بالرؤية) في تشكيل المشهد المكاني المنسوج بالكلمات المجردة، بوصفها الحاسة الأكثر تأثيرا في نفسية المتلقّي؛ فالحواس جميعها تتفاوت من حيث نسبة التأثير وقدرتها على تأليف المشهد الجمالي للمكان. وعلى أساس ذلك تشارك من قريب أو من بعيد إلى جانب حاسة البصر؛ كحاسة السمع والشمّ واللمس والدّوق في نسج جمالية المشاهد المكانية في الخطاب القرآني. كما "وضّحت الاستيعاب الفيزيولوجية كيف ترتبط الخبرة الجمالية بنشاط حواس الإنسان، وقد ظهر أنّ لحاستي البصر والسمع قيمة تفوق سائر الحواس الأخرى وذلك لأنّ هذه الحواس أكثر الحواس قدرة على فهم الأشكال المجردة وأكثرها قدرة على الكشف عن طبيعة

¹ - ينظر: طاهر عبد مسلم، عبقرية الصورة والمكان، ص 73 .

² - محي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، السفر الثاني، ص 120.

العالم الخارجي إن قورنت بالحواس الأخرى¹. ومنه، كلّ حاسة تمتلك نسبة معيّنة تسهم في التشكيل الجمالي للمشهد المكاني المعروف.

غير أنّ الملفت للانتباه، أنّ القرآن يقدّم السّمع عن البصر، بحيث تتميز حاسة السّمع عن حاسة البصر في كونها الأقوى والأكثر إمكانات والأسبق خلقاً². وإذا كانت حاسة البصر ركيزة الخبرة الجمالية، وحاسة السّمع القاعدة الأولى لها، فإنّ في اجتماعهما تتشكّل الشّحنة الجمالية في المشهد المعروف، لأنّ "المكان الذي لا صوت فيه يعتبر مكاناً مهجوراً لا حياة فيه"³؛ أي لا حركة ترى أو تسمع، فتفعيل الحركة في المكان مرهون بانتشارية الصّوت (الطّواف حول الكعبة مثلاً).

يرتبط إيقاع الصوت بالكلمة المنتقاة لنسج الصورة المشهدية للأمكنة، كما أنّ الصّورة الصّوتية للكلمة لا تحمل معنى فحسب، بل قد تحمل أيضاً دلالة جمالية. ولذلك، فإنّنا غالباً ما نميّز بين صوت للكلمة جميل وآخر قبيح، جاد أو مرح أو شجوني⁴. وتتعدّد إيقاعات المشاهد المكانية الصوتية، فتتعلق فيما بينها حيث تتحوّل إلى نظام إيقاعي له خصوصية يعتدّ بها. إلى هنا، يجدر بي التّساؤل: لماذا التّركيز في التشكيل الجمالي للشّيء المعطى أو الظّاهرة (المكان مثلاً) على عنصري البصر والسّمع؟

باختصار، يمكن الإقرار بأنّ المعطيات الحسيّة لا سيّما تلك الأصوات والأشياء المرئية التي اكتسبت طابعاً جمالياً، تمتلك قوة تأثيرية ويكون لها طابع خاص بها⁵.

6-3- الإيقاع الحركي الجمالي :

سبقت الإشارة إلى قدرة اللّغة على اختراق رواق كثير من الفنون؛ كفن التّصوير المشهدي للأشياء والظّواهر (التّمثيل)، وفن الرّسم المعتمد على اللّوحة والإطار والرّيشة والألوان، وبذلك تستولي على أهمّ مرتكزاتهما. وقد تحدّثت عن بعضها، أبرزها حاسة البصر وحاسة السّمع

¹ - أميرة حلمي مطر، مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، ص 59.

² - ينظر: عيد سعيد يونس، التّصوير الجمالي في القرآن الكريم، ط1، عالم الكتب، القاهرة (مصر)، 2006، ص85.

³ - شاعر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص 73.

⁴ - سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، ص 403.

⁵ - ينظر: المرجع نفسه، ص263.

(الحواس عموماً). والآن لي حديث عن بُعد لا تستطيع كثير من الفنون الاستغناء عنه، هو البعد الحركي الذي يعتبر في نظر كثير من الفلاسفة مرتبة أساسية من المعرفة¹. فلا بدّ على الباحث في كثير من التخصّصات إن لم أقل جميعها، الإلمام بمسألة الحركة.

تعمل الحركة بوصفها حلقة مهمّة في عالم المعرفة، على جعل المشاهد المكانية في الخطاب القرآني كأنّها حاضرة بالتخييل الحسيّ، الذي يفعّمها بالحركة المتخيّلة حتّى تبدو وكأنّها ماثلة أمام أعيننا² تخاطبنا تفاصيلها؛ فتصبح الحركة جزءاً من تفاصيل المشهد، وتفتح باب التّساؤل حول ظلالها التي تقودنا رويداً رويداً نحو مقصدية المشهد المكاني المعروف.

لقد ركّز سيّد قطب على إثبات قوة العلاقة بين مبدأ الحركة وروح المكان وحيويته، كما أنّ "الإنسان من خلال حركته في المكان، يقوم برسم جماليات هذا المكان. والمكان بدون الإنسان، عبارة عن قطعة من الجماد، لا حياة ولا روح فيها"³. ترتبط الحركة بالمعطيات الحسيّة المشكّلة لجمالية المشاهد المكانية؛ فعند حديثنا عن حاسة البصر أو حاسة السّمع، فإنّنا نشير حتماً إلى عالم الحركة المتستّر بين زوايا المكان وأطرافه وفق ما يلي:

إيقاع البصر (الإيهام بالرؤية) ↔ إيقاع الحركة في المشهد المكاني ↔ إيقاع الصّوت (الإيهام بالسّمع)

↓

↓

تجذب المتلقّي نحو تفاصيل الخبرة الجمالية

↓

↓

تتمّ عملية الإدراك الجمالي والمعرفي في الآن ذاته

ملاحظة : العلاقة بين الحركة وإيقاع السّمع والبصر انعكاسية.

لا بدّ أن نعترف بحقيقة لا يختلف حولها اثنان؛ أنّ "المكان من حيث هو مكان، لا يعني شيئاً. وأن المكان يمكن بالزمن والحركة التي في داخله"⁴. وبانعدام الحركة في المكان، تتلاشى المتعة الجمالية في تلقّي الظاهرة، فتصل جمالية التّشكيل المكاني إلى درجة الصّفر، وتستعصى

¹ - ينظر: فالنتينا إيفاشيفا، على مشارف القرن الواحد والعشرين (الثورة التكنولوجية والأدب)، ص114.

² - لمزيد من التفصيل ينظر: سيّد قطب، التصوير الفني في القرآن كاملاً.

³ - شاعر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص96.

⁴ - المرجع نفسه، ص286.

عملية كشف المتحجّب. كما أن الحركة الإنسانية تلون المكان بلون محدد¹. ذلك ما أثبتته القرآن الكريم؛ فقد أشار إلى علاقة مبدأ الحركة (تواجد الإنسان في المكان) بجذلية حياة المكان وموته وفق المعادلتين الآتيتين:

- الحركة = حياة المكان = تشكيل جمالية المكان التي تتخذ في كلّ مرّة طابعا مميزا.
- انعدام الحركة = موت المكان = الجمالية منعدمة وغائبة*.

تشبعت اللغة بطاقة فيزيائية رهيبية مكنتها من إنتاج جملة من القيم الجمالية؛ باعتبار أنّ الحركة في المكان تشكّل البعد الفيزيائي له². لذلك اعتمدت تقنية الإيهام بالحركة بقوة في نسج المشاهد المكانية في الخطاب القرآني، التي تفتح بدورها مجال الإيهام بالرؤية على وجه الخصوص، حيث تتولّد الحركة البصرية من خلال الألوان والظلّ والضوء، وتمتلك العين القدرة على رؤية الحركات التي تنتجها الألوان والأشكال أو الإشعاعات الضوئية بإيقاعاتها المختلفة³. ويتحقّق الإيقاع الجمالي للمشاهد المكاني في الخطاب القرآني بفضل تناغم عدة عناصر فيزيائية؛ كالحركة والألوان والظلّ والضوء والأشياء المرئية والصوتية بوصفها مركز الإبصار، ما يولّد مجموعة من القيم الجمالية الفريدة من نوعها، والمحافظة عبر الزمن*. والجدير بالذكر، أنّ البعد الحركي المعتمد في التشكيل الجمالي للمشاهد المكانية الذي يمثّل "البعد الرابع في الفن التشكيلي"⁴، يؤكّد فرضية قدرة اللغة على اختراق رواق فن التصوير الحركي.

¹ - ينظر: شاعر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية ص 287.

* - ستتوضح الفكرة في الفصول التطبيقية.

² - ينظر: صلاح صالح، قضايا المكان الروائي، ص 44.

³ - ينظر: مصطفى عبده، فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني، ص 71 - 72.

* - سأوضح في الفصول التطبيقية مدى تعالق فعل الحركة المكانية بمجال الإبصار.

⁴ - ولترت ستيس، معنى الجمال، ص 122، (هامش 2).

6-4- الخيال مركز الوساطة ما بين الحواس والفكر والإدراك والفهم:

إنَّ الإدراك الجمالي للتَّصوُّص الفنيَّة "يجعل العمل الفنيَّ يتجاوز ذاته إلى الموضوع الجمالي، حيث يصبح حاضراً أمام المشاهد، ويصبح المشاهد (أو المدرك) في حضرته"¹. وهو عملية معقَّدة تفرض تواجد عناصر عدَّة لتفعيل الخبرة الجمالية لدى المتلقِّي. ومنه:

الإدراك الحسي (المعطيات الحسيَّة) ⇐ الإدراك الجمالي ⇐ الموضوع الجمالي.

غير أنَّ ذلك كلُّه لن يتحقَّق إلَّا بفضل عنصر الخيال، الذي يصنع المشاهد المكانية ويصوِّر "حقيقة الشَّيء حتَّى يتوهَّم أنَّه ذو صورة مشاهدة"²؛ ذلك أنَّ اللُّغة تستمدُّ طاقتها الإيحائية والتَّصويرية من الخيال لإثارة حواس المتلقِّي، فترتسم في ذهنه مشاهد لا حصر لها للموضوع المطروح (المكان).

لقد اعتمد الخطاب القرآني على الخيال كثيراً في طرح الظَّاهرة المكانية، رغم واقعية الأمكنة المذكورة فيه، فطالما اعتقدنا أنَّ قوة الخيال تتمظهر في المواضيع اللاواقعية، ولكن الخطاب القرآني أثبت عكس ذلك. ما يجعلنا نوَّمن بأنَّ "الخيال يلجأ إليه للإيضاح وحسن العرض وقوة الإبانة وجمال التَّصوير (...)"، حيث يخرج من الصَّامت صوراً تفيض بالحياة، ويحوِّل المحسوس إلى معنى، والجماد إلى مدرك وجداني تهتَّز له النَّفس، فترى المحسوس المجسَّم، وقد تحوَّل إلى فكرة متموجة ننع بجماها الفني وقوتها المعنوية"³؛ فالخيال يرتبط بالإدراك الوجداني أولاً ثمَّ يقودنا إلى جملة الدَّلالات والإدراكات المعرفية للموضوع المطروح (المكان).

للخيال قدرة خارقة على التَّغلغل في عالم الواقع، ثمَّ الانطلاق من تفاصيله لتقديمه على شكل مشاهد فنيَّة، كلها حسَّ وإثارة قوية للمشاعر الإنسانية، التي تفتح باب الرُّؤية العينية لجملة المعارف والحقائق. و"الخيال يوسَّع باستمرار من مجال الواقعي، ويؤسِّس عمقه المكاني والزَّماني،

¹ - سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، ص 257.

² - يحي بن حمزة العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وحقائق الإعجاز، ج2، تح: محمد عبد السلام شاهين، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1995، ص 04.

³ - صلاح الدين عبد التواب، الصورة الأدبية في القرآن الكريم، ص 26.

ويجعل مظهره كلاً لا يستنفذ¹. يبدو أنّ المسألة المكانية في الفن لا تتمثل في الأماكن الخيالية، بل تتصل بالأماكن الواقعية فتنسجها نسجاً خيالياً ممتعا، يحمل جملة من القيم الثابتة.

يعزز الخيال مبدأ ارتباط الموضوع بالذات، لذا فهو يشترط لتكتمل الخبرة الجمالية لدى المتلقي؛ كما يعمل على تعبيد الطريق للانتقال من أرضية اللغة، باعتبارها موطن المعطيات الحسية، إلى عالم الرؤى أين تلغي الأبعاد الهندسية للظاهرة المكانية، لتحل محلها فكرة المفارقة، وهي البحث عن القيمة الخالدة في الشيء المعطى (المكان)، فيتم إمطة اللثام عن الحقيقة المكانية في بعدها الأنطولوجي والنفسي والاجتماعي والغبيي والجمالي طبعاً.

والآيات الكريمة بما فيها التي تعرض الظاهرة المكانية، تخاطب العقل والقلب في الآن ذاته، أي تجمع بين قوة الحقيقة والمتعة النفسية، لذا الخيال فيها مستقيم ومعتدل. فكلماً أشار الله عزوجل إلى ظاهرة المكان، كشف عن حقيقتها بكل دقة في التعبير وروعة في التصوير².

الخيال إذن، قوة لا يستهان بها، مهمتها الوساطة ما بين الحواس والفكر والإدراك والفهم. والتشكيل الجمالي للمكان في الخطاب القرآني عمل مركّب، يتّصف بالتّعقيد لاشتراطه تواجد عدة عناصر هي بدورها تمثل إشكاليات معقّدة؛ كالخيال والإدراك الحسي والمعطى الحسي والتأمل والتدبر وإثارة الحواس والحركة بإيقاعاتها المتباينة.

7- دور الزمن في التشكيل الجمالي للمشهد المكاني:

7-1- طبيعة الزمن وقدسيتها وشدة تعالقه بالمكان والإنسان :

إنّ اللحظة التي يطرح فيها السؤال حول مفهوم الزمن، وإمكانية تحديده تمرّ دقائق وثنائي بصفة تجريدية يصعب التّحكّم فيها، لإيقافها أو تثبيتها لمدارستها والإبحار في عالمها الغامض ومنه، ما الزمن ؟ إذا كان الزمن تقنية جمالية أساسية في التشكيل الجمالي للمشهد المكاني، فما هو الخطّ الزمني المعتمد في الخطاب القرآني؟ هل ثمة علاقة بين المكان والزمن ؟ وما طبيعتها ؟ لنفترض تغييب المكان، هل يتمكّن الإنسان من الإحساس بالزمن؟ وهل للزمن قدرة على كشف

¹ - سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، ص 279.

² - لمزيد من التفصيل ينظر: محمود سليم محمد هياجنة، الصورة النفسية في القرآن الكريم (دراسة أدبية)، ط1، عالم الكتب الحديث / جدارا للكتاب العالمي، الأردن، 2008، ص ص-13-16.

حقائق الوجود والإنسان ؟ وهل للزمن قانون خطّي لا يمكن تجاوزه أو تعديله؟ والملفت للانتباه كثرة التساؤلات الممكنة الطّرح لحظة التفكير في مسألة الزمن، لاتّصافها بالتّجريد وصعوبة التّحديد، لذا سأحاول تبسيطها بالتركيز على العلاقة الثلاثية، المكان / الإنسان / الزمن.

إنّ الزمن "ظاهرة كونية تمارس تأثيرها الفعّال بهذا الحضور الحسيّ الدائم غير المرئي، هو هذا المعطى الوجودي الجوهرية الذي تكتسب به وفي كنفه الموجودات هويتها ووظيفتها"¹. يتّصف الزمن بالغموض لصفته التجريدية، ورغم ذلك، اجتهد علماء اللّغة من أجل القبض على ماهيته لكشف حقيقته؛ فابن منظور في معجمه لسان العرب، ميّز بين الزمن والدّهر، معتبرا الدّهر أشمل من الزمن رغم إشارته إلى ارتباط دلالة الزمن بقليل الوقت وكثيره²، ومنه:

الزّمن = قليل الوقت وكثيره ، أمّا الدّهر = كثير الوقت أو مدّة الدنيا كلها. بما أنّ الزّمن قد يدل على الوقت الكثير فإنّه يقصد به مدّة الدنيا كلها. الزّمن إذن، يتّصف بالشّمول لارتباطه بالحياة الدنيوية متّخذا خطأ شكّله نقطتان محوريّتان: الثّبات والتحوّل (الصيرورة الزّمنية).

وتبرز عظمة المسألة الزّمنية وقدسيّتها في كثير من الآيات القرآنية، عندما يقسم الله عزّوجل بكلمات تدل على الزمن، والواحد القهّار لا يقسم إلّا في عظيم. وفي ذلك دعوة الإنسان إلى تأمّل ظاهرة الزمن ومساءلتها؛ وكأنّ الوجود يتحدّث إلينا من خلالها بوصفها مادة حيّة، فلننظر في قوله عزّوجل: ﴿وَالْفَجْرِ ۝١ وَلَيَالٍ عَشْرٍ ۝٢ وَالشَّفْعِ وَالْوَتْرِ ۝٣ وَاللَّيْلِ إِذَا يَسْرِ ۝٤﴾ سورة الفجر؛ يقسم الله عزّوجل بحالات زمنية خاضعة لنظام التّوالي، " فَإِنَّ الْفَجْرَ هُوَ إِقْبَالُ النَّهَارِ وَإِدْبَارُ اللَّيْلِ، فإذا حمل قوله: "واللّيل إذا يسر" على إقباله كان قسما بإقبال الليل وإدبار النّهار"³. وتلك معادلة زمنية منتظمة، تؤلّف وفق ما تقتضيه الطّبيعة الجدلية للزمن الدنيوي ترنيمة عذبة وهادئة تنطق بالجمالية.

ويقسم الله عزّوجل في الآيات الكريمة الآتية: ﴿وَالشَّمْسِ وَضُحَاهَا ۝١ وَالْقَمَرِ إِذَا تَلَّهَا ۝٢ وَالنَّهَارِ إِذَا جَلَّهَا ۝٣ وَاللَّيْلِ إِذَا يَغْشَاهَا ۝٤ وَالسَّمَاءِ وَمَا بَنَاهَا ۝٥ وَالْأَرْضِ وَمَا طَحَاهَا ۝٦ وَنَفْسٍ وَمَا سَوَّاهَا ۝٧﴾

¹ - سليمان عشارتي، الخطاب القرآني (مقاربة توصيفية لجمالية السرد الإعجازي)، ص 95.

² - لمن أراد التّفصيل ينظر: ابن منظور، لسان العرب، المجلّد 13، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003، ص 242.

³ - عماد الدين أبي الفداء إسماعيل بن كثير القرشيّ الدمشقيّ، تفسير القرآن العظيم، ج4، ط1، دار الإمام مالك، الجزائر، 2006، ص 761.

سورة الشمس، بثلاثة أنماط متباينة من الموجودات الكونية كالاتي: الظاهرة الزمنية / الظاهرة المكانية / مسألة خلق الإنسان.

وفي تفسير قوله عز وجل: ﴿وَالشَّمْسُ وَضَحَلَهَا ۝١﴾، بمعنى: "وضوئها (...)"، (وضاها) النهار كله. (...) أقسم الله بالشمس ونهارها لأن ضوء الشمس الظاهر هو النهار¹.
لدينا إذن:

﴿الشَّمْسُ﴾

مصدر الإضاءة الأرضية ← | → إعلان زمني لبداية يوم
(كوكب نهاري يدور حول الأرض/ الإحاطة الأرضية) جديد (نهار جديد)

تتخذ ظاهرة الشمس صفة المكان باعتبارها كوكبا، وصفة الزمن لكونها النقطة التي تمثل استمراريتها، وتحقق مبدأ تعاقب الليل والنهار بفضل عنصر الحركة. لذا اعتبر بعض المفكرين أن "الزمان هو الحركة عموما، الزمان هو حركة الشمس، الزمان مقدار"².

وقوله عز وجل: ﴿وَالْقَمَرِ إِذَا تَلَّهَا ۝٢﴾ بمعنى: "يتلو النهار، (...) إذا سقطت الشمس روي الهلال"³. ﴿الْقَمَرِ﴾ كما هو معلوم كوكب يستمد نوره من الشمس، فيضيء الأرض ليلا، ولهذا الشأن تم ذكره والقسم به في المرتبة الثانية بعد الشمس والله أعلم. وفي قوله عز وجل: ﴿وَالنَّهَارِ إِذَا تَجَلَّىٰهَا ۝٣﴾، أي: "أضاء"⁴، فالنهار مرتبط بالشمس ومنه بالضوء. يشير ذكر النهار إلى الزمان، فالإنسان ينتشر نهارا عبر أمكنة الكرة الأرضية ليسعى. كما تستلزم كلمة ﴿النَّهَارِ﴾ استحضار التقسيم الزمني اليومي؛ الصبح (الفجر)، والظهر، والعصر، والمغرب الذي يمثل نقطة التحول من مرحلة زمنية إلى أخرى (من النهار إلى الليل). أمّا قوله عز وجل: ﴿وَاللَّيْلِ إِذَا يَغْشَىٰهَا ۝٤﴾؛ فإنه

¹ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص774.

² - حسام الدين الألوسي، الزمان في الفكر الديني والفلسفي القديم، ط1، مؤسسة عربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980، ص65.

³ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص774.

⁴ - المصدر نفسه، ج4، ص774.

"يعني: إذا يغشى الشمس حين تغيب فتظلم الآفاق"¹. كوكب الأرض إذن، يخضع لنظام زمني دقيق تحكمه ظواهر كونية؛ الشمس والقمر (النهار والليل).

الزمن ظاهرة عظيمة تستوجب الوقوف عندها لاستجلاء خباياها، لا سيما عندما تتبع بالقسم المكاني، في قوله عز وجل: ﴿وَالسَّمَاءِ وَمَا بَنَاهَا﴾² وَالْأَرْضِ وَمَا طَحَاهَا³». وفي تفسير ذلك، فإنّ "البناء هو الرفع (...) و(طحاها) بسطها"². وتلك إشارة إلى أعظم الموجودات الكونية؛ فالسّماء مصدر رزق الكائنات كلّها، والأرض مكان واسع تنتشر فيه البشرية لتؤسّس عليه عمرانها، أمّا تراب الأرض فإنّه يضمن استمرارية الحياة، فمنه تنبثق كلّ النباتات بكافة أنواعها. السّماء والأرض مكانان عظيمان والقسم بهما أثبت ذلك.

والقسم بالنفس البشرية احتل المرتبة الثالثة بعد الزمن والمكان، في قوله عز وجل: ﴿وَنَفْسٍ وَمَا سَوَّاهَا﴾⁴؛ بمعنى: "خلقها سوية مستقيمة على الفطرة القيّمة"³. القسم إذن، تمحور حول ثلاث مسائل تمثل أعمدة الوجود الكوني؛ الزمن والمكان والإنسان. وسأثبت في المباحث التطبيقية والتحليلية للمشاهد المكانية قوة العلاقة بين الثلاثية؛ فالزمن يتوحد بالمكان، والإنسان لا يفعل وجوده بدونهما.

وفي حديثه عز وجل عن الزمن في علاقته بالمكان والإنسان، أستحضر جدلية النور (الإضاءة) // الظلام والظلام الدّامس، فهي تجمع بين قطبين أساسيين في الوجود، يتضافران لصنع مشهد كونيّ، أجزاؤه تجتمع وفق قانون التّناسق والانسجام، ونظام تعاقبي تخضع له الأزمنة التي تسهم في نسج خيوط لونية قاعدتها الأبيض والأسود. فكلّ وقت من النّهار والليل يشكّل مشهدا جزئيا يكتسب طاقته الجمالية من المشهد القبلي الجزئي المنبثق عنه وفق حركة زمنية، كأنّها عدسة كاميرا تتحوّل من موضع إلى آخر. وبذلك يخترق الزمن المكان فيبدع في تشكيله، إذ يمتلك السّلطة المطلقة في تحويل وجهه.

¹ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص774.

² - المصدر نفسه، ج4، ص 775.

³ - المصدر نفسه، ج 4، ص775.

ينتشر الزّمن عبر أرجاء الكون ومساحته الشّاسعة، وباعتبار الخطاب القرآني أشبه بكون مصغّر لاشتماله الظّواهر الكونية برمّتها، فإنّ المفسّرين للكلام الإلهي يؤكّدون احتواء الخطاب القرآني الزّمن شكلا ومضمونا. أليس الكون والزّمن من تأليف وصنع خالق واحد جل وعلا! ؟ إنّ الزّمن يمضي وفق ما يمليه عليه القانون الكوني الدّقيق، بصفة تسيطر وتتحكّم في حياة الإنسان والكون؛ فلا يدّعي أحد إمكانية إيقاف الزّمن مثلا أو التحكّم في حركته ووحداته، فهو أشبه بإطار ذو حدود صلبة لا يمكن اختراقه أو تحدّيه.

وللزّمن الغيبي حضور تمخّرج بصورة يقبلها العقل ويدركها؛ إذ شمل الإخبار بالمغيبيات، وفي ذلك قال الله عزّوجل: ﴿ تِلْكَ مِنْ أَثْبَاءِ الْعَيْبِ نُوحِيهَا إِلَيْكَ مَا كُنْتَ تَعْلَمُهَا أَنْتَ وَلَا قَوْمُكَ مِنْ قَبْلِ هَذَا فَاصْبِرْ إِنَّ الْعَقِيبَةَ لِلْمُتَّقِينَ ﴾ سورة هود. فهناك أخبار انقضى زمنها وطويت صفحاتها، ولو لا إخبار الله عزّوجل النّبي (صلى الله عليه وسلّم) لما علمها أحد من العالمين. ولا يقصد بالزّمن الغيبي أخبار الدنيا كغلبة الرّوم في سورة الرّوم، من خلال قوله عزّوجل: ﴿ أَلَمْ غَلِبَتْ أَلْرُّومُ ﴾ في أدنى الأرض وهم من بعد غلبهم سيّعلبون ﴿٢﴾. وانتصار المسلمين على الكافرين، في قوله عزّوجل: ﴿ سَيَهْزُمُ الْجَمْعُ وَيُولُونَ الدُّبُرَ ﴾ سورة القمر، بل ينضمّ إليه العالم العلوي الغيبي في جدلية زمنية مفارقة لزمن العالم السّفلي، حيث يمارس الزّمن الغيبي لعبته المرنة التي لا تشعرك باللاتوافق مع المعادلة الزّمنية المستنتجة من قبل البشر؛ فالانتقال من المستقبل الغيبي إلى الماضي الدّنيوي، فالحاضر يتمّ من خلال حركة زنبقية سلسلة يتوحّد الزّمن فيها*.

وقد أشار الله عزّوجل إلى ذلك في أكثر من موضع في الخطاب القرآني، ولو لا تلك الإشارات المنتظمة إلى الوجود الفعلي للعالم الغيبي والزّمن المستقبلي والغيبي، لما أدرك الإنسان حقيقة العالم الآخر الخالد؛ إذ "لا مجال للعقل البشري في معرفة الحياة الثّانية وإدراكها، ولا في بدأ نشأتها وكيفية وجودها (...). إنّ نشأة الحياة الثّانية مردّ معرفتها إلى إخبار الله تعالى في كتبه، وأخبار رسله عليهم الصّلاة والسّلام"¹. فالزّمن الغيبي ترجمته كلمات توزّعت على كامل الخطاب القرآني، كيوم القيامة وأسمائه المتعدّدة وزمن البرزخ وغيرها.

*- سيتمّ إثبات ذلك في الفصول التطبيقية.

¹- أبو بكر جابر الجزائري، عقيدة المؤمن، مكتبة الإيمان، المنصورة، 1987، ص271.

7-2- الزّمن بوصفه بعداً فيزيائياً للمكان :

إذا استوجب الزّمن المساءلة فلائّه معطى واقعي لا خيالي، وقد أشار الخطاب القرآني إلى ذلك في قوله عزّوجل: ﴿وَأَوْرَثْنَا الْقَوْمَ الَّذِينَ كَانُوا يُسْتَضَعُونَ مَشْرِقَ الْأَرْضِ وَمَغْرِبَهَا الَّتِي بَرَكْنَا فِيهَا﴾ سورة الأعراف (الآية 137). وتلك إشارة إلى المكان والزّمن في الآن ذاته، ذلك أنّ ﴿مَشْرِقَ الْأَرْضِ وَمَغْرِبَهَا﴾ يقصد بها: "الشّام"¹. ومن الوجهة الزّمنية، يقصد بالمشارق والمغرب النّظام الزّمني الدّنيوي؛ ذلك أنّ "الشّمس في أثناء تنقّلها بين المدارين تمرّ بنقاط متسلسلة عديدة ولا تمرّ قفزا بينهما، فكلّ نقطة أثناء التّنقّل بين المدارين في الدّهاب والإياب يعدّ مشرقاً يقابلها مغرب وبذلك تكون مشارق يقابلها مغارب"². ألمس ارتباطاً وثيقاً بين الزّمن والمكان، فكلّ نقطة في الأرض زمن خاص (مشرق ومغرب معيّن). هكذا يعرض الله عزّوجل الكون من منظار زمني تبعاً لحركة الفلك (المفهوم الفيزيائي للزّمن)؛ فالكون خلق على نظام زمني ثابت لا يقبل التّغيير، يحكمه نظام تعاقب اللّيل والنّهار، حيث يمثّل الزّمن والمكان وحدة حيوية مندمجة إلى درجة الانصهار، فلا يمكننا فصل أحدهما عن الآخر، وتلك النّتيجة التي أفضت إليها نظرية النسبية.

يتضمّن الخطاب القرآني مشاهد مكانية تلتحم بعنصر الزّمن، ما يستدعي التّساؤل حول طبيعة الظّاهرتين (الزّمن والمكان) وكيفية انسجامهما. وقد وضّح الله عزّوجل ذلك بأسلوب صريح يكشف الأبعاد والتّفاصيل، في قوله: ﴿الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي خَلَقَ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضَ وَجَعَلَ الظُّلُمَاتِ وَالنُّورَ ثُمَّ الَّذِينَ كَفَرُوا بِرَبِّهِمْ يَعْدِلُونَ﴾ سورة الأنعام. يذكر الله عزّوجل المكانين العظيمين (السّماء والأرض) مرّة أخرى، تليهما كلمات صنعها الزّمن؛ فالظّلّمة إعلان زمني عن نهاية نهار ما غير قابل للعودة، والنّور علامة على انقضاء فترة اللّيل وبداية يوم جديد. والسّماء مشهد مكاني يحتضن الشّمس لمدة معيّنة، ثمّ تفارقه ليظهر القمر أو الهلال في مشهد يلقّهُ الظّلام، ذلك مكان واحد يصنع منه الخالق عزّوجل مشاهد متباينة. كما أنّ الأرض مساحة مكانية تتفاعل والنّظام الزّمني الدّنيوي؛ فظهور الشّمس يسمح للبشرية بالانتشار، أمّا الظّلام فيولّد السّكينة والهدوء. وكلّ ذلك خدمة للإنسان، ما يجعلنا نفترض استلزام العلاقة الثّلاثية بين الزّمن والمكان والإنسان.

¹ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج2، ص364.

² - شوقي أبو خليل، أطلس القرآن، ط1، دار الفكر المعاصر/ دار الفكر، بيروت/ دمشق، 2000، ص309.

والملفت للانتباه، أَنَّ الله عزَّوجلَّ عَظَّمَ الزَّمنَ والمكان بذكرهما في موضع آخر، في قوله: ﴿تَعْرُجُ الْمَلَائِكَةُ وَالرُّوحُ إِلَيْهِ فِي يَوْمٍ كَانَ مِقْدَارُهُ خَمْسِينَ أَلْفَ سَنَةٍ﴾¹ فَأَصْبِرْ صَبْرًا جَمِيلًا ﴿إِنَّهُمْ يَرَوْنَهُ وَبَعِيدًا﴾² وَنَرَاهُ قَرِيبًا ﴿سورة المعارج؛ بحيث يؤكد اقتراب الزَّمن الأخرى، لأنَّ المقصود بقوله: ﴿فِي يَوْمٍ كَانَ مِقْدَارُهُ خَمْسِينَ أَلْفَ سَنَةٍ﴾، هو "يوم القيامة"³. وبذلك أستنتج المعادلة الزمكانية الآتية:

اقتراب الزَّمن الأخرى ⇐ تكشف المكان الأخرى

⇓

نهاية الزَّمن الدنيوي ⇐ نهاية المكان الدنيوي

كما أَنَّ قوله عزَّوجلَّ: ﴿تَعْرُجُ﴾، يحمل معنى الصَّعود من الأسفل إلى الأعلى في زمن معيَّن يقدر بحساب فلكي؛ و"المراد بذلك مسافة مابين العرش العظيم إلى أسفل السافلين، وهو قرار الأرض السابعة، وذلك مسيرة خمسين ألف سنة، هذا ارتفاع العرش عن المركز الذي في وسط الأرض السابعة"². يتحقق الصعود من الأسفل إلى الأعلى في مدة زمنية يقدرها الله عزَّوجلَّ، والوصول إلى المكان العلوي مرهون بالمدة المحددة في الآية الكريمة، ما يثبت تعالق الزَّمن بالمكان.

وتتبيّن علاقة الزَّمن بالمكان في رابط وشائجي قويٍّ حقق قَمَّةَ الإعجاز في طرح المسألة الزمكانية، وتبديد الغموض الذي يلفها، في قوله عزَّوجلَّ: ﴿الْحَجُّ أَشْهُرٌ مَّعْلُومَاتٌ فَمَنْ فَرَضَ فِيهِنَّ الْحَجَّ فَلَا رَفَثَ وَلَا فُسُوقَ وَلَا جِدَالَ فِي الْحَجِّ وَمَا تَفَعَّلُوا مِنْ خَيْرٍ يَعْلَمُهُ اللَّهُ وَتَزَوَّدُوا فَإِنَّ خَيْرَ الزَّادِ التَّقْوَىٰ وَاتَّقُونِ يَا أُولِيَ الْأَلْبَابِ﴾³ سورة البقرة. ﴿الْحَجُّ﴾، "خصَّ في تعارف الشرع بقصد بيت الله تعالى إقامة للنَّسك"³. والملاحظ أَنَّ كلمة ﴿الْحَجُّ﴾ وردت معرفة؛ فهو تلك المساحة المكانية المقدسة يقصدها المسلمون من كلِّ بقاع الأرض. وقد ارتبطت كلمة ﴿الْحَجُّ﴾ بكلمة تمثل الدلالة الزمنية، في

¹ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص625.

² المصدر نفسه، ج4، ص624.

³ الرَّاغِب الأصفهاني، معجم مفردات ألفاظ القرآن، مادة (حج)، ص83.

قوله عز وجل: ﴿ أَشْهُرٌ ﴾ ويقصد بها "شوال وذو القعدة وعشر من ذي الحجة"¹؛ الحجّ بالتعريف يمثل الظاهرة الزمكانية فهو مكان معلوم بزمن معين ومحدّد.

لا تكتمل فريضة الحجّ إذن، إلّا بحضور الزّمن والمكان. وبذلك يروي الخطاب القرآني قصّة الكون ببعده الزّمكاني فاتحا أبواب الحقائق الوجودية. والزّمن في ارتباطه بالمكان في الخطاب القرآني يربط بين الدّلالات العلمية الصّريحة، والتّعبير الفنيّة المفعمّة بالجمالية المتقرّدة، وفي ذلك انصهار الواقع والجمال حتّى يستحيل الفصل بينهما.

8- الحركة توحّد بين الزّمن والمكان:

إنّ الزّمكان ظاهرة معقّدة تستوجب النّظر فيها بعمق، علّ الضّباب ينقشع عنها، ويبلغ التّعقيد ذروته عندما يؤكّد الخطاب القرآني أنّ الزّمن لا يموت بموت الإنسان ومفارقته الحياة الدّنيا، بل يمتدّ الزّمن إلى أبعد الحدود ليضمّ الحياة البرزخية ويوم الحشر وحياة ما بعد الحساب، وتلك حلقات زمنيّة تتوزّع عبر جدليات مكانية تمثّل حلقات كبري تصوّر الحقائق الكونية والوجودية. كما أشار الخطاب القرآني إلى شدّة الترابط بين الزّمن والمكان، وبذلك يتعذّر فهم الظّاهرة المكانية والإحاطة بجزئياتها والتّعقّق في تحليل أبعادها ما لم يلتفت الباحث إلى البعد الرّابع له (الزّمن). كما أنّ الزّمن بدوره يسهم في بلورة الرّؤية الجمالية للمشاهد المكانية. وقد استجاب الفكر الفلسفي للأطروحة القرآنية، عندما توصّل بعد بحث وتنقيب في أبعاد المسألة المكانية إلى عدم إمكانية الفصل بين الزّمن والمكان؛ وكلّ من حاول فعل ذلك ينتهي إلى الافتناع بوحدهما وتماهيتهما في الأصول². ولكن ما هو العنصر المحقّق للعلاقة بين الزّمن والمكان ؟

انتبه علماء الفيزياء إلى مسألة الحركة بوصفها النقطة الجامعة بين المكان والزّمن؛ فهي أشبه بحبل المشيمة الذي يربط بقوة بين الأمّ وجنينها على عدّة أصعدة؛ الصّعيد النّفسي والفيزيولوجي والعاطفي. والفكرة ذاتها تنطبق على الأثر اللّغوي (الذي يحوي الزّمن والمكان)

¹ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج 1 ص 366.

² - Voir : Jacques D' hont, Qu'est-ce que l'union de l'espace et du temps, l'espace et le temps, Paris, p-49.

باعتباره يقع ما بين السكون والحركة¹. تعتبر الحركة ركيزة المشاهد المكانية ببعدها الزمني، وقد تأكد لي ذلك بعد تحليلها واستنطاقها في الخطاب القرآني.

والزمن والمكان بتعالقهما، لا يشكّلان جزءاً من نظرية فيزيائية فقط، بل تتضمنهما النصوص اللغوية والفنية عموماً، فالإلمام بأدق تفاصيلهما أمر لا بدّ منه، لفكّ شفرات تمظهراتهما اللامتناهية في الأعمال الفنية التي تحقّق جمالية التشكيل الزمكاني.

تستلزم ظاهرة المكان استحضار إشكالية الزمن لوجود الرّابط المركزي بينهما (الحركة)؛ ذلك أنّ "النّظر في أمر الزمن مناسب للنّظر في أمر المكان، لأنّه من الأمور التي تلزم كل حركة"². ولتوضيح طبيعة العلاقة الزمكانية لا بد من الوقوف عند الحركة، وما يتعلّق بها باعتبارها البرهان على وجود المكان والزمن. لدينا: الجسم يتحرّك في مكان ما، وفي زمن معيّن بفعل محرّك خارجي؛ إذ ينتقل من مكان أ (بداية حركة الجسم) إلى المكان ب (نهاية الحركة) وفق مدّة زمنية محدّدة. المكان إذن، يحتوي الزمن والحركة وهو أعمّ من الزمن وشامل له؛ فالمكان ثابت رغم مفارقة الأشياء له عكس الزمن المتحوّل غير الثّابت³، كمفارقة الأرض للضوء تارة وللظلام تارة أخرى بصفة تدريجية.

لا يمكن إطلاقاً البحث في أمر الزمن دون استحضار المكان، ولا التّفكير في المسألة المكانية بإقصاء الزمن، لأنّهما وجهان لعملة واحدة. ويمثّل المكان والزمن والحركة المراتب الأساسية للمعرفة، إذ يتكشف المكان من خلال جدلية الزمن.

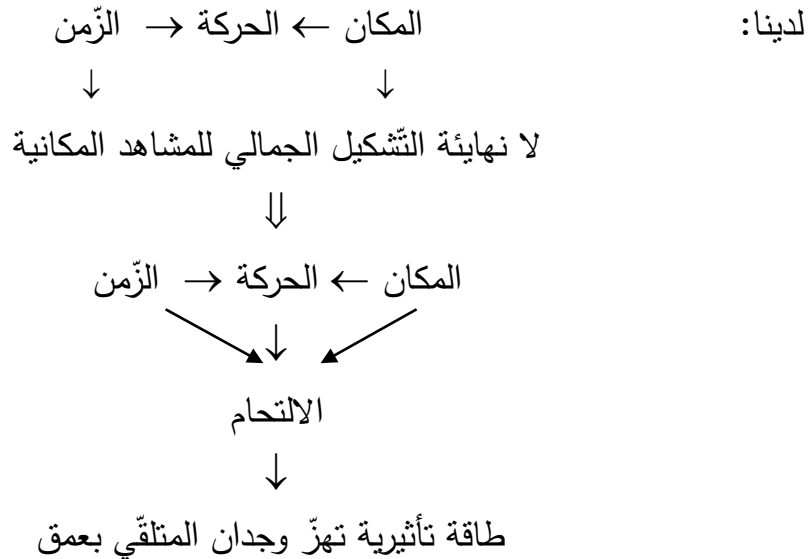
أثبت كثير من المهتمّين بمجال الدراسات الفنية في الخطاب القرآني، أنّ الله عزّ وجلّ وظفّ اللغة الإستيعابية لتقريب الحقائق وعرضها عرضاً جمالياً لا يتنافى وحقائق الوجود والكون، فوفق ذلك عرضت المسألة الزمنية من خلال تراكيب لغوية فنية. وقد اهتمّ علماء السّيمياء بذلك اهتماماً بالغاً. يعرض الخطاب القرآني المشاهد المكانية في قالب فنيّ متفرد، تتصهر فيه النظريات العلمية بمرونة، إذ لا فاصل بين العلم والجمال. وتلك قاعدة برهنتها القوانين الفيزيائية للكون؛ الحركة

¹ - ينظر: معتز عناد غزوان إسماعيل، زمكانية التصميم المعاصر، ط1، دار دجلة، الأردن، 2007، ص17.

² - حسن مجيد العبيدي، نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، ص 75، عن ابن سينا، السّماع الطّبيعي، ص148.

³ - لمن أراد التّفصيل أكثر يرجع إلى: المرجع نفسه.

والمكان والزمن؛ حيث تتفاعل العناصر الثلاثة، فتتولد عنها مشاهد متعددة ومتباينة، و"الزمن هنا يتكشف، يتراص، يصبح شيئاً فنياً مرئياً، والمكان أيضاً يتكشف، يندمج في حركة الزمن والموضوع بوصفه حدثاً أو جملة أحداث، والتاريخ. علاقات الزمن تتكشف في المكان، والمكان يدرك ويقاس بالزمن"¹. فلولا المكان لما أدركنا حركية الزمن ولما تبين لنا أثر الزمن وفعله.



فبالحركة يخرج المكان عن الثبات فيتدفق فيه الزمن بصفة دينامية وحركية، حيث تتحقق الاستمرارية الزمكانية ويتغير وجه المكان.

9- العلاقة الثلاثية بين الإنسان والزمن والمكان:

بما أنّ الزمن يتّصف بالتدفق فإنّ المكان لا يعرف الثبوت، وإذا كان الزمن عقل المكان أي: "الزمن فراغ دون مسكنه في المكان، حيث يظلّ تائهاً، إلى أن يجد مكاناً يسكن فيه. وأنّ المكان فراغ، لا تحولات، ولا تجليات له، دون أن يتجدّل مع الزمن"²، فإنّ الإنسان محور الوجود؛ حيث ترتبط به الموجودات الكونية ويتعالق معها بشكل جدلي، فتتكشف طبيعة كينونته، وتلك سنّة الله عزّوجل في خلقه. كما لا يمكن للإنسان أن يحيا دون زمن ومكان، بل هو "المكان والزمن معا"³؛

¹ ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان في الرواية، تر: يوسف الحلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1990، ص06.

² شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص328.

³ -المرجع نفسه، ص200.

فالزّمان ينطق بالوجود وتفاصيله من بدء الخليقة إلى المصير، ومنه، تتحدّد هويّة الإنسان من خلال الزّمن والمكان، وبدونهما تنعدم كينونته.

إنّ قانون ارتباط الزّمن بالحركة وجّه التفكير الفلسفي إلى اعتقاد تلائم إلى حد بعيد مع المنطق الوجودي. وقد تجلّى ذلك في محاولة جادّة من مارتين هايدغر وغاستون باشلار تحديد مفهوم الزّمن وتفسير طبيعته، انطلاقاً من فكرة اللّحظة الزّمنية. يؤمن باشلار بزمن اللّحظة، و"الزّمان الحقيقي، لا يوجد حقاً إلّا بين ثنايا اللّحظة المنعزلة، فهو يتموقع كلياً في الفعل المباشر. ذلك أنّ الحياة سلسلة من الأفعال المنفصلة"¹. فالزّمن يرتبط بالوعي الإنساني، ولذلك فهو يتمحور حول عنصر واحد (اللّحظة)؛ لأنّ "الوعي بالزّمان، هو دائماً بالنسبة لنا وعي باستعمال اللّحظات"². وإن اتّسم الزمن بالتّجريد، فإنّ طبيعته اللّحظية المفعّلة من قبل الذات تجعله قابلاً للمعاني، فالوعي بالزّمن يحقق وجوده ويكشف عن ماهيته. وإذا كان الزّمن يتحقّق بفعل اللّحظة، فما شأن الخطّ الزّمني المعهود المترسّخ في أذهان البشر منذ الأزل؛ الماضي والحاضر والمستقبل؟ كلّ ماضٍ هو آن خالص انقضى عهده، وكلّ مستقبل هو آن خالص لم يفعل بعد، والمكان نفسه لحظة من لحظات الزّمن هي الحاضر³، ومنه:

الماضي = مجموع اللّحظات المفعّلة المنقضية.

الحاضر = مجموع اللّحظات المفعّلة الحاضرة.

المستقبل = مجموع اللّحظات المفعّلة المستقبلية.

وكّل لحظة انفلتت منّا أو لم تفعل قد حكم عليها بالموت، إذ تنطفئ شمعتها بعدم تفعيلها فتطوى وتنسى. كما توازي التّموضعات اللّامتناهية في المكان اللّحظات الزّمنية التي ترتبط بها ارتباطاً وثيقاً، باعتبار الحركة هي العنصر المؤلّف بين الزّمن والمكان. وبذلك "تجسّد اللّحظة الميزة النوعية للزّمان، وبالتالي فهم الأبعاد الزّمانية الأخرى يتأتّى أساساً من الحاضر، أمّا العدم، فهو بتحديد دقيق، المسافة

¹ - سعيد بوخليط، باشلاريات، ص 97.

² - المرجع نفسه، ص 100، عن: Gaston Bachelard, L'intuition de l'instant, édition Gonthier, 1932, p88.

³ - ينظر: صفاء عبد السّلام جعفر، الوجود الحقيقي عند مارتين هايدغر، ص 49.

التي تفصل اللحظات المؤسسة على الوقائع والأحداث التي تكون ولادتها لحظية"¹. الزمن إذن، خطّ لحظي يتخلّله العدم؛ فهو مجموع اللحظات المفعمّة بالحسّ والوعي، بحيث تتمايز وتتباين، لأنّها خاضعة للتّغيير والتّجدّد.

ويعتبر مارتن هايدغر "الظاهرة الأساسية للزّمان في المفهوم الدّارج له تتمثّل في الآن وبحقّ في الآن الخالص المسمّى الحاضر"²، ويفعله.

سأبسّط رؤية مارتن هايدغر حول الزّمن كبعد رابع للمكان كالآتي:

الزّمن الماضي	الزّمن الحاضر	الزّمن المستقبلي
⇓	⇓	⇓
مجموع الآنات (الحاضر)	مجموع الآنات التي	مجموع الآنات التي تسكن
التي سكنت المكان وانقضت	تسكن المكان في الوقت	المكان مستقبلاً (الحاضر
عندها (ماض قابل للانفتاح)	الحاضر (حاضر منفتح)	المستقبلي/ مستقبل منفتح)
(انفتاح الأزمنة الثلاثة يشحن المكان بالرّوى والدلالات)		

إنّ "المكان والزّمان لهما وجودهما الموضوعي خارجاً عن الذات"³، لكن ثمة علاقة جدلية بين الثلاثية الآتية: المكان والزّمن والإنسان؛ فالمكان والزّمن يمثلان في انصهارهما حالة وجودية للإنسان أو الآنية*، ذلك أنّ الزّمكان يمدّ الذات بالمعنى، ويفعل وجودها في الآن والهنالك، فتتمكّن من إدراك ما يحيط بها. وبالمقابل لا وجود للمكان بلا إنسان، فهو روحه. ولا وجود للزّمن إذا غيّبنا الآنية؛ "فلا زمان بدون إنسان"⁴. وبحكم انصهار الزّمن في المكان، فإنّ المكان إذن مستقرّ الإنسان، إذ يدرك إحداثياته إدراكاً مباشراً، أمّا إدراك إحداثيات الزّمن، فيتمّ من خلال فعل الزّمن في الأشياء الكامنة في المكان. والعلاقة الثلاثية؛ الإنسان والزّمن والمكان، تنير لحظة انصهارها عالم الحقائق الوجودية.

¹ - سعيد بوخليط، باشلاريات، ص 98-99.

² - صفاء عبد السّلام جعفر، الوجود الحقيقي عند مارتن هايدغر، ص 423، (هامش 124)، عن:

Heidgger. M. sein ain d Zeit ss. 422.427.

³ - المرجع نفسه، ص 427.

* - الآنية هي وجودي هناك - في - العالم بصفة فعّالة مع تفعيل عامل الزّمن، لمزيد من التفصيل: ينظر المرجع نفسه.

⁴ - المرجع نفسه، ص 448.

يعتبر الزّمن عند مارتن هايدغر، قاعدة أساسية ينطلق منها الباحث لفهم الوجود وتحديد ماهيته؛ حيث يتجنّب هايدغر استنتاج الوجود دون الالتفاتة الجادّة إلى ظاهرة الزّمن، بوصفها منفذاً أساسياً يشاكل الظّاهرة المكانية لمعانية الوجود والكشف عن أسرارهِ. فلا يمكن فهم ظاهرة كونية إلاّ من خلال ظواهر أخرى تتعالق بشكل جدلي يمكن الباحث من الولوج إلى الحقيقة.

وقد أوضح هايدغر أنّ الموجود المسمّى بالآنية موجود (زمانى)، وهو أيضاً موجود (مكاني)، ذلك أنّ زمانية الآنية تكشف بصورة أساسية عن المكان الممكن للآنية بوصفها وجوداً هناك. فالزّمان الذي تهتمّ به الآنية يرتبط دائماً (بموضع) هذه الآنية¹. انطلق هايدغر من فكرة الوجود الإنسانى (الآنية) في المكان والعالم لتفسير مسألة الزّمن، التي تبقى منغلقة ما لم يتمّ النّظر في العلاقة الثلاثية: الزّمن ← الإنسان → المكان. و"الآنية وجود مترمّن بزمان أو هي عملية الزّمن، لأنّها تشير دائماً وبالضرورة إلى مستقبل - ماضى - حاضر. والزّمانية تتضمّن هذه اللحظات الثلاث التي تؤلّف أفق الآنية"².

لو التفتنا إلى علاقة الإنسان بالزّمن، لأدركنا أنّ الوجود البشرى يعادل ثلاثية زمنية: ماضى/ حاضر/ مستقبل. ومارتن هايدغر يحوّر قليلاً في المعادلة الزّمنية المختزلة لفكرة الوجود الإنسانى، عندما يركّز على فكرة الموت والتّناهي، باعتبارها تشحن الماضى والحاضر بالمعنى، فالماضى والحاضر هو الحياة من أجل الموت. إنّ الآنية "وجود - للموت - ملقى به - في العالم"³، أي: الآنية (التّواجد الإنسانى في العالم) ← ← الموت. إلاّ أنّ هايدغر يتوغّل في مسألة الزّمن، بحيث لا يكتفى بالتّواجد البشرى من أجل الموت، إنّّه "يبحث عن ضرب من الحياة الأزلية وسط الزّمانية، وذلك في سياق سعيه إلى تجاوز التّعاقب الزّائل للآنية"⁴. هكذا شغل المستقبل فكر هايدغر عند مساءلته الزّمن، لفهم الوجود والوجود البشرى في علاقته بالزّمن والمكان: الآنية ← الموت ← الحياة الأزلية.

إنّ مخطّط الوجود البشرى الملقى به في العالم الهايدغري، يتوافق مع الطّرح القرآنى، في قوله عزّوجلّ: ﴿وَإِلَى اللَّهِ الْمَصِيرُ﴾ سورة آل عمران، أي: "فإنّ الله مرجعكم ومصيركم بعد

¹ - صفاء عبد السّلام جعفر، الوجود الحقيقي عند مارتن هايدغر، ص417، (هامش 102).

² - المرجع نفسه، ص397.

³ - المرجع نفسه، ص401، (هامش 42).

⁴ - المرجع نفسه، ص366.

مما تكم، ويوم حشركم لموقف الحساب"¹ وفي ذلك توضيح لحقيقة المستقبل وما هو آت؛ فالموت والأزلية يمثلان الحياة الأبدية. الموت إذن، "ظاهرة للحياة"²، أو جسر زمني لتحقيق الحياة الخالدة: الميلاد ← الحياة الدنيوية ← الموت ← الأزلية.

10- الطيِّ الزمكاني :

يستند الفن بمختلف اتجاهااته إلى النظريات العلمية، ولكن ينطلق من افتراضاتها وقواعدها ثم يتلاعب بتفاصيلها لتحقيق الرؤية الجمالية للأشياء والوجود. وبناء على ذلك، يسقط عالم الفن فرضية الأبعاد والمسافات القابلة للقياس، ويشير إلى ذلك هايدغر من خلال إلغاء الأبعاد، حيث يتم الكشف عن الوجود الحقيقي للعالم بالاعتماد على حاستي السمع والبصر لإمالة اللثام عما هو بعيد³. وفي الخطّ الفكري ذاته يخترق الفن محاور الزمن يطويها تارة ويتجاوزها تارة أخرى. الفكرة ذاتها تبناها سيد قطب وأثبتها الخطاب القرآني تحت عنوان: طيِّ المكان والزمن في الآن ذاته*، ولتحقيق الفعالية الوجودية للإنسان في المكان والعالم، لا بدّ من اعتماد تقنية طيِّ المكان والزمن بغية تقريب الحقائق والتألف معها، وذلك يخصّ عالم الدنيا وعالم ما بعد الموت. إنّ طيِّ المكان والزمن يقرب الحقائق في نسيج جمالي، فمسألة الزمن تؤكد أنّ الوجود الإنساني زمني في أصله وفق المعادلة الآتية:

طيِّ المكان والزمن = إلغاء الأبعاد والمسافات + اختزال زمن ما



إخفاء الأبعاد والأزمنة لموجود ما يمكن من تقريبه ومعاينته ومحاورته فاستنطاقه والتألف معه.

¹ - الطبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج2، هذبه وحققه وضبط نصه وعلق عليه: بشار عواد معروف/ عصام فارس الحريستاني، ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1994، ص242.

² - صفاء عبد السلام جعفر، الوجود الحقيقي عند مارتين هايدغر، ص330.

³ - ينظر: المرجع نفسه، ص 143.

* - ستتم البرهنة على ذلك في مضان المباحث التطبيقية.

الفصل الثاني

جمالية تشكيل مشاهد الوجود - في - الجنّات

I - التّوليف المشهدي الممتد الجامع بين خشبتين متضادّتين

II - مشاهد البيت الحلم المركزية

III - مشاهد العلّية

IV - عرض مشاهد الجنّات بتقنيّتي الشّمول والتّفصيل

1- التّوليف الجمالي المشهدي الممتدّ الجامع بين خشبتين متضادّتين:

تعمل لغة الخطاب القرآني بلا تكلف ولا عناء على إخراج مشاهد الجنّات سينمائيا، فتتجاوز بذلك إطارها التّبليغي والتّواصلّي إلى إرساء عالم التّصوير الحي والمحسوس بالكلمات المجرّدة، لتصوّر بإحكام عجيب مشاهد من - هناك - متلاعبة بصرامة الفكر عندما تلجأ إلى تحديث معطيات العقل القبلية عبر أروقة التّخييل الحسيّ، أبرزها عين الوهم والخيال والمعطيات الحسيّة المختلفة، مولّدة الدّهشة في النفوس، مختزقة تخوم اللّذة الجمالية. ومنه، ماهي أبرز العناصر المسهمة بفعالية، في إخراج مشاهد الجنّات جماليا تحت سلطة الفكر الجدلي، التي تلمس الحسّ والبداهة وتنشّط الخيال، فيمتلئ موضوع الجزاء في الدّهن، ويصبح حاضرا لتأمّله، حينها تدرك حقيقة مصير المؤمن، ليلبغ التّأثّر النفسي أعلى المراتب.

يخضع عرض مشاهد الجنّات لتقنية العرض المعاكس تحت سلطة جدلية الأعلى (خشبة الجنّة الممتدّة) / الأسفل (خشبة أشبه بقوقعة نارية) الصّانعة لجماليّتين متغايرتين: جمالية النّعيم / جمالية القبيح، ترتبطان ارتباطا وثيقا بثنائية متعاكسة، اللّذة / الألم. إنّ تصوير مشاهد الجنّات قائم على عرض المتضادّات المرئية بصفة قبلية مرّة وبعديّة أخرى، وتلك التّقنية منبثقة من الفكر الجدلي، الأعلى / الأسفل (الجزاء / العقاب)، وقد تتحوّل إلى نسق فكري يحكم عالم المعرفة اليقينيّة حول الكون والوجود الدّنيوي والغيبّي.

1- المشهد القبلي المهيّب:

إذا انطلقنا من فرضيّة "كل ما يضيء يرى"¹، فإننا يمكن أن نفهم قوله عزّوعلا: ﴿وَأَشْرَقَتِ الْأَرْضُ بِنُورِ رَبِّهَا وَوُضِعَ الْكِتَابُ وَجِئَءَ بِالنَّبِيِّنَ وَالشُّهَدَاءِ وَقُضِيَ بَيْنَهُم بِالْحَقِّ وَهُمْ لَا يُظْلَمُونَ﴾^{٢٦} سورة الزّمر، أنّه إعلان عن تكشّف المصير المزدوج القائم على الاختلاف، فإمّا إلى الجنّة وإمّا إلى النّار والعياذ بالله ، بناء على المقصود من قوله عزّوجل: ﴿وَأَشْرَقَتِ الْأَرْضُ بِنُورِ رَبِّهَا﴾^{٢٧} بمعنى: "أضاءت يوم القيامة"².

¹ - غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 58.

² - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص94.

وتلك إشارة إلى انتشار ضوء مهيب شديد الاختلاف مع ما هو معهود في الدنيا، يحقق عرضاً حسياً يؤثر بعمق في النفس الإنسانية، ويفتح ستار العرض القائم على جدلية الجزاء والعقاب؛ فالإضاءة معطى حسّي يمثل جسراً قوياً، يربط ما بين الإدراك الحسّي لمشهد الجنات/جهنّم والإدراك التخيلي لهما، أي تجمع بين العرض الجمالي والبعد المعرفي (الحقيقة)، وفي انسجامهما يتعمق الإحساس بالمشهد المعروض.

نلمس إضاءة كاشفة توحى باللامحدودية في تكشف الأشياء هنا والآن، معلنة عن مركزية الحدث على خشبتين متغايرتين، في قوله عزّوجل: ﴿تَرَى الظَّالِمِينَ مُشْفِقِينَ مِمَّا كَسَبُوا وَهُمْ وَقِعُ بِهِمْ وَالَّذِينَ ءَامَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ فِي رَوْضَاتِ الْجَنَّاتِ لَهُمْ مَا يَشَاءُونَ عِنْدَ رَبِّهِمْ ذَلِكَ هُوَ الْفَضْلُ الْكَبِيرُ﴾ سورة الشورى.

تتوحد انتشارية الضوء مع الخطاب البصري الموجّه إلى الفرد الواحد، وفي الوقت ذاته يتوحد الزّمن (يوم الحساب) بالمكان (مكان الحشر)، في قوله عزّوجل: ﴿تَرَى﴾، فنُفَعِل الرؤية التخيلية المنتهية إلى الرؤية العينية المباشرة، بهدف التركيز على الشيء المبصر القائم على التّضاد؛ إذ يخيّل إليّ رؤية مشهد الظّالمين هنا واللّحظة، "وهم في هذا الخوف والوجل"¹. وعلى خشبة عليا، يعرض مشهد يسعد النفس "المؤمنون في روضات الجنّات"².

2- خشبة العرض الأولى :

قال الله عزّوجل: ﴿إِنَّا أَعْتَدْنَا لِلْكَافِرِينَ سَلَاسِلًا وَأَغْلَالًا وَسَعِيرًا﴾^١ إِنَّ الْأَبْرَارَ يَشْرَبُونَ مِنْ كَأْسٍ كَانَ مِزَاجُهَا كَافُورًا^٢ عَيْنًا يَشْرَبُ بِهَا عِبَادُ اللَّهِ يُفَجِّرُونَهَا تَفْجِيرًا^٣ ﴿سورة الإنسان. ويتواصل عرض المشهد المضاد، في قوله عزّوجل: ﴿وَجَزَنُهمْ بِمَا صَبَرُوا جَنَّةً وَحَرِيرًا^٤ مُتَّكِئِينَ فِيهَا عَلَى الْأَرَائِكِ لَا يَرَوْنَ فِيهَا شَمْسًا وَلَا زَمْهَرِيرًا^٥ وَدَانِيَةً عَلَيْهِمْ ظِلُّهَا وَذُلِّلَتْ قُطُوفُهَا تَذِيلًا^٦ وَيُطَافُ عَلَيْهِمْ بِثَانِيَةٍ مِّنْ فِضَّةٍ وَأَكْوَابٍ كَانَتْ قَوَارِيرًا^٧ قَوَارِيرًا مِّنْ فِضَّةٍ قَدَّرُوهَا تَقْدِيرًا^٨ وَيُسْقَوْنَ فِيهَا كَأْسًا كَانَ مِزَاجُهَا زَنْجَبِيلًا^٩ عَيْنًا فِيهَا تُسَمَّى سَلْسَبِيلًا^{١٠} وَيُطَافُ عَلَيْهِمْ وَلَدُنَّ مُخَلَّدُونَ إِذَا

¹ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص162.

² المصدر نفسه، ج4، ص162.

رَأَيْتَهُمْ حَسِبْتَهُمْ لُؤْلُؤًا مَّنْثُورًا ﴿١٩﴾ وَإِذَا رَأَيْتَ ثُمَّ رَأَيْتَ نَعِيمًا وَمُلْكًا كَبِيرًا ﴿٢٠﴾ عَلَيْهِمْ ثِيَابٌ سُنْدُسٌ خُضْرٌ
وَإِسْتَبْرَقٌ وَحُلُوءٌ أَسَاوِرَ مِنْ فِضَّةٍ وَسَقَاهُمْ رَبُّهُمْ شَرَابًا طَهُورًا ﴿٢١﴾ ﴿ سورة الإنسان .

يتبين من خلال الآيات الكريمة أن القاسم المشترك بين المشهدين، هو الاعتماد على
المعطيات الحسية بصفاتها ركيزة التخيل الحسي، ولكنها قائمة على التباين كالاتي:

- مشهد الجحيم ⇐ ﴿ سَلْسِلًا ﴾ / ﴿ أَغْلَالًا ﴾ / ﴿ سَعِيرًا ﴾ = تكشف بعض الأشياء المخصصة
للتعذيب.

- مشهد النعيم ⇐ ﴿ كَأْسًا ﴾ / ﴿ عَيْنًا ﴾ / ﴿ الْأَرَائِكِ ﴾ / ﴿ لَا يَرَوْنَ فِيهَا شَمْسًا وَلَا زَمَهْرِيرًا ﴾ /
﴿ وَذَلَّلَتْ فَطُوفُهَا ﴾ / ﴿ بَنَانِيَّةٍ مِّنْ فِضَّةٍ ﴾ / ﴿ أَكْوَابٍ كَانَتْ قَوَارِيرًا ﴾ / ﴿ قَوَارِيرًا مِّنْ فِضَّةٍ ﴾ /
﴿ كَأْسًا كَانَ مِزَاجُهَا زَنْجَبِيلًا ﴾ / ﴿ وَلَدَانٌ مُّخْلَدُونَ ﴾ / ﴿ ثِيَابٌ سُنْدُسٍ خُضْرٌ وَإِسْتَبْرَقٌ ﴾ /
﴿ أَسَاوِرَ مِنْ فِضَّةٍ ﴾ / ﴿ شَرَابًا طَهُورًا ﴾ = تكشف بعض الأشياء المخصصة للنعيم،
بنسبة أعلى.

3- خشبة العرض الثانية :

قال عز وجل: ﴿ فَأَمَّا مَنْ أُوتِيَ كِتَابَهُ بِيَمِينِهِ فَيَقُولُ هَآؤُمُ اقْرَءُوا كِتَابِيهِ ﴾ ﴿١٩﴾ إِنِّي ظَنَنْتُ أَنِّي
مُلْكٌ حِسَابِيهِ ﴿٢٠﴾ فَهُوَ فِي عِيشَةٍ رَّاضِيَةٍ ﴿٢١﴾ فِي جَنَّةٍ عَالِيَةٍ ﴿٢٢﴾ قُطُوفُهَا دَانِيَةٌ ﴿٢٣﴾ كُلُوا وَاشْرَبُوا هَنِيئًا بِمَا
أَسْلَفْتُمْ فِي الْأَيَّامِ الْخَالِيَةِ ﴿٢٤﴾ وَأَمَّا مَنْ أُوتِيَ كِتَابَهُ بِشِمَالِهِ فَيَقُولُ يَلَيْتَنِي لَمْ أُوتِ كِتَابِيهِ ﴿٢٥﴾ وَلَمْ أَدرِ مَا
حِسَابِيهِ ﴿٢٦﴾ يَلَيْتَهَا كَانَتِ الْقَاضِيَةَ ﴿٢٧﴾ مَا أَغْنَىٰ عَنِّي مَالِيَةَ ﴿٢٨﴾ هَلَكَ عَنِّي سُلْطَانِيَّةٌ ﴿٢٩﴾ خُدُوهُ فَغُلُّوهُ ﴿٣٠﴾ ثُمَّ
الْجَحِيمَ صَلُّوهُ ﴿٣١﴾ ثُمَّ فِي سِلْسِلَةٍ ذَرْعُهَا سَبْعُونَ ذِرَاعًا فَاسْلُكُوهُ ﴿٣٢﴾ إِنَّهُ كَانَ لَا يُؤْمِنُ بِاللَّهِ الْعَظِيمِ ﴿٣٣﴾ وَلَا
يَحْضُ عَلَىٰ طَعَامِ الْمُسْكِينِ ﴿٣٤﴾ فَلَيْسَ لَهُ الْيَوْمَ هَهُنَا حَمِيمٌ ﴿٣٥﴾ وَلَا طَعَامٌ إِلَّا مِنْ غِسْلِينٍ ﴿٣٦﴾ لَا يَأْكُلُهُ إِلَّا
الْخَاطِئُونَ ﴿٣٧﴾ ﴿ سورة الحاقة .

3-1- فلسفة الأين / التضاد الموضعي :

إنَّ القاسم المشترك بين المشهدين، هو اعتمادهما على فلسفة الأين أو الموضع:
اليمين/الشمال، إذ يمثلان في كليتهما منظومة فكرية، تجيب بالحجة والبرهان عن سؤال
المصير - هناك - ما بعد الحساب. كما يركز كلاهما على فلسفة العتبات المكانية، لدينا: ﴿ فِي
جَنَّةٍ عَالِيَةٍ ﴾ ⇐ الوجود - في - المنطقة العليا، الذي يستوجب الوجود - في - المنطقة السفلى

المهيأة لتعذيب الكفرة. كل ذلك يفعل القوة التخيلية، ويمكنها من استحضار المتضادات المرئية المتوهمة، والمنتبهة الى التقنيات الجمالية ذاتها المعتمدة في العرض المتباين.

3-2- مقولات القول / العلامات الأيقونية المتضادة :

تتبين مقولات القول الصانعة لمشهدين متضادين، والمنفتحة على علامات أيقونية متوهمة، في قوله عز وجل: ﴿ فَأَمَّا مَنْ أُوْتِيَ كِتَابَهُ بِيَمِينِهِ ۖ فَيَقُولُ هَآؤُمُ اقْرَءُوا كِتَابِيَهٗ ۚ إِنِّي ظَنَنْتُ أَنِّي مُلْكٌ حِسَابِيَهٗ ۚ ﴾ ووجه نضرة مسرورة ترسم تفاصيلها المتوهمة في المخيلة مخلفة لذة عالية. وقوله عز وجل: ﴿ وَأَمَّا مَنْ أُوْتِيَ كِتَابَهُ بِشِمَالِهِ ۖ فَيَقُولُ يَلَيْتَنِي لَمْ أُوتَ كِتَابِيَهٗ ۚ وَلَمْ أَدْرِ مَا حِسَابِيَهٗ ۚ يَلَيْتَهَا كَانَتِ الْقَاضِيَةَ ۚ مَا أَغْنَىٰ عَنِّي مَالِيَهٗ ۚ هَلَكَ عَنِّي سُلْطَانِيَهٗ ۚ ﴾ ووجه عابسة متألّمة، ترسم تفاصيلها المتوهمة في المخيلة مخلفة ألما عميقا.

3-3- المعطيات الحسية المتضادة / المأكّل والمشرب :

- ﴿قُطُوفُهَا دَانِيَةٌ﴾: المتميزة بالتنوع والكثرة و
القرب وحرية الاختيار = تمثّل الأكل الطيب.
- ﴿أَشْرَبُوا﴾ = الإحالة على محاولات تعيينية
لأنواع الشراب الطيب.

- ﴿لَا طَعَامٌ إِلَّا مِنْ غِسْلِينَ﴾: (الأكل الخبيث)
≠ تحت عنوان الطّعام الواحد المتّصف بأبشع الصّفات أي
إسقاط التنوّع والكثرة وحرية الاختيار .

3-4- الوجود في منطقتين متضادتين :

العيشة الرّاضية ⇐ الوجود - في - الجنّة وهو أشبه بنقطة استهراب، أو ما يعرف بلانهاية المشهد المتولّدة عن التّظاهرات الشّبيّة اللّامحدودة للعيشة الرّاضية الهنيئة هناك - في - الجنّة ≠ الوجود المشووم السّاخط ⇐ الأخذ العنيف من المحشر الى جهنّم ⇐ وضع الأغلال في العنق ⇐ الوجود - في - جهنّم ⇐ التعذيب بسلسلة ذرعا سبعون ذراعا¹، في قوله عز وجل: ﴿ فِي سِلْسِلَةٍ ذَرْعُهَا سَبْعُونَ ذِرَاعًا ۖ ﴾.

¹ - لمزيد من التفصيل ينظر: ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص 620.

4- خشبة العرض الثالثة:

قال عز وجل: ﴿وَيْلٌ يَوْمَئِذٍ لِلْمُكَذِّبِينَ ﴿٢٨﴾ أَنْظِلُوا إِلَى مَا كُنْتُمْ بِهِ تُكَذِّبُونَ ﴿٢٩﴾ أَنْظِلُوا إِلَى ظِلٍّ ذِي ثَلَاثِ شُعَبٍ ﴿٣٠﴾ لَا ظَلِيلٍ وَلَا يُغْنِي مِنَ الْهَبِ ﴿٣١﴾ إِنَّهَا تَرْمِي بِشَرَرٍ كَالْقَصْرِ ﴿٣٢﴾ كَأَنَّهُ جِمَلَتٌ صُفْرٌ ﴿٣٣﴾ وَيْلٌ يَوْمَئِذٍ لِلْمُكَذِّبِينَ ﴿٣٤﴾ هَذَا يَوْمٌ لَا يَنْطِقُونَ ﴿٣٥﴾ وَلَا يُؤْذَنُ لَهُمْ فَيَعْتَذِرُونَ ﴿٣٦﴾ وَيْلٌ يَوْمَئِذٍ لِلْمُكَذِّبِينَ ﴿٣٧﴾ هَذَا يَوْمُ الْفَصْلِ جَمَعْنَاكُمْ وَالْأُولَىٰ ﴿٣٨﴾ فَإِنْ كَانَ لَكُمْ كَيْدٌ فَكِيدُونِ ﴿٣٩﴾ وَيْلٌ يَوْمَئِذٍ لِلْمُكَذِّبِينَ ﴿٤٠﴾ إِنَّ الْمُتَّقِينَ فِي ظِلَالٍ وَعُيُونٍ ﴿٤١﴾ وَفَوَكِهٍ مِمَّا يَشْتَهُونَ ﴿٤٢﴾ كُلُوا وَاشْرَبُوا هَنِيئًا بِمَا كُنْتُمْ تَعْمَلُونَ ﴿٤٣﴾ إِنَّا كَذَلِكَ نَجْزِي الْمُحْسِنِينَ ﴿٤٤﴾﴾ سورة المرسلات.

4-1- من طبيعة الوجود المختلف - هناك - / الظلال المتضادة :

توليف جمالي، يتحقق في موضع قرآني آخر بين المشهد والمشهد المضاد، يركّز فيه على طبيعة الوجود في منطقتين متغايرتين كلياً، حيث القاسم المشترك بينهما ظاهرياً (الظل). ورغم ذلك ينسج موضوع الظلال توليفة مشهدية قائمة على الالتفاتة غير القسرية، التي تنتقل المتلقي من مشهد الظل الجهنمي المسود لونه*، إلى مشهد الظلال المريحة المغايرة للأول شكلاً ومضموناً؛ ظلّ وظلال تتباين بشدة، فكلاهما يمثل معطى حسياً يمكن الخيال من رسم صورة الظلال المتضادة: صورة الظل الأسود والمحرق والمعدّب ≠ صورة الظل المريح والمعتدل والممتدّ. وتلك صور تؤثر في النفس بعد أن يمتثل موضوعاً الألم (ظل جهنم) / اللذة (ظلال الجنة) في الذهن، فتتكشف لحظتها حقيقة الوجود المزدوج هناك - في - الجنة / جهنم.

4-2- المعطيات الحسية / منطق الأشياء المتضادة:

كما يعتمد عرض مشهد الجنات على التوليفة الجمالية المرتكزة على العنصر المضاد، المتخيل لأشياء حسية تتواءم مع منطق الوجود - في - جهنم، وبعد أن تطرح القوة المفكرة سؤالاً حول طبيعة الأشياء في جهنم، المتماثلة مع أشياء الجنات من حيث التسمية، يتمكن الخيال من استحضار صور لها، ومنه إذا كانت في الجنة عيون تختلف أشربتها، وتتوحد في صفة الشرب الطيب، فهل نجد في جهنم عيوناً تتفرّد بسوائلها المختلفة، وتلتقي في نقطة واحدة عنوانها: الشرب المعدّب، كذلك الطعام ؟ وقد أنتهي إلى التشكيلة المشهدية الآتية:

*- سيتمّ التفصيل في مشهد الظل الجهنمي في الفصل الثاني المعنون ب: مشاهد الوجود - في - جهنم.

العيون والفواكه ممّا
 يشتتهي أهل الجنّة. ≠
 عيون نارية محرقة وأطعمة تلتهب النيران فيها، وكـ
 من العيون والأطعمة تتوحد فيها صفة الحرّ التي تفرضها
 طبيعة الوجود الناري - في - جهنّم.

محاولة التّعيين: ما أنواع العيون؟ وما هي طبيعة الأشربة؟ وما هي أنواع الفاكهة؟

5- خشبة العرض الرابعة :

قال الله عزّوجل: ﴿ هَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ الْغَاشِيَةِ ۖ وَجُوهُ يُومِذُ خَشِيعَةً ۚ عَامِلَةٌ نَّاصِبَةٌ ۖ تَصَلِّي نَارًا حَامِيَةً ۖ تُسْقَى مِنْ عَيْنٍ عَائِيَةٍ ۖ لَيْسَ لَهُمْ طَعَامٌ إِلَّا مِنْ ضَرِيعٍ ۖ لَا يُسْمِنُ وَلَا يُغْنِي مِنْ جُوعٍ ۖ وَجُوهُ يُومِذُ نَاعِمَةٌ ۖ لِسَعْيِهَا رَاضِيَةٌ ۖ فِي جَنَّةٍ عَالِيَةٍ ۖ لَا تَسْمَعُ فِيهَا لَغِيَةً ۖ فِيهَا عَيْنٌ جَارِيَةٌ ۖ فِيهَا سُرُرٌ مَرْفُوعَةٌ ۖ وَأَكْوَابٌ مَوْضُوعَةٌ ۖ وَنَمَارِقُ مَصْفُوفَةٌ ۖ وَزَرَارِيُّ مَبْثُوثَةٌ ۖ ﴾ سورة الغاشية.

توليف جمالي بين مشهدين متضادين، يتركز على ثلاث تقنيّات فنيّة عالية المستوى:

أولاً: الرّسم الأيقوني لصورتين متضادّتين: تعتبر الصّورة وإن كانت متوهّمة " الأنموذج الأعلى للعلامات الأيقونية"¹، لذا اعتمدت بقوة في نسج المشاهد المكانية في الخطاب القرآني، لدينا:

﴿ وَجُوهُ يُومِذُ خَشِيعَةً ۚ ﴾ ⇐ ترنسم في المخيلة صورة شخوص تعساء بملامح وجه ذليلة²،
 تحيلنا الى صورة أكبر عنوانها: العذاب اللّامتناهي - في - جهنّم .

≠

﴿ وَجُوهُ يُومِذُ نَاعِمَةٌ ۖ ﴾ ⇐ ترنسم في المخيلة صورة شخوص سعيدة سعادة متفردة لارتباطها بملامح وجه نصر³. ويتعابير تنطق بالسرور تحيلنا الى صورة أكبر للنّعيم اللّامتناهي الملقاة في مساحته الممتدة.

ثانياً: الأشياء المتنوعة المتضادة: يتمكّن الدّهن من تمثّل موضوع الجزاء/ العقاب من خلال الأشياء المنتمية إلى عالمين متضادين لدينا:

¹ - أحمد يوسف، الدّلالات المفتوحة، ص96.

² - للتّفصيل ينظر: ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص753.

³ - للتّفصيل ينظر: المصدر نفسه، ج4، ص754.

(﴿عَيْنٍ ءَانِيَةٍ﴾ + ﴿لَيْسَ لَهُمْ طَعَامٌ إِلَّا مِنْ ضَرِيعٍ﴾ ≠ (﴿عَيْنٌ جَارِيَةٌ﴾ + ﴿سُرُرٌ مَرْفُوعَةٌ﴾ + ﴿أَكْوَابٌ مَوْضُوعَةٌ﴾ + ﴿نَمَارِقُ مَصْفُوفَةٌ﴾ + ﴿وَزَرَّابِيُّ مَبْثُوثَةٌ﴾).

ثالثاً: العتبات المكانية / الوجود الجدلي: إنّ منطق العتبات يقرّ بالوجود الجدلي للإنسان - هناك - لدينا: ﴿فِي جَنَّةٍ عَالِيَةٍ﴾ ⇐ الوجود - في - العلية ⇐ الوجود - في - الأسفل أو التّحت، وذلك استلزام أيّني*، ينسج توليفة جمالية تخيلية تجعل المتلقّي يعيش حالة شعورية مزدوجة ومتضادة: إحساس باللذة ممزوج بالألم.

6 - خشبة العرض الخامسة :

قال الله عزّوجل: ﴿إِنَّ جَهَنَّمَ كَانَتْ مِرْصَادًا ۚ لِلّٰظَلِمِينَ مَآبًا ۚ لَّيْثِينَ فِيهَا أَحْقَابًا ۚ لَا يَذُقُونَ فِيهَا بَرْدًا وَلَا شَرَابًا ۚ إِلَّا حَمِيمًا وَغَسَّاقًا ۚ جَزَاءً وِفَاقًا ۚ إِنَّهُمْ كَانُوا لَا يَرْجُونَ حِسَابًا ۚ وَكَذَّبُوا بِآيَاتِنَا كِذَابًا ۚ وَكُلَّ شَيْءٍ أَحْصَيْنَاهُ كِتَابًا ۚ فَذُوقُوا فَلَنْ نَّزِيدَكُمْ إِلَّا عَذَابًا ۚ إِنَّ لِلْمُتَّقِينَ مَفَازًا ۚ حَدَائِقَ وَأَعْنَابًا ۚ وَكَوَاعِبَ أَتْرَابًا ۚ وَكَأْسًا دِهَاقًا ۚ لَا يَسْمَعُونَ فِيهَا لَغْوًا وَلَا كِذَابًا ۚ جَزَاءً مِّن رَّبِّكَ عَطَاءٌ حِسَابًا﴾ سورة النبأ.

لإدراك ذهني أعمق للوجود الغيبي المزدوج: النار/الجنة، يعتمد عرض المشهدين المتضادين على التّخييل الحسيّ مرة أخرى، المفعّل بالمعطيات الحسية، إذ تتكشف عبر تفاصيلها طبيعة الحياة هناك - في - المنطقتين المتغايرتين، لدينا:

$$\left[\begin{array}{l} \langle \text{حَدَائِقُ وَأَعْنَابُ} \rangle / \langle \text{كَوَاعِبَ أَتْرَابًا} \rangle \\ \langle \text{كَأْسًا دِهَاقًا} \rangle \end{array} \right] \neq \left[\begin{array}{l} \langle \text{لَا يَذُقُونَ فِيهَا بَرْدًا وَلَا شَرَابًا} \rangle \\ \langle \text{إِلَّا حَمِيمًا وَغَسَّاقًا} \rangle \end{array} \right]$$

⇓

لا نهائية الأشياء

⇓

محدودية الأشياء

تتعيّن الأشياء في المساحة التّخيلية عن طريق إثارة الحواس بصفة متسلسلة:

* - أيّني نسبة إلى الأين.

أولها: الرؤية المتخيلة لمجموعة من الأشياء المتضادة بشكل جوهري؛ ﴿حَدَائِقُ وَأَعْنَابًا ۖ وَكَوَاعِبَ أَتْرَابًا ۖ﴾ ≠ الافتقار إلى أسباب النعيم (لا حدائق / لأعنابا / لا كواعب أترابا).

ثانيها: الذوق المتوهم لمنمطين من الأطعمة والأشربة؛ واحد يثير السخط في النفس ﴿غَسَّاقًا ۖ﴾ ، وآخر يثير الرضا وشغف الوصول اليه، ﴿أَعْنَبًا ۖ﴾ و ﴿كَأْسًا دِهَاقًا ۖ﴾.

ثالثها: الحس المتوهم المزدوج؛ شدة الحر ﴿حَمِيمًا ۖ﴾ ≠ ﴿حَدَائِقُ ۖ﴾، وهي البساتين من النخيل وغيرها¹؛ إذ تثير إحساسا بالبرودة المعتدلة تصنعه ظلال أشجارها المكثفة والطيبة.

رابعها: حاسة السمع؛ إذ تخيل سماع مقولات في غاية التضاد، فقله عزوجل: ﴿لَا يَسْمَعُونَ فِيهَا لَغْوًا وَلَا كِذْبًا ۗ﴾، باعتبار الجنة "دار السلام وكل كلام فيها سالم من النقص"²، بحيث يستلزم منطق التضاد مقولات السخط والتكذيب وغيرها، مما يعكّر المزاج ويؤلم النفس، ويتواءم مع طبيعة الوجود - في - منطقة العذاب الأليم.

7- خشبة العرض السادسة :

قال الله عزوجل: ﴿إِنَّ شَجَرَتَ الزَّقُّومِ ۖ طَعَامُ الْأَثِيمِ ۖ كَالْمُهْلِ يَغْلِي فِي الْبُطُونِ ۖ كَغَلِي الْحَمِيمِ ۖ خُذُوهُ فَاعْتِلُوهُ إِلَى سَوَاءِ الْجَحِيمِ ۖ ثُمَّ صُبُّوا فَوْقَ رَأْسِهِ مِنْ عَذَابِ الْحَمِيمِ ۖ ذُقْ إِنَّكَ أَنْتَ الْعَزِيزُ الْكَرِيمُ ۖ إِنَّ هَذَا مَا كُنْتُمْ بِهِ تَمْتَرُونَ ۖ إِنَّ الْمُتَّقِينَ فِي مَقَامٍ أَمِينٍ ۖ فِي جَنَّاتٍ وَعُيُونٍ ۖ يَلْبَسُونَ مِنْ سُنْدُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ مُتَقَلِّبِينَ ۖ كَذَلِكَ وَزَوَّجْنَاهُمْ بِحُورٍ عِينٍ ۖ يَدْعُونَ فِيهَا بِكُلِّ فَاكِهَةٍ ءَامِنِينَ ۖ لَا يَذُقُونَ فِيهَا الْمَوْتَ إِلَّا الْمَوْتَةَ الْأُولَىٰ وَوَقَّعْنَاهُمْ عَذَابَ الْجَحِيمِ ۖ فَضَلَّاءَ مِّن رَّبِّكَ ذَٰلِكَ هُوَ الْفَوْزُ الْعَظِيمُ ۖ﴾ سورة الدخان.

7-1- صفة اللاموت / نسج المشهد والمشهد المضاد :

تتكشف مسألة اللاموت المطلق في المشهد المضاد - الجنة - فنتحول إلى مركز شفاف يظهر حقائق المصير، انطلاقاً من التركيب الجدلي للحياة - هناك - لدينا: قوله عزوجل: ﴿لَا يَذُقُونَ فِيهَا الْمَوْتَ إِلَّا الْمَوْتَةَ الْأُولَىٰ وَوَقَّعْنَاهُمْ عَذَابَ الْجَحِيمِ ۖ﴾، بمعنى: "أنهم لا يذوقون فيها

¹ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص 693.

² المصدر نفسه، ج4، ص694.

الموت أبداً¹. وبناء على ذلك، فإنّ أهل الجنّة يعيشون حياة كلّ تفاصيلها نعيم؛ إذ تتحقّق فيه صفة اللاتناهي بإقصاء عنصر الموت. اللّاموت، إذن، يحقّق الأمن والسّلام.

وبحكم منطق التّضاد، فإنّ اللّاموت* - في - جهنّم ينتهي بنا الى معادلة عكسية تحمل صفة اللاتناهي، لدينا: الجحيم = العذاب / اللّاموت = العذاب المقيم ⇐ الاصطدام بواقع غيبي يقهر النفوس، قاعدته: التّعذيب اللّامتناهي = اللّأمن.

2-7 - الكيفيات الحسيّة / الحركة / الهيئة:

تتمكّن الكيفيات الحسيّة والحركة والهيئة المتخيّلة من صناعة توليف جمالي، يحوّل الزّمن الغيبي إلى الحاضر العيني، لدينا:

- الكيفيات الحسيّة:

$$\left\{ \begin{array}{l} \text{﴿ شَجَرَتِ الزُّقُومِ ﴾} / \text{﴿ طَعَامُ الْأَيْمِ ﴾} \\ \text{﴿ كَالْمُهْلِ يَغْلِي فِي الْبُطُونِ ﴾} / \text{﴿ كَغَلِي الْحَمِيمِ ﴾} \end{array} \right. \neq \text{﴿ يَدْعُونَ فِيهَا بِكُلِّ فَاكِهَةٍ آمَنِينَ ﴾}$$

⇓

الإيهام بالدّوق الطيّب

⇓

الإيهام بالدّوق الخبيث

- الحركة والهيئة:

$$\left\{ \begin{array}{l} \text{﴿ خُذُوهُ فَاعْتِلُوهُ إِلَى سَوَاءِ الْجَحِيمِ ﴾} / \\ \text{﴿ ثُمَّ صُبُّوا فَوْقَ رَأْسِهِ مِنْ عَذَابِ الْحَمِيمِ ﴾} \end{array} \right. \neq \text{﴿ يَلْبَسُونَ مِنْ سُنْدُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ مُتَقَابِلِينَ ﴾}$$

⇓

تتعيّن الهيئة المضادة بالبعد
النّقابلي للأسرة واللبّاس الفخم، وكأّنها
تنسج خطأ تصويرياً ممتدا بعنوان:
الحياة الكريمة هناك - في - الجنّة

⇓

حركة الأخذ والسحب والدّفع المتوهّمة
تصنع هيئة الدّلّيل

¹ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص214.

* - سيتمّ التفصيل في ذلك في الفصل الثالث.

8- خشبة العرض السابعة :

قال الله عزوجل: ﴿ وَقُلِ الْحَقُّ مِنْ رَبِّكُمْ فَمَنْ شَاءَ فَلْيُؤْمِنْ وَمَنْ شَاءَ فَلْيُكْفُرْ إِنَّا أَعْتَدْنَا لِلظَّالِمِينَ نَارًا أَحَاطَ بِهِمْ سُرَادِقُهَا وَإِنْ يَسْتَغِيثُوا يُغَاثُوا بِمَاءٍ كَالْمُهْلِ يَشْوِي الْوُجُوهَ بِئْسَ الشَّرَابُ وَسَاءَتْ مُرْتَفَقًا ﴿٨١﴾ إِنَّ الَّذِينَ ءَامَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ إِنَّا لَا نُضِيعُ أَجْرَ مَنْ أَحْسَنَ عَمَلًا ﴿٨٢﴾ أُولَئِكَ لَهُمْ جَنَّتٌ عَدْنٌ تَجْرَى مِنْ تَحْتِهِمُ الْأَنْهَارُ يُحَلَّوْنَ فِيهَا مِنْ أَسَاوِرَ مِنْ ذَهَبٍ وَيَلْبَسُونَ ثِيَابًا خُضْرًا مِنْ سُنْدُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ مُتَّكِعِينَ فِيهَا عَلَى الْأَرَائِكِ نِعَمَ الثَّوَابِ وَحَسُنَتْ مُرْتَفَقًا ﴿٨٣﴾ ﴾ سورة الكهف.

8-1- الأشياء المتضادة :

تتغير زاوية النظر بصفة ضمنية من موضع أسفل (النار) إلى آخر أعلى (الجنة)، وعلى خط المغايرة تتضاعف عملية تكشف الوجود، والوجود المضاد - هناك - باعتماد ما يثير التخيل الحسي من خلال التوضيح الآتي:

﴿ وَإِنْ يَسْتَغِيثُوا يُغَاثُوا بِمَاءٍ كَالْمُهْلِ يَشْوِي الْوُجُوهَ ﴾ ≠ ﴿ جَنَّتٌ عَدْنٌ تَجْرَى مِنْ تَحْتِهِمُ الْأَنْهَارُ يُحَلَّوْنَ فِيهَا مِنْ أَسَاوِرَ مِنْ ذَهَبٍ وَيَلْبَسُونَ ثِيَابًا خُضْرًا مِنْ سُنْدُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ مُتَّكِعِينَ فِيهَا عَلَى الْأَرَائِكِ ﴾

↓

أتخيل سماع صراخ المعذبين ورؤية

وجوههم المشوهة بالنار المحرقة

↓

الشعور بالألم

↓

أتخيل سماع صوت المياه الجارية،

ممزوجة بالهدوء المنتشر عبر المشهد،

كما أخال رؤية عدة شخوص ترتدي أفخم

الألبسة والحلي، مضطجعة على أرقى الأثاث

↓

الشعور باللذة

8-2- الإحالة على التعيين :

لدينا: ﴿بُسُّ الشَّرَابِ وَسَاءَتْ مُرْتَفَقًا﴾ ≠ ﴿نِعَمَ الثَّوَابِ وَحَسُنَتْ مُرْتَفَقًا﴾ ﴿٣٦﴾

"أي: وساءت النَّارُ منزلاً ومقيلاً" "أي: نعمت الجنة ثواباً على

مجتمعاً وموضعاً للارتفاق"¹ أعمالهم و(حسنّت مرتفقاً) أي:

وحسنّت منزلاً ومقيلاً ومقاماً"²

الموضع السيء = ينفّح على موجودات

يحتويها وأشياء لا متناهية تتلاءم وطبيعته

المشوّمة، ما يدفع الخيال إلى محاولات التعيين

كأن يسأل: هل تنتمي إلى جهنّم أشياء أخرى

مع طبيعة النعيم، ما يدفع الخيال إلى

محاولات التعيين بعد التساؤل: هل

يتواجد في الجنة أشياء لم يتمّ ذكرها؟

هكذا، إذن، تتناسق المشاهد القائمة على النّضاد كلّها، لتولّد المشهد الكلّي المبصر بفعل

الحركة المتوهمة المنتثرة عبر زواياه والحوار بين شخوصه والصّور المرتسمة في الخيال.

II - مشاهد البيت الحلم المركزية

1- مشهد الانضمام إلى البيت الأول (الجنة) :

يعرض الله عزّوجلّ مشاهد مكانية تترجم قيم الألفة المتعلّقة بالبيت الأول للإنسان

(آدم عليه السّلام وزوجته)، كقوله عزّوجلّ: ﴿وَقُلْنَا يٰٓأَدَمُ اسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا

رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ﴾ سورة البقرة ؛ وهو عرض مشهدي

للبيت الأول، كلّ إثارة وتساؤلات حول طبيعة موطن الإنسان الأصلي، بحيث تحيينا الكلمات

الإلهية مختصرة أكبر محاور الوجود المتمثّل في محور ارتباط الإنسان بالقوقعة الأصلية؛ قوقعة

¹ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج 3، ص 122.

² - المصدر نفسه، ج 3، ص 122.

الهناة والسكينة والطمأنينة والأمان. وقوله تعالى: ﴿أَسْكُنْ﴾، مشتق من الفعل (سكن)، يقال: "سكن فلان مكان كذا، أي استوطنه"¹، فالله عزوعلا أمر آدم (عليه السلام) وزوجته، أن يتخذوا من الجنة موطناً يقيمان به ويستقران فيه. وبذلك، فإن فعل الأمر ﴿أَسْكُنْ﴾ يمثل مشهد الانضمام إلى الجنة والانتماء إليها، الذي يحمل إحياءات عميقة يمكن تحديدها بعد طرح السؤال الآتي: كيف تكون ردة فعل الإنسان (آدم) لحظة تسلمه هدية ربانية تتسم باللاتناهي، وتتمركز فيها البذرة الجوهرية للسكنى؛ الأمن والطمأنينة والراحة والهناة؟ تتجلى الفرحة العظمى للعيان من خلال ملامح الوجه المتخيّلة من قبيل، وجه باسم ومشرق وعينين ضاحكتين... إلخ.

اتسم الموطن الأول للإنسان بالاستقرار الذي يعدّ جذل البشرية في الكون، فمستقر آدم هو الجنة، وفي ذلك إثبات لهويته. يستلزم انضمام آدم إلى الجنة تواجد أشياء كثيرة تحيط به ليتحقق معنى السكنى، الأمر الذي يسمح لي بتخيّل مالم يذكر في الآية الكريمة، أو ملاً مناطق اللاتحديد؛ لأنّ "عملية التحديد تكون متروكة لخيال القارئ"²، ما يحقق الإدراك الجمالي للمشهد المعروض، ومن ثمّ تحدّد قيمته الجمالية العظيمة. غير أنّ الإدراك الجمالي الصحيح للمشهد المكاني لا بدّ أن يرتبط بقوة بالتعيين الصادق الأمين للمشهد ذاته³، استناداً إلى العلامات المتضمنة في المشهد المعروض، التي توجّه الخيال لحظة ملاً المناطق غير المحددة.

يشير قوله تعالى: ﴿أَسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ﴾ الحواس جميعها، فقد أتخيل رؤية مساحة الجنة متسائلة: ما مدى اتساعها؟ والإجابة تتحقّق فيها نقطة الاستهراب المكاني أو ما يعرف بلانهاية المشهد، أين أخال الاستماع إلى أصوات تتبعث من أشياء لم يتمّ ذكرها ولكن أتوقع حركتها، مثل حركة جريان المياه وأصوات العصافير، وما يدور من حوار بين شخصيات متوهمة... إلخ. وبذلك أتمكّن من الولوج إلى عمق مشهد الجنة.

إنّ البيت ليس شكلاً هندسياً ولا مجموعة زوايا وجدران تحوي أشياءنا، بل هو مجموعة من القيم التي تحقّق التوازن النفسي عند الإنسان؛ الهناة والأمن والسكينة والطمأنينة المنبعثة من البذرة الجوهرية فيه. وتلك قيم تضيف شرفاً ومقاماً على موضوع فقدان والاغتراب والرغبة في الاتصال

¹ - الزاغب الأصفهاني، معجم مفردات ألفاظ القرآن، (مادة سكن)، ص 178.

² - سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، ص 433.

³ - ينظر: المرجع نفسه، ص 436.

بالموطن الأول وتميّزه عما عداه¹. قيم الألفة، إذن، هي أبعاد جمالية تنتشر داخل إطار البيت الحلم، تشدّنا إليها فتتجذّر في لاوعينا، لهذا تلازمنا ما حيننا.

والملاحظ أنّ باشلار اعتبر البيت الأول كونا مصغّرا، ومركزا لتأمّل الوجود المكثّف فيه في حدود تتسم بالحماية²، باعتباره حلم كلّ إنسان في هذا الوجود، لذا نتفق جميعنا على حلم العودة إلى مركز الهناءة الأول (الجنّة). و"علامة العودة هذه تسم عددا لا حصر له من أحلام اليقظة. لأنّ العودة الإنسانية تأخذ مكانها في إيقاع الحياة الإنسانية، وهو إيقاع بالغ القدم. وهو خلال الحلم يلغي كل غياب"³. كذلك تثبت مشاهد الجنّات (بيت النعيم الخالد) حضورها في وعينا، وتمتثل أشياءها في أذهاننا في كلّ قراءة جمالية لها، فنرى أنفسنا محلّقين في عالم الهناءة الأبدية، نندوّق طعمها بدهشة متجدّدة، وبذلك يتحوّل المتلقّي إلى ظاهراتي بامتياز.

ومن علامات السكّنى العظيمة، قوله عزّوجل: ﴿وَكَلَّا مِنْهَا رَعْدًا حَيْثُ شِئْتُمَا﴾ والمقصود بالرّعد "الواسع من العيش، الهنيء الذي لا يُعنى صاحبه"⁴. ما يثبت أنّ حياة آدم (عليه السّلام) وزوجته لا مشقّة فيها ولا عناء، إذ يوفّر لهم الله عزّوجل مختلف الأطعمة والثّمار المتباينة في الدّوق واللّون والحجم، لأنّ الاختيار مردّه إلى وجود الأشياء المختلفة؛ فلا يقع الاختيار في حال وجود أشياء متماثلة؛ بناء على قوله عزّوجل: ﴿حَيْثُ شِئْتُمَا﴾، مع الإشارة إلى منع الله عزّوجل آدم (عليه السّلام) وزوجته من الاقتراب من شجرة معيّنة من أشجار الجنّة في قوله: ﴿وَلَا تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ﴾. يولّد فعل الاختيار -و إن كان مشروطا- دينامية تخيلية، تعمل في اتّجاه مزدوج من خلال جملة الأسئلة التي تقوم مقام التّصوير المشهدي مثل: كم عددا لاختيارات؟ ما طبيعة تلك الثّمار؟... إلخ، المتبوعة بإجابات مفترضة تشكّل مشهدا بإطار ألوان وحركة وظلال. كلمات قليلة مثّلت القلب النّابض للتّشكيل الجمالي لمشهد الجنّة، لقدرتها على إيهاانا بالرّؤية المرتبطة بالتّفكير في نعم الله عزّوجل.

¹ - ينظر: سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، ص349.

² - ينظر: باشلار، جماليات المكان، ص31.

³ - المرجع نفسه، ص106.

⁴ - الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج1، هذبه وحققه وضبط نصه، وعلق عليه: بشار عواد معروف/ عصام فارس الحرستاني، ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1994، ص174.

أورد ابن كثير تفسيراً لكلمة ﴿ رَغَدًا ﴾ مدّعماً بذلك ما ذهب إليه الطبري؛ فقال: "رغدا: هنيئاً واسعاً طيباً"¹. وتلك إشارة إلى مكان شديد الاتساع ما لا يمكن تأطيره بخيالنا. ومنطق الاتساع يفرض تنوعاً أكثر في الثمار والأشياء الذي يحقق الشعور بالأمن والهناء والراحة؛ فيمكن اعتبار مكان السكنى المتسع مركز قيم الألفة، لذا عدّ البيت الحلم (الجنة) بوصفه جزءاً من وجودنا الإنساني الأطروحة الأكثر عمقا، المتمظهرة جزئياً من خلال أمكنة منتشرة هنا وهناك في العالم الدنيوي؛ فمرة بيت الطفولة، ومرة أخرى حجرة باردة تطلّ على غابة كثيفة الأشجار. وإذا كان لباشلار تصوّر خاص للفنّ "يضعنا وجهاً لوجه أمام الحقيقة الواقعية"²، فإنّ الخطاب القرآني يتضمّن رؤية كونية أكثر عمقا تحدّد بدقّة علاقة الإنسان بالكون، وتكشف عن أسرار وجوده من خلال تصوير مكاني معجز تسكن تفاصيله أحلام البشرية وتخوّفاتها.

إنّ المكان يترجم حقيقة وجود الإنسان ومصيره، فإذا أردنا طرد القلق من معجمنا النفسي، تعلّقنا بالدّار التي وعدنا الله بها أين أتعرف على هويّتي ومصيري وتتحقّق ذاتيتي، فأعيش لحظتها في زواياه ألفة جميلة. يمثّل البيت الحلم (الجنة) صورة حيّة للأمكنة الجذّابة، التي تتوغل بقوة في لاشعورنا الجمعي، وهو البيت "الأكثر ألفة من البيت الذي ولدنا فيه"³، لكونه يوحد بين الأزمنة الثلاثة؛ الماضي والحاضر والمستقبل، حيث تحوّلته إلى حلم أشبه بطيف يلاحقنا ولا يغيب أبداً. وفي الحياة الدنيا صور لبيوت تمثّل امتداداً للبيت الحلم أبرزها؛ رحم الأم يحوينا وبيت الطفولة يحوينا والأرض تحوينا.

2- مشاهد الألفة المركّزة :

إنّ قيم الألفة المركّزية كامنة في المشاهد المكانية للبيت المفقود، وقد وجّهت أحلام الإنسان المبتورة؛ فتارة يفنّد بيت الطفولة، وتارة أخرى يبكي حضارة من الحضارات العريقة. سأحاول استنباط مجموعة القيم العميقة المتأصّلة في بيت النعيم الخالد، أو البيت الحلم الأبدي؛ بحيث كل اسم من أسماء الجنة سينفرد بقيمة من قيم الألفة. للجنة "عدّة أسماء باعتبار صفاتها، ومسمّاها واحد باعتبار الذات، فهي مترادفة من هذا الوجه، وتختلف باعتبار الصّفات، فهي متباينة من هذا

¹ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج1، ص132.

² - غادة الإمام، جماليات الصورة، ص202.

³ - المرجع نفسه، ص 292.

الوجه"¹. للجنّة إذن، عدّة مشاهد لتعدّد صفاتها، وكلّ مشهد مكاني للبيت الحلم (الجنّة) ينفرد بقيمة من قيم الألفة التي تحقّق التوازن النفسي للإنسان في الحياتين الدّنيا والآخرة.

2-1- مشهد الإحاطة الآمنة :

الجنّة هي أوّل اسم أو صفة للبيت الحلم، وردت في قوله عزّوجلّ: ﴿وَتِلْكَ الْجَنَّةُ الَّتِي أُورِثْتُمُوهَا بِمَا كُنْتُمْ تَعْمَلُونَ﴾ سورة الزّخرف. و"الجنّة، وهو الاسم العام المتناول لتلك الدار، وما اشتملت عليه من أنواع النّعيم، واللّذة، والبهجة، والسّرور، وقرّة الأعين، وأصل اشتقاق هذه اللفظة من السّتر والتّغطية، (...) سمي البستان جنّة؛ لأنّه يستر داخله بالأشجار ويغطّيه، فلا يستحق هذا الاسم إلّا موضع كثير الشّجر، مختلف الأنواع"². ترتبط الجنّة بدلالة الإحاطة؛ لأنّ الأشجار تلفّ من بداخلها وتحيط بهم من كلّ جانب ما يشعّهم بالدّفء والأمان، فتتفرد الجنّة بقيمة الإحاطة المولّدة للأمن والسّكينة، التي تمظهرت بشكل مكثّف في أعمال الفنّانين عبر العصور. لذلك طبع الإنسان على نبذ الخوف والتّشوّت والضّياع والبحث عن الأمن والسّكون والهناء.

2-2- مشهد قيم السّلامة:

أمّا الصّفات الملازمة للجنّة فواردة في الخطاب القرّاني في قوله عزّوجلّ: ﴿لَهُمْ دَارُ السَّلَامِ عِنْدَ رَبِّهِمْ وَهُمْ وَلِيُّهَا بِمَا كَانُوا يَعْمَلُونَ﴾ سورة الأنعام. أطلقت على الجنّة تسمية الدار التي تعتبر الأصل ومكان الإقامة وموطن حركة الإنسان ودورانه فيها، لذا يشهد المكان عدّة تحولات، والدار لا تحتوي على الغرف فقط بل تضمّ عدّة أماكن فرعية أخرى³. والجنّة لارتباطها بمصطلح ﴿دَارُ﴾، تنفتح على عدّة أنماط مكانية كالأنهار والبساتين والغرف والأثاث وغيرها، ما يجعلها تجمع بين الدّاخل والخارج. ولذلك اقترن مصطلح ﴿دَارُ﴾ بالجنّة لتميّزها بالاتّساع

¹ - شمس الدين أبي عبد الله محمد بن أبي بكر بن قيم الجوزية، حادي الأرواح إلى بلاد الأفراح، ط1، دار ابن الجوزي، القاهرة (مصر)، 2006، ص 86.

² - المصدر نفسه، ص 86.

³ - ينظر: شاعر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص 137.

والعظمة، "ومن هنا كان في التّراث العربي إشارات كثيرة للدّار، على أنّها المكان الأكبر، ومكان السّكنى الأعظم. لذا، فقد أطلق على الدنيا والآخرة اسم الدّارين؛ أي دار الدّنيا ودار الآخرة"¹.

يشير مصطلح ﴿ دَارُ ﴾ إلى عظمة المكان، إذ يجعله أكثر تعقيدا، حتّى يعجز الخيال عن رسم معالمه، ولا سيّما عندما يقترن بأسماء الجنّة العظيمة، فقد تردّد بصيغ مختلفة، كقوله تعالى: ﴿ دَارُ السَّلَامِ ﴾ ؛ ويرجع ذلك إلى أنّ الدّار تحمل دلالة الرّاحة والطّمانينة والستر التي تستمدّها من الاستدارة والانغلاق، كما أنّ الدار امتداد لصاحبها في المكان والزّمان، فإذا اتّصفت بالاتّساع والقوة والفخامة أدركنا صفات صاحبها².

وترتبط الدّار بالحركة المتنوعة، فقولنا الدّار الدّنيا والدّار الآخرة، إحالة على أنماط حركية تحمل في كنهها دلالة التّحوّل؛ لأنّ "الدّار في اللّغة معناها محل الحركة والتّحول، من مكان إلى آخر، أو من حالة إلى أخرى...)" كما أنّها تعني حركة الإنسان ودورانه، في هذا المكان³. إنّ المشاهد المكانية الدنيوية مفعمة بالحركة التي تحوّل الإنسان من حالة الحياة إلى حالة الفناء، ثمّ تصاحبه الحركة مجدّدا يوم الحشر والبعث، و بانتقاله إلى الدّار الآخرة تنتشر الحركة من جديد، فالخلود لا يعني السّكون والجمود، بل إنّهُ يتفجّر بدلالات الحركة، والمشاهد المكانية الأخروية أكبر دليل على ذلك.

وقد يعتقد البعض أنّ كلمة دار يقصد بها الحيّز المحدود الذي يحوي الإنسان ويستتره عن الأنظار، ولكنّها أكبر من ذلك، حيث تمتدّ دلالتها لتحتوي الأنهار وأماكن الطّبيعة بأسرها. والدّار توحد بين الدّاخل والخارج. ولأنّها تدل على "مكان السّكنى الأعظم"⁴، فقد رافقت مصطلحي الدنيا والآخرة كما ذكرت سابقا. ولكن ألمس تفاوتاً دلالياً بين مصطلحي الدّار الدنيا والدّار الآخرة، من حيث دلالة العظمة واللاتّحديد والاتّساع اللّامتناهي وفق مبدأ المنطق المتداخل، فكلاهما يتّفق في دلالات الدّار ولكنّهما يختلفان في النّسبة والدّرجة والكيفية والنّمطية⁵؛ فالدّار الدّنيا أقلّ درجة واتّساعاً من الدّار الآخرة، وتتباين معها في الطّبيعة؛ أمّا الأولى، فهي زائلة والثّانية خالدة، مصداقا

¹ - شاعر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص138.

² - ينظر: حبيب مونس، فلسفة المكان في الشعر العربي، ص111.

³ - شاعر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص137.

⁴ - المرجع نفسه، ص138.

⁵ - لمزيد من التفصيل ينظر: المرجع نفسه، ص - ص من 137 إلى 143.

لقوله عزّوجل: ﴿ قُلْ مَتَّعُ الدُّنْيَا قَلِيلٌ وَالْآخِرَةُ خَيْرٌ لِّمَنِ اتَّقَىٰ وَلَا تُظْلَمُونَ فَتِيلًا ۝٧٧ ﴾ سورة النساء.
وقوله: ﴿ وَمَا هَذِهِ الْحَيَاةُ الدُّنْيَا إِلَّا لَهُوٌّ وَلَعِبٌ وَإِنَّ الدَّارَ الْآخِرَةَ لَهِيَ الْحَيَوَانُ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ ۝٦٤ ﴾
سورة العنكبوت.

تمثّل الجنّة "دار السّلامة من كل بلية وآفة ومكروه، وهي دار الله، واسمه سبحانه وتعالى: السّلام الذي سلمها وسلم أهلها"¹. تتضمّن دار السّلامة قيمة الأمن من كلّ مكروه، فطالما صارح الإنسان قوى الشرّ في الحياة الدنيا، فالأذى محيط به من كلّ مكان؛ كالعين والحسد والسحر والنميمة والغيبة وشهادة الزور... إلخ. كما تشكّل دار السّلامة مشهدا مكانيا يلغي قوى الشرّ بكلّ تفرّعاتها، ويرفع راية الخير، فليتأكّد الإنسان أنّ دار السّلامة ألغت قطبا في جدلية الخير والشرّ، لتبقي على دلالات الخير وتمظهراتها.

2-3- مشهد إسقاط صفة التحوّل والزوال:

تكتسي الجنّة صفة الخلود، في قوله عزّوجل: ﴿ لَا يَمَسُّهُمْ فِيهَا نَصَبٌ وَمَا هُمْ مِنْهَا بِمُخْرَجِينَ ۝٤٨ ﴾ سورة الحجر، وقوله عزّوجل: ﴿ وَقَالُوا الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي أَذْهَبَ عَنَّا الْحَزْنَ إِنَّ رَبَّنَا لَغَفُورٌ شَكُورٌ ۝٣٤ ﴾ الَّذِي أَحَلَّنَا دَارَ الْمُقَامَةِ مِن فَضْلِهِ لَا يَمَسُّنَا فِيهَا نَصَبٌ وَلَا يَمَسُّنَا فِيهَا لُغُوبٌ ۝٣٥ ﴾ سورة فاطر. فمن دخل دار المقامة كان "في راحة دائمة مستمرة"²، أي: غير قابلة للزوال والفناء. لا يمكن للإنسان أن يتواجد بمكان لا راحة فيه، فالكلّ يسعى للبحث عن الرّاحة وإن جزئيا؛ راحة الضّمير وراحة القلب وراحة النّفس وراحة الجسد. ولذلك تحرّكت البشرية سعيا وراء معاشتها عبر أحلام اليقظة من خلال لوحة فنيّة أو قصيدة شعرية أو مشهد درامي وغيرها. هكذا يبقى الإنسان يبحث عن قيمة الألفة الضّائعة، وهي الرّاحة الخالدة.

تتفي الإقامة صفة التحوّل عن المكان مثبتة صفة خلود الإنسان فيه، ولا تصاف المكان الأوّل والآخر بالخلود والديمومة (حياة لا نهاية لها) والثّبات، مع انتشار الحركة في مساحته اللامتناهية واحتضانه قيم الألفة كالطمأنينة والسّكينة والهناء والأمن، عدّ المكان الأساس والأصل

¹ - ابن قيم الجوزية، حادي الأرواح إلى بلاد الأفراح، ص87.

² - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج3، ص803.

بصفة مطلقة (لايضاهيه في ذلك أيّ مكان آخر) أو يمكن وصفه بالمكان التّوّاة أو المكان الأصلي في الخطاب القرآني، الذي يطرح حقيقة وجودية حول أصل الإنسان ومصيره. ولذلك ينجذب الإنسان بشكل فطري نحو المكان الآمن "لأنّه يكتّف الوجود في حدود تتّسم بالحماية"¹.

بعد الحديث عن الجنّة بصيغة المفرد، يستمرّ الخطاب القرآني في إلحاق الصّفات بالجنّة ولكن بصيغة الجمع، في قوله عزّوجل: ﴿جَنَّتْ عَدْنٍ يَدْخُلُونَهَا يُجَلَّوْنَ فِيهَا مِنْ أَسَاوِرَ مِنْ ذَهَبٍ وَلُؤْلُؤًا وَلِبَاسُهُمْ فِيهَا حَرِيرٌ﴾ سورة فاطر. وقوله عزّوجل: ﴿يَغْفِرْ لَكُمْ ذُنُوبَكُمْ وَيُدْخِلْكُمْ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ وَمَسَاكِنَ طَيِّبَةً فِي جَنَّتٍ عَدْنٍ ذَلِكَ الْفَوْزُ الْعَظِيمُ﴾ سورة الصّف.

تعمل صفة ﴿عَدْنٍ﴾ على تعيين البعض من قيم الألفة، ويقصد بقوله تعالى: ﴿عَدْنٍ﴾ ، "استقرار وثبات، وعدن بـمكان كذا استقرار، ومنه المعدن لمستقرّ الجواهر"². فعدن، مستقرّ الإنسان الدائم ومركز الإنسان في حياته الأخروية، إذ يظلّ الإنسان في الحياة الدنيا يسعى جاهدا دون كلل أو تعب ليحقّق الاستقرار؛ لأنّ اللاّستقرار يولّد الانهيار على مختلف الأصعدة النّفسية والاجتماعية... إلخ .

والجنّات، مركز الإنسان الثّابت ومستقرّه الخالد³. تلك حقيقة سيحياها المنعمون في البيت الحلم المستقبلي، والملاحظ أنّ الاستقرار والثّبات يفرز في نفسية الإنسان الاحساس بالطمأنينة والسّكينة والرّاحة والهدوء والأمن. يبدو أنّ عدن صفة تختصّ بالجانب النّفسي للإنسان.

2-4- مشهد المأوى:

تمثّل أسماء الجنّة (بيت الحلم) علامات للألفة، تتوق روح الإنسان إليها، لأنّها تحقّق التّوازن الروحي والنّفسي، وبإسقاطها تهيم النّفس على وجهها، فلا تعرف سبيلا لها غير التّيه والضياع، فما أحوجنا إلى المأوى! يقول الله عزّوجل: ﴿عِنْدَهَا جَنَّةُ الْمَأْوَى﴾ سورة النجم ألحقت صفة المأوى بالجنّة و"المأوى مفعّل، من أوى يأوي، إذا انضمّ إلى المكان، وصار إليه، واستقرّ به"⁴. تحمل

¹ - غاستون باشلار، جماليات المكان، ص31.

² - الرّاعب الأصفهاني، معجم مفردات ألفاظ القرآن، ص245.

³ - ينظر: ابن قيم الجوزية، حادي الأرواح إلى بلاد الأفراح، ص88.

⁴ - المصدر نفسه، ص 88.

﴿ جَنَّةُ الْمَأْوَىٰ ﴾^{١٥} معنى الانضمام - إلى - ذلك المشهد المكاني بنعيمه اللامتناهي. قد يوّلّد فعل الانضمام - إلى - الجنّة دلالة الاحتماء والسّتر، وكلّ ما يشير إلى الاستقرار الدائم. كما يحيل إلى مشهد مكاني إيجابي يغيّر فعل الانضمام - إلى - الجحيم، وأن أنضمّ - إلى - يعني أنني جزء لا يتجزّء منه. طبع الإنسان على حبّ الوجود الهنيء، لذا يربط باشلار المأوى بقيم الألفة، إذ لا يوجد ألفة حقيقية منفردة. كل مناطق الألفة موسومة بالجاذبية. وجودها هو الوجود الهنيء¹.

2-5- مشهد موت الموت :

تحدّد علامة متفرّدة من علامات الألفة التي تميّز عالم الخلود، ما يجعلها تعطي عرش قيم الألفة، في قوله عزّوجل: ﴿ وَمَا هَذِهِ الْحَيَاةُ الدُّنْيَا إِلَّا لَهُوٌّ وَلَعِبٌ وَإِنَّ الدَّارَ الْآخِرَةَ لَهِيَ الْحَيَوَانُ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ ﴾^{١٦} سورة العنكبوت. ويقصد بذلك، "إنّ الدار الآخرة - يعني الجنّة - لهي الحيوان: لهي دار الحياة التي لا موت فيها"². بإسقاط صفة الموت عن الإنسان (اللاوجود للموت)، التي يستحيل تحقيقها في الحياة الدّنيا، يكتسي البيت الحلم صفة المغايرة المركّزة. ولأنّ الموت أمر عظيم، فقد مثّل محور همّ البشرية جمعاء والفلاسفة خصوصاً. "يقول أبيقور في جملة مشهورة له: إذا كنّا، لا يكون الموت، وإذا كان الموت لا نكون"³. مثّلت معادلة الحياة والموت في الوجود الإنساني الدينيوي قلق الإنسان الدائم من خلال تساؤله: ما هو الموت ؟

لقد توصّل الإنسان إلى حقيقة عينية تفرض غياب الأحبة والخلائن بحضور الموت؛ فالموت عدوّ لي ولك، طعمه مرّ كالعقم، أنا شخصياً أفقدني طعم الحياة لولا الإيمان بالحياة الخالدة -هناك-، أين تنفصل الحياة عن الموت وتطرده من قانون المعادلة الوجودية الدينيوية. هذا الهمّ الأكبر سيفني وينقضي في بيت النّعيم الخالد (حلم البشرية جمعاء). واللاموت في الجنّة تنبثق عنه ألفة متفرّدة:

- الاستقرار النفسي واللاخوف من المستقبل (المستقبل الآمن).

¹ - غاستون باشلار، جماليات المكان، ص42.

² - ابن قيم الجوزية، حادي الأرواح إلى بلاد الأرواح، ص89.

³ - جيمس ب. كارس، الموت والوجود (دراسة لتصورات الفناء الإنساني في التراث الديني والفلسفي العالمي)، تر: بدر الديب، المجلس الأعلى للثقافة (المشروع القومي للترجمة)، 1998، المقدمة، ص02.

- إسقاط إمبراطورية الأحزان (الهناأة المركّزة).
- إسقاط قطب الانفصال عن الأحبة، الذي يولّد موتاً نفسياً (الاتّصال الأبدي).
- لا تنتهي الزّمن في حياة لا موت فيها (السّعادة اللامتناهية).

2-6- مشهد الفردوس :

يورد (باشلار) في كتابه (جماليات المكان) رؤية أكثر عمقا حول العليّة، بوصفها جزءا مهماً من نسيج الحماية والطّمانينة، مؤكّداً أنّ معادلة الوجود الإنساني السّوي تفرض ذلك، ما نجده وارداً في الخطاب القرآني، في قوله الله عزّوجلّ: ﴿إِنَّ الَّذِينَ ءَامَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ كَانَتْ لَهُمْ جَنَّاتُ الْفِرْدَوْسِ نُزُلًا﴾ سورة الكهف. والملاحظ أنّ صفة ﴿الْفِرْدَوْسِ﴾ ألحقت بالجنّات فما الفردوس؟ "الفردوس: اسم يقال على جميع الجنّة، ويقال على أفضلها وأعلاها، كأنّه أحقّ بهذا الاسم من غيره من الجنان"¹.

وقد أجمع أهل التّفسير على علوّ جنّة الفردوس، والعلوّ علامة على مكان أشدّ اطمئنّانا وأفضل درجة، ولذلك فهو علامة على انتشار قيم للألفة جدّ مركّزة، تكتسب الأفضلية والقوة في درجة كلّ من الطّمانينة/ السّكينة/ الهناأة/ الاستقرار/ رغد العيش المادي والنّفسي/ الرّاحة اللامتناهية. وبالتالي، الحالم ببيت الخلد يرتفع بأحلامه إلى الأعلى فيعيش لحظة تسامي وتعالى.

2-7- مشهد المقام الأمين :

يصف الله عزّوجلّ الجنّات بالمقام الأمين في قوله: ﴿إِنَّ الْمُتَّقِينَ فِي مَقَامٍ أَمِينٍ﴾ في جنّاتٍ وَعُيُونٍ ﴿سورة الدّخان. والمقصود بالمقام هو "موضع الإقامة، والأمين: الآمن من كل سوء وآفة ومكروه، وهو الذي قد جمع صفات الأمن كلها، فهو آمن من الزّوال والخراب، وأنواع النّقص، وأهله آمنون فيه من الخروج والنّقص، والنّكد (...))، فجمع لهم بين أمن المكان، وأمن الطّعام"². اللّآمن جدل الوجود الدّنيوي؛ فالإنسان يهدّده نقص الحماية ونقص الأموال ونقص الثّمرات، وهو يهاب الموت والزّوال والمرض... وغير ذلك من صور وأشكال اللّآمن، التي تززع كيان الإنسان

¹ - ابن قيم الجوزية، حادي الأرواح إلى بلاد الأفراح، ص90.

² - المصدر نفسه، ص90.

النّفسي. فعندما يكون الأمن في درجة الصّفَر ينتشر الخوف والدّعر. كلّ تلك المشاهد المخيفة لا أثر لها في بيت النّعيم الخالد، فساكن الجنّة في أمن كامل وشامل.

2-8- مشهد الجنّات :

أورد الله عزّوجلّ صفتين للجنّات ﴿مَقْعَدِ صِدْقٍ﴾ / ﴿لنّعيم﴾، بوصفهما علامتين مركّزتين تجتمعان على قيمة موحّدة للألفة (الأمن المادّي والنّفسي)، المنبثقة عن النّعيم الذي لا ينضب في قوله عزّوجلّ: ﴿إِنَّ الْمُتَّقِينَ فِي جَنَّاتٍ وَنَهَرٍ ﴿٥٤﴾ فِي مَقْعَدِ صِدْقٍ عِنْدَ مَلِكٍ مُّقْتَدِرٍ ﴿٥٥﴾﴾ سورة القمر. وقوله: ﴿إِنَّ الَّذِينَ ءَامَنُوا وَعَمِلُوا الصّٰلِحٰتِ لَهُمْ جَنَّاتٌ النَّعِيمِ ﴿٨﴾﴾ سورة لقمان .

ألاحظ أنّ الصّفة الأولى للجنّات ﴿مَقْعَدِ صِدْقٍ﴾، والمقصود بها "دار كرامة الله ورضوانه وفضله وامتنانه وجوده وإحسانه"¹، تختصّ بالجانب المعنوي أكثر من المادي. والصّفة الثّانية ﴿النّعيم﴾، التي تعني ما تحتويه الجنّات؛ "من الأنواع التي يتنعم بها من المأكول والمشروب والملبوس والصّور والرّائحة الطّيبة، والمنظر البهيج، والمساكن الواسعة، وغير ذلك من النّعيم الظّاهر والباطن"²، تركّز على الجانب المادّي بنسبة أكبر، غير أنّ الصفتين كليهما تجتمعان تحت سقف دلالي واحد؛ النّعيم الذي لا يتضاءل، وتمثّلان قطبي معادلة التّوازن في عالم الوجود الأخروي (القطب المادي / القطب المعنوي).

سألخصّ ممّا سبق، قيم الألفة المنبثقة من البيت الحلم (النّعيم الخالد)، التي تعدّ النّواة المركزية في كلّ أحلام البشر الدّنيوية والأخروية:

- القضاء على قوى الشرّ وإزالة الأذى، وكأنّ الإنسان محاط بقوقعة كحائل بينه وبين المكروه بكل أشكاله.
- الرّاحة الأبديّة التي يلقاها الإنسان، فلا وجود للعذاب بشتّى أنواعه. فقد أسقط هناك - في - الجنّات بصفة نهائية.
- تحقيق الذات الذي تمّ بفعل الانتماء - إلى - أو الانضمام - إلى - البيت الحلم.

¹ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص395.

² - ابن قيم الجوزية، حادي الأرواح إلى بلاد الأفراح، ص90.

- تمتع الإنسان بالاستقرار اللامتناهي في البيت الحلم، على جميع الأصعدة النفسية والمادية والروحية... إلخ.

- البيت الحلم، إعلان عن موت الموت وبداية الزمن الخالد.

- العلية، هي النقطة الأكثر اطمئنانا.

- تحقيق الأمن في البيت الحلم على عدة أصعدة؛ النفسي، المادي، المكاني... إلخ.

العودة والرجوع - إلى - هي حلقة مفرغة ظلت تراود البشر منذ الأزل. وقد تظاهرت في أعمال فنّانين كثر، ولكن إلى أين الرجوع؟ إلى بيت الطفولة مثلا؟ ذاك هو الجواب الدنيوي الذي يستحيل تحقيقه، ويلازمنا في مخيلتنا لحظة تعليق القراءة، غير أنّ العودة الفعالة الحقيقية التي نبحت عنها تتمثل في الرجوع إلى البيت الأول أين خلق آدم (عليه السلام).

تمثل الألفة النفسية القطب الأول من معادلة الألفة الخالدة، والقطب الثاني يمثل النعيم المادي بكل أنواعه. ومنه:

القوقعة الأصلية



- الجنة ← الإحاطة / السّتر (الأمن - الدّفاء) / اللّآخوف / إثبات الهوية / تحقيق الذات.

- دار السّلامة ← إسقاط قوى الشرّ ورفع راية دلالات الخير والأمن من كلّ مكروه.

الجنة = البيت الحلم = مركز تكييف أحلام اليقظة



تمظهرات دنيوية (طوباوية)

الحلم بالعودة إليه



بيت الطفولة وأمكنة قد فارقتها الإنسان

يتمركز فيه يقين الوجود الإنساني



القاسم المشترك بين الجنة أو البيت الحلم وتمظهراته من خلال بيت الطفولة هو أنّ الوجود بدأ بالهناء.

3- مشهد الإخراج - من - الجنة / علة الهوية الضائعة:

إذا كانت الأعمال البشرية الفنيّة العظيمة لا تستهلك، فما بال الخطاب القرآني الإلهي المعجز المتجدّد في كلّ قراءة، "إنّ القرآن العظيم هو كتاب الله الدّال لمن أراد معرفته، وطريقه الموصلة لسالكها إليه، (...)" والنّزل الكريم الذي لا يشبع منه العلماء (...) كلما ازدادت البصائر فيه تأمّلاً وتفكيراً، زادها هداية وتبصيراً"¹. تلك حقيقة لا يعرفها إلّا العالم بأسرار الخطاب القرآني، إذ كلّما ساءلناه أجابنا بالحجّة والبرهان، فهو كنز من الحقائق العلمية الدّنيوية منها والغيبية، لذا فلنحاوله بالتأمّل في لغته المعجزة لإمطة اللّثام عمّا نبحت عنه وننتسأل.

تعتبر مشاهد الجنّات اختزالاً لجدلية كبرى، يرسم قطباها مسار حياة الانسان من الميلاد إلى المصير؛ انفصال سلبي عن الجنّة واتّصال بالأرض (الدنيا)، ثمّ انفصال إيجابي معاكس عن الدنيا واتّصال بالجنّة. تلك إذن، جدلية الاتّصال والانفصال يعايش المتلقّي بعضاً من تفاصيلها كلّما تأمّل كلمات النّص القرآني، حالما بقاء يحقّقه قطب الاتّصال دون الانفصال. مشاهد تمكّن المتلقي من الاتّصال التّخيلي بمكان غيبي وزمن مستقبلي بعيد، فيتم إسقاط فلسفة الاغتراب المكاني المغلق، والاعتراف باغتراب فعلي مؤقت، واتّصال تخيلي دائم بالجنّة ما يسمح باحتواء الذات² وتحقيق الاستقرار النّفسي.

مشاهد مكانية لنعيم خالد تؤكد زوال الدنيا، وتعوّض الآن الدّنيوي بالآن الأخروي، بفضل تقنيات فنيّة ذات مستوى فاق التّصور في قدرته على صنع عروض حيّة تلغي إمكانية التّفكير في كونها منسوجة بكلمات قلائل. مشاهد تعلن عن انطلاق ملحمة الاشتياق إلى الاتّصال بالبيت الأوّل، متجاوزة حدث الانفصال، مؤكدة إمكانية الرجوع إليه وإقصاء قطب الانفصال من جدليّة كبرى، هي الاتّصال والانفصال، تأسّس على قطبيها قانون الوجود والمصير. إذا كان قطب الاتّصال مرتبطاً بحدث الجزاء، وصدق وعد الله عزّوجل لعباده المؤمنين المتمثّل في الجنّات، بوصفها بؤرة الاتّصال، فما الذي يجسّد بؤرة الانفصال ؟

¹ - الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج1، ص06.

² - ينظر: حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، ص37.

الانفصال عن الجنّة يعرض بوصفه مشهداً حياً، وكأنّه ماثّل بشخصيّاته أمام العيان، لقد انفصل آدم عليه السّلام وزوجته عن الموطن الأوّل، وفقدوا بذلك قيم الألفة في عالم السّكنى الأعظم، في قوله عزّوجلّ: ﴿فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ﴾ سورة البقرة (الآية 36). بمعنى، "من اللّباس والمنزل الرّحب والرّزق الهنيء والرّاحة"¹. تلك إشارة صريحة إلى تشكيل القطب الثّاني، (الانفصال)، من جدلية الاتّصال والانفصال. قد يطرح التّساؤل حول حالة آدم وزوجته النّفسية لحظة الإخراج، ذلك أنّ منطق الإخراج من النّعيم، يولّد ألماً وإحباطاً نفسياً شديداً، ينجم عن النّدم بعد الوقوع في المعصية، ما يدفع القوة التّخيلية إلى إيقاظ حاسة الرّؤية لرصد حالتها البائسة المترجمة من خلال الوجه المصفرّ المتوهّم الناتج عن صدمة الإخراج من الجنّة. عملية الانفصال ولدت شعوراً بالفقدان، الذي يتحوّل إلى أزمة نفسيّة يعاني منها الإنسان، تفعّلها في الحياة الدّنيا مجموعة من العناصر؛ كالحرمان من الهناءة والرّاحة والطّمأنينة، وبناء على ذلك يستوطن الفقدان لوعي البشرية جمعاء، فيتحوّل إلى ثيمة كونية تتمظهر في عدّة أشكال فنيّة، وتخترق العصور جميعها حتّى تبقى أبد الدّهر تشكّل عمق العمل الفنيّ.

لا يتحقّق مشهد الانفصال عن الجنّة إلّا بمشهد آخر، عنوانه: الوقوع في المعصية، في قوله عزّوجلّ: ﴿فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا﴾ سورة البقرة (الآية 36). إنّ قوله عزّوجلّ: ﴿فَأَزَلَّهُمَا﴾ هو "لفظ يرسم صورة الحركة التي يعبر عنها"². إنّ عبارة واحدة صنعت الحدث في مشهد الخطيئة، وفعلت التّخيل الحسيّ المضاعف (الإيهام بالرّؤية والسّمع). وعلى الخط التّخيليّ ذاته، يتوهم المتلقّي انتشار أصوات خبيثة مهموسة ومقصودة في زمن خاطف، يتبع برصد حركة القطف المبصرة، المترجمة شغف آدم للخلد. وفي كليّتهما (الرّؤية المتخيّلة والسّمع) تتكشف حقيقة الانفصال، فتصبح مشاهدة³، حينها يبلغ التّشكيل الجمالي لمشهد الانفصال عن الجنّة ذروته.

إنّ مشهد الإخراج من الجنّة يمثّل الانفصال الجزئيّ، يصحبه الانفصال الأكبر في قوله عزّوجلّ: ﴿قُلْنَا أَهْبِطُوا مِنْهَا جَمِيعًا﴾ سورة البقرة (الآية 38)، ويقصد بـ: ﴿جَمِيعًا﴾: "آدم وزوجته

¹ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج1، ص134.

² سيّد قطب، في ظلال القرآن، مج1، ج1، ط32، دار الشّروق، القاهرة / بيروت، 2003، ص58.

³ لمزيد من التّفصيل ينظر: سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، ص117.

وإبليس"¹، والهبوط يتمّ من مكان أعلى إلى أسفل منه وفق حركة عمودية من الأعلى إلى الأسفل، تحمل دلالة "الاستخفاف"². محاولة تتبّع حركة الهبوط المتوهّمة، توجّه الدّهن نحو التّساؤل عن طبيعة الحركة: هل هي سريعة أم تزوج بين السّرعة والبطء؟ هل هي حركة قوية ؟ وكيف تمّت عملية الهبوط ؟

الإجابات المحتملة تشكّل مجموع المنظورات الجانبية لمشهد الهبوط، تكتمل صورتها بالإجابة عن تساؤل محوري: إلى أين الوجهة ؟ يجيبنا الله عزّوجل في قوله: ﴿وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَىٰ حِينٍ﴾ سورة البقرة ؛ فبعد انفصال آدم وزوجته عن الجنّة، يحدث الاتّصال بالأرض، لتتحول صفة الحاوي من العلو إلى الدّنو، أو إلى الاستقرار في العالم السفلي، باعتبار أنّ "المستقرّ في كلام العرب، هو موضع الاستقرار"³، ولكنّه استقرار مضاعف ومتباين يجمع ما بين الحياة والموت؛ فالله عزّوجل " جعل الأرض للإنسان متاعاً أيّام حياته، بقراره عليها (...) والتّذاذه بما خلق فيها من الملاذ، وجعلها من بعد وفاته لجنّته كفّاتاً، ولجسمه منزلاً وقراراً"⁴.

يحتضن سطح الأرض الإنسان في بيوت ذات أشكال هندسية، يتقنّ الخيال في رسمها بصفة لا متناهية، حيث تأويه مدّة زمنيّة تنتهي بوفاته، فينتقل حينها إلى الاستقرار الثّاني المؤقت في عمق الأرض، حيث تحيط به من كلّ جانب، وتضمّه إليها معلنة عن بداية الحياة البرزخية المنتمية إلى عالم الغيب، والوجود المتخفّي المتكشف على أرضية لغة الخطاب القرآني. إنّ الهبوط من الجنّة، يدفع الخيال إلى نسج افتراضات تكميلية لقصة مفتوحة، تعمّد الخطاب القرآني عدم الإسهاب فيها حفاظاً على جمالها الفني⁵.

تغيّر الحاوي ينشط الخيال بدرجة دفع قوية نحو تساؤلات محورها نقاط المغايرة بين الجنّة والأرض: ما هي خطوط الاختلاف بين الموطن الأول (الجنّة) والمستقرّ الأدنى (الأرض)؟ ما حدود سعة الأرض مقارنة بالجنّة ؟ ما طبيعة ثمار الأرض وصفاتها، إذا ما قورنت بثمار الموطن

¹ الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن ج1، ص182.

² الرّاعب الأصفهاني، معجم مفردات ألفاظ القرآن، مادة (هبط)، ص387.

³ الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج1، ص178.

⁴ المصدر نفسه، ج1، ص179.

⁵ لمزيد من التّفصيل ينظر: سيّد قطب، التّصوير الفني في القرآن، ص176.

الأول؟ هل تحوي الأرض علامات الألفة، التي تتبثق عنها قيم الهناءة والسكينة والطمأنينة والراحة؟ للإجابة عن الأسئلة جميعها، نستدعي الحواس كمنفذ مهم من منافذ الإدراك الجمالي والمعرفي في الآن ذاته لتأمل كلمات الله عزوجل، ومهما كثرت التّصورات حول شكل الثّمار المتوهم رؤيتها وذوقها، كذلك أشياء الأرض، بوصفها علامات تبصر تخيلها، فإنّها تلتقي في نقطة مركزية يحددها قوله عزوجل: ﴿وَمَتَّعْ إِلَىٰ حِينٍ﴾^١، وذلك يعني: "إلى وقت يطيل استمتاع بني آدم وبني إبليس بها، وذلك إلى أن تبدل الأرض غير الأرض"^٢. صفة الزوال، إذن، تمثل النقطة المركزية، التي توجّه كل الاحتمالات التّصويرية، لما يوجد على وجه الأرض من موجودات، ومنه لدينا:

- الحاوي الأول = أعلى = غير زائل = القوقعة الأصلية لقيم الألفة الثّابتة والمطلقة.

- الحاوي الثاني = أدنى = زائل = قيم الألفة مستعارة عن الحاوي الأول = نسبية تفنى بزوال الأرض = غير ثابتة.

إنّ حادثة الخطيئة تسببت في انفصال الجنس البشري عن مأوى الهناءة والسكينة، حتّى أضحي الإحساس بالاعتراب كامنا فينا، تترجمه البشرية جمعاء بأشكال فنيّة مختلفة تروي سيرة فقدان واعتراب الإنسان، وكأنّه هائم على وجهه لا يعرف لذاته سبيلا. جدلية الانفصال تدفع الإنسان إلى البحث دون كلل، أو انقطاع بصورة مستمرة ما دامت السّموات والأرض، عن مكان ما قد اشتاق إليه، كالأطلال وبيت الألفة المفقود وغيرها. ولكنّها تجتمع حول مركز واحد (بيت النّعيم الخالد) ينتج أشكالا تصويرية تدور أحداثها حول فقدان والاعتراب؛ وكأنّ الإحساس بالفقدان مخلوق معنا، حتّى أصبح "الطلّ يسكن الذات العربية"^٢، ويستوطن أعماقها، فينصهر كلاهما في الآخر. وقد أصبح ذلك مشهودا في الآداب بمختلف لغاتها عبر العصور، حيث يعبر فيها مليّا عن شغف لقاء البيت، الذي تختزل فيه قيم الهناءة والطمأنينة والسكينة والأمن. وتطلّ أساليب البحث قائمة، نظرا لشدة تعالق الموطن المفقود بالحياة المثالية. وإن لم يتحقّق ذلك، فإنّ الإنسان يظلّ في الدنيا يعيش ألفة المأوى المفقود عبر مشاهد تنبض بالحياة، نسجت لها لغة الخطاب القرآني، محقّقة في داخلنا لذة لقاء متفرّدة يعزّزها وعد الله عزوجل المؤمنين بإرجاعهم إلى الموطن الأول.

^١ الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج ١، ص ١٧٩.

^٢ حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، ص ٣٣.

الإحساس بالاغتراب والوحشة قديم قدم الإنسان، يعود إلى أوّل انفصال عايشه آدم عليه السّلام (الانفصال عن الفردوس وهبوطه إلى الأرض)، وتلك حلقة زمنية تفسّر أوّل اغتراب مادي ومعنوي ونفسي، أي الشّعور بالحنين الدائم إلى مكان ما والحزن، مولّدة إشكالية كبرى محورها علاقة الإنسان بالأرض بوصفها الأمّ الحتننة له، وموضع الاغتراب باعتبار الوجود الإنساني في الحياة الدّنيا هو وجود مغترب.

وفي خضمّ فلسفة الاغتراب، يبحث الإنسان من خلال الاتّصال بالمكان الحلم المصوّر في شعر أغلب شعراء الكينونة عن البيت المثالي، الذي يحمل سمات البيت الكوني الخالد؛ رمز الوجود الإنساني المستقرّ والطّمانينة والخلّاص، هروبا من مشاعر القلق والحزن والخوف، في محاولة للخروج من حلقة الشّقاء والمأساة والعنمة، المحيطة بمعضلات الوجود البشري على وجه الأرض. هل الإلحاح على لقيا الموطن الأوّل المتمظهر في عدّة أشكال فنيّة، هو بحث عن الهوية الضّائعة ؟

ترتبط الهوية بالمكان، لذا يحتاج الإنسان إلى مكان لتتشكّل هويّته ويحدّد انتماؤه، وبدونه يصطدم باللاهويّة؛ "وكل من فقد شيئا من السكن (...) فقد الهوية. هوية الانتساب إلى دار، إلى جوار، إلى اجتماع، إلى حضارة"¹. إنّ فقدان المكان الأوّل ولّد في داخل الإنسان شعورا مستديما باللااستقرار، حيث تتيه الهوية ولا تعرف لنفسها عنوانا. لذا يظل الإنسان مرتبطا ببيت الطّفولة (البيت الأوّل في حياة الإنسان الدنيوية)، وكأنّه بديل عن البيت الأوّل الأصلي (الجنة)، يركن إليه، فيشعر بلذّة العودة إلى الأصل، حينها تشقّ هويّته طريقا نحو الوجود المؤقت.

حتمية الانتماء إلى مكان ما ولّد عناء البحث عن الهوية، إنّهم الفلسفات جميعها؛ "سؤال واحد عن الأين والأين: أين يبحث في الأصل والنشأة، وأين يبحث في المنتهى والمصير"²، فبالمكان يتحقّق وجودنا ويفعل وتتشكل هويّتنا. نقطتان محورتان تمثلان مركز البحث عن الهوية؛ الأصل (النشأة) والمصير (المرجع)، إذ نجد "كل النفاة إلى الماضي أو المستقبل لا تعدم من روح الطّل نصيبا مفروضا"³. غير أنّ المفارقة بين الطّل الدنيوي والبيت المفقود (الجنة)،

¹ - حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، ص111.

² - المرجع نفسه، ص 106.

³ - المرجع نفسه، ص33.

لحظة تعليق القراءة، تكمن في كون الأوّل يتّخذ المعادلة الزّمكانية الآتية: حالات تعليق القراءة تنطلق من هنا والآن إلى الزّمكان الماضي (الطلّ بمكانه وزمنه) = استحالة الرّجوع إلى الماضي. أمّا الثّاني، فإنّ حالات تعليق القراءة لحظة تلقّي مشهد البيت الأوّل المفقود المشكّل ثيمة الفقدان الكبرى، تتّخذ المعادلة الزّمكانية الآتية: هنا والآن = الزّمن المستقبلي الغيبي يتّجه نحو البيت المفقود = (إمكانية الرّجوع إليه). وبناء على منطق المسار الزّمني المعهود، فإنّ الماضي = استحالة العودة / الحاضر = الأنات المتحوّلة إلى الماضي / المستقبل = إمكانية العودة.

إنّ مسألة انفصال الإنسان عن المكان الحلم، والإلقاء به في محيط الاغتراب وحنينه اللامتناهي إلى الأصل (الجنّة)، تعود جذورها إلى فكرة الموت والفناء؛ فعندما امتلأ قلب آدم بالخوف من الزّوال ومفارقة بيت النّعيم، تجاوز حدود الله عزّ وجلّ وارتكب الخطيئة؛ وقد قال الرّازي عن فتح الموصلي أنّه قال: كنّا قوما من أهل الجنّة، فسابنا إبليس إلى الدّنيا، فليس لنا إلّا الهمّ والحزن حتّى نردّ إلى الدار التي أخرجنا منها¹، لنعيش حالة وجودية أحادية الإتّجاه. ومن ذلك كله تولّد ما يعرف بالمكان الذّكري، الذي يقطن بيت أحلام اليقظة، خاصّة في فلسفة (غاستون باشلار) أو كما أسميته البيت الحلم.

قد يتساءل البعض: لماذا أطلقت تسمية البيت الحلم على جنّة النّعيم الخالد ؟

ببساطة، يرتبط مصطلح (بيت) بالمبيت ليلاً، وتلك فترة تحيلنا إلى عالم الأحلام؛ فالبيت الحلم يشير بصفة مباشرة إلى مركزية أحلام الإنسانية، ويكشف عن سرّ ارتباط الإنسان به فطرياً؛ لأنّ في أركانه يستوطن "يقين الوجود الإنساني. ويتكون، خلال هذا، لدينا انطباع بأننا حين نعيش في صور كهذه، في صور باعثة على الطمأنينة كهذه، فإنّنا نصبح قادرين على بدء حياة جديدة، حياة هي ملكنا، تنتمي إلينا في أعماق أعماقنا"²، فلا يمكن أن يتحقّق وجود الإنسان الفعلي بدون بيت يحتويه. كذلك "هذا البيت هو المقاومة الإنسانية، أنه الفضيلة الإنسانية، وعظمة الإنسان"³، وفي أركانه وزواياه تتكثف الهناء والطمأنينة والسّكينة، وذلك إحساس تلدّ بطعمه أب البشرية آدم (عليه السّلام) في أوّل بيت احتضنه (الجنّة).

¹ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج1، ص135.

² - غاستون باشلار، جماليات المكان، ص57.

³ - المرجع نفسه، ص66.

ليس الماضي زمنا انقضى وطويت صفحة أحداثه وآناته، بل يبقى ساري المفعول ما حيي الإنسان. وتلك سنة الله في خلقه؛ أن خلق الإنسانية في عالم يمتاز بالتماسك الزمكاني، وإن انقسمت الزمكانية إلى فترات متباينة وأماكن مختلفة، يظل الزمن المنتهي فعّالا يوجّه أحلام الإنسان في يقظته، فيسهم في توازنه السيكولوجي. و"ما أروع أن نعيش اليوم في بيوت الماضي، وأن تتخذ ذكرياتنا فجأة إمكانية حياة للوجود ! إننا نتأمل الماضي ونشعر بالندم لأننا لم نعش بعمق كاف، ندم يملأ قلوبنا، يأتي من الماضي ويبهظنا"¹. وكأنّ البشر جميعهم عايشوا الزمكان الأول الذي ألقى فيه أبونا آدم (عليه السلام) وتحسّروا على فقدانه، فأضحى حلما مشتركا بيننا، وبيت الطفولة هو رمز له، وكلاهما يشترك في صفة الأوليّة؛ فالجنة (بيت الحلم)، أول مكان احتوى الوجود البشري، كذلك بيت الطفولة أول بيت أحاط بالإنسان وتآلف معه.

ولدت فكرة الانفصال عن البيت الأول، فلسفة اغتراب مؤلمة تلازم البشرية جميعها، متقلّة عبر الأزمنة حتّى أضحت من بين الثيمات الأساسية في الفنون جميعها. إنّها حتميّة مخلوقة معنا، نتغافل عنها ولكن نصطدم بها لحظة التأمل الكوني، و"كلّما فكّر الإنسان في ذاته وجودا، أو فكّر فيها مشروعا، وقفت الدنيا بجميع ملابسها قبالتها. تذكره بضرورة الزوال. إنّها الصدمة التي تجابه كل عقل يشرب خارج إطار الآن، ليطلّ على المستقبل، ويلامس خاصيّة الزمان، فيجدها في حركة مستمرة نحو غاية واحدة، سارية على جمع الكائنات دون تمييز أو تعيين"².

أعتقد أنّ مشهد الانفصال المكاني الأول جدير بالإجابة عن تساؤلات الوجود والمصير الإنساني والكوني؛ لأنّ في ظلّ جدلية الانفصال والاتصال المكاني الكبرى يسكن اللااستقرار المكاني أعماق الإنسانية، مولّدا إشكالية معقّدة، محورها اللااستقرار النفسي المستديم. فموضوع الزوال والفناء مخلوق معنا نحسّه ونعايشه، لذا كانت تساؤلات الإنسان حول الوجود والكينونة بشقيّها الدنيوية والغيبية، تطرح بقوة بغية الإرساء على جواب يشفي النفس العليلة. و"إذا حولنا الدنيا إلى طريق، أزلنا عنها صفة المكان الساكن، وأكسبناها صفة الطريق الممتد، الذي يوصل إلى قرار"³ ثنائي الوجه، واحد يتّسم بالطمأنينة الخالدة والآخر يلتهب بالنيران.

¹ - غاستون باشلار، جماليات المكان، ص74.

² - حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، ص 106.

³ - المرجع نفسه، ص114.

ترتبط معالم الغربة والضّياع والاعتراب وفقدان الذات بالبعد عن المكان الوطن، كما هو مجسّد عند الشعراء، وقد أشار الله عزّوجل إلى ذلك، من خلال تسليطه العقاب على بني إسرائيل بالثّيه وإبعادهم عن موطنهم أربعين سنة، الذي أفقدهم كيانهم وشتّت ذواتهم؛ لأنّ إحساس الشخصية الإنسانية بالمكان والزّمان أساس الشّعور بالتواجد والكيان الفردي والاجتماعي، كما يوحي بمدى سعادة الفرد وتعاسته، ويكشف عن قدرته على الاستجابة للعوامل المحيطة به نفسية واجتماعية¹. هكذا يوّد الحرمان المكاني اللّاستقرار النفسي والاجتماعي، فتعيش الذات جدل الوجود بكلّ تعقيداته التي تعرقل الوصول إلى الهوية الضائعة. وتلك صورة من صور القلق الوجودي تؤكّد قوة العلاقة المتشعبة والمعقدة بين المكان والإنسان.

إنّ "الإنسان لا يحتاج فقط إلى مسافة فيزيقية جغرافية يعيش فيها، ولكنّه يصبو إلى رقعة يضرب فيها بجذوره وتتأصل فيها هويته، ومن ثمّ يأخذ البحث عن الكيان والهوية شكل الفعل على المكان لتحويله إلى مرآة ترى فيها جزءا من بناء الشخصية البشرية"². فحرمان بني إسرائيل المكاني لايقصد به الرقعة الجغرافية الممنوعة عليهم، بل يتعدّى ذلك، ليصل إلى تشكيل أزمة الكيان والهوية المدمّرة للبعدين النفسي والاجتماعي؛ لأنّ "كل ملامسة للمكان إنّما هي ملامسة لشبكة العلاقات التي تربط الأشخاص بالمجال المعيشي ارتباط وجود، وانتماء، وهوية"³. لذا عدّت الظاهرة المكانية إشكالية معقدة لشدة ارتباطها بالجانبين؛ الاجتماعي والنفسي، حيث يحمل كلّ مشهد مكاني في عمقه بعدا اجتماعيا ونفسيا؛ فمن يُحرّم من المأوى الهنيء والوطن الآمن، يفقد هويته المتحقّقة بفعل الانتماء إلى الوطن الذي تتأسّس على أرضه حضارة أمة من الأمم.

بعد افتقاد الإنسان البيت الآمن وكونه الحقيقي بجدرانه السميكة التي تضمن له الحماية، ظلّت المخاوف تسكن جوفه، لذا يبقى الإنسان أبد الدّهر يذرف دموعا لمفارقه المكان⁴، الذي أُلّف زواياه ونسجت حيطانه مشاهد ذكرياته، ويلحق الأمكنة المحصّنة الحاملة لمعاني الحماية والسكينة. ولما كانت دار النّعيم الخالد هي الدّار المثلى ورمز السّعادة اللامتناهية، فقد تركزت

¹ - أحمد إبراهيم الهواري، الرحيل في إلى الأعماق، مجلة فصول، مج 2، ع4، القاهرة، سبتمبر 1982، ص84.

² - يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، تقديم وترجمة: سيزا قاسم، مجلة عيون مقالات، ع8، المغرب، أبريل 1987، ص 65-66.

³ - حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، ص05.

⁴ - ينظر: شاعر نابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص44.

صورتها في لاوعي البشر بعمق، لتوجّه أحلامهم، وعبروا عنها بشتى الوسائل، التي تنطق بحاجة الأنا للحماية، فبدون مكان يحمينا "يصبح الإنسان كائنا مفتتاً"¹.

إنّ الحلم بالعودة إلى منطقة السّكنى العظمى(الجنة)، تتقاسمه البشرية جمعاء المؤمنة بالبعث؛ فهو حلم ساري المفعول يخترق الأزمنة ويطوي المسافات، ما يؤكد قوة ارتباط الإنسان بالموطن الأوّل. لقد أصبح جزءاً من ذواتنا والالتحام بأركانه وتفاصيل أثاره يحقّق هويّتنا؛ فهو حتمية الوجود الإنساني السّوي، الذي يشعّرنّا بالاستقرار الذهني والنّفسي في الآن ذاته، وتلك هي الرّؤية الأعمق لحقيقة علاقة الإنسان بالكون والوجود. لذلك ننجذب بقوة إلى قيم الحماية المتجذّرة في المكان (البيت الحلم)، ونأبى الانفصال عنها سرعان ما تعتلي عرش ذاكرتنا، و"المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكاناً لا مبالياً، ذا أبعاد هندسية وحسب. فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكلّ ما في الخيال من تحييز. إنّنا ننجذب نحوه لأنّه يكتّف الوجود في حدود تتسم بالحماية"². إذا كانت رؤية الشّاعر(الفنّان) والعالم "أرحب من رؤية الإنسان"³، فإنّ رؤية الخطاب القرآني المحمّل بحديث معجز عن سرّ ارتباط الإنسان ببيت السّكينة والهنائة والنّعيم الخالد، أرحب بكثير من الاثنين وأوسع وأدقّ، بحيث تتضمّن لغة الخطاب القرآني مشاهد تعرض المكان النّمطي والمثالي، فهي أشبه بالحلم الدّفين في أعماق الإنسان المتحوّل إلى شفرات، وما على القارئ المميّز إلّا فكّ لغزها بالاستناد إلى كتب تفسير القرآن الكريم.

يعتبر البيت الخالد حلم البشرية منذ الأزل، إنّه يسكن لاوعينا بصفة أعمق بكثير من جنة الدنيا(بيت الطّفولة الباشلاري المؤقّت)، فلطالما كانت "الأندلس من الأماكن التي مثّلت مدينة اللاّوعي في شعّرنّا العربي المعاصر، فقد كان لنا في الأندلس بناء حضاري استغرق حوالي ثمانية قرون (711-1492م)، شكّلت إبداعاً حضارياً على الصّعدين: العربي والإنساني، ولذا استقرّت في اللاّشعور العربي فردوساً مفقوداً وجنة ضائعة، يستعيدها شعراؤنا كحلم، فتحضر بأبعادها

¹ - غاستون باشلار، جماليات المكان، ص38.

² - المرجع نفسه، ص31.

³ - مختار علي أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب)، الكويت، 1995، ص301.

الفيزيائية والمجرّدة، يعني بعناصرها الحسيّة والذهنية معا¹. تمثّل الأندلس الجنّة المفقودة على وجه الأرض مكانا عارضا وزائلا، وقد تعود حاجة الإنسان إلى صنع جنّة على الأرض بطعم الطمأنينة والهناء والبحث عنها بعد فقدانها، مردّه إلى فقدانه المكان الأصل (الجنّة). وبذلك تتكشف حقيقة وجودية تتمحور حول حاجة الإنسان للهناء والأمن والسكينة. مشهد الأندلس المفقود وهمي، وما هو إلا مسألة مكانية يستأنس الإنسان بها إلى حين، وتفسّر نفسية متعطّشة للعودة إلى الموطن الأوّل.

جدلية المكان المفقود هي قدر الإنسان في الوجود، تظاهرات في شكل مشاهد مكانية تنتمي إلى مشهد واحد افتقدناه، ونظّل نحلم به إلى غاية لقياء إن شاء الله. وقد وردت عدّة آيات بينات تتحدّث عن حتميّة الرجوع إلى الله ليحكم بين الخلق، فمنهم من يتحقّق حلمه بالعودة إلى البيت الأوّل (من أطاع الله)، أمّا من كفر فإنّ حلمه بالبيت الهنيء يتلاشى ويلقى مصيرا مشؤوما، في قوله عزّ وجل: ﴿إِذْ قَالَ اللَّهُ يٰعِيسَى ابْنِ مَرْيَمَ خُذْ هَذَا الصَّلَافَ وَرَافِعَكَ إِلَيَّ وَمُطَهِّرَكَ مِنَ الَّذِينَ كَفَرُوا وَجَاعِلُ الَّذِينَ اتَّبَعُوكَ فَوْقَ الَّذِينَ كَفَرُوا إِلَى يَوْمِ الْقِيَمَةِ ثُمَّ إِلَىٰ مَرْجِعِكُمْ فَأَحْكُمُ بَيْنَكُمْ فِيمَا كُنْتُمْ فِيهِ تَخْتَلِفُونَ ٥٥﴾ سورة آل عمران. وقوله عزّ وجل: ﴿إِلَيْهِ مَرْجِعُكُمْ جَمِيعًا وَعَدَ اللَّهُ حَقًّا إِنَّهُ يَبْدُوُا الْخَلْقَ ثُمَّ يُعِيدُهُ لِيَجْزِيَ الَّذِينَ ءَامَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ بِالْقِسْطِ وَالَّذِينَ كَفَرُوا لَهُمْ شَرَابٌ مِّنْ حَمِيمٍ وَعَذَابٌ أَلِيمٌ بِمَا كَانُوا يَكْفُرُونَ ٤٥﴾ سورة يونس. وفي قوله: ﴿إِلَىٰ اللَّهِ مَرْجِعُكُمْ وَهُوَ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ ٤٥﴾ سورة هود.

إنّ اللامكان يحتوي المكان المفقود (الجنّة) وقد أطلقت عليه صفة اللامكان لتجاوزه المكان الأرضي. وقد عرف بالكلمة الإغريقية (يوتوبيا) ويقصد بها اللامكان². هكذا يظل الإنسان يبحث عن المأوى المثالي وإن يتعدّر الوصول إليه. والملاحظ أنّ الفلاسفة ورجال الفن تحدّثوا عن المدينة المثالية الفاضلة، كأفلاطون في جمهوريته وتوماس مورفي الذي يتخيّل بدوره مدينة مستقبلية في جزيرة خيالية³. هؤلاء رفضوا واقع الدنيا الملطّخ بالدّماء والآثام وتصوروا حيّزا مكانيا يمثّل اللامكان

¹ مختار علي أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، ص 301-302.

² ينظر: المرجع نفسه، ص 263.

³ ينظر: المرجع نفسه، ص 263.

بالنسبة إلى واقعهم. غير أنّ مصطلح اللّامكان يثير تساؤلاً: هل جدلية الخير والشر هي الدّافع لاعتقاد الفلاسفة أنّ المأوى المثالي من نسج الخيال فيستحيل تحقّقه ؟

تتموقع الحياة الدنيا ما بين الخير والشر، لذا فإنّ توقّعات الفلاسفة منطقية، غير أنّ بعضهم تحجّبت أمام عينيه حقيقة وجود الإنسان الذي ينجح في امتحان الحياة الدنيا يومئذ في مكان النّعيم الخالد (مركز أحلام البشرية). كما ولدت فلسفة فقدان والبحث عن الشّيء الضّائع مجموعة من التّساؤلات ذات إيقاعات غامضة أحياناً، احتضنتها الفنون بأنواعها، التي انتهت إلى اللّاحقيقة واللّاجواب. أمّا مشاهد الجنّة، فإنّها تجمع بين البعد المكاني والقرب العاطفي مخترقة الحدود الهندسية، حيث تتكشف حقائق الوجود والمصير.

إنّ ما حدث لآدم عليه السّلام في الجنّة (الماضي البعيد) تجذّرت صورته في الذاكرة البشرية، لتحيا حاضراً (التّواصل بين الأزمنة) وتتحقّق مستقبلاً (عالم الغيب). كذلك طفولتنا، مستمرة فينا لا ينقطع زمنها، فنحن نتحدّث عن ماضينا عبر بريد الذاكرة. إنّ بيت الطّفولة "حامل لمعنى ولحقيقة أبعد من حقيقته الملموسة"¹؛ فهو كون مصغّر يتكتّف الوجود في زواياه وأركانه، كما يمثّل كلّ بيوت العالم، فيتخذ صورة المكان الكوني ويروي قصّة الإنسان والوجود. إنّّه يوحد أفكار الإنسانية وأحلامها، والتي تساعدنا على الوحدة هي أحلام اليقظة.²

وبذلك أضحت مسألة الرّغبة الجامحة في لقاء المأوى الذي انفصلنا عنه، تمثّل باباً من الأبواب الرّئيسة في علم النّفس؛ إذ يجدر على المختصّين الالتزام بها تحليلاً وتفسيراً. ولأنّها راسخة في لاوعي البشرية تمظهرت على عدّة أشكال ومشاهد أشار إلى بعضها غاستون باشلار، أبرزها البيت العشّ؛ فالعشّ في نظر باشلار يتّسم بالقدم والأصالة، لذلك "بإمكاننا أن نقول أنّه المأوى الطّبيعي لوظيفة السّكنى. إنّنا لا نعود إليه فقط، بل نحلم بالعودة إليه، كما تعود العصافير إلى أعشاشها والحمل إلى الحضيرة. علامة العودة هذه تسم عددا لا حصر له من أحلام اليقظة. لأنّ العودة الإنسانية تأخذ مكانها في إيقاع الحياة الإنسانية، وهو إيقاع بالغ القدم. وهو خلال الحلم يلغي كل غياب"³. يمثّل الحلم بالعودة حقيقة أشار إليها باشلار وأكّدها الخطّاب القرآني. فالمكان

¹ - سيزا قاسم، بناء الرواية، (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1984، ص74.

² - ينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، ص38.

³ - المرجع نفسه، ص106

إذن، كشف عن فصل من فصول الحقائق المتحجّبة وراء مشاهدته المختلفة.

إنّ بيت الطّفولة الباشلاري ما هو إلاّ صورة واحدة من تمظهرات حقيقة التعلّق بالبيت الأوّل (الجنّة)، فكلاهما يبحث عن السّعادة الماضية المفقودة، ما يدفعنا إلى حالة من حلم اليقظة الجميل الممزوج بصوت آت من أبعد ذكري، حاملاً لكلّ معاني الطّمأنينة والهناءة¹، "فالحياة كلها في بذرتها الأولى هناءة. الوجود يبدأ بهناءة الوجود"². وقصة خلق آدم (عليه السّلام) تؤكد أنّ الإنسان خلق ليتنعم بالهناءة والرّاحة والطّمأنينة إلى أن ارتكب الخطيئة، حينها أورد الله عزّوجلّ آيات تبيّن أنّ الهناءة احتضنت الإنسان أولاً، ثمّ أنزله الله عزّوجلّ إلى الدنيا ليشقى، بعد أن حذر آدم وزوجته من مكائد الشّيطان، في قوله عزّوجلّ: ﴿فَقُلْنَا يٰٓأَدَمُ إِنَّ هٰذَا عَدُوٌّ لَّكَ وَلِزَوْجِكَ فَلَا يُخْرِجَنَّكَ مِنَ الْجَنَّةِ فَتَشْقَىٰ﴾ ﴿١٣٧﴾ سورة طه الآية. وبعد ارتكاب آدم المعصية أنزل إلى الدّنيا ليلقى ما حذرّه الخالق عزّوجلّ من قبل، في قوله عزّوجلّ: ﴿أَهبطوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَعٌ إِلَىٰ حِينٍ﴾ ﴿١٤١﴾ سورة الأعراف .

يعرض الخطاب القرآني مشاهد الجنّة والبيت الحلم المفقود بطريقة حسّية، تنقلنا إلى العالم الآخر فتتأمّل تفاصيله ونسمع أصواتاً آتية من زواياه... إلخ. وبذلك يحدث انصهار الأزمنة الثلاثة؛ الماضي والحاضر والمستقبل (الغيبّي)، ما يفرز نمطين من الأحلام، يجمعهما التماثل المتضاد:

-أولاً: الحلم ببيت الطّفولة (باشلار) ← يوحد الزّمن الماضي والحاضر، بحيث يسترجع الحالم ذكريات طفولته ويتلذّد بتفاصيلها في الزّمن الحاضر، ويأمل لقاءها مستقبلاً، ولكن لن يتحقّق ذلك على أرض الواقع، فلا يمكن للزّمن المستقبلي أن يتوحد مع الماضي والحاضر.

-ثانياً: الحلم ببيت الخلد (الجنّة) ← يوحد الأزمنة الثلاثة، بحيث تتجسّد مشاهد بيت الخلد (الجنّة) في الخيال لحظة تلقّيها، حاملة ذكريات جمعية (ماضية) نعيشها في الزّمن الحاضر وتتحقّق مستقبلاً.

يتّخذ الحلم ببيت الخلد (الجنّة) منحى عمودياً من الأرض إلى السّماء، وقد ركّز باشلار على فكرة العمودية أو الحلم العمودي؛ فالحالم يرتفع عبر أحلامه إلى الأعلى مثل الشّعلة ليعيش لحظة

¹ - ينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، ص43.

² - المرجع نفسه، ص110.

تسامي وتعالى¹. والإنسان بطبعه يحلم بالعودة إلى الأعلى كأنّ حب الارتفاع والتّعالى متجنّز فينا، يسيطر على أحلامنا ويتحرّر لحظة حلم اليقظة.

إنّ المكان يعبر عن تصوّر للوجود وكيونة الكائنات، فهو لصيق بذواتنا نمارس فيه جميع نشاطاتنا الذّهنية والفكرية والشّعورية، وفي جنباته تنتشر أحلامنا، وأشياء أشبه بالأسطوانة تسجّل تفاصيل حياتنا، فتصبح بديلة لشخصياتنا، حيث تتحوّل إلى مرآة تحدّد نظرتنا للوجود من خلال ما يرتسم على وجهها. يكتسب المكان أهمّيته من خلال الأشياء التي تكتسب قيمتها تحت ظلّ المكان؛ فكلّ واحد يشترط الآخر، وكلاهما يلامس الرّوح الإنسانية ويتغلغل بداخلها ويتماهى معها، حينها تتحوّل النّفس إلى مأوى للمكان وأشياءه. لقد عدّ البيت الأول (الجنّة) محور الفنّ العظيم، وبيت الطّفولة صورة حيّة لمدى تعلّق الإنسان بأوّل بيت أنشأ فيه علاقات مع الأشياء التي تبقى محفوظة في سجّل الذاكرة طويلة المدى. وحينما يتّصل الإنسان بالعالم المشهدي للمكان تنبعث من أركانه رائحة الأشياء القديمة والجميلة، إنّها الذّكريات التي سكنت تفاصيل البيت الأوّل.

لطالما عبر الشعراء عن اغترابهم النّاجم عن فقدانهم بيت الهناء (بيت الطّفولة)، الذي ولّد صراعا مع الزّمن الحاضر في محاولة فتح أبواب الماضي السّعيد عبر أحلام اليقظة لوقت وجيز، سرعان ما تتلاشى تلك الصّور مخلفة شعورا مريرا، واغترابا قاتلا يؤكّد استحالة الرّجوع إلى موطن الهناء والطّمانينة والسّكينة. وتلك حالة اغتراب جزئية تفرّعت عن حالة اغتراب مركزية، تجتمعان في كونهما تحمّلان في كنههما رغبة اتّصال قويّة بالمأوى الأوّل، وتختلفان في كون الحالة الأولى تمثّل فقداننا مطلقا، أمّا الثّانية، فتعبر عن فقدان مؤقت لمكان يتجاوز تاريخنا الشّخصي، فقط نحسّ بانتمائنا إليه، لكونه يحقّق وجودنا الأبدي؛ فهو مركز تكييف أحلام يقظتنا، أي مركز الوجود الدنيوي والأخروي، وتلك حالة نفسية تتكرّر مع كل إنسان في هذا الوجود.

فهذا بيت جدّتي (رحمها الله)، يتوسّطه مجمر يبعث دفئا محتشما، أفرشته بسيطة ذات رائحة مميّزة، لا أجد لها مثيلا في مخيلتي، قهوتها ممزوجة بأصالة إبريقها الأزرق، وفنجانها المتناهي في الصّغر يمتلك قوة الاحتفاظ بحرارة القهوة، التي يصعد منها بخار ينتشر عبر زوايا البيت، فيشعّرنى بسكينة لا متناهية ... والآن بعد رحيل جدّتي، أحنّ فعلا إلى مجالستها في تلك

¹ - لمزيد من التفصيل ينظر:

G-Bachelard, la flamme d'une chandelle, P.U.F QUADRIGE, PARIS, 8eme Edition, 1986, P 4.

الرّقة المطلّة على حديقة صغيرة بأزهار تتوّعت ألوانها بين البنفسجي والأبيض. أفقد فعلا طعم الرّاحة والهناأة والبساطة*. نعم، تتمظهر أحلام فقدان البيت الحلم بأشكال عدّة، ولكن: لما فقدان؟ ما طبيعة النّواة المركزية المتحكّمة في كلّ تلك التّمظهرات الحالمة؟

لقد احتضن الفنّ ذلك كلّ، من خلال ما قدّمه الفنّانون والفلاسفة من تصوّرات مميّزة للفنّ باعتباره "رؤية أكثر مباشرة للواقع والحياة؛ إذ يضعنا وجها لوجه أمام الحقيقة الواقعية"¹، التي تفنّد اعتقاد البعض أنّه مرتبط فقط باللاّواقع أو بالعالم الافتراضي. والخطاب القرآني بدوره يحتوي العلم والفنّ معا، مؤكّدا قوة العلاقة بين الحقيقة والمعرفة والجمال إلى درجة إسقاطه صفة الجميل عن اللّاحقيقة. وبذلك تلغى فرضية عدم إمكانية التّلازم بين الحقيقة والمعرفة والفنّ (الجمال). فالفنّ والعلم تتحدّب على أرضيتهما الحقائق كلّها والمعرفة، وبذلك لا يحتكر العلم الحقائق بتنوّع اتّجاهاتها.

يعتبر البيت الحلم جذر فلسفة الاغتراب والفقدان التي تلازم الإنسان منذ الأزل (الفنّان على وجه الخصوص)، والانفصال عنه يفقدنا طعم الاحتواء، لذا يقابل غاستون باشلار صورة بيت الطّفولة بصورة الأم "التي تحتوي وتحتضن أبناءها، على نحو ما عبّر عن ذلك في كتابه (الأرض وأحلام يقظة الرّاحة)"²، ثمّ يوسّع الفكرة بمشهد ثلاثي العناصر وقد عدّت من أصول الكون والوجود؛ بيت الطّفولة / الأم / الأرض، يجمعها مبدأ الاحتواء³، الذي يكشف عن حقيقة حاجة الإنسان القوية له، حيث تنبثق عنه مشاعر الهناأة والطّمأنينة والسّكينة. وبذلك يمكن اعتبار البيت الأوّل رمزا كونيا للاحتواء.

إنّ المكان الحلم يستوطن أعماق الإنسان (الفنّان) ويتجذّر فيها، فيرفض كلّ واحد منا تجاوز الماضي ويتأهّب للدّخول من الباب الواسع من أجل البحث عن الوطن أو الحلم الضّائع. وقد نصل إليه وإن عبر لغة الفنّ بأنماطها المختلفة. جدلية الفقدان مخلوقة فينا، تتخذ أشكالا مختلفة من التّعبير الفنيّ المختزلة في قصّة الخلق (آدم عليه السّلام)، من خلال مشاهد وصور عميقة عمق تاريخ البشرية والخلق يعرضها القرآن الكريم، مفسّرا علّة بحث الإنسان المستديم عن

* - من واقع تجربتي الشّخصية.

¹ - عادة الإمام، جماليات الصورة، ص 202.

² - المرجع نفسه، ص 306.

³ - ينظر: المرجع نفسه، ص 307، عن: p3 «Symbolism of place: the place of elements» Miranda McGill.

المأوى النّمطي المثالي، المتمظهر في صور متعدّدة كبيت الطفولة في فلسفة باشلار، الذي اعتبره " مركز الكون كله"¹. والملاحظ، أنّ سيمفونية الفنّ تدخلنا في ترنيمة حزينة تروي لنا تعطّش الإنسان للقاء البيت النّمطي (مأوى الهناءة والسّكينة والطّمانينة)، الذي انقضى زمنه، ولكنّه بقي حيّاً في ذاكرتنا حيث نتواصل معه في أحلام يقظتنا. القوقعة نفسها يبحث عنها الإنسان في الخطاب القرآني، الذي يكشف عن حقيقة العودة إلى البيت النّمطي الأوّل. لقد فارقنا فعلاً، ولكنّ العودة إليه أمر سوف يتحقّق إن شاء الله، ما إن التزم الإنسان المسلم بالضوابط التي أقرّتها الشريعة الإسلامية، وبذلك يخرجنا القرآن الكريم من دوامة التفكير العقيم، ويجيبنا عن تساؤلاتنا حول مسألة المصير والرجوع إلى الوطن والبيت الأوّل.

هناك شبه بين خصوصية الحلم وطبيعة المشاهد المكانية في الخطاب القرآني، "ذلك أنّ طبيعة الحلم تجعل الأشياء، كل الأشياء، تنبؤ عن التعريف المحدّد الدقيق، كما تجاوز حدودها، وتختلط في نفس الوقت، وتعيد تنظيم ذاتها"². الحلم هو مجموع لقطات أو أجزاء من مشهد غير مكتمل عموماً، يحتاج إلى من ينسج المقاطع المظلمة لحظة استجابة الخيال والفكر لذلك، ما يؤدّ في الذّهن حركة نشطة من الصّناعة والنّسج. إنّ حال مشهد البيت الحلم الخالد، يعرضه الله عزّوجلّ على شكل مشاهد حيّة ولكنّها غير تفصيلية أحياناً وغير مكتملة، ممّا يحفّز خيال المتلقّي للانفتاح على عالم النّعيم الخالد، فيخوض بذلك تجربة الرّنين وترجيحات الصّدّى.

III- مشاهد العليّة:

يؤدّ الفكر الجدلي البعد الفيزيائي للمشاهد المكاني، محدّداً منطق العتبات المكانية، فالأعلى يستلزم الأسفل وفق مخطّط عمودي مبني على الحركة، وكلّ قطب يتحوّل عند نسج المشاهد المكانية (مشاهد الجنّات) إلى رمز مكثّف الدّلالات. وقد أثبت العلم أنّ جدلية الأعلى والأسفل تشكّلت بانفصال السّماء عن الأرض؛ " فكل الدّلائل والأدلة تثبت أنّ الأرض والسّماء كانتا جسماً حارّاً، فيه حرارة ولم يكن فيه ظلام شديد ولاضوء شديد بل ممزوج فيه شيء من الحرارة وشيء من الإضاءة الخفيّة وشيء من الظلام وهو دخان حار (...) وبعد الانفصال انفصلت الأرض عن السّماء فارتفعت السّماء"³. عملية

¹ - غاستون باشلار، جماليات المكان، ص103.

² - مختار علي أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، ص300.

³ - أحمد مصطفى، الموسوعة الدّهبية في إعجاز القرآن الكريم والسّنة النبوية، ط1، دار الجوزي، القاهرة، 2005، ص17.

الانفصال ولدت المغايرة بين الموضعين؛ موضع السّماء = الأعلى = عالم الغيب والعدل والرفعة والحق والنور، وموضع الأرض = الدّنيا = عالم الهم والحزن والشقاء والزوال. ومنه: إلى أي مدى أسهمت فلسفة العليّة المتعاقبة مع منطق العتبات المكانية ومبدأ التّراتبية في إخراج مشاهد الجنّات ؟

1- دور منطق العتبات المكانية في تشكيل مشهد العليّة :

إنّ مقولة الأين، تدخل المتلقّي عالم التّصوّر المرئي لمشهد العليّة، انطلاقاً من منطق الاستلزام الموضعي؛ فالفوق يستلزم التّحت، والتّحت يستلزم الفوق. وقد اعتمد عرض مشاهد الجنّات في الخطاب القرآني على تقنية العتبات الموضعية، لكون " الحيز هو الصفة التي تعطي للشّيء حقيقته"¹، وتكسب المشاهد المعروضة واقعية الحدث القابل للمعاينة البصرية، باعتبار ما يعرض في الخطاب القرآني من مشاهد مكانية يقوم على الحقائق بمختلف انتماءاتها.

تتمظهر جدلية العليّة في قوله عزّوجل: ﴿وَبَشِّرِ الَّذِينَ ءَامَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ أَنَّ لَهُمْ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ﴾ سورة البقرة (الآية 25). وفي موضع آخر قال عزّوجل: ﴿إِنَّ الَّذِينَ ءَامَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ إِنَّا لَا نُضِيعُ أَجْرَ مَنْ أَحْسَنَ عَمَلًا﴾ أُولَئِكَ لَهُمْ جَنَّاتٌ عَدْنٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ﴾ سورة الكهف (الآيتان 30/31).

إنّ مقولة الأين (التّحت)، تفعل عنصر التّخييل الحسي وتمكّن القوة الذهنية من طرح التّساؤل: ماهي الجنّة والجنّات ؟ وما المقصود بقوله عزّوجل: ﴿تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ﴾ ؟ إذا كانت الأنهار تجري من تحت الجنّة، فإنّها تتخذ موضعاً فوقياً، ما طبيعته ؟ ما الفرق البصري بين قوله عزّوجل: ﴿تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ﴾ ، وقوله: ﴿تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ﴾ ؟

"الجنّات: جمع جنّة، والجنّة: البستان. وإنّما عني جل ذكره بذكر الجنّة: ما في الجنّة من أشجارها وثمارها وغروسها، دون أرضها. ولذلك قال عزّ ذكره: (تجري من تحتها الأنهار) لأنّه معلوم أنّه إنّما أراد جلّ ثناؤه عن ماء أنهارها أنّه جار تحت أشجارها وغروسها وثمارها، لا أنّه جار تحت أرضها (...). على أنّ الذي توصف به أنهار الجنّة، أنّها جارية في غير أخاديد"².

لدينا عناصر التّخييل الحسي كما يلي:

¹ - سعيد بوخليط، باشلاريات، ص135.

² - الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج1، ص142-143.

جنّات متعدّدة، تحيل الذّهن على سؤال الأين وكيفية تشكيلها الهندسي، الذي يميّز الواحدة عن الأخرى*، كما أنّ كثرة عدد الجنّات واحتضانها المعطيات الحسيّة (الأشجار/الثّمار/أنواع الغروس) المنفتحة على عالم التعيين اللامتناهي، يضاعف نشاط الخيال في محاولة ضبط صورها وألوانها وكيفية توزّعها المكثّف في مساحة الجنّة الواحدة. وإذا كانت الجنّة الواحدة تشكّل مشهداً مركّباً من الأشجار المختلفة، والثّمار وأنواع المغروسات المنفتحة على احتمالات تعيينية لامتناهية، قد يعجز الخيال عن احتوائها، فهل تتمكّن القوة التّخيلية من تركيب مشاهد الجنّات ؟

إنّ لغة الخطاب القرآني اخترقت قاعدة النّسج التّجزئي للمشهد الكلّي المتراكب عبر قوله عزّوجل: ﴿جَنَّتِ﴾، حيث أخرجت مشاهد متعدّدة ومتناسقة، ما يؤكّد أنّ الفنّ كامن في لغة الخطاب القرآني، بل قد تتجاوزه أحياناً. أنتهي إلى: ﴿جَنَّتِ﴾ = عدد غير معيّن من الجنّات، كلّ واحدة بإطار وهمي غير قابل للتّحديد، يحوي أشجاراً توحى بالظلال الممتدّة، وثماراً مختلفة الألوان والأنواع والأشكال، وبتموضعات متباينة. ولرؤية ذلك كلّه أستحضر حاسة البصر، مع تجاوز الظّاهرة الهندسية، أي مجموع الجنّات = مساحات هندسية غير معيّنة أو محدّدة نخترقها وصولاً إلى القيم الخالدة فيها.

يصوّر قوله عزّوجل: ﴿تَجْرِي﴾، قوة الماء المتدفّق والمنساب، حيث توجّه الخيال نحو توهم سماع صوته القوي، ورسم حركة جريانه القوية المستمرّة في الزّمن، والسّريّة غير المنقطعة، أي لاتناهي جريان الماء. وقد حدّد موقع جريانه بدقّة عالية في قوله عزّوجل: ﴿مِنْ تَحْتِهَا﴾، فكلّ جنّة أشجار تجري من تحتها الأنهار (الموضع السّفلي من الأشجار).

مثلث مقولة الأين - تحتها - جزءاً من مشهد مكاني عظيم، وهي صفة للمكان الأعظم (الجنّات)، وإشارة دقيقة إلى موضع المياه بالنّسبة إلى غيرها من أشياء الجنّة، وبالأخصّ أعلى أشجار الجنّة. وتلك تقنية عرض ترفع درجة تنشيط الخيال، فيبحث الذّهن في الأبعاد والمسافات، كأن أسأل: ما هي المسافة الفاصلة بين أسفل الشجر (موضع جريان الماء) وأعلاه ؟ وإذا كان - التّحت - يستدعي وجود - الفوق - فما هي طبيعة الأشياء الفوقية (منتهى أعلى الشّجر) ؟

تمثّل محاولات التّعيين توضيحاً لاعتبارات توزيع الأشياء وتقسيم المسافات بينها، وتحديد طبيعة تموضعها، وكيفية احتلال كلّ جسم لمساحة جغرافية تربطه بما يليه أو يسبقه بعلاقة إنشائية

* - آيات بيّنات ستجيبنا عن هذا السّؤال من خلال الإشارة إلى الغرف المرتبطة بمسألة العمق المكاني ومبدأ التّراتبية والتّدرج.

مترابطة¹. تحتل الأنهار مساحة تحتية بالنسبة إلى الثمار، أما الثمار وأوراق الشجر فتتمركز في الجانب العلوي من الشجر بالنسبة إلى المياه الجارية. وفي قوله عز وجل: ﴿أُولَٰئِكَ لَهُمْ جَنَّاتُ عَدْنٍ تَجْرَى مِنْ تَحْتِهِمُ الْأَنْهَارُ﴾، ألمس توجيهها دقيقاً لحركة البصر المتخيلة داخل مساحة الجنة؛ نظراً لأن المقصود بقوله عز وجل: ﴿مِنْ تَحْتِهِمْ﴾ هو "من تحت غرفهم ومنازلهم"²، بحيث تنتبّع حاسة البصر حركة المياه الجارية، ولكن في الموضع السفلي من الغرف والمنازل، ثم توجه الرؤية نحو أعلى الغرف، في محاولة تخيل مشهد حركة مياه الأنهار السفلية بالنسبة إلى أعلى الغرف، وتحديد البعد الفاصل ما بين المياه السفلية ومحتويات الموضع العلوي من الغرف وتحديد طبيعتها. وعبر خطوط المساحة الفاصلة بين الموضعين المتغايرين (الأسفل والأعلى)، يتكشف موضع جريان المياه بدقة أكبر ما ينسج مشهداً حياً.

2- موضع مشهد العلية (الفوق / الجنة) :

تتوجه حركة البصر المتخيلة إلى الأعلى، بعد التساؤل عن الموضع التّحتي: ماذا يمثل - التّحت - ؟ من هم أهله ؟ في قوله عز وجل: ﴿زَيْنَ لِلَّذِينَ كَفَرُوا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا وَيَسْخَرُونَ مِنَ الَّذِينَ ءَامَنُوا وَالَّذِينَ اتَّقَوْا فَوْقَهُمْ يَوْمَ الْقِيَمَةِ وَاللَّهُ يَرْزُقُ مَنْ يَشَاءُ بِغَيْرِ حِسَابٍ﴾ سورة البقرة. لقد تمّ تحديد موضع المؤمنين بعد الحساب، في قوله عز وجل: ﴿فَوْقَهُمْ﴾، إذ يقصد بالموضع الفوق الجنة³. ومنه، ترتقي كلمة (فوق) إلى علامة أيقونية حسية لاستلزامها التشكيل الهندسي البصري، تمكّن المتلقّي من تمثّل جنة النعيم ورسم صورها في مخيلته وكأنّه يراها عياناً.

إنّ لحظة استقبال الذهن مجموعة الصّور التخيلية الحسية، المحتملة للموضع الفوقي - الجنة - تثار تساؤلات بلورها منطق العتبات المكانية (- فوق - يتوجّب - التّحت -): ماذا يمثل - فوق - بوصفه معطى حسياً، شحنة دلالية مرتبطة بالبعدين الديني والفني، كيف ذلك ؟ هل يتضمّن - فوق - المستلزم - للتّحت - إجابة عن سؤال المصير ؟ هل ترتقي جدلية - فوق - و- التّحت - إلى منظومة فكرية ودينية، توجه حياة البشر وتنظّم تفكيرهم ؟

سأدرج مخطّطاً تحليلياً، يخرق حاجز الأسئلة بإجابات محتملة، لدينا:

¹ ينظر: طاهر عبد مسلم، عبقرية الصورة والمكان، ص 73، عن عبد الفتاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية، ط1، دار النهضة، القاهرة، 1973، ص234.

² ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج3، ص122.

³ ينظر: الطبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج1، ص572.

الفوق = العليّة = تتفتح على تشكيلات هندسية لا حصر لها

⇓

تستلزم النور، فتنبّد المخاوف

⇓

تتحول العليّة إلى علامة أيقونية، عنوانها: أهل العليّة في أمن وطمأنينة

⇓

يشعر المتلقّي بانطباع إيجابي يلقي به في عالم الزمن الأخرى (النّعيم الخالد والراحة الأبدية والسكينة)

⇓

يتحقّق إدراك المكان العلوي - فوق - جماليا

⇓

يتمّ الوعي بشساعة الفرق بين الأعلى (النّعيم)، والأسفل (الهلاك) وأنّ للعليّة أفضلية كبرى. كما تتأثّر النفس بعد معايشة ظاهرة النّعيم العلوي بفعل التخيل الحسيّ، فتفتتح بمبدأ المغايرة في المصير، وأنّ - فوق - حقيقة آتية فعلا، ولكنها تحتاج إلى اجتهاد في الزمن الدنيوي وخضوع لشريعة الواحد الأحد.

ولدينا كذلك: فوق = إحالة إلى منظومة فكرية ذات بعد ديني يصنّف العباد بموجبها إلى قسمين:

الفوق - العليّة -

⇓

صنف من العباد أعرضوا عن الدنيا
وصرفوا أموالهم ابتغاء مرضاة الله

⇓

- فوق - أيقونة الفوز بالمقام الأسعد والحظّ الأوفر
والاستقرار في الدّرجات (إلى أعلى عليين)

⇓

رزق مادّي بلا حساب
أي بصفة لا متناهية¹

⇓

- فوق - = مكان الفضيلة

والتّكريم المعنوي

اللاّفوق - التّحت -

⇓

صنف من العباد اتّبّعوا ما زين لهم في الدنيا
وجمعوا الأموال ومنعوها عن الفقراء والمساكين
ومن يستحقّ الصّدقة والزكاة وسخروا من الذين آمنوا

⇓

- اللاّفوق - أيقونة الخلود في الدّركات
(إلى أسفل السّافلين)

⇓

عذاب حسي لا متناهي

⇓

- التّحت - = مكان الذّل والهوان

¹ - ينظر: ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج1، ص387.

3- مشهد العليّة / ارتباط البعد الفيزيائي بالقيم الخالدة :

أشياء ألفنا رؤيتها منذ الولادة فلم نقف عندها للمساءلة، كالسّماء والأرض؛ فقد تمتّعنا زرقة السّماء وظلال أشجار الأرض دون البحث في كنههما، وإذا تأملتهما بدقّة متناهية توصّلت إلى طرح أسئلة متعدّدة التّوجّهات: إلى ماذا يرمز كلّ من السّماء والأرض في التّحديد الدلالي الدنيوي، انطلاقاً من مبدأ التّسامي المحض أو ضرورة تجاوز الظّاهرة الهندسية وصولاً إلى القيم الخالدة الثّابتة في أعماقها؟ إذا كانت العليّة تمثّل جزءاً مهماً من مشهد الجنّات الكلّي في الخطاب القرآني، فهل تتكشف عبر تفاصيلها الصّورة المركزية للمكان العلوي، أو البؤرة الأساسية الجامعة لكلّ تمظهرات العليّة في الوجود الدنيوي بوصفها تفسيراً لإشكالية علاقة الإنسان بالعليّة ؟

وإذا تمكّنت مشاهد العليّة من تبديد الغموض الملفت حول مسألة علاقة الإنسان بالأمكنة(العليّة)، فإنّ هذا يثبت عظمة الدّراسات المكانية وقدرتها على تفسير الظّواهر الكونية، والإجابة عن تساؤلات في غاية التّعقيد حول سرّ وجود الإنسان وعلاقته بالوجود ومآله. ومنه أصطدم بسؤال حتميّ حول علّة ارتباط العليّة بقيم إيجابية ثابتة ومحدّدة، يظلّ الإنسان يبحث عنها ما دامت السّموات والأرض. وتلك مسألة حرّكت فكر الفلاسفة بشكل مكثّف أبرزهم غاستون باشلار، غير أنّ بحوثه حول فلسفة العليّة تتّصف بكونها مبتورة، لا شيء إلّا لأنّها لم تستند إلى حجج تتّصل بعالم الخلود (العليّة الأخروية)، بل اكتفت بما هو زائل (العليّة الدّنيوية)، رغم أنّ كل ما توصّلت إليه اجتهاداته أثبتتها الخطاب القرآني بالحجّة والبرهان.

تسهم المغامرة في " تنمية الحسّ الجمالي في الإنسان وتدفعه إلى التّفكير المستمر فيما تحمله من وظائف وأهداف، إنّها تطوف بالفكر والخيال والمشاعر في بنية عظيمة الأسرار مولّدة في الدّهن كثيراً من ضروب النّشاط"¹، وعلى خط الاختلاف العمودي بين القطبين المتضادّين، الجنّة / النّار تطفو إلى السّطح قيم الخلاص والأمن مثيرة تساؤلات متداخلة: هل عرض مشهد العليّة، انطلاقاً من مبدأ الاختلاف الجدلي يصنع جمالية مضاعفة ؟ هل يمكن الاكتفاء بالإشارة إلى طبيعة القطب المضاد، لتحديد القيم المركزية في القطب العلوي؟ لو لم يتواجد القطب السّفلي، هل يتضمّن القطب العلوي القيم الإيجابية ذاتها، أم إنّها ستختلف عمّا هي عليه؟ هل تكشف طبيعة القطب المضاد (الأسفل)، يمكننا من

¹ - حسين جمعة، التقابل الجمالي في النص القرآني، ص 166-167.

تحديد طبيعة العلية ؟ هل يمكن اعتبار مبدأ المغايرة في عرض المشاهد المكانية (العية مثلا)، قاعدة التشكيل الجمالي العظيم الجامع بين الحقيقة والفن ؟

سأحاول تأمل آيات الذكر الحكيم، التي تنسج وبدقة عالية مشهد العلية الجزئي، انطلاقاً من نقطة المغايرة ثم معاشة تجربة العلية - هناك-: قال الله عزوجل: ﴿ فَأَقْبَلَ بَعْضُهُمْ عَلَى بَعْضٍ يَتَسَاءَلُونَ ﴾ ٥٠ قَالَ قَائِلٌ مِّنْهُمْ إِنِّي كَانَ لِي قَرِينٌ ٥١ يَقُولُ أَءِنَّكَ لَمِنَ الْمُصَدِّقِينَ ٥٢ أَءِذَا مِتْنَا وَكُنَّا تُرَابًا وَعِظَامًا أَءِنَّا لَمَدِينُونَ ٥٣ قَالَ هَلْ أَنْتُمْ مُّطْلِعُونَ ٥٤ فَأَظْلَعَ فَرَّاءُهُ فِي سَوَاءِ الْجَحِيمِ ٥٥ قَالَ تَاللَّهِ إِنْ كِدَتْ لَتُرْدِينَ ٥٦ وَلَوْلَا نِعْمَةُ رَبِّي لَكُنْتُ مِنَ الْمُحْضَرِينَ ٥٧ أَفَمَا نَحْنُ بِمَيِّتِينَ ٥٨ إِلَّا مَوْتَتَنَا الْأُولَى وَمَا نَحْنُ بِمُعَذَّبِينَ ٥٩ إِنَّ هَذَا لَهُوَ الْفَوْزُ الْعَظِيمُ ٦٠ لِمَثَلٍ هَذَا فَلَيعْمَلِ الْعَمِلُونَ ٦١ أَذَلِكَ خَيْرٌ تُزَلُّوا أَمْ شَجَرَةُ الزُّقُومِ ٦٢ ﴿ سورة الصافات.

تعرض الآيات الكريمة مشهداً حياً يفعله الحوار بين شخصيات تنتمي إلى قطبين متغايرين العلية/الأسفل، ففي البداية "يخبر تعالى عن أهل الجنة أنه أقبل بعضهم على بعض يتساءلون، أي: عن أحوالهم، وكيف كانوا في الدنيا، وماذا كانوا يعانون فيها ؟ وذلك من حديثهم على شرايهم، واجتماعهم في تنادهم وعشرتهم في مجالسهم، وهم جلوس على السرر، والخدم بين أيديهم يسعون ويجيبون بكل خير عظيم، من مآكل ومشارب وملابس"¹.

كلمات تتلاعب بالزمن بزئبقية حادة، حيث ينقلنا المتن الحواري نقلة مضاعفة إلى الزمن الأخرى الغيبي الممتد إلى الزمن الدنيوي، ويدعونا إلى استعراض بصري لحوار يخط الإجابة المبرهنة عن سؤال المصير-هناك-، أبطاله شخصيات التحقت بالمنطقة العليا، أتخيل رؤيتها تتحدث فيما بينها عن أحداث مضى زمنها، ولكن مفعولها يمتد إلى الحياة الآخرة. وعلى الخط التخيلي الحسي أتخيل الاستماع إلى المقولات الصادرة عنها، في قوله عزوجل: ﴿ قَالَ قَائِلٌ مِّنْهُمْ إِنِّي كَانَ لِي قَرِينٌ ٥١ ﴾؛ إذ يحاول الخيال رسم صورته وانطباعات وجهه لحظتها، وهو يروي حكايته لأقرانه عن قرين كان يعرفه؛ "قال مجاهد: يعني: شيطاناً"²، وفي معنى قرين "قال العوفي عن ابن عباس: هو الرجل المشرك، يكون له صاحب من أهل الإيمان في الدنيا. ولا تنافي بين كلام

¹ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص12.

² المصدر نفسه، ج4، ص13.

مجاهد وابن عباس؛ فإنّ الشيطان يكون من الجن فيوسوس في النفس، ويكون من الإنس فيقول كلاما تسمعه الأذنان، وكلاهما متعاديان¹.

نقلة نوعية إلى الزمن الديني، لمتابعة مجريات الحوار بين ساكن العلية وذلك المشرك، تترع في نفوسنا شغف معرفة المسألة التي تشكّل على أرضيتها الحوار، وقد تتكشف في قوله عزّوجل: ﴿يَقُولُ أَأَنْتَ لِمَنِ الْمُصَدِّقِينَ﴾² أَيْدَا مِتْنَا وَكُنَّا تُرَابًا وَعِظْمًا أَيْنَا لَمَدِينُونَ ﴿٥٣﴾ ، وتلك مقولات المشرك تدخلني عالم التصوير الحي، أين يشتغل الخيال على تحديد سمات وجهه المتعجرفة والمتعجبة، وهو يخاطب الشخص المؤمن "أأنت تصدّق بالبعث والنشور والحساب والجزاء ؟ ! يعني: يقول ذلك على وجه التعجب والتكذيب والاستبعاد والكفر والعناد"²، متجاهلا يوما سيحاسب فيه على أفعاله وأقواله ثم يلقى مصيره المشؤوم.

كما تتكشف وجوه ألقى بها العذاب في حقل المغامرة المركزة، في قوله عزّوجل: ﴿قَالَ هَلْ أَنْتُمْ مُّطَّلِعُونَ﴾³ سؤال يفتح على مجموعة من الصور المتخيّلة لمجموعة من الأشخاص، يصوّبون نظرهم نحو القطب السفلي بكلّ زواياه وأشياؤه ومحتوياته وفق حركة بصرية مكثّفة، يبحثون عن ذلك القرن، فلم يتمكنوا من معرفته. وعلى الخط التصويري التخيلي ذاته يتكشف وجه القرن، في قوله عزّوجل: ﴿فَاطَّلَعَ فَرَآهُ فِي سَوَاءٍ الْجَحِيمِ﴾⁴، فقوله عزّوجل: ﴿فَاطَّلَعَ﴾، يشير تساؤلا في الذهن من قبيل: لماذا وظف الله تعالى كلمة (اطّلع) وليس (نظر) مثلا؟

أعتقد أنّ كلمة (اطّلع)، تثبت مسألة العتبات المكانية في هذا الموضع، ذلك أنّ "المطلّع موضع الطلوع (حتّى إذا بلغ مطلع الشمس وجدها تطلّع على قوم) الكهف (87) وعنه استعير طلع علينا فلان واطّلع"³. الشمس تطلع من موضع أعلى، والقوم في موضع أسفل، وعليه تتكشف صورة خشبة العرض التي تتفصل فيها الخشبة العلوية (الجنة) عن السفلية (جهنّم)، وقد قال كعب: بين الجنة والنار كوى، فإذا أراد المؤمن أن ينظر إلى عدو كان له في الدنيا اطلّع من بعض تلك الكوى"⁴. الشخص المؤمن يطلّع من الموضع العلوي فيرى ذلك القرن "في وسط الجحيم"⁵

¹ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص13.

² - المصدر نفسه، ج4، ص13.

³ - الزاغب الأصفهاني، معجم مفردات ألفاظ القرآن، مادة (طلع)، ص229.

⁴ - ابن قيم الجوزية، حادي الأرواح إلى بلاد الأفراح، ص 233.

⁵ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص13.

(الموضع السفلي)، أين يتعاضم العذاب فتتشوّه ملامح وجهه وتذوب أعضاؤه بفعل الحرّ والحرق، "ولولا أن الله عرفه إياه لما عرفه، لقد تغيّر وجهه ولونه، وغيره العذاب أشدّ تغيير"¹.

إنّ قوله عزّوجل: ﴿فَاطَّلَعَ فَرَءَاهُ فِي سَوَاءٍ الْجَحِيمِ﴾، يصنع حركة بصرية مرنة تمكّن القوة التخيلية من رسم ملامح وجهين متضادّين، حيث يضاعف عنصر الحوار بين المؤمن والكافر نشاطها، عندما ترسم المقولتان الصّادرتان عن المؤمن تقاسيم وجهه بدقّة متناهية، فيتكشف الوجه الأوّل (المؤمن) كالآتي:

- المقولة الأولى: قوله عزّوجل: ﴿قَالَ تَأَلَّهَ إِنْ كِدَتْ لَتُرْدِينَ﴾؛ إنّ خطاب معنون ب: النّجاة بعد وشك الهلاك، وهو ملقى بين خشبتين متضادّتين، حيث "يقول المؤمن مخاطباً للكافر: والله إن كدت لتهلكني لو أطعتك"². عرض بالصّوت والصورة المعبرة لمشهد قائم على التّباين، ففي اللّحظة ذاتها أتخيل رؤية المؤمن النّاجي، وهو في العليّة وسط النعيم، يطلّع على من هم في النّار وسط الجحيم، وفي ذلك إجابة تجسّد واقع المصير المزدوج -هناك-.

- المقولة الثّانية: قوله عزّوجل: ﴿وَلَوْلَا نِعْمَةُ رَبِّي لَكُنْتُ مِنَ الْمُحْضَرِينَ﴾، ذلك خطاب يكشف عن شدّة الاختلاف بين القطبين؛ الأوّل (النعيم) والثّاني (جهنّم)، إذ يقول المؤمن "لولا فضل الله عليّ لكنت مثلك في سواء الجحيم حيث أنت"³. إنه خطاب يؤكّد واقعية الحدث هنا والآن، مستبعداً إلى أقصى حدّ كونه مركّباً بالكلمات، التي تنتشر بالحيوية والحركة والتّصوير الحيّ.

أنتهي إلى معاينة الوجه الأوّل (مؤمن)، حيث تتمازج عبر ملامحه علامات الفزع (النّاتج عن رؤية القرين، وهو في أشدّ العذاب - في - وسط الجحيم)، وعلامات الغبطة والسّرور، بعد أن نجاه الله عزّوجل من العذاب المقيم بفضل من عنده، وتلك حالة نفسية إيجابية تمكّن الخيال من استحضار صورة وجه المؤمن، بصفة مرئية أقوى، في قوله عزّوجل: ﴿أَفَمَا نَحْنُ بِمَيِّتِينَ﴾ (٥٨) إِلَّا مَوْتَتْنَا الْأُولَى وَمَا نَحْنُ بِمُعَذَّبِينَ (٥٩) إِنَّ هَذَا لَهُوَ الْفَوْزُ الْعَظِيمُ (٦٠). تلك مقولات تترجم شعوراً بالسّعادة الأبديّة، فهي "من كلام المؤمن مغبطاً نفسه بما أعطاه الله من الخلد في الجنّة

¹ - ابن قيم الجوزية، حادي الأرواح إلى بلاد الأفراح، ص 233.

² - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص13.

³ - المصدر نفسه، ج4، ص13.

والإقامة في دار الكرامة، لا موت فيها، ولا عذاب¹، متبوعة بتحديد توكيدي لطبيعة الفوز، إنّه الخلود في الجنّة حيث تتعاضد أشكال النّعيم، لا فقدان يهلكهم ولا النّقصان يتعبهم، يموت الموت فتغلق أبواب الخوف والقلق، ويعلن عن حياة النّعيم الأبديّة. أمّا الوجه الثّاني (الكافر)، فإنّه يتعيّن بصفة بصرية من خلال الإشارة إلى الوجود - في - وسط الجحيم، حيث النّيران تلفّ جسده من كلّ جانب، حتّى تمّحي ملامح وجهه ويتغيّر شكل جسده حدّ الدّوبان. هكذا ترتسم في الخيال صور لا متناهية تكشف عن أقصى درجات النّشوّه هناك - في - جهنّم*.

وما سبق ذكره يمثّل الحجة والبرهان على فرضيات توصّل إليها العقل البشري، والتي تتمحور حول الحتمية الوجودية للعلية وتعالقها مع سيكولوجية الإنسان، فهي تجمع بين الطّرح الفيزيائي والبعد النّفسي للإنسان، ما يجعلها تحمل رؤية عميقة عن المكان العلوي وارتباطه بالعقلانية والحماية، مولدة فلسفة الاحتماء، وقد تبنّاها فكر غاستون باشلار، فتمظهرت في كتاباته مثل السّقف الذي "يحمي الإنسان من المطر والشمس اللّذين يخافهما"²، فلا يمكن اعتبار المكان العلوي شكلا هندسيا ذو مساحة معيّنة، وزوايا محدودة، بل يمثّل مركز الأمن والطّمانينة يجذب نحوه الإنسان. لقد جبل على بحثه اللامتناهي عن العلية، أين يتحقّق توازنه النّفسي، فالإنسان خلق في مكان يتمركز في الأعلى، وقد احتوى أشياء تفرز قيما ترسم خطوطا متناسقة؛ الأمن والطّمانينة والهناء. وقد أثبت الخطاب القرآني مدى ارتباط العلية بقيم الأمن والطّمانينة، في قوله عزّوجل: ﴿فِي جَنَّةٍ عَالِيَةٍ ۖ﴾ سورة الغاشية . إنّه الوجود - في - الجنّة العالية، "أي: رفيعة بهيّة في الغرفات آمنون"³، وحتّى أشياء الموضع العلوي تحمل علامة العلية، في قوله عزّوجل: ﴿فِيهَا سُرُرٌ مَّرْفُوعَةٌ ۖ﴾ سورة الغاشية. السّرر المرفوعة معطى حسّي، يصنع مشهدا مرثيا، فهي: "عالية ناعمة كثيرة الفرش مرتفعة السّمك عليها الحور العين، قالوا فإذا أراد وليّ الله أن يجلس على تلك السّرر العالية تواضعت له"⁴، إنّها سرر متفرّدة بحركتها المتماشية مع إرادة العبد المؤمن، بأمر من الله

¹ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص13.

* - سينمّ التفصيل في هذا الموضوع في بحثه الخاص.

² - غاستون باشلار، جماليات المكان، ص46.

³ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص754.

⁴ - المصدر نفسه، ج4، ص754.

عزّوجل. وتبقى الافتراضات قائمة حول طبيعة شكلها الهندسي وحدّ ارتفاعها، وحجمها وطبيعة الفرش وألوانها وغيرها، إذ تمثّل في مجملها تعيينات تخيلية بشرية، تقترب جزئياً من الحقيقة العظمى المتمحورة حول شرف طبيعتها.

يستلزم منطق وجود السرر في العلو أن تكون الفرش مرفوعة، لكونها تابعة لها، في قوله عزّوجل: ﴿وَفُرُشٌ مَّرْفُوعَةٌ﴾ سورة الواقعة، بمعنى: "عالية وطيئة ناعمة"¹. وعلى الخط التخيلي ذاته، تطفو افتراضات تعيينية، موجّهة لصورة الفرش، كأشكال التطريزات على وجهها مثلاً، وطولها وعرضها، وطبيعة المادة المصنوعة منها... إلخ. "وللرفع في النفس معنيان: مادّي ومعنوي يستدعي أحدهما الآخر، ويلتقيان عند الارتفاع في المكان والطهارة من الدنس، فالمرفوع عن الأرض أبعد عن نجسها"². وفي موضع عظيم آخر، قال الله عزّوجل: ﴿فَهُوَ فِي عِيشَةٍ رَاضِيَةٍ﴾ في جَنَّةٍ عَالِيَةٍ سورة الحاقة.

الوجود الهنيء، إذن، يتحقّق دائماً في ﴿جَنَّةٍ عَالِيَةٍ﴾، "رفيعة قصورها، حسان حورها، نعيمة دورها، دائم حبورها"³. وبناء على ذلك، أضحي الاحتماء بالعلية يسكن لاوعي البشر بصفة مطلقة، حيث تشكّلت علاقة حميمية بين الإنسان والعلية، حتى في حالة وجود مخاوف تقطن لاوعينا عن العلية، إلا أنّها تضاء في النهار بنور الشّمس، ذلك النور الذي يبّد المخاوف التي قد تتجذّر في نفسية الإنسان، وتنشئ علاقة تعايش وأنس بين المكان المضيء والإنسان⁴.

أعتقد أن تلك المخاوف عن العلية، تعود جذورها إلى قصة الخلق لما حُرّم آدم (عليه السّلام) من نعيم العلية، لتتحوّل إلى شعور باطن موحد بين البشرية جمعاء، حيث تتمظهر المخاوف بأشكال مختلفة تحت سلطة الخوف من المجهول، أو من عدم إمكانية العودة إلى نعيم العلية. والملفت للانتباه، حتمية ارتباط العلية بالإضاءة وكأنّ المكان العلوي هو الهوية المضيئة للسّكنى، باعتبارها سنّة كونية نؤمن بوجودها، ويتوحد تفكير البشرية من خلالها. العلية، إذن،

¹ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص428.

² - سيّد قطب، مشاهد القيامة في القرآن، ص129.

³ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص619.

⁴ - ينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 46-47.

تجربة نفسية كونية متجدّرة في لاوعينا، تتحكّم في طبيعة الشعور الذي ينتابنا عند رؤيتها والتّجول عبر أرجائها.

إنّ تصوير مشهد العليّة في الخطاب القرآني يحمل عدّة رؤى وينسج قصّة الإنسان -هناك-، نستأنس بأشياء تدفع الخيال إلى رسم التفاصيل المحتملة لها، ممّا يدخلنا عالمها، فينتابنا شعور بلذّة عجيبة تحقّق الغرض الفني المتداخل مع الغرض الديني، حيث تهتزّ النفس فترتدع وتهتدي إلى الصّراط المستقيم.

4- مشهد العليّة المضاعفة / مبدأ التدرّج والتراتبيّة :

تخضع مشاهد العليّة إلى تقنية الفوق المضاعف تحت سلطة التدرّج والتراتبيّة، كشفت عنها آيات الذكر الحكيم في قوله عزّوجل: ﴿لَكِنَّ الَّذِينَ اتَّقَوْا رَبَّهُمْ لَهُمْ غُرُفٌ مِّنْ فَوْقَهَا غُرُفٌ مَّبْنِيَّةٌ تَجْرَى مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ وَعَدَ اللَّهُ لَا يَخْلِفُ اللَّهُ الْمِيعَادَ﴾^(٧٠) سورة الزمر. وقوله عزّوجل: ﴿وَمَنْ يَأْتِهِ مُؤْمِنًا قَدْ عَمِلَ الصَّالِحَاتِ فَأُولَٰئِكَ لَهُمُ الدَّرَجَاتُ الْعُلَىٰ﴾^(٧١) جنّت عدن تجري من تحتها الأنهار خالدين فيها وذلك جزاء لمن تزكّى^(٧٢) سورة طه.

تصوير حيّ يعتمد على عرض صورة التشكيل الهندسي المعقّد شكلا ومضمونا لمساكن المؤمنين هناك - في - الجنّات، في قوله عزّوجل: ﴿لَهُمْ غُرُفٌ مِّنْ فَوْقَهَا غُرُفٌ مَّبْنِيَّةٌ﴾، وقوله: ﴿لَهُمُ الدَّرَجَاتُ الْعُلَىٰ﴾^(٧٠)، يزيد من حدّته تلك الأنهار الجارية، في قوله عزّوجل: ﴿تَجْرَى مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ﴾، بمعنى: "تسلك الأنهار بين خلال ذلك، كما يشاءوا وأين أرادوا"¹، غير أنّها تعمل على إخراج مشهد العليّة المضاعفة إلى العلن بحركتها المتوهّمة. والغرفة "عليّة من البناء وسميت منازل الجنّة غرfa"²، وقد قيل إنّها " القصور الشاهقة"³. كلمة واحدة (الغرفة) تمثّل عالما تصوّريا بحدّ ذاته، عندما تدفع القوة التّخيلية إلى محاولة رسمها، وتحديد شكلها ومساحتها وطبيعة جدرانها، فهل تشبه غرف البيوت الدنيوية بعض الشّيء أم إنّها تختلف عنها جذريا ؟

¹ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص 73.

² - الرّاعب الأصفهاني، معجم مفردات ألفاظ القرآن، مادة (غرف)، ص271.

³ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص72.

إنّ ما ورد في أحاديث النبي عليه الصلّاة والسّلام، يوجّه الخيال إلى التّعيين الجزئي الصّادق؛ قال ابن وهب: حدّثني حيي، عن أبي عبد الرّحمان عن، عبد الله بن عمرو رضي الله عنهما، عن النبي صلّى الله عليه وسلّم قال: إنّ في الجنّة غرفا يرى ظاهرها من باطنها، وباطنها من ظاهرها¹. ذلك رسم حسّي لغرف شقّافّة، يعجز الدّهن عن تمثّلها، فهي تتغيّر تماما مع غرف الدّنيا، فهل يتمكّن الخيال من تحديد جملة المنظورات الجانبية المختلفة، لصورة غرف عجيبة تخضع لمبدأ التدرّج في البناء، نشعرنا بمسافة بينية بين غرفة وأخرى يصعب تحديدها، ولكنّها تمثّل عمقا مكانيا يميّكّننا من المشاهدة العينية المتوهّمة؟

ورد عن "سهل بن سعد، أنّ رسول الله صلّى الله عليه وسلّم قال: إنّ أهل الجنّة ليتراءون أهل الغرفة في الجنّة كما ترون الكوكب في أفق السّماء"². تتموضع الغرفة الواحدة في أقصى علوّ ممكن، يتناقص تبعا لمنطق التّراتبية المتكشّف، في قوله عزّوجل: ﴿لَهُمْ غُرْفٌ مِّنْ فَوْقَ غُرْفٍ مَّبْنِيَّةٌ﴾، بمعنى: "طباق فوق طباق، مبنيات محكمات، مزخرفات عاليات"³. ومنه، أحوال رؤية غرف الجنة مبنية في اتّجاه نحو الأعلى، وتلك حقيقة غيبية تثبت فرضية المأوى المتواجد في أقصى العلوّ = المنطقة الأشد اطمأنّانا⁴، أي تتجمّع في داخل الموضع العلوي قيم إيجابية أعمق. وفي موضع قرآني عظيم آخر، تتوضّح معادلة: أقصى العلوّ = أقصى الأمان والحفظ، في قوله عزّوجل: ﴿كَلَّا إِنَّ كِتَابَ الْأَبْرَارِ لَفِي عَلَيِّينَ﴾ سورة المطفّفين. والمقصود بذلك: "أنّ كتاب الأبرار لفي عليّين، والعليّون جمع، معناه: شيء فوق شيء، وعلو فوق علو، وارتفاع بعد ارتفاع"⁵.

الإشارة إلى البناء المتدرّج للغرف، يدخلنا عالم التّخييل الحسّي من باب الواسع، حتّى نعتقد "أنّها مبنية بناء حقيقة، لئلا تتوهّم النفوس أنّ ذلك تمثيل، وأنّه ليس هناك بناء، بل تتصور النفوس غرفا مبنية كالعلالي بعضها فوق بعض، حتّى كأنّها تنتظر إليها عيانا"⁶. إنّه تصوير جزئي رغم

¹ - ابن قيم الجوزية، حادي الأرواح إلى بلاد الأفراح، ص 128.

² - المصدر نفسه، ص 71.

³ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج 4، ص 72.

⁴ - ينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 52.

⁵ - الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج 24، تح: عبد الله بن عبد المحسن التركي وعبد السند حسن يمامة، ط 1، دار هجر، القاهرة، 2001، ص 210.

⁶ - ابن قيم الجوزية، حادي الأرواح إلى بلاد الأفراح، ص 127.

ضخامة أشيائه (الغرف)، يتناسق مع مشهد درجات الجنّة الكلي من حيث خضوعهما لمبدأ التدرّج، في قوله عزّوجل: ﴿لَهُمُ الدَّرَجَاتُ الْعُلَى﴾¹. والمقصود أنّ "الجنّة ذات الدّرجات العاليات، والغرف الآمّنات، والمسكن الطّيّبات"¹. التدرّج معطى حسّي ينفّتح على أسئلة تمكّننا من رسم الصّورة الكلّية والشاملة لمشهد الجنّات: ما عدد درجات الجنّة ؟ هل يمكن تصوّر المسافة الفاصلة بين درجة وأخرى؟

"ثبت في الصّحيحين عنه صلّى الله عليه وسلّم أنّه قال: إنّ الجنّة مائة درجة، ما بين كل درجتين كما بين السّماء والأرض"²، فعلا إنّ عمق مكاني في غاية العظمة يفصل بين الجنّات، فيوهمني بروبيتها رغم محدودية الخيال البشري، وفق مبدأ التدرّج والتراتبية. وبناء على ذلك، تمّ إخراج مشهدين متداخلين، أحدهما (درجات الجنّة) أعظم من الثّاني (الغرف المتدرّجة).

والملفت للانتباه، ارتباط مشهد التدرّج بمبدأ الأفضلية في قوله عزّوجل: ﴿وَمِنْ دُونِهِمَا جَنَّتَانِ﴾³ سورة الرّحمان. بمعنى: "دون اللّتين قبلهما في المرتبة والفضيلة والمنزلة بنص القرآن"³. وتلك إحالة قابلة للمعينة البصرية المضاعفة، بعد التّساؤل عن الأشياء التي بها تتفوّق الجنّتان السّابقتان على الجنّتين من دونهما، وما ذكر في سورة الرّحمان من مواصفاتها يوجّه الخيال نحو التّعيينات المحتملة.

والملاحظ أنّ تقنية عرض مشهد الغرف ينحو منحى تصاعديا، حسب منطق البناء من الأسفل إلى الأعلى. أمّا مشهد الجنّات في سورة الرّحمان، فإنّه يتّخذ منحى تصويريا مغايرا يفعله قوله تعالى: ﴿مِنْ دُونِهِمَا﴾⁴، أي "نقيض فوق"⁴، وتتغيّر على إثره زاوية النّظر وحركتها المتخيّلة (النّظر نحو الأسفل).

¹ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج3، ص233.

² ابن قيم الجوزية، حادي الأرواح إلى بلاد الأفراح، ص61.

³ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص410.

⁴ ابن قيم الجوزية، حادي الأرواح إلى بلاد الأفراح، ص93.

١٧- عرض مشاهد الجنات بتقنيتي الشمول والتفصيل

1- مشهد الجنات الشامل :

تعمل حركة الدخول-إلى- الجنات على تغيير زاوية النظر، ومن ثم التركيز على ما سيعرض لاحقاً، في قوله عز وجل: ﴿لِيَدْخُلَ الْمُؤْمِنِينَ وَالْمُؤْمِنَاتِ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ خَالِدِينَ فِيهَا وَيُكَفَّرُ عَنْهُمْ سَيِّئَاتِهِمْ وَكَانَ ذَلِكَ عِنْدَ اللَّهِ قَوْراً عَظِيماً﴾ سورة الفتح. وفي موضع آخر، قال الله عز وجل: ﴿يَغْفِرُ لَكُمْ ذُنُوبَكُمْ وَيُدْخِلُكُمْ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ وَمَسْكِنَ طَيِّبَةً فِي جَنَّاتٍ عَدْنٍ ذَلِكَ الْفَوْزُ الْعَظِيمُ﴾ وأُخْرَى تُحِبُّونَهَا نَصْرٌ مِنَ اللَّهِ وَفَتْحٌ قَرِيبٌ وَبَشِّرِ الْمُؤْمِنِينَ﴾ سورة الصف. يخيل إلي رؤية جماعات من المؤمنين في مسار متوازن الخطوات، تلج الجنات، ولكته دخول عبرماذا ؟

منطق الولوج-إلى- يفرض تواجد منافذ أو فجوات تتخذ أشكالاً وهيآت، ومساحات متعددة ومختلفة، ومنه، تبدأ القوة التخيلية في رسم احتمالات تصويرية لذلك بصفة بدئية، وقد يتم تعديلها وتوجيهها في مواضع قرآنية أخرى*. وفي خط أفقي لا متناهي تتبّع العين المبصرة موضع الدخول وما بعده، متأمله قوله عز وجل: ﴿جَنَّاتٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ﴾، وقوله: ﴿وَمَسْكِنَ طَيِّبَةً فِي جَنَّاتٍ عَدْنٍ﴾، وقوله: ﴿وَأُخْرَى تُحِبُّونَهَا﴾، ومنه، نتحصل على المعطيات الحسية الآتية: ﴿جَنَّاتٍ﴾/﴿الْأَنْهَارُ﴾/﴿مَسْكِنَ طَيِّبَةً﴾/﴿جَنَّاتٍ عَدْنٍ﴾/﴿أُخْرَى تُحِبُّونَهَا﴾.

إنّ قوله عز وجل: ﴿جَنَّاتٍ﴾ يوحي بالتعدد، فكم عددها ؟ وأي تشكيل هندسي تتخذ ؟ وما مساحة الجنة الواحدة ؟ أمّا قوله عز وجل: ﴿الْأَنْهَارُ﴾، فإنه يغيّر زاوية النظر إلى موضع أدنى من الجنات، وفق منطق العتبات المكانية، في قوله عز وجل: ﴿مِنْ تَحْتِهَا﴾، ويشير في الآن ذاته تساؤلات عدّة حول عدد الأنهار ومساحتها وطبيعتها. كلّ ذلك، يدفع الذهن إلى تمثّل صورها بعد الإجابات الافتراضية المعدلة لاحقاً.

تختصر مسألة الجزاء في كلمات مركزة، تمثّل مركزاً أساسياً في تنشيط خيال المتلقّي، لاعتمادها مبدأ الشمولية في عرض مشاهد الجنات، في قوله عز وجل: ﴿إِنَّ الَّذِينَ ءَامَنُوا وَعَمِلُوا

*- سيتمّ التفصيل في ذلك في موضع الحديث عن أبواب الجنة.

أَصْلَحَتْ لَهُمْ أَجْرٌ غَيْرُ مَمْنُونٍ ﴿٨﴾ سورة فصلت. وقوله عزّوعلا في موضع آخر: ﴿إِنَّ الْمُتَّقِينَ فِي جَنَّاتٍ وَنَهَرٍ ﴿٥٤﴾ فِي مَقْعَدٍ صِدْقٍ عِنْدَ مَلِكٍ مُّقْتَدِرٍ ﴿٥٥﴾﴾ سورة القمر.

إنّ قوله عزّوجل: ﴿أَجْرٌ غَيْرُ مَمْنُونٍ ﴿٨﴾﴾، بمعنى "غير مقطوع"¹، وقوله: ﴿جَنَّاتٍ﴾ وقوله: ﴿نَهَرٍ﴾ وقوله: ﴿مَقْعَدٍ صِدْقٍ﴾، يحاصر الخيال من الوجهتين الزمنية والمكانية؛ إذ يمكث مطوّلاً في عالم التّخييل محاولاً الكشف عمّا هو متّجّب، حتّى يشعرني أنّ الآن والمستقبل الغيبي مندمجان، بل متوحّدان، طارحاً جملة من الأسئلة: أين تتموقع الجنّات؟ ما عددها؟ ما طبيعة مخطّطها الهندسي؟ ولماذا أوجدت جنّات كثر وليس جنّة واحدة؟ لمن هي موجّهة؟ أمّا قوله عزّوجل: ﴿نَهَرٍ﴾، فهو صورة، قلبها النّابض حركة جريان الشّيء السّائل فيها: هل هو ماء أم ماذا؟ وهل يشبه نهر الدّنيا؟ أم يختلف عنه؟ أين تتموقع الأنهار بالنّسبة إلى الجنّات؟ وقد تضمّن قوله عزّوجل: ﴿مَقْعَدٍ صِدْقٍ﴾، بمعنى "دار كرامة الله ورضوانه وفضله وامتنانه وجوده وإحسانه"². وردت الإشارة إلى جود الله عزّوجل على عباده وفضله وامتنانه دون تفصيل، فكيف يتمظهر ذلك -هناك-؟

كل ما سبق ذكره يمثّل عرضاً بدئياً، تتّسم شموليته بالجزئية مقارنة مع قوله عزّوجل: ﴿أَجْرٌ غَيْرُ مَمْنُونٍ ﴿٨﴾﴾؛ فقوله: ﴿أَجْرٌ﴾، يمثّل اختزالاً مركزاً لمسألة الجزاء، وعرضاً شاملاً بصفة مطلقة، يضاعف نشاط القوة التّخيلية بإفراز أسئلة مشفّرة: ما طبيعة الأجر غير المقطوع؟ ماهي ماهيته؟ إذا كان كل ما هو طيّب يصلح لأن يكون أجراً، فهل يقوم الأجر على التّناهي في التّصوّر؟

ولفك الشّفرة الكبرى المتمثّلة في قوله عزّوجل: ﴿أَجْرٌ غَيْرُ مَمْنُونٍ ﴿٨﴾﴾، تعمل مواضع قرآنية أخرى على توجيه الخيال بصفة قصدية، بوضع الفكر في الدّائرة المعرفية الصّحيحة لعالم الجزاء -هناك- لتظهر لحظتها الحقائق الثّابتة والكامنة في داخل اللّغة القرآنية. إنّ سنّة الله في خلقه

¹ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص134.

² - المصدر نفسه، ج4، ص395.

تؤكد أنّ "الإنسان لا يمكنه أن يوجد إلّا في عالم"¹، يضم محويات تختلف عنه وتشكّل مسألة مكّلة لوجوده، حيث يتحقّق فعل السّكن هناك - في - الجنّات بما يضاف إليه من أشياء تفعله. وجود الأشياء حولنا لا يعدّ عبثاً، إذ تحتوينا، فتشحن بالانفعالات عبر آفات متوالية لتصبح جزءاً من ذواتنا، ومستودعاً مركزياً لأحاسيسنا وذكرياتنا². فأشياء النّعيم الخالد تصغي إلينا بانتباه، وتحقّق أمانينا وما تشتهيهِ أنفسنا، تتواصل معنا لتحيطنا بالرعاية المطلقة.

يعتمد عرض المحويات على تقنية الإجمال أولاً، في قوله عزّوجل: ﴿إِنَّ الْمُتَّقِينَ فِي جَنَّاتٍ وَنَهَرٍ﴾ القمر. وفي موضع آخر قال عزّوجل: ﴿إِنَّ الْمُتَّقِينَ فِي ظِلِّ وَعُيُونٍ﴾ وفوَكة ممّا يَشْتَهُونَ ﴿سورة المرسلات، وقال عزّوجل: ﴿إِنَّ الْمُتَّقِينَ فِي جَنَّاتٍ وَعُيُونٍ﴾ سورة الحجر. وقال: ﴿إِنَّ الْأُبْرَارَ لَفِي نَعِيمٍ﴾ سورة المطففين.

وفي ذلك اختزال للمحويات هناك - في - الجنّات، وبموجبه تنشط العملية التّخييلية لحظة محاولتها اختراق المتجّجب، حيث تدخلنا عالم الافتراضات، التي يتحكم في تشكيلها طبيعة الوجود الهنيء - في - الجنّات. ما يسمح باستحضار موضوع النّعيم، عندها أخال رؤية مالم يكشف عنه، بعد طرح التساؤلات بناء على المعطيات الحسيّة الواردة في الآيات الكريمة، فطبيعة الوجود - هناك - في الجنّات تحدّد الكلمات المجملّة الآتية:

- ﴿جَنَّتٍ﴾ ⇐ تنفتح على مخطّط هندسي محكم التّنفيد ومتعدّد، فإذا خلق الله عزّوجل مجموعة من الجنّات، فما هو عددها؟ وما هي خصوصيّة كل واحدة منها؟ ماهي مساحة الواحدة منها؟ ما هو التّشكيل الهندسي الذي تتّخذ في مجموعها؟ محاولات الإجابة تخيلياً عن كلّ ذلك، يتطلّب ممّا الانغماس الجسدي والروحي في عالم الجنّات، حيث يفرض الزّمن الغيبي سلطته.

- ﴿نَهَرٍ﴾ ⇐ ينفّث على احتمالات تعيينية، تمثّل إجابات عن تساؤلات عدّة: ماعدد الأنهار هناك - في - الجنّات؟ ما طبيعتها؟ ماهي خصوصيّاتها وأنواعها؟ أين تتواجد بالنّسبة إلى بيوت المتّقين وغرفهم؟ أين تتموضع بالنسبة إلى التّشكيل الهندسي العام للجنّات؟

¹ صفاء عبد السلام جعفر، الوجود الحقيقي عند مارتن هايدغر، ص115.

² ينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، ص26.

- ﴿ظِلِّلِ﴾ ⇐ يصطدم الخيال بمحاولة الكشف عن مجموعة الظلال في الجنّات، وخصوصيّاتها وسرّعاتها بالوجود الإنساني - هناك - وهل ترتبط بالقيم الثّابتة ؟

- ﴿عُيُونِ﴾ ⇐ تتواجد عيون - في - الجنّات؛ ماهو شكلها؟ ما طبيعة سوائها ؟ وحركة جريانها فيها ؟ ماهي مواضعها بالنّسبة إلى المحويات الأخرى ؟

- ﴿نَعِيمِ﴾ ⇐ تمتاز كلمة نعيم بالإجمال المضاعف، لكون الجنّات والظلال والعيون والأنهار، كلّها تمثّل جزءا من نعيم خالد، تضاف إليه أصناف أخرى يكرّم بها أهل الجنّات، كالملابس والمأكّل والمشرب والمراكب وغيرها. فعدم التّعيين أو التّفصيل يضيف على المشاهد المجملّة طابعا جماليا، حينها تتحوّل الأشياء المرتسمة في الخيال إلى أشياء واقعية قابلة للمعاينة البصرية. الملفت للانتباه أنّ المعطيات الحسية من قبيل: ﴿ظِلِّلِ﴾ / ﴿جَنَّتِ﴾ / ﴿نَهْرٍ﴾ / ﴿عُيُونِ﴾ / ﴿نَعِيمِ﴾ نعيم، وردت نكرة، وكأنّها تقودنا إلى طريق تخيلي لامتناهي، يشعّرننا بلذة الاستكشاف.

2- مشاهد الجنّات التّفصيلية / المحويات :

وفي مواضع قرآنية أخرى يحدث العرض التّفصيلي لمشاهد الجنّات بصفة جزئية؛ إذ يعمل على توجيه عمليات التّعيين توجيهها مقصديّا صحيحا بدءا بـ:

2-1- مشهد الأنهار :

إنّ التّفصيل النّسبي في طبيعة الأنهار وأنواع محوياتها المتغيرة، يسهم بصفة مباشرة في إيقاظ الحس، في قوله عزّ وجل: ﴿مَثَلُ الْجَنَّةِ الَّتِي وُعدَ الْمُتَّقُونَ فِيهَا أَنْهَارٌ مِنْ مَّاءٍ غَيْرِ آسِنٍ وَأَنْهَارٌ مِنْ لَبَنٍ لَمْ يَتَغَيَّرْ طَعْمُهُ وَأَنْهَارٌ مِنْ خَمْرٍ لَذَّةٍ لِلشَّارِبِينَ وَأَنْهَارٌ مِنْ عَسَلٍ مُصَفًّى وَلَهُمْ فِيهَا مِنْ كُلِّ الثَّمَرَاتِ وَمَغْفِرَةٌ مِنْ رَبِّهِمْ كَمَنْ هُوَ خَلِدٌ فِي النَّارِ وَسُقُوا مَاءً حَمِيمًا فَقَطَّعَ أَمْعَاءُهُمْ﴾ ﴿١٥﴾ سورة محمد.

تضمّنت الآية الكريمة معطيات حسية تمكّنا من إدراك الوجود الغيبي، بعدما يتكشف موضوع الأنهار المتقرّد أمام الوعي الذي يثير دهشة متميّزة في أنفسنا، فهل صادفت يوما ما نهرا واحدا يحوي عسلا أو لبنا أو ما شابه ذلك؟ يمكن أن يتحقّق ذلك خياليا لا واقعيّا، ولكن كلمات الخطاب القرآني تنسج مشهد الأنهار بتقنيات فنيّة ذات مستوى أعلى تجعله ينطق بالحقيقة، فهو

يعكس واقع الحياة الأبدية هناك - في - الجنّات، إنّه يدفع الخيال إلى رسم جزء من الواقع الغيبي بصفة لا متناهية.

إنّ منطق الاحتواء المرتبط بالأنهار يفرض حركة جريان سوائها، إذ يلغي إمكانية ثبوتها، بحيث تعمل القوة التخيلية على رسم طبيعة حركتها، ما يجعل المشهد ينبض بالحركة المتوهّمة التي تنشر الحس بقوة، حتّى تمتثل صورتها في الذهن مرئية، لاسيّما بعد رصد المفارقات الحركية الآتية باعتبارها احتمالات تخيلية تولّد لذة في نفوسنا.

لدينا، أنهار من: ﴿مَاءٍ﴾
 ﴿لَبَنٍ﴾
 ﴿خَمْرٍ﴾
 ﴿عَسَلٍ﴾
 ← الاختلاف من حيث الكثافة يولّد تباينا في سرعة حركية السائل

ومنه، أتصور مخطّطا حركيا أشبه بقطعة موسيقية متفرّدة:

- الماء أقلّ كثافة من اللبن والخمر والعسل ← حركة السائل سريعة.

- اللبن أقلّ كثافة من العسل ← حركة السائل بطيئة.

- الخمر أقلّ كثافة من اللبن ← حركة السائل معتدلة.

- العسل أشدّ كثافة ممّا سبق ذكره ← حركة السائل بطيئة جدًا.

تلك معادلات استلزامية تدخلنا عالم الأصوات الوهمي، الذي تصنعه حركة السوائل المتباينة من حيث سرعتها مشكلة إيقاعا صوتيًا يزاوج بين الحركتين؛ البطيئة والسريعة مع رصد لدرجات كلّ منهما.

وعلى الخط التصويري الحسي ذاته، تستدعي الكيفيات الحسية الأخرى لتتفاعل، فتعكس الجانب الظاهري للأنهار ومحوياتها المرئية، بعدما يطرح التساؤل الآتي: لكلّ سائل ذوق خاص قد نستحضره خياليا، انطلاقا من المعطيات الدنيوية المألوفة، ولكننا نتجاوزها إلى الذوق المحتمل والممكن، فهل تتمكّن القوة التخيلية من تفعيله وتحديده؟

تلك مهمّة صعبة لالتزام عالم الغيب بالتّجسّب، ولكنّها تركت المجال مفتوحاً أمام عمليات التّعيين المحتمل والموجّه، الذي يتوضّح في قوله عزّوجلّ: ﴿وَأَنهَرُ مِنْ لَبَنٍ لَّمْ يَتَغَيَّرْ طَعْمُهُ﴾¹، بمعنى: "بل في غاية البياض والحلاوة والدّسومة"². وفي ذلك توجيه نحو تذوّق تخييلي يلغي طعم الحموضة مثلاً، ويبقي على الحلاوة والدّسومة، كذلك قوله عزّوجلّ: ﴿أَنهَرُ مِنْ مَّاءٍ غَيْرِ عَاسِنٍ﴾³. إنّ: "العرب تقول: أسن الماء إذا تغيّر ريحه"²، وبناء على ذلك يستحضر الخيال طعم ماء طيّب بصفة دائمة، تلغي احتمال تغيّر ذوقه أو رائحته، وفي ذلك إثارة مزدوجة لحاستي الذّوق والشمّ؛ تواصل مهمّتها، في قوله عزّوجلّ: ﴿أَنهَرُ مِنْ عَسَلٍ مُّصَقًّى﴾³ والمقصود بذلك أنّه عسل "في غاية الصّفاء وحسن اللّون والطّعم والريح"³.

الملفت للانتباه في العرض الحسيّ لمشهد الأنهار، الرّبط القوي بين معطيات الحواس، حيث تعمل القوة التّخييليّة في اتّجاهات حسيّة متعدّدة:

- السّمع: يحاول الخيال القبض على الإيقاع الحركي لجريان سوائل الأنهار.

- الرّؤية: أتخيل رؤية حركة السّوائل في الأنهار مع تحديد مخطّطها ورصد التّباين في ألوان السّوائل، فالماء مثلاً لا لون له ولكنّه يكتسي ألوان الجنّة لاسيّما الإخضرار، وفي ذلك انفتاح رهيب على ألوان تخييلية لا حصر لها تماثل كثرة الأشياء الملونة في الجنّات. أمّا العسل فيتميّز بالصّفاء واللّون الحسن، والملاحظ أنّه لم يتمّ تعيين اللّون إن كان بنيّاً أم غيره، ما يزيد من حدّة نشاط الخيال محاولاً كشف لونه. وتميّز الخمر واللّبن باللّون الأبيض ينشر إضاءة تزيد من قوة عملية المعاينة البصرية للأنهار، التي تستعرض محوياًتها، لننتهي إلى رسم صورة تتمازج داخل إطارها ألوان سوائل الأنهار.

- الذّوق والشمّ: إنّهما حاستان متلازمتان، فغالباً ما نجد الأطعمة لا تتمايز بذوقها، بل برائحتهما التي تدلّنا على طبيعة طعمها. ألمس تفاعلاً رهيباً بين معطيات الحواس، يضاعف من إمكانيّة تكشّف مشهد الأنهار.

¹ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص256.

² المصدر نفسه، ج4، ص256.

³ المصدر نفسه، ج4، ص256.

2-2- مشهد الأبواب :

وردت تسمية الأبواب في عرض مشاهد الجنّات، لتثير مجموعة من التساؤلات، في قوله عزّوجل: ﴿ هَذَا ذِكْرٌ وَإِنَّ لِلْمُتَّقِينَ لَحُسْنَ مَآبٍ ﴿٤٩﴾ جَنَّاتٍ عَدْنٍ مُمْتَحَةٌ لَهُمْ الْأَبْوَابُ ﴿٥٠﴾ ﴾ سورة ص؛ و﴿ الْأَبْوَابُ ﴾ جمع باب، فهو معطى حسّي يمكن الخيال من رسمه ولكن، ما عددها؟ وما شكلها؟ وما حجمها؟ وما هو المخطّط الهندسي المعتمد في تشكيلها العام؟

"لما كانت الجنان درجات بعضها فوق بعض، كانت أبوابها كذلك، وباب الجنّة العالية فوق باب الجنّة التي تحتها، وكلّما علت الجنّة اتّسعت، فعاليها أوسع ممّا دونه، وسعة الباب بحسب وسع الجنّة"¹. تتموضع الأبواب بشكل تراتبيّ، وتتضاعف سعتها كلّما توجّهنا نحو الأعلى، وتلك صورة يفرضها منطق الاتّساع المتباين للجنّات المرتبط بالعلو المتدرّج، بحيث نحصل على صورة عامة للأبواب تشبه الهرم المقلوب، يستحضرها الخيال بصفة مرئية ويحاول تحديد ماهيتها وشكلها ولونها مثلاً. وبذلك تتشكّل مجموعة صور لامتناهية.

يمثّل قوله عزّوجل: ﴿ مُمْتَحَةٌ لَهُمُ الْأَبْوَابُ ﴿٥٠﴾ ﴾، مشهداً حيّاً تفعله حركة الانفتاح المتوهّمة، بعد انتظار المؤمنين مدّة زمنية معيّنة²، متبوعة بحركة الدّخول - إلى - الجنّات، في قوله عزّوجل: ﴿ ادْخُلُوا الْجَنَّةَ أَنْتُمْ وَأَزْوَاجُكُمْ تُحْبَرُونَ ﴿٧٠﴾ ﴾ سورة الزّخرف، بمعنى ادخلوا الجنّات حيث " تتعمون وتسعدون"³. وفي موضع آخر، قال عزّوعلا: ﴿ ادْخُلُوهَا بِسَلَامٍ ءَامِنِينَ ﴿٤٦﴾ ﴾ سورة الحجر، والمقصود بذلك ادخلوا الجنّات "سالمين من الآفات، مسلمّ عليكم (آمنين) من كل خوف وفرع، ولا تخشوا من إخراج ولا انقطاع ولا فناء"⁴.

ألّمس إيقاعاً حركياً مزدوجاً تحقّقه حركة انفتاح الأبواب المتناسقة والهادئة التي تختلف جذرياً عن حركة انفتاح أبواب النّار المفاجئة، وحركة الدّخول - إلى - الجنّات المكثّفة، يرسمها فعل الأمر ﴿ ادْخُلُوا ﴾، الذي يعلي من سلطة الزّمن الغيبي المندمج في الحاضر الدنيوي والمنصهر

¹ - ابن قيم الجوزية، حادي الأرواح إلى بلاد الأفراح، ص 57-58.

² - للتّقصيل ينظر: المصدر نفسه، ص 49-50.

³ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج 4، ص 195.

⁴ - المصدر نفسه، ج 2، ص 814.

في كليته. كما أنّ تسمية الأبواب بوصفها جزءا من محويات الجنّات، يلغي فرضية الرؤية المتخيّلة، عندما يجعل الحقيقة الغيبية تعرض أمام أعيننا واقع الحياة ماوراء أبواب الجنّات؛ إذ كلّ باب يمثّل نقطة استهراب في عرض مسرحي ضخم ومتفرد، حيث يحاول المتلقّي فك شفرة الانفتاح ضمن جدلية الدّاخل والخارج الكبرى، فيعيش حالة تأمل عميقة تتحوّل إلى موضوع جزئي يشغل تفكيره. والسؤال الذي يطرح نفسه بقوة في مشهد انفتاح أبواب الجنّات: هل الانفتاح يستلزم الانغلاق، كما يحدث في مشاهد العذاب لما يلقى بالكفرة في عمق جهنّم ؟

يتمّ إغلاق أبواب جهنّم، فهي "مطبقة مغلقة"¹ عليهم، وفي قوله عزّوجل: ﴿ فِي عَمَدٍ مُمَدَّدَةٍ ﴾ سورة الهمزة، إثبات لصورة إغلاق متفردة، ركيزتها "العمد ممسكة للأبواب من خلفها كالحجر العظيم الذي يجعل خلف الباب"². تفتح أبواب جهنّم لتهلك أهلها، ثمّ تطبق عليهم وفي ذلك معاناة مضاعفة، جسدية ونفسية³. إنّ المؤمنين "إذا دخلوا الجنّة لم تغلق عليهم أبوابها، بل تبقى مفتحة كما هي"³. فهل هذا يعني إمكانية إخراجهم من الجنّات ؟ يجيبنا الله عزّوجل في قوله: ﴿ وَمَا هُمْ مِنْهَا بِمُخْرَجِينَ ﴾ سورة الحجر. إسقاط قطب الخارج جليّ في الآية الكريمة فلماذا إذن، تبقى الأبواب مفتحة ؟

"إنّ في تفتيح الأبواب لهم إشارة إلى تصرفهم وذهابهم وإيابهم، وتبوئهم من الجنّة حيث شاءوا، ودخول الملائكة عليهم كل وقت بالتّحف والألطف من ربّهم، ودخول ما يسرهم عليهم كلّ وقت. وأيضا إشارة إلى أنّها دار أمن، لا يحتاجون فيها إلى غلق الأبواب كما كانوا يحتاجون إلى ذلك في الدّنيا"⁴.

رفع الستار في مشهد الجنّات عن طبيعة المكان الذي سيأوي المؤمنين والمؤمنات، في قوله عزّوجل: ﴿ لِيَدْخُلَ الْمُؤْمِنِينَ وَالْمُؤْمِنَاتِ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ خَالِدِينَ فِيهَا وَيُكَفَّرُ عَنْهُمْ سَيِّئَاتِهِمْ وَكَانَ ذَلِكَ عِنْدَ اللَّهِ فَوْزًا عَظِيمًا ﴾ سورة الفتح. وقوله: ﴿ إِلَّا مَنْ تَابَ وَآمَنَ وَعَمِلَ صَالِحًا

¹ - ابن قيم الجوزية، حادي الأرواح إلى بلاد الأفراح، ص51.

² - المصدر نفسه، ص51.

^{*} - سيتمّ التفصيل في ذلك في الفصل الثالث.

³ - ابن قيم الجوزية، حادي الأرواح إلى بلاد الأفراح، ص51.

⁴ - المصدر نفسه، ص51.

فَأُولَئِكَ يَدْخُلُونَ الْجَنَّةَ وَلَا يُظْلَمُونَ شَيْئًا ﴿٦٠﴾ سورة مريم. وقوله: ﴿وَأَدْخِلِ الَّذِينَ ءَامَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ جَنَّاتٍ تَجْرَى مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ خَالِدِينَ فِيهَا بِإِذْنِ رَبِّهِمْ تَحِيَّتُهُمْ فِيهَا سَلَامٌ ﴿٦٣﴾﴾ سورة ابراهيم، يتفاعل مع مشهد الدخول المعين لخصوصية الحياة - هناك - في قوله عز وجل: ﴿بِسَلَامٍ ءَامِنِينَ ﴿٦٤﴾﴾ وقوله: ﴿تُحْبَرُونَ ﴿٧٠﴾﴾ ، فمن يتجاوز أبواب الجنّات سيلقي حياة آمنة وسالمة من كلّ الآفات يميزها نعيم لا متناه وسعادة مطلقة، تجسّد في كلّيتها قيم السّكنى الإيجابية الثّابتة في مأوى النّعيم الخالد. ومنه، اللّاإخراج = إسقاط إمكانية اضمحلال قيم الأمن والسّكينة والطّمانينة والسّعادة.

2-3- مشهد المأكّل والمشرب / أصحاب الجنّات جميعهم :

يسهم مشهد المأكّل والمشرب الخاص بأصحاب النّعيم، في تكشف طبيعة الوجود هناك - في - الجنّات، إذ تملك أشيائه ثقلاً رهيباً، يعمل على تأطير المشهد، بحيث تخاطبنا من خلاله فنتوحّد معها، وفي مستودع دلالتها، ننظر عياناً إلى جزء مهمّ من النّعيم الأبدي بشقيّه الماديّ والروحي. وقد تفاعلت عدّة مواضع قرآنية، وكأنّها خطوط وألوان وأشكال وأحجام مختلفة، لإخراج مشهد أولي بعنوان: صور النّعيم الحسيّة الشّاملة والمجملة للمأكّل والمشرب، في قوله عز وجل: ﴿مُتَكَيِّينَ فِيهَا يَدْعُونَ فِيهَا بِفَكَهَةٍ كَثِيرَةٍ وَشَرَابٍ ﴿٥٠﴾﴾ سورة ص. وقوله: ﴿لَكُمْ فِيهَا فَاكِهَةٌ كَثِيرَةٌ مِنْهَا تَأْكُلُونَ ﴿٧٣﴾﴾ سورة الزّخرف. وقوله: ﴿أُولَئِكَ لَهُمْ رِزْقٌ مَّعْلُومٌ ﴿٤١﴾ فَاوَكَّهُ وَهُمْ مُكْرَمُونَ ﴿٤٢﴾ فِي جَنَّاتِ النَّعِيمِ ﴿٤٣﴾﴾ سورة الصّافات. وقوله: ﴿وَبَشِّرِ الَّذِينَ ءَامَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ أَنَّ لَهُمْ جَنَّاتٍ تَجْرَى مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ كُلَّمَا رُزِقُوا مِنْهَا مِنْ ثَمَرَةٍ رِزْقًا قَالُوا هَذَا الَّذِي رُزِقْنَا مِنْ قَبْلُ وَأُتُوا بِهِ مُتَشَابِهًا وَلَهُمْ فِيهَا أَزْوَاجٌ مُطَهَّرَةٌ وَهُمْ فِيهَا خَالِدُونَ ﴿٢٥﴾﴾ سورة البقرة. وقوله: ﴿مَثَلُ الْجَنَّةِ الَّتِي وُعِدَ الْمُتَّقُونَ تَجْرَى مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ أُكُلُهَا دَائِمٌ وَظِلُّهَا تِلْكَ عُقْبَى الَّذِينَ اتَّقَوْا وَعُقْبَى الْكَافِرِينَ النَّارُ ﴿٢٥﴾﴾ سورة الرّعد. وقوله: ﴿لَهُمْ فِيهَا فَاكِهَةٌ وَلَهُمْ مِمَّا يَدْعُونَ ﴿٥٧﴾﴾ سورة يس. وقوله: ﴿إِنَّ الْمُتَّقِينَ فِي ظِلَالٍ وَعُيُونٍ ﴿٤١﴾ وَفَاوَكَةٍ مِمَّا يَشْتَهُونَ ﴿٤٢﴾﴾ سورة المرسلات. وقوله عز وجل: ﴿وَأَمَدَدْنَاهُمْ بِفَاكِهَةٍ وَلَحْمٍ مِمَّا يَشْتَهُونَ ﴿٢٣﴾﴾ سورة الطّور. وقوله عز وجل: ﴿فِيهَا عَيْنٌ جَارِيَةٌ ﴿١٢﴾﴾ سورة الغاشية .

أشياء حسّية موزّعة على خشبة مشهد المأكّل والمشرب تدخلنا عالم الإيهام البصري، حيث يعمل الخيال بصفة مكثّفة على تعيين صور الموجودات المحتملة، المندرجة تحت عنصرين مركزيين يسهمان في تشكيل عالم النّعيم الخالد. لدينا:

- المأكّل ﴿فَوَاكِهَ﴾: الفاكهة أو الفواكه ترتبط بعالم الشّجر والنبات فبينهما علاقة استلزامية، ترسم صورة كاملة لطبيعة غيبية تتراءى لنا هنا والآن، أوجدت لتكريم أهل الجنّات بفواكه متعددة، "ومن سائر أنواع الثّمار مهما طلبوا وجدوا"¹. كثرة الفاكهة تستوجب كثرة أشجارها ونباتاتها، ما يجعل مهمّة الخيال مزدوجة، تحاول تعيين أنواع الفاكهة وألوانها وأحجامها مع تمثّل أشجارها ونباتاتها، فتكتمل لوحة مثيرة يتكشف عبر خطوطها وألوانها المفترضة عالم النّعيم الأبدي.

- المأكّل ﴿لَحْمٍ﴾: على نفس الخطّ التصويري الشّامل يلتفت الخيال إلى نمط آخر من المأكّل يتمثّل في "لحوم من أنواع شتّى ممّا يستطاب ويشتهى"². ترتبط اللّحوم بمصدرها الحيواني لتصبح مهمّة الخيال معقّدة، باستحضار مضاعف لاحتمالات تعيينية، تضمّ في مجملها صور الحيوانات المتحوّلة إلى لحوم، أتخيل تدوّق طعمها الشّهّي. ولكن هل يقتصر مأكّل أهل الجنّات على الفواكه واللّحوم، أم إنّ ذلك يوجّه الخيال نحو تعيينات أخرى قد تشبه مأكّل الدّنيا وتتغير معها ؟

- المشرب ﴿عُيُونٍ﴾/﴿عَيْنٍ﴾: إنّ قوله عزّوجلّ: ﴿عُيُونٍ﴾، هو تصوير مادي يدفع الخيال إلى رسم صور متباينة لعدد غير محدد من العيون، مع تعيين مواضعها المتماثلة مع البنية المتدرّجة للجنّات بصفة عمودية من الأسفل إلى الأعلى. فمن المحتمل أن تتضمّن كلّ جنّة عينا ظاهرة للعيان أو أكثر، و"من عين الماء أشتقّ ماء معين أي ظاهر للعيون"³. ومنه تفترض العين جريان سائلها، في قوله عزّوجلّ: ﴿فِيهَا عَيْنٌ جَارِيَةٌ﴾^{١٢}، أي - في - جنّة عالية "عيون جاريات"⁴، ولكن أيّ جنّة عالية؟ فكلّ الجنّات تخضع لتشكيل هندسي ضارب في العلو المتدرّج، فمن المحتمل أن تحوي كلّ جنّة مجموعة من العيون قد يختلف عددها من جنّة إلى أخرى، وقد تتساوى وتختلف في

¹ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص688.

² - المصدر نفسه، ج4، ص353.

³ - الرّاعب الأصفهاني، معجم مفردات ألفاظ القرآن، مادة (عين)، ص268.

⁴ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص754.

طبيعة سوائها. إنّ قوله عزّوجل: ﴿جَارِيَةٌ ۙ﴾^١، يمكن الخيال من تمثّل طبيعة حركة السائل السريعة (الماء أو شيء آخر)، ذلك أنّ "الجري المرّ السريع"^٢ ما يولّد إيقاعاً صوتياً نشطاً تلتذّ به حاسة السمع فتبتهج النفس.

- المشرب ﴿شَرَابٍ ۙ﴾^٣: يكرّم أهل الجنّات بشراب متفرد، و"الشرب تناول كل مائع ماء كان أو غيره"^٤. الشراب إذن، معطى حسّي يراوغ القوة التخيلية، حتّى تقف على تعيين عدد لا حصر له من أنواع الأشربة المختلفة الطعم واللون والطبيعة. وتتضاعف احتمالات التّعيين التخيلية عندما يصل تكريم أهل الجنّات مرتبة تلبية مشيئاتهم مهما كثرت وتنوعت، وفيما يخصّ الشراب، "من أيّ أنواعه شاعوا أنتهم به الخدام"^٥. تتفاعل الحواس من أجل إدراك جمالي لشراب أهل الجنّات، حيث ترسم العين ألواناً له، وترصد الأذن إيقاع جريانه، ويتذوّق اللسان طعمه، وتتفنّن حاسة الشم في التمييز بين روائحه الطيّبة.

يجب أن تتّصف عمليات تعيين ما يمكن أن يكون هناك - في - الجنّات من صور النّعيم بالأمانة والصدق، حيث تتّخذ طريقاً تخيلياً يرسمه منطق التّكريم المادّي والروحي، لذا تحمّلت آيات الذكر الحكيم في مواضع قرآنية شتّى مهام توجيه محاولات التّعيين التخيلي، وإيقاظ الحسّ للولوج إلى عالم النّعيم الأبدي من بوابة التفصيل الجزئي لمشاهد جنّات النّعيم الشّاملة، حيث يرفع ستار العرض المفصّل لمشهد المأكل والمشرب نسبياً، فتتكشّف بعض من مظاهر النّعيم هناك - في - الجنّات.

3-1- مشهد الثّمار :

تضمّن مشهد الثّمار قوله عزّوجل: ﴿وَبَشِّرِ الَّذِينَ ءَامَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ أَنَّ لَهُمْ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ كُلَّمَا رُزِقُوا مِنْهَا مِنْ ثَمَرَةٍ رِزْقًا قَالُوا هَذَا الَّذِي رُزِقْنَا مِنْ قَبْلُ وَأُتُوا بِهِ مُتَشَابِهًا وَلَهُمْ فِيهَا أَنْهَارٌ مُمْطَرَّةٌ وَهُمْ فِيهَا خَالِدُونَ ۖ﴾. إنّ اسم الإشارة الوارد في قوله تعالى: ﴿هَذَا ۖ﴾ يصنع مشهداً بصرياً يدرك حسّياً، يمكننا من الرّؤية الفعلية لما يعرض تحت سلطة الزّمكان

^١ - الرّاغب الأصفهاني، معجم مفردات ألفاظ القرآن، مادة (جری)، ص 71.

^٢ - المصدر نفسه، مادة (شرب)، ص 193.

^٣ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج 4، ص 61.

الحاضر هنا والآن، فيتمّ الوعي بمكان النعيم الخالد ومحوياته، بحيث تتحوّل قاعدة الزمن ليصبح المستقبل الغيبي حاضرا، يعاين بالصّورة والحركة والصّوت، باعتبار أنّ "المحسوس هو الذي يبدع الموضوع المتمثّل، فهو الذي يظهره ويمنحه صوتا ينطق به"¹. أمّا الحاضر الدنيوي يلحق بسجّل الذاكرة، وتلك تقنية تحقّق جمالية متفردة تطوي زمنا بأكمله (الدنيوي) متبوعا بزماني البرزخ والحشر، حيث تضع المتلقّي في إطار زمني ومكاني آني.

فقوله عزّوجل: ﴿ هَذَا ﴾ يقصد به "هذا النوع الذي رزقناه من قبل، ومن جنسه في السّمات والألوان"²، وفي قوله عزّوجل: ﴿ مِنْ قَبْلُ ﴾ اختزال مركز لمشهد جامع، يحوي ثمار الحياة الدّنيا بأصنافها وأحجامها وألوانها. وأنا أتجوّل بين ثمار الجنّة، سأنتبه إلى مسألة التشابه الظّاهري بينها وبين ثمار الدّنيا بعد المعاينة البصرية لشتّى أنواع الثّمار هناك - في - الجنّات؛ فقد أصطدم بثمار الكرز والزّمان والبرتقال والموز وغيرها، متلذّذة بألوانها من أصفر وبرتقاليّ وأحمر... إلخ، متأمّلة أحجامها وأشكالها، ومتسائلة عن ذوقها، فهل هي تتماثل من حيث الظاهر والباطن مع ثمار الدّنيا؟ أم إنّها تتفرد بأذواقها الخاصّة ؟

إنّ في قوله عزّوجل: ﴿ وَأَتَوْا بِهِ مُتَشَبِهًا ﴾ ، توضيحا لمسألة المشابهة بين ثمار الدارين، إذ "يعني بذلك تشابه ما أوتوا به في الجنّة منه. والذي كانوا رزقوه في الدّنيا، في اللّون والمرأى والمنظر، وإن اختلفا في الطّعم والدّوق، فتباينا، فلم يكن لشيء ممّا في الجنّة من ذلك نظير في الدّنيا"³. تتغاير الثّمار إذن، من حيث تشابه؛ فاستحضار الخيال لشتّى أنواع الثّمار وصورها وشكلها الظّاهري، يتفاعل مع توهم طعمها المختلف جذريا عن طعم ثمار الدّنيا على محور تخيليّ يلقي بنا في دوامة التفكير اللّامحدود لتصور ما يمكن أن يكون من الثّمار -هناك-، وقد تدهشنا التعيينات المحتملة فتصل لذّة العرض إلى أعلى مستوياتها. والملفت للانتباه، أنّ قوله عزّوجل: ﴿ كُلَّمَا ﴾، يدفع القوة التّخيلية إلى رسم حركة متجدّدة لظهور ثمرة من الثّمار، ما يوّلّد تمثّلا تدريجيّا متتابعًا، يعاين بصريا ويصنع دهشة متجدّدة، لارتباط كلّ ثمرة بطعم قد لا يخطر على بال بشر.

¹ سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، ص267.

² الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج1، ص145.

³ -المصدر نفسه، ج1، ص146.

بضع كلمات تكفّلت بإخراج مشهد الثّمار، لمعايشة ظاهرة المقارنة التّخييلية ما بين ثمار الدّنيا والآخرة، رغم كونها غائبة عنّا، يعزّزها قوله عزّوجل: ﴿قَالُوا﴾؛ مقولة يرسم الخيال عبر حروفها مجموعة أشخاص يتتعمّن ويتحاورون، يشاركونهم المتلقّي عالمهم المعروض والمشهود، عبر بوابة تقنية التّكثيف الزّمني في المشهد المكاني الواحد، حيث يستحضر الزّمن الدّنيوي وأمكنته في الزّمكان الغيبي فيتداخل الزّمان؛ زمن الدّنيا وزمن الآخرة، عن طريق جدلية الدّاخل والخارج الزّمكانية الآتية: من داخل الإطار الزّمكاني الغيبي (الجنّة)، يخرج الإنسان إلى الإطار الزّمكاني الدّنيوي، وفي الآن ذاته ولحظة تلقّي مشهد الثّمار، يتجاوز المتلقّي الإطار الزّمكاني الدّنيوي ليتّصل بالإطار الزّمكاني الغيبي (الجنّة). إنّ التّداخل الزّمكاني في مشهد ثمار الجنّة، يجعل كلّ الأزمنة حاضرة كذلك الأمكنة، ليتّخذ المشهد صفة الاكتمال الزّمكاني.

كما أنّ التّركيز على عنصر الثّمار كمعطى حسّي يسهم في نسج مشهد الجنّات، إذ يوهمني بوجود إطار للوحة ضخمة" يتوغّل في المكان وينتزع المكان الخاصّ أي المكان الفنّي الذي يعمّق الدّلالة التّعبيرية"¹، لموضوع الثّمار، ما بين الدّنيا والآخرة (مكان النّعيم الخالد). وذلك مبدأ مهمّ من مبادئ الفن التّشكيلي احتواه الخطاب القرآني.

تتواصل عملية التّفصيل النّسبي في مشهد المأكّل والمشرب، فذكر البعض من أنواع المأكّل والمشرب بعينها يعمل على توجيه احتمالات التّعيين التّخييلي، حيث يرفع الستار جزئياً عن مشهد النّعيم بعنوان: عين على أصناف المشرب والمأكّل.

3-2- عين على أصناف المشرب:

تتوضّح أصناف المشرب في قوله عزّوجل: ﴿يُسْقَوْنَ مِنْ رَحِيقٍ مَّخْتُومٍ ۝٤٥ خِتَمُهُ مِسْكَ ۚ وَفِي ذَلِكَ فَلَيْتَتَنَافَسِ الْمُتَنَافِسُونَ ۝٤٦ وَمِزَاجُهُ مِنْ تَسْنِيمٍ ۝٤٧ عَيْنًا يَشْرَبُ بِهَا الْمُقَرَّبُونَ ۝٤٨﴾ سورة المطّفين. وقوله عزّوجل: ﴿إِنَّ الْأَبْرَارَ يَشْرَبُونَ مِنْ كَأْسٍ كَانَ مِزَاجُهَا كَافُورًا ۝٤٩ عَيْنًا يَشْرَبُ بِهَا عِبَادُ اللَّهِ يُفَجِّرُونَهَا تَفْجِيرًا ۝٥٠﴾ سورة الإنسان. و قوله: ﴿وَيُسْقَوْنَ فِيهَا كَأْسًا كَانَ مِزَاجُهَا زَنْجَبِيلًا ۝٥١ عَيْنًا فِيهَا تُسَمَّى سَلْسَبِيلًا ۝٥٢﴾ سورة الإنسان. وقوله: ﴿وَسَقَلَهُمْ رَبُّهُمْ شَرَابًا طَهُورًا ۝٥٣﴾

¹ - طاهر عبد مسلم، عبقرية الصورة والمكان، ص67.

سورة الإنسان. وقوله: ﴿وَكَأْسًا دِهَاقًا﴾ سورة النبأ. وقوله عز وجل: ﴿يُطَافُ عَلَيْهِمْ بِكَأْسٍ مِّن مَّعِينٍ﴾ بيضاء لَذَّةٍ لِلشَّارِبِينَ لَا فِيهَا غَوْلٌ وَلَا هُمْ عَنْهَا يُنْزِفُونَ سورة الصافات. وقوله عز وجل: ﴿فِيهِمَا عَيْنَانِ تَجْرِيَانِ﴾ سورة الرحمن. وقوله: ﴿فِيهِمَا عَيْنَانِ نَضَّاخَتَانِ﴾ سورة الرحمن. وقوله عز وجل: ﴿يُطُوفُ عَلَيْهِمْ وَلَدُنُّ مُخَلَّدُونَ﴾ بِأَكْوَابٍ وَأَبَارِيقَ وَكَأْسٍ مِّن مَّعِينٍ لَا يُصَدَّعُونَ عَنْهَا وَلَا يُنْزِفُونَ سورة الواقعة. وقوله عز وجل: ﴿وَمَاءٌ مَّسْكُوبٌ﴾ سورة الواقعة.

تضمّنت الآيات الكريمة تحديدات نسبية جدّا، لأشياء خصّصت للمشرب تتبعث منها قوة تحقّق فعّالية الإبصار المتوازنة مع قوة الجذب التأمّلية، إذ تحاول العين التقاط أكبر عدد ممكن من صور التعيينات الشبّية المتتابعة في الخيال، مع تحديد ماهيتها ولونها ورسم شكلها ورصد حركتها، ولكن بصفة مرّجأة، ورغم ذلك فإنّها تمثّل عين الحقيقة الأبدية في الجنّات.

يتكشف مصدر الشّراب من خلال حركة متتابعة متخلّلة تضمن شرباً غير منقطع. وتلك حركة تصنع مشهداً ينبض بالحياة؛ فالمؤمنون ﴿يُطَافُ عَلَيْهِمْ بِكَأْسٍ مِّن مَّعِينٍ﴾ ، والمقصود بذلك " بخر من أنهار جارية، لا يخافون انقطاعها، ولا فراغها"¹. إنّ حركة جريان الخمر في مصدرها، وهو الأنهار المتعدّدة يضعنا إزاء عرض مبصر، يضاعف قابلية المعاينة البصرية، من خلال الإحالة إلى اللون، فهي خمر جارية بيضاء، أي: "لونها مشرق حسن بهي لا كخمر الدّنيا في منظرها، البشع الرّديء من حمرة، أوسود أو اصفرار، أو كدورة، إلى غير ذلك ممّا ينفر الطّبع السّليم"². - هناك - يشرب المنعمون خمرًا مغايرة ، فهي ملوّنة بلون يعدّ من الألوان النّاصعة والخالصة، يبهج النّفس بصفائه. ولهذا "يرتبط الأبيض بالنّقاء عند العرب ومعظم الشّعوب"³، فالخمر باللّون الأبيض يجعلني أتوقّع انتشار إشعاع ضوئي منقطع النّظير.

إنّ إخراج مشهد الخمر الجزئي باللّون والحركة والتّخييل الممتد، يجعله مدركاً حسّياً ومعرفياً وجمالياً، ورغم ذلك، فإنّ طبيعة الشّراب لا تتعيّن إلّا من خلال الكيفيات الحسّية المتلازمة. غير

¹ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص11.

² - المصدر نفسه، ج4، ص11.

³ - أحمد مختار عمر، اللّغة واللّون، ط2، عالم الكتب، القاهرة، 1997، ص69.

أنّ لون الخمر الأبيض الصّافي الشّهّي لا يكتفي بذاته عندما يثير حاسة الرّؤية وينكشف أمامها، فلا تكتمل صورة الخمر الحيّة إلّا بإثارة حاستي الذّوق والشمّ. وتلك خمر "طعمها طيب كلونها، وطيب الطّعم دليل على طيب الريح، بخلاف خمر الدّنيا في جميع ذلك"¹. قد يطرح السّؤال بعد الاستحضار التّخيلي لصفة الخمر وطعمها ورائحتها وأرقى أنواع نكهاتها، فما هي الاحتمالات الذّوقية لها ؟

تضمّن الخطاب القرآني ما يوجّه إمكانيّة التّعيين التّخيلية، بحيث تمّ تحديد نكهات الخمر، في قوله عزّوجلّ: ﴿رَحِيقٌ مَّخْتُومٌ ۚ خِتْمُهُ مِسْكٌ ۚ﴾ ، و"الرّحيق من أسماء الخمر"² يميّزها طعم متقرّد، هو المسك برائحته القويّة، وقيل إنّ "شراب أبيض مثل الفضة يختمون به شرابهم، ولو أنّ رجلاً من أهل الدّنيا أدخل أصبعه فيه ثمّ أخرجها لم يبق ذو روح إلّا وجد طيبها"³. كلمات أخرى تحدّد طعم الخمر بنسبة أكبر، في قوله عزّوجلّ: ﴿وَمِزَاجُهُ مِنْ تَسْنِيمٍ ۚ﴾، بمعنى: "ومزاج هذا الرّحيق الموصوف من تسنيم أي: من شراب يقال له تسنيم، وهو أشرف شراب أهل الجنّة وأعلاه"⁴. صفة تسنيم توسّع دائرة التّخيل الذّوقي بتنشيط السّؤال حول الطّعم المتوقّع، عندما يتمّازج طعم المسك مع أرقى شراب يقدّم لأهل الجنّة العليا. محاولات الإجابة ستوقنا في عالم النّكهات الرّاقية المفترضة، التي تصاحبها لذة لا يتذوقها إلّا العارف، حيث يتفنّن الخيال في استحضارها. إذا كان شراب أهل النّار الحميم، فما شأن شراب أهل الجنّات من حيث البرودة والحرارة؟

علامات أيقونية حيوية جسّدتها أنواع الخمر، محدّدة الأذواق المتباينة لها من باب النّكهات المرتبطة بباب الحرّ والبرد إلى حدّ التّعالق، في قوله عزّوجلّ: ﴿إِنَّ الْأَبْرَارَ يَشْرَبُونَ مِنْ كَأْسٍ كَانَ مِزَاجُهَا كَافُورًا ۚ﴾، وقوله عزّوجلّ: ﴿كَأْسًا كَانَ مِزَاجُهَا زَنْجَبِيلًا ۚ﴾. تلك خمر ممزوجة بالكافور تارة وبالزّنجبيل تارة أخرى، تدفع الخيال إلى الاصطدام بذوقين متغايرين تحت سلطة اللّذة اللّامتناهية، "وقد علم ما في الكافور من التّبريد والرائحة الطّيبة مع ما يضاف إلى ذلك من اللّذّة

¹ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص11.

² - المصدر نفسه، ج4، ص727.

³ - المصدر نفسه، ج4، ص727.

⁴ - المصدر نفسه، ج4، ص727.

في الجنّة¹. الكافور يجعل الخمر منكّهة برائحته الخاصّة، فيدخلها خانة النّمايز المضاعف بقدرته على تصييرها باردة تنعش النّفس، ولكن هل قاعدة احتياج جسم الإنسان للشّراب بنمطيه البارد والحرّ يمتدّ مفعولها إلى عالم النّعيم الخالد ؟

أورد الله عزّوجلّ توضيحاً لذلك في قوله: ﴿وَيُسْقَوْنَ فِيهَا كَأْسًا كَانَ مِزَاجُهَا زَنْجَبِيلًا ۖ﴾؛ إذ لا ينعم الأبرار بالشّراب البارد المعتدل، بل يسقون "خمرًا (كان مزاجها زنجبيلًا) فتارة يمزج لهم الشّراب بالكافور وهو بارد، وتارة بالزّنجبيل وهو حار ليعتدل الأمر، وهؤلاء يمزج لهم من هذا تارة ومن هذا تارة، وأمّا المقربون* فإنّهم يشربون من كل منهما صرفاً².

إنّ الإشارة إلى أسماء صفات الخمر (الزنجبيل والكافور والمسك)، تمنع محويات الجنّات عن التّحجب، ذلك أنّ "اللّغة تسمّي الموجودات، وبالتالي تكشف وجود الموجودات، وهي بهذا المعنى تستحضر الوجود"³ الغيبي، ليمتثل أمام الوعي واضحاً بتفصيلات نسبية ترتبط بظلال معنوية غيرمنتهية؛ فطعم الخمر المنكّه بالكافور مثلاً، يخرج بنا إلى عالم من الدّلالات، كالنّسامر والاجتماع الهنيء بين الشّخوص، والوجه المشرق، والإحساس العميق بنشوة متفرّدة، وكلّها تصاحب الدّلالة المركزية؛ اللّذة في أعلى مستوياتها.

لم يكتف مشهد الشّراب بإثارة حاسّتي الذّوق والشمّ، بل يدخل الخيال مرّة أخرى عالم الرّؤية العينيّة، في قوله عزّوجلّ: ﴿وَكَأْسًا دِهَاقًا ۖ﴾، بمعنى: "مملوءة ومتتابعة"⁴، ما يوحي بكثرة الشّرب، أي الشّعور بلذّة متكرّرة؛ حيث أخال جماعات من المنعمين، و هم يمسون كؤوساً مملوءة، تفتح على تشكيلات تخيلية متعدّدة لما يمكن أن يكون -هناك - من أشكال الكؤوس وألوانها وتفاصيل أخرى تزيّنها، وأذواق الخمر وأصناف الأشرية الرّاقية الممكنة الوجود - هناك - .

¹ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص677.

* - وفي ذلك تفصيل مضاعف بإشارته إلى مسألة الأفضلية والتراتبية في الجنّات.

² - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص681.

³ - سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، ص120.

⁴ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص694.

تلتحم كلمات بعينها بالبعد الحركي، لنسج مشهد الشّراب (الخمّر المنكّهة)، في قوله عزّوجل: ﴿عَيْنًا يَشْرَبُ بِهَا عِبَادُ اللَّهِ يُفَجِّرُونَهَا تَفْجِيرًا﴾^١، وقوله عزّوجل: ﴿عَيْنًا فِيهَا تُسَمَّى سَلْسَبِيلًا﴾^٢، وقوله عزّوجل: ﴿فِيهَا عَيْنَانِ تَجْرِيَانِ﴾^٣، وقوله: ﴿فِيهَا عَيْنَانِ نَضَّاخَتَانِ﴾^٤. أّمس إحالة مباشرة في قوله عزّوجل: ﴿يُفَجِّرُونَهَا تَفْجِيرًا﴾^٥ على حركة تفجير العيون، فالمنعمون "يتصرفون فيها حيث شاءوا وأين شاءوا من قصورهم ودورهم ومجالسهم ومحالهم، والتفجير هو الإنباع"^٦ المعانين بصريا، كما يلزمه إيقاع صوتي تؤلفه الحركات القويّة والمتابعة المتولدة بفعل تفجير ينابيع شراب الخمّر الممزوج بالكافور. أمّا منبع الخمّر المنكّهة بالزّنجبيل، فهو عين تتمازج فيها الحركة السّلسلة والحادّة في آن واحد لجريان الماء، مولّدة إيقاعا صوتيا مرنا وقويا؛ ذلك أنّ صفة سلسبيل يقصد بها "سلاسة سيلها وحدة جريها"^٧، بحيث أستحضر تأليفا موسيقيا قائما على وحدات تتمازج بلطف، رغم تباينها المتضاد، وذلك مكنم اللّذة الجمالية.

وبالنسبة لشراب الماء، تمّ التفصيل فقط في حركة جريانه المتباينة، إذ تتحدّد قوّتها تبعا لمرتبة الجنّة. فقد ورد في سورة الرّحمان ذكر مرتبتين من الجنّات: الأولى؛ تضمّ جنتين تتميّز بجريان مياهها، أمّا الثّانية؛ فتضمّ كذلك جنتين، تلحق بهما عينان "فياضتان والجري أقوى من النّضخ"^٨. أنتهي إلى صورة جريان المياه المفعمة بمسار حركي متدرّج، تتمركز قوّته في الأعلى وتتناقص نسبيا في الأسفل، وكأنّها سيمفونية تتمازج فيها النّوتات القوية واللّينة.

كما ينقلنا قوله عزّوجل: ﴿وَمَاءٌ مَّسْكُوبٌ﴾^٩ إلى مشهد تنسجه حركة جريان الماء القويّة، ولكن "في غير أّحدود"^{١٠}، ما يجعله ينفرد بصورة حيّة لطبيعة غير معهودة تفجّر الدّهشة في أنفسنا. معطيات حسّية تؤسّس مشهد الشّراب (الخمّر المنكّهة والماء)، وتضطلع في الآن ذاته باحتواء القيم العميقة الثّابتة والخالدة هناك - في - الجنّات، إذ تتحوّل إلى علامات للألفة تسقط المسافات

^١ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص678.

^٢ - المصدر نفسه، ج4، ص681.

^٣ - المصدر نفسه، ج4، ص411.

^٤ - المصدر نفسه، ج4، ص427.

والأبعاد، وتلغي فعالية الزمن الدنيوي، فنأوي إلى عالمها حيث يتلازم العرض الحسي (الظاهري) والباطني.

إنّ شراب الخمر الأخرى - في - الجنّات لا يشبه خمر الدنيا بالمعاينة البصرية، كذلك يتباين مفعولهما؛ فخمر الجنّات، كما يقول الله عزّوجل: ﴿لَا فِيهَا غَوْلٌ وَلَا هُمْ عَنْهَا يُنْزَفُونَ﴾^(٤٧)، بمعنى: "لا تؤثر فيهم غولا، وهو وجع البطن (...)"، وقيل: المراد بالغول ها هنا: صداع الرأس¹. أمّا قوله عزّوجل: ﴿وَلَا هُمْ عَنْهَا يُنْزَفُونَ﴾^(٤٧)، فالمقصود بذلك: "لا تذهب عقولهم"²؛ خمر بتأثير إيجابي تريح النفس حينما تتلذذ بطعمها ورائحتها، حيث لا يفقد الإنسان وعيه كما هو حاصل في الحياة الدّنيا، فيصدر عنه كلام فاحش وآخر أشبه بالهذيان.

وعلى الخط التّصويري ذاته، أتخيل رؤية مجموعات بشرية على خشبة عرض طيّبة وهم يتناولون كأسا، ثابتة عقولهم رغم "الشّدّة المطربة واللّذة الحاصلة"³، وتلك حالة تصويرية تدهشنا فعلا لحظة اجتماع اللّذة والوعي الحيّ، في قوله عزّوجل: ﴿يَتَنَزَّعُونَ فِيهَا كَأْسًا لَا لَغْوٌ فِيهَا وَلَا تَأْثِيمٌ﴾^(٢٣) سورة الطّور. إنّ قوله عزّوجلا: ﴿كَأْسًا﴾، يقصد به كأسا "من الخمر"⁴، لم تتحدّد نكهتها ليترك المجال التّخييلي مفتوحا، لاستحضار النّكهات المحتملة. وتتكشّف قيم السّلامة من الأذى في قوله عزّوجل: ﴿لَا لَغْوٌ فِيهَا وَلَا تَأْثِيمٌ﴾^(٢٣)، بمعنى: "لا يتكلّمون عنها بكلام لاغ أي: هذيان وإثم أي: فحش كما تتكلّم به الشرية من أهل الدّنيا"⁵.

وفي موضع آخر، قال الله عزّوجل: ﴿لَا يَسْمَعُونَ فِيهَا لَغْوًا وَلَا تَأْثِيمًا﴾^(٢٥) إِلَّا قِيلًا سَلَامًا سَلَامًا سورة الواقعة؛ إنني إزاء جماعة تتناول كأسا، أنتبّع تصرّفات كلّ واحد منها، إذ يسلم بعضهم على بعض، فلا أسمع كلاما لاغيا ﴿إِلَّا قِيلًا سَلَامًا سَلَامًا﴾^(٢٦)، بمعنى: "إلا التّسليم منهم

¹ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص11.

² - المصدر نفسه، ج4، ص11.

³ - المصدر نفسه، ج4، ص421.

⁴ - المصدر نفسه، ج4، ص353.

⁵ - المصدر نفسه، ج4، ص353.

بعضهم على بعض"¹. تتمظهر قيم السلامة والطمانية والهناءة، من خلال مقولات متعددة سالمة من العيوب والنقص، يتمثلها الذهن من بوابة التخيل الحسي. وكلّ الاحتمالات المقولاتية توجهها دار السلام.

3-3- عين على أصناف المأكّل :

أورد الله عزوجل آيات بينات، تتوجه صوب التصوير بتقنية التوليف المكاني المرتكز على المتضادات المرئية المتخيّلة هناك - في - الجنات، حيث يتمكنّ الذهن من تمثّلها على شكل أيقونات بصرية قائمة على الجدل، تكشف المتحجّب نسبيا المنتمي إلى عالم المأكّل الغيبي، وتبهرنا فيتضاعف نشاط الخيال ليبحت عن تفاصيل أعمق، تحيط بنا من كلّ جانب، فتفصلنا عن الزمن الدنيوي، في قوله عزوجل: ﴿وَلَمَنْ خَافَ مَقَامَ رَبِّهِ جَنَّاتٍ ۖ فِيهَا ۖ أَلَاءٌ رَّبِّكُمْ تُكَذَّبَانِ ۖ﴾ (٤٧) ذَوَاتَا أَفْنَانٍ ﴿٤٨﴾ فِيهَا ۖ أَلَاءٌ رَّبِّكُمْ تُكَذَّبَانِ ﴿٤٩﴾ فِيهِمَا عَيْنَانِ تَجْرِيَانِ ﴿٥٠﴾ فِيهَا ۖ أَلَاءٌ رَّبِّكُمْ تُكَذَّبَانِ ﴿٥١﴾ فِيهِمَا مِنْ كُلِّ فَاكِهَةٍ زَوْجَانِ ﴿٥٢﴾ سورة الرّحمان. وقوله عزوجل: ﴿وَمِنْ دُونِهِمَا جَنَّتَانِ ﴿٦٣﴾ فِيهَا ۖ أَلَاءٌ رَّبِّكُمْ تُكَذَّبَانِ ﴿٦٤﴾ فِيهَا ۖ أَلَاءٌ رَّبِّكُمْ تُكَذَّبَانِ ﴿٦٥﴾ فِيهِمَا عَيْنَانِ نَضَاحَتَانِ ﴿٦٦﴾ فِيهَا ۖ أَلَاءٌ رَّبِّكُمْ تُكَذَّبَانِ ﴿٦٧﴾ فِيهِمَا فَاكِهَةٌ وَنَخْلٌ وَرُمَانٌ ﴿٦٨﴾ سورة الرّحمان.

لدينا أربع جنات، تمثّل كلّ جنّتين خشبة عرض مركّبة، تتقلني إلى الرؤية المتوهّمة، لأتفحص إطارها ومساحتها ومحوياتها، وموقع الجنّتين المفضلّتين بالنسبة إلى ما دونهما من جنّتين؛ فقوله عزوجل: ﴿وَمِنْ دُونِهِمَا جَنَّتَانِ ﴿٦٢﴾﴾، أي: "دون اللّتين قبلهما في المرتبة والفضيلة والمنزلة بنص القرآن"². ينسج في خيالي تمظهرات محسوسة لأصناف المأكّل القائمة على المغايرة التوليفية كالآتي:

- خشبة العرض الأولى المركّبة: تعرض طبيعة المأكّل، في قوله عزوجل: ﴿فِيهِمَا مِنْ كُلِّ فَاكِهَةٍ زَوْجَانِ ﴿٥٢﴾﴾ ، بمعنى: "من جميع أنواع الثمار ممّا يعلمون وخير ممّا يعلمون"³، ومنه، ألمس

¹ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص424.

² المصدر نفسه، ج4، ص410.

³ المصدر نفسه، ج4، ص407.

انفتاحا على أصناف الفاكهة بصفة لا محدودة، يعجز القوة التخيلية على حصرها وفق المعادلة الفكرية الآتية: إذا كانت فاكهة الدنيا على وجه الكرة الأرضية تنفتح على أنواع بأشكال وأحجام وأذواق تتباين فيما بينها جزئيا، بحيث لو سألت المتخصّص العالم بها لما استطاع حصرها، وتعدادها، والتفصيل في شأنها، فما شأن فواكه الجنّتين والجنّات عموما؟ سؤال يهزّ القوة المفكّرة، التي تعمل جاهدة لمحاولة التعرّف بعمق، لما يمكن أن يكون هناك - في - الجنّات، لتبقى الدّهشة قائمة في كلّ محاولة تخيلية.

- خشبة العرض الثانية المركبة: تتغيّر زاوية النّظر المتوهّمة من الموضع العلوي إلى السفلي، لمعاينة ما يعرض على خشبة العرض المركبة الثانية من أصناف المأكّل، في قوله عزّوجل: ﴿فِيهِمَا فَاكِهَةٌ وَنَخْلٌ وَرُمَانٌ﴾^(١٨)، ولكن "لاشكّ أنّ الأولى أعمّ وأكثر في الافراد والتنوّيع"¹. ورغم ذلك أتخيل على الخطّ التصويري التخيلي الحسيّ ذاته النظر إلى أصناف من الفاكهة قد لا تخطر على بال بشر، فقط بنسبة أقل من الجنّتين المفضّلتين، وتلك نقطة المغايرة.

غير أنّ الملاحظ اعتماد تقنية التسمية، في قوله عزّوجل: ﴿نَخْلٌ وَرُمَانٌ﴾^(١٨) ؛ وفي ذلك إحالة على الشّكل واللّون والرائحة والطّعم المتقرّد، يلزمها تفعيل الاستحضار التخيلي لأشجار النّخل والزّمان وثمارها، ولما لم يذكر من تسميات أخرى للفاكهة المتنوعة، هكذا تقرب حقيقة التّعيم الخالد وتمظهراته في عالم لم نشهده بعد. تمثّل تسمية أشجار الفاكهة (نخل ورمّان) علامات للألفة، نستأنس بعالمها المتواجدة فيه، فتخلق أبواب الشّكّ في كون المشهد متخيلا غير معاين على وجه الحقيقة. ولكن لماذا تكشف نوعان فقط من الأشجار (النّخل والرمّان)؟ "وإنّما أفرد النّخل والرمّان بالذّكر لشرفهما على غيرهما"² ومنه، إذا كانت الجنّتان الأقل منزلة من الأولتين تحوي أشرف أنواع الفاكهة، فإنّ الجنّتين المفضّلتين يحتويانها، بل وأكثر من ذلك.

وقد تكشفّت تسمية أخرى لنوع من الفاكهة، ولكنّها موجّهة للمتّقين على وجه عام، في قوله عزّوجل: ﴿إِنَّ لِلْمُتَّقِينَ مَفَازًا﴾^(٣١) حَدَائِقَ وَأَعْنَابًا^(٣٢) سورة النبأ؛ إنّها الأعناب، فما هي ؟

¹ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص411.

² المصدر نفسه، ج4، ص411.

"العنب يقال لثمرة الكرم، وللكرم نفسه، الواحدة عنبه وجمعه أعناب"¹، وفي ذلك تفصيل بعد إجمال، في قوله عزّوجل: ﴿حَدَّايَقْ﴾ ،أي: "البساتين من النّخيل وغيرها"². إنّ قوله عزّوجل: ﴿أَعْنَبًا﴾³، يمثّل معطى حسّيًا، وجزءًا من كلّ يوجّه عملية التّعيين التخيلية؛ فإذا كانت الحدائق هي بساتين تحوي أصنافًا لا حصر لها من الأشجار المثمرة، منها الأعناب التي تمثّل صنفًا يندرج تحتها، يماثلها ويختلف عنها جزئيًا، فإنّني سأرسم في خيالي عدداً غير متناه من أنواع الأشجار المألوفة في الدّنيا، والممكنة الوجود - هناك - . وقد أتساءل في الآن ذاته عن مساحة البساتين، وهل تمتلك إطاراً يحدّها من كلّ جانب ؟

تمثّل أمام عينيّ بساتين غير محدّد عددها ولا مساحتها، ولا عدد أشجارها، ولكن حسب منطق الاحتواء اللامتناهي لأصناف الثّمار، فإنّ كلّ بستان يتّسم بالاتّساع الممتدّ. والآية الكريمة تؤكّد ذلك، في قوله عزّوجل: ﴿سَابِقُوا إِلَى مَغْفِرَةٍ مِّن رَّبِّكُمْ وَجَنَّةٍ عَرْضُهَا كَعَرْضِ السَّمَاءِ وَالْأَرْضِ أُعِدَّتْ لِلَّذِينَ ءَامَنُوا بِاللَّهِ وَرُسُلِهِ ذَٰلِكَ فَضْلُ اللَّهِ يُؤْتِيهِ مَن يَشَاءُ وَاللَّهُ ذُو الْفَضْلِ الْعَظِيمِ﴾ سورة الحديد. فإذا كانت الجنّة الواحدة ﴿عَرْضُهَا كَعَرْضِ السَّمَاءِ وَالْأَرْضِ﴾ ، فكم يبلغ من المساحة طولها؟

بحكم منطق الرياضيات أستنتج المعادلة الآتية: إذا كان عرض الجنّة الواحدة يساوي السّماء والأرض، فإنّ ذلك يستلزم طولاً للجنّة يتناسب مع العرض، لنتحصّل على مساحة أعظم للجنّة الواحدة، وتتضاعف تبعاً لعدد الجنّات. إنّها معادلة حسابية للجنّة، تكشف أمامي وجوداً يدفعني إلى تجاوز ظاهريته الهندسية، بغية التّقيب عن القيم الخالدة التي تتفوق في عمق الاتّساع. والملفت للانتباه أنّ الإنسان أحسّ فطرياً بمدى ارتباط ظاهرة الاتّساع بالهدوء والسّلام، والأمن والصّفاء، حتّى عدّ اللاتّناهي في الاتّساع عدّواً للاضطراب، كما يمثّل قانوناً أساسياً يجب أن يبسط سيطرته على السّكون الآمن للوجود³، وتلك قيم أثبتت وجودها في جنّات ﴿عَرْضُهَا كَعَرْضِ السَّمَاءِ وَالْأَرْضِ﴾. يفرض مجموع البساتين اللامتناهية اتّساعاً مضاعفاً يحوّل الوجود المنعم الخالد هناك - في - الجنّات، إلى أيقونة بصرية عنوانها: الاتّساع اللامتناهي، مؤكّداً فرضية الوجود الأصيل

¹ - الزّاغب الأصفهاني، معجم مفردات ألفاظ القرآن، مادة (عنب)، ص 263.

² - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج 4، ص 693.

³ - ينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 180.

يرتبط بالاتّساع¹. بساتين توطّرها أشجار مثمرة، توهمني بالتوقّف عند كلّ شجرة لمعاينتها وتفحصها، وأثناء محاولتي الرّبط بين محويات الجنّات من ثمار وأشجار ونباتات أخرى محتملة، مكثت مطوّلاً أمام المشهد الكلّي المعروض، بغية تأمله والتّفكير في احتمالات ما يمكن أن يكون - هناك - من أصناف الأشجار.

وفي موضع شريف آخر، تعتمد تقنية العرض الجدلي مرة أخرى، حيث تتكشف معطيات حسية متغيرة في جنّات مترابطة، يفضل بعضها على بعض، في قوله عزّوجلّ: ﴿وَالسَّيْقُونِ السَّيْقُونَ﴾^(١٠) أوّلَيْكَ الْمُقَرَّبُونَ﴾^(١١) سورة الواقعة. من هم ﴿السَّيْقُونَ﴾^(١٠) ؟ "هم أهل عليين"²، في جنّات تتمايز عما دونها من الجنّات من حيث المحويات جميعها. وفي باب المأكّل قوله عزّوجلّ: ﴿وَفَلَكِهِ مِمَّا يَتَخَيَّرُونَ﴾^(١٢) وَلَحْمِ طَيْرٍ مِّمَّا يَشْتَهُونَ﴾^(١٣) سورة الواقعة. أهل عليين يخدمهم الولدان المخلّدون، يطوفون عليهم بما يتخيرون من الثّمار³؛ فعل الاختيار يستلزم الكثرة في أنواع الفاكهة، ما يجعل نشاط القوة التّخيلية يتضاعف في محاولة لحصرها ومعاينتها، ما يشعرنا بلذّة متميّزة سرعان ما يلتفت الخيال إلى نوع آخر من المأكّل، ﴿وَلَحْمِ طَيْرٍ مِّمَّا يَشْتَهُونَ﴾^(١٤) ، وفي ذلك تفصيل جزئيّ لما سبق ذكره، في قوله عزّوجلّ: ﴿وَأَمَدَدْنَاهُمْ بِفَلَكِهِ وَلَحْمِ مِمَّا يَشْتَهُونَ﴾^(١٥) سورة الطّور. تفصيل يخصّ نوع اللّحوم (لحم طير)، وإلى من يوجّه (أهل عليين) ؟ يستلزم لحم الطّير أشكالاً لا حصر لها من الطّيور المتباينة في طبيعة لحومها وذوقها. وإذا كانت التّسمية تتماثل مع ما ألفناه في الدّنيا، فمن المحتمل جدّاً أن تحوي جنّات عليين ما يشاكل ذلك، كلحم الخروف والعجل، ولحوم الأسماك المنفتحة على التّنوع اللامتناهي، أخال تذوّقها والتّمييز بينها من حيث الشّكل والرّأي عموماً.

يتوجّه البصر نحو مرتبة أخرى من الجنّات خصّصت لأصحاب اليمين، في قوله عزّوجلّ: ﴿وَأَصْحَابُ الْيَمِينِ مَا أَصْحَابُ الْيَمِينِ﴾^(٢٧) فِي سِدْرٍ مَّخْضُودٍ﴾^(٢٨) وَطَلْحٍ مَّنْضُودٍ﴾^(٢٩) وَظِلٍّ مَّمْدُودٍ﴾^(٣٠) وَمَاءٍ مَّسْكُوبٍ﴾^(٣١) وَفَلَكِهِ كَثِيرٌ﴾^(٣٢) لَا مَقْطُوعَةٍ وَلَا مَمْنُوعَةٍ﴾^(٣٣) سورة الواقعة.

¹ ينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 177.

² ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص417.

³ المصدر نفسه، ج4، ص421.

تتحدّد طبيعة الفاكهة الموجّهة لأصحاب اليمين، "وهم الأبرار"¹، فهي كثيرة "لا تنقطع شتاء ولا صيفا بل أكلها دائم مستمر أبداً، مهما طلبوا وجدوا لا يمتنع عليهم بقدرة الله شيء"²، وفي ذلك تفصيل نسبي في موضوع الفاكهة - هناك - يوجّه عملية التّعيين التّخييليّة نحو فواكه لا يرتبط تواجدها بالموسم كما هو الحال في الدّنيا، إذ يلغى المنطق الموسمي للنّمار، فيتكشّف جزء من التّكريم المادّي - هناك - مثبتاً قيم الأمن والهناء والسّعادة.

يتدخل البعد الحركي لينسج مشهد المأكّل في جنّات أهلها الأبرار، في قوله عزّوجل: ﴿وَدَانِيَةً عَلَيْهِمْ ظِلُّهَا وَذُلِّلَتْ قُطُوفُهَا تَذْلِيلًا﴾ سورة الإنسان. عرض حسّي يدخلنا عالم الرّؤية وإن كانت متوهّمة، إلّا أنّها تعاین حقيقة عالم النّعيم الغيبية؛ فعلى خشبة غيبية يرفع السّتار عن جماعات من المنعمين ﴿دَانِيَةً عَلَيْهِمْ ظِلُّهَا﴾ (أي ظلال الأشجار)، بمعنى: "قريبة إليهم أغصانها"³.

ذلك تصوير يوطّر المشهد التّفصيلي، لارتباطه بمنظورات جانبية متخيّلة، هي إجابات عن تساؤلات تنتهي بالذهن إلى تركيب المشهد بصفة ما: إذا كانت الأغصان قريبة من أهل الجنّات، فهل هم يتموضعون تحتها أم بأحد جانبيها الأيمن أو الأيسر؟ وهل يتّخذون وضعية الاستلقاء أم الجلوس أم الاتّكاء؟ وهل هناك أشياء لم تذكر، تحيط بهم كالغرف أو البيوت، وأخرى يتّخذونها مجلساً أو متّكأ، كالسرير والأريكة وغيرها ممّا يضمن لهم الرّاحة والطّمانينة والهناء ؟

بتقنية التّشخيص الجمالية، يتكشف أمام أعيننا مشهد يعجّ بالحركة المتخيّلة التي تنتشر عبر مساحته اللامتناهية؛ فالأشجار الكثيفة بأغصان محمّلة بالنّمار، تمتلك القدرة على التّحرّك في جهات متعدّدة تبعاً لمطالب أصحاب الجنّات، وكأنّها شخص يسمع النّداء ويلبّيه بإيصال النّمار إلى من طلبها. فالمنعم "متى تعاطاه دنا القطف إليه وتدلّى من أعلى غصنه كأنّه سامع طائع"⁴. حقّاً، إنّه تصوير لم أشهد له مثيلاً، ومنه، يستحضر الخيال عدّة مشاهد متشاكلة ومتباينة في الآن

¹ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص424.

² المصدر نفسه، ج4، ص428.

³ المصدر نفسه، ج4، ص680.

⁴ المصدر نفسه، ج4، ص680.

ذاته، تخرجها إلى الوجود العيني حركة الأغصان المنفتحة على احتمالات عدّة، ترسم هيئة أهل الجنّات وتحدّد موضعهم، فتتحوّل إلى أيقونات بصرية غير مستنفذة، سأحاول رصد بعضها:

- حركة الأغصان عمودية / من الأعلى إلى الأسفل.

- حركة الأغصان جانبية / الأغصان تقطع مسافات متباينة تحدّدها هيئة المنعمين، فالواحد منهم "إن قام ارتفعت معه بقدر، وإن قعد تذلّلت له حتّى ينالها، وإن اضطجع تذلّلت له حتّى ينالها"¹.

تلك حركات تدلّلية، تمثّل مجموعة من البؤر المتحرّكة بصريا، مشكلة موضوعا مركزيا عنوانه: مظاهر التّكريم المادّي - هناك - يؤسّس جزءا من منظومة فكرية، تختصّ بعالم الغيب ذات مقصد ديني؛ محوره الإيمان بالله الواحد القهار الذي يجازي عباده من غير حساب، ومقصد فنيّ يدخلنا عالمه.

4- مشهد الأشياء / الألفة المركّزة :

تمثّل الأشياء عالما بحدّ ذاته؛ إذ تروي لنا قصّة الوجود الغيبي حاملة ثقل الحقيقة المتكشفة عبر سماتها الحسيّة، فيتعيّن نمط حياة النّعيم، قد أخال عناقها والانتماء إلى عالمها، وأرفض الانفصال عنها تخييليا. إنّها مركز أحلامنا، لامتلاكها قوة جذب تأملية رهيبة تحاصرني، فتتولّد في أعماق نفسي لذة اللّقاء هناك - في - الجنّات، تتفاعل مع لذة آنية تدغدغي لحظة تلقّيها.

أوجدت الأشياء فقط لإسعاد الذات المؤمنة، وقدعدّت جزءا أساسيا من المشهد الكلّي للجنّات، كونها مشحونة بالرّؤى الغيبية الخالدة. لم يعتمد الخطاب القرآني تقنية الإضاءة الكلّية، حيث تمتنع الأشياء كلّها عن التّحجّب بوصفها محويات الجنّات، بل وجّهت نحو النّزر القليل من الأشياء، إذ لا يعقل أن تكون الجنّات بذلك الاتّساع اللامتناهي تؤطر أرائك وأسرة وأكوابا وأباريق وفقط، ما يجعلني أتساءل: ما الغرض من تحجّب عالم الأشياء الغيبية بنسبة عالية ؟

لذلك غرضان، أولهما ديني، يدفع الإنسان إلى الاجتهاد حتّى يفوز بمأوى النّعيم الخالد؛ فإذا كانت مشاهد الجنّات تكشف عن حقيقة الجزاء فتشعرنا بلذة متفرّدة، فكيف هو الحال لو احتوتنا فعلا وتجوّلنا بين محوياتها؟ أمّا ثانيهما، فإنّه غرض فنيّ، حيث الأشياء المتكشفة توجّه

¹ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص680.

القوة التخيلية نحو تعيينات صادقة تلتزم بنقاط محدّدة، كالمغايرة في الماهية والتفرد والعظمة وما لا يمكن تصوّره. تعرض الأشياء بوصفها معطيات حسّية انطلاقاً من عدّة أبعاد أبرزها:

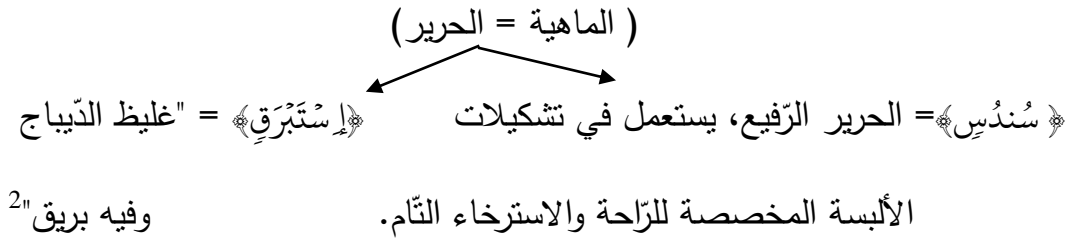
- بعد الماهية: تمثلته آيات بينات في قوله عزّوجل: ﴿وَجَزَّيْنَهُمَا صَبْرُوا جَنَّةً وَحَرِيرًا﴾ سورة الإنسان. وقوله: ﴿وَيُطَافُ عَلَيْهِمْ بِبَازِيَةٍ مِّنْ فِضَّةٍ وَأَكْوَابٍ كَانَتْ قَوَارِيرًا﴾ قَوَارِيرًا مِّنْ فِضَّةٍ قَدَرُهَا تَقْدِيرًا ﴿١٦﴾ سورة الإنسان. وقوله عزّوجل: ﴿عَلَيْهِمْ ثِيَابٌ سُنْدُسٌ خُضْرٌ وَإِسْتَبْرَقٌ وَحُلُوتٌ أَسَاوِرٌ مِّنْ فِضَّةٍ وَسَقْلَهُمُ رَبُّهُمْ شَرَابًا طَهُورًا﴾ سورة الإنسان. وقوله: ﴿جَنَّتْ عَدْنٌ يَدْخُلُونَهَا يُجَلَّوْنَ فِيهَا مِنْ أَسَاوِرَ مِنْ ذَهَبٍ وَلُؤْلُؤًا وَلِبَاسُهُمْ فِيهَا حَرِيرٌ﴾ سورة فاطر. وقوله عزّوعلا: ﴿أُولَئِكَ لَهُمْ جَنَّتْ عَدْنٌ تَجْرَى مِنْ تَحْتِهِمُ الْأَنْهَارُ يُجَلَّوْنَ فِيهَا مِنْ أَسَاوِرَ مِنْ ذَهَبٍ وَيَلْبَسُونَ ثِيَابًا خُضْرًا مِّنْ سُنْدُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ﴾ سورة الكهف (الآية 31). وقوله: ﴿يُطَافُ عَلَيْهِمْ بِصَحَافٍ مِّنْ ذَهَبٍ وَأَكْوَابٍ﴾ سورة الزخرف (الآية 71). وقوله عزّوجل: ﴿مُتَكِّينَ عَلَى فُرُشٍ بَطَاطِنُهَا مِنْ إِسْتَبْرَقٍ﴾ سورة الرحمن (الآية 54). تضمّنت الآيات الكريمة أشياء حسّية، توجّه فعل النّظر المتخيّل نحو الماهية (العنصر الثّابت في الشّيء المرئي واللّون)، حيث نتمكّن من الرّؤية العميقة للشّيء المبصر.

4-1- مشهد لباس أهل الجنات :

يمثّل قوله تعالى: ﴿حَرِيرًا﴾ أي: "لباساً حسناً"¹، عرضاً حسّياً مجملاً نظراً لعدم تحديد النوع وتفاصيل أخرى ما يضاعف نشاط القوة التخيلية نحو احتمالات تعيينية مكثّفة. إنّ العنصر الثّابت في المادّة الأساسيّة للباس أهل الجنات، هو الحرير، إذ يستحضره الخيال بألوان لا تعدّ ولا تحصى، كذلك الأنواع، بتفصيلات وتشكيلات لألبسة معاصرة تتميّز بالفخامة والأناقة، فلطالما كان الحرير خاصّاً بالسلّاطين والملوك على مرّ العصور في الحياة الدّنيا، فهو أيقونة الغنى والطّبقة الرّاقية في المجتمع. غير أنّ موضعاً كريماً آخر يتوجّه نحو التفصيل النّسبي، مستعرضاً تشكيلة ثياب فاخرة بخصوصيات محدّدة، تفعل العملية التّعينية بصفة دقيقة، في قوله عزّوجل: ﴿يَلْبَسُونَ ثِيَابًا خُضْرًا مِّنْ سُنْدُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ﴾، وقوله: ﴿عَلَيْهِمْ ثِيَابٌ سُنْدُسٍ خُضْرٌ وَإِسْتَبْرَقٌ﴾. كلمتا ﴿سُنْدُسٍ﴾ و﴿إِسْتَبْرَقٍ﴾ تنتمي إلى الأشياء الحسّية، فهما أيقونتان بصريّتان

¹ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص679.

تشكّلان نمطا من لباس أهل الجنّة؛ والسندس "هو رفيع الحرير كالقمصان ونحوها ممّا يلي أبدانهم، والإستبرق منه ما فيه بريق ولمعان وهو ممّا يلي الظاهر كما هو المعهود في اللباس"¹. ألبسة أهل الجنّات وإن كانت مصنوعة من الحرير، إلّا أنّها تتميز من حيث الجزئيات الدقيقة كالاتي:



يتمثّل الذّهن صورا متتابعة دون انقطاع، قد تفقده السيطرة على الحدّ من تدفّقها إليه، لمجموعة من الأشخاص المنعمين؛ حيث ينتشر بريق لباسهم الإستبرقي، فينير ما حوله، قد أخاله ذهبيا وربّما فضيا فضافا. أمّا ما رقّ من الحرير كذلك يرسم في الخيال ألوانا له، وتشكيلات ذات صور متغيرة وماهية واحدة، وكأنّها لوحة فنيّة تنطق ألوانها لتكشف عن جزء من تمظهرات النّعيم - هناك - غير أنّ لغة الخطاب القرآني أحالتنا على اللون الأخضر بالتّحديد، الذي حقّق انسجاما تصويريا ملحوظا بين شيئين فاخرين في الجنّات هما اللون الأخضر والحرير، ذلك أنّ "أحسن الألوان الأخضر، وألين الملابس الحرير، فجمع لهم بين حسن منظر اللباس، والتذاذ العين به، وبين نعومته والتذاذ الجسم به"³. وقد توصّلت الدّراسات النّفسية إلى "أنّ للون الأخضر أثر طيّب في النّفوس، وإنّ النّظر إلى الخضرة يبعث في النّفس المسرّة والسّعادة"⁴. كما انتهى بإشلاّر إلى حقيقة علميّة حول ارتباط الإنسان بالإخضرار، وحتّى الشّعراء على وجه الخصوص، يضيفون إلى البيوت التي يحلمون بها غابة صغيرة أو حديقة، لأنّ الإنسان حسبه ينتمي فطريا إليها⁵.

¹ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص682.

² - المصدر نفسه، ج3، ص122.

³ - ابن قيم الجوزية، حادي الأرواح إلى بلاد الأفراح، ص178.

⁴ - ابتسام مرهون الصفار، جمالية التشكيل اللّوني في القرآن الكريم، ص309.

⁵ - ينظر: غاستون باشلاّر، جماليات المكان، ص78.

ألاحظ أنّ اللون والماهية يصوّران اللباس ظاهرياً وباطنياً، حيث تتمكّن القوة المفكّرة من الرّبط بين الإحساس بنعومة الحرير (كأنّني أرّتيه هنا والآن)، ورؤية لونه الأخضر باعتباره أيقونة النّعيم، والتّفاعل بينهما يولّد تأثيراً نفسياً مضاعفاً يصنع لذّة متفرّدة، كما يتضاعف نشاط القوة التّخيلية، نظراً لارتباط ما سبق ذكره بمنظورات جانبية أشبه بالحميّة؛ فاللباس الفاخر يتبع بحذاء مثيل مصنوع بالجوهر واللؤلؤ مثلاً، وربّما طاقيات أو قبعات أو أكسسوارات لم تتعيّن بصفة مباشرة.

4-2- مشهد حلّي أهل الجنّات :

ولتوجيه أدقّ للمحاولات التّعيينية، طبقاً لما يفرضه منطق اللباس الفاخر، أورد الله عزّوجلّ آيات بيّناّت تضمّنّت تسميات ثلاث لحليّ معهودة رؤيتها في الحياة الدّنيا، تمكّن الخيال من رسم خطوطها الكبرى. ورغم ذلك تبقى مرجّاة صورها أو ملغاة بنسبة أعلى، وقد قال ابن عبّاس: ليس في الدّنيا شيء ممّا في الجنّة إلّا الأسماء¹، أمّا التّشكيلات والماهية والألوان فمتغيرة. يمثّل التّغاير المحور المركزي المسؤول عن الشّعور باللذّة المتفرّدة والمتجدّدة، حين يتوجّه الخيال نحو الاستكشاف وحبّ الاستطلاع بصفة غير نهائية، ليرسم صوراً فنيّة قلبها النّابض اللّامألوف، فالحليّ تتألّف معها من حيث أسمائها فقط . قال الله عزّوجلّ: ﴿يُحَلَّوْنَ فِيهَا مِنْ أَسَاوِرَ مِنْ ذَهَبٍ﴾ سورة الكهف (الآية 31). وقال: ﴿يُحَلَّوْنَ فِيهَا مِنْ أَسَاوِرَ مِنْ ذَهَبٍ وَلُؤْلُؤًا﴾ سورة الحج (الآية 23). وقال عزّوعلا: ﴿وَحُلُوءٌ أَسَاوِرَ مِنْ فِضَّةٍ﴾ سورة الإنسان (الآية 21).

لدينا الأشياء الحسيّة الآتية: أساور من ذهب/ أساور من فضّة/ أساور من لؤلؤ؛ شيء واحد (الأساور) بثلاث ماهيات مختلفة ونفيسة، تحيل الذّهن على العنصر الثّابت في الأساور فقط دون الشّكل، ما يجعلني ألجّ عالم المغامرات التّعيينية لأشكال الحلّي، ولكونها تتفوق على أفخم الماركات العالمية على وجه الحقيقة تتفاقم صعوبة التحديد، ولكن هل حلّي أهل الجنّات يقتصر على الأساور، أم تمّ الامتناع عن ذكر الأنواع الأخرى، ليتحوّل إلى مركز لتنشيط الخيال؟

يعتبر الذهب والفضّة واللؤلؤ، مدركات حسيّة تحقّق الوعي بمحويات جنّات النّعيم، فهي مادّة خام قابلة للتّشكّل تخيلياً بصفة زنبقية؛ إذ ترقى إلى علامات أيقونية مركّزة تتداعى في

¹ ابن قيم الجوزية، حادي الأرواح إلى بلاد الأفراح، ص 176.

الحسّ، موضوعها صور حلّي لامتناهية، يفرضها منطق التزيين المنسجم مع الألبسة الفاخرة . فالأساور تستدعي الأقراط والعقود والخواتم والتيجان وأنواعا أخرى يجتهد الخيال في رسمها بعد استحضارها، لنحصل على تشكيلات ذهبية مصفّرة، وأخرى فضّية بيضاء ناصعة، أمّا ما صنع من اللؤلؤ فيتميّز عنها ببريق ينبعث من وحداته، هو أشبه بنقاط ضوئية تؤنسنا، يقال: "تلاّ الشّيء لمع لمعان اللؤلؤ"¹.

يتمثّل الذّهن تفاعلا لونيا وانسجاما ما بين اللون الذهبي والفضّي واللؤلئي، من حيث اتّصافهم باللّمعان، لنتحصّل على عرض تنتشر عبر مساحته أشعة الذهب والفضّة واللؤلؤ، التي تجعل موضوع حلّي أهل الجنّات مرئيا ومدركا بالعقل، فيستوطن النّفس المتلقّية ويحاصرها، فتتهرّز بقوة لانبهارها بما يكرّم به المؤمنون، والتذاذها بتلك الأصناف من الحلّي الفاخرة، أخال ارتداءها اللّحظة .

4-3 مشهد الأواني - في - الجنّات :

أوجدت الأشياء في الجنّات لتفعل مظاهر التّكريم وتبرزها، بعد أن ترفع السّتار عنها فتمكّن الذّهن من تمثّلها فعليّا، ولكن لم يذكر إلّا القليل منها على شكل عيّنات، كأنّ الخطاب القرآني يحيل الخيال على أهمّ المحاور الشّينية بوصفها محاور مركزيّة - في - الجنّات كمحور الأواني الفاخرة. وقد سبقت الإشارة إلى مشهد المأكّل والمشرب، الذي لا يكتمل إلّا بأشياء يحتويها، في قوله عزّوجل: ﴿يُطَافُ عَلَيْهِمْ بِآنِيَةٍ مِّنْ فِضَّةٍ وَأَكْوَابٍ كَانَتْ قَوَارِيرًا﴾^(١٥) قَوَارِيرًا مِّنْ فِضَّةٍ قَدَّرُوهَا تَقْدِيرًا^(١٦) سورة الإنسان. وقوله: ﴿يُطَافُ عَلَيْهِمْ بِصِحَافٍ مِّنْ ذَهَبٍ وَأَكْوَابٍ﴾ سورة الزّخرف (الآية 71).

تتضمّن الآيات الكريمة عرضا حسّيّا يقوم على تسمية الأشياء بمسمّيّاتها، ما يجعلها تتكشف بنسبة أعلى مع التّركيز على العنصر الثّابت فيها (المادّة المصنوعة منها) لدينا: أنية من فضة / أكواب من فضّة كانت قواريرا/ صحاف من ذهب/ أكواب من ذهب؛ تلك أواني أهل الجنّات تصنع من مادّتين فاخرتين (الذهب والفضّة) قابلتين للتّمظهر على عدّة أشكال وأنواع. وقد تمّ تعيين البعض منها بهدف تمكين الخيال من صناعة المخطّط التعييني الافتراضي لأشكال تناسب

¹ - الرّاغب الأصفهانى، معجم مفردات ألفاظ القرآن، مادة (لؤلؤ)، ص 339.

موضوع النّعيم-هناك- وتمثّل عين اللّذة الجمالية المتداخلة مع المقصد الدّيني (صدق وعد الله بتكريم أهل الجنّات).

والملاحظ أنّ قوله عزّوجل: ﴿يُطَافُ عَلَيْهِمْ﴾ ، أضفى على الأشياء المعيّنة حركة غير منتهية ومتجدّدة، أدخلتنا عالم الرّؤية المتخيّلة لاستعراض يمازج بين الإجمال والتّفصيل النّسبي، فالمؤمنون "يطوف عليهم الخدم بأواني الطّعام وهي من فضّة"¹. إنّ الأواني المصنوعة من الفضّة وردت مجعلة ما يضاعف النّشاط التّخيلي لتعيينات محتملة، يحكمها محور أرقى التّشكيلات وأحدثها التي تضمّ الأكواب والملاعق والصّحاف وما لا يخطر على بال بشر. أمّا ما عرض من باب التّفصيل فهو وارد في قوله عزّوجل: ﴿وَأَكْوَابٍ كَانَتْ قَوَارِيرًا^{١٥} قَوَارِيرًا مِنْ فِضَّةٍ قَدَرُهَا تَقْدِيرًا^{١٦}﴾. تصوير الأكواب قائم على تمازج الفضّة والزّجاج، وهما مادّتان متغايرتان ما يحيل الدّهن على تمثّلات مثيلة. ففي تفسير قوله عزّوجل: ﴿كَانَتْ قَوَارِيرًا^{١٥}﴾: قال ابن عبّاس ومجاهد والحسن البصري وغير واحد: بياض الفضّة في صفاء الزّجاج والقوارير لا تكون إلّا من زجاج، فهذه الأكواب هي من فضّة وهي مع هذا شفّافة يرى ما في باطنها من ظاهرها، وهذا ممّا لا نظير له في الدّنيا.² معطيات حسّية تفصيلية متفرّدة؛ أكواب شفّافة وهي من فضّة، والفضّة غير شفّافة، لونها أبيض، تلك معادلة تصويرية تدخل في دائرة الاختلاف عن المألوف المركز. وعلى الخطّ التّصويري ذاته، قد يتمثّل الدّهن صورة تحوّل الدّهب من أصفر مشّع إلى شفّاف. إذا كانت الأكواب شفّافة فهي تعكس الألوان جميعها دون استثناء، لتحصّل على صور مرئية محسوسة ملونة لا تستنفذ، تفرض تواجدها على المساحة التّخيلية. نحن إذن، إزاء معاينة الأكواب المنتمية إلى -الهنالك- بعد أن تتكشف ماهيتها ولونها، ثمّ حجمها، في قوله عزّوجل: ﴿قَدَرُهَا تَقْدِيرًا^{١٦}﴾ ، بمعنى: "على قدر أكفّ الخدّام"³.

يتعيّن حجم الأكواب بالنّسبة إلى هيئة الخدّام؛ فإذا كانوا ضخاما تكون أكفّهم كبيرة، كذلك الأكواب، ما يولّد تناسقا بين أجزاء الصّورة، وتلك قاعدة تصويرية يستند إليها الخيال لاستحضار ما لا يعدّ ولا يحصى من الصّور. ولتحديد شكل الأكواب، قال الله عزّوجل: ﴿يُطَوَّفُ عَلَيْهِمْ وَلَدَانُ

¹ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص680.

² - المصدر نفسه، ج4، ص680.

³ - المصدر نفسه، ج4، ص681.

مُخَلَّدُونَ ﴿١٧﴾ بِأَكْوَابٍ وَأَبَارِيقَ وَكَأْسٍ مِّن مَّعِينٍ ﴿١٨﴾. سورة الواقعة. فالتّمييز بين الأكواب والأباريق هو إحالة بصرية على شكل الأكواب "فهى الكيزان التى لا خراطيم لها ولا آذان، والأباريق التى جمعت الوصفين"¹.

تصوير تفصيلي (بنسبة معيّنة) موضوعه الذهب المشكّل، يشدّني إليه مطوّلاً، في قوله عزّوجل: ﴿يُطَافُ عَلَيْهِم بِصَحَافٍ مِّن ذَهَبٍ وَأَكْوَابٍ﴾. إنّ مادّة الصّحاف والأكواب المصنوعة منها هي الذهب، الذي يفرض لونا أصفر يضيء بأشعته ما حوله، وإذا اعتبرت الأكواب "آنية الشّراب"²، فما المقصود بالصّحاف ؟ إنّها "زيادي آنية الطّعام"³، والصّحاف تقدّم فيها شتّى أنواع الأطعمة الشّهية، ما يجعلها تتمظهر حسياً بعدّة أشكال تنقلنا إلى عالم الاختلاف، فيبدع الخيال في استحضاره لها، بحيث يعيّن مثلاً صورة لآنية الطّعام أشبه بالشّمس المضيئة، شكلها يتداخل فيه المستطيل والمربع والدائرة... إلخ

4-4- مشهد الفرش - في - الجنات:

يتفاعل بعد الماهية مع الإحالة اللّونية، فترسم صورة تفعّل الرّؤية بشقيها العميقة والظّاهرية، في قوله: ﴿مُتَكِّينَ عَلَى فُرُشٍ بَطَآئِنُهَا مِنْ إِسْتَبْرَقٍ﴾ سورة الرّحمان (الآية 54). وقوله: ﴿مُتَكِّينَ عَلَى رَفْرَفٍ خُضِرٍ وَعَبَقَرِيٍّ حِسَانٍ﴾ سورة الرّحمان. يستقبل العقل المدركات الحسيّة لعالم الأفرشة، ويميّز بينها بعد التّساؤل: ما هي الفرش والرّفرف والعبقري ؟

تضمّنت الآيتان مسمّيات تمثّل نقطة التقاطع بين الزّمنين، الدّنيا والآخرة على محور الأشياء المتشابهة والمتغايرة في آن واحد؛ تشابه يمنعها عن التّحجّب فيقرب حقيقتها إلى الدّهن، وتغاير تتجاوزه القوة التّخيلية من باب الاحتمالات الممكنة الوجود، التي توجّهها التّسميات ونقطة محورية أخرى عنوانها: النّعيم الملكي، فلا يعقل ألاّ تتبّع عمليات التّعيين خط الرّقي والغنى والفخامة.

¹ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص421.

² - المصدر نفسه، ج4، ص195.

³ - المصدر نفسه، ج4، ص195.

إنّ الفرش شيء يعرف أنّه "بسط الثّياب"¹، وما يضطجع عليه حيث يرسم الخيال صوراً لاحصر لها من أفرشة* ﴿بَطَّائِنُهَا مِنْ إِسْتَبْرَقٍ﴾ "وهو ما غلظ من الدّيباج، قاله عكرمة والضّحّاك وقتادة وقال أبو عمران الجوني، هو الدّيباج المغزى بالذهب، فنّبّه على شرف الظّهارة بشرف البطانة"². الإحالة على العنصر الثّابت في باطن الفرش الكثيرة؛ تجعلها قابلة للمعانيّة، وتمكّن من استحضار صورها تخييلياً، مركزها الدّيباج المذهب. وإذا كانت طبيعة الباطن فخمة فإنّ الظّاهر يلازمها، ما يجعل صوراً لا حصر لها تتداعى في الحسّ. كلّ ما سبق ذكره لاحق بجنتيّ، هما من أعلى مراتب الجنّات، فما شأن فرش ما دونهما من الجنّات؟

يعتبر الاكتفاء بالإحالة على الرّفرف والعبقريّ دون الفرش في الجنّتين الأقلّ مرتبة، إثارة للرؤية وتحفيزاً للتّفكير البصري، إذ يحاول الدّهن تمثّل طبيعة الفرش وألوانها انطلاقاً من الخطّ التّصويري المحدّد للرّفرف والعبقري. تتميّز الرّفرف وهي "المحابس"³، وهناك من قال: "الوسائد"⁴ باللّون الأخضر، فكلمتا الوسائد/ الأخضر، تشكّلان انفتاحاً تصوّرياً تخييلياً مزدوجاً تتداخل فيه الاحتمالات الشّكلية للوسائد (دائرية أو مستطيلة أو مربعة)، و تتناسق الأشكال مع التّدرجات اللّونية للأخضر.

الإحالة على اللّون الأخضر، تكاد تجعل الوسائد محسوسة ومرئيّة حتّى أعتقد أنّي ألمسها بيدي، كذلك العبقري وهي "الرّزّابي"⁵ المتفرّدة بميزة انتمائها إلى عالم الألفاظ الموحية بالتّعّدّد اللّوني، تمكّنها من الانفتاح المطلق على احتمالات لونية غير قابلة للحصر، لذلك "تنبّه اللّغويون والمفسّرون إلى هذه الألفاظ، فراحوا يصفون عليها سمات التّلوين مع افتقادها ظاهرياً إلى الدّلالة على لون بعينه"⁶. يستحضر الخيال صور الرّزّابي ملوّنة بشتّى طرق التلوين، فقد تتداخل الألوان

¹ - الرّاعب الأصفهاني، معجم مفردات ألفاظ القرآن، مادة (فرش)، ص 283.

* - وتلك فرش أوجدت في جنّتين تميّزتا بشرف الرّتبة العليا ما يدفعني إلى التّساؤل: هل الجنّات الأدنى مرتبة تحتوي فرشاً مثيلة أم متغايرة ؟

² - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج 4، ص 408.

³ - المصدر نفسه، ج 4، ص 412.

⁴ - المصدر نفسه، ج 4، ص 412.

⁵ - المصدر نفسه، ج 4، ص 412.

⁶ - ابتسام مرهون الصفار، جمالية التشكيل اللّوني في القرآن الكريم، ص 126.

جميعها مشكّلة زركشة تصنع البهجة والسّرور في أنفسنا، حيث تختزل المسافات وتطوي الزّمن الدّنيوي رافعة السّتار عن الجنّتين فأتخيل رؤيتها، والالتذاذ بتفاصيلها الظّاهرية والباطنية. ألوان متخيّلة، تضفي طابعا نفسيا على مشهد الأفرشة، فيتجاوز الخيال كلّ ما هو مادّي إلى جملة من التّداعيات الدّهنية، وفي ذلك تأكيد لقدرة لغة الخطاب القرآني على اختراق رواق فنّ الرّسم والإخراج المشهدي، بالاستناد إلى تقنية اللّون المفعم بالحركة والتّأثير.

5- الهندسة التّشكيلية للأشياء - في - الجنّات

5-1- قوة التّناسق الموضوعي بين الأشياء :

يعدّ التّشكيل الهندسي لأشياء مشهد الجنّات، معطى التّفكير البصري على خشبة عرضها كعرض السّماء والأرض، حيث يطوي الفاصل الزّمني ويلغي الحاجز المكاني بين العالمين الدّنيوي والأخروي، فيضعنا داخل إطار غير قابل للتّحديد، في قوله عزّوجلّ: ﴿ فِيهَا سُرُرٌ مَّرْفُوعَةٌ ۖ وَأَكْوَابٌ مَّوْضُوعَةٌ ۚ وَنَمَارِقُ مَصْفُوفَةٌ ۖ وَزَرَائِبُ مَبْنُوتَةٌ ۖ ﴾ سورة الغاشية. وقوله: ﴿ مُتَكَبِّينَ عَلَى سُرُرٍ مَّصْفُوفَةٍ ۖ ﴾ سورة الطّور (الآية 20). وقوله: ﴿ عَلَى سُرُرٍ مُّتَقَابِلِينَ ۖ ﴾ سورة الصّافات.

تعدّ المعطيات الحسيّة الآتية: ﴿ مَّرْفُوعَةٌ ۖ ﴾ / ﴿ مَّوْضُوعَةٌ ۖ ﴾ / ﴿ مَصْفُوفَةٌ ۖ ﴾ / ﴿ مَبْنُوتَةٌ ۖ ﴾ / ﴿ مُتَقَابِلِينَ ۖ ﴾ ؛ إحالات على مواضع متباينة تجتمع داخل إطار عام، فتتولّد حركة بصرية داخلية تنتقل من شيء إلى آخر تخييليا، ثمّ تتدخّل القوة المفكّرة للرّبط بين التّموضعات جميعها، فتنتهي إلى صورة شاملة ومتناسقة الأجزاء، تشحن العرض بطاقة جمالية عالية المستوى، لأنّ الأشياء لا تمثّل في حدّ ذاتها جمالية في المشهد المكاني، بل تبرز من خلال تموضعها المميّز فيه وعلاقاتها فيما بينها.

تتموضع الأشياء على خشبة العرض وفق توزيع متكافئ ومحكم التّنفيد، فهو قائم على الاختلاف والتّماثل والتّقابل من خلال تشكيل هندسي داخلي، يحوي في جنباته ألفة وأنسا يشعّرنّا بالانتماء إلى عالمه، لدينا: ﴿ سُرُرٌ مَّرْفُوعَةٌ ۖ ﴾ ، بمعنى: "عالية ناعمة كثيرة الفرش مرتفعة

السّمك¹، أي، كلّ سرير يتّخذ موضعاً علوياً، وكذلك ﴿مَصْفُوفَةٌ﴾^{١٥}، فقد صَفّفت السّرر بصفة ما، و"الصّف أن تجعل الشّيء على خط مستو"²، تتبعها النّمارق وهي "الوسائد"³ في كونها مصفوفة. أخال رؤية السرر تملأ المكان، ليست متناثرة هنا وهناك بطريقة عشوائية بل منتظمة ومنسجمة ومتماثلة في الموضع، فكّلها علوية وعلى خط تشكيلي مستقيم، كذلك الوسائد بحكم أنّها جزء من الفرش، وتوضع على السّرير لتكمل وظيفته. إنّ تجربة الموضوعة، تؤكّد أنّ الوجود المطلق للأشياء هو وجودها في المكان، وبذلك تتميز الأشياء عن بعضها⁴. تمثّل تموضعات السّرر والوسائد في مجملها صورة تتوحّد أجزاؤها المتشابهة، وتلك تقنية عرض جمالية تنافس عالم الفنّ التشكيلي. وفي ذلك توضيح لاعتبارات التّوزيع وتقسيم المسافات، واحتلال كلّ جسم لمساحة محدّدة، حيث يرتبط من قريب أو من بعيد بما يليه أو بما يسبقه، فنتوضّح العلاقة القويّة بين الأشياء المنتشرة⁵ على خشبة العرض المسرحي. وعندما يتمكّن الخيال من توقّع المسافة الفاصلة والزّابطة بين جسم وآخر؛ حينها يمتنع المشهد المكاني عن التّجّيب، ومنه، تتمكّن اللّغة من تحقيق العمق المكاني المنشود في الإخراج السينمائي، بوصفه تقنية تصنع جمالية عرض متميّزة. كما أنّ التّماثل بين السّرر يجعلها ترتبط بعضها ببعض بقوة، لتشكل صورة واحدة متماسكة العناصر، تضيف على موضوع أشياء الجنّات جمالا يحقّق لذّة الفرد وابتهاجه، ويثير إحساساً بالهدوء والاتّزان والوقار والجديّة والسّكون⁶.

وفي قوله عزوجل: ﴿مُتَّكِنِينَ عَلَيْهَا مُتَقَبِّلِينَ﴾^{١٦} سورة الواقعة، بمعنى: "وجوه بعضهم إلى بعض ليس أحد وراء أحد"⁷. وقوله: ﴿عَلَى سُرُرٍ مُّتَقَبِّلِينَ﴾^{١٧} سورة الصّافات ؛ تتوزّع السّرر بصفة متقابلة، وتلك إضافة تفصيلية لهندسة السّرر - هناك - تحدث توازناً مضاعفاً، يوحد بين أجزاء

¹ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص754.

² - الرّاعب الأصفهاني، معجم مفردات ألفاظ القرآن، مادة (صف)، ص 212.

³ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص754.

⁴ - ينظر: سعيد بوخليط، باشلاريات، ص135.

⁵ - ينظر لمزيد من التّفصيل: طاهر عبد مسلم، عبقرية الصورة والمكان، ص 73، عن عبد الفتاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية، ص 234.

⁶ - ينظر: المرجع نفسه، ص57.

⁷ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص421.

الصّورة المعروضة ويجعلها منتظمة في الخيال والذهن؛ حيث تلتفّ حولها ظلال أشبه بريشة سحرية ترسم هيئة المنعمين وسمات وجوههم، مؤكّدة شعورهم بالأنس والرّفقة الطيّبة والسّكينة المطلقة.

يتفاعل كلّ ذلك جماليا ومعرفيا مع عالم السرّ، من حيث كونه علامة أيقونية بصرية، يتركّز فيها موضوع الرّاحة الأبديّة والأحلام السّعيدة، فعلى السّرير يحلم الإنسان ويرغب فتتحقّق رغباته، ما يحقّق له توازنا نفسيا. أمّا هيئة المضطّجين عليها (الالتكّاء)، فإنّها ترسم ظلالا نفسية عنوانها الهدوء والسّلام والأمن والرّاحة. بعدما تحرّك البصر نحو الأعلى، لمعاينة السرّ وما عليها، المتواجدة على خط بصريّ موحّد. تنتقل الحركة البصرية إلى زاوية تخيلية تتموضع أسفل السرّ بحكم أنّ منطق موضع الزّرابي، وهي "البسط"¹ سفلي تحت السرّ، ولكن كيف تمّ توزيعها على أرضية الجنّات ؟

يحيلنا قوله تعالى: ﴿مَبْنُوتَةٌ ۖ﴾^{١٦}، على الانتشارية الممتّدة على كامل مساحة خشبة العرض، فهي متواجدة "ها هنا وها هنا لمن أراد الجلوس عليها"². قد أتوّع هندسة توزّعها المتجانسة مع السرّ المصفوفة، وكأنّها إحدى تقنيات فنّ السّينوغرافيا، حيث أتخيل النّظر إليها متّخذة صفة التّوزّع المستقيم، كذلك الأكواب، وهي: "أواني الشّراب معدّة مرصّدة لمن أرادها من أربابها"³.

وفي قوله عزّوجل: ﴿مَوْضُوعَةٌ ۖ﴾^{١٧}، تكشف لمنظورات جانبية محتملة كالتاولات الفاخرة، وما يصاحب الأكواب من أباريق وغيرها؛ أخالها تتوزّع بانتظام محكم، يتجانس مع الهندسة الكلية للأشياء رغم اختلاف أشكالها وألوانها، كذلك الزّرابي. إنّ اجتماع الأشياء بشكل هندسي (قلبه النّابض الانتظام والتّناسق والانسجام والتّمائل)، هو عين الجمال الفنّي، لأنّه يهيء النّفس للتأثّر بعظم التّعيم - هناك -.

¹ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص754.

² - المصدر نفسه، ج4، ص755.

³ - المصدر نفسه، ج4، ص754.

5-2- تفاعل البعد الحركي والإضاءة :

تميّزت مشاهد الجنّات بإخراج متفرد، يجمع بين الحركة المتوهّمة والضوء، ما ينتج حركة ضوئية يعمل التخيل الحسي على نقل مسارها وتحديده، في قوله عزّوجل: ﴿وَيَطُوفُ عَلَيْهِمْ غِلْمَانٌ لَهُمْ كَأَنَّهُمْ لُؤْلُؤٌ مَّكْنُونٌ﴾ ﴿٢٤﴾ سورة الطّور. وقوله عزّوجل: ﴿وَيَطُوفُ عَلَيْهِمْ وَلَدَانٌ مُّخَلَّدُونَ إِذَا رَأَيْتَهُمْ حَسِبْتَهُمْ لُؤْلُؤًا مَّنْثُورًا﴾ ﴿١٩﴾ سورة الإنسان.

تتضمّن (الآية 19) من سورة الإنسان خطاباً بصرياً يوجّه إلى المفرد في قوله عزّوعلا: ﴿رَأَيْتَهُمْ﴾ ؛ إذ يعدّ بحدّ ذاته علامة على حركية فعل الرؤية المركّزة، باعتبار أنّ "الطّوف المشي حول الشّيء ومنه الطّائف لمن يدور حول البيوت حافظاً، يقال طاف به يطوف"¹، حيث يرسم الخيال حركة الطّواف الدائرية؛ وكلّ حركة بصرية تكشف ما هو متخفّ من المنظورات الجانبية، بوصفها إجابات عن تساؤلات ذهنية عن شكل الولدان وصفاتهم وطبيعتهم وحركتهم وغيرها، وتتضاعف إمكانية التّكشّف عندما تتمازج حركة الطّواف بالمفعول الضّوئي؛ فإذا رأيت هؤلاء الولدان من حيث "صباحة وجوههم وحسن ألوانهم وثيابهم وحليّهم حسبته لؤلؤاً منثوراً"². أخال النظر إلى عدد لا حصر له من اللّآلئ اللامعة والمتحرّكة، عبر مساحة شاسعة وممتدّة، يقال: "تلاًل الشّيء لمع لمعان اللؤلؤ"³، وبتمازج بريق اللؤلؤ وبياض لونه ينتج لمعان مكثّف، فالولدان المخلّدون "شبّههم سبحانه باللؤلؤ المنثور لما فيه من البياض وحسن الخلق"⁴.

ذلك استعراض بهيج قائم على إضاءة توحى بالمركزية وقوة الجذب التأمّلية، صنعها لون اللؤلؤ الأبيض المولّد للإشعاع والإضاءة المتفرّدة ببريقها والمنتشرة بشكل متفرّق هنا وهناك، ما يسمح بالمعاينة الدّقيقة للمحويّات جميعها (الولدان والأشياء الممكنة الوجود - هناك -)، حتّى أعتقد أنّي جزء من مشهد تحاصر أشياؤه خيالي وفكري، حينها تتكشف تفاصيل تستحضر تخيلياً، كشكل الولدان الجميل والمميّز وصفائهم حدّ اللّمعان؛ فهم أشبه بمصابيح مضيئة توهمنا برؤيتها، وهي

¹ - الرّاعب الأصفهاني، معجم مفردات ألفاظ القرآن، مادة (طوف)، ص 233.

² - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج 4، ص 681.

³ - الرّاعب الأصفهاني، معجم مفردات ألفاظ القرآن، مادة (لؤلؤ)، ص 339.

⁴ - ابن قيم الجوزية، حادي الأرواح إلى بلاد الأفراح، ص 194.

محفوظة، في قوله عزّوجل: ﴿كَأَنَّهُمْ لَوْلُو مَكْنُونٌ﴾^١ والكنّ ما يحفظ فيه الشيء^١، لتكون الإضاءة صافية من كلّ الشوائب. ومن ثمّ تدرك بصرياً وحسّياً، ومنه يتمّ تفعيل الرؤية القلبية بعدما يتكشف موضوع حياة الرفاهية المتفرّدة - في - الجنّات.

يشارك النّظر والمخيّلة في تذوّق جمالية المشهد لحظة تفاعل المعطيات الحسّية الآتية: الطّواف/ الحركة الدائرية / اللّؤلؤ = البياض البراق / المكنون = الصّفاء المطلق، منتجة حركة دائرية ضوئية ممتدة، وفق هندسة ضوئية ترسمها حركة الولدان على خشبة العرض كالآتي: سرعة الحركة = انتشار ضوئي نشط يبهرنّا. بطء الحركة = انتشار ضوئي محتشم يثبت المشهد بعمق في الدّهن. وتلك مسألة فيزيائية تجعل البعد الزّمكاني الغيبي يتشبع بسلطة هنا والآن، فيتحول من التجريد إلى التّعيين المتخيّل.

6- دور الخطاب / الخطاب البصري في نسج مشاهد الجنّات :

تتفاعل الصّور الحسّية لأشياء الجنّات ونعيمها، مع أشكال الخطاب الواردة في عدّة مواضع قرآنية لإخراج مشهدي فائق التّميّز، من خلال توجيه الله عزّوجل خطاباً لأهل الجنّات، في قوله: ﴿يَعْبَادِ لَا خَوْفَ عَلَيْكُمُ الْيَوْمَ وَلَا أَنْتُمْ تَحْزَنُونَ﴾^{٦٨} الَّذِينَ ءَامَنُوا بِآيَاتِنَا وَكَانُوا مُسْلِمِينَ^{٦٩} أَدْخُلُوا الْجَنَّةَ أَنْتُمْ وَأَزْوَاجُكُمْ تُحْبَرُونَ^{٧٠} سورة الزّخرف. وقوله عزّوعلا: ﴿وَتِلْكَ الْجَنَّةُ الَّتِي أُورِثْتُمُوهَا بِمَا كُنْتُمْ تَعْمَلُونَ﴾^{٧١} لَكُمْ فِيهَا فَاكِهَةٌ كَثِيرَةٌ مِنْهَا تَأْكُلُونَ^{٧٢} سورة الزّخرف. وقوله في موضع شريف آخر: ﴿كُلُوا وَاشْرَبُوا هَنِيئًا بِمَا كُنْتُمْ تَعْمَلُونَ﴾^{٧٣} سورة المرسلات. وقوله عزّوجل: ﴿كُلُوا وَاشْرَبُوا هَنِيئًا بِمَا أَسْلَفْتُمْ فِي الْأَيَّامِ الْخَالِيَةِ﴾^{٧٤} سورة الحاقة. وقوله: ﴿سَلَامٌ قَوْلًا مِنْ رَبِّ رَحِيمٍ﴾^{٧٥} سورة يس.

يحوّل الخطاب الوارد في الآيات الكريمة (الملقى على المكرّمين - هناك -) الزّمن الغيبي إلى آن خالص يحاصر خيالي لاستلزامه أقوى متلازمة في الصّناعة المشهدية، البصر والسمع، إذ تحوّل المعاني الدّهنية المتمثّلة في قوله تعالى: ﴿لَا خَوْفٌ﴾ / ﴿لَا أَنْتُمْ تَحْزَنُونَ﴾^{٦٨} /

¹ - الرّاغب الأصفهاني، معجم مفردات ألفاظ القرآن، مادة (كن)، ص 334.

﴿ تَحْبُرُونَ ﴾ / ﴿ هَنِيئًا ﴾ / ﴿ سَلَامٌ قَوْلًا مِّن رَّبِّ رَحِيمٍ ﴾^{٥٨} ، إلى مشهد محسوس يقبل المعاينة البصرية الآنية، بحضور صورة الأشخاص على خشبة عرض شديدة الاتساع، والصوت الإلهي يخترق كل التوقعات، محتفظا فقط بصورة التقرّد وعدم المشابهة بشيء، تجعل المشهد يمتلك قوة تأثيرية تشدني إليه حتى أبى مفارقتة.

وما يضاعف إمكانية تكشف المشهد، الخطاب الإشاري في قوله عز وجل: ﴿ وَتِلْكَ الْجَنَّةُ الَّتِي أُورِثْتُمُوهَا ﴾ ، وقوله: ﴿ إِنَّ هَذَا كَانَ لَكُمْ جَزَاءً وَكَانَ سَعْيُكُمْ مَّشْكُورًا ﴾ سورة الإنسان ، بمعنى: "جزاكم الله تعالى على القليل بالكثير"¹، حيث يدفعنا إلى الالتفات المتخيّل إلى مكان عرض ليس له مثيل؛ فهو منفتح على التعيين القاصد، نظرا لما تتمتع به أسماء الإشارة من قدرة فائقة على إثارة البصر، لفحص محويات مشهد الجنّات من أشياء وزوايا وأركان، وما أمكن من العلاقات الممكنة بينها، حينها يتجلّى مصير المؤمنين مثبتا حقيقته ومتكشفا أمام الوعي. كذلك أفعال الأُمُور الواردة في قوله تعالى: ﴿ كُلُوا وَاشْرَبُوا ﴾ / ﴿ ادْخُلُوا الْجَنَّةَ ﴾ ، حيث "يقال لهم ذلك تفضلا عليهم وامتنانا وإنعاما وإحسانا"².

إنّ مشهد مهيب، يسقط قلق الوجود الغيبي، ويؤسس قيما خالدة مثّلت حلم الإنسان المفقود في الحياة الدّنيا وهي: اللّأخوف/ اللّأحزن / ﴿ تَحْبُرُونَ ﴾^{٧٠} ، أي: "تتعمون وتسعدون"³ / النّعم الكثيرة واللّانقطاع في الغذاء يولّد السّعادة الأبديّة: ﴿ فَكِهَةٌ كَثِيرَةٌ ﴾، أي: "من جميع الأنواع"⁴، / التّهنئة: ﴿ هَنِيئًا ﴾ ، حيث "يقال لهم ذلك على سبيل الإحسان إليهم"⁵ / قيم السّلام: ﴿ سَلَامٌ قَوْلًا مِّن رَّبِّ رَحِيمٍ ﴾^{٥٨} ، إذ ترتقي دلالة السّلام إلى أعلى المراتب عندما تقرّ الآية الكريمة أنّ "الله تعالى نفسه سلام على أهل الجنّة"⁶. وفي ذلك برهان لايقبل الجدل للسّلام المقيم - هناك - ومنه، تلحق

¹ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص682.

² المصدر نفسه، ج4، ص619.

³ المصدر نفسه، ج4، ص195.

⁴ المصدر نفسه، ج4، ص196.

⁵ المصدر نفسه، ج4، ص688.

⁶ المصدر نفسه، ج3، ص829.

دلّالته بالسّلامة من كلّ شيء يتعب النّفس والجسد، كما أنّ "السّلامة الحقيقية ليست إلّا في الجنّة، إذ فيها بقاء بلا فناء وغنى بلا فقر، وعزّ بلا ذلّ، وصحة بلا سقم"¹.

للحوار طاقة تحويلية تستحضر الزّمكان الغيبي وتجعله مبصرًا، وقدرة إلغائية تعدّم الزّمكان الدّنيوي وتلقي بنا خارجه، ما يجعله يسهم بفعالية في إخراج مشهد الجنّات، وكأنّه يعرض هنا والآن أمام النظارة بالصّوت والصّورة والحركة، في قوله عزّوجل: ﴿وَقَالُوا الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي أَذْهَبَ عَنَّا الْحَزْنَ إِنَّ رَبَّنَا لَغَفُورٌ شَكُورٌ﴾^(٣٦) الَّذِي أَحَلَّنَا دَارَ الْمُقَامَةِ مِن فَضْلِهِ لَا يَمَسُّنَا فِيهَا نَصَبٌ وَلَا يَمَسُّنَا فِيهَا لُغُوبٌ^(٣٥) سورة فاطر. وقوله: ﴿دَعَوْنَهُمْ فِيهَا سُبْحَانَكَ اللَّهُمَّ وَتَحِيَّتُهُمْ فِيهَا سَلَامٌ وَعَآخِرُ دَعْوَاهُمْ أَنِ الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ﴾^(٣١) سورة يونس. وقوله عزّوجل: ﴿وَقَالُوا الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي هَدَانَا لِهَذَا وَمَا كُنَّا لِنَهْتَدِيَ لَوْلَا أَن هَدَانَا اللَّهُ لَقَدْ جَاءَتْ رُسُلُ رَبِّنَا بِالْحَقِّ وَنُودُوا أَن تِلْكَمُ الْجَنَّةُ أَوْرِثْتُمُوهَا بِمَا كُنْتُمْ تَعْمَلُونَ﴾^(٤٣) وَنَادَىٰ أَصْحَابُ الْجَنَّةِ أَصْحَابَ النَّارِ أَن قَدْ وَجَدْنَا مَا وَعَدَنَا رَبُّنَا حَقًّا فَهَلْ وَجَدْتُمْ مَا وَعَدَ رَبُّكُمْ حَقًّا قَالُوا نَعَمْ فَأَذَّنَ مُؤَذِّنٌ بَيْنَهُمْ أَن لَعْنَةُ اللَّهِ عَلَى الظَّالِمِينَ^(٤٤) سورة الأعراف. وقوله عزّوجل: ﴿وَأَقْبَلَ بَعْضُهُمْ عَلَىٰ بَعْضٍ يَتَسَاءَلُونَ﴾^(٤٥) قَالُوا إِنَّا كُنَّا قَبْلُ فِي أَهْلِنَا مُشْفِقِينَ^(٢٦) فَمَنَّ اللَّهُ عَلَيْنَا وَوَقَدْنَا عَذَابَ السَّمُومِ^(٢٧) إِنَّا كُنَّا مِن قَبْلُ نَدْعُوهُ إِنَّهُ هُوَ الْبَرُّ الرَّحِيمُ^(٢٨) سورة الطّور.

ترسم مقولات الحمد والشّكر تفاصيل مشهد حيّ، يعرض صورة أشخاص في نعيم الجنّات بسمات وجه محدّدة، تتناسق مع نبرات صوته وتتمازج معها كاشفة عن إحساسهم الدّاخلي، حيث يعكس في مجمله جملة من القيم الخالدة المختزلة لطبيعة الوجود هناك -في- الجنّات. تمتلئ أمام الخيال صور وجوه يشعّ من عينيها الفرح العميق المتمازج مع الهدوء والاتزان والسّكينة، فقد ألغى قلق الوجود والمصير الذي عاشه هؤلاء في الدنيا من قاموس الوجود هناك -في- الجنّات، ما يفرض نبرات صوت إيقاعها البهجة والسّرور والفوز المنقّرد بفضل رحمة الله وفضله، كما يمثل تفاعل ملامح وجوههم ونبرات صوته اللغة الأصلية للإنسان²؛ فهي تصويرية في حقيقتها، تنتج

¹ - الرّاعب الأصفهاني، معجم مفردات ألفاظ القرآن، مادة (سلم)، ص 180.

² - ينظر لمزيد من التفصيل: أحمد يوسف، السيميائيات الواسفة، ص 69.

ظلالاً معنوية تعكس حالتهم النفسية السوية. وما يضاعف القوة التأثيرية للمشهد، التلاعب الزماني المرن، فأهل الجنة ﴿أَقْبَلَ بَعْضُهُمْ عَلَى بَعْضٍ يَتَسَاءَلُونَ﴾^١، بمعنى: "أقبلوا يتحادثون ويتساءلون عن أعمالهم وأحوالهم في الدنيا"^١.

وأنا أتأمل المشهد المعروض (النعيم الخالد) هنا والآن، أنتقل تخيلياً إلى عالم الدنيا، ثم أرجع إلى زمن الخلد، وبذلك يتضاعف الإحساس بقيمة الوجود - في - الجنة من خلال تقنية عرض الشيء ونقيضه، لدينا:

$$\left. \begin{array}{l} \text{الزمن الدنيوي} = \text{الخوف من النار والرجاء والتدلل إلى الله لينجيهم منها} \\ \neq \\ \text{الزمن الآخروي (الجنّات)} = \text{تكشف المصير (النعيم الخالد) وإسقاط قلق الوجود - هناك -} \end{array} \right\}$$

$$\left. \begin{array}{l} \text{سؤال أصحاب النار والتأكد من تلقيهم العذاب} \\ \neq \\ \text{أهل الجنّات سالمون فقد نجّاهم الله من عذاب السموم} \end{array} \right\}$$

إنّ مجموعة من القيم العميقة الكامنة في مشهد بيت النعيم الخالد ترسم جمالية تبلغ ذروتها، تتمظهر من خلال الحوار والمقولات المتوهم تأمل نغماتها، والتأثر بما تنبته من ركائز تحدّد بعضاً من محاور المعرفة الغيبية، وتتوضّح من خلال ما يلي:

قوله عزّ وجل: ﴿وَقَالُوا الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي أَذْهَبَ عَنَّا الْحَزْنَ إِنَّ رَبَّنَا لَغَفُورٌ شَكُورٌ﴾^٢، بمعنى: "الخوف من المحذور، أراحه عنّا وأراحنا ممّا كنّا نتخوفه ونحذر من هموم الدنيا والآخرة"^٢ ⇒ إغلاق لكل منافذ الخوف والحزن، لتعمّ الطمأنينة والأمن والفرح.

^١ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص354.

^٢ - المصدر نفسه، ج3، ص802.

قوله عز وجل: ﴿الَّذِي أَحَلَّنَا دَارَ الْمُقَامَةِ مِنْ فَضْلِهِ﴾ ، بمعنى: "أعطانا هذه المنزلة وهذا المقام من فضله ومنه ورحمته"¹ ← الوصول إلى البيت الحلم، الذي استحال تحقّقه في الحياة الدّنيا.

قوله عز وجل: ﴿لَا يَمَسُّنَا فِيهَا نَصَبٌ وَلَا يَمَسُّنَا فِيهَا لُغُوبٌ﴾^(٣٥) ، بمعنى: "لا يمسّنا فيها عناء ولا إعياء. والنّصب واللّغوب كل منهما يستعمل في التعب، وكأنّ المراد بنفي هذا وهذا عنهم، أنّهم لا تعب على أبدانهم ولا أرواحهم (...). وصاروا في راحته دائمة مستمرة"² ← إقصاء مطلق لأسباب الإعياء والعناء والتّعب الجسدي والروحي، التي لازمت الإنسان في حياته الدنيوية، فلم يتمكن أبدا من تجاوزها.

قوله عز وجل: ﴿دَعَوْهُمْ فِيهَا سُبْحَنَكَ اللَّهُمَّ وَتَحِيَّتُهُمْ فِيهَا سَلَامٌ وَعَاخِرُ دَعْوَاهُمْ أَنْ الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ﴾^(١٠) ، وتلك "حال أهل الجنّة"³ تميّزها السّعادة، فهم "يلهمون التّسبيح والتّحميد كما يلهمون النّفس. وإنّما يكون ذلك كذلك لما يرون من تضاعف نعم الله عليهم فتكرّر وتعاد وتزداد فليس لها انقضاء ولا أمد"⁴ ← إسقاط إمكانية انقضاء النّعم بولّد السّعادة المطلقة، التي ظلّ البشر يبحثون عنها دون جدوى. والكلام الطيب ﴿تَحِيَّتُهُمْ فِيهَا سَلَامٌ﴾ ، يكشف عن قيم الوجود الهنيء؛ الأخوة، الحب، الأمن التّام من كلّ المكاره، السّكينة وكلّما يحقّق السّعادة.

وما يعزّز قيم الحماية مشهد الظلال، في قوله عز وجل: ﴿إِنَّ الْمُتَّقِينَ فِي ظِلِّ وَعُيُونٍ﴾^(١١) سورة المرسلات. وقوله: ﴿هُمْ وَأَزْوَاجُهُمْ فِي ظِلِّ عَلَى الْأَرْبَابِ مُتَكِئُونَ﴾^(١٢) سورة يس. وقوله عز وجل: ﴿وَالَّذِينَ ءَامَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ سَنُدْخِلُهُمْ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ خَالِدِينَ فِيهَا أَبَدًا لَهُمْ فِيهَا أَزْوَاجٌ مُطَهَّرَةٌ وَنُدْخِلُهُمْ ظِلًّا ظَلِيلًا﴾^(١٣) سورة النساء. وقوله: ﴿مَثَلُ الْجَنَّةِ الَّتِي وُعدَ

¹ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج 3، ص 803.

² - المصدر نفسه، ج 3، ص 803.

³ - المصدر نفسه، ج 2، ص 605.

⁴ - المصدر نفسه، ج 2، ص 606.

الْمُتَّقُونَ تَجْرَى مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ أَكْلُهَا دَائِمٌ وَظِلُّهَا تِلْكَ عُقْبَى الَّذِينَ اتَّقَوْا وَعُقْبَى الْكَافِرِينَ
النَّارُ ﴿٢٥﴾ سورة الرعد.

يعدّ الظلّ عنصراً حسيّاً يدخلنا عالم الرؤية المتخيّلة، حيث يستحضر الخيال صورة لجنّات تتّسم باللاتناهي في الاتّساع، كذلك الظلال المحيطة بأهلها بخيوطها المنعشة واللّطيفة، وكأنّها حصن متين يقيهم حرّ الشّمس؛ بحيث تشكّل علامة أيقونية مضادّة لما يمثّلها ظاهرياً (من حيث التّسمية فقط) -في- مشاهد جهنّم تحت عنوان: الظلّ علامة مركّزة للذلّ والهوان*. يمثّل الظلّ إذن، أيقونة حماية غير منقطعة، لأنّ تمازج الحماية بالديمومة يضاعف قيمتها، في قوله عزّوجلّ: ﴿ أَكْلُهَا دَائِمٌ وَظِلُّهَا ﴾ ، فهاجس الخوف من انقطاع نعمة الظلّ منعدم -هناك- في الجنّات بصفة مطلقة، وبذلك يمثّل الإحساس المستديم بالأمان جزءاً متّصلاً من طبيعة الحياة -في- الجنّات.

ترتبط الظلال بمنظورات جانبية، تعمّق إمكانية تكتّفها عياناً، فتساوّلنا عن مصدرها يدفع الذّهن إلى تمثّل جملة الاحتمالات الممكنة - هناك- ومن المعروف أنّ الظلّ يستلزم عنصراً حسيّاً آخر يفعله ويخرجه إلى الوجود كالأشجار؛ ففعله عزّوجلّ: ﴿ هُمْ وَأَرْزُجُهُمْ فِي ظِلِّلٍ ﴾ ، أي: "في ظلال الأشجار"¹، يعدّل صورة الظلّ تخيليّاً، حيث ترسم لوحة الأشجار دون تعيين مساحة أرضيتها وكثافتها وصفة ظلّها، وفي قوله عزّوجلّ: ﴿ ظِلًّا ظَلِيلًا ﴾^{٥٧}، بمعنى: "ظلاً عميقاً كثيراً غزيراً طيباً أنيقاً"². توجيه دقيق إلى ما تعدّر تعيينه مسبقاً، بحيث إذا كان الظلّ يتّصف بالعمق والكثرة والغزارة، فإنّ ذلك يستوجب كثافة الأشجار، وبدورها تستلزم أرضية تتّسم بالامتداد اللامتناهي، وفي رواية "عن النّبي صلّى الله عليه وسلّم، قال: إنّ في الجنّة لشجرة يسير الراكب في ظلّها مائة عام لا يقطعها: شجرة الخلد"³. يفترض منطق الظلّ استبعاد أشعة الشّمس الحارة، لكونه "ضدّ الضّحّ وهو أعمّ من الفيء فإنّه يقال ظلّ اللّيل وظلّ الجنّة، ويقال لكلّ موضع لم تصل إليه

*- سيتمّ التفصيل في ذلك في الفصل الثالث.

¹- ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج3، ص828.

²- المصدر نفسه، ج1، ص812.

³- المصدر نفسه، ج1، ص812.

الشَّمْس ظلّ ولا يقال الفيء إلاّ لما زالت عنه الشَّمْس¹، فالظّل يولّد اعتدالا جويّا واسع النّطاق بين الحرارة والبرودة.

يستوقفني خيالها، مشهد حيّ على خشبة عرض يتعدّر تحديد مساحتها، قلبها النّابض ظلال واسعة يتناسق وجودها مع تلك الأشجار الكثيفة، كما "يعبّر بالظّل عن العزّة والمنعة وعن الرّقّاهة"². ومنه، يتحوّل الظّل إلى علامة أيقونية مبصرة تكشف عن طبيعة الوجود - في - الجنّات، وتثبت قيم الحماية والرّاحة والعزّة. إنّ السّلامة هي القيمة المطلقة الجامعة لكلّ ما يحيط بالإنسان من الرّعاية النّفسية والجسدية؛ إذ تتفرّع عنها قيم الطّمانينة والسّكينة والأمن، فتحقّق في كليتها متعة نفسية غير منقطعة بداخلنا. هذا ما يثبت قاعدة معرفية عنوانها: الوجود يرتبط بالحماية، فلا معنى له إذا ألغيت. قيم تصوّر مشهدا موحدًا للجنّات، حيث "يسمع فيها صوت واحد يناسب هذا الجوّ الحالم الرّاضي هو صوت السّلام"³، المتمظهر من خلال ما يصدر عن أهلها من أقوال وتعبير.

ترتكز صناعة مشاهد الجنّات على تقنية الخطاب البصري الموجّه إلى الشّخص المفرد (محمّد عليه الصّلاة والسّلام)، الذي يستحضر الزّمن الغيبي عبر القوة التّخيلية، ليتمثّل أشياء الجنّات في ذهنه (بناء على ما يستوحيه منطق الرؤية الآنية)، فيعايش حالة تركيزية يلتقط عبرها أشياء يبصرها - هناك - بصفة متوهّمة، في قوله عزّوجلّ: ﴿وَإِذَا رَأَيْتَ ثَمَّ رَأَيْتَ نَعِيمًا وَمُلْكًا كَبِيرًا﴾ سورة الإنسان.

تتضمّن الآية الكريمة، خطابا بصريا مكرّرا مرّتين، يوجّه إلى سيّد البشرية محمّد (صلّى الله عليه وسلّم)، حيث يعكس حركتين للبصر: الأولى عامّة وشاملة غير محدّدة، تتوضّح في قوله عزّوجلّ: ﴿وَإِذَا رَأَيْتَ﴾، بمعنى: "وإذا رأيت يا محمّد (ثمّ) أي: هناك يعني: في الجنّة ونعيمها وسعتها وارتفاعها وما فيها من الحبرة والسّرور"⁴. ألمس حركة بصرية متوجّهة نحو الأعلى تضعني في حالة من الدّهشة والانبهار، دون محاولة التّفصيل في الأشياء التي تحويها خشبة العرض. أمّا الحركة البصرية الثّانية المكرّرة والموجّهة بدقّة، فإنّها تفرض اتّخاذ عدّة وضعيات متوهّمة؛

¹ - الرّاغب الأصفهانى، معجم مفردات ألفاظ القرآن، مادة (ظّل)، ص 236.

² - المصدر نفسه، مادة (ظل)، ص 236.

³ - سيّد قطب، مشاهد القيامة في القرآن، ص 119.

⁴ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج 4، ص 681.

كالإبصار نحو الزّوايا والأركان، ونحو الأعلى والأسفل، والتركيز على شدّة اتّساع خشبة العرض وما يمكن أن تحتويه من أشياء عظيمة. ويتمّظهر ذلك في قوله عزّوجلّ: ﴿رَأَيْتَ نَعِيمًا وَمُلْكًا كَبِيرًا﴾^(٢١)، بمعنى: "مملكة لله هناك عظيمة وسلطانا باهرا"¹. ومنه، هل تستطيع حاسة البصر أن تحيط بأشياء الملك العظيم ؟ وهل تتمكّن القوة التّخيلية من تصوّر ما يمكن أن يكون هناك - في - الجنّة (الجنّات) ؟

احتمالات تعيينية لامتناهية تتوزّع على مساحة تخيلية غير قابلة للتّحديد، وتتضاعف فعالية خطاب البصر في العرض المضاعف؛ المشهد والمشهد المضاد في قوله عزّوجلّ: ﴿تَرَى الظّٰلِمِينَ مُشْفِقِينَ مِمَّا كَسَبُوا وَهُوَ وَاقِعٌ بِهِمْ ۚ وَالَّذِينَ ءَامَنُوا وَعَمِلُوا الصّٰلِحٰتِ فِي رَوْضَاتِ الْجَنَّاتِ لَهُمْ مَا يَشَاءُونَ عِنْدَ رَبِّهِمْ ذَٰلِكَ هُوَ الْفَضْلُ الْكَبِيرُ﴾^(٢٢) سورة الشّورى.

ألّمس حركة بصرية متوهّمة تكشف عن خبايا العالم الغيبي بدءا بالعالم السّفلي، حيث يستحضر الخيال صور ﴿الظّٰلِمِينَ﴾² وهم في هذا الخوف والوجل²، وما يصاحب ذلك من وسائل التّعذيب تشعّرنّا بألم رهيب، سرعان ما يتحوّل إلى لدّة لا متناهية، تولّدّها الحركة البصرية المعاكسة بتوجّهها نحو العالم العلوي؛ حيث تركّز حاسة الرّؤية على ﴿رَوْضَاتِ الْجَنَّاتِ﴾³، فيعرف الخيال نشاطا قويا يفرز صورا، يتكشف على خطوطها عالم النّعيم الخالد. إنّ خطاب البصر يدخل المتلقّي عالم النظر المتخيّل، والتأمّل في جزئيات العرض وتفاصيل أشيائه، بتوظيف معطيات حسّية تختلف في تقنيات عرضها الجمالي، أحاول ضبطها في ما يلي:

أولاً- توجيه حركة البصر نحو الوجه: تخترق لغة الخطاب القرآني رواق التّمثيل السّينمائي، باعتمادها أقوى التقنيات الفيزيائية في التّصوير (حركة البصر)، حيث أتخيل توجيه بصري نحو وجوه تميّزها علامات تنفتح على ظلال نفسية تحدّد بدورها طبيعة الوجود هناك - في - الجنّات. يتمكّن اللّون من الكشف عن طبيعة الوجود المنتظر-هناك- في قوله عزّوجلّ: ﴿لِلَّذِينَ أَحْسَنُوا الْحُسْنٰى وَزِيَادَةٌ ۖ وَلَا يَرْهَقُ وُجُوهَهُمْ قَتَرٌ وَلَا ذِلَّةٌ ۚ أُولَٰئِكَ أَصْحَابُ الْجَنَّةِ ۖ هُمْ فِيهَا خٰلِدُونَ﴾^(٢٣) سورة

¹ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص681.

² - المصدر نفسه، ج4، ص162.

يونس. تصوّر الآية الكريمة وجوه أصحاب الجنّة بتمييزها بصريا عن غيرها، في قوله عزّوجل: ﴿لَا يَرَهُمْ قَتَرُ وَلَا ذَلَّةٌ﴾ ، بحيث أخال رؤية وجوه لا يلقها " قتام وسواد في عرصات المحشر (...) (ولا ذلّة) أي: هوان وصغار أي: لا يحصل لهم إهانة في الباطن ولا في الظاهر"¹.

ذلك تصوير يجمع ما بين الرّسم الحسيّ والمعنوي، فاللّاسود يمكّننا من الرّؤية الفعلية المتضمّنة سؤالا مركزيا حول ماهية اللّون، التي تطبع وجوه المؤمنين ما قبل الدّخول إلى عالم الجنّات. أمّا الرّسم المعنوي المتمثّل في أنّ المؤمنين لا يعرفون الدّل والمهانة بل يكرمون، فإنّه يضاعف من إمكانية تكشّف وجوههم، ذلك أنّ منطق التّكريم يفرض سمات محدّدة، ترسم وجوها تفعل عنصر اللّذة في نفوسنا. وقد توصّلت إلى المعادلة التّصويرية الآتية:

$$\left\{ \begin{array}{l} \text{اللاسود} = \text{البياض} \\ \text{اللاذل} = \text{التكريم} \end{array} \right. \Leftarrow \text{وجوه تشعّ بنور مهيب}$$

وفي موضع قرآني آخر، يتفاعل التّصوير المادّي والمعنوي، ليوجّه عملية تعيين صورة وجوه المؤمنين بدقّة متناهية، في قوله عزّوجل: ﴿فَوَقَّهُمُ اللَّهُ شَرَّ ذَلِكَ الْيَوْمِ وَلَقَّهْمُ نَصْرَةً وَسُرُورًا﴾ سورة الإنسان. تؤكّد الآية الكريمة قوة العلاقة بين الباطن والظّاهر، وأنّ ما يظهر على الوجه من علامات هو ترجمة صادقة لما يدور في النّفس، لذا يشترك التّصوير المعنوي في الرّسم الأيقوني وصناعة المشهد السينمائي المعجز هناك - في - الجنّات.

إنّ قوله عزّوجل: ﴿سُرُورًا﴾ يوضّح مدى استجابة الجسد للنّفس، وشدّة التّفاعل بينهما، فالسرور يقع "في قلوبهم"²، كما أنّ "القلب إذا سرّ استنار الوجه"³، إذ لا يمكن إخفاء الأحاسيس الدّاخلية لأنّها تتكشّف لحظة حدوثها، فتترك بصماتها على تقاسيم الوجه من خلال قوله عزّوجل: ﴿لَقَّهْمُ نَصْرَةً﴾ والنّصرة تتمركز "في وجوههم"⁴. سرور القلب، يستلزم استنارة الوجه وتلك علامة

¹ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج2، ص615.

² - المصدر نفسه، ج4، ص679.

³ - المصدر نفسه، ج4، ص679.

⁴ - المصدر نفسه، ج4، ص679.

أيقونية بصرية، توهنا بالنظر الفعلي إلى وجوه قد تكون باسمه بأعين تشعّ بنور السعادة والطمأنينة. وفي الخط التصويري ذاته، تتدخل كلمات أخرى لتوجّه محاولات التحديد (تحديد معالم الوجه السعيد)، توجيهها دقيقا يعمل على توسيع مجال الرسم التخيلي الصادق، في قوله عزّوجل: ﴿وَجُوهٌ يَوْمَئِذٍ نَّاعِمَةٌ ۝٨﴾ سورة الغاشية ، بمعنى: "يعرف النعيم فيها"¹، أي: آثار النعيم ترسم على الوجوه. وفي موضع قرآني آخر قال الله عزّوجل: ﴿تَعْرِفُ فِي وُجُوهِهمْ نَضْرَةَ النَّعِيمِ ۝١٤﴾ سورة المطففين. والمقصود بذلك أنك "تعرف إذا نظرت إليهم في وجوههم نضرة نعيم أي: صفة التّرافة والحشمة والسرور والدّعة والرياسة ممّاهم فيه من النعيم العظيم"²؛ يخيل إليّ إزاء لوحة صنعها رسّام ماهر متفرّد لا تشبه المألوف، ذات تركيب تصويري معقّد، حيث تختزل ملامح الوجه شعورا مكثّفا مصدره نعيم عظيم لامتناهي، فهل يتمكّن الخيال من استحضار صورة تلك الوجوه المنعمّة ؟

ثانيا- توجيه حركة البصر نحو الهيئة العامة للإنسان: يحتلّ الرسم الأيقوني مساحة تخيلية أكبر، على بساطها توجّه حاسة الرؤية نحو تحديد الهيئة العامة للمنعّمين هناك - في - الجنّات، في قوله عزّوجل متحدّثا عن المؤمنين: ﴿مُتَّكِعِينَ فِيهَا عَلَى الْأَرَائِكِ ۝﴾ سورة الإنسان. وفي موضع آخر قال عزّوجل: ﴿عَلَى الْأَرَائِكِ يَنْظُرُونَ ۝٣٢﴾ سورة المطففين. تعتبر الأرائك معطى حسّيا، يمكّن الخيال من محاولة تعيين شكلها وماهيتها وحجمها، فهل يتمكّن من ذلك ؟ وهل تشبه الأرائك المنتمية إلى عالم النعيم الخالد، ما ألفناه في الحياة الدّنيا ؟

الأرائك هي "السّرر تحت الحبال"³، ذلك هو الرّسم العام لها، لذا ترتكز احتمالات تعيين شكلها وحجمها وماهيتها على عدّة معطيات جانبية؛ كشدة اتّساع الجنّات وعظمة النعيم - هناك - وفخامة أشيائه، بحيث تمثّل في مجموعها مركزا أوليا يدفع القوة التخيلية نحو الرّسم التخيلي الصادق والأمين، فيتمثّل الذّهن صورة الأرائك الفخمة بألوان تتجذب إليها الرّوح فتريحها، وحجم يحقق راحة الجسد، وشكل يتناسق مع منطق النعيم الخالد. "وفي (الصّاح): الأريكة سرير منجد

¹ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص754.

² - المصدر نفسه، ج4، ص727.

³ - المصدر نفسه، ج4، ص727.

مزين في قبة أو بيت"¹، فمنطق شدة اتّساع الغرف أو البيوت في الجنّات يفرض حجما كبيرا جدّا للأرائك، وانفتاحا على تشكيل تخيلي لامتناهي، وماهية متعدّدة تستجيب كلّها لمنطق العظمة.

تسهم الأرائك في تحديد طبيعة الوجود هناك - في - الجنّات؛ فالمؤمنون يتّخذون هيئة الاتّكاء عليها، وهو "الاضطجاع أو التمرّق أو التّرع أو التّمكّن في الجلوس"². صورة الاضطجاع على الأرائك تُرسم في الخيال وتنتفتح في الآن ذاته على ظلال معنوية، تؤكد أنّ الراحة والطّمأنينة قيمتان ثابتتان، ومركزيتان في مشاهد الجنّات؛ ذلك أنّ المضطّجين يستمتعون براحة مضاعفة تمسّ الرّوح والجسد، وقد تصل ذروتها عندما " ينظرون في ملكهم وما أعطاهم الله من الخير والفضل الذي لاينقضي ولا يبيد"³. إنّه مشهد قائم على تحديد الأشياء (الأرائك)، وهيئة الشّخص (الاتّكاء)، وبالتّخيل الحسيّ النّشط، أرصد حركة بصرية ممتدّة غير منقطعة للمضطّجين على الأرائك، تحيط بكلّ الاتّجاهات وتخترق الأبعاد والمسافات، حيث توافق منطق شدة اتّساع الجنّات وعظمة أشيائها وكثرتها.

¹ - ابن قيم الجوزية، حادي الأرواح إلى بلاد الأفراح، ص193.

² - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص680.

³ - المصدر نفسه، ج4، ص727.

الفصل الثالث

جمالية تشكيل مشاهد الوجود -في- جهنّم

I- مشاهد الإحاطة المربعة

II- مشاهد النّار وصفاتها

III- عين على طبيعة الوجود وقوانينه -في- جهنّم

IV- هندسة المشهد المكاني السّالب

V- مشاهد الأشياء -في- جهنّم

1- مشاهد الإحاطة المربعة

1- مشهد الاحتواء المربع / المأوى المعذب :

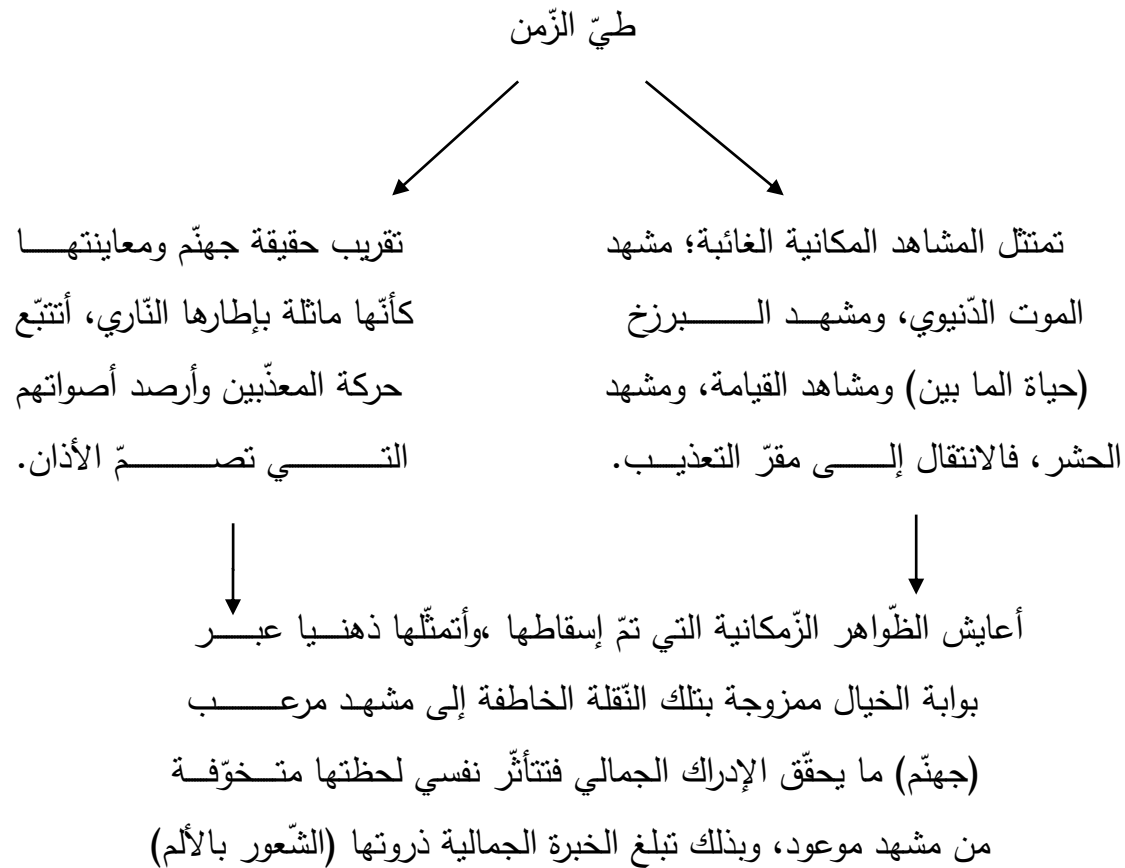
احتمل مصطلح المأوى ثنائية دلالية متضادة؛ أحد طرفيها خصص للجزاء والآخر للعقاب، وكلاهما أسهم في صناعة جملة من المشاهد المكانية المتباينة المشحونة بطاقة جمالية معجزة في الخطاب القرآني، و"المأوى مصدر أوى يأوي أويًا ومأوى، تقول: أوى إلى كذا انضم إليه"¹. يقصد بالمأوى، الانضمام - إلى - أوالوجود - في - دون التعيين، و لكن بعد التبيين والتخصيص كما في قوله عز وجل: ﴿لَا يَغُرَّتْكَ تَقَلُّبُ الَّذِينَ كَفَرُوا فِي الْبِلَادِ ﴿١٩٦﴾ مَتَّعْ قَلِيلٌ ثُمَّ مَأْوُهُمْ جَهَنَّمُ وَبِئْسَ الْمِهَادُ﴾^{١٩٧} سورة آل عمران، يتمكن عالم المأوى من إخراج مشهد جهنم إخراجاً فنياً بارعاً.

ثمة إشارة خاطفة إلى الوجود الدنيوي باستحضار الزمن ووصفه بالقلّة، ما يؤكد مبدأ النفعية الدنيوية الزائلة. وإذا كان المتاع هو "كل ما ينتفع به على وجه ما"²، فإنّ كلّ ما تحتويه الأرض من ملذّات ومنافع للإنسان سيفنى، ما يوحي بحقارة الدنيا. وقد ورد ذكر المتاع مجملًا بغية تنشيط خيال المتلقي، علّه يتمكن من استحضار أنواعه وصفته وماهيته، عبر سلسلة مصورة تتداعى في الحسّ، ورغم كثرتها فهي تتميز بالقلّة مقارنة بمتاع الآخرة (بيت النعيم الخالد)، فوا أسفاه لمن عدّ متاع الدنيا شيئاً عظيماً !

يكشف الله عز وجل عن حقيقة الدنيا التي تغرينا عن التساؤل من قبيل: ما طبيعة الحياة الدنيا ؟ هل زمنها لا متناهي؟ وبذلك تتوضّح رؤية الإنسان للوجود الدنيوي وتضبط بدقّة؛ فلقد تمّ الرّبط ما بين الحياة الدّنيوية الزائلة والمصير المشؤوم، بإسقاط حلقات زمنية ومكانية، أو ما يعرف بتقنية طيّ الزمن والمكان، حتى أشعر أنّ مشهد التعذيب حاضر أمام عينيّ، حينها أستحضر عدّة أسئلة حول ماهيته وشدة عذابه وأشياءه، فأتأثّر لذلك باحثّة عن الطّريق القويم. ومنه:

¹- الزاغب الأصفهاني، معجم مفردات ألفاظ القرآن، ص28.

²- المصدر نفسه، ص 349.



جهنم إذن، تضمّ المعذبين إليها وتحتويهم داخل إطار ناري، فتتخذ صفة المسكن المرعب الوحيد الذي يأويهم في قوله عزّوجل: ﴿وَأَمَّا مَنْ خَفَّتْ مَوَازِينُهُ ۖ فَأُمُّهُ هَاوِيَةٌ ۙ وَمَا أَدْرَاكَ مَا هِيَّةُ ۙ نَارٍ حَامِيَةٍ ۙ﴾ سورة القارعة. تعرض الآيات الكريمة صورة حيّة تحدّد طبيعة الإيواء - إلى - جهنم، فالذي "رجحت سيئاته على حسناته"¹، فإنه "ساقط هاو بأمر رأسه في نار جهنم"²، باستقطاب عمودي من الأعلى إلى الأسفل وبحركة جذب قوية، حيث يجتمع نمطان من أقوى أساليب التعذيب؛ الإحاطة النارية ورعب السقوط بألمه الجسمي والنفسي. وبذلك يتمّ تحفيز الخيال فعبر مساحته اللامحدودة أنقل إلى الرؤية العينية المتخيّلة، منتبّعة إيقاع حركة السقوط المهول، محدّدة هيئة الملقى بهم - في - جهنم؛ الرأس إلى الأسفل والأرجل إلى الأعلى، ومتأمله ردود أفعال الهاوين إلى الأغوار، ومتوهمة التقاط أصواتهم المرعبة التي زعزت المشهد؛ صراخ وعويل تتفاقم قوّته تدريجياً، بدءاً من لحظة السقوط إلى حدّ التلاشي الجزئي - في - نار جهنم، ومن ثمّ أدرك

¹- ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص822.

²- المصدر نفسه، ج4، ص822.

شدة الموقف السلبي بصفة حسية هنا والآن، وبإلغاء الفاصل الزمكاني يتحوّل العالم التعذبي الغيبي إلى واقع مشهود.

إنّ قانون الوجود البشري في العالمين الدنيوي والأخروي، يقرّ بضرورة تواجد الإنسان داخل قوقعة تتمظهر بعدة صور، فتارة رحم الأم، فبيت الطفولة بشتى أنماطه، بقصوره وأكواخه، وتارة أخرى رحم الأرض يضمّه في قبر إلى حين الحساب، فإمّا مأوى النّعيم أو النّار. فقله عزّوجل: ﴿فَأُمُّهُ هَاوِيَةٌ ۝﴾، يكشف عن طبيعة مأوى من خسرت موازينه، والهاوية: "اسم من أسماء النّار، قال ابن جرير: وإنّما قيل للهاوية أمّه لأنّه لا مأوى له غيرها، وقال ابن زيد: الهاوية النّار التي هي أمّه ومأواه التي يرجع إليها ويأوي إليها"¹، فلا يتحوّل عنها أبداً.

ذلك تصوير للمأوى بتقنية التّسمية، لتسهيل استحضار صورته وتمثّله ذهنيًا. إنّه يدهشني حقًا عندما يغيّر مجرى تفكيري ويسقط توقّعاتي، ملغيا الفروض المسبقة المؤسّسة لصورة المأوى؛ فقد عهدته مركز الأمن والطّمانينة، فعبر زواياه ينتشر الحنان الممزوج بقوة الحماية، سرعان ما ينقلب إلى النقيض ويكتسي أبشع صور نارية "حارة شديدة الحرّ قويّة اللّهب والسّعير"²، تولّد إحاطة تعذيبية معلنة عن ميلاد المأوى السلبي وقلب معادلة الوجود الإنساني الذي يشترط الحماية.

هكذا تمكّنت كلمات بسيطة من تحويل المعاني الدّهنية؛ الطّمانينة والأمن والهناء إلى مشهد محسوس، مركزه حركة الهويّ من الأعلى إلى الأسفل، حيث ترتسم في ذهني صفة الألم بعد تداخل رعب السقوط مع معاناة الوجود - في - النّار. حينها، تطفو جمالية سالبة إلى السّطح، فتتعيّن بعد أن تدرك حقيقة المأوى - في - جهنّم.

بتقنية التّخيل الحسيّ التي تضمن ولوجا سلسا إلى المساحة الدّهنية والتّخيلية، تؤكّد كلمات الخطاب القرآني سلبية المأوى - في - جهنّم، فيتحقّق الوعي بقبح المكان (جهنّم)، في قوله عزّوجل: ﴿فَأَمَّا الَّذِينَ شَقُّوا فِي النَّارِ لَهُمْ فِيهَا زَفِيرٌ وَشَهِيقٌ ۝﴾ سورة هود. يشكّل الامتزاج الرّهب بين إيقاع الصّوت والصّورة علامات أيقونية ناطقة، تشركني في حوار مع أجزاء تولّفها حدّ استقرار المشهد في ذهني، لمعاينة حالة يعيشها المعذبون هناك - في - جهنّم؛ إذ ترتسم صفة الألم من

¹- ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص822.

²- المصدر نفسه، ج4، ص823.

خلال أصوات أتخيل سماعها، تتعالى تارة، وتتنخفض أخرى، ما يجعل خيالي نشطا، "عن ابن عباس قوله: (لهم فيها زفير وشهيق) يقول: "صوت شديد وصوت ضعيف"¹. يحضر في خيالي إيقاع صراخهم؛ فلما يشتدّ تطويق النار لأجسامهم يرتفع، وعندما تنهك قواهم ينخفض دون أن يصل إلى درجة الصفر، ما يؤكد أنهم واقعون تحت مفعول التعذيب المستمر والمتجدد. ولكن ما طبيعة الزفير والشهيق؟ وهل هما شفرتان بإمكانهما تفكيك لغز إيقاع صوتي يحدث -هناك -؟

يقال زفير و"هو أول نهاق الحمار (...)" و(شهيق) وهو آخر نهيقه إذا رده في الخوف عند فراغه من نهاقه"². وقد وضّح ابن كثير مصدرهما من خلال رواية عن ابن عباس: "الزفير في الحلق والشهيق في الصدر أي تنفسهم زفير وأخذهم النفس شهيق"³. زفير، يترجم إحساسا بالخوف من وجه النار الغاضبة، التي لا تمتيتهم فينتهي عذابهم، ولا تحييه حياة النجاة. وعندما يتمازج الألم القاتل وطلب الخلاص تتمكّن الأحبال الصوتية من تأليف سيمفونية، تعرض بصوت قوي يتناسق مع شدة العذاب، ولكنه سرعان ما يتخافت معلنا عن التلاشي النسبي، فيتشكل إيقاع صوتي جامع لحدّين متناقضين: بلوغ الأقصى في الشيء المعروض ≠ بلوغ الأدنى في الشيء المعروض. هكذا، تمتثل صورة المعذبين وأصواتهم المرعبة في الذهن، فيمارس المشهد المعروض فعل التأثير الآني، محققا الغرض الديني والفني معا.

2- مشهد المهاد / اللاإرادة واللاقوة :

يشترط كروتشه مبدأ التناسب بين الفكر واللغة⁴، التي تحمل الجمال في ذاتها بامتلاكها القدرة على التحوّل إلى مشاهد متحركة، حتّى يخيّل إلينا أننا نشاهد لقطات مثيرة ومؤثرة في الآن ذاته من قصة سينمائية بطلها الإنسان. اللغة إذن، تحتوي الفنّ بل الفنّ ينبثق من حروفها. إنّ جمالية التشكيل المشهدي في الخطاب القرآني صنّعه حروف اللغة العربية وتفرّدت بذلك، وهي تتطوّر بنظرية جمالية تحتوي الرعب البهيج، فقد توزّعت بتقنياتها عبر آيات الذكر الكريم، حيث برعت في عملية الإخراج المشهدي

¹- الطبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج12، تح: عبد الله بن عبد المحسن التركي / عبد السند حسن يمامة، ط1، دار هجر، القاهرة، 2001، ص577، (هامش رقم 2).

²- المصدر نفسه، ج12، ص576.

³- ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج2، ص677.

⁴- لمزيد من التفصيل ينظر: أفراح لطفي عبد الله، نظرية كروتشه الجمالية، ص- ص72-75.

المرعب. ففي قوله عزّوجل: ﴿قُلْ لِلَّذِينَ كَفَرُوا سَتُغْلَبُونَ وَتُحْشَرُونَ إِلَىٰ جَهَنَّمَ وَبِئْسَ الْمِهَادُ﴾^١ سورة آل عمران ، هزيمة دنيوية صغرى، تتبعها الخسارة الكبرى يوم القيامة لقوم كفروا بالله الواحد الأحد، فعوقبوا مرتين في حلقين متباينتين، حلقة الدنيا ثم حلقة الآخرة. وقد تجاوز المشهد عدّة حلقات زمنية بما يعرف بتقنية طيّ الزمن المستلزم لطيّ المكان، ما يولّد قوة في إحياء مشهد العذاب بعد الحشر ويجعله أشدّ حركة، فما هي طبيعة الحلقات الزمكانية المختزلة؟ ولماذا اختزلت؟

اختزال، يوضّح مسألة مصير الكفّار بالله عزّوجل وبوحدانيته، وكأنّه يوجّه أضواء الكاميرات إلى مركز العذاب (جهنّم). رعب مروّع فعلا، ولكنّه يتفجّر بطاقة جمالية (الاختزال الزمكاني)، تعمل على تنشيط الخيال في محاولة استحضار الحلقات الزمكانية الغائبة؛ حلقة الموت الدنيوي (عالم الأجداث)، وحلقة المابين (عالم البرزخ)؛ وهما حلقتان زمكانيتان غيبيتان لا يعلمهما إلاّ الله عزّوجل، أعاش بموجب تخفيهما حالة زمنية طويلة، وأنقل عبر الخيال إلى أمكنة تتضوي إلى عالم الغيب، فأعينها.

وفي خطاب موجّه إلى الكفّار، يركّز الله عزّوجل على الخسارة العظمى: فأنتم أيّها الخاسرون" (تحشرون)، وتجمعون، فتجلبون إلى جهنّم"¹. كلمة واحدة ﴿تُحْشَرُونَ﴾ ؛ أضاءت جانبا مهما من الوجود المصيري للإنسان العاصي، لقدرتها على فتح مجال الظلال النفسية، التي تدور حول شخوص غلبوا على أمرهم دنيويا، وسلبوا قوتهم أخرويا، وجمعوا في يوم لا ظلّ إلاّ ظلّه عزّوجل، فلا مفرّ من العقاب. ومنه، كيف يسم الخوف والنّدم وجوههم؟

وأنا أحرّر تحليل المشهد، اقشعرّ بدني وخيل إليّ أنّي أنظر إلى تفاصيل وجوههم وهي عابسة تتألّم ندما، وعيونهم شاخصة من هول الموقف لما يأمر الله عزّوجل بسحبهم إلى جهنّم سحبا، ليصبحوا وقودها، في قوله عزّوجل عن الكفّار: ﴿إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا لَنْ تُغْنِيَ عَنْهُمْ أَمْوَالُهُمْ وَلَا أَوْلَادُهُمْ مِنَ اللَّهِ شَيْئًا وَأُولَٰئِكَ هُمْ وَقُودُ النَّارِ﴾^٢ سورة آل عمران ، أي: "الذين كذبوا بالحق بعد تبينهم فهم في الآخرة بعد الحساب حطب النار"².

^١- الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج2، هذبه وحققه وضبط نصه وعلق عليه: بشار عواد معروف / عصام

الحرستاني، ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت (لبنان)، 1994، ص223.

²- المصدر نفسه، ج2، ص222.

أظنّ أنّ الفرق بين الإنسان الملقى به في النَّار والحطب شاسع جدًّا؛ فالإنسان لا ينطبق عليه قانون الشَّيْئَةِ الهائِديَّة ؛ كأن تحيط به نار جهنّم فينصهر انصهاراً مربعا حيث يستهلك فيفنى، أي لا يعرف الفناء ويبقى العذاب متجدِّداً. أمّا الحطب فهو أرفع شأنًا من الإنسان الكافر لأنَّه شيء جامد لا إحساس له، وبذلك يعتبر الكافر أحقر من الحطب. كلّ المعطيات الحسيَّة المسؤولة عن تصوير مشاهد العذاب، تدفعني إلى التَّجَوُّل في خيالي، علِّي أتمكّن من التَّعرّف على جملة الصُّور الجزئية المؤلِّفة للمشهد العذابي الكلِّي، ولكن يتسنى لي ذلك بعد طرح الأسئلة الآتية: ماذا يحدث في مكان الحشر؟ وكم تستغرق المدَّة الزمنية التي يقضيها الإنسان منتظرا الحساب؟ تفاصيل كثيرة غائبة عنّا تميّز مكان الحشر، فهل يمكن تصوُّرها ؟

يستوجب الانتقال من مرحلة الحشر إلى الحساب فالجزاء والعقاب، أنماطا من الحركة قد تكون فورية تفوق قدرتي التَّخيلية على تحديد نمطها، وإيقاعات صوتية متباينة تنسجها أصوات التَّرجي والفرع من هول منظر جهنّم، وهي تستعدّ بكلايبها لالتهام وقود النَّار أي: النَّاس، الذين حادوا عن الطَّريق المستقيم، والتفاصيل الأخرى التي لم يتمّ ذكرها تدفعني إلى مغامرة تخيلية لتحديدّها. أما مكان الحشر وزمنه، فقد أشار إليه الله عزّوجلّ في مواضع عدّة، تباينت من حيث الإيجاز والإطالة.

يصوّر الله عزّوجلّ المشهد الشّامل للعذاب الأليم من عدّة زوايا، مثّلت الخطوط الكبرى لجمالية القبيح، بحيث تتحوّل كلّ زاوية إلى علامة مشهدية بظلال نفسية ومعنوية، تجعل ما يعرض من أشكال العذاب حاضرا في الوعي بشكل مرئي، ومدركا بالعقل والحواس، مثلما هو وارد في قوله عزّوجلّ: ﴿وَإِذَا قِيلَ لَهُ اتَّقِ اللَّهَ أَخَذَتْهُ الْعِزَّةُ بِالْإِثْمِ فَحَسْبُهُ جَهَنَّمُ وَلَبِئْسَ الْمِهَادُ﴾ ﴿٣٦﴾ سورة البقرة. يوظّف الله عزّوجلّ كلمتين بسيطتين مألوفتين، ولكن في تركيبهما تتحوّلان إلى عبارة تضيء جانبا من الوجود المصيري، في قوله عزّوجلّ: ﴿وَلَبِئْسَ الْمِهَادُ﴾ ﴿٣٦﴾، أي: " لبئس الفراش جهنّم التي تحشرون إليها"¹، والأصل في ﴿الْمِهَادُ﴾ ﴿٣٦﴾ " المكان الممهّد والموطأ"² كالفرش، وهو الموضع الذي يأوي إليه الإنسان فيحيط به إحاطة تنسجها خيوط السكينة والهدوء والزّاحة.

¹ - الطَّبْرِي، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج2، ص223.

² - الزّاغب الأصفهاني، معجم مفردات ألفاظ القرآن، مادة (مهّد)، ص 361.

ولكن، كلمة (بئس) بوصفها كيفية من الكيفيات الميتافيزيقية التي تؤسس الموضوع الجمالي، حوّلت مجرى الإحاطة من النقيض إلى النقيض لأنّها "تستعمل في جميع المذام"¹، من الإحاطة ذات الطاقة الإيجابية (حيث تشحن نفسية النائم الذي يتنعم ببفاء يدغدغ كيانه، ليستقبل يوماً جديداً وهو في كامل قواه)، إلى الإحاطة السلبية المتفردة بألسنتها الملتهبة التي تلف أجسام المعذبين بإحكام حتّى تكتوي بالنار حدّ الانصهار.

ويؤكد الله عزّوجل ذلك في قوله: ﴿مَتَّعْ قَلِيلٌ ثُمَّ مَأْوَاهُمْ جَهَنَّمُ وَبِئْسَ الْمِهَادُ﴾ سورة آل عمران . إنّ الله عزّوجل ترك الكفار يتمتعون في حياتهم الدنيوية كيف ما شاؤوا، حتّى يبلغوا آجالهم وتخطفهم الموت، وقد وصف زمن المتعة الدنيوية بالقلة، وبتوظيفه حرف العطف (ثمّ) يمكث مشهد المتاع في ذهني زمناً معتبراً، وكأنّني أتصفّح صور متاعه الزائلة، سرعان ما يتكشف مصير الكفرة المشؤوم، الذي يأوون إليه يوم القيامة، فجهنّم هي مأواهم وفراشهم ومضطجعهم المرعب². كما أنّ قوله عزّوجل: ﴿لَبِئْسَ الْمِهَادُ﴾³ ، يميّط اللثام عن خبايا عالم التعذيب الأخروي وطبيعته وصفات أهله التي أشار إليها عزّوجل في قوله: ﴿وَإِذَا قِيلَ لَهُ اتَّقِ اللَّهَ أَخَذَتْهُ الْعِزَّةُ بِالْإِثْمِ﴾⁴ ، أي: يعاقب المنافق الفاجر المتمرد³. وفي ذلك تحديد لملامح الشخصية المتمردة ظلماً، كأنّها حيّة هنا والآن، ماثلة أمامي أرقب تصرفاتها وأقوالها، التي تغضب الله عزّوجل، مستحضرة جملة من الأسئلة: ألم يعلم ذلك المنافق أنّ عقاب الله آت؟ ألم يخجل من الله الواحد الأحد؟ ألم يعتبر من قصص السابقين؟ ألم يعلم أنّ الحياة الدّنيا زائلة ؟

تمتثل في مخيلتي تفاصيل دقيقة، تحدّد الطبيعة النفسية لشخصية الظالم المتمرد على القوانين الإلهية؛ فقد تغلب الشيطان على نفسه وأدّى به إلى التهلكة، وكأنّه في حالة لاوعي بالمصير المحتوم، إذ يستهين بشدّته، و يتوهم أنّه في قمة "القوة والغلبة"⁴. ويعتزّ بإثمته وفجوره،

¹- الزاغب الأصفهاني، معجم مفردات ألفاظ القرآن، مادة (بأس)، ص32.

²- ينظر: الطبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج2، ص 381-382.

³- لمزيد من التفصيل ينظر: ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج1، ص383.

⁴- أبو عبد الله محمد بن أحمد بن أبي بكر القرطبي، الجامع لأحكام القرآن والمبين لما تضمنته من السنّة وآي الفرقان،

ج1، تح: عبد الله بن عبده المحسن التركي ومشاركة محمد رضوان عرقسوسي، ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت (لبنان)، 2006،

ص19.

والملفت للانتباه، أنَّ عقوبته تختزل في كلمتين معهودتين قبلاً، ولكن يهياً إليَّ أنِّي أستحضر صورة من مشهد غير مألوف، يفاجئني ويدهشني نظراً لإخراجه بتقنية التخييل الحسي، وفق البرمجة التصويرية الآتية:

﴿ الْمِهَادُ ٣٦ ﴾ = "جمع مهد، وهو الموضع المهيأ للنوم، ومنه مهد الصبي".¹



﴿ لَبِئْسَ الْمِهَادُ ٣٦ ﴾ = علامة مشهدية عنوانها: الإحاطة المعذبة؛ تُسقط كلمة ﴿ الْمِهَادُ ٣٦ ﴾ في قلب المغايرة المتضادة (من النقيض إلى النقيض) .



تصوير عظمة العذاب، فالمعذبون في جهنم لا إرادة ولا قدرة لهم حتى على الحراك، كالطفل الرضيع الذي تتولَّى أمه تحريكه ورفع وإرضاعه، ومنه العذاب يحيط بهم من كلِّ جانب، فجهم أشبه بالسجن، يتفوق المعذبون بداخله والنار تؤطّر المشهد.



ذلك مشهد تعذبي يحضر في وعي بشكل مرئي، لحظة تمثل صورة المعذبين وهم يفترون بساطاً وغطاء من نار، ورصد التحوّلات التي يخضع لها الجسم بفعل الحرق والتعذيب؛ ما يستلزم صراخاً وعويلًا وبذلك تتشاكل تقنيًا الإيهام بالرؤية (رؤية حالة المعذبين المزرية وهي علامة أيقونية بصرية)، والإيهام بالسمع (استحضار إيقاع صوت الصّراخ والعويل وهي علامة أيقونية صوتية)، وتلك منافذ الإدراك الجمالي تجعل جمالية العرض المشهدي تصل إلى أعلى الدرجات.



هول المشهد يحقق الوعي بموضوع المصير المشؤوم لمن تمرّد على قوانينه عزّوجلّ باستحضار تفاصيله في الخيال، فيصبح موضوع الرعب البهيج الذي حدّده الفراش الناري متعيّناً.



تتأثّر النفس فتقتنع بحتمية العذاب لمن اتّبع أوامر الشيطان.

3- مشهد الالتفاف حول الجسم (المهاد / الغواش / الدار) :

تتخذ كلمات الخطاب القرآني منحى تصويرياً مغايراً، باعتمادها تقنية الإحاطة التي تسهم في الرسم الهندسي لجهنم، ولكنّها تتّجه نحو مقصدية موحّدة (الكشف عن تفاصيل الحدث التعذبي

¹- القرطبي، الجامع لأحكام القرآن والمبين لما تضمنه من السنة وآي الفرقان، ج1، ص19.

وصناعة الإطار الحسي للمشاهد المنظور). إنّ التّكوّر داخل أغشية تدغدغ كلّ جزء من جسدنا بنعومة، فتنتشر حرارة لطيفة تريحنا وتحمينا من برد الصّقيع، يلقي بنا في أعماق أحلام هنيئة. ومن النّقيض إلى النّقيض، المعذبون في حالة تكوّر قسري حيث يهياً لهم فراش قد تظنّه ناعما ولكنه يشوي الجلود، إذ يلقّهم غطاء بإحكام وأيّ غطاء! نيران مسعرة تحوّل من بداخلها إلى سائل بشري.

قال الله عزّوجل: ﴿لَهُمْ مِّنْ جَهَنَّمَ مِهَادٌ وَمِنْ فَوْقِهِمْ غَوَاشٌ وَكَذَلِكَ نَجْزِي الظَّالِمِينَ﴾ سورة الأعراف. والمهاد "فراش من تحتهم"¹، أمّا الغواش فهي "أغطية"². إنّ الفرش واللّحف أو الأغطية معطيات حسّية، تدخلني بصفة مباشرة وسريعة إلى ميدان التّخيل، فتبدأ الصّور المحتملة لها في التّداعي بعد ما أتساءل عن شكلها وطبيعتها وماهيتها، فهي صور متغيرة ولكنها متماثلة لاشتراكها في العنصر الثّابت في اللّحف والفرش (نارحارقة)، حيث يمنحها خصوصية متفردة؛ وذلك يدخلني مجال الدهشة اللامتناهية التي تضاعف الطّاقة التّخيلية، فأستحضر الصّور المؤسّسة لمشهد الإحاطة النّارية بالجسم، وكأنّني أمسك ريشة ولوحة لرسم تفاصيل صورة مركزية مربعة، يتوحّد فيها الغطاء والفرش حتّى تحسبهما شيئا واحدا.

يمكّنني منطق العتبات المكانية من الولوج إلى عالم الوهم البصري، في قوله عزّوجل: ﴿لَهُمْ مِّنْ فَوْقِهِمْ ظُلَلٌ مِّنَ النَّارِ وَمِنْ تَحْتِهِمْ ظُلَلٌ ذَلِكَ يُخَوِّفُ اللَّهَ بِهِ عِبَادَهُ يَعْبُدُونَ﴾ سورة الزّمر. وقوله عزّوجل: ﴿يَوْمَ يَغْشَاهُمْ الْعَذَابُ مِنْ فَوْقِهِمْ وَمِنْ تَحْتِ أَرْجُلِهِمْ وَيَقُولُ ذُوقُوا مَا كُنْتُمْ تَعْمَلُونَ﴾ سورة العنكبوت. إنّ التّموضع الفوقي يفترض وجودا تحتيا، والتّموضع التّحتي يفترض وجودا فوقيا، وبتقنية الرّؤية المتوهّمة، يتمكّن فعل البصر من الرّبط بين التّموضعين، مع رصد الحركة الدّائرية بحكم بدايتها من فوق، وانتهائها إلى التّحت، ومعاودتها الكرة حتّى تتشكل إحاطة دائرية أو دائرة نارية، تضع في وسطها أجساما تعزلهم بالداخل، في مركز تشتّد فيه درجة العذاب.

¹- الألوّسي، روح المعاني، ضبط: علي الباري شهاب الدين السيد محمود الألوّسي، ج1، ط1، دار الكتب العلمية،

بيروت، 1999، ص 359.

²- المصدر نفسه، ج1، ص359.

إِنَّ "النَّارَ تَغْشَاهُمْ مِنْ سَائِرِ جِهَاتِهِمْ، وَهَذَا أُبْلَغَ فِي الْعَذَابِ الْحَسِيِّ"¹؛ ذلك عرض حسيّ يحيط بمعرفة ما هو آتٍ، فيطلّعي على جانب من حقيقة عالم التعذيب، حيث تخاطبني أصوات منبعثة من الدّاخل، فأصغي إليها باهتمام بالغ وأعايش ظاهرة العذاب المحيط، أين تلتفّ النار حول الجسم، فهي أشبه بثعبان مارد ضخم لا يرحم، يلتهم كلّ من يصادفه.

وفي مساحة تخيلية غير محدودة، يتمكّن العقل من ترجمة أدقّ التفاصيل إلى دلالات، تتشكّل في مجملها الحقائق الثابتة، التي تسكن أرضية لغة الخطاب القرآني، وتطلّ جزئياً على عالم غيبي يختصّ بالتّعذيب، من خلال قوله عزّوجلّ: ﴿ظُلِّلَ مِنَ النَّارِ﴾ وقوله: ﴿تَحْتَ أَرْجُلِهِمْ﴾. عيّنت كلمة ﴿ظُلِّلَ﴾، وهي "جمع ظلّة"²، طبيعة ما يلقّهم من الأعلى إلى الأسفل (النيران) مخترقة قانون عزل الحرارة عن الإنسان، حيث تكون النتيجة مذمومة لتحوّل الظلّ إلى عازل للبرودة المنعشة ومسقط للنوم الهنيء. تُموضع ظلال النار الفوقية والتّحتية الأجسام في منطقة المابين، أين يصل العذاب ذروته. ولكنّ الظلّ النّارية؛ ما شكلها الهندسي؟ وما هو سمكها؟ وما هي طبيعتها؟ وما هي المسافة الفاصلة بين الظلّ ورؤوس المعذبين كذلك بالنسبة لأرجلهم؟

تُنسج في خيالي اللحظة، صور ظلال ضخمة دائرية أو بيضوية، يصعب تحديد شكلها بصفة منتهية، إذ تبقى مفتوحة على احتمالات تصويرية لا متناهية؛ صنعها دخان أسود قاتم سميك حدّ الانفجار، منظره مخيف يزرع الرّعب في القلوب، مصداقاً لقوله عزّوجلّ: ﴿ذَلِكَ يُخَوِّفُ اللَّهَ بِهِ عِبَادَهُ يَعْبَادُ فَاتَّقُونِ﴾³، لعلّ النّفس ترتدع وتكفّ عن فعل المعاصي والشّرك بالله عزّوجلّ وتهرع إلى التّوبة. وقد تشبه الظلّ السّقف، الذي يوهنا بالحماية، ولكنّه يصطدم برؤوس المعذبين فيعمل على تذويبها. كما يمكنني أن أتصوّر مساحة مابينية تبعد الرّؤوس قليلاً عن الظلّ، ولكن لا أتوقّع الخلاص، لأنّ الحرارة الشّديدة المنبعثة منها تحوّل المساحة الفاصلة بينهما إلى درجة الصّفر، كذلك الفاصل التّحتي. وربّما تكون الظلّ ملتصقة بالرّؤوس والأرجل فتتوحّد بها وتذوّبها.

يعمل البعدان الهندسي والفيزيائي لكان التعذيب على نسج مشهد يعجّ بحركة مكثّفة متخيّلة لولبية ودخانية، تولّد أثراً نفسياً عميقاً بداخلي؛ بحيث يختصّ الأين بالتموضع الدقيق للشّيء، وفي

¹- ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج3، ص 606.

²- الزّاغب الأصفهاني، معجم مفردات ألفاظ القرآن، مادة (ظل)، ص236.

قوله عزوجل: ﴿مِنْ فَوْقِهِمْ وَمِنْ تَحْتِ أَرْجُلِهِمْ﴾ إحالة على مركز انتشار النّار (الفوق والتّحت)، وكأنّهما نقطتان تنطلق النّيران منهما فتلفّ كامل الجسم. وتلك جزئيات تصنع مشهد العذاب المعروف، وتحفّز فعل النّظر للتركيز على الموضعين والوصل بينهما، حتّى أظنّ أنّي ألف ببصري الحركة الدّائرية للنّار المحيطة بالمعدّبين "قالعذاب محيط بهم من جميع جهاتهم"¹.

حينها، يتحقّق الإدراك البصري الحسيّ وهما عبر قناة الخيال؛ أين أستحضر لحظتها صورة توطّرها حركة النّيران، مركزها الإنسان بقطبين علوي وسفلي، أنظر إليها هنا والآن متنبّعة ما تحدثه النّار الملتهبة فوق أرجل المعدّبين وتحتهما، فتتكشّف طبيعة العذاب المادّي المسلّط عليهم؛ بحيث إذا تمركزت النّار فوق الجسم وتحتته عملت على تنويبه بفعل سرعة انتشارها واحتكاكها به وإحاطتها، مصداقا لقوله عزوجل: ﴿يَسْتَعْجِلُونَكَ بِالْعَذَابِ وَإِنَّ جَهَنَّمَ لَمُحِيطَةٌ بِالْكَافِرِينَ﴾ سورة العنكبوت. فعل الإحاطة إذن، يدفعني إلى محاولة الإمام خياليا بمشهد نسجته خيوط نارية ملتحة بشكل دائري، يتوسّطها جسم ملتهب. ولا يفوت الله عزوجل التّعذيب النّفسي، إذ يقول لهم: ﴿وَيَقُولُ دُوقُوا مَا كُنْتُمْ تَعْمَلُونَ﴾، وذلك "تهديد وتقريع وتوبيخ، وهذا عذاب معنوي على النّفوس"².

يستقطب فعل الإحاطة عالم الأشياء، فيضاعف إمكانية التّشكيل الحسيّ لمشهد التّعذيب هناك - في- جهنّم، في قوله عزوجل: ﴿سَرَابِيلُهُمْ مِّن قَطِرَانٍ وَتَغْشَىٰ وُجُوهَهُمُ النَّارُ﴾ سورة إبراهيم. وفي معنى قوله عزوجل: ﴿سَرَابِيلُهُمْ مِّن قَطِرَانٍ﴾، أنّ "ثيابهم التي يلبسونها عليهم من قطران (...)" قال قتادة: وهو ألصق شيء بالنّار³، ولكن ما القطران؟ "كان ابن عبّاس يقول: القطران هو: النّحاس المذاب، وربّما قرأها: (سرابيلهم من قطران) أي: من نحاس حار قد انتهى حرّه"⁴. ومنه، أتخيل النّظر إلى لباسهم النحاسي؛ إذ يشتدّ حرّه ويغطّي كامل الجسم، فهو مفصّل حسبه، حتّى يلتصق به التصاقا ويتوحّد به، ويصبح جزءا منه. أشياء حسيّة مرعبة، تمثّل ثياب أهل النّار، تغزو الخيال فيعمد إلى تصميم مخطّط لها دائما باللّون الأساس لجهنّم (الأسود القاتم)؛

¹- ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج3، ص261.

²- المصدر نفسه، ج3، ص606.

³- المصدر نفسه، ج2، ص802.

⁴- المصدر نفسه، ج2، ص802.

لأنَّ النَّحَّاسَ يَكْتَسِي لَوْنًا يَغَايِرُ طَبِيعَتَهُ بِفَعْلِ الدَّخَانِ الْمُنْبَعِثِ مِنَ النَّيِّرَانِ الْمُسَعَّرَةِ. أَلْبَسَةُ تَنْتَقِ بِالعَذَابِ وَتَنْثِيرُ حَاسَةً الْبَصَرِ، فَتَتَكَشَّفُ لِلْعِيَانِ صَانِعَةُ دَهْشَةٍ مَفْزَعَةٍ بِخُرُوجِهَا عَنِ الْمَأْلُوفِ، إِذْ كَيْفَ تَتَشَكَّلُ النَّيَّابُ مِنَ سَائِلٍ يَشْتَدُّ حَرُّهُ؟

حقاً، سؤال يصعب على الخيال رسم تفاصيل جوابه وإن جزئياً، وتبقى الاحتمالات قائمة لعلها تقبض على صورة لباس لم نشهد مثله في حياتنا الدنيوية. إنَّ سراويل القطران لا تحيط بالوجه ولا تلتصق به، أي تمكّن من الإحاطة الجزئية دون الكلية، ولتحقيق إحاطة نارية تامة فلا يترك جزء من الجسد بلا تعذيب، قال الله عزّوجل: ﴿وَتَغْشَى وُجُوهَهُمُ النَّارُ ۖ﴾ ، ومنه، فإنَّ النَّارَ تَغْطِي الْوَجْهَ كَامِلًا وَتَلْفَحُهُ، وَقَدْ تَلْتَفَّ بِالسَّنْتِهَا حَوْلَ الرَّأْسِ فَيَتَمَكَّنُ بِدَاخِلِهَا، ذَلِكَ أَنَّ "الغشاوة ما يغطّي به الشيء"¹.

ولتقريب حقيقة العذاب المحيط بالجسم (حدّ التّوحد به) إلى الدّهن، تعتمد لغة العرض المشهدي تقنية التّنقّل المرن بين الأزمنة مع إلغاء الفاصل بينها، وجعلها تتناغم وتتشاكل لحظة خضوعها لسلطة الهنا والآن. وبهذا يكتسب المشهد قوة لا متناهية تؤثر في النفوس حدّ الاندهاش، في قوله عزّوجل: ﴿وَيَقُولُونَ مَتَى هَذَا الْوَعْدُ إِن كُنْتُمْ صَادِقِينَ ۝٣٨ لَوْ يَعْلَمُ الَّذِينَ كَفَرُوا حِينَ لَا يَكُفُّونَ عَنْ وُجُوهِهِمُ النَّارَ وَلَا عَنْ ظُهُورِهِمْ وَلَا هُمْ يُنْصَرُونَ ۝٣٩ بَلْ تَأْتِيهِمْ بَغْتَةً فَتَبْهَتُهُمْ فَلَا يَسْتَطِيعُونَ رَدَّهَا وَلَا هُمْ يُنْظَرُونَ ۝٤٠﴾ سورة الأنبياء.

يفتح المشهد من أرضية دنيوية، أين تعرض مجادلة قويّة جدّاً تتمحور حول سؤال المصير، بين طرفين متنافرين يمثلهما كلّ من المؤمنين والكافرين؛ فيهيأ لي رؤية وجوه الكفرة تعلوها علامات الاستهزاء باليوم الموعود وذلك باستعجاله، وهم واثقون باستحالة وقوعه. وفي لمح البصر، تدور عجلة الزّمن، ويفتح ستار مشهد جهنّم بعد اختزال دقيق لمراحل زمنية مثّلت الحلقات الأساسية للوجود الإنساني؛ الموت الدّنيوي، والانتقال إلى البرزخ والمكوث به مدة زمنية لا يعلمها إلاّ الله عزّوجل، والانتقال الكوني فالحشر، والقذف بهم - في - جهنّم.

¹- الزّاغب الأصفهاني، معجم مفردات ألفاظ القرآن، مادة (غشي)، ص272.

أنبهر لتلك النقلة المعجزة من معايشة الواقع الدنيوي إلى تكشف بعض من زوايا عالم الغيب وامثالها أمامي، حينها ينجذب خيالي زمنًا غير يسير نحو استعراض تخيلي متحرك لتلك الحلقات الزمكانية المطوية، ويسعى للتعرف عليها وتأملها، وكأنها جسر يختصر الطريق والزمن ليضمن الانتقال المباشر دون تكلف بين النقطة أ (الأرض/ الحياة الدنيا) والنقطة ب (الحياة الآخرة/ عالم العذاب). ويردّ على الكفرة بمشهد مفعم بالحسّ والحركة المتوهّمة، حيث تحيط بأجسامهم النيران بصفة غير متوقّعة، في قوله عزّوجل: ﴿بَلْ تَأْتِيهِمْ بَغْتَةً﴾، أي: "تأتيهم مفاجأة لا يشعرون بمجيئها"¹؛ إذ يتلقّون العذاب دفعة واحدة، فيتضاعف حجمه لعدم قدرتهم على استيعاب ما يحدث لهم، في قوله عزّوجل: ﴿فَتَبَهَّتْهُمْ﴾، أي: "قتغشاهم فجأة، وتلفح وجوههم معاناة، كالرجل يبهت الرجل في وجهه بالشيء حتّى يبقى المبهوت كالحيوان منه"².

ألمس إذن، حركة الإحاطة النارية السريعة بالمعدّبين، مخلّقة لوحات توطّر وجوههم بعلامات الدّهشة والحيرة الممزوجة بالذعر والاستسلام، فعيونهم شاخصة وحركتهم ساكنة لفترة وجيزة، وبشرتهم مصفّرة تعكس حالة نفسية متأزّمة، وتلك تفاصيل دقيقة توجّه الخيال إلى الرسم الحسيّ الكامل لسمات وجوههم فيعمل على إخراجها عيانًا، فأحسب نفسي ناظرة إليهم وينتابني رعب يسفر عن حقيقة مؤكّدة، كان البشر يوما ما يستهينون بها.

ولّد عذاب الفجأة مشهد أجسام ثابتة وساكنة لا تقوى على الحراك لتردّ النيران عنها، بل "هم فيها كالحنّ، فلا يكفّون عن وجوههم النّار التي تلفحها، ولا عن ظهورهم، فيدفعونها عنها بأنفسهم"³. فهي تلفّهم وتوقعهم بداخلها، فتعجزهم عن إصدار أبسط الحركات، وتطغى عليهم وتبعدهم عن باب الخلاص. ذلك مشهد سيحدث ويتحقّق فعليا في أوانه، فلا داعي للاستعجال، ولكن كذلك "لا يؤخّر عنهم ذلك ساعة واحدة"⁴.

¹- الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج16، تح: عبد الله بن عبد المحسن التركي/عبد السند حسن يمامة، ط1، دار هجر، القاهرة، 2001، ص 277.

²- المصدر نفسه، ج16، ص277.

³- المصدر نفسه، ج16، ص276.

⁴- ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج3، ص 261.

كلمات أخرى تفصل كيفية إحاطة النار بالمعذبين، فترسم بصفة حسية مشهد جهنم، في قوله عز وجل: ﴿يَتَأْتِيهَا الَّذِينَ ءَامَنُوا إِنَّ كَثِيرًا مِّنَ الْأَحْبَارِ وَالرُّهْبَانِ لِيَأْكُلُونَ أَمْوَالَ النَّاسِ بِالْبَاطِلِ وَيَصُدُّونَ عَن سَبِيلِ اللَّهِ وَالَّذِينَ يَكْنِزُونَ الذَّهَبَ وَالْفِضَّةَ وَلَا يُنفِقُونَهَا فِي سَبِيلِ اللَّهِ فَبَشِّرْهُمْ بِعَذَابٍ أَلِيمٍ ﴿٣٤﴾ يَوْمَ يُحْمَىٰ عَلَيْهَا فِي نَارِ جَهَنَّمَ فَتُكْوَىٰ بِهَا جِبَاهُهُمْ وَجُنُوبُهُمْ وَظُهُورُهُمْ هَذَا مَا كُنْتُمْ لَأَنفُسِكُمْ فَذُوقُوا مَا كُنْتُمْ تَكْنِزُونَ ﴿٣٥﴾﴾ سورة التوبة.

تفعل القوة التخيلية لحظة تعاملها مع المعطيات الحسية؛ الذهب، الفضة، النار، الأجسام المعدية (الجباه والجنوب والظهور)، التي تتسج مشهد التعذيب، حيث أتمكن حينها من الوقوف على تفاصيل ترجمتها حروف الكلمات القرآنية، وحولتها إلى مادة أساسية في صناعة المشهد المعروف، فاسم الإشارة (هذا)، في قوله عز وجل: ﴿هَذَا مَا كُنْتُمْ لَأَنفُسِكُمْ﴾، ينتمي إلى خطاب البصر لامتلاكه القدرة على نقل المخاطب إلى عالم الرؤية البصرية المتوهمة، ما يمكنني من التجول ببصري هنا وهناك، لأقف على جزئيات ما يعرض من أساليب التعذيب المحيط بالجسم، أين يخيل إليّ النظر إلى القناطير المقنطرة من الذهب والفضة التي لم تعد تنفع أصحابها، بل تتحول إلى مصدر تعنيف ورعب وقهر وعذاب مقيم، لحظة تذويبها بالنار وأي نار ! إنها تبلغ المنتهى في الحرّ، إذ "تدخل النار فيوقد عليها، أي: على الذهب والفضة التي كنزوها (...)"، وكل شيء أدخل النار، فقد أحمي إحماء¹.

وفي أقل من الثانية بالحساب الزمني الدنيوي، يسدل الستار ليرفع آخر كاشفا عن مشهد أشدّ وقعا على النفس، إذ ألمس حركة لا متناهية تنفذ عملية تعذيبية دقيقة، في قوله عز وجل: ﴿فَتُكْوَىٰ بِهَا جِبَاهُهُمْ﴾، أي: "بالذهب والفضة المكنوزة، يحمي عليها في نار جهنم، يكوي الله بها، يقول: يحرق الله جباه كانزيها وجنوبهم وظهورهم"². وبذلك تستقبل مساحتي الذهنية ثلاث صور متباينة توحدّها حركة الكي الجزئية، التي تحقق في اجتماعها الإحاطة النارية الكاملة للجسم؛

¹- الطبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج11، تح: عبد الله بن عبد المحسن التركي/عبد السند حسن يمامة، ط1، دار هجر، القاهرة، 2001، ص 436.

²- المصدر نفسه، ج11، ص436-437.

فالأولى تختصّ بكَيّ الجباه، بحيث تلهب النَّار الجهة الأمامية فتغطّيها كاملة، والثَّانية تحوّل نظري إلى جنوب المعذَّبين (كَيّ الجنوب)، ولكن النَّار تحول بيني وبينها، أي تمتنع عن التَّكشُّف، أمَّا الثَّالثة فتتمثّل في الجهة الخلفية من أجسام المعذَّبين وبها يكتمل مشهد الإحاطة النَّارية، حيث يخيّل إليّ رؤية كتلة من نار على هيئة بشرية.

ومنه، يتمكّن عقلي باحتوائه القوة المفكّرة من الرّبط بين تلك الصّور الحسيّة المتربّعة على عرش خيالي بصفقتها مركز المشهد هنا والآن، حيث يبلغ تأثّري بالمشهد التّعذّيبى مبلغاً، لا سيّما عندما يوطّره إيقاع صراخ المعذّبين الحادّ المتوهّم، فترتعب نفسي من هول الصّوت المنبعث من الأغوار، وتدخل عالم الذهول مدّة من الزّمن، مندهشة اندهاشا مؤلماً رسمته خيوط الحقيقة الغيبية لحظة تفاعل رهيب بين الجانبين الحسيّ والمعرفي.

إنّ ما سبق ذكره، هو تفصيل لما قاله الله عزّوجل: ﴿وَإِنَّ جَهَنَّمَ لَمُحِيطَةٌ بِالْكَافِرِينَ﴾^١ سورة التّوبة ، أي: "وإنّ النَّار لمطابقة بمن كفر بالله ووجد آياته وكذب رسله، محدّقة بهم جميعاً يوم القيامة"^١. وإنّ تمّت الإشارة إلى كيفية إحاطة النَّار بالمعذّبين، إلّا أنّ باب الاحتمالات التّصويرية المتخيّلة تبقى مفتوحة، وفي التحامها يتمّ الإلمام بالمشهد المعروف، وبلوغ المنتهى في التّأثير الفنّي والوجداني والديني. كما أنّ فعل الإحاطة يثير حاسة البصر فيجعلها منفذاً واسعاً من منافذ الإدراك البصري، وهكذا تتعيّن بصفة غير قابلة للجدل حقيقة المصير المشؤوم لمن كفر.

كلمات أخرى حملت مسؤولية تنشيط الخيال، لإخراج فعل الإحاطة إلى العلن وشحنه بالدّهشة المتجدّدة؛ مثل كلمة (الدّار) باعتبارها محور الصناعة المشهدية للإحاطة السّلبية، الذي اكتسى سياقات متباينة ذات مقصدية موحّدة، كقوله عزّوجل: ﴿سَأُورِيكُمْ دَارَ الْفَاسِقِينَ﴾^٢ سورة الأعراف ، أي: "إنّ من أشرك بي منهم ومن غيرهم فإنّي سأريه في الآخرة عند مصيره إلى دار الفاسقين وهي نار الله الذي أعدّها لأعدائه (...). لمن عصاه وخالف أمره"^٢.

^١ الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج11، ص494.

^٢ المصدر نفسه، ج10، تح: عبد الله بن عبد المحسن التركي/عبد السند حسن يمامة، ط1، دار هجر، القاهرة، 2001، ص441.

يتضمّن قوله عزّوجل: ﴿سَأُورِيكُمْ﴾ ، خطاب البصر، الذي يفعل الرؤية العينية المتوهّمة والقلبية التأملية، وعلى أساس ذلك ينقلني التّخيل الحسيّ إلى الانتظار المتوتّر، يزيد من حدّته حرف السّين، الدال على التنفيذ القريب والعرض السّريع تحت سلطة الحاضر التّصويرية، ما يجعل قوّتي المفكّرة تنتج جملة من الأسئلة: متى تتكشف دار الفاسقين؟ هل يمكن أن يحدث التّكشف هنا والآن؟ ماذا تخفي دار الفاسقين؟

إذا حاولت الإجابة انطلاقاً من كتب التّفسير القرآنية، فإنّني سأركّز على كلمة ﴿دَار﴾ والصّفة التي ألحقت بها ﴿الْفَاسِقِينَ﴾^(١٤٥). وبذلك أنغمس في إطار مشهد الدّارية، لأعيش تفاصيل ظاهرة العذاب المحيط، ملغية ما حولي من مساحة مكانية وبعد زمني دنيوي، فتتكشف حقيقة المصير المشؤوم وينفّش ضباب الشّك والبحث اللامتناهي في المصير الإنساني.

تحتل الدّار دلالة حسّية لاستلزامها إطاراً مكانياً معلوماً ومشهوداً، وزمناً معيّناً؛ إذ تحدّدها كلمات قلّة تقرب صورتها من ذهني بشكل سلس بتقنية التّخيل الحسيّ. كما تتشكّل الدّار من عدّة زوايا وأجزاء، وقد تتمكّن قوّتي التّخيلية من الوصل بينها، بفضل الطّاقة التّوصيلية الممزوجة بالرّؤية الفورية الممتدّة غير المنقطعة، التي يتمتّع بها فعل (أوريكم).

إنّ "كلمة دار نموذج أمثل متجذّر في الذاكرة البشرية ذو خصائص وصفات معيّنة، ولكن هناك القلعة والقصر والخيمة والكوخ والكهف ... إنّ هذه المآوي جميعها يشملها نموذج الدّار، ولكن (الدّارية) أو الصّنفية تتحقّق فيها بدرجات متفاوتة بحسب ما تحتويه أو تفتقده من خصائص الدّار المثلى، إنّها جميعها دار إلى درجة ما؛ أي أنّها دار وليست بدار"^١. وبذلك تسهم في تشكيل مشاهد متباينة أشدّ التّباين.

الدار، إذن، تتّصف بالزّئبقية، إذ تؤدي أدواراً تمثيلية استعراضية بامتياز، تحدّدها تلك الصّفات الملحقة بها أو ما يضاف إليها من ميزات، فيتعيّن نمطها ودرجتها. وما لاحظته في مخطّط دركات جهنّم، أنّ كلّ دركة تمثل صنفاً دارياً أو درجة تراتبية ضمن دركات جهنّم الكلّية. تمّ إسقاط مصطلح ﴿دَار﴾ في مجال الخصوصية بإضافته إلى كلمة أخرى ﴿الْفَاسِقِينَ﴾^(١٤٥)،

^١- محمد مفتاح، التّشابه والاختلاف (نحو منهجية شمولية)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، 1996، ص17.

أي: الله عز وجل توعّد بالكشف عن المأوى المتفرّد لمن عصاه وحاد عن الطريق المستقيم، وأوّل سؤال يتبادر إلى ذهني: من هم الفاسقون؟

يقال "فسق فلان خرج عن حجر الشرع وذلك من قولهم فسق الرّطب إذا خرج عن قشره وهو أعمّ من الكفر. والفسق يقع بالقليل من الذّنوب وبالكثير لكن تعورف فيما كان كثيرا وأكثر ما يقال الفاسق لمن التزم حكم الشرع وأقرّ به ثمّ أخلّ بجميع أحكامه أو ببعضه، وإذا قيل للكافر الأصلي فاسق فلائّه أخلّ بحكم ما ألزمه العقل واقتضته الفطرة"¹. تلك إجابة تعبّد الطريق لعملية التحديد التخيلية، التي تفعلها مجموعة من الأسئلة المتبوعة بأجوبة يملئها منطق الجزاء والعقاب: كيف هو شكل دار الفاسقين إذن؟ وبأيّ بعد هندسي يلتزم؟ ما هي أنماط التّعذيب المنتشرة في أغوارها؟

تتكشّف ماهية الدّار وتتوضّح طبيعتها بصفة تنتهي إلى تعيينها، في قوله عز وجل: ﴿وَأَلَمْ تَرَ إِلَى الَّذِينَ بَدَلُوا نِعْمَتَ اللَّهِ كُفْرًا وَأَحَلُّوا قَوْمَهُمْ دَارَ الْبَوَارِ﴾ سورة إبراهيم. والمقصود بـ: ﴿دَارَ الْبَوَارِ﴾، "دار الهلاك، يقال منه: بار الشيء يبور بورا، إذا هلك وبطل"². بما أنّ الدّار تخضع لمبدأ الحضور الدائم أو الإقامة الكاملة ليلا ونهارا، فإنّ الهلاك سيّسم بالشمولية. ودارالبوار يلقي الفاسقون فيها هلاكا غير منقطع. كلمات أخرى تسهم في تعيين صفة الدّار التي تأوي العصاة تعيينا صادقا آمينا، بل وتحدّد درجتها من حيث الأمن والرّاحة والاستقرار والاتّساع. وتلك أساسيات تتماشى ومتطلّبات الحياة الإنسانية، ففي أيّ درجة تصنّف دار العصاة؟

تكرّرت كلمة (السوء) في أكثر من موضع في الخطاب القرآني، مقترنة بكلمة الدّار أو الدّائرة، في قوله عز وجل: ﴿يَوْمَ لَا يَنْفَعُ الظَّالِمِينَ مَعَذَرَتُهُمْ وَلَهُمُ اللَّعْنَةُ وَلَهُمْ سُوءُ الدَّارِ﴾ سورة غافر. وقوله: ﴿وَيُعَذِّبُ الْمُنَافِقِينَ وَالْمُنَافِقَتِ وَالْمُشْرِكِينَ وَالْمُشْرِكَاتِ الظَّالِمِينَ بِاللَّهِ ظَنَّ السَّوْءِ عَلَيْهِمْ دَائِرَةُ السَّوْءِ وَغَضِبَ اللَّهُ عَلَيْهِمْ وَلَعَنَهُمْ وَأَعَدَّ لَهُمْ جَهَنَّمَ وَسَاءَتْ مَصِيرًا﴾ سورة الفتح. وقوله عز وجل: ﴿وَلَا تَتَّخِذُوا أَيْمَانَكُمْ دَخَلًا بَيْنَكُمْ فَتَزِلَّ قَدَمٌ بَعْدَ ثُبُوتِهَا وَتَذُوقُوا السَّوْءَ بِمَا صَدَدْتُمْ عَنِ

¹- الزاغب الأصفهاني، معجم مفردات ألفاظ القرآن، مادة (فسق)، ص287.

²- الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج13، تح: عبد الله بن عبد المحسن التركي/عبد السند حسن يمامة، ط1، دار هجر، القاهرة، 2001، ص669.

سَبِيلِ اللَّهِ وَلَكُمْ عَذَابٌ عَظِيمٌ ﴿٩٤﴾ سورة النحل وقوله: ﴿وَمِنَ الْأَعْرَابِ مَن يَتَّخِذُ مَا يُنْفِقُ مَغْرَمًا وَيَتَرَبَّصُ بِكُمُ الدَّوَائِرَ عَلَيْهِمْ دَائِرَةُ السَّوْءِ وَاللَّهُ سَمِيعٌ عَلِيمٌ ﴿٩٨﴾﴾ سورة التوبة .

ما ﴿السَّوْءُ﴾ إذن ؟ "السَّوْءُ كل ما يغم الإنسان من الأمور الدنيوية والأخروية ومن الأحوال النفسية والبدنية والخارجة من فوات مال وجاه وفقد حميم"¹. لقد أحدثت كلمة ﴿السَّوْءُ﴾ تحولاً في مفهوم الدَّار من الإيجاب إلى السلب المتناهي في السلبية، وبناء على ذلك تكتسب الدار صفة مكان يحتوي أهله احتواء لا يحقق لهم إلا ما يعذبهم، ومنزل يسلط عليهم أنواعاً من العذاب، حيث يستقر هؤلاء استقراراً مهلكاً، يؤكد الله عز وجل في قوله: ﴿إِنَّهَا سَاءَتْ مُسْتَقَرًّا وَمُقَامًا﴾ ﴿٦٦﴾ سورة الفرقان ، أي: "إنَّ جهنم ساءت مستقراً ومقاماً. يعني بالمستقر القرار، وبالمقام الإقامة. كأنَّ معنى الكلام ساءت جهنم منزلاً ومقاماً"².

إنَّ الدَّار المعهودة دنيوياً تضمن للإنسان الحماية المحيطة به من كلِّ جانب؛ فالسقف يمنع عنه أذى الحرِّ والبرد، ويحقق له الشعور بالطمأنينة، والجدران تؤمِّن له الدِّفء والآنزواء في ركن من أركانها، أمَّا الباب والنوافذ فرمز لجذلية الدَّاخل والخارج أي التَّواجد - في - الدَّاخل مع إمكانية الاتصال بالعالم الخارجي. تنتشر الدَّار إحساساً يريح النَّفس، ويداعب الجسد الإنساني بلطف، وكأنَّه ينسج دائرة تمنع عنه أصناف الأذى. أمَّا الدَّار الآخرة المخصَّصة للمعذبين، فإنَّها أشبه بدائرة، (دورانها غير منته)، تحقِّق إحاطة تعذيبية مكتملة الأجزاء، في قوله عز وجل: ﴿عَلَيْهِمْ دَائِرَةُ السَّوْءِ﴾ ؛أي: "دائرة العذاب تدور عليهم"³ فتشكِّل حركة تعذيبية دائرية متجدِّدة يتمثلها الخيال، فينتهي إلى نسج مشهد الرعب البهيج، خشبته مساحة دائرية تُمرَّكز في وسطها أشخاصاً تحتضنهم بانغلاقها على ذاتها، إذ تفوقهم بداخلها وتحيط بهم من كلِّ جانب، فأينما توجَّهوا محاولة في الخلاص قابلتهم بصفة ما.

¹ - الزاغب الأصفهاني، معجم مفردات ألفاظ القرآن، مادة (سوأ)، ص 185.

² - الطَّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج 17، تح: عبد الله بن عبد المحسن التركي/عبدالسند حسن يمامة، ط1، دار هجر، القاهرة، 2001، ص 496 - 497.

³ - المصدر نفسه، ج 21، ص 248.

إنَّ القوة التَّخيلية تنفتح على محاولات تحديدية لصور أصناف "الضرّ والبلاء والمكروه"¹، ومشاهده التي تتوحد في كونها تتم وفق حركة دائرية غير منقطعة، ولكن ما صفة دائرة البلاء ؟ يزداد مشهد التعذيب المحيط بالأجسام رعباً، في قوله عزّوجل: ﴿وَإِذَا أُلْقُوا مِنْهَا مَكَانًا ضَيِّقًا مُّقَرَّنِينَ دَعَوْا هُنَالِكَ ثُبُورًا﴾² سورة الفرقان. يخيّل إليّ تواجد مجموعات بشرية، ملقى بها - في - دائرة نارية ضيقة، فترتسم في خيالي صورة إطارها الدائري الملتهب، الذي يحتضن المعدّبين، حتّى لا نميّز بينهم لشدة التصاقهم. وقد "قال قتادة عن أبي أيّوب عن عبد الله بن عمرو قال: مثل الزّج في الرّمح، أي: من ضيقه"³ وذلك في تفسير قوله عزّوجل: ﴿مَكَانًا ضَيِّقًا﴾ ، حيث ينفتح مشهد الإلقاء في المكان الضيّق المتّصف بالدوران على عدّة احتمالات مشهدية لا متناهية، لا سيّما عندما أشار الله عزّوجل إلى هيئتهم في قوله: ﴿مُقَرَّنِينَ﴾ ، أي "مكتفين"⁴، مسلوبي الإرادة والقوة. أنتهي إلى تركيب مشهدي في غاية التعقيد، إذ توجّه عدسة الكاميرا نحو نمط تعذبي يرتكز على الدوران ويتّصف بالضيق المتناهي، وما يخلّفه من آثار جسدية ونفسية تحدّد سمات وجوه تعبئة ومنهكة، لا يقوى أصحابها إلّا على إصدار الأصوات الصانعة إيقاعاً يروي تفاصيل النّدم الشّديد القاتل على زمن المعاصي، في قوله عزّوجل: ﴿دَعَوْا هُنَالِكَ ثُبُورًا﴾⁵ ، أي: دعوا "بالويل والحسرة والخيبة"⁶. عرض جمالي يلقي بي في مساحة تخيلية متنوعة المنافذ الحسيّة؛ إذ أخل رؤية الدوائر النارية تخنق أصحابها، فترتعب نفسي ويشدّ عليّ ذلك عندما ألنقط أصواتهم المتوهّمة، وهي تنطق بالحزن والخسران، حينها أندفع بقوة إلى محاولة رصد ملامح وجوههم ،وتوضيح هيئتهم. تلك رحلة جمالية سالبة، عنوانها:العالم القبيح - هناك- ولكنها تؤثر إيجاباً في نفسيّتي، حين ينكشف على أرضيتها مصير من كفر، لأتجنّب ارتكاب المعاصي. هكذا يتمّازج الألم واللذة تحت سلطة الرّعب البهيج.

¹ الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج2، ص380.

² ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج3، ص455.

³ -المصدر نفسه، ج3، ص 455.

⁴ -المصدر نفسه، ج3، ص455.

II- مشاهد النار وصفاتها

1 - مشهد النار / التداخل الزمني :

مشهد بإطار مكاني في منتهى التّقدّر، يحتوي على عناصر تتّسم بالاختلاف من قبيل الخيرات والملذّات الدّنيوية، التي تتموضع في زاوية من زواياه، يقابلها العذاب الأليم. ونظرا لشدة المغايرة الجامعة بين الطّرفين، فإنّني أنغمس في تأمل جمالي وذهني عميق، حيث تتقلب المعادلة الزّمنية الدّنيوية المعهودة لنسج خيوط مشهد مفعم بالجمالية السّالبة، في قوله عزّوجل: ﴿وَإِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ رَبِّ اجْعَلْ هَذَا بَلَدًا ءَامِنًا وَارْزُقْ أَهْلَهُ مِنَ الثَّمَرَاتِ مَنْ ءَامَنَ مِنْهُمْ بِاللّهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ قَالَ وَمَنْ كَفَرَ فَأُمَتِّعُهُ قَلِيلًا ثُمَّ أَضْطَرُّهُ إِلَىٰ عَذَابِ النَّارِ وَبِئْسَ الْمَصِيرُ﴾ سورة البقرة ، وقوله عزّوجل: ﴿وَلَوْ تَرَىٰ إِذْ وَقَفُوا عَلَىٰ النَّارِ فَقَالُوا يَلَيْتَنَّا نُرَدُّ وَلَا نُكَذِّبُ بِآيَاتِ رَبِّنَا وَنَكُونُ مِنَ الْمُؤْمِنِينَ﴾ سورة الأنعام .

تعرض الآياتان الكريمتان مشهدين بحدّين: عالم الدّنيا وعالم الآخرة(العذاب) بتقنية الاختزال والطّي الزّمكاني، التي تقرّب صورة الوجود الحقيقي لهما. يفتتح المشهد الأوّل في سورة البقرة برفع السّتار عن عالم الدّنيا، حيث الاستمتاع المنفتح على ملذّات قابلة للتّحديدات المفترضة، التي تثير الحواس بأكملها بعد أن أتصوّر عالم الملذّات بأصنافها، ولكن قوله عزّوجل: ﴿قَلِيلًا﴾ ، يطفىء الأضواء فيتوقّف العرض، وفي ذلك إحياء بحتميّة الفناء الدّنيوي، وتأكيد على حقارة الدّنيا، أمّا قوله عزّوجل: ﴿ثُمَّ﴾ ، فهو إعلان عن إسدال السّتار بصفة رسميّة حيث ينتهي عرض مشهد الدّنيا وما فيها من محويات أوجدت من أجل الإنسان، وتلك تقنية حديثة اعتمدها الفنّ المسرحي في القرن العشرين. كما يمثّل حرف العطف ﴿ثُمَّ﴾، ثغرة زمكانية فجّرت المشهد جماليا؛ فقد تمكّن من طيّ جملة من المشاهد الزّمكانية، وهي: مشهد الموت ومشهد البرزخ، ومشهد الانبثاق من القبور، ومشهد الحشر والحساب، وأخيرا مشهد الخلود.

وفي ذلك إحياء بإيقاع زمني سريع جدّا، يتمثّله الدّهن وفق تتابع مشهدي خاطف؛ يستحضر كلّ الأزمنة من الميلاد إلى الخلود، ويشكّل زمنا تركيبيا واحدا ينقلني إلى عدّة عوالم وأطر مكانية، أتجول في أرجائها بحركة زئبقية من مشهد إلى آخر، مستخلصة الحقائق الكونية المفسّرة لمصير

الإنسان، سرعان ما أَسْتَقَرَّ تخيليا في مشهد العذاب بعد الحساب، من خلال قوله عزّوجل: ﴿أَصْطَرُّهُ إِلَى عَذَابِ النَّارِ﴾ ، أي: "ثُمَّ أَدْفَعُهُ إِلَى عَذَابِ النَّارِ وَأَسْوَقُهُ إِلَيْهَا (...) سَحَبًا وَجَرًّا عَلَى وَجْهِهِ"¹. إنّه إعجاز ناطق؛ فقلوبه: ﴿أَصْطَرُّهُ﴾، يمتلئ نافذة مفتوحة على عالم التمثّل والاستحضار المرعب، حيث تعمل على تنشيطه الكيفيتان الحسّيتان الآتيتان:

البصر والسمع، إذ ينشط الخيال بقوة تصوّر حركة الدّفع فالجرّ على الوجه، بوصفها مركز التّخيل الحسّي، لحظتها يهتزّ وجداني لرعب المشهد المنظور. كما أتخيل سماع أصوات الأئين تارة والصّراخ تارة أخرى، صادرة عن شخص مسلوب القوة. فعلا إنّه مشهد حسّي يكشف عن حقيقة مصيرية لمن أشرك بالله الواحد القهار وسلك طريقا معوجا والعياذ بالله.

وفي الخطّ التّصويري ذاته، تعمل كلمة المصير في قوله عزّوعلا: ﴿وَبِئْسَ الْمَصِيرُ﴾^(١٦١) ، على تأطير المشهد المرعب ويقصد بالمصير "الموضع الذي يصير إليه الكافر بالله من عذاب النّار"² ويتمثّل في إطار بأسوار من نار تلتفح الوجوه وتبلي الأجساد، حيث يعيد الله إحياءهم ليتكرّر المشهد من جديد. وفي مشهد آخر تكميلي، يصوّر الله عزّوجل جزءا يسيرا من طبيعة التّعذيب الذي يلقاه المعذبون، في قوله عزّوجل: ﴿خَالِدِينَ فِيهَا لَا يُخَفَّفُ عَنْهُمْ الْعَذَابُ وَلَا هُمْ يُنْظَرُونَ﴾^(١٦٢) سورة البقرة ؛ إذ يكشف تعالى عن صفة العذاب الذي لا يغير عنهم ساعة واحدة ولا يفتر بل هو متواصل دائم³. ألاحظ ، أنّ بضع كلمات استطاعت أن تختزل مشهدا تقشعرّ له الأبدان، فقلوبه عزّوجل: ﴿لَا يُخَفَّفُ﴾ يولّد المعادلة الآتية:

﴿لَا يُخَفَّفُ﴾ ⇐ دوام الشدّة التي تفوق قدرة الإنسان التّحمّلية = حركة تعذيبية متجدّدة مستمرة في الزّمن الخالد ⇐ لا يفنى العذاب.

و قد أسهم الزّمن في تصوير شدّة العذاب الذي يلقاه الخالدون في النّار، في حركة تعذيبية تصاعديّة غير متناهية شكّلت المشهد الأول:

¹ - الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج1، ص382.

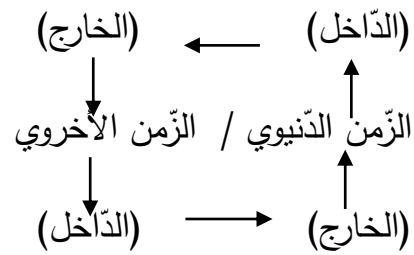
² - المصدر نفسه، ج1، ص383.

³ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج1، ص311.

الحركة التعذيبية الشديدة

بداية العذاب -----> اللاتناهي <= تفعيل الإدراك الحسي لمشهد العذاب المستمر، الذي يحقق الوعي بالمصير المشؤوم (لمن اتبع عدو الله إبليس لعنه الله عز وجل) أثناء معايشة الرعب المصوّر.

أما المشهد الثاني فإنه يعتمد على المخطط الزمني الآتي:



إنّ التداخل بين الزمنين الدنيوي والآخروي يمكن من استحضار الزمن الآخروي لحظة تلقي المشهد في الزمن الدنيوي، في قوله عز وجل: ﴿وَلَوْ تَرَىٰ إِذْ وَقَفُوا عَلَى النَّارِ﴾ . فبتوظيف الفعل ﴿تَرَىٰ﴾ ، يتم تفعيل حاسة الرؤية، أي: "النظر بالعين والقلب"¹، تحت سلطة هنا والآن، بغية تأمل مشهد هؤلاء الكفار وهم يقفون على النار. وفي الآن ذاته وبعد معايشة ظاهرة العذاب في جهنم، أخرج إلى الزمن الدنيوي تخيليا وفق حركة زمكانية مرنة ثنائية الوجهة - من - و - إلى - تمكّني من الدخول إلى العالم الآخروي والخروج منه، ثم العودة إلى الزمن الدنيوي فالخروج منه مرة أخرى، لألقى مصيرا مغايرا، في قوله عز وجل: ﴿يَلَيَّتْنَا نُرْدُّ وَلَا نُكَذِّبُ بِآيَاتِ رَبِّنَا وَنَكُونُ مِنَ الْمُؤْمِنِينَ﴾^(٢٧) .

ألمس في ذلك تناغما زمكانيا وإيقاعا جماليا يكشف عن حقيقة موعد العذاب وأنه ليس ببعيد، بل هو آت لا محالة، وواقع لما يشاء المولى العليّ القدير؛ فيمتثل موضوع العقاب جليّا في الذهن حين لا ينفع الندم. حينها، تتولّد في نفسيّتي حالة شعورية تتماوج ما بين القلق والخوف والهلع من صورة جهنم المتخيّلة وعذابها المشهود. هكذا أسارع إلى التوبة وطلب المغفرة مستحضرة صورة المكان المضاد (بيت النعيم الخالد). كما أشارت الآية الكريمة إلى إطار جهنم باعتماد خطاب

¹- ابن منظور، لسان العرب، مادة (رأى)، ج5، ط4، دار صادر، بيروت، 2005، ص62.

البصر، الذي يتمتع بقدرة فائقة على تحويل عالم الغيب إلى المشاهدة العينية وقلب المعادلة الزمنية الكونية، فينصهر المستقبل الأخروي الغيبي في الحاضر العيني، من خلال قوله عز وجل: ﴿وَلَوْ تَرَىٰ إِذْ يُقْفَوْنَ عَلَى النَّارِ﴾ ، أي: "إذ حبسوا على النار أي في النار"¹. وكأنتي إزاء مشهد مؤطر بأركانه وشخصياته المتحاور، يجعلني أتخيل أنني أعاين وجوه المتحاورين في مشهد العذاب بدقة متناهية، بعد انفتاح مجال الاحتمالات التي فرضتها الظلال النفسية المتوقعة من قبيل؛ شخص يلقى أشد العقاب في سجن الآخرة بصفة نهائية، حيث تنعدم فرص النجاة ويغلق باب التوبة والمغفرة. إنه موقف بالغ التعقيد يوحي بنفسية متأزمة، تمكّني من رسم ملامح وجوههم؛ فقد تكون مصفرة وذابلة، وأجسادهم نحيفة ومنحنية من شدة اليأس، وأعينهم شاخصة من هول المنظر، وبذلك تفوّقت كلمات الخطاب القرآني على فنّ الرسم بنسجها صوراً حيّة.

2- مشهد سقر/ جدلية الدّاخل والخارج :

يكشف الله عز وجل في خطابه الكريم عن خضوع مكان العذاب لجدلية الدّاخل والخارج، فلجهنّم أبواب كشفتها التّسميات الملحقة بها، في قوله عز وجل: ﴿يَوْمَ يُسْحَبُونَ فِي النَّارِ عَلَىٰ وُجُوهِهِمْ ذُوقُوا مَسَّ سَقَرَ﴾ سورة القمر. أول ما لفت انتباهي لحظة قراءة الآية الكريمة، مصطلح ﴿سَقَرَ﴾، فما ﴿سَقَرَ﴾ ؟

"إنّها باب من أبواب جهنّم"²؛ والباب رمز الانفتاح والانغلاق لحظة جدل كوني، غير أنّه يكتسي صورة نمطية في عالم العقاب، حيث تتسحب أشكال التعذيب بموجبها من الخارج لتتوقع في الدّاخل. فتوصد منافذ الخلاص وينقطع الأمل في تخطّي الدّاخل نحو الخارج. اتخذت جدلية الدّاخل والخارج منحى مغايراً لما هو عليه في مشاهد الجنّات محقّقة عنصر الجدّة في عرض مشهد التعذيب، ما يثير تساؤلاً في ذهني: ماذا يحدث في القطب الغائر من الجدلية ؟

¹ - الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج3، هذبه وحققه وضبط نصه وعلّق عليه: بشار عواد معروف / عصام فارس الحرساني، ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1994، ص240.

² - المصدر نفسه، ج22، تح: عبد الله بن عبد المحسن التركي/ عبد السند حسن يمامة، ط1، دار هجر، القاهرة، 2001، ص160.

مشهد يسلط الضوء على نمط تعذيب، يتسم بالغلاظة والمهانة في قوله عز وجل: ﴿يُسْحَبُونَ فِي النَّارِ عَلَىٰ وُجُوهِهِمْ﴾؛ من خلال حركة السحب المتوهمة، التي تبدأ في نسج المشهد المتفرد، فقد ألمسها بطيئة ما يجعل فعل التعذيب أشد وأعظم، وتتفاقم شدته تحت إيقاع النار المحيطة بهم وهي تلفح وجوههم لحظة السحب المحرق؛ بحيث تتمثل حركة السحب جلية، محددة هيئة المسحوبين على وجوههم، قد رسمتها ظلال معنوية التصقت في تخف بعملية السحب على الوجه، فالوجوه لا تنتشوه بفعل الاحتكاك، بل بفعل احتراق البشرة وذوبانها الذي يغير من شكلها، لتنتهي إلى صورة مغايرة تماما لما عهدناه عند البشر، من الجسم المستقيم المتوازن بين أعضائه، إلى شبه جسم تسمه الانتشاءات، ومن بشرة نضرة إلى محترقة ومسودة تخضع للتحوّل التدريجي من القوة إلى الفعل.

أستحضر في الخيال صورا عدة، كأنها مخطّط بياني يعرض التحوّلات الناتجة عن فعل الحرق يؤطرها الدّل والمهانة والشّماتة والتّعنيف، فيحدث تناسق رهيب ما بين الانصهار الجسدي والانهيال النفسي، وشدة العويل والآهات المنبعثة من أعماقهم، حتّى أعتقد أنّ ذبذبات أصواتهم فجّرت صماخ أذني. وأنا أعين المشهد المعروض تتعيّن صفة الألم لتضاف إلى قائمة الجماليات السالبة. وفي الخطّ التصويري ذاته يخاطب الله عز وجل الكفار في قوله: ﴿ذُوقُوا﴾، خطاب الاحتقار، فالتذوق لا يتعلّق بما يسعد النفس، بل بما يرعبها فأيّ تذوق هذا؟ إنّهُ تذوق ناري ينتهي بالإنسان المعذب إلى ذوبان جسده بفعل الحرق دون الموت، لأن ﴿سَقَرُوا﴾: "من سقرته الشمس وقيل سقرته أي لوحته وأذايته"¹ نتيجة التقاف النار حول جسده.

وفي موضع آخر، تتواصل عملية التفصيل في مشهد سقر، فيشدني إليه حتى لا أتحوّل عنه، في قوله عز وجل: ﴿سَأُصْلِيهِ سَقَرَ﴾ وَمَا أَدْرَاكَ مَا سَقَرُ ﴿٢٧﴾ لَا تُبْقَى وَلَا تَذَرُ ﴿٢٨﴾ لَوَاحَةٌ لِّلْبَشَرِ ﴿٢٩﴾ سورة المدثر. يعمل التخيل الحسي على إخراج مميّز لمشهد سقر مرّة أخرى إلى العلن، كاشفا عن زاوية أخرى تنطق بالعذاب الشديد المتمحور حول موضوع تذويب الأجسام

¹- الزاغب الأصفهاني، معجم مفردات ألفاظ القرآن، مادة (سقر)، ص 177.

وإحيائها من جديد بالتركيز على فعل الحرق، في قوله عزوجل: ﴿سَأُصْلِيهِ سَقَرَ﴾^{٦٦} ، أي: "سأعمره فيها من جميع جهاته"^١. وذلك ليس ببعيد، إنه عذاب آت لا محالة، وكأن المستقبل الغيبي يخرج عن صمته ليرسم صورة مرئية مربعة في خيالي، لشخص محاط بأسوار ﴿سَقَرَ﴾^{٤٨} ، فأصطدم بمشهد مهول، حين تحتك النار بكامل جسمه حتى يغيب عن النظارة. لا شيء إلا لأن النيران حجبته، ثم ذوبته بعد حرق بشرته وتحويلها إلى شيء مذاب في قوله عزوجل: ﴿لَا تَبْقَى وَلَا تَذَرُ﴾^{٢٨} ، والمقصود بذلك أن النيران "تأكل لحومهم وعروقهم وعصبهم وجلودهم ثم تبدل غير ذلك، وهم في ذلك لا يموتون ولا يحيون"^٢.

إلا أن التلاشي لا يتم دفعة واحدة، بل يمر الجسم بمراحل تعذيبية مختلفة، كشفت عنها كلمات تثير الحس المرعب، كقوله عزوجل: ﴿لَوَاحُئٌ لِلْبَشْرِ﴾^{٢٩} ، أي: "تلفح الجلد لفحة فتدعه أسود من الليل"^٣؛ وفي ذلك تكشف يقبل معاينة الدرجة القصوى، التي يصل إليها فعل الحرق، حيث تتداعى صور متباينة، وكأنها تعرض المراحل التصويرية لتشويه الجسم، حتى أخيل أنني أستمع اللحظة إلى صراخ يصل ذروته في الشدة سرعان ما يتخافت إلى درجة الصفر، ليتكرر ذلك من جديد. ورغم فظاعة الصورة الثابتة في ذهني، إلا أن أمرها أشد وأعظم، يؤكد قوله عزوجل: ﴿وَمَا أَدْرَاكَ مَا سَقَرُ﴾^{٣٧} ، وفي ذلك تهويل لأمرها وتفخيم^٤، حتى أعجز عن تمثيلها. وبذلك تتمظهر أشكال التعذيب المنبثقة من مصدر واحد (النار ولهيبها)، من خلال صور ومشاهد مهولة يبلغ تأثيرها في النفس حد الردع.

يفصل الله عزوجل بتقنية التخيل الحسي، في الأساليب المعتمدة في التعذيب، متبعا خطأ تصويريا تصاعديا، يعمل على تفاقم حجم المأساة في جهنم، في قوله عزوجل: ﴿كَلَّا إِنَّهَا لَأَطْنُ﴾^{١٥} نَزَّاعَةً لِلشَّوَى^{١٦} تَدْعُوا مَنْ أَدْبَرَ وَتَوَلَّى^{١٧} وَجَمَعَ فَأَوْعَى^{١٨} سورة المعارج، يحيلني قوله عزوعلا:

^١- ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص662.

^٢- المصدر نفسه، ج4، ص662.

^٣- المصدر نفسه، ج4، ص662.

^٤- المصدر نفسه، ج4، ص662.

﴿لَظَىٰٓ﴾^{١٥} ، وهي "اسم من أسماء جهنم"¹، إلى نمط ما من التعذيب وكأن كل اسم من أسماء جهنم يختصّ بمجال تعذيبي معيّن، ما يسمح لها بتنفيذه على أكمل وجه وبصفة مركّزة.

توجّه ﴿لَظَىٰٓ﴾^{١٥}، إلى فعل النزع القويّ، فهي ﴿نَزَاعَةً لِّلشَّوَىٰٓ﴾^{١٦} ، أي: "تنزع جلدة الرأس وأطراف البدن"² بصفة مرعبة محدثة ألما بليغا. ويعتبر قوله تعالى: ﴿نَزَاعَةً﴾، معطى حسياً تبلغ شدّته أعلى الدرجات؛ إذ ينشط الخيال بموجبه بقوة تماثل حركة نزع الجلد المصوّرة، فيتشكّل مشهد مرئي لأشخاص يسلّط عليهم أقسى العذاب، يؤطره إيقاع عويلهم المنبعث من جوفهم. هؤلاء استدعتهم جهنم، لأنهم كذبوا بالدين متخذة صفة الجلاّد الذي لا يرحم أبداً، في قوله عزّوجل: ﴿تَدْعُوا مَنْ أَدْبَرَ وَتَوَلَّىٰ﴾^{١٧} ، أي من: "كذب بقلبه وترك العمل بجوارحه"³

هكذا يكتمل المشهد المرعب، حيث تتناسق فيه أفعال الشدّة (شدّة حرّ جهنم / شدّة النزع / شدّة العويل / شدّة جهنم)، المشخّصة بصفة جلاّد يمارس فعل التعذيب، الذي يفوق قدرة الإنسان على تحمّله. وبذلك تفتح زاوية أخرى لتجيبنا عن سؤال مصير المكذّبين بالدين، وفي الآن ذاته تصل الخبرة الجمالية ذروتها.

وليكتمل الإخراج السينمائي التراجيدي لمشهد سقر، يعرض الله عزّوجل حواراً بين المؤمنين المنعمين والمذنبين المعذبين، في قوله عزّوجل: ﴿إِنَّهَا لِأَحْدَى الْكُبَرِ﴾^{٣٥} نَذِيرًا لِلْبَشَرِ^{٣٦} لِمَنْ شَاءَ مِنْكُمْ أَنْ يَتَقَدَّمَ أَوْ يَتَأَخَّرَ^{٣٧} كُلُّ نَفْسٍ بِمَا كَسَبَتْ رَهِينًا^{٣٨} إِلَّا أَصْحَابَ الْيَمِينِ^{٣٩} فِي جَنَّتٍ يَتَسَاءَلُونَ^{٤٠} عَنِ الْمُجْرِمِينَ^{٤١} مَا سَلَكَكُمْ فِي سَقَرٍ^{٤٢} قَالُوا لَمْ نَكُ مِنَ الْمُصَلِّينَ^{٤٣} وَلَمْ نَكُ نُطْعِمِ الْمُسْكِينِ^{٤٤} وَكُنَّا نَحْوُ مَعَ الْخَاطِئِينَ^{٤٥} سورة المدثر.

^١- الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج23، تح: عبد الله بن عبد المحسن التركي/عبد السند حسن يمامة، ط1، دار هجر، القاهرة، 2001، ص260.

^٢- المصدر نفسه، ج23، ص 261.

^٣- ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص627.

حوار بين طرفين متغايرين؛ فالمؤمنون "يسألون المجرمين وهم في الغرفات وأولئك في الدركات"¹، ورغم المسافة الفاصلة بينهما، يتمكّن الطرفان من التّحاور، فكيف تحقّق ذلك ؟ اعتمد مشهد الحوار على تقنية تجاوز الظّاهرة الهندسية بالتركيز على الحدث الرئيسي (الكشف عن حال المجرمين)، وفي ذلك إيقاظ لحاسّتي الرؤية والسمع، حيث يخيّل إليّ النظر إلى أشخاص يتنعمون في الجنّات، وفجأة تعلو محياهم الدّهشة لما كشف الحجاب عن أهل النّار، فأتحوّل إلى تتبّع وشوشتهم، سرعان ما أستحضر صورة المعذّبين وهم يكابدون الألام، ما يبيّن شدّة العذاب في عمق جهنّم، لا سيّما عندما توجّه إليهم أسئلة من قبيل: ما علّة تواجدكم في سقر؟ فيجيبون عنها معترفين بذنوبهم، وتلك إجابة تفتح بوابة الضّلال المعنوية؛ لتكشف عن حالة المعذّبين النفسية من شعور بتبكيّت الضّمير، وأمل في العودة إلى الدّنيا لإصلاح الفساد، يمازجه يأس متجذّر في أنفسهم، صنعه العذاب الأليم وصورة الملائكة الغلاظ الشّداد، الذين يؤطّرون مشهد سقر حيث يقفون على بابها ليهبطوا كلّ محاولة للنّفاذ، في قوله عزّوجل: ﴿عَلَيْهَا تِسْعَةَ عَشَرَ﴾ سورة المدثر، بمعنى: "من مقدّمي الزّبانية عظيم خلقهم غليظ خلقهم"². ذلك مشهد يجمع بين التّأثر الوجداني الفنيّ (الجمالي) والدّيني، بعد امتثال موضوع العقاب جليّا أمام الوعي، ومنه، تتكشف الأطر الدينية حاملة حقائق الكون والوجود والمصير.

3- مشهد الحريق / المصير المحرق :

أورد الله عزّوجل آية بيّنة موضوعها جهنّم، تكشف عن زاوية تحدّد طبيعة العذاب وتعيّن صفته، في قوله عزّوجل: ﴿لَقَدْ سَمِعَ اللَّهُ قَوْلَ الَّذِينَ قَالُوا إِنَّ اللَّهَ فَقِيرٌ وَنَحْنُ أَغْنِيَاءُ سَنَكُتُبُ مَا قَالُوا وَقَتْلَهُمُ الْأَنْبِيَاءَ بِغَيْرِ حَقٍّ وَنَقُولُ ذُوقُوا عَذَابَ الْحَرِيقِ﴾ سورة آل عمران. رغم أنّ قوله عزّوجل: ﴿ذُوقُوا﴾ يمثّل منفذا غير رئيس من منافذ الإدراك الحسّي، بوصفه مدخلا للإدراك الدّهني والتّخيّلي، إلّا أنّه يعتبر تقنية فيزيائية أيقظت الحواس جميعها؛ فقد مكّننتي من تصوّيب نظري نحو أشخاص يحترقون فتصدر عنهم أصوات مرعبة من شدّة الحرق، لأنّ الآية ركّزت على كلمة حريق

¹ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص666.

² المصدر نفسه ج4، ص662.

دون جهنم ليبين الله عز وجل "أنها محرقة"¹ وموجعة وجعا يفوق قدرتي التخيلية على تصوّر درجة الألم الناجم عن فعل الحرق بتدرجاته. ولحظة استحضار صور مشهد الحرق أتساءل: كيف تتحوّل أجسام المعذبين بعد الحرق؟ هل يمكنني الشعور فعلا بألم الحرق؟ هل بإمكانني توقّع طبيعة ردود أفعال المعذبين لحظة الحرق وتحديد وقع صراخهم على نفسي؟ يمكنني الإجابة عن الأسئلة جميعها بصفة نسبية تسمح بتكشّف موضوع المصير المشؤوم، فيمتثل أمام وعيي بوصفه حقيقة مصوّرة عن عالم الغيب عنوانها: المصير المحرق، فتتأثر نفسي بقوة.

4- مشهد الحرق المتجدّد / التكثيف التصويري اللامتناهي :

إنّ المشهد المكاني عموما يستمدّ قيمته من الحدث المركزي، وفي الجمالية السالبة تلتفت جهنم انتباه المتلقّي إلى حدث العذاب المتجدّد بتقنية التّعيين والتحديد، من خلال آيات بيّناّت أخرى توطّر مشهد جهنم لتظهر بصورة عيانية، في قوله عز وجل: ﴿إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا بِآيَاتِنَا سَوْفَ نُصْلِيهِمْ نَارًا كُلَّمَا نَضِجَتْ جُلُودُهُمْ بَدَّلْنَاهُمْ جُلُودًا غَيْرَهَا لِيَذُوقُوا الْعَذَابَ إِنَّ اللَّهَ كَانَ عَزِيزًا حَكِيمًا﴾ سورة النساء.

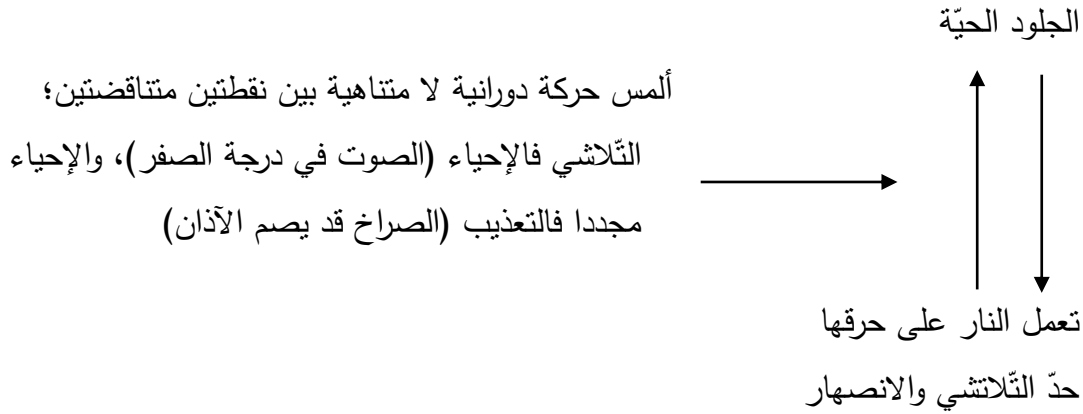
لم يركّز الله عز وجل في هذه الآية الكريمة على طبيعة النار وصفتها، في قوله: ﴿سَوْفَ نُصْلِيهِمْ نَارًا﴾ ، والنار "اسم جامع للملتهبة منها وغير الملتهبة"²، ليوجّه خيال المتلقّي صوب الحدث الأساس، في قوله عز وجل: ﴿كُلَّمَا نَضِجَتْ جُلُودُهُمْ بَدَّلْنَاهُمْ جُلُودًا غَيْرَهَا لِيَذُوقُوا الْعَذَابَ﴾، أي: "كلّما انشوت بها جلودهم فاحترقت (بدّلناهم جلودا غيرها)، يعني غير الجلود التي قد نضجت فانشوت"³. احتوت الآية الكريمة كلمات ذات طابع حسّي مثل: ﴿نُصْلِيهِمْ﴾ / ﴿نَضِجَتْ﴾ / ﴿بَدَّلْنَاهُمْ جُلُودًا﴾ / ﴿لِيَذُوقُوا﴾ ؛ وبتفاعلها ينبض المشهد بالحركة المتجدّدة المتمثّلة في حركة الحرق فالذوبان، وحركة إعادة الإحياء فالحرق والذوبان مرّة أخرى، هكذا يتّسم مشهد التعذيب بالتكثيف التصويري اللامتناهي، الذي ينشّط فعل التّخيل بسرعة فائقة، فأتمتّل مشهد

¹ - الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج2، ص370.

² - المصدر نفسه، ج2، ص370.

³ - المصدر نفسه، ج2، ص488.

العذاب، وكأنتني أعاينه صوتا وصورة وحركة متتبعة مراحل التعذيب، ومنه، تتبين شدة قبح مكان التعذيب كما يلي:



الإنسان المعذب، إذن، معلقة روحه بين الحياة والموت، والآن حان لي أن أسائل نفسي وهي في قمة التأثير، بعدما ثبت في وعيي فظاعة الموقف، الذي يفوق فعلا قدرة البشر لا على تحمله فقط، بل قد يتعذر استحضاره تخيليا، ومنه: هل يمكنني وصف حال هؤلاء المعذبين لحظة الحرق وهم محاطون بالنيران، ينظرون إلى جلودهم تتلف، ولا يجدون لأنفسهم مخرجا؟ وهل يمكنني التقاط الأصوات الصادرة من أعماق حناجرهم، وتحديد شدتها؟ حقا، المنظر مرعب قد يصيبني بالإغماء، فما الحال إذا عايشنا الحدث! يتلون المشهد بأقصى ألوان العذاب عندما يعيد الله عز وجل أهل العذاب إلى نقطة الصفر بعدما ظنوا أن عملية الحرق أشرفت على نهايتها، فإله تعالى يحيي جلودهم كأنها لم تفن، ويكرر فعل الحرق، فهل أتوقع حالتهم ساعتها؟ ذلك دل بعينه يتكشف في قوله عز وجل: ﴿وَمَنْ يَعْصِ اللَّهَ وَرَسُولَهُ وَيَتَعَدَّ حُدُودَهُ يُدْخِلْهُ نَارًا خَالِدًا فِيهَا وَلَهُ عَذَابٌ مُهِينٌ﴾ سورة النساء، ففي قوله: ﴿وَلَهُ عَذَابٌ مُهِينٌ﴾¹، أي: "مذل"¹، يعذب الله عز وجل الكفار في نار جهنم بحرق جلودهم، وإدخالهم متاهة توقع الموت، إذ يجعلها كالسراب عندما يحيي جلودهم من جديد ليعاود حرقها، أي لا يموتون فيها أبدا، مصداقا لقوله عز وجل: ﴿يُدْخِلْهُ نَارًا خَالِدًا فِيهَا﴾، أي: "باقيا فيها أبدا لا يموت ولا يخرج منها أبدا"².

¹ - الطبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج2، ص414.

² - المصدر نفسه، ج2، ص414.

يسفر قوله عز وجل: ﴿ إِنَّهُ مَن يَأْتِ رَبَّهُ مُجْرِمًا فَإِنَّ لَهُ جَهَنَّمَ لَا يَمُوتُ فِيهَا وَلَا يَحْيَىٰ ﴾^(٧٤) سورة طه، عن مشهد حسّي لأشخاص يوضعون في مكان بيني موجد، (ما بين الحياة والموت) فمن كان ﴿ مُجْرِمًا ﴾ أي: "مكتسبا الكفر به"¹، وهو الكافر بالله العظيم، تعلّق روحه بين الحياة والموت في جهنّم" (لا يموت فيها) فتخرج نفسه، (ولا يحيا) فتستقرّ نفسه في مقرّها فتطمئنّ، ولكنها تتعلّق بالحناجر"².

ومنه، أستحضر حالتهم النفسيّة، فقد يترجّون الموت الذي يضع حدّا لعذابهم، ولكن يأبى الله عزّ وجل قبض أرواحهم، ليركوا أحياء وأيّ حياة ؟ لا راحة فيها ولا استمتاع بملذّات، فيتعالى صراخهم في قوله عز وجل: ﴿ وَنَادَوْا يَمَلِكُ لِيَقْضِ عَلَيْنَا رَبُّكَ قَالَ إِنَّكُمْ مَكِثُونَ ﴾^(٧٧) سورة الرّخرف. تلك عبارة تدعونا إلى التّساؤل: من الذي يتمنّى الموت ؟ والجواب بديهي: من يئس من النّجاة وهو يصارع الألم الشّديد دون توقّف، حقا إنّّه موقف يؤثّر فينا أيّما تأثير !!

كلمات، إذن، حملت على عاتقها مهمّة الإخراج المشهدي البارع لحدث التعذيب كاشفة عن زاوية واحدة من زواياه ليبقى السؤال مطروحا: ماذا تخفي الزوايا الأخرى المتحجّبة من علامات تحقّق الدهشة المتجدّدة في مشهد جهنم الأكبر ؟

5- مشهد السّعير (الاشتعال):

يكشف الله عزّ وجل عن زاوية تعذيبية، تسهم في تأليف مشهد العذاب الأكبر، بكلمتين أضاعتا فعلا جانبا من الوجود الغيبي المرعب، وحولتا ظاهرة العذاب إلى حقيقة معاينة قابلة للإدراك والملاحظة، وهما: ﴿ سَيَصْلَوْنَ ﴾ / ﴿ سَعِيرًا ﴾^(١٠)، في قوله عز وجل: ﴿ إِنَّ الَّذِينَ يَأْكُلُونَ أَمْوَالَ الْيَتَامَىٰ ظُلْمًا إِنَّمَا يَأْكُلُونَ فِي بُطُونِهِمْ نَارًا وَسَيَصْلَوْنَ سَعِيرًا ﴾^(١٠) سورة النساء.

إنّ كلمة (يصلون)، مأخوذة من (الصّلا) و(الصّلا) الاصطلاء بالنّار، وذلك التّسخّن بها. وأمّا (السّعير) فإنّه شدّة حرّ جهنّم، ومنه قيل: (استعرت الحرب) إذا اشتدّت³، كما أنّ المقصود بقوله

¹- الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج16، ص119.

²- المصدر نفسه، ج16، ص119.

³- المصدر نفسه، ج2، ص404.

عزّوجل: ﴿سَيَصْلُونَ سَعِيرًا﴾^١، أي: "سيصلون نارا مسعرة، أي: موقودة مشتعلة شديدة حرّها"^١. يشكل التفاعل الرهيب بين الكلمتين ﴿سَيَصْلُونَ﴾ / ﴿سَعِيرًا﴾^٢ مشهدا تعذيبيا تؤطره النار المشتعلة الشديدة الحرّ، التي تدفعني الى التساؤل: هل يمكنني فعل التخيل من تصوّر شدة حرارتها، والإحساس بحرّها وحرقها؟ وهل يمكن تحديد درجة حرّها؟

محاولة الإجابة عن تلك الأسئلة تشترط الإحساس بالظاهرة المعروضة من حرّ شديد، يفوق توقّعات البشر؛ لتفتح لحظتها نافذة الصّور المتداعية في الحسّ (انصهار وتشويه جسدي وغيرها)، يلقّها صراخ قويّ يتناسق وشدة حرّ نار جهنّم، حتّى أمدّ يدي للمسها وجسدي يرتجف من رعب الموقف، لحظتها أدرك حتمية العذاب ومدى شدّته التي تفوق قدرة الإنسان التّحمّلية.

III- عين على طبيعة الوجود وقوانينه - في - جهنم

1- مشهد الموضع السفلي المشفّر/ علّة الخوف الكوني من القبو :

إنّ قانون الوجود بشقيّه الدنيوي والغيبّي، يقرّ بضرورة تواجد الإنسان داخل نطاق يتمظهر بعدّة صور تعكس الحالة الوجودية له، وقد ورد ذلك في قوله عزّوجل: ﴿إِنَّ الْمُنْفِقِينَ فِي الدَّرَكِ الْأَسْفَلِ مِنَ النَّارِ وَلَنْ تَجِدَ لَهُمْ نَصِيرًا﴾^٣ سورة النساء ، ومعنى قوله عزّوجل: ﴿إِنَّ الْمُنْفِقِينَ فِي الدَّرَكِ الْأَسْفَلِ مِنَ النَّارِ﴾^٤ أي: "إنّ المنافقين في الطبّق الأسفل من أطباق جهنّم"^٢. الإشارة إلى جزء من كلّ (درك واحد من دركات جهنّم)، يعدّ من معطيات التّفكير البصري، الذي يوهمني برويتها فأتساءل: ما شكل جهنّم الهندسي؟ هل يمكنني استحضاره في خيالي؟ وهل احتواء جهنّم على طبقة سفلى يستلزم طبقات أخرى وفق مبدأ التّدرج؟

يعتبر ابن عربي أنّ جهنّم "هي سجن الله في الآخرة"^٣ بطبقات أو دركات، فهلاّ تمثّلت معي شكلها الهندسي؛ قد تكون أشبه بصندوق حديدي ناري مقعّر، يتّخذ شكلا طوليا أو حفرة ضاربة في العمق أسوارها من نار، وقد تتّخذ جهنّم شكلا هندسيا لا يخطر على بال بشر، فيتعدّرتمّله ذهنيا.

^١- الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج2، ص404.

^٢- المصدر نفسه، ج2، ص 591.

^٣- محي الدين بن عربي، الفتوحات المكيّة، السّفر الرابع، ص366.

أشار ابن كثير في تفسير قوله عز وجل: ﴿إِنَّ الْمُنَافِقِينَ فِي الدَّرَكِ الْأَسْفَلِ مِنَ النَّارِ﴾، إلى أطباق جهنم التي تتدرج من الأعلى إلى الأسفل¹، حيث تكتسي صفة الاستقطاب العمودي، ما يولد عمقا مكانيا يصنع مشهدا مرئيا مربعا، يكشف عن شدة قبح جهنم بدركاتها.

ويؤكد الله عز وجل صعوبة الموقف وتأزمه، في قوله: ﴿وَلَنْ تَجِدَ لَهُمْ نَصِيرًا﴾^{١٤٥}، أي: "ولن تجد لهؤلاء المنافقين، يا محمد، من الله إذا جعلهم في الدرك الأسفل من النار ناصرا ينصرهم منه، فينفذهم من عذابه، ويدفع عنهم أليم عقابه"². ويبقى التساؤل مطروحا: ما طبيعة كل طبقة؟ وما هي صفتها؟ كم تبلغ المسافة الفاصلة بين الطبقات؟ وإذا كان المنافقون في الدرك الأسفل من النار فلمن خصصت الدركات الأخرى؟ وهل يشتد العذاب المهيمن كلما اتجهنا نحو الأسفل؟ يقال للدرك دركا "اعتبارا بالحدور، (...)"، ولتصور الحدور في النار سميت هاوية، (...) والدرك أقصى قعر البحر"³. ومنه استنبط المعادلة الدنيوية الآتية: أقصى قعر البحر = شدة الظلمة ← أقصى قعر جهنم = شدة العذاب.

كما أن "التعبير يلقي في النفس ظل الاحتقار والامتهان، مع شعور التثقل، في العذاب المكتوم المضغوط تحت الطوابق العليا، في الدرك الأسفل من النار"⁴، في قوله عز وجل: ﴿وَقَالَ الَّذِينَ كَفَرُوا رَبَّنَا أَرْنَا الَّذِينَ ضَلَّوْنَا مِنَ الْجَنِّ وَالْإِنْسِ نَجْعَلُهُمَا تَحْتَ أَقْدَامِنَا لِيَكُونَا مِنَ الْأَسْفَلِينَ﴾^{٢٩} سورة فصلت. إن أبواب جهنم بعضها أسفل من بعض، وكل ما سفل منها فهو أشد على أهله، وعذاب أهله أغلظ، ولذلك سأل هؤلاء الكفار ربهم أن يريهم الذين أضلّاهم، ليجعلوهما أسفل منهم، ليكونا في أشد العذاب في الدرك الأسفل من النار"⁵. وتلك حقيقة غير قابلة للجدل، وبذلك تتكشف ماهية العذاب الأليم المتفاوت بين طبقة وأخرى، فكلما انحدرت نحو الأسفل ازداد الهلع لتفاقم حجم العذاب، حتى أتخيل أنني أعينه فأدرك حقيقة الوجود - في - جهنم، التي تكشف بدورها عن علّة

¹- ينظر: ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج1، ص900.

²- الطبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج2، ص592.

³- الزاغب الأصفهاني، معجم مفردات ألفاظ القرآن، مادة (درك)، ص128.

⁴- سيد قطب، مشاهد القيامة في القرآن، ص242.

⁵- الطبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج20، ص421.

تخوّف الإنسان من القبو. ومنه، هل الخوف من الحدور ومعايشة تجربة القبو متأصلة في لاوعي البشرية؟ وهل يعدّ القبو بظلمته صورة من صور قعر جهنّم المرعب؟

أثبت باشلار أنّ الإنسان خلق على هذا النّحو من الانطباع السيکولوجي، معتقدا أنّ القبو مركز قوى الشرّ، ورغم التّمدّن والتّحضّر يبقى القبو يحتفظ بالانطباعات النفسية ذاتها، إذ لا يستطيع الضّوء الكهربائي إزالة المخاوف ومحو الرّؤية السّلبية للقبو¹؛ حيث يبقى رمزا للهلاك والظّلام وكلّما تعمّقنا إلى الأسفل زادت حدّة الخوف والعتمّة، ما يجعل القبو يتّسم بالتّعقيد، وكأنّ الخوف من دركات جهنّم يقطن لاوعي كلّ إنسان على وجه الكون.

ومعايشة تجربة القبو باعتبارها تلخّص الخوف الإنساني الكوني، تنبثق عن مشهد الرّعب الأصلي (دركات جهنّم) أو تحمل أصداءه، ذلك أنّ المكان السّفلي بتدرّجاته مركز الهلاك وفق مبدأ الاستقطاب العمودي (من الأعلى إلى الأسفل)، كما في قوله عزّوجل: ﴿حُنْفَاءَ لِلّٰهِ غَيْرَ مُشْرِكِينَ بِهِۦٓ وَمَنْ يُشْرِكْ بِاللّٰهِ فَكَأَنَّمَا خَرَّ مِنَ السَّمَآءِ فَتَخْطَفُهُ الطَّيْرُ أَوْ تَهْوِي بِهِ الرِّيحُ فِي مَكَانٍ سَحِيقٍ﴾ سورة الحجّ. إنّ الإشراف بالله العظيم مسألة عظيمة تنتهي بمرتكبها إلى أشدّ العذاب الخالد في نار جهنّم، فهي أشبه بسقوط حرّ سريع كسرعة البرق لإنسان يلقي به من السّماء إلى الأرض، لأنّ "الهويّ سقوط من علو إلى سفلى"². وانظر إلى بعد المسافة الفاصلة بينهما التي تحول بينه وبين النّجاة والخلّاص. وقد أورد الله عزّوجل وجهين من أوجه التّعذيب من باب التّشبيه؛ إذ "شبه حال المشرك بحال الهاوي من السّماء في أنّه لا يملك لنفسه حيلة حتّى يقع بحيث تسقطه الرّيح، فهو هالك لا محالة إمّا باستلاب الطّير لحمه وإمّا بسقوطه إلى المكان السّحيق"³. ومنه أستنتج ما يلي:

¹- ينظر: باشلار، جماليات المكان، ص47.

²- الرّاغب الأصفهاني، معجم مفردات ألفاظ القرآن، مادة (هوى)، ص395.

³- أبو محمد الحسين بن مسعود البغوي، معالم التنزيل، ج5، حققه وخرّج أحاديثه: محمد عبد الله النمر/ عثمان جمعة ضميرية/ سليمان مسلح الحرش، دار طيبة، الرياض، 1411هـ، ص384.

إذا أشرك الإنسان بالله عزّوجلّ ⇐ ارتكب ذنبا عظيما

⇓

عقابه ⇐ أن يتّصف بالشّدّة تبعا لعظمة الذّنوب المرتكب

⇓

كالسقوط في الهاوية، ليتحوّل كلّ مكان سفلي غائر إلى مركز الخوف الكوني

لإثبات فرضية حتمية الهلاك - في - القواقع السفلية مع استبعاد منافذ الخلاص، يعرض الخطاب القرآني مشاهد جزئية تؤلّف في اجتماعها عالم الرعب البهيج، كقوله عزّوجلّ: ﴿وَكُنْتُمْ عَلَىٰ شَفَا حُفْرَةٍ مِّنَ النَّارِ فَأَنْقَذَكُم مِّنْهَا ۚ كَذَٰلِكَ يُبَيِّنُ اللَّهُ لَكُمْ ءَايَاتِهِ ۚ لَعَلَّكُمْ تَهْتَدُونَ﴾ ﴿١٣﴾ سورة آل عمران. تستخدم الآية الكريمة تقنية العرض الحسيّ لفتح منفذ إدراكي تتوضّح على أرضيته صورة الهاوية النارية. وأنا أتأمّل المشهد المعروض بواسطة ألفاظ معهودة، يخيل إليّ رؤية حفرة قد يتعذّر عليّ تحديد مساحتها وعمقها، فهي بوابة نحو المجهول. وإذا استحضرت صورة النار المورّعة على أطرافها وهي ملتبهة غيظا، يتأزّم الموقف ليصل ذروته عندما ترتسم في خيالي حركة أشخاص يتمايلون لعدم ثباتهم على أرضية مسطّحة، موشكين على الوقوع فيها، تكاد أقدامهم تزل فيهمون بسرعة خاطفة¹.

مشهد يولد شعورا باللذّة والألم في الآن ذاته، أملتة جدلية الدّاخل والخارج؛ فالقطب الأول يعكس الألم والثّاني يولّد البهجة والسّرور، وتلك ترنيمة جمالية ينسجها إيقاع جدل المصير. أمّا لحظات الانتظار وإن قلّت فإنّها تطول وتطول في الخيال، لتعلّقها بمسألة المصير؛ فهلاّ استحضرت معي ملامح وجوه هؤلاء الشّخوص، وهم واقفون يعاينون المصير المشؤوم بنفسية مضطربة تترجّى النّجاة وتتخوّف من الهلاك، حيث تمتلئ الصّورة في ذهني بوصفها مجموعة من الأيقونات البصرية المتّصفة بلانهاية الإيماء؛ فهي وجوه خائفة متدلّلة راجية المغفرة والخلاص ومستسلمة... إلخ.

¹- ينظر: سيّد قطب، التصوير الفنيّ في القرآن، ص 46.

ومنه، أدرك حقيقة هول الموقف المعاین بعد قلب المعادلة الزمنية المعهودة، إلى المستقبل الغيبي أو المصير فالحاضر بتقنية تداخل الأزمنة لتأكيد أهمية ما هو آت، حتى يخيّل إليّ أن لا فاصل بين الزّمنين (الحاضر والمستقبل الغيبي)، أو إنّ الزّمن الغيبي اكتسب ثوب الحاضر؛ وكأنّه مشهد سينمائي بإضاءة متماوجة، ما بين التركيز على حفرة نارية ووجوه الواقفين على حافتها، حقاً إنّ إخراج تراجمي قد يستحيل على الكاميرا المعاصرة تصوير ذلك بصفة تؤثر في النفوس بقوة.

تعرض ألفاظ الخطاب القرآني مرّة أخرى مشهد الدور إلى الأسفل ليلقي بظلاله في أعماقنا، مؤكّدا المعادلة الغيبية الآتية: حفرة من النار ⇐ الاستقطاب العمودي من الأعلى إلى الأسفل ⇐ قوقعة الهلاك والعذاب. تلك معادلة قد تسهم في إرساء دعائم نظرية محتملة عن غياهب المكان السفلي يؤكدّها قوله عزّوجل: ﴿أَقَمْنِ أَسَسَ بُنْيَنَهُ عَلَى تَقْوَىٰ مِنْ اللَّهِ وَرِضْوَنٍ خَيْرٌ أَمْ مَنْ أَسَسَ بُنْيَنَهُ عَلَىٰ شَفَا جُرُفٍ هَارٍ فَانْهَارَ بِهِ فِي نَارِ جَهَنَّمَ وَاللَّهُ لَا يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ﴾ سورة التوبة.

إنّ ارتكاب المعصية والانحراف عن الطريق السوي يؤدّي إلى التّوقع في حفرة من حفر نار جهنّم. وفعل الانهيار والسقوط من الأعلى إلى الأسفل يوقظ حاسة الرؤية المسؤولة عن تحديد تفاصيل الهويّ من البداية إلى النهاية المؤلمة، بصفة تشغل الطّاقة التّخيلية، التي ترصد الحركة السريعة الخاطفة وفق إخراج تصويري يفضي إلى تساؤل يتشكّل في ذهني: الوقوع في قوقعة نارية هي متاهة مرعبة توحى بنفسية تضطرم نيران الخوف بداخلها، فهل باستطاعي رسم سمات وجه صاحبها؟ يشكّل الانحدار نحو الأسفل عمقا مكانيا غير قابل للمعاينة، وبذلك تطفو المنظورات الجانبية إلى السطح، فيتجلّى المتجسّب كأشكال العذاب والتّحوّلات، التي تطرأ على أجسام المعذبين... إلخ، وبتفاعل تفاصيل المشهد تتأثّر نفسيّتي بقوة، وذلك عين الصّناعة الجمالية.

2- مشهد ما بين الحشر والإلقاء - في - جهنّم/ الاستعراض المرعب والمبهج :

لا يتحقّق الوجود - في - جهنّم إلّا بعد مشهد العرض عليها، حيث يسدل الستار ويرفع آخر، ليصوّر طبيعة الحياة هناك - في - طبقات جهنّم وكأنّني أحضر استعراضا فنياً يتفرّد بقبحه وقوّته التّأثيرية في نفسية المشاهد، في قوله عزّوجل: ﴿الْتَأَرُ يُعْرَضُونَ عَلَيْهَا غُدُوًّا وَعَشِيًّا وَيَوْمَ تَقُومُ السَّاعَةُ أَدْخِلُوا آلَ فِرْعَوْنَ أَشَدَّ الْعَذَابِ﴾ سورة غافر. وقوله عزّوعلا: ﴿وَنَرَبُهُمْ يُعْرَضُونَ عَلَيْهَا

خَشِعِينَ مِنَ الدُّلِّ يَنْظُرُونَ مِنْ طَرْفٍ خَفِيٍّ وَقَالَ الَّذِينَ ءَامَنُوا إِنَّ الْخَاسِرِينَ الَّذِينَ خَسِرُوا أَنْفُسَهُمْ وَأَهْلِيَهُمْ يَوْمَ الْقِيَمَةِ أَلَا إِنَّ الظَّالِمِينَ فِي عَذَابٍ مُقِيمٍ ﴿٥٩﴾ سورة الشورى. وقوله: ﴿ وَيَوْمَ يُعْرَضُ الَّذِينَ كَفَرُوا عَلَى النَّارِ أَلَيْسَ هَذَا بِالْحَقِّ قَالُوا بَلَىٰ وَرَبِّنَا قَالَ فَذُوقُوا الْعَذَابَ بِمَا كُنْتُمْ تَكْفُرُونَ ﴿٦٣﴾ سورة الأحقاف.

تتضمن الآيات الثلاث مشاهد فنية قائمة على تقنية الاستعراض، التي تستلزم فعل الرؤية المتوهمة لجماعات تعطي خشبة أرقى المسارح المعاصرة، لتستعرض أحداثاً مرعبة تدفعني إلى تأمل تفاصيلها، والتركيز على طبيعة المكان وأشياءه وشخصياته وما يتعلّق بملامحها وإيماءات وجوهها. تتوضح حركة الاستعراض المؤلم للنار ومن سوف يسكنها، في قوله عزّوجل: ﴿ غُدُوًّا وَعَشِيًّا ﴾؛ إذ خصّ بها الله عزّوجل آل فرعون، وقد قيل: "لَمَّا هَلَكُوا وَغَرَّقَهُمُ اللَّهُ، جَعَلَتْ أَرْوَاحُهُمْ فِي أَجْوَافِ طَيْرٍ سَوْدٍ، فَهِيَ تَعْرِضُ عَلَى النَّارِ كُلَّ يَوْمٍ مَرَّتَيْنِ؛ (غدوا وعشيا) إلى أن تقوم الساعة"¹. يستحضر الخيال مشهداً مفزعا متكرراً في الزمن البرزخي بصفة منتظمة تحقّقها حركة ذهاب آل فرعون وإيابهم المتوهمة، إذ يؤتى بهم ليتلقّوا العذاب النفسي، الذي يفعله مشهد النار وهي تخاطبهم بنيرانها فتتوعدّهم بلقائها، وأن تكون مأوى لهم، هكذا يتفاقم الألم النفسي في كلّ مرة. يخاطب الله عزّوجل محمّداً (عليه الصّلاة والسّلام) خطاباً بصرياً بصيغة الإفراد، في قوله عزّوعلا: ﴿ وَتَرَاهُمْ ﴾ ، أي: "وترى يا محمّد الظّالمين يعرضون على النار"²؛ محقّقاً بذلك إدراكاً بصرياً حسّياً لموضوع التعذيب النفسي ما قبل الإلقاء في جهنّم، ما يسمح بامتثاله أمام الوعي بصفة عيانية، تمكّني من الالتفات إلى أدقّ التفاصيل. كما أنّ قوله عزّوجل: ﴿ يُعْرَضُونَ ﴾، يدخلني عالم الرؤية المتخيّلة لاستلزام فعل العرض مساحة تخصّص لاحتواء عناصر أساسية تحقّق مقصدية المشهد؛ أبرزها الشخوص التي تظهر علناً بعد تحجّبها، وما يحيط بها من أشياء يفرض وجودها منطق العذاب، والنار باعتبارها الحلقة التي يدور حولها موضوع العرض.

¹- الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج20، تح: عبد الله بن عبد المحسن التركي / عبد السند حسن يمامة، ط1، دار هجر، القاهرة، 2001، ص337.

²- المصدر نفسه، ج20، ص531.

تتكشف صورة جهنم المرعبة وهي في أتم الاستعداد لالتهام من يُقذف فيها؛ حيث يقف أمامها أشخاص ثابتون في أماكنهم، ترتعش أجسامهم من هول ما يرونه، " ينظرون إلى النار من طرف ذليل، وصفه الله عزوجل بالخفاء؛ للدلالة التي قد ركبته، حتى كادت أعينهم أن تغور فتذهب"¹. تلك إشارة إلى هيئتهم الدليّة والمهينة، التي تعكس حالة نفسية متردّية يمتزج فيها الندم بالخوف من النار، ومنه، تتمكّن القوة التخيلية من رسم صور وجوههم بملامح تقشعر لها الأبدان؛ أعين لا تقوى على رفع أجفانها لترى ما يدور حولها، فتُرسّم بناء على ذلك صورة رؤوسهم منحنية انحناء الدّل حيث لا يقوى أصحابها على مواجهة الحقيقة الماثلة أمام أعينهم، فهم " ينظرون إليها مسارقة خوفا منها، والذين يحذرون منه واقع بهم لا محالة، وما هو أعظم ممّا في نفوسهم"². بعد أن تتوضّح صورة الشّخص على خشبة العرض التراجيدي للعيان، أتخيل أنّي أستمع إلى أصوات آتية من - هناك - تشكّل في اجتماعها وتآلفها المفهوم الحق للخسارة العظمى؛ يوم يلقي بالكفرة في جهنم (مركز إقامتهم الدائمة).

يثبت مشهد العرض على جهنم مطوّلاً، من خلال الحوار، الذي يسهم في تكشف الصّورة النفسية العميقة للشّخص، عنوانها: اعتراف فندم فعذاب مهين، متبوعة بلوحة موضوعها الرّئيس عبارة عن تساؤل: كيف تبدو وجوه من يعترفون بالذنب بعد فوات الأوان ؟ فعندما "يقال لهم حينئذ: أليس هذا العذاب الذي تعدّبونه اليوم وقد كنتم تكذبون به في الدّنيا بالحقّ ؟ توبيخا من الله لهم على تكذيبهم به كان في الدّنيا، (قالوا بلى وربّنا) هو الحقّ والله"³. تتفتح القوة التخيلية على محاولة جادّة لتحديد الخطوط الكبرى لوجوه تعبئة منهارة بأعين تتطق بالندم، تتمنّى لو عاد بها الزّمن إلى الدّنيا، لتتجنّب اتّباع العصاة والطّغاة. ولكن صعوبة الموقف ومدى تعقّده يعجز أبرع ريشة على إبراز ملامح الندم والانهيّار النّفسي، وشغف العودة إلى الدّنيا لإصلاح ما تمّ إفساده وتجنّب الخسارة الكبرى (الإقصاء من البيت الحلم).

¹ الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج20، ص533.

² ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص175.

³ الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج21، تح: عبد الله بن عبد المحسن التركي / عبد السند حسن يمامة، ط1، دار هجر، القاهرة، 2001، ص176.

تعدّ المشاهد الاستعراضية المشار إليها سلفاً منفذاً مرناً يتشكّل هنا والآن، حيث تتمكّن عناصره الحسيّة؛ الحركة والصّوت والحوار والحالة النّفسية والأيقونة البصرية من إسقاط المتلقّي في حلبته، فتلين نفسيّته حدّ الخشوع خوفاً وطمعاً، بعد أن تمتلّ في ذهنه صور ومشاهد حيّة يعايشها، فيتكشف جزء من تفاصيل الكينونة العقابية.

بتقنية الإحالة إلى العلامات الأيقونية المتخيّلة، يستمرّ التّركيز على أهل جهنّم؛ من حيث هيئتهم وحالتهم النّفسية والجسدية، وملامح وجوههم، وطبيعة حركتهم هناك - في - مكان الحشر، أين يعلن عن المصير الحتمي، الذي يتكشف على أرضية صلبة ومرنة نسجتها الكلمات المجردة المتحوّلة إلى مصدر متقرّد في صناعة مشهد تراجيدي، ينقل إلينا عالم الغيب فيمتلّ هنا والآن أمام النظّارة بمؤثرات تنافس وسائل التّصوير المعاصرة، في قوله عزّوجلّ: ﴿وَالَّذِينَ كَسَبُوا السَّيِّئَاتِ جَزَاءُ سَيِّئَةٍ يَمْثِلُهَا وَتَرْهَقُهُمْ ذِلَّةٌ مَّا لَهُمْ مِنَ اللَّهِ مِنْ عَاصِرٍ كَأَنَّمَا أُغْشِيَتْ وُجُوهُهُمْ قِطْعًا مِّنَ اللَّيْلِ مُظْلِمًا أُولَٰئِكَ أَصْحَابُ النَّارِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ﴾^(٢٧) سورة يونس.

عرض تصويري يوهمني بالرّؤية العينية، حتّى أظنّ في لحظة ما أنّني أتأمّل التفاصيل المتخفية في لوحة تنفيذها كان دقيقاً، أحاورها فلا تمتنع عن الإجابة، حينها يتكشف موضوع العذاب، عنوانه: الخاسرون يوم القيامة تحت سيطرة الخزي والدّل والمهانة، في قوله عزّوجلّ: ﴿وَتَرْهَقُهُمْ ذِلَّةٌ﴾، ذلك اختزال لمشهد يستعرض حشداً من المتوجّهين إلى جهنّم "يغشاهم ذلّة الندامة والحسرة"¹. وقد تكرّر ذكر ذلك، في قوله عزّوجلّ: ﴿خَشِيعَةً أَبْصَرُهُمْ تَرْهَقُهُمْ ذِلَّةٌ وَقَدْ كَانُوا يُدْعَوْنَ إِلَى السُّجُودِ وَهُمْ سَالِمُونَ﴾^(٤٣) سورة القلم . وفي قوله: ﴿خَشِيعَةً أَبْصَرُهُمْ تَرْهَقُهُمْ ذِلَّةٌ ذَٰلِكَ الْيَوْمَ الَّذِي كَانُوا يُوعَدُونَ﴾^(٤٤) سورة المعارج.

حقّاً إنّها كلمات أشبه بلوحة فنّية، تتكشف ما بين خطوطها وداخل إطارها حقيقة المصير -هناك- يوم القيامة لمن ارتكب السيّئات، وامتنع عن السّجود لله الواحد القهار، وعصى الخالق عزّوجلّ. ومنه، أخال النظر إلى وجوه تعبّة، ولكن لماذا الاقتصار على الوجوه؟ كلّ ما يدور في النّفس من كيفيات ميتافيزيقية، كالحزن والغمّ وغيرها يرتسم على الوجه، فشعور هؤلاء بالذلّ والندم يظهر للعيان، وعلى أساس ذلك، "يرسم السياق صورة حسّية للظّلام النّفسي والكدرّة التي تغشى

¹ - البغوي، معالم التنزيل، ج5، ص142.

وجه المكروب المأخوذ المرعوب: (كأثما أغشيت وجوههم قطعا من الليل مظلماً)¹. وجوه تتماثل مع سواد ظلام الليل، وتلك علامة أيقونية تحقق إمكانية الرؤية البصرية المتخيلة، المنفتحة على التساؤل، الذي يرسم صورة وجوه متخيلة تثير استغرابنا: كيف يتغير لون وجوه هؤلاء من اللون البشري الطبيعي إلى سواد الليل المظلم ؟ ولماذا السواد ؟

وجوه يتم رسمها في منطقة المغايرة الفعلية، إذ تكتسي سوادا يغطي كامل الوجه بإحكام، وإذا اجتمعت الوجوه المظلمة انتشر السواد في المكان، وكأن الله عز وجل "أخذ من الليل المظلم فقطع رقعا غشيت بها هذه الوجوه ! وهكذا يغشى الوجه كله ظلام من ظلام الليل المظلم ورهبة من رهبته"². تمتلئ أمامي لوحة فنية مرعبة أساسها اللون الأسود، الذي يختزل كما هائلا من المنظورات الجانبية الممكنة، باعتباره مسألة فيزيائية تحفز عنصر التخيل لدي، فتجعل عالم الغيب ممكن التعيين. يعرقل الأسود المظلم عملية الرؤية بانعدام الإضاءة طبعاً، الذي يصنع إخراجاً مشهدياً متميزاً؛ فعدم إمكانية الرؤية يجعل الإنسان في الحشر يحس بالوحدة وكأنه وحده من يحاسب، ما يجعل الشعور بالفرع أعمق، لأن الظلام يمنع تكشف المكان بصفة مرئية وذلك عين التعذيب النفسي. كما أن السواد المظلم إذا تركز في وجوه البشر يوم الحشر، أعلن عن مصيرهم المشؤوم، نظراً للتناسق الرهيب ما بين سواد الوجه المظلم ودخان جهنم القاتم المسود الذي يلفها.

ترتسم حركة النزاع القوية في خيالي حتى أحسبها نزاعاً من الجذور، فتطفو إلى السطح صورة الألم الناجم عن ذلك، في قوله عز وجل: ﴿ثُمَّ لَنَزِعَنَّ مِنْ كُلِّ شِيعَةٍ أَيُّهُمْ أَشَدُّ عَلَى الرَّحْمَنِ عِتِيًّا﴾³ سورة مريم . إن في قوله عز وجل: ﴿لَنَزِعَنَّ﴾ ، وقعا شديداً على النفس ، يسهم في إخراج مشهد العقاب على المباشر؛ حيث يضم حركتين (الانتزاع والقذف)، هما ركيزتا المشهد المعروض، وبتفاعلها تنشط القوة التخيلية بشكل مضاعف؛ فتتراءى لي "صورة لهذا الانتزاع؛ تتبعها صورة القذف في النار، وهي الحركة التي يكملها الخيال!"³، ويعمل على تحديد طبيعتها الشديدة والمفرغة في الآن ذاته، فيكتمل نسج حادثة السقوط - في جهنم بإحكام، حتى تظهر بصورة

¹ - سيد قطب، في ظلال القرآن، مج3، ج11، ص1779.

² - المصدر نفسه، مج3، ج11، ص1779.

³ - المصدر نفسه، مج 4، ج 16، ص2318.

عيانية. وتتحدّد تفاصيل العذاب وفق صور لامتناهية؛ صورة الحرق / صورة ذوبان الجسم / صورة الاستنجاد ... إلخ. وتبقى الحيرة تثير تساؤلاتي: إلى أين ينتهي عمق جهنم؟ سؤال تنشئ محاولات الإجابة عنه إحساسا بداخلي يمتزج فيه الخوف من المصير المشؤوم بالرغبة الجامحة في الامتنال لأوامر الله عزّوجل.

تلك كلمات (الترع والقذف) تصنع متواليّة مشهدية تراجيدية عنوانها: من الحشر إلى العذاب في قوقعة نارية أحادية القطب (الداخل) ؛ إذ تخضع لتسلسل محكم التنفيذ في عرض الأحداث بتقنية تثبيت الجزئيات، التي تجذب المتأمل قصد استحضار موضوعها الرئيس؛ ما قبل التوقع بالداخل، حيث تتأزّم أحداثها بصفة تصاعديّة: مشهد الحشر (أزمة المصير) / مشهد الإحضار حول جهنم على الركب (أزمة ضيق المكان والانتظار المميت) / مشهد الانتهاء - إلى - جهنم.

تواصل كلمات الخطاب القرآني صناعة مسلسل تراجيدي، يعرض وبحيوية بالغة مراحل العقاب وصولا إلى التواجد - في - جهنم بدركاتها. فكلّ مشهد يحتوي صورا حسية تركّز على خطّ تصويري معيّن، كتحديد هيئة الكفرة ماقبل الدّفع بهم - إلى - جهنم فتعرف حقيقتهم. ذلك أنّ الإحالة على الهيئة العينية تثبت واقعيتها، في قوله عزّوجل: ﴿وَيَقُولُ الْإِنْسَنُ أَإِذَا مَا مِتُّ لَسَوْفَ أُخْرَجُ حَيًّا ۖ أَوْ لَا يَذْكُرُ الْإِنْسَنُ أَنَا خَلَقْنَاهُ مِن قَبْلُ وَلَمْ يَكُ شَيْئًا ۚ فَوَرَبِّكَ لَنَحْشُرَنَّهُمْ وَالشَّيَاطِينَ ثُمَّ لَنُحْضِرَنَّهُمْ حَوْلَ جَهَنَّمَ جِثِيًّا ۚ﴾ سورة مريم، وقوله: ﴿ثُمَّ نُنَجِّي الَّذِينَ اتَّقَوْا وَنَذَرُ الظَّالِمِينَ فِيهَا جِثِيًّا ۖ﴾ سورة مريم. وقوله عزّوجل: ﴿ثُمَّ لَنَزَعَنَّ مِنْ كُلِّ شِيعَةٍ أَهْلَهُمْ أَشَدُّ عَلَى الرَّحْمَنِ عِتِيًّا ۖ﴾ سورة مريم.

ألتقط بالتخييل الحسّي أصواتا تمثّل تصرّحا تساؤليا، يحمل في كنهه استهانة بحقيقة البعث وإنكارا شديدا لمسألة إحياء الإنسان ومحاسبته، وقد ألفت في كلّ الاتجاهات عليّ أعر على صاحب الصّوت، وأتعرّف على زمن القول ومكانه، ولكن سياق القول يثبت الوجود - في - الدّنيا، في قوله عزّوجل: ﴿وَيَقُولُ الْإِنْسَنُ أَإِذَا مَا مِتُّ لَسَوْفَ أُخْرَجُ حَيًّا ۖ﴾ ، بحيث "أنّ هذه المقولة

قالتها صنوف كثيرة من البشر في عصور مختلفة؛ فكأنما هي شبهة (الإنسان) واعتراضه المتكرر في جميع الأجيال¹.

وبذلك أدرك أن مشهد ما بين الحشر والإلقاء - في - جهنم، لا يتم إخراجها إلا بعد العرض الافتتاحي في ساحة الدنيا وزمنها الزائل، حيث "تعرض المقدمة هنا في هذه الأرض، وتعرض نتيجتها هنالك في العالم الآخر"². إنه تصوير يكشف عن جزاء من كان منكرا إنكارا يرفضه العقل الإنساني السليم من شوائب الظلال، فمن أنشأ الخلق أول مرة قادر على إعادة خلقه من جديد، ومن لم يخلق شيئا لا يقدر على ذلك أبدا؛ وتلك معادلة الخلق والوجود، غير أن الشيطان لعب بعقول البشر الظالمين، وأقنعهم بأن البعث والإحياء والحساب أشبه بقصة أسطورية وخرافية محورها العالم المجهول، إنها الغفلة بعينها، ولو تأمل الإنسان مسار خلق الكون والوجود لأيقن أن "البعث أقرب إلى التصور من النشأة الأولى"³.

أحضر إذن، افتتاحية مشهد يتم التركيز فيها على مجموعة من الغفلة، يتبعها مباشرة عرض تراجيدي من العالم الآخر، في قوله عز وجل: ﴿فَوَرَبِّكَ لَنَحْشُرَنَّهُمْ وَالشَّيَاطِينَ ثُمَّ لَنُحْضِرَنَّهُمْ حَوْلَ جَهَنَّمَ جِثِيًّا ١٨﴾. فالانتقال بين الزمنين (الدنيوي والأخروي) غير قسري ومرن، لا يشعرا بوجود فجوة زمكانية بينهما، إذ "لا تتجاوز المسافة بضع آيات أو بضع كلمات. مما يلقي في الحس أن العالمين متصلان مرتبطان متكاملان"⁴، فيلغى مجددا قانون التسلسل الزمني؛ الماضي/الحاضر/المستقبل، وما بين الأزمنة من مدة زمنية؛ إذ ألمس توظيفا زمنيا بلغ مستوى أعلى في المرونة، حين يحضر الزمن الغيبي بضخامته، ويجذبني إلى عالمه، أين تبرز حركة النقلة النوعية من الدنيا إلى الحشر ثم الجثي-حول-جهنم، ثم حركة النزاع، فأندesh لقدرتها على الجمع بين أزمنة متباعدة في أصولها، تحاول قوتي التخيلية تمثلها وتتبع طبيعتها، فلو أتأمل قوله عز وجل: ﴿يَقُولُ الْإِنْسَانُ ۖ وَقَوْلُهُ: ﴿فَوَرَبِّكَ لَنَحْشُرَنَّهُمْ وَالشَّيَاطِينَ ۖ وَقَوْلُهُ: ﴿ثُمَّ لَنُحْضِرَنَّهُمْ حَوْلَ جَهَنَّمَ جِثِيًّا ١٨﴾ وقوله: ﴿ثُمَّ لَنَنْزِعَنَّ ۖ﴾، لأنتهي إلى القول بوجود حركة اتصال سريعة جدا تسقط

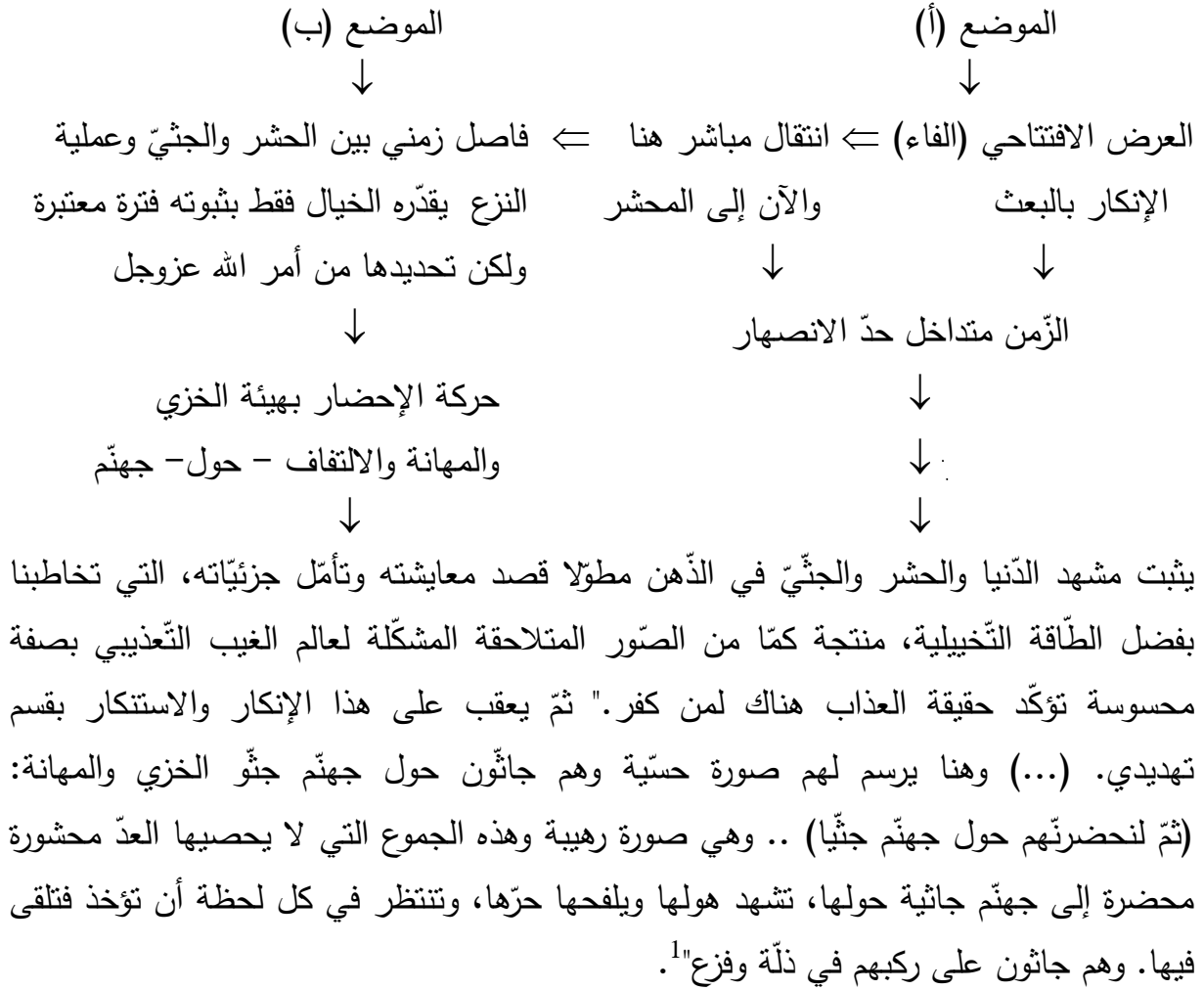
¹- سيد قطب، في ظلال القرآن، مج 4، ج 16، ص 2317.

²- المصدر نفسه، مج 4، ج 16، ص 2317.

³- المصدر نفسه، مج 4، ج 16، ص 2317.

⁴- المصدر نفسه، مج 4، ج 16، ص 2317.

الحاجز الزماني بين الدنيا والآخرة وتصل بينهما، دلّ عليها حرف الفاء في قوله تعالى: ﴿فَوَرَبِّكَ لَنَحْشُرَنَّهُمْ﴾. ولكن تتباطأ الحركة الواصلة بين الحشر والالتفاف حول جهنم، وحركة النزاع، فالمس زمنا ثابتا بين حركة الحشر وحركة الجنّي و عملية النزاع، ما يوحي بالتتابع البطيء بين المشاهد، دلّ عليه حرف ﴿ثُمَّ﴾. لدينا إذن، مشاهد متوالية كأنّها مسرحية استعراضية تراجيدية:



هكذا تمثّل الكلمات في الخطاب القرآني علامات أيقونية ذات إحياءات توجّه عملية النّسج الكلّي للمشهد المعروض، وتسفر عن سلسلة مقاصد تتواءم ومنطق الموضوع الحاضر أمام الوعي، بعد تمكّن القوة التّخيلية من الكشف عن تفاصيل لم يتمّ التّصريح عنها علنا؛ إذ أتخيل حركة الجنّي بالتّصوير التّخيلي البطيء، فأرصدها بعد أن أرسم صورتهم وهم في وضعية الوقوف فالبروك على الرّكب. وقد يسحبون من منطقة الحشر، لأنّ الإحضار بهيئة الجنّي يفترض الجرّ والسّحب لعدم قدرتهم على المشي، وبذلك يفتح الباب في المنطقة التّخيلية لتأمّل مشهدا تراجيديا

¹- سيّد قطب، في ظلال القرآن، مج4، ج16، ص2317.

متحرّكا يؤثر في النّفس لشدّة فظاعته، وقد أعتقد برؤيته فعليا لحظة النّزع التي تتبعها حركة القذف في جهنم. وتلك تقنية فيزيائية وكيفية حسّية ذات مستوى معجز تنوب عن عبارات الإدراك البصري الصّريح، وتسمح باستحضار موضوع التّعذيب هناك - في - العالم الغيبي.

ويزداد المنظر رعبا، عندما أحاول رسم عدد الكفرة والشّياطين في ساحة الحشر وحول جهنّم، بتقنية الإحاطة التي تفترض صفة الدائرية. إنّ قوله عزّوجل: ﴿ حَوْلَ ﴾ ، بمعنى الإحاطة بالشّيء وحوله، يجعلني أرسم لوحة مفزعة تتوسّطها نيران بالأسنة مخيفة تلتهب فيتضاعف لهيبها باتّجاه الأعلى، وتلتفّ حول محيطها مجموعات بشرية وهم في حالة تشمّرّ لها النفوس، وتزرع الخوف في القلوب. وبذلك يتداخل البعد الهندسي والرياضي بالبعد النفسي. وقد أتساءل: لماذا يجثو الكفرة على ركبهم متّخذين صفة الالتفاف حول جهنّم قبل الرّمي بهم - في - دركاتهما ، و ذلك لمُدّة زمنية لايعلمها إلاّ الله عزّوجل ؟

ثبوت مؤقت، ولكنّه معتبر حول جهنّم، يمدّني بالقدرة على كشف منظورات جانبية تجبيني عن حيرتي، إذ تحدّد قوّتي التّخيلية سمات الشّخوص لحظة الانتظار، مع استحضار صفة المكان البيني، بناء على قول السّدي: "قائمين على الرّكب لضيق المكان"¹، حيث تظهر الكيفيات الميتافيزيقية على وجوههم؛ كالحزن الممزوج باليأس من الخلاص، والهلع لهول منظر جهنّم، والتّرجي والتّمّي (علّهم يلقون استجابة لمطلبهم في النّجاة)، والخوف من الهويّ - إلى - الأسفل فهم على حافة السّقوط - في - غياهب جهنّم؛ ما يولّد رعبا نفسيا يتصاعد بصفة تدريجية وبطء رهيب، تتحوّل على أساسه اللّحظة إلى آلاف السّنين. كما تظهر آثار الانهيار النفسي على الجسم، من ذبول حادّ وانثناءات مفزعة، تكشف عن معاناتهم بعد أن أُسقطوا في حلبة خانقة ما بين الموت واللاموت. وقد سبقت الإشارة في كثير من مواضع التّحليل، إلى قوة الامتزاج بين التّعذيب الجسدي والتّبكيّ النفسي، حتّى عدّ معادلة استلزامية بين شقّين يشكّلان مفهوم الإنسان، هما الجسد والروح (النفس).

¹ - البغوي، معالم التنزيل، ج5، ص245.

يترك الكفرة مدّة زمنية معتبرة، يتجرّعون طعم الذل والهوان ويتألّمون خوفا وطمعا في قوله عزوجل: ﴿ثُمَّ نُنَجِّي الَّذِينَ اتَّقَوْا وَنَذَرُ الظَّالِمِينَ فِيهَا جِثِيًّا ٧٢﴾؛ فالمؤمنون يعرضون على جهنم فيعانون مشهد الكفرة وهم في حالة خزي وعذاب، "فهم يردون فيدنون ويمرّون بها وهي تتأجج وتتميّز وتتلطمز؛ ويرون العتاة ينزعون ويقذفون. (ثم ننجي الذين اتقوا) فتزحزح عنهم وينجون منها لا يكادون!"¹. وبذلك يشهد الكفرة نجاة المؤمنين فيتألّمون ذلك، ولكن هيهات، وبإيقاع شديد الوجد ترتسم ملامح الندم والألم والطمع في النجاة على وجوههم.

3- مشهد الدّفع - إلى - جهنم:

إنّ معادلة التعذيب النفسي المصاحب للتعذيب الجسدي، حاضرة بصفة متكرّرة ومتجدّدة، تتمظهر في كل مرّة من خلال عناصر تصنع مشهدا مغايرا، ويبدو ذلك جليا في قوله عزوجل: ﴿وَبُرِّزَتِ الْجَحِيمُ لِلْغَاوِينَ ٩١ وَقِيلَ لَهُمْ أَيْنَ مَا كُنْتُمْ تَعْبُدُونَ ٩٢ مِنْ دُونِ اللَّهِ هَلْ يَنْصُرُونَكُمْ أَوْ يَنْتَصِرُونَ ٩٣ فَكُذِّبُوا فِيهَا هُمْ وَالْغَاوُونَ ٩٤ وَجُنُودُ إِبْلِيسَ أَجْمَعُونَ ٩٥ قَالُوا وَهُمْ فِيهَا يَخْتَصِمُونَ ٩٦ تَاللَّهِ إِنْ كُنَّا لَفِي ضَلَالٍ مُبِينٍ ٩٧ إِذْ نُسَوِّكُمْ بِرَبِّ الْعَالَمِينَ ٩٨ وَمَا أَضَلَّنَا إِلَّا الْمُجْرِمُونَ ٩٩ فَمَا لَنَا مِنْ شَافِعِينَ ١٠٠ وَلَا صَدِيقٍ حَمِيمٍ ١٠١ فَلَوْ أَنَّ لَنَا كَرَّةً فَنَكُونُ مِنَ الْمُؤْمِنِينَ ١٠٢﴾ سورة الشعراء.

إخراج تراجمي قائم على جدلية الظاهر والخفي، بطلته الجحيم البارزة للعيان هنا والآن تحت سلطة جدلية التداخل الزمني؛ فما كان من عالم الغيب ينصهر في الحاضر، بل يتمظهر من خلاله بصفة زبنيّة تصعني في حيّزها الزمني المتخيّل. الجحيم إذن، كانت شيئا خفيا غير قابل للمعاينة، وفي لحظة من اللحظات يرفع الستار لتتكشف حقيقتها المفزعة، فقد "أظهرت وكشف عنها، وبدت منها عنق فزفت زفرة بلغت منها القلوب إلى الحناجر"². وإذا حاولت تعيين ما يستلزمه مشهد مثيل تساءلت: كيف تكون حالة الكفرة النفسية لحظة تلقّيهم العذاب بتقنية الترويع والتخويف؟ حتما سترتسم آثار الهلع والخوف الشديد على وجوههم المسودة، وكلّ متلقّ يتحوّل إلى فنّان يصنع

¹- سيّد قطب، في ظلال القرآن، مج4، ج16، ص2318.

²- ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج3، ص497.

لوحة تخيلية تحتوي بعضا من تفاصيل محاولة التّحديد، لا سيّما عندما يوجّه إليهم كلام يسخر من حالتهم، فيمتزج الألم والخوف بالخلل لينتهي إلى لوحات فنيّة، وإن اختلفت فقد اجتمعت على موضوع قصدي واحد (النهاية المؤلمة لمن كفر).

وبينما يشتغل الخيال بذلك، تتكشف زاوية أخرى على مساحة العرض المرعب في قوله عزّوجل: ﴿فَكُبِّبُوا فِيهَا هُمْ وَالْغَاوُونَ﴾^١. تتقلني فاء الاستعراض المفاجئ في قوله عزّوعلا: ﴿فَكُبِّبُوا﴾، من حال إلى أخرى؛ فبعد بروز الجحيم علنا لتستقبلهم استقبالا يخرج عن المألوف ألمس حركة الدّفع - إلى - جهنّم والوقوع فيها، التي تكشف عن حالة وجودية تحدّد مصير من كفر. وفي معنى قوله عزّوعلا: ﴿فَكُبِّبُوا﴾، قال مجاهد: يعني: فدهوروا فيها. وقال غيره: كبوا فيها، والكاف مكرّرة، كما يقال صرصر، والمراد أنّه ألقي بعضهم على بعض من الكفّار وقادتهم الذين دعواهم إلى الشّرك^١. وبذلك تتداعى صور عدّة في الحسّ؛ كصورة المعذّبين التي تجسّد هيئتهم ووضعيتهم وكيفية جرّهم إلى موقع العذاب، تتبّعها صورة تحدّد طبيعة حركة الدّفع بهم، فهي قويّة ومتكرّرة يلازمها صوت وقوعهم وصراخهم الرّهيب، وصورة أخرى أشدّ إيلاها تجسّد كيفية اجتيازهم مسافة مابين نقطة ثباتهم ونقطة تموقع الجحيم، فقد وردت في مواضع عدّة الإشارة إلى جرّهم وسحبهم على وجوههم. هكذا يتمكّن الذّهن من تمثّل مشهد جزئي عنوانه: الدّفع - إلى - الجحيم بعد تكشفها.

يتدخّل عنصر الحوار ليوهمني مرّة أخرى بأنّ العرض قائم هنا واللّحظة، حيث ألّفت تخيليا للنظر في قضيّة نزاع من نوع لا يخطر على بال بشر، طرفاها تابع ومتبوع، حتّى أخال أنّي أحضر مجلسا يتّسم بغليان أصحابه فأسجّل محضر أقوالهم، وأتمكّن من رسم ملامح وجوههم بخطوط النّدم القاتل، وهم يقولون: ﴿فَلَوْ أَنَّ لَنَا كَرَّةً فَنَكُونُ مِنَ الْمُؤْمِنِينَ﴾^٢، ومعنى ذلك: "أنّهم يتمنّون أنّهم يردّون إلى الدار الدنيا ليعملوا بطاعة ربّهم فيما يزعمون، وهو سبحانه وتعالى يعلم أنّه لو ردّهم إلى الدار الدنيا لعادوا لما نهوا عنه وإنّهم لكاذبون"^٢. وأثناء تأمل أحداث مجلس الخصام

^١- ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج3، ص497.

^٢- المصدر نفسه، ج3، ص497.

بين الطرفين، تطوى الدنيا بأكملها، فيبسط الزّمن الغيبي سلطته ويغزو الحاضر، حتّى أعتقد أنّني أنتمي إلى عالم المشهد المعروض، حينها تخترق تفاصيل هذا الأخير غياهب نفسي فتأثّر بعمق. يحدّد الله عزّوجلّ مصير العباد يوم الحساب، ويفصل في أمر المجرمين الذين عصوا الله عزّوعلا، وكذبوا بالبعث وقدرة الله الواحد القهار على الإحياء؛ حينها يتراءى لهم وجه جهنّم، وهي مستعدة لاحتوائهم وإحاطتهم بنيرانها. وقد صوّر القرآن الكريم كيفية الإلقاء بالمعدّبين في قعر جهنّم، في قوله عزّوجلّ: ﴿فَوَيْلٌ لِلْمُكَذِّبِينَ ﴿١١﴾ الَّذِينَ هُمْ فِي خَوْضٍ يَلْعَبُونَ ﴿١٢﴾ يَوْمَ يُدْعَوْنَ إِلَىٰ نَارٍ جَهَنَّمَ دَعَاً ﴿١٣﴾﴾ سورة الطور.

إنّ مشهد استعراضي تراجيدي، يروي تفاصيل حدث مأساوي مرعب يستحيل تجاوزه، يعرض بطريقة حسّية فعّلتها الحركة المتوهّمة، وأسهمت في إخراجها تقنيتان فيزيائيتان، هما الإيهام بالرؤية والسمع، وكأني أرى ما يعرض بإطاره، وشخصياته، مركّزة على الحدث الأساس بحسّ بصير وسميع. ذلك أنّ " (الدّع) هو الدّفع في الظهور بعنف، وهذا الدّفع في كثير من الأحيان يجعل المدفوع يخرج صوتا غير إرادي"¹.

مشهد تتحوّل في ظلّه الكلمات إلى قطعة سينمائية؛ تجول العين المبصرة في ثناياها متتبّعة حركة الدّفع القويّة والسريّة، التي يصاحبها عويل ينمّ عن ألم عظيم. تلك كلمات بظلالها فسحت مجالا واسعا للخيال، ليهمّ بعملية التّصوير المحتملة، وكأنّ خيوط جمالية العرض بدأت تتشابك، فتمتثل صور طريقة الدّفع وطبيعة حركتها في الدّهن، الواحدة تلو الأخرى في سلسلة تصويرية تهرّ النفس وترعبها، فتتأسّف لحال هؤلاء المعدّبين، حينها يتحقّق الوعي بموضوع العقاب وأنّه ليس ببعيد، إذ يتمكّن الخيال من استحضاره هنا والآن بفعل الطّاقة الفنّية المعجزة الموزّعة على كلمات عهدناها، فيظلّ ثابتا في الدّهن زمنا غير يسير. وأنا أخطّ عباراتي سألت نفسي: هل فعلا تلك كلمات وفقط ؟ أم كلمات من نوع آخر تحوّلت في لحظة من اللّحظات إلى أدوات إخراج تراجيدية، قد تؤسّس دعائم فنّ يمازج الكلم بالمرشح في المستقبل القريب ؟

¹- سيّد قطب، التصوير الفنّي في القرآن، ص95.

مشهد الدّفع في الظّهور بعنف، يثير تساؤلات مركزها هيئة المدفوعين إلى نار جهنّم وحالتهم: لماذا يدفع المجرمون ؟ لأنّ إرادتهم مسلوبة ؟ أم لا يقوون على المشي والحراك فيتعذّر وصولهم إلى أبواب جهنّم ؟ إنهم "يدفعون (إلى نار جهنم دَعَا)، دفعا بعنف وجفوة، وذلك أنّ خزنة جهنّم يغلّون أيديهم إلى أعناقهم، ويجمعون نواصيهم إلى أقدامهم، ثمّ يدفعون بهم إلى النّار دفعا على وجوههم، وزجّاً في أفقيّتهم حتّى يردوا النّار"¹. نسج قوله عزّوجل: ﴿يَدْعُونَ﴾، ظلّالا معنوية أسفرت عن صورة المدفوعين وهيئتهم المذلّة، وحالتهم النفسيّة المتأزّمة، وهم خائفون متقهقرون مقيدون بالأغلال في مهانة عظيمة ، وقد وضّح الله عزّوجل ذلك في قوله: ﴿إِنَّا أَعْتَدْنَا لِلْكَافِرِينَ سَلَاسِلًا وَأَغْلَالًا وَسَعِيرًا﴾ سورة الإنسان. مشهد يكشف عن موضوع العذاب وأساليبه بتقنيات التّصوير المادي، فتتراءى حقيقة من حقائق الغيب، مولدة أثرا نفسيا بالغا، تتألّف فيه لذّة انفتاح نافذة تطلّ على عالم الغيب وألم التّخوف من المجهول، وفق إخراج سينمائي تتناسق فيه حركة الدّفع المتوهّمة مع صورة المدفوعين المرعبة.

وتتكشّف بنسبة ما زوايا مشهد الدّفع المتخفية على أرضية لغة الخطاب القرآني، عندما تنشّط الخيال كلمات مجرّدة تُخرج طبيعة حركة الدّفع إخراجا تخييليا حسّيا، ينافس القنوات التّلفزيونية أو شبكة المرئيات المشاهدة على أرض الواقع، في قوله عزّوعلا: ﴿خُذُوهُ فَأَعْتَلُوهُ إِلَى سَوَاءِ الْجَحِيمِ﴾ ثُمَّ صُبُّوا فَوْقَ رَأْسِهِ مِنْ عَذَابِ الْحَمِيمِ ﴿٤٨﴾ سورة الدّخان.

إنّ فعل الأمر ﴿خُذُوهُ﴾ ، يوحي بحدوثة اللّحظة في مساحة مكانية أتفوق بداخلها، وكأنّ لعبة التّقسيم الزّمني ينتهي مفعولها، فيمتثل في ذهني حدث الأخذ بالعنف من قبل جماعة من الملائكة الغلاظ . "وقد ورد أنّه تعالى إذ قال للرّبّانية: (خذوه) ابتدروه سبعون ألفا منهم"². وفي محاولة الكشف عن طبيعة الأخذ يستعرض الدّهن جملة من التّساؤلات من قبيل: هل ينفذ فعل

¹- البغوي، معالم التنزيل، ج7، حققه وخرّج أحاديثه: محمد عبد الله النمر/ عثمان جمعة ضميرية / سليمان مسلح الحرش، دار طيبة، الرياض، 1412هـ، ص387.

²- ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص 212.

الأخذ من أعلى الجسم أو من وسطه أو من أسفله، أو عن طريق تطويقه، أو سحبه، أو طرق أخرى لا تخطر على بال بشر؟

الأجوبة المحتملة تتناسق وتتكامل مع قوله عز وجل: ﴿فَأَعْتَلَوْهُ﴾ ، أي: "فادفعوه وسوقوه". يقال منه: عتله يعتله عتلا،: إذا ساقه بالدفع والجذب"¹؛ إذ توجه القوة التخيلية إلى رسم طبيعة الحركة المفترضة لفعل الدفع باعتبارها القلب النابض لمشهد الجحيم، فتتكشف حركة دفع شخص إلى الأمام تفقده توازنه لشدتها حد السقوط أرضا، ممزوجة بحركة جذب قوية تعيقه عن التحكم في حركة أعضائه، فلا يتمكن من المشي. وجموع الآثمين شخوص نكره، رفع عنها لباس العز (هيئتهم ذليلة)، تُقذف كأنها أشياء لم تعد نافعة، وبذلك يستكمل الخيال المرن الحلقة الواصلة بين حركة الدفع - إلى - جهنم والوجود - فيها - من خلال قوله عز وجل: ﴿إِلَى سَوَاءِ الْجَحِيمِ﴾ ، أي: "إلى وسط الجحيم"²، حيث تتوجه حركة العين المتوهمة إلى وسط النار أين يتمركز الضغط الحراري وقوته، حينها تبدأ التساؤلات في التدفق، فتحاول القوة الذهنية الإجابة عنها، وأغلبها تتمحور حول ماهية العذاب وأنواعه في المركز الناري والقاسم المشترك بينها. لقد تحدّد نمط واحد من العذاب وهو إفراغ الماء على الرؤوس، في قوله عز وجل: ﴿ثُمَّ صُبُّوا فَوْقَ رَأْسِهِ مِنْ عَذَابِ الْحَمِيمِ﴾ ، فاتحا المجال أمام توقّعات أخرى لأنماط تعذيبية تختلف ظاهريا ولكنها تتوحد في الشدة والقوة.

مشهد التعذيب في الوسط الناري يمزج بين تقنيتي العرض السريع والبطيء، ما يجعل مهمة النّسج التصويري التخيلي قائمة على التّناسق والتّكامل؛ إذ تتوالى الأحداث الآتية: الأخذ والسحب والدفع فالسقوط، التي يحكمها منطق الحركة المتتابعة بصفة حتمية، ولكن لن يحقق المشهد مقصديته إلاّ بحدث التّمرّكز بالداخل زمنا لا يستهان به. هكذا يتدخّل الزّمن الفاصل، الذي دلّ عليه حرف ﴿ثُمَّ﴾، مرسّخا مشهد الدفع فمعاناة الهويّ إلى الأسفل في الذّهن سرعان ما يرفع الستار عن مشهد قائم على التّخييل الحسيّ، في قوله عز وجل: ﴿صُبُّوا فَوْقَ رَأْسِهِ مِنْ عَذَابِ الْحَمِيمِ﴾؛

¹ - الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج21، ص 59.

² - المصدر نفسه، ج21، ص 59.

أي: "صبّوا على رأس هذا الأثيم (...) من الماء المسخن"¹. يتتبع الخيال حركة إفراغ الماء المغلي غليانا يفوق توقّعات البشر، محاولا التّعرف على نمط تعذيب قاس، فيخترق باب التوقّعات التخيلية المفترضة، التي تتّم المشهد المعروض، فماذا بعد صبّ الحميم على الرّؤوس؟ يتملّ الذّهن مقطعا مشهديا لشخص يتغيّر شكل أجسامها بفعل ذوبان الجلود والشّحوم والأعضاء، وهي تصرخ بشدّة صراخا يؤلّف سيمفونية العذاب اللّامتناهي - هناك - تحت سلطة مابين الحياة والموت.

4- مشهد التّحطيم - في - جهنم:

يكشف الله عزّوجل في كثير من مشاهد التّعذيب - في - جهنم عن صفات النّار؛ فمرة محرقة وتارة ملتبهة، وأخرى مسعّرة وغيرها، حيث يسلّط الضّوء في سورة الهمزة على صفة مغايرة تماما لما سبق الإشارة إليه، وهي التّحطيم؛ إذ يتمّ تفعيلها عندما يأوي - إلى - جهنم فئة من البشر يجمعون الأموال ظلّا بالخلود في الدّنيا، وأنّ الغنى يحول بينهم وبين الرّوال، في قوله عزّوجل: ﴿وَيْلٌ لِّكُلِّ هُمَزَةٍ لُّمَزَةٍ ۚ الَّذِي جَمَعَ مَالًا وَعَدَّدَهُ ۚ يَحْسَبُ أَنَّ مَالَهُ أَخْلَدَهُ ۚ ۝٢ كَلَّا لَيُنبَذَنَّ فِي الْحُطَمَةِ ۚ ۝٣ وَمَا أَدْرَاكَ مَا الْحُطَمَةُ ۚ ۝٤﴾ سورة الهمزة.

تضمّنت الآيات الكريمة تصوير الموضع المخصص لهؤلاء المحدّدة صفاتهم، وتحديد طبيعة النّار المحيطة بهم المتخذة صفة ﴿الْحُطَمَةُ ۚ﴾، وهي "اسم صفة من أسماء النّار لأنّها تحطّم من فيها"². وتلك إحالة إلى واقعية الحدث بتقنية الموضوعة الحسيّة، التي تحقّق الوعي بمكان العذاب؛ إذ تسمح للخيال باستحضار صورة نار تعمل على تهشيم الأجسام، ذلك أنّ "الحطم كسر الشّيء مثل الهشم ونحوه"³. ولكن فعل الكسر أو الهشم يتحقّق بآلة حديدية غالبا، أو كلّ ما هو صلب، فهل النّار تحوي ما يماثل ذلك، أو أنّها تتحوّل إلى مادّة صلبة ؟

¹ الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج21، ص60.

² ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص832.

³ الزّاغب الأصفهاني، معجم مفردات ألفاظ القرآن، مادة (حطمة)، ص94.

تتعيّن طبيعة الآداة المسلّطة على المعذّبين - في - جهنّم، في قوله عزوجل: ﴿وَمَا أَدْرَاكَ مَا الْحُطْمَةُ﴾ نَارُ اللَّهِ الْمُوقَدَةُ الَّتِي تَطْلُعُ عَلَى الْأَفْئِدَةِ ﴿٧﴾ سورة الهمزة. والنّار هي ذاتها ﴿الْحُطْمَةُ﴾، "أحسبها سمّيت بذلك؛ لحطمها كل ما ألقى فيها"¹، ومنه، فإنّ العنصر الثّابت في أداة فعل التّحطيم هو النّار، وقد تتمظهر بصفة مقامع من حديد، ذلك أنّ كلّاً من النّار والمادة الصّلبة يقضي على الأجسام. هكذا تتداعى الصّور المحتملة لنار مشحونة بطاقة التّعنيف حدّ الكسر والتّحطيم، فتتداخل في مساحتي التّخيلية وتهزّ بدني صفة الألم المفترضة.

مشهد يدخلني مجال الرّؤية العينية المتوهّمة من بابها الواسع، عليّ أعاين بدقّة الحركة المتخيّلة التي بموجبها يحدث التّحوّل التّدرجي للأجسام تحت وقع التّحطيم، من القوة والشّدّة والضّغط النّاري على المعذّبين إلى الفعل (زوال الأجسام المتدرّج)، منتجا مجموعة صور تمتلّ في خيالي، فتضيء كلّ واحدة منها جانبا من التّشوّه الجسدي بصفة تصاعديّة، فتتكشّف في ذهني حقيقة مؤلمة جدّا.

وعن كيفية تنفيذ فعل التّهشيم، قال محمد بن كعب: تأكل كل شيء من جسده حتّى إذا بلغت فؤاده حذو حلقة ترجع على جسده²، يعني تلتزم النّار بمبدأ التّدرّج في القضاء على الإنسان المعذّب. وتتضاعف عملية التّعذيب عند تداخل الحرارة الشّديدة مع فعل الكسر والتّهشيم، لتصل ذروتها عندما يلتفّ ذلك كلّ على جسم حيّ؛ إنّها نار "تحرّقهم إلى الأفئدة وهم أحياء"³، حتّى يخيّل إليّ أنّ أصواتا رهيبة تنبعث من الأغوار، كاشفة عن عظمة العذاب الأليم.

تقتحم اللّغة مجال التّشكيل الهندسي للمشهد المكاني، لتعرض بتقنية التّخييل الحسيّ القائم على متلازمة الرّؤية والسّمع نمطا آخر من العذاب - في - جهنّم، بعد تكشّف بعض الرّوايا في عالم العذاب (اللفّح بالنّار والتّحطيم). وبالتركيز على أحد أقطاب جدلية الانفتاح والانغلاق يخرج المشهد عن صمته، في قوله عزوجل: ﴿إِنَّهَا عَلَيْهِمْ مُّوَصَّدَةٌ﴾ فِي عَمَدٍ مُّمَدَّدَةٍ ﴿٩﴾ سورة الهمزة،

¹- الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج24، تح: عبد الله بن عبد المحسن التركي/عبد السند حسن يمامة، ط1، دار هجر، القاهرة، 2001، ص621.

²- ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص832.

³- المصدر نفسه، ج4، ص832.

ومعنى قوله تعالى: ﴿مُؤَصَّدَةٌ ۝٨﴾، أي: "مطبقة"¹ أو مغلقة بإحكام. وقد ورد "عن ابن عباس: أدخلهم في عمد فمدّت عليهم بعماد في أعناقهم السّلاسل فسدت بها الأبواب"².
النّار إذن، تلتفّ حول أجسامهم داخل قوقعة شديدة الإطباق، حيث يتفاعل الضّغط النّاري والنّفسي؛ لأنّ الأماكن الضيّقة تخنق الأنفاس، ويؤكد الله عزّ وجلّ ذلك في قوله: ﴿عَلَيْهِمْ نَارٌ مُّؤَصَّدَةٌ ۝٩﴾ سورة البلد. "قال قتادة: (مؤصدة) مطبقة فلا ضوء فيها ولا فرج ولا خروج منها آخر الأبد"³؛ تعذيب يجمع بين الإغلاق المحكم والظلمة القاتمة واستحالة الخروج وانعدام فرص النّجاة. تلك عناصر تعلن عن وجود متأزم لأنّه يتعارض مع النّشأة البشرية الأصيلة المرتبطة بالانتساع اللامتناهي.

وتتوضّح هندسة الإطباق في قوله عزّ وجلّ: ﴿فِي عَمَدٍ مُمَدَّدَةٍ ۝٩﴾، أي: "الأبواب هي الممدودة"⁴، وتلك معطيات حسية تفعل إمطة اللّثام عن وجه الصّورة، حيث يعمل الخيال على رسمها؛ أبواب -داخل- جهنّم تتخذ صفة العمودية الموحية بالقوة والثّبات، وتزداد عظمتها في كونها ممدودة، إذ تُرسم في مخيلتي أبواب ضخمة، يستند إليها أهل جهنّم فتطبق على أجسامهم، لأنّ "العمد قصد الشّيء والاستناد إليه"⁵.

وبذلك يتفاقم حجم العذاب، إذ لا تكفي النّار بالتهام الأجسام بل تحتكّ بها حتّى تتضاعف قوة النّار، ويشتدّ لفحها ما يولّد شدّة في العويل. ولكن بفعل الإغلاق المحكم عليهم قد تكبت أنفاسهم، فيعجزون عن الصّراخ لتصل شدّة العذاب ذروتها، حينها أستحضر تخيليا احتمالات مشهدية تصوّر حالتهم الجسدية المزرية، التي تتمازج بمأزق نفسي حادّ، صنعتها منافذ الخلاص المغلقة في ظلمات النّار الملتقّة حولهم حدّ التّطويق.

¹ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص832.

² - المصدر نفسه، ج4، ص833.

³ - المصدر نفسه، ج4، ص773.

⁴ - المصدر نفسه، ج4، ص833.

⁵ - الرّاغب الأصفهاني، معجم مفردات ألفاظ القرآن، مادة (عمد)، ص261.

5- مشهد الزبانية :

نحو إخراج سينمائي تراجيدي يتم تسليط الضوء على مشهد الزبانية، حيث تضاء زاوية متفرّدة أخرى من عالم الوجود الغيبي الشقي، في قوله عزّوجل: ﴿يُعْرِفُ الْمُجْرِمُونَ بِسِيمَاهُمْ فَيُؤْخَذُ بِالنَّوَصِي وَالْأَقْدَامِ﴾ سورة الرّحمان. يمثلّ قوله عزّوجل: ﴿بِسِيمَاهُمْ﴾ ، منفذا حسياً يعبّد طريقه مخترقاً مملكة الخيال، فيعمل على تنشيطه لارتباط السّمة بالإحالة البصرية، ومنه، ما السّمة؟ وهل أتمكّن من تعيين ملامح وجوه المجرمين لتتحول إلى لوحة تبصر؟

المقصود بقوله عزّوجل: ﴿بِسِيمَاهُمْ﴾ ، أي: "بعلامتهم وسيماهم التي يسومهم الله بها، من اسوداد الوجوه، وازرقاق العيون"¹. إنّ العلامات أو السّمات تفتتح على عالم التّعيين البصري، فتحدّد ملامح وجوه المجرمين حتّى يخيّل إليّ رؤيتها فعلياً ماثلة أمام النظّارة، وأظنّ أنّي أمام لوحة مبصرة، تبرز ألوان الشّقاء كازرقاق العيون واسوداد الوجوه، ناهيك عن تفاصيل أخرى تعيّن المنظورات الجانبية لوجه تعيس وشقيّ، كالعيون الشّاحصة من شدّة الخوف والهلع وذبول كلّ للجسم، الذي ينتج تباطؤاً في حركة المشي وغيرها. وبذلك تنافس تقنية الإيهام بالرّؤية ريشة الرّسام البارع، من أجل تذوق جمالية التّصوير بالكلمات الممزوج بإحساس مرعب يهزّ الأبدان.

ومن أجل أن يثبت مشهد الزبانية في الدّهن مطوّلاً، تتدخل الحركة لترزع الحياة في زوايا المشهد المعروف، في قوله عزّوجل: ﴿فَيُؤْخَذُ بِالنَّوَصِي وَالْأَقْدَامِ﴾ ، أي: " فتأخذ الزبانية بنواصيهم وأقدامهم، فتسحبهم إلى جهنّم وتقذفهم فيها"². ألمس إيقاع سحب عنيف وشديد تنقّذه ملائكة قد يعجز الخيال عن تمثّل صور هيأتهم وشدّتهم، فالقذف القوي من الأعلى إلى الأسفل يمتزج فيه رعب السّقوط مع معاناة العمق. وينشط الخيال مجدّداً ليرسم تفاصيل كيفية الأخذ بالنّواصي والأقدام؛ فالنّاصية ترتكز في أعلى الجسد والأقدام في الأسفل، والجمع بينهما يولّد هيئة الالتفاف والتكوّر، التي توضّح حالة الضّعف والهوان، وتلك عاقبة المجرمين. والملاحظ أنّ التّناسق بين شدّة الزبانية، وقوة الأخذ، والقذف في قعر جهنّم أكسب المشهد طاقة جمالية لا تستنفذ.

¹- الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج 22، ص 231.

²- المصدر نفسه، ج 22، ص 231.

في إخراج سينمائي تراجيدي آخر، يتم الارتكاز على الصوت والصورة والحركة والحوار، ولكن بالكلمات والحروف، في قوله عز وجل: ﴿إِذَا أُلْقُوا فِيهَا سَمِعُوا لَهَا شَهِيقًا وَهِيَ تَفُورٌ ۖ تَكَادُ تَمَيِّزُ مِنَ الْغَيْظِ كُلَّمَا أُلْقِيَ فِيهَا فَوْجٌ سَأَلَهُمْ خَزَنَتُهَا أَلَمْ يَأْتِكُمْ نَذِيرٌ ۚ ۞ قَالَُوا بَلَىٰ قَدْ جَاءَنَا نَذِيرٌ فَكَذَّبْنَا وَقُلْنَا مَا نَزَّلَ اللَّهُ مِن شَيْءٍ إِنْ أَنْتُمْ إِلَّا فِي ضَلَالٍ كَبِيرٍ ۚ ۞ وَقَالُوا لَوْ كُنَّا نَسْمَعُ أَوْ نَعْقِلُ مَا كُنَّا فِي أَصْحَابِ السَّعِيرِ ۚ ۞ فَأَعْتَرَفُوا بِذَنبِهِمْ فَسُحْقًا لِأَصْحَابِ السَّعِيرِ ۚ ۞ سورة الملك. يتعين رعب الإلقاء من الأعلى إلى الأسفل - في - جهنم، ومعاناة العمق المخيف بتقنية التشخيص، في قوله عز وجل: ﴿سَمِعُوا لَهَا شَهِيقًا وَهِيَ تَفُورٌ ۖ ۞﴾ و"سمعوا لها) يعني لجهنم، (شهيقة) يعني بالشهيقة الصوت الذي يخرج من الجوف بشدة¹.

ذلك مشهد حيّ مفعم بالحسّ ينسج بعضاً من تفاصيل الكينونة العقابية، عبر إثارتها حاسة السمع التي تبسط سلطتها على الخيال، فيتناهى إلى سمعي صوت مرعب يصدر من أعماق نار جهنم، يستدعي صورة تشخيصية غريبة يميّزها غضب شديد، أستحضر بموجبها وجهها يتشكل لحظة غليان نار جهنم تفاصيله من نار، وجوفاً هو عين أغوار جهنم؛ ففوله عز وجل: ﴿وَهِيَ تَفُورٌ ۖ ۞﴾ ، أي: "وهي تغلي"²، يحقق تناسقاً بين شدة الصوت ودرجة الغليان العالية.

وتحت سلطة الهنا والآن، يلغى الفاصل الزمكاني ما بين عالمي الدنيا والآخرة، في قوله عز وجل: ﴿تَكَادُ تَمَيِّزُ مِنَ الْغَيْظِ ۖ ۞﴾ ، أي: "تتفرق وتتقطع من الغيظ على أهلها"³. مشهد يعرض العذاب الغليظ بصفة مرئية، حتى أظن أنه مائل أمام عيني، تدهشني صورة نيرانه المتقطعة؛ فأنتبّع حركتها وهي تعلن عن موقف متأزم يعايشه المعذبون في قعرها، يؤكد عنصر الحوار الذي يولد قوة في إحياء المنظر، في قوله عز وجل: ﴿كُلَّمَا أُلْقِيَ فِيهَا فَوْجٌ سَأَلَهُمْ خَزَنَتُهَا أَلَمْ يَأْتِكُمْ نَذِيرٌ ۚ ۞ قَالَُوا بَلَىٰ قَدْ جَاءَنَا نَذِيرٌ فَكَذَّبْنَا وَقُلْنَا مَا نَزَّلَ اللَّهُ مِن شَيْءٍ إِنْ أَنْتُمْ إِلَّا فِي ضَلَالٍ كَبِيرٍ ۚ ۞ وَقَالُوا

¹ - الطبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج23، ص123.

² - المصدر نفسه، ج23، ص124.

³ - المصدر نفسه، ج23، ص124.

لَوْ كُنَّا نَسْمَعُ أَوْ نَعْقِلُ مَا كُنَّا فِي أَصْحَابِ السَّعِيرِ ﴿١٠﴾. الحوار ذاته يتكرّر كلما أُلقي بفوج في جهنم، فيطول عرضه حتّى يثبت مطوّلاً في الذّهن بالصّوت والصّورة، كما أنّه يخفي ظلالاً معنوية تترجم حالة المعذّبين النفسيّة، عنوانها: النّدم القاتل. لقد "ندموا حيث لا تنفعهم النّدامة"¹، فزمن الامتحان ولّى، وما بقي إلّا العقاب واليأس الذي لا يقابله أمل في الخلاص.

كلّ ذلك يحقّق تذوّقاً جمالياً بامتياز للمشهد المعروض مولّداً تأثراً عميقاً من الوجهة الدّينية، حين يتعيّن المصير المؤلم للمكذّبين بالدّين وتلغى إمكانيّة التّوبة، فينكشف جزء من المتحجّب في عالم الغيب.

6- مشهد أصحاب الشّمال - في - جهنم :

ولدت مقولة الأين، إشارات موضعية (أو ما يعرف بالعتبات المكانية)، تتمتع بطاقة اختزالية لمنظومة فكرية بأكملها، تحتوي على مبادئ متأصلة فيها، وتؤسس جزءاً من المعرفة اليقينية لعالمي الدّنيا والآخرة، التي تجيب عن أسئلة الوجود والمصير. وقد اعتمدت كتنقيّة في العرض الجمالي للمشاهد المكانية بتفرّعاتها الجدلية، ومن بينها موضع الشّمال يقابله موضع اليمين، وتلك تموضعات مألوفة جدّاً لاجدة فيها، ولا إثارة للانتباه والتّساؤل، ولكنها في قوله عزّوجل: ﴿وَأَصْحَابُ الشّمالِ مَا أَصْحَابُ الشّمالِ ﴿٤١﴾ فِي سُمُومٍ وَحَمِيمٍ ﴿٤٢﴾ وَظِلٍّ مِّنْ يَحُمُومٍ ﴿٤٣﴾ لَا بَارِدٍ وَلَا كَرِيمٍ ﴿٤٤﴾﴾ سورة الواقعة، تتمكّن من نسج المشهد بصفة تدهشني عندما يلقي بي في جوّ تعذّبي، يحوّل موضع الشّمال إلى منطقة تكشف كبرى تتعيّن في زواياها حقيقة التّواجد المشؤوم - في - جهنم، يؤكّده قوله عزّوجل: ﴿وَالَّذِينَ كَفَرُوا بِآيَاتِنَا هُمْ أَصْحَابُ الْمَشْأَمَةِ ﴿١٩﴾﴾ سورة البلد، و﴿أَصْحَابُ الْمَشْأَمَةِ ﴿١٩﴾﴾ هم "أصحاب الشّمال"²، أي يرتبط موضع الشّمال بموضوع المصير المشؤوم.

إنّ موضع الشّمال يتكرّر مرّتين في قوله عزّوجل: ﴿وَأَصْحَابُ الشّمالِ مَا أَصْحَابُ الشّمالِ ﴿٤١﴾﴾، موجّهاً فعل النّظر المتوهّم بهدف التّركيز على الأشياء والحقائق القابلة للإدراك،

¹- ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص 589.

²- المصدر نفسه، ج4، ص773.

التي ترسو بنا إلى عالم الفكر والوجدان والتأمل. ولكن هل تتمكّن قدرة الإنسان الخيالية المحدودة على استحضار ما يقع لهؤلاء من عذاب مهين؟ أعتقد أنّ قوله عزّوعلا: ﴿مَا أَصْحَبُ الشَّمَالِ﴾^(٤)، يوحي بعجز ملكة الإنسان الخيالية والذهنية، على معاينة ظاهرة عذاب أهل الشمال كما هي واردة في عالم الغيب، ما يفسّر عظمة الحدث التعذبي هناك - في - جهنّم. لغة الخطاب القرآني إذن، بوصفها عالما متحمّبا لا تضيء سوى جانبا يسيرا من الوجود - هناك - .

يعتمد مشهد الشمال على معطيات حسية اختزلت في كلمات تيسّر امتثال الموضوعات المطروحة أمام الوعي، لتدرك بصفة حسية تثير حواس المتلقّي، وتتفاعل جميعها مولدة صورا محسوسة مشحونة بالأحاسيس السالبة؛ بوجه يحقق التناسق بين السموم والحميم والظلّ من يحموم، بوصفها أشياء تنسج النّار إيقاع وجودها، فتتشكّل بتمظهرات متفرّدة تثبت مشهد التعذيب في ذهن المتلقّي فلا يستطيع التحوّل عنها.

إنّ السموم عبارة عن "ريح حارة"¹، كذلك الحميم، يتّسم بالحرّ الشّديد فهو "ماء حار"²، أمّا الظلّ من يحموم، فهو "دخان شديد السّواد، تقول العرب: أسود يحموم إذا كان شديد السّواد"³. وفي موضع آخر، تضيء اللّغة جانبا من الوجود التعذبي الغيبي-هناك-عندما تكشف عن ماهية مغايرة للظلّ، في قوله عزّوجل: ﴿أَنْظِلُّوْهُ إِلَى ظِلِّ ذِي ثَلَاثِ شُعَبٍ﴾^(٥) لَا ظَلِيلٍ وَلَا يُغْنِي مِنَ الْهَبِ^(٦) إِنَّهَا تَرْمِي بِشَرَرٍ كَالْقَصْرِ^(٧) كَأَنَّهُ جِمَلَتٌ صُفْرٌ^(٨) سورة المرسلات.

يعتبر قوله عزّوجل: ﴿أَنْظِلُّوْهُ﴾، معطى حسيا مركّبا يحفّز حاسة الرّؤية لمعاينة لحظة الشّروع في تنفيذ مهمّة البحث عن الخلاص في مدّة زمنية معيّنة؛ انطلاق متوهّم هناوالآن، يلغي الزّمن الغائب ويعترف بسلطة الحاضر وقوّتها على استجلاب ما أمكن من الحقائق الغيبية، فمعايشتها واختبارها بعد تداخل الزّمنين، المستقبلي البعيد الغيبي والحاضر العيني حدّ الانصهار. وبذلك تتحقّق إمكانية الوجود- في - العالم الغيبي السّلبى.

¹- البغوي، معالم التنزيل، ج8، حققه وخرّج أحاديثه: محمد عبد الله النمر/ عثمان جمعة ضميرية / سليمان مسلح

الحرش، دار طيبة، الرياض، 1412هـ، ص18.

²- المصدر نفسه، ج8، ص18.

³- المصدر نفسه، ج8، ص18.

ينفتح الخيال على مشهد يعجّ بالحركة؛ إذ يستعرض صورة مجموعة من الأشخاص داخل مساحة نارية يقطعون مسافة محدّدة من نقطة البداية إلى خطّ الوصول وتحقيق المبتغى. وارتباط فعل الانطلاق بموضوع الخلاص يجعل تركيز هؤلاء على نقطة الوصول يبلغ أعلى المستويات؛ ما يوّلّد تسارعا شديدا في حركة المشي يعكس نفسية متأزّمة جدّا تستعجل الوصول إلى الهدف، حيث تمتلئ صورتهم في الخيال وهم يلهثون بصفة رهيبية. وتلك نتيجة حتمية لشخص يقطع مسافة جريا في مساحة أرضها كسمائها من نار، فحالتهم أشدّ وأمرّ، يعجز خيالي أنا شخصا عن استحضارها. إلى هنا أ طرح سؤالا يمثّل جوابه ركيزة المشهد المعروض: هل وصل المعذبون - في - جهنم إلى هدفهم المتمثّل في الخلاص ؟

لقد اجتازوا طريقا مرهقة حدّ التلاشي، فقط ليصلوا إلى ظلّ ينسيهم ما لاقوه من تعذيب وحرق، بنار ملتهبة وغير ملتهبة وأخرى مسعّرة، وغيرها من الصفات المؤكّدة لقبح جهنم. تعذيب مادّي يتّخذ مبدأ الحتمية قاعدة له؛ فالريح شديدة الحرارة تمنع البرودة عن الماء، بل تضاعف درجة حرارته وتتسبّب نار جهنم في تشكّل ظلّ يلونه دخان جهنم بالأسود.

تلك عناصر حسّية مشحونة بالأحاسيس السالبة يطفو على سطحها موضوع التعذيب في موضع الشمال، ويتعيّن بعدما أعايش ظاهرة الحرّ القاتل؛ إذ يوقظ سمعي هبوب ربح كأثّها صرخات نارية تلتفّ حول جسدي، فأهيم على وجهي أبحث عمّا يزيل عنّي غضب الحرّ الناريّ الشديّد، وفي لحظة ما أصطدم بماء غير مشهود يحرق الأمعاء ويمزّقها بفعل حرارته الملهبة، سرعان ما ألّفت إلى احتمال وجود منفذ آخر للخلاص، إنّه الظلّ وأيّ ظلّ؟ منظره مفرع يربع النفس، ويغابر الظلّ الدنيوي المرتبط بالبرودة من خلال إبعاده حرارة الشّمس المحرقة عن الإنسان. ظلّ بلون أسود تتكشف عبر زواياه حقيقة نفسية لأشخاص أحبطت آمالهم في العثور عمّا يخفّف عنهم ألم الحرّ، وأوصدت أبواب النّجاة في وجوههم، وبذلك تتولّد في أعماقهم حالة نفسية متأزّمة تصل ذروتها، في قوله عزّ وجلّ: ﴿لَا بَارِدَ﴾، أي: "ليس ذلك الظلّ ببارد كبرد ظلال سائر الأشياء ولكنّه حار؛ لأنّه دخان من سعي جهنم"¹.

¹- الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج22، ص337.

يرتبط الظل على الأغلب بمنظر طبيعي بأشجار باسقة كثيفة الأغصان والورق، بحيث يعمل في اتجاه معاكس للشمس، فيضمن الحماية من حرارة الشمس اللاذعة، إذ يعدّ رمزا لها. الظل أنيس الإنسان، يلجأ إليه فيمدّ له يده بكلّ سخاء، ليحيطه بالراحة والانتعاش، ولكن تنقلب الصورة المعهودة للظلّ على عقبيه في مشهد العذاب، بعد تحوّل ماهية الظلّ من البرودة الثابتة فيه إلى الحرارة الشديدة، أي من دفعه الحرارة عن الإنسان إلى دفع البرودة عنه ومنعها؛ إنّها الدهشة فعلا ! تصل فعالياتها حدّ تحويل مجرى حلم اليقظة من قابلية استرجاع الماضي استأناسا به، إلى إمكانية تدفّق المستقبل الغيبي في جنباته، حيث يتمّ نسجه وتوجيهه. حينها أُنقَل إلى زواياه وأعيش تفاصيل أحداث لا تتلخّص أبدا في ذكريات بيت الطفولة، وحجرة باردة وأشياء تحدّثني، وخبز قمح أسمر رائحته تريح النفس، وظلّ شجرة الجوز يدغدغني بلطف، فأغط في نوم عميق هنيء، بل سترتعب نفسي رعبا بهيجا، عندما أصطدم بحقيقة الظلّ - في - جهنّم، بعد أن أطرّح بعض الأسئلة على مشهد صنعته كلمات مألوفة، ولكن يخيّل إلي أنّي أصادفها لأول مرّة في حياتي في محاولة القبض على تفاصيل صورة الظلّ، فتجتمع في خيالي حتّى تتحوّل إلى مركز قوة الإبصار المتوهّمة: ما شكل الظلّ الذي يمنع عنهم البرودة ؟ ما لونه ؟ هل يشبه الظلّ الدنيوي بعض الشّيء؟

وصل المعذّبون "إلى ظلّ دخان ذي ثلاث شعب، (لا ظليل)، وذلك أنّه يرتفع من وقودها الدخان فيما ذكر، فإذا تصاعد تفرّق شعبا ثلاثا، فذلك قوله: (ذي ثلاث شعب)"¹. ألمس إحالة على رؤية الدخان المتصاعد من الأسفل إلى الأعلى، وفق حركة مكثّفة تعمل على إنتاج كتلة دخانية ضخمة، سرعان ما تتوزّع إلى ثلاث كتل، وبذلك ينسج الخيال صورة هندسية للظلّ تكشف عن شموليته وإحاطته، محدّدا هيئته بصفة جزئية، لتكتمل في قوله عزّوجلّ: ﴿إِنَّهَا تَرْمِي بِشَرَرٍ كَالْقَصْرِ ۚ﴾²، ومعنى ذلك: "يتطاير الشرر من لهيبها كالقصر، قال ابن مسعود: كالحصون"²؛ أي، يحدث اللهب الناري كتلا ضخمة من دخان، تتحوّل إلى مركز لانتشار الحرارة القاتلة المتميّزة بقوة منع البرودة عن أهل جهنّم.

¹ الطبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج23، ص600.

² ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص686-687.

وتتوضَّح هيئة الظلّ بصفة عيانية، في قوله عزّوجلّ: ﴿كَأَنَّهُ جِمَلَتٌ صُفْرٌ﴾^١ ؛ ويقصد بها: "الإبل السود"^١. إنّ تحديد اللون الأسود يكمل مشهد الظلّ السلبي كأنه مائل للعيان، وبذلك ينقشع الضباب عن خطّ الوصول أو المبتغى، حيث يفضي إلى ظلال معنوية تعكس حالة هؤلاء النفسية؛ إذ يحتمل أن تكون أبصارهم شاخصة من هول المنظر ونفسيّتهم محبطة تصل حدّ الاكتئاب، عندما يتأكّدون أنّه ظلّ لا يماثل ما هو معهود عليه في الدّنيا، فهو - في - جهنّم "لا هو يظلمهم من حرّها، (ولا يغني من اللهب): ولا يكتهم من لهبها"^٢.

ينشط الخيال في منطقة الاختلاف، ما بين طبيعة الظلّ الدنيوي والأخروي التعذّيب، ليرسم تفاصيل لوحة متفرّدة لظلّ ماهيته يحقّقها دخان نار جهنّم المتكاثف والمتمازج، ممّا يوّلّد منظراً بشعا مركزه اللون الأسود المخيف، في قوله زّوجلّ: ﴿لَا كَرِيمٌ﴾^٣ ، أي: "لا بارد المنزل ولا كريم المنظر"^٣. يهيأ لي رؤية مشهد ظلّ غريب مسودّ يرهق النفس ويهينها، وهو كالسراب يوهمني بالبرودة، فإذا اقتربت منه أصعق من هول منظره، وأختنق بفعل دخانه المحرق. هكذا يمتزج التعذيب المادّي بالنفسي؛ فلقد قطع المعذبون مسافة تحيط بها النيران من كلّ جانب بمعنويات عالية لإصابة الهدف المنشود (الظلّ الظليل)، ولحظة الوصول يتحوّل الحلم إلى كابوس مدمّر، وفي ذلك مهانة عظيمة وإذلال لا مثيل له. حينها يتكشف موضوع العذاب الغليظ وقسوته على الجسد والنفس، فيشعّرنى بالخوف من لقاء مثل لتدعن نفسي وتستجيب لنداء ربّها. إنّ الكلمات الإلهية تستحضر الوجود الغيبي لأهل الشّمال بصفة بارزة أمام النظارة، فتتحدد حالة وجودية للإنسان المعذب - هناك - تمتزج فيها صور التعذيب الجسدي والمادّي بصور التعذيب النفسي (كالشّعور بالمهانة واليأس)، باعتبارها كميّات جمالية تتبثق عنها فكرة العذاب - في - موضع الشّمال.

^١ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص687.

^٢ - الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج23، ص601.

^٣ - البغوي، معالم التنزيل، ج8، ص18.

7- مشهد الاستنطاق - في - جهنم / أنسنة المكان وأشياءه :

تقترب مشاهد التعذيب - في - جهنم إلى الذهن بتقنيات تصويرية غير قابلة للتفاضل، من بينها تقنية التشخيص، في قوله عز وجل: ﴿ حَتَّىٰ إِذَا مَا جَاءُوهَا شَهِدَ عَلَيْهِمْ سَمْعُهُمْ وَأَبْصَرُهُمْ وَجُلُودُهُمْ بِمَا كَانُوا يَعْمَلُونَ ﴾ سورة فصلت ، أي: "إذا ما جاءوا النار، شهد عليهم سمعهم بما كانوا يصغون به في الدنيا إليه ويستمعون له، وأبصارهم بما كانوا يبصرون به، وينظرون إليه في الدنيا، (وجلودهم بما كانوا يعملون)"¹.

أظن نفسي لحظة تلقي الآية الكريمة، إزاء مجلس قضائي اجتمعت وسائل الإعلام حوله تجسّ النبض لتنتقل تفاصيل أحداث جنائية، ولكن الأمر المشهود يتجاوز ذلك بكثير بكلمات صنعت مشهدا مسرحيا لأحداث قضائية ظاهرها مألوف (الشهود والمحكوم عليهم) وباطنها يسقط كلّ التوقعات، بشخصيات (الشهود) مغايرة تماما لما عهدته؛ فقد تمّ تصويرها بصفة توحى بامتلاكها وعيا وذاكرة قويّة سجّلت كلّ الأحداث الدنيوية والمواقف، وصوتا ولسانا، كما أنّها تنفّذ أوامر الخالق عز وجل كلّها، فمن هي ؟ أيعقل أن تكون عبارة عن جلود وألسنة وأعين ؟ ولكن هل يلبسها الله عز وجل ثوب الناطق العاقل ؟ أم إنّه يبقّيها على حالها، ويأمرها بالإفصاح عما شهدته في الحياة الدنيا، أم إنّها تتخذ صفة مخلوق غيبي أم ماذا ؟

تساؤلات تمكّن الخيال من الانفتاح على محاولات التّعيين بصفة مرجّاة، قد تصنع المفاجأة لحظة استحضار صور الجلود والعيون والأذان المستتقة. إنّ قوله عز وجل: ﴿ شَهِدَ ﴾ يحقق الطّابع الاستعراضى للمشهد لارتباطه بفعل الإبصار والحضور، أو الوجود - في - مكان، أو مجلس الإدلاء بالشّهادة والنّطق بتفاصيلها، ومعنى أن تشهد؛ أي: "الشّهود والشّهادة الحضور مع المشاهدة إمّا بالبصر أو بالبصيرة"²، ما يجعل حاسة الرّؤية تستيقظ بأقصى ما تملكه من قدرة بصرية، لتتأمّل مشهدا مسرحيا بطابع تراجيدي، أي الولوج إلى مجال الرّؤية المتخيّلة. كما أنّ "الشّهادة قول صادر عن علم حصل بمشاهدة بصيرة أو بصر"³. ومنه، فإنّ المجلس القضائي

¹- الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج20، ص 406.

²- الزّاغب الأصفهاني، معجم مفردات ألفاظ القرآن، مادة (شهد)، ص201.

³- المصدر نفسه، مادة (شهد)، ص201.

يستلزم حضور عدة أطراف: القاضي والشهود وجموع المتهمين، والحضور الذي يشهد الحدث. كل ذلك يتداعى في الحس بصفة مرنة، حيث أتمكن من متابعة تفاصيل المقاضاة بأسئلتها وأجوبتها، التي ترتبط بظلال معنوية ترسم صورة وجوه المتهمين المرعوبة، والمندهشة لحظة نطق الشهود بحقيقة ذنوبهم المرتكبة في حياتهم الدنيوية. يطوى زمن الدنيا فتفتح سجلاته، التي تروي تفاصيل وقائع الماضي القدر يوم القيامة، ما يجعل الزمنين متداخلين، بل حتى أعتقد أنني أعيش فعلا زمن الآخرة وأن الدنيا زمنها ولّى. وما يزيد المشهد حرارة الحوار بين الظالمين وحواسمهم في قوله عز وجل: ﴿وَقَالُوا لَوْلَا جُلُودُهُمْ لَمْ شَهِدْتُمْ عَلَيْنَا قَالُوا أَنْطَقَنَا اللَّهُ الَّذِي أَنْطَقَ كُلَّ شَيْءٍ وَهُوَ خَلَقَكُمْ أَوَّلَ مَرَّةٍ وَإِلَيْهِ تُرْجَعُونَ﴾ سورة فصلت. بوجه شاخص وملامح تنم عن ندم قاتل ممزوج بالحسرة والمفاجأة، يسائل المتهمون جلودهم: ﴿لَمْ شَهِدْتُمْ عَلَيْنَا﴾، فيجيبونهم بأن قدرة الله عز وجل لا حدود لها، أنطقت أشياء لم يكن الإنسان يتوقع منها ذلك، فلا مجال للتكذيب؛ إنها أجزاء من أجسام هؤلاء تشهد على أحقية تعذيبهم، فليس الشاهد شخصا قد يكون صديقا أو أخا أو أبا، بل إنها الأقرب إليهم في الوجود الدنيوي؛ الحواس. وبذلك يتفاقم عذابهم النفسي، وأظن أن لم تشهد مسارح القرن الحالي ما يماثل ذلك.

مشهد فريد من نوعه يستعرض شخصيات لا تخطر على بال بشر؛ أبطاله حواس مشخصة أوقعت العرض في منطقة اللامألوف والمغايرة والجدة عندما تصبح كلها ناطقة بالصوت، ومرئية بالصورة المتوهمة المنفتحة على احتمالات تصويرية لا متناهية. هكذا أشعر بلذتين؛ لذّة العرض المدهش، ولذّة انكشاف حقيقة مفزعة من حقائق الوجود - في - جهنم، حينها تتأكد قدرة الله عز وجل على استنطاق ما لم يتوقعه الإنسان أبدا في الحياة الدنيا، فما أعظم الخالق العزيز القدير! إذا كان موضوع أنسنة حواس الإنسان قد أذهلنا، فإن أنسنة القبيح أشدّ وقعا على النفس، فقد تمكنت كلمات القرآن الكريم من أنسنة جهنم، حيث يقف الخيال مذهولا بل ينتابه العجز عندما تسند إليه مهمة استقبال عرض تصويري موضوعه المكان المعذب، لأنّه غيبي بعيد عن المعاينة البصرية المباشرة، وقبيح يذعر النفس. إنّ جهنم مشهد مكاني يتجرّد من بعده الهندسي، ويتحوّل

إلى شيء ناطق بالصوت والصورة، في قوله عز وجل: ﴿يَوْمَ نَقُولُ لَجَهَنَّمَ هَلِ امْتَلَأَتْ وَتَقُولُ هَلْ مِنْ مَزِيدٍ﴾ ﴿٣٠﴾ سورة ق.

تصوير حيّ ناطق يخترق الخيال بقوة؛ فهو قائم على الحوار، ومركزه جهنم بعمقها وغضب نيرانها، وصوتها العنيف الشبيه بدوي المدافع بل أكثر وأقوى. إن قوله عز وجل: ﴿امْتَلَأَتْ﴾ ، يوحي بمشهد فرعي يتوسط المشهد العام، يجعلني أتخيل رؤية حركة إلقاء ودفع متكررة ومتجددة دون توقف. أما جواب جهنم على صيغة التساؤل وكأنها تطالب بمجموعات أخرى لتلتهمها، يعمل على تثبيت مشهد الوقوع في جهنم زما غير يسير يزرع الخوف في نفسي. هكذا يتمثل ذهني صعوبة الموقف حتى أظن أنه واقع بي اللحظة.

إن تشخيص المكان (جهنم) يمكن من إدراكه بصفة حسية تصب كل الاستحضارات التصويرية المتوهمة في الذهن؛ أي تدرك ذهنيًا، فيتكشف المقصد الفني ممزوجا بالغرض الديني المنفتح على حقيقة مصيرية آتية لا محالة في ذلك، فعلى الإنسان توخي الحذر والعودة إلى الله إن عصى واستكبر.

تواصل الكلمات عرض جهنم عرضا حسيا يصنع الدهشة فعلا، باعتماد تقنية تشخيص المكان وأنسنته، في قوله عز وجل: ﴿بَلْ كَذَّبُوا بِالسَّاعَةِ وَأَعْتَدْنَا لِمَنْ كَذَّبَ بِالسَّاعَةِ سَعِيرًا﴾ ﴿١١﴾ إذا رَأَتْهُمْ مِنْ مَّكَانٍ بَعِيدٍ سَمِعُوا لَهَا تَغِيْظًا وَزَفِيرًا ﴿١٢﴾ سورة الفرقان؛ إذ يتمكن الخيال من نسج خيوط مشهد متفرد لجهنم، بحيث لم تعد ذلك المكان بمساحة ما يمكن قياسها وفقط، بل تتحول إلى عالم حي مليء بحركة النيران المتقدة وصوتها المخيف الذي ينطق غضبا متخذة بعض الصفات التشخيصية كالرؤية، في قوله عز وجل: ﴿إِذَا رَأَتْهُمْ﴾ ، وإصدار الصوت العنيف المعبر عن الغضب، وتلك حالة نفسية لم نعهدها إلا لدى الكائنات الحية، أولها الإنسان .

وبذلك أتخيل أنني إزاء شيء ما يتسم بالضخامة المتماثلة مع قوة صوت جهنم، ويرى ما يدور حوله بل إنه يتمتع بقدرة بصرية خارقة، تمكنه من التعرف على من سيكون من أهله، على بعد مسافة طويلة جدًا تُعجز الخيال على استحضارها، وتعمل في الآن ذاته على عرض المشهد بتقنية العرض البطيء، ما يضاعف قوته التأثيرية في نفسيتي سرعان ما تفتح بوابة الأسئلة في

ذهني: مكان تعذيبٍ يرى، كيف ذلك؟ هل يتحوّل إلى كائن يمتلك عينيّن يبصر بهما؟ أم فعل الرؤية يتمّ بطرق قد لا تخطر على بال بشر؟ منطق مكان التعذيب يفرض شكلاً تشخيصياً يخترق أعلى درجات القبح، فهل يمكنني تصوّر ذلك في خيالي؟

إنّ تشخيص جهنّم يحوّل المشهد إلى مدرك بصريّ حسّي، يفتح لي زاوية تأمل تفاصيل العرض المدهش عنوانه: جهنّم ترى وتتقدّ غضبا، في محاولة متجدّدة لتعيين الوجه الجديد للمكان التعديبي، الذي يهزّ وجداني، فألبث مدّة من الزّمن أتفاوض مع مخيلتي لرسم لوحة إطارها أسوار جهنّم، وموضوعها وجهها المتجهّم، وكأنّها وحش كاسر يواجهني هنا والآن. فالرؤية تستلزم العين والوجه عامة، وقد ثبت عن رسول الله صلى الله عليه وسلم أنه قال: (من كذب عليّ متعمداً فليتبوأ بين عيني جهنّم مقعداً) قالوا: وهل لها من عينيّن؟ قال: نعم ألم تستمعوا إلى قول الله تعالى: (إذا رأتهم من مكان بعيد)¹.

طبعاً، سيتمثّل ذهني صورة قبيحة تسبّب لي الدّعر، فأحاول تحويل عينيّ عنها، ولكن هيهات، إنّها تحاصر خيالي بإيقاع صوتي متفرّد يحقّق الانبهار حدّ الدّهول، ولكنّه لا يرقى إلى سيمفونية عالمية تترنّع على كلّ العصور، بل ذلك تعنيف آذان من سيلتحقون بجهنّم أساسه صوت غليان نيرانها؛ فالزّفير هو صوتها²، والله عزّ وجل يؤكّد في آياته الكريمتين أنّه أعدّ لمن كذب ببعث الله الأموات أحياء بعد فنائهم لقيام الساعة -نارا تسعّر عليهم وتتقدّ، (إذا رأتهم من مكان بعيد). يقول: إذا رأّت هذه النّار التي أعتدناها لهؤلاء المكذّبين أشخاصهم من مكان بعيد تغيّظت/عليهم، وذلك أن تغلي وتغور³.

إنّ مساحة العرض تنقسم إلى جزأين: جزء يجتمع فيه البشر الذين سيلقى بهم في جهنّم، يقفون وكأنّهم يستعدّون لمعركة استعراضية ضدّ عدوّ سيهزمهم حقّاً. وجزء آخر يمثّل مشهداً ضخماً لمكان يتحوّل في لحظة من اللّحظات إلى وحش مفترس خيالي، يترقّب ضحاياه ويفزعهم بصوته المخيف، "فإن قيل: كيف يسمع التغيط؟ قيل: (... سمعوا لها تغيطاً، أي: صوت التغيط من

¹- البغوي، معالم التنزيل، ج6، حققه وخرّج أحاديثه: محمد عبد الله النمر/ عثمان جمعة ضميرية / سليمان مسلح الحرش، دار طيبة، الرياض، 1411هـ، ص 74-75.

²- ينظر: المصدر نفسه، ج6، ص75.

³- الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج17، ص408-409.

التَّلَهَّب والتَّوقد¹، ما يوحي بانسجام رهيب بين قوة الصَّوت المنبعث من النيران الملتهبة، وشدة العذاب المنتظر بوصفه موضوعاً محورياً يتمثله الذَّهن ويقصده الوعي بصفة عيانية. ومن ثم، يصنّف ذلك ضمن أضخم الاستعراضات المسرحية التراجيديّة، التي لم تقو على إخراجها كاميرات القرن الواحد والعشرين. حقّاً، أخال نفسي في زمن الحساب والعقاب، أحضر عرضاً مربعاً، يسري مفعوله بصفة لا متناهية، تخالف ما عهدته في عروض الرّعب التي تخيفني زمناً معيَّناً يسيراً، يزول بزوال المشهد، فشتان بين هذا وذاك.

١٧- هندسة المشهد المكاني السّالب

1- مشهد الأبواب - في - جهنم :

تشكّلت هندسة المشهد المكاني السّالب وفق قانون الدّاخل والخارج؛ الوجود - في - والانفصال - عن - أو "الوجود والعدم"² باصطلاح غاستون باشلار، حيث تمّ تصميم الخطوط الكبرى لمكان التعذيب، الذي تأسّست على أرضيته مشاهد متعدّدة تنقل عالم العذاب من التّجريد إلى التّعيين، في قوله عزّوجلّ: ﴿إِنَّ عِبَادِي لَيْسَ لَكَ عَلَيْهِمْ سُلْطَانٌ إِلَّا مَنِ اتَّبَعَكَ مِنَ الْغَاوِينَ﴾^(٤٢) وَإِنَّ جَهَنَّمَ لَمَوْعِدُهُمْ أَجْمَعِينَ^(٤٣) لَهَا سَبْعَةُ أَبْوَابٍ لِّكُلِّ بَابٍ مِنْهُمْ جُزْءٌ مَّقْسُومٌ^(٤٤) سورة الحجر، وقوله: ﴿فَادْخُلُوا أَبْوَابَ جَهَنَّمَ خَالِدِينَ فِيهَا فَلَيْئَسَ مَثْوًى لِّلْمُتَكَبِّرِينَ﴾^(٤٥) سورة النحل. وقوله عزّوجلّ: ﴿وَسِيقَ الَّذِينَ كَفَرُوا إِلَىٰ جَهَنَّمَ زُمَرًا ۖ حَتَّىٰ إِذَا جَاءُوهَا فَتُحْتِ أَبْوَابُهَا وَقَالَ لَهُمْ خَزَنَتُهَا أَلَمْ يَأْتِكُمْ رُسُلٌ مِّنكُمْ يَتْلُونَ عَلَيْكُمْ آيَاتِ رَبِّكُمْ وَيُنذِرُونَكُمْ لِقَاءَ يَوْمِكُمْ هَٰذَا قَالُوا بَلَىٰ وَلَكِنْ حَقَّتْ كَلِمَةُ الْعَذَابِ عَلَى الْكَافِرِينَ﴾^(٤٦) سورة الزمر، وقوله: ﴿أَحْشَرُوا الَّذِينَ ظَلَمُوا وَأَزْوَاجَهُمْ وَمَا كَانُوا يَعْبُدُونَ﴾^(٤٧) مِنْ دُونِ اللَّهِ فَاهْدُوهُمْ إِلَىٰ صِرَاطِ الْجَحِيمِ^(٤٨) سورة الصافات.

تضمّنت الآيات الكريمة معطيات التّفكير البصري بالإشارة إلى التّشكيل الهندسي الملخّص في كلمة ﴿أَبْوَابَ﴾ المنفتحة على تفاصيل هندسية، تشكّل في مجملها منظومة فكرية بأكملها تعكس

¹- البغوي، معالم التنزيل، ج6، ص75.

²- غاستون باشلار، جماليات المكان، ص191.

حقيقة عالم العذاب. فالأبواب عبارة عن "أطباق. قال علي رضي الله عنه: تدرّون كيف أبواب النار؟ هكذا، ووضع (شعبة) إحدى يديه على الأخرى، أي: سبعة أبواب بعضها فوق بعض وإنّ الله وضع الجنان على العرض ووضع النيران بعضها فوق بعض"¹. تتخذ دركات جهنم شكلا هندسيا طويلا أشبه ببئر عميق ينتهي إلى المجهول يتوافق وتصور غاستون باشلار، الذي يفترض المعادلة الآتية: كلما اتجهنا إلى الأسفل كلما تعاظمت مخاوفنا².

يعتبر الدرك الأسفل إحالة مباشرة على تشكيل هندسي جزئي، إذ يتحدّد موضعه بالنسبة إلى دركات أخرى في الموضع السفلي الكلي، وفي الآن ذاته يثير في الذهن تساؤلات تتمحور في كليتها حول طبيعته ومحتوياته. "عن أبي هريرة، (إن المنافقين في الدرك الأسفل من النار) قال: الدرك الأسفل بيوت لها أبواب تطبق عليهم، فتوقد من تحتهم ومن فوقهم"³، فالدرك الأسفل هو مكان للتعذيب يتخذ شكل بيوت نارية ضيقة حدّ الإطباق وكأنّها تلفهم لفاً، وهي "مغلقة مغلقة لا يهتدى لمكان فتحها"⁴. وتبقى الاحتمالات التصويرية المتخيّلة قائمة حول شكل البيوت وطبيعة مادّتها وحجمها وغيرها.

إنّ مخطّط هندسة جهنم عبارة عن طبقات تتخذ اتجاها نحو الأسفل، الذي يكشف عن جدل الوجود البشري - في - جهنم، المتمظهر من خلال مجموعة من التقاطعات: الإمكانية ≠ اللاإمكانية، اللّاحماية ≠ الحماية/الضّغط النفسي ≠ الرّاحة النفسيّة/الظلام ≠ النور/الضيق ≠ المتسع/ ﴿سَجِينَ﴾ ≠ ﴿عَلِيِّينَ﴾^(١٨)، وقد ورد هذا الأخير في قوله عزّ وجل: ﴿كَلَّا إِنَّ كِتَابَ الْفُجَّارِ لَفِي سَجِينَ﴾^(٧) سورة المطففين، وقوله عزّ وجل: ﴿كَلَّا إِنَّ كِتَابَ الْأَبْرَارِ لَفِي عَلِيِّينَ﴾^(١٨) سورة المطففين، وللمرّة الأولى يذكر أنّ للفجار كتابا يحفظ في مكان خاص غير المكان الذي يحفظ فيه كتاب الأبرار. وكتاب الفجار في (سجين) ونحن لا نعرف ما هو ولا أين السجين. ولكن لنا أن نفهم من

¹ - البغوي، معالم التنزيل، ج4، حققه وخرّج أحاديثه: محمد عبد الله النمر / عثمان جمعة ضميرية / سليمان مسلح الحرش، دار طيبة، الرياض، 1411هـ، ص382.

² - لمزيد من التفصيل ينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، الفصل الأول، ص35.

³ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج1، ص900.

⁴ - المصدر نفسه، ج1، ص900.

طريقة المقابلة المتبعة في القرآن أنه مكان هابط يقابل (عليين)¹، وكل ما سفلى إذن، هو مشؤوم مذموم يتسم بالسلبية.

ترتبط جهنم بجدل الانفتاح والانغلاق، في قوله عز وجل: ﴿فُتِحَتْ أَبْوَابُهَا﴾ ، وقوله في موضع آخر: ﴿فَادْخُلُوا﴾ ؛ فعملية الانفتاح تحدث بعد الانغلاق. ومنه، فإن الأبواب المغلقة - في - جهنم تفتح لإدخال أهلها، ما يفرز حالة وجودية متأزمة للإنسان - في - جهنم، غير أن الأبواب ترمز عادة إلى قابلية الدخول - إلى - والخروج - من - ما يدفع أهل الكفر إلى النظر إليها طمعاً، متمنين تجاوزها، ولكنها تأبى إخراجهم، فتتصاعد أزمته النفسية عندما يتمازج العذاب المادي (النار) بالنفسي. والأبواب مركز الإحباط النفسي؛ لأنها تسقط قابلية الانفتاح إلى الخارج، وبذلك تتخذ اتجاهها واحداً نحو الداخل ملغية الخارج ومحدثة صراعاً بين الداخل والخارج. الأبواب - في - جهنم أو جدل الداخل والخارج، ينسج مشهداً فريداً من نوعه يخيب كل التوقعات حول إمكانية التجاوز - إلى - ولكن كيف ذلك ؟

من المعلوم أن الباب يتوسط مجالين؛ الداخل والخارج، حيث يسمح بحدوث الحركة نحوهما، أي بالانتشار خارجاً أو التقوقع بالداخل. وتلك صورة تم تهشيمها في مشهد الأبواب - في - جهنم، وتعديلها تحت عنوان جديد: جدلية الداخل والخارج بقطب واحد. فعلاً إنه أمر يحيرني حدّ التساؤل: لما أوجدت الأبواب - في - جهنم ؟

يورد الله عز وجل آيات بينات تثبت قطبا واحداً (الداخل) وتسقط الآخر (الخارج)، لتعيد برمجة فكر الداخل والخارج وقاعدته، في قوله عز وجل: ﴿هَٰذَا نِ حَصَمَانِ احْتَصَمُوا فِي رَبِّهِمْ فَالَّذِينَ كَفَرُوا قُطِعَتْ لَهُمْ ثِيَابٌ مِّنْ نَّارٍ يُصَبُّ مِنْ فَوْقِ رُءُوسِهِمُ الْحَمِيمُ ۝١٩ يُصْهَرُ بِهِ مَا فِي بُطُونِهِمْ وَالْجُلُودُ ۝٢٠ وَلَهُمْ مَقْمِعٌ مِّنْ حَدِيدٍ ۝٢١ كُلَّمَا أَرَادُوا أَنْ يَخْرُجُوا مِنْهَا مِنْ غَمٍّ أُعِيدُوا فِيهَا وَذُوقُوا عَذَابَ الْحَرِيقِ ۝٢٢﴾ سورة الحج.

¹- سيد قطب، مشاهد القيامة في القرآن، ص232.

ذلك عرض حسّي يتميز بإشراك النّظر والمخيّلة، في نسج تفاصيل مشهد تراجيدي يخصّ القطب الداخلي لجهنّم بأبوابها، بإخراج محترف حقّقه الاعتماد على أقوى منافذ التّخيل الحسّي؛ الإيهام بالرّؤية، بوصفه تقنية فيزيائية وكيفية حسّية تنقلني إلى عالم التأمّل التّخييلي، أين تتمظهر حركة تقطيع الثّياب بصفة متجدّدة ومكثّفة وعيانية، يملئها العدد الغفير لأهل جهنّم بطبقاتها الضّخمة، وبذلك يستغرق الخيال وقتاً طويلاً لاستحضارها، وبثّ التفاصيل حول طبيعة الثّياب وعددها وماهيتها، وشكلها وتأثيرها على الجسم. وقد أشار الله عزّوجل إلى أنّها مصنوعة من نار، ومنه، فإنّ منطق الماهية يقرّ ثبوت عنصر النّار في تشكيلها ما يؤكّد أنّ تلك الثّياب تلتحم بالجسم وتلتصّق حول أعضائه، لا لتحميه من الحرّ والبرد كما هو الحال في الدّنيا، بل تتحوّل إلى مادّة تعذيبية ذات درجة قصوى، فأهل الكفر "فصلّت لهم مقطّعات من نار، قال سعيد بن جبير: من نحاس، وهو أشدّ الأشياء حرارة إذا حمي"¹.

تتحوّل تفاصيل الأشياء الواردة في عملية التعذيب - في - جهنّم، إلى علامات تنطق بأشدّ أنماط العذاب، كمسألة تفصيل النّحاس على الجسم بصفة قسرية وبشكل دقيق ومرن، بحيث تتمكّن الثّياب النّارية من الإحاطة الشّاملة للجسم من الأعلى إلى الأسفل. حقّاً إنّه أمر يدهشني؛ ثياب تتخذ منحى معاكساً لوظيفتها المعهودة، فتعجز الجسم وتحرقه.

تثبت المعطيات الحسّية الواردة في (الآية 19) من سورة الحجّ قوة الجذب إلى الأسفل، في قوله عزّوجل: ﴿يُصَبُّ مِنْ فَوْقَ رُءُوسِهِمُ الْحَمِيمُ﴾¹⁹، أي: "يصبّ على رؤوسهم ماء مغلي"². وفي قوله تعالى: ﴿يُصْهِرُ بِهِ مَا فِي بُطُونِهِمْ وَالْجُلُودُ﴾³⁰، أي: "يذاب بالحميم الذي يصبّ من فوق رؤوسهم ما في بطونهم من الشحوم، وتشوى جلودهم منه فتتساقط". والصّهر هو الإذابة³. تتسج الكلمات الآتية: ﴿يُصَبُّ﴾/﴿مِنْ فَوْقَ﴾/﴿رُءُوسِهِمْ﴾/﴿الْحَمِيمُ﴾¹⁹، مشهداً حيّاً يلقي بي في ساحته، فيتراءى لي عالم الغيب التعذّيبية من هناك، وكلّه حركة وإثارة، مقتحماً الحاضر حيث يهياً لي رؤية حركة تدفق الماء المغلي على الرّؤوس بصفة سريعة ومتتابعة، يتبعها صراخ يهزّ الأبدان هنا والآن، وينتهي إلى

¹- ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج3، ص309.

²- الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج16، ص495.

³- المصدر نفسه، ج16، ص496.

تحوّل الأجسام التدريجي؛ من شدة حرّ الماء المغلي إلى فعل الانصهار. يعكس منطق فعل التّؤيب صورة التّلاشي نحو الأسفل، التي تسقط قطب الخارج، كما أنّ تفاعل عملية الإحاطة النّارية الكاملة بالجسم مع حركة تفريغ الماء الحار من الأعلى إلى الأسفل يقرّ مبدأ الجذب إلى الدّاخل - في - جهنّم. تمثّل أبواب جهنّم مركز الإغراء والتّكرّر في الآن ذاته، وأداة تعذيب متفرّدة تفعلّ العالم الدّخلي وتلغي الخارج، رغم المحاولات المتكرّرة لأهل جهنّم سعياً نحو الخلاص. "وقد ذكر أنّهم يحاولون الخروج من النّار حين تجيش جهنّم فتلقي من فيها إلى أعلى أبوابها، فيريدون الخروج، فتعيدهم الخزّان فيها بالمقامع"¹. تعدّ الأبواب - في - جهنّم جزءاً من مشهد أليم يرسم صورة حيّة لأهل جهنّم وهم يلقون عذاباً شديداً ومهيناً بصفة مستمرة ومتجدّدة، بناءً على محاولات الصّعود المتكرّرة إلى الأعلى رغبة في النّجاة من هول الدّاخل. وبذلك تتحدّد في الخيال حركة القذف السّريعة والمغرية إلى الأعلى متبوعة بحركة الهويّ إلى الأسفل، بسبب حركة الضّرب بالمقامع على الرّؤوس ينفّذها ملائكة يتّسمون بالغلظة والشّدة فلا يقهرون.

ذلك تصوير يكشف عن موضوع الإرادة المسلوّبة من أهل جهنّم، ويثبت فعل التّعذيب بالدّاخل عندما يعيد خزنة جهنّم المعذبين إلى الأسفل، ويبلّغونهم بما ينتظرهم من "(عذاب الحريق). والمعنى: المحرق"²، فيقضى عليهم جسدياً ونفسياً. كلّ ذلك ينتهي إلى نسج المشهد وإن اتّسمت الحركة فيه بالسرعة صعوداً ودحوراً، إلّا أنّ فظاعة أحداثه (التّفوق داخل محيط تفاصيله الدّقيقة من عذاب مع استحالة اختراقه) ترسّخه في الدّهن، حتى تُترك حقيقة جدل الدّاخل والخارج - هناك - في - جهنّم.

ومنه، تتشكّل أقوى العلامات الأيقونية المختزلة لعالم التّعذيب - هناك - في - جهنّم؛ كصورة وجوه أهلها وهي نازرة إلى الأسفل، وقد أعجزها اليأس فتلوّنت ملامحها بالأسود القاتم، وإيقاع عويل يروي قصة حزن عميقة عمق جهنّم، ونفس محطّمة تترجمها أجسام لا تقوى على الحراك ألماً وغماً، وصورة دائرة الحرق والتّعذيب المتجدّدة الدّوران. وبذلك يتّسم مشهد التّعذيب بعد إغلاق منافذ الخروج بلا نهائية الاحتمالات التّصويرية.

¹ الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج16، ص498.

² المصدر نفسه، ج16، ص498.

حينما ينتهي أهل جهنم إلى الاقتناع بإسقاط جدل الخارج، فإنهم ينصرفون إلى محاولة من نوع آخر عنوانها: لا نأمل في الخروج، فقط التخفيف، في قوله عز وجل: ﴿وَقَالَ الَّذِينَ فِي النَّارِ لِخَزَنَةِ جَهَنَّمَ ادْعُوا رَبَّكُمْ يُخَفِّفْ عَنَّا يَوْمًا مِّنَ الْعَذَابِ ۖ﴾^١ قَالُوا أَوْ لَمْ تَكُ تَأْتِيكُمُ رُسُلُكُم بِالْبَيِّنَاتِ قَالُوا بَلَىٰ قَالُوا فَادْعُوا وَمَا دُعَاتُ الْكَافِرِينَ إِلَّا فِي ضَلَالٍ ﴿٥٠﴾ سورة غافر.

إن محاولات الخروج - إلى - باءت بالفشل الذريع، كذلك سؤال التخفيف، فقد دفعتهم معاناة الدّاخل إلى طلب الخلاص وإن جزئيا، ذلك ما يعكسه الحوار الذي جرى بين خزنة جهنم والمعدّبين في النار؛ فلما ينسوا من النّجاة المطلقة اكتفوا بطلب التخفيف الجزئي وإن "قدر يوم من أيام الدّنيا"^١. ولتقريب الحقائق الغيبية (عالم التعذيب) إلى الدّهن، تُعتمد تقنية الحوار في إخراج المشهد بإضاءة مركّزة على شخوص تسلّط عليهم ثنائية تعذيبية(النار/ اليأس في الخلاص)، إذا تحالف قطباها لقوا عذابا أشدّ وأمر. ويتوضّح ذلك بصفة عيانية من خلال طلب الخلاص الجزئي، بوساطة خزنة جهنم بعد نفاذ طاقتهم في تحمّل عذاب النار، ولكن بأسلوب الشّماتة والإهانة؛ حيث يسمحون لهم بالدّعاء، فيبتهون بعد مسألتهم سؤال الاستهزاء "أو لم تك تأتكم في الدّنيا رسلكم بالبينات من الحجج على توحيد الله، (...) قالوا: بلى، قد أتتنا رسلنا بذلك"^٢. ولكن يؤكّد لهم خزنة جهنم أنّ دعاءهم لا منفعة فيه ولا يوصلهم إلى قرار، لحظتها تنغلق الأبواب في وجوههم وتسقط إمكانية الانفتاح على الخارج.

وقد أكّد الله عز وجل ذلك في مواضع عدّة، مثل قوله: ﴿وَالَّذِينَ كَفَرُوا لَهُمْ نَارُ جَهَنَّمَ لَا يُقْضَىٰ عَلَيْهِمْ فَيَمُوتُوا وَلَا يُخَفَّفُ عَنْهُمْ مِّنْ عَذَابِهَا كَذَٰلِكَ نَجْزِي كُلَّ كَافِرٍ ۖ﴾^٣ وَهُمْ يَصْطَرِخُونَ فِيهَا رَبَّنَا أَخْرِجْنَا نَعْمَلْ صَالِحًا غَيْرَ الَّذِي كُنَّا نَعْمَلُ أَوْ لَمْ نُعَمِّرْكُم مَّا يَتَذَكَّرُ فِيهِ مَن تَذَكَّرَ وَجَاءَكُمُ الْتَذِيرُ فَذُوقُوا مِمَّا لِلظَّالِمِينَ مِّنْ نَّصِيرٍ ﴿٣٧﴾ سورة فاطر.

بايقاع شديد الصّخب، تتعالى أصوات أهل النار وهم في أغوارها تغمرهم النيران، وبشدّة صراخهم عندما يمتزج ألم الحرق بالأمل في الخلاص؛ فهم "يجأرون إلى الله تعالى بأصواتهم"^٣،

^١ الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج20، ص343.

^٢ المصدر نفسه، ج20، ص343.

^٣ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج3، ص803.

ويطمعون في الانفتاح على الخارج، حيث أتخيل أن سمعي تلقه أصوات التَّرجي الآتية من الأعماق، فأحاول فكّ شفرتها بعد أن أ طرح سؤالاً هنا والآن: هل شدة الصوت التي تعمل على انتشارية ذبذباته في اتجاه الأعلى نحو الخارج، تحمل حلماً يماثله فيتحقق؟؟ حوار ينسج المشهد عندما يكشف عن تلاشي حلم الخروج إلى الخلاص، في قوله عزّوجل: ﴿رَبَّنَا أَخْرِجْنَا نَعْمَلْ صَالِحًا غَيْرَ الَّذِي كُنَّا نَعْمَلُ أَوْ لَمْ نُعَمِّرْكُم مَّا يَتَذَكَّرُ فِيهِ مَن تَذَكَّرَ وَجَاءَكُمُ النَّذِيرُ فَذُوقُوا فَمَا لِلظَّالِمِينَ مِن نَّصِيرٍ﴾^(٣٧)؛ فأهل جهنم "يسألون الرجعة إلى الدنيا ليعملوا غير عملهم الأول، وقد علم الرب جلّ جلاله أنه لو ردّهم إلى الدار الدنيا لعادوا لما نهوا عنه، وإنهم لكاذبون فلماذا لا يجيبهم إلى سؤالهم"¹. ترسم محاولة الإقناع وجوها تتطق بالندم والأمل في استدراك الظلال والكفر، متذلة خائفة من الرد السلبي ومنتظرة بشغف لحظة الفرج. لكن بعد الحوار المفضي إلى التبكيت النفسي يسقط الله عزّوجل من جديد إمكانية الخلاص، عندما يبقّهم في دائرة العذاب في قوله عزّوجل: ﴿فَذُوقُوا فَمَا لِلظَّالِمِينَ مِن نَّصِيرٍ﴾^(٣٧)، أي: "فذوقوا عذاب النار جزاء على مخالفتكم للأنبياء في مدة أعماركم، فما لكم اليوم ناصر ينقذكم ممّا أنتم فيه من العذاب والنكال والاغلال"².

عندما تمتزج منافذ النجاة المغلقة بالإرادة المسلوقة والعذاب المستديم، يتفاقم حجم العذاب بشقيّه الجسدي والنفسي؛ فقد قال الفضيل بن عياض: (والله إن الأيدي لموتقة، وإن الأرجل لمقيّدة، وإن اللّهب ليرفعهم، والملائكة تقمعهم)³. وبذلك يلقي أهل جهنم أبشع أنواع التعذيب، فيسعون بدون ملل إلى تجاوز الدّاخل العميق ومعاناته المتعدّدة المصادر، ليتحوّل القطب الخارجي إلى حلم يراودهم باستمرار، ويتمسّكون به بصفة رهيبية، ذلك أنّهم "إذا دخلوا النار ذاقوا مسّها وحسبها ومقامعها وأغلالها، كان سؤالهم للرجعة أشدّ وأعظم"⁴.

يعمل الحوار مجدّداً على إخراج تراجمي يستقطب العالم المتحمّج زمكانياً، فيعرضه عرضاً مباشراً وآنيًا يجعله يكتسي صفة الزّمن الحاضر والمكان المعايين صوتاً وصورة، من خلال كلمات تعدّدت وظائفها بين الرّسم بالإطار والألوان والسّمات، والإخراج المشهدي بالحوار والحركة والصّوت

¹ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج3، ص803.

² - المصدر نفسه، ج3، ص806.

³ - المصدر نفسه، ج3، ص666.

⁴ - المصدر نفسه، ج4، ص108.

والإضاءة، حيث تصوّر لغة القرآن الكريم بتقنية التداخل الزمكاني المرن أهل جهنم بوجوه يطبعها الذلّ والمسكنة الممزوجة بالأمل غير المنقطع، وتلك سمات تترجم شدة تمسّكهم بحلم الخروج - من - أسوار جهنم النارية، وتؤكد عظمة العذاب - في - الدّاخل، في قوله عزّوعلا: ﴿قَالُوا رَبَّنَا أَمَتَّنَا اثْنَتَيْنِ وَأَحْيَيْتَنَا اثْنَتَيْنِ فَاعْتَرَفْنَا بِذُنُوبِنَا فَهَلْ إِلَى خُرُوجٍ مِّن سَبِيلٍ﴾ (سورة غافر).

المس محاولة الإقناع من خلال اعتراف أهل جهنم بالذنب في خطاب النّدم، و يتلخّص في قوله تعالى: ﴿فَاعْتَرَفْنَا بِذُنُوبِنَا﴾، أي: "وقد اعترفنا بذنوبنا وإنّا كنّا ظالمين لأنفسنا في الدار الدّنيا"¹. إنّه اعتراف لا ينجيهم ممّا هم فيه من العذاب والذلّ لتأخّره عن معاده، فهم يحسبون أمر الخروج هيّنا! و لكن الله يعلم بسجاياهم.

يردّ عليهم الله عزّوجل في خطاب يسقط قطب الخلاص من جدلية الدّاخل والخارج، لتتحوّل إلى أحادية الوجهة (إلى الدّاخل)، في قوله عزّوجل: ﴿وَقِيلَ الْيَوْمَ نَنسِلُكُمْ كَمَا نَسِيتُمْ لِقَاءَ يَوْمِكُمْ هَذَا وَمَأْوُكُمُ النَّارُ وَمَا لَكُم مِّن نَّاصِرِينَ﴾ (٣٤) ذلكم بأنّكم اتّخذتم آيَاتِ اللَّهِ هُزُوعًا وَعَرَّيْتُمْ الْحَيَاةَ الدُّنْيَا فَالْيَوْمَ لَا يُخْرَجُونَ مِنْهَا وَلَا هُمْ يُسْتَعْتَبُونَ﴾ (سورة الجاثية). شحن ظرف الزمان (اليوم)، في قوله عزّوجل: ﴿وَقِيلَ الْيَوْمَ نَنسِلُكُمْ﴾ ، بقوة عجيبة في إحياء مشهد العذاب أحادي القطب، حيث تمتلّ قضية إقصاء جدل الخارج في الذّهن إلى درجة الاعتقاد بأنّه حدث جار اللحظة، وأنّ قرار الله عزّوجل صادر الآن، المتملّ في إبقاء أهل النار في فوقعتهم المظلمة، في قوله عزّوعلا: ﴿فَالْيَوْمَ لَا يُخْرَجُونَ مِنْهَا﴾ ، معنى: لا يخرجون "من النار"²، وقوله: ﴿وَلَا هُمْ يُسْتَعْتَبُونَ﴾ (٣٥) ، أي: "ولا هم يردّون إلى الدّنيا ليتوبوا ويراجعوا الإنابة ممّا عوقبوا عليه"³. ذلك قرار يفتح على ظلال معنوية ترسو على أرضية الخيال باعتبارها تفاصيل أحداث تأملها وأحاول تجميعها؛ كصورة حركة التعذيب المتجدّدة في مساحة ما بينية عنوانها: اللّاحية واللاموت، أي ما بين الحياة والموت.

¹ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص108.

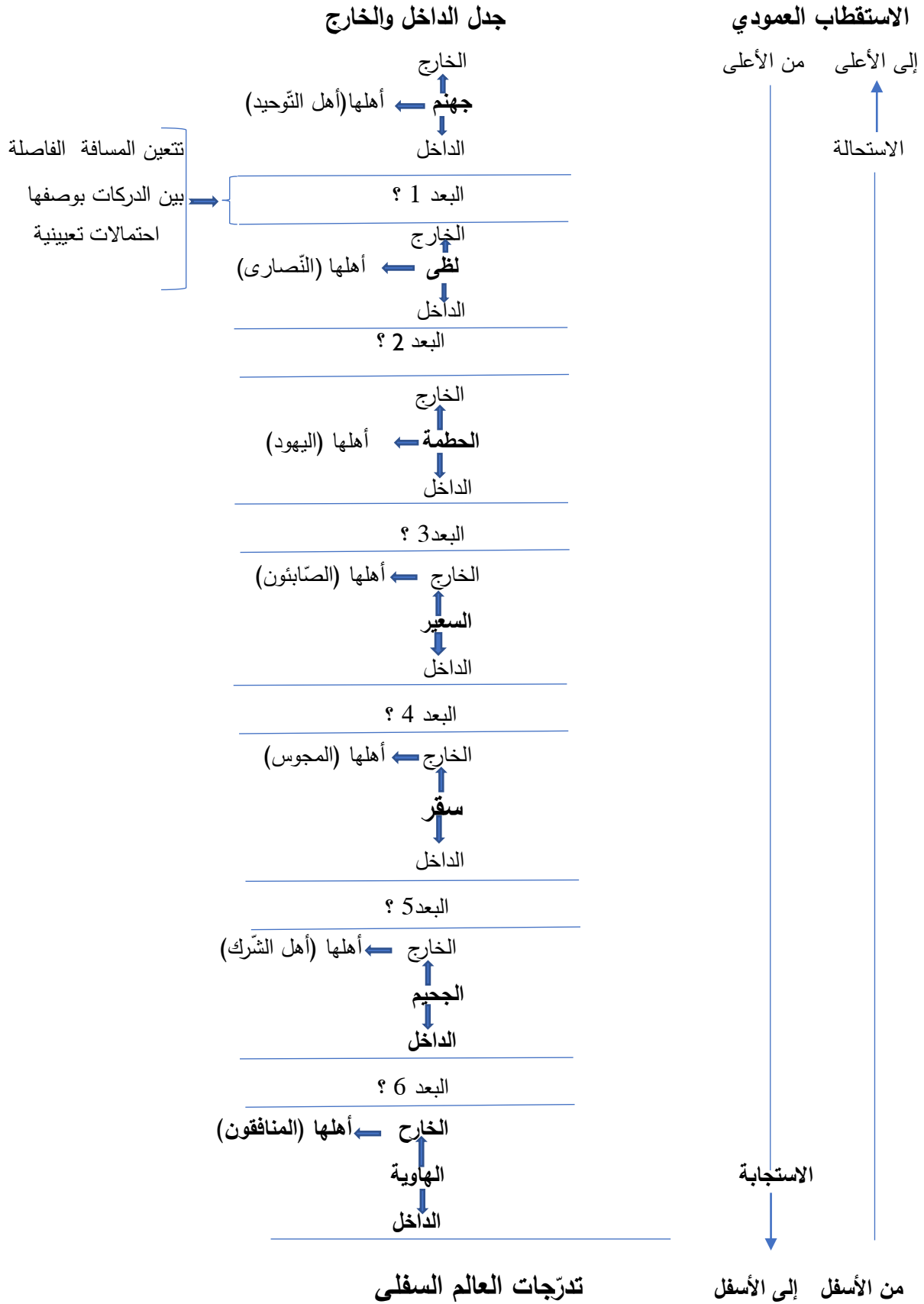
² - المصدر نفسه، ج4، ص 223.

³ - الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج21، ص109.

يمثل قوله عز وجل: ﴿لَهَا سَبْعَةُ أَبْوَابٍ لِّكُلِّ بَابٍ مِنْهُمْ جُزْءٌ مَّقْسُومٌ﴾^١، إثارة بصرية تمكّن الخيال من رسم المخطّط الهندسي لجهنّم، بالتركيز على الشكل الطولي للدّركات، وتحديد المسافة المحتملة الفاصلة بينهم باعتماد العمق المكاني الخاص بالفنّ التشكيلي، مع طرح تساؤل حول تموضعات الأبواب وشكلها وحجمها، فمن المفترض أن تكون ضخمة تحتلّ كلّ المساحة الفاصلة بين دركة وأخرى. منطق الوجود - في- الدّركات يخضع لمبدأ المغايرة، فالواحدة تختلف عن الأخرى ما ينتج فروقات متعدّدة بينهم، ومنه، هل يتمكّن البعد التخيلي من الكشف عنها ؟

أشار أهل التّفسير إلى خضوع الدّركات لمبدأ الصّنفية، فقد قال ابن جريح: النّار سبع دركات: أولها جهنّم، ثمّ لظى، ثمّ الحطمة، ثمّ السّعير، ثمّ سقر، ثمّ الجحيم، ثمّ الهاوية. (لكل باب منهم جزء مقسوم)، أي: لكل دركة قوم يسكنونها. و قال الضحاك: في الدركة الأولى أهل التوحيد الذين أدخلوا النار، يعذبون بقدر ذنوبهم ثم يخرجون ، و في الثانية النصارى، و في الثالثة اليهود، و في الرابعة الصابئون، و في الخامسة المجوس، و في السادسة أهل الشرك، و في السابعة المنافقون.¹؛ إذ لكلّ دركة أهلها حيث تخصّهم بعذاب من صنف ما ، وبذلك ينفّث الخيال على محاولة التّعيين والتّحديد التّفصيلي لكلّ طبقة وفق المخطّط الآتي:

^١- البغوي، معالم التنزيل، ج4، ص 382-383.



يتوّج المشهد التعذبي الكلي بإخراج تراجمي يجمع بين عناصر مسرح الأحداث (صورة المخطّط الهندسي لجهنّم ودركاتها وشخصياتها)، بتسليط الضوء على حركة التعذيب وردود أفعال المعذبين وصراخهم، وألوان النار الملتهبة وغير الملتهبة، وأشياءها من ماء وطعام ولباس وأدوات تعذيبية. يتلخّص جدل هنا وهناك في قوله عزّوجل: ﴿فَادْخُلُوا أَبْوَابَ جَهَنَّمَ خَالِدِينَ فِيهَا﴾؛ حيث يهيأ لي أنّ فعل الدّخول حاصل هنا والآن بإلغاء الفاصل الزمكاني؛ إذ يخيل إليّ اللحظة رؤية مشهد تعذبي ضخم أسواره من نار ولكّنها في منتهى الصّلاية، بفواصل تصنع عالما منعزلة وضيقّة تمثّل في حدّ ذاتها عالما تعذيبيا مركّزا يتخفّى وراء الكلمات، التي أسهمت في الإخراج التراجمي لمشهد التعذيب.

منظورات جانبية، ألقت بي في عمق المشهد وسمحت لي برسم بعض من النّفاصيل لإنجاز لوحات متفرّدة تنبض بالحركة، فقلوه عزّوجل: ﴿وَسِيقَ الَّذِينَ كَفَرُوا إِلَىٰ جَهَنَّمَ زُمَرًا﴾ ؛ يوحي بالتوجّه اللاإرادي من منطقة الحشر (بعد الحساب) إلى منطقة العذاب (الأبواب)، فقد سيق هؤلاء "سوقا عنيقا"¹ - إلى - جهنّم زمرا، أي: "أفواجا بعضها على إثر بعض، كل أمة على حدة"². إنّه مشهد استعراض يحفّز حاسة البصر لتأمّل هيئة المتّجهين إلى جهنّم، الذين يقودهم بعنف جنود يطيعون الله عزّوجل ، ما يدفع الخيال إلى رصد حركة الهرولة المتعّرة تارة والمستقيمة أخرى، واستحضار صورة رؤوس منحنية انحناء الدّل والمهانة، ومعاينة وجوههم الذابلة والمصفرة والمسودة في الآن ذاته، والمتخوّفة ممّا يخفيه القطب الدّاخلي لأبواب جهنّم. وعند الوصول يؤمرون بالدّخول إلى أسوأ مثوى هُيَّء للكفّار والعاصين لأوامر الله، فهل يستطيع الخيال بما أوتي من طاقة رسم ملامح وجوههم لحظة الدّخول من أبواب جهنّم ؟

إنّ الأبواب تكشف ما سيحدث بالدّاخل؛ فمن يقف أمامها لاجتيازها يصاب بانهيال نفسي واستسلام لأمر العذاب، ممّا يعكس وجهها شاخص النّظر، خاصة عندما يأمر الله عزّوجل بفتح الأبواب بعد أن كانت مغلقة من قبل³، فينكشف المنغلق المرعب. ومنه، أتوقع بكاء وعويلا وترجيا،

¹ - البغوي، معالم التنزيل، ج7، ص132.

² - المصدر نفسه، ج7، ص132.

³ - ينظر: المصدر نفسه، ج7، ص132.

لا سيّما عندما توجّه إلى أهل جهنّم كلمات تزيدهم غمّا وهمّا، من خلال حوار دار بينهم وبين خزنة جهنّم، ويخرج المشهد إلى العلن بسؤال يصطبغ بمعاني الشّماتة والتّوبيخ يوجّه لأهل الكفر: ألم يرسل إليكم "كتاب الله المنزل على رسله، وحججه التي بعث بها رسله إلى أممهم، (...) وينذرونكم ما تلقون في يومكم هذا"¹، وجواب يتضمّن اعتراف هؤلاء بالحقّ اعترافا يحطّمهم من الدّاخل في قولهم: "(بلى) أي: قد جاءونا، وأنذرونا وأقاموا علينا الحجج والبراهين، (ولكن حقّت كلمة العذاب على الكافرين) أي: ولكن كذبناهم وخالفناهم لما سبق إلينا من الشّقوة التي كنّا نستحقّها حيث عدلنا عن الحقّ إلى الباطل"².

ندم يضرب الأعماق ويتحوّل إلى قهر نفسي عندما يكشف الله عزّوجلّ عن صفة العذاب المخصّص لهم، في قوله عزّوجلّ: ﴿فَادْخُلُوا أَبْوَابَ جَهَنَّمَ خَالِدِينَ فِيهَا﴾. يضيء قوله عزّوجلّ: ﴿خَالِدِينَ﴾، جزءا مهمّا من الوجود التّعذيبي -هناك- في طبقات جهنّم، يتمثّل في عنصر الخلود أو البقاء على الحالة التّعذيبية ذاتها وعدم زوالها، "ماكثين فيها، لا تتقلّون عنها إلى غيرها"³. إنّ وقع ذلك على النّفس أشبه باختراق السيّف القلوب أو أشدّ، فما من شخص تتكشف أمامه صفة تعذيبه -في- جهنّم ومدّتها، إلّا ويصاب بضغط نفسي حدّ الانفجار يسلب منه الإرادة في الحياة.

تعتمد لغة الخطاب القرآني، تقنية التّسمية للولوج إلى عالم التّصوير الحسيّ من بابه الواسع، وبذلك يتمّ تفعيل الإدراك الحسيّ بوصفه مدخلا للإدراك التّخيلي والذهني، في قوله عزّوجلّ: ﴿أَحْشَرُوا الَّذِينَ ظَلَمُوا وَأَزْوَاجَهُمْ وَمَا كَانُوا يَعْبُدُونَ﴾ من دُونِ اللَّهِ فَاهْدُوهُمْ إِلَى صِرَاطِ الْجَحِيمِ^(٢٣). يعتبر قوله عزّوجلّ: ﴿الْجَحِيمِ﴾^(٢٣)، معطى حسّيّا ينشّط الخيال، فيستحضر الباب السّادس من أبواب جهنّم، أي يحدّد موقعه بالنّسبة إلى الأبواب الأخرى، ما يثير تساؤلات حول طبيعة التّشابهات والتّعارضات بينه وبين الطبقات الأخرى.

¹- الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج20، ص264.

²- ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص95.

³- الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج20، ص265.

ويكتمل مشهد الجحيم حين يلتفت الخيال إلى محاولة تتبّع حركة انتقال المعذبين من موضع الحشر إلى "طريق جهنم"¹، أو طريق الدّل والمهانة والعذاب، التي تستغرق زمنا يصعب تحديده، ما يجعلني غارقة في عالم التخيّلات حيث أتنقّل بين الاحتمالات التصويرية المرعبة. فهؤلاء حركتهم متناقلة نظرا للأغلال والسلاسل التي تقيدهم، وقد يسحبون ويجرّون بصفة قسرية عنيفة تقودهم ملائكة لا يعصون الله عزّ وجل. يعكس قوله عزّ وجل: ﴿فَأَهْدُوهُمْ﴾، أي: "وجهوهم"²، صورة أشخاص مسلوبي الإرادة، كأنهم عمي لا يبصرون، يحتاجون من يرشدهم إلى الموضع المقصود (سجن الآخرة). إنّ قوله عزّ وجل: ﴿فَأَهْدُوهُمْ﴾، يمثّل اختزالاً لعدّة تفصيلات مشهدية تصنع مشهد الحشر فالعقاب، إذ أتساءل: لماذا يتمّ توجيههم؟ هل يمكنني تخيل حالتهم يومئذ؟

يمكنني أن أحدّد علامات الخسران المبين؛ من سمات الوجه، وإعاقات تعجز الجسد وما شابه ذلك من الأيقونات البصرية المتوهّمة ذات المفتاح المعجز، الذي يذلّ صعوبة الانتقال من اللامرئي إلى المرئي. وبتركيز الإضاءة على بعض الزوايا والأشياء تتمكّن العين المبصرة من الإحاطة بذلك كلّ، حينها يقتنع العالم الغيبي عن العزوف نحو الترائي.

بفنيّة عالية تجيينا كلمات معدودة عن أسئلة المصير لحظة تحوّلها إلى مشهد يتناسق فيه الحدث مع صورة الشّخص وهينتهم وحالتهم، في قوله عزّ وجل: ﴿وَمَنْ يَهْدِ اللَّهُ فَهُوَ الْمُهْتَدِ وَمَنْ يُضِلِّ فَلَنْ تَجِدَ لَهُمْ أَوْلِيَاءَ مِنْ دُونِهِ وَنَحْشُرُهُمْ يَوْمَ الْقِيَمَةِ عَلَىٰ وَجُوهِهِمْ عُمِيًّا وَبُكْمًا وَصُمًّا مَأْوَاهُمْ جَهَنَّمُ كُلَّمَا خَبَتْ زِدْنَاهُمْ سَعِيرًا﴾ سورة الإسراء.

يضمّ المشهد موضعين يحدّدان مصير الإنسان؛ هما الحشر والوجود - في - جهنم، بصفة العرض الآني، في قوله عزّ وجل: ﴿نَحْشُرُهُمْ يَوْمَ الْقِيَمَةِ﴾، وتلك إحالة على صورة خشبة مسرح لا يتمكن فعل النّظر من احتوائها نظرا لشساعتها وللجمع الغفير من النّاس يوم الحشر؛ بحيث يقف خيالي مذهولاً، ما يجعل المشهد ثابتاً مطوّلاً، فأتتمكّن من الإحاطة بزوايا تنطق بالوجود - هناك -، تعجّ أرضيتها بحركة سحب مكثّفة غير منقطعة، فتتسج خيوط مشهد مؤلم أبطاله

¹ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص8.

² - الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج19، تح: عبد الله بن عبد المحسن التركي / عبد السند حسن يمامة، ط1، دار هجر، القاهرة، 2001، ص522، (هامش2).

شخص يحشرون على وجوههم. وقد قال الإمام أحمد، حدثنا ابن نمير، حدثنا إسماعيل عن نافع قال: سمعت أنس بن مالك يقول: قيل: يا رسول الله كيف يحشر الناس على وجوههم؟ قال: (الذي أمشاهم على أرجلهم قادر على أن يمشيهم على وجوههم)¹.

يمثل المشي على الوجوه معطى حسياً يتضمن إيقاع حركة مشي عنيفة ومكثفة على الوجوه، تسفر عن هيئة غريبة تدهشني وتؤلمني، حيث تمدّ خيالي بطاقة رهيبة تنتج صوراً لا متناهية تحتضن موضوع الحشر على الوجوه، وقد يتمثلها الذهن مدّة من الزمن؛ كصورة زواحف مخيفة أو أقوى من ذلك، أو صورة دواب بوجه إنسان مشوّه من أثر الاحتكاك والدّماء تلطّخه حتّى يطغى اللون الأحمر على اللّوحات المحتملة، وصورة ملائكة غلاظ شداد يجرونهم وهم يمسونهم من أعلى الرأس، فيندمج التعذيب الجسدي بالنفسي، ذلك أنّ الحشر على الوجوه يفتح على معاني الخزي والعجز والعقوبة والوضاعة والمهانة... إلخ. فأشعر فعلاً بتأزّم موقف هؤلاء، وفي ذلك إقرار بحتمية العذاب لمن كفر وظلّ.

بتقنية التّخييل الحسّي يُفعل عنصر الرّؤية المتخيّلة، في قوله عزّوجل: ﴿عُمِيََا وَبُكِمَا وَصُمًّا﴾؛ إنّ تصوير حيّ يضيء حالة ميؤوساً منها لشخص عاجزين، ينطلقون في رحلة عذاب مقيم هنا والآن بدايتها غير موقّعة، حيث ترسم خطوط المنتهى الذي يفتح على حالة نفسية قاهرة، لا سيّما عندما يتعيّن مصيرهم بصفة عيانية بالإحالة الموضعية، في قوله عزّوجل: ﴿مَأْوَاهُمْ جَهَنَّمُ﴾؛ أي: "مصيرهم إلى جهنّم، وفيها مساكنهم، وهم وقودها"². ما يثير أسئلة تعمل على إخراج مشهد جهنّم إلى العلن: أيّ دركة ستحتويهم؟ وما طبيعة العذاب المسلّط عليهم؟

تكشف بعض الكلمات جزءاً يسيراً من مشهد العذاب العظيم، في قوله عزّوجل: ﴿كُلَّمَا خَبَتْ زِدْنَاهُمْ سَعِيرًا﴾^(٩٧) ومعنى "خبت: لانت وسكنت" (...) زدنا هؤلاء الكفار سعيراً، وذلك إسماع النّار عليهم والتهابها فيهم وتأجّجها بعد خبوها في أجسامهم"³. فعلاً، إنّ مشهد يعرض على خشبة مسرح

¹ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج3، ص97، (هامش 1).

² الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج15، تح: عبد الله بن عبد المحسن التركي/ عبد السند حسن يمامة، ط1، دار هجر، القاهرة، 2001، ص94.

³ المصدر نفسه، ج15، ص ص94-96.

ناري، حيث تتراءى في مخيلتي حركة التهايب النار العالية، التي تفوق التصور لسرعتها وكثافتها سرعان ما تتناقص تدريجياً، حتى تصل إلى درجة الصفر وفق مخطط بياني يترجم موضوع تلاعب النار بأجسام المعذبين وحرقتها. ثم تمتنع للحظات وهي تخادعهم بسكونها فيطمعون في الخلاص، ويحسبون أن التعذيب محدد بزمان قد انقضى وأوصدت أبوابه، ولكن النيران تتأجج مجدداً فتتهار نفسياتهم وتتلاشى أجسامهم دون تحقق الموت، لتعاود النار خدعتها دون انقطاع، فهل يمكن توقع حجم العذاب الناجم عن ذلك ؟

2- مشهد الإحاطة بالأسوار النارية :

احتوى الخطاب القرآني كلمات تؤدي مهام مهندس العمران، إذ تتخذ من المستقيم والدائرة والأشكال الهندسية المتباينة، والعمق والأبعاد والمساحات والمسافات البينية، قاعدة لها لتوليد مخططات هندسية للأمكنة تمثل معطيات التفكير البصري بامتياز، في قوله عز وجل: ﴿وَقُلِ الْحَقُّ مِنْ رَبِّكُمْ فَمَنْ شَاءَ فَلْيُؤْمِنْ وَمَنْ شَاءَ فَلْيُكْفُرْ إِنََّّا أَعْتَدْنَا لِلظَّالِمِينَ نَارًا أَحَاطَ بِهِمْ سُرَادِقُهَا وَإِنْ يَسْتَغِيثُوا يُغَاثُوا بِمَاءٍ كَالْمُهْلِ يَشْوِي الْوُجُوهَ بِئْسَ الشَّرَابُ وَسَاءَتْ مُرْتَفَقًا﴾ سورة الكهف.

يعتبر الفعل ﴿أَحَاطَ﴾ معطى حسياً يفيد الإلمام بالشيء المرئي المتمثل في "حائط من النار"¹، ويمكن من اتساع حركية النظر في عملية الإدراك² البصري الحسي، التي تفعل عملية الإبصار المتخيلة، إذ ينقشع الضباب عن الزوايا والأركان ومحويات المكان، فينتشر ضوء متخيل يسمح للعين بالنقاط أدق التفاصيل والجزئيات. الظالمون "وهم الكافرون بالله ورسوله وكتابه"³، ألقى بهم داخل نار يحيط بها سور، في قوله عز وجل: ﴿نَارًا أَحَاطَ بِهِمْ سُرَادِقُهَا﴾ ، بمعنى: "سورها"⁴، الذي يحيط بها. والإحاطة تستلزم الشكل الدائري، باعتباره منحنى يحدد صفة الوجود المغلق - في - جهنم؛ إذ أتخيل النظر إلى سور ضخمن صنعه السنة النار الملتهبة يلتف حول الكفرة، ويحبسهم في مركز الدائرة أين يتعاظم حجم العذاب. يتخفى وراء خطوط الدائرة المنحنية ظلال

¹- الطبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج15، ص245.

²- ينظر: نجوى الزياحي القسطنطيني، في نظرية الوصف الروائي، ص358.

³- ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج3، ص121.

⁴- المصدر نفسه، ج3، ص121.

معنوية؛ كمعاناة الدّاخل وإسقاط جدلية الخارج ودوران النّيران حول أجسامهم، حيث تتفاعل فتعكس حالات نفسية متدهورة يعيشها الكائن الموجود في مركزها.

كلمة ﴿أَحَاطَ﴾ إذن، تستولي على وظيفة ريشة الرّسام البارِع، فتمازج بين خطوط تتّصف بالانحناء والدّوران والضّخامة والغلظة، لتنتهي إلى إنجاز لوحة من عالم الغيب تكشف عن سجن دائري أسورته من نار، يؤكّدها ويكشف عن بعض من تفاصيل السّور النّاري ما ورد "عن النّبيّ صلّى الله عليه وسلّم، أنّه قال: إنّ لسرادق النّار أربعة جدر، كثف كل جدار منها مسيرة أربعين سنة"¹، تحبس بداخلها المعذّبين، وفي مركزها تسلّط عليهم أبشع أصناف العذاب، فالشّكل الدّائري يفرض تمركزاً في الوسط، أين تتفاقم شدّة العذاب.

وبتقنية الإيهام بالسّمع الفيزيائية، التي أثبتت فعاليتها في الإخراج المشهدي للأمكنة الخاضعة لسلطة الهنا والآن، يحدث تناسق دقيق بين عذاب يتعاضم حجمه في مركز الدّائرة النّارية، وإيقاع صوت المعذّبين المنبعث من الدّاخل (موضوعه طلب الاستجداء)، والمتصاعد في الشدّة، في قوله عزّوجل: ﴿وَإِنْ يَسْتَغِيثُوا يُغَاثُوا﴾ ؛ فأصوات أهل جهنّم ترتفع نحو الأعلى بصفة مكثّفة. وبإلحاحهم على السّعي نحو الخلاص تتمّ استغاثتهم، ولكن بأشياء تغيّر معنى الاستغاثة إلى النقيض، في قوله عزّوجل: ﴿يُغَاثُوا بِمَاءٍ كَالْمُهْلِ يَشْوِي الْوُجُوهَ﴾ ؛ المهل إذن، مركز الإغاثة، فما طبيعته؟ إنّهُ "ماء غليظ مثل دردي الزّيت"²، أمّا صفته فهو ﴿يَشْوِي الْوُجُوهَ﴾، وذلك "من حرّه إذا أراد الكافر أن يشربه وقرّبه من وجهه شواه حتّى يسقط جلد وجهه فيه"³.

لون ﴿الْمُهْلِ﴾ "أسود منتن غليظ حار"⁴، يثير حاسة البصر لالتقاط تلك الصور المتشكّلة من عدّة عناصر بلون واحد؛ لون المهل الأسود، ولون النّار السّوداء، ولون بشرة المعذّبين السّوداء⁵. وباختلاطها تتحرّك القوة التّخيلية لرسم لوحات غير معهودة بلون موحّد، هو الأسود القاتم، تدهشني فتلقّي بي في زواياها، حينها تتداعى الاحتمالات التّصويرية في ذهني، فيتعمّق الإحساس

¹ - الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج15، ص247، (هامش رقم 8).

² - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج3، ص121.

³ - المصدر نفسه، ج3، ص121.

⁴ - المصدر نفسه، ج3، ص121.

⁵ - لمزيد من التّفصيل ينظر: المصدر نفسه، ج3، ص121.

بالرعب في نفسيّتي بعدما يتمثّل موضوع شدّة قبح جهنّم عياناً، لا سيّما عندما تتبعث في مخيلتي رائحة ننتة تلفّ الصّورة القاتمة. ويؤكد الله عزوجل أنّ أهل جهنّم يغاثون فيهلكون ويهانون، في قوله: ﴿يَبْسُ الشَّرَابُ وَسَاءَتْ مُرْتَفَقًا﴾^(٤٩) ، وفي تفسير قوله تعالى ﴿مُرْتَفَقًا﴾^(٥٠): "قال ابن عباس: منزلاً"^١. أي: "أصل (المرتفق): المتكأ"^٢، وبناء على ذلك يتحدّد منطق الوجود- في - جهنّم، الذي يفرض احتواء معذباً يتمثّل مع أشياءها القبيحة من شراب مذلّ وغيرها.

انطلاقاً مما سبق، تتخذ عملية الإغاثة منحى معاكساً وفق معادلة صادمة عنوانها: النجدة المهلكة، يحقّقها الالتحام الشديد بين قطبين متعاكسين؛ الأول يمثّل الإغاثة بالماء وهو أمر واقع، والثاني، يغيّر مجرى الخلاص إلى الهلاك من شدّة حرّه. فطبيعة الماء السائلة تمثّل محطة إغراء وطمع في النجاة، ولكن لحظة انصهار جلودهم وأجسامهم يتبدّد الحلم مخلفاً عذاباً نفسياً مهيناً، شعاره نجدة أهل جهنّم بماء ظاهره فيه رحمة وباطنه نقمة مدمّرة. ومنه، الدائرة والإحاطة النارية، واللّون الأسود والرائحة النتنّة، وشدّة الصّوت النّاتج عن العويل وإثارة الإحساس بالحرّ الشّدّيد؛ تمثّل منافذ تطلّ على الوجود الغيبي (عالم العذاب- هناك -)، حينها يبلغ تأثر النّفس بالعرض الفنّي المشهود ذروته، فيسيطر على العقل اقتناع عميق بمسألة حتمية المصير المشؤوم لمن كفر.

3- مشهد الوديان - في - جهنّم :

تنافس لغة الخطاب القرآني مرّة أخرى مجال الصّناعة الهندسية للأمكنة بتقنية التّسامي المحض، أو ما يعرف بتجاوز الظّاهرة الهندسية للولوج إلى عمقها أين تقطن حقيقة العالم الآخر (جهنّم)، في قوله عزّوجلّ: ﴿فَخَلَفَ مِنْ بَعْدِهِمْ خَلْفٌ أَضَاعُوا الصَّلَاةَ وَاتَّبَعُوا الشَّهَوَاتِ فَسُوفَ يَلْقَوْنَ غِيًّا﴾^(٥١) سورة مريم.

رغم الاعتقاد بالبعد الزّمكاني بين حياة الدنيا وعالم الجزاء والعقاب، إلّا أنّ حروفاً وكلمات مجردة ألغت وهم البعد والتّغيب إلى القرب والتّعيين. فقد شحّن حرف (الفاء) بطاقة تصويرية (لا تضاهيها وسائل التّكنولوجيا من تقنيات الخدع البصرية)، كشفت عن الموضع ﴿غِيًّا﴾^(٥٢) ،

^١- البغوي، معالم التنزيل، ج5، ص168.

^٢- المصدر نفسه، ج5، ص168.

"وهو اسم واد من أودية جهنم، أو اسم بئر من أبارها"¹، وكأنه مائل أمام عيني، حيث أحس بمحاصرته لي، فتنصهر مخيلتي في الزمن الغيبي الآتي. كما أنّ تقنية التسمية المعتمدة في تصوير المشهد أوهمتني بالإحالة المرجعية إلى الموضع ومعابنته، وكأنتي أنجز بطاقة تعريف له، فيتمثله ذهني بعد خوض الخيال مغامرة نشطة جدًّا، محاولًا توسيع مجال التّحديد بواسطة طرح تساؤلات متعدّدة: ما هو نمط العذاب المسلّط على من أضاع الصلوات واتبّع الشّهوات وما طبيعته؟ ما هو موقع ﴿غَيَّا ٥٩﴾ - في - جهنم؟ ما هو شكله؟ وما حجم مساحته؟ هل هو متناهي في الكبر؟ أم متناهي في الصّغر؟... إلخ. أورد بعض المفسّرين إشارات إلى موضع ﴿غَيَّا ٥٩﴾ أضاعت بعضها من التفصيل غير المحدّدة؛ كتفسير "عبد الله بن مسعود (فسوف يلقون غيا) قال: واد في جهنم بعيد القعر، خبيث الطعم"². يتّخذ ﴿غَيَّا ٥٩﴾ معنى الخسارة والعذاب، ولكن تسند إليه مهمّة تعذيبية تهزّ الأبدان؛ إذ يهيّء للمعدّبين محيطًا قذرا، "قال الأعمش عن زياد عن أبي عيّا في قوله: (فسوف يلقون غيا) قال: واد في جهنم من قيح ودم"³. إنّه الوجود - في - جهنم بصفة ما تحدّدتها تلك السوائل المقرّفة عند رؤيتها، فكيف هو الحال لو تذوّقناها وتناولناها ! ويشدّد قبحها وتتوضّح فضاعتها بالتحام الرائحة النّتنة، والمنظر البشع، والذوق السيّء المتوقّع بين شدة الحرارة والطعم غير المحتمل.

وبالتّخييل الحسيّ، ترسم صور لامتناهية عن عالم التّعذيب المرعب في واد من وديان جهنم؛ إذ لا تتمحور حول محوياتها القدرة وفقط، بل تفتّح كلمة ﴿غَيَّا ٥٩﴾ على نقاط احتمالية تخيلية حول موقع واد ﴿غَيَّا ٥٩﴾ - في - جهنم، ومساحته وعمقه وشكله وطوله وعرضه، أي سؤال الحجم. يتميّز ﴿غَيَّا ٥٩﴾ ببعد قعره، حيث يتوجّه الخيال إلى تحديد مسافة البعد البعيد، ما يجعل الإحساس بالرّعب مركزًا حدّ الدّهول، يولّد بدوره تصورات افتراضية عن المجهول القابل للتّعيين إلى حدّ ما. فبعد القعر يفترض ارتفاعا لا متناهيا، يعجز القوة التّخيلية على رسمه وتعيين العناصر

¹ الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج15، ص571.

² ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج3، ص188.

³ المصدر نفسه، ج3، ص188.

الهندسية المشكّلة له، كالمساحة والعرض المتأرجحة ما بين الاتساع والضيق مع الميل إلى الاحتمال الثاني، لتوافقه مع منطق التعذيب القائم على التضييق الجسدي والنفسي. وبالكشف عن الصّفة الهندسية لموضع ﴿غَيَّا ٥٩﴾ تتراءى منطقة معيّنة تمثل جزءا من كلّ، حيث تسهم في الرّسم التخطيطي العام لجهنم.

وتبقى الحيرة تجول في خيالي عن تموضع ﴿غَيَّا ٥٩﴾ - في - جهنم، فتمكث زمنا غير يسير، يمكّني من تأمل الصور المحتملة والمتتابة. وبذلك يكتسب الإخراج المشهدي لهندسة جهنم قيمة فنيّة وجمالية ذات درجة قصوى، تهدف إلى زرع قيمة الرّدع في النّفس البشرية. كذلك قوله عزّوجل: ﴿فَاخْتَلَفَ الْأَحْزَابُ مِنْ بَيْنِهِمْ فَوَيْلٌ لِلَّذِينَ كَفَرُوا مِنْ مَّشْهَدِ يَوْمٍ عَظِيمٍ﴾ سورة مريم ، لقد خصّص الله عزّوجل موضعا تعذيبيا آخر هو ﴿وَيْلٌ﴾ يتخذ شكل الوادي في جهنم، لمن كفر بالله، وزعم أنّ عيسى ابن الله¹، إذ ينفتح على عالم التّحديد الهندسي المتخيّل بالنّسبة إلى جهنم.

4- مشهد الطّواف - في - جهنم :

لا يحتاج الخطاب القرآني إلى ريشة ولوحة مؤطرة وألوان بشتّى أصنافها، وعتاد التّصوير السينمائي الضّخم المزوّد بأحدث ما توصّلت إليه التّكنولوجيا المعاصرة، من تقنيات الإضاءة الذّكية وأساليب الخدع البصرية وغيرها، لأنّ حروفه وكلماته تتمكّن من احتوائها وتوظيفها من خلال قدرتها على إظهار المعاني المرجوة بصفة محسوسة في مواضع ومشهودة في أخرى، وذلك بالمزج بين المعطى الحسي والحوار والحركة المتخيّلة، حيث تنفذ إلى الذّهن بكلّ يسر، فتؤثّر في النّفس من الوجهتين الفنيّة والدينية، حتى يغيب عن ذهني تماما أنّني إزاء كلمات مجردة !

تصادفني كلمة الطّواف في مشهد مفعم بالحركة المتوهّمة، أين يكشف المتحمّج وتفتح زاوية تطلّ على جزء من مشهد العذاب الكلّي، في قوله عزّوجل: ﴿هَذِهِ جَهَنَّمُ الَّتِي يُكَذِّبُ بِهَا الْمُجْرِمُونَ﴾ يَطُوفُونَ بَيْنَهَا وَبَيْنَ حَمِيمٍ ءَانِ ﴿٤٤﴾ سورة الرّحمان. يكشف اسم الإشارة ﴿هَذِهِ﴾ عن

¹- ينظر: الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج 15، ص 542.

ماهية عالم العذاب، إذ يجعل جهنم حاضرة بصفة حسية، فأحوّل نظري لحظة القراءة متطلّعة لرؤيتها؛ لأنّ الإشارة إلى المشار إليه ﴿جَهَنَّمُ﴾ يتضمّن خطاب البصر ووهم النّظر، الذي يثير مجموعة من التساؤلات حول شكل جهنم الهندسي ومساحتها وطبيعة العناصر الثّابتة فيها التي تمثّلها وتمنحها صفتها المتفرّدة بها، ما ينمّ عن احتمالات تصويرية محكمة النّسج وسهلة التّركيب تتفاعل في مساحة خيالية لا تستنفذ. فقد تتخذ جهنم شكل البئر العميقة المحاطة بسور متين من نار ينتهي عمقه إلى المجهول، الذي يحقّق نقطة الاستهراب أو لا نهائية الصّورة. إذا كانت جهنم تخضع لنظام الدّركات، فكيف يتمّ الانتقال بينها ؟ وبأيّ وسيلة ؟ هل بالأدراج أم بدونها أم بشيء آخر لا يخطر على بال بشر؟

تحت سلطة الهنا والآن، يتداخل الزّمكان الغيبي ﴿جَهَنَّمُ﴾ بالحاضر الدّنيوي، إذ يشكّل التّفاعل بينهما ترنيمة عذبة اخترلتها كلمة عهدناها هي اسم الإشارة ﴿هَذِهِ﴾، ولكنها لم تعد كذلك، فقد تحوّلت إلى مصدر طاقة جمالية تزداد قوّتها، في قوله عزّ وجل: ﴿يَطُوفُونَ بَيْنَهَا وَبَيْنَ حَمِيمٍ ءَانَ﴾؛ أي: "يطوف هؤلاء المجرمون الذين وصف صفتهم في جهنم بين أطباقها، (...) وبين ماء قد سخن وغلى، حتّى انتهى حرّه، وأنى طبخه"¹، ومنه: ما هو الطّواف ؟

الطّواف معطى حسّي، فهو "المشي حول الشّيء"². إنّه يكشف عن حركة دائرية بين موضعين يتماثلان في الماهية؛ الجحيم بطبقاته الضّارية إلى العمق (موضع النّار)، وموضع الماء المتناهي في الحرّ، ومنه، يتهيأ لي أنّي أعاين مشهدا ينبض بالحياة المفزعة مركزه التّثقل النّاري المرعب. يرتبط فعل الطّواف بالبحث عن الشّيء، أو المنفذ الذي يوصلنا إلى الخلاص، ولكن: هل الطّواف النّاري ينتهي بالمعذبين إلى النّجاة؟ عمّا يبحث الطّائفون بين دركات جهنم والماء المتناهي في الحرّ؟ هل يتطلّعون إلى وحدة أخفّ تعذيبا ؟

الطّائفون تحرقهم نار جهنم، فينتشرون عبرها متّجهين إلى مصدر الماء طمعا في النّجاة، وأيّ ماء! لا يروي العطشان بل يحرق الأمعاء ويذوّبها، ليعودوا من جديد إلى اللّهب النّاري - في -

¹- الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج22، ص232.

²- الزّاغب الأصفهاني، معجم مفردات ألفاظ القرآن، مادة (طوف)، ص233.

الدركات أملا في إيجاد موضع بارد ومنعش، ولكن هيهات! منافذ الخلاص أوصدت أبوابها ما يجعل نسبة الأمل في النجاة تصل إلى درجة الصفر.

كلّ ذلك يعكس حالة نفسية بلغت مبلغا من التدهور المميت، حيث تفتح مجالا واسعا لرصد هيئة الطائفين ورسم ملامح وجوههم؛ إنهم أشخاص قتلهم اليأس قبل النار، فأحبطت معنوياتهم وأصبحوا كالمهووسين يتخيّلون النار ظلّا باردا، والماء المغلي شرابا منعشا يحيي النفس، فقد أصيبوا بالإرهاق من شدة الطواف المتكرّر وصعوبة المسلك من النقطة (أ = النار) إلى النقطة (ب = الماء المغلي). وبالتالي أنتهي إلى رسم أجسامهم المشوّهة بفعل الحرق؛ إذ تصير إلى الزوال الجزئي، فتحيا من جديد لتلاقي العذاب الأليم داخل حلقة نارية بدايتها قد تكون أسوأ من نهايتها. ويتكرّر مشهد الطواف دون انقطاع، بالتركيز على حركة الطائفين من النار إلى الماء المغلي، حتّى يثبت المشهد المرعب في ذهني مطولا، وأنتهي إلى الاعتقاد بأنّ ذلك لم يعد ملكا لعالم الغيب، بل تجاوزه ليبسط سيطرته على الزّمن الحاضر بحكم أنّي أعايشه حدّ الانصهار.

المعدّبون - في - جهنّم، يلقون عذاب الحريق بنارها ، متبوعا بتعذيب نفسي رهيب عنوانه: البرودة المنعشة والمعتدلة بتمظهراتها ترفع عن أهل جهنّم، يؤكّده الله عزّ وجل ويبيّنه في قوله: ﴿لَا يَذُوقُونَ فِيهَا بَرْدًا وَلَا شَرَابًا﴾^(٢٤) إِلَّا حَمِيمًا وَعَسَاقًا^(٢٥) سورة النبأ. حيث يفصل الله عزّ وجلّا بصفة نهائية وقطعية غير قابلة للجدل في أمر حرمان أهل جهنّم من الماء البارد والجو اللطيف، الذي ينعش الصّدور ويبهجها؛ فيترك لهم فقط ﴿حَمِيمًا﴾ يذيب الأمعاء من شدة حرّه و﴿عَسَاقًا﴾^(٢٥)، وذلك "ما يقطر من جلود أهل النار"¹ يشربه أهل جهنّم والعياذ بالله. وتلك معطيات حسّية تولّد صورا حيّة تعكس حالة طائف يسعى بلا انقطاع علّه يعثر على ما ينقذه من هول ما يلقي، فيصادف شرابا بتمظهرات متباينة أصلها موحد وثابت؛ إذ كلّ شيء متناه في الحرارة.

¹ - الزّاغب الأصفهاني، معجم مفردات ألفاظ القرآن، مادة (غسق)، ص 271.

٧- مشاهد الأشياء - في - جهنم :

بحث المنظرون والفلاسفة في خبايا الفن العظيم للكشف عن العناصر المحققة له، فتعددت أراؤهم وتباينت أحيانا لاختلاف المرجعية الفكرية والدينية، غير أن الخطاب القرآني حدد وبدقة صفة الفن العظيم. وقد أشرت في موضع من المواضع إلى عدم تعارض الفن مع الحقيقة، فكم من ناقد أسس فكره على بنیان هشّ قائلاً باستحالة تألفهما، ذلك افتراض فنده الله عزوجل في كتابه الحكيم، لاشتماله على مشاهد مكانية تحوي أشياء تنطق بالحقيقة، وإن كانت تنتمي إلى عالم الرعب البهيج. إنّ مشهد الوجود - في - جهنم ومحوياتها لم يرد كاملاً ومفصلاً في آية واحدة أو سورة معينة، بل توزعت أجزاء المشهد الكلي على آيات بيّنت في سور مختلفة، تمثل في اجتماعها أجزاء مشهد تتكشف على أرضيته حقيقة غيبية حرص الخطاب القرآني على عرضها عرضاً فنياً.

1- مشهد الشّراب / الغساق :

الملفت للانتباه أنّ كلّ مشهد جزئي يتقدّر بعرض زاوية ما، وفي اجتماع الجزئيات وتتاسقها يتحقّق الإخراج المشهدي الكلي، الذي يحمل طاقة جمالية تستدعي الوقوف عند أدقّ تفاصيلها. وما لاحظته لحظة معاينة المشاهد الجزئية المتعلقة بالجمالية السالبة (جهنم) هو تميّزها بالجدة والدهشة، التي تنشّط الخيال بشكل مرّن، ما أجده ماثلاً في قوله عزوجل: ﴿وَذَرِ الَّذِينَ اتَّخَذُوا دِينَهُمْ لَعِبًا وَلَهْوًا وَعَرَّتْهُمْ الْحَيَاةُ الدُّنْيَا وَذَكِّرْ بِهِ أَنْ تُبْسَلَ نَفْسٌ بِمَا كَسَبَتْ لَيْسَ لَهَا مِنْ دُونِ اللَّهِ وَلِيٌّ وَلَا شَفِيعٌ وَإِنْ تَعْدِلْ كُلُّ عَدْلٍ لَا يُؤْخَذُ مِنْهَا أُولَئِكَ الَّذِينَ أُبْسِلُوا بِمَا كَسَبُوا لَهُمْ شَرَابٌ مِّنْ حَمِيمٍ وَعَذَابٌ أَلِيمٌ بِمَا كَانُوا يَكْفُرُونَ﴾ سورة الأنعام .

تعرض الآية الكريمة مشهداً مرعباً بالإشارة إلى أشياء تعتبر من محويات جهنم، في قوله عزوجل: ﴿شَرَابٌ مِّنْ حَمِيمٍ﴾؛ والشّراب مشتقّ من "شرب: الشرب تناول كل مائع ماء كان أو غيره"¹. وتلك عبارة اصطبلت بالطابع الحسي لإثارتها الحواس بصفة كلية من خلال ما يستحضره خيالي من أسئلة تتحوّل إلى صور محتملة، نظراً لانفتاح كلمة ﴿شَرَابٌ﴾ على جملة من المنظورات الجانبية: هل الشّراب المقدّم لأهل جهنم (الذين كفروا بالله العظيم) عبارة عن ماء أولبن أو ما شابه

¹- الزاغب الأصفهاني، معجم مفردات ألفاظ القرآن، مادة (شرب)، ص193.

ذلك من السّوأل الدّنيوية المعهودة لدى البشر؟ هل شراب أهل جهنّم يختلف عن قائمة الأشربة الدّنيوية؟ وإذا كان كذلك، فما لونه، وما هي خصوصيته؟ من المعلوم أنّ الشرّاب يرتبط بحاسة الدّوق، ومنه، هل شراب المعدّبين طعمه مرّ؟ أو حلو؟ أو لا طعم له؟

إنّ قوله عزّوجل: ﴿مِنْ حَمِيمٍ﴾، حمل مسؤولية التّبيين والتّعيين؛ و"الحميم" هو الحار، في كلام العرب، (...) وإنّما جعل تعالى ذكره لهؤلاء الذين وصف صفتهم في هذه الآية شرابا من حميم، لأنّ الحار من الماء لا يروي من عطش. فأخبر أنّهم إذا عطشوا في جهنّم لم يغالوا بماء يرويه، ولكن بما يزيدون به عطشا على ما بهم من العطش¹. ومنه، عيّنت كلمة ﴿حَمِيمٍ﴾ نوعية الشرّاب المذكور آنفا، وصفته، باعتبار أنّ "الحميم الماء الشّديد الحرارة"². شراب أهل جهنّم إذن، ماء مغلي يشوي البطون أي تبلغ درجة حرارته الدّروة، ما يولّد إحساسا بالألم الشّديد يفوق توقّعات البشر، في قوله عزّوجل: ﴿عَذَابٌ أَلِيمٌ﴾، أي: "ولهم أيضا مع الشرّاب الحميم من الله العذاب الأليم"³. ولكن هل التّعذيب بالشرّاب يقتصر على الماء المغلي؟

شراب أهل جهنّم لا يقتصر على الماء المغلي فقط، بل يتنوع في قوله عزّوجل: ﴿لَا يَذُوقُونَ فِيهَا بَرْدًا وَلَا شَرَابًا﴾^{٢٤} إِلَّا حَمِيمًا وَغَسَّاقًا^{٢٥} سورة النّبا، وقوله عزّوعلا: ﴿هَذَا فَلْيَذُوقُوهُ حَمِيمٌ وَغَسَّاقٌ﴾^{٥٧} سورة ص. إنّ كلّ صنف من الشرّاب يختصّ بلون من التّعذيب، فمن الحميم إلى شرب الغسّاق، فما هو؟ وما طبيعته؟

"الغسّاق هو ما اجتمع من صديد أهل النّار وعرقهم ودموعهم وجروحهم فهو بارد لا يستطاع من برده ولا يواجهه من ننته"⁴. يستدعي اسم الإشارة ﴿هَذَا﴾ الوارد في قوله عزّوعلا: ﴿هَذَا فَلْيَذُوقُوهُ حَمِيمٌ وَغَسَّاقٌ﴾^{٥٧} فعل النّظر، ليتمّ التّركيز على الشّيء المعروض القابل للإدراك هنا والآن واستنطاقه. تفتتح كلمة ﴿غَسَّاقٌ﴾^{٥٧} على ظلال معنوية (بعد أن تتفاعل الحواس الثّلاث:

¹ الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج3، ص282.

² الرّأغب الأصفهاني، معجم مفردات ألفاظ القرآن، مادة (حم)، ص100.

³ الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج3، ص282.

⁴ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص692.

الرؤية والذوق والشم) تكشف عن حالة أهل جهنم النفسية، التي تتحول إلى صورة حية في خيالي وهم في قمة السعادة بحصولهم على شراب لا حر فيه، سرعان ما تنهار معنوياتهم (تفعيل حاسة الرؤية) بمجرد تذوقه (إثارة حاسة الذوق)، فهو يجمع بين البرودة اللاذعة والزائحة النتنة (إثارة حاسة الشم)، فهل للإنسان قدرة على تحمل هذا؟؟

الإجابة بالنفي تؤثر في أعماقي، بعد أن يتراءى لي من بعيد جزء من مشهد التعذيب الكلي، تشكّله تفاصيل نسجت بالمتناقضات المتألّفة؛ فثمة لوانان من العذاب يمثلان في أصلهما متناقضين يتألفان من حيث المبتغى والأسلوب: واحد يختصّ بالتعذيب بماء بلغ أقصى درجات الحرّ، وآخر يتخذ صفة بارد لا يحتمل. وتلك تشكيلة تعذيبية قائمة على أشياء متضادة ومتماثلة في الآن ذاته. يتخذ الشراب إذن، منحى تصويريا مغايرا لما عهدناه به، ما يولد الدهشة في نفسي، خاصة عندما أحاول استحضار طبيعة صراخ المعذبين من جزاء شربهم ذلك، فشدة الألم تولّد شدة الصراخ.

يتكرّر الأسلوب التصويري ذاته ليوّجه الرؤية المتوهمة، ولكن صوب احتمالات مفترضة تتميز بسخاء الصور، التي تكشف بنسبة أكبر عن عالم التعذيب - في - جهنم، في قوله عزّ وجل: ﴿ هَذَا فَلْيَذُوقُوهُ حَمِيمٌ وَغَسَّاقٌ ٥٧ وَعَاخِرُ مِنْ شَكْلِهِ أَزْوَاجٌ ٥٨ هَذَا فَوْجٌ مُّقْتَحِمٌ مَّعَكُمْ لَا مَرْحَبًا بِهِمْ إِنَّهُمْ صَالُوا النَّارِ ٥٩ قَالُوا بَلْ أَنْتُمْ لَا مَرْحَبًا بِكُمْ أَنْتُمْ قَدْ مَتَمُّوهُ لَنَا فَبُئْسَ الْقَرَارُ ٦٠ ﴾ سورة ص.

ولتوسيع منطقة فهم الوجود الغيبي وإدراكها حسياً أعتمدت تقنية الإجمال دون التفصيل، ما يجعل عملية الانفتاح على التعيينات المحتملة لأشكال العذاب ممكنة، في قوله عزّ وجل: ﴿ وَعَاخِرُ مِنْ شَكْلِهِ أَزْوَاجٌ ٥٨ ﴾، لدينا: ﴿ عَاخِرُ ٥٧ ﴾ / ﴿ مِنْ شَكْلِهِ ٥٨ ﴾ / ﴿ أَزْوَاجٌ ٥٨ ﴾؛ هي كلمات قد تبدو مألوّفة، غير أنّها أشبه بعالم متحجّب جدّا لا ينفتح إلّا وفق ما يقتضيه الأمر، بحيث تحدّد في المساحة التخيلية مشاهد قائمة على صور من التعذيب المشكّلة من نواة واحدة تتمثّل في الحرّ المتناهي أو البرد النّتن، الذي لا يطاق طبقا لما أورده الطّبري في تفسيره: "وآخر من شكله أزواج على التّوحيد، بمعنى: هذا حميم وغساق فليذوقوه، وعذاب آخر من نحو الحميم ألوان وأنواع"¹. فنذكر الشراب والطعام المتميزان بشدة الحرّ (بوصفهما لونين من ألوان العذاب)، يوجّه عملية تعيين سلسلة

¹ - الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج20، ص131.

أصناف التعذيب المحتملة يستعرضها الخيال الواحدة تلو الأخرى، ثم يتمثلها الذهن بصفة تتناسق مع المشاهد التعذيبية الحسية المعروضة قبلا، التي تتفاعل في كليتها لتحدث أثرا نفسيا عميقا في داخلي، وتتناغم فتنتج عرضا تراجيديا، عنوانه: احتمالات أشكال التعذيب هناك - في - جهنم. إن قوله عز وجل: ﴿ مِنْ شَكْلِهِ ۚ ﴾ ، أي: "من ضربه ونحوه"¹، ينشط عملية التعيين المبصرة، فقد يكون هناك - في - جهنم أنواع من الأطعمة والأشربة لم تذكر، ولكنها تتماثل من حيث الحر الشديد؛ فواكه بشتى أصنافها ونباتات معهودة في الدنيا تتمايز من حيث الشكل والطعم واللون والصفة، أستعرضها في خيالي بألوان جهنم ما بين الأسود القاتم والأحمر الملتهب، بحيث تمارس فعل التعذيب النفسي على أهل جهنم عندما يعتبرونها مركز خلاصهم، فيتوهمون قدرتها على تخفيف حرارة جوفهم المسلطة عليهم، وإذا اقتربوا منها لتذوقها أصابتهم بحرّها المهلك أو ببرودتها النتنّة، كذلك الشراب.

يمكن أن أستببط من قوله عز وجل: ﴿ وَعَاخِرُ ۚ ﴾ ، أي: "في تنوع العذاب"² المعادلة الآتية: اختلاف الأشياء التي يعذب بها أهل جهنم يقابله تنوع أصناف العذاب. ومنه، إذا كان الحميم هو الشراب الحار والغساق هو البارد الذي لا يستطاع من شدة برده المؤلم"³، فإنني أتحصل على ثنائية متضادة (الحرارة المهلكة / البرودة المهلكة). ولهذا قال الله عز وجل: ﴿ وَعَاخِرُ مِنْ شَكْلِهِ ۚ أَزْوَاجُ ۝٥٨ ﴾ ، أي: "وأشياء من هذا القبيل: الشيء وضده يعاقبون بها"⁴، ما يجعلني ألج عالم التعذيب بالمتناقضات، حيث تعرض مشاهد تعذيبية مصدرها الشيء ونقيضه، كالهوى والصعود/ الظاهر والخفي / الدخول - إلى - جهنم ووهم الخروج - من - الأغوار/ وغيرها.

ومن ألوان العذاب المحتملة؛ أن يجعل الله عز وجل المعذبين ينظرون إلى فواكه مختلفة وأطعمة وأشربة كان يتلذذ بها أهل الدنيا حتى ترسخ ذوقها في ذاكرتهم، ثم يمنعهم من الوصول إليها، فيقهرهم ألم الانتظار، وينتابهم شعور مؤلم مصدره اعتقادهم باستحالة الوصول إليها رغم أنّها

¹ - الطبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج20، ص132.

² - المصدر نفسه، ج20، ص131.

³ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص61.

⁴ - المصدر نفسه، ج4، ص61.

مغايرة تماما لموجودات الدنيا، ولكنهم يخالونها مطابقة لما عهده بها. ويتضاعف عذابهم النفسي لحظة انكشاف حقيقتها المتناقضة تماما مع صورها المطبوعة في ذاكرتهم، فيمكن أن تكون طبيعتها حارة تارة وباردة حدّ الألم أخرى.

يتواصل الاعتماد على الكيفيات الحسية أو ما يعرف بالتقنيات الفيزيائية بوسائل تصويرية مجردة تركز على الكلمات المجردة، لنسج مشهد مرئي دائما تحت سلطة الحاضر هنا والآن. وبتوظيف اسم الإشارة ﴿هَذَا﴾، أتمكن من تصويب نظري تخيليا نحو مجموعة بشرية كان مآلها الهويّ في النار لانتبّع حركة دخولها المزدحمة، فقد يصطدم الواحد بالآخر؛ ذلك أنّ الأغلال التي كبّلوا بها منعتهم من التحرك بصفة طبيعية، وكأنّها أيقونة بصرية ترتسم على أطرافها معاني الخزي والذلّ والدناءة والوضاعة.

ولإدراك مكان التعذيب حسيا، يتمازج اسم الإشارة ﴿هَذَا﴾ أو الالتفاتة غير القسرية إلى المشهد المعروض مع أسلوب الحوار، وينسجمان في قوله عزّوجل: ﴿قَالُوا بَلْ أَنْتُمْ لَا مَرْحَبًا بِكُمْ أَنْتُمْ قَدْ مَتَمُّوهُ لَنَا فَبُئْسَ الْقَرَارُ﴾¹؛ أي: "أنتم قدّمتم لنا سكنى هذا المكان وصليّ النار باظلالكم إيانا، ودعائكم لنا إلى الكفر بالله وتكذيب رسله؛ حتّى ظللنا باتّباعكم، فاستوجبنا سكنى جهنّم اليوم"¹. يتكشف المشهد في مظهر واقعي يخبرني عن قبح أشيائه وعن حالة ميؤوس منها تعيشها الآنية المعذّبة - هناك -.

إنّ الوجود الغيبي (التعذبي) يحادثني حين يتراءى لي من بعيد، كاشفا عن جزء من ماهيته، يدعوني لأن أكون واحدة من شخوصه؛ فقد أتأمل حوارا يدور بين أهل جهنّم، وربما ألتقط أصواتا إيقاعها اللوم والعتاب، والتأنيب، واليأس، والعجز تخاطب العقل والقلب، فتتصهر ذاتي في أحداثه، ما يؤثر في نفسيتي بصفة بليغة، حينها أمتنع عن ارتكاب المعاصي، ويتحوّل موضوع العقاب إلى محور رئيس من محاور المعرفة الغيبية. هي كلمات، خطّت سيناريو الحوار الذي دار بين أهل جهنّم كاشفا القناع عن ظلال أوجدها الحدث المركزي لمشهد تعذبي، عنوانه: الاستقرار المشؤوم

¹- الطبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج20، ص135.

والمكوث الدائم المعذب، حيث تقابلني وجوه تعيسة يغمرها الحزن حد الانفجار، والنَّدَم القاتل يدفعهم إلى لوم من جرّهم إلى جهنّم، علّ ذلك يخفّف من ألمهم.

تشير لغة الخطاب القرآني إلى محويات جهنّم وأشياؤها، التي تكشف عن آليات العذاب الأليم، في قوله عزّوجل: ﴿تُسْقَى مِنْ عَيْنٍ عَآنِيَةٍ﴾ سورة الغاشية. شراب بلغ المنتهى في الحرّ، مصدره عين مخصّصة لسقاية أهل جهنّم، فما حجمها؟ وما شكلها؟ وما موقعها في أصل جهنّم؟ وهل تشبه العين الدنيوية بشتى مظهراتها؟

إنّ كلمة ﴿عَيْنٍ﴾ معطى حسّي، يوهمني برؤية عين مغايرة لما عهدته في الحياة الدّنيا، فأحاول التقاط بعض صورها في حدود طاقتي التخيلية بالتركيز على ماهيتها، فمن المحتمل أن تكون النار عنصرا ثابتا فيها، أي طبيعتها نارية، غير أنّها تتشكّل لتتجلّى للعيان بمظهر معيّن، هنا يحدث انفتاح تأملي على احتمالات تصويرية لا متناهية. ترمز العين للخلاص؛ إذ تزوّد الإنسان بالماء، وتمثّل مصدرا لاستمرارية الحياة، وبموجب ذلك، يعدّ وجود العين - في - جهنّم بحدّ ذاته مصدرا لإذلال المعذبين، وإهانتهم والشّماتة فيهم؛ بحيث إذا رأوها ظنّوا أنّهم لقوا شيئا يخفّف عنهم مصيبتهم، ولكنّها عين "قد انتهى حرّها وغلّيانها"¹، لذا فهي تعكس توقّعاتهم عندما تمدهم بالمياه الشّديدة الحرّ التي تذيب أجسامهم، لحظتها يوصد منفذ خلاص آخر (المياه الباردة والمنعشة)، مصداقا لقوله تعالى: ﴿لَا يَذُوقُونَ فِيهَا بَرْدًا وَلَا شَرَابًا﴾ سورة النّبا، فتتأزّم حالتهم النّفسية حدّ الانهيار. حقّا ذلك رعب بهيج؛ فالمشهد يلقي بي في إطار جهنّم لأعاش ظاهرة التّعذيب بالماء الحار، ولكن سرعان ما أبتهج، لأنّ الله عزّوجل صوّر بعضا من الحقيقة الغيبية المؤلمة ليتسنى للإنسان تجنبها. فجهنّم تمثّل طرفا واحدا من الجدلية الغيبية؛ الجزاء والعقاب.

2- مشهد السّلاسل والأغلال/ السّعير والضّريع :

هل الأشياء الموجودة - في - جهنّم المطروحة للمساءلة، تتلخّص في شراب من حميم وغساق؟ أم إنّ لغة الخطاب القرآني تعرض أشياء أخرى لإظهار شدة قبح جهنّم؟

¹- ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص754.

ركّز الله عزّوجل على محويات جهنّم، في قوله عزّوجل: ﴿إِنَّا أَعْتَدْنَا لِلْكَافِرِينَ سَلَاسِلًا وَأَغْلَالًا وَسَعِيرًا﴾ سورة الإنسان، وقوله عزّوجل: ﴿لَيْسَ لَهُمْ طَعَامٌ إِلَّا مِنْ ضَرِيعٍ﴾ سورة الغاشية. تصوير مادي صنعته الأشياء وأيّ أشياء!! سلاسل وأغلال وسعير وضريع تنثير تساؤلات لا متناهية حول طبيعتها وما هيّتها، وهل تمضي إلى التّناهي؟ ترتبط الأشياء عموماً بمبدأ الشّيئية؛ أي قابليتها للاستهلاك والاستنفاد، غير أنّ طبيعة التّعذيب - في - جهنّم تحول دون ذلك؛ فأحياء البشر بعد التّناهي الجزئي يستلزم التّواجد المستمرّ للماء المغلي والسّلاسل والأغلال والضّريع، ما يسقط إمكانية الفناء الكلّي، حتّى تتحقّق قاعدة التّعذيب المتجدّد.

جهنّم إذن، تضمّ محتويات متباينة في الماهية؛ فبعدما نسج الشّراب بعضاً من خيوط مشهد التّعذيب المهيّن، تصوّب الكاميرا نحو السّلاسل والأغلال بوصفها عتاداً تعذيبياً، حيث خصّصت "سلاسل يستوثق بها منهم شدّاً في الجحيم (...)" وتشدّ بالأغلال فيها أيديهم إلى أعناقهم (...) ونارا تسعّر عليهم فتوقّد¹. تتراءى في خيالي صور مرئية ترسم شكل السّلاسل والأغلال وحجمها وتحدّد ضخامتها. لحظتها، أتخيل أنّي أعاين فعل شدّ الأطراف كاملة، الذي يكشف عن هيئة المعذبين، بحيث من تقيّد رجلاه يتعدّر عليه المشي، وكلّ محاولة تؤدّي به إلى السقوط على الوجه في نار مضطربة. وأمّا الذي شدّت يداه إلى عنقه، فإنّه يعجز عن تحريكها، وتلك قمة المهانة والإذلال. يوطّر المشهد المؤلم إيقاع النّار المسعّرة، حيث تلتهم الوقود اللامألوف التهاماً، فيشتدّ تغيّظها في حركة تصاعديّة مهلكة تلتفّ بالمعذبين مسلّطة على أجسامهم أبشع أنواع التّعذيب من حرق وتذويب للجلود... إلخ، وهم في حالة حرجة من الشّدّ والتقييد يمتزج فيها التّعذيب المادي بالنفسي فيتضاعف.

وفي قوله عزّوجل: ﴿وَتَرَى الْمُجْرِمِينَ يَوْمَئِذٍ مُّقَرَّنِينَ فِي الْأَصْفَادِ﴾ سورة إبراهيم؛ تفعليل للرؤية البصرية المتوهّمة، فقوله عزّوجل: ﴿تَرَى﴾، يجعل المشهد حيّاً ومرئياً. كما أنّ مخاطبة المفرد تحت سلطة الحاضر يحوّل الحقيقة الغيبية (تقييد المجرمين آنذاك) إلى عينية قابلة للتأمّل

¹- الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج23، ص538.

البصري التفصيلي الدقيق غير المنقطع، حينها يلقي بي في عمق مشهد تعذيب المجرمين المقيدون بالأغلال، حيث أتمكّن من الانتباه إلى أدقّ التفاصيل بالتركيز على الشّيء المبصر (المعذبون المقيدون بالأصفاد)، فأتساءل: ما الأصفاد؟ ما شكلها؟ ما حجمها؟ ما طبيعة المادة المصنوعة منها؟ كيف يتمّ تكبيلاهم؟ ما أثر ذلك على أجسامهم؟... إلخ.

إنّ "الصّفَد والصّفَاد الغلّ وجمعه أصفاد والأصفاد الأغلال"¹؛ وهي معطى حسّي مرعب، يمثل مركز الرؤية المتوهّمة، الذي يحقق الإدراك الحسّي للمشهد التعذّيب، إذ يكشف عن الظّاهرة المعروضة بالضّغط على الزّر في منطقة ما من المساحة التخيلية؛ فتبدأ الصّور في التّداوي لبشر، وهم مقيدون بأغلال لا يقدر أضخمهم على فكّها، تمنعهم من الحراك وتضعف قواهم، وقد تختصّ كلّ صورة متخيّلة بشيء ما، غير أنّها تجتمع لتثير ظلالاً معنوية تكشف عن حالة نفسية متردّية للمعذبين. وبذلك تخرق كلمات الآية الكريمة رواق فنّ الصّناعة المشهدية، بحيث توجّه عدسة كاميرا الألفاظ المعجزة صوب الشّخوص في جهنّم لتسلّط ضوءها على ملامح وجوههم المنهكة، وهيئتهم التي تنطق بالذلّ والهوان، ممّا ينشّط الخيال لإخراج علامات أيقونية قابلة للقراءة المتجدّدة رسمتها الصّور المرئية المتخيّلة، التي تروي معاناة العمق، وتخطب الوجدان فترتدع النّفس. هكذا يتراءى جزء من الوجود التعذّيب -هناك- مبرزا شدة قبح جهنّم عنوانه: التّعذيب بطريقة التّكبيّل.

وفي موضع قرآني آخر، تتسع رقعة التّعيين والتّوجيه بتوظيف الحركة المتوهّمة، التي تكشف عن وظيفة السّلاسل والأغلال، في قوله عزّوجل: ﴿إِذِ الْأَغْلَالُ فِي أَعْنَاقِهِمْ وَالسَّلَاسِلُ يُسْحَبُونَ﴾^(٧١) في الْحَمِيمِ ثُمَّ فِي النَّارِ يُسْجَرُونَ^(٧٢) سورة غافر. يؤكّد الله عزّوجل أنّ السّلاسل والأغلال توضع في أعناق المعذبين، فتقلها وضخامتها يشكّل بحدّ ذاته مصدر تعذيب قساوته مكثّفة، يضاف إليها نمط تعذّيب يتمثّله فعل السّحب بعد شدّ أعناقهم، في قوله عزّوجل: ﴿يُسْحَبُونَ﴾^(٧١) ، و"أصل السّحب الجرّ كسحب الذّيل والإنسان على الوجه"². ذلك مشهد يميّزه إيقاع قويّ يجمع بين حركة السّحب المتخيّلة، وما ينجرّ عنها من صوت موجه متوهم. ويتفاعل

¹ - الزّاغب الأصفهاني، معجم مفردات ألفاظ القرآن، مادة (صفد)، ص212.

² - المصدر نفسه، مادة (سحب)، ص169.

النَّظَر والمخيَّلة يتمّ تمثّل المشهد في الذّهن بصفة مرئية وواقعية على شكل أيقونات صنعناها ظلال المعطيات الحسيّة ﴿يُسْحَبُونَ﴾^(٧١) / ﴿السَّلسِلُ﴾ / ﴿الْأَغْلُلُ﴾؛ حيث ترسم صور شخوص تجرّ بعنف غير قابل للقياس، وفي ذلك قمّة الدّل والسّخط والألم الجسدي والنّفسي سرعان ما تتكشف أيقونة الملائكة الشّداد وهم ينفذون فعل الجرّ.

ويزداد الموقف تأزّماً عندما تكون الأرضية التي يسحب عليها المعذبون نارية تلتهم الوجوه وتلقّها، فينبعث صوت قويّ من جوف المسحوبين من جرّاء الألم المتفاقم، إذ أتخيل سماعه مع كلّ حركة سحب جزئية، فأرتجف خوفاً. ويمثّل مشهد التّعذيب بالجرّ على النّار مدّة زمنية تسمح بتثبيته في الذّهن بناء على توظيف حرف العطف ﴿ثُمَّ﴾. يلتفت الخيال بعدها إلى زاوية تعذيبية لا يستهان بشدّتها أبداً، عندما يتحوّل الجسم البشري إلى شيء ينطبق عليه قانون الشّئيّة ولكن بصفة نسبية، في قوله عزّوجلّ: ﴿ثُمَّ فِي النَّارِ يُسْجَرُونَ﴾^(٧٢) ، أي: "ثمّ هم في نار جهنّم يحرقون، يقول: تسجر بهم جهنّم أي توقد بهم"^١؛ فهم وقود جهنّم، وفي ذلك تأكيد على تحوّل أجسام المعذبين إلى مادّة تسعّر بها جهنّم فيتعالى لهبها. إذا كان أهل جهنّم يحسّون بالعطش فيشربون الحميم، فهل يتمكن الجوع منهم؟

يلجأ المعذبون إلى التّقيّب عن منافذ التّخفيف من العذاب دون كلل، إذ لهثوا وراء الماء فإذا به يشوي البطون، وفي موضع قرآني آخر يتمّ فتح زاوية أخرى تعلن عن وجود شيء يشبه الطّعام - في - جهنّم؛ إنّه الضّريع، "قال مجاهد وعكرمة وقتادة: هو نبت ذو شوك لا طيء بالأرض، تسمّيه قريش الشّبرق فإذا هاج سمّوها الضّريع، وهو أخبث أطعام وأبشعه"^٢. وفي رواية أخرى "عن ابن عبّاس: (الضّريع: شيء في النّار) [شبه] الشّوك أمرّ من الصّبر، وأنّ من الجيفة، وأشدّ حرّاً من النّار"^٣؛ الضّريع إذن، معطى حسّي يثير حاستيّين من أقوى الحواس المسهمة في صناعة المشهد المرئي أولها حاسة البصر تليها حاسة الذّوق، ما يضاعف نشاط قوّتي التّخيلية، فتلقّي بي في ركن ما من أركان المشهد، أين أصوّب نظري نحو نبتة لا تسمن ولا تغني من جوع، شوكية الشّكل تتسم

^١ - الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج20، ص364.

^٢ - البغوي، معالم التنزيل، ج8، ص408.

^٣ - المصدر نفسه، ج8، ص408.

بالمكر والخداع، بحيث يعتقد أهل جهنم أنها خلاصهم من ألم الحرّ، ولكن يتفاقم عذابهم وتنهار معنوياتهم عندما يتذوّقونها، فذوقها يجمع بين خبث الطعم وبشاعته ومرارته ورائحته الكريهة وحرارته الملتهبة، فأَيّ طعام هذا ! وتلك قمة المهانة والشماتة بهم. والآن كيف أتوقع حالتهم النفسية خاصة بعد فعل التذوق ؟ أتوقع تعرّضهم لانهايار نفسي رهيب يتناسق مع مشهد ذوبان الجسد المرعب.

3- مشهد شجرة الزقوم :

إنّ عالم الغيب التعذيبي المتحجّب يتكشف بصورة تدريجية، على أرضية صنعها كلمات قلائل عملت على توجيه العملية التعيينية له، ومنه، تعبيد الطريق لتسهيل الوصول إلى مقصدية مشهد التعذيب وطبيعته. وما يضاعف دينامية الخيال تلك التّحديدات الجزئية، لأشياء حسّية عدّت مصدر تعذيب هؤلاء، في قوله عزّوجل: ﴿أَذَلَّكَ خَيْرٌ نُّزُلًا أَمْ شَجَرَةُ الزَّقُّومِ﴾ (٦٦) إِنَّا جَعَلْنَاهَا فِتْنَةً لِلظَّالِمِينَ ﴿٦٧﴾ إِنَّهَا شَجَرَةٌ تَخْرُجُ فِي أَصْلِ الْجَحِيمِ ﴿٦٨﴾ طَلْعُهَا كَأَنَّهُ رُءُوسُ الشَّيَاطِينِ ﴿٦٩﴾ فَإِنَّهُمْ لَآكِلُونَ مِنْهَا فَمَالِئُونَ مِنْهَا الْبُطُونَ ﴿٧٠﴾ ثُمَّ إِنَّ لَهُمْ عَلَيْهَا لَشَوْبًا مِّنْ حَمِيمٍ ﴿٧١﴾ سورة الصافات.

رغم أنّ الآيات الكريمة هي تفصيل لقوله عزّوجل: ﴿وَأَخْرَجْنَا مِنْ شَكْلِهِ أَزْوَاجًا﴾ (٥٨) سورة ص، إلاّ أنها تقابلي بخطاب لا ينقضي، فهو مفتوح على احتمالات تصويرية ذات تأثير فني ووجداني ينتهي بنا إلى الاقتناع بحقائق الغيب، بعد أن تتولّد تساؤلات تسمح بالإجابات عنها باستحضار موضوع مصادر التعذيب في الوعي بصفة دقيقة. وإذا كان الله عزّوجل قد أبان عن شكل ثمار شجرة الزقوم ، فإنه يفتح المجال لتوقع هيئتها، ولكن ما شكل رؤوس الشياطين ؟ سؤال الشكل والصفة يفضي إلى إجابة موحّدة بين المتلقّين مع اختلاف في الجزئيات " لأنه قد استقرّ في النفوس أنّ الشياطين قبيحة المنظر"¹ وإن لم تتم رؤيتها في الواقع بصفة مرئية. كما أنّ الثمار - في - الجحيم هيئتها المخيفة والمفرّعة تفترض منبثا مقرفا، ولكن ما شكل شجرة الزقوم وما هي طبيعة مادّتها ؟

¹- ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص17.

يشير الله عزوجل إلى أنّ "أصل منبتها في قرار النار"¹، وتلك إحالة مباشرة إلى المادة والهيولى، التي تفعل التخيل الحسي؛ حيث أتخيل رؤية شجرة بشكل معهود تتخذ منحى طوليا، ولكن قد تكون ضخمة تبعا لعظمة العذاب هناك - في - جهنم، وتخرج عن المألوف لأنها لا تنتمي إلى عالم النبات بل إلى العنصر الناري؛ فهي شجرة نارية تتكشف للعيان ببشاعتها، بعد أن تتبثق عن أرضية باطنها خفي لا يعلم طبيعته ومحتوياته إلا الله عزوجل، أي كانت شجرة الرقوم مخفية عن الأنظار، وفي لحظة من اللحظات بدأت في الظهور المفزع؛ إذ أرصد إخراجا حركته قوية جدا تحدث صوتا عنيقا تحت سلطة جدلية الظاهر والخفي. هنا أتوقع ردود فعل أهل جهنم مثل تساؤلاتهم عن طعم ثمارها وطبيعتها وشكلها، وهل وجدوا أخيرا منفذا للخلاص ؟

سبقت الإشارة إلى أنّ ثمارها تشبه رؤوس الشياطين، ولكن غياب صورتها العيانية في المرجعية المعرفية للبشر كافة يدفع القوة التخيلية إلى افتراض صور لها، وإن تباينت فإنها تتفق على أنها تفزع النفس. وقد قيل: المراد بذلك ضرب من الحيات، رعوسها بشعة المنظر. وقيل: جنس من النباتات، طلعه في غاية الفحاشة². إذا كان شكل ثمار شجرة الرقوم يؤذي النفس ويرعبها، فهل طعمها كذلك أم إنه يصنع المفاجأة ؟

تتوضح طبيعة طعمها في قوله عزوجل: ﴿إِنَّ شَجَرَتَ الرَّقُومِ ۖ طَعَامُ الْأَثِيمِ ۚ كَالْمُهْلِ يَغْلِي فِي الْبُطُونِ ۖ كَغَلْيِ الْحَمِيمِ ۖ﴾ سورة الدخان، والمراد بقوله عزوجل: ﴿كَالْمُهْلِ يَغْلِي فِي الْبُطُونِ ۖ﴾ كَغَلْيِ الْحَمِيمِ³؛ أنّ "شجرة الرقوم التي جعل ثمرتها طعام الكافر في جهنم، كالرصاص أو الفضة أو ما يذاب في النار إذا أذيب بها ففتناها حرارته وشدة حميته في شدة السواد"³.

لم يشر الله عزوجل إلى طعمها بصفة مفصلة، فقط تركيز على شدة حرّها إلى درجة تفوق قدرة الخيال على تصوّرها، كذلك شدة قبحها وحجم الألم المتفاقم جرّاء تناولها بعد اختلاطها بالحميم، في قوله عزوجل: ﴿فَإِنَّهُمْ لَا يَكُونُونَ مِنْهَا فَمَا يَكُونُونَ مِنْهَا الْبُطُونُ ۖ ثُمَّ إِنَّ لَهُمْ عَلَيْهَا لَشَوْبًا مِّنْ

¹ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص16.

² - المصدر نفسه، ج4، ص17.

³ - الطبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج21، ص54.

حَمِيمٌ ﴿٦٧﴾، ما يجعل الحسّ يقظاً، فأحاول معايشة ظاهرة الطّعام بصفتها مركز الدّهشة والغربة، باستحضار ذوق ثمارشجرة الرّقوم، غير أنّ كلّ محاولة تلغي الأخرى لتأزّم الوضع بصفة تفوق إمكانية الإنسان التخيلية.

يعيش أهل جهنّم حالة نفسية متردّية، عنوانها: الاضطراب، رغم توقعهم النتيجة المهلكة؛ إذ هم يتصورون جوعاً ولا يجدون إلاّ ما يؤذيهم. وقد "ذكر تعالى أنّهم يأكلون من هذه الشجرة التي لا أبشع منها، ولا أقبح من منظرها، مع ما هي عليه من سوء الطعم والريح والطبع، فإنّهم ليضطربون إلى الأكل منها، لأنّهم لا يجدون إلاّ إيّاها"¹. ومنه، يتبادر سؤال إلى ذهني جدير بالطرح: هل تتمكّن قوّة التخيلية من استعراض حالة أولئك لحظة تناولهم ثمار شجرة الرّقوم ؟

يفضي منطق الحرّ الشّديد إلى توهمي سماع إيقاع أصواتهم ما بين الصّراخ والعيول، وتتعاظم شدّته حتّى تتجاوز كلّ محاولة تخيلية، لاستحضار درجة العذاب جرّاء التّقاء شيئين ماهيتهما من نار، أي: "شرب الحميم على الرّقوم"²، فتفاعلها ينتج هلاكاً تميّزه حدّة لا يمكن قياسها، لحظتها يترأى لي أشخاص تذوب أجسامهم.

تتمثّل مهمّة الأشياء شديدة الحرّ في التّعذيب، الذي يتمازج فيه الألم الجسدي بالضغط النفسي، فما أشار إليه الله عزّوجلّ من شكل ثمارشجرة الرّقوم المفزع، ولونها الأسود ﴿كَالْمُهْلِ﴾ طبقاً لما ورد "عن ابن عبّاس قوله: (كالْمُهْل يغلي في البطون). يقول: أسود كمهل الزّيت"³، يعدّ مركز التّعذيب النفسي الملتحم بالتّعذيب الجسدي، ومنه تتشكّل دائرة تعذيبية تلغي منافذ الخلاص.

مشهد مؤلم فعلاً ! أعدّ لصنف واحد من العصاة، في قوله عزّوجلّ: ﴿طَعَامُ الْأَثِيمِ﴾، و"الأثيم ذو الإثم، والإثم من أثم يأثم فهو أثيم. وعني به في هذا الموضع الذي إثمه الكفر بريّه دون غيره من الأثام"⁴. وعندما يعمد العقل إلى جمع معطيات الحواس السّالفة الذّكر، تدرك حقيقة هلاك ﴿الْأَثِيمِ﴾ هناك - في - جهنّم، ما يجعل نفسيّتي في غاية التّأثر.

¹ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص17.

² المصدر نفسه، ج4، ص17.

³ الطّبري جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج21، ص55، (هامش3).

⁴ المصدر نفسه، ج21، ص53.

الفصل الرابع

جمالية تشكيل المشاهد المكانية المنبثقة من الفكر الجدلي

I- مشاهد التحول الأرضي والسماوي/من الوجود إلى اللاوجود

II- مشاهد الإخراج والإحياء/جدلية الظاهر والخفي

III- المشاهد الدنيوية المختلة لحدثي الإخراج و الإحياء

IV- تَمَظْهَرات جدلية الجزاء والعقاب الأخروية في الحياة الدنيوية

V- التَمَظْهَرات الدنيوية لجدلية الأعلى والأسفل

VI - المشاهد المابينية الدنيوية و الأخروية

١- مشاهد التحول الأرضي والسمّائي / من الوجود إلى اللاوجود

1- مشهد النفخ في الصور / إيقاع الفناء :

يبدأ عرض مشاهد الرعب البهيج بالنفخ في الصور في قوله عز وجل: ﴿فَإِذَا نُفِخَ فِي الصُّورِ نَفْخَةٌ وَاحِدَةٌ ۖ وَحُمِلَتِ الْأَرْضُ وَالْجِبَالُ فَدُكَّتَا دَكَّةً وَاحِدَةً ۖ فَيَوْمَئِذٍ وَقَعَتِ الْوَاقِعَةُ ۖ وَأَنْشَقَّتِ السَّمَاءُ فَهِيَ يَوْمَئِذٍ وَاهِيَةٌ ۖ وَالْمَلَكُ عَلَى أَرْجَائِهَا وَيَحْمِلُ عَرْشَ رَبِّكَ فَوْقَهُمْ يَوْمَئِذٍ ثَمَنِيَّةٌ ۖ يَوْمَئِذٍ تُعْرَضُونَ لَا تَخْفَى مِنْكُمْ خَافِيَةٌ ۝﴾ سورة الحاقة.

كلمات إلهية تدفع الخيال إلى محاولة صعبة للكشف عن طبيعة النفخ وما يلزمه، فهل يتمكن من ذلك ؟

أثبتت التفسيرات القرآنية أنّ عملية الانقلاب الأرضي والسمّائي تتم بالتدرّج، الذي ينتج مجموعة مشاهد متّصلة ومتتابعة، تفصل الإنسان عن الدنيا وتصله بالآخرة وتخرجه من الحياة المابينية البرزخية؛ "يقول تعالى مخبرا عن أهوال يوم القيامة وأوّل ذلك نفخة الفزع ثمّ يعقبها نفخة الصّعق حين يصعق من في السمّوات ومن في الأرض إلّا من شاء الله، ثمّ بعدها نفخة القيام لربّ العالمين والبعث والنّشور وهي هذه النفخة، وقد أكّدها بأنّها واحدة لأنّ أمر الله لا يخالف ولا يمانع ولا يحتاج إلى تكرار وتأکید، وقال الرّبيع: هي النفخة الأخيرة"^١. يؤلّف النفخ في الصور إيقاعا صوتيا تلازمه حركة قوية تعمل على تحويل جدلية الأعلى (السماء) والأسفل (الأرض) من الوجود إلى اللاوجود، وفق مخطّط حركي وصوتي خاضع للتدرّج التحويلي تحكمه نقطتان شديدتا التباين المتضاد؛ هما الحركة في أعلى درجات القوة والحركة في درجة الصّفر.

تشهد السمّوات والأرض تناغما يبلغ أعلى مستوياته بين صوت النفخ في الصور وحركة الاضطراب الجذري، حيث تتفاعل الكيفيتان الحسّيتان؛ الإيهام بالسمع والإبصار، فيتحقّق الانسجام الكلّي بين عناصر مشهد النفخ في الصور، ما يرفع درجة نشاط الخيال، فتتداعى صور تملؤها الحركة والصّخب في الحس. وبحيويّة بالغة يستقبلها الدّهن متأمّلا الجزئيات والتفاصيل، حينها

^١- ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص 616.

يتعين موضوع الانقلاب الكوني ويتكشف ضمن نفخة الفزع المنفتحة على جملة من المتخيلات اللامتناهية. كل الكائنات الحية تضطرب حركتها، كذلك الجماد، إلى أين المفر؟ ما الذي يحدث؟ أزلزال هو، يشق الأرض فتبتلع البشر والحجر سرعان ما ينتهي مفعوله، أم ظاهرة أخرى لا تخطر على بال بشر؟ تلك أسئلة، أجوبتها تمثلها مشاهد جزئية تصل الحركة فيها والصوت أعلى الدرجات، بطلها الإنسان والطبيعة بأسرها. وفي لحظات قلائل، يسدل ستار مشهد الفزع ليرفع آخر كاشفا عن مسألة مغايرة، إذ يخيم صمت رهيب أعلنته انعدام الحركة جزاء نفخة الصعق، وذلك مشهد جزئي صامت ولكنه قابل للمساءلة: ما هي الصور الثابتة فيه؟

إنها صور متلازمة ولكنها شديدة التناسق لحظة اجتماعها لتشكيل لوحة بإطار يشمل البشرية جمعاء وهي ملقاة على البساط الأرضي، وبعنوان مفترض يختزل فصلا انتقاليا من فصول الوجود قد يتمثل في: الموت الجمعي المفاجئ، ودونما فاصل زمني يتحول الخيال إلى رصد حركة من نوع آخر تتمثل في الإخراج من الأجداث. أنتهي إلى الاختزال المشهدي الآتي:

- نفخة الفزع = مشهد جزئي قلبه النابض حركة اضطراب قوية ⇐ إعلان النهاية.

- نفخة الصعق = مشهد جزئي صامت صنعته الحركة في درجة الصفر (الموت) ⇐ الانفصال عن الدنيا.

- نفخة القيام = مشهد جزئي تميزه عودة الحركة من جديد، مركزها عملية الإخراج من الأجداث (الإحياء) ⇐ الاتصال بالحياة الأبدية.

إن إيقاع الفناء الكلي يبرهن براعة الخالق عز وجل وقدرته على التأليف بين الشيء ونقيضه برفق، ما يحقق عرضا مشهديا تتتابع فيه الأجزاء وتتسلسل الأحداث وإن اختلفت.

2- مشهد الانقلاب الكوني المركزي / الخفض والرفع :

إن الانقلاب الكوني ظاهرة آتية، سوف تحدث يوم يشاء الله عز وجل، ولكنها تتحول عبر بوابة الكلمات إلى مشاهد متنوعة بارزة وشاخصة أمام العيان؛ تملؤها الحركة ويصنعها التغير، نلتقط أصواتها ونتأمل أحداثها وشخصها وأمكنها بذهول وتأثر بالغين، ما ينتج عرضا جميلا

بقاعدة تحقّق غرضا دينيا يؤكّد حقيقة البعث وزوال الدّنيا بما فيها، وبذلك يتمّ الردّ في قالب فنيّ على أسئلة الفلاسفة بكلّ توجّهاتهم، والمتمحورة حول إشكالية التّناهي واللاتّناهي وعلاقتها بالإنسان والمكان؛ وكأنّ الوجود لن يفهم إلّا من خلال موقع الإنسان والمكان في خارطة التّناهي واللاتّناهي الجدلية.

كلمات قلائل، اختصرت طريق البحث وأغلقت بوّابة الجدل لتثبت حقيقة زوال الدّنيا، وأنّ الإنسان يومئذ يلقى مصيره على حسب أعماله في الدنيا، في قوله عزّوجل: ﴿إِذَا وَقَعَتِ الْوَاقِعَةُ ۚ لَيْسَ لَوْعَتِهَا كَاذِبَةٌ﴾ سورة الواقعة. و﴿الْوَاقِعَةُ ۝١﴾، "اسم من أسماء يوم القيامة سمّيت بذلك لتحقّق كونها ووجودها"¹، ولحتمية كينونتها في أجلها، الذي تحدّده الله عزّوجل في قوله: ﴿إِنَّ يَوْمَ الْفُصْلِ كَانَ مِيقَاتًا ۝١٧﴾ سورة النبأ. إذ "يقول تعالى مخبرا عن يوم الفصل وهو يوم القيامة أنّه مؤقّت بأجل معدود لا يزداد عليه ولا ينقص منه ولا يعلم وقته على التّعيين إلّا الله كما قال تعالى"².

يكشف الخطاب القرآني عن محاور مركزية مسؤولة عن حدوث ظاهرة القيامة بتوظيف تقنية التّجسيم، التي تحوّل الأمور المعنوية إلى أشياء مادية قابلة للمعاينة التّخييلية. وبذلك تُعرض الحقيقة المصيرية للإنسان عرضا جماليا، في قوله عزّوجلا: ﴿خَافِضَةٌ رَّافِعَةٌ﴾ سورة الواقعة ؛ بمعنى: "تخفض أقباما إلى أسفل السّافلين إلى الجحيم، وإن كانوا في الدّنيا أعزّاء، وترفع آخرين إلى أعلى عليّين إلى النّعيم المقيم، وإن كانوا في الدّنيا وضعاء، هكذا قال الحسن وقتادة وغيرهما"³. أستنتج (انطلاقا من القول التّفسيري للآية) المعادلتين الجماليتين الآتيتين العاكستين للمقصد الدّيني:

¹ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج 4، ص 415.

² - المصدر نفسه، ج 4، ص 690.

³ - المصدر نفسه، ج 4، ص 415.

1 - الكفار



الرتبة العليا في الدنيا = مكانة معنوية (أعزاء) $\neq$ الرتبة السفلى في الآخرة = المكان السفلي المادي (جهنم)

تغير جذري (من الرتبة العليا إلى السفلى)

2- المؤمنون



الرتبة السفلى في الدنيا = مكانة معنوية (وضعاء) $\neq$ الرتبة العليا في الآخرة = المكان العلوي المادي (الجنة)

تغير جذري (من الرتبة السفلى إلى العليا)

ألاحظ تشكيلا جماليا في غاية الانسجام والقوة بين عناصر متباينة في الماهية، تخضع لتحوّل من من البعد المعنوي (وضعاء/ أعزاء) إلى الشّيء المحسوس المادي المرئي (جهنم/ الجنة). كما يحقّق قوله عزّ وعلا: ﴿خَافِضَةٌ رَّافِعَةٌ﴾^١ ، مشهدا متجانس الأجزاء ومتوازنا من حيث الاتجاه؛ فالأعلى يتوازن مع الأسفل، رغم أنّهما إحداثيتان توحيان "بالتناقض والتعارض المعنوي المتّصل بخبرة اجتماعية وحيوية، فالأعلى مرادف للسمو والرفعة والأسفل مرادف للأقل والأضعف. ولكن مع ذلك نجد هذه الدلالات تحمل في معطياتها التوازن المعنوي، فالترادف الحاصل في الإحداثيات يقود إلى رسوخ وثبات لأنّ الأعلى يوازن الأدنى ويقيم دلالاته، فمعيّار الأعلى هو الأدنى في قياس بين الاثنين والعكس صحيح، إذ يصبح هنالك معيار موضوعي لتحقيق التوازن بين الاثنين، إنّ بعدي الأسفل والأعلى يستدعي أحدهما الآخر¹ من خلال تقنية التّوليف المكاني المرتكزة على المتضادات المرئية القابلة للمشاهدة العينية، والتي تمكّن جدلية الأعلى والأسفل من التناغم والتشاكل، لإخراج سينيمائي يتحقّق بفعل حركة الخفض والرفع

^١- طاهر عبد مسلم، عبقرية الصورة والمكان، ص56.

المتوهمة، التي تلمس البداهة وتوقظ الإحساس بقوة تماثلها ما يجعل الوعي بموضوع المصير أمرا حتميا، وفي مساحته تدرك حقيقة العالم الآخر محدثة تأثيرا نفسيا بالغا لا سيما تحت سلطة الهنا والآن.

يوحي قوله عز وجل: ﴿خَافِضَةٌ رَّافِعَةٌ﴾^(٣) بعملية الحدوث اللحظة، إذ لم يعد العالم الغيبي متخفيا، بل إنه يتمتع بالقوة في الظهور قد تفوق قابلية عالم الدنيا على التّكشّف. كما يمثل قوله تعالى إشارة صريحة إلى أصالة الفكر الجدلي وإسهاماته في التّشكيل الجمالي للمشاهد المكانية؛ إذ يتناسق فعلا الخفض والرفع بصفة كلية مع حركة التّغيّر الشّاملة والجزرية للسّماوات والأرض*، أي: حركة الخفض والرفع تستلزم حركة الزّلزلة الكونيّة (السّماوات والأرض)، وبذلك يجتمع التّجسيم وإحداثيات المكان والتّوليف المكاني مع زبنيّة الزمن في العرض الجمالي لمشهد المصير الإنساني. يعتبر التّغيّر والحركة عنصرين أساسيين في إخراج مشاهد الانقلاب الكوني إخراجا تراجمديا، ليصبح فهم الوجود المنتهي مرهونا بفكّ شفرتها. لذا سأتملّ بعضا من آيات الذّكر الحكيم لأبيّن كيفية تحوّلها إلى مشاهد حيّة قلبها النّابض بالحركة والتّغيّر.

3-الإخراج التراجمدي الشّامل لمشهد الفناء :

تعوّدت العين البشريّة على التقاط صور ثابتة، تتمركز داخل إطارها جبال تتباين من حيث الحجم والضّخامة والشّكل والعلوّ وحتى اللون، ولكنّ نمطا واحدا من التّصوير يلقّها، فيولّد أسباب الفرح والبهجة في النّفس حيث تجتمع متعة النّظر ولذة النّفس. وقد عرض مشهد الجبال المرتبط بالزّمن الدّنيوي، في قوله عز وجل: ﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَخْرَجْنَا بِهِ ثَمَرَاتٍ مُّخْتَلِفًا أَلْوَنُهَا وَمِنَ الْجِبَالِ جُدَدٌ بَيَضٌ وَحُمْرٌ مُّخْتَلِفٌ أَلْوَنُهَا وَغَرَابِيبُ سُودٌ﴾^(٤) سورة فاطر.

يمثّل قوله تعالى: ﴿أَلَمْ تَرَ﴾، خطابا بصريا يوجّه إلى المخاطب المفرد قصد استدعائه إلى التّركيز العميق فيما يعرض، والانغماس في تفاصيل الصّور وما يحيط بها من منظورات جانبية، وتأمّلها والغوص في عمقها الدّلالي؛ لذا يتوهّم المتلقّي رؤية مشهد جامع لجبال متجانسة تبرز فيها

*- سيتمّ التفصيل في ذلك من خلال مشاهد انقلاب السّماوات والأرض.

التشابهات والتعارضات والتناسبات بين ألوانها؛ فالله عزّوجل: "خلق الجبال كذلك مختلفة الألوان، كما هو المشاهد أيضا من بيض وحمرة، وفي بعضها طرائق وهي الجدد جمع جدّة، مختلفة الألوان أيضا"¹.

عرض مشهد الجبال يتأسّس على التباين في الشكل واللون والهيئة والحجم، وهذا "التنوع يحقق حركة في الدلالة وفي التعبير لأنّه جو لتخليق المزيد من الدلالات (...)" وهكذا فالتنوع بسبب توليده الدلالات المتعدّدة يقود إلى التباين ولذلك استوجب الأمر أن تتحقّق وحدة الفكرة التي تقود التنوع لتجسيد المعنى وتوليد الدلالة². أعين في الآية الكريمة تأطيرا لونيا بالأبيض والأحمر وألوان أخرى لم يتمّ تعيينها، ما يجعل قوتي التخيلية نشطة جدّا، حيث تمكّني من صنع عالم من التصورات المحتملة والممكنة، لألوان الجبال وحجمها وشكلها، مادّتها الخام الأبيض والأحمر والغريب، أي: "الجبال الطوال السود"³.

لدينا ألوان ثلاثة تشترك في عنصرين، هما القوة والتقابل المتجانس؛ بحيث تتفتح على تشكيلات لونية لا متناهية، هي نتاج امتزاج لوني تخيلي: الأبيض والأحمر / الأبيض والأسود / الأحمر والأسود / الأحمر والأبيض / الأبيض والأحمر والأسود؛ وتلك استحضارات افتراضية يؤطّرها مشهد الإنبات المرتكز على إخراج النبات المتعدّد الأنواع والأحجام والأشكال من الأرض، كذلك الجبال. فالتماثل القائم بين المشهدين (الإنبات والجبال) يولّد عرضا حيّا يمتّع النفس، ويشغل الفكر في خلق الله عزّوجل، كما أنّ الاختلاف اللوني للجبال يشكّل مسافة بينها، ينشط عبرها خيال المتلقّي، فيكشف عن المتجّيب، أي الدلالات المشكّلة من جملة العلاقات فيما بينها.

نسجت لغة القرآن الكريم من الجبال مشهدين قائمين على التّضاد النّاطق بالحقيقة الكونية الجامعة بين نقطتين؛ الأولى تمثّل الوجود الدنيوي (ما سبق الإشارة إليه)، والثانية ترتبط بالإعلان عن الفناء الدنيوي الذي أجده حاضرا بقوة، في قوله عزّوجل: ﴿وَحُمِلَتِ الْأَرْضُ وَالْجِبَالُ فَدُكَّتَا دَكَّةً

¹ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج3، ص796.

² - طاهر عبد مسلم، عبقرية الصورة والمكان، ص61، عن روبرت جيلام سكوت، أسس التصميم، تر: عبد الباقي إبراهيم و زميله، ط2، دار النهضة، القاهرة(مصر)، 1980، ص 168.

³ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج3، ص 796.

وَاحِدَةً ﴿١٤﴾ سورة الحاقة، أي: "فززلنا زلزلة واحدة"¹. ذلك عرض قائم على التّخيل الحسيّ، فهو بوّابة واسعة تمكّني من الرّؤية المتخيّلة والسّمع المتوهّم، ولكن مهما حاولت قوّتي التّخيلية تحديد درجة الزّلزلة وما يصاحبها من قوة الصوت النّاجم عن التّحريك الضّارب في عمق الأرض، قد لا أتمكّن من ذلك، لا سيّما عندما يتعلّق الأمر بالأرض بضخامتها واتّساعها، والجبال بجذورها العميقة وطولها الشّامخ. وتلك موجودات دنيوية تنقلب على عقبيها في لحظة واحدة، فهل يمكن تصوّر الإحساس المرعب جرّاء استحضار مشهد مثل ؟

والملاحظ أنّ مشهد زلزلة الأرض والجبال لم يتمّ التّفصيل فيه، لذا فهو يفتح على احتمالات تخيلية لا يمكن استنفادها؛ لأنّها نتاج تمثّل ذهني مجمل لمشهد يتّسم بالانسجام الرّهيب، من حيث توافق شكل الجبال والأرض في موضوع الضّخامة المتحرّكة تحريكا مدوّيا، وفي ذلك قال الله عزّوجل: ﴿يَأْتِيهَا النَّاسُ أَتَقُورُوا رَبَّكُمْ إِنَّ زَلْزَلَةَ السَّاعَةِ شَيْءٌ عَظِيمٌ ﴿١﴾ سورة الحجّ.

4- الإخراج التّراجيدي التّفصيلي لمشهد الفناء:

آيات بيّناّت تولّت مهمّة توجيه فكر المتلقّي نحو التّعيين الجزئي المنتهي إلى الكشف عن المشهد الكلّي لموضوع الانقلاب الأرضي والسّماوي، وهي كالآتي:

- قوله عزّوجل: ﴿وَأَنْشَقَّتِ السَّمَاءُ فَهِيَ يَوْمَئِذٍ وَاهِيَةٌ ﴿١٦﴾ وَالْمَلَكُ عَلَى أَرْجَائِهَا وَيَحْمِلُ عَرْشَ رَبِّكَ فَوْقَهُمْ يَوْمَئِذٍ ثَمَنِيَّةٌ ﴿١٧﴾ يَوْمَئِذٍ تُعْرَضُونَ لَا تَخْفَى مِنْكُمْ خَافِيَةٌ ﴿١٨﴾ سورة الحاقة.

- قوله: ﴿الْقَارِعَةُ ﴿١﴾ مَا الْقَارِعَةُ ﴿٢﴾ وَمَا أَذْرَكَ مَا الْقَارِعَةُ ﴿٣﴾ يَوْمَ يَكُونُ النَّاسُ كَالْفَرَاشِ الْمَبْثُوثِ ﴿٤﴾ وَتَكُونُ الْجِبَالُ كَالْعِهْنِ الْمَنْفُوشِ ﴿٥﴾ سورة القارعة.

- قوله: ﴿يَوْمَ تَكُونُ السَّمَاءُ كَالْمُهْلِ ﴿٨﴾ وَتَكُونُ الْجِبَالُ كَالْعِهْنِ ﴿٩﴾ سورة المعارج.

¹- الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج23، ص224.

- قوله: ﴿وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الْجِبَالِ فَقُلْ يَنْسِفُهَا رَبِّي نَسْفًا ۖ فَيَذَرُهَا قَاعًا صَفْصَفًا ۚ لَا تَرَى فِيهَا عِوَجًا وَلَا أَمْتًا ۗ يَوْمَئِذٍ يَتَّبِعُونَ الدَّاعِيَ لَا عِوَجَ لَهُ ۖ وَخَشَعَتِ الْأَصْوَاتُ لِلرَّحْمَنِ فَلَا تَسْمَعُ إِلَّا هَمْسًا ۚ﴾ سورة طه.

- قوله: ﴿يَأْتِيهَا النَّاسُ آتِفُوا رَبُّكُمْ إِنَّ زَلْزَلَةَ السَّاعَةِ شَيْءٌ عَظِيمٌ ۝ يَوْمَ تَرَوْنَهَا تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّا أَرْضَعَتْ وَتَضَعُ كُلُّ ذَاتِ حَمْلٍ حَمْلَهَا وَتَرَى النَّاسَ سُكَرَىٰ وَمَا هُمْ بِسُكَرَىٰ وَلَٰكِنَّ عَذَابَ اللَّهِ شَدِيدٌ ۝﴾ سورة الحج.

- قوله: ﴿وَتَرَى الْجِبَالَ تَحْسَبُهَا جَامِدَةً وَهِيَ تَمُرُّ مَرَّ السَّحَابِ صُنْعَ اللَّهِ الَّذِي أَتَقَنَ كُلُّ شَيْءٍ إِنَّهُ خَبِيرٌ بِمَا تَفْعَلُونَ ۝﴾ سورة النمل.

- قوله: ﴿يَوْمَ تَرْجُفُ الْأَرْضُ وَالْجِبَالُ وَكَانَتِ الْجِبَالُ كَثِيبًا مَّهِيلًا ۝﴾ سورة المزمّل.

- قوله: ﴿وَيَوْمَ نُسَيِّرُ الْجِبَالَ وَتَرَى الْأَرْضَ بَارِزَةً وَحَشَرْنَاهُمْ فَلَمْ نُغَادِرْ مِنْهُمْ أَحَدًا ۝﴾ سورة الكهف.

- قوله: ﴿يَوْمَ تُبَدَّلُ الْأَرْضُ غَيْرَ الْأَرْضِ وَالسَّمَوَاتُ وَبَرَزُوا لِلَّهِ الْوَاحِدِ الْقَهَّارِ ۝﴾ سورة إبراهيم.

- قوله: ﴿إِذَا رُجَّتِ الْأَرْضُ رَجًا ۖ وَبُسَّتِ الْجِبَالُ بَسًّا ۖ فَكَانَتْ هَبَاءً مُنْبَثًّا ۝﴾ سورة الواقعة.

- قوله: ﴿يَوْمَ تَمُورُ السَّمَاءُ مَوْرًا ۖ وَتَسِيرُ الْجِبَالُ سَيْرًا ۝﴾ سورة الطّور.

كلّ الآيات الكريمة المشار إليها، تمثلها كلمات تولّت مهمة الإخراج التراجمي لعرض بسط خشبته على أرض وسماء وطبيعة بفضل مبدأ الحركة والتغيّر، الذي حقق الإيهام بالمعاينة البصرية لمشاهد الانقلاب الأرضي والسموي.

4-1- مشهد التحوّل التدريجي لشكل السّماء وماهيتها:

إنّ حركة انشقاق السّماء في قوله عزّوجل: ﴿وَأَنْشَقَّتِ السَّمَاءُ﴾؛ أي: "تنشقّ السّماء من المجرة"¹، تشير إلى التحوّل التدريجي لشكل السّماء وماهيتها، إذ لم تعد السّماء كما عهدتها الإنسان، مصدراً ثابتاً للرزق، ومركزاً أساسياً للنور والضياء. والانشقاق معطى حسّي يدعو الذّهن إلى التّساؤل: ماذا بعد انشقاق السّماء؟ وما حجم الصّوت المنبعث من ذلك؟ وهل حركة الانشقاق تتمّ دفعة واحدة، أم تخضع لفعل حركيّ معيّن؟ هل يتمكّن المتلقّي من رسم صورة السّماء الجديدة في خياله؟ وهل يتمكّن وعيه من استيعاب التحوّل المفاجئ تحت سلطة معادلة الزّمكان هنا والآن؟

إنّ في قوله عزّوجل: ﴿يَوْمَ تَمُورُ السَّمَاءُ مَوْرًا﴾^٢، تتكشف طبيعة الحركة التي تخضع لها السّماء يومئذ، فقلوه: ﴿تَمُورُ﴾، أي: "تدور تكفاً"². حركة السّماء إذن، دائرية وقد قال الضّحّاك: وتحريكها لأمر الله وموج بعضها في بعض. وهذا اختيار ابن جرير أنّه التّحرّك في استدارة"³. سماء تخضع لدوران رهيب يعمل على شقّها، فعن "ابن عبّاس قوله: (يوم تمور السّماء مورا). قال: يوم تنشقّ السّماء"⁴. إذا كانت استدارة السّماء وفق حركة دورانية تعمل على انشقاقها، فإنّها توصف بالحركة الدّورانية القوية والمكثّفة التي نسجت مشهداً حياً يؤثّر في النفوس.

4-2- مشهد السّماء المظلمة / الرّعب البهيج :

يسهم اللون بوصفه مبدأً أساسياً لقيام الكون في صنع مشهد الفرع (الانقلاب الكوني) معلناً الفناء، في قوله عزّوجل: ﴿يَوْمَ تَكُونُ السَّمَاءُ كَالْمُهْلِ﴾^٥، أي: "يوم تكون السّماء كالشيء المذاب"⁵. إنّ قوله تعالى: ﴿كَالْمُهْلِ﴾^٥، يكشف عن تغيّر في السنن الكونية؛ إذ تخضع السّماء لتغيّر جذري يمسّ ماهيتها، فيتحوّل لونها عندما تصبح بعد تذويبها" كدردي الرّيت"⁶، أي: "تداوبت

¹ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص616.

² الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج21، ص571.

³ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص351.

⁴ الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج21، ص574، (هامش01).

⁵ المصدر نفسه، ج23، ص256.

⁶ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص626.

واسودت"¹. يعدّ ارتباط المهل باللون منفذاً يمكنني من رؤية لون السماء المتقرّد وإدراكه بصرياً؛ إنّه مشهد حيّ يفرض نفسه في الحاضر المشهود، فكّماً استقبلته شعرت بأنّه مائل بكلّ تفاصيله أمام عينيّ. أيضاً، يختزل المهل ما يحدث للسماء يومها، إذ يذوب كلّ ما فيها من نجوم وغيرها، فتتحوّل إلى سائل مختلط يصعب تحديد لونه، ما يحدث نشاطاً غير اعتيادي لخيال المتلقّي في محاولة ضبط جملة من الصّور التي تُخرج المشهد عياناً وتترأى بوصفها مجموعة احتمالات لونية غير منقطعة، حيث يسكن أعماقها رعب بهيج يجسّد حلقة نهاية العالم.

وفي قوله عزّوجل: ﴿فَارْتَقِبْ يَوْمَ تَأْتِي السَّمَاءُ بِدُخَانٍ مُّبِينٍ﴾ سورة الدّخان؛ تضبط صورة السماء يومئذ، ويحدّد اللون الذي يغلفها؛ فإذا كان الدّخان يحيل إلى اللون الأسود فإنّ وجه السماء حتماً سيصبح مسوداً اسودادا يعلن عن زوال الأرض ونهاية الحياة الدّنيا. إنّ تغيّر لون السماء لا يثير حاسة البصر فقط بل يتعدّها ليوثظ حاسة السّمع، وقد تناول إيزنشتاين مسألة العلاقة بين الصّوت واللّون، لمّا اعتبر أنّ "هنالك علاقات مادية طبيعية خالصة موجودة بالفعل بين تذبذبات الصّوت واللّون"²، وبفضلها تتناغم حاستا البصر والسّمع، فيتّم التّسيق بين ما هو حسّي (بصري) وما هو صوتي (سمعي)، وتتحقّق معاينة المشهد أين تلتحم الصورة والصّوت فتدخل النّفس عالم الفرع البهيج. لقد نسبت الألوان الأساسية إلى الطّبيعة أو إلى جدلية الأعلى (السماء) والأسفل (الأرض)؛ إذ يشير الأسود بصفة أساسية إلى الظّلمة³. ولكن هل الظّلام يولّد السّكون أم الصّخب؟ يرتكز مشهد السماء على عنصر الظّلام المصحوب بإيقاع حركي شديد يملّيه منطق الانقلاب الكوني؛ فلون السماء المسودّ والمظلم لا ينشر السّكينة والهدوء والاستقرار، بل يحقّق ما يغيّر ذلك تماماً بإثارته الفرع والخوف واللاّاستقرار.

ألاحظ أنّ دلالة الظّلام تتغيّر من النّقيض إلى النّقيض لاختلاف المجال الإدراكي المنتمية إليه؛ فالمجال الأوّل تمثّله الحياة الدّنيا، أمّا الثّاني فيمثّله الانقلاب الكوني والإعلان عن النّهاية

¹ - سيّد قطب، مشاهد القيامة في القرآن، ص217.

² - طاهر عبد مسلم، عبقرية الصّورة والمكان، ص50، عن: سركيه إيزنشتاين، الإحساس السينمائي، تر: سهيل جبر، ط1، دار الفارابي، بيروت، 1975، ص ص 106 - 135.

³ - ينظر: أحمد مختار عمر، اللغة واللّون، ص111.

الدنيوية. كما أنّ إسقاط مبدأ الإضاءة المنبثقة من السماء إسقاطاً جذرياً وكلّياً يلغي صورتها المعهودة في الحياة الدنيا، التي تقلّ فيها درجة الظلام لانتشار القمر والنجوم في جزء من مساحتها المظلمة، في قوله عزّ وجل: ﴿وَلَقَدْ زَيَّنَّا السَّمَاءَ الدُّنْيَا بِمَصَابِيحٍ وَجَعَلْنَاهَا رُجُومًا لِلشَّيَاطِينِ وَأَعْتَدْنَا لَهُمْ عَذَابَ السَّعِيرِ﴾ سورة الملك ؛ و"المصابيح هي الكواكب التي وضعت فيها من السيّارات والثوابت"¹، إذ تشكّل في مجمعها مشهداً معهوداً، حيث تتزيّن السماء بضوئها الموزّع بانتظام واعتدال، "ويبقى منظر الكواكب في السماء لوحة جمالية يحكمها النور الزباني البديع مع كل ما تحمله المظاهر الكونية من أسرار ربّانية اكتشف بعضها البشر وما زال الكثير يغلفه الغموض"². السماء ذاتها تسقط في نقطة المغايرة ما بين الإضاءة بنمطيهما الكلية والجزئية والظلام الشامل الذي يعلن عن اللامركزية.

4-3- مشهد التحوّل الفيزيائي للسماء بحركة الطّي الحلزونية :

يعتقد العلماء أنّ الكون سوف يتباطأ تمدّده تدريجياً ثمّ يقف، وبعدها ينقلب على نفسه، ويبدأ في التراجع في حركة تقهقرية وصفت بالحلزونية، ولذلك شبّهت بحركة طّي السّجل؛ والسّجل هو ورق البردي الذي كان يكتب عليه، فكان يطوى بحركة حلزونية تدور حول محور البدء. وبعد تصوير علماء الفلك المجرات المنتشرة في الكون، توصّلوا إلى أنّها تتباعد عن بعضها بحركة حلزونية، شأنها في ذلك شأن نجومها، وذلك يشبه حركة فتح كتاب ورق البردي القديم بعدما كان مطوياً، وكلا من المجرات والنجوم يدور حول محور ثابت. وبعد مدّة زمنية لا يعلمها إلا الله سوف ينكمش الكون على نفسه بفعل قوى ردّ الفعل وقوى الجذب الداخلي، ما يمنع التمدّد فيحدث فعل الانكماش³. وتلك حقيقة أثبتها القرآن الكريم، في قوله عزّ وجل: ﴿يَوْمَ نَطْوِي السَّمَاءَ كَطَيِّ السِّجْلِ لِلْكِتَابِ كَمَا بَدَأْنَا أَوَّلَ خَلْقٍ نُعِيدُهُ وَعَدًا عَلَيْنَا إِنَّا كُنَّا فَاعِلِينَ﴾ سورة الأنبياء.

¹ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص 588.

² - ابتسام مرهون الصفار، جمالية التشكيل اللّوني في القرآن الكريم، ص90.

³ - ينظر: أحمد مصطفى، الموسوعة الذهبية في إعجاز القرآن الكريم والسنة النبوية، ص45.

إنّ نتائج الأبحاث الفلكية في مصير الكون، اختزلتها بضع كلمات بوصفها عين حقيقة الفناء الدنيوي وفق المعادلة الآتية:

$$\begin{array}{l}
 \text{﴿يَوْمَ﴾} = \text{زمن مجهول غيبي} \\
 + \\
 \text{﴿نَظَوِي﴾} = \text{إيقاع حركي وصوتي شديد} \\
 + \\
 \text{﴿السَّمَاءُ﴾} = \text{خشبة العرض} \\
 + \\
 \text{﴿كَطَي السَّجَلِ﴾} = \text{ضمّ الشيء بعضه ببعض}
 \end{array}
 \left\{ \begin{array}{l}
 \text{علامة أيقونية تختزل نهاية العالم} \\
 \Downarrow \\
 \text{التشكيل الهندسي الجديد للسماء}
 \end{array} \right.$$

يمثّل التشكيل غير المعهود للسماء صورة حسّية ضخمة لمشهد مهول يعلن زوال العالم، وفي تشبيه السماء بالسّجل علامة على حقارة الدنيا. هكذا يتحرّر المشهد الدنيوي من المادة الثابتة، فيتحوّل إلى حركة فاعلة لها سلطة الفعل وفاعلية التأثير، حيث يتحقّق الوجود من خلالها وينتهي. وتلك مسألة غيبية؛ فما أورده الله عزّوجل من عالم الغيب ليست هي المعقولات أو العالم العقلي، بل هي أمور حسّية تُشاهد بفضل تقنية التصوير المشهدي، التي تحوّل العالم الغيبي إلى شبيهه بالعالم العيني، وتوهّنا بحضوره فتدركه الأبصار، أمّا التفاعل الزمكاني، فإنّه يعمّق الإحساس بموضوع الزوال والفناء ومن ثمّ الوعي بحتمية وقوعه.

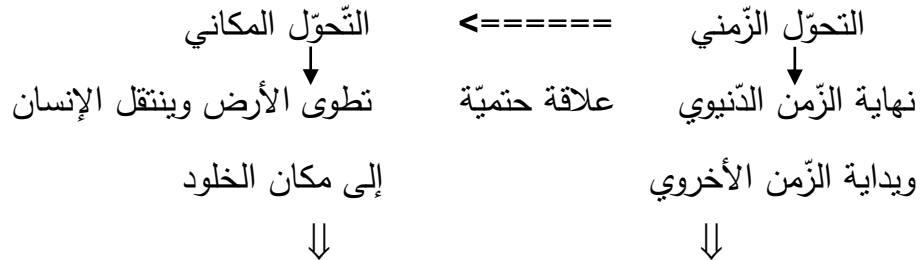
4-4- مشهد انشقاق السماء / التّكثيف اللّوني:

لمشهد السماء بنية رحيمة ثابتة فيه، تؤدّي الوظائف المعهودة في الحياة الدنيا، ولكن بفعل الصّيرورة الزّمنية المنتجة للحركة المتجدّدة يتضمّن المكان (السماء) مشاهد أخرى تختلف عن ماهيتها فتقلب على ذاتها؛ لذا اعتمدت مشاهد الانقلاب الكوني (التّحوّل السماوي) على تقنية الإيهام بالنّظر، لأنّها تمكّن المتلقّي من مشاهدة اللّامرئيات (الغيبات)، أي تفعل الإدراك الحسّي لموضوع نهاية العالم،

حيث تمثل المنظورات الجانبية بذاتها بصفة متتابعة أمام الوعي، فتحوّل وجه السماء يتلازم مع تحولات كونية أخرى، يجتهد الذهن في تمثّلها، بوصفها سلسلة حتمية يتم بها فعل التغيّر الكوني.

يخضع الانقلاب الكوني لمبدأ الانفصال المتمظهر في الحياة الدنيوية، والمتحكّم في تلك الأشكال الحديثة والزمنية المتنوعة، التي اتخذت معنى الفراق، مع الإشارة إلى أنّ التّحديد الزّمني في أيّ فراق لا ينفصل عن التّحديد المكاني؛ فالفراق يستوجب أن يتمّ في زمن ما وفي مكان معيّن¹. وتلك قاعدة كونية أثبتها الانقلاب الكوني، لكونه يحدث في زمن لا يعلمه إلاّ الله، وفي مكان هو الأرض والسماء. وفي السياق نفسه أتساءل: هل الزّمن الأرضي (السّفلي) يخضع لمبدأ التّحوّل؟

يربط ميخائيل باختين بين الأزمنة والتّحول، محاولاً تحديد طبيعة العلاقة الزّمكانية، التي تستجيب لقانون كونيّ سنّه الله عزّوجلّ في كتابه الكريم؛ إذ تسكن الأزمنة والتّحول العالم الزمكاني، فلا تتحقق الصيرورة المطلقة². فالحياة الإنسانية والكونية تتأسّس على مبدأ التّحوّل من الثابت:



خضوع التّحوّل الزّمكاني للمفاجأة (الأزمة)

أورد الله عزّوجلّ حديثاً ثقيلاً ينسج مشهداً مركزاً للسماء، في قوله عزّوجلّ: ﴿فَإِذَا أَنْشَقَّتِ السَّمَاءُ فَكَانَتْ وَرْدَةً كَالدِّهَانِ﴾ (سورة الرّحمان . ٣٧) . إنّه مشهد يفوق قدرة البشر على تمثّله في الذّهن لشدّته؛ فقد كان اللون سيّد المشهد المرعب، حيث لخصّ مصير الكون بأكمله من خلال مشاهد جزئية منسجمة الألوان لا يمكن حصرها. فالسماء المعهودة بزرقة سمائها الصافية تارة وبغيومها المنبّئة بإنزال الغيث تارة أخرى، تُعتمد باعتبارها خشبة عرض لإخراج مشهدي مغاير تماماً، بحيث

¹- ينظر: ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان في الرواية، ص 22.

²- ينظر: المرجع نفسه، ص 47.

تتشقّ لتتخذ شكل الوردية ولونها، فقولهُ عزّوجلّ: ﴿فَكَانَتْ وَرْدَةً كَالدِّهَانِ﴾^(٣٧)؛ بمعنى "تذوب كما يذوب الدّري والفضّة في السّبك، وتتلوّن كما تتلوّن الأصباغ التي يدهن بها، فتارة حمراء وصفراء وزرقاء وخضراء، وذلك من شدّة الأمر وهول يوم القيامة العظيم (...). وقال الحسن البصري: تكون ألوانا"¹. كما أنّ حدث انشقاق السّماء يستلزم حضور الحركة والصّوت وبامتزاجهما تتبثق الألوان المختلفة بصفة مفاجئة، وبسرعة يصعب رصدها تعمل على رفع نسبة جمالية المشهد.

إنّ عدم ثبات لون الدّهان على لون واحد، يولّد في خيالي مشاهد لا متناهية لسماء تكتسي اللون الأصفر مرّة والأخضر أخرى وهكذا، فيتّم إخراج مشاهد القيامة وكأنّها تروي قصّة المصير بالألوان المختلفة. وبناء على ذلك، فإنّ مكانا واحدا (السّماء) ينتج مشاهد متباينة ومتعدّدة؛ كلّ مشهد منها يفتح على دلالات محدّدة بفضل تقنية التّعّد اللّوني المرتبط بمبدأ التحوّل المفضي إلى التداخل الدّلالي والمنتهي إلى الكشف عن مسألة الفناء. كذلك، امتزاج الألوان المتباينة بالحركة يخرج السماء من مجال المشهد الواحد إلى التّعّد المشهدي المتناسق والمنسجم، الذي ينسج في اجتماعه المشهد الرّئيس لحركة الاضطراب الكوني.

تساءل المفسّرون: لماذا استخدم الله عزّوجلّ كلمة ﴿وَرْدَةً﴾ وشبّه السّماء بها ؟ يقتزن لون السّماء يوم الحشر باللّون الأحمر بعد انشقاقها، بناء على حجة بعض المفسّرين في أنّ اللّون الغالب على الورود هو الأحمر، ولكن الإخراج المشهدي للسّماء تمّ وفق المعادلة التشبيهية الآتية:

$$\langle \text{السَّامَاءُ} \rangle = \langle \text{وَرْدَةً} \rangle = \langle \text{الدِّهَانِ} \rangle \Leftrightarrow \text{علاقة تشبيهية}$$

$$\Downarrow \qquad \qquad \Downarrow$$

التّعّد اللّوني للسّماء انشقاق السّماء والوردية من الأعلى

يخضع إخراج مشهد الاضطراب الكوني لفعل الانشقاق أولا، ثمّ تلوّن السّماء بألوان غير ثابتة على حال. والمعجز في الأمر أنّ بضع كلمات جسّدت حركة الانشقاق المتبوعة بالتدفّق اللّوني؛ وكأنّني أتابع عملية رسم محترفة للوحة قيد الإنجاز، إذ يرسم أولا الإطار المكاني (السّماء) موضّحا الانكسارات والخلل الحاصل فيها، ثمّ تختار مجموعة من الألوان ذات التّأثير المزدوج

¹- ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص 403-404.

(المرعب والمبهج) لإبراز تفاصيل اللوحة فيكشف موضوعها المتمثل في الحقيقة المصيرية للكون والإنسان.

وقد حاول بعض الفنانين إنجاز لوحات مشهدية لأمكنة الكون كالسّماء بتقنيات الفن التشكيلي؛ إذ "هناك صورة بعثتها وكالة ناسا للعلوم الفضائية بتاريخ 2007/7/26 من خلال موقعها لسديم أطلقوا عليه اسم الوردة (Rosette Nebula) وهي صورة التقطت بأحد التلسكوبات التي تعمل على الأشعة الحمراء، ويمكن للمرصد التقاطها. ويعلق د. عبد الدايم الكحيل على الصورة والخبر بأن من يتأمل المشهد يظنّ أنّه يمثل لوحة زيتية رسمها أحد الفنانين التشكيليين، فتظهر عليها الألوان الأحمر والأخضر والأزرق والأصفر، وتظهر آثار الدهان، وكأنّ هذا الرسّام وضع عليها من جميع الألوان، فأصبحت كالوردة المرسومة بالدهان"¹. ننتهي إلى مشهد يخترق قانون الألوان الدنيوي، ويسقطه في نقطة المغايرة القصوى؛ إذ تنقلب الألوان الزّاهية على نفسها معلنة انقطاع الحياة الدّنيا ونهايتها بعد أن كانت تمثّل في اجتماعها علامة أيقونية على الحياة.

4-5- مشهد الاستعراض المهيّب / الخشبة المزدوجة :

تتحول السّماء إلى ساحة استعراضية متقرّدة تلغي الفاصل الزّمني وتجعل المستقبل الغيبي يتوحد مع الحاضر، فالإشارة إلى الإطار بوصفه معطى حسياً يحقق الإدراك الجمالي، في قوله عزّوجل: ﴿وَأَمْلَكْ عَلَىٰ أَرْجَائِهَا﴾ ، أي: "الملائكة على أرجاء السماء"²، وما أرجاء السماء؟ قيل: "حافتها"³. وفي رواية "قال الضّحّاك: أطرافها"⁴.

حقاً، أخال نفسي إزاء لوحة فنيّة ناطقة، عنوانها: السّماء يومئذ، بإطار يتميّز بالامتداد واللاتّناهي، ويتناسق مع موضوع الانقلاب الكوني المهول. وباندفاع صورة السّماء المدهشة والمختلفة عن المألوف إلى الدّهن، تثار تساؤلات تسعى إلى البحث عن الموضوع المركزي

¹ - ابتسام مرهون الصّفار، جمالية التشكيل اللّوني في القرآن الكريم، ص151.

² - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص617.

³ - المصدر نفسه، ج4، ص617.

⁴ - المصدر نفسه، ج4، ص617.

المؤسس للمشهد المعروض: لماذا أوجدت اللوحة العلوية المؤطرة بالملائكة؟ هل تكفي بذاتها، فتضيء جانباً من الوجود الغيبي وتحدد ماهيته فيمتثل أمام الوعي، أم إنها تمثل افتتاحاً فقط ؟

يبدو أنها لوحة تمثل الاستعراض التحضيري البدئي رغم كونها مركز المغامرة التصويرية ومنطلق الحدث الرئيس، الذي يهيئ النفس ويحضّر الوعي لاستقبال المشهد المركزي. وقد قال الزبيح بن أنس في قوله: "(والملك على أرجائها) يقول: على ما استدقّ من السماء ينظرون إلى أهل الأرض"¹. أأنهم ينتظرون حدوث شيء ما ؟ أم يحضّرون أنفسهم لإعلان حدث بالغ الأهمية؟ وبينما يحاور الذهن نفسه، تكشف الكلمات الإلهية (متجاوزة بقوة أحدث تقنيات الإخراج المسرحي بكل أنماطه) عن مشهد ينسجه قطبان؛ الأعلى (السماء) والأسفل (الأرض)، تنتشرما بينهما حركة مهيبية يتعذّر على الخيال تحديد طبيعتها، ودرجة قوتها، وكيفية حدوثها، لارتباطها بالذات الإلهية، في قوله عزّوجل: ﴿وَيَحْمِلُ عَرْشَ رَبِّكَ فَوْقَهُمْ يَوْمَئِذٍ ثَمَنِيَّةٌ﴾^(١٧) يَوْمَئِذٍ تُعْرَضُونَ لَا تَخْفَى مِنْكُمْ خَافِيَةٌ ﴿١٨﴾ ؛ أي " يوم القيامة يحمل العرش ثمانية من الملائكة، ويحتمل أن يكون المراد بهذا العرش العرش العظيم أو العرش الذي يوضع في الأرض يوم القيامة لفصل القضاء، والله أعلم بالصواب"².

تكشف حركة الهبوط عن مقصدية العرض المنفتح على ظلال معنوية لا حصر لها، تستوطن المساحة التخيلية من قبيل؛ ملائكة يتطلّعون على أهل الأرض، ولعدم الإشارة إلى أصوات تصدر عنهم، فإنني أتخيل رؤيتهم في انضباط وصمت ينبئ بحدوث أمر مصيري، وكأنهم جمهور يشهد حدث الفصل بين الناس في مجلس قضائي فريد من نوعه، علّقت على بوابته عبارات لا متناهية تتوحد تحت ظلّ عبارة العدل في القضاء؛ إذ يتولّى الخالق عزّوجل تحديد مصير كلّ إنسان خلق على وجه الأرض.

¹- ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص617.

²- المصدر نفسه، ج4، ص617.

يتضمن قوله عز وجل: ﴿يَوْمَئِذٍ تُعْرَضُونَ لَا تَخْفَى مِنْكُمْ خَافِيَةٌ﴾^١ ؛ بمعنى: " تعرضون على عالم السر والنجوى الذي لا يخفى عليه شيء من أموركم بل هو عالم بالظواهر والسرائر والضمائر"^١، إحالة مباشرة على مشهد يستعرض فيه الخلق، وكأنه يحدث اللحظة، فوهم المعاينة الآتية يلقي بي في عمق الحدث المتعالق مع ظلال نفسية متخيلة، حينها تهتز نفسي بعدما يتكشف قانون الوجود وعلّيته، الذي يوجّه إليّ خطابا يلغي الجدل الحاصل في كتب الفلاسفة؛ مفاده أنّ الإنسان خلق ليختبر في الحياة الدنيا، ويحاسب على أعماله يوم الفصل في مكان تجمع فيه الخلائق كافة. ومنه، هل تتمكّن القوة التخيلية من رصد حالة البشر النفسية وتحديد هيتهم ؟ إنّ تأزّم الموقف يوجّه الذهن إلى التعيين الصادق وفق المعادلة المصيرية الآتية:

تأزّم الموقف (تحديد المصير النهائي لكلّ إنسان) ⇐ وجوها تميّزها ملامح الخوف والقلق كأنّها أيقونات بصرية تلقّاها الحيرة.

يعلن الله عز وجل بكلماته العظيمة المعجزة عن زوال حتمي يمسّ الوجود الإنساني والدنيوي؛ فكّلما خلق في الأرض والسّموات سيختفي أثره، في قوله عز وجل: ﴿يَوْمَ تُبَدَّلُ الْأَرْضُ غَيْرَ الْأَرْضِ وَالسَّمَوَاتُ﴾^٢ ، تلك إحالة إلى المغايرة الجذرية لا لبس فيها ؛ فلم تعد الأرض تلك التي أوجدنا على ترابها إذ تصبح "على غير الصّفة المألوفة المعروفة، كما جاء في الصّحّاحين"^٢. وبذلك يفتح الخيال على احتمالات تعيينية تتّصف باللاتناهي والتّباين يحقّقها تساؤل واحد: ما هو وجه الأرض والسّموات الجديد والمغاير ؟

يتعلّق المشهد الكلّي للانقلاب الكوني بموضوع زوال الأرض والسّموات، إذ يمثّل شفرة معقّدة تستلزم فهما معمّقا لولوج عالمها؛ ذلك أنّ الحركة التّحويلية المكثّفة تختزل مشاهد جزئية عدّة غير محدّدة تدفع القوة التّخيلية إلى محاولات التّعيين، فهل تتمكّن القوة الدّهنية من تمثّل ذلك، أم إنّ الخطاب القرآني يتحمّل مسؤولية التّعيين الجزئي التّفصيلي لمظاهر التّغيّر الشّامل، التي تؤكد موضوع الزّوال الدّنيوي ؟

^١- ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص617.

^٢- المصدر نفسه، ج2، ص799.

4-6- المشهد الآخر للجبال والأرض:

عملت حركة الاضطراب المفزعة على تحويل ماهية الأمكنة الأرضية من الوجود الى اللاوجود، بصفة تخترق التوقعات عملت على إخراجها الحركة التخيلية المسيطرة على المشهد، وقد ضاعفت فعاليتها تقنية الإيهام بالرؤية الخاصة بالشخص الواحد المتأمل، في قوله عز وجل: ﴿وَتَرَى الْجِبَالَ﴾، وقوله: ﴿وَتَرَى الْأَرْضَ بَارِزَةً﴾، وقوله: ﴿لَا تَرَى فِيهَا عِوَجًا﴾؛ إذ يمكن الفعل ﴿تَرَى﴾ المتلقي من التركيز على الحدث المعروض* (التغير الحاصل للجبال والأرض)، فينقطن إلى تفاصيل دقيقة لا تتكشف إلا بالملاحظة المركزة، التي تكشف عن مقصدية المشهد. إن فعل الرؤية (الموظف في صناعة مشهدية متفردة) يستقطبني نفسيا لاستقبال ما سيحدث مستقبلا؛ بحيث يحاصر الزمن المستقبلي، لتمتثل بموجب ذلك صور ومشاهد أمام مرأى من عيني.

يعتبر خطاب البصر تقنية تكشف عن ظاهرة تغير الجبال والأرض، واختفائهما من خلال حركية فعل الرؤية غير المنقطعة والممتدة، التي تلقي بالمتلقي في عمق الحدث. هكذا تتبين صورة تُولف بين الثبات والحركة لجبال ﴿تَحْسَبُهَا جَامِدَةً وَهِيَ تَمُرُّ مَرَّ السَّحَابِ﴾؛ بمعنى: "تراها كأنها ثابتة باقية على ما كانت عليه، وهي تمر مر السحاب أي: تزول عن أماكنها"¹. تغادر الجبال مواضعها، وأنا أنتبّع حركتها المتوالية يعجز خيالي عن رسمها، ورغم ذلك أحاول تحديد درجاتها وطبيعتها، ثم أطرح التساؤل حول مصيرها ومآلها، فتجيبني كلمات مهيبة عن كيفية اختفاء الجبال والأرض وتحولها المفاجئ، غير أنّ الملفت للانتباه أنّ تحريك الجبال الضخمة يوّلد زلزلة أرضية لم يشهد لها مثيل، وكلاهما ينتج جملة من الصور المتشاكلة بحكم منطق الأوتاد لكون الجبال أعمدة تثبيتية للأرض، في قوله عز وجل: ﴿وَأَلْقَى فِي الْأَرْضِ رَوَاسِيَ أَنْ تَمِيدَ بِكُمْ﴾ سورة لقمان؛ بمعنى أنّ "الجبال أرست الأرض وثقلتها لئلا تضطرب بأهلها على وجه الماء"². الجبال إذن، عبارة عن ركائز تثبت عليها الأرض، وقد توضحّت صفتها وتكشف

*- تمت الإشارة إلى ذلك مسبقا.

¹- ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج3، ص548.

²- المصدر نفسه، ج3، ص637.

شكلها، في قوله عزّوجل: ﴿وَالْجِبَالُ أَوْتَادًا﴾^١ سورة النبأ ؛ أي: "جعل لها أوتادا أرساها بها. وثبتها وقرّرها حتّى سكنت ولم تضطرب بمن عليها"^٢؛ فإذا حرّكت الأوتاد وترعزعت لم تعد الأرض ثابتة، وأتبع بحركة مماثلة، لذا ورد ذكر الجبال والأرض بصفة متتابعة في أكثر من موضع قرآني، كقوله عزّوجل: ﴿يَوْمَ تَرْجُفُ الْأَرْضُ وَالْجِبَالُ وَكَانَتِ الْجِبَالُ كَثِيبًا مَّهِيلًا﴾^٣ وقوله: ﴿إِذَا رُجَّتِ الْأَرْضُ رَجًا﴾^٤ وَبُسَّتِ الْجِبَالُ بَسًا^٥﴾.

الملاحظ أنّ مشاهد الانقلاب الأرضي والسماوي يحكما مبدأ التغيّر والتحوّل، إذ يعتبر قانونا أساسيا لتحقيق حدث الفناء؛ لذا اعتمدت تقنية الإيهام بالرؤية العينية والقلبية المتمازجة مع الإيقاع الصوتي في صناعة المشاهد الفرعية المنتهية في كليتها إلى التّعيين التّدرجي للمشاهد الأعظم؛ لأنّ عملية التحوّل الناتجة عن التغيّر المرتبط بعمق الظاهرة يستلزم المعاينة البصرية المتخيّلة لتحقيق الإدراك الجمالي والمعرفي، وإظهار الحقيقة المصيرية للإنسان والوجود الأرضي والسماوي، والتأكيد على حتمية حدوثها يوم يشاء الله تعالى.

تتوضّح صورة الحركة القويّة والسريعة والمكثّفة في قوله عزّوجل: ﴿إِذَا رُجَّتِ الْأَرْضُ رَجًا﴾^٦ ، بمعنى: "حرّكت تحريكا فاهتزت واضطربت بطولها وعرضها"^٧. تلك حركة تنشّط الخيال فيتجاوز البعد الهندسي للأرض، التي تتحوّل على أرضيته إلى مساحة استعراضية ممتدّة غير قابلة للقياس، تمثّل علامة مركّزة منفتحة على تعيينات علاماتيّة مثقلة بمقاصد دينية تكشف عن سرّ الوجود البشري في الحياة الدنيوية، الذي يخضع لقانون الفناء.

يصحب اهتزاز الأرض القويّ انهيار الجبال بحكم منطق الاضطراب الأرضي الضارب في العمق، أين تتواجد جذور الجبال؛ بحيث يخيّل إليّ صورة للجبال مغايرة في الشّكل والهيئة والماهية تنطق بالحقيقة الغيبية عبر مراحل شاخصة: أولها مرحلة تحريك الجبال، في قوله عزّوجل: ﴿وَهِيَ

^١- ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص689.

^٢- المصدر نفسه، ج4، ص415.

تَمُرُّ مَرَّ السَّحَابِ ﴿١٥٠﴾، وقوله عزّ وجل: ﴿يَوْمَ تَرْجُفُ الْأَرْضُ وَالْجِبَالُ﴾ ، بمعنى: "تزلزل"¹، تليها مرحلة التّغَيّر في شكل الجبال، طبقا لقوله عزّ وجل: ﴿وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الْجِبَالِ فَقُلْ يَنْسِفُهَا رَبِّي نَسْفًا ﴿١٥١﴾﴾. وفي معنى قوله عزّ وجل: ﴿يَنْسِفُهَا رَبِّي نَسْفًا ﴿١٥١﴾﴾، أي: "يذهبها عن أماكنها ويمحقها ويسيرها تسيرا"²؛ ذلك مشهد تغييري يعلن عن نهاية الوجود المعهود (صورة الجبال الضّخمة)، فيتكشّف بعض من زوايا الوجود الغيبي، لما تتحوّل هيئة الجبال من العلوّ والشمّوخ إلى الانبساط. أمّا مرحلة التحوّل في الماهية فقد مسّت الجبال بالتدرّج بصورة واضحة؛ إذ تصير رمالا في قوله عزّ وجل: ﴿وَكَانَتِ الْجِبَالُ كَثِيْبًا مَّهِيلًا ﴿١٥٢﴾﴾ ، أي: "تصير ككتبان الرّمّل بعدما كانت حجارة صماء"³، ثمّ يبلغ تحوّل ماهيتها أعلى مستوياته (من النقيض إلى النقيض) في قوله عزّ وجل: ﴿وَتَكُونُ الْجِبَالُ كَالْعِهْنِ الْمَنفُوشِ ﴿١٥٣﴾﴾ ، بمعنى: "قد صارت كأنّها الصّوف المنفوش الذي قد شرع في الذّهاب والتمزّق"⁴، أي: تتحوّل ماهية الجبال من الطّبيعة الصّلبة إلى اللّينة.

تعتبر كلمة ﴿الْعِهْنِ﴾ مركز الدّهشة في العرض المتقرّد للجبال؛ وذلك حينما تنقل صورة الجبال بصفة مفاجئة من الصّلابّة والقوة إلى اللّيونّة والضعف، بحيث تختزل كلمة ﴿الْعِهْنِ﴾ زاوية مهمّة من زوايا الاضطراب الكوني، لكونها حُمّلت مهمّة تصوير مشهد ركيزيته تلك الجبال الضّخمة، التي تحدث زعزعة شديدة لحظة اندثارها وتلاشيها. ولكلمة ﴿الْعِهْنِ﴾ دور بارز في الإخراج المشهدي المرعب والمبهج من خلال إثارتها حاسّتي السّمع والبصر، أي تمكين المتلقّي من الالتقاط التّخيلي لصورة الجبال المتحوّلة لحظة انهيارها بفعل حركة السّقوط المتتابعة والمكثّفة، كذلك رصد صوتها المفزع. كلّ ذلك ينشّط الخيال، الذي يعمل على نسج صور الجبال المغايرة للمعهود، فتتداعى في الدّهن مصحوبة بمجموعة من المنظورات الجانبيّة؛ كصور البشر وهم في حالة فزع شديد يهرولون هنا وهناك، وصورة الغبار (النّاتج عن تحطّم الحجارة) المتلازمة مع صورة

¹ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، 653.

² المصدر نفسه، ج3، ص240.

³ المصدر نفسه، ج4، ص653.

⁴ المصدر نفسه، ج4، ص822.

السّواد العظيم جرّاء انتشار الغبار المكثّف في الجوّ. هكذا يتمكّن الذّهن في محاولة جزئية من رسم صورة الأرض الجديدة بعد انهيار ركائزها.

وتختفي الجبال عن الأنظار عندما تلتحم بوجه الأرض، في قوله عزّوجل: ﴿فَيَذَرُهَا قَاعًا صَفْصَفًا^{١٦} لَا تَرَى فِيهَا عِوَجًا وَلَا أَمْتًا^{١٧}﴾، أي: تصبح الأرض "بساطا واحدا"¹، فأين تكون الجبال يومئذ ؟

سوف تتوحد مع الأرض فلا نرى على وجهها "يومئذ واديا ولا رابية ولا مكانا منخفضا ولا مرتفعا"²؛ إنه مشهد يثير الدهشة المنسوجة بخيوط الفزع، ويدفع الذّهن إلى الانشغال الكلّي بموضوع غياب الجبال عن الأنظار. كما "أنّ مكثه أمام المخيلة أشدّ إثارة للحسّ وترويعا للنفس. وذاتك غرض فنّي وغرض ديني يلتقيان. وتلك سمة دائمة في تصوير القرآن"³. إنّ الإعلان عن التلاشي التدريجي ينتهي إلى اللاّوجود المتجسّد في قوله عزّوجل: ﴿فَكَانَتْ هَبَاءً مُنْبَثًّا^{١٨}﴾؛ و"الهباء الذي يطير من النّار إذا اضطرمت يطير منه الشرر فإذا وقع لم يكن شيئا"⁴.

هكذا يستجيب مشهد زوال الجبال لجدلية الظّاهر والخفيّ، إذ يختفي كلّ ما كان ظاهرا على وجه الأرض، فيتكشف سطحها كأنّه بساط ممتدّ ومهيأ لتقديم استعراض مصيري، عنوانه: الفصل بين العباد. وتلك الجدلية تحفّز الخيال، فيشغل زاوية الاحتمالات التّصويرية الخاصّة بشكل الأرض الجديد يوم يغيب عنها كلّ ما كان عليها من عمران وأشياء وغيرها.... الخ، في قوله عزّوجل: ﴿وَتَرَى الْأَرْضَ بَارِزَةً^{١٩}﴾ ؛ بمعنى: "بادية ظاهرة ليس فيها معلم لأحد ولا مكان يوارى أحدا بل الخلق كلّهم ضاحون لرّبهم لا تخفى عليه منهم خافية"⁵. أتخيل رؤية أرض تغاير الأرض،

¹- ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج3، ص240.

²- المصدر نفسه، ج3، ص240.

³- سيّد قطب، مشاهد القيامة في القرآن، ص77.

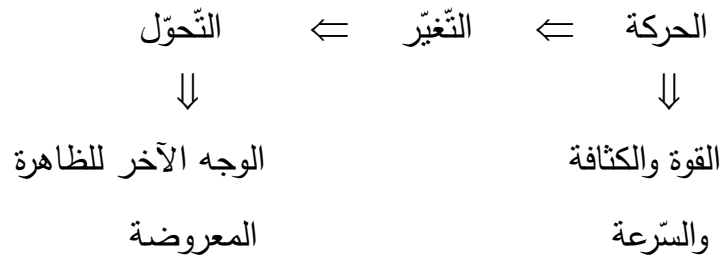
⁴- ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص415.

⁵- المصدر نفسه، ج3، ص129.

فبعدما كانت الجبال العنصر المثبت لها أصبحت متوحدة معها أي لم يعد لها وجود تثبيتي، ومنه ما هو القانون الفيزيائي، الذي يمنع الأرض من الاضطراب يومئذ، فتبقى ثابتة ؟

أسئلة عدة تطرح حول موضوع الأرض بوصفها مكانا يختلف عن ماهيته الدنيوية، ومسرحا لأحداث غيبية ومشاهد مفتحة على اللامتوقع. وإذا حاولت تحديد صورة الأرض الغيبية، فإنني سأبحر في خيالي وأنا أجمع بين الإدراكين الجمالي والمعرفي.

لقد تمّ إخراج مشاهد الاضطراب الكوني بعنوان: من الوجود إلى اللاوجود وفق المعادلة الآتية:



4-7- تفاعل المشاهد الثلاثة (الجبال والأرض والبشر) :

ألاحظ شدة التناسق والانسجام بين مشهد يتسم بإيقاع حركي وصوتي شديد وصاخب، زاد من حدّته السرعة في عرض الجبال وهي تتهار رغم عظمتها في لمح البصر أو أقل، كذلك الأرض، ومشهد يعرض حالة البشر المضطربة يومئذ أشد الاضطراب، في قوله عزّوجل: ﴿ تَرَوْنَهَا تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّا أَرْضَعَتْ وَتَضَعُ كُلُّ ذَاتِ حَمَلٍ حَمْلَهَا وَتَرَى النَّاسَ سُكَرَىٰ وَمَا هُمْ بِسُكَرَىٰ ﴾.

إنّ تكرار فعل الرؤية في قوله عزّوجل: ﴿ تَرَوْنَهَا ﴾ وقوله: ﴿ تَرَى ﴾، يضاعف عملية تفعيل المعاينة المتوهمة، بحيث أنتقل في المحور نفسه من عرض لآخر، ما يسهم في نشر الحركة بصفة متوازنة تبرز بوضوح تام الاضطراب النفسي والعقلي القوي، الذي يحدث للإنسان يومئذ، كشف عنه قوله عزّوجل: ﴿ تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّا أَرْضَعَتْ ﴾ ؛ بمعنى: "تشتغل لهول ما ترى عن

أحبّ النَّاسَ إليها، والتي هي أشفق النَّاسَ عليه تدهش عنه في حال إرضاعها له"¹، وتلك حالة غير طبيعية تصنع الدهشة في أعلى درجاتها. وقد تتعقّد مهمّة الخيال في رسم الصّورة وتمثّل المشهد، في قوله عزّوعلا: ﴿وَتَرَى النَّاسَ سُكَرَىٰ وَمَا هُمْ بِسُكَرَىٰ﴾؛ بمعنى: "من شدّة الأمر الذي صاروا فيه قد دهشت عقولهم، وغابت أذهانهم، فمن رآهم حسب أنّهم سكارى (وما هم بسكارى)"². حقًا، إنّ مشهد تشخيص له الأبصار، ويتوقّف الذّهن عند حالة النَّاس المشهودة مطوّلاً، والتمحورة حول موضوع الهلع والاندهاش المغيّب للوعي والإدراك. تلك حالات تثبت واقعيتها اللّحظة؛ إذ تسهم في تكشف المحجوب أو الحالات المتموضعة في خطّ المغايرة واللامألوف، ما يجعل تصوّرها أمراً ممكناً للوجود الدنيوي وما بعده. فالخطاب القرآني يؤسّس بكلماته قوانين الوجود الدنيوي والغيبّي وينظّم فكر البشرية، كما يوجّهها إلى الحقيقة بالكشف عنها من خلال عرض مشاهد تتحدّث عن موضوع المصير البشري ما بعد الموت الدنيوي، وعلى أرضيتها تسقط المقولات الفلسفية القائلة بعدم حتمية البعث أو الشكّ في ذلك.

II- مشاهد الإخراج والإحياء / جدلية الظاهر والخفي

1- مشهد الانبثاق وفق منطق التغيّر المتدرّج :

الملاحظ أنّ القانون المركزي الذي تقوم على أساسه مشاهد الإحياء والبعث، هو مبدأ الانبثاق والخروج المندرج ضمن جدلية كبرى، عنوانها: الظاهر والخفي؛ وهي أطروحة فلسفية تستحقّ النظر في أبعادها نظراً لاستجابة الخطاب القرآني لها، حيث تتمظهر من خلال فعل الإخراج من الأجداث بالتركيز على إخراج الكفار إخراجاً متفرّداً، في قوله عزّوجل: ﴿فَتَوَلَّ عَنْهُمْ يَوْمَ يَدْعُ الدَّاعِ إِلَىٰ شَيْءٍ نُّكْرٍ ۖ خُشْعًا أَبْصَرُهُمْ يَخْرُجُونَ مِنَ الْأَجْدَاثِ كَأَنَّهُمْ جَرَادٌ مُّنتَشِرٌ ۖ﴾ (٧) مَهْطِعِينَ إِلَى الدَّاعِ يَقُولُ الْكَافِرُونَ هَذَا يَوْمٌ عَسِرٌ ﴿٨﴾ سورة القمر، وقوله عزّوجل: ﴿يَوْمَ يَخْرُجُونَ مِنَ الْأَجْدَاثِ سِرَاعًا كَأَنَّهُمْ إِلَىٰ نُصَبٍ يُوْفُّونَ ﴿٩﴾ خَشْعَةً أَبْصَرُهُمْ تَرَهِقُهُمْ ذَلَّةٌ ذَلِكَ الْيَوْمِ الَّذِي كَانُوا يُوعَدُونَ﴾ (١٤) سورة المعارج، وقوله: ﴿يَوْمَ تَشَقُّقُ الْأَرْضُ عَنْهُمْ سِرَاعًا ذَلِكَ حَشْرٌ عَلَيْنَا يَسِيرٌ﴾ (١٤) سورة ق. تحتضن الكلمات الإلهية حدث الإخراج من القبور (المتضمّن عملية الإحياء)، الذي

¹ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج3، ص300.

² المصدر نفسه، ج3، ص300.

يتحوّل إلى مشهد يفرض سلطته الزمكانية، لاستلزامه الإيقاع الحركي والصوتي، فيستتير جانب من الوجود الغيبي وتتكشف ماهيته. وبذلك يشدني إليه متأمله ومتأثرة، فلا أشك لحظة واحدة أنّ وسائل الإخراج السينمائي تمثّلت في كلمات وفقط. لا يتمّ فعل الخروج من الأحداث دفعة واحدة، بل يخضع لتقنية الإيقاع الحركي والصوتي المتدرّج، كذلك فعل الإحياء، فقله عزّوجل: ﴿يَوْمَ نَشَقُّ الْأَرْضَ﴾ ، يستدعي التساؤل: كيف سيتمّ ذلك؟ وهل ذلك اختزال لمراحل الإحياء ؟

يمثّل مشهد تشقّق الأرض بوصفه اختزالا جامعا لتفاصيل محتملة يفرضها منطق الإحياء فالإخراج، مركزا مهما يستمدّ منه الخيال طاقته وحيويته، لتحديد طبيعة حركة الإخراج وكيفية حدوث عملية الإحياء. يتمّ إحياء البشر بإخضاعهم إلى منطق التغيّر المتعلّق بالجواهر "وذلك أنّ الله تعالى ينزل مطرا من السماء فتنبت به أجساد الخلائق في قبورها، كما ينبت الحبّ في التّرى بالماء، فإذا تكاملت الأجساد أمر الله تعالى إسرافيل فينفخ في الصّور وقد أودعت الأرواح في ثقب في الصور فإذا نفخ إسرافيل فيه خرجت الأرواح تتوهج بين السماء والأرض، فيقول الله: وعزّتي وجلالي لترجعن كل روح إلى الجسد الذي كانت تعمره فترجع كل روح إلى جسدها، فتدب فيه كما يدب السم في اللدغ وتنشق الأرض عنهم فيقومون إلى موقف الحساب سراعاً مبادرين إلى أمر الله".¹ غير أنّ التّماثل المسجّل ما بين عمليّتي الإحياء والخلق، يجعل محاولات التّحديد التّفصيلي في مساحة الخيال أمرا ممكنا جدّا بوصفها إجابات عن سؤال مركزي: هل مراحل الإحياء هي ذاتها مراحل الخلق؟

كلا من مسألتي الخلق والإحياء يحكمها حدث الانبثاق والخروج تحت سلطة جدلية الظاهر والخفي، ويتبيّن ذلك جليّا في قوله عزّوجل: ﴿إِذْ أَنْشَأَكُم مِّنَ الْأَرْضِ وَإِذْ أَنْتُمْ أَجِنَّةٌ فِي بُطُونِ أُمَّهَاتِكُمْ﴾ سورة النّجم (الآية 32). فقله عزّوعلا: ﴿إِذْ أَنْشَأَكُم مِّنَ الْأَرْضِ﴾ ، يقصد به "أنشأ أباكم آدم من الأرض".² ومنه، أستنبط قوحتين كفيلتين باختزال مسار حياة الإنسان:

- القوقعة الأرضية ⇐ إنشاء آدم من الأرض/ جدار الأرض يحيط بالميت من كلّ جانب ⇐ إحياء الخلق البشري من الأحداث.

¹ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج 4، ص 335.

² - المصدر نفسه، ج 4، ص 376.

- القوقعة الرّحمية ⇐ جدار الرّحم يحيط بالجنين من كلّ جانب ⇐ ميلاد الإنسان.

يبدو جلياً أنّهما قوقعتان متماثلتان، غير أنّ القوقعة الرّحمية تمثّل تمظهراً دنيوياً لحدث البعث؛ إذ يعاين يومياً من قبل المختصّين في علم الأجنّة وأطباء التّوليد. ولكنّ الخطاب القرآني يعرضه بصفة متفرّدة تعتمد بوجه خاص على التّخييل الحسيّ؛ ما يجعل فكر المتلقّي منشغلاً بتمثّل صور الإحياء والخلق المنبثقة من الخيال، وتوهم رؤية حدث الإخراج من القوقعتين وما يصاحبه من صوت متفاوت في الشدّة.

وتلك عناصر تنسج مشهد الانبثاق؛ إذ تمثّل في مجملها رسالة إلهية لمن راوده الشكّ في البعث؛ فالذي يقدر على الخلق من نطفة يستطيع فعل ذلك مرّة أخرى في حدث مغاير ومتشابه في الآن ذاته. ومن ثمّ، تثبت جدلية الظّاهر والخفيّ حتمية البعث، وأنّه سيقع يوم يشاء الله عزّ وجل بوصفه حدثاً فاصلاً ما بين الحياتين، الدنيا والآخرة. أنتهي إلى تحديد قوقعتين متداخلتين من حيث خضوع ثنائية الرّوح والجسد لجدلية الحضور والغياب:

القوقعة الثانية: باطن الأرض	القوقعة الأولى: رحم الأم
قوله عز وجل: ﴿وَاللَّهُ أَنْبَتَكُمْ مِنَ الْأَرْضِ نَبَاتًا ۖ﴾^(١٧) ثم يُعِيدُكُمْ فِيهَا وَيُخْرِجُكُمْ إِخْرَاجًا ۖ ﴿سورة نوح، بمعنى: "يوم القيامة يعيدكم كما بدأكم أول مرة"³. فقوله عز وجل: ﴿ثُمَّ يُعِيدُكُمْ فِيهَا﴾، يدل على أن الجسد يوضع في باطن الأرض بعد أن فارقت الروح. وبعد إعلان الإحياء والخروج في قوله عز وجل: ﴿وَيُخْرِجُكُمْ إِخْرَاجًا ۖ﴾ بصفة تدريجية (بناء الجسد لا يتم دفعة واحدة بل وفق مراحل معينة)، يعيد الله عز وجل الروح إلى الجسد بعد إعادته كما كان قبل الموت. وذلك إذن، المشهد المركزي، وما يماثله في الحياة الدنيا عبارة عن تمظهرات له تتصف بالثانوية.	قوله عز وجل: ﴿هُوَ الَّذِي خَلَقَكُمْ مِنْ تُرَابٍ ثُمَّ مِنْ نُطْفَةٍ ثُمَّ مِنْ عَلَقَةٍ ثُمَّ يُخْرِجُكُمْ طِفْلًا﴾ سورة غافر (الآية 67). في قوله عز وجل: ﴿أَلَمْ نَخْلُقْكُمْ مِنْ مَّاءٍ مَّهِينٍ ۚ﴾^(٢٠) فجعلناه في قَرَارٍ مَكِينٍ^(٢١) ﴿سورة المرسلات. إن قوله عز وجل: ﴿يُخْرِجُكُمْ﴾، يفتح على حدث الانبثاق بعد المكوث زمنا معيناً يحدده الخالق عز وجل ﴿فِي قَرَارٍ مَكِينٍ﴾^(٢١) أي: "الرحم معد لذلك مهياً له"¹، ولكن هل القوقعة الرحمية تحتضن عملية إنشاء الجسد أولاً والروح ثانيا فتتماثل مع عملية الإحياء أم لا ؟ يجيبنا الله عز وجل في قوله: ﴿وَلَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ مِنْ سُلَالَةٍ مِنْ طِينٍ﴾^(١٢) ثم جَعَلْنَاهُ نُطْفَةً فِي قَرَارٍ مَكِينٍ^(١٣) ثُمَّ خَلَقْنَا النَّطْفَةَ عَلَقَةً فَخَلَقْنَا أَلْعَلَقَةَ مُضْغَةً فَخَلَقْنَا الْمُضْغَةَ عِظَامًا فَكَسَوْنَا الْعِظَامَ لَحْمًا ثُمَّ أَنْشَأْنَاهُ خَلْقًا آخَرَ فَتَبَارَكَ اللَّهُ أَحْسَنُ الْخَالِقِينَ﴾^(١٤) سورة المؤمنون. يخضع التشكيل الجسدي لمبدأ التدرج في البناء؛ النطفة ← العلقة ← المضغة ← العظام ← اللحم، وذلك قبل نفخ الروح فيه بناء على قوله عز وجل: ﴿ثُمَّ أَنْشَأْنَاهُ خَلْقًا آخَرَ﴾؛ بمعنى: "ثم نفخنا فيه الروح فتحرك وصار خلقا ذا سمع وبصر وإدراك وحركة واضطراب"².

إن التماثل والتشابه بين القوقعين وخضوعهما لحركة الانبثاق القوية يدفعني إلى القول: إن

حدث الخروج من القوقعة الرحمية يغنينا عن التساؤل؛ فهو يلخص بدقة عالية مشهد البعث حاملا

¹ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج3، ص353.

² - المصدر نفسه، ج3، ص353.

³ - المصدر نفسه، ج 4، ص 634.

الإجابة عن سؤال المصير بصفة قابلة للمعاينة البصرية. والملفت للانتباه، أنّ الأحداث بتمثيلها عالم الانبثاق تخضع بصفة استلزامية لمبدأ الإحاطة القبلية للجسد؛ لأنّها تستوطن الأرض وفي أعماقها تحتوي الإنسان بعد موته وتضمّه إليها كضمّ الأمّ وليدها انطلاقاً من قانون الانتماء، فالإنسان خلق من طين، أي هو جزء لا يتجزأ من الأرض، طبقاً لقوله عزّوجل: ﴿وَلَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ مِنْ صَلْصَلٍ مِّنْ حَمَإٍ مَّسْنُونٍ﴾ سورة الحجر. وفي تفسير ذلك "قال ابن عباس ومجاهد وقتادة: المراد بالصلصال ههنا التراب اليابس"¹، أمّا الحمأ المسنون، فيقصد به عزّوجل "الصلصال من حمأ، وهو الطين"². أيضاً، الجنين جزء من الأمّ، سرعان ما ينفصل عنها ويبقى الحنين يجذبه إليها ويجذبها إليه.

إنّ قانون الانجذاب بين الإنسان والأرض ألهم قابيل بضرورة وضع جسد أخيه بين أحضان الأرض، في قوله عزّوجل: ﴿فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الْأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُورِي سَوَاءَ أَخِيهِ قَالَ يُوَيَّلَتِي أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ فَأُورِيَ سَوَاءَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ﴾ سورة المائدة. وتلك إشارة صريحة إلى سنّ قانون كوني ينظّم عالم الموت في الدنيا، وهو المعبر إلى البرزخ ذلك العالم التجريدي الغيبي. ولكن "إضفاء صفات مكانية على الفكر المجرد يسهم في تجسيدها"³، فبمجرد ذكر كلمة (برزخ) أستحضر في خيالي مكاناً يجتمع فيه الأموات وزمناً يخرج من حساب الدّنيا.

تحيط القوقعتان الرّحمية والأرضية على حدّ سواء بحدث البناء الجسدي أولاً، ثمّ حدث نفخ الرّوح فيه ثانياً، ثمّ حدث الانبثاق ثالثاً (الولادة من الرّحم ومن باطن الأرض). كذلك تخضع القوقعتان للمشيّئة الإلهية في التّحديد الزّمني لمُدّة المكوث داخل القوقعة ولحظة الإخراج. فأما عن الانبثاق الدّنيوي، قال الله عزّوجل: ﴿وَمَا تَحْمِلُ مِنْ أُنْثَى وَلَا تَضَعُ إِلَّا بِعِلْمِهِ﴾ سورة فاطر أي: "هو

¹- ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج2، ص810.

²- المصدر نفسه، ج2، ص811.

³- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص48.

عالم بذلك لا يخفى عليه من ذلك شيء¹. وأما عن الإخراج يوم القيامة، فقد ورد في قوله: ﴿إِنَّ اللَّهَ عِنْدَهُ عِلْمُ السَّاعَةِ﴾ سورة لقمان .

تمثّل جدلية الاختفاء عن الأنظار ثمّ الخروج فالظهور، قاعدة الوجود الإنساني الدنيوي وما بعده، التي تقرّ بضرورة تواجد الإنسان داخل قوقعة تحويه، وتتعلق عليه وفق علاقة حتمية تجمعهما؛ لذا "كانت المحارة بقوقعتها الصلبة والحيوان الطّريّ الذي في داخلها هي رمز القدمات إلى الإنسان جسدا وروحا"². فالتّواجد - في - القواقع يثبت قوة العلاقة بين الإنسان والمكان، وفكّ شفرتها يمكننا من فهم حقيقة الوجود البشري في الحياة الدّنيا، كذلك مسألة المصير. وعليه، فإنّ مشاهد الانبعاث من الأجداث بوصفها تنطق بالحقيقة المصيرية للإنسان، تستحقّ أن تكون موضوعات قيّمة للتأمّل، لذا فهي تتمظهر من خلال أشياء تحيط بنا، وقد خصّص غاستون باشلار جزءا من أبحاثه للتركيز على موضوع الاختفاء والاختباء، فالظهور والانبعاث المفاجئ، الذي يتّخذ صورا دنيوية متعدّدة تخفي في عمقها شيئا أكبر بكثير ممّا نتصوره (الانبعاث الأخرى).

2- مشهد الانبثاق المفاجئ / الافتراض الباشلاري:

يُختزل حدث الظهور بعد الاختفاء، في قوله عزّوجل: ﴿وَبَرَزُوا لِلَّهِ جَمِيعًا﴾ سورة إبراهيم ؛ بمعنى: "برزت الخلائق كلّها برّها وفاجرها لله الواحد القهار، أي: اجتمعوا له في براز من الأرض وهو المكان الذي ليس فيه شيء يستر أحدا"³، وفي معنى البروز "أن ينكشف عنه ما كان مستورا منه"⁴؛ وبذلك يرفع السّتر عن مشهد الانبعاث، فيخيّل إليّ أنّني أمام حشد غفير يعرض على الواحد القهار. كذلك، يتكشف المتحجّب نتيجة التّحوّل المفاجئ والصّახب، الذي يفعل عملية المعاينة البصرية المتوهّمة لمشهد مهول يشعرني بالذهول حدّ الصّمت، في قوله عزّوجل: ﴿خُشَعًا

¹ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج3، ص791.

² - غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 119.

³ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج2، ص778.

⁴ - الزّاغب الأصفهاني، معجم مفردات ألفاظ القرآن، (مادة برز)، ص38.

أَبْصَرُهُمْ يَخْرُجُونَ مِنَ الْأَجْدَاثِ كَأَنَّهُمْ جَرَادٌ مُنتَشِرٌ ﴿٧﴾ سورة القمر؛ أي الذين أعرضوا عن الآيات الكريمة يخرجون من قبورهم وينتشرون بسرعة كأَنَّهُمْ جَرَادٌ يَنْتَشِرُ فِي الْأَفَاقِ¹.

إنَّه مشهد يستعرض صنفاً من أصناف البشر (الكفار)، قد يعجز الخيال عن ضبط عددهم يومئذ. غير أنَّ الذي يجعل الدهشة تصل إلى أعلى درجاتها، هو محاولة الخيال رسم حركة الانبثاق الجمعي السريعة في اللحظة ذاتها، في قوله عزَّوجلَّ: ﴿فَإِنَّمَا هِيَ زَجْرَةٌ وَاحِدَةٌ ﴿١٣﴾ فَإِذَا هُمْ بِالسَّاهِرَةِ ﴿١٤﴾﴾ سورة النازعات. فالإعلان عن الانبعاث من القبور يتبعه خروج الإنسان من الباطن إلى ظاهر الأرض، حيث يقصد الله تعالى بـ: ﴿السَّاهِرَةِ ﴿١٤﴾﴾ "ظهر الأرض. والعرب تسمي الفلاة ووجه الأرض ساهرة"². هكذا يتحوَّل ظهر الأرض إلى مسرح لاستعراض البشر (منهم الكفرة) بعد الخروج، حتَّى "تكاد العين تبصره بينما الخيال يتملَّاه"³.

وتتوضَّح سرعة حركة الخروج من القبور جلياً للعيان عبر كلمات تتحدَّى أقوى وسائل التصوير المعاصرة، في قوله عزَّوجلَّ: ﴿يَوْمَ يَخْرُجُونَ مِنَ الْأَجْدَاثِ سِرَاعًا كَأَنَّهُمْ إِلَى نُصْبٍ يُوفُضُونَ ﴿٤٣﴾﴾ سورة المعارج . وقوله: ﴿وُفِّحَ فِي الصُّورِ فَإِذَا هُمْ مِنَ الْأَجْدَاثِ إِلَى رَبِّهِمْ يَنْسِلُونَ ﴿٥١﴾﴾ سورة يس. تولَّت عبارات وكلمات محدَّدة في الآيات الكريمة مهمَّة التصوير الحيِّ لمشهد إخراج الكفرة كما يلي:

- ﴿يُوفُضُونَ ﴿٤٣﴾﴾: "الإيفاض هو الإسراع"⁴

- ﴿يَنْسِلُونَ ﴿٥١﴾﴾: "النَّسْلان هو: المشي السريع"⁵

¹ - ينظر: ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص386.

² - الطَّبْرِي، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج24، تح: عبد الله بن عبد المحسن تركي / عبد السند حسن يمامة، ط1، دار هجر، القاهرة، 2001، ص74.

³ - سيّد قطب، التَّصْوِيرُ الفَنِّي في القرآن، ص60.

⁴ - الطَّبْرِي، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج23، ص285.

⁵ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج3، ص827.

- ﴿سِرَاعًا﴾ : جذرها "سرع: السَّرعَة ضدَّ البطء"¹.

ألاحظ شدة التناسق ما بين حركة الانبعاث السريعة وسرعة عرض المشهد الذي يختزل مراحل الإخراج، فيفسح المجال أمام القوة التخيلية لطرح تساؤلات حول ذلك، في قوله عز وجل: ﴿وَنُفِخَ فِي الصُّورِ فَإِذَا هُمْ مِنَ الْأَجْدَاثِ إِلَىٰ رَبِّهِمْ يَنْسِلُونَ﴾^(٥١)، وقوله: ﴿فَإِنَّمَا هِيَ زَجْرَةٌ وَاحِدَةٌ﴾^(١٣) فَإِذَا هُمْ بِالسَّاهِرَةِ﴾^(١٤).

يتحمل حرف الفاء (المخصص للعرض السريع) الوارد في الآيتين في قوله تعالى: ﴿فَإِذَا﴾، وظيفة إسدال الستار على مشهد النفخ في الصور، ورفع في الآن ذاته لعرض مشهد البشر (منهم الكفرة) وهم قائمون دون الإشارة إلى التفاصيل، ما يحقق إدراكا جماليا متميزا يخفي مقصدا دينيا عنوانه: العودة إلى الحياة للحساب بعد انقضاء زمن البرزخ.

كذلك يعين حرف الفاء حركة الإخراج السريعة والمكثفة، التي تدفعني إلى رسم مخططاتها الحركي، ما يترجم عالما حيا متحركًا يذهلني، فأنجذب إليه باعتباره مركز العرض الجمالي، نواته المقصد الديني المعنون بحتمية البعث. ومن ثم تتأثر النفس بعمق تحت سلطة الهنا والآن ذلك أن "السامعين ليتخيلون الآن ذلك اليوم النكر، فإذا هو حشد من الصور. صورهم هم - وإنهم لمن المبعوثين- يتجلّى فيها الهول الحيّ، الذي يؤثر في نفس كل حي!"² تؤكد مشاهد البعث والإحياء الفرضية الباشلارية الآتية: "إنّ الكائن الذي يختبئ (وينسحب إلى داخل قوقعته) إنما يعدّ نفسه للخروج. إنّ هذا يصدق على مجموعة الاستعارات ابتداء من بعث الإنسان من قبره، إلى الانفجار المفاجئ لشخص صمت لفترة طويلة. وإذا بقينا في قلب الصورة موضع الدراسة، فإننا نخرج بانطباع بأنّ الكائن الذي يظل ساكنا في قوقعته يتأهب لانفجار، إن لم نقل لعاصفة"³. فحدث الانبثاق يستوجب حركة قوية تخلف إيقاعا صوتيا شديدا، فهي ليست هيئة؛ إنّها أشبه بعاصفة هوجاء متفردة، تضطرب فيها الأشياء فتقلب الموازين. كلّ ذلك، يضاعف نشاط القوة التخيلية عند

¹ - الزاغب الأصفهاني، معجم مفردات ألفاظ القرآن، مادة (سرع)، ص173.

² - سيّد قطب، مشاهد القيامة في القرآن، ص96.

³ - غاستون باشلار، جماليات المكان، ص116.

محاولتها رسم صورة الكرة الأرضية، التي تنبت أراضيها الشاسعة بشرا سويا؛ ولكن ما حال البشر لحظة الإخراج وبعده؟ وهل أسهمت عناصر تصويرية أخرى في إخراج المشهد الاستعراضي جماليا ومعرفيا؟ وتساؤلات أخرى ترسو بنا إلى استقصاء مسألة أخرى سأناقشها في المبحث الآتي.

3- مشهد الانبثاق والإحياء / الأيقونات البصرية :

لا أتمكن من الإجابة عن التساؤلات المطروحة في المبحث السابق إلا بتأمل الآيات الآتية ومحاورتها: في قوله عز وجل: ﴿فَتَوَلَّ عَنْهُمْ يَوْمَ يَدْعُ الدَّاعِ إِلَى شَيْءٍ نُّكْرٍ ﴿٦﴾ خُشْعًا أَبْصَرُهُمْ يَخْرُجُونَ مِنَ الْأَجْدَاثِ كَأَنَّهُمْ جَرَادٌ مُّنتَشِرٌ ﴿٧﴾ مُهْطِعِينَ إِلَى الدَّاعِ يَقُولُ الْكَافِرُونَ هَذَا يَوْمٌ عَسِرٌ ﴿٨﴾﴾ سورة القمر. وقوله عز وجل: ﴿يَوْمَ يَخْرُجُونَ مِنَ الْأَجْدَاثِ سِرَاعًا كَأَنَّهُمْ إِلَى نُصْبٍ يُوفِضُونَ ﴿١٣﴾ خَشِيعَةً أَبْصَرُهُمْ تَرَهِقُهُمْ ذَلَّةٌ ذَلِكَ الْيَوْمِ الَّذِي كَانُوا يُوعَدُونَ ﴿١٤﴾﴾ سورة المعارج. وقوله عز وجل: ﴿يَوْمَ يُنْفَخُ فِي الصُّورِ وَنَحْشُرُ الْمُجْرِمِينَ يَوْمَئِذٍ زُرْقًا ﴿١٠٢﴾ يَتَخَفَتُونَ بَيْنَهُمْ إِنْ لَبِثْتُمْ إِلَّا عَشْرًا ﴿١٠٣﴾﴾ سورة طه. وقوله عز وجل: ﴿وَجُوهٌ يَوْمَئِذٍ نَّاضِرَةٌ ﴿٢٢﴾ إِلَى رَبِّهَا نَاظِرَةٌ ﴿٢٣﴾ وَجُوهٌ يَوْمَئِذٍ بِاسِرَّةٍ ﴿٢٤﴾ تَنْظُرُ أَنْ يُفْعَلَ بِهَا فَاقِرَةٌ ﴿٢٥﴾﴾ سورة القيامة. وقوله عز وجل: ﴿وَنُفِخَ فِي الصُّورِ فَإِذَا هُمْ مِنَ الْأَجْدَاثِ إِلَى رَبِّهِمْ يَنْسِلُونَ ﴿٥١﴾ قَالُوا يَوَيْلَنَا مَنْ بَعَثَنَا مِنْ مَرْقَدِنَا هَذَا مَا وَعَدَ الرَّحْمَنُ وَصَدَقَ الْمُرْسَلُونَ ﴿٥٢﴾﴾ سورة يس. وقوله عز وجل: ﴿وَأَشْرَقَتِ الْأَرْضُ بِنُورِ رَبِّهَا وَوُضِعَ الْكِتَابُ وَجِئَتْ بِالسَّاعَةِ وَالشَّهَادَةُ وَقُضِيَ بَيْنَهُمْ بِالْحَقِّ وَهُمْ لَا يُظْلَمُونَ ﴿٦٩﴾﴾ سورة الزمر.

تتضمن الآيات الكريمة السابقة مجموعة من الكلمات والتعبير، التي تشكل في انسجامها واجتماعها عالما أيقونيا يتحكم في توجيه الجو العام للعرض، إذ يتأسس على أرضيته مشهد الانبعاث المنفتح على احتمالات تصويرية متعددة. فما هي المعطيات الحسية البصرية التي تفرض وجودها على ساحة العرض وتميزه، وتسهم في نسج أيقونات موجهة للكشف عن حال البشر لحظة الإخراج من الأجداث وبعده ؟

إنَّ الخروج من الأجداث إعلان عن بداية حياة أخرى متغايرة مع الحياة الدنيا؛ وقد خصَّ الله عز وجل ذلك بحديث مصوّر بتقنية التخيل الحسي الجامع بين الغرض الفني (العرض المؤثر) والدني (ردع النفس الكافرة بيوم النشور)، بحيث صوّرت الكلمات الإلهية وجوه الكفرة بطريقة

تتنافس أحدث الكاميرات الرقمية المعاصرة، إذ تتوجّه نحو الكفرة، فتصوّر حالتهم عند الانبعاث بصفة حيوية مؤثرة مركزة على أدقّ التفاصيل الممكنة؛ فلننظر كيف تمّ ذلك بأسلوب يوهنا فعلا بأننا إزاء الكفرة نتأمل وجوههم، في قوله عزّوجل: ﴿خُشَعَا أَبْصَرُهُمْ يَخْرُجُونَ مِنَ الْأَجْدَاثِ كَأَنَّهُمْ جَرَادٌ مُّنتَشِرٌ ۖ مَّهْطِعِينَ إِلَى الدَّاعِ يَقُولُ الْكَافِرُونَ هَذَا يَوْمٌ عَسِيرٌ ۝٨﴾؛ بحيث رسمت وجوه الكفرة بأنها "ذليلة أبصاهم خاضعة لأمر ربّها"¹.

وفي موضع آخر، يؤكّد ذلك قوله عزّوجل: ﴿تَرَهَقُهُمْ ذِلَّةٌ ۖ﴾؛ إنه رسم حسّي ينقلني إلى مجال الرؤية العينية المتخيّلة، فأدقّق النظر في وجوه المبعوثين الكفرة دون سائر الجسم، وإنّما وصف جلّ ثناؤه بالخشوع الأبصار دون سائر أجسامهم، والمراد به جميع أجسامهم؛ لأنّ أثر ذلّة كل ذليل، وعزّة كل عزيز، تتبيّن في ناظره دون سائر جسده، فلذلك خصّ الأبصار بوصفها بالخشوع². ومنه، يفرض منطق التصوير الحسّي أنّ الذل لا يتبيّن أثره على الوجه فقط، بل يستجيب الجسم له حتما حسب منطق ضرورة التّناسق في العرض؛ فلا أظنّ أنّي سأرسم في مخيلتي صورة شخوص منتصبّة القامة، بل منحنية تتمايل حد السقوط بحثا عن الاختباء من الخجل والخوف. فالتركيز على تصوير الوجوه، يوجّه احتمالات التّحديد المستحضرة في الخيال.

يتكرّر التركيز على الوجه في التصوير القرآني، لأنّه مركز الترجمة الحسيّة للحالة النفسيّة للإنسان، في قوله عزّوجل: ﴿وَنَحْشُرُ الْمُجْرِمِينَ يَوْمَئِذٍ زُرْقًا ۝١٢﴾؛ وفي ذلك رسم دقيق لتفاصيل الأثر النفسي على الوجوه يعجز وسائل التصوير المعاصرة عن مضاهاته. فقوله عزّوجل: ﴿زُرْقًا ۝١٢﴾ يحيل إلى اللون، الذي يحقّق المعاينة البصرية المتوهّمة لصور المجرمين، وهم يحشرون بصفة مغايرة عمّا كانوا عليه في الدنيا، "زرق العيون من شدّة ما هم فيه من الأهوال"³؛ أنظر الآن إلى عيون تعبّر عن شدّة الفزع المنفتح على التّساؤل: ما الذي يحدث؟ ما هو مصيرنا؟

¹ - الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج22، ص117.

² - المصدر نفسه، ج22، ص117.

³ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج3، ص240.

يسهم اللون مرّة ثانية في إخراج مشهد بعث الكفرة، فيحيلني مباشرة إلى النّظر المتخيّل مؤكّداً تأزّم الموقف يومئذ، في قوله عزّوجلّ: ﴿وَوُجُوهُ يَوْمَئِذٍ بَاسِرَةٌ ۖ تَظُنُّ أَنْ يُفْعَلَ بِهَا فَاقِرَةٌ ۝٥٥﴾. وفي معنى ﴿بَاسِرَةٌ ۖ﴾؛ قال قتادة: كالحة، وقال السدي: تغيّر ألوانها، وقال ابن زيد (باسرة) أي: عابسة¹؛ فكلّمة واحدة ﴿بَاسِرَةٌ ۖ﴾ تمكّنت من رسم لوحات حيّة ناطقة، تنبثق عنها ظلال معنوية مركزها حالة الكفرة النفسية المتكشّفة، في قوله عزّوجلّ: ﴿تَظُنُّ أَنْ يُفْعَلَ بِهَا فَاقِرَةٌ ۝٥٥﴾. وفي تفسير الآية الكريمة "قال السدي: تستيقن أنّها هالكة"². وبناء على منطق الظهور الحسيّ للشّعور الباطني مهما تباينت درجة قوّته، يعرف الخيال نشاطا تتداعى بموجبه صور الكفرة المتعدّدة في الحسّ؛ فمن تأكّد من حتميّة هلاكه أصيب بانھیار نفسي يخضعه للتّحول الجسدي الظّاهري، حيث يتّخذ صورة مغايرة تتوافق مع تغيّر الحالة النفسية من المعتدلة إلى المتأزّمة. لذا، ما هي تلك الاحتمالات التّصويرية المتدفّقة إلى الدّهن ؟

تحضرنني صورة الكفرة بأجسام انهارت قواها، وعجزت عن الكلام ألسنّتهم، بوجوه مصفرة أو مسوّدة، وأعينهم قد تحوّلت عن مواضعها؛ فكلّ شخص بحاجبين مقترنين من شدّة العبوس واليأس، الذي يدفعهم إلى لطم وجوههم. هكذا تتحدّد هيئة الكفرة وهم خارجون من الأجداث يبحثون في كلّ الاتجاهات عن الخلاص، لكن لا جدوى من ذلك. وبذلك يتحوّل الزّمن الغيبي إلى حاضر مبصر، حتّى أجزم أنّه واقع هنا والآن.

وفي الخطّ التّصويري نفسه (مشهد الانبعاث)، ينفّتح الخيال على علامات أيقونية مغايرة، في قوله عزّوجلّ: ﴿وُجُوهُ يَوْمَئِذٍ نَّاضِرَةٌ ۖ إِلَىٰ رَبِّهَا نَاطِرَةٌ ۝٥٦﴾. تحتوي الآيتان على كلمتين أخرجتا مشهد الانبعاث إخراجاً مهيباً، بالتركيز على الوجه وما يصطبغ به من إيماءات وانطباعات تلقي بنا في عالم أيقوني مبصر؛ أمّا الأولى فقد وردت في قوله عزّوجلّ: ﴿نَاطِرَةٌ ۝٥٦﴾؛ ويقصد بها أنّ

¹- ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص672.

²- المصدر نفسه، ج4، ص673.

وجوه المؤمنين في ساحة الحشر" تنظر إلى الخالق"¹، أي: "تراه عياناً"². والثانية يمثلها قوله تعالى: ﴿نَاصِرَةٌ ۖ﴾، ولحظة تفاعلها تخيلياً نسقط في عالم الدهشة والتساؤل من قبيل: هل يمكن توقّع حالتهم وسمات وجوههم لحظة النظر إلى وجهه الكريم؟ وكيف سترسم كلمة ﴿نَاصِرَةٌ ۖ﴾ وجوههم باعتبارها علامة أيقونية ناطقة؟

إنّ قوله عزّوعلا: ﴿نَاصِرَةٌ ۖ﴾، يعني "من النصارة أي: حسنة بهيئة مشرقة مسرورة"³. ومنه، إذا حاولت رسم خطوط الوجه ولونه، فإنّني لا أتوقّع أبداً أن يكون مسوداً، بل أتخيل رؤيته يشعّ بالنور بأعين ضاحكة تترجم سعادة بلغت درجتها الذروة، والتي تتمازج مع الدهشة والانبهار؛ فالوجوه المصوّرة تصويراً حياً رغم جزئيّته (الوجه جزء من الكل) تحيلني إلى صورة الإنسان المؤمن كاملة، وهو واقف وقفة العزّ والشرف، وصامد في مكانه بأطراف خاشعة غير ذليلة.

4- تفاعل الرّسم الأيقوني والحوار لإخراج مشهد الانبعاث :

تتكشّف انطباعات الكفرة، التي ترسم وجوههم المذهولة من خلال الحوار المسجّل بينهم، في قوله عزّوجل: ﴿مُطْعِمِينَ إِلَىٰ الدَّاعِ يَقُولُ الْكَافِرُونَ هَذَا يَوْمٌ عَسِرٌ ۖ﴾ ، أي: "مسرعين، نظرهم قبل داعيهم إلى ذلك الموقف"⁴؛ فسرعة النظر النّاجمة عن هول الموقف تتناسق مع القول الصّادر عنهم، في قوله عزّوجل: ﴿يَقُولُ الْكَافِرُونَ هَذَا يَوْمٌ عَسِرٌ ۖ﴾ ، وقد "وصفه بالعسر لشدة أهواله"⁵؛ إنّه اعتراف وتسليم بالحقيقة الواقعة يهيئهم نفسياً لاستقبال ما هو أشدّ وأعظم، حيث ينطق به الكفرة بعد معاينة الاضطراب السّماوي والأرضي المهول يومئذ.

¹ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص672.

² - المصدر نفسه، ج4، ص671.

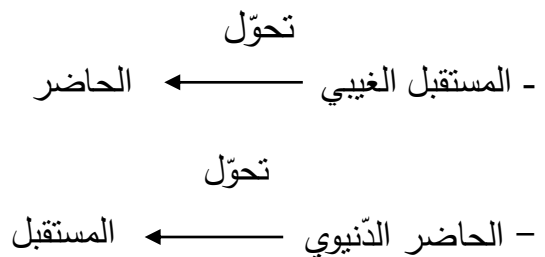
³ - المصدر نفسه، ج4، ص671.

⁴ - الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج22، ص118.

⁵ - المصدر نفسه، ج22، ص119.

يخرج مشهد انبعاث الكفرة إلى المعاينة السمعية البصرية بنسبة أعلى من خلال المسموع والمشهود، فأتمله بالصوت والصورة، في قوله عز وجل: ﴿يَتَخَفَتُونَ بَيْنَهُمْ إِنْ لَبِثْتُمْ إِلَّا عَشْرًا ۝١٣﴾ ، بمعنى: "يتسارون بينهم، أي: يقول بعضهم لبعض"¹؛ حتى أعتقد أنني أنظر فعلا إلى صورتهم حيّة ناطقة، وهم يتحاورون ويتساءلون بإيقاع صوتي مهموس يتحدّد بصفة أوضح، في قوله عز وجل: ﴿وَحَشَعَتِ الْأَصْوَاتُ لِلرَّحْمَنِ ۝ سورة طه الآية (108) أي: "سكنت"² للرحمان. فبعد الاضطراب السماوي والأرضي الصّاحب تسكن الأشياء، وتتعدم حركة الأجسام إلى أقصى درجة، ﴿فَلَا تَسْمَعُ إِلَّا هَمْسًا ۝١٤﴾ سورة طه، أي: "الصّوت الخفي"³. والملاحظ أنّ تصوير مشهد الانبعاث يجمع بين متناقضين؛ الإيقاع الصّوتي المدوّي (في تصوير قبلي) والهادئ (في تصوير بعدي)، إذ تُصنع على أرضيتهما هبّية المشهد بقوة تأثيرية تدفعنا إلى محاولة التعرّف على الأسئلة والأجوبة المطروحة من قبل الكفرة، والمرتبطة من قريب أو من بعيد بيوم البعث، وطبيعة المصير، وحقيقة الزّوال الدنيوي.

لقد تكشّف سؤال واحد، يتمحور حول زمن مكوّثهم في الدنيا بناء على منطق الجواب المدلى به، في قوله عز وجل: ﴿إِنْ لَبِثْتُمْ إِلَّا عَشْرًا ۝١٣﴾ ، أي: "في الدّار الدنيا، لقد كان لبثكم فيها قليلا عشرة أيام أو نحوها"⁴. تمكّن السؤال والجواب في مشهد الانبعاث من تفعيل اللّعبة الزّمنية، التي حوّلت المفاهيم الزّمنية المعهودة إلى أخرى تنفض الغبار في انسجامها عن الحقيقة المصيرية للإنسان كما يلي:



¹- ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج3، ص240.

²- المصدر نفسه، ج3، ص241.

³- المصدر نفسه، ج3، ص241.

⁴- المصدر نفسه، ج3، ص240.

يمثل إثبات الحضور الزماني الغيبي وإلغاء الحاضر الدنيوي ووضعه في قوقعه الماضي، معادلة زمنية تقلب الموازين، وتخرج الزمن الغيبي من التجريد إلى التعيين. ولكن "هل كان القارئ في أثناء استعراضها يحس أن هذا كله آت في المستقبل البعيد؟ أم يحس أنه واقع في الحاضر المشهود؟"¹. ولو سئل أحدهم: ما الفارق الزمني بين المستقبل البعيد والحاضر الدنيوي؟ لأجابك بعظمه وأن المسافة الزمنية بينهما طويلة لا متناهية، غير أنها في الخطاب القرآني وصلت إلى درجة الصفر. أما الحوار في قوله عز وجل: ﴿قَالُوا يَوَيْلَنَا مَنْ بَعَثَنَا مِنْ مَرْقَدِنَا هَذَا مَا وَعَدَ الرَّحْمَنُ وَصَدَقَ الْمُرْسَلُونَ﴾^{٥٢}، فقد اتخذ منحى آخر بصفة جزئية؛ إذ ألمس إيقاعا صوتيا صاخبا (أشبه بالعويل الممزوج بالحيرة عندما تبلغ الذروة) يسمح للخيال باستحضار صورة شخص مفزوعين ينظرون إلى "قبورهم التي كانوا يعتقدون في الدار الدنيا أنهم لا يبعثون منها"²، وهم في قمة الذهول والانفعال. "أما أنا فقد نسيت نفسي؛ ونسيت أنني أستعرض هذه المشاهد في ثوبها الفني؛ وحسبتي أشهدا في الواقع لا في الخيال. وذلك أثر الإعجاز في العرض والتشخيص، وهو إعجاز يزيد قيمته أنه - كما قلت مرارا - يعتمد على الألفاظ وحدها في هذا التصوير"³

ركّز مشهد الانبعاث فالحشر على زاويتين متغايرتين؛ التصوير الحسي للمؤمنين والكافرين، توطّرها إضاءة متفرّدة تضاعف إمكانية تكشف المتحجب، وقد تبيّنت في قوله عز وجل: ﴿وَأَشْرَقَتِ الْأَرْضُ بِنُورِ رَبِّهَا وَوُضِعَ الْكِتَابُ وَجِئَاءَ بِالنَّبِيِّينَ وَالشُّهَدَاءُ وَقُضِيَ بَيْنَهُم بِالْحَقِّ وَهُمْ لَا يُظْلَمُونَ﴾^{٦٩}؛ ويقصد بذلك أن الأرض "أضاءت يوم القيامة إذا تجلّى الحق تبارك وتعالى للخلائق لفصل القضاء"⁴ بعد ذهاب النور والضياء، في قوله عز وجل: ﴿وَجُمِعَ الشَّمْسُ وَالْقَمَرُ﴾^{٩١} سورة القيامة، أي: "كورا"⁵. يشمل الإشراق الأرض كلها بعدما شهدت ظلاما دامسا، ما يجعل القوة التخيلية تعمل ما بين عنصرين متناقضين (الإشراق/الظلام). إنه تصوير جدلي قائم على غياب

١- سيّد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 65-66.

٢- ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج3، ص 827.

٣- سيّد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 66.

٤- ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص 94.

٥- المصدر نفسه، ج4، ص 669.

الظلام وحضور النور باعتبار الظلام رمز النهاية واللامركزية (الانقلاب الكوني والسماوي والأرضي واختفاء الشمس والقمر)، والإشراق إعلان عن البداية ورمز المركزية (بداية الحياة الأبدية).

يعتبر النور عنصراً فيزيائياً يحول عالم الغيب من التجريد إلى التّعيين، وانتشاريته على كامل الأرض تدفعنا إلى التفكير بلا حدود والتّوقّف عند كل خطّ أو نقطة متخيّلة في المشهد المعروض؛ "بأرض السّاحة التي يتمّ فيها الاستعراض"¹، فيتمثّل المشهد كاملاً في الدّهن. والمتفرّد في عرض مشهد الحشر المهيّب سرعة انتشارية نور الإله وقوتها اللامتناهية، التي تسقط قاعدة النور والضياء المعتمدة عند علماء الفيزياء الفلكية المتمثلة في كون الضياء يصدر عن الشمس، أي يتمتّع بقوة الانتشارية مقارنة بنور القمر المستمدّ من الشمس والتميّز بضعفه؛ فالنور الإلهي يحيط بالكون كلّ، حيث ينقلنا إلى عالم الإحساس الفيّاض بوجود الله عزّوجلّ في كلّ مكان. إنّ النور العظيم يصحبه إيقاع صوتي هادئ وساكن يتناسق مع الجو العام للمشهد.

III- المشاهد الدنيوية المختزلة لحدثي الإخراج والإحياء

1- مشاهد الطبيعة / الانبثاق المختزل :

يؤسّس حدث الانبعاث من الأحداث مشهداً متكرّراً في الزّمن الدنيوي، بصفة تقبل المعاينة البصرية الفعلية، ما يجعل الزّمن المستقبل متداخلاً مع الزّمن الدنيوي الحاضر. فحدث البعث حاضر دوماً يحيط بنا من كلّ جانب، وفي كلّ فصل، إذ يتمكّن من إثبات سلطته في الحياة الدّنيا حسب ما تفرضه المعادلة الزّمنية للفصول الدنيوية: الشّتاء / الرّبيع / الصّيف / الخريف.

أضحت الأرض مسرحاً لحدثين متماثلين من حيث العلاقة بين الأرض ومحتوى باطنها المتغيّر؛ الأوّل متكرّر في الزّمن (الإنبات)، والثّاني يجذب نحو الزّمن الحاضر (إحياء الموتى) بفعل قوة التّصوير القرآني، التي خلّلت معادلة الزّمن المعهودة، فحدث الإحياء الأخرى مختزل في حدث الإنبات، من خلال مشاهد مؤثّرة تحمل موضوعات ترسّخ لعقيدة البعث والإحياء. كما يخضع نظام عرضها لجدلالية الظهور والاختفاء، في قوله عزّوجلّ: ﴿قَالَ أَهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ

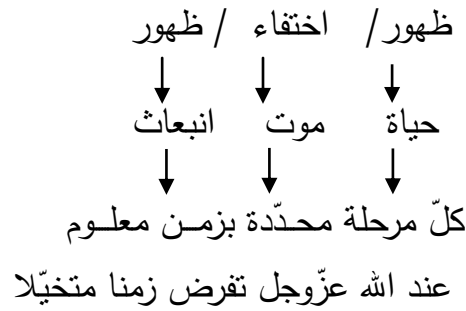
¹ - سيّد قطب، مشاهد القيامة في القرآن، ص 170.

عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتْنَعٌ إِلَىٰ حِينٍ ﴿٢٤﴾ قَالَ فِيهَا تَحْيَوْنَ وَفِيهَا تَمُوتُونَ وَمِنْهَا تُخْرَجُونَ ﴿٢٥﴾
سورة الأعراف.

تؤسس الآيتان العظيمتان دعائم فن الإخراج المسرحي والدرامي والتراجيدي عموماً، باعتماد اللغة المنزاحة عن دورها الإبلاغي والتواصل، لتستولي بجدارة على أضخم مشروع مسرحي يكشف بالصورة، والصوت، والحركة، وما يتم الإحالة إليه من منظورات جانبية متخيلة عن مسار حياة الإنسان في الوجود الأرضي. يتحول ظهر الأرض وسطحها (الوجود الأرضي) إلى أكبر خشبة مسرح يحتضنها الوجود الدنيوي يعجز الخيال عن تأطيرها؛ أين يخيل إلي رؤية البشر يتوزعون على مساحة ممتدة، يسرحون وينقاسمون الأدوار، فهؤلاء يظهرون للعيان من خلال قوله عزّ وجل: ﴿فِيهَا تَحْيَوْنَ﴾، لأن طبيعة الحياة تستدعي حضور الحركة بصفة مكثفة؛ كحركة الأجسام والشخص وكّل الموجودات الممكنة من الأفلاك والبحار وغيرها. كلّ ذلك يولّد إيقاعاً حركياً وصوتياً ولونياً وضوئياً وزمناً غير متناه، وفجأة يسدل الستار على مشهد الحياة، ويختفي الإنسان بعد أن تنقطع أنفاسه فيتحول إلى جثة هامة، لكن على خشبة مسرح لم يشهد لها مثيل، فهي تتموضع في باطن الأرض، في قوله عزّ وجل: ﴿وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتْنَعٌ إِلَىٰ حِينٍ﴾^١، والمستقر: "فوق الأرض وتحتها"^١. تلك خشبة مسرح مزدوجة تخضع لنظام العتبات؛ الفوق والتحت، وفي انسجامهما تتشكل جدلية كونية تنسج خيوط العرض المسرحي، حقاً، إنه لأمر عجاب!

يبدأ عرض مشهد مسار حياة الإنسان بالظهور على خشبة مسرح الأرض (الكشف عن الفوق)، ثم الاختفاء تحتها (الكشف عن التّحت)، معلناً عن إسدال الستار مرة أخرى ورفع آخر مسفراً عن حدث الانبعاث، في قوله عزّ وجل: ﴿وَمِنْهَا تُخْرَجُونَ﴾^٢، الذي يكشف عن الفوق مرة ثانية، لنحصل على مشهد كامل يحيط بقصة الإنسان في الوجود الدنيوي، مولداً المخطط الآتي:

^١- ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج2، ص 314.



نخلص إلى مخطّط جامع لتمظهرات دنيوية تخاطبنا بلغة البعث والخروج، فتستميل عقولنا ووجداننا، نستنطقها فتجيبنا؛ لكونها تختزل حقيقة المصير الإنساني وتؤكد حتمية البعث. فما هي أهمّ التّمظهرات الدّنيوية لحدث البعث الغيبي ؟

نتواصل مع مشهد الإخراج رغم غيبيته، عبر صور كلّها حياة وتشخيص تنقلها إلينا قوة التصوير الحسيّ، فنعيش تفاصيلها بالقلب والعقل، في قوله عزّوجل: ﴿وَهُوَ الَّذِي يُرْسِلُ الرِّيحَ بُشْرًا بَيْنَ يَدَيْ رَحْمَتِهِ حَتَّىٰ إِذَا أَقْلَّتْ سَحَابًا ثِقَالًا سُقْنَهُ لِبَلَدٍ مَّيِّتٍ فَأَنْزَلْنَا بِهِ الْمَاءَ فَأَخْرَجْنَا بِهِ مِنْ كُلِّ الثَّمَرَاتِ كَذَٰلِكَ نُخْرِجُ الْمَوْتَىٰ لَعَلَّكُمْ تَذَكَّرُونَ﴾ (سورة الأعراف (الآية 57)). وقوله عزّوعلا: ﴿وَاللَّهُ الَّذِي أَرْسَلَ الرِّيحَ فَتُثِيرُ سَحَابًا فُسْقِنَهُ إِلَىٰ بَلَدٍ مَّيِّتٍ فَأَحْيَيْنَا بِهِ الْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا كَذَٰلِكَ الْنُّشُورُ﴾ (سورة فاطر). وقوله: ﴿وَمِنْ ءَايَاتِهِ أَنْتَ تَرَى الْأَرْضَ خَاشِعَةً فَإِذَا أَنْزَلْنَا عَلَيْهَا الْمَاءَ اهْتَزَّتْ وَرَبَتْ إِنَّ الَّذِي أَحْيَاهَا لَمُحْيِ الْمَوْتَىٰ إِنَّهُ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ﴾ (سورة فصلت). وقوله عزّوجل: ﴿وَنَزَّلْنَا مِنَ السَّمَاءِ مَاءً مُّبَرَّكَ فَأَنْبَتْنَا بِهِ جَنَّاتٍ وَحَبَّ الْحَصِيدِ وَالنَّخْلَ بَاسِقَاتٍ لَهَا طَلْعٌ نَضِيدٌ رِّزْقًا لِلْعِبَادِ وَأَحْيَيْنَا بِهِ بَلَدَةً مَّيِّتًا كَذَٰلِكَ الْخُرُوجُ﴾ (سورة ق). وقوله عزّوعلا: ﴿فَأَنْظُرْ إِلَىٰ ءَاثَرِ رَحْمَتِ اللَّهِ كَيْفَ يُحْيِي الْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا إِنَّ ذَٰلِكَ لَمُحْيِ الْمَوْتَىٰ وَهُوَ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ﴾ (سورة الروم).

تلك آيات بيّنات تعرض علينا مشهد إحياء الأرض في كلّ حين، وقد نحسبه أمرا مألّوفا، ولكن طريقة عرضه في الخطاب القرآني تفجّر دهشتنا عندما تتكفّل تفاصيله المنسوجة بواسطة تقنيات تصويرية معجزة، بالإجابة عن سؤال مصير الإنسان بعد الموت والفناء الدّنيوي.

توزعت مشاهد الإحياء على كامل الكرة الأرضية حيث تلتفت "إليها الأنظار، لتراها بالبداية الملهمة والحسّ البصير، بعد أن تتملّأها الأبصار"¹ بفضل التصوير المؤسّس على خطاب البصر، في قوله عزّوعلا: ﴿وَمِنْ ءَايَاتِهِ أَنْ تَرَى الْأَرْضَ خَاسَةً﴾، وقوله: ﴿فَأَنْظُرْ إِلَى ءَاثَرِ رَحْمَتِ اللَّهِ﴾. الملاحظ، أنّ خطاب البصر ورد بصيغة المفرد* لنتمكّن من التركيز على مشهد الإنبات، لكونه علامة مبصرة على حتمية البعث، وهو خطاب يمازج بين الفعلين، نظر ورأى؛ أمّا الفعل (نظر)، فهو يرتبط بتأمّل مشهد الإنبات بعمق، ويمثّل علامة مركّزة لرؤية ممتدّة ومحيطيّة وغير متناهية بعالم الإحياء، ما يجعل الخيال يستغرق مدّة زمنية طويلة في محاولة استحضار مشهد بعث الموتى (المختزل في مشهد الإنبات) من خلال الإمكانات المشهدية التّعينية المحتملة لما تمّ السكوت عنه، وبذلك يبقى مشهد الإحياء المزدوج ماثلاً في الذهن حتّى يستحوذ عليه، ويترسّخ فيه. وتوظيف الفعل ﴿تَرَى﴾ في مشهد مثيل، تتأكّد الدعوة إلى ضرورة الإحساس بالظاهرة المعروضة (الإحياء المزدوج)؛ لأنّ التأمل الذي لا يهزّ النفس لا يوصلنا إلى قرار، فإذا تأملنا حدث الإنبات مطوّلاً، لأدركنا حقيقة البعث، حينها تتأثّر النفس وتخضع لأوامر ربها.

ذلك تصوير قائم على أساس سينوغرافي، يوهنا بالنظر بالعين المجردة إلى المكان ذاته (الأرض)، انطلاقاً من النقطة الجامعة بين العمليتين الإحيائيتين المتمثلتين في الانبثاق والإخراج، حيث يتمكّن الخيال من تعيين المشهد الثّاني بناء على المعطيات الحسيّة في مشهد الإنبات؛ فقوله عزّوجل: ﴿كَذَلِكَ﴾، هو إحالة إلى المشابهة والمماثلة بين المشهد الأوّل المعين والثّاني المتخفّي والمختزل. كما يمثّل أيضاً استدعاء لمعطيات حسيّة موازية لتلك الصّانعة لمشهد الإنبات وإحياء الأرض، ما يمكّن من نسج مشهد مماثل ومختلف في الآن ذاته؛ الأوّل، مركزه النّبات والثّاني الإنسان. ومن ثمّ تتمكّن كلمة واحدة ﴿كَذَلِكَ﴾ من إخراج مشهد بعث الإنسان إخراجاً كاملاً باستحضار العناصر كلّها؛ الشّخص والصّوت والحركة ومسرح الأحداث (الأرض). فالأرض، إذن، هي مكان الإخراج المزدوج (النّبات والإنسان) أين تتواجد الحالتان المتغايرتان؛ الأولى حالة

¹ - سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 67.

* - وردت الإشارة مسبقاً إلى دلالة الرؤية الفردية.

الموت والثانية حالة الحياة. وفي ذلك إرساء لقاعدة كونية (الحياة بعد الموت)، وتوضيح لمسألة البعث بصفة حسية مما يسهم في تأسيس الكتاب الجامع للحقائق الكونية المعروضة على مسرح واحد (الأرض)، ولكن ماهي العناصر التي حققت الانتقال من مشهد الثّبات (الأرض الميتة) إلى مشهد التّحوّل والتّغيّر (مشهد الإنبات) ؟

ينفتح الفوق والتحت على جدلية كونية مغايرة، طرفاها السّماء (الفوق) والأرض (التحت)، إذ تشترك السّماء في إنجاز مشهد البعث، في قوله عزّوجل: ﴿وَنَزَّلْنَا مِنَ السَّمَاءِ مَاءً مُّبَرَكًا﴾، وقوله عزّوجل: ﴿فَأَنْزَلْنَا بِهِ الْمَاءَ﴾ ، وقوله: ﴿فَإِذَا أَنْزَلْنَا عَلَيْهَا الْمَاءَ﴾. يمثل الماء المنزل من السّماء جزءا مهما من عناصر العرض، لأنّه يمهد لما قبل الإحياء ويعتبر محورا مركزيا في تفعيل التّحوّل من صورة الأرض الهامدة (الحركة في درجة الصفر)، في قوله عزّوجل: ﴿الْأَرْضُ خَشِعَةٌ﴾، إلى صورتها المتحرّكة، في قوله عزّ وجل: ﴿أَهْتَزَّتْ وَرَبَّتْ﴾.

وقد عرضت مراحل تشكّل الماء (الغيث) تمهيدا لحدث التّغيّر (من الموت إلى الحياة)؛ وكأنّها تفتح بوابة التأمّل على مصراعيها للانغماس ذهنيا ووجدانيا في جوّ المشهد، بالتركيز على قطبي الانفتاح والانغلاق تحت سلطة جدلية الظّهور والاختفاء. ننتهي إلى استخلاص معادلتين متباينتين ولكنهما متلازمتان كالآتي:

- الموت = انغلاق أبواب السّماء = الأرض ميتة لانعدام الماء واختفائه.

- الحياة = انفتاح أبواب السماء = نزول الماء وظهوره على شكل قطرات تبصر بالعين المجردة.

يعمل عنصر الحركة على نسج مشهد حيّ قائم على إيقاع حركي متنوع، ينجذب إليه الخيال محاولا تمثله؛ بدءا بالإيقاع الحركي والصّوتي الشّديد، الذي ألّفته حركة الرّياح السّريعة والقوية الموجهة لدفع السّحاب الثّقال، في قوله عزّوجل: ﴿وَهُوَ الَّذِي يُرْسِلُ الرِّيحَ بُشْرًا بَيْنَ يَدَيْ رَحْمَتِهِ حَتَّى إِذَا أَقَلَّتْ سَحَابًا ثِقَالًا سُقْنَهُ لِبَلَدٍ مَّيِّتٍ﴾. يتضمّن السّحاب معنى الحركة "لجرّ بعضه بعضا وسحبه إيّاه"¹، أي يوحى بالحركة البطيئة، حيث تتضاعف عندما تكون السّحب مشبعة

¹ - الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج1، ص450.

بالماء، فهي" من كثرة ما فيها من الماء تكون ثقيلة قريبة من الأرض مدلهمة"¹. فقوله عزّوعلا: ﴿ثَقَالًا﴾، يحدّد طبيعة حركة الرياح من خلال استلزامها حركة دفع قوية ومكثّفة، حتّى يتمكّن السحاب من الوصول إلى المكان المقصود (البلد الميّت)، في قوله عزّوجل: ﴿سُقْنَهُ لِبَلَدٍ مَّيِّتٍ﴾، بمعنى: "إلى أرض ميّنة مجدبة لا نبات فيها"². وفي ذلك تعيين صريح لمسرح الأحداث (البلد الميّت)، الخاضع للتحوّل المفاجئ بعد تمركز السحاب المثقلة بالمياه فوقه، التي تعلن عن تكشف مشهد الإحياء من خلال رصد حركة نزول الماء من الأعلى إلى الأسفل في قوله عزّوجل: ﴿فَأَنْزَلْنَا بِهِ الْمَاءَ﴾، وفي موضع آخر قال عزّوعلا: ﴿فَأَحْيَيْنَا بِهِ الْأَرْضَ﴾، إنه مشهد يؤسس قانون الإحياء (الماء = الحياة).

يصنع الماء مشهدا مغايرا ينبض بالحياة من خلال حركة الإنبات القوية في قوله عزّوجل: ﴿فَإِذَا أَنْزَلْنَا عَلَيْهَا الْمَاءَ اهْتَزَّتْ وَرَبَتْ﴾؛ والهزّ "التّحريك الشّديد"³، الذي قد ينتج عن قوة الدّفع من الأسفل (عمق الأرض) إلى الأعلى (سطح الأرض الظاهر) لتتمكّن النّبتة من الخروج، كذلك يهتزّ النّبات "إذا تحرّك لنضارته"⁴. وفي ذلك تناسق تام مع مشهد إخراج الموتى المختزل والمنقوع في عمق الصّخب النّاجم عن الانقلاب الكوني.

وبتقنية العرض السّريع بناء على توظيف حرف (الفاء) الدّال على توالي الأحداث بسرعة خاطفة يُختزل حدث الإنبات، في قوله عزّوجل: ﴿فَأَنْزَلْنَا بِهِ الْمَاءَ فَأَخْرَجْنَا بِهِ مِنْ كُلِّ الثَّمَرَاتِ﴾، وقوله عزّوعلا: ﴿فَتَثِيرُ سَحَابًا فَسُقْنَهُ إِلَى بَلَدٍ مَّيِّتٍ فَأَحْيَيْنَا بِهِ الْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا﴾، وقوله عزّوجل: ﴿وَنَزَلْنَا مِنَ السَّمَاءِ مَاءً مُبَارَكًا فَأَنْبَتْنَا بِهِ جَنَّاتٍ وَحَبَّ الْحَصِيدِ ۝ وَالنَّخْلَ بَاسِقَاتٍ لَهَا طَلْعٌ نَضِيدٌ ۝﴾. اختزال زمني ملحوظ بين مرحلة وأخرى يستحضره الخيال ويتمثّل عناصره، فإحياء الأرض الميّنة لا يتمّ دفعة واحدة، بل يستغرق ذلك زمنا معتبرا توازيا مع المراحل التّدرجية، التي

¹ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج2، ص336.

² المصدر نفسه، ج2، ص336.

³ الزّاغب الأصفهاني، معجم مفردات ألفاظ القرآن، مادة (هزّ)، ص392.

⁴ المصدر نفسه، مادة (هزّ)، ص392.

يخضع لها نمو الثّبات. غير أنّ كلّ فصيلة نباتية تتفرّد بمراحل نمو خاصّة بها فتتغير مع غيرها، لذلك نسجّل إيقاعاً حركياً متبايناً لنمو الثّبات. ينتج الإحياء السّريع للأرض صورة جديدة لها، عنوانها: الأرض المزخرفة. وقد أشار الله عزّوجلّ إلى صورة جامعة لأرض عرفت التحوّل من الموت إلى الحياة في قوله عزّوجلّ: ﴿فَأَنْبَتْنَا بِهِ جَنَّاتٍ وَحَبَّ الْحَصِيدِ ۝ وَالنَّخْلَ بَاسِقَاتٍ لِّهَا طَلْعٌ نَّضِيدٌ ۝﴾؛ أي من صورة الأرض القاحلة إلى صورة كلّها "بساتين أشجار، وحبّ الزّرع المحصود من البرّ والشّعير وسائر أنواع الحبوب"¹، إضافة إلى واحات النّخل الطّوال، طلعتها منضود بعضه على بعض متراكباً². لدينا معطيات حسّية محورية (البساتين والحقول والزّروع والواحات) تحقّق الإدراك الحسّي لموضوع الإحياء، فيحضر أمام الوعي موجّها التّعيينات المحتملة لأنواع الأشجار اللامتناهية والزّروع والنّخل.

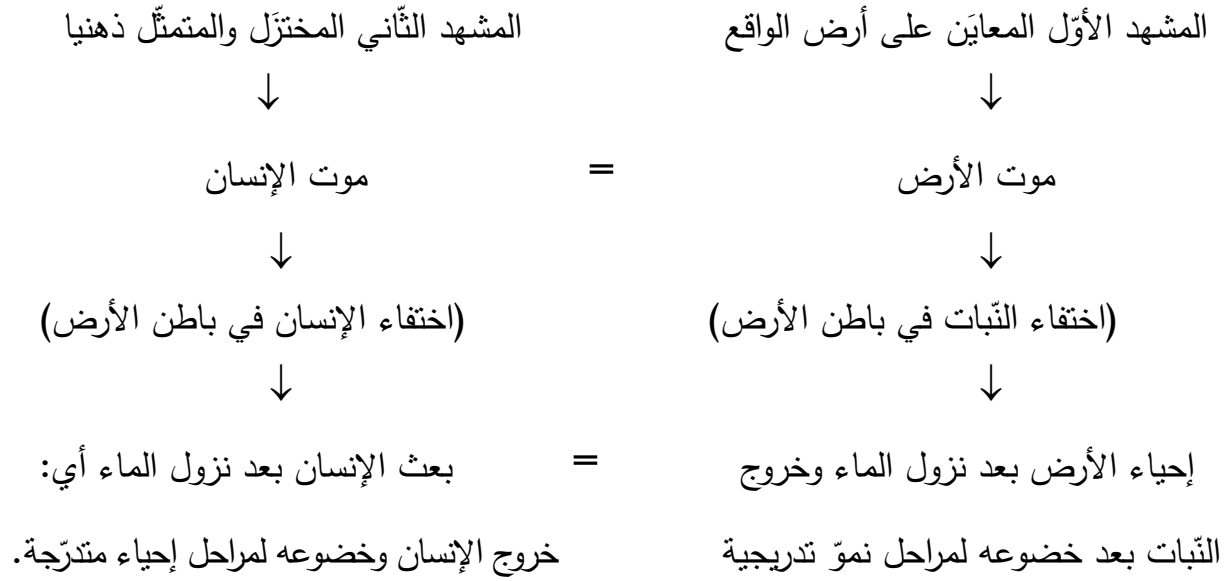
إنّ قوله عزّوجلّ: ﴿كَذَلِكَ نُخْرِجُ الْمَوْتَى﴾، وقوله عزّوجلّ: ﴿كَذَلِكَ أَلْتُشَوِّرُ﴾، وقوله: ﴿إِنَّ الَّذِي أَحْيَاهَا لَمُحْيِ الْمَوْتَى﴾ وقوله: ﴿كَذَلِكَ الْخُرُوجُ﴾، يثبت قوة التداخل ما بين مشهد متكرّر في الزّمن الدنيوي (إحياء الأرض)، ومشهد آخر غيبي (البعث)؛ فمشهد إحياء الأرض يماثل مشهد بعث الإنسان من قبره، أي: "كذلك الأجساد إذا أراد الله سبحانه بعثها ونشورها، أنزل من تحت العرش مطراً يعمّ الأرض جميعاً، فنبتت الأجساد في قبورها كما ينبت الحبة في الأرض"³. وحدث الإحياء وإن عرض بتقنيات تلبسه ثوباً جمالياً، إلّا أنّه يتكشف أمام القوة العقلية بوصفه قانوناً محورياً من قوانين الوجود، (خضوع الإنسان لعملية الإحياء يوم البعث).

عملت كلمة ﴿كَذَلِكَ﴾ على صناعة مشهدين متماثلين، قائمين على تقنية التّوليف بين المتضادات المرئية الحسّية المضاعفة المنبثقة من التأسيس الجدلي (جدلية الظّاهر والخفي). كلّ ذلك يعرض على خشبة مركزية واحدة (الأرض) وفق التّوليفة المشهدية الآتية:

¹ - الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج21، ص411.

² - ينظر: المصدر نفسه، ج21، ص412-413.

³ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج3، ص790.



ورغم الثّباين الزّمني بين مشهد إحياء الثّبات وبعث الإنسان، فإنّني أخال الزّمن الغيبي لتداخله مع الزّمن الدّنيوي (إحياء الأرض المتكرّر)، حاضرا هنا والآن لا يمتنع عن التّرائي فأستحضر مشهد البعث ناطقا حيّا وكأنّه يخاطبني بصوت مسموع قائلاً: إنّ حياة البشر قائمة على جدلية الموت وحتميّة الإحياء، محقّقًا إدراكا جماليا و معرفيا (كشف حقيقة المصير). هكذا أضحت الأرض برمتها علامة أيقونية مركّزة تتفتح على مشهد إحياء الموتى، وتمثّل في الآن ذاته رؤية كونية باعتبارها الرّوح الحيّة الكامنة فيها¹، التي تسهم بفعالية في تأسيس منظومة فكرية ذات مركزية دينية تحكم عالم الفكر وتوجّهه توجيهها صحيحا.

2- مشهد الكهف / أحقيّة البعث :

إنّ أساس بناء العقل البشري هو الهندسة (الفكر الهندسي)؛ لذا يحمل كلّ شيء في هذا الكون صفة هندسية تجعله يتعالق مع أشياء أخرى. وقد أشار باشلار إلى وجود علاقة بين الدّائرة والخطّ المستقيم، كما أنّ "لامبر وجد البرهان على ذلك في تشابه الخطوط المستقيمة الموجودة في مستو مع الدّوائر العظمى الموجودة في سطح كروي"². يتواجد الإنسان على سطح كروي، ورغم ذلك يستقر على أسطح مستوية شكّلتها الخطوط المستقيمة، أي السّطح الكروي يتضمّن الأسطح

¹ - ينظر: زهير جبوري، ياسين النصير (المكانية في الفكر والفلسفة والنقد)، ص47.

² - غاستون باشلار، الفكر العلمي الجديد، تر: عادل العوا، تقديم: جيلالي الياس، موفم للنشر، 1990، ص24.

المستوية. ومنه، تتغلب صفة الدائرة على صفة الخطّ المستقيم في المستوي وتطغى عليه، فيكتسب المستوي بذلك صفة الاحتواء والإحاطة بالمحويات.

أستنتج أنّ المكان يخضع لمبدأ الإحاطة مهما تباينت تشكيلاته الهندسية، وبموجب ذلك يتمكنّ الكهف المتخذ صفة الانحناء من تفعيل عنصر الاحتواء. وإذا كان "الشكل المكاني هو اللحظة الزمنية التي يندمج فيها المكان برؤية كونية شاملة"¹، فإنّ الكهف في الخطاب القرآني بصفته تمظهرًا هندسيًا (نصف دائرة)، يمثلّ خشبة عرض تسفر عن الحقيقة الغيبية، بحيث يتقاطع شكله المنحني مع أشكال مكانية منتشرة في الكون والوجود، تنتمي هي الأخرى إلى جدلية الظاهر والخفيّ؛ ذلك أنّ "صورة الكهف قريبة من صورة العشّ، وصورة العشّ والكهف قريبتان من صورة الرّحم، والصّور الثّلاث قريبة من صورة البيضة التي هي أساس الحياة. وكلّ هذه الصّور قريبة من صورة دائرية الكون (...)"، وقد تكون الدائرة مغلقة أحيانًا فتبدو النّهاية بداية².

يعتبر الكهف عنصرًا حسيًا مطروحا على المعاينة البصرية؛ لاستكناه ما هو متخفّ في زواياه وما بين خطوطه الملتحمة ببعضها. ورغم اتّخاذ الكهف صفة التّصفية الدائرية، إلّا أنّه يختزل حلقتين زمنيتين غيبيتين؛ هما حلقة البرزخ وحلقة البعث، تلخّصان أقوى حلقات الوجود:

الموت ↔ الحياة

النّهاية ↔ البداية

يلتحم مشهد أهل الكهف مع مشاهد إحياء الأرض بعد موتها، لصناعة مشهد بعث يدرك بصريا وجماليًا ومعرفيًا، في قوله عزّوجلّ: ﴿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 مِّنْهُ وَلْيَتَلَطَّفْ وَلَا يُشْعِرَنَّ بِكُمْ أَحَدًا ۚ إِنَّهُمْ إِن يَظْهَرُوا عَلَيْكُمْ يَرْجُمُوكُمْ أَوْ يُعِيدُوكُمْ فِي مِلَّتِهِمْ وَلَنْ تُفْلِحُوا إِذَا أَبَدًا ۚ﴾ وَكَذَلِكَ أَعِزَّنَا عَلَيْهِمْ لِيَعْلَمُوا

¹ - ياسين النّصير، إشكالية المكان في النص الأدبي، دارالشؤون الثقافية العامة (وزارة الثقافة)، بغداد، 1986، ص34.

² - المرجع نفسه، ص98.

أَنَّ وَعَدَ اللَّهِ حَقٌّ وَأَنَّ السَّاعَةَ لَا رَيْبَ فِيهَا إِذْ يَتَنَزَّعُونَ بَيْنَهُمْ أَمْرُهُمْ فَقَالُوا ابْنُوا عَلَيْهِم بُنْيَانًا رَبُّهُمْ أَعْلَمُ بِهِمْ قَالَ الَّذِينَ غَلَبُوا عَلَى أَمْرِهِمْ لَنَتَّخِذَنَّ عَلَيْهِم مَّسْجِدًا ﴿١١﴾ سورة الكهف.

يعلن قوله عزّوجل: ﴿وَكَذَلِكَ بَعَثْنَاهُمْ﴾، عن رفع ستار مشهد الفتية الجزئي، الذي يتماثل مع مشهد الإمامة من حيث أنّ كليهما برهان قاطع على قدرته عزّوجل؛ وفي ذلك اختزال لمشهد البعث العظيم حتّى أخال نفسي أترقب عن كذب عملية الإحياء، فأرى الفتية قد عادوا إلى الحياة بعد نوم أشبه بموت برزخي، "صحيحة أبدانهم وأشعارهم وأبشارهم لم يفقدوا من أحوالهم وهيئاتهم شيئاً وذلك بعد ثلاثمائة سنة وتسع سنين"¹؛ وهم واقفون على خشبة مسرح متفرّدة، أين تعرض أقوى الحقائق الكونية باعتبارها محورا فاصلا بين حياة البرزخ والحشر فالخلود.

ألاحظ مفارقة ما بين مشهد إحياء الأرض ومشهد إحياء الفتية؛ فالأوّل شهد فعل التغيّر والتحوّل من صورة إلى أخرى، أي من الأرض الجذباء والميتة موتا فعليا إلى الأرض المخضرة، وتلكما صورتان متغايرتان. أمّا الثاني، فإنّ الفتية لم يخضعوا للتغيّر الصّوري أو التحوّل الجسدي*. فقد ناموا على وجه ما واستيقظوا على الوجه ذاته، ولكنّ المشهدين (إحياء الأرض / إحياء الفتية)، تتكشف على خشبتهما مسألتان (بصفة مشتركة) تمكّن الإنسان من فكّ شفرة الوجود الدنيوي والغيبّي هما القدرة الإلهية المعجزة وحتمية البعث بعد الموت، ما يسهم في تأسيس المنظومة الفكرية الدّينية المنفتحة على تساؤلات الإنسان حول الوجود بشتّى صفاته الزّمنية.

يستيقظ سمعي استعدادا للانصات إلى الحوار الجاري بين شخصيات الكهف، فهو يخاطب الأذهان ويسمح للخيال برسم شخصياته لتخرج إلى العلن، فتتكشف حقيقة البعث وتنتفتح على المعاينة البصرية، هكذا أنتقل من عالم الكلمات إلى عالم الخطاب المسرحي، حتّى أخال رؤية مجموعة من الفتيان عادوا إلى الحياة من جديد بعد أن مرّ عليهم زمن طويل لا يعلمه إلاّ الله عزّوجل، وخيم على الكهف صمت رهيب. ولكنّ الله عزّوجل ألغى فعالية الزّمن، إذ لم يقو على

¹ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج3، ص 114 .

^{*} - وتلك إشارة إلى أن الوجود البرزخي هو حياة يحيها الإنسان -هناك- بصفة ما، نظرا لأن الإنسان في الحياة الدنيا لا تتغير صورته أثناء نومه، أي الموت الجزئي.

التهام أجسادهم وتحويلها إلى عظام نخرة، بل تركها على حالها؛ فقد تعهد الله تعالى برعايتها، فهيئتهم وحالتهم الجسدية لم يمسهما التغير ولم تبل، كأنهم ناموا ليلة واحدة واستيقظوا بعدها. يمثل إلغاء فعالية الزمن رغم خضوع الفتية له إثباتا لحقيقة الحياة البرزخية المنتهية إلى حدث البعث، وفي ذلك اختزال لمسار حياة الإنسان بعد الموت الدنيوي.

إن في قوله عز وجل: ﴿قَالُوا لَبِثْنَا يَوْمًا أَوْ بَعْضَ يَوْمٍ﴾، أي: "كأنه كان دخولهم إلى الكهف في أول نهار واستيقاظهم كان في آخر نهار"¹، إشارة صريحة إلى إسقاط قاعدة الزمن الدنيوي وسيرورته وفعاليته؛ فقد طويت السّنون، وأغلقت أبوابها وغيّبت آثارها. أيضا، إعادة الخلق من جديد هو إلغاء لفعالية الزمن والمؤثرات الخارجية، أي إبقاء الجسد خارج الزمن لا يخضع لأي تأثير. هكذا، تطفو إلى السطح معجزة الله في خلقه، فكما خلق الإنسان أول مرة يبعث أخرى وإن تعرض جسده إلى التحول داخل قبره.

إن الحوار بين الفتية ينسج مشهد البعث حيّا ناطقا، يخاطبنا خطابا ثقيلا، بحيث لا تتكشف شخصياته وبعض من تفاصيله إلا بفعل الإضاءة المنبثقة من أشعة الشمس عبر فتحات الكهف (الباب مثلا). ورغم ذلك يظل الكهف رمزا مركزا للانعزال والاختفاء²، ومنه: هل دلالة الانعزال والاختباء أسهمت في تعيين وجوه الفتية ؟

أحاول تتبع موضوع الحوار بين الفتية، ورسم تفاصيل وجوههم من خلال تلك الآثار النفسية المتوقع ظهورها على تقاسيم وجوههم؛ فالتساؤل بينهم والإجابة الافتراضية في قوله عز وجل: ﴿كَمْ لَبِثْتُمْ قَالُوا لَبِثْنَا يَوْمًا أَوْ بَعْضَ يَوْمٍ قَالُوا رَبُّكُمْ أَعْلَمُ بِمَا لَبِثْتُمْ﴾، يرسم علامات الدهشة والحيرة بعدما عجزوا عن تحديد زمن مكثهم في الكهف وهم نيام. والتساؤل بينهم يفترض بدوره جملة من الأسئلة من قبيل: هل هم متعجبون من نومهم ثم استيقاظهم دون شعور؟ أم إنهم اعتبروا استيقاظهم أمرا معتادا؟ ما الذي حدث لهم بالضبط؟ ما هو عدد ساعات نومهم؟

¹ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج3، ص114.

² - لمزيد من التفصيل ينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، ص59.

إنّ قوله عزّوجل: ﴿لَبِثْنَا يَوْمًا أَوْ بَعْضَ يَوْمٍ﴾؛ إثبات على أنّ الفتية لم يحسّوا بطول مدّة نومهم، فاعتبروا "دخولهم إلى الكهف في أول نهار واستيقاظهم كان في آخر نهار"¹، تبعاً لمنطق النّوم الدّنيوي المحدّد بمعدل نوم ينتهي إلى استيقاظ محتوم، غير أنّ قوله عزّوجل: ﴿قَالُوا رَبُّكُمْ أَعْلَمُ بِمَا لَبِثْتُمْ﴾؛ بمعنى: "وكأنّه حصل لهم نوع تردد في كثرة نومهم"²، يرسم بوضوح علامات الحيرة، لقد احتاروا فعلاً في أمر نومهم؛ فهل كان نوماً عادياً ؟ أم كان مغايراً يوضع في دائرة الإعجاز؟ إنّ حيرتهم سرعان ما تتلاشى، أي يتجاوزونها، في قوله عزّوجل: ﴿فَلْيَأْتِكُمْ رِزْقٌ مِنْهُ وَلِيَتَلَطَّفَ وَلَا يُشْعِرَنَّ بِكُمْ أَحَدًا﴾^{١٩}. فقد طلب الفتية من أحدهم أن يكون حذراً في خروجه وذهابه وشرائه وإيابه يقولون وليتخف كل ما يقدر عليه"³؛ إذ يسهم مطلب الحذر في نسج مشهد قابل للمعاينة البصرية، حيث أخال رؤية أحدهم يخطو خطوات محدّدة وبطيئة متخفياً وراء الأشياء، بوجه شاحب مصفرّ من أثر الخوف، في قوله عزّوجل: ﴿وَلَا يُشْعِرَنَّ بِكُمْ أَحَدًا﴾^{١٩} إنّهم إنّ يَظْهَرُوا عَلَيْكُمْ يَرْجُمُوكُمْ أَوْ يُعِيدُوكُمْ فِي مِلَّتِهِمْ وَلَنْ تُفْلِحُوا إِذَا أَبَدًا﴾^{٢٠}؛ ومعنى ذلك أنّ "أصحاب دقيانوس يخافون منهم أن يطلّعو على مكانهم فلا يزالون يعذبونهم بأنواع العذاب إلى أن يعيدوهم في ملّتهم التي هم عليها أو يموتوا"⁴.

والفتية شخصيات تمثّل على خشبة مسرح متقرّد بنفسه، فهم أشبه بأيقونات تتمازج فيها علامات الحيرة والخوف والحذر المنفتحة على الرّجاء من الله النّجاة من كيد الطّغاة المزدوج؛ موت قاس من أثر الجلد أو هلاك أكبر إذا أعادوهم إلى ملّتهم بعد تعذيبهم. وبذلك يتحقّق وجود الفتية فعلياً حتى أستعرضه في خيالي بصفة حسّية أبصرها، فأتأثّر بقوة بمشهد بعثهم، وأنجذب إلى أعماقه بغية معاشته بكلّ تفاصيله المحتملة، فيتحوّل إلى موضوع يؤسّس المعرفة الغيبية كالاتي:

¹- ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج3، ص114.

²- المصدر نفسه، ج3، ص 114.

³- المصدر نفسه، ج3، ص114.

⁴- المصدر نفسه، ج3، ص114.

1- نوم الفتية فاستيقاظهم ⇐ اختزال مرحلتين؛ الأولى تتعلّق بالزّمان البرزخي، أمّا الثّانية فتتمثّل في الإحياء من الأحداث.

2- الوجود - في - الكهف = الوجود - في - البرزخ.

3- الخروج من باب الكهف = الخروج من الأحداث. هكذا يستوطن الوجود الغيبي (البرزخ / البعث) باطن اللّغة.

IV - تمظهرات جدلية الجزاء والعقاب الأخروية في الحياة الدنيوية

1- مشاهد العقاب الدنيوي الجامع والشامل :

يمثّل سؤال المصير إشكالية يتعذّر حلّها ما إن تجاوزنا الخطاب القرآني، فلو أحصينا عدد الكتب الفلسفية ومدى تنوع عناوينها لما أنهينا، نظرا لاشتغال أصحابها بالتأمّل الكوني بغية القبض على جواب يعبّد لهم الطريق سعيا نحو الحقيقة، ولكنهم يسقطون في فخّ التفكير المنغلق. لقد أورد الله عزّوجلّ مشاهد مكانية مرجعية تحتضنها الكرة الأرضية، فتتوحّد في تناسق تام لتبيّن للبشر بأنّ شخصيات العرض التراجيدي والدرامي، وأحداثه ما هي إلّا تمثّلات على أرض الواقع لما هو آت، فعلينا أخذها على محمل الجدّ؛ كقوله عزّوجلّ: ﴿قَدْ خَلَتْ مِنْ قَبْلِكُمْ سُنَنٌ فَسِيرُوا فِي الْأَرْضِ فَانظُرُوا كَيْفَ كَانَ عَاقِبَةُ الْمُكْذِبِينَ﴾ (سورة آل عمران).

يمثّل قوله عزّوجلّ: ﴿فَانظُرُوا كَيْفَ كَانَ عَاقِبَةُ الْمُكْذِبِينَ﴾ (سورة آل عمران)، إشارة صريحة إلى إمكانية المعاينة البصرية؛ لأنّ النّظر هو " تأمّل الشّيء بالعين"¹، أي البحث في تفاصيل الظّاهرة المرئية كأن أسأل: متى حدث هذا ؟ ولماذا ؟ وكيف ؟ فكلّ ركن في مشهد العقاب يتوقع في مساحته جزء من حقائق جامعة بين العالمين الدنيوي والأخروي، ما يحقّق الفهم والإفهام ؛ لذا يأمر الله عزّوجلّ البشر بالحركة والانتقال إلى مواقع الأحداث العقابية لمساءلتها، نظرا لأنّ معادلتني: الإشراف بالله = العقاب / الإيمان بالله = الجزاء، تحتل موضعا محوريا في عالم المعرفة الكونية والغيبية على وجه الخصوص.

¹ - ابن منظور، لسان العرب، مج 13 (مادة نظر)، ص 291.

يقصد الله عزّوجل بقوله: ﴿قَدْ خَلَتْ مِنْ قَبْلِكُمْ سُنَنٌ﴾ أي: "مضت وسلفت مني فيمن كان قبلكم، يا معشر أصحاب محمد وأهل الإيمان به، من نحو قوم عاد وثمود وقوم هود وقوم لوط، وغيرهم من سلاّف الأمم قبلكم. (سنن) يعني: مثلات سيربها فيهم وفيمن كذبوا به من أنبيائهم الذين أرسلوا إليهم"¹؛ إذ نجد آثار العقاب لا زالت قائمة على وجه الأرض مؤكّدة حقيقة من حقائق ما بعد البعث، فهي قابلة للفحص والتحليل بتسليطها الضوء على أشكال العقاب، التي سيتمّ توضيحها تحت سلطة الرعب البهيج.

يعرض الخطاب القرآني مشاهد مكانية تلخص المسألة العقابية متخذة صفة الشمول والعموم دون التفصيل، في قوله عزّوجل: ﴿أَلَمْ يَرَوْا كَمْ أَهْلَكْنَا مِنْ قَبْلِهِمْ مِّنْ قَرْنٍ مَّكَّنَّاهُمْ فِي الْأَرْضِ مَا لَمْ نُمَكِّنْ لَكُمْ وَأَرْسَلْنَا السَّمَاءَ عَلَيْهِمْ مِدْرَارًا وَجَعَلْنَا الْأَنْهَارَ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهِمْ فَأَهْلَكْنَاهُمْ بِذُنُوبِهِمْ وَأَنْشَأْنَا مِنْ بَعْدِهِمْ قَرْنًا آخَرِينَ﴾ سورة الأنعام.

توظّف الآية الكريمة خطاب البصر بوصفه حالة تتكشف فيها ظاهرة العقاب، وترتفع إلى السطح لإقناع المتلقّي بأجوبة ظلت عالقة بذهنه، في قوله عزّوجل: ﴿أَلَمْ يَرَوْا﴾؛ فاعتماد فعل الرّؤية في هذا العرض المشهدي يماثل فعل النّظر، في كونهما يعملان في خطّ واحد لتفعيل التّخيل الحسيّ لدى المتلقّي، غير أنّ الرّؤية تتميز بالخصوصية، حيث تمكّن المتلقّي من تخطّي حدود الزّمن الدنيوي لينغمس في معاينة قلبية لمشاهد العقاب الأخرى.

تسهم الحركة في الجمع بين متناقضين؛ حركة أولى تمثّل قطبا إيجابيا، حيث يتمثّلها المتلقّي من خلال قوله عزّوجلا: ﴿أَلَمْ يَرَوْا كَمْ أَهْلَكْنَا مِنْ قَبْلِهِمْ مِّنْ قَرْنٍ مَّكَّنَّاهُمْ فِي الْأَرْضِ مَا لَمْ نُمَكِّنْ لَكُمْ﴾ ، أي: "أمطرت فأخرجت لهم الأشجار ثمارها، أعطتهم الأرض ريع نباتها، وجابوا صخور جبالها، ودرّت عليهم السّماء بمطارها، وتفجّرت من تحتهم عيون المياه ينابيعها"². إنّه مشهد يريح النّفس، ويفتح على تعيينات حسّية تتميز باللانهاية من خلال تساؤلات تصنع إخراجا

¹ الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج2، ص332.

² المصدر نفسه، ج3، ص221.

مشهديا متفردا، من بينها: ما هي مظاهر تمكين تلك الأقوام الغابرة في الأرض ؟ وما هي الأشياء التي تفردوا بها ؟

تسمح الكيفيات الحسية بالانتماء إلى المشهد والتجوال عبر زواياه، والنظر إليه من نقاط متعددة ومتباينة، ومنه، الإيهام برؤية حال الأقوام ما قبل الإهلاك، الذي يمكننا من الإجابة عن تلك الأسئلة. وقد أشار الطبري إلى بعض منها، فقد كان يتمتع هؤلاء بخيرات لا تخطر على بال، وفجأة يسدل الستار ليرفع آخر من خلال الحركة الثانية، التي تصنع جواً مهيباً مغايراً تماماً لما سبق تصوّره في الخيال؛ فالسماء التي كانت مصدر النعيم الدنيوي بغيثها الوافر، تتحوّل إلى مركز تعذيبى بمطرها المهلك، فسبحان الخالق جعل مراكز مكانية ثابتة تمثل منطقة التشكيل المختلف. لقد تمّ إخراج مشهد الرعب البهيج بتقنية الإحاطة العقابية وفق المخطط الآتي:

السماء = المطر الغاضب



الأرض = العزف عن تشرب الماء فيغمر البشر (الإهلاك)

إنّ قوله عزّوجل: ﴿أَرْسَلْنَا السَّمَاءَ عَلَيْهِمْ مِدْرَارًا﴾¹ ، صنع الفارق في الصناعة المشهدية ما بين المشهد الأول والثاني، إذ يقصد بقوله: ﴿مِدْرَارًا﴾ ، أي: "غزيرة دائمة"¹، بحيث توجّهنا الكلمة ﴿مِدْرَارًا﴾ بدقة نحو عملية التعيين لتخيّل مدى غزارة المطر ومخلفاته التدميرية وحال الناس وقت ذاك، والتساؤل عن مصير تلك الخيرات والبيوت الفاخرة وكيف ينقلب الأمن والسكينة والهدوء ووجه الطبيعة الضاحك على عقبيه في زمن قياسي معجز.

يسدل ستار العرض التراجيدي مرّة أخرى ويرفع آخر، حيث تعمل عناصر تشكيلية جديدة على تغيير وجه المشهد من السلب إلى الإيجاب، في قوله عزّوجل: ﴿وَأَنْشَأْنَا مِنْ بَعْدِهِمْ قَرْنًا

¹ - الطبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج3، ص222.

ءَاخِرِينَ ﴿٦٦﴾ ، وكأنَّ مشهد الإهلاك اقتلع من جذوره ليحلَّ محله آخر جديد كل الجدة؛ ذلك أنَّ الإنشاء هو "الإيجاد المختصَّ بالله"¹، أو الخلق الذي لم يكن موجوداً، فأوجده الله عزَّوجلَّ.

والسماء هي ذات المكان، الذي يفتح على المغامرة في صناعة المشاهد، فقد أشار الله عزَّوجلَّ بصفة صريحة إلى أنَّها مصدر لجدلية كونية (الجزء والعقاب) يمتدَّ مفعولها إلى ما بعد البعث، في قوله عزَّوجلَّ: ﴿وَلَوْ أَنَّ أَهْلَ الْقُرَىٰ ءَامَنُوا وَاتَّقَوْا لَفَتَحْنَا عَلَيْهِم بَرَكَاتٍ مِّنَ السَّمَاءِ وَالْأَرْضِ وَلَٰكِن كَذَّبُوا فَأَخَذْنَاهُم بِمَا كَانُوا يَكْسِبُونَ﴾ سورة الأعراف ، أي: "لأرسلنا عليهم من السماء الأمطار، وأنبتنا لهم من الأرض بها الثبات، ورفعنا عنهم القحوط والجذوب، وذلك من بركات السماء والأرض"²، وذلك في حال إيمانهم. وقوله: ﴿فَبَدَّلَ الَّذِينَ ظَلَمُوا قَوْلًا غَيْرَ الَّذِي قِيلَ لَهُمْ فَأَنزَلْنَا عَلَى الَّذِينَ ظَلَمُوا رِجْزًا مِّنَ السَّمَاءِ بِمَا كَانُوا يَفْسُقُونَ﴾ سورة البقرة ، أي: "بعثنا عليهم عذاباً أهلكهم"³. وما ذلك إلا علامة على حتمية الجزاء والعقاب.

تمثِّل السماء معطى حسياً يفعل عملية التخييل الحسي بقوة عندما يتفاعل مع حركة الانفتاح، حتَّى أظنَّ أنَّ السماء تنفتح أمام مرأى من عينيَّ مرتين متتاليتين دون أن أشعر بوجود فاصل زمني بينهما. فالانفتاح السماوي الأوَّل ينشر اللذة والفرح من خلال حركة نزول الغيث من السماء، وحركة الإنبات، ومسار الإثمار. أمَّا الثاني فإنَّه ينشر الألم والفرع، الذي تلخَّصه حركة نزول العقاب بشتَّى أشكاله وأنواعه وما يخلفه من دمار، ما يولِّد إيقاعين صوتيين متغايرين؛ إيقاع هادئ وآخر صاخب. غير أنَّ المعجز في عرض المشاهد السابقة الذكر السرعة في الانتقال من مشهد إلى آخر، بصفة لا نشعرنا بوجود الفواصل الزمنية، الأمر الذي يجعلها تلتفَّ حول خيالي مجتمعة باختلافاتها، ومثيرة تساؤلات عديدة تؤسِّس أجوبتها فلسفة الإنسان والوجود.

كلمات قلائل تضيء جانباً مهماً من الوجود بشقيَّه الدنيوي والغيبى، عندما تتكشف على أرضيتها حقيقة مصير من كان يستهزئ بالدين، ولا يؤمن بأحقِّية العقاب لمن أشرك بالله، في قوله

¹ - الزاغب الأصفهاني، معجم مفردات ألفاظ القرآن، مادة (نشأ)، ص 372.

² - الطبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج 10، ص 333.

³ - المصدر نفسه، ج 10، ص 506.

عزّوجل: ﴿وَلَقَدْ أَسْتَهْزَيْتُ بِرُسُلٍ مِّن قَبْلِكَ فَحَاقَ بِالَّذِينَ سَخِرُوا مِنْهُمْ مَا كَانُوا بِهِ يَسْتَهْزِءُونَ﴾^١ سورة الأنعام. إن قوله عزّوجل: ﴿فَحَاقَ﴾، بمعنى: "فنزّل وأحاط بالذين هزّأوا من رسلهم"^١، يؤكّد أطروحة الإحاطة العقابية المشار إليها سلفاً، فلا مفرّ من عقاب الله ولا ملجأ للخلاص إلاّ إليه عزّوجل، وبذلك يرسم الخيال إطاراً مربعاً يلفّ المعذّبين بإحكام ويطوّقهم حدّ الإهلاك. ويمثّل قوله عزّوجل: ﴿مَا كَانُوا بِهِ يَسْتَهْزِءُونَ﴾^{١٠}، أي: "العذاب الذي كانوا يهزّأون به، وينكرون أن يكون واقعاً بهم على ما أنذرتهم رسلهم"^٢، تفعيلًا لما سبق عرضه، إذ يشكّل النّقطة الجامعة بين زمنين متعارضين (الدنيوي والأخروي)؛ فالله الذي يسلّط العذاب على من كفر بالله في الدّنيا ويحوّل وجه الأرض من حال إلى حال أخرى مغايرة تماماً، لقادر على أن يلقي بالكفرة في قعر جهنّم، فيوم العقاب آت لا محالة.

من فنيّات العرض الجمالي للمشاهد المكانية تركّ الفجوات، التي تحرّك القوة التّخيلية لتبدأ بعملية تعيين الجزئيّات والتفاصيل وفق مقصدية الخطاب القرآني، فتظهرها بصورة عيانية قابلة للتأمّل أين تفتح أبواب المعرفة الغيبية. فقولته عزّوجل: ﴿أَلَمْ يَرَوْا كَمْ أَهْلَكْنَا مِن قَبْلِهِم مِّن قَرْنٍ﴾، ينفّث على أسئلة التّحديد: من هم الأقوام؟ كيف يتوزّعون على الكرة الأرضية؟ في أيّ زمن حدث الإهلاك؟ بأيّ شيء تمّ إهلاكهم؟

يستخدم الله عزّوجل تقنية التّفصيل الجزئي بعد العرض المجمل، لتوجيه المتلقّي أثناء عملية التّحديد الجمالية، كقوله عزّوجل: ﴿وَأَرْسَلْنَا السَّمَاءَ عَلَيْهِمْ مِدْرَارًا وَجَعَلْنَا الْأَنْهَارَ تَجْرِي مِن تَحْتِهِمْ فَأَهْلَكْنَاهُمْ بِذُنُوبِهِمْ﴾، الذي يثير بدوره تساؤلاً مهماً من قبيل: من هم القوم الذين اختصّهم الله بعقاب الطّوفان والإغراق؟ فهو يعبر بنا من خلال الإجابة عنه إلى تحديدات تفصيلية تسهم في تشكيل المشهد العام.

^١- الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج3، ص224.

^٢- المصدر نفسه، ج3، ص224.

كذلك، قوله عزّوجل: ﴿وَكَمْ مِّن قَرْيَةٍ أَهْلَكْنَاهَا فَجَاءَهَا بَأْسُنَا بَيِّنًا أَوْ هُمْ قَائِلُونَ﴾ سورة الأعراف، أي: قرى عديدة "جاءتهم عقوبتنا ونقمتنا ليلا قبل أن يصبّحوا- أو جاءتهم (قائلين) يعني نهارا في وقت القيلولة"¹. وقوله: ﴿أَوْ أَمِنَ أَهْلُ الْقُرَى أَن يَأْتِيَهُمْ بَأْسُنَا ضُحَىٰ وَهُمْ يَلْعَبُونَ﴾ سورة الأعراف. وقوله: ﴿أَفَأَمِنَ أَهْلُ الْقُرَى أَن يَأْتِيَهُمْ بَأْسُنَا بَيِّنًا وَهُمْ نَائِمُونَ﴾ سورة الأعراف. أمّا قوله تعالى: ﴿ضُحَىٰ﴾ فيقصد به: "نهارة عند الضحى"²، و﴿بَيِّنًا﴾ أي: "ليلا"³؛ العقوبة إذن، قد تحلّ بالقوم الكافرين في الفترات الزمنية الآتية: الضحى (بداية النهار)/ القيلولة (وسط النهار)/ الليل (نهاية النهار). إنّها الإحاطة الزمنية بالمكان، التي تعمل على تحويله بفعل الحركة المدمّرة من مشهد إيجابي إلى مشهد سلبي يصنّف في قائمة الرعب البهيج. وقد تمكّنت الآيات الكريمة من صناعة صور حيّة للأقوام المذنبين ﴿وَهُمْ نَائِمُونَ﴾، ﴿وَهُمْ يَلْعَبُونَ﴾، ﴿أَوْ هُمْ قَائِلُونَ﴾، بحيث تمثّل إحالة صريحة إلى أيقونات بصرية متنوعة؛ كشخص أنهكهم تعب النهار، فأخذوا إلى النوم في هدوء وسكينة، وإذا بغضب الله يحل بهم، وشخص أرهقت أجسادهم فلجأوا إلى بيوتهم لأخذ قسط من الراحة ولشحن الطّاقة من جديد، وشخص ألتهتم الدنيا فتصرّفوا على أهوائهم، وتناسوا أنّ هناك إله واحد أحد شديد العقاب لمن أصرّ على ذنبه وعصى واستكبر. ورغم التّحديد الجزئي لمشاهد العقاب المتضمّن في الآيات الثلاث من سورة الأعراف إلّا أنّه يثير أسئلة مهمّة تقودنا إلى إجابات مفترضة تملأ الفجوات التخيلية: ما هو عدد القرى التي أهلكت؟ ومن هي تلك القرى، التي تمّ إهلاكها في الأزمنة الآتية: الليل/ القيلولة (نهارا)/ الضحى، وكيف ذلك؟

كما تمكّنت الإحاطة الزمكانية والأيقونات البصرية من إضاءة الحقيقة، مؤكّدة أنّ الله عزّوجل خالق الكون وصانع الوجود؛ وهو قادر على تحويله من الوجود إلى اللاوجود ومن اللاوجود إلى الوجود، وأنّ غضبه قد يحل بمن كفر في أيّ لحظة من لحظات الليل والنهار فلا

¹ الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج3، ص401.

² المصدر نفسه، ج10، ص333.

³ المصدر نفسه، ج10، ص333.

النَّهَارَ يَقِيهِمْ ذَلِكَ وَلَا اللَّيْلَ، فإمكانية الحدوث والتَّغْيِير من حال إلى حال قائمة ما دامت السَّمَاوَات والأَرْض.

ورغم اعتماد الخطاب القرآني تقنية عدم التَّحْدِيد إلَّا أَنَّهُ ينطلق في عرض مشاهد الإهلاك من معطيات حسّية، بوصفها تحقّق الوعي بالمشهد المكاني المعروض المنفتح على عالم الافتراضات التَّعْيِينِيَّة، في قوله عزّوجلّ: ﴿ذَلِكَ مِنْ أَنْبَاءِ الْقُرَى نَقُصُّهُ عَلَيْكَ مِنْهَا قَائِمٌ وَحَصِيدٌ﴾ سورة هود. تتحقّق الإحالة إلى عالم التَّعْيِين البصري من خلال قوله عزّوجلّ: ﴿مِنْهَا قَائِمٌ وَحَصِيدٌ﴾؛ أي: "من هذه القرى التي قصصنا نبأها عليك ما هو (قائم). يقول: منها قائم بنيانه غير منهدم، بآء أهله هالك، ومنها قائم بنيانه عامر، ومنها حصيد بنيانه، خراب متداع، قد تعفّى أثره، دارس. من قولهم: زرع حصيد. إذا كان قد استوصل قطعه، وإنّما هو محصود"¹. ينتمي قوله عزّوجلّ: ﴿قَائِمٌ وَحَصِيدٌ﴾، إلى مجال التَّعْبِير المعهود والمألوف عند العرب، غير أنّ الكلمتين وظفّتا في الإخراج المشهدي بتقنية التَّخْيِيل الحسّي المفضي إلى الرُّؤْيَا المتوهّمة، لمشهدين متداخلين ظاهرهما مختلف وباطنهما سواء، عملت على تشكيلهما تلك القرى، أولهما مشهد تصل الحركة فيه إلى درجة الصّفَر مرّة ببنيان لم يتعرّض للتَّحْطِيم لكنّه خال من البشر، وأخرى ببنيان مستأصل، وثانيهما مشهد لقرى تعجّ بحركة أهلها ببنيان عامر، وبذلك يتشكّل مشهد بإيقاع يؤلّف بين الحركة واللاحركة مثيرا جملة من الأسئلة: ما شكل الخارطة العمرانية الخاصة بتلك القرى الهالك أهلها؟ وهل بيوتها عبارة عن قصور شامخة أم بيوت بسيطة أم أكواخ منعزلة؟ وما قصّة أهلها؟

يمكنني تصوّر منطقة عمرانية كانت مشيّد ببنيان ينفّث على تشكيلات هندسية لا محدودة تملؤها الحركة، وعندما حلّ غضب الله عزّوجل عليها أصابها التَّحْوَل المتباين المنتج لصورتين تجتمعان على نقطة محوريّة هي الإبادة؛ الأولى يسيطر عليها خراب مرعب أحدثه زلزال قوي أو طوفان هائج أو ما شابه ذلك؛ وكأنّ الأرض ابتلعت الأبنية، فاستوصلت من جذورها وتحول

¹- الطَّبْرِي، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج12، ص567.

المكان إلى خلاء مميت لا حركة فيه ولا حياة، والثانية ذات وجه سرابي عندما توهما باحتواء عمرانها لأهلها، وإذا بصمت رهيب يلفها بإحكام، وتلك هي نقطة المفارقة بين الصورتين التي تحيرنا فنتساءل عن علة اللأحرقة واللأصوت .

إن محاولات التعيين عبر طرح الأسئلة التي تعبد الطريق إلى عمق المشهد المكاني تجمع بين التذوق الفني (وإن حاصر الألم نفسيته) والمقصد الديني، الذي يتحول إلى معادلة لا تقبل التغيير أو الجدل: الكفر بالله ⇐ الهلاك الدنيوي المؤقت ⇐ الهلاك الأبدي؛ فالثاني من أصل الأول والأول (الهلاك الدنيوي) هو اختزال بسيط لما هو آت.

تبدأ عملية التعيين الجزئي لمشهد إهلاك القوم الظالمين، موجّهة الخيال نحو تحديد أمين لمنظورات جانبية تعمل على توضيح أفضل للمشهد المعروض، في قوله عزّوجل: ﴿وَكَمْ قَصَمْنَا مِنْ قَرْيَةٍ كَانَتْ ظَالِمَةً وَأَنْشَأْنَا بَعْدَهَا قَوْمًا آخَرِينَ ١١﴾ فَلَمَّا أَحْسَوْا بِأُسْنَاءِ إِذَا هُمْ مِنْهَا يَرْكُضُونَ ﴿١٢﴾ سورة الأنبياء. يمثل قوله عزّوجل: ﴿قَصَمْنَا﴾ ، معطى حسياً يسهم إسهاماً فعالاً في نسج مشهد محسوس، ذلك أنّ "القسم أصله الكسر (...) وهو هنا يعنى به: أهلكنا"¹. يصنع حدث القسم إيقاعاً صوتياً مهولاً ينشط بموجبه الخيال، فترسم في مساحته الصور التخيلية المحتملة للقرى المدمّرة، وكأنّني أمسك ريشة حزينة أخطّ بها الخطوط والألوان المعبرة عن الألم والانتهاه.

وتحت سلطة الزمن الحاضر يرفع الستار عن مشهد مغاير؛ إنّه الإنشاء بعد الإهلاك، ذلك هو المشهد المضاد، في قوله عزّوجل: ﴿وَأَنْشَأْنَا بَعْدَهَا قَوْمًا آخَرِينَ ١١﴾، بحيث يتداخل مشهدا الإهلاك والإنشاء بصفة مرنة تفعلها تقنية العرض السريع والمفاجئ، عندما يرفع ستار المشهد الأول (الهلاك) مجدداً للتفصيل الجزئي، بالتركيز على هيئة الهالكين قبل القضاء عليهم، في قوله عزّوجل: ﴿إِذَا هُمْ مِنْهَا يَرْكُضُونَ ١٢﴾ أي: "يهربون سراعاً عجلي"²؛ أي لم تحدث عملية الإهلاك دفعة واحدة، فقد جعل الله عزّوجل علامات سخطه ظاهرة جزئياً ما أنبأهم بإمكانية الموت، في

¹- الطبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج 16، ص 233.

²- المصدر نفسه، ج 16، ص 234.

قوله عز وجل: ﴿فَلَمَّا أَحَسُّوا﴾ ، فحاولوا إيجاد المكان المخلص مما يدفع القوة التخيلية إلى محاولة رسم هيئة هؤلاء؛ وهم يتدافعون طمعا في النجاة ويهرولون خوفا من الهلاك إلى أماكن يظنون بقدرتها على حمايتهم، ولكن هيهات لا مفر من عقاب قد حسم أمر تنفيذه.

يتواصل العرض المشهدي الجامع المكثف دون التعيين الدقيق، لأقوام هلكوا بذنوبهم، وقد تمت الإشارة فقط إلى حالهم لحظة القضاء عليهم، في قوله عز وجل: ﴿ثُمَّ بَدَّلْنَا مَكَانَ السَّيِّئَةِ الْحَسَنَةَ حَتَّى عَفَوْا وَقَالُوا قَدْ مَسَّ آبَاءَنَا الضَّرَّاءُ وَالسَّرَّاءُ فَأَخَذْنَاهُمْ بَغْتَةً وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ﴾ سورة الأعراف، أي: "فأخناهم بالهلاك والعذاب فجأة، أتاهم على غرة منهم بمجيئه، وهم لا يدرون ولا يعلمون أنه يجيئهم"¹. يفترض الأخذ بالإهلاك حركة مكثفة رهيبية تعم المكان أو ساحة الدمار، وتحدث في أزمنة مترابطة، وما يضاعف شدتها وقوة تأثيرها في النفس، هو حدوثها فجأة في زمن ما قد يتمثل في الليل أو في النهار، كما أنَّ الفجأة تمثل الفاصل الجامع بين مشهدين متغايرين؛ الإعمار والإهلاك. لقد أسقطني في مركز العرض التفاعل الحاصل بين الحركة المتوهمة العنيفة، والفناء في زمن قياسي (يصعب علينا تقديره)، والأخذة المفاجئة، لأشهد حدث الهلاك متخيلة تفاصيل أحداثه المحتملة عبر أسئلة يملئها منطق الحدث التراجيدي من قبيل: كيف تمَّ الإهلاك؟ في أي وقت؟ ما هي الصورة التي طبعت المكان بعد الإهلاك؟

عقاب الفجأة مشهد يؤثر في النفوس فيزرع فيها شعورا بالألم، وهو برهان على قدرته عز وجل قابل للمعايينة البصرية حتى وإن كانت متخيلة؛ فهو تعالى من أنشأ البشر وهو من يأخذهم حال عصيانهم، وما ذلك إلا علامة ناطقة على حقيقة وجود العقاب الأخروي.

2- مشاهد جدلية الجزاء والعقاب الدنيوية تحت سلطة التَّحديد :

بعد العرض المشهدي المجمل تبدأ عملية التَّحديد لتوجّه الخيال بدقة، فيتمثل الذهن تمظهرات العقاب الأخروي والجزاء، من خلال مشاهد تتضمن تفاصيل لم يتم إشراكها في العرض قبلا. إنَّ الاستقصاء في عرض المشاهد المكانية هو التَّفصيل، إذ له أبعاد إيحائية ويعتبر من بين

¹- الطبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج10، ص332.

أهمّ تقنيّات التشكيل الجمالي للمشاهد المكانية، ولكن لتولستوي رأي آخر عندما اعتبر "ترجمة التفاصيل تعرقل عملية الاتصال"¹، وكأنّها تحدّ من خيال القارئ بل تجمّد نشاطه، فكيف ستردّ لغة التشكيل الجمالي للمشاهد المكانية في الخطاب القرآني على ذلك ؟

يعمل التفصيل والتّطويل في بعض العروض المشهدية المكانية في اتّجاه يعاكس رأي تولستوي عندما تلتفت التفاصيل حول الخيال، وتترسّخ في الدّهن بالعرض البطيء، فنتمكّن من تذوّق جماليّتها عبر إثارة الانفعال الوجداني، الذي يحقق لذّة فنيّة متميّزة. كما أنّ ذلك يسهّل عملية تكشّف المتحمّج. إنني لم أشهد عرقلة أو إسقاطاً لعملية التّواصل بين النصّ والمتلقّي، بل إنّ التفصيل يحقق الإدراك الجمالي الحقّ للمشهد المكاني المعروف. إنّ تقنية التّعيين أو التّحديد جسر متين ينقلنا إلى عالم الرّؤيا اليقظة، لنشهد الحقيقة المصيرية للإنسان والكون، ولا يراودنا الشكّ أبداً بأنّ ألفاظاً قليلة متجاوزة فعلت ما يعجز كلّ وسائل التّصوير المعاصرة.

2-1- مشهد الرّجفة والصّيحة:

لكي يلبس موضوع القدرة على الإفناء والإهلاك والعقاب لباساً واقعياً يقربه أكثر إلى الدّهن بصورة عيانية أقوى، تباشر الكلمات المعجزة عملية التّحديد التّدرجي، الذي يفاجئنا في كلّ آية كريمة باعتماده أقوى تقنيات العرض الجمالي للمشهد المكاني النّاطق بقدرته عزّوجل على تحويل المكان إلى اللّاشيء، كقوله الله عزّوجل: ﴿فَأَخَذَتْهُمُ الرَّجْفَةُ فَأَصْبَحُوا فِي دَارِهِمْ جِثِيمٍ﴾^(٧٨) سورة الأعراف. وقوله: ﴿إِنَّا أَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ صَيْحَةً وَاحِدَةً فَكَانُوا كَهَشِيمٍ الْمُحْتَظِرِ﴾^(٣١) سورة القمر. وقوله عزّوعلا: ﴿فَأَمَّا ثَمُودُ فَأَهْلِكُوا بِالطَّاغِيَةِ﴾^(٥) سورة الحاقة.

تولّت الآية الكريمة من سورة الحاقة مهمّة الكشف عن هوية قرية من القرى المهلكة؛ وهي قرية قوم ثمود، التي تدفعني إلى التّساؤل: أين تتموضع على وجه الكرة الأرضية ؟ لقد أشار إلى ذلك كثير من المفسّرين، "وكان ابن عبّاس يقول: وكانت منازل ثمود بحجر، بين الشّام والمدينة"².

¹ - L- TOLSTOI , what is Art ? in criticism, the major texts, Harcourt Brace Javanovich, 1970, P519.

² الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج12، ص 457.

فاعتماد القرآن الكريم تقنية التسمية ﴿ثُمُودٌ﴾ في عرض مشهد الإهلاك يعدّ منفذا مهماً من منافذ التمثّل المعايين في العقل البشري.

يعمل العرض السريع وأسلوب الفجأة المعتمدان في عرض مشاهد الإهلاك، على تفعيل الزمن الحاضر لاستحضار الأحداث وحيثياتها هنا والآن رغم أنّها قد مضى زمنها، إذ تعرض بصفة متتالية بتقنية إسدال الستار ورفعها، وكلّ حدث تختزله كلمات مثقلة بإيقاع حركي وصوتي بلغ مستوى أعلى من التأثير في النفوس، ومنه، لدينا: العرض الجزئي الأول، الذي يمثل البداية ورفع الستار، وقد تمثّله قوله عزّوجل: ﴿فَأَخَذَتْهُمُ الرَّجْفَةُ﴾ وقوله: ﴿إِنَّا أَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ صَيْحَةً وَاحِدَةً﴾ وقوله عزّوجل: ﴿بِالطَّاغِيَةِ﴾، حيث تثبت الكلمات الإلهية الآتية: ﴿الرَّجْفَةُ﴾/ ﴿صَيْحَةً﴾/ ﴿بِالطَّاغِيَةِ﴾، حقيقة اقتحام اللغة مجال التصوير السينمائي والمسرحي بوجه عام؛ ذلك أنّ "الرجفة"، وهي الصيحة¹ و(الطاغية) صفة (للصيحة)، التي يقصد بها "تجاوز الحد"،² وكلاهما أي: الرجفة والصيحة يتحقّق بالحركة والصوت، فإذا قلنا "الرجف الاضطراب الشديد"³ فإنّ "الصيحة رفع الصوت"⁴.

حقّق التناسق الرهيب بين الحركة القويّة والصوت المدوي إخراجاً مشهدياً تراجيدياً يفتح على مقاطع تصويرية متخيّلة؛ فقد يكون الاضطراب الشديد زلزالاً قوياً يضرب أعماق الأرض يفوق قدرة الخيال على رصد درجته ومخلفاته وتحديد إيقاعه الزلزالي الرهيب، وما تخلفه حركة الزلزلة من صوت صاخب يصمّ الأذان. وقد تمّت الإشارة إلى ذلك في قوله عزّوجل: ﴿فَأَخَذَتْهُمُ الرَّجْفَةُ فَأَصْبَحُوا فِي دَارِهِمْ جِثْمِينَ﴾ أي: "فأخذت الذين كفروا من قوم شعيب الرجفة وأتّها الزلزلة المتحرّكة لعذاب الله فأهلكتهم"⁵، أما العرض الجزئي الثاني الذي يمثل النّهاية ورفع الستار للمرّة

¹ - الطبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج10، ص302.

² - الزاغب الأصفهاني، معجم مفردات ألفاظ القرآن، مادة (طغي)، ص228.

³ - المصدر نفسه، مادة (رجف)، ص144.

⁴ - المصدر نفسه، مادة (صيح)، ص218.

⁵ - الطبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج10، ص322.

الثانية، فقد تمثله قوله عزّوعلا: ﴿فَأَصْبَحُوا فِي دَارِهِمْ جَثِيمِينَ﴾^(٧٨) وقوله: ﴿فَكَانُوا كَهَشِيمِ الْمُحْتَظِرِ﴾^(٣١)؛ إذ ينتقل المتلقي من زاوية تخيلية تسمها الحركة الشديدة القوية والصوت الصّخب إلى زاوية أخرى مغايرة تماما تصل الحركة فيها إلى درجة الصفر. يقصد الله تعالى بقوله: ﴿جَثِيمِينَ﴾^(٧٨)، أي: "سقوطا صرعى لا يتحركون؛ لأنهم لا أرواح فيهم، قد هلكوا"^١، فكلمة ﴿جَثِيمِينَ﴾^(٧٨) تختصّ بتحديد هيئة المهلكين بعد إهلاكهم، وكأنّها أيقونة بصرية ناطقة بالعقاب والعدل؛ لقد هلكوا "على ركبهم موتى هلكى"^٢، فالذي لم يجث خاضعا لله مطيعا له مؤمنا بوحدايته، سيجثو هالكا رغما عنه واللّعة تحيط به من كلّ جانب. ومنه، تعمل حركة الاضطراب القوي على إنتاج مشهدين متتابعين ومتباينين يحققهما التحوّل التدريجي من القوة ﴿الرَّجْفَةُ﴾ إلى الفعل (الموت والفناء) كذلك، يختزل قوله عزّوجل: ﴿فَكَانُوا كَهَشِيمِ الْمُحْتَظِرِ﴾^(٣١)، مشهدين متغايرين يجمعهما مكان واحد؛ لأنّ منطق الإبادة يفرض حياة قبلية، فقد "خمدوا وهمدوا كما يهدم ويببس الزّرع والنّبات"^٣ بعد أن كان خضرا يانعا يسرّ الناظرين. أمّا قوله تعالى في سورة الحاقة عن قوم ثمود أنّهم ﴿أُهْلِكُوا﴾، فلم يحدّد طبيعة الإهلاك، وهيئة المهلكين، وغيرها من تفاصيل تاركا المجال مفتوحا أمام الخيال لرسم صور ما بعد حدث الإهلاك.

تبرهن مشاهد الإهلاك حتمية وقوع العذاب لمن عصى واستكبر وكفر، وأنّ العقاب الدنيوي هو جزء يسير من العقاب الأكبر المنتظر. والملاحظ أنّ ذلك وارد في كثير من الآيات الكريمة، غير أنّ كلّ آية تختصّ بتعيين ما، فلننظر في قوله عزّوجل: ﴿وَلَقَدْ كَذَّبَ أَصْحَابُ الْحِجْرِ الْمُرْسَلِينَ﴾^(٨٠) وعائيتهم عائيتنا فكانوا عنها معرضين^(٨١) وكانوا ينحثون من الجبال بيوتا ءامنين^(٨٢) فأخذتهم الصّيحة مّصحين^(٨٣) فما أغنى عنهم ما كانوا يكسبون^(٨٤) سورة الحجر. وقوله: ﴿وَيَقُومُ هَذِهِ نَاقَةُ اللَّهِ لَكُمْ ءَايَةٌ فَذُرُوهَا تَأْكُلْ فِي أَرْضِ اللَّهِ وَلَا تَمَسُّوهَا بِسُوءٍ فَيَأْخُذَكُمْ عَذَابٌ

^١ الطبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج10، ص303.

^٢ المصدر نفسه، ج10، ص322.

^٣ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص389.

قَرِيبٌ ﴿٦٥﴾ فَعَقَرُوهَا فَقَالَ تَمَتَّعُوا فِي دَارِكُمْ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ ذَلِكَ وَعْدٌ غَيْرُ مَكْذُوبٍ ﴿٦٥﴾ فَلَمَّا جَاءَ أَمْرُنَا حُجِّينَا صَلَاحًا وَالَّذِينَ ءَامَنُوا مَعَهُ بِرَحْمَةٍ مِنَّا وَمِنْ خِزْيِ يَوْمٍ إِذْ إِنَّ رَبَّكَ هُوَ الْقَوِيُّ الْعَزِيزُ ﴿٦٦﴾ وَأَخَذَ الَّذِينَ ظَلَمُوا الصَّيْحَةَ فَأَصْبَحُوا فِي دِيرِهِمْ جَثَمِينَ ﴿٦٧﴾ كَأَن لَّمْ يَغْنَوْا فِيهَا آلَا إِنَّ ثَمُودًا كَفَرُوا رَبَّهُمْ أَلَا بُعْدًا لِّثَمُودَ ﴿٦٨﴾ سورة هود. يتم تحديد ما ورد مجملًا مسبقًا، من خلال ثلاثة مشاهد متتالية تنطق بالقدرة الإلهية في بسط الأمن ورفعها، كما تحيل إلى تفاصيل تعمل على تداعي الصور المفعملة بالحركة المتوهمة في الذهن وهي كالآتي:

- المشهد الأول :

يختصّ بعرض حالة الهدوء والسكينة والطمأنينة والرفاهية، التي تتداخل مع حدث تكذيب المرسلين حين لم يؤمن الكفرة بإمكانية وقوع العقاب عليهم. إن قوله عز وجل: ﴿يَنْحِتُونَ مِنَ الْجِبَالِ بُيُوتًا﴾؛ إحالة على الزمن الحاضر وبسلطته يجذبنا إليه من باب التخيل الحسي، إذ نتمكن من معاينة شكل البيوت المنحوتة في الجبال وطبيعتها الصخرية وكيفية تشكيلها. غير أن أول عنصر تخيلي تلتف حوله القوة التخيلية هو العلية، التي تمثل عالم الأمن والسكينة والطمأنينة بوصفه نعمة عظيمة أحاطهم الله بها، إلا أنهم لم يقدروها وعصوا واستكبروا ظنًا منهم أنها نعمة لن تزول، وبتقنية العرض السريع يختفي المشهد الأول ليحل محله العرض الموالي.

- المشهد الثاني :

تمت الإشارة إلى جملة من التعيينات المتتابعة تتابعا قد يشعر المتلقي بإلغاء الفواصل الزمنية الموجودة بينها، من خلال خطاب يوجهه صالح لقومه مبرزه حرف (الفاء) المخصص للإشارة الزمنية المنسمة بالسرعة، حيث يتضمن دلالة العقاب الإلهي الدنيوي القريب لمن لم يستجب لأمر الله، كذلك عقاب الآخرة، في قوله عز وجل: ﴿فَذَرُوهَا﴾، وقوله: ﴿فَيَأْخُذْكُمْ﴾. وفي قوله عز وجل: ﴿فَعَقَرُوهَا﴾ إشارة صريحة إلى حدث ارتكاب المعصية المصحوب بخطاب يولد عذابا نفسيا شديدا، وقد تمّ التحديد الدقيق لذلك، في قوله عز وجل: ﴿تَمَتَّعُوا فِي دَارِكُمْ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ﴾،

الذي يضاعف واقعية الحدث ويقربه من النفس، فتذعن لأوامر ربها وتستجيب. كما يدخلنا التّحديد الزّمني إلى جوّ المشهد من بوابة الشّعور والإحساس بثقل كلّ دقيقة كانت تمرّ على هؤلاء، يمليه منطق الإخبار بموعد العقاب بالفناء.

- المشهد الثالث:

نصل إلى المشهد المركزي الجامع بين أمرين متغايرين هما: وقوع العذاب على أهل ثمود ونجاة صالح، في قوله عزّوجل: ﴿فَلَمَّا جَاءَ أَمْرُنَا نَجَّيْنَا صَالِحًا وَالَّذِينَ ءَامَنُوا مَعَهُ بِرَحْمَةٍ مِنَّا وَمِنْ خِزْيِ يَوْمِئِذٍ إِنَّ رَبَّكَ هُوَ الْقَوِيُّ الْعَزِيزُ﴾^(٦٦) وأخذ الَّذِينَ ظَلَمُوا الصَّيْحَةَ فَأَصْبَحُوا فِي دِيرِهِمْ جَثِيمِينَ^(٦٧). وبذلك يتمّ إثبات جدلية الجزاء والعقاب، التي تشمل الحياة الدنيا والآخرة، بحيث يمثل قطب الجزاء الجزء الأوّل من المشهد المركزي، في قوله عزّوجل: ﴿نَجَّيْنَا صَالِحًا وَالَّذِينَ ءَامَنُوا مَعَهُ﴾. أمّا قطب العقاب، فيمثله الجزء الثاني في قوله عزّوجل: ﴿فَأَخَذَتْهُمُ الصَّيْحَةُ مُصْبِحِينَ﴾^(٨٣)، ويقصد بذلك "وقت الصّباح من اليوم الرابع"¹، ما يحيلنا على زمن معيّن يجعل المشهد أكثر واقعية ويقربه إلى الدّهن من خلال الإحساس به.

أضاء العرض الجمالي لمشاهد الجزاء والعقاب زاوية محورية تختصّ بسؤال الخلق والمصير: لماذا خلق الإنسان؟ وإلى أين المآل؟ خلق الإنسان ليلبيّ نداء ربّه ويمتثل لأوامره، فيجازيه على ذلك، وأمّا إذا أبى وعصى فمصيره العقاب. لذا تمثّل جدلية الجزاء والعقاب محورا أساسيا من محاور الوجود الدنيوي والأخروي تكرّر تمظهره في مشاهد دنيوية أخرى.

2-2- مشهد الطوفان:

تتمظهر جدلية الجزاء والعقاب من زاوية أخرى صنعتها كلمات، بكشفها عن عناصر حسّية وحوادث منظورة تحقّق في مجملها الإدراك الحسّي للمشهد المعروض، فيعرض موضوع الجزاء والعقاب بصفة عيانة أمام الوعي، في قوله عزّوجل: ﴿فَفَتَحْنَا أَبْوَابَ السَّمَاءِ بِمَاءٍ مُّثَمَرٍ^(١١) وَفَجَرْنَا الْأَرْضَ

¹ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج2، ص819.

عُيُونًا فَالْتَقَى الْمَاءُ عَلَى أَمْرٍ قَدْ قُدِرَ ۖ وَحَمَلَتْهُ عَلَى ذَاتِ الْأَوَاجِ وَدُسِرَ ۖ تَجَرَّى بِأَعْيُنِنَا جَزَاءَ لِمَنْ كَانَ كُفِرَ ۖ وَلَقَدْ تَرَكْنَاهَا آيَةً فَهَلْ مِنْ مُدْكِرٍ ۖ ﴿١٥﴾ سورة القمر. وقوله: ﴿ حَتَّىٰ إِذَا جَاءَ أَمْرُنَا وَفَارَ التَّنُّورُ قُلْنَا احْمِلْ فِيهَا مِنْ كُلِّ زَوْجَيْنِ اثْنَيْنِ وَأَهْلَكَ إِلَّا مَنْ سَبَقَ عَلَيْهِ الْقَوْلُ وَمَنْ آمَنَ وَمَا آمَنَ مَعَهُ إِلَّا قَلِيلٌ ۖ ۝ وَقَالَ أَرُكْبُوا فِيهَا بِسْمِ اللَّهِ مَجْرِبَهَا وَمُرسَلَهَا إِنَّ رَبِّي لَعَفُورٌ رَحِيمٌ ۖ ۝ وَهِيَ تَجْرَى بِهِمْ فِي مَوْجٍ كَالْجِبَالِ وَنَادَىٰ نُوحٌ ابْنَهُ وَكَانَ فِي مَعْزِلٍ يَبْنَىٰ أَرَكَبَ مَعَنَا وَلَا تَكُنْ مَعَ الْكَافِرِينَ ۖ ۝ قَالَ سَاوِي إِلَىٰ جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ الْمَاءِ قَالَ لَا عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ إِلَّا مَنْ رَحِمَ وَحَالَ بَيْنَهُمَا الْمَوْجُ فَكَانَ مِنَ الْمُغْرَقِينَ ۖ ۝ وَقِيلَ يَتَّارُضْ أَبْلَعِي مَاءَكَ وَيَسْمَاءُ أَقْلَعِي وَغِيضَ الْمَاءِ وَقُضِيَ الْأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَىٰ الْجُودِيِّ ۖ وَقِيلَ بُعْدًا لِلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ ۖ ۝ سورة هود.

يبدأ العرض بحركة انفتاح أبواب السماء وانهمار "الماء من غير سحاب ذلك اليوم"¹، وتلك إشارة إلى إنزال المطر من فوهات شديدة الاتساع تتسبب في التدفق الغزير للماء، فقوله عز وجل: ﴿ بِمَاءٍ مِّنْهُمْ ۖ ۝ ١١ ۖ ۝ أَي: "المتدفق"²، ينسج صورة حيّة مذهشة تتناسق مع حركة انفجار الماء من الأرض، والصوت الناجم عن ذلك، في قوله عز وجل: ﴿ وَفَجَرْنَا الْأَرْضَ عُيُونًا ۖ ۝ ١٢ ۖ ۝ وَقَوْلُهُ: ﴿ وَفَارَ التَّنُّورُ ۖ ۝ ١٣ ۖ ۝ وفي تفسيره ورد "عن ابن عباس التنور وجه الأرض، أي: صارت الأرض عيوناً تفور حتى فار الماء من التناير التي هي مكان النار صارت تفور ماء"³؛ إنها إحاطة طوفانية شديدة القوة تدفع القوة التخيلية إلى رسم إيقاع حركتها وصوتها الذي ألفته السماء والأرض، فأبواب السماء تذهلني لحظة توهمي رؤية الماء الغزير المتدفق يحدث صوت وقع رهيب يوحى بعاقبة مشينة. كذلك عيون الأرض تفرعني وهي تخرج الماء من باطنها بقوة الدفع من الأعماق إلى الأعلى من فوهات واسعة أوجدت على وجهها.

¹ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص387.

² - الطبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج22، ص121.

³ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج2، ص657.

ومن ثم نرسو على حدث نسجت تفاصيله المربعة حركة إخراج الماء القوية المتبوعة بدوي انفجاره من منافذ ضخمة علوية وسفلية، حيث تلتحم المياه الخارجة منها وتتداخل، في قوله عزّوجل: ﴿فَالْتَقَى الْمَاءُ عَلَى أَمْرٍ قَدْ قُدِرَ﴾^١، أي: "فالتقى ماء السماء وماء الأرض على أمر قد قدره الله وقضاه"^٢؛ ما يصنع مشهداً مهولاً ينفّث على منظورات جانبية تستجيب لمنطق الطوفان، الذي يفرض دماراً رهيباً في الأنفس والعتاد. وبعد أن تتفاعل جملة التفاصيل، التي يتم تعيينها تخييلياً تؤثر في نفسي، ثم تمتثل في ذهني مبرهنة على أنّ العقاب حقيقة أقرها القرآن الكريم، وما ذلك إلا اختزال مبسّط لما هو آت. وبأمر سماوي يعزّز جدليّة التّواصل بين العالمين الدنيوي والسّماوي أو الأسفل والأعلى، يخاطب الله نوحاً (عليه السّلام) والمؤمنين طالباً منهم الرّكوب بقصد النّجاة، في قوله عزّوجل: ﴿قُلْنَا أَحْمِلْ فِيهَا مِنْ كُلِّ زَوْجَيْنِ اثْنَيْنِ وَأَهْلَكَ إِلَّا مَنْ سَبَقَ عَلَيْهِ الْقَوْلُ وَمَنْ آمَنَ وَمَا آمَنَ مَعَهُ إِلَّا قَلِيلٌ﴾^٣، وقال أركبوا فيها بسم الله محبرها ومُرسلاً إنّ ربّي لغفورٌ رّحيمٌ^٤.

تمثّل الألواح والدّسر أي "مسامير"^٥؛ معطيات التّفكير البصري، وهي تعدّ عناصر أساسية وثابتة في تشكيل سفينة (نوح عليه السّلام)، التي تثير أسئلة عدّة: ما شكلها النهائي؟ ما مساحتها؟ ما طولها؟ هل هي ضخمة بالشّكل الكافي لتتمكّن من مواجهة الطّوفان؟ أم إنّها قد تكون صغيرة الحجم وبقدرته عزّوجل نجا نوح ومن آمن معه؟

من خلال قوله عزّوجل: ﴿تَجَرَّى بِهِمْ فِي مَوْجٍ كَالْجِبَالِ﴾^٦، أي: "الفلك تجري بنوح ومن معه فيها"^٧، يستحضر الخيال حركة سريعة تتناسق مع قوة الماء الذي كان يدفعها، ولكن دون الهلاك ما يوحي بضخامتها. والملاحظ أنّ خطاب الأمر في قوله عزّوجل: ﴿أَحْمِلْ فِيهَا مِنْ كُلِّ زَوْجَيْنِ اثْنَيْنِ﴾^٨، وقوله: ﴿أَرْكَبُوا﴾^٩، وقوله عزّوجل: ﴿أَرْكَبْ مَعَنَا﴾^{١٠}، يجعل المشهد أقرب إلى الحسّ والذهن، ممّا يسفر عن صورة السفينة وأهلها. وظّف الحوار بوصفه تقنية حيوية في عرض مشهد

^١ - الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج22، ص122.

^٢ - الرّازب الأصفهاني، معجم مفردات ألفاظ القرآن، مادة (د س)، ص129.

^٣ - الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج12، ص416.

الطوفان؛ فأخرج الكلمات من عالمها التجريدي وأدخلها من الباب الواسع إلى مجال الاستعراض المسرحي، ما جعلني أخال نفسي جالسة في زاوية من الزوايا أعيش الأحداث المعروضة بعينين ناظرتين أتأمل شخصياتها، في قوله عز وجل: ﴿وَنَادَى نُوحٌ أُمَّهُ وَكَانَ فِي مَعْزِلٍ يَبْنِي أَرْكَبَ مَعَنَا وَلَا تَكُنْ مَعَ الْكَافِرِينَ﴾ (٤٢) قَالَ سَأُوِي إِلَى جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ الْمَاءِ قَالَ لَا عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ إِلَّا مَنْ رَحِمَ ﴿٤٣﴾ . حوار بين نوح وابنه فريد من نوعه يستعرض على خشبة طوفانية مهولة، بأموج متعالية وسفينة من ألواح عليها نوح (عليه السلام) ومن آمن به، حيث يتكفل الله بإنقاذها من الهلاك، والكل المتبقي مصيره الغرق.

ولاستلزام الحوار الحركة والصوت تنفذ إلى الخيال صور شخصيات الحدث المتوهمة بصفة عيانية، تمكّنا من الكشف عن ملامحها وهيئتها وغيرها ممّا يفرضه منطق العرض التراجيدي مع تحديد نبرات أصواتها. وبالتالي تظهر شخصية نوح (عليه السلام) بملامح كلّها أمل في توبة ابنه، والتي تتجلى من خلال محاولة نوح (عليه السلام) إقناع ابنه، في قوله عز وجل: ﴿لَا عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ إِلَّا مَنْ رَحِمَ﴾ ، وفي لحظة من اللحظات تتغيّر كلّياً، لتحلّ محلّها ملامح اليأس والكآبة والتسليم بقضاء الله. كذلك شخصية الابن تبدو بملامح وجه توحى بالاستكبار والإصرار على المعصية، وفي لحظة واحدة تختفي شخصية الابن عن المسرح الطوفاني، في قوله عز وجل: ﴿وَحَالَ بَيْنَهُمَا الْمَوْجُ فَكَانَ مِنَ الْمُغْرَقِينَ﴾ (٤٣).

لقد تمكّن الحوار من تفعيل المشهد المعروض عندما أوهمني برؤية الشّخص ماثلة أمامي، وهي تنطق بكلمات تزيد من حرارة العرض، وتعبّد الطريق نحو تحقيق مقصدية العرض الدّينية. فالله عز وجل هو من يجازي وهو من يعاقب، فلا مفرّ منه إلّا إليه. كما عملت الأمواج العاتية والماء الغاضب على إهلاك الظّالمين في جوّ يزرع الرّعب، حيث تدعن النفوس لربّها بعد أن تكشف أمامها بعض من تفاصيل الحقيقة العقابية.

وفي المكان ذاته (السّماء والأرض باعتبارهما مركز العرض) يسدل ستار مشهد الإهلاك، وبأقصى سرعة زمنية ممكنة يرفع آخر مغاير كلّ المغايرة، يتمثّل في مشهد النّجاة والرحمة

الرَّيَّانِيَّة، في قوله عزّوجل: ﴿وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكِ وَيَسْأَمْءَ أَقْلَعِي وَغِيضَ الْمَاءِ وَفُضِيَ الْأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْدًا لِلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ﴾¹. فبحركة ابتلاع قويّة تغلق فوهات السّماء المنتهية في الكبر، فيتحول وجه الأرض تدريجيا بعد أن يوجّه الأمر الإلهي إلى السّماء والأرض لترجع الأمور إلى نصابها، باعتماد أقوى التقنيات في التشكيل الجمالي للمشاهد المكانية المتمثلة في تقنية التشخيص، في قوله عزّوجل: ﴿يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكِ﴾، أي: "تشرّبي"¹ وأخفي ماءك في أعماقك، وقوله: ﴿وَيَسْأَمْءَ أَقْلَعِي﴾، أي: "أمسكي"² وامتنعي؛ إذ يتحول المكان الأرضي إلى وجه بشري ضخم، وفم فريد من نوعه يتميز بقدرة عجيبة تمكّنه من ابتلاع كمّيات هائلة من المياه يعجز الخيال عن حساب معدلها. كذلك السّماء لم تعد مجرد مساحة مكانية بل تتحل شخصية إنسان بروح ووعي يملك القدرة على الامتناع عن الفعل، ما يجعلني أتعجب من حيوية الكلمات المتحوّلة إلى مشهد تلفّه حركة إزالة المياه الطوفانية السريعة ليحلّ الهدوء والسكينة، في قوله عزّوجل: ﴿وَغِيضَ الْمَاءِ﴾، أي: "ذهبت به الأرض ونشفته"³.

الملفت للانتباه أنّ العرض ينتهي بالإشارة إلى موضع النّجاة وتحديد اسم المكان وموقعه على الكرة الأرضية، في قوله عزّوجل: ﴿وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ﴾؛ أي: "الفلك استوت، أرست على الجودي، وهو جبل، فيما ذكر، بناحية الموصل أو الجزيرة"⁴. وبعد حركة الاستواء أي الوصول إلى اليابسة يوجّه الله عزّوجل خطابا يأمر فيه نوحا عليه السّلام بالنّزول، في قوله: ﴿قِيلَ يَنُوحُ اهْبِطْ بِسَلَامٍ مِنَّا وَبَرَكَاتٍ عَلَيْكَ وَعَلَى أُمَمٍ مِّمَّنْ مَعَكَ وَأُمَمٌ سَنُمَتِّعُهُمْ ثُمَّ يَمَسُّهُمْ مِنَّا عَذَابٌ أَلِيمٌ﴾⁵ سورة هود ، أي: " (يا نوح اهبط) من الفلك إلى الأرض"⁵.

¹ - الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج12، ص 419.

² - المصدر نفسه، ج12، ص419.

³ - المصدر نفسه، ج12، ص419.

⁴ - المصدر نفسه، ج12، ص419.

⁵ - المصدر نفسه، ج12، ص437.

تتفاعل المعطيات الحسية الآتية: الأرض والماء الطوفاني والسفينة في وسط تخيلي نشط، يمكننا من تمثّل حركة الهبوط من السفينة إلى اليابسة ذهنياً. كما أنّ النجاة من الموت المحتمل يرسم على وجوه الناجين تعابير الدهشة، التي يتكشف على خطوطها شعور بالفرح والسرور، فتظهر للعيان سمات الخضوع لله الواحد القهار، والخشوع والإيمان بقدرته عزّوعلا. الملاحظ أنّ مشهد الطوفان عرض بطريقة التّطويل، التي تشدّنا إلى جزئيات العرض وتفاصيله فلا نلتفت إلّا إليها، من أجل ترسيخ المقاصد الدّينية في الذّهن والقلب، محورها الإيمان بالله الواحد الأحد. إنّ الجودي مكان يحيلني على الواقع وبوجّه فكري نحو التّساؤل: لماذا استخدم القرآن الكريم تقنية الموضوعة المكانية ؟

يجيبنا الله عزّوجل في قوله: ﴿وَلَقَدْ تَرَكْنَهَا آيَةً فَهَلْ مِنْ مُدَكِّرٍ﴾ وفي ذلك "قال قتادة: أبقى الله سفينة نوح حتّى أدركها أول هذه الأمّة"¹، لتكون عبرة لمن عصى واستكبر وعلامة قابلة للمعينة البصرية، "فهل من يتذكّر ويتّعظ"². وقد أصبحت محطة بحث شغلت علماء الآثار، فبحثوا في أمرها وتوصّلوا إلى الحقيقة انطلاقاً من الظّاهرة (آثار الغرق والفيضانات). فقد "وجد العالم الأثري (وولي) طبقات كثيفة من الغرين في مدينة (أور) بعمق مترين ونصف، ووجد (وولي) آثار السّكنى البشرية فوق هذه الطبقات وتحتها، واستنتج من ذلك أنّ هذا الغرين (الطّمي) قد أتت به مياه فيضانات دجلة والفرات"³. ذلك اكتشاف يثبت بالمعينة البصرية والتّحليل العلمي الدقيق حقيقة جدلية الجزاء والعقاب.

2-3- مشهد هلاك بنو إسرائيل :

يروى الخطاب القرآني قصص الأمم الغابرة كقصة بني إسرائيل، باستخدام تقنيات الإخراج المشهدي، ومنها في قوله عزّوجل: ﴿وَإِذْ قُلْتُمْ يَمُوسَى لَنْ نُؤْمِنَ لَكَ حَتَّى نَرَى اللَّهَ جَهْرَةً فَأَخَذَتْكُمُ الصَّيْغَةُ وَأَنْتُمْ تَنْظُرُونَ﴾ سورة البقرة .

¹ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص387.

² - المصدر نفسه، ج4، ص387.

³ - شوقي أبوخليل، أطلس القرآن (أماكن . أقوام . أعلام)، ص26.

إنَّ "أصل (الصَّاعِقَة)، كل أمر هائل رآه المرء أو عاينه أو أصابه - حتَّى يصير من هوله وعظيم شأنه إلى هلاك وعطب، وإلى ذهاب عقل وغمور فهم، أو فقد بعض آلات الجسم صوتا كان ذلك أو نارا أو زلزلة أو رجفا"¹. و﴿الصَّعِقَةُ﴾ علامة العقاب والدَّمار لم تتحدّد طبيعتها، ولكنها مؤدّية إلى الموت لذا يستوجب التساؤل عن ماهيتها؛ لأنّ قَمّة المتعة الجمالية في تلقّي المشاهد المكانية، "أن يكون المشاهد فاعلا لا منفعلا، فهي متعة مصاحبة للوعي الذي يقصد موضوعه على مستوى الخيال"²؛ بحيث ألج عالم التّحديد، فيتحوّل موضوع ﴿الصَّعِقَةُ﴾ إلى متعيّن في خيالي كأنني أبصرها كما لو كانت واقعة أعيشها هنا والآن، وفي ذلك أورد الطّبري بعض الخيارات؛ كالزلزلة، أو الرجف، أو النار، بوصفها احتمالات تعيينية تتوفّر فيها صفة المشهد المهلول والمفزع والمهلك، أو حتمية الدّمار والاندثار، ويمكن إضافة احتمال الطّوفان أو الإعصار وأخرى لا يمكن للفكر البشري توقّعها.

ترتبط ﴿الصَّعِقَةُ﴾ بالإيقاع الصّوتي الرّهيب، فإذا كانت زلزلا سيصاحبه صوت قويّ ناتج عن سقوط البنيان والعمران، يتناسق مع مشهد الرّكض والجري، الذي ترسمه حركة مستمرّة وسريعة وقويّة وصراخ وعويل يصمّ الأذان، في محاولة للتّجاة. وتلك منظورات جانبية تزرع الحياة والحركة في مشهد هلاك بني إسرائيل، ولك الإبحار في خيالك لرصد مشهد الطّوفان، أو مشهد النّار (الحريق) ... إلخ. تحدث ﴿الصَّعِقَةُ﴾ على مرأى ومسمع من بني إسرائيل، في قوله عزّوجل: ﴿وَأَنْتُمْ تَنْظُرُونَ﴾³، أي: "أخذتكم الصّاعقة عيانا جهارا وأنتم تنظرون إليها"³.

يتميّز فعل النّظر وحاسّة البصر بالقدرة على نقل الأبعاد الجمالية للمكان والموضوع بكلّ موضوعية، فيتشكّل المشهد المطروح (مشهد الهلاك) بفنّيّة عالية وبدقّة متناهية، مع الإشارة إلى لحظات تأمل تفاصيل الحدث المشهدي؛ أي كلمة ﴿تَنْظُرُونَ﴾⁴ تترجم مستويات الرّؤية البصرية، المتمثّلة في النقاط المشهد والتّعزّف على طبيعة الحدث كمستوى أول، أمّا المستوى الثّاني، فإنّه

¹ - الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج1، ص214.

² - سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، ص191.

³ - الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج1، ص214.

يعنى بالتأمل والتفصيل في عناصره، والمستوى الثالث يختص برّد الفعل، حيث يظهر الشخص ردود أفعاله من خلال الحركات أو الإيماءات وما شابه ذلك. ومنه يستغرق الناظرون إلى ﴿الصَّلَعةُ﴾ وقتاً ثقيلاً، وإن تمثّل في لحظات إلاّ أنّه يتحوّل لهول المنظر إلى آلاف السنين.

يمكنني فعل النظر من استحضار الجانب المرئي في مشهد الهلاك، ومن ثمّ أنتقل عبر زواياه، وكأنتني أحد شخوصه محاولة رصد الظلال النفسية لمجموعة من الأشخاص يصعقون فجأة وأبصارهم شاخصة، فهل أتمكن من تصوّر حالتهم لحظة صعقهم ؟ أتوقع أن تصبح وجوه الهالكين مصفرة، وأجسامهم ساكنة من شدة الهلع لا تقوى على الحراك، وقد يحاول هؤلاء النجاة ولكن دون جدوى، نظرا لقوة ﴿الصَّلَعةُ﴾، التي توحى بسرعة إهلاكهم، وقبل هلاك القوم بلحظات، أتصور ما كان يدور في أذهانهم من إقتناع بقدرة الله الخارقة ووحداية العزيز الجبار.

إذا كانت ﴿الصَّلَعةُ﴾ تمثّل "الصّوت الشّديد من الجو"¹، فإنّها تستلزم حضور الارتفاع الصّوتي المفزع والمنسجم مع حدّة الموقف المتمثّل في النظر إلى الموت، الذي يخطفهم من الحياة ليكتمل نسج المشهد بالصوت والصورة، مسفرا عن حقيقة قطعية عنوانها: القدرة الإلهية على إنزال الموت الجماعي في لحظة زمنية سبقتها لحظة الأمان والسّكينة ما يؤكّد أحقيّة البعث.

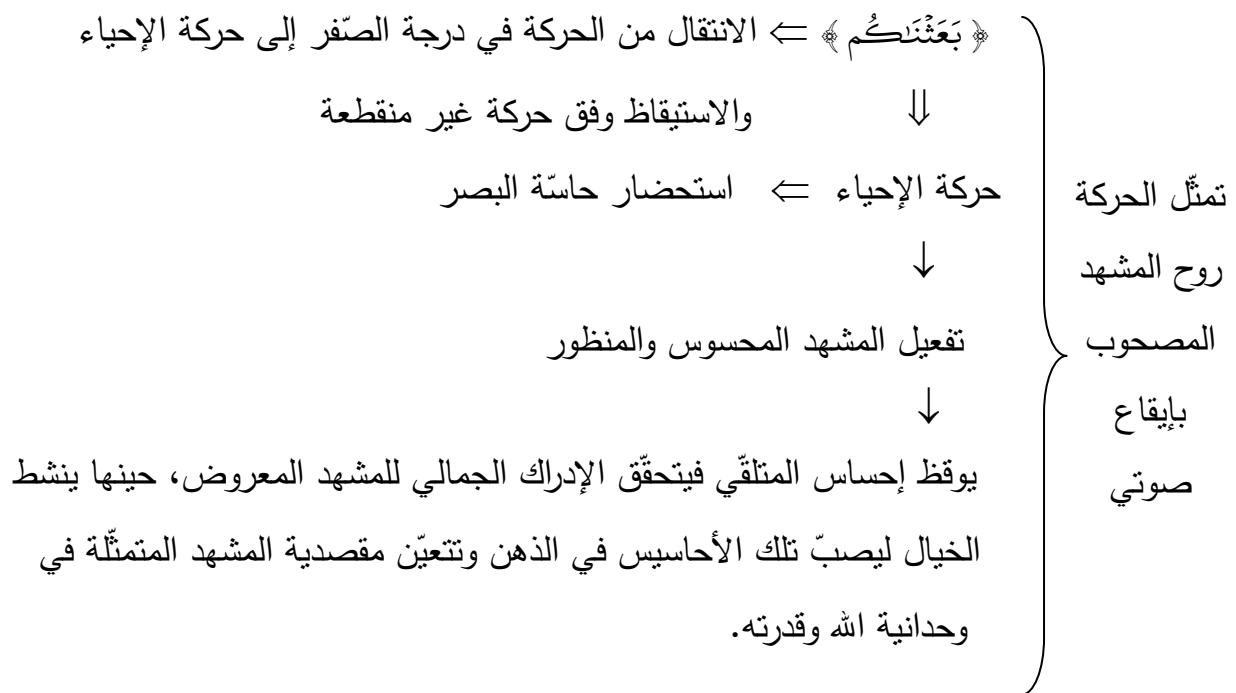
ويبلغ مشهد الهلاك درجة التّعقيد لضمّه مشهدا مغايرا ومناقضا له، بتقنية التّوليف المكاني الأساسية في صناعة المشهد المكثّف دلاليا، في قوله عزّوجل: ﴿ثُمَّ بَعَثْنَاكُمْ مِنْ بَعْدِ مَوْتِكُمْ لَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ﴾ سورة البقرة.

لدينا محيط مكاني واحد بمشاهدين (الإحياء والإهلاك)؛ فبعد حدوث الموت يسقط المهلكون صرعى لمدّة زمنية معتبرة لا يعلمها إلاّ الخالق عزّوجل، والتي تمثّل زمنا عارضا أسهم في تفعيل الإهلاك والإحياء. وفجأة يطوى المشهد الأوّل لينتشكّل المشهد الثّاني في المحيط المكاني ذاته بفعل حدث البعث، في قوله عزّوجل: ﴿ثُمَّ بَعَثْنَاكُمْ﴾ ، أي: "ثمّ أحييناكم وأصل البعثة إثارة

¹ - الزّاغب الأصفهاني، معجم مفردات ألفاظ القرآن، مادة(صعق)، ص211.

الشَّيء من محلّه"¹. فقولُه عزّوعلا: ﴿بَعَثْنَاكُمْ﴾، ينسج مشهدا تفاصيله تتمازج فيها الحقيقة بالجمال، الذي تصنعه الحركة بوصفها طاقة فائقة من الحس، ومعطى حسّيّا مباشرا يتفجّر بالدّلالة والإيحاء(الظلال)، لذا تعدّ أساسية في التّشكيل الجمالي المشهدي للمكان عموما.

يمكن تحويل كلمة ﴿بَعَثْنَاكُمْ﴾ إلى معادلة تصويرية تمثّل جسرا متينا ينقلنا إلى عالم الحقائق الكونية كالآتي:



كما مثّلت كلمة ﴿بَعَثْنَاكُمْ﴾ إيقاع الموت والحياة وفق المعادلة الزّمكانية الآتية: البعث = زمن مستقبلي لن يتحقّق إلّا بأزمنة أخرى يتجاوزها (زمن الميلاد + زمن الحياة الدّنيوية + البرزخ). وتلك لحظات متتابعة تتوالى من الماضي نحو المستقبل مرورا بالحاضر؛ فالبعث لحظة آنية تجمع ما بين الزّمن الماضي والمستقبلي وفق ارتباط زمني متعاقب يشمل البداية والوسط المضاعف والنهاية: الزّمن الدّنيوي ← البرزخ ← البعث ← الحشر ← الخلود .

¹- الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج1، ص 214.

غير أنّ الفعل الماضي في قوله عزّوجل: ﴿فَأَخَذْتُكُمْ﴾ ، لا يدل على انقضاء الأحداث وانتهاء عهدها وتلاشي مفعولها؛ لأنّ الزّمن الماضي يتحوّل في كلّ قراءة إلى حاضر حيّ يتفاعل معه القارئ لحظة القراءة، فيتلاشى إيقاع الماضي ويحتفظ فقط بصيغته الماضية تاركا المجال للحاضر ليخرجه من قوقعة النسيان، ولا سيّما عندما عطف عليه عبارة ﴿وَأَنْتُمْ تَنْظُرُونَ﴾¹، وكأنّ ﴿الْصَّلَوةُ﴾ حدثت هنا والآن، وفي ذلك اندماج بين الزّمنين الماضي والحاضر (الماضي المتجدّد). ذلك أسلوب القرآن الكريم في نقل أحداث الأمم الغابرة، حتّى يخيّل إلينا أنّنا نحضر المشهد ويتحقّق انتماؤنا إلى إطاره اللامتناهي؛ فالمكان "الحاضر أقوى من الماضي، لأنّه لحظة السّلطة الآنية بكافة أشكالها، وتجليّاتها"¹.

إنّ مشهد الإحياء يكشف حقيقة من حقائق الكينونة والمصير؛ هي الإحياء بعد الموت والإماتة بعد الإنشاء، مشكّلا علامة أيقونية حيّة على وحدانية الله عزّوجل وقدرته اللامحدودة، إذ تمثّل جزءا من المشهد الكلّي المتضمّن جدلية الموت والحياة.

2-4- مشهد البحر المهلك / من الثّبات إلى التّحوّل :

وظّفت تقنية التّوليف المكاني في التّصوير المشهدي للبحر، بالاعتماد على قاعدة المتضادّات المرئية، التي تسهم في تفجير المشهد دلاليا، في قوله عزّوجل: ﴿وَإِذْ فَرَقْنَا بِكُمُ الْبَحْرَ فَأَنْجَيْنَاكُمْ وَأَغْرَقْنَا آلَ فِرْعَوْنَ وَأَنْتُمْ تَنْظُرُونَ﴾ سورة البقرة ؛ فالبحر موضع واحد يحتوي مشهدين متضادّين في اللّحظة ذاتها، ما ينتج مشهدا مضاعفا أو مركّبا للمكان الواحد بفعل تقنيات تميّز بها الخطاب القرآني، وقد تلخّصت في عبارة بسيطة من الآية الكريمة، في قوله عزّوجل: ﴿وَأَنْتُمْ تَنْظُرُونَ﴾. يعتبر قوله عزّوجل: ﴿تَنْظُرُونَ﴾، كلمة مشتقّة من الفعل (نظر) يقال: "نظره (...)" وإليه نظرا ومنظرا ونظرانا ومنظرة وتنظارا: تأمله بعينه (...) والنّاظر: العين (...) أو البصر نفسه"². وفي ذلك استثارة للحسّ، التي تفتح بوابة واسعة ينضمّ من خلالها المتلقي إلى عالم

¹ - شاكّر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص51.

² - الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ط1، دار الكتاب الحديث / دار الكتب العلمية، القاهرة/ الكويت/ الجزائر / بيروت (لبنان)، 2004، مادة (نظر)، ص508.

مشهد البحر ليقف متأملاً الحقائق الربّانية، كالقدرة الإلهية والعدل الإلهي في نصرة المظلوم وعقاب الظّالم الكافر بالوجود الإلهي والرسالة الربّانية.

إنّ "معنى قوله (فرقنا بكم)، فصلنا بكم البحر. لأنّهم كانوا اثني عشر سبطاً؛ ففرّق البحر اثني عشر طريقاً، فسلك كل سبط منهم طريقاً منها. فذلك فرق الله بهم عزوجل البحر وفصله بهم، بتفريقهم في طرقه الاثني عشر"¹. يتحوّل مشهد البحر المعهود بمياهه وأمواجه في لحظة من اللحظات إلى اثني عشر طريقاً آمنة فوق أعماق البحر. إنّه تغير مذهل وعجيب حدث في الجوهر (من الماء إلى اليابسة)، وذلك آية من آيات الله. لقد عمل التّضاد المرئي (الماء/ اليابسة) على كشف خشبة مسرح الأحداث اللامعهودة (البحر واليابس) المؤلفة من عنصرين أساسيين في كوكب الأرض (البحر واليابس)، حملاً حقيقة وحدانية الله وقدرته اللامحدودة. يوهمني تحوّل الماء إلى مادّة صلبة آمنة بوجود إطار للمشهد؛ وذلك نظراً لشدّة التّركيز على موضوع التّغير المفاجئ المصحوب بإيقاع حركي قوي يدخل مشهد البحر تحت عنوان عريض: من الثّبات إلى التّحوّل، الذي ينقلني إلى عالمه لأتحريّ الأمر، فأعاينه وكأنيّ أمارس فعل المشاهدة العينية. وفي ذلك تأكيد على أنّ التّشكيل الجمالي للمشهد "هو (كشف)، أي نشاط وفاعلية قصدية يقوم فيها المشاهد بتأسيس الموضوع الجمالي اللامرئي، ويستحضره من خلال المرئي"². إنّ تسليط الضّوء على أشياء معيّنة في مشهد البحر (الماء/ الطّريق)، وإقصاء أشياء أخرى كالسّفن مثلاً والحيتان وغيرها يشكّل إطاراً خاصاً للمشهد، حيث "يتوغّل في المكان وينتزع المكان الخاص أي المكان الفنيّ الذي يعمّق الدّلالة التّعبيرية"³، ويوجّه فكر المتلقي للقبض على الدّلالة المتوخّاة.

يحتوي مشهد البحر على موضعين؛ موضع النّجاة وموضع الهلاك، لذا يوظّف الله عزّوجلّ فعل: ﴿تَنْظُرُونَ﴾ المرتبط بفعل النّظر؛ لأنّ العين تملك القدرة على تغيير زاوية

¹ - الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج1، ص205.

² - سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، ص191.

³ - طاهر عبد مسلم، عبقرية الصّورة والمكان، ص67.

النظر¹، ومن ثم إدراك المشهد المكاني (البحر) من زوايا متعددة؛ "ذلك أن مستويات الرؤية هي بالضرورة مستويات (التفكير البصري) أي التفكير المرتبط بمعطيات حاسة البصر ومن ثم بالموجودات والأشياء التي يضمها المكان"². وبذلك تلتقط العين المبصرة مشهد النجاة، فمشهد هلاك آل فرعون من خلال حركة بصرية سريعة جدًا حدّتها واو العطف، في قوله عزّوجل: ﴿فَأَنجَيْنَاكَ وَأَغْرَقْنَا آلَ فِرْعَوْنَ﴾.

يدرك الإنسان الحقائق بالقوة الحسية كالبصر (الألوان والأشخاص على حدّ معلوم من القرب والبعد)، بعد أن تتدخل القوة التخيلية لتضبط ما أعطاه الحس؛ إمّا على صورة ما أعطاه وإمّا على صورة ما أعطاه الفكر. كما أن الإنسان يفكر فيما يتلقاه عن الحواس وأوائل العقل، وفي خزانة الخيال تطفو الحقائق فيتمّ تعيينها³. لقد استطاعت اللغة أن تترجم ذلك كلّه فهي أقوى وسائل التمثيل الحاملة للحقائق لحظة انفتاحها هنا والآن، وعن طريقها يحتوي الإنسان العالم. لقد دمج الله عزّوجل خطاب البصر (الحواس) بخطاب العقل في قوله عزّوجل: ﴿وَأَنْتُمْ تَنْظُرُونَ﴾، ويعني بذلك؛ "أي تنظرون إلى فرق الله لكم البحر وإهلاكه آل فرعون في الموضع الذي نجاكم فيه، وإلى عظيم سلطانه في الذي أراكم من طاعة البحر إياه، من مصيره ركاما فلقا كهيئة الأطواد الشامخة، غير زائل عن حدّه، انقيادا لأمر الله وإذعانا لطاعته، وهو سائل ذائب قبل ذلك"⁴. كذلك يثير قوله عزّوجل: ﴿تَنْظُرُونَ﴾ تساؤلا في ذهني: كيف تتشكّل ملامح وجوه الناجيين من الهلاك

لحظة معاينتهم حادثة إغراق آل فرعون؟

لدينا:

﴿تَنْظُرُونَ﴾ ⇐ ضلّالا نفسية



¹- ينظر: طاهر عبد مسلم، عبقرية الصورة والمكان، ص27، عن: شاكر عبد المجيد، العملية الإبداعية في فن التصوير، ط1، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1987، ص16.

²- المرجع نفسه، ص28.

³- ينظر: محي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، السفر الثاني، ص 99-100.

⁴- الطبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج1، ص205.

الهلح الممزوج بالفرح (النّجاة)



أبصارهم شاخصة لعظمة المشهد ومن ثمّ تتكشف حقيقة قدرة الله عزّوجل المعجزة وتتأكد وحدانيته وأنه الواحد القهار.

٧- التظاهرات الدنيوية لجدلية الأعلى والأسفل

1- جمالية تشكيل مشاهد الأمكنة العلوية

1-1- مشهد السّموات السّبع / العمق المكاني :

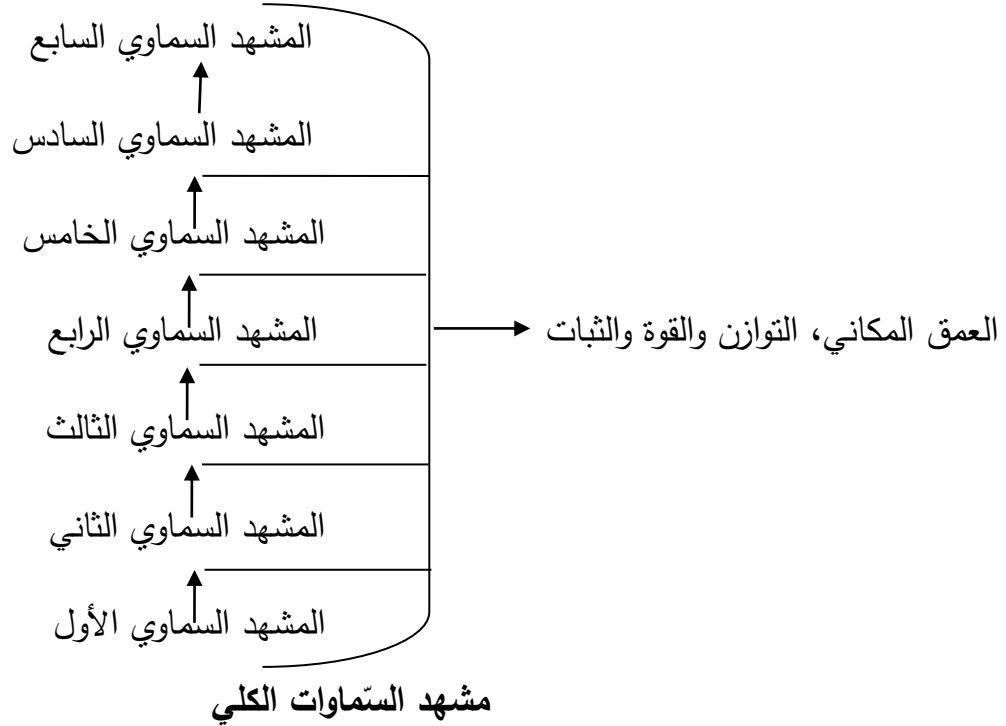
وردت السّماء والأرض متجاورتين متتابعتين في أكثر من موضع، باعتبارهما قطبين في أكبر جدلية تحكم الكون (الأعلى والأسفل)، وكلاهما أشبه بالمحتوي للشيء ومحتضنه ما يولد انسجاما في التشكيل المشهدي للسّماء والأرض. يقول الله عزّوجل: ﴿الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الْأَرْضَ فِرَاشًا وَالسَّمَاءَ بِنَاءً وَأَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَخْرَجَ بِهِ مِنْ الثَّمَرَاتِ رِزْقًا لَّكُمْ فَلَا تَجْعَلُوا لِلَّهِ أَنْدَادًا وَأَنْتُمْ تَعْلَمُونَ﴾^(٢٢) سورة البقرة ، وفي تفسير معنى قوله: ﴿وَالسَّمَاءَ بِنَاءً﴾، أي: "وإنما سمّيت السّماء سماء لعلوها على الأرض وعلى سكّانها من خلقه، وكلّ شيء كان فوق شيء آخر فهو لما تحته سماء"^١. إنّ السّماء الدّنيا ما هي إلّا سقف الأرض وسماء واحدة من بين السّموات السّبع، وذلك وارد في قوله عزّوجل: ﴿هُوَ الَّذِي خَلَقَ لَكُمْ مَّا فِي الْأَرْضِ جَمِيعًا ثُمَّ أَسْتَوَىٰ إِلَى السَّمَاءِ فَسَوَّاهُنَّ سَبْعَ سَمَوَاتٍ وَهُوَ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ﴾^(٢٩) سورة البقرة، ويعني بقوله: ﴿فَسَوَّاهُنَّ﴾، أي: "هيّأهنّ وخلقهنّ ودبرهنّ وقومهن"^٢؛ فلا توجد بذلك سماء واحدة بل عدّة سموات ما يثبت الصّفة العمودية للمشاهد السّماوية العلوية، ومنه يطرح السّؤال: هل صفة العمودية يراد بها صفة التدرّج في السّموات؟

خلق الله عزّوجل الأمكنة السّبعة بالتدرّج وكل واحدة قدر فيها ما قدر من خلقه^٣، ويمكن أن تنفرد كلّ سماء بمشهد جزئي تخيلي يعكس طبيعة ما من الحياة -هناك-:

^١- الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج ١، ص ١٣٥.

^٢- المصدر نفسه، ج ١، ص ١٦٠.

^٣- ينظر: المصدر نفسه، ج ١، ص ١٦٠.



مخطط سماوي يثير في الذهن عدة تساؤلات: ما هو طول السماء الواحدة؟ وما عرضها؟ ما طبيعة الخلق فيها، ونمط الحياة بحكم استلزام المكان للهاوي والمحوي؟ ماذا يفصل بين كل مشهد سماوي وآخر؟ هل تمثل السموات سؤال الوجود؟ هل يدغم التدرج إلى الأعلى فكرة المكان الأكثر علوًا يمثل الوحدة الأكثر اطمئنانًا؟ تمثل محاولات الإجابة عن تلك الأسئلة بوابة نلج من خلالها عالم السموات السبع لمعايشة ظاهرة الحياة المحتملة في العالم العلوي والوصول إلى القيمة المعرفية المطروحة، وهي الإعجاز في الخلق الذي يثبت وحدانية الله عز وجل وقدرته.

1-2- مشهد السماء / التكتيف اللوني يمازج بين الزمن والمكان :

يعرض الله عز وجل مشهدين احتضنهما مكان واحد (السماء)، في قوله عز وجل: ﴿أَجَلٌ لَكُمْ لَيْلَةٌ الصَّيَامِ الرَّفَثُ إِلَى نِسَائِكُمْ هُنَّ لِبَاسٌ لَكُمْ وَأَنْتُمْ لِبَاسٌ لَهُنَّ عَلِمَ اللَّهُ أَنَّكُمْ كُنْتُمْ تَخْتَانُونَ أَنْفُسَكُمْ فَتَابَ عَلَيْكُمْ وَعَفَا عَنْكُمْ فَالْآنَ بَاشِرُوهُمْ وَأَبْتَغُوا مَا كَتَبَ اللَّهُ لَكُمْ وَكُلُوا وَاشْرَبُوا حَتَّى يَتَبَيَّنَ لَكُمُ الْخَيْطُ الْأَبْيَضُ مِنَ الْخَيْطِ الْأَسْوَدِ مِنَ الْفَجْرِ ثُمَّ أَتُمُوا الصَّيَامَ إِلَى اللَّيْلِ وَلَا تُبَاشِرُوهُمْ وَأَنْتُمْ عَاكِفُونَ فِي الْمَسَاجِدِ تِلْكَ حُدُودُ اللَّهِ فَلَا تَقْرُبُوهَا كَذَلِكَ يُبَيِّنُ اللَّهُ آيَاتِهِ لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَّقُونَ ﴿١٧٧﴾

سورة البقرة .إنه مشهد معروض بتقنيات جمالية فنية ذات قيمة تستحيل منافستها، والتي تثبت فرضية علمية

حول تعاقب الليل والنهار في إطار مكاني واحد، وبذلك يفرض علم الجمال نفسه بقوة على حياة الفكر والعلم ليكون بوابة الولوج إلى المعرفة، فيتحقق الفهم والإفهام في مختلف المواضيع الكونية المطروحة. كلمات معدودة ترجمت العناصر الفيزيائية، التي تتحقق من خلالها عملية تعاقب الليل والنهار، والمعجز في ذلك أن كلمة ﴿أَلْفَجْرٌ﴾ صنعت مشهدين متباينين ومتكاملين، هما: مشهد السماء المضئية ومشهد السماء المظلمة، طبقا لقوله (صلى الله عليه وسلم) في تفسير ﴿أَلْفَجْرٌ﴾: "إنما هو ضوء النهار وظلمة الليل"¹، ويمكن اختزال تعاقب الليل والنهار كما يلي:



¹ - الطبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج1، ص505، (هامش 01)، وارد في الصحيحين: البخاري (1916) - (4509) ومسلم (1090).

² - ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص 506-507.

³ - ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص506-507.

هكذا أتخيل رؤية مشهدين؛ مشهد الإصباح ومشهد السكون الليلي، جمعت بينهما تقنية التوليف المكاني (المتضادات المرئية: الأبيض والأسود)، ولكن في صورة ليلية تعكس الانسجام بين الألوان الفاصلة بين المتضادين (الأبيض والأسود)، والاتساق المعجز الذي حققه العنصر الفيزيائي (الشفق)؛ وقد "صورته الأقمار الصناعية، والكاميرات الدقيقة ممتداً امتداداً واسعاً يملأ الأفق بأكمله، وهذا الامتداد قد يكون أخضراً ممتداً أو بألوان زاهية من الحمرة والخضرة والصفرة مع البياض.. وكلها بشكل امتدادات لونية واسعة"¹. يمثل الشفق ظاهرة انكسار الضوء الفيزيائية، التي تخلف صوراً مرئية في الذهن لحظة محاولة القبض على كل درجة ضوئية مهمتها الفصل بين النهار والليل، والجمع في الآن ذاته. وبذلك ننقل تخيلنا بحركة مرنة بين حالتين متضادتين ومتكاملتين؛ الرؤية وعدم الرؤية.

إن قوله عز وجل: ﴿مِنَ الْفَجْرِ﴾، يحمل صورة "الخيوط البيضاء التي يكون من تحت الليل الذي فوقه سواد الليل"². وبذلك يخترق الضوء الظلام وكأنه "عين مفتوحة على الليل"³، فيحوّله إلى مشهد مرئي قابل للإبصار حيث تتكشف على إثره السماء والكون. كما يؤكد بعض الباحثين أن "العقل لا يتضمن أي شيء لا يمر على الحس"⁴، فمشهد السماء (الليل والنهار) يكشف عن جزء من حقائق الوجود ومصير الإنسان من خلال المعطيات الحسية الواردة في الآية الكريمة السابقة الذكر: ﴿الْخَيْطُ الْأَبْيَضُ﴾ (الإحياء) ← الحياة البرزخية → ﴿الْخَيْطُ الْأَسْوَدُ﴾ (السكون: الموت إلى حين البعث)، وكل ذلك يُستتر وراء التحديد الزمني لفريضة الصوم.

1-3- مشهد السماء / الغمام والمن والسلوى :

بعد التقابل المشهدي المتناسق والمتضمن إنزال الموت على بني إسرائيل، ثم زرع الحياة في أجسادهم، تنسج لغة الخطاب القرآني صورة أخرى للسماء تنطق بحقيقة من حقائق القدرة الإلهية، يعرضها مشهد آخر، في قوله عز وجل: ﴿وَوَلَّلْنَا عَلَيْكُمُ الْغَمَامَ وَأَنزَلْنَا عَلَيْكُمُ الْمَنَّ

¹ - ابتسام مرهون الصفار، جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم، ص 384.

² - الطبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج1، ص507.

³ - غاستون باشلار، جماليات المكان، ص58.

⁴ - أحمد يوسف، السيميائيات الوصفة (المنطق السيميائي وجبر العلامات)، ص77.

وَالسَّلَوَىٰ كُلُّوْا مِنْ طَيِّبَاتِ مَا رَزَقْنَاكُمْ وَمَا ظَلَمُونَا وَلَكِنْ كَانُوا أَنْفُسَهُمْ يَظْلِمُونَ ﴿٥٧﴾ سورة البقرة .
تذكر الروايات أنّ الله ساق لهم الغمام يظللهم من الهاجرة. والصحراء بغير مطر ولا سحب، جحيم يفور بالنّار، ويقذف بالشّواظ. وهي بالمطر والسّحاب رحية ندية تصح فيها الأجسام والأرواح. وتذكر الروايات كذلك أنّ الله سخر لهم (المنّ) يجدونه على الأشجار حلوا كالعسل، وسخر لهم (السّلوى) وهو طائر السّماني يجدونه بوفرة قريب المنال. وبهذا توافر لهم الطّعام الجيّد، والمقام المريح، وأحلّت لهم هذه الطّيّبات¹.

تتضمّن الآية الكريمة ما يثير الحسّ بشكل مكثّف، بحيث أستحضر حاسة البصر وحاسة الذّوق لحظة التّفاعّل مع تفاصيل ما يعرض؛ فالسّماء المستورة بالغيوم ترتسم في ذهني، بعدما أتخيل النظر إليها رافعة رأسي إلى الأعلى، لألتقط حدثاً لم تعهده الصّحراء يتمثّل في الغيوم المنتشرة المحمّلة بالماء، وتلك علامة من علامات قدرته عزّوجلّ في تحويل المشهد المعهود (الشمس الحارقة) إلى مشهد آخر كلّه حياة. كما أنّ الغيوم المنتشرة تصنع إطاراً للحماية من الحرّ الشّديد أشبه بسقف البيت؛ فالسّقف علوي والغمام علوية، وكلاهما علامة الحماية.

كذلك تعمل كلمة ﴿الْغَمَامَ﴾ على تنشيط الخيال بعمق، حتى أحسّ أنّني إزاء تصوير مشهد يطغى عليه اللون الأسود أتأمّله بالعين وأدركه حسّيّاً، وذلك تصوير بالّلغة يتميّز بإيحاء لا نهائي، حيث يطرح السّؤال: إذا كان اللون الأسود يرتبط عموماً بدلالة الموت، فما شأنه في المشهد المعروف؟ إنّ "اللون بمفرده" - على سبيل المثال - ليست له دلالة، وإنّما يكتسب دلالاته داخل مجال إدراكي يصبح فيه مرتبطاً بشيء آخر. ولذلك، فإنّنا لا ندرك أبداً لونا خالصاً أو مساحات لونية، وإنّما ندرك دائماً دلالة اللون باعتباره منتماً لشيء ما أو مرتبطاً به²، فاللون الأسود يطغى على مشهد السّماء لارتباطه بالغيوم، وذلك يعد علامة إنزال الغيث الذي يحقّق الحياة الطّيبة للبشر، ويمكن للون الأسود أن يسهم في تشكيل مشهد متفرد للسّماء كما يلي:

¹ - سيّد قطب، في ظلال القرآن، مج1، ج1، ص72.

² - سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، ص235.

اللون الأسود في ارتباطه بالغيوم = إعلان عن انبثاق الحياة (الغيث)



إنزال الغيث وفق حركة عمودية معاكسة (من الأعلى إلى الأسفل) تولّد إيقاعاً صوتياً نواته حبات المطر المؤنسة.



تحول وجه الأرض من الإصفرار والجفاف إلى الإخضرار والنبات وفق حركة تنبثق من الأعلى متجهة نحو الأسفل.

لقد سبق الحديث عن مشهد الصّعق (موت بني إسرائيل وإهلاكهم)، الذي يتبع بمشهد مناقض تماماً في جوهره، عنوانه: إحياء الموتى والبعث من جديد، يليه مشهد التّكريم (إنزال المطر والأطعمة من السّماء، فتظليل الغمام على بني إسرائيل) الذي يترجم عالمين؛ عالم الحماية (من الحرّ) وعالم استمرارية الحياة (الغيث). أمّا قوله عزّوجلّ: ﴿وَأَنْزَلْنَا عَلَيْكُمُ الْمَنَّاءَ وَالسَّلْوىَ﴾، فإنّه يحقّق مبدأ التّكثيف المشهدي للسّماء (مشهد الغمام يتبعه مشهد إنزال الأطعمة)؛ و"النّزول في الأصل هو انحطاط من علو"¹، الذي يستدعي فعل النّظر، حيث يخيّل إليّ رؤية ﴿الْمَنَّاءِ وَالسَّلْوىَ﴾، وهي تتخذ اتّجاهاً من الأعلى إلى الأسفل وفق حركة سريعة بحكم الجاذبية الأرضية. ومنه، ما شكل ﴿الْمَنَّاءِ وَالسَّلْوىَ﴾ وما لونهما؟ وهل طعمها يشبه ما تعود الإنسان تناوله يومياً، أم إنّه متفرد يفتح على عدّة احتمالات؟

إنّ فعل ذلك لا يقدر عليه أحد من البشر، لأنّه من إعجاز الله في الكون، الذي يؤدي إلى قناعة عميقة بقدرة الله عزّوجلّ اللامحدودة وبوحدانيته؛ وبناء على ذلك تكتسي الإجابات عن كلّ ما نتساءل عنه صفة التفرد، التي تولّد في أعماقنا لذة لامتناهية. يتشكّل مشهد إنزال الغيث والمّنّ والسّلوى على خطّ واحد يماثل مشهد الموت فالإحياء؛ فالصّعق (الموت) يماثل تواجد بني إسرائيل في الصحراء بوصفها علامة الهلاك والضّياع، أمّا بعث الموتى والإحياء فهو يماثل إحياء الصّحراء بإنزال الغيث والرّزق من السّماء. كما ألمس تناسقاً رهيباً بين أجزاء مشهد الغمام والمّنّ والسّلوى، بحيث يتخذ الغمام الباعث للغيث صفة الحماية (من الحرّ) ويمثّل رمزا لاستمرارية الحياة.

¹ - الزّاغب الأصفهاني، معجم مفردات ألفاظ القرآن، مادة (نزل)، ص 369.

كذلك يرمز إنزال المنّ والسّلوى من السّماء إلى الأمن الغذائي واستمرارية الحياة. وتلك حقائق في غاية التّوازن والاتّساق رغم اختلاف عناصرها وتفاصيلها، وذلك تصوير فنيّ في غاية الدّقة والزّورة لإثبات حقيقة القدرة الإلهية على الإحياء والإماتة أو الإفناء.

يتحوّل وجه السّماء من مشهد الحياة الرّعدة إلى مصدر للهلاك، في قوله عزّوجلّ: ﴿فَبَدَّلَ الَّذِينَ ظَلَمُوا قَوْلًا غَيْرَ الَّذِي قِيلَ لَهُمْ فَأَنْزَلْنَا عَلَى الَّذِينَ ظَلَمُوا رِجْزًا مِّنَ السَّمَاءِ بِمَا كَانُوا يَفْسُقُونَ﴾^١. و"الرجز" في لغة العرب، العذاب^١، إذ تتحكّم صفة العمودية في تشكيل مشهد العذاب، ففعل النّزول يتمّ من الأعلى إلى الأسفل بشكل سريع دلّ عليه حرف (الفاء)؛ فبعد ما ارتكب بنو إسرائيل المعاصي نزل الله عزّوجلّ عليهم العذاب بسرعة فائقة تعمل على نسج مشهد مرعب مركزه الأعلى (السّماء)، يولّد في خيالي لحظة التلقّي صور شخوص، حيث تتكشف أمام عينيّ سمات وجوههم المصفرة من أثر الدّهشة المفزعة، وأجسامهم المرتعشة من الخوف والرّهبة، ما يولّد إيقاعا مفزعا من الصّراخ والعيول لا مثيل له، فيقشعرّ بدني. ولا يخفى علينا أنّ ملامح الوجه المتخيّلة ونبرات الصّوت هي اللّغة الأصليّة للإنسان^٢؛ فمشهد إنزال الرّجز على العاصيين تتولّد عنه جملة من العلامات المرتبطة به والدّالة عليه ومنها:

- صورة الجري والرّكض والهرولة ← حركة سريعة مضطربة ← علامة لمحاولة الانفلات من العذاب.

- صورة الوجوه المصفرة + صورة الأجسام المرتعشة = علامة على الخوف الناتج عن العذاب المنظور.

إنّ اللّغة خلّاقة لاحتوائها عالم العلامات بشتّى أنواعها، ذلك "أنّ الموجود قد استضاء وتجلّى أو تكشف من طوايا التّجبّ والخفاء، فهو قد بلغ مرحلة اللاتّجبّ من خلال التّفاعل بين الأرض* والعالم"^٣، الذي يكشف عن الظّلال بأبعادها المختلفة.

^١ الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج 1، ص 221.

^٢ ينظر: أحمد يوسف، السيميائيات الواصفة، ص 69.

* يقصد بالأرض اللغة.

^٣ سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، ص 109.

2- جمالية تشكيل مشاهد الأمكنة السفلية (الدنيوية)

2-1- مشهد الأرض / المستقر المنتهي:

ذكرت الأرض بصفة متكررة في الخطاب القرآني، وفي كلّ موضع تصنع مشهداً متقدّراً يبيهر المتلقّي بصفة متجدّدة، كقوله عزّوجل: ﴿الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الْأَرْضَ فِرَاشًا وَالسَّمَاءَ بِنَاءً وَأَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَخْرَجَ بِهِ مِنْ الثَّمَرَاتِ رِزْقًا لَّكُمْ فَلَا تَجْعَلُوا لِلَّهِ أَنْدَادًا وَأَنْتُمْ تَعْلَمُونَ﴾^(٢٢) سورة البقرة، والمقصود بقوله تعالى: ﴿الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الْأَرْضَ فِرَاشًا﴾، "الجاعل لكم الأرض فراشا. يعني بذلك أنّه جعل الأرض مهاداً موطّأً وقراراً يستقرّ عليها"¹. فقد جعلت الأرض مقراً للإنسان عليها يحيا وينتشر، وبحركته فيها يؤسّس أعمدها ويفعل وجوده عليها. إنّها تحتضنه احتضان الأمّ لولدها، كما يأوي إليها بصفة مؤقتة لدلالة الفراش على تلك الفترة، التي يقضيها الإنسان فيها. فقول عزّوجل: ﴿فِرَاشًا﴾ يختزل الإجابة عن تساؤلات تمثل همّ الفلاسفة منذ الأزل مثل: ما علاقة الإنسان بالزمن الوجودي؟ ما علاقته بالأرض؟ إلى متى ستبقى الأرض وإلى أين المصير؟

قد طوت كلمة ﴿فِرَاشًا﴾ عمر الأرض، وأمكنتها باعتبارها المستقر المؤقت، وبذلك اختزلت مشاهد الإنسان على الأرض؛ أي لم يتمّ ذكرها بصفة صريحة ولم يفصل فيها، لذا سأوضح العلاقة الضمنية الكامنة بين كلمتي ﴿فِرَاشًا﴾ و﴿الْأَرْضُ﴾ فيما يلي:

- يأوي إليهما الإنسان في زمن معيّن ومحدّد.

- محدودية الزمن الذي يقضيه فيهما الإنسان ونهائيته؛ فإذا كان زمن الإيواء إلى الفراش ينقضي، فإنّ احتواء الأرض للإنسان كذلك ينقضي بل يطوى كطيّ السّجل، أي التّناهي هو أصل العلاقة الزمكانية بين قوله عزّوجل: ﴿الْأَرْضُ﴾، وقوله: ﴿فِرَاشًا﴾. وقد أثبت الله عزّوجل محدودية زمن الأرض وتناهيها، في قوله: ﴿وَمِنَ النَّاسِ مَنْ يَقُولُ آمَنَّا بِاللَّهِ وَبِالْيَوْمِ الْآخِرِ وَمَا هُمْ بِمُؤْمِنِينَ﴾^(٨) سورة البقرة. ﴿الْيَوْمِ الْآخِرِ﴾ هو آخر يوم للوجود الأرضي الدّنيوي، ويقصد به: "البعث يوم القيامة، وإنّما سمي يوم القيامة (اليوم الآخر)، لأنّه آخر يوم، لا يوم بعده سواه. (...); فيوم القيامة يوم لا

¹- الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج1، ص 135.

ليل بعده، سوى الليلة التي قامت في صبيحتها القيامة، فذلك اليوم هو آخر الأيام. لذلك سمّاه الله جل ثناؤه (اليوم الآخر)¹. هكذا تتوضّح علاقة المشابهة الضمنية من خلال التركيب المعجز لكلمتي: ﴿الْأَرْضُ﴾/﴿فِرَاشًا﴾.

2-2- مشهد الأشياء الأرضية :

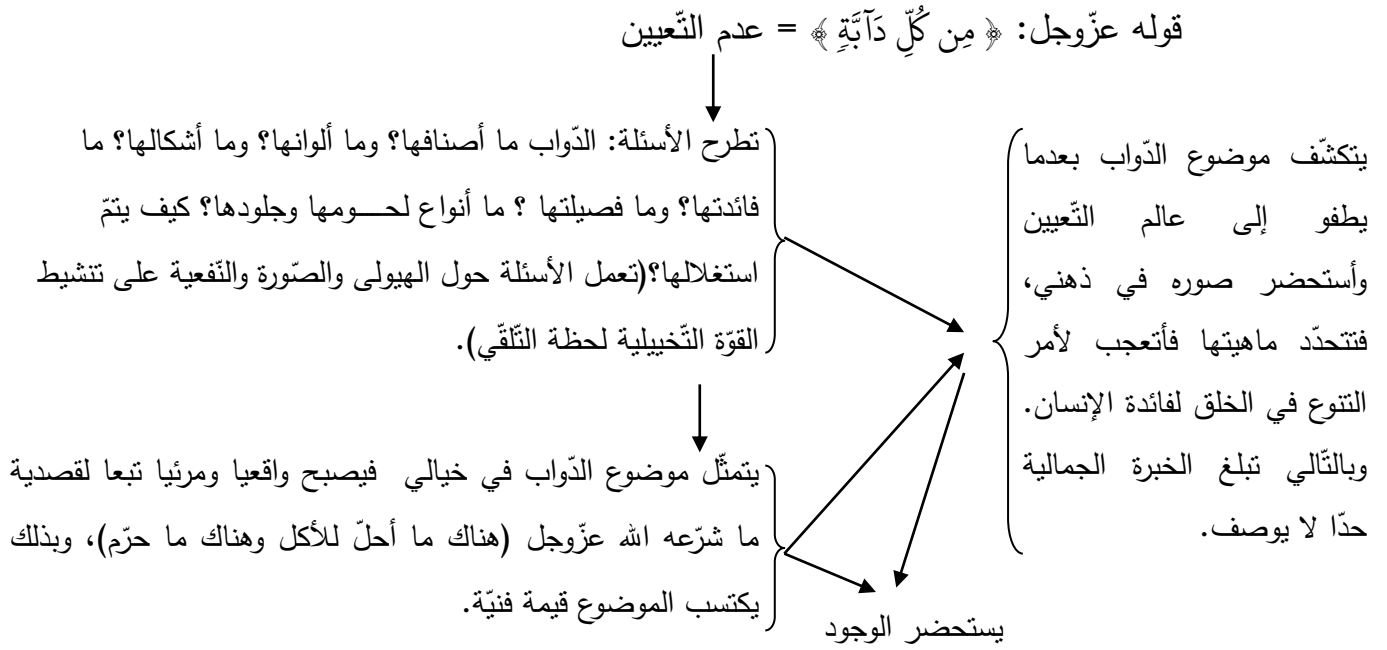
خلق الله عزّوجل الأرض وجعل الإنسان خليفته عليها، ولكن لم يتركه وحيدا بل أوجد الله عزّوجل فيها من العدم ما يخدم الإنسان، في قوله عزّوجل: ﴿إِنَّ فِي خَلْقِ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ وَاخْتِلَافِ أَلِيلِ وَالنَّهَارِ وَالْفُلْكِ الَّتِي تَجْرِي فِي الْبَحْرِ بِمَا يَنْفَعُ النَّاسَ وَمَا أَنْزَلَ اللَّهُ مِنَ السَّمَاءِ مِنْ مَّاءٍ فَأَحْيَا بِهِ الْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا وَبَثَّ فِيهَا مِنْ كُلِّ دَابَّةٍ وَتَصْرِيفِ الرِّيْحِ وَالسَّحَابِ الْمُسَخَّرِ بَيْنَ السَّمَاءِ وَالْأَرْضِ لَآيَاتٍ لِقَوْمٍ يَعْقِلُونَ﴾ سورة البقرة ، و المقصود بقوله تعالى: ﴿وَبَثَّ فِيهَا مِنْ كُلِّ دَابَّةٍ﴾ أن الله عزّوجل سخّر للبشر الأنعام، لهم فيها مآكل ومطاعم ومراكب، ومنها ما يلبسون من ثياب مصنوعة بجلودها وأصوافها وأوبارها، حماية لهم من برد الشتاء وحرارة الصيف، كذلك الأثاث²، وخلق الله عزّوجلا أشياء لا تعدّ ولا تحصى جعلها تحت تصرّف البشر. وإنشاء الموجودات باختلافها يثمن فرضية قوة العلاقة بين الأشياء والمكان المتحقق فعليا باحتوائه لها، والإنسان؛ فلو حاولت تعريف المكان بشكل مبسط أشرت إلى كونه الحاوي للمحويات عموما. كما أنّ الإنسان يمثل طرفا مهما في العلاقة الثلاثية؛ المكان/الأشياء(الموجودات كلّها)/ الإنسان. والملفت للانتباه أن قوله عزّوجل: ﴿بَثَّ﴾، هو "إشارة إلى إيجاده تعالى ما لم يكن موجودا وإظهاره إيّاه"³، ما يبرهن حقيقة العلاقة الجامعة بين المكان والإنسان والموجودات، يفسرها مبدأ النفعية.

يفتح قوله عزّوجل: ﴿مِنْ كُلِّ دَابَّةٍ﴾، مجال التّعيين وفق ما تقتضيه قصدية الخطاب الكريم، وقد أنتهي إلى مخطّط جمالي مشكّل على النحو الآتي:

¹ - الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج1، ص 103-104.

² - ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص451.

³ - الزّاغب الأصفهاني، معجم مفردات ألفاظ القرآن، مادة (بث)، ص33.



إنّ كلمات الخطاب القرآني تسكنها الكينونة، وفي مستودعها يقيم الإنسان والأشياء والموجودات، حيث تنشأ بينهم علاقات متعدّدة، من بينها تلك العلاقة المتميّزة بين الإنسان والأشياء، محورها مبدأ النفعية، في قوله عز وجل: ﴿ يَأْتِيهَا النَّاسُ كُلُّوا مِمَّا فِي الْأَرْضِ حَلَلًا طَيِّبًا وَلَا تَتَّبِعُوا خُطُوَاتِ الشَّيْطَانِ إِنَّهُ لَكُمْ عَدُوٌّ مُبِينٌ ﴾ (سورة البقرة ١٦٨). أمّا قوله تعالى: ﴿ يَأْتِيهَا النَّاسُ كُلُّوا مِمَّا فِي الْأَرْضِ حَلَلًا طَيِّبًا ﴾؛ فإنّه يقصد به يا أيّها النّاس كلوا ممّا أحلت لكم من الأطعمة على لسان رسولي (محمد صلى الله عليه وسلّم)، ويقصد بكلمة (طيبًا) عدم تحريمه فهو طاهر غير نجس¹. كذلك قوله عز وجل: ﴿ يَأْتِيهَا الَّذِينَ ءَامَنُوا كُلُوا مِنْ طَيِّبَاتِ مَا رَزَقْنَاكُمْ وَاشْكُرُوا لِلَّهِ إِنْ كُنْتُمْ إِيَّاهُ تَعْبُدُونَ ﴾ (سورة البقرة). حيث ألمس في قوله تعالى: ﴿ مِمَّا فِي الْأَرْضِ ﴾، الإجمال دون التفصيل والتّحديد. ولكن قوله: ﴿ حَلَلًا طَيِّبًا ﴾ يوضّح مقصدية الله عز وجل في ذلك، ومنه لدينا:

¹ - ينظر: الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج1، ص457-458.

قوله عز وجل: ﴿كُلُوا مِمَّا فِي الْأَرْضِ﴾



تصوير ما على الأرض بشكل مجمل



لا نهائية التحديد



تنشيط القوة التخيلية



يتحدّد إطار الأرض الحاوية للموجودات
والأشياء التي تعدّ من مقومات المكان (الأرض).



الأرض مدرك حسّي
أختبره بوصفه يحقق

الوعي بأشياء الأرض وموجوداتها



تتحدّد الموضوعات الحاضرة أمام الوعي من
خلال المنظورات الجانبية: الأرض علامة
أيقونية = الثمار بشتى أنواعها والزرع والنباتات
وما يستخرج من أعماق البحار وما يصطاده
الإنسان وما يذبح من الطأن والبقر والأغنام
وغيرها.

كذلك قوله عز وجل: ﴿حَلَلًا طَيِّبًا﴾



إعادة تنشيط القوة التخيلية بإحداث عملية التعديل (تعديل ما استحضر في
الدّهن من صور الموجودات الأرضية)



تمتثل صورة الأرض في الدّهن بوصفها إطارا مكانيا فتبدأ عملية نزع الستار
عن الموجودات والأشياء التي تحلّ للإنسان



تتمّ عملية التفصيل في كلّ صورة مستحضرة بشكل لا متناهي



يوسّع مجال الموجودات الأرضية (الإدراك الحسي)



يضيء جانباً من الوجود فيتمّ فهمه واستيعاب أبعاده
بعدما تمّ توضيح علّة خلق الأشياء والموجودات.



تتكشّف الغاية من خلق ما على الأرض (مما أحله الله عزّوجل)، وهي خدمة
الإنسان، فالله الواحد الأحد لم يكرّم الإنسان بالعقل فقط، بل جعل الأرض
وما فيها تحت تصرّفه ولكن فيما يرضيه عزّوجل فيتحقّق الإدراك الجمالي.

أما في قوله عزّوعلا: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ ءَامَنُوا كُلُوا مِن طَيِّبَاتِ مَا رَزَقْنَاكُمْ﴾ ، إشارة واضحة
أخرى إلى وجوب التّعيين المتوافق مع ما أحله الله عزّوجل للبشر.

2-3- مشاهد الأرض التّعبدية:

3-1- مشهد بيت المقدس :

يعكس مشهد المساجد منظومة فكرية كبرى ذات مقاصد دينية مختلفة الأطروحات تترجم
عنواناً عريضاً: العبادة لله وحده عزّوجل خالق السّموات والأرض، وقد أصدر المختصون في
الشريعة مجموعة مجلّدات شرحوا فيها ذلك بالتّفصيل. يعرض الله عزّوجل في خطابه الكريم مشهد
المساجد بإطار واضح المعالم، في قوله: ﴿وَمَنْ أَظْلَمُ مِمَّن مَّنَعَ مَسْجِدَ اللَّهِ أَنْ يُذْكَرَ فِيهَا اسْمُهُ
وَسَعَىٰ فِي خَرَابِهَا أُولَٰئِكَ مَا كَانَ لَهُمْ أَنْ يَدْخُلُوهَا إِلَّا خَائِفِينَ لَهُمْ فِي الدُّنْيَا خِزْيٌ وَلَهُمْ فِي الْآخِرَةِ عَذَابٌ
عَظِيمٌ﴾ سورة البقرة. و"المساجد جمع مسجد: وهو كلّ موضع عبّد الله فيه (...)، فمعنى
المسجد الموضع الذي يسجد لله فيه"¹، فهو مقصد للطّائعين والعابدين الله الواحد القهار.

إنّ قوله عزّوجل: ﴿مَّنَعَ﴾؛ يحمل طاقة تصويرية مذهلة تفتح مجال التّخييل فتسمح للدّهن
بتمثّل مشاهد المنع، فيتحوّل إطار المسجد إلى مشهد منظور، حيث يجتمع الظّالمون بقوة لتشكيل

¹- الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج1، ص352.

حاجز أشبه بباب موصدة. وبالمقابل أرصد حركة سريعة ومكثفة لمحاولة جماعة من المؤمنين كسر الحاجز للدخول إلى المسجد. لقد اختصّ المنع بأمرين:

1- عدم السماح للمؤمنين بالدخول لأداء العبادة (الصلاة والدعاء).

2- منع ذكر اسم الله، فلا يتعالى صوت الأذان ولا صوت التسبيح والتهليل.

ومنه، تتشكل ترنيمة صوتية ألقتها حركة المنع المتخيلة المتبوعة بحركة ردّ الفعل، ما يستلزم إيقاعا صوتيا يتمركز ما بين الصوت في درجة الصفر، والصوت المجهور الناطق باسم الله، وبذلك يتوسّع نشاط الخيال محاولا استحضار حقيقة أحداث الصراع ما بين الإيمان والكفر.

يمثل مشهد تخريب المساجد شكلا من أشكال المنع يتمركز فيه حدث العصيان المؤدي إلى محاربة عباد الله المؤمنين؛ وذلك أمر عظيم، فكيف أتوقع ردّ فعل المؤمنين؟ يخيل إليّ النظر إلى معركة تضمّ المؤمنين والكفار مركزة على تفاصيل الحدث المركزية من حركة الذهاب والإياب والإسراع والقتل، التي تشكل في كليتها مشهدا مثيرا متكررا في الزمن؛ لأنّ المسجد هو "بيت المقدس"¹، الذي يعرض الصراع الحاصل بين الإيمان والكفر على خشبة عرض مشهودة هنا والآن، في قوله الله عزّ وجل: ﴿وَإِذْ قُلْنَا ادْخُلُوا هَذِهِ الْقَرْيَةَ فَكُلُوا مِنْهَا حَيْثُ شِئْتُمْ رَغَدًا وَادْخُلُوا الْبَابَ سُجَّدًا وَقُولُوا حِطَّةٌ نَغْفِرْ لَكُمْ خَطَايَكُمْ وَسَنَزِيدُ الْمُحْسِنِينَ﴾ سورة البقرة.

إنّ "القرية التي أمرهم الله جل ثناؤه أن يدخلوها، فيأكلوا منها رغدا حيث شاءوا فيما ذكر لنا: بيت المقدس"². وبتوظيف اسم الإشارة ﴿هَذِهِ﴾ تتمّ الإحالة إلى الرؤية البصرية؛ إذ يخيل إليّ لحظة القراءة النظر الآني إلى بيت المقدس المعروف، أين تنتشر حركة مكتظة ذهابا وإيابا تفعل نشاط الخيال وتشغلّ الذهن، الذي يطرح تساؤلات عدّة: إذا كان بيت المقدس مخصّصا لتجمّعات بشرية منهمكة في عبادة الله، فأين يتموضع في خارطة الكرة الأرضية؟ وما هو طابعه الهندسي؟ وما مساحته؟ وما هي خصوصياته؟

¹ الطبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج1، ص355.

² المصدر نفسه، ج1، ص217.

إنّ قوله عزّوعلا: ﴿أَدْخُلُوا﴾، صنع إطارا لبית المقدس، كأن يكون سورا يحيط به أو جدراناً أو ما شابه ذلك، نظراً لأنّ جدلية الدّاخل والخارج تفرض منطق الفصل . وبعدما تمّ تصوير بيت المقدس كمشهد كلّيّ وعام، يشير الله عزّوجلّ إلى بعض التفاصيل الدّقيقة، التي تضفي بقوة طابع الصدق والواقعية، في قوله عزّوجلّ: ﴿أَدْخُلُوا الْبَابَ سُجَّدًا﴾. و"أمّا الباب الذي أمروا أن يدخلوه، فإنّه قيل: هو باب الحطة من بيت المقدس"¹. كما حدّد الله عزّوجلّ جزءاً ممّا يتّصف به بيت المقدس، في قوله: ﴿رَعَدًا﴾، والرّعد "عيش رغد ورغيد: طيّب واسع"²، فهو علامة الهناءة والأمان والسّكينة.

بعد أن دخل بنو إسرائيل القرية (بيت المقدس) يطلب الله عزّوجلّ منهم الدّخول مجدّداً من باب معيّن معروف نظراً لوروده معرّفاً، في قوله: ﴿أَدْخُلُوا الْبَابَ﴾ ، ممّا يسهم في تحديد معالم المشهد الكلّي. كما طلب الله عزّوجلّ منهم الدّخول سجّداً، في قوله: ﴿أَدْخُلُوا الْبَابَ سُجَّدًا﴾، أي: "ركعاً من باب صغير"³، والباب يرمز إلى جدلية الدّاخل والخارج، أي المحتوى الخارجيّ (خارج الباب) والمحتوى الدّاخلّي (ما وراء الباب)؛ ومنه، أتصوّر مجموعة من النّاس في حالة انحناء ينطلقون من الخارج (النّقطة أ) إلى الدّاخل (النّقطة ب) عبر باب عرف بالحطة من بيت المقدس. والحطة "معناه: حط عنّا ذنوبنا، وقيل معناه: قولوا صواباً"⁴.

فيمكن إذن، اعتبار الباب الذي أمروا بالدّخول منه في بيت المقدس علامة طلب المغفرة والتّوبة، ولكن بطلب ملحّ من العبد في قوله عزّوجلّ: ﴿وَقُولُوا حِطَّةٌ نَّغْفِرْ لَكُمْ خَطَايَكُمْ وَسَنَزِيدُ الْمُحْسِنِينَ﴾. وفعل القول يستوجب إصدار الصّوت من الجهاز الصوتي، لذا أتخيل التقاط الأصوات المنبعثة من أفواه مجموعة من البشر يطلبون المغفرة من الله، حتّى أنسى أنّي أمام كلام

¹ - الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج1، ص218.

² - الزّاغب الأصفهاني، معجم مفردات ألفاظ القرآن، مادة (رغد)، ص151.

³ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج1، ص161.

⁴ - الزّاغب الأصفهاني، معجم مفردات ألفاظ القرآن، مادة (حط)، ص94.

يتلى ومثل يضرب، حينها أتخيل أنه مشهد يعرض وحادث يقع¹، ما يدفعني إلى إمساك الريشة لأحدّد سمات وجوههم وهم في حالة التضرّع إلى الله.

3-2- علاقة مشهد القبلة بمركزية الذات وهيمنتها :

يتمكّن مشهد القبلة من الردّ على تساؤلات الفلاسفة حول إشكالية أزمة الذات وماهيتها وعلاقتها بالأمكنة، باعتماد تقنية التّسامي المحض، التي تلغي الأبعاد الهندسية لتتحوّل مشارق الأرض ومغاربها إلى مركز قوة للذّات المسلمة؛ فهي أشبه بخطّ مستقيم بنقاط غير متناهية تمتدّ من الماضي إلى الحاضر والمستقبل في علاقتها بالكون والوجود، فتضع حدّا لأزمة الهوية وتحدّد بدقّة موقع الذات المسلمة إزاء الآخر، في قوله الله عزّوجلّ: ﴿قَدْ نَرَى تَقَلُّبَ وَجْهِكَ فِي السَّمَاءِ فَلَنُوَلِّيَنَّكَ قِبْلَةً تَرْضَاهَا فَوَلِّ وَجْهَكَ شَطْرَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ وَحَيْثُ مَا كُنْتُمْ فَوَلُّوا وُجُوهَكُمْ شَطْرَهُ وَإِنَّ الَّذِينَ أُوتُوا الْكِتَابَ لَيَعْلَمُونَ أَنَّهُ الْحَقُّ مِنْ رَبِّهِمْ وَمَا اللَّهُ بِغَفِلٍ عَمَّا يَعْمَلُونَ﴾ سورة البقرة.

تعرض الآية الكريمة مشهد النّبي محمد (صلى الله عليه وسلّم)، وهو يرفع بصره إلى السّماء بحركة عمودية من الأسفل إلى الأعلى توحى بالمسافة الفاصلة بين العين المبصرة ومرئيتها، منتظرا أمر الله عزّوجلّ في تحويل القبلة من بيت المقدس إلى المسجد الحرام²، وعلامة الرّجاء تسم ملامح وجهه الكريم، وكأنتني أراها فعليا بناء على قوله عزّوجلّ: ﴿قَدْ نَرَى﴾، الذي حرّك بقوة حاسّة بصري ونشط خيالي، فارتسمت الصّورة باستدعاء الاحتمالات التّعيينية الممكنة لتوضيحها وتأكيد قوة العلاقة بين العالم العلوي والعالم السفلي، وأنّ إلها واحدا يتولّى أمرهما. إنّ محمدا (عليه الصلاة والسلام) تعلّق قلبه بقبلة أخرى يهواها ويحبّها غير بيت المقدس³؛ ولذلك فإنّ صورة الرّجاء المتخيّلة بفعل حركة البصر تخفي موضوعا يرتبط بعلاقة الإنسان بالمكان.

يشكّل الأمر الإلهي الموجّه إلى محمد (عليه الصلاة والسلام)، والمتضمّن تحويل وجهة الصلاة من بيت المقدس إلى المسجد الحرام مشهدا جمع بين مكانين مع إلغاء أحدهما (بيت

¹ - ينظر: سيّد قطب، مشاهد القيامة في القرآن، ص268.

² - ينظر: الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج1، ص420.

³ - ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص420.

المقدس)؛ فقله عزوجل: ﴿قَوْلٍ وَجْهَكَ﴾ يقصد به: "اصرف وجهك وحوله"¹ ﴿شَطْرَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ﴾ ، و"الشطر، النحو والقصد والتقاء"²، ما يمكنني من استحضار المسافة الفاصلة بين بيت المقدس والمسجد الحرام، وصورة بيت المقدس (الملغاة) بوصفها منطلق الحركة البصرية المتخيلة. تؤطر حركة تحويل الوجهة من (أ) إلى (ب) المشهد بدقة عالية عندما تصرف ذهني صوب مشهد المسجد الحرام وما يحيط به. ويبلغ التركيز على ذلك ذروته، في قوله عزوجل: ﴿وَحَيْثُ مَا كُنْتُمْ فَوَلُّوا وُجُوهَكُمْ شَطْرَهُ﴾، أي: "فأينما كنتم من الأرض أيها المؤمنون فحولوا وجوهكم في صلاتكم نحو المسجد الحرام وتلقاه"³.

يمثل المسجد الحرام مركز الأرض ونقطة جذب قوية (قبلة المسلمين)، فتأدية الصلوات الخمس يرسم في خيالي مشهدا مهيبا لحشد غفير من العابدين لله عزوجل، وهم يجتمعون في مواضع جغرافية معينة متعددة ومتباينة متجهين صوب نقطة واحدة. ورغم الاختلاف الزمني بين بلدان العالم، فإن التوجه ذاته والمشهد ذاته؛ فالأرض كلها تختزل في نقطة واحدة تحدد موقع الذات المسلمة، وتحقق هويتها، وتفصل في قضية المغايرة والاختلاف. وقد أشار الله عزوجل إلى ذلك في قوله: ﴿وَلَيْنَ أَتَيْتَ الَّذِينَ أُوتُوا الْكِتَابَ بِكُلِّ آيَةٍ مَا تَبِعُوا قِبْلَتَكَ وَمَا أَنْتَ بِتَابِعٍ قِبْلَتَهُمْ وَمَا بَعْضُهُمْ بِتَابِعٍ قِبْلَةَ بَعْضٍ وَلَيْنَ آتَبَعْتَهُمْ أَهْوَاءَهُمْ مِّنْ بَعْدِ مَا جَاءَكَ مِنَ الْعِلْمِ إِنَّكَ إِذَا لَمِنَ الظَّالِمِينَ﴾ سورة البقرة ، وفي تفسير قوله تعالى: ﴿وَلَيْنَ أَتَيْتَ الَّذِينَ أُوتُوا الْكِتَابَ بِكُلِّ آيَةٍ مَا تَبِعُوا قِبْلَتَكَ وَمَا أَنْتَ بِتَابِعٍ قِبْلَتَهُمْ وَمَا بَعْضُهُمْ بِتَابِعٍ قِبْلَةَ بَعْضٍ﴾ أي: "لو أتيت الذين أوتوا الكتاب بكل آية ما تبعوا قبلتك. وأما قوله: (وما أنت بتابع قبلتهم)، يقول: وما لك من سبيل يا محمد إلى اتباع قبلتهم. وذلك أن اليهود تستقبل بيت المقدس بصلاتها، وأن النصارى تستقبل المشرق، فأنى يكون لك السبيل إلى اتباع قبلتهم، مع اختلاف وجوها؟ يقول، فالزم قبلتك التي

¹ - الطبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج1، ص420.

² - المصدر نفسه ج1، ص 420.

³ - المصدر نفسه، ج1، ص421.

أمرت بالنَّوْجَ إليها، ودع عنك ما تقوله اليهود والنَّصارى وتدعوك إليه من قبلتهم واستقبالها"¹.
ومنه أستخلص ما يلي:

المسلمون ← المسجد الحرام (مركز تميّز الذات المسلمة عن الآخر).

النَّصارى ← المشرق

اليهود ← بيت المقدس.

غير أن الله عزّوجل أشار في موضع لاحق إلى شمولية ملكه، وأن الأرض بمشرقها ومغربها في قبضة يده، في قوله عزّوجل: ﴿وَلِلَّهِ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ فَأَيْنَمَا تُولُوا فَتَمَّ وَجْهُ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ وَسِعَ عِلِيمٌ﴾² سورة البقرة. وقوله عزّوجل: ﴿وَلِلَّهِ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ﴾، أي: "أنهما له، ملكا وخلقاً"². تلك ألفاظ قليلة تبرهن وحدانية الله عزّوجل وعظمته، وتعمل على تنشيط الخيال في محاولة الإمام بالمشهد الجامع بين المشرق والمغرب. كما أن موضوع الإحاطة الإلهية يوسّع حركة النظر المتخيّلة فتحيط بكلّ الاتجاهات؛ و"أصل الإحاطة بالشّيء، الإحداق به، بمنزلة (الحائط) الذي تحاط به الدّار فتحدّق به"³. وبذلك يرسم في الدّهن إطار مشهد شامل للأرض يضمّ وهم حركة الشّمس ما بين الشّروق والغروب، التي تولّد مشاهد جزئية في أزمنة مختلفة، وأماكن متباعدة محورها الإنسان وهو يتوجّه بالصّلاة (أي مجموعة حركات مضبوطة وأقوال معيّنة وفق الشّريعة الإسلامية) قاصدا وجه الله عزّوجل.

يحضر البعد الزّمكاني في لفظتي ﴿الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ﴾؛ لأنّ "المشرق هو موضع شروق الشّمس، وهو موضع طلوعها"⁴ المتحقّق بفعل الزّمن المعهود لحدث الشّروق، أي بداية النّهار وإدبار اللّيل. "ولله ما بين قطري المشرق وما بين قطري المغرب، إذ كان شروق الشّمس كل يوم

¹ الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج1، ص423.

² المصدر نفسه، ج1، ص355.

³ المصدر نفسه، ج1، ص269.

⁴ المصدر نفسه، ج1، ص355.

من موضع منه لا تعود لشروقها منه إلى الحول الذي بعده، وكذلك غروبها كل يوم¹. فكلّ مشرق ومغرب ملك لله عزّوجل، وبذلك يتأكّد خضوع الأمكنة جميعها والأزمنة للواحد القهار.

لقد أكّد الله عزّوجل أنّ كلّ نقطة على وجه الأرض تستقبل منها صلوات المسلمين، في قوله عزّوجل: ﴿فَأَيُّنَمَا﴾، ومعناه: "حيثما"²، أمّا قوله: ﴿فَشَمَّ﴾، فإنّ معناه "هناك"³؛ فكلّ العتبات المكانية يحيط بها الله عزّوجل دون استثناء نقطة واحدة من الأرض، وبذلك يكتسب الإسلام شمولية تمثل نقطة قوّته وعظمته. إنّ الله عزّوجل خلق الكون وأحاط به، فهو يقصد من ذلك كلّ "قولوا وجوهكم - أيّها المؤمنون - نحو وجهي، فإنكم أينما تولّوا وجوهكم فهناك وجهي"⁴. إذا كان كلّ موضع على وجه الأرض صالحا لتوجّه من خلاله إلى الله، فلماذا طالب النّبي محمد (صلّى الله عليه وسلّم) بتغيير القبلة من بيت المقدس إلى المسجد الحرام؟

أعتقد أنّه مطلب يحقق التّميّز والاختلاف، الذي يحدّد هوية المسلم بدقّة دون إسقاط مبدأ الإحاطة الإلهية؛ فكلّ نقاط الأرض (عتباتها كاملة) صالحة للتّوجّه إلى الله عزّوجل ما يثبت شمولية الملك الإلهي. تمثل كلّ نقاط الأرض قبلة للمسلمين، ما يصوّر في الذّهن إطارا أرضيا واسعا كعلامة تعكس قوة انتشارية الإسلام. وفي قوله عزّوجل: ﴿لَيْسَ الْبِرَّ أَنْ تُولُوا وَجُوهَكُمْ قِبَلَ الْمَشْرِقِ وَالْمَغْرِبِ وَلَكِنَّ الْبِرَّ مَنْ ءَامَنَ بِاللّهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ وَالْمَلَائِكَةِ وَالْكِتَابِ وَالنَّبِيِّينَ وَءَاتَى الْمَالَ عَلَى حُبِّهِ ذَوِي الْقُرْبَى وَالْيَتَامَى وَالْمَسْكِينِ وَأَبْنَى السَّبِيلِ وَالسَّائِلِينَ وَفِي الرِّقَابِ وَأَقَامَ الصَّلَاةَ وَءَاتَى الزَّكَاةَ وَالْمُوفُونَ بِعَهْدِهِمْ إِذَا عَاهَدُوا وَالصَّابِرِينَ فِي الْبَأْسَاءِ وَالضَّرَّاءِ وَحِينَ الْبَأْسِ أُولَئِكَ الَّذِينَ صَدَقُوا وَأُولَئِكَ هُمُ الْمُتَّقُونَ﴾ سورة البقرة، إشارة إلى مسألة مهمّة من خلال صورتني المشرق والمغرب، وقيل: "عنى الله بذلك اليهود والنصارى. وذلك أنّ اليهود تصلّي فتوجّه قبل المغرب،

¹ الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج1، ص356.

² المصدر نفسه، ج1، ص358.

³ المصدر نفسه، ج1، ص358.

⁴ المصدر نفسه، ج1، ص356-357.

والنصارى تصلي فتوجه قبل المشرق¹؛ بحيث لا بدّ من فهم عمق ظاهرة القبلة، فليس كلّ من توجه في صلاته نحو القبلتين (المشرق والمغرب)، امتلأ قلبه إيماناً وإثماً الشان في الإيمان². إنّ المكان (القبلة) يعكس جملة من المبادئ في عالم التوحيد الإلهي؛ وكلّ نقاط الأرض من اتجاهات ومساحات تمثل علامات تجذب الإنسان إليها متأملاً ومتوَعِّلاً في عمق دلالاتها، التي تنفتح على جوهر العقيدة الإسلامية، فلأرض بعد عقائدي وتوحيدي، وفي اتجاهاتها ومناحيها تسكن القيم العميقة كالتوحيد وشمولية الملك الإلهي وعظمته (فهو الواحد الأحد القادر على كلّ شيء)، والتواصل الروحي بين العبد وربّه، والإيمان بما أقرّه الله عزّ وجل في كتابه الحكيم.

3-3- مشهد البيت الحرام / الوقفة الأصلية لصور الأمن والمغفرة :

إنّ أطروحة ابن عربي حول موضوع البرزخ ومفهومه وماهيته تتسم بالعمق والامتداد، لإقرارها بوجود أمكنة على وجه الأرض كالمساجد وبيت الله الحرام تتوسّط ما بين الله عزّ وجل والإنسان محققة الاتصال الروحي بين الخالق القدير والمخلوق . تتمكّن الكلمات الإلهية من تحويل مكان العبادة إلى مشهد بطاقة تأثيرية تهزّ الوجدان، في قوله عزّ وجل: ﴿وَإِذْ جَعَلْنَا الْبَيْتَ مَثَابَةً لِّلنَّاسِ وَأَمْنَاً وَاتَّخِذُوا مِن مَّقَامِ إِبْرَاهِيمَ مُصَلًّى وَعَهِدْنَا إِلَىٰ إِبْرَاهِيمَ وَإِسْمَاعِيلَ أَن طَهِّرَا بَيْتِيَ لِلطَّائِفِينَ وَالْعَاكِفِينَ وَالرُّكَّعِ السُّجُودِ﴾ سورة البقرة . تلك آيات بيّنات تضعني إزاء مشهد يعرض أعظم مركز عبادة الله عزّ وجل في الكون كلّّه؛ إنّه ﴿الْبَيْتَ﴾، فماذا يقصد به ؟

إنّ "البيت الذي جعله الله مثابة للنّاس، هو البيت الحرام"³ يأتي إليه النّاس من كلّ حذب وصوب و"ثاب القوم إلى الموضع، إذا رجعوا إليه"⁴، فهو مقصدهم الذي يفرض حركة الذهاب والإياب المكثفة والمستمرة في الزّمن، وعلى أساسها يتشكّل مشهد يعجّ بحركة متفرّدة تحوّل إلى علامة أيقونية تترجم بقوة طمع الإنسان في رحمة الله ومغفرته. يمثل مشهد البيت الحرام الوقفة الأصلية المتمثّلة في الإحاطة الأمنية بصفاتها المطلب الأساسي للوجود الإنساني، وعنّها تنبثق

¹ الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج1، ص471.

² ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص471.

³ المصدر نفسه، ج1، ص375.

⁴ المصدر نفسه، ج1، ص375.

صور الأمن في البيت الإنساني؛ فالإنسان يحتاج إلى وجود عالم يحتضنه، ذلك هو عالم السكينة والطمأنينة والألفة والأمان.

تهتم اللغة بتسمية الموجودات الكونية كاشفة بذلك وجود الموجودات، وهي بهذا المعنى تستحضر الوجود¹، ومن بين ذلك مقام إبراهيم، الذي يمثل علامة من علامات الخضوع لله الواحد القهار، و"هو المقام المعروف بهذا الاسم، الذي هو في المسجد الحرام"²؛ فبمجرد ذكر اسم المسجد يرتسم في مخيلتي إطار جغرافي يرمز إلى التوحيد، ويمتثل في ذهني كمنظومة فكرية دينية إسلامية خالصة.

الملاحظ أنّ المشاهد المكانية في الخطاب القرآني تركز على عنصر الحركة؛ فالطواف مثلا يعكس صورة أشخاص ينطلقون من النقطة (أ) ويعودون إليها، في حركة دائرية غير منقطعة تقربا لله عز وجل وطمعا في رحمته. كما أنّ حركة الطواف ترتبط بكيفية حسية أخرى (السمع)، تمثل بدورها عنصرا جماليا يركز عليه المشهد المكاني، حتى يخيّل إليّ أنّ أصوات التهليل والتسبيح والتكبير تملأ الكون فأستأنس بها، وذلك قمة الإحساس بالجمال الفني.

للحركة وظيفتان أساسيتان في التشكيل الجمالي للمشهد المكاني: الأولى، تنشيط الخيال عن طريق الإيهام بالرؤية (المشهد المنظور)، فيتحقق الإحساس بجمالية العرض ليتّم الكشف عن الحقائق الغائبة عنّا بفعل التأمل الفكري. والثانية، تثبيت المكان، فانتشار الحركة فيه يحوّل إلى رقعة مكانية تتخذ صفة الواقعية نظرا لاعتبار الفلاسفة أنّ "من أهمّ الحجج التي يعتمدها مثبتو المكان وجود حركة النقلة، إذ لولاها لما وجد مكان (...) فالنظر في المكان يستوجب النظر في الحركة (...). فالمكان إذن لا يقوم بذاته بل بالحركة، كما أنّ الحركة ليست جوهرًا قائما بذاته، إذ

¹ - ينظر: سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، ص120.

² - الطبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج1، ص376.

لا يمكن تصورها من غير مكان¹. تسهم الحركة بفعالية في إضفاء طابع الواقعية على المشاهد المكانية المعروضة، فتتطوق بالجمال والحقيقة معا كآلآتي:

الحركة ⇐ وجود المكان ⇐ حضور الإنسان ⇐ تواجده في الوجود.

لقد أورد الله عزّوجل كلمتين: ﴿الرُّكْعُ السُّجُودُ﴾ تتطقان بالحركة، التي توهمني برؤية جماعة من الناس يؤدّون حركات الرّكوع والسّجود متبوعة بأصوات التّسبيح. إنّه مشهد مفعم بالحركة المصورة والمتجدّدة (الرّكوع والسّجود)، التي تمثّل في مجملها علامة الخضوع لله عزّوجل. وقبل أن يعجّ البيت الحرام بحركة الطّواف وحركة العابدين ذهابا وإيابا، أشار الله عزّوجل إلى حركة بناء البيت الشّريف، في قوله عزّوجل: ﴿وَإِذْ يَرْفَعُ إِبْرَاهِيمُ الْقَوَاعِدَ مِنَ الْبَيْتِ وَإِسْمَاعِيلُ رَبَّنَا تَقَبَّلْ مِنَّا إِنَّكَ أَنْتَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ﴾ سورة البقرة. و"القواعد جمع قاعدة وهي السّارية والأساس"²، إذ يستوجب فعل الرّفْع حركة عمودية تنطلق من الأسفل إلى الأعلى؛ وتلك عملية البناء والتّشييد التي تدخلني عالم مشهد البناء، أين ألنقط صورا متكرّرة ومتتالية ترصد عمليّة إحضار الحجر ذهابا وإيابا، مركّزة على حركة وضعه بشكل متجانس لتتشكّل قاعدة البيت، وكأنّني أصوّر مشهدا خلّاقا لا يستنفذ في مدّة وجيزة.

3-4- مشهد البيت الحرام / سلطة الفعل وفاعليّة التأثير:

البيت الحرام إطار مكاني يحوي مشاهد مكانية صغرى، وأشياء عدّة كالمشهد المتعلّق بطلب إبراهيم (عليه السّلام) من الله عزّوجل أن يريه مناسك العبادة وكيف تتمّ، في قوله عزّوجل: ﴿رَبَّنَا وَاجْعَلْنَا مُسْلِمَيْنِ لَكَ وَمِنْ ذُرِّيَّتِنَا أُمَّةً مُّسْلِمَةً لَّكَ وَأَرِنَا مَنَاسِكَنَا وَتُبْ عَلَيْنَا إِنَّكَ أَنْتَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ﴾ سورة البقرة. لقد تم تشييد البيت الحرام أولا، ثمّ طلب إبراهيم من الله تعالى أن يكشف له المناسك وهي "جمع منسك، وهو الموضع الذي ينسك الله فيه، ويتقرّب إليه فيه بما يرضيه من

¹ - عبد العزيز لعمول، مشكلة المكان في فلسفة ابن رشد، مجلة فكر ونقد، ع13، الرباط (المغرب)، نوفمبر 1998، ص60.

² - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج1، ص275.

عمل صالح"¹. وبذلك يمكن أن تتخذ مناسك العبادة الأخرى صفة الإحاطة بالبيت الحرام بوصفه المشهد البؤرة.

أورد الطبري تفسيراً يخصّ عالم الرؤية، في قوله: "وسواء كان ذلك من رؤية العين أو من رؤية القلب. ولا معنى لفرق من فرق بين رؤية العين في ذلك ورؤية القلب"²، فالعلاقة بينهما استلزامية أي كلّ واحد يستلزم الآخر، وكأنّهما شيء واحد؛ إذ يعتبر فعل الرؤية مهما تباينت طبيعته عنصراً فعّالاً يحقق الإدراك الحسيّ للمشاهد المعروض، ويمثّل المفتاح الأساسي للإدراك الذهني والتخيّل والتأثير الوجداني. يحمل قوله عزّوجل: ﴿أَرِنَا﴾، دلالة طلب الكشف عن الشيء (المناسك)؛ بحيث أتخيل أنّني داخل إطار البيت الحرام الحاوي لمختلف المواضع المتمثلة في مناسك العبادة، وأنا متلهّفة للتعرّف عليها، فتظهر تفاصيل البيت الحرام بعد أن كانت متحجبة. كما يمكنني فعل الرؤية من رصد كلّ التناسبات والتعارضات بين أجزاء مشهد البيت الحرام، التي تمسّ الشكل والتّموضع والمسافات بينها وطبيعة العبادة التي تؤدّي فيها، ولكنّ الرؤية العينية للبيت الحرام ومناسكه ترتبط بقوة بالرؤية القلبية. لقد شكّل قوله عزّوجل: ﴿أَرِنَا﴾ مشهداً حيّاً هادئاً يتناسب مع موضوع العبادة، فهو يفيض بالانفعال الوجداني اللحظي الممتد، ويترجم حقيقة العلاقة بين الإنسان وربّه. ولحظة تمازج الحقيقة واللذة النفسية تبلغ جمالية مشهد العبادة ذروتها.

ترتبط كلمة (البيت) بالبعد الرابع للمكان (الزّمن)، لأنّ "أصل البيت مأوى الإنسان بالليل"³؛ لذلك اعتبر المكان وعاء للزّمن الذي تتحقّق فعاليته من خلال المكان. وبناء على ذلك، يحمل البيت دلالة التّحديد الزّمني، أي الإشارة إلى زمن معيّن والاختصاص به. ومنه، يرتبط البيت الحرام بقوة بمناسك الحجّ المؤدّاة في زمن معيّن والمتكرّرة في كلّ عام، لتتحوّل إلى علامة تترجم زمناً محدّداً بدقّة يتموقع ضمن قائمة الأشهر الهجرية. فلولا المكان (المدرّك حسّياً) لما أدركنا الزّمن المتميّز بعدم قابليته للرؤية. كما تدل كلمة البيت على السّكينة والهدوء، ما نجده حاضراً في مشهد البيت الحرام المحاط بالأمن والطّمانينة، ويظهر ذلك واضحاً في دعاء إبراهيم عليه السّلام:

¹ - الطبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج1، ص388.

² - المصدر نفسه، ج1، ص388.

³ - الرّاغب الأصفهاني، معجم مفردات ألفاظ القرآن، مادة (بيت)، ص54.

﴿وَإِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ رَبِّ اجْعَلْ هَذَا بَلَدًا ءَامِنًا وَارْزُقْ أَهْلَهُ مِنْ الثَّمَرَاتِ مَنْ ءَامَنَ مِنْهُمْ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ
الْآخِرِ قَالَ وَمَنْ كَفَرَ فَأُمَتِّعُهُ قَلِيلًا ثُمَّ أَضْطَرُّهُ إِلَىٰ عَذَابِ النَّارِ وَبِئْسَ الْمَصِيرُ﴾ سورة البقرة .

3-5- مشهد البيت الحرام / المركزية الإسلامية (فلسفة الانتماء وتحقيق الذات) :

يمثل بيت الله الحرام بعدا من أبعاد كينونة الإنسان وعلتها، فإذا توصلنا إلى تحديد العلاقة بين الإنسان ومناسك الحج أدركنا علة وجوده. كما يمثل بيت الله الحرام نقطة المغايرة بالنسبة إلى أماكن تعبدية أخرى كالكنيسة مثلا، ما يحقق إدراكا شاملا ومعقفا؛ لأن إدراك المكان يتم بالنسبة إلى غيره، أي بتعليق الشيء بغيره مقارنة معه ونسبة إليه، وانطلاقا من الغير نكتشف ماهية الشيء.

يترجم بيت الله الحرام ماهية الذات المسلمة ويحققها واضعا حداً لإشكالية أزمة الذات؛ فالمسلمون في كل أنحاء العالم يتوجهون إليه لحظة الصلاة، رغم بعد المسافة الفاصلة بين المصلي والكعبة الشريفة، وذلك بإلغاء الظاهرة المكانية بحدودها الهندسية من خلال مبدأ التسامي المحض، فيرتبط المصلي مباشرة بموضوع التوحيد، حينها تتحقق مركزية الذات المسلمة. يتمكن مشهد بيت الله الحرام من إسقاط الأبعاد والمسافات حتى يخيّل إليّ أنّه العالم كلّهُ، "وكتاب ابن حوقل بكامله خصّص لتلك الدار، وكأنّها هي الأرض كلّها"¹. وفي ذلك إشارة واضحة للهيمنة الإسلامية، وأنّ الذات المسلمة تتمتع بقوة التّمرّكز في العالم، فهي تختلف عن الذات الغربية الواقعة في شباك الضبابية والغموض تحت مصطلح اللامركزية*. لذا كانت "فكرة دار الإسلام هي التعبير الأكثر وضوحا لمفهوم المركزية الإسلامية. وقد سلّم الجغرافيون بهذه الحقيقة"².

يطرح مشهد بيت الله الحرام جملة من القيم الإسلامية، ويمثل مركز الثقافة الإسلامية الذي يعكس اليقين الوجودي وقوة البناء، وبغياب ذلك كلّهُ في الفكر الغربي تولّدت ظاهرة اللامركزية

¹ - عبد الله إبراهيم، المركزية الإسلامية (صورة الآخر في المخيال الإسلامي خلال القرون الوسطى)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء(المغرب)/ بيروت(لبنان)، 2001، ص43.

* - لمزيد من التفصيل ينظر: جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، تر: كاظم جهاد، تقديم: محمد علال سينا، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء (المغرب)، 2000.

² - عبد الله إبراهيم، المركزية الإسلامية، ص43.

الحاملة لفكرة الدمار وإعادة البناء مشكّلة فوضى فكرية لا متناهية. إنّ "نهاية اليقين في الفكر الغربي هو تقويض المعنى الكوني والشّامل للحديث عن دلالات متشظية تعبّر عن أنسجة خطابية ممزّقة لوقائع معقّدة ومتشابكة"¹. فالمعرفة الغربية قوامها تلك الأطر الفارغة والخالية من المركز، ولما تأثّر الأديب العربي بأطروحات الغرب في الفكر والوجود، وجد نفسه يدور في حلبة من العذاب والغربة السّاحقة المؤدية إلى الموت نظرا لغياب اليقين والبعد عن مركز الحقائق.

3-6- مشهد الحج :

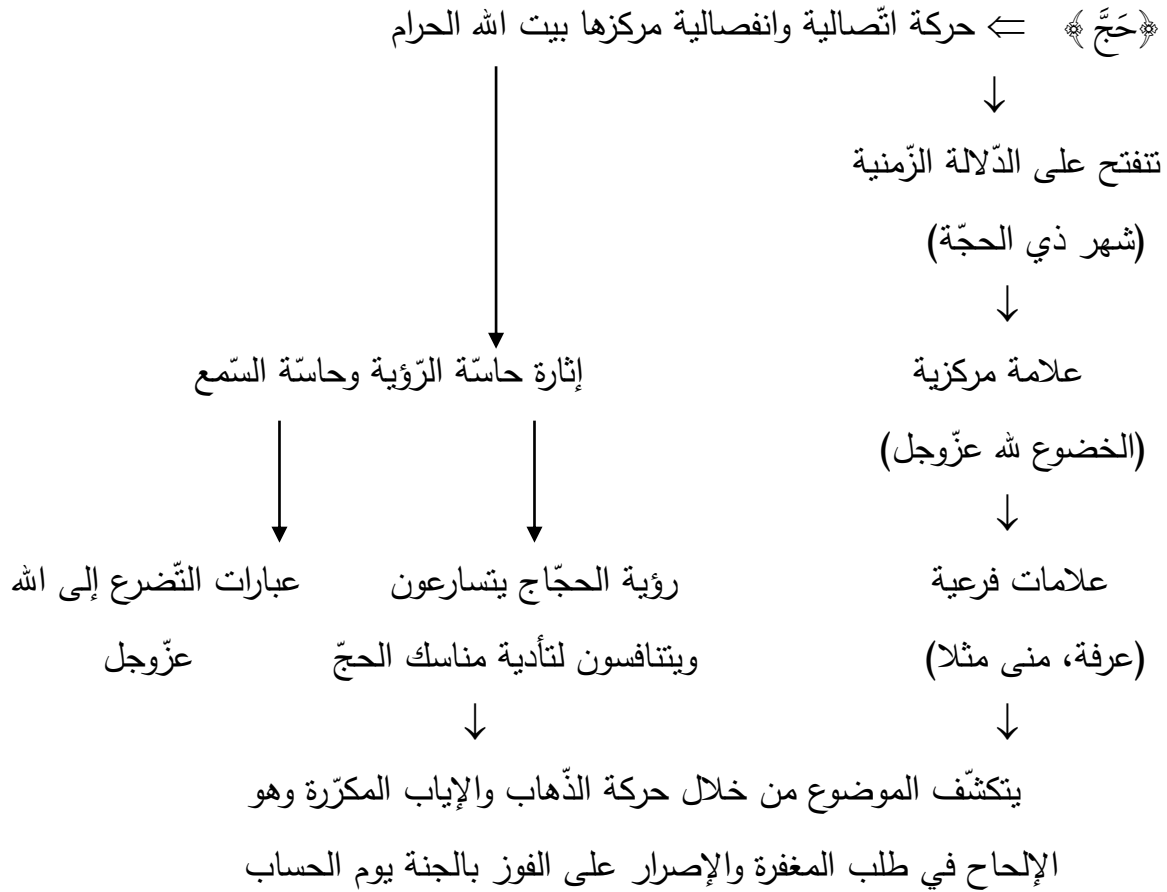
يعرض الله عزّوجل بيته الشّريف في مشهد يغيّر جزئيا ما سبق الإشارة إليه في سياق يجمع بين كلمتي الحجّ والبيت، في قوله عزّوجل: ﴿إِنَّ الصَّفَا وَالْمَرْوَةَ مِنْ شَعَائِرِ اللَّهِ فَمَنْ حَجَّ الْبَيْتَ أَوْ اعْتَمَرَ فَلَا جُنَاحَ عَلَيْهِ أَنْ يَطَّوَّفَ بِهِمَا وَمَنْ تَطَوَّعَ خَيْرًا فَإِنَّ اللَّهَ شَاكِرٌ عَلِيمٌ﴾ (سورة البقرة، ويقصد عزّوجل بقوله: ﴿فَمَنْ حَجَّ الْبَيْتَ﴾ ؛ أي "فمن أتاه عائدا إليه بعد بدء"² (ذهابا وإيابا). وقد "قيل للحاج (حاج)، لأنّه يأتي قبل التّعرّيف، ثمّ يعود إليه لطواف يوم النّحر بعد التّعرّيف، ثمّ ينصرف عنه إلى منى، ثمّ يعود إليه لطواف الصّدر، فلتكراره العودة إليه مرّة بعد أخرى قيل له: (حاج)"³.

يتحقّق الإعجاز في العرض المشهدي للأمكنة من خلال تلك الطاقة التصويرية اللامتناهية، التي تنتشع بها كلمة واحدة ﴿حَجَّ﴾؛ إذ تنفتح على الدّلالة المحورية للمشهد التعبدية المكرّفي الزّمن، والمشبع بقيم عميقة تلخّص طاعة الإنسان لربه. كما تحوي كلمة ﴿حَجَّ﴾ المعطيات الحسية المنشّطة للخيال بقوة تمكّن من الاستحضار المصوّر كما يلي :

¹ - محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات (فصول في الفكر العربي المعاصر)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب) // بيروت (لبنان)، 2002، ص12.

² - الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج1، ص440.

³ - المصدر نفسه، ج1، ص441.



وتلك تفاصيل لم يتمّ ذكرها لانتمائها إلى عالم المتحجّب، لذا أعمد إلى ملئها غير منحازة عمّا حدّده المفسّرون، حينها تجتمع المتخيّلات في ذهني فيتّم إخراج مشهد الحجّ إلى عالم التّعيين والرّؤية البصرية والقلبية، كأنّه مشهد درامي أو مسرحي، فيتولّد أثر نفسي عميق بداخلي، وذلك عين التّشكيل الجمالي لمشهد الحجّ.

حدّدت حركة الذهاب والإياب إطاراً متوهّماً لمشهد حج البيت؛ حدوده مناسك الحجّ الفرعية، ومركزه بيت الله الحرام "الذي اصطفاه الله على سائر البيوت؛ وله سرّ الأوليّة في المعابد"¹، إذ هو رمز التّوحيد وفي جنباته يشعر الإنسان بالسّكينة والطّمانينة والأمن. وتلك قيم الألفة استعارتها البيوت البشرية لحاجة الإنسان الماسّة إليها، حتّى اعتبر "البيت هو ركننا في العالم. إنّه، كما قيل

¹ - محي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، السفر الثاني، ص22.

مرارا، كوننا الأول، كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى¹. بيت الله الحرام هو منطقة أمان كبرى، وكون مركزي يستقطب العابدين والمستغفرين ويحتضنهم، فهو المكان الوحيد في العالم الذي تُزال فيه كل الذنوب، إذا أدّيت مناسكه على أكمل وجه فيتطهر العابد بشكل جذري.

كذلك، يعتمد عرض مشهد الحجّ على تقنية التسمية، باعتبار "اللغة هي سكن الكينونة؛ وفي مستودعها يقيم الإنسان"²، الذي تحيط به الأشياء المنتشرة في الكون بشكل من الأشكال. فاللغة أقوى وسائل التمثيل الحاملة للحقائق المفتحة هنا والآن، وذلك وارد في الآيات الآتية: قال الله عزّوجل: ﴿يَسْأَلُونَكَ عَنِ الْأَهْلِ قُلْ هِيَ مَوَاقِيتُ لِلنَّاسِ وَالْحَجِّ﴾ سورة البقرة الآية (189). وقوله: ﴿وَاتِمُوا الْحَجَّ وَالْعُمْرَةَ لِلَّهِ فَإِنْ أُحْصِرْتُمْ فَمَا اسْتَيْسَرَ مِنَ الْهَدْيِ وَلَا تَحْلِقُوا رُءُوسَكُمْ حَتَّى يَبْلُغَ الْهَدْيُ مَحَلَّهُ فَمَنْ كَانَ مِنْكُمْ مَرِيضًا أَوْ بِهِ أَذًى مِّن رَّأْسِهِ فَفِدْيَةٌ مِّن صِيَامٍ أَوْ صَدَقَةٍ أَوْ نُسْكِ فَإِذَا أَمِنْتُمْ فَمَنْ تَمَتَّعَ بِالْعُمْرَةِ إِلَى الْحَجِّ فَمَا اسْتَيْسَرَ مِنَ الْهَدْيِ فَمَنْ لَّمْ يَجِدْ فَصِيَامُ ثَلَاثَةِ أَيَّامٍ فِي الْحَجِّ وَسَبْعَةٍ إِذَا رَجَعْتُمْ تِلْكَ عَشْرَةٌ كَامِلَةٌ ذَلِكَ لِمَنْ لَّمْ يَكُنْ أَهْلُهُ حَاضِرِي الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ وَاتَّقُوا اللَّهَ وَاعْلَمُوا أَنَّ اللَّهَ شَدِيدُ الْعِقَابِ﴾ سورة البقرة. وقوله عزّوجل: ﴿لَيْسَ عَلَيْكُمْ جُنَاحٌ أَنْ تَبْتَغُوا فَضْلًا مِّن رَّبِّكُمْ فَإِذَا أَفَضْتُمْ مِّنْ عَرَفَاتٍ فَاذْكُرُوا اللَّهَ عِنْدَ الْمَشْعَرِ الْحَرَامِ وَاذْكُرُوهُ كَمَا هَدَيْتُمْ وَإِنْ كُنْتُمْ مِّن قَبْلِهِ لَمَنِ الضَّالِّينَ﴾ سورة البقرة. وقوله: ﴿ثُمَّ أَفِيضُوا مِنْ حَيْثُ أَفَاضَ النَّاسُ وَاسْتَغْفِرُوا اللَّهَ إِنَّ اللَّهَ غَفُورٌ رَّحِيمٌ﴾ سورة البقرة.

إنّ عالم التسمية حاضر بقوة في المشاهد الجزئية التعبديّة، التي مثلتها الكلمات الآتية: ﴿الْحَجِّ﴾/﴿عَرَفَاتٍ﴾/﴿الْمَشْعَرِ الْحَرَامِ﴾/﴿الْعُمْرَةَ﴾، للإعلان عن الحدث التعبدي في قوله تعالى: ﴿وَاتِمُوا الْحَجَّ وَالْعُمْرَةَ لِلَّهِ﴾، والتعريف بمناسكه عبر بوابة العلامات المكانية في قوله عزّوجل: ﴿عَرَفَاتٍ﴾، و﴿الْمَشْعَرِ الْحَرَامِ﴾. وتتأتى أهمية استراتيجية فلسفة التسمية في الوقوف

¹ - غاستون باشلار، جماليات المكان، ص36.

² - أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة، ص63، عن روديجر بوبنر، الفلسفة الألمانية الحديثة، تر: فؤاد كامل، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، تاريخ الإيداع 1988، ص70.

على طبيعة العلاقة بين العلامات ومراجعتها التي تستدعي بحثاً أنثروبولوجياً عميقاً¹؛ فالعلامات المكانية ﴿الْمَشْعَرِ الْحَرَامِ﴾ / ﴿عَرَفَتِ﴾، اكتسبت قيمتها من الحدث المركزي ﴿الْحَجَّ﴾.

وظفت كلمة ﴿الْأَهْلَةِ﴾ في سياق لغوي أكسبها طاقة مشهدية مكنتها من صناعة مشاهد لا متناهية يتقاطع في تشكيلها المكان والزمن، ففي تفسير معنى قوله عز وجل: ﴿يَسْأَلُونَكَ عَنِ الْأَهْلَةِ قُلْ هِيَ مَوَاقِيتُ لِلنَّاسِ وَالْحَجِّ﴾؛ أي: "يسألونك يا محمد عن الأهلّة ومحاقها وسرارها وتمامها واستوائها، وتغيّر أحوالها بزيادة ونقصان ومحاق واستسرار، (...) فقل يا محمد: خالف بين ذلك ريكّم لتصويره الأهلّة التي سألتكم عن أمرها، ومخالفة ما بينها وبين غيرها فيما خالف بينها وبينه. مواقيت لكم ولغيركم من بني آدم في معاشهم"². وفي ما يلي توضيح لكيفية اشتغال اللّغة الإلهية في نسج مشهد ﴿الْأَهْلَةِ﴾، لدينا:

﴿الْأَهْلَةِ﴾ = (البدر + الأهلّة أي صور الهلال المتباينة)



علامة أيقونية متفرّعة إلى عدّة علامات ← انطلاقاً من مبدأ التدرّج المسؤول عن

تغيّر شكل الهلال وصورة السماء الليلية

ويعتمد التدرّج محورين متناقضين:

تصاعدي وتنازلي.

الشكل → يمايز بينها ← درجة الإنارة



تتغيّر درجة الإنارة بشكل مرّن لا يشعر المتلقّي بالاختلال لحظة

الانتقال من صورة إلى أخرى، بحيث ينبعث من البدر نور

محدود الانتشارية وضعيف الإنارة المستمدّة من الشّمس

وتتناقص درجة النّور في محور تنازلي دقيق يصحبه مستوى

ضعف الإنارة حتى يصل إلى اللّانّارة



يخضع لمبدأ التّغيّر في

صورته من بدر إلى

أشكال متدرّجة للهلال

وصولاً إلى درجة الصفر



¹- أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة، ص 87.

²- الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج 1، ص 514-515.

تشحن عالم الرؤية / قابلية الرؤية المحدودة ثم غيابها

↓

صورة بصرية تستوجب التأطير المشهدي المتوهم، كما تخضع لحركة مكانية مضمرة مسؤولة عن تغيير شكل البدر والهلل المرتبط بالتغير الزمني ما يجعل السماء (المكان ذاته) تكتسي عدة احتمالات مشهدية تختلف في الجزئيات الدقيقة، التي تستلزم حضور المسألة الزمنية بكلّ آناها المتباينة.

↓

ينشط الخيال لاستحضار التغير المشهدي للسماء وتأمل عملية التغير التدريجية المرنة لشكل الهلال، فنحصل على صور عيانية بها تتحقق جمالية المشهد المعروض.

↓

تتغلغل الصور إلى البصيرة فتكشف الموضوعات المرتبطة بالتنظيم الكوني والتقسيم الزمني وتتم الإجابة عن تساؤلات الإنسان حول متى تؤدي الفرائض والعبادات فتحضر مباشرة أمام الوعي.

↓

تتأثر النفس وتقتنع بالعقيدة التوحيدية؛ إذ هناك إله واحد ينظم الكون فقد جعل علامات في السماء تسهل على الإنسان معرفة الحسابات والمفارقات الزمنية، ليتمكن من تحديد زمن الفرائض الدينية كالحج والصوم، ومنه ترتبط المشاهد التعبديّة كالحج بصور الهلال المتباينة في إطار السماء.

تكفلت بعض الكلمات الإلهية بمهمة الإعلان عن الحدث التعبدي؛ إذ تتحول إلى علامات تفتح على عالم العبادة والتواصل الروحي بين العبد وربّه، فتؤكد واقعية الحدث موجّهة فكر المتلقي إلى استحضار بعض النماذج من الواقع المحيط به. ففي تفسير قوله عزّ وجل: ﴿وَأَتِمُّوا الْحَجَّ وَالْعُمْرَةَ لِلَّهِ﴾، أي: "الطواف بالبيت، والسعي بين الصفا والمروة، وتجنّب ما أمر الله بتجنّبه إلى إتمامه ذلك"¹، أي: العابد. مثّلت الآية الكريمة مشهداً تعجّ في جنباته حركة العابدين من طواف بالبيت، باعتباره النقطة المركزية في المشهد المعروض المصحوب بفروع تعبديّة حدّدت إطاراً للمشهد الكلّي. والمخطّط الجمالي الآتي يوضّح بالتفصيل جمالية العرض المشهدي لأمكنة التّعبد، وما تحمله من معرفة يقينية حول العقيدة التوحيدية، وعلاقة الإنسان المسلم برّبّه عزّ وعلا:

¹- الطبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج1، ص524.

﴿ الْحَجَّ ﴾ = عملية تطهير جذرية ؛ إذ يصبح العبد بعد فريضة الحج كائنه ولد اللحظة (التخلص كلياً من الذنوب) ، وبذلك فإن الحج كلمة تحمل بين حروفها أحلام البشرية العميقة.



¹- لمزيد من التفصيل حول موضوع العلاقة بين الطَّوْف بالكعبة الشريفة وحول العرش الرباني، ينظر: محي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، السفر الأول، ص 226-227.

السَّعي بين ﴿الْصَّافَا وَالْمَرْوَةِ﴾، فقد أوردنا الحدث المركزي له في موضع من المواضع، وأنَّ حركة السَّعي بينهما تجسّد حقيقة دينية أن لا ملجأ إلا إلى الله الواحد التّواب الرّحمان الرّحيم مفرّج الكربات ومجيب الدّعوات، وتلك هي القيمة الثّابتة في حلقة السَّعي بين ﴿الْصَّافَا وَالْمَرْوَةِ﴾. تمثّل مناسك الحجّ مركز الاتصال الروحي الظّاهر للعيان، الذي يشعر العابد بالحماية والإحاطة الريانية.

3- مشاهد الطبيعة:

3-1- مشهد البحر المتعالق مع الأشياء (الفلك) :

أورد الله عزّوجلّ مشهداً مميّزاً يعرض مكاناً رئيسياً في الحياة الدنيا يتمثّل في البحر، الذي يرتبط به الإنسان بقوة، وقد يمثّل جزءاً من حياته فيروي تفاصيلها وجزئياتها بإشراك إحدى مقومات مشهد البحر المتمثلة في الأفلاك، في قوله عزّوجلّ: ﴿إِنَّ فِي خَلْقِ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ وَاخْتِلَافِ اللَّيْلِ وَالنَّهَارِ وَالْفُلْكِ الَّتِي تَجْرِي فِي الْبَحْرِ بِمَا يَنْفَعُ النَّاسَ وَمَا أَنْزَلَ اللَّهُ مِنَ السَّمَاءِ مِنْ مَّاءٍ فَأَحْيَا بِهِ الْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا وَبَثَّ فِيهَا مِنْ كُلِّ دَابَّةٍ وَتَصْرِيفِ الرِّيْحِ وَالسَّحَابِ الْمُسَخَّرِ بَيْنَ السَّمَاءِ وَالْأَرْضِ لَآيَاتٍ لِّقَوْمٍ يَعْقِلُونَ﴾^(١٦٤) سورة البقرة. يحقّق قوله عزّوجلّ: ﴿تَجْرِي﴾، الإدراك الحسيّ للمشهد المعروض لاستلزامه الحركة المفعلة للرؤية والإيقاع الصوتي، فبتفاعلها يسمح للمتلقّي بمعايشة المكان والوعي به عبر قوة الخيال، التي تنثر جملة من التساؤلات في الدّهن: ما طبيعة حركة ﴿الْفُلْكِ﴾، والصوت الناتج عنها؟ وما شكلها؟ وما حجمها؟

الجري هو "المر السريع"¹، الذي ينتج حركة قوية غير منقطعة كخطّ مستمر، وإيقاعاً صوتياً متماوجاً يمثّل سيمفونية منسجمة الجزئيات أملتها طبيعة حركة ﴿الْفُلْكِ﴾، أي "السفن"² المتتابعة، ما يحقّق إخراجاً مشهدياً يخضع لمبدأ التّسويق بين التّفاصيل، غير أنّه لم يتمّ تحديد شكلها وحجمها وحتّى عددها، لأنّ ﴿الْفُلْكِ﴾ "يستعمل (...)" للواحد والجمع³؛ وكأنّ عملية الضبط

¹ - الزّاغب الأصفهاني، معجم مفردات ألفاظ القرآن، مادة (جری)، ص 71.

² - الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج 1، ص 449.

³ - الزّاغب الأصفهاني، معجم مفردات ألفاظ القرآن، مادة (فلك)، ص 291.

والتحديد لكل التفاصيل (الحجم والشكل والعدد) تركت للمتلقي لكي يلبسها ثوب الواقع فتتعيّن مما يجعل الخبرة الجمالية تبلغ ذروتها.

تعتبر السفينة من التّمظهرات المركزية للعالم الدنيوي المنبثقة عن جدلية الانفتاح والانغلاق، فهي عالم منفتح على العوالم الأخرى، وبذلك تتسم بالانفتاح المطلق وسط عالم الانغلاق والتخفي (البحر)، وكأنّها حلقة تواصل بين الإنسان وغياب البحار، التي جعل الله عزّوجل فيها منفعة لا متناهية، في قوله عزّوجل: ﴿بِمَا يَنْفَعُ النَّاسَ﴾ ، أي: الذي " ينفع الناس في البحر"¹. ولا يتسنى للإنسان تحقيق ذلك إلاّ بوسائل أشار إليها الخطاب القرآني كالفلك، التي تحقّق مبدأ نفعية الأشياء المنتشرة في المكان، فكلّ ما يحيط بالإنسان خلق لخدمته.

3-2- مشهد انفجار الحجر المتعاور :

يُخضع الله عزّوجل الأرض وما فيها لأحد قوانين الكون والوجود المتمثّل في جدلية الظاهر والخفيّ، بحيث يعرض الله عزّوجل مشهد ﴿الْحَجَرُ﴾ انطلاقاً من القانون ذاته، في قوله عزّوجل: ﴿وَإِذْ أَسْتَسْقَىٰ مُوسَىٰ لِقَوْمِهِ فَقُلْنَا اضْرِبْ بِعَصَاكَ الْحَجَرَ فَانْفَجَرَتْ مِنْهُ اثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْنًا قَدْ عَلِمَ كُلُّ أُنَاسٍ مَّشْرِبَهُمْ كُفُوا وَاشْرَبُوا مِنْ رِّزْقِ اللَّهِ وَلَا تَعْتُوا فِي الْأَرْضِ مُفْسِدِينَ﴾ سورة البقرة.

إنّ العجيب في المشهد المعروض، أنّ الله عزّوعلا "فَجَر لهم الماء من الحجر المتعاور، الذي لا قرار له في الأرض، ولا سبيل إلاّ لمالكيه، يتدفّق بعيون الماء، ويزخر بينابيع العذب الفرات، بقدرة ذي الجلال والإكرام"². وقد ترتسم في خيالي صورة ظهور الماء بحركة سريعة جدّاً، تتخذ صفة العمودية من الأسفل إلى الأعلى تحت قوة الدّفع عبر اثني عشر ينبوعاً، وفي اللّحظة ذاتها يتحوّل بصري من الينبوع الأوّل إلى الثّاني وهكذا. وفي الخطّ التّصويري ذاته تشكّل حركة إخراج الماء إيقاعاً تؤلّفه حركتان متلازمتان ومتتابعتان (الضّرب والانفجار)، في قوله عزّوجل: ﴿أَضْرِبْ﴾، وقوله: ﴿فَانْفَجَرَتْ﴾، وأمّا حركة الانفجار فإنّها تصنع اثني عشر صوتاً متألّفاً، كلّ

¹- الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج1، ص449.

²- المصدر نفسه، ج1، ص223.

ذلك يثير تساؤلات في ذهني: أهنالك مسافة تفصل بين ينبوع المذكورة ؟ هل اتخذت صفة دائرية أم خطأ مستقيما ؟ كم يبلغ حجم الحجر حتى يتسع لاثني عشر ينبوعا ؟ كيف علم الأسباط مشربهم؟

"عمد القرآن دائما إلى لمس البداهة، وإيقاظ الإحساس، لينفذ منهما مباشرة إلى البصيرة، ويتخطاهما إلى الوجدان. وكانت مادته هي المشاهد المحسوسة"¹؛ كمشهد انبثاق الماء من باطن الحجر بفعل ضربه المعجز المصور بطريقة تثير الحسّ بعمق، فتمتثل في ذهني صورة ينبوع متباينة في الشكل مع وجود علامة ظاهرة على كلّ ينبوع، حتى لا يختلط الأمر على الأسباط، فألتقط بذلك مشهدا يخضع لمبدأ الانتظام في توزيع عناصر العرض، حيث كلّ سبط أمام مشربه لكي لا يحدث الصّراع بينهم.

3-3- مشهد الحجارة التّوليفي :

وردت مشاهد الطّبيعة الأرضية بقوة في الخطاب القرآني، وكأنّها لوحات مغناطيسية تجذبنا إلى تفاصيلها المفعمة بالحركة، فترتقي إلى عالم المشاهد النّابضة بالحياة، التي تؤلّف في مجملها علامة ناطقة بالقدرة الإلهية المعجزة، في قوله عزّوجل: ﴿ثُمَّ قَسَتْ قُلُوبُكُمْ مِّنْ بَعْدِ ذَلِكَ فَهِيَ كَالْحِجَارَةِ أَوْ أَشَدُّ قَسَوَةً وَإِنَّ مِنَ الْحِجَارَةِ لَمَا يَتَفَجَّرُ مِنْهُ الْأَنْهَارُ وَإِنَّ مِنْهَا لَمَا يَشَّقُّ فَيَخْرُجُ مِنْهُ الْمَاءُ وَإِنَّ مِنْهَا لَمَا يَهْبِطُ مِنْ خَشْيَةِ اللَّهِ وَمَا اللَّهُ بِغَفِلٍ عَمَّا تَعْمَلُونَ﴾² سورة البقرة. أّلمس توليفا مكانيا قائما على المتضادات المرئية والصّوتية؛ فالنفجر هو "التّفعل من تفجر الماء، وذلك إذا تنزّل خارجا من منبعه. وكل سائل شخص خارجا من موضعه ومكانه، فقد انفجر ماء كان ذلك أو دما أو صديدا أو غير ذلك (...). وتشققها: تصدّعها (...). وقوله (فيخرج منه الماء)، فيكون عينا نابعة وأنهارا جارية"². ومنه، تتشكّل المعادلة التّوليفية القائمة على مبدأ التّخييل الحسّي كالاتي:

¹- سيّد قطب، التّصوير الفنّي في القرآن، ص229.

²- الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج1، ص254.

الحجارة (مادة صلبة)



تتعرض للانشقاق = ففعل التشقق يوهنا لحظة حدوثه

تتعرض للانفجار = الإيهام بالإبصار لانتقاط

بالتقاط ذبذبات صوتية ضعيفة (إيقاع هادئ) تتناسق مع

حركة سريعة مكتنفة تحوّل مشهد ﴿ الْحِجَارَةِ ﴾ من

الخروج البطيء للماء .

إخفاء للماء إلى إظهاره فجأة.

يولّد منطق الانفجار تدفقا سريعا وقويا يتوافق

مع دلالة كلمة ﴿ الْأَنْهَرُ ﴾ ، حيث يحدث صوتا

قويا مؤلفا إيقاعا شديدا يصمّ الأذان (الإيهام بالسمع).

كما ألمس انسجاما بين عناصر مشهد الحجر والمياه، الذي ينتج تناسقا في العرض

المشهدى لانبثاق الماء من الحجارة، حيث ينسجم فعل الانفجار مع التدفق القوي للأنهار، وذلك

مشهد يتباين مع مشهد الانشقاق المتناسق مع التدفق الضعيف للماء، ومنه:

الانفجار ≠ الانشقاق / الدفع القوي ≠ الدفع الضعيف / الأنهار ≠ الماء المنساب بقلة

التضاد المتآلف

يتبع الله عزوجل مشهد انبثاق الأنهار والمياه من الحجارة بمشهد يتفجّر بالدلالات الدينية

بلغة الجمال الفنيّة، في قوله عزوجل: ﴿ وَإِنَّ مِنْهَا لَمَّا يَلْهَبُ مِنْ خَشْيَةِ اللَّهِ ﴾. عرض تشخيصي

يلمس الحسّ بسرعة خاطفة ترسم في خيالي صورة شخص مفزوع ، وهو ينزل من أعلى الجبل إلى

أسفله، بحركة سريعة متماوجة ومتتابعة خوفا من الله عزوجل. كذلك هو تصوير يوجّه الخيال نحو

رصد حركة تدرج الحجر السريعة والمتماوجة من الأعلى إلى الأسفل، التي تتباين من حيث

تنسجم مع حركة انبثاق الماء من الحجر وفق مبدأ التضاد المتآلف؛ فالماء يخضع لفعل الانسياب

والظهور من الأسفل إلى الأعلى تبعا لمنطق حركة الدفع، أمّا الحجر فإنّه يهبط من الأعلى إلى

الأسفل وفق منطق الجذب، وذلك علامة من علامات خضوع الكون لله الواحد القهار. وقد تمكّنت

الكلمات من قبيل: ﴿ الْحِجَارَةِ ﴾ / ﴿ يَتَفَجَّرُ ﴾ / ﴿ يَشَقُّقُ ﴾ / ﴿ يَهْبِطُ ﴾ ، من نسج مشهد حيّ يدرك

حسّيًا كالأشياء¹، لإثبات مدى قسوة قلوب بني إسرائيل، فهي أجذب وأقسى من الحجر مليئة بالكفر والتكذيب²، وكأنّ عالم التجريد يتلازم حتميًا مع العرض المادي المحسوس في عالم الصناعة المشهدة.

3-4- مشهد القطع المتجاورات / الاختزال المشهدي للأرض :

يقسم الفكر الغربي الموجودات إلى حيّة وجامدة لا حياة فيها، غير أنّنا إذا تصفّحنا آيات الذكر الحكيم سنرى الكون كلّ ينبض بالحياة، حتّى الجماد يناجي ربّه العليّ القدير. وقد تمكّنت اللّغة القرآنية من كشف حقيقة ذلك مخترقة مجال الإخراج السينمائي لتصور مشاهد تستثير الحسّ وتستنهض الخيال وتتطق بالحركة، فتجذبك إلى عالمها لتستمتع بجمالية عرضها، التي تعكس في الآن ذاته حقائق الكون والوجود. ارتسمت في مخيلة كلّ إنسان صورة الأرض كعلامة أيقونية مكثّفة ومركّزة تنتمي إلى موجودات هذا العالم الفيزيقي، حيث توزّعت عبرها مختلف الزّروع والأشجار، وتباينت تبعًا لتباين أرضها. وقد تكشّفت للعيان من خلال مشاهد متباينة من حيث زوايا النّظر والدّلالات، ومتكاملة في الآن ذاته، إذ تدرك إدراكًا حسّيًا يعمل على تفجير المشهد بالجمال.

ورد مشهد القطع المتجاورات، في قوله عزّوجل: ﴿وَفِي الْأَرْضِ قِطْعٌ مُّتَجَوِّرَاتٌ وَجَنَّتْ مِّنْ أَعْنَبٍ وَزَرْعٌ وَنَخِيلٌ صِنَوَانٌ وَغَيْرُ صِنَوَانٍ يُسْقَى بِمَاءٍ وَاحِدٍ وَنُفِضْلُ بَعْضُهَا عَلَىٰ بَعْضٍ فِي الْأَكْلِ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَآيَاتٍ لِّقَوْمٍ يَعْقِلُونَ﴾ سورة الرّعد. يختزل قوله عزّوجل: ﴿قِطْعٌ مُّتَجَوِّرَاتٌ﴾، الشّكيل الهندسي البصري لخشبة العرض، فهي عبارة عن "أراض يجاور بعضها بعضًا"³ يتملّها ذهني حسّيًا فأطرح تساؤلات عديدة من قبيل: كيف تتجاور قطع الأرض؟ ما شكلها؟ أهى مربعة ؟ أو مستطيلة ؟ هل تنتمي كلّها إلى نمط واحد من الأثرية؟

إذا كانت التّربة تمثّل القلب النّابض للطّبقة الحيّة من سطح الأرض، فإنّ النّبات يستمدّ غذاءه من مخزونها الباطني للماء، وفي عمقها تتخذ جذوره سكنا، فينبت ساقه على سطحها، فهي

¹ - ينظر: سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، ص 486.

² - ينظر: سيّد قطب، في ظلال القرآن، مج 1، ج 1، ص 80.

³ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج 2، ص 735.

تجمع بين الظاهر والخفي. كما أنّ توزّع القطع على سطح الأرض يفرض تنوعاً في نوعية التربة تبعاً لتنوع المناخ. ومن المعروف أنّ كلّ نوع نباتي يشترط نوعاً معيناً من الأتربة ما يثير تساؤلاً مهماً: هل قطع الأرض الموزعة على سطح الأرض تستلزم توزعاً نباتياً؟

تتفتح عملية تمثّل المشاهد النباتية الأرضية في ذهني على البحث في علم الأتربة (Pedology) من أجل الاستحضار الآني لصور لامتناهية تتوافق ومساحة الأرض الشاسعة. تمثّل التربة منطقة الحياة؛ لأنّها مخزن للمواد التي يحتاجها النبات لنموّه وحياته، ومصدر أساسي لضمان استمرارية حياة البشر، إذ تمدّهم بكلّ ما يحتاجونه من غذاء؛ كالفواكه، والخضر، والبقوليات والحبوب، والأعشاب وغيرها. كما تختلف التربة من حيث اللون رغم أنّها تسقى من ماء واحد، في قوله عزّ وجل: ﴿يُسْقَى بِمَاءٍ وَاحِدٍ﴾، ويمكن التفريق بين قطعة وأخرى في المكان الواحد بالعين المجردة، ما يحفّز خيالي على رسمها بألوان متباينة ومنسجمة رغم اختلافها، ومنها التربة السوداء والبنية والحمراء وغيرها. وهناك ارتباط شديد بين لونها وطبيعتها وخصائصها وموقعها، مثل "التربة الحمراء والصفراء في جنوب شرق الولايات المتحدة والتربة السوداء في أوكرانيا وروسيا، إنّ الألوان الرئيسية للتربة هي ثلاثة ألوان: الأحمر والأسود والأبيض، وينتج عن مزجها مع بعضها البعض تدرّج في الألوان فبين اللون الأحمر والأسود تتدرّج الألوان من الأحمر إلى اللون البني والكستنائي والبني الداكن فالأسود، ومن الأحمر تتدرّج الألوان نحو الأبيض بانتقالها من الأحمر إلى البرتقالي فالأصفر فالأصفر الفاتح فالأبيض، ومن الأبيض إلى الأسود تتدرّج الألوان من الأبيض إلى الضارب إلى البياض فالرمادي الفاتح فالرمادي الغامق فالأسود وهكذا تتكون الألوان الثانوية للتربة"¹. وكلّ لون يختصّ بنوع محدّد للتربة التي تنبت نوعاً معيناً فقط يتلاءم وطبيعتها.

تتجاور الأراضي رغم تباينها في اللون والطبيعة، "فهذه بصفقتها، وهذه بصفقتها الأخرى"²، ممّا ينتج لوحات فنية لطبيعة ناطقة بالتضاد المتألف؛ إذ كلّ تربة تنبت نمطاً من الأكل يتميّز بطعم خاص وبلون معيّن، وأخرى تمتنع عن الإنبات رغم أنّ الأرض كلّها تسقى بماء واحد. هكذا

¹ - حسن أبو سمور، الجغرافية الحيوية والتربة، دار الميسرة للنشر والتوزيع والطبع، عمان (الأردن)، 2009، ص 263.

² - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج 2، ص 735.

يحدث التفاعل بين الأرض الواحدة والماء الموحد المنزل من السماء لصناعة فنية طبيعية تسحر العيون، فتستثير الحواس جميعها بصفة استرسالية تحوّل صورة الأراضي المتجاورة إلى مشهد حيّ. يوحي قوله عزّوجل: ﴿قَطَّعٌ﴾ بالتأطير، فكلّ قطعة لها إطارها المجاور لإطار قطعة أخرى، وكأنّها لوحة من الفنّ التشكيلي، والإطار جزء من موضوع المشهد المكاني، هدفه الأساسي إشراك المتلقّي في تحديد ظلاله ومراميه الدلالية. إنّ عملية الإنبات منتشرة في الكون، فهي تتجاوز ذاتها لتخرج إلى العالم، والإطار الوهمي بامتلاكه قدرة مغناطيسية يلقي بي داخل حدوده المفتوحة على العالم، كما أنّ تقطيع المساحات خاضع للتشكيل الهندسي والتحديد؛ فقد تكون الأراضي قطعاً مربّعة وربّما مستطيلة، وتتكاثر الاحتمالات التشكيلية إلى ما لا نهاية. ولا تكفي اللّغة باحتواء المساحات المتباينة بل تحرّر المكان من القيود الهندسية الدقيقة، وتمتدّ أبعاده بشكل يوهمني بالامتداد. لقد استخدم الله عزّوجل معطيات علم الهندسة لتسهم في العرض الجمالي للمشاهد المكانية الأرضية، فهل يعتبر المكان الهندسي بحكم ارتباطه بعلم البصريّات قاعدة ينطلق من خلالها المتلقّي ليدرك كنه الأشياء ؟

إنّ "المكان الهندسي معطى التفكير البصري، معطى الإدراك البصري وآلياته العضوية والنفسية، وهو تأطير للأشياء والموجودات، عامة في سياقات إيقاعية متتابعة وهو انتظام للأشياء في مرتكزات أساسية هي الأبعاد. والمكان الهندسي هو تأكيد (للهيئة) و(الشكل) على الموجودات، ولذلك فإنّ التفكير البصري هو تفكير من خلال الأشياء من حيث طبيعتها أو مكوناتها وعلاقاتها"¹. ينتمي الشكل الهندسي للمكان إلى مجال المعرفة الحسية لارتباطه بحاسة البصر، التي تمثّل منفذاً رئيسياً للإدراك عموماً يمكننا من طرح أسئلة متباينة (لحظة تمازج الشكل الهندسي بالبصر) حول طبيعة الشكل (القطع المتجاورات)، ومكوّناته وكيفية تصميمه والعلاقات بين أجزائه مع تسجيل المفارقات بين الأشكال المبصرة (كلّ قطعة تتفرد بنمط من التربة والزرّوع)، بحيث تقرض محاولات الإجابة عن الأسئلة (أي التعيين) حركيّة فعل النّظر المولّدة لمشهد منظور.

¹ - طاهر عبد مسلم، عبقرية الصورة والمكان، ص 29.

وبذلك يحدث اندماج بين الشكل المكاني وهيئته، لأنَّ "الهيئة هي المظهر الخارجي للمادة أو الجسم دون أخذ التفاصيل التي يحتويها، ولكن إذا دققنا في التفاصيل فتكون في تلك الحالة ازدواجية بين الهيئة والشكل"¹، التي تنسج الصورة العامة للأرض. ومنه، تشتمل القطع المتجاورات ومحوياتها على هيئة عامة تتشكل من خلال المعادلة البصرية الآتية:

التفاصيل الدقيقة المتعينة تخيلياً للشكل الهندسي للأرض = الهيئة العامة للأرض التي تترجمها العين المبصرة؛ والهيئة أعم من الشكل، ومنه، ينشط العقل الجمالي لحظة استقبال التفاصيل الجمالية لتتحول إلى إدراكات معرفية. كذلك، إظهار الهيئة والشكل الهندسي للأرض ينتج زخماً من الأفكار الكاشفة لحقائق الوجود (القدرة الإلهية المعجزة في الخلق).

3-5- مشهد الأرض المزخرفة :

إنَّ الإيهام برؤية طبيعة تتضاعف فيها المشاهد وتتأسق يعدّ من الميزات الأساسية في مشاهد الطبيعة الأرضية والسماوية؛ إذ تمثل آلية تصويرية لا تمكّننا من إدراك العلاقات بين أجزاء تتحدّث عن نفسها فقط، ولكنها تفعل التمثّل الفني لا لشيء إلاّ لأنّه تعبير عن رؤية لها مضمون، وليس مجرد تشكيل لمادة في صورة معيّنة تدرك لذاتها فحسب. وبذلك فإنّ التصوير الفني "يستخدم المادة في تشكيل ما ليقول شيئاً"²، هذا ما نتمنّه لغة القرآن الكريم وتوكّده في كلّ صناعة مشهدية.

ففي قوله عزّوجل: ﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَخْرَجْنَا بِهِ ثَمَرَاتٍ مُّخْتَلِفًا أَلْوَانُهَا﴾ سورة فاطر (الآية 27). تعرض الآية الكريمة مشهدين تتبثق عنهما الحياة، ويتفاعلها يشكّلان رمزا لاستمرارية الوجود الدنيوي؛ إنهما مشهد إنزال الغيث ومشهد الإنبات (إخراج الثمرات)، وفي اجتماعهما يتشكّل مشهد كوني شديد التّجانس، حيث حياة النّبات مرهونة بالماء المنزل. كذلك تحتوي التّربة على مكوّنات حيويّة أخرى تتمازج مع الماء لتغذية ما في باطنها من حبوب وغيرها ليخرج النّبات مخترقا سطحها إلى الأعلى.

¹ - طاهر عبد مسلم، عبقرية الصورة والمكان، ص 29، عن: مؤيد دميّرجي، المكان كمصطلح تاريخي فني، مجلة آفاق العربية، ع 1، بغداد، 1975، ص 84.

² - سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، ص 112.

إنّ قوله عزّوجلّا: ﴿أَخْرَجْنَا﴾، يوهمني بالنظر إلى حركة الإخراج، حتّى أظنّ أنّي بصدد النقاط صور الإخراج التدريجي للنبّة المصحوبة بأصوات الانبثاق، التي تدغدغ حاسة السمع. والملاحظ أنّ الله عزّوجلّ قال: ﴿فَأَخْرَجْنَا بِهِ ثَمَرَاتٍ﴾ ، وتلك إشارة واضحة إلى طيّ الزمن، واختزال مشاهد نموّ النبات واكتمال الثمار؛ فالثمرة لا تتشكّل لحظة خروج النبتة من الأرض، بل بعد أن تخضع لمبدأ النمو التدريجي. يخضع مشهد الإثمار في قوله عزّوجلّ: ﴿فَأَخْرَجْنَا بِهِ ثَمَرَاتٍ﴾ ، لقانون التّكثيف المشهدي المتضمّن قصّة نموّ الثمرات المرحلي بإيقاع تصويري سريع أستحضره بتفاصيله هنا والآن من قبيل: انبثاق النبتة من الحبة/ نموّها التدريجي السريع /الإزهار/ سقوط الأزهار / بروز الثمار / نموّ الثمرة واكتمال نضجها.

يثير قوله عزّوجلّ: ﴿ثَمَرَاتٍ مُّخْتَلِفًا أَلْوَنُهَا﴾ حاسة النظر، حيث ترسم في خيالي مشاهد لمساحات أرضية تحتوي أشجارا متنوعة ونباتات وثمارا تختلف ألوانها وأشكالها، حتّى أتخيل أنّي بصدد قطفها ومعاينتها والتّمييز بينها؛ فهناك الدائرية باختلاف أحجامها، والمتمخّذة شكلا طوليا وغيرها، وهناك الصفراء والحمراء والبرتقالية، ... إلخ. واختلاف الثمار لونا وشكلا يستلزم اختلافا في الذّوق ممّا يضاعف نشاط الخيال، فأتمكّن من توهم تذوّقها وتحديد الفوارق الذّوقية بينها، فتصل جمالية مشهد الإنبات ذروتها.

3-6- مشهد الأرض / الإحياء بعد الموت :

يتفوق التّصوير القرآني على الدراما المعاصرة، التي اعتبرت الإيجاز في العرض من براعة الإخراج الدرامي؛ لأنّه تمكّن من إخضاع الكلمات المجردة لقانون التّكثيف المشهدي المرتبط بتقنية طيّ الزمن والإيجاز في التّصوير، دون اللّجوء إلى أحدث التّقنيات التّكنولوجية المعاصرة؛ إذ يعرض الله عزّوجلّ مشهدا يجمع بين قطبي الأعلى والأسفل، في قوله: ﴿وَمَا أَنْزَلَ اللَّهُ مِنْ السَّمَاءِ مِنْ مَّاءٍ فَأَحْيَا بِهِ الْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا﴾ سورة البقرة (الآية 164)؛ والماء هو الغيث المنزل من السّماء، وإحياء الأرض: "إخراج نباتها"¹، أمّا موتها فهو "انقطاع نباتها"².

¹ - الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج1، ص449.

² - المصدر نفسه، ج1، ص449.

إنَّ الاختزال المشهدي في الآلية الكريمة تمثلته حركة انقطاع النَّبات/ حركة إنزال الماء/ حركة إخراج النَّبات، وتلك حركات تتفاعل بصفة سريعة تجذبني إليها بقوة، فيرفع السَّتار كاشفا عن خشبة العرض. وعلى مساحتها أحاول تعيين تفاصيل المشهد المحتملة كالآتي:

- موت الأرض ⇐ يخضع موت النَّبات لمراحل تستغرق زمنا معيَّنا، ففعل الحرارة القويَّة والشَّديدة يغيِّر وجه الأرض من الإخضرار إلى الإصفرار والذُّبول فالموت.

- إنزال الماء من السَّماء ⇐ يخضع للتحوُّل التَّدرجي من القوة إلى الفعل، وتلك عملية فيزيائية لا تتمَّ دفعة واحدة بل وفق مراحل محدَّدة، بحيث تستغرق كلَّ مرحلة مدَّة زمنية معيَّنة، وكلَّ ذلك يلخِّص في حركة إنزال الغيث، التي تدخلني عالم المشهد، فأتحيل رؤية قطرات الماء تنزل متتابعة أستاذنس بصوتها.

- إحياء الأرض ⇐ يتم وفق مراحل زمنية متلازمة ومتكاملة؛ فالماء يتغلغل إلى باطن الأرض فيتغيَّر وجهها بعد تحوُّل البذور المنتشرة في أعماق الأرض إلى نباتات كلَّها حياة، تخترق سطح الأرض متَّجهة نحو الأعلى (عملية الإخراج)، وبذلك ترسم صورة الأرض المكسوَّة بالنَّباتات والأشجار المثمرة، ما يولِّد صورا لا متناهية تمتلئ في الدَّهن ملتزمة بموضوع تعيين أنواع النَّبات والأشجار، وما يصاحبهما من منظورات جانبية.

يخضع موت الأرض وإحيائها لمبدأ التَّغيُّر المرتبط بالجواهر، إذ يمثِّل كلاهما طرفين في جدلية الظَّاهر والخفيِّ، وعلامة من علامات قدرة الله عزَّوجل في الكون المتمثِّلة في التَّخفيِّ ثمَّ الانبثاق المتحقِّق بوسيطين مهمَّين هما التَّغيُّر والحركة. والملفت للانتباه أنَّ مكانا واحدا احتمل مشهدين في غاية النَّباين؛ مشهد الأرض القاحلة ومشهد الأرض المبتهجة.

تستحضر أفعال الإنزال والموت والإحياء الوجود الدَّنيوي الخاضع لمشئئة الله عزَّوجل، وتضيء في الآن ذاته جانبا مهمَّا من الوجود الإنساني، ما يؤكِّد فرضية قوة العلاقة بين العرض الفنِّي للموجودات والحقيقة. ومنه، مثَّلت مشاهد الإنزال والموت والإحياء جسرا مركزيا للتَّعرُّف على مصير الإنسان بوصفه موضوعا حاضرا أمام الوعي (وعي المتلقِّي)، ثمَّ الكشف عنه من خلال

المنظورات الجانبية المنبثقة عن الإدراك الحسي للمشاهد المذكورة آنفاً، مما يحقق فهماً معمقاً حول موضوع مصير الوجود الإنساني وفق المعادلة الآتية:

انبثاق النبتة من الأرض وخروجها = انبثاق الموتى من الأرض وخروجهم إلى سطحها (الإحياء). وبذلك يمثل خضوع الأرض لفعل الانبثاق علامة على قدرة الله عز وجل على الإحياء بعد الموت بصفة مطلقة؛ أي تم الكشف عن حقيقة موت الإنسان واحتضان الأرض له في أعماقها ثم خروجه وفق حركة عمودية من الأسفل إلى الأعلى.

وفي مشهد مماثل يكشف الله عز وجل عن حقارة الدنيا وفنائها بتقنية الألوان الناطقة، في قوله عز وجل: ﴿اعْلَمُوا أَنَّمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا لَعِبٌ وَلَهُوَ زِينَةٌ وَتَفَاخُرٌ بَيْنَكُمْ وَتَكَاثُرٌ فِي الْأُمُورِ وَالْأُولَادِ كَمَتَلٍ غَيْثٍ أَغْجَبَ الْكُفَّارَ نَبَاتُهُ ثُمَّ يَهِيجُ فَتَرَهُ مُضْفَرًا ثُمَّ يَكُونُ حُطَمًا وَفِي الْآخِرَةِ عَذَابٌ شَدِيدٌ وَمَغْفِرَةٌ مِّنَ اللَّهِ وَرِضْوَانٌ وَمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا إِلَّا مَتَعُ الْغُرُورِ ﴿٢٠﴾ سورة الحديد.

وفي موضع شريف آخر يعرض المشهد ذاته (الحياة بعد الموت) بتفصيل إضافي، حيث تمت الإشارة إلى صورة الرّحم بصفة ضمنية يختزلها الماء المنساب في الأرض، في قوله عز وجل: ﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَنزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَسَلَكَهُ يَنْبِيعٌ فِي الْأَرْضِ ثُمَّ يُخْرِجُ بِهِ زَرْعًا تُحْتَلِفًا أَلْوَنُهُ ثُمَّ يَهِيجُ فَتَرَهُ مُضْفَرًا ثُمَّ يُجْعَلُهُ حُطَمًا إِنَّ فِي ذَلِكَ لَذِكْرًا لِأُولِي الْأَلْبَابِ ﴿٢١﴾ سورة الزمر.

تتوحد السماء والأرض لتلخيص الحياة الكونية في مشهد رئيس تتحرك فيه عناصر الوجود، وقد عملت على إخراجها الكلمات الإلهية باعتمادها تقنية طي الزمن والمكان المتناسقة مع العرض السريع والمكثف في الآن ذاته، لتكشف عن الحكمة من خلق البشر والحياة الدنيا عبر مشاهد فرعية متداخلة ومتناسقة.

وردت كلمة ﴿غَيْثٍ﴾ في سورة الحديد (الآية 20) غير مقترنة بالسماء، بحيث تفترض جملة من المنظورات الجانبية كالسماء والغيوم والرياح، مع الإشارة إلى أن فعل إنزال الغيث أو الماء كما ورد في سورة الزمر (الآية 21) يستغرق زمناً معيناً ومحدداً أتمثله ذهنياً، وكأنه جزء من المشهد العام وعنصر افتتاحي لعرض مضاعف.

تتضمّن الآية الكريمة أربعة مشاهد تعرض البداية والنّهاية لحياة دنيوية زائلة، بحيث يتولّد كلّ مشهد عن الآخر بشكل منسجم ومتناسق. وبإيقاع زمني بطيء تُعرض بعض من تفاصيل الحياة على الأرض، التي تنقلني إلى عالم التأمّل المفضي إلى كشف الحقائق الوجودية؛ فمشهد إنزال الغيث يتولّد عن إرادة ربّانية في زرع الحياة معلنا عن استمراريتها، لينبثق عنه مشهد الإنبات والإخضرار، ثمّ مشهد الإصفرار، ثمّ مشهد الزوال. وتنبثق عن ذلك كلّ مشاهد ضمنية يعرض في مظانها مسار تكوين الإنسان وميلاده فحياته ثمّ موته، بإخراج درامي فريد من نوعه لا يحتاج إلى تقنيات تكنولوجية معاصرة، بل فقط كلمات مجرّدة ولكنّها من عند الواحد القهار. لدينا:

مشاهد صريحة	مشاهد ضمنية
مشهد إنزال الغيث، فالماء يستقر في باطن الأرض.	الرحم مستودع الحياة، إذ يستقرّ فيه ماء الرّجل ويتوحدّ مع بويضة المرأة ليتحقّق المشهد الثّاني.
مشهد الإنبات والإخضرار (لفترة زمنية محدّدة)	ميلاد الإنسان وحياته المحدّدة بمدة زمنية يقدّرها الله عزّ وجل.
مشهد اصفرار النّبات.	مشهد الاقتراب من النّهاية (مرحلة الشّيوخوخة)
مشهد الحطام	مشهد الموت والفناء

ملاحظة : يعتبر الانسجام الرهيب بين المشاهد الصريحة والضمنية تقنية مهمة يركز عليها التشكيل الجمالي للمشاهد المكاني في القرآن الكريم، كما اختزل اللّوان الأخضر والأصفر مسار حياة الإنسان، فهما ينطقان بالحقيقة المتعلقة بالإنسان والكون.

3-7- مشهد الطّبيعة المؤطرة والمركّبة :

تنسج الكلمات الرّبانية مشهداً حسّياً يركز على المعاينة البصرية المتوهّمة، وكأنّه ينطق بحقيقة الوجود الإلهي وقدرته على الإحياء والإفناء، في قوله عزّ وجل: ﴿وَأَضْرَبَ لَهُمْ مَثَلًا رَّجُلَيْنِ جَعَلْنَا لِأَحَدِهِمَا جَنَّتَيْنِ مِنْ أَعْنَبٍ وَحَفَفْنَاهُمَا بِنَخْلٍ وَجَعَلْنَا بَيْنَهُمَا زَرْعًا﴾ سورة الكهف. إطار من صنع الطّبيعة يمكّن الدّهن من تمثّل المشهد المكاني المحفوف بشكل منظم، بمجموعة من

أشجار النَّخِيل قد تتفاوت في الطول وتتوافق في اللون؛ فهو يحوي جَنَّتَيْنِ متشابهتين "من أعناب (...) في جنباتهما وفي خلالهما الزَّروع وكل من الأشجار والزَّروع مثمر مقبل في غاية الجودة"¹. والملفت للانتباه أنَّ الإطار مبدأ أساسي من مبادئ فنِّ الرِّسم والتَّصوير، ولكنَّ الكلمات الإلهية تمكَّنت من رسمه بصفة عيانية حتَّى ظننت أنَّي أنظر إليه اللَّحظة متأملًا محوياته.

ويتحدّد المشهد بدقّة هندسية أكبر، في قوله عزّوجل: ﴿وَجَعَلْنَا بَيْنَهُمَا زَرْعًا﴾²، حيث أتخيل رؤية جهتين متماثلتين بالتركيز على ما يتوسّطهما، وفي اجتماعهما تتشكّل لوحة فسيفسائية بإطار "يسهم في تخليق الإحساس بالمكان لأنّه يقدّم المكان ويحيط به. فهو تحديد لما يتمّ الكشف عنه من مزايا وعناصر المكان (...) فالإطار يتوغّل في المكان وينتزع المكان الخاصّ أي المكان الفنيّ الذي يعمّق الدّلالة التّعبيرية"³. وبفضل الإطار تبرز فاعلية محتويات المكان، فتتمكّن من نطق الوجود، كما أنّه "فعل تنظيمي للمادّة الفنيّة. به يتحقّق فعل الحصر، وبه يتحقّق مبدأ الأولويات (...) لأنّ الإطار لمّ لشعث الموضوع واختصار له في آن"³. إنّ قوله عزّوجل: ﴿وَحَفَفْنَاهُمَا بِنَخْلٍ﴾؛ إشارة صريحة إلى وجود إطار يحدّد خشبة العرض فيوجّه الدّهن إلى التركيز على محتوياتها وأشياءها الموزّعة عبر مساحتها (أنواع الزّروع والنّبات المنتشرة هنا وهناك)، والموضوعات المرتبطة بها (الله من جعلها جنّة وهو من أفناها)، والعناصر المقصاة والمهمشة غير المذكورة، ليتحقّق الغرض الدّلالي من المشهد. وبذلك يعدّ الإطار تقنية مهمّة في التّشكيل الجمالي للمشاهد المكاني، مع الإشارة إلى أنّ التّحديد المشهدي بالإطار لا يقصد به تناهي الدّلالات لكونه تأطيرا يتّسع لدلالات لامتناهية، وذلك مكمّن الإعجاز اللّغوي في التّشكيل الجمالي للمشاهد المكانية.

إنّ تداخل الألوان والأصناف والأحجام يحقّق إيقاعا مشهديا مادّته الزّروع المتباينة والمتشاكلة والمتناسقة؛ فالنّخل التي تتّسم بطول قامتها تؤطّر أشجار الأعناب المتميّزة بكونها

¹ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج3، ص123.

² - طاهر عبد مسلم، عبقرية الصورة والمكان، ص67.

³ - حبيب مونسى، فلسفة المكان في الشعر العربي، ص48.

أقصر من التّخيل، والامتزاج بين الصّورتين المتعاكستين يولّد تناسقا يريح النّفس. كما يعدّ ذكر أنواع الزّروع والأشجار إبحارا في عالم الأشكال والألوان، الذي يولّد عددا لا حصر له من المشاهد الطّبيعية؛ لأنّ "الألوان في الطّبيعة لا يمكن أن تحد أو تحصر. ذهب إلى هذا القدماء وفق ملاحظاتهم العامة، وأثبتها المحدثون وفق آليات التّكنولوجيا الحديثة القائمة على التّحليل والإحصاء"¹. فهل يمكن القول إنّنا إزاء مشهد منفتح على تمثّلات لونية وشكلية غير قابلة للحصر؟

VI- المشاهد المابينية الدنيوية والأخروية

1- علة المابين

1-1- مشهد انفصال السّموات عن الأرض :

خلق الله عزوجل الكون وفق نظام محكم تظهر على شكل جدليات دقيقة تميّط اللثام عن حقائق تفرض كيانها على حياة الإنسان، وتوجّه فلسفة الوجود والمصير توجيهها صحيحا يسعى إلى الكشف عنها كلّ فيلسوف منذ الأزل. ومن بين الجدليات المركزية الكبرى، التي تمثّل فصلا كاملا من فصول الوجود الكوني، جدلية المابين. يؤكّد الخطاب القرآني ما افترضه غاستون باشلار عندما اعتبر المكان البيئي المحصور بين القبو والعلية مكانا مستقطبا، ومهما في تصوير الملامح النفسية بتفاصيلها الدقيقة للغاية²، وكأنّ المسافة البينية تشحن الطرفين بالمعنى وتفعّله. والفكرة ذاتها تتمثّلها مسألة البرزخ، فمن خلال المسافة البينية يتشرب الطرفان المنفصلان بالمعنى، وهما المكان الدنيوي والمكان الأخروي، غير أنّ المابين البرزخي يستحضر بقوة البعد الرابع للمكان (الزّمن)، فهو فاصل زمكاني، مصداقا لقوله عزوجل: ﴿هُوَ الَّذِي خَلَقَكُمْ مِنْ طِينٍ ثُمَّ قَضَى أَجَلًا وَأَجَلٌ مُّسَمًّى عِنْدَهُ ثُمَّ أَنْتُمْ تَمْتَرُونَ﴾³ سورة الأنعام. ويقصد الله عزوجل ب: ﴿أَجَلٌ مُّسَمًّى عِنْدَهُ﴾، ما بين أن يموت الإنسان إلى أن يبعث³، وفي ذلك إحالة زمنية ومكانية؛ أي مكان فاصل مابين الحياة الأرضية ومكان البعث، وزمن يحدّده الله عزوجل ليفصل زمن الدّنيا عن زمن البعث.

¹ - ابتسام مرهون الصفار، جمالية التشكيل اللّوني في القرآن الكريم، ص 229.

² - ينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 46.

³ - ينظر: ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج 2، ص 192.

تضمّن الخطاب القرآني مشاهد تمثّل في اجتماعها عالم المابين، يدور أبرزها حول محور خلق السموات والأرض وكيف تم انفصالهما، في قوله عزّوجل: ﴿أَوَلَمْ يَرِ الَّذِينَ كَفَرُوا أَنَّ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضَ كَانَتَا رَتْقًا فَفَتَقْنَاهُمَا وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ أَفَلَا يُؤْمِنُونَ﴾ سورة الأنبياء. يورد الله عزّوجل صورتين متغايرتين للسموات والأرض؛ الأولى تعكس الوصل والثانية الفصل، بحيث "كان الجميع متّصلاً بعضه ببعض متلاصق متراكم بعضه فوق بعض في ابتداء الأمر، ففتق هذه من هذه، فجعل السموات سبعة، والأرض سبعة، وفصل بين سماء الدنيا والأرض بالهواء"¹. يحاول الذهن تمثّل صورة السموات والأرض المهيبة، وهم في حالة التصاق واندماج تليها صورة مغايرة ألغت الأولى بصفة عجيبة؛ وكأنّها تسقط الفارق الزماني بينهما بحرف واحد هو الفاء، في قوله عزّوجل: ﴿فَفَتَقْنَاهُمَا﴾، ما يدفع الخيال نحو تتبّع حركة الانفصال الرهيبة مستحضرا الصوّات المدوّي والصورة المذهلة، وكأنّها تحدث هنا والآن.

يتوقّف فهم حقيقة الأماكن الكونية والكشف عن أسرارها على مدى محاورة تمظهرات عالم المابين، لكونه جدلية مكانية تملك مفاتيح الولوج إلى عوالم أخرى (العالم العلوي والعالم السفلي). ولارتباطها بالمسألة الزمنية، فإنّها تفرض استنتاج الزمن ليتوضّح وجه الحقيقة.

1-2- مشهد البرزخ / التوليف والتفريق :

البرزخ صورة مكانية ومسألة زمنية في الآن ذاته، وهو من التّمظهرات المركزية لجدلية المابين؛ فمنه تنبثق مجموعة من التّمظهرات المابينية الفرعية أو الثانوية، حيث تتشكّل على شكل مشاهد تمس العالمين الدنيوي والغيبوي. يمثّل البرزخ جزءاً مهماً من خطّ الصّيرورة الزمنية للوجود الإنساني. وهو "عبارة عن أمر فاصل بين أمرين، لا يكون متطّرفاً أبداً، كالخطّ الفاصل بين الظل والشمس، وكقوله تعالى: (مرج البحرين يلتقيان بينهما برزخ لا يبغيان)، ومعنى قوله عزّوجل: (لا يبغيان)، أي: لا يختلط أحدهما بالآخر. وإن عجز الحسّ عن الفصل بينهما، والعقل يقضي أنّ بينهما حاجزاً - فذلك الحاجز المعقول هو البرزخ - فإن أدرك بالحسّ، فهو أحد الأمرين"²

¹ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج3، ص257.

² - محي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، السفر الرابع، تح: عثمان يحيى، تصدير ومراجعة إبراهيم مذكور، ط2، المجلس الأعلى للثقافة بالتعاون مع معهد الدراسات العليا بالسوريون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصوّرّة عن الطبعة الأولى، القاهرة، 1992، ص 407-408.

يعدّ البرزخ الحدّ الفاصل بين شيئين يتميّزان بالتّباين، إذ تتحدّد ماهيتهما ويضبط مفهومهما من خلاله، بحيث يحقّق لكلّ طرف كيانه عندما يحفظ لهما صفاءهما بمنع اختلاطهما. وقد يكون البرزخ موضعاً بينياً مادياً قابلاً للمعاينة البصرية، كقوله عزّوجل: ﴿وَهُوَ الَّذِي مَرَجَ الْبَحْرَيْنِ هَذَا عَذْبٌ فُرَاتٌ وَهَذَا مِلْحٌ أُجَاجٌ وَجَعَلَ بَيْنَهُمَا بَرْزَخًا وَحِجْرًا مَّحْجُورًا﴾^١ الفرقان. و في معنى قوله عزّوجل: ﴿بَرْزَخًا﴾ ، أي: "حاجزاً وهو اليبس من الأرض"^١، وتلك إحالة على الصّفة المادّية الممكنة للبرزخ، وكلّ فاصل مادي يحقّق المنع من الاختلاط بين الشيئين، في قوله عزّوجل: ﴿حِجْرًا مَّحْجُورًا﴾^٢ ، يعني: "مانعاً، أن يصل أحدهما إلى الآخر"^٢. لا يمزج البرزخ إذن بين الماهيتين، إذ يضمن الحاجز الحفاظ على طبيعة المتغايرين ويبرز خصوصيتهما، إنّّه توليف من حيث هو تفريق.

والملاحظ أنّ مصطلح البرزخ بحدّ ذاته يمثّل فلسفة وجودية بأكملها تطرح تفاصيل دقيقة تجيبنا عن أسئلة الوجود والمصير. وقد حمّل محي الدين بن عربي البرزخ مفهومًا فضفاضاً يطرح عدّة قضايا لارتباطه بفكرة الفصل. "ولما كان البرزخ أمراً فاصلاً بين معلوم وغير معلوم وبين معدوم وموجود، وبين منفي ومثبت، وبين معقول وغير معقول سمي برزخاً اصطلاحاً"^٣. فالبرزخ شيء معقول قد يتعدّد التقاطه بالعين المبصرة، ولكنّه يمثّل في الدّهن لأنّ الشيئين المتقابلين يتّصفان بإمكانية المعاينة البصرية والحسيّة. وإنّ أشار ابن عربي إلى المصطلحات الآتية، التي يفصل بينها البرزخ، إلّا أنّها تمثّل تفرّعات لشجرة برزخية:

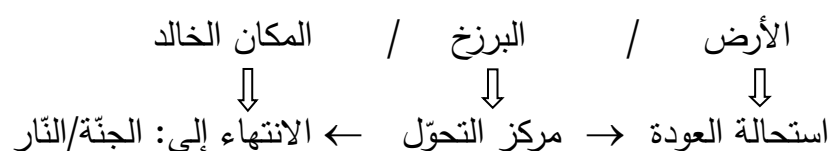
^١ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج3، ص417.

^٢ - المصدر نفسه، ج3، ص471.

^٣ - محي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، السفر الرابع، ص 408.

الحياة الدنيوية	البرزخ	الحياة الأخروية
• معلوم أمرها (أي قابلة للمعاينة البصرية)	المكان	• غير معلوم متى زمنها (أي غير قابلة للمعاينة البصرية بفعل غيبيتها)
• تتصف بالعدمية، أي تطوى الأرض بأمر من الله عزّوجل أي تقنى (اللاوجود)	الجامع و	• تتصف بالوجود المستمر غير المنقطع أي بالثبات والخلود (الوجود)
• أمر الدنيا معقول يحيط به العقل	الفصل	• أمر الآخرة يفوق القدرة الإدراكية للعقل (غير معقول)

أستنتج أنّ البرزخ مكّون جدلي يتموقع بين مكانين متغايرين: الأول تمثله الحياة الدنيا (السّماء والأرض وما بينهما)، والثاني يمثله المكان الخالد المنفتح على متغايرين من نوع آخر (الجنّة والنّار) وفق ما يلي:



وللبرزخ فلسفة زمنية تتوحّد مع صفته المكانية، وهي قائمة على جدلية الوجود والعدم، والإثبات والنّفي؛ فهو يعدم إمكانية عودة الوجود الإنساني روحا وجسدا إلى الحياة الدنيا، وبفعل بداية المسار الزّمني إلى الوجود الأخروي الخالد؛ فالبرزخ، إذن، نظام كوني يسهم في تنظيم الموجودات انطلاقا من مبدأ الفصل ومساحة البينية، إذ "يفصل البرزخ بين الجواهر والأماكن والأزمنة والأفعال والأعراض والأحوال والأفكار والإحساسات وكل الموجودات بدون استثناء"¹. لا يختصّ البرزخ بعملية الفصل المكاني والزّمني، بل يعمل على التّمييز بينهما ليمارس مهمّته على أبعد الحدود، فيشمل كلّ الموجودات الكونية، ويمسّ عالمي الوجود الدّنيوي والوجود الغيبي.

¹ - محمد المصباحي، الرؤية البرزخية للوجود عند ابن عربي، مجلة ثقافات، العدد 19-20، البحرين، 2007، ص 22.

و"البرزخ لفظ قرآني تتعدّد دلالاته وتختلف إلى درجة التّضاد: فهو يفيد دلالة الحاجز والمانع من الأوبة الزّمنية إلى الدنيا: ودلالة الاتّصال المكاني بين أمرين متقابلين أو دلالة الجمع بين الظّواهر المتعارضة: ويفيد دلالة الميزان الخفيّ الذي يفصل بدقّة وإتقان بين الحقّ والباطل، بين الخير والشرّ، بين التّنزيه والتّشبيه، بين الحق والخلق"¹. لقد خلق الكون على سنّة برزخية بها تنتظم الأشياء في الوجود والأفكار في الدّهن، فالمسألة المابينية تجيبنا عن أسئلة من هذا القبيل: ما هو مصير الإنسان بعد الموت الدّنيوي؟ هل يدفن الميّت في قبر طوله كذا وعرضه كذا، ويغيب عن النظارة إلى الأبد فيعيش حياة الخلد؟ أم إنّ بموته ينتقل إلى عالم أوسط، لا هو بالحياة الدنيا ولا هو بالحياة الخالدة والآخرة؟ وبذلك تتكشف حقيقة الحياة البرزخية.

باعتبار البرزخ لا يدخل كجزء مقوم في ماهية الشّيئين اللذين يفصلهما، ولا يشارك في تكوينهما، ويظلّ محايداً؛ فهو يعدّ عالماً قائماً بذاته لا يعلم طبيعته إلّا الله عزّ وجلّ، ومن خلاله تتحدّد طبيعة الحياة الدّنيا الرّائلة، وتتأكّد حقيقة الحياة الخالدة. كما أنّ الانتقال إلى عالم البرزخ أمر حتمي بحكم محدودية الفترة التي يعيشها الإنسان في الحياة الدنيا. فالبرزخ فاصل زمكاني يختصّ باستقبال الموتى قبل أن يحشروا إلى أن يبعثوا، للولوج إلى عالم الحشر ثمّ الخلود. أعتقد أنّ التفسير الأدقّ لمصطلح البرزخ هو الحاجز؛ لأنّ الذي ينتقل إلى عالم البرزخ يتعدّر عليه تجاوزه والعودة مجدّداً إلى الحياة الدنيا.

وقد "يلعب البرزخ في مجالات أخرى دور الجمع، فيكون إمّا ساحة لالتقاء الأمرين المتضادّين، أو فضاء لتوليد أمر ثالث منهما، ففي برزخ الفجر يلتقي اللّيل والنّهار"². يتمّ انبثاق الفجر وبزوغه من خلال عنصرين متقابلين؛ اللّيل والنّهار، والفجر علامة تعلن النقاء اللّيل والنّهار دون امتزاجهما، فهي تجمع بينهما في نقطة مركزية تخفي اللّيل وتظهر النّهار وضوءه.

إنّ النّواة المركزية لفكرة البرزخ هي الفصل بين الحياتين الدنيوية والأخروية، وما تشهده من مظهرات مابينية مردّه إلى انبثاقها من تلك النّواة، غير أنّ البرزخ مكان جامع وفاصل في الآن

¹ - محمد المصباحي، الرؤية البرزخية للوجود عند ابن عربي، ص22.

² - المرجع نفسه، ص23.

ذاته، لكونه يحقق العلاقة بين الحاضر الحسي المشاهد والعالم الغيبي المصيري للإنسان. فالإنسان بحكم المابين لا هو حي يرزق ولا هو بخالد، فالبرزخ يفصلنا عن الدنيا ويصلنا بالعالم الغيبي فيُعرف مآلنا. وفي البرزخ ينتظر البشر موعد البعث، ومنه ينتقلون إلى عالم آخر؛ ولأنّ الذين انتقلوا إلى "البرزخ ما بين الدنيا والآخرة، ليسوا مع أهل الدنيا يأكلون ويشربون ولا مع أهل الآخرة يجازون بأعمالهم"¹. فإنّ الصّفة الزمكانية للبرزخ لا تشبه أحد الطرفين المتغايرين، ما يجعله يخضع لامكانيات التّعيين القصوى، التي تمكّن الخيال من الاشتغال على التّأليف بين صور عدّة، مع الأخذ بعين الاعتبار الماهية والطّبيعة والمقصدية المرتبطة بمسألة البرزخ.

انطلاقاً ممّا سبق، يمكن اعتبار البرزخ مسافة فاصلة وواصلة تتوسّط شيئين متقابلين وتحدّد مآل الشّيء؛ فالحياة الدّنيا تقابل بوجهها البرزخي نهايتها وبداية الحياة البرزخية. والحياة الآخرة كذلك، تقابل بوجهها البرزخي نهاية الحياة البرزخية وبداية حياة الخلد بعد البعث.

2- التّمظهرات المابينية الدنيوية

2-1- مشهد الكهف / أحقية البعث :

خصّ الله عزّوجلّ الدنيا بمشهد يختزل مسألة البرزخ، ويحوّلها من التّجريد إلى التّعيين القابل للمعاينة البصرية والتأمّل العميق، في قوله عزّوجلّ: ﴿إِذْ أَوَى الْفِتْيَةُ إِلَى الْكَهْفِ فَقَالُوا رَبَّنَا آتِنَا مِن لَّدُنكَ رَحْمَةً وَهَيِّئْ لَنَا مِنْ أَمْرِنَا رَشَدًا﴾^(١٠) فَضَرَبْنَا عَلَى آذَانِهِمْ فِي الْكَهْفِ سِنِينَ عَدَدًا^(١١) ثُمَّ بَعَثْنَاهُمْ لِنَعْلَمَ أَيُّ الْحِزْبَيْنِ أَحْصَى لِمَا لَبِثُوا أَمَدًا^(١٢) سورة الكهف.

إنّ عرض مشهد دخول الفتية إلى الكهف يحقّز الخيال على رسم صورهم، وتحديد هويتهم لحظة الدّخول بناء على حركة المشي السريعة المحتملة، والملازمة لحالتهم النفسية المضطربة، التي صنعها خوفهم من بطش عدوّ الله، والإيمان بقدرة الله على حمايتهم. أمّا دعاؤهم بأن ينزل الله عزّوجلّ عليهم رحمته فإنّه يضيف على المشهد صفة الحقيقة المعاينة. تختزل سرعة العرض التّصويري ﴿فَقَالُوا﴾/ ﴿فَضَرَبْنَا﴾، لمشهد الكهف (البرزخ) حياة الإنسان وموته في الزّمن الدّنيوي،

¹- ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج3، ص375.

ما يثبت الصفة الزمنية المتناهية للوجود الإنساني بشئى تظهراته، التي تمتثل بوضوح أمام الوعي. وعلى الخطّ التصويري نفسه يعرض مشهد البرزخ، في قوله عزّوجل: ﴿فَضْرَبْنَا عَلَىٰ آذَانِهِمْ فِي الْكَهْفِ سِنِينَ عَدَدًا﴾^١، بمعنى: "ألقينا عليهم النوم حين دخلوا إلى الكهف فناموا سنين كثيرة".¹ والنوم حالة برزخية تعرض حقيقة الوجود البرزخي لمجموعة بشرية انتقلت من مرحلة الوجود الدنيوي إلى البرزخي، وهي متموضعة بصفة ما على أرضية الكهف دون رصد حركة معينة نظرا لتحقيق صفة الموت فيهم. ذلك مشهد يُعرض على خشبة متفردة بطبيعتها تتمثل في الكهف بوصفه معطى حسياً، فهو "غار الجبل الذي يسمّى بنجلوس"². وغار الجبل يثبت الصفة المكانية للبرزخ المفتحة على احتمالات تصويرية مكانية متعددة نشعرنا بلذة الاكتشاف المرجأ.

يحوّل الخطاب البصري الكلمات إلى مشهد مرئي، ويثبت بأسلوب آخر الصفة المكانية للبرزخ، في قوله عزّوجل: ﴿وَتَرَى الشَّمْسَ إِذَا طَلَعَتْ تَزَّوُّرُ عَنْ كَهْفِهِمْ ذَاتَ الْيَمِينِ وَإِذَا غَرَبَتْ تَقَرِّضُهُمْ ذَاتَ الشِّمَالِ وَهُمْ فِي فَجْوَةٍ مِّنْ ذَلِكَ مِنْ ءَايَاتِ اللَّهِ مَن يَهْدِ اللَّهُ فَهُوَ الْمُهْتَدِ وَمَن يُضِلِّ فَلَن تَجِدَ لَهُ وَلِيًّا مُّرْشِدًا﴾^{٢٧} وَتَحْسَبُهُمْ أَيْقَاظًا وَهُمْ رُقُودٌ وَنُقَلِّبُهُمْ ذَاتَ الْيَمِينِ وَذَاتَ الشِّمَالِ وَكَلْبُهُم بَاسِطٌ ذِرَاعَيْهِ بِالْوَصِيدِ لَوِ اطَّلَعْتَ عَلَيْهِمْ لَوَلَّيْتَ مِنْهُمْ فِرَارًا وَلَمَلِئْتَ مِنْهُمْ رُعْبًا﴾^{٢٨} سورة الكهف.

إنّ قوله عزّوجل: ﴿وَتَرَى الشَّمْسَ﴾، يمكن المتلقي من الرؤية المتوهمة؛ إذ يتضمّن الفعل ﴿تَرَى﴾ دعوة إلى النظر البعيد (السماء) بالتركيز على حركة الشمس المعجزة ما يجعل الرؤية ترتبط بالإضاءة، وكأنّها تعلن عن افتتاح عرض ظاهرة (هيئة الفتية وشكلهم وحركة الشمس والتقليب وهيئة الكلب) تستوجب فحصاً دقيقاً بعناوين جزئية مختلفة، ذات منظورات جانبية تصنع عموداً معرفياً للحقيقة الغيبية. ولكنها إضاءة تتغير تماماً مع تقنيات الإضاءة المعهودة في الإخراج السينمائي، وتتفوق عليها بنسبة أعلى؛ إذ تعرض حركة الشمس من بداية شروقها إلى غروبها، فعندما تشرق "تميل وذلك أنها كلما ارتفعت في الأفق تقلص شعاعها بارتفاعها حتى لا

^١ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج3، ص109.

^٢ الطبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج15، ص182.

يبقى منه شيء عند الزوال في مثل ذلك المكان"¹، أمّا عند غروبها فإنّها "تدخل إلى غارهم من شمال بابه وهو من ناحية المشرق"². وتلك إنارة ذات إشعاعات قويّة تحيط بالكهف من الخارج فقط، وقد وضّح الله عزّوعلا كيف أنّ الشمس ﴿تَزُورُ﴾ و﴿تَقْرِضُهُمْ﴾، أي حركة أشعتها تخرج عن المألوف ممّا ينشّط الخيال لرسم مخطّط انتشار حركة شمسية فيزيائية متفرّدة تتحول إلى علامة أيقونية بصرية مركّزة توقظ الإحساس بعمق، فيتم تأمل التفاصيل الممكنة، ويتحدّد طريق مقصدية العرض المتمحورة حول القدرة الإلهية وأحقّية حياة البرزخ الرابطة بين الحياتين الدنيوية والأخروية.

خشبة مسرح واحدة (الكهف) تعرض أحداثا تمثّل عين الحقيقة وفق جدلية الإضاءة واللاإضاءة المتحقّقة في كل قطب على حدّ سواء (الشروق/ الغروب)؛ إذ أتخيل تتبّع حركة الشمس من الشروق إلى الغروب انطلاقاً من النقطة الجامعة بين الإتجاهين، التي تخترق المسار الحركي لأشعة الشمس وتفعّل بقوة التّخييل الحسّي، الذي بموجبه يمتثل موضوع البرزخ واضحاً أمام الوعي مسقطاً الحاجز الرّمكاني بين العالمين الدنيوي والأخروي.

غير أنّ قاعدة انعدام الإنارة تولّد استحالة الرؤية، ما يجعلني أتوقّع إمكانية تسريب ضوئي يمكن من تكشف محتويات الداخل، وبوجود الباب قد يصدق ذلك، في قوله عزّوجل: ﴿وَكَلْبُهُمْ بَاسِطٌ ذِرَاعَيْهِ بِالْوَصِيدِ﴾؛ و﴿الْوَصِيدِ﴾ هو "الباب، أو فناء الباب حيث يخلق الباب. وذلك أنّ الباب يوصد، وإبصاده إطباقه وإغلاقه"³. إنّ الباب علامة مركّزة لجدل الداخل والخارج تصنع مشهداً بتقنية إضاءة جدّ متفرّدة؛ فإذا أقدم أحد الشّخص على فتح الباب، فإنّني أفترض دخول إنارة بنسبة محدّدة تتكفّل بمهمّة توضيح ما يجب توضيحه من العناصر الداخلية، وإذا أغلق الباب عاد الخيال إلى تتبّع حركة الشمس مجدّداً، "ولقد تستطيع السينما بجهد أن تصوّر هذه الحركة العجيبة التي تصورها الألفاظ في سهولة غريبة"⁴. كما أنّ قوله عزّوعلا: ﴿لَوْ أَطَّلَعْتَ عَلَيْهِمْ لَوَلَّيْتَ مِنْهُمْ فِرَارًا﴾

¹ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج3، ص112.

² - المصدر نفسه، ج3، ص112.

³ - الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج15، ص 194.

⁴ - سيّد قطب، التصوير الفنّي في القرآن، ص191.

وَلَمَلِئْتُ مِنْهُمْ رُغْبًا ﴿١٨﴾، يمثل خطابا يفتح على مشهد مرئي يستعرضه الخيال، فنتكشف تفاصيله (أشياء الكهف / حالة الفتية / تموضعاتهم / إلخ ...). وفي ذلك إثبات لإمكانية الإضاءة الجزئية، ليكتمل الإخراج المسرحي للمشهد المعروض.

قد أتساءل: لماذا أوحى للفتية بالاستلقاء تأهباً لنوم عميق ﴿ فِي فَجْوَةٍ مِّنْهُ ﴾، بمعنى: "في متسع منه داخل"¹ وليس في مدخل الكهف مثلاً؟ يستلزم الدّاخل الموضع المتّسع المحتوي للوسط، فلو افترضنا تواجدهم في الركن أو الزاوية لأسقطنا فكرة الاتّساع واحتمال الوسط. وقد أوحى إليهم الله تعالى بالتمركز في الفجوة، أي في "ساحة واسعة"² من الكهف يعدّ الوسط جزءاً مهماً منها، ومنه لماذا الوسط؟ يمثل الوسط المتّسع موطن الألفة³ والأمان والارتياح، وهو منبع السكينة والاستقرار. كلّ ذلك ينسجم مع شكل الكهف الهندسي (الانحناء والاستدارة الجزئية)، وفي قوله عزّوجل: ﴿ وَكَلْبُهُمْ بَاسِطٌ ذِرَاعَيْهِ بِالْوَصِيدِ ﴾، دلالة مضاعفة لنسبة انتشار الأمن والسكينة والحماية؛ فبعدما ترسم في الخيال صورة هيئة الكلب وهو "باسط ذراعيه بفناء كهفهم عند الباب، يحفظ عليهم بابه"⁴، يتكشف أمام الوعي موضوع الحماية المكثفة.

يحقق الكهف بوصفه برزخاً وجود الداخل المحيط بالفتية، وتلك إحاطة تولّد قيم الألفة والهناء والأمن، وتعدم وجود الخارج الذي "تحتشد فيه عداوة البشر والكون"⁵، كما أنه يوحى بالانعزال عن العالم شأنه في ذلك شأن الحياة البرزخية، فهو يمثل علامة انعزال مركزة لا تخضع للاستقرار المطلق بل الجزئي، وتفتح على دلالات مكثفة مثل: القدرة الإلهية، الهدف من الخلق، طاعة الخالق عزّوجل، الخوف من الله، البعث حقيقة مؤكدة... إلخ. الكهف إذن، يمثل كونا خارج الكون، إذ يجمع بين الكينونة البرزخية وحدث البعث؛ فهو مكان خلاق عندما يستبدل قاعدة النّوم

¹ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج3، ص112.

² الزّاغب الأصفهاني، معجم مفردات ألفاظ القرآن، مادة (فجا)، ص282.

³ ينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، ص51.

⁴ الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج15، ص194.

⁵ غاستون باشلار، جماليات المكان، ص38.

الدنيوي بأخرى تصنع المفارقة بوصفها اختزالاً لمحورين (محور الدنيا/ محور البرزخ) سجّلا على نقاطهما حقيقة مصير الإنسان بعد مفارقتها الحياة الدنيا.

وفي قوله عزوجل: ﴿وَتَحْسَبُهُمْ أَيْقَاظًا وَهُمْ رُقُودٌ﴾، اختراق لرواق الرسم، فقد تمكّنت الكلمات من إنجاز لوحة تؤطر جزءا من مشهد كامل يحمل أبعادا دلالية تؤسّس عالم الحقيقة الغيبية. وقد "ذكر بعض أهل العلم أنهم لما ضرب الله على آذانهم بالنوم لم تنطبق أعينهم لئلا يسرع إليها البلى، فإذا بقيت ظاهرة للهواء كان أبقي لها"¹. تتحوّل وجوه الفتية الجامعة بين الحالتين المتغايرتين (النوم واليقظة)، إلى أيقونات بصرية ناطقة تؤلّف في مجموعها مشهدا سينمائيا يقوم على التمثيل الأيقوني المركّب، الذي تتجسّد عبر خطوطه حقيقة البرزخ والبعث. إنّ صورة وجوههم اليقظة (المتخيّلة) توازي حتمية البعث والإحياء، أمّا صورة حالتهم وهم نيام فإنّها توازي الحالة البرزخية. يسهم الرّعب البهيج في رسم ملامح الفتية وهم نائمون، حيث تتولّد في الخيال احتمالات تصويرية قد لا تنتهي، في قوله عزوجل: ﴿لَوْ أَظْلَعْتَ عَلَيْهِمْ لَوَلَّيْتَ مِنْهُمْ فِرَارًا وَلَمْلِئْتَ مِنْهُمْ رُعْبًا﴾، فالله عزّوعلا "ألقي عليهم المهابة بحيث لا يقع نظر أحد عليهم إلّا هابهم لما ألبسوا من المهابة والدّعر لئلا يدنو منهم أحد ولا تمسّهم يد لامس حتى يبلغ الكتاب أجله"².

وبذلك أنتهي إلى استخلاص قاعدة تختص بالإخراج المشهدي المتفرّد، إذ تجمع ما بين الحياة والموت في اللّحظة ذاتها؛ فنوم الفتية العميق يمثّل الموت الدنيوي، الذي يؤهّل الإنسان إلى المرحلة البرزخية، أمّا حركة الشّمس وحركة التّقلاب فإنّهما قائمتان على المغايرة، وترمز كلتاها إلى الحياة البرزخية، بحيث تتمّ حركة الشمس بين متناقضين (الشّرق/الغرب)، كذلك حركة التّقلاب تتحقّق من اليمين إلى الشمال، في قوله عزّوعلا: ﴿وَنُقَلِّبُهُمْ ذَاتَ الْيَمِينِ وَذَاتَ الشِّمَالِ﴾، بمعنى: "ونقلب هؤلاء الفتية في رقدتهم مرة للجنب الأيمن، ومرة للجنب الأيسر"³، حتى أعتقد أنّني أتتبع حركة التّقلاب عن كثب، فأنبهر لدقة تنفيذها. كما أرصد قوة الانسجام بين الإيقاع الحركي، الذي

¹ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج3، ص113.

² - المصدر نفسه، ج3، ص113.

³ - الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج15، ص191.

صنعت الشمس وفعل التقلب والهدوء التأم حسب ما يقتضيه منطق الموت الجزئي. هكذا تتولد صور تخيلية محتملة متناغمة تقرب حقيقة البرزخ إلى الذهن.

وفي اجتماع الجزئيات المكوّنة لمشهد كلي محوره الحياة البرزخية وحدث البعث تتوضح الرؤى والمقاصد الدينية. كما ينفّث المشهد ككل بقوة على عالمي البرزخ والبعث بفضل زئبقية زمنية ملحوظة؛ فالمستقبل الغيبي يعدم ماهيته ليثبت أخرى معلنا عن سلطة وجوده، ومفعلا لنمط زمني مزدوج، إنّه المستقبل الحاضر. وإخراج صفة الزمنية للبرزخ إلى العلن يوظف حرف العطف (ثم)، في قوله عزّوجل: ﴿ثُمَّ بَعَثْنَاهُمْ﴾، ليمثّل حالة زمنية طويلة يقضيها الإنسان منتظرا البعث، ولكن لاستحالة تحديدها تحال على احتمالات متباينة، يؤكدّها قوله عزّوجل: ﴿قُلِ اللَّهُ أَعْلَمُ بِمَا لَبِثُوا لَهُ غَيْبُ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ أَبْصِرْ بِهِ وَأَسْمِعْ مَا لَهُمْ مِنْ دُونِهِ مِنْ وَلِيٍّ وَلَا يُشْرِكُ فِي حُكْمِهِ أَحَدًا﴾^١ سورة الكهف، بمعنى: "لا يعلم ذلك إلّا هو أو من أطلعه الله عليه من خلقه"^١. إنّ تقنية طيّ الزمن الخلاقة تطوي الدنيا فالبرزخ وصولا إلى حدث البعث، و بذلك تترك المجال واسعا أمام المخيلة للتساؤل: ما الذي يحدث بعد بعث الإنسان من حالته البرزخية، وكيف تكون صورته لحظة البعث؟ إنّ أجساد الفتية لم يمستها التّغيير، إذ بقيت على حالها مدة زمنية، فهي تمثّل علامة أيقونية بصرية تتضمّن حقيقة عودة الإنسان إلى الصّورة التي كان عليها، وقد تمت الإشارة إلى خروج الموتى من قبورهم وأنهم ينبتون من الأرض، ليحاسبوا على أعمالهم.

2-2- مشهد الصفا والمروة (الحركة المايينية المضاعفة) :

للتأكيد على واقعية الحدث التّعبدي، الذي يشكّل حلقة تواصل بين العالمين الدنيوي الظّاهري، والغيبي الخفي ذكرت أسماء المشاعر و"هي المعالم الظّاهرة"² للعيان، التي تجمع ما بين البعدين المادي الظّاهري، والمعنوي الرّوحاني الديني كشعائر الحجّ المقدّسة، في قوله عزّوجل: ﴿إِنَّ الصَّافَا وَالْمَرْوَةَ مِنْ شَعَائِرِ اللَّهِ فَمَنْ حَجَّ الْبَيْتَ أَوْ اعْتَمَرَ فَلَا جُنَاحَ عَلَيْهِ أَنْ يَطَّوَّفَ بِهِمَا وَمَنْ

^١- ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج3، ص118.

^٢- المصدر نفسه، ج1، ص375.

تَطَوَّعَ خَيْرًا فَإِنَّ اللَّهَ شَاكِرٌ عَلِيمٌ ﴿١٥٨﴾ سورة البقرة. إِنَّ ﴿إِنَّ الصَّافَا وَالْمَرْوَةَ﴾ "اسم لموضع مخصوص"¹، يمثل علامة أستحضر من خلالها مشهدا بأكمله بطله أشخاص يؤدون فريضة الحج، حيث أتخيل حركة الذهاب والإياب قد تكون سريعة أو كثيفة... إلخ، والتي تعدّ نقطة الاستهراب في المشهد، أو لا نهائية الاحتمالات الممكنة لطبيعة الحركة وسمات وجوه العابدين من خشوع ولهفة تعبدية لتأدية المنسك.

يتضمّن السعي بين ﴿الصَّافَا وَالْمَرْوَةَ﴾ معطيات حسّية تعرض المشهد في صورة عيانية، فتحقّق القيمة الفنيّة له وفق المخطّط الآتي:



¹ - الزّاغب الأصفهاني، معجم مفردات ألفاظ القرآن، مادة (صفو)، ص213.

إن قصة ﴿الصَّافَا وَالْمَرْوَةَ﴾ تعرض في قالب فنيّ حاملة جملة من الحقائق أوردتها كثير من المفسرين، فقد اعتقد في زمن الرسول (صلى الله عليه وسلم) أن الطواف بين هذين الحجرين من أمر الجاهلية، فأنزل الله تعالى: ﴿وَإِنَّ الصَّافَا وَالْمَرْوَةَ مِنْ شَعَائِرِ اللَّهِ﴾¹. أحدث نزول الآية الكريمة على سيدنا محمد (صلى الله عليه وسلم) تحولا جذريا في دلالة الحجرين والسعي بينهما، من العبادة الوثنية إلى العبادة التوحيدية. كما أن أصل السعي بينهما بوصفه منسكا مهما من مناسك الحج مأخوذ من طواف هاجر، وتردادها بين ﴿الصَّافَا وَالْمَرْوَةَ﴾ في طلب الماء لولدها لما نفذ ماؤهما وزادهما وهي وحيدة، فبعدما تركها إبراهيم (عليه السلام) لم تجد معينا غير اللجوء إلى الله عزوجل لتطلب منه الغوث. وكانت تتردد بين ﴿الصَّافَا وَالْمَرْوَةَ﴾ متدلة وخائفة فقيرة إلى الله عزوجل، حينها كشف الله عزوجل كربتها وفرج شدتها وأنبع لها ماء زمزم فيه بركة وشفاء للعالمين².

انطلاقا من حدث زمزم بوصفه نقطة تحول من حالة سلبية إلى حالة إيجابية بمشيئة الله عزوعلا، اكتسب مكان ﴿الصَّافَا وَالْمَرْوَةَ﴾ قيمته الثابتة ليصبح من أهمّ مظهرات جدلية المابين. هكذا تمثل ﴿الصَّافَا وَالْمَرْوَةَ﴾ طرفين في معادلة لا تتحقق نتيجتها إلا بالمسافة الفاصلة بينهما، التي تمثل منسكا تعبديا ومحورا عظيما من محاور فريضة الحج، ما يكسب جدلية المابين قيمة عظيمة ذات بعد ديني عميق، من أجله خلق الإنسان ألا وهو مبدأ التوحيد، ومنه تمثل ﴿الصَّافَا وَالْمَرْوَةَ﴾ جزءا من المعرفة المكانية التي يطرحها الخطاب القرآني.

2-3- مشهد عرفات والمشعر الحرام (الحركة المابينية المضاعفة) :

تواصل الكلمات عرض المشاهد التعبدية القائمة على جدلية المابين، في قوله عزوجل: ﴿لَيْسَ عَلَيْكُمْ جُنَاحٌ أَنْ تَبْتَغُوا فَضْلًا مِّن رَّبِّكُمْ فَإِذَا أَفْضْتُمْ مِّنْ عَرَفَاتٍ فَأَذْكُرُوا اللَّهَ عِندَ الْمَشْعَرِ الْحَرَامِ وَاذْكُرُوهُ كَمَا هَدَيْتُكُمْ وَإِنْ كُنْتُمْ مِّنْ قَبْلِهِ لَمِنَ الضَّالِّينَ﴾ سورة البقرة. تشير الآية الكريمة

¹- ينظر: ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج1، ص309.

²- ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص310.

إلى موضعين يمثلان جزءا من مناسك الحج هما ﴿عَرَفَتِ﴾ و ﴿الْمَشْعَرِ الْحَرَامِ﴾؛ إذ يسمحان بتمثّل المشاهد التعبدية ذهنيا وإدراك مراميها كما يشكّلان دليلا معرفيا في اجتماعهما. إنَّ ﴿عَرَفَتِ﴾ مكان في الأرض على هيئة جبل جامد وثابت لا حياة فيه، فهو "اسم لبقعة مخصوصة، وقيل سميت بذلك لوقوع المعرفة فيها بين آدم وحواء، وقيل بل لتعرف العباد إلى الله تعالى بالعبادات والأدعية"¹. يفتح موضع ﴿عَرَفَتِ﴾، إذن، على جملة من الدلالات المرتبطة بمسألة النشأة و بركن من أركان الإسلام (الحج).

لقد ورد اسم ﴿عَرَفَتِ﴾ في سياق مشهدي قائم على التخيل الحسي، ففي معنى قوله عزّوجل: ﴿أَفْضُتُمْ﴾، أي: "رجعتم من حيث بدأتم"². ذلك تصوير نسجته الحركة المضمرة، التي أخفتها كلمة ﴿أَفْضُتُمْ﴾، فهي علامة أيقونية تفتح على منظورات جانبية تحقّق المعادلة التصويرية الآتية:

﴿أَفْضُتُمْ﴾ = نقطة البداية والرجوع ⇐ حركة مضمرة للذهاب والإياب (من عرفات وإليه).

إنّ المقصد من فعلي الذهاب والإياب المتقابلين والمتكاملين معنوي روحاني جسده حركة الذهاب والإياب المابينية المضمرة، التي تحدّد سمات العبد المسلم الطائع العابد والقانت المستغفر، فتلك إذن، حركة تعبدية تنطق بالخضوع لله الواحد القهار، وتحقّق في الآن ذاته مشهدا روحانيا تعبديا متناسقا الأجزاء والتفاصيل.

وإن كانت حركة الذهاب والإياب مضمرة، إلّا أنّها تمكثّ زمنا معتبرا معروضة في خيال المتلقّي، حيث تتولّد احتمالات تخيلية لا حصر لها تعدّد حالات العابدين؛ واحد عصى الله عزّوجل وارتكب جريمة القتل وعاد إلى الله بوجه ترتسم على ملامحه سمات الألم والنّدم والخوف الممزوج بالرجاء... إلخ، وآخر ارتكب الزّنا وآخر السرقة وآخر الرّشوة... إلخ، كلّهم عادوا إلى الله عزّوجل، إلى تلك المساحة اللامحدودة من رحمته عزّوعلا، وفئة من البشر لم تبتعد يوما عن جوّ العبادة، فهي تنزف دموع الشّكر على كثرة نعمه عليها ودموع الخضوع له عزّوجل، ودموعا تعبّر عن تقبّل الابتلاءات حتّى أتخيل أنّني أعاين ملامح وجوههم،

¹ - الزّاغب الأصفهاني، معجم مفردات ألفاظ القرآن، مادة (عرف)، ص249.

² - الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج1، ص546.

وأرصد بدقة حركاتهم ذهاباً وإياباً، وشغفهم لرؤية وجهه سبحانه وتعالى يوم القيامة، وفئة أخرى اعتنقت الإسلام حديثاً بنفس تواق إلى تنوّق الأجواء الربّانية الروحانية، وكلّها ثقة بسعة رحمته عزّوجل ومغفرته. كلمة واحدة احترفت فن التصوير، فأدخلتني عالماً يفتح على تمثّلات الحالة والهيئة، التي تحيلني بدورها إلى معرفة معمّقة لطبيعة علاقة العبد المذنب وغير المذنب بربّهما الخالق الواحد الأحد.

والملفت للانتباه أنّ إسدال الستار ثمّ رفعه بصفة متتابعة وارد ما بين المشاهد التعبديّة؛ بحيث يعرض مشهد ﴿الصَّافَا وَالْمَرْوَةَ﴾ ويسدل الستار، ثمّ يكشف عن مشهد ﴿عَرَفَتِ﴾ ويسدل الستار مرّة ثانية، ثمّ يتمّ الانتقال إلى مشهد ﴿الْمَشْعَرِ الْحَرَامِ﴾، ما يستلزم الرؤية المتوهّمة بعين مفتوحة على القيم الدينية العميقة الكامنة فيها، كذلك القيم الجمالية. ذلك عرض يعتبر من "أحدث الطّرق التي اهتدى إليها المسرح والسينما في القرن العشرين"¹، ولكنّ القرآن تضمّنه منذ زمن طويل.

وبعد مشهد ﴿عَرَفَتِ﴾ يرفع الستار لعرض مشهد تعبدي آخر يثير حاستي الرؤية والسمع، فتكتسي المعاني ثوباً حسياً تخييلياً؛ إنّهُ ﴿الْمَشْعَرِ الْحَرَامِ﴾ و"هو ما بين جبلي المزدلفة من مأزمي عرفة إلى محسر، وليس مأزماً عرفة من المشعر"².

لدينا :

¹ - سيّد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 191.

² - الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج 1، ص 547.



^١- الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج1، ص550-551.



2-4- مشهد التابوت / حلقة التواصل:

تضمّن الخطاب القرآني مشاهد تجعل من السماء والأرض خشبة عرض عظمى لها، فقط
لتؤكد قانون الإحاطة الربّانية بالعالمين العلوي والسفلي وما بينهما، ومن بينها مشهد ﴿التَّابُوتُ﴾
الذي يمثّل في كليّته علامة أيقونية تنبض بالحسّ، وتثبت أنّ الله عزّوجل مدبّر شؤون الكون
ومسير حياة البشر لما فيه الصّلاح والفلاح. وقد ورد ذلك في قوله عزّوعلا: ﴿وَقَالَ لَهُمْ نَبِيُّهُمْ إِنَّ
ءَايَةَ مُلْكِهِ أَنْ يَأْتِيَكُمُ التَّابُوتُ فِيهِ سَكِينَةٌ مِّن رَّبِّكُمْ وَبَقِيَّةٌ مِّمَّا تَرَكَ ءَالُ مُوسَىٰ وَعَالُ هَارُونَ تَحْمِلُهُ
الْمَلَائِكَةُ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَةً لِّكُمْ إِن كُنتُمْ مُّؤْمِنِينَ﴾ سورة البقرة.

¹- ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج1، ص376.

إنّه مشهد متقرّد يجمع بين الفنّ والحقيقة التي يعرضها عرضاً جمالياً، فيؤكد مرّة أخرى أنّ "الفنّ هو جمال وحقيقة في الوقت نفسه وغير ذلك يلقي بنا في دائرة الاغتراب عنه"¹، فالعلاقة الاستلزامية بينهما (الفن/الحقيقة) تكشف عنها حلقة التّواصل بين العالمين العلوي والسّفلي بصفة ما، حيث تعرضها الآية الكريمة السابقة الذّكر عرضاً فنياً من خلال ثلاثة محاور تنبض بالجمال وتنتقل الحقائق الرّبّانية؛ وردت في قوله عزّ وجلّ، وهي: ﴿التَّابُوتُ﴾/﴿سَكِينَةٌ﴾/﴿تَحْمِلُهُ الْمَلَائِكَةُ﴾، فما التّابوت وما علاقته بالسّكينة؟ ولماذا تحمله الملائكة؟

قد يكون ﴿التَّابُوتُ﴾ "شيئاً منحوتاً من الخشب فيه حكمة وقيل عبارة عن القلب والسّكينة وعمّا فيه من العلم، وسمّي القلب سبط العلم وبيت الحكمة وتابوته ووعاءه وصندوقه"²؛ بحيث يسلك التّابوت خطّاً حركياً سلساً غير منقطع بمسافة تخيلية، قد تصل إلى درجة الصّفر بتقنية الطّي الزّمكاني، في قوله عزّ وجلّ: ﴿يَأْتِيَكُمُ﴾، و"الإتيان مجيء بسهولة"³. وتلك صورة ذهنية لانفتاح السّماء ونزول الملائكة تقرب العالم الغيبي لتبرهن أنّ الله الواحد الأحد هو من ينظّم بتعاليمه وأحكامه الكون برمته؛ فهو الموجّه والمشرّع، وهو القادر على كلّ شيء، فالتّابوت المنزل علامة على إمكانية انفتاح السّماء لإنزال أشياء أخرى تتسم بالمغايرة وقد ورد ذلك في مشاهد أخرى.

ينزل التّابوت من (أ) العالم العلوي إلى (ب) العالم السّفلي، وتلك مسافة ما بينية طويلة جدّاً قد تتجاوز الحساب الزّماني الدنيوي، وقاطعها يستغرق زمناً يتناسق وطول المسافة الفاصلة بين العالمين، غير أنّ التّعبير الإلهي باستخدامه تقنية طيّ المسافة والزّمن جعلني أظنّ أنّني أعاين هنا والآن مشهد الإنزال وما يشكّله بصفة كلّية؛ كشكل السّماء والنّور المحيط بالأرض الذي يحقّق فعل الرّؤية، فيتبين شكل التّابوت وهيئة نزوله بتفاصيل محتملة تؤطر صورته. غير أنّ بعد المسافة بين (أ وب) يدخلني عالم التأمّل اللامتناهي رافعة رأسي إلى السّماء بوجه تعلو محياه الدّهشة، فتوظيف

¹ - عبدالله بريمي، مطاردة العلامات (بحث في سيميائيات شارل ساندروس بيريست التّأويلية - الإنتاج والتلقي)، ط1، دار كنوز المعرفة، عمان، 2016، ص 240.

² - الزّاغب الأصفهاني، معجم مفردات ألفاظ القرآن، مادة (تابوت)، ص 57.

³ - المصدر نفسه، مادة (أتى)، ص 11.

الزمن المضارع، في قوله عز وجل: ﴿يَأْتِيَكُمُ﴾ و﴿تَحْمِلُهُ﴾، يجعلني أترقب وصوله متسائلة عن طبيعة حركة نزوله؛ أهي بطيئة أم سريعة؟ وهل يخضع التآبوت لمبدأ الجاذبية الذي يدفعه إلى السقوط الحر؟ وإليك تخيل المشهد!

إنّ قوله عز وجل: ﴿تَحْمِلُهُ الْمَلَائِكَةُ﴾، هو إسقاط لفرضية السقوط الحر، وبذلك أفترض اعتدال حركة نزول التآبوت؛ فحمل الملائكة التآبوت يمنع سقوطه من الأعلى إلى الأسفل، حتى لا يحدث صوتا قويا شديدا لا يتلاءم مع سياق عالم السكينة والأمن. كذلك كلمة ﴿تَحْمِلُهُ﴾ توجه الخيال لتوهمني بسماع صوت معتدل القوة يتناسق مع موضوع زوال الرعب، حيث يتشكل مشهد يسر النفس محوره النزول اللطيف للتآبوت، فالسكينة تتوافق والحركة اللينة، وتلك طريقة القرآن الكريم في التصوير.

هكذا "جاءت الملائكة تحمل التآبوت بين السماء والأرض حتى وضعت بين يدي طالوت والناس ينظرون"¹، متعجلين رؤية ما فيه بوصفه علامة بركة الملك طالوت على بني إسرائيل². التآبوت إذن، مائل أمام عيني، وأنا متلهفة للكشف عن أسرارها، فماذا أخفي فيه؟ فيه السكينة رحمة من عند الله عز وجل وما تبقى مما ترك آل موسى وآل هارون، فما السكينة؟ "السكينة والسكن واحد وهو زوال الرعب"³، أي إحاطة الإنسان بالطمأنينة والأمن في الوجود؛ فقولي "سكن فلان إلى كذا وكذا"، إذا اطمأن إليه وهدأت عنده نفسه (فهو سكن سكونا وسكينة)⁴؛ وتلك حالات معنوية وروحية لا يمكن رؤيتها، ولكنها وردت في سياق يوحي بماديتها، فالسكينة أضحت ترى وقد نلمسها مجسمة. إنه عرض فني جميل يحمل قيما جمالية متفردة، "ولكن الذي نغنيه هنا بالتجسيم، ليس هو التشبيه بمحسوس، فهذا كثير معتاد، إنما نعني لونا جديدا هو تجسيم المعنويات، لا على وجه التشبيه والتمثيل، بل على وجه التصيير والتحويل"⁵. غير أنّ التآبوت لا يحمل السكينة فقط، بل

¹ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج1، ص470.

² - ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص469.

³ - الزاغب الأصفهاني، معجم مفردات ألفاظ القرآن، مادة (سكن)، ص178.

⁴ - الطبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج2، ص111.

⁵ - سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص79.

أشياء ممّا ترك آل موسى وآل هارون، أي: "عصاه، ورضاض الألواح"¹. وفي ذلك تأكيد على سماوية الشرائع الربّانية فكّلها من عند الله الواحد الأحد.

2-5- حلقة التّواصل الروحي / طيّ المابين :

وفي مشهد مواز يبهرنّا لحظة تأكّيده قوة الإحاطة الربّانية وعظمتها ولا نهائيتها بتقنيات فنيّة تجمع ما بين الخشبتين المتغايرتين (السّماء والأرض)، والعظيم في الأمر أنّ الله عزّوجل يوظّف كلمة واحدة لتصنع وحدة مشهدية تلفّ خيال المتلقّي، وتجذبه إليه بقوة فنيّة لا تضاهيها وسائل التّصوير المعاصرة.

تفعل العتبة المكانية ﴿قَرِيبٌ﴾ تقنية طيّ المسافة المابينية (ما بين السّماء والأرض)، في قوله عزّوجل: ﴿وَإِذَا سَأَلَكَ عِبَادِي عَنِّي فَإِنِّي قَرِيبٌ أُجِيبُ دَعْوَةَ الدَّاعِ إِذَا دَعَانِ فَلْيَسْتَجِيبُوا لِي وَلْيُؤْمِنُوا بِي لَعَلَّهُمْ يَرْشُدُونَ﴾ سورة البقرة. والمقصود بذلك، "إذا سألك يا محمد عبادي عني: أين أنا ؟ فإنّي قريب منهم أسمع دعاءهم وأجيب دعوة الدّاعي منهم"².

يمثّل قوله عزّوجل: ﴿فَإِنِّي قَرِيبٌ﴾، العالم العلوي والوجود الإلهي اللامتناهي أمّا قوله: ﴿عِبَادِي﴾، فإنّه يمثّل العالم السفلي والوجود البشري بوصفه مصدر الدّعاء المرتفع من الأسفل إلى الأعلى وفق مبدأ العمودية، الذي يحقّق صفة الكونية في العالم، فهي مركز قيم الألفة، وهذا يوازي مبدأ الإحاطة الإلهية للكون والوجود؛ فالله عزّوجل يحيط الإنسان بالرّعاية المطلقة. ومنه، يمثّل مبدأ العمودية مظهرًا متّصلًا من مظاهر الطّمأنينة والأمن.

كذلك يحقّق قوله عزّوجل: ﴿قَرِيبٌ﴾، الرّعاية الإلهية للإنسان المستغفر ويثبت الإحاطة الشّاملة للكون عنوانها: الوجود الإلهي في كلّ مكان وزمن، الذي يولّد حالة روحانية توقظ الإحساس وتهزّه بلطف بعد أن يستحضر الدّهن حقيقة كونية حول الإحاطة الدّائمة والمستمرّة في

¹ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج1، ص470.

² الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج1، ص500.

- الرَّمَّان بصفة مطلقة غير قابلة للتَّحديد. وبالتالي يعكس قوله عزَّوجل: ﴿قَرِيبٌ ۖ﴾ ، منظومة فكرية ودينية تنبثق عنها عدّة مواضيع روحانية تضبط علاقة الإنسان بربه، منها:
- الله عزَّوجل موجود في كلّ مكان وزمن وهو الواحد الأحد، يحيط بعباده بالرعاية المطلقة (في كلّ مكان وزمن)، فيتحقق الأمن والطَّمانية.
 - الثَّقة في مدى شساعة رحمة الله عزَّوجل وغفرانه.
 - التَّوكُّل على الله الواحد الأحد فهو المستعان.
 - يستجيب الله عزَّوجل لعباده المستغفرين ويفرّج كرب المكروبين.
 - إنّ قوله عزَّوجل: ﴿فَإِنِّي قَرِيبٌ ۖ﴾، يلغي إشكالية الوحدة الإنسانية المرضيّة من قواميس علم النفس، ويعدم موضوع الغربة والوحدة والضَّياع، الذي يعتبر محورا أساسيا في الكتابات الشعرية المعاصرة، فالله مؤنسنا وراعينا.

3- التَّمْظَهَرَات المايينية الأخرية

3-1- مشهد الوجود ما بين الإحياء والخلود :

للبعث إطار زمكاني فيه تزرع الحياة في أجساد البشر استعدادا ليوم الحشر. والمحشر هو "المجمع الذي يحشر إليه القوم، وكذلك إذا حشروا إلى بلد أو معسكر أو نحوه"¹. أمّا الحشر يوم القيامة، فيقصد به جمع الخلائق في مكان واحد، وزمن معيّن بأمر من الله عزَّوجل ليحاسبوا على أعمالهم. يعرض مشهد الحشر أحداثا تتمحور حول موضوع الحساب بعد زوال الحياة الدنيا بتقنية التَّمْثِيل الحسي، حتّى أكاد أتمثّل حدث الحساب عيانا، فأعتقد أنّني إزاء مشهد أراه فعليا ماثلا نصب عيني، في قوله عزَّوجل: ﴿هَلْ يَنْظُرُونَ إِلَّا أَنْ يَأْتِيَهُمُ اللَّهُ فِي ظُلَلٍ مِّنَ الْعَمَامِ وَالْمَلَائِكَةِ وَقُضِيَ الْأَمْرُ إِلَى اللَّهِ تَرْجَعُ الْأُمُورُ﴾ سورة البقرة.

تمّت عملية الإخراج المشهدي بتوظيف كلمات تتضمّن الخطاب البصري وفق البرمجة الآتية:

¹- ابن منظور، لسان العرب، ج4، ص222.

﴿يَأْتِيَهُمُ اللَّهُ﴾



تأتيهم الملائكة



تستلزم حركة المجيء والإتيان النزول من الأعلى إلى الأسفل، ما يدفع الخيال لاستحضار طبيعة الحركة، ولكنه يصاب لحظتها بالعجز عندما يتعلّق الأمر بالذات الإلهية؛ إذ لا يمكن تحديد صفة النزول إلّا بما وصف الله به نفسه، ذلك أنّ الدين الإسلامي يحرص على تجريد المواضيع الحساسة (الذات الإلهية وصفاتها)، رغم عرضها في قالب تصويري قائم على التخيل الحسي¹. وبشأن الملائكة، فإنّني أتخيل رؤية مشهد أتتبع من خلاله حركة نزول الملائكة بنظرة شاخصة مهيبة، حتّى يخيّل إليّ أنّي أراها بالعين المجردة.

أمّا قوله تعالى: ﴿فِي ظُلَلٍ مِّنَ الْغَمَامِ﴾، فهو علامة مشهدية تجعل حدث الحساب حاضرا في الوعي بشكل مرئي ومدرّك بالعقل والحواس، انطلاقا ممّا يلي:

﴿ظُلَلٍ﴾ "جمع ظِلَّة والظِّلَّة تجمع ظلل وظلال"²؛ فالظِّل ظاهرة تشهد وتعرف، أي يمكن رصدها ومعاينتها، ولكنّها في هذه الآية الكريمة خارجة عن المألوف، حيث تتحوّل إلى أيقونة العذاب والجزاء في الآن ذاته، فيتحقّق الإدراك البصري الحسيّ المفضي إلى عالم الفكر والوجدان والتأمّل، كما تتكشف الدلالات وتتوضّح عندما تقترن كلمة ﴿ظُلَلٍ﴾ بكلمة ﴿الْغَمَامِ﴾ على هذا النحو:

﴿ظُلَلٍ مِّنَ الْغَمَامِ﴾ = ﴿ظُلَلٍ﴾ "جمع ظِلَّة (من الغمام) وهو السحاب الأبيض الرقيق سمّي غماما لأنّه يغمّ أي يستتر"³.

إنّ غياب نور الشّمس يؤطّر المشهد محقّقا تناسقا في العرض المشهدي ليوم الحساب باعتباره يوما غير معهود، وذلك "يوم القيامة لفصل القضاء بين الأولين والآخرين، فيجزى كل

¹ - لمزيد من التفصيل ينظر: سيّد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص72.

² - الطّبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج1، ص567.

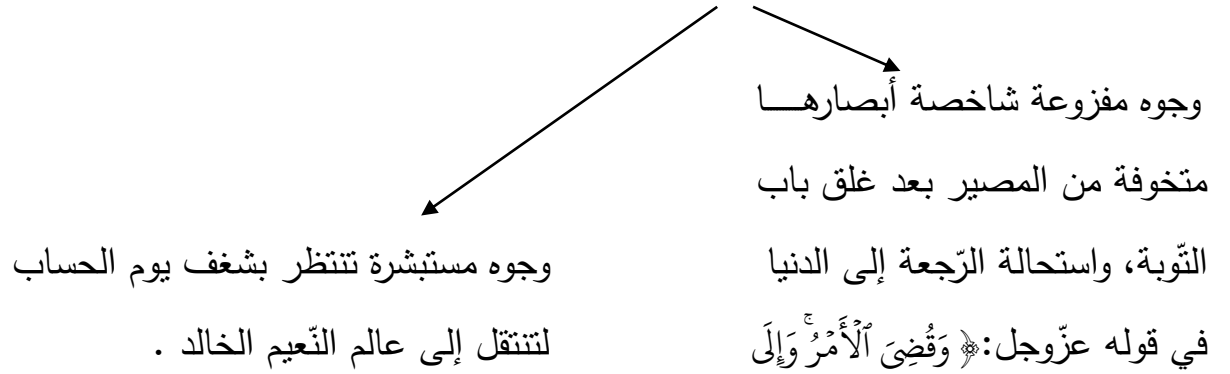
³ - البغوي، معالم التنزيل، مج1، دار طيبة، الرياض، 1409هـ، ص241.

عامل بعمله إن خيرا فخير، وإن شرا فشر¹، بحيث تنعدم الرؤية، إذ "لو فقد الجسم المستتير، ما ظهر شيء"²، ومنه يتشكل المخطّط التخيلي الآتي:

صورة السماء المتماثلة مع اليوم المختلف عن الأيام المعهودة، لانتشار الظل في مساحتها التي تشكل حجابا بين الرائي وما يحيط به.



محاولة الخيال القبض على تفاصيل اليوم المشهود المتّصف بالمغايرة الكلية، والكشف عن الظلال المعنوية التي تعكس الحالات النفسية للعباد فتؤدي مهام التصوير، وكأنّها ترسم ملامح وجوه العباد الذين ينتظرون الحساب.



﴿وَقُضِيَ الْأَمْرُ وَإِلَى اللَّهِ تُرْجَعُ الْأُمُورُ﴾



الوعي بحتمية العقاب والجزاء



شعور النفس برغبة في لقاء اليوم المشهود ثم الخلود

في الجنة، وفزعها من يوم العقاب الرهيب



الإجابة عن سؤال المصير والافتناع بحقيقة مآل الإنسان

¹- ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج1، ص 385-386.

²- محي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، السفر الرابع، ص44.

3-2- مشهد الأعراف (جدل المابين) :

تنبت جدلية المابين الزمكانية قوتها وفعاليتها عندما تتسلل إلى عالم الغيب لتمثل حلقة فاصلة في الوجود الإنساني الغيبي في مشهد قائم على مكّون جدلي حسي (الأعراف)، في قوله عزّوجل: ﴿وَنَادَىٰ أَصْحَابُ الْجَنَّةِ أَصْحَابَ النَّارِ أَن قَدْ وَجَدْنَا مَا وَعَدَنَا رَبُّنَا حَقًّا فَهَلْ وَجَدْتُمْ مَا وَعَدَ رَبُّكُمْ حَقًّا قَالُوا نَعَمْ فَأَذَّنَ مُؤَذِّنٌ بَيْنَهُمْ أَن لَعْنَةُ اللَّهِ عَلَى الظَّالِمِينَ ﴿٤٤﴾ الَّذِينَ يَصُدُّونَ عَن سَبِيلِ اللَّهِ وَيَبْغُونَهَا عِوَجًا وَهُمْ بِالْآخِرَةِ كَافِرُونَ ﴿٤٥﴾ وَبَيْنَهُمَا حِجَابٌ وَعَلَى الْأَعْرَافِ رِجَالٌ يَعْرِفُونَ كُلًّا بِسِيمَاهُمْ وَنَادَوْا أَصْحَابَ الْجَنَّةِ أَن سَلِّمُوا عَلَيْنَا لَمْ يَدْخُلُوهَا وَهُمْ يَطْمَعُونَ ﴿٤٦﴾ وَإِذَا صُرِفَتْ أَبْصَارُهُمْ تِلْقَاءَ أَصْحَابِ النَّارِ قَالُوا رَبَّنَا لَا تَجْعَلْنَا مَعَ الْقَوْمِ الظَّالِمِينَ ﴿٤٧﴾﴾ سورة الأعراف.

للأعراف بعد برزخي يحقق التركيبة الثلاثية بوصفه مكّونا جدليا وسطيا؛ الجنة/الأعراف/ النار، والأعراف جزء من الحقيقة الغيبية، التي تخطّ دون أدنى شكّ تفاصيل المستقبل الغيبي، فهو مكان يرتبط بالزمن الغيبي؛ إذ يعنون بالوجود - في - منطقة الأعراف، أين تتواجد زمرة من البشر، ومنه: ماذا سيتراءى لنا من خلال مشهد الأعراف المنفتح على المعاينة البصرية ؟

بعد الفصل بين العباد يساق كلّ إلى مأواه الخالد والمتغاير، فإمّا إلى الجنة وإمّا إلى النار وبتوظيف الحوار يتم الكشف عن المصير، في قوله عزّوجل: ﴿وَنَادَىٰ أَصْحَابُ الْجَنَّةِ أَصْحَابَ النَّارِ أَن قَدْ وَجَدْنَا مَا وَعَدَنَا رَبُّنَا حَقًّا فَهَلْ وَجَدْتُمْ مَا وَعَدَ رَبُّكُمْ حَقًّا قَالُوا نَعَمْ ﴿٤٤﴾﴾. يستلزم قوله عزّوجل: ﴿نَادَى﴾، إيقاعا صوتيا يقوم على التباين المتجانس مع موضوع المناداة، الذي يفرض إجابة من أهل النار ظاهرها مشابه لما صدر عن أصحاب الجنة وباطنها مختلف عنه (إيقاع بنبرة الغبطة والسرور وآخر بنبرة الندم القاتل)؛ إذ "يخبر تعالى بما يخاطب به أهل الجنة أهل النار وذلك على وجه التّقريع والتّوبيخ إذا استقرّوا في منازلهم (...)" (أن قد وجدنا ما وعدنا ربّنا حقّا فهل وجدتم ما وعد ربكم حقّا قالوا نعم)¹.

¹ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج2، ص 327.

وينتهي الخطاب الموجّه من أهل الجنّة إلى أهل النّار إلى تصوير حالة شخصيات الطّرفين؛ فنداء أهل الجنّة (الاعتراف بنيلهم ما وعدهم الله عزّوجل) يرتبط بظلال معنوية تمكّني من رسم صور وجوه السّعداء في الجنّة بتعيين سيماهم الممكنة، وكأنّني أسأل نفسي: هل يمكن قياس نسبة سعادة الشّخص الخالد في النّعيم اللامتناهي؟ كلمة سعادة قد لا تحتوي الموقف بصفة تعكس حقيقة تلك الحياة المتفرّدة بكيونونها وطبيعتها، ورغم ذلك أحاول (استجابة للذّة العرض المنفتح على إمكانيات التّحديد) التّواجد في زاوية أتأمّل من خلالها وجوها تتراءى لي ضاحكة تشعّ بنور الفرح بأعين واسعة تحاول الاستمتاع بالنّظر إلى أشياء النّعيم الخالد، فألمس نفسية (تتناغم مع الجوّ العام لمكان الجزاء) تعكس وجوها تختزل كلّ معاني الرّضا والرّاحة والسّعادة الأبدية.

ومن كفّة هاوية إلى الأسفل يصدر صوت اليأس والاعتراف القاتل عنوانه: الكفرة يلقون مصيرهم المشؤوم. والملاحظ أنّ كلمة واحدة ﴿نَعَمْ﴾ تسهم في إخراج مشهد تقف على خشبة مسرحه شخصيّات بنفسية محبطة تنعكس على وجوههم؛ فقد أتخيل رؤيتهم في حالة ذبول تام يتمازج فيها القنوط بالرّجاء، والنّدم بالأمل في الخروج، وتلك التفاتة مرنة إلى مشهدين يرسّخان لعقيدة الجزاء والعقاب.

يتمكّن الحوار من نسج مشهد الاعتراف بإحكام؛ إذ يضيفي على العرض صفة الحقيقة المعاينة والمسموعة، تمهيدا لعرض المشهد القائم على معطيات حسّية محورها المكان المابيني، بحيث تقرب الحقيقة الغيبية من ذهن المتلقّي، فيعابشها وهو يخلو بنفسه يتأمّلها مراجعا حساباته مع ما شرّعه الله وما أحلّه وما حرّمه.

ويعتبر قوله عزّوجل: ﴿فَأَذِّنْ مُؤَدِّنُ بَيْنَهُمْ﴾، إشارة إلى وجود فاصل معيّن لم يتحدّد نمطه ولم تتبيّن طبيعته، ما يجعل عدسة الكاميرا تغير وجهتها نحو منطقة تتمركز في وسط المشهد الجامع والكلّي المعروض على خشبة تحوي موضعين متغايرين أشدّ التّغاير، هما خشبة الجنّة وهي العليا وخشبة النّار وهي السفلى، ففي قوله عزّوجل: ﴿وَبَيْنَهُمَا حِجَابٌ وَعَلَى الْأَعْرَافِ رِجَالٌ يَعْرِفُونَ

كُلًّا بِسِيمَاهُمْ ﴿﴾، تتكشف صورة الفاصل المابيني. ولكن كيف سيتمّ رسم صورة الفاصل الموجود بين الجنة والنار في خيال المتلقّي؟ وكيف ستحدّد سيمات وجوه أهل الأعراف؟

"لما ذكر تعالى مخاطبة أهل الجنة مع أهل النار نبّه أنّ بين الجنة والنار حجاباً وهو الحاجز المانع من وصول أهل النار إلى الجنة، قال ابن جرير: وهو السور الذي قال الله تعالى: (فضرب بينهم بسور له باب باطنه فيه الرحمة وظاهره من قبله العذاب) سورة الحديد (الآية 13) وهو الأعراف"¹. الأعراف مكان فاصل بين مكانين متغايرين، الجنة والنار، يمكن أهله من الانتقال إلى جهة واحدة فتستحيل عليهم الثانية، أي يتميّز ببعدين؛ بعد إلغائي لحالة وجود مركزية متوتّرة بصفة مؤقتة وبعد انتقالي (من وإلى)، فهو يمثل بؤرة التحوّل.

وإذا كان الأعراف سوراً بوجهين مختلفين بصفة مطلقة؛ وجه ينشر نور الرحمة والنعم، وآخر ينشر ريح السموم والعذاب، فإنّه حتماً يمتلك شكلاً هندسياً ينتهي إلى التلازم مع البعد النفسي لأهله؛ فقد يكون شكله ضارباً في الارتفاع، ذلك أنّ "الأعراف جمع، واحداً عرف، وكل مرتفع من الأرض عند العرب فهو عرف"². وإن لم ترد كلّ التفاصيل المتعلقة بهيئته من الحجم والشكل والصفة، فإنّ منطق الفصل بين مكانين أحدهما يتّسم باللاتناهي في الاتّساع، والآخر ضارب في العمق يوجّه العملية التخيلية إلى تعيين صورته الضخمة المتميّزة بالعلوّ اللامتناهي، والتي تفرض مساحة تتناسب مع علوّ الشاهق، أمّا عن طبيعته فإنّني أتوقّع صلابته الشديدة. كلّ ذلك ملك لجهتين متغايرتين، ذلك أنّ قولي: "سور المدينة حائطها المشتمل عليها"³، أي سور الأعراف ملك للجنة وكذلك النار، فهو اشتمال مزدوج.

وفي قول "مجاهد: الأعراف: حجاب بين الجنة والنار سور له باب"⁴، إشارة إلى وجود باب في سور الأعراف. ولكن هل أوجدت لتحقيق إمكانية الدخول والخروج؟ أم إنّها إسقاط لأحد القطبين؟ لقد سبق القول إنّ الأعراف يمنع من اجتياز أهل النار إلى الجنة، وذلك ممكن البعد

¹ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج2، ص327.

² الطبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج10، ص209.

³ الرّاغب الأصفهاني، معجم مفردات ألفاظ القرآن، مادة (سور)، ص187.

⁴ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج2، ص327.

النَّفسي للِسُّور؛ فبابه مركز الضَّغَط النَّفسي على الكفرة، إذ يعتقدون أنَّه يمثِّل سبيلهم إلى النَّجاة والخلاص من منطلق أنَّ الباب يخضع لجدلية الداخل والخارج، ولكن إذا اقتربوا منه امتنع عن الانفتاح ما يولِّد في نفسيتهم إحباطا نفسيا حادًا.

بعد أن تَكشَّفت خشبة مسرح المابين وإن جزئيا في مخيلتي يتراءى لي شخوص العرض، في قوله تعالى: ﴿وَعَلَى الْأَعْرَافِ رِجَالٌ﴾، فهم رجال يأوبهم مكان لا هو الجنَّة ولا هو النَّار، فلماذا لم يتمَّ إلحاقهم بأحد المكانين؟ "قال ابن عباس: أهل الأعراف قوم استوت حسناتهم وسيئاتهم"¹. وبناء على ذلك تحوَّلوا إلى سور الأعراف في انتظار قول الفصل، ما يجعلني أتصوِّر حالتهم النَّفسية المتوتِّرة؛ فهو انتظار مصيري ينتهي إلى إسقاط أحد المكانين (الجنة أو النار)، وكلَّ المنتظرين يجول بخاطرهم سؤال موحد وهم يتمنَّون دخول الجنَّة: ما هو مصيرنا ؟

إنَّ التَّصوير الحسي لمشهد الأعراف (الحوار/الإشارة إلى السَّمات/تعيين اسم مكان الانتظار) يلغي الحاجز المكاني والفاصل الزَّمني بين العالمين الدنيوي والأخروي، فيوهمني بالنَّظر إلى شخوص بوجوه تنطق بالحيرة والخوف والتمني، التي تمثِّل في اجتماعها علامة أيقونية حيَّة تفاعل معها، فيحضر موضوع حال أهل الأعراف الحرجة أمام وعيي، فيبلغ لحظتها تأثري بذلك حدًّا عميقا.

تتضاعف نسبة توتر أهل الأعراف، في قوله عزَّوجلَّ: ﴿يَعْرِفُونَ كُلًّا بِسِيمَاهُمْ وَنَادَوْا أَصْحَابَ الْجَنَّةِ أَنْ سَلِّمُوا عَلَيْكُمْ لَمْ يَدْخُلُوهَا وَهُمْ يَطْمَعُونَ﴾^(٦٦) وَإِذَا صُرِفَتْ أَبْصَرُهُمْ تِلْقَاءَ أَصْحَابِ النَّارِ قَالُوا رَبَّنَا لَا تَجْعَلْنَا مَعَ الْقَوْمِ الظَّالِمِينَ^(٦٧). ينسج الإيقاع الصَّوتي والحركي واللوني مشهدا مشحونا بالضَّغَط النَّفسي المتكشِّف من خلال تلك المنظورات الجانبية المحتملة، والمحيطية بسور الأعراف؛ فأصحابه ينظرون إلى أهل الجنَّة، ثمَّ إلى أهل النَّار، إذ يمثِّل فعل النَّظر النِّقطة التي تضئ جانبا من الوجود - في - الجنَّة و - في - النَّار، فتمكِّني من النظر إلى الجهتين. ومنه: ما هي الأشياء التي سيقع عليها نظري؟

¹- الطَّبْرِي، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج10، ص217، (هامش رقم 01).

احتمالات تخيلية يفرضها منطق الوجود - في - الجنة و - في - النار - فقد يتراءى لي أصحاب الأعراف وهم يحركون رؤوسهم اتّجاه الجنة، في قوله عزّوجل: ﴿لَمْ يَدْخُلُوهَا وَهُمْ يَطْمَعُونَ﴾^١؛ وتلك علامة أيقونية بصرية تكشف عن حالة نفسية حالمة تمتزج بالخوف من عدم تحقيق أهل الأعراف حلمهم بالجنة. أمّا عندما يحركون رؤوسهم اتّجاه النار، فذلك ينتهي إلى علامة أيقونية بصرية تكشف عن حالة نفسية متوتّرة يمتزج فيها التّرجي من الله المغفرة والخوف من عذاب النار، حينها ترتسم في خيالي صفتا اللذة (الجنة) والألم (النار).

إنّ حركة رؤوس أهل الأعراف للنّظر في أمر الطّرفين قائمة على محور الألوان المنفتح على علامات أيقونية بصرية تفصل بين حالتين متغايرتين، في قوله عزّوجل: ﴿يَعْرِفُونَ كُلًّا بِسِيمَاهُمْ﴾، أي: "يعرفون أهل الجنة ببياض الوجوه وأهل النار بسواد الوجوه"¹. إنّ الحالة الأولى يميّزها انتشار اللون الأبيض، الذي يستقطب أنظار أهل الأعراف إليه، وهم يطمعون ويترجّون ويتمنّون الالتحاق بأهل الجنة، بصوت تولّفه خيوط التّمني بعد الانبهار بنعيم الجنة، في قوله عزّوجل: ﴿وَنَادَوْا أَصْحَابَ الْجَنَّةِ أَنْ سَلِّمُوا عَلَيْنَا﴾ أمّا قوله عزّوجل: ﴿لَمْ يَدْخُلُوهَا وَهُمْ يَطْمَعُونَ﴾^٢، فإنّه يولّد هدوءاً نفسياً يصنعه طمعهم في رحمة الله عزّوعلا. أمّا الحالة الثانية فإنّها تتكشف من خلال حركة رؤوس أهل الأعراف المضادة، في قوله عزّوجل: ﴿وَإِذَا صُرِفَتْ أَبْصَارُهُمْ تِلْقَاءَ أَصْحَابِ النَّارِ﴾؛ فالحركة الجانبية (محدّدة الاتّجاه) تسمح لي بالانتقال من مشهد إلى آخر مغاير، فأتّمكن من التّركيز على هذه الرّؤية (النار) من المشهد الكلّي، التي أوجدتها انتشارية اللون الأسود (اسوداد وجوه الكفرة في جهنّم)، والذي مكّن بدوره أصحاب الأعراف من الفصل بين أهل الجنة وأصحاب المصير المشؤوم والكشف عن خبايا مكان العذاب. وبعد تساؤلهم المحتمل عن علّة الاسوداد وطبيعة العذاب هناك - في - جهنّم، وهل من سبيل إلى تجنّب الالتحاق بهم؟ تطفو إلى السّطح أدقّ التّفاصيل الممكنة للإمام بموضوع العذاب - في - جهنّم، من خلال جملة من الإجابات المحتملة قد تنتهي بهم إلى حالة نفسية مضطربة؛ إذ يتصورون أنفسهم

¹ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج2، ص330.

من أهلها، فينتابهم خوف رهيب ويطاردهم شبح اليأس القاتل، حينها يلجؤون إلى دعاء مصيري محوره الطمع في النجاة من العذاب برحمة من الله عزوجل.

والملفت للانتباه قوة الانسجام الحاصل بين الأسود والأبيض "ومبعث الانسجام أن التّضاد يؤدي إلى التّوازن"¹، ما ينسج مشهدا متوازن الزوايا والعناصر المشكّلة له. كذلك يولّد التضاد بين الوجوه المبيضة والمسودة انسجاما بين حركتين بصريتين متضادتين، وكأنّ اللون يوجّه حركة البصر يمينا وشمالا؛ الأولى نحو الجئة والثّانية نحو النّار. غير أنّ المسألة الأكثر إثارة هي اختزال الأبيض والأسود لجدلية الإضاءة واللاإضاءة المعهودة في عالم الإخراج المسرحي، التي تمكّنا من الفصل بين جهتين متغايرتين من خلال الإخراج المشهدي الدرامي المبهّر المركّز على تفعيل الإضاءة تارة وإسقاطها أخرى؛ فاللون الأبيض يعكس الإضاءة أمّا الأسود فيلغيها بحكم أنّ "الأبيض يمثل الضّوء الذي بدونه ما كان يمكن رؤية لون (...) والأسود الظّلام الكامل"²؛ فاللون الأبيض مركز الإشعاع والإنارة، وكأنّ عدسة الكاميرا تصوّب جهة الجئة فتنتشر إضاءة لامتناهية تريح النّفس، وتمكّن أهل الأعراف من النّظر إلى النّعيم الممتدّ على مساحة تصعب إحاطتها بالنّظر، سرعان ما تنطفئ الأضواء لتغيّر حركة التّصوير وجهتها نحو منطقة الرّعب والفرع، أين تتواجد الوجوه المسودة ويفرض الأسود سلطته، فينتشر ظلام دامس ينبئ عن مصير مشؤوم.

المشهد ذاته يُعرض قبلا في رواق جدلية المابين، في قوله عزوجل: ﴿يَوْمَ يَقُولُ الْمُنْفِقُونَ وَالْمُنْفِقَتُ لِلَّذِينَ ءَامَنُوا انْظُرُونَا نَقْتَبِسْ مِنْ نُورِكُمْ قِيلَ ارْجِعُوا وَرَاءَكُمْ فَالْتَمِسُوا نُورًا فَضُرِبَ بَيْنَهُمْ بِسُورٍ لَهُ بَابٌ بَاطِنُهُ فِيهِ الرَّحْمَةُ وَظَاهِرُهُ مِنْ قِبَلِهِ الْعَذَابُ﴾ سورة الحديد. تتضمّن الآية الكريمة حوارا ينسج بداية مشهد يقوم على جدلية الإضاءة (المرتبطة بالرؤية المتوهّمة بشئى مستوياتها)، واللاإضاءة بتقنية حركية فعل النّظر المتخيّلة، التي تسمح بإدراك الوجود -هناك - إدراكا حسيا يسمح لموضوع تمظهرات العقاب والجزاء بالامتثال أمام الوعي. وفي معنى الحوار الوارد في الآية

¹ - أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص 138، عن:

Albert H.Munsell,ed,and with an introduction by Feber Birren,U.S.A,1969; p35.

² - المرجع نفسه، ص 111، عن: Feber Birren, Principles of color U.S.A ,1969, p09.

الكريمة، أَنَّ الله عزَّوجل يومئذ "يَقْسَمُ النُّورَ فيعطى المؤمن نورا، ويترك الكافر والمنافق فلا يعطيان شيئا"¹. هكذا، يخيّل إليّ النظر إلى عرض على خشبة تحتوي المغايرة، التي حقّقها العنصر الفيزيائي؛ النور المنتشر على محور أفقي، غير أنّه يحتبس في جزء منه مسقطا قاعدة الانتشارية الضوئية تاركا الجزء الثاني مظلما بصفة مطلقة. ذلك هو الإعجاز التصويري بعينه، لاسيّما عندما يتحوّل النور والظلام إلى علامة أيقونية بظلال مختلفة ذات بعد نفسي ملحوظ، حيث تتوضّح في قوله عزَّوجل: ﴿أَنْظُرُونَا نَقْتَبِسْ مِنْ نُورِكُمْ قِيلَ ارْجِعُوا وَرَاءَكُمْ فَالْتَمِسُوا نُورًا فَضُرِبَ بَيْنَهُم بِسُورٍ لَهُ بَابٌ بَاطِنُهُ فِيهِ الرَّحْمَةُ وَظَاهِرُهُ مِنْ قِبَلِهِ الْعَذَابُ﴾^(١٣).

كذلك يعمل النور والظلام على توجيه الخيال من خلال تلك الفجوات القابلة للتعيين، فقد تظهر بصورة عيانية بعد أن تتجمّع جملة من الأسئلة في الذهن من قبيل:

- كيف تُرسم وجوه قد تحوّلت إلى مركز للإنارة ؟
- ما هو حال أولئك أصحاب الوجوه المظلمة ؟
- هل نستطيع تحديد طبيعة حركة الباحثين عن النور ؟
- ما هو شعور المؤمن وهو يرى أَنَّ النور جزء من جسده ؟
- هل بالإمكان الكشف عن حالة الكفار والمنافقين النفسية وهم يعيشون خدعة المصير؟

يلغي الظلام الألفة والأنس والطمأنينة ويعرقل عملية الإبصار، ما ينشئ حالة اغتراب قوية تدمر النفس، فتدخل الإنسان في دوامة التخيّلات والتّهيوّات المخيفة، وبناء على ذلك يندفع المسوّد وجوههم إلى طلب الإنارة، في قوله عزَّوجل: ﴿أَنْظُرُونَا نَقْتَبِسْ مِنْ نُورِكُمْ﴾. وهو تصوير حسّي لوضعية فريقين يوم الحساب يمكّني من رؤية العرض المزدوج الجامع بين جهتين متغايرتين؛ جهة أتخيّل فيها حجم الإنارة المشعة من وجوه المؤمنين، وجهة أخرى أرصد فيها فقط الأصوات المتوهّمة بفعل حركة المنافقين والكفار غير العادية، فقد يهرولون مسرعين للقاء النور

¹ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص456.

وكلهم طمع في تحقيق ذلك عندما ردّ على طلبهم، في قوله عزّوجل: ﴿قِيلَ ارْجِعُوا وَرَاءَكُمْ فَالْتَمِسُوا نُورًا﴾ .

تدفعني طبيعة حركة الإياب إلى التركيز على ظلالها المعنوية، التي تولّد في جملتها حالة قلق تشتت حدّتها كلّما اقترب هؤلاء من نقطة الوصول، بحيث "يرجعون إلى المكان الذي قسّم فيه النور فلا يجدون شيئاً"¹. وتلك "خدعة الله التي يخدع بها المنافقين"²، فتلقّي بهم في قوقعة الاكتئاب بعد أن تسقط كلّ احتمالات الإنارة، في قوله عزّوجل: ﴿فَضْرِبَ بَيْنَهُمُ بُسُورًا لَّهُمْ بَابٌ بَاطِنُهُ فِيهِ الرَّحْمَةُ وَظَاهِرُهُ مِنْ قِبَلِهِ الْعَذَابُ﴾^{١٣}. وفي لحظة خاطفة يتحوّل نظرنا إلى جزء آخر من المشهد الجامع (السور)، نظرا لتحوّل مركزية المشهد من المنطقة المضيفة إلى السور الفاصل بين النور والظلام؛ وهو سور برزخي يتجاوز ظاهره الهندسي ليكشف عن حقيقة الجزاء والعقاب، ويقضي على آمال المنافقين في التماس النور من المؤمنين.

¹ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص 456.

² - المصدر نفسه، ج4، ص456.

خاتمة

بفضل التناغم المتألف بين التصوّر القديم، وافتراضات الفكر النقدي المعاصر حول آليات التحليل الجمالي للمشهد المكاني وكيفية تشكيله، توصّلت إلى النتائج الآتية:

- تمكّنت اللّغة من اقتحام إمبراطورية الفنون المعتمدة في قواعدها على العرض الحسيّ، مثل الرّسم بكلّ توجّهاته والفن التشكيلي والمسرح والإخراج السينمائي والسينوغرافيا والنّحت والفن المعماري وغيرها، ومنه، هل يمكن الانتهاء إلى تأسيس فن الصّناعة المشهدية بالكلم ؟

- إنّ التّقنيات المعتمدة في التّشكيل الجمالي للمشهد المكاني (كالإيهام بالعمق المكاني، والاستهراب، والتأطير الهندسي، والألوان، والحركة، والتّجسيم والتّشخيص، والإيهام بالنّظر والسمّع، والصّورة بزواياها وإطارها، والإضاءة، واللاإضاءة، وغيرها) تستطيع أن تقوم مقام الشّخصيات النّاطقة على خشبة المسرح؛ لأنّها تمكّن الأشياء ومحويات خشبة العرض من مخاطبة المتلقّي ومحاورته، وإدخاله عالم المشهد متأملاً التّفاصيل والجزئيات.

- تتمكّن تقنية واحدة من نسج مشهد صامت، ولكنّه صائت على خشبة العرض التخيلية عندما تفرض عناصر أخرى تستحضر تخيلها هي أشبه بمنظورات جانبية، ما نجده حاضرا في مشهد الإحاطة الآمنة مثلا، حيث تستلزم أشجاره الملتقّة وجود المتعمّين-هناك- يتسامرون، وغيرها من الافتراضات التخيلية الأخرى .

- إذا اعتبرنا أنّ الإدراك الحسيّ شرط أساسي لولوج عالم الجمال، فإنّ التوليفة الحواسيّة قد أسهمت فعلا في توضيح أعمق لمفهوم الجمال وطبيعته، من خلال نسج مشاهد متحرّكة تخاطب الحواس والقلب والعقل، وذلك عين الصّناعة الجمالية بالكلمات المجرّدة.

- إنّ الإدراك الجمالي والمعرفي لظاهرة ما مرهون بالعودة إليها وتأملها، ومنه يعتبر التأمّل والعودة إلى الظّاهرة قصد معاينتها آليتين متقاربتين من حيث المبدأ والهدف، فكلاهما يسعى إلى كشف المستور وصولا إلى الحقيقة أو المعرفة اليقينية.

- التأمّل والتّدبّر يعادلان النّظر والرّؤية، فالنّداخل بين الطرفين قد يولّد ما يمكن الاصطلاح عليه بعلم التأمّل بوصفه الأرضية الإستراتيجية لاستكناه معالم الجمال من الظّاهرة قيد الدراسة.

- ألمس توافقاً فكرياً بين أطروحة سيّد قطب الجمالية وما هو متأصل في الفكر الظّاهراتي حول الخبرة الجمالية، لا سيّما في مسألة الظلال المسهمة في التشكيل الجمالي للمشاهد المكاني.
- إنّ التصورات والمعارف والرؤى والحقائق، لا يمكن الإحاطة بها في عالم الفن إلاّ عن طريق المعاينة الحسيّة للموضوع المعروض جمالياً، التي تمكّن من فتح مجال تحديد المنظورات الجانبية للشّيء المعروض بصفة استلزامية تبعا لمقصدية النص ومنطق موضوع المشهد. فالاعتماد على تقنية العرض الحسيّ يكشف عن موضوعين متلازمين؛ الجمالي والمعرفي.
- إذا كانت للغة قدرة فائقة على استحضار الوجود بكلّ تفاصيله المدركة بالحواس، فإنّ تصوير المشاهد المكانية بالكلمات يمثل ظاهرة قابلة للمعاينة.
- تخرج الكلمات المشاهد، بالإيقاع الحركي والصّوتي واللّوني والضّوئي والصّورة بزواياها وإطارها وفق تناسق رهيب.
- إذا كانت الأيقونة البصرية قد تشكّلت نتاج الثّورات التكنولوجية، فإنّ لغة الخطاب القرآني سبقتها إلى ذلك (الرّسم بالكلمات)، لاحتوائها مجموعة عناصر تمثّلتها كالحركة والخيال والإيهام بالرؤية، ومنه يمكن اعتبار تقنيات التشكيل الجمالي للمشاهد المكاني مادة التشكيل الأيقوني، أو ما يسمّى بالوسائل الأيقونية.
- شحنت الكلمات الإلهية بقوة الدّفع التّخيلية، التي أنتجت إمكانيّة الرّسم الأيقوني المتخيّل والمنفتح على تحديدات متعدّدة.
- تسهم تقنية الإحالة على الهيئة في الرّسم الأيقوني الحسيّ المعتمد في إخراج المشهد المكاني عياناً.
- يتداخل مفهوم الأيقونة مع مفهوم التّصوير (التّصوير الغيبي في الخطاب القرآني)، فكلاهما يمثل الحقيقة بتوظيف الخيال. وفي ذلك إثبات للفرضية الآتية: التّصوير الغيبي أصل الفكر الأيقوني الوارد في كتاب (ما هي السّيميولوجيا) لبرنار توسان.
- تكشف الحقيقة -هناك- يفرض فكّ شفرة الخطاب الأيقوني.

- الخطاب البصري يصنع المشهد المكاني، فهو أيقوني؛ أي يحيلنا إلى مجموعة علامات أيقونية تنتج ظلالة معنوية مرجأة.

- يتفاعل التصوير المعنوي مع الرسم الحسي للمشاهد المكانية، فيتولد رسم أيقوني يصنع جمالية مضاعفة .

- تكشف العلامات الأيقونية المتخيّلة عن البعد النفسي للشخص على خشبة العرض، محدّدة طبيعة الوجود - هناك - بشقيّ الجزائي والعقابي.

- يمثّل المشهد المكاني علامة أيقونية حيويّة ومعقّدة، لكونها جامعة لتفاصيل (قد تظهر أو تختفي لحظة العرض) تجعل ما يعرض حاضرا في الوعي بشكل مرئي ومدرّك بالعقل والحواس.

- المسألة المكانية في الفن لا تتمثّل في الأماكن الخيالية أو المخترعة والملقّة على حدّ تعبير سيّد قطب فقط ، بل إنّها تحتوي الأماكن الواقعية فتتسجها نسجا خياليا ممتعا وفق تقنيات تصويرية محدّدة تعمل على إخراج العروض بجودة فنيّة عالية المستوى.

- لا تتعارض الحقيقة مع الجمال في العروض الفنيّة، إذ يمكن تناول الظواهر الوجودية برمتها وما تعكسه من حقائق، بشكل جمالي يميّز بمفعول تأثيري لا متناهي، ليصبح العرض الفنيّ حاملا لمضمون وغاية. وقد أثبت الخطاب القرآني ذلك لاحتوائه رسالة الجمال المتمازجة مع المقاصد المعرفية والدينية المحيطة بالإنسان والوجود. فالعرض الجمالي منفذ مركزي للتأثير في المتلقّي.

- تنطق المشاهد المكانية بالحقيقة، التي تثبت محاور عدّة في كتاب المعرفة الدنيوية والغيبية.

- هل يمكن أن نعتبر النظام الجدلي في التشكيل الجمالي للمشاهد المكاني نظاما سيميولوجيا؟

- اعتماد تصوير المشاهد المكانية على الفكر الجدلي يمثّل فنا بحدّ ذاته يبلغ أعلى المستويات، قد يتجاوز السيميولوجيا، حينما تتحوّل الأقطاب الجدلية إلى أنساق فكرية ثابتة ومتأصلة تحكم عالم الفكر، حيث تحكّمت الإيقاعات الجدلية الآتية في التصوير الجمالي العام للمشاهد المكانية،

و هي: جدلية الأعلى والأسفل/ جدلية الظاهر والخفيّ (الانبثاق)/ جدلية المابين/ جدلية الاتصال والانفصال.

- إنّ مقولة الأين حوّلت المواضيع بتباينها إلى منطقة تكشف كبرى تنطق بالمعرفة اليقينية في ثوب فنيّ مبهر. وقد ولّدت فكر العتبات المكانية (الفوق/ التحت)، (اليمين/الشمال) المرتبط بعوالم فكرية متباينة، والمعتمد في الصّناعة الجمالية للمشاهد المكانية في الخطاب القرآني، حيث اتخذ عدّة صور كالعلية في مشاهد الجنّات، والدرك الأسفل في مشاهد النّار، والقبو الدنيوي.

- يتمكّن منطق العتبات من إدخال المتلقّي عالم التّصور المرئي للمشاهد المكانية المعروضة، فلا تتحقّق جماليتها إلّا بالإحالة على الموضع (استحضار التّشكيل الهندسي للمكان).

- قد ترتقي جدلية الفوق/ التحت إلى منظومة فكرية ودينية توجّه حياة البشر وتنظّم تفكيرهم.

- تنير جدلية المتناهي في الكبر والمتناهي في الصّغر، جانبا من الوجود - هناك - في بعده الرياضي وفق المعادلة التصويرية الآتية:

- المتناهي في الكبر: عالم الأمن والسّكينة والرفاهية.

- المتناهي في الصّغر: عالم العذاب المهين.

- أقسم الله عزّوجل بثلاث مسائل بصفة متتالية مثّلت أعمدة الوجود الكوني الدّنيوي الغيبي: الزّمن والمكان والإنسان، ما يثبت شدة تعالقها.

- تعدّ العناصر الأربعة: الإنسان والمكان والزّمن والحركة، المراتب الأساسية للمعرفة بشقيها الدنيوية والغيبية.

- الحيز شبيه بالمكان ولا يرادفه لتميّزه عنه في صفتي التّغيّر واللامحدودية في التّشكيل.

- إنّ العلاقة بين المكان والفضاء تكاملية؛ فالمكان ينتمي إلى فضاء ما والفضاء أكبر من أن ينحصر في مكان محدّد.

- حان الوقت لإعادة النَّظَر في معادلة الزَّمن، التي تمكَّنتنا من الوصول إلى البرِّ الآمن؛ فالمستقبل يمكن أن يقع في أيِّ لحظة، لذا لا بدَّ من إدماجه في الحاضر والماضي باعتبار هذا الأخير مجموع آنات أو لحظات كانت حاضرا في ذاتها، فهي اتَّجاه نحو ماهو آت، ولكنها وحدات آنية قابلة للزَّوال من أجل المستقبل.

- تكمن حقيقة الزَّمن في أنَّه مضيَّ الإنسان نحو نقطة زمنية غيبية؛ فهو صيرورة، ووجود وعدم، ونشأة وزوال في الطَّرح القرآني.

- حدث تمازج رهيب بين الزَّمن والمكان في صناعة المشهد المكاني؛ فزوال المكان (الأرض) يفرض نهاية الزَّمن الدَّنيوي، وحضور المكان الخالد (الجنة / النَّار) يفرض بداية الزَّمن الخالد.

- من وجوه الإعجاز التَّصويري للمشاهد المكانية قلب المعادلة الزَّمنية من: ماضي/حاضر/مستقبل إلى: مستقبل آني وحاضر يُتذكَّر (أي يتحوَّل إلى ذكريات-هناك-)، بالاعتماد على تقنيات فنيَّة دقيقة لتفعيل ذلك مثل:

* أسلوب الفجأة، حيث يعمل على تفعيل الزَّمن الحاضر واستحضاره لحظة التَّلقي، وكأنَّ ستارا يرفع في لمح البصر كاشفا عن مشهد ما ملغيا منطق التَّسلسل الزَّمني المعهود.

* أفعال الأمر، وقد وظَّفت كتقنية لغوية وفنيَّة في الآن ذاته تلغي قاعدة التَّسلسل الزَّمني عندما توحى بحدوث ما سيكون -هناك- اللَّحظة.

* التقنية الزَّنبقية (هنا والآن) المتولَّدة بفعل الخطاب البصري، والتي تلغي الحاضر الدَّنيوي وتحوِّل المستقبل إلى آن حاضرة تثبت فعالية مقولة: الحاضر يمتلك السَّيطرة الآنية بكلِّ تجلّياتها وأشكالها (النَّابلسي).

- اعتمدت تقنية الطِّي الزَّمكاني بصفة مكثَّفة في عرض المشاهد المكانية؛ فقد تمَّ إلغاء الأبعاد والمسافات والزَّمن (الحاضر على وجه الخصوص) لتفعيل إمكانية وجود الإنسان -هناك- تخييليا، وتقريب الحقائق الغيبية إلى الدَّهن بهدف التَّآلف معها، لأنَّها تمثِّل الوجود الحقيقي للإنسان -هناك-.

- تختزل جدلية الاتّصال والانفصال مسار حياة البشر المتوقعة بين حدّين متناقضين؛ الرّغبة في الاتّصال/ نبذ الانفصال.

- اعتمدت لغة الخطاب القرآني على تقنية التّوليف الجمالي المشهدي الممتد الجامع بين خشبتين متضادتين ومتغايرتين (المشهد والمشهد المضاد)، أين يسدل الستار ويرفع آخر. وتلك تقنية منبثقة عن الفكر الجدلي تكسب المشهد طاقة جمالية غير قابلة للاستنفاد تعجز وسائل التّصوير المعاصرة عن مضاهاتها، كما تتحوّل إلى نسق فكري يحكم عالم المعرفة اليقينية حول الكون والوجود الدنيوي والغيبوي. وفي ذلك تأكيد لإمكانية الجمع بين الحقيقة والفن.

- تصوير أشياء الجنّات جميعها وفق منطق التماثل والتباين المتضاد مع أشياء الدنيا يصنع شحنة جمالية، بمفعول تأثيري قوي يجذب النفوس إليه فيؤنسها، ويضعها وجها لوجه مع الحقيقة الغيبية (مشاهد الجزاء).

- تمكّنت الكلمات من تحويل المعاني الذهنية مثل الطمأنينة والأمن والهناءة إلى مشاهد محسوسة.

- أثبتت مشاهد العليّة في الجنّات فرضية غاستون باشلار حول علّة انجذاب الإنسان نحو المكان العلوي، أين تستوطن قيم الألفة؛ الطمأنينة والأمن والسّكينة. فالوجود الهنيء يتكثّف ويتحقّق دوما في العليّة، لذا أضحى الاحتماء بها يسكن لاوعي البشرية بصفة مطلقة.

- إنّ الإحساس بالغربة والضّياع والاعتراب متأصلّ في لاوعي الإنسانية بصفة موحّدة، إذ يعتبر حتمية لا مفرّ منها، فهي أشبه بإرث موجه لا يفنى ولا ينتهي مفعوله، يعود في أصله إلى قصّة الخلق (فقدان البيت الآمن والاعتراب الأرضي)؛ فالانفصال عن الجنّة ولّد فلسفة الاعتراب المكاني كثيمة أساسية في الفنون جميعها.

- الحلم بالعودة - إلى - البيت الأوّل، هو محور الفن العظيم لقدرته على إسقاط قلق الكينونة ما يثبت عظمة الدراسات المكانية، ووجوب النّظر في مسألتها الشّائكة بدقّة وتفصيل.

- الحلم بالعودة - إلى - الوطن الأول يتمركز ما بين الإمكانية الأخروية والاستحالة الدنيوية.

- يمثّل البيت الحلم المركزي مركزا جامعا تنصهر فيه الأزمنة الثلاثة: الماضي / الحاضر / المستقبل، فتؤهّله لاتّخاذ صفة المكان الكوني.

- للبيت الحلم المركزي مظهرات دنيوية وجزئية؛ الأمّ (الرّحم) / بيت الطّفولة / الأرض.

- يتمثّل القاسم المشترك بين الجنّة (البيت الحلم) ومظهراتها الدنيوية، في أنّ الوجود بدأ بالهناء.

- يفعل البيت الحلم (الجنّة) حقيقة اللّاموت، ويخرجها إلى عالم اليقين مسقطا إمبراطورية الأحزان بعد إلغاء قطب الانفصال عنه، ما يولّد استقرارا نفسيا لدى المتلقّي.

- يعتبر بيت النّعيم المفقود الحاوي لقيم الألفة مركزا أساسيا لتكليف الخيال (أحلام اليقظة)، ومفسّرا لسرّ ارتباط الإنسان بالمكان الأول (بيت الطّفولة).

- تسهم جدلية الداخل والخارج في نسج المشاهد المكانية انطلاقا من لعبة المغايرة المتضادة، حيث تفرز حالة متفرّدة للوجود - في - جهنّم. عندما تسقط أحد قطبيها (الخارج) وتبقي على الآخر (الداخل) صانعة جمالية مشهد مرعب يكشف عن حقيقة المصير - هناك -.

- يتموقع قانون الداخل والخارج في نقطة التباين والتّضاد، ما يجعل المغايرة تستوطن عمق المشهد المكاني المعروف. وبالتّألف بين قطبي الجدلية يتأسّس جزء من قاعدة الصناعة الجمالية الكلية للمشاهد المكانية.

- يتمازج التّعذيب المادي (الحسّي) مع التّعذيب النّفسي، ما يولّد قوة تأثيرية تهزّ الوجدان بعمق.

- معطيات حسّية تتجاوز طبيعتها المألوفة تحت سلطة قاعدة من النقيض إلى النقيض (الظلّ / ظلّ من يحوم) مخترقة كلّ التوقعات، حيث يتمكّن الخيال من الاشتغال في منطقة الاختلاف ما بين المألوف والغريب.

- إنّ قانون التباين والتضاد بين المحويات في مشاهد جهنّم يلغي إمكانية التنافر بينها ليحلّ محلّه التماثل والانسجام في أعلى درجاته، وبذلك ترسم جمالية متفردة تجمع بين إثارة الدهشة والجدة وهدم القواعد المعهودة في الحياة الدنيا تحت قاعدة المتناقضات المتألّفة.

- تتجاوز محويات جهنّم مبدأ الشّبيئية لتصنع جمالية ميزتها التجدد الآني.

- إنّ قيام المشاهد المكانية على صور ترسم المساحات، وتحدّد الأبعاد والامتدادات (التشكيل الهندسي للأمكنة) يدفع الخيال إلى توهم رؤية العمق، والامتداد الخاص بالمكان المؤسّس للمشاهد المعروض انطلاقاً من نقطة مركزية (وسط الجحيم مثلاً) تمت الإشارة إليها خلال عرض المشهد. وبناء على ذلك، يمكن الإقرار باحتواء الخطاب القرآني مبدأ مهماً من مبادئ السّينوغرافيا.

- التشكيل الهندسي الطولي لمكان التعذيب المنتهي إلى الأغوار، أو المنطقة الأشدّ تعذيباً يتماثل كلياً مع أطروحة غاستون باشلار المتمحورة حول تعاضد المخاوف كلّما اتّجهنا نحو الأسفل. وبناء على ذلك، يتمّ إثبات أحد قوانين الوجود الدنيوي، الذي يتوحّد تحت ظلّه لاوعي البشرية جمعاء؛ فالاتّجاه نحو الأسفل يخضع لمبدأ التدرّج في نسبة المخاوف، وقانون الوجود - في - جهنّم يفسّر علّة الخوف الكوني من الحذور والقبو بصفته علامة مشقّة عن العالم السفلي.

- فرضت جمالية الرعب البهيج سلطتها في مشاهد جهنّم بكلّ تمظهراتها بصفة ملفّنة للانتباه، ما يستدعي الوقوف عندها ملياً لاستكناه قوانينها، التي تؤسّس في مجملها مدرسة فنيّة متفردة.

- تمكّنت جمالية الرعب البهيج من تحويل مفاهيم بعض المصطلحات من النقيض إلى النقيض؛ كالدار والمهاد والغواش (الأعطية) والطواف والإغاثة والمأوى... إلخ، في مشاهد جهنّم.

- أسهمت تقنية أنسنة المكان والأشياء في تفعيل العرض الحسيّ المبصر (جهنّم مثلاً).

- يعتبر مبدأ الانبثاق والخروج القانون المركزي، الذي تقوم على أساسه مشاهد الإحياء والبعث تحت سلطة جدلية كبرى (الظاهر والخفي).
- يرتبط حدث الإخراج بوقعتين (واحدة رَحْمِيَّة والأخرى أرضية) تختزلان مسار حياة الإنسان الواقع ما بين الوجود والآوجود. ومنه، يمثّل الاختفاء عن الأنظار، ثمّ الخروج، فالظهور قاعدة الوجود الإنساني.
- تمثّل القوقعة الرَّحْمِيَّة تمظهرًا حيًّا لفعل الانبثاق، الذي يثبت أحقيّة البعث والإحياء. إنّ مشاهد البعث والإحياء تؤكد الفرضية الباشلارية القائلة: "الكائن الذي يظلّ ساكنًا في قوقعته يتأهب لانفجار، إن لم نقل لعاصفة".
- فلسفة الاحتواء تلازم الإنسان من خلال تمظهراته الوجودية المتباينة؛ بيت الرّحم/ بيت الطّفولة/ الأحداث (بطن الأرض)، لذا يشكّل المكان في كليّته قلق الكينونة وجدل الوجود.
- التّواجد - في - القواقع يثبت قوة العلاقة بين الإنسان والمكان؛ فالقوقعة تحدّد الحالة الوجودية المنتهية إلى الوجود المختلف للإنسان، وكأنّها تسنّ قانونًا للوجود البشري في العالمين الدنيوي والأخروي، يقرّ بضرورة التواجد داخل قوقعة تتمظهر بعدّة صور تجمع بين المتضادات.
- هناك تمظهرات دنيوية تختزل حدث البعث الغيبي وتبرهن أحقيّة حدوثه، كمشاهد الإنبات ومشهد أهل الكهف.
- كلمة مفردة، تمكّنت من فرض سيطرتها الإخراجية الكلية وإثبات قدرتها على الإخراج المشهدي المتكامل، مثل: كلمة (كذلك) التي تمكّن من استحضار الصّورة والصوت والشّخص والمكان والزّمن تخيليًا.
- تتفاعل تقنيّتا التغيّر والحركة لتشكيل جمالية مشاهد الانقلاب الكوني، أين يتحقّق العبور من الوجود إلى الآوجود الدنيوي.
- يبلغ التّناغم أعلى مستوياته بين الصوت والحركة في نسج مشاهد الانقلاب الكوني.

- تمثل مسألة البرزخ بتمظهراتها المابينية المتعددة فلسفة وجودية بأكملها من خلال حلقتي التوليف والتفريق/ الوجود والعدم؛ إذ تجيبنا وبدقة عالية عن أسئلة الوجود والمصير. لقد خلق الكون على سنة برزخية بها تنتظم الأشياء في الوجود والأفكار في الذهن.
- تمثل مشاهد السماء مسرحا للعرض المتباين؛ الحماية والأمن/ الإهلاك، الانسجام بين لونيين متضادين: الأسود (الظلام)/ الأبيض (الإضاءة) بواسطة عنصر فيزيائي (الشفق) الذي فعل عملية التوليف بين المتضادين.
- تمثل المسافة الفاصلة ما بين الصفا والمروة، والمشرع الحرام (ما بين جبلي المزدلفة)، وعرفات، ومنى، وحركة الذهاب والإياب المضاعفة نقطة تحوّل مركزية في حياة البشر (من الحالة السلبية إلى الإيجابية)، كما تتضمن قيمة عميقة خالدة تعدّ مبدأ أساسيا في حياة الإنسان المسلم، عنوانها: لا ملجأ إلاّ إلى الله عزّوجلّ مفرّج الكربات ومزيل الغمّ والهمّ.
- يمثل الوجود - في - منطقة المابين (الأعراف) بؤرة التحوّل الحتمية.
- تختزل المشاهد المكانية الأرضية المتضمّنة الحدث العقابي مسألة العقاب- هناك - بتقنية عرض جمالية تنتمي إلى عالم الرعب البهيج؛ فمشهد العقاب الدنيوي علامة ناطقة بحقيقة العقاب الأخرى.
- تعدّ السماء مصدرا لجدلية كونية (الجزاء والعقاب) يمتد مفعولها إلى ما بعد البعث.
- يعدّ بيت الله الحرام محور اليقين الوجودي، وعلامة أيقونية للمركزية الإسلامية، وقوة البناء الفكري المتماسك.
- يضع بيت الله الحرام حدّا لإشكالية أزمة الذات.
- يمثل بيت الله الحرام القوقعة الأصلية، التي تتبثق عنها صور الطمأنينة والأمن والمغفرة والعفو والمناجاة.

- إنَّ الطَّرحَ الجمالي للظواهر الكونية (المكان مثلاً) يسعى نحو تمكين المتلقّي من استكشاف المثل العليا، والقيم الثابتة الهاربة هنا وهناك.

- إنَّ مقولات الحمد والشكر - في - الجنّات ترسم صور شخوص تتكشف عبر خطوطها حالتهم النفسية والوجودية، ما يعكس جملة من قيم الألفة الخالدة؛ الهناءة / اللاخوف (الأمن) / اللاموت (الحياة الخالدة) / اللاحزن (السّلامة المطلقة) / الطمأنينة وغيرها، يؤكّدها الخطاب الإلهي الموجّه إلى عباده المكرمين مسقطاً بذلك قلق الوجود، ومنه يمكن تثبيت قاعدة معرفية محورها الوجود يرتبط بالحماية، فلا معنى له إذا ألغيت.

- تصنع معظم المشاهد المكانية المصوّرة في الخطاب القرآني دهشة متفرّدة، لرسمها جمالية مزدوجة ومتضادّة قائمة ما بين: الفزع / الأمن، والخوف / الطمأنينة، والألم / اللذة، والحزن / الفرح وما يشابهها.

- يولّد الإيقاع الحركي إيقاعاً موسيقياً يتماثل مع الحركة المصوّرة في النّمت والطبيعة وغير ذلك؛ فالتمّازج الحاصل بين الحركة وما تحدثه من جرس موسيقي يحدث ألماً تارة ولذة أخرى.

- تتفوّق الصّناعة المشهدية في الخطاب القرآني على السّينوغرافيا، لاعتمادها على المبادئ البصرية (معطيات التّفكير البصري)، التي تمكّنها من اقتحام عالم الإيهام البصري بكلمات مجردة.

- نتواصل مع المكان الغيبي الأخرى عبر مشاهد كلّها حياة؛ تنقلها إلينا قوة التّصوير الحسّي فنعيش تفاصيلها بالقلب والعقل.

- تؤسّس متلازمة الحركة والتغيّر المكان، وتفعّله وتحقّق كينونته.

- بالرّغم من أنّ التّصوير السّيميائي لجماليات الخطاب البصري يمثّل سيميائيات مستقلّة عن مجال السّيميائيات اللّسانية، إلّا أنّ الخطاب القرآني جمع بينهما لاحتوائه نظامين يتولّدان من صلب اللّغة ؛ السّمعي/ البصري، حيث تنبثق عنهما أشكال أيقونية تصوّر الحقيقة بشتّى تمثّلاتها. وعلى أساس ذلك تتحوّل الكلمات إلى أدوات إخراج مشهدية قد تؤسّس دعائم فن يمازج عالم الكلم

بالمسرح والسّينما والرّسم والديكور وما يماثلها. ومنه، فإنّ الأنظمة السّيمولوجية غير اللّسانية تتوحّد مع النّظام اللّساني لتشكّل سننا جامعا.

- تخترق اللّغة الإلهية عالم التّشكيل الهندسي المعتمد على معطيات التّفكير البصري: المستقيم / الدّائرة / الأشكال الهندسية المتباينة / العمق المكاني / المساحات / المسافات البينية، وكذا الأبعاد الهندسية : التّقابل / الانتظام / التّناسق / التّماثل / الأعلى / الأسفل / التّدرج بصفة ما (الغرف في الجنّات، أي الدّرجات والدّركات في جهنّم مثلا). وتلك أبعاد تولّد علاقات ترابطية بين المحويات وتموضعاتها، ما يحقّق نظاما تصويريا داخليا يفعل التّخييل الحسيّ، ويكشف عن الحركة البصرية الداخلية المتوازنة، التي تتسج مشهدا تتناسق أشيائه بتموضعات منتظمة، وفي ذلك مزج مرّن بتوجّهات فنيّة كبرى؛ الفن السّنيماي والتّشكيلي والسّينوغرافي والفن المعماري.

- يتداخل التّشكيل الهندسي مع البعد الحركي والصّوتي، فيؤسّس فنّا تصويريا متقدّرا يثير الحواس جميعها في عملية استرسالية مؤثّرة في النّفس إلى أقصى حدّ ممكن، بعد أن يتكشف ما كان متجنّبا.

- أسهمت تقنية التّشخيص في صناعة جمالية المشهد المكاني، بإضفاء الطّابع الحسيّ القابل للمعاينة البصرية.

- يجمع التّصوير الجمالي للمشاهد المكانية في الخطاب القرآني بين السّرد والوصف من خلال مبدأ الحركة، وكأنّه لا فرق بينهما.

- محاولات التّعيين التّخيلية تعبّد الطّريق إلى عمق المشهد المكاني، حيث تجمع بين التّدوق الفنيّ والمقصد الديني والمعرفي.

- اعتمد الخطاب القرآني في عرض المشاهد المكانية على تقنية التّسمية لكونها منفذا من منافذ التّمثّل المعايين في العقل البشري.

- الحوار تقنية معتمدة بقوة في نسج جمالية المشاهد المكانية بالصّوت والصّورة، إذ توظّفها اللّغة للانتقال من عالمها التّجريدي إلى مجال الاستعراض المسرحي بفنيّة بلغت أقصى

الدَّرَجَات؛ لَأَنَّهَا تَمَكَّنَتْ مِنْ إِسْقَاطِ كُلِّ احْتِمَالٍ أَوْ فَرَضِيَّةٍ كَوْنِ الْمَشْهَدِ الْمَنْظُورِ يَتَرَكَّبُ مِنْ مَادَّةٍ لُغَوِيَّةٍ لَا غَيْرَ.

- كَشَفَتْ تَقْنِيَةَ الْحَوَارِ عِدَّةَ صُورٍ نَفْسِيَّةٍ، بِعَنَاوِينَ مُخْتَلَفَةٍ تَرْسُمُ بِدَوْرَهَا وَجْهَ مَنْ يَعْتَلِي خَشْبَةَ مَسْرَحِ الْعَرْضِ كَاشِفَةً عَنْ زَمَنِ الْقَوْلِ وَمَكَانِهِ.

- يَعْدُ تَجَاوُزُ الطَّرْحِ الْفِيْزِيْقِيِّ لِلْمَكَانِ أَمْرًا ضَرْوْرِيًّا لِفَهْمِ الْأَطْرُوحَةِ الْمَكَانِيَّةِ، أَيْ بِالْتَّرْكِيزِ عَلَى رُوحِ الْمَكَانِ أَوْ الْعِلَاقَةِ الْمَرْنَةِ بَيْنَ الْإِنْسَانِ وَالْمَكَانِ، نَظْرًا لِاحْتَوَاءِ الْمَشَاهِدِ الْمَكَانِيَّةِ أَسَاسِيَّاتِ الظَّاهِرَةِ الْوُجُودِيَّةِ لِلْإِنْسَانِ؛ قِصَّةُ الْخَلْقِ/ الْحَيَاةِ/ الْمَوْتِ/ الْحَيَاةِ الْبَرْزَخِيَّةِ/ الْبَعْثُ وَالْإِحْيَاءُ/ الْحَشَرُ وَالْحِسَابُ/ لِقَاءُ الْمَصِيرِ الْقَائِمِ عَلَى مَبْدَأِ الْمَغَايِرَةِ وَالِاخْتِلَافِ/ الْجَنَّةِ/ الْأَعْرَافِ(الْمَصِيرِ الْمُؤَقَّتِ)/ النَّارِ.

-إِذَا تَوَضَّحَتْ مَعَالِمُ الْوُجُودِ مَا بَيْنَ-الْهَنَاءِ-و-الْهَنَاقِ- وَتَكَشَّفَتْ تَفَاصِيلُ الْمَصِيرِ الْإِنْسَانِيِّ الْمُرْتَبِطِ بِالْمَكَانِ، وَإِنْ تَخَيَّلِيًّا (التَّعْيِينَاتِ الْمُحْتَمَلَةِ)، فَإِنَّهُ يُمْكِنُ الْإِقْرَارُ بِحُلِّ مُعْضَلَةِ الْمَكَانِ. وَإِذَا تَعَذَّرَ فَهْمُ الْوُجُودِ اسْتَعَصَى إِدْرَاكُ الْمَكَانِ.

- الْوُجُودُ - فِي- يَعْنِي أَنْ أَتَوَاجَدُ بِصِفَةِ مَا فِي مَكَانٍ مُعَيَّنٍ وَأُنْتَمِي إِلَيْهِ، فَتَنْشَأُ عِلَاقَاتٌ بَيْنِي وَبَيْنِهِ.

- إِنَّ الْأَشْيَاءَ بِوَصْفِهَا جُزْءًا مِنَ الْمَكَانِ تَفْعَلُ الْوُجُودَ- فِي- مَكَانٍ مَا، وَتَوَضَّحَ الْحَالَةُ الْوُجُودِيَّةُ لِلْإِنْسَانِ - هُنَاكَ -.

- يَتَحَوَّلُ مَبْدَأُ الْإِحَاطَةِ الْفَلَسْفِيِّ (فَلَسْفَةُ الْمَحْتَوِيِّ وَالْحَاوِي) إِلَى تَقْنِيَّةٍ أَسَاسِيَّةٍ فِي التَّشْكِيلِ الْجَمَالِيِّ لِلْمَشْهَدِ الْمَكَانِيِّ، إِذْ تَسْهَمُ فِي بُلُورَةِ الْخَبْرَةِ الْجَمَالِيَّةِ لَدَى الْمُتَلَقِّيِّ.

- الْإِطَارُ أَسَاسِيٌّ فِي صِنَاعَةِ لَوْحَةٍ فَنِيَّةٍ؛ لِأَنَّهُ يُوْدِي مَهْمَةً الْإِحَاطَةِ بِمَحْتَوِيَّاتِ الْعَرْضِ. وَمِنْهُ، يُمْكِنُ الْقَوْلُ إِنَّ مَبَادِيَّ فَنِ الرِّسْمِ حَاضِرَةٌ فِي تَشْكِيلِ الْمَشْهَدِ الْمَكَانِيِّ بِمَادَّةِ تَغَايِيرِ طَبِيعَتِهِ (اللُّغَةِ).

- يَنْشَأُ مَبْدَأُ الْإِحْتَوَاءِ فِي الْأَعْمَالِ الْفَنِيَّةِ مُصْطَلَحًا بَارِزًا يَعْرِفُ بِالْمَكَانِيَّةِ؛ فَهُوَ يَنْشَقُّ عَنْ الْمَكَانِ، وَيُعْتَبَرُ الْأَنْسَبُ فِي الدِّرَاسَاتِ النَّقْدِيَّةِ نَظْرًا لِاشْتِمَالِهِ عَلَى الْعُنَاصِرِ الْآتِيَّةِ: الْإِنْسَانُ وَالْأَشْيَاءُ

والحركة، التي تفعل الحاوي (المكان). فطبيعة العلاقة التفاعلية بين العناصر الأربعة تعمل على صناعة جمالية متفردة في المشهد المعروض.

- وظفت تقنية التداخل اللوني والضوئي الفيزيائية بهدف تفعيل المعاينة البصرية المتوهمة لتفاصيل المشهد المعروض؛ بحيث تمثل جدلية الأبيض (الإشعاع الضوئي) والأسود (الظلمة) ثنائية مرنة لها دور بارز، في إخراج المشاهد المكانية بطاقة تأثيرية غير منتهية تحت سلطة الإلغاء والتفعيل.

- يسهم عالم الألوان في صناعة مشاهد مكانية قائمة على التباين المتضاد: مشاهد الرعب البهيج/ مشاهد الطمأنينة المبهجة.

- إن تقنية الإحالة على الماهية تمكن القوة التخيلية من الرسم الدقيق للشيء المعروض، كما تشعر النفس بلذة استكشاف متفردة، وتمكن من التصوير المضاعف الجامع ما بين الظاهر والباطن.

- فعلا، لم يعد العالم الغيبي غيبيا بصفة مطلقة (مثل عوالم البعث والإفناء والإحياء والمصير) في الخطاب القرآني بفضل فعالية آليات التصوير الجمالي للمشاهد المكانية برمّتها، التي صيرته حيا ومحسوسا ومتكشفا أمام النظارة، حيث توهم المتلقي بالرؤية البصرية الفعلية للحقائق الغيبية، فتؤثر في نفسيته بعمق بعدما تشعره إمّا باللذة أو بالألم (الرعب البهيج).

- يمثل فن التصوير المشهدي في الخطاب القرآني مشروعا سيميائيا ضخما لاعتبارين اثنين: الأول، لارتباطه بالفكر الجدلي الحاوي لجدليات تمثل علامات تشكل بدورها أنساقا فكرية تترجم قوانين الوجود بشقيه العيني والغيبي، فهما وجها الحقيقة الكونية. والثاني، لاعتماد التصوير المشهدي على تقنيات قالت بها ثلاثة توجّهات علمية كبرى: علم الجمال وعلم السيمياء وعلم الظواهر.

- تسهم العلوم؛ كالرياضيات (الأبعاد والمسافات) والفيزياء (الإتجاهات، الأعلى/ الأسفل مثلا)، وعلم البصريات (الرؤية المتوهمة مثلا) في صناعة جمالية متفردة للمشاهد المكانية في الخطاب القرآني.
- إنَّ نقطة الاستهراب في المشهد المكاني المنسوج باللّغة هي نقطة مجرّدة تمتلّ في الخيال، فتوجّه الدّهن وتنقله من مساحة إلى أخرى دون انقطاع.
- يخضع التّصوير الجمالي للمشهد المكاني لمبدأ التّسامي المحض، أي تجاوز الظّاهرة الهندسية لحظة العرض للالتفات إلى ما هو متخفّ وصولاً إلى القيم الخالدة، فالانّساع يكشف عن الوجود الأصيل والهنّي.
- للتّناسق والانسجام بين المعطيات الحسيّة المسؤولة عن الإخراج المشهدي للأمكنة، بقطبيها الدنيوي والغيبّي دور أساسي في بلوغ جمالية المشاهد المعروضة ذروتها.
- تتفاعل تقنيّتا التّجسيم وإحداثيات المكان كالأعلى والأسفل مع التّوليف المكاني وزئبقية الزّمن، لتقديم العروض الجمالية ، التي تكشف في كليتها عن موضوع المصير.
- جعلت التّشكيلات المشهدية في الخطاب القرآني المتلقّي فاعلا لا منفعلا بغية تحقيق لذّة جمالية مزدوجة (مرة لذّة وألم أخرى) منقطعة النّظير.
- ترسم الدّهشة جمالية مزدوجة ومتضادّة؛ الفزع/ الأمن، الخوف/ الطّمأنينة، الألم/ اللذّة، الحزن/ الفرح... إلخ.
- إنَّ التّفصيل والتّطويل لا يعرقل عملية الاتّصال بين الخطاب والمتلقّي، بل إنّهم يسهم في تحقيق الإدراك الجمالي والمعرفي للمشاهد المكانية.
- تنسج الكلمات الموجّهة للإخراج المشهدي ظلالا معنوية تعكس الحالات النّفسية لشخص العرض ما يفعل عملية تكشف المتحدّب.
- تستحقّ المشاهد المكانية أن تكون موضوعات قيّمة للتأمّل.

يحتوي فن التصوير الجمالي للمشهد المشكّل باللّغة المجردة الفنون جميعها :

آليات التشكيل الجمالي للمشهد المكاني المصوّر بالكلمات المجردة	الفنون
طَيّ الزّمن/التّلاعب الزّمني (الطَيّ الزّمكاني)	السّينما/ المسرح/ التّمثيل الاستعراضى
العلامات الأيقونية المبصرة	التّصوير الفوتوغرافى/ الإيماء
وهم النّظر + المنظورات الجانبية	السّينوغرافيا
الظّلال المعنوية + الحالات النّفسية	المسرح /السّينما/ التّمثيل عموماً/الإيماء
الإيقاع الصّوتي	الموسيقى/المسرح / السّينما
الألوان	الرّسم/الرّخرفة/التّشكيل/ التّصميم/الأزياء/الديكور
التّشخيص+التّجسيم+أنسنة المكان والأشياء	المسرح/ السّينما/السّينوغرافيا /الرّسم/التّشكيل
التّناسق+الإنسجام+التّماتل+التّباين+التّقابل	الديكور/الرّسم/التّشكيل/المسرح/ السّينما/ التّصميم / العمارة
من التّقيّض إلى التّقيّض	السّينما/المسرح/الرّسم التّمثيلي/التّصميم
الخطاب البصري	الاستعراض/المسرح/السّينما /الديكور/التّصميم/الإيماء/ التّصوير الفوتوغرافى الرّخرفة/الرّسم/الإضاءة/ /العمارة/ النّحت/ الأزياء/السّينوغرافيا/المونتاّج
معطيات التّفكير البصري: المستقيم/الدّائرة/ الأشكال الهندسية المتباينة/ المساحات/المسافات البينية	السّينما/السّينوغرافيا/النّحت/ العمارة/الديكور/التّصميم/التّشكيل
التّشكيل الهندسي: العمق المكاني الأسرة المتقابلة/الدّركات/الدّرجات العلوية والسّفلية/	السّينما/السّينوغرافيا/النّحت/ العمارة/الديكور/التّصميم/ التّشكيل

التصوير الجدلي:	العمارة/النحت/المسرح/السينما/الدّكور/ التّصميم
الداّخل والخارج/المابين/الانفصال والاتّصال /الظّاهر والخفيّ (الانبثاق)/الأعلى والأسفل/المتناهي في الكبر والمتناهي في الصّغر.	السينوغرافيا/العمارة/السينما/المسرح/الإضاءة
التّسامي المحض (نقطة الاستهراب)	السينما/المسرح/الإضاءة
التّداخل اللّوني والضّوئي الفيزيائي	الرّسم/الرّخرفة/السينوغرافيا/التّشكيل/ المسرح/السينما/التّصميم
التّماتل + التّباين المتضادّ	الديكور /العمارة/السينما /المسرح /الموسيقى /الإضاءة /الألوان/ الرّسم/الرّخرفة/التّشكيل
المتناقضات المتألّفة	النحت/الرّسم/التّشكيل /السينما/المسرح/الأزياء/التّصميم
الإحالة على الماهية	المسرح/السينما/الإيماء
الحوار	السينوغرافيا/المسرح/السينما /المونتاج/ الموسيقى /الإضاءة
التّخييل الحسيّ (الإيقاع الحركي واللّوني والصّوتي)	السينما/المسرح/السينوغرافيا /الإضاءة/ المونتاج
التّمازج الزّمكاني	المسرح/السينما/السينوغرافيا/الإضاءة
أسلوب الفجأة	الاستعراض المسرحي هنا والآن
أفعال الأمر	الرّسم/الرّخرفة/السينوغرافيا/السينما/المسرح/ الإيماء /التّشكيل
الرّسم الأيقوني	المسرح/السينما/الإيماء
الإحالة على الهيئة	

السينما/المسرح/السينوغرافيا	تمازج العرض الحسي والمعنوي
السينما/المسرح/السينوغرافيا/ المونتاج	التوليف الجمالي الممتد الجامع بين خشبتين متضادتين
السينما/المسرح/السينوغرافيا/ المونتاج/ الإضاءة	النظام السمعي/ البصري(الحركة والصوت)
السينما/المسرح	خطاب الحواس (التوليفة الحواسية) والقلب والعقل
السينما/المسرح/السينوغرافيا	التسمية
السينما/المسرح/العمارة/الإضاءة	تداخل التشكيل الهندسي مع البعد الحركي والضوئي
السينما/المسرح/السينوغرافيا/ الموسيقى/ الإضاءة/ الرسم/ المونتاج/الزخرفة/التشكيل	الرعب البهيج
السينما/المسرح/السينوغرافيا/ الزخرفة/الرسم	العرض الحسي(الأشياء)
الرسم/ التشكيل/الزخرفة	الإطار
السينما/المسرح/العمارة/السينوغرافيا	الإحاطة والاحتواء
السينما/المسرح/الإضاءة/ السينوغرافيا/ الرسم/التشكيل/ الزخرفة/ التصميم/الأزياء/الديكور	الألوان المتباينة والمتضادة
المسرح/السينما/الزخرفة/الرسم/ العمارة/التشكيل /الأزياء/ الديكور/النحت/الإيماء/الإضاءة/ التصميم/(الفنون كلها)	التأمل والعودة إلى الظاهرة
السينما/المسرح	التغير و الحركة
السينما/المسرح	التفصيل و التطويل

- الهندسة التصويرية الجمالية الشاملة لمشاهد الوجود وحلقاته:



مشاهد الجزاء والعقاب = حلقة الخلود المزدوج المتضاد



قائمة المصادر والمراجع

أولاً: باللغة العربية:

- القرآن الكريم
- ابن كثير، القرشي الدمشقي عماد الدين أبي الفداء إسماعيل: تفسير القرآن العظيم، ج1/ج2/ج3/ج4، ط1، دار الإمام مالك، الجزائر، 2006.
- الأصفهاني، الزّاغب: معجم مفردات ألفاظ القرآن ، تح: يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر، بيروت، لبنان، 2009.
- أبو غالي، مختار علي: المدينة في الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب)، الكويت، 1995.
- ابن منظور، أبو فضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، مج8، ط1، دار صادر، بيروت، 2009.
- ابن عربي، محي الدين: الفتوحات المكية، السفر الأول / السفر الثاني/ السفر الرابع، تح: عثمان يحيى، تصدير ومراجعة: إبراهيم مذكور، ط2 مصورة عن ط1، المجلس الأعلى للثقافة بالتعاون مع معهد الدراسات العليا بالسربون، القاهرة، 1985.
- الإمام، غادة: غاستون باشلار (جماليات الصورة)، ط1، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت (لبنان)، 2010.
- ابن فارس، بن زكريا، أحمد أبو الحسين: معجم مقاييس (اللغة)، ج2، تحقيق وضبط: عبد السلام هارون، دار الفكر.
- الألوسي، شهاب الدين محمود بن عبد الله الحسني: روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، تح: علي عبد الباري عطية، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1994.
- الألوسي، حسام: الزمان في الفكر الديني والفلسفي القديم، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980.
- أبو خليل، شوقي: أطلس القرآن (أماكن، أقوام، أعلام)، ط1، دار الفكر المعاصر/ دار الفكر، بيروت/ دمشق (سوريا)، 2000.
- إسماعيل، معتز عناد غزوان: زمكانية التصميم المعاصر، ط1، دار دجلة، الأردن، 2007.

- ابن زيدان، عبد الرحمان: التجريب في النقد والدراما، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2001.
- إبراهيم، عبد الله: المركزية الإسلامية (صورة الآخر في المخيال الإسلامي خلال القرون الوسطى)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب) / بيروت (لبنان)، 2001.
- أبو سمور، حسن: الجغرافية الحيوية والتربة، دار الميسرة للنشر والتوزيع والطبع، عمان (الأردن)، 2009.
- أرسطو: الطبيعة، تر: إسحاق بن حنين مع شروح ابن سميح وابن عربي ومتى بن يونس وأبي الفرج بن الطيب، تح: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة والإرشاد القومي، 1964.
- ابن قيم الجوزية، شمس الدين أبي عبد الله محمد بن أبي بكر، حادي الأرواح إلى بلاد الأفراح، ط1، دار ابن الجوزي، القاهرة (مصر)، 2006.
- إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر (قضايا وظواهر الفنية)، دار الفكر العربي، القاهرة، 2003.
- إيفاشيفا، فالنتينا: على مشارف القرن الواحد والعشرين (الثورة التكنولوجية والأدب)، تر: فخري لبيب، دار الثقافة الجديدة، القاهرة.
- البغوي، أبو محمد الحسين بن مسعود: معالم التنزيل، مج1، دار طيبة، الرياض، 1409هـ.
- _____: معالم التنزيل، ج4/5 ج7/8، حققه وخرّج أحاديثه: محمد عبدالله النمر/ عثمان جمعة ضميرية/ سليمان مسلح الحرش، دار طيبة، الرياض، 1411.
- بريمي، عبد الله: مطاردة العلامات (البحث في سيميائيات شارل ساندرس بيرس التأويلية - الإنتاج والتلقي)، ط1، دار كنوز المعرفة، عمان، 2016.
- برتليمي، جان: بحث في علم الجمال، تر: أنور عبد العزيز، مراجعة: نظمي لوقا، تقديم: سعيد توفيق، دار نهضة مصر، القاهرة، 2011.
- بوخليط، سعيد: باشلاريات (غاستون باشلار بين ذكاء العلم وجمالية القصيدة)، ط1، منشورات فكر، الرباط، 2009.
- البناء، جمال: استراتيجية الدعوة الإسلامية في القرن 21، دار الفكر، القاهرة (مصر)، 2000.
- باشلار، غاستون: - جماليات المكان، تر: غالب هلسا، ط6، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات

- والنشر والتوزيع، بيروت (لبنان)، 2006.
- _____: الفكر العلمي الجديد، تر: عادل العوا: تقديم: جيلالي إلياس، موفم للنشر، 1990.
- باختين، ميخائيل: أشكال الزمان والمكان في الرواية، تر: يوسف الخلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1990.
- تودوروف، تزفان: اللغة والأدب في الخطاب الأدبي، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت (لبنان)، 1993.
- توسان، برنار: ما هي السيميولوجيا، تر: محمد نظيف، ط2، أفريقيا الشرق، بيروت (لبنان)/الدار البيضاء (المغرب)، 2000.
- توفيق، سعيد: الخبرة الجمالية (دراسة في فلسفة الجمال الظاهرية)، ط1، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 2015.
- التونجي، محمد: المعجم المفصل في الأدب، ج1، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1993.
- الجرجاني، الإمام أبي بكر عبد القاهر بن عبد الرحمان بن محمد: دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، ط2، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1989.
- جمعة، حسين، التقابل الجمالي في النص القرآني (دراسة جمالية فكرية وأسلوبية)، ط1، منشورات دار النмир للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2005.
- الجزائري، أبو بكر جابر: عقيدة المؤمن، مكتبة الإيمان، المنصورة، 1987.
- جورنو، ماري بيريز: معجم المصطلحات السينمائية، تحت إدارة ميشيل ماري، تر: فائز بشور.
- جبوري، زهير: ياسين النصير (المكانية في الفكر والفلسفة والنقد)، دار نينوى، سوريا (دمشق)، 2008.
- جبور، عبد النور: المعجم الأدبي، ط2، دار العلم للملايين، بيروت، 1984.
- حلمي مطر، أميرة: مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، ط1، دار المعارف، القاهرة، 1989.
- الحميري، عبد الواسع: الخطاب والنص (مفهوم - العلاقة - السلطة)، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت (لبنان)، 2008.

- حرب، علي: نقد الحقيقة، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)/ بيروت (لبنان)، 2005.
- خوري، أنطوان: مدخل إلى الفلسفة الظاهرية، ط1، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1984.
- خالدي، صلاح عبد الفتاح: إعجاز القرآن البياني ودلائل مصدره الرباني، ط1، دار عمان، عمان، 2000.
- دريدا، جاك: الصوت والظاهرة (مدخل إلى مسألة العلامة في فينولوجيا هوسرل)، تر: فتحي إنقزو، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب / لبنان، 2005.
- _____: الكتابة والاختلاف، تر: كاظم جهاد، تقديم: محمد علال سينا، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء (المغرب)، 2000.
- الدسوقي، عبد الرحمان: الوسائط الحديثة في سينوغرافيا المسرح، دار الحريري للطباعة والنشر، أكاديمية الفنون، مصر، 2005.
- روب غريه، ألان: نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، القاهرة.
- الرومي، فهد بن عبد الرحمان: خصائص القرآن الكريم، ط1، مكتبة التوبة، الرياض، 2000.
- الرياحي القسنطيني، نجوى: في نظرية الوصف الروائي، ط1، دار الفارابي، بيروت (لبنان)، 2008.
- ريد، هيربرت: معنى الفن، تر: سامي خشبة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986.
- سبونفيل، أندريه كونت: الفلسفة، تر: علي بوملح، ط1، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت (لبنان)، 2008.
- زيتوني، لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي/ انجليزي/ فرنسي)، ط1، مكتبة لبنان/ دار النهار للنشر.
- الزين، سميح عاطف: معجم تفسير مفردات القرآن الكريم، ط4، مجمع البيان الحديث/ الدار الإفريقية العربية/ دار الكتاب اللبناني، بيروت، 2001.
- الزين، محمد شوقي: تأويلات وتفكيكات (فصول في الفكر العربي المعاصر)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)/ بيروت (لبنان)، 2002.

- سويرتي، محمد: النقد البنيوي والنص الروائي، مطابع إفريقيا، الدار البيضاء، 1991.
- ستيس، ولتر: معنى الجمال (نظرية في الإستيقا)، تر: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، 2000.
- _____: فلسفة هيجل، تر: إمام عبد الفتاح إمام، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1980.
- سورجير، آن: سينوغرافيا المسرح الغربي، تر: نادية كامل، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح، القاهرة.
- سرمليان، ليون: بناء المشهد الروائي (مقال)، تر: فاضل ثامر، الوحدات السردية للخطاب (دراسات مترجمة)، ط1، منشورات آراس، العراق، 2012.
- شلق، علي: الفن والجمال، المؤسسة الجامعية، بيروت.
- صليبيا، جميل: المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والإنجليزية واللاتينية، ج2، دار الكتاب اللبناني، بيروت (لبنان)، 1982.
- صحراوي، ابراهيم: تحليل الخطاب الأدبي (دراسة تطبيقية)، ط1، دار الآفاق، الجزائر، 1999.
- صالح، صلاح: قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، ط1، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997.
- الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير: جامع البيان عن تأويل آي القرآن، الأجزاء (10-11-12-13-15-16-17-19-20-21-22-23-24)، تح: عبد الله بن عبد المحسن التركي، عبد السند حسن يمامة، بالتعاون مع مركز البحوث والدراسات العربية الإسلامية، ط1، دار هجر، القاهرة، 2001.
- _____: جامع البيان عن تأويل آي القرآن، الأجزاء (1-2-3)، هذبه وضبط نصّه وعلق عليه: بشار عواد معروف، عصام فارس الحرساني، ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1994.
- عبد الرؤوف، برجوي: فصول في علم الجمال، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1981.
- عبده، مصطفى: فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني، ط2، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1999.

- عشارتي، سليمان: الخطاب القرآني (مقاربة توصيفية لجمالية السرد الإعجازي)، ط3، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.
- عبد مسلم، طاهر: عبقرية الصورة والمكان (التعبير - التأويل - النقد)، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان (الأردن)، 2002.
- العبيدي، حسن مجيد: نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، مراجعة وتقديم: الأمير الأعسم، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية)، بغداد، 1987.
- عبد السلام جعفر، صفاء: الوجود الحقيقي عند مارتن هايدغر، ط1، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2000.
- عبد التواب، صلاح الدين: الصورة الأدبية في القرآن الكريم، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان/ مكتبة لبنان ناشرون، مصر/ لبنان، 1995.
- عبيد، كلود: جمالية الصورة (في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر)، ط1، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت (لبنان)، 2011.
- عمر، أحمد مختار: اللغة واللون، ط1، عالم الكتب، القاهرة، 1997.
- العلوي، يحيى بن حمزة: الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وحقائق الإعجاز، ج2، تح: محمد عبد السلام شاهين، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1995.
- فوكو، ميشال: حقايق المعرفة، تر: سالم يافوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 1987.
- الفيروز أبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط، ط8، مؤسسة الرسالة، بيروت (لبنان)، 2005.
- _____: القاموس المحيط، ط1، دار الكتب الحديث/ دار الكتب العلمية، القاهرة/ الكويت/ الجزائر/ بيروت (لبنان)، 2004.
- قطب، سيّد: التصوير الفني في القرآن، ط1، دار الشروق، القاهرة، 2002.
- _____: مشاهد القيامة في القرآن، ط16، دار الشروق، القاهرة، 2006.
- _____: في ظلال القرآن، مج1/ مج3/ مج4، ط32، دار الشروق، القاهرة/ بيروت، 2003.

- قاسم، سيزا: بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1984.
- القرطبي، أبو عبد الله محمد بن أحمد بن أبي بكر القرطبي: الجامع لأحكام القرآن والمبين لما تضمنه من السنة وآي الفرقان، ج1، تح: عبد الله بن عبده المحسن التركي ومشاركته محمد رضوان عرقسوسي، ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت (لبنان)، 2006.
- كارس، جيمس ب: الموت والوجود (دراسة لتصورات الفناء الإنساني في التراث الديني والفلسفي العالمي)، تر: بدر الديب، المجلس الأعلى للثقافة (المشروع القومي للترجمة)، 1998.
- لطفي عبد الله، أفراح: نظرية كروتشة الجمالية، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت (لبنان)، 2011.
- لوتمان، يوري: مشكلة المكان الفني، (جماليات المكان)، تر: سيزا قاسم، ط2، نشر عيون المقالات، الدار البيضاء، 1988.
- مرهون الصفار، ابتسام: جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم، ط1، عالم الكتب الحديث، إريد (الأردن)، 2010.
- معلا محمد، نديم: في المسرح، في العرض المسرحي، في النص المسرحي (قضايا نقدية)، ط1، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، 2000.
- مونسي، حبيب: شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2009.
- _____: فلسفة المكان في الشعر العربي (قراءة موضوعاتية جمالية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
- منير، وليد: جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعرية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1977.
- مصطفى، أحمد: الموسوعة الذهبية في الإعجاز القرآن الكريم والسنة النبوية، ط1، دار الجوزي، القاهرة، 2005.
- ميرلوبونتي، موريس: المرئي واللامرئي، تر: سعاد محمد خضر، مراجعة: الأب نيقولا داغر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987.

- مكدونيل، ديان: مقدمة في نظريات الخطاب، تر: عز الدين إسماعيل، ط1، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 2001.
- مفتاح، محمد: التشابه والاختلاف (نحو منهجية شمولية)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، 1996.
- نظمي سالم، محمد عزيز: القيمة الجمالية والالتزام، ج2، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية.
- _____: الجمالية وتطور الفن، ج3، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، 1966.
- النشار، علي سامي: نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام، ج1، ط8، دار المعارف، القاهرة.
- نجمي، حسن: شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية (العربية)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000.
- النابلسي، شاهر: جماليات المكان في الرواية العربية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ دار فارس للنشر والتوزيع، بيروت (لبنان)/ عمان، 1994.
- النصير، ياسين: إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة (وزارة الثقافة)، بغداد، 1986.
- هويدي، يحي: دراسات في الفلسفة الحديثة والمعاصرة، ط2، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1991.
- هياجنة، محمود سليم محمد: الصورة النفسية في القرآن الكريم (دراسة أدبية)، عالم الكتب الحديث / جدارا للكتاب العالمي، الأردن، 2008.
- هيدغر، مارتين: كتابات أساسية، ترجمة وتحرير: إسماعيل المصدق، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003.
- الوهبي، فاطمة: المكان والجسد والقصيدة (المواجهة وتجليات الذات)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، 2005.
- يوسف، عقيل مهدي: الوعي والإبداع الجمالي في السينما والمسرح، دار دجلة (ناشرون وموزعون)، الأردن (عمان)، 2012.

- يوسف، أحمد: الدلالات المفتوحة، ط1، منشورات الاختلاف /المركز الثقافي العربي/ الدار العربية للعلوم، الجزائر/ المغرب/ لبنان، 2005.
- _____: السيميائيات الواصفة (المنطق السيميائي وجبر العلامات)، ط1، منشورات الاختلاف/ المركز الثقافي العربي/ الدار العربية للعلوم، المغرب/ الجزائر / لبنان (بيروت)، 2005.
- يونس، عيد سعيد: التصوير الجمالي في القرآن الكريم، ط1، عالم الكتب، القاهرة (مصر)، 2006.

الدوريات:

- مجلة ثقافات، ع19-20، البحرين، 2007.
- مجلة عيون المقالات، ع8، المغرب، أبريل 1987.
- مجلة فكر ونقد، ع13، نوفمبر، الرباط(المغرب)، 1988.
- مجلة فصول، مج2، ع4، القاهرة، سبتمبر 1989.
- مجلة قراءة النص (كتاب الرياض)، ع46 (أكتوبر) - 47 (نوفمبر)، 1997.

ثانيا: باللغة الأجنبية:

- Abraham A. Moles / Elisabeth Rohmer : la psychologie de l'espace, casterman, Paris, 1978.
- Bachlard, Gaston: le pluralisme cohérent de la chimie moderne, librairie philosophique, Paris(1), 1932.
- _____: La flamme d'une chandelle, p.u.f. quadrige, Paris, 8eme edition, 1986.
- De Bruyne, Edgar: études d'esthétique médiévale, volume2 , Paris, 1997.
- D'Hondt, Jacques, qu'est-ce que l'union de l'espace et du temps, l'espace et le temps, Paris.
- Ibn al- Haytham, the optics, edited and trans by A.I. sabra-kuwait, 1983, London 1989.
- Tadié ,Jean-Yves,: le récit poétique, puf, Paris, 1976.

- Larousse, dictionnaire le grand Larousse de la langue française, en 6 volumes, 3eme tome, librairie Larousse, Edition 1973.
- Le Robert micro, dictionnaire du bon usage et des difficultés orthographe et grammaire, Alain Rey 27 rue de la glacière, Paris XIIIeme.
- Tolstoi, Léon: what is art? in criticism, the major texts, Harcourt Brace Javanovich, 1970.

فهرس الموضوعات

1	مقدّمة

الفصل الأول

مصطلحات ومفاهيم وآليات

12	1- مصطلحات ومفاهيم

12	1- الجمال/ ضبط المصطلح

13	2- الجمال / مفهومه وطبيعته وعلاقته بالمعرفة والحقيقة

13	1-2- الجمال بين المفهوم والطبيعة

17	2-2 - الجمال بين المتعة الجمالية والإدراك المعرفي

20	2-3- الجمال/العقل الجمالي

20	2-4 - علاقة الجميل بمسألة القيمة (المثل العليا)

23	4 - التأمل الجمالي والمعرفي في القرآن الكريم

23	5-علاقة الجمال بالرّعب البهيج

26	6- المشهد المكاني بين الجمال والحقيقة

29	7- مفهوم التشكيل ما بين التّحديد اللّغوي والضبط الاصطلاحي

30	8- المشهد / المصطلح والمفهوم

30	8-1- التّحديد اللّغوي والضبط الاصطلاحي

36	8-3- المشهد وفق المنظور القطبي

37	9- المكان / الضبط المصطلحي والمفهومي والأبعاد العلائقية

37	9-1- الرؤية الفلسفية للمكان

38	9-2- مقولة الأين والنّموضعات الجدلية للمكان

40	9-3- العلاقة الجدلية بين المكان والإنسان والأشياء والزّمن

- 47 9-4- التّحديد اللّغوي والقرّاني للمكان
- 49 9-5- العلاقة النسبية والمطلقة بين الإنسان والمكان
- 52 9-6- الرّؤية الجمالية للمكان (البيت الحلم الباشلاري)
- 55 9-7- التّعّدّد المصطلحي للمكان / التّرادف والتّعادل أم الاختلاف
- 55 7-1- الخلاء والمكان / التّعادل أم التّغاير
- 56 7-2- المكان أم الحيّز / التّرادف أم الاختلاف
- 57 7-3- الفضاء أم المكان
- 59 10-1- الخطاب / المصطلح والمفهوم
- 59 10-1-1- التّحديد اللّغوي والضّبط الاصطلاحي
- 61 10-2- مفهوم الخطاب بين الرّؤية القرّانية والغربية
- 63 II- آليات التّشكيل الجمالي للمشهد المكاني
- 63 1- علاقة التّشكيل الجمالي للمكان بالرّؤية السّيميائية والظّاهرانية الممنهجة
- 67 2- المشهد المكاني بوصفه علامة أيقونية
- 69 3- المشهد المكاني / فعل التأمّل والعودة إلى الظّاهرة
- 72 4- المشهد المكاني / الظّلال تسقط قلق الكينونة والوجود
- 75 5- دور الفكر الجدلي (هرمون الخيال) في التّشكيل الجمالي للمشهد المكاني
- 81 6- دور البعد الحسّي في التّشكيل الجمالي للمشهد المكاني
- 81 6-1- الحواس / مركز الخبرة الجمالية
- 85 6-2- أدوات فعل التأمّل الجمالي
- 85 2-1- حاسة البصر والإيهام بالرّؤية
- 88 2-2- الخطاب البصري

- 2-3- حاسة السمع (الإيهام بالنقاط الأصوات) 89
- 6-3- الإيقاع الحركي الجمالي 90
- 6-4- الخيال مركز الوساطة ما بين الحواس والفكر والإدراك والفهم 93
- 7- دور الزمن في التشكيل الجمالي للمشاهد المكاني 94
- 7-1- طبيعة الزمن وقديسيته وشدة تعالقه بالمكان والإنسان 94
- 7-2- الزمن بوصفه بعداً فيزيائياً للمكان 99
- 8- الحركة توحد بين الزمن والمكان 101
- 9- العلاقة الثلاثية بين الإنسان والزمن والمكان 103
- 10- الطي الزمني 107

الفصل الثاني

جمالية تشكيل مشاهد الوجود - في - الجنات

- 1- التوليف الجمالي المشهدي الممتد الجامع بين خشبتين متضادتين 109
- 1-1- المشهد القبلي المهيّب 109
- 2- خشبة العرض الأولى 110
- 3- خشبة العرض الثانية 111
- 3-1- فلسفة الأين / التضاد الموضعي 111
- 3-2- مقولات القول / العلامات الأيقونية المتضادة 112
- 3-3- المعطيات الحسية المتضادة / المأكّل والمشرب 112
- 3-4- الوجود في منطقتين متضادتين 112
- 4- خشبة العرض الثالثة 113
- 4-1- من طبيعة الوجود المختلف - هناك - / الظلال المتضادة 113

113.....	4-2- المعطيات الحسية / منطق الأشياء المتضادة.....
114.....	5- خشبة العرض الرابعة
115.....	6 - خشبة العرض الخامسة
116.....	7- خشبة العرض السادسة
116.....	7-1- صفة اللاموت / نسج المشهد والمشهد المضاد
117.....	7-2 -الكيفيات الحسية / الحركة / الهيئة
118.....	8- خشبة العرض السابعة
118.....	8-1- الأشياء المتضادة
119.....	8-2- الإحالة على التعيين
119	II - مشاهد البيت الحلم المركزية.....
119.....	1- مشهد الانضمام إلى البيت الأول (الجنة)
122.....	2- مشاهد الألفة المركزة
123.....	2-1- مشهد الإحاطة الآمنة
123.....	2-2- مشهد قيم السلامة
125.....	2-3- مشهد إسقاط صفة التحوّل والزوال
126.....	2-4- مشهد المأوى
127.....	2-5- مشهد موت الموت
128.....	2-6- مشهد الفردوس
128.....	2-7- مشهد المقام الأمين
129.....	2-8- مشهد الجنّات
131.....	3- مشهد الإخراج - من- الجنة / علّة الهوية الضائعة.....

III - مشاهد العلّية	145
1- دور منطق العتبات المكانية في تشكيل مشهد العلّية	146
2- موضع مشهد العلّية (الفوق / الجنّة)	148
3- مشهد العلّية / ارتباط البعد الفيزيائي بالقيم الخالدة	150
4- مشهد العلّية المضاعفة / مبدأ التدرّج والتراتبية	156
IV - عرض مشاهد الجنّات بتقنيتي الشمول والتفصيل	159
1- مشهد الجنّات الشامل	159
2- مشاهد الجنّات التفصيلية / المحويات	162
1-2- مشهد الأنهار	162
2-2- مشهد الأبواب	165
3-2- مشهد المأكّل والمشرب / أصحاب الجنّات جميعهم	167
3-1- مشهد الثّمار	169
3-2- عين على أصناف المشرب	171
3-3- عين على أصناف المأكّل	177
4- مشهد الأشياء / الألفة المركّزة	182
4-1- مشهد لباس أهل الجنّات	183
4-2- مشهد حلّي أهل الجنّات	185
4-3- مشهد الأواني - في - الجنّات	186
4-4- مشهد الفرش - في - الجنّات	188
5- الهندسة التشكيلية للأشياء - في - الجنّات	190
5-1- قوة التّناسق الموضعي بين الأشياء	190

- 193..... 5-2- تفاعل البعد الحركي والإضاءة
- 194..... 6- دور الخطاب / الخطاب البصري في نسج مشاهد الجنات

الفصل الثالث

جمالية تشكيل مشاهد الوجود -في- جهنم

- I- مشاهد الإحاطة المربعة..... 206**
- 1- مشهد الاحتواء المربع / المأوى المعدب 206
- 2- مشهد المهاد / اللاإرادة واللاقوة 209
- 3- مشهد الالتفاف حول الجسم (المهاد / الغواش / الدار) 213
- II- مشاهد النار وصفاتها..... 225**
- 1 - مشهد النار / التداخل الزمني 225
- 2- مشهد سقر/ جدلية الداخل والخارج 228
- 3- مشهد الحريق / المصير المحرق 232
- 4- مشهد الحرق المتجدد / التكتيف التصويري اللامتناهي 233
- 5- مشهد السعير (الاشتعال)..... 235
- III- عين على طبيعة الوجود وقوانينه - في - جهنم 236**
- 1- مشهد الموضع السفلي المشقر/ علّة الخوف الكوني من القبور 236
- 2- مشهد ما بين الحشر والإلقاء - في - جهنم/ الاستعراض المرعب والمبهج 240
- 3- مشهد الدّفع - إلى - جهنم 249
- 4- مشهد التّحطيم - في - جهنم 254
- 5- مشهد الزّبانية 257
- 6- مشهد أصحاب الشّمال - في - جهنم 259

- 7- مشهد الاستنطاق - في - جهنم / أنسنة المكان وأشياءه 264
- IV- هندسة المشهد المكاني السّالب 268**
- 1- مشهد الأبواب - في - جهنم 268
- 2- مشهد الإحاطة بالأسوار النّارية 282
- 3- مشهد الوديان - في - جهنم 284
- 4- مشهد الطّواف - في - جهنم 286
- V- مشاهد الأشياء - في - جهنم 289**
- 1- مشهد الشّراب / الغسّاق 289
- 2- مشهد السّلاسل والأغلال/ السّعير والضّريع 294
- 3- مشهد شجرة الرّقوم 298

الفصل الرابع

جمالية تشكيل المشاهد المكانية المنبثقة من الفكر الجدلي

- I- مشاهد التحوّل الأرضي والسّمائي / من الوجود إلى اللاوجود 302**
- 1- مشهد النّفخ في الصّور / إيقاع الفناء 302
- 2- مشهد الانقلاب الكوني المركزي / الخفض والرفع 303
- 3- الإخراج التراجيدي الشّامل لمشهد الفناء 306
- 4- الإخراج التراجيدي التّفصيلي لمشهد الفناء 308
- 4-1- مشهد التحوّل التدريجي لشكل السّماء وماهيتها 310
- 4-2- مشهد السّماء المظلمة / الرّعب البهيج 310
- 4-3- مشهد التّحوّل الفيزيائي للسّماء بحركة الطّي الحلزونية 312
- 4-4- مشهد انشقاق السّماء / التّكثيف اللّوني 313

- 316..... 4-5- مشهد الاستعراض المهيّب / الخشبة المزدوجة
- 319..... 4-6- المشهد الآخر للجبال والأرض
- 323..... 4-7- تفاعل المشاهد الثلاثة (الجبال والأرض والبشر)
- II - مشاهد الإخراج والإحياء / جدلية الظاهر والخفي 324**
- 1- مشهد الانبثاق وفق منطق التغيّر المتدرّج 324
- 2- مشهد الانبثاق المفاجئ / الافتراض الباشلاري 329
- 3- مشهد الانبثاق والإحياء / الأيقونات البصرية 332
- 4- تفاعل الرّسم الأيقوني والحوار لإخراج مشهد الانبعاث 335
- III - المشاهد الدنيوية المختزلة لحدثي الإخراج والإحياء 338**
- 1- مشاهد الطبيعة / الانبثاق المختزل 338
- 2- مشهد الكهف / أحقيّة البعث 345
- IV - تمظهرات جدلية الجزاء والعقاب الأخروية في الحياة الدنيوية 350**
- 1- مشاهد العقاب الدنيوي الجامع والشامل 350
- 2- مشاهد جدلية الجزاء والعقاب الدنيوية تحت سلطة التّحديد 358
- 1-2- مشهد الرّجفة والصّيحة 359
- 2-2- مشهد الطّوفان 363
- 2-3- مشهد هلاك بنو إسرائيل 368
- 2-4- مشهد البحر المهلك / من الثّبات إلى التّحوّل 372
- V - التّمظهرات الدنيوية لجدلية الأعلى والأسفل 375**
- 1- جمالية تشكيل مشاهد الأمكنة العلوية 375
- 1-1- مشهد السّموات السّبع / العمق المكاني 375

- 1-2- مشهد السماء / التّكثيف اللّوني يمازج بين الزّمن والمكان 376
- 1-3- مشهد السماء / الغمام والمنّ والسّلوى 378
- 2- جمالية تشكيل مشاهد الأمكنة السّقلية (الدنيوية) 382
- 1-2- مشهد الأرض / المستقر المنتهي 382
- 2-2- مشهد الأشياء الأرضية 383
- 3-2- مشاهد الأرض التّعبدية 386
- 1-3- مشهد بيت المقدس 386
- 2-3- علاقة مشهد القبلة بمركزية الدّات وهيمنتها 389
- 3-3- مشهد البيت الحرام / القوقعة الأصليّة لصور الأمن والمغفرة 393
- 4-3- مشهد البيت الحرام / سلطة الفعل وفاعليّة التّأثير 395
- 5-3- مشهد البيت الحرام / المركزية الإسلاميّة (فلسفة الانتماء وتحقيق الدّات) .. 397
- 3-6- مشهد الحجّ 398
- 3- مشاهد الطّبيعة 404
- 1-3- مشهد البحر المتعالق مع الأشياء (الفلك) 404
- 2-3- مشهد انفجار الحجر المتعاور 405
- 3-3- مشهد الحجارة التّوليفي 406
- 4-3- مشهد القطع المتجاورات / الاختزال المشهدي للأرض 408
- 3-5- مشهد الأرض المزخرفة 411
- 3-6- مشهد الأرض / الإحياء بعد الموت 412
- 3-7- مشهد الطّبيعة المؤطّرة والمركّبة 415
- VI- المشاهد المابينية الدنيوية والأخروية 417**

417.....	1- علّة المابين
417.....	1-1- مشهد انفصال السّموات عن الأرض
418.....	1-2- مشهد البرزخ / التّوليف والتّفريق
422.....	2- التّمّظهرات المابينية الدنيوية.....
422.....	1-2- مشهد الكهف / أحقية البعث
427.....	2-2- مشهد الصفا والمروة (الحركة المابينية المضاعفة)
429.....	2-3- مشهد عرفات والمشعر الحرام (الحركة المابينية المضاعفة)
433.....	2-4- مشهد التّأبوت / حلقة التّواصل
436.....	2-5- حلقة التّواصل الروحي / طيّ المابين
437.....	3- التّمّظهرات المابينية الأخروية.....
437.....	3-1- مشهد الوجود ما بين الإحياء والخلود
440.....	3-2- مشهد الأعراف (جدل المابين)
448.....	خاتمة.....
469.....	قائمة المصادر والمراجع.....
480.....	فهرس الموضوعات.....

حاولت التوقف عند نقطة الجدل الحاصل حول مسألة تحديد المصطلحات وضبط مفاهيمها؛ فمصطلح الإستطيقا مثلاً يقتصر على الجمال الحسي وحده، أي لا يمكن أن يرادف مصطلح علم الجمال الذي يمثل مجالا خصباً لتألف المعرفتين: الكونية والعقلية، حيث يترع الاثنان على عرشه. كما أنّ البحث في مصطلح علم الجمال يوصلنا إلى القول بإمكانية وصف طبيعته وتعدّر تعريفه.

وقد تمت الإشارة إلى علاقة مجال التجريد بفلسفة الجمال، ومدى قدرة اللغة على احتواء التجربة الجمالية بالكلمات المجردة، وذلك من خلال تأمل الخطاب القرآني، الذي حققت لغته مفهوم الكمال الجمالي عندما تؤلف بعق بين الزمن والمكان والكون والإنسان والظواهر.

غير أنّ المسألة التي تثير الجدل بصفة متميزة، هي علاقة الجمال بالرعب البهيج، فمن خلال الاطلاع المكثف على آراء وتصوّرات المفكرين باختلاف توجّهاتهم الإيديولوجية، وبتحكيم العقل يتبين من الوهلة الأولى أنّ علم الجمال يستوعب طرفي القاعدة المفهوماتية الآتية: يتعلق الجمال بالتعبير الموفق، أمّا القبيح فبالتعبير الفاشل.

إنّ الخطاب القرآني يطرح فلسفة جمالية خاصة، تبلورت من خلال تقنيات فنيّة مبهرة في تشكيل مشاهد مكانية بطريقة تجمع بين الجمال والحقيقة والمعرفة، عبر وسيط لغوي، ما يؤسس مدرسة فنيّة تحتاج فعلاً إلى التدبر والتساؤل، لذا فإنّ من قال وجد الجمال لأجل الجمال لا بدّ أن يعيد حساباته. لقد توضّح مفهوم التشكيل بصورة أعمق في الجانب التطبيقي بعد أن أثبت مدى مرونة اللغة في عملية التشكيل الفني، وقدرتها على اقتحام العوالم الفنيّة مثل: الفن المعماري (الهندسي)، والفن المسرحي تحت سلطة السينوغرافيا أو فن المشهدة.

ما من شكّ في أنّ المكان يحتلّ جزءاً كبيراً من حياة الإنسان (المأوى الأول أنموذجاً)، فهو يحيا بتواجد الإنسان فيه ويتأثر به كما يؤثر فيه. فبينهما علاقة تفاعل وانسجام واندماج وتواصل وتقديس؛ فحينما يصبح المأوى (المكان) جزءاً منّا، فإنّه يصطبغ بإنسانيتنا، وعندما نشم رائحة أحبائنا المنبعثة من زواياه، فإنّه ينسجم مع روحنا، لا نستطيع أن نحيا بدونه، فهو جزء من تاريخنا ومستقبلنا مرهون به، وحين نهجره نشاق إليه وبعودتنا لاحتضانه ينبعث من جديد بعد موت مؤقّت. وقد تناول نقاد الفن والأدب عموماً موضوع المكان بوصفه إشكالية معقّدة، تتشابك

تفاصيلها وتتعلق، وكلُّ ألبسه لباسا نقديا تبعا لرؤيته ومرجعياته الفكرية، ولكنَّ القرآن جعله محورا مهماً في نصّه الكريم، يخاطبنا من خلاله عبر مشاهد تنبض بالحياة حيث تعرض جميعها من النقيض إلى النقيض. للمكان أهمية كبرى تمحورت في كونه أساس تمايز الأعمال الفنية وتفردها. ولو انصرفنا إلى الخطاب القرآني لوجدناه يتفرد حتماً، لاحتوائه المشاهد المكانية المصورة بتقنيات جمالية تفوق قدرة الكاميرات المعاصرة التي تعجز عن الإتيان بمثلها.

سأقرأ المشهد المكاني من خلال حروف الخطاب القرآني وكلماته، التي تروي الحقائق المرتبطة بثلاثة عوالم؛ عالم الدنيا وعالم البرزخ (المابين) وعالم الآخرة. إن الأطروحة المكانية تجاوزت الأطر الهندسية والفيزيائية، ليحتضنها علم الجمال المتآلف مع الحقيقة، ما أكسبها قدرة فائقة مكنتها من ترجمة قلق الكينونة والوجود: من أنا؟ أين أتواجد؟ ما الهدف من الوجود؟ إلى أين المصير؟ ما علاقتي بالعوالم الثلاثة؟ فالمشهد المكاني في الخطاب القرآني يلخص حياة الإنسانية مشكلاً رؤية أعمق لكل تفاصيل الوجود، كما يمثل أفقا أوسع نتمكن من خلاله إدراك عين حقيقة الوجود، فكل مشهد مكاني صنّعه أحرف الخطاب القرآني، يترجم موضوعا فكريا محوره الإنسان والوجود. إنّ الصناعة المشهدية في الخطاب القرآني ترتقي بالعلامة إلى مستوى أعلى ممّا أتصور؛ إنّه التعبير المشهدي المحمل بالظلال النفسية والاجتماعية، وبذلك تعدّ العلامة المشهدية حلقة اتصال متينة بين الأشياء المعروضة والوعي الإنساني، ومنه تتخذ العلامة المشهدية بعدا فينومينولوجيا.

إذا كان النقاد في عالم الفنون قد التفتوا مؤخرا إلى جدلية العلاقة بين الشعر والفن التشكيلي مثلا، مثل ما ذهبت إليه (كلود عبيد) في مؤلفها (جمالية الصورة)، فإنّ كلمات القرآن الكريم قد سبقتهم إلى ذلك منذ زمن بعيد، بل تجاوزت تلك العلاقة بعدما أثبتت قدرتها على اقتحام عالم الإخراج المسرحي والدرامي والتراجيدي تحت سلطة المشهد؛ لذا تحوّل حديث النقاد في عالم الفن من الصورة إلى المشهد، الذي يغيّر بدوره مجرى الدراسات المكانية. فلم يعد المكان يمثل تلك المساحة المحددة الأطراف والزوايا، بل إنّه يرمي بنا (من خلال لغة القرآن الكريم) في لجج متدفقة من التصورات والرؤى الكونية لحظة تحوّلها إلى خشبة عرض فنية تستحضر الوجود الدنيوي والغيبوي.

لقد شدتني كلمات القرآن الكريم بزئبقيتها التي تخرجها عن طبيعتها المجردة، فتقحمها العوالم المتعددة كعالم الصناعة المشهدية، حتى أضحت الكلمات تخاطب عقلي ونفسي وهي تصوّر الأمكنة جميعها حيّة ناطقة بأسلوب قائم على التّضاد، وبتأثير يتماوج بين اللّذة والألم. غير أنّ الأمر الآخر الذي زاد من حدّة فضولي للمضيّ قدما نحو اختيار موضوع المشهد المكاني (الذي تخرجه اللّغة القرآنية إخراجاً فنياً)؛ هو ما حدث يوم الواحد والعشرين من شهر ماي سنة ألفين وثلاثة، لما ابتلعت الأرض معالم طفولتي وحوّلت بيتنا إلى اللّامكان، وعانقت في جوفها أحبّتي. هكذا تحوّلت الذّكري الجميلة إلى ألم لا ينتهي مفعوله، حيث أثار في ذهني تساؤلاً يستدعي البحث والتّقيب: أين ساجد المكان الذي لا يتّصف بالزّوال ولا يخضع للدمار ولا يفارقني هارباً بصندوق أحلامي الجميلة؟

بعد هذه الحادثة، استوقفتني ملياً كتابات (غاستون باشلار) لا سيّما كتابه بعنوان (جماليات المكان)، وما احتواه من افتراضات علمية تحاول الكشف عن تلك العلاقة المتقرّدة بين الإنسان والمكان. وفي الآن ذاته، لفت انتباهي ما أشار إليه سيّد قطب، في أنّ البلغاء لم تتميّز أعمالهم بشمولية النّظر إلى المسألة الجمالية في القرآن الكريم، ما جعلني أتساءل حول طبيعة آليات الصناعة الجمالية للمشهد المكاني على وجه الخصوص.

ثلاث مسائل فكرية استهوتني وشغلت ذهني بعمق نظراً لتعالقها:

أولاً، المسألة المكانية وعلاقتها بالإنسان والوجود والزّمن. وثانياً، المشهد المصوّر بالكلمات المجردة. وثالثاً، الآليات الجمالية المعتمدة في الإخراج المشهدي للأمكنة في الخطاب القرآني، والعلاقة بين الفن والحقيقة/ الفن والمعرفة. كما تساءلت عن موقع عالم الرّعب البهيج في صفحات كتب علم الجمال، وفي الخطاب القرآني، وموقف القرآن الكريم من مسائل تروم البحث في موضوع جدّ متشعب ومتداخل العناصر والأطراف، ما جعل الأسئلة تتلاطم في ذهني؛ فكلّ سؤال يفتح بدوره على متاهات فكرية يصعب ضبطها حتى ظننت في لحظة من اللحظات أنّه يستحيل الجمع بين ذلك كلّ تحت سقف موضوع واحد، لا سيّما والأمر يتعلّق بالخطاب القرآني. وبعد أخذ وردّ تألّفت الأفكار واجتمعت تحت عنوان محدّد: جمالية تشكيل المشهد المكاني في الخطاب القرآني، ولكن لماذا الخطاب وليس النّص ؟

وقع اختياري على مصطلح الخطاب لأنّه مصطلح له مكانة تتّسم بالخصوصية في مجال الدّراسات النقدية المعاصرة. كذلك وجدت أنّ موضوع الخطاب تفعّله عناصر محدّدة: الباث/ الرّسالة/ المتلقي، وهي ذاتها يشترط توفرها في الصّناعة المشهدية للأمكنة.

حاولت تبسيط ما أقرّه القرآن الكريم من محاور الوجود والكون والمصير، فمن يدّعي أنّ ما وجد في ثنايا كتب التّفاسير القرآنية يصعب فهمه واستيعابه، ويوجّه للمختصّين في الشّريعة الإسلامية، فإنّه سيعيد النّظر؛ لأنّ هذا البحث قد يسهم في تشييد جسر فنيّ، يوصل القارئ إلى المصدر الأوّل للمعرفة اليقينية، انطلاقاً من الجمع بين المعرفتين؛ التفسيرية (للقرآن الكريم) والجمالية لنتهي إلى القراءة الجمالية للقرآن الكريم.

احتوى القرآن الكريم مسألة الوجود والمصير بالتّفصيل تارة والإجمال تارة أخرى؛ فالنشأة والحياة الدّنيوية والبرزخية والغيبية (الحشر/ الجزاء/ العقاب)، عرضت وكأنّها قطع مسرحية أو سينمائية جمعت بين الدراما والتراجيديا. كلّ ذلك يستدعي سؤال كيف: كيف تمّ تشكيل جمالية المشهد المكاني المعروض في الخطاب القرآني؟ وسؤال العلة: ما هي القوانين المسؤولة عن تشكّل المشهد جماليا ومعرفيا ؟

وتلك أسئلة فرضت أن تكون الدّراسة تطبيقية أكثر منها نظرية، وقد تفرّعت إلى إشكاليات محورية صغرى أبرزها: علة الخوف الكوني/ علة المابين/ علاقة الإنسان بالعليّة/ حقيقة العلاقة بين الإنسان والبيت الأوّل (البيت الحلم)، وحقيقة العلاقة بين الإنسان والأمكنة جميعها / كيف تكشف الأمكنة الدّنيوية والغيبية المصوّرة تصويراً حيّاً (المشهد) عن حقيقة الوجود والمصير، وإلى أيّ مدى يتحقّق التّلازم بين الجمال والحقيقة والمعرفة وغيرها من إشكاليات فرعية أخرى.

كما حاولت استنباط أهمّ القوانين، التي تمثّل قاعدة لصناعة مشاهد فنية مادّتها الكلمات المجرّدة؛ فمن خلال الفصول النّطبيقية جميعها، توضّح لي أنّ المشهد المكاني في الخطاب القرآني يخضع لقانون جدلي يتحكّم في تمظهراته بشكل فنيّ معجز؛ كجدلية الظّاهر والخفيّ / الانفصال والاتّصال / الأعلى والأسفل / المابين / الدّاخل والخارج / المتناهي في الكبر والمتناهي في الصّغر. وتلك جدليات أشار إليها (غاستون باشلار) في مؤلّفاته، مثل (جماليات المكان) على وجه

الخصوص. وبعد البحث لاحظت أنّ القرآن الكريم أكّدها، ولكن تناولها بصفة متغايرة بنسبة معينة كقانون الدّاخل والخارج.

إنّ ما أَلّفه (سيّد قطب) لا سيّما (مشاهد القيامة في القرآن) و(التّصوير الفنّي في القرآن)، التّفاتة إلى مدى حاجة خزانة الدّراسات الفنّية عموما إلى منهج واضحة معالمه ومتأصّلة محاوره، ليَقنّن عالم التّشكيل الجمالي للمشهد الذي تخرجه اللّغة إخراجا فنّيّا متفّرّدا.

لم أجد -حسب علمي وإطلاعي- بحثا ينظر بشمولية وتفصيل إلى موضوع جمالية تشكيل المشهد المكاني في الخطاب القرآني؛ لذا لم تتوضّح لي في البداية تلك الآليات المنهجية المعتمدة في التحليل، والمتمحورة حول كيفية اختراق اللّغة أروقة عالم الفنون، كالفن التّشكيلي والسّينما والمسرح والسّينوغرافيا والدّيكور والعمران وغيرها. فمهمّة تحديد المنهج المعتمد في الدّراسة لم تكن هيّنة نظرا لتنشعب الموضوع وارتباطه بالكلام الإلهي المقدّس، الذي يتجاوز المناهج النّقديّة جميعها. ورغم ذلك، حاولت البحث مليّا في تلك المناهج النّقديّة التي قد تمدّ لي يد العون للنّظر في المسألة المطروحة دون المساس بمقصديّة الخطاب الإلهي.

لموضوع هذا البحث منطق، الذي يرسم بدقّة خطأ تحليليا تمثّل نقاطه المناهج النّقديّة المتألّفة، وإنّ تباينت آلياتها وتصوراتها: أولها، التّصوّر النّظري والتّطبيقي لسيّد قطب حول التّلقّي الجمالي للخطاب القرآني. ثانيا، التّصوّر السّيميائي (في بعده الظّاهراتي باعتبار السّيميائية القلب النّابض للظّاهراتية) حول اللّغة الجمالية في الفن. ثالثا، نظرا لاعتبار المتلقّي محورا أساسيا في علم الجمال عموما، فإنّه من البديهي العودة إلى التّصور الجمالي حول التّشكيل الفنّي للمشهد المكاني في الخطاب القرآني.

و منه، يمكنني القول: إنّني اعتمدت منهجا جماليا يستند إلى معارف نظرية مستمدّة من مناهج نقديّة تلتقي فكريا في نقاط محدّدة ؛ (السّيميائية / الظّاهراتية / الفكرالفلسفي الممنهج/التّراث النّقدي العربي)، إذ لاحظت تناغما لطيفا بين التّصوّر القديم وافتراضات الفكر النّقدي المعاصر حول التّحليل الجمالي وتقنيات القراءة الجمالية الحديثة والمعاصرة. أعتقد أنّ هذا التّمازج المتوافق بين ذلك كلّ، يمكن أن يمثّل قاعدة لميلاد منهج يقنّن بدقّة مجال التّحليل الجمالي للمشهد المشكّل

بالكلمات المجردة، كما يفتح آفاقاً جديدة في الدراسات الفنية للقرآن الكريم والأعمال الأدبية بوجه عام.

يتميز البحث بتوظيف مصطلحات تمثل الجسر الأمين، الذي يوصلنا إلى الجهة المقصودة بغرض الكشف عما تحتويه من حقائق أبرزها ؛ مصطلح (الوجود - في -) أو (الوجود- هناك -)، الذي يتفاعل بقوة مع مصطلح المشهد لعلّة واحدة، أنهما يشيران إلى التواجد في مكان ما أو على خشبة عرض بصفة ما، تحددها المعطيات الحسية التي تحيط بالإنسان، ومصطلحات أخرى تم شرحها في الفصل النظري.

و فيما يتعلّق بخطة البحث، فقد اقتضت أن يتوزّع على أربعة فصول بمباحث تتفاوت من فصل إلى آخر، تتصدّرها طبعاً المقدّمة، لينتهي بعد آخر فصل إلى خاتمة البحث التي مثّلت أهمّ ما توصّلت إليه الرسالة من نتائج، يمكن أن تمثّل في الآن ذاته إشكالية بحث جديدة مرفوقة بقائمة المصادر والمراجع التي مثّلت المنبع الفكري للبحث. لقد غلّبت الجانب التطبيقي على النظري، لأتمكّن من تبيان مدى قدرة اللغة على اقتحام عالم الصناعة المشهدية بالحجّة والبرهان.

تضمّن الفصل الأول جملة من المصطلحات والمفاهيم والآليات المعتمدة في التشكيل الجمالي للمشاهد المكاني، بداية بمصطلح (الجمال)، حيث حاولت ضبطه والوقوف عند المفاهيم المحيطة به والمتعلقة معه (دون اللجوء إلى عملية رصف المادة النقدية المؤلفة حوله)، بالتركيز على التلقي الفني في بعده الجمالي وفق ما يقرّه القرآن الكريم. كان لا بدّ من الإشارة إلى مصطلح التشكيل ومفهومه، الذي أراه أشبه ببوابة تفتح لتعرّفنا على التقنيات الفنية المعتمدة في إخراج المشهد المكاني الفني عبر وسيط اللغة. أمّا مصطلح المشهد، فأظنّه العصب المركزي للمصطلحات كلّها التي تناولتها في هذا البحث لا سيّما ومادة تشكيله هي الكلمات المجردة.

وفي تحديد مصطلح المكان ومفهومه وأبعاده العلائقية (الإنسان/الأشياء/ الزّمن)، تمّ التركيز على ما يخدم الصناعة المشهدية القائمة على خشبة مكانية ؛ كمبدأ الإحاطة والاحتواء والتموضعات الجدلية لساحة العرض المكانية. ولما أشرت إلى الخطاب مصطلحاً ومفهوماً، فإنني لم أتوخّ الإبحار في ذلك، بل لأوضّح علّة اختياري الخطاب بدل النصّ، دون اللجوء إلى متاهة الجدل الحاصل بين المصطلحين.

وَضُمَّتِ الفصل النظري مبحثاً يمثل حلقة مركزية من حلقات البحث عنونته بـ: آليات التشكيل الجمالي للمشاهد المكاني المتمثلة في فعل التأمل والعودة إلى الظاهرة / الظلال / الفكر الجدلي / البعد الحسي / أدوات فعل التأمل الجمالي (حاسة البصر / الخطاب البصري / حاسة السمع والحواس عموماً) / الخيال / الزمن / الحركة / الطي الزمكاني. وقد أسهمت السيميائية والظاهراتية وعلم الجمال وأطروحة سيد قطب حول التصوير الفني في القرآن، في الكشف عن الآليات المسهمة في تشكيل المشاهد المكانية في الخطاب القرآني، التي تتحول إلى علامات أيقونية متحركة تعكس إيقاعاً جدلياً لمنظومة فكرية تقودنا إلى المعرفة اليقينية حول الإنسان والوجود بشقيه الدنيوي والغيبوي.

عنونت الفصل الثاني بـ: مشاهد الوجود - في- الجنات، حاولت من خلاله الإلمام بالمشاهد التي تتخذ من الجنات منصة عرض لها، مع إبراز أهم تقنيات العرض الجمالية التي أسهمت في تشكيل المشاهد النابضة بالحس. لقد تمّ عرض مشهد الجنات وفق مبدأ الشمولية باعتماد قاعدة التوليف الجمالي المشهدي، التي تجمع بين خشبتين متضادتين تحت سلطة جدلية الأعلى والأسفل، ذلك تضاد متناسق عمل على صناعة جملة من المشاهد المبصرة المؤثرة في النفس. ومن ثمّ تجولت عبر المشاهد الجزئية التفصيلية، كالمشهد المركزي (البيت الحلم) مستأنسة بقيم الألفة المنتشرة عبر زواياه؛ فهي أبعاد جمالية تؤطر البيت الحلم، وتثبت صحة فرضية (غاستون باشلار) حول حلم العودة إلى مركز الهناء الأول (الجنة). والملاحظ أنّ كلّ مشهد تفصيلي تابع للمشهد المركزي (البيت الحلم) يحيط بقيمة عميقة متأصلة في بيت النعيم الخالد. كما توقفت عند مشهد الإخراج - من - الجنة، للنظر في جمالية تشكيله، وكيف يمازج بإحكام بين الفن والحقيقة المعنونة بـ: (علة الهوية الضائعة)، تحت سلطة جدلية الاتصال والانفصال.

لاحظت أنّ منطق العتبات المكانية الخاضع لسلطة جدلية الأعلى والأسفل، أثبت فعاليته من خلال إسهامه في تشكيل مشاهد عليّة جمالياً؛ فمقولة الأين تدخل المتلقي عالم التصوير المرئي لمشاهد العليّة الجامعة بين البعد الفيزيائي والقيم الخالدة، انطلاقاً من منطق الاستلزام الموضوعي، فالفوق يستلزم التحت، والتحت يستلزم الفوق. ويتدخل عناصر التخيل الحسي المختلفة تكتمل الرؤية المشهدية المتوهمة، وبذلك يتمّ التوجيه الدلالي لقطبي الأعلى والأسفل، فتصوير مشاهد العليّة ينسج قصة الإنسان - هناك - فيدخلنا عالمها.

بمحويات المكان (الجَنّات بوصفها خشبة العرض الأساسية) يكتمل الديكور، لذا تعتمد الكلمات القرآنية إلى تصوير المحاور المركزية التي توجّه الذّهن نحو تمثّل نمط الديكور المعتمد، حيث تتدخّل مشاهد جزئية فتتخذ المكان ذاته خشبة عرض لها، لتحدد بدقة أكبر وتفصيل أعمق الأشياء المنتشرة هنا وهناك - في - الجَنّات. وقد وضّحت دور الخطاب البصري في نسج مشاهد الجَنّات عموماً.

أمّا الفصل الثالث، فإنّه يتباين مع الفصل الثاني من حيث الموضوع المتناول (العقاب)، الذي تعرض مشاهده تحت سلطة الرّعب البهيج. يبتدئ الفصل بمشاهد الإحاطة المربعة وكأنّها تمهّد لرفع الستار عن طبيعة الحياة هناك - في - جهنّم، كمشهد الاحتواء المرعب، ومشهد المهاد (اللاإرادة واللاقوة)، والالتفاف حول الجسم. فهي مشاهد تخرج مفهوم الإحاطة من النقيض إلى النقيض، حين تكشف عن تلك الخيوط النارية الملتحمة بشكل دائري يتوسّطها جسم ملتهب.

وفي مشاهد النّار وصفاتها، ينقلنا الزّمن الفنّي لمعايشة ظاهرة العذاب عياناً بالصّوت والصّورة؛ فكلّ مشهد يتقرّد بصفة معينة توجّه الذّهن نحو تعيين صادق أمين لنمط العذاب المضاف إلى قائمة الجماليات السّالبة.

إنّ التّشكيل الهندسي لجهنّم (معطيات التّفكير البصري)، يكشف عن قوانين الوجود - فيها - التي تفسّر علّة الخوف الكوني من القبو، وتحدّد قانون الدّاخل والخارج والوجود - في - والانفصال - عن - أو الوجود والعدم، حيث يلغى قطب الخارج في مشهد الرّبانية مثلاً.

يقوم الإخراج التراجيدي لمشاهد جهنّم على جدليات كونية، كالظّاهر والخفيّ، حين تبرز جهنّم للعيان لتلتهم الكفرة، وجدلية الأعلى والأسفل والانفتاح والانغلاق. ولمقولة الأين سلطتها في تفسير طبيعة الوجود - في - جهنّم (مشهد أصحاب الشّمال). كما اعتمدت مشاهد الوجود - في - جهنّم تقنية التّشخيص (أنسنة المكان وأشياءه) بصفة ملفّنة للانتباه، حيث أسهمت في إخراج المشاهد عياناً كأنّها قطعة سينمائية. ولمشهد الأشياء - في - جهنّم كلمته التي تعيّن بتفصيل أكبر طبيعة الوجود - في - جهنّم.

وعنونت الفصل الرابع بـ: جمالية تشكيل المشاهد المكانية المنبثقة من الفكر الجدلي، إذ يتضمّن مشاهد الانقلاب الكوني والخروج، التي تمثّل حلقة التحوّل المفاجئ والمتدرّج للأمكنة

السَّماوية والأرضية، وجسرا يفصل الإنسان عن الأمكنة الدَّنيوية ويصله بالأخروية، فيتحوَّل إلى خشبة عرض تملؤها الحركة ويفعلها التَّغيُّر، تعالين بصريا وتتلقَّى حسيا، وعليها يتم الإعلان عن نقطتين متضادَّتين (النَّهاية ≠ البداية) تحت سلطة الوجود واللاوجود.

كذلك يحتوي الفصل ذاته مشاهد خشبتها الأمكنة الدَّنيوية، التي تختزل حدثي الإخراج والإحياء أبرزها، مشاهد الطَّبيعة / الانبثاق المختزل. يتم الانتقال بعدها إلى المشاهد المنبثقة من جدليات الجزاء والعقاب / الأعلى والأسفل / المابين، حيث تمظهرت جدلية الجزاء والعقاب الأخروية من خلال مشاهد العقاب الدَّنيوي الجامع والشَّامل والمفصَّل. أمَّا المشاهد المتعلِّقة بالمكانين الأرضي والسَّماوي، فقد تنوعت تنوعا يكشف عن منظومة فكرية كبرى، كذلك المشاهد المابينية الدَّنيوية والأخروية. نلمس في مباحث هذا الفصل أصالة الفكر الجدلي ومدى إسهامه في التَّشكيل الجمالي للمشاهد المكانية، وفق إخراج تراجمي شامل تارة وتفصيلي تارة أخرى.

وقد توصَّلت بعد محاولة الكشف عن أهمِّ الآليات المنهجية، التي تمثِّل قاعدة الصَّناعة المشهدية للأمكنة في الخطاب القرآني، إلى اقتناع عميق بمدى قدرة اللُّغة على منافسة أقوى وسائل التَّكنولوجيا المعاصرة المستعملة في الإخراج المسرحي والسَّينمائي على وجه الخصوص. ومنه، فإنَّ فن التَّصوير الجمالي للمشهد المكاني باللُّغة يحتوي الفنون جميعها؛ إذ يمكن للأدباء المضِّي قدما نحو صناعة مشاهد مادَّتها مجرَّدة، ولكن تأثيرها عميق في النَّفس الإنسانية، كما أنَّني أدركت مدى تفاعل الحقيقة (المعرفة) والفن، وأنَّ مسألة التَّنافر بينهما وهم صدقته البشرية.

حقيقة، تنوعت المصادر والمراجع واختلفت مرجعيَّاتها الفكرية التي تخدم موضوع البحث، ماجعل المادَّة العلمية تتباين مثل تفسير الطَّبري وتفسير ابن كثير، والخبرة الجمالية لسعيد توفيق، وجماليات المكان لغاستون باشلار، والتَّصوير الفني في القرآن لسيد قطب. والملاحظ أنَّ هذا الزَّخم الفكري المتباين لا ينتهي إلى التَّضاد بل إلى التَّفاعل الإيجابي المثمر.

لا أعتقد أنَّ الباحث لا تعترضه مطبَّات وعراقيل أثناء إنجاز البحث، قد تكون مادية أو معنوية (نفسية أو إجتماعية). وبالنَّسبة لي فقد لازمني الخوف من المساس بمقصديَّة الخطاب الإلهي المقدَّس في الفصول التَّطبيقية.

أشكر الله تعالى وافر الشكر أن أعانني على إتمام هذا البحث، ثم أتوجّه بجزيل الشكر وعظيم الامتنان إلى كلّ من: الأستاذة المشرفة الدكتورة آمنة بلعلّ، التي أسهمت بتوجيهاتها في ميلاد هذا البحث، وكان لصبرها الطويل أكبر الأثر في المساعدة على إتمام المنجز. والأستاذ أحمد حيدوش الذي رافقني نفسياً في أصعب مراحل حياتي، فهو مصدر قوّتي وإرادتي. أتمنّى أن أكون قد وقّيت هذا الموضوع حقّه وإن اتّسم بالقلّة، وأن يمثّل قاعدة لميلاد موضوعات بحث جديدة تسهم في إثراء خزانة الدراسات الفنيّة في القرآن الكريم.

ملخص

يعالج هذا البحث موضوع جمالية الصناعة المشهدة للأمكنة في الخطاب القرآني، بالتركيز على محاور فكرية كبرى: أولاً؛ تجاوز المسألة المكانية الأطر الهندسية والفيزيقية، وتحولها إلى مشاهد حيّة تشكل رؤية أعمق وأقفاً أوسع، نتمكن من خلالها إدراك عين الوجود، وكذا تلاعبها بالزمن بصفة جد مرنة. ثانياً؛ المشهد المكاني المصوّر بالكلمات المجردة والذي يخضع في تشكّله جمالياً لقانون جدلي يتحكم في تظاهراته. ثالثاً؛ الآليات الجمالية المعتمدة في الإخراج المشهدي للأمكنة في الخطاب القرآني مع طرح جدلية العلاقة بين الفن والحقيقة/ الفن والمعرفة، وإلى أيّ مدى يتحقق التلازم بين الجمال والحقيقة/ المعرفة، ومدى التناغم المنهجي بين التصوّر القديم وافتراضات الفكر النقدي المعاصر حول آليات التحليل الجمالي وتقنيات القراءة الجمالية.

لقد تم إثبات مدى قدرة اللغة على احتواء عالم الفنون؛ كالفن المسرحي تحت سلطة السينوغرافيا أو فن المشهدة. يخاطبنا القرآن الكريم من خلال مشاهد مكانية تحتوي عالم الرعب البهيج مؤكدة القاعدة المفهوماتية الآتية: يتعلق الجميل بالتعبير الموفق أما القبيح فبالعبر الفاشل، بحيث تعرض جميعها من النقيض إلى النقيض بأسلوب قائم على التضاد، وبتأثير يتماوج بين اللذة والألم.

● الكلمات المفتاحية: الخطاب القرآني، فن المشهدة، المسألة المكانية، القراءة الجمالية، آليات التشكيل، الفكر الجدلي، الحركة، الوجود - في -، الفن والحقيقة والمعرفة.

Abstract

Through this thesis, we aim to study aesthetic scene-making in Qur'anic discourse, focusing on major conceptual axes: Firstly; The spatial issue transcended the geometrical and physical frameworks, and transformed them into vivid scenes constitute a deeper vision and a wider perspective, through which we can perceive the essence of existence, as well as manipulation of time is very flexible manner. Secondly; The spatial scene depicted in abstract words, which in its aesthetics is subject to a dialectical law that controls its manifestations. Thirdly; The aesthetic mechanisms adopted in the spatial scenic directing in the Qur'an discourse with the argumentation of the relationship between art and truth / art and knowledge, to what extent the correlation between beauty and truth / knowledge is achieved, and the extent of systematic harmony between the old perception and the contemporary critical thought assumptions on the mechanisms of aesthetic analysis and aesthetic reading techniques.

The extent of language's ability to contain the world of arts has been demonstrated, such as theatrical art under the authority of scenography or scenic art. The Holy Qur'an addresses us through spatial scenes that contain the joyful world of horror, confirming the following conceptual rule: Beautiful relates to a successful expression, while the ugly is related to failed expression, so that they are all presented from opposite to opposite in a manner based on contradiction with an effect that alternates between pleasure and pain.

- Keywords: Quranic discourse, scenic art, spatial issue, aesthetic reading, formation mechanisms, dialectical thought, movement, existence - in -, art, truth and knowledge.