Journal Researches of Quran and Hadith Sciences, Vol.20, No.3, Serial. 59; Autumn 2023
http://tqh.alzahra.ac.ir/ Alzahra University

Visual Analysis of Contrasting Verses of Infāq (case study of verses 2: 261-274)

Ensieh Sadat Mirsaberi[1]
Ensieh Khazali[2]

Received: 30/11/2022
Accepted: 19/2/2023
DOI: 10.22051/TQH.2023.42197.3735
DOR:

Abstract

Visual expression plays a very effective role in conveying Qur'anic concepts. Artistic images in Qur'anic verses are a tool to convey the desired meanings to the mind of the audience. The investigation and precision in the artistic depiction of the Qur'an and the expression of the functions of these images make the secret of the miracle of the expressive and intellectual system of the Qur'an clearer. One of its fruitful results is motivating human intellect and emotions in understanding more of the divine verses. Sayed Qutb and other contemporary writers have gone beyond the ancient scholars and replaced the term "image" with complex rhetorical terms as such they listed its most important elements. In this regard, this research is based on the opinions of Sayed Qutb, Mohammad Daoud, and Hossein Jum'a on some of the most important elements of imagery, artistic harmony, and sensory imagination in the analysis of contrasting images in the Infāq verses of Surah al-Baqarah (verses: 261-274). For such contrasts in the Qur'anic images and especially in the adjacent contexts, clearly lead to more long Qur'anic concepts and easier induction of meanings in the mind of the audience. Based on the descriptive-analytical method, this article concludes that some artistic styles of imagination, such as visualization and recognition in describing the charity of unbelievers and believers, are similar, while some, such as irony, are used to warn and threaten unbelievers, of which the opposite contrasting is one of the most important and frequent semantic relationships in these verses. Motion verbs are more transitive that using them together with other styles makes their role more prominent in the dynamics of the images and is used more in the description of unbelievers' charity.

Keywords*: The Qur'an, Artistic Imagery, Contrasting, Infāq (Charity).*

[1]. PhD Candidate of Arabic Language and Literature, Al-Zahra University, Tehran, Iran. (The Corresponding Author) Email: e.mirsaberi@alzahra.ac.ir
[2]. Professor, Department of Arabic Language and Literature, Al-Zahra University, Tehran, Iran. Email: e.khazali@alzahra.ac.ir

فصلنامه علمی «تحقیقات علوم قرآن و حدیث» دانشگاه الزهرا(سلام الله علیها)
سال بیستم، شماره ۳، پاییز ۱۴۰۲، پیاپی۵۹
مقاله علمی - پژوهشی، صص۲۲۲-۱۹۳

تحلیل تصویری آیات تقابلی انفاق (مطالعه موردی آیات ۲۷۴-۲۶۱ سوره البقرة)

انسیه السادات میرصابری[۱]
انسیه خزعلی[۲]

تاریخ دریافت:۱۴۰۱/۰۹/۰۹
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۰۹
DOI: **10.22051/tqh.2023.42197.3735**
DOR:

چکیده:
بیان تصویری در انتقال مفاهیم قرآنی نقش بسیار مؤثری دارد. تصاویر هنری در آیات قرآن ابزاری برای انتقال معانی مورد نظر به ذهن مخاطب است. بررسی و دقت در تصویرگری‌هنری قرآن و بیان کارکردهای این تصاویر راز اعجاز نظام‌بیانی و فکری بافت قرآن را روشن‌تر می‌کند و از نتایج ثمربخش آن تحریک عقل و عواطف انسانی در درک و فهم بیشتر آیات الهی است. سیّدقطب و دیگر ادیبان معاصر فراتر از دانشمندان قدیم رفته و اصطلاح "تصویر" را جایگزین اصطلاحات پیچیده‌ی بلاغی کرده و مهمترین عناصر آن را برشمرده‌اند. در این راستا این پژوهش بر آن شد که با توجه به آرای سیّدقطب، محمدداود و حسین‌جمعه به برخی از مهمترین عناصر تصویرپردازی، هماهنگی‌هنری و خیال‌پردازی‌حسی در تحلیل تصویرهای تقابلی در آیات انفاق (۲۶۱-۲۷۴) سوره‌ی البقرة بپردازد؛ زیرا این‌گونه تقابل‌ها در تصاویر قرآن و به‌خصوص در بافت‌های همجوار، به‌وضوح بیشتر مفاهیم بلند قرآنی و القای سهل‌تر معانی به ذهن مخاطب می‌انجامد. این پژوهش با روش توصیفی_تحلیلی به این نتایج دست یافته‌است که بعضی از اسلوب‌های هنریِ خیال، همچون تجسیم و تشخیص در توصیف انفاق کافران و مؤمنان، مشابه هستند؛ اما برخی مانند کنایه، بیشتر برای هشدار و تهدید کافران به‌کار رفته‌است و تقابل‌تضادی یکی از مهم‌ترین و پربسامدترین روابط معنایی در این آیات است. افعال‌حرکتی بیشتر از نوع انتقالی است و به‌کارگیری آن همراه دیگر اسالیب نقش آن را در پویایی تصاویر پررنگ‌تر کرده و در توصیف انفاق کافران بیشتر استفاده شده‌است.

واژه‌های کلیدی: *قرآن، تصویرهنری، تقابل، انفاق.*

---

[۱] .دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عرب، دانشگاه الزهراء، تهران،ایران (نویسنده مسئول). E.mirsaberi@alzahra.ac.ir
[۲] .استاد گره زبان و ادبیات عرب، دانشگاه الزهراء،تهران، ایران. e.khazali@alzahra.ac.ir

مقدمه

تصویرهنری (imagery) شکل و یا هیأتی است که از طریق الفاظ، در ذهن نقش می‌بندد؛ هیأتی که الهام‌بخش و بازگو کننده‌ی احساسات است و الفاظ و عباراتی که به معنا رهنمون می‌کند. بعضی از محققین بر این عقیده‌اند که شناخت ما از "تصویر" و شیوه‌های بررسی آن، در اثر آشنایی با تلاش‌های غربی‌ها در این زمینه، بوده و نقد عرب در این زمینه سهمی ندارد؛ این در حالی است که «معتقدیم ناقدان متأخر، مرحله‌ی بزرگی از تعریف"تصویر" و پرداختن به قضایای آن را طی کرده‌اند، با این‌حال نباید در این عرصه، از تلاش‌های ناقدان قدیم، غافل شویم» (زرزمونی، ۲۰۰۰م، ص۹۳).

کهن‌ترین سخن درباره‌ي تصویرشعري را در *کتاب الحیوان* اثر جاحظ‌بصري(۲۵۵ق) مي‌توان دید. او معتقد به «جدايي لفظ از معنا بوده؛ چراکه معني از نظر او يکي است وليکن صور بيان آن متفاوت است» (جاحظ، ۱۹۳۸م، ص۱۳۱). بعد از او کساني همچون قدامةبن‌جعفر، زمخشري و عبدالقاهرجرجاني به واژه‌ي "صورت" و تعريف آن توجه داشته‌اند. عبدالقاهر(۴۷۳ق) نخستين کسي است که واژه‌ي صورت را در مفهوم اصطلاحي آن به‌کار برده‌است. وي بر اين باور بود که زيبايي تصوير «با لفظ و معناي آن قياس نمي‌شود؛ بلکه در ارتباط با ساختار در کلام و نظم آن در آفرينش تصويري است که در روح شنونده با وسايل بلاغي تأثير بگذارد » (جرجانی، ۱۳۹۸ق، ص۵۰۸).

بسیاری ازمحققان و ناقدان معاصر به تعریفی از مفهوم تصویر و عناصر تشکیل آن پرداخته‌اند؛ منتقدان معاصر عرب، جرجانی را مبنایی برای تعریف تصویر قرار داده‌اند. زکی‌مبارک یکی از ناقدان معاصر، به تصویر توجه خاصی داشت. او تصویر را اساسی در نقد شعر و معیاری در برتری شاعری بر شاعر دیگر برشمرد(زکی‌مبارک،۱۹۹۳،ص۶۳). احمد شایب نیز بر این عقیده بود «تصویر هنری یکی از وسایلی است که ادیب به وسیله‌ی آن سعی در انتقال فکر و احساسش همزمان به مخاطب دارد» (شایب، ۱۹۶۴م، ص۲۵۹). غنیمی‌هلال، عامل به‌وجودآمدن تصویر را خیال و تصویر را وسیله‌ی تجسیم احساسات و افکار برمی‌شمرد (غنیمی‌هلال، بی‌تا، ص۳۸۲). اما سیّدقطب با مطرح‌کردن تصویر هنری شکاف عمیق بین هنر و دین را از بین برد و کتاب مشهورش *التصویرالفنی*

فی القرآن را در سال (۱۹۹۵م) چاپ کرد؛ هیچکس تا آن زمان به غیر از او توجهی به بررسی تصویرهنری در قرآن نکرده بود. «وی با این کتاب توانست از ناقدان معاصر خود در زمینه‌ی تصویر هنری به طورکلی و در زمینه‌ی تصویر قرآنی به طور خاص، پیش افتد» (خالدی، ۱۹۸۹م، ص۱۳۳). سیّدقطب بر این اعتقاد بود که «کل اسلوب قرآن به غیر از آیات تشریع بر پایه‌ی تصویر است و این اصول تصویری، راز اعجاز قرآن بوده که بر مؤمن و کافر تاثیر می‌گذارد» (سیّدقطب، ۱۹۸۰ق، ص۱۷). وی دو نوع تصویر را در قرآن بیان می‌کند؛ تصویرحسی که از جهان خارج، گرفته می‌شود و تصویرخیالی که بر پایه‌ی خیال استوار است. وی آنچنان که تصویر را قاعده‌ی تعبیر قرآنی معرفی کرد، خیال‌پردازی حسی را نیز قاعده‌ی تصویر، قرارداد» (راغب، ۲۰۰۵م، ص۴۰). پس "حس" و "خیال" دو عنصر تشکیل دهنده‌ی تصویر هستند. وی سعی کرد برای درک همه‌ی جوانب تصویرِ قرآنی، معنای تصویر را توسعه دهد و به عناصر تصویر همچون رنگ، حرکت، صدا، تقابل، گفتگو، تجسیم و حواس اشاره کرد. بعد از سیّدقطب، پژوهشگران دیگری به پژوهش‌هایی در ارتباط با اعجاز قرآن و وجوه تناسب در نظم قرآنی پرداختند از جمله‌ی آنها دکتر حسین‌جمعه که تقابل بین چیزهای متضاد یا همجنس را یکی از مهمترین عناصر تصویرپردازی هنری و شیوه‌های بیانی اعجازآمیز در متن قرآن برمی‌شمرد و در کتاب *التقابل الجمالی في نص القرآن الکریم* این عنصر را در سوره‌ی "والضحی" مورد بررسی قرار داده‌است (جمعه،۱۳۹۱، ص۹۳). محمدداود نیز از جمله اندیشمندانی است که در کتاب *الدلالة و الحرکة* به فعل‌حرکتی و انواع آن پرداخته و با بیان برخی از آیات، فعل‌ها را با قرآن تطبیق داده‌است.

بیان مسئله

قرآن‌کریم از توان تصویری خود در بیان اغراض دینی بهره برده‌است و داراي سبکي بي‌سابقه و نوبنیاد، ساختاري هماهنگ و شبکه‌اي پیچیده از ارتباط میان الفاظ و معاني است؛ بر اساس نظریه‌ی سیّدقطب که از پیشگامان اصلی این عرصه است، قاعده تصویرپردازی، قاعده‌ی عام و ابزار برتر بیان در اسلوب قرآن است (سیّدقطب، ۱۹۸۰م، ص۳۶). وی معتقد است که شیوه‌ی تصویری، روش قالب بیان اغراض ذهنی در قرآن

است. نظریه‌ی تصویری سیّدقطب بر دو پایه‌ی "اغراض تصویر" و "اسلوب‌های تصویر" استوار است. حوادث واقعی، حالات روانی (درونی)، معانی ذهنی، صحنه‌های قیامت، مناظر طبیعت، مثل‌ها، الگوهای انسانی، قصه و داستان از اغراض تصویرند. اسلوب‌های تصویر نیز که با آنها اغراض متعدد تصویر تجلی پیدا می‌کند به دوقسمت عمده تقسیم می‌شود: ۱- هماهنگی‌هنری: هماهنگی کلام با مضمون و محتوا، ایجاد تصویر به کمک سایه‌ی القا شده از واژه، ایجاد تصویر به کمک تقابل ۲- خیال‌پردازی حسی که شامل: تشخیص، تجسیم، کنایه، رنگ، حس‌آمیزی و فعل‌حرکتی می‌شود. او معتقد است این اسلوب صِرف آرایش و تزیین نیست و به طور ناگهانی و تصادفی نیز استفاده نمی‌شود؛ بلکه قانون ثابت با ویژگی فراگیر و شیوه‌ای معین است که در جایگاه‌های مختلف کاربرد یافته‌است (همان، ص۳۷). در تکمیل نظریات سیّدقطب در دو بحث تقابل و فعل‌حرکتی از نظرات اندیشمندان دیگر در این زمینه نیز استفاده شده است.

سیّدقطب در کتاب *تصویرپردازی‌هنری در قرآن* به دوقسم از تقابل اشاره کرده است: ۱- تقابل میان دو تصویر همزمان(هر دو در زمان حال) ۲- تقابل میان دو تصویر یکی در گذشته و دیگری در حال. حسین‌جمعه نیز به بحث تقابل در کتاب *زیبایی‌شناسی تقابل در قرآن* می‌پردازد. وی معتقد است: «تقابل را در بافت سخن و در هم‌نشینی با کلمات دیگر باید جستجو کرد. او بر این باور است که سبک تقابل به مثابه کوچک‌ترین ساخت از ساخت‌های نظام‌مند است که با تمام واحدهای دیگر همراهی می‌کند تا بافت زیبایی‌شناختی متن را به وجود آورد. بر این اساس او تقابل را به چهارقسمت عمده تقسیم می‌کند: ۱- تقابل نظم ساختاری: ساخت نظام‌مند متوازی و متناسب در تقابل؛ ساختی با اجزای در هم ادغام شده در بافتی مبتنی بر قرینگیِ در شکل و اثرگذار در معنا، این اجزاء هنوز به هم نرسیده به صورت تضاد تقابلی یا همگنی از هم جدا می‌شوند. ۲- تقابل‌تضادی: ابزاری برای درک هنری است که زیبایی هنر را با معادل روانی و موضوعی آن مرتبط می‌سازد و جامع گونه‌های امر و نهی، سلب و ایجاب و طباق... است. بنابراین صرفا تباین بین یک چیز یا ضد آن نیست. ۳- تقابل‌همگن:

تقابلی که با دو لفظ یکسان بر دو معنای متفاوت دلالت کند یا لفظ واحدی که در معنای ظاهر و باطن متفاوت باشد.۴-ساخت ریتمیک تقابلی(سبک موسیقیایی منظم در پرتو تکرار آوای مفرد و مرکب که در بافت، شکل می‌گیرد» (جمعه، ۱۳۹۱، صص۱۶۰-۲۲۶).

در بحث حرکت، سیّدقطب در کتاب *التصویرالفنی* خود به صورت کلی از فعل‌حرکتی سخن گفته و هیچ تقسیم‌بندی خاصی برای این عنصر در نظر نگرفته‌است؛ اما محمدداود در کتاب *الدلالة و الحرکة* افعال‌حرکتی را تقسیم‌بندی کرده و بر این نظر است که «برای حرکت‌های متفاوت، الفاظ مختلفی وجود دارد که نشان‌دهنده‌ی ریتم آن حرکت است؛ از جمله: زمان، مکان، منشأ و منبع حرکت و همچنین محیطی که آن حرکت در آن انجام می‌شود؛ مانند: هوا، زمین و آب؛ از این رو فعل‌های دال بر حرکت با تعدد این ویژگی‌ها و خصوصیات و تفاوت درجه و رتبه‌ی آنها بسیار متعدد می‌شود» (محمدداود، ۲۰۰۲م، ص۳۶). افعال‌حرکتی به دودسته انتقالی (انتقالی مطلق/ انتقالی- افقی/ انتقالی جهت‌محور/ انتقالی قدرتی/ انتقالی انعطافی/ انتقالی سرعتی/ انتقالی کند/ انتقالی مکانی/ انتقالی مختص مایعات) و موضعی (موضعی قدرتی/ موضعی احتکاکی/ موضعی لرزشی/ موضعی اعضای بدن/ موضعی مختص مایعات/ موضعی مطلق) تقسیم می‌شوند.

از آنجا که انفاق مسئله‌ای بسیار مهم و دارای اثرات فردی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی در جامعه است، نتایج مثبت و ارزنده‌ای در جامعه خواهد داشت. قرآن انفاق‌کردن را یکی از صفات مؤمنان حقیقی می‌داند و نقطه‌ی مقابل آن اجتناب از انفاق و نیز انفاق‌کردن به شیوه‌ی ناصحیح است که اثرات منفی و نامناسبی را در افراد باقی می‌گذارد و در قرآن جزو صفات کافران نام برده شده‌است. با توجه به اینکه سیاق آیات البقرة/۲۶۱- ۲۷۴ «همه در مورد انفاق است، این را می‌فهماند که به یکباره نازل شده است.» (طباطبایی،۱۴۱۷ق، ج۲، ص۴۰۸). بر این اساس، نویسنده مقاله بر آن شد که با بررسی آیات فوق‌الذکر به بیان اهمیت انفاق و تقابل موجود در آیات از دیدگاه ادبی و جنبه‌های زیبایی‌شناختی و هنری آن بپردازد بر این اساس پژوهش حاضر با درنظر گرفتن نظریه‌ی سیّدقطب و جمعه و محمدداود به عناصر تقابل، تشخیص، تجسیم، کنایه، حرکت بپردازد.

پژوهش حاضر در نظر دارد با در نظرگرفتن نظریه‌ی سیّدقطب، جمعه و محمدداود به عناصر تقابل، تشخیص، تجسیم، کنایه و حرکت بپردازد. لازم به ذکر است، بحث تقابل‌ریتمیک به دلیل وابستگی به موسیقی و محسنات لفظی و معنوی بلاغی، مورد نظر این پژوهش نیست.

بر این اساس پژوهش حاضر در پی پاسخ به پرسش‌های زیر است:

۱ ـ کدام عنصر نقش بیشتری در تصویرپردازی هر کدام از آیات انفاق داشته‌است؟

۲- از کدام عنصر خیال‌پردازی‌حسی بیشتر در ترسیم صحنه‌ها بهره برده شده‌است؟

۳- از چه نوع افعال‌حرکتی در آیات مربوط به مؤمنان و کافران بیشتر استفاده شده است؟

پیشینه پژوهش

«تصویرپردازی هنری ابرار و جایگاه اخروی آنان در سوره انسان» (۱۳۹۲) عنوان مقاله‌ای است که زینه عرفت‌پورآن را درشماره۶۲ مجله‌ی *انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی* به چاپ رسانده‌است. نویسنده در این مقاله با انتخاب سوره‌ی الانسان و با جمع آرای بلاغیون قدیم و ادیبان معاصر، تصویرپردازی هنری ابرار و جایگاه اخروی آنان را در این سوره، مورد مطالعه قرار داده و از راه بررسی مهم‌ترین عناصر تصویرپردازی هنری، یعنی مضمون، لفظ، صورخیال، احساس، حرکت، رنگ، گفت‌وگو، تقابل ، موسیقی و فواصل آیات به بیان جلوه‌های زیباشناسانه‌ی این تصویرگری پرداخته‌است تا از این راه، عمق معنای آیات مربوط به ابرار در این سوره، بیشتر درک شود و هدف‌دینی منظور نظر آن‌ها با تأکید بر ظرافت‌های بیانی اعجازآمیز کلام الهی، ترسیم شود.

نویسندگان مقاله «قاعده‌ی تصویرپردازی سیّدقطب به تفکیک سوره‌های مکّی و مدنی، با محوریت سوره‌های مدّثر و منافقون» (۱۳۹۵) به قلم بتول مشکین‌فام، سهیلا جلالی‌کندری و مریم ولایتی، چاپ شده در شماره۲۳ نشریه *آموزه‌های قرآنی*، در دوبخش تحت عنوان اغراض تصویر (حادثه واقعی، نمونه انسانی، و معنای ذهنی) و نیز اسلوب‌های (تجسیم، تشخیص، فعل‌حرکتی، تقابل، موسیقی، گفتگو) در دو سوره المدثر و المنافقون پرداخته‌اند و در انتها با بیان آماری، میزان به‌کارگیری هر کدام را بررسی

کرده و به آن نتیجه رسیده‌اند که شیوه‌های تصویرپردازی درآیات مکی و مدنی یکسان است، ولی در آیات مدنی استفاده از تصویر و اغراض آن کمتر است.

پایان‌نامه‌ای با عنوان "الصور المتحركة في القران الكريم : الثلث الأول نموذجاً" در سال (۱۳۹۵) به قلم صغری بیاد ، تصویرپردازی‌های حرکتی را در ده جزء نخست قرآن کریم بررسی کرده‌است و بـه اهمیـت حرکـت و میـزان تـأثیر آن در غنـای تصاویر در آیات قرآن پرداخته‌است. این پژوهش با توجه به آیات منتخب به این نتیجه دست یافت که شیوع فعل ماضی نسبت به فعل مضارع و امر و نیز اسم‌ها در ایجاد تصویر متحرک بیشتر و حرکت افقی بالاترین و حرکت کند کمترین میزان استفاده را در آیات به خود اختصاص داده‌اند.

پایان‌نامه «تصویرپردازی‌هنری داستان انبیاء در سوره‌ی شعراء» (۱۳۹۶) به قلم نعمت الله مصطفوی به بررسی برخی از گونه‌هاي تصویرآفرینی داستان پیامبران در قالب هشت داستان در این سوره می‌پردازد، این پژوهش بر اساس کتب قدیم و جدید به بررسی زیبایی‌شناسی در داستان‌ها پرداخته و به مسائل بلاغی قدیم بیشتر توجه کرده است.

پایان‌نامه‌ی «تصویرپردازي سوره هود و تاثیر آن بر حالات روحي پیامبر اکرم(ص)» (۱۳۹۷) به قلم کوثر چاپچی بهبهانی‌زاده، به بررسی عناصر تصویرپردازی در این سوره پرداخته و رابطه‌ی میان تصاویر این سوره و علت تغییرات روحی پیامبر اکرم(ص) را بیان کرده‌است.

«حرکت در تصویرپردازی داستان‌های پیامبران مطالعه موردی سوره‌هود» (۱۳۹۷) به نگارش انسیه‌خزعلی و کوثربهبهانی‌زاده که در شماره چهلم نشریه *تحقیقات علوم قرآن و حدیث* به چاپ رسیده است. نگارندگان به افعال‌حرکتی در این داستان‌ها پرداخته و به این نتیجه رسیده‌اند که غلبه‌ی افعال حرکت‌انتقالی بر سایر افعال دلیل بر تصویرگری ملموس است و این امر بیشتر در تصاویر عذاب‌ها مشاهده می‌شود.

جامعه آماری در پایان‌نامه « تقابل معنایی در قرآن کریم (۱۳۹۹) به قلم فرزانه خجسته، همه کلمات قرآن است و با روش توصیفی- تحلیلی به استخراج تقابل‌ها از دیدگاه معناشناسی ساختگرا و زبان‌شناسی پرداخته‌است و تحت عنوان تقابل دوتایی

(مکمل، مدرج، وارونه، واژگانی، جهتی و ضمنی) و تقابل غیر دوتایی (تقابل تک‌بعدی، تقابل چند بعدی) به آیات پرداخته‌است و در نهایت به این نتیجه رسیده‌است که تقابل مکمل و مدرج دارای بسامد بیشتری است و تقابل تک‌بعدی و چندبعدی، کمترین بسامد را داراست. پژوهشگر اشاره کرده‌است که برای تقابل‌ضمنی هیچ موردی را نیافته‌است.

تفاوت این پژوهش با پژوهش‌های مطرح شده در این است که پژوهش حاضر در نظر دارد براساس نظریه‌ی سیّدقطب، حسین‌جمعه و محمدداود و از دیدگاه زیبایی‌شناختی به بررسی "آیات انفاق" بپردازد. این امر گویای وجه نوآوری پژوهش است.

۱. تصویرپردازی آیات (۲۶۱-۲۷۴) سوره‌ی البقرة

این آیات در یک سیر تکاملی از تشویق به انفاق در مورد مؤمنان، نهی از بعضی کارها در ارتباط با انفاق، دستور به بعضی دیگر، تهدید و ترسیم انفاق کافران، مواردی که انفاق باید صورت گیرد و میزان پاداش و اجر آن سخن گفته است.

۱-۱. تصویرپردازی انفاق مؤمنان و کافران

آیات انفاق با توجه دادن به نتیجه انفاق خالصانه، شروع می‌شود. تعجیل در تشویق و سرعت در توجه به انفاق را با آوردن نتیجه در ابتدای آیات، بیان می‌کند. (مَّثَلُ الَّذِينَ يُنفِقُونَ أَمْوَالَهُمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلَ فِي كُلِّ سُنبُلَةٍ مِّائَةُ حَبَّةٍ وَ اللَّهُ يُضَاعِفُ لِمَن يَشَاءُ وَ اللَّهُ وَاسِعٌ عَلِيمٌ) (البقرة۲۶۱) این صحنه سرتاسر پر از جنب‌وجوش و میل به تکامل، پر از سبزی و فراوانی است. صحنه با به تصویرکشیدن یک دانه که هفت شاخه از آن می‌روید و هر شاخه‌ای صد دانه دارد، آغاز و در ادامه به دوبرابرشدن آن اشاره می‌شود و در نهایت با واژه‌ی (واسع) به تکمیل این صحنه پرداخته‌است. واژه (واسع) در هماهنگی با مثال آمده و تأکید در فزونی، بی‌نیازی (غنی) و قدرت خداوند دارد. در این صحنه، برای به تصویرکشیدن اثرات و بهره‌ی انفاق که همان غرض تصویر است از دو اسلوب هماهنگی‌هنری و خیال‌پردازی‌حسی باهم بهره‌برده است. تمثیل اثرات و ثواب انفاق اموال در راه خدا به دانه‌ای که هفت خوشه

برویاند و در هر خوشه صد دانه باشد، تجسیم تمثیلی تشبیهی است و نیز نسبت دادن رویاندن به دانه در حالیکه رویاننده اصلی خداوند است، تمثیلی از باب تشبیه معقول به محسوس است (آلوسی،۱۴۱۵ق، ج۲، ص۳۲). به بیان دیگر می‌توان گفت در این آیه دوتفسیر متفاوت از انفاق کنندگان محذوف، یعنی خداوند و شخص انفاق کننده وجود دارد به این معنا که با حذف کلمه‌ی (زارع) گویی انفاق کننده را به دانه، مثال زده و او را خودِ نتیجه در نظر گرفته‌است که این مورد علاوه بر ایجاد ایجاز و شتاب در بیان نتیجه، توجه به عامل انفاق را در کنار از بین بردن نفسانیت در انفاق خالصانه، مورد نظر دارد. «(سنابل) به صورت جمع کثرت آمده، تا در خیال متکلم سایه انداخته و او را به انفاق بیشتر، برای ثواب بیشتر، وادارد.» (راغب، ۲۰۰۵م، ص۱۸۵). بیان (فی سبیل‌الله) بدون قید و به صورت مطلق برای فراگیری و شمول همه‌ی انفاق‌های خالصانه آمده و اشاره به قدرت خداوند دارد. عبارت (واسع علیم) درتأکید جمله‌ی (الله یضاعف من یشاء) بیان شده به این معنا که «هیچ مانعی برای جلوگیری از جود و مضاعف‌کردن آن وجود ندارد» (طباطبایی،۱۴۱۷ق، ج۲، ص۵۹۴)؛ زیرا «قدرت او بر بخشش، وسیع است.» (فخرطبری،۱۴۲۰، ج۷، ص۴۰) و به آنچه استحقاق و اجر بیشتری دارد، آگاه است. دو فعل مضارع (یضاعف) با (ینفقون) در تقابل‌تضادی با یکدیگر آمده که دلالت بر تجدد پی‌درپی می‌کند؛ زیرا (نفق) به خارج‌شدن مال از مالکیت و کم‌شدن و از بین‌رفتن (ازهری،۱۴۲۱ق، ج۹، ص۱۵۵) و (یضاعف) به «دوبرابرشدن و یا بیشتر از آن اشاره دارد» (ابن‌منظور،۱۹۹۷م، ج۹، ص۲۰۴). همچنین تضاد بین دو واژه‌ی (نفق و مال) مشهود است؛ زیرا (نفق) به معنای خارج‌شدن مال از مالکیتِ شخصی است؛ اما واژه‌ی (مال) بیان‌کننده‌ی مالکیت شخص نسبت به دارایی‌هایش است؛ پس مالکیت، ذاتی مال است و انفاق خارج‌شدن این مالکیت از شخص است. به‌کارگیری الفاظ متضاد در آیه و ایجاد تصویری متقابل از هر کدام که یکی بر فزونی و دیگری بر کاستی دلالت دارد؛ سبب ایجاد درگیری ذهنی در مخاطب و در نهایت عمق معنا در ذهن می‌شود. تکرار هدفمندِ واژه‌ی (الله) به نوعی اشاره به یگانگی و قدرت خدا و تأکید بر لذت‌بردن از بیان این لفظ دارد .در واژه‌ی (أنبت) حرکت انتقالی جهت‌محور رو به بالا را مشاهده می‌کنیم که اشاره به بیرون‌آمدن گیاه و شکافتن زمین و سپس رشد سریع گیاه دارد؛

حرکتی که در ابتدا سخت، ولی هرچه می‌گذرد آسان‌تر می‌شود، این امر می‌تواند اشاره به این موضوع باشد که انفاق در ابتدا سخت، ولی با گذر زمان آسان‌تر و بهتر و با شتاب بیشتری صورت می‌گیرد. این آیه در واقع مقدمه‌ای برای ورود به تقسیم انفاق در دو گروه مؤمنان وکافران است.

(اللَّذِينَ يُنفِقُونَ أَمْوَالَهُمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ ثُمَّ لَايُتْبِعُونَ مَاأَنفَقُواْ مَنًّا وَ لَاأَذًى لَّهُمْ أَجْرُهُمْ عِندَ رَبِّهِمْ وَ لَاخَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَ لَا هُمْ يَحْزَنُونَ) (البقرة۲۶۲) در تصویرگری انفاق خالصانه از دو اسلوب خیال‌پردازی حسی و هماهنگی هنری استفاده شده‌است. منت و آزار مانند جسمی تصور شده که توانایی حرکت دارند. (اجر) نیز که امری معنوی است به مانند جسمی در نظر گرفته شده و در مکانی در نزد خالق خود حاضر است؛ بنابراین با استفاده از اسلوب تجسیم در این دو صحنه «معنا را در تصویری بصری به قصد تأثیر ارائه می‌نماید» (یاسوف، ۱۴۱۹ق، ص۱۰۲) و نیز به‌کار بردن فعل (لایتْبِعُونَ) «در پشت حرکت‌کردن» (فیروزآبادی،۱۳۴۴ق، ج۳، ص۱۱) که «فعل انتقالی مطلق است و هیچ جهت مشخصی برای آن انگاشته نشده‌است» (داوود، ۲۰۰۳م، ص۷۳)، بیان آن به صورت مضارع منفی به اجتناب و منع از انجام این عمل از هر جهتی دلالت دارد. دوکلمه‌ی (منّا) و (أذی) با هم در تقابل‌تضادی هستند؛ (منّ) «به رخ‌کشیدن زبانی نعمت است» (قرشی،۱۳۷۱، ج۶، ص۲۹۱) و به‌خاطر گستردگی آن مقدم شده‌است در حالیکه (أذی) «اذیت و آزار جسمی و روحی است» (راغب اصفهانی،۱۴۱۲ق، ص۷۱).

یکی از دلایل انفاق‌نکردن و از بین رفتن انفاق خالصانه، به‌وجودآمدن احساس (خوف) و (حزن) در شخص است؛ بنابراین «خداوند توجّه به هر امر دوست داشتنی و زوال هر امر ناپسند را برای آنان آورده‌است و هیچ امری بیشتر از بیم و اندوه بر آدمی ضرر نمی‌رساند؛ چون اندوه از امر ناپسند گذشته یا حال بیم و هراس از امر ناپسند در آینده ناشی می‌شود» (ثعالبی،۱۸۹۷م، ص۱۱). تکرار عبارت (فِي سَبِيلِاللَّهِ) در دوآیه، تأکید بر انفاق خالصانه است. تکرار ضمیر جمع (هم) اختصاص و همچنین تأکید ضمانت این نوع انفاق را می‌رساند، این آیه به صورت ضمنی در تقابل تضادی با (اللَّذِينَ يُنفِقُونَ أَمْوَالَهُمْ ثُمَّ يُتْبِعُونَ مَا أَنفَقُواْ مَنًّا وَ أَذًى لیس لَّهُمْ أَجْرٌ عِندَ رَبِّهِمْ وَ خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَ هُمْ

یَحْزَنُونَ) قرار گرفته؛ گویا خداوند با بیان این آیه معنای متقابل آن را در ذهن زنده می‌کند و نسبت به آن هشدار می‌دهد.

(قَوْلٌ مَّعْرُوفٌ وَ مَغْفِرَةٌ خَیرٌ مِّن صَدَقَةٍ یَتْبَعُهَا أَذًی وَ اللَّهُ غَنیٌّ حَلِیمٌ) (البقرة۲۶۳) در این آیه با نظم ساختاری تقابلی روبرو می‌شویم که دوصحنه کاملا در مقابل هم قرار گرفته است؛ صحنه‌ای که شخص با گفتار نیک و چشم‌پوشی از رفتار ناشایست سائل، او را رد می‌کند (طباطبائی،۱۴۱۷ق، ج۲، ص۵۹۶) و در صحنه مقابل صدقه‌ای همراه با آزار داده می‌شود. کلمه‌ی (أذی) «ایجاد آزار جسمی و روحی است» (راغب اصفهانی، ۱۴۱۲ق، ص۷۱) در تقابل‌تضادی با مغفرت «از بین بردن عذاب» (ابن‌فارس،۱۹۷۰م، ص۱۷) است. صدقه «به چیزی گفته می‌شود که انسان به قصد قربت از مالش خارج کند» (راغب‌اصفهانی،۱۴۱۲ق، ص۴۷۸). در تقابل‌تضادی با معنای (یَتْبَعُهَا أَذًی) انفاقی که از روی صدق صورت نگرفته، آمده‌است. کلمه‌ی (غَنی) «بی‌نیازی مطلق و ضد فقر است» (ابن‌منظور،۱۹۹۷م، ج۱۵، ص۱۳۶) در تقابل‌تضادی با صدقه که به نیازمندی و فقر اشاره دارد، بیان شده‌است. واژه‌ی (حلیم) «خودداری نفس از هیجان و خشم» (راغب‌اصفهانی،۱۴۱۲ق، ص۲۵۳) و «سکوت در برابر رفتار ناهنجار دیگران» (طباطبائی،۱۴۱۷ق، ج۲، ص۵۹۶) است که از سویی برای «تهدید و وعید نسبت به صدقه همراه با آزار و منت» (فخرراضی،۱۴۲۰ق، ج۷، ص۴۳) بیان شده‌است و از سویی دیگر در تقابل با أذی آمده است. فعل (یتبع) در این آیه و آیه‌ی قبل «در مقام ذم بیان شده» (المطعنی،۱۴۱۳ق، ج۲، ص۳۶۶) و صدقه و آزار به مانند جسمی تشبیه شده- اندکه قابلیت حرکت دارند و چون فعل انتقالی مطلق است بر نفی هر گونه آزاری در صدقه تأکید دارد و به‌وضوح تصویر متقابل کمک می‌کند. همانطور که مشاهده کردیم در این صحنه برای بهتر نشان دادن تفاوت انفاق خالصانه و غیر آن، بیشتر از اسلوب هماهنگی هنری به طور خاص از تقابل بهره برده‌است.

(یَأَیُّهَا الَّذِینَ ءَامَنُواْ لَاتُبْطِلُواْ صَدَقَاتِکُم بِالْمَنِّ وَ الْأَذَی کَالَّذِی یُنفِقُ مَالَهُ رِئَاءَ النَّاسِ وَ لَایُؤْمِنُ بِاللَّهِ وَ الْیَوْمِ الاخِرِ فَمَثَلُهُ کَمَثَلِ صَفْوَانٍ عَلَیْهِ تُرَابٌ فَأَصَابَهُ وَابِلٌ فَتَرَکَهُ صَلْدًا لَّایَقْدِرُونَ عَلیَ شیْءٍ مِّمَّا کَسَبُواْ وَ اللَّهُ لَایَهْدِی الْقَوْمَ الْکَافِرِینَ) (البقرة۲۶۴) موضوعی که در آیه‌ی قبل به صورت خبری بیان شد در این آیه به صورت دستوری و خطاب مستقیم

به مؤمنان آمده‌است. غرض تصویر، بیانِ مثال، برای تصویرگری انفاق خالصانه در قالب صورتی حسی است. طبق این تصویر، تشبیه انفاقی که با آزار و اذیت و به خاطر ریا صورت گیرد از نظر بی‌نتیجه بودن مانند تخته‌سنگی است که هیچ چیزی در آن قابل کشت نیست؛ زیرا بستر مناسب وجود ندارد؛ اگرچه دیگر شرایط برای کشت مهیا باشد. احمد بدوی در تعبیری دیگر از (صفوان) بیان می‌کند: «(صفوان) نماد قلبی خالی از احساسِ نجیب انسانی است که صدقه، آن را با جامه ای نازک می‌پوشاند در حالیکه بیننده احساس می‌کند، قلبی پر از عشق و انسانیت است و امید خیر به آن دارد؛ اما نفاق به زودی این پرده نازک را از بین می‌برد و قلب واقعیِ سخت و تسلیم ناپذیر ظاهر می‌شود» (بدوی، ۲۰۰۵ م ، ص۱۶۱). اودر بیان این تصویر (وابل) را نماد نفاق می‌داند، در حالیکه در تصویر بیان شده (وابل) نماد برکت وخیر است و به دلیل نبودن شرایط مناسب بی‌نتیجه است.در تصویر(فَتَرَكَهُ صَلْدًا) از اسلوب هنری تشخیص «برای پویایی بیشتر تصویر و مشارکت عاطفی مخاطب » (یاسوف، ۱۴۱۹ق، ص۱۴۱) در صحنه و نیز از فعل حرکتی برای وضوح و تأکید نتیجه، همزمان بهره برده‌است؛گویا باران دارای شخصیتی انسانی است که قادر بر ترک تخته سنگ است و (ترک) فعل‌حرکتی‌انتقالی است که علاوه بر تأکید بر موضع ترک شده دلالت بر حرکت و عبور می‌کند و به معنای «واگذاشتن و رهاکردن است» (ابن‌منظور،۱۹۹۷م، ج۱۰، ص۴۰۵)، و نیز فعل سرعتیِ جهت محور(أصاب) نیز به معنای «پایین‌آمدن چیزی با شتاب است» (ابن‌فارس،۱۹۷۰م، ص۳۱۷) این فعل، حرکت صحنه و سرعت تخریب مورد نظر را در جهت رسیدن به غرض تصویر، بهتر به نمایش می‌گذارد. قرارگرفتن «(فاء) به صورت پی در پی در آیه نیز سرعت محوشدن آن را بدون لحظه‌ای درنگ بیشتر می‌کند» (راغب، ۲۰۰۵م، ص۲۶۱).

در تصویرگری این آیه بیشتر از اسلوب هماهنگی هنری به وجه تقابل استفاده شده است. بیان(صدقات) در ابتدای آیه درتناسب معنایی با انفاق قرار می‌گیرد؛ زیرا صدقه از صدق گرفته شده و «مطابقت گفتار با نیت و ضمیر است» (راغب اصفهانی،۱۴۱۲ق، ص۴۲۸) که در راه خدا به نیازمندان داده می‌شود. ولی ریاء عدم مطابقت گفتار و رفتار با نیت را شامل می‌شود و فقط «برای جلب ستایش مردم صورت می‌گیرد»

(ابن‌فارس،۱۹۷۰م، ص۲۳۳). از دیگر مواردی که به صورت‌های گوناگون در ترسیم بهتر صحنه به مخاطب کمک می‌کند؛ وجود دو کلمه‌ی (صفوان) و (صلد) است که از نظر «سختی و بی‌حاصل بودن» (بنت الشاطئ، ۱۴۱۹ق، ص۵۸۷ و ۵۶۸) در ترادف با هم هستند و بیان دو واژه متفاوت به یک معنا در ترسیم یک صحنه تأکید بر سختی قلب این افراد است. عبارت (لَّا يَقْدِرُونَ عَلىَ شىَءٍ مِّمَّا كَسَبُواْ) برای تأکید دوباره نفی نتیجه‌ی تشبیه تمثیلی آمده‌است. در ابتدای آیه مؤمنان را مورد خطاب قرار داده و به طور مستقیم دستور نهی از انفاق همراه با منت و آزار را می‌دهد و بعد از آن به ترسیم انفاق ریائی می‌پردازد و ناگهان عدم هدایت این افراد را با قرار دادن آنها در زمره‌ی کافران به پایان می‌رساند، در این تصویر دوری این عمل از مؤمنان واقعی به اندازه‌ای است که فقط جزای کافران به تصویر کشیده می‌شود و ذهن کنجکاو مخاطب برای رسیدن به نتیجه در صحنه آزاد است. عبارت (اللَّهُ لَا يَهْدِي الْقَوْمَ الْكَافِرِينَ) به صورت ضمنی در تقابل تضادی با (الله یهدی القوم المؤمنین) است. این تقابل دایره شمول معنایی را بدون بیان لفظ در صحنه گسترده می‌کند و جایگزینی معنا در ذهن مخاطب سهل‌تر و عمیق‌تر صورت می‌گیرد. در آیه‌ی بعد با ترسیم تصویری از انفاق مؤمنان مخاطب به درک بهتری از این تقابل و تفاوت بین معانی و تصاویر می‌رسد. همچنین این عبارت تذییل برای تأکید جمله‌ی قبل است و «کنایه از اینکه ریا و منت و آزار از صفات کافران است و مؤمنان باید از آن دوری کنند» (آلوسی، ۱۴۱۵ق، ج۲، ص۳۵). عدول از ضمیر مفرد مخاطب به جمع غایب برای تأکید و توجه به معنا صورت گرفته‌است. استفاده از (رئاء) «مصدری که حال واقع شده» (اندلسی،۱۴۲۰ق، ج۲، ص۶۶۳) و در آن «مبالغه و وسعت معنا»(سامرائی،۱۴۳۴ق، ج۲، ص۲۳۹) لحاظ شده‌است که احتمال مفعول لأجله و حال بودن را توأمان دارد، همانگونه که سامرائی در کتاب معانی النحو (ج۲، ص۲۵۰) می‌گوید: «هرگاه حال به صورت مصدر واقع شود می‌توان سه احتمال حال، مفعول لأجله و مفعول مطلق را برای آن در نظر گرفت که در این صورت سه غرض در یک تعبیر واحد گنجانده می‌شود.» در این صورت معنا بیشتر مورد تأکید قرار می‌گیرد.

(مَثَلُ الَّذِينَ يُنفِقُونَ أَمْوَالَهُمُ ابْتِغَاءَ مَرْضَاتِ اللَّهِ وَ تَثْبِيتًا مِّنْ أَنفُسِهِمْ كَمَثَلِ جَنَّةٍ بِرَبْوَةٍ أَصَابَهَا وَابِلٌ فَاتَتْ أُكُلَهَا ضِعْفَينِ فَإِن لَّمْ يُصِبهَا وَابِلٌ فَطَلٌّ وَ اللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ)

(البقرة۲۶۵) این آیه در تقابل نظم ساختاری با آیه قبل ذکر شده و در وصف حال انفاق خالصانه در برابر انفاق ریائی است. برای نشان دادن تفاوت بهتر این دو گروه، از کلمات و اسلوبی مشابه با آیه‌ی قبل در تصویرگری استفاده شده که معنا با وضوح بیشتری به مخاطب رسانده شود. استفاده از کلمه‌ی (وابل) که بارانی نافع و سودمند است در هر دو آیه و دو حال متقابل، تأکید بر بستر عمل است که اگر همه‌ی جنبه‌های ظاهری کار مناسب باشد؛ اما بستر عمل مناسب نباشد هیچ سودی نمی‌دهد و در مقابل در بستری مناسب و نیت خالص بسیار نافع است و در هر صورت نتیجه‌بخش است؛ اگرچه کمتر از آن (طل) باشد. در این آیه برای بیان مفهوم ذهنی (نتیجه انفاق خالصانه) از اسلوب‌های هماهنگی هنری و خیال استفاده شده‌است. استفاده از تجسیم تمثیلی تشبیهی و تشخیص و فعل‌حرکتی به صورت همزمان در این تصویر، قوه‌ی خیال مخاطب را برمی‌انگیزاند. تشبیه انفاق خالصانه به باغی که بر پشته‌ای قرار دارد و بارانی تند به آن می‌رسد و دو برابر ثمر می‌دهد و یا با بارانی اندک نیز مثمر می‌شود در تقابل تصویر تخته‌سنگ در انفاق ریائی که هیچ ثمره‌ای ندارد، آمده‌است. در تصویر (فَاتَتْ أُكُلَهَا) همزمان از تشخیص و فعل‌حرکتی استفاده شده‌است؛ باغ در اینجا همانند انسانی در نظر گرفته شده که می‌بخشد، به‌کارگیری فعل‌حرکتی انتقالی(أتی) (محمدداوود، ۲۰۰۲م، ص۱۴۷) که به معنای «به آسانی‌آمدن» (راغب اصفهانی،۱۴۱۲ق، ص۶۰) است، تصویر حرکتیِ ثمره دادن آسان درخت را به زیبایی ترسیم می‌کند. منظور از (ربوة) در این مثال، مستعد بودن زمین از نظر رشد و حاصلخیزی است و در تقابل‌تضادی با (صفوان) که در آیه‌ی قبل ذکر شده‌است، قرار می‌گیرد. استفاده از اسلوب تقابل‌تضادی در دو واژه (وابل و طل) «باران شدید با دانه‌های درشت و باران ضعیف و دانه‌های ریز» (ابن‌منظور،۱۹۹۷م، ج۱۱، ص۴۲۰ و ۷۰۵) تأکید بر «ثمردهی محصولات این باغ دارد چه باران زیاد ببارد و چه کم، در هر صورت خالی از میوه نمی‌شود» (زمخشری،۱۴۰۷،ج۱،ص۳۱۳) و نیز قرارگرفتن اثبات و نفی در"تقابل سلبی و ایجابی" دو کلمه (أصابها) و (لم‌یصبها) از وجوه ایجاد تناسب و وحدت موضوعی در صحنه به شمار می‌رود. عبارت (اللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ) وعده و وعید و نتیجه‌ی مقایسه دو گروه در دو آیه است: تهدید، برای ریاکاران و

ترغیبِ کسانی است که فقط برای خشنودی خداوند انفاق می‌کنند؛ چراکه "ریاء و اخلاص" در کارها و نیت‌ها از خداوند پنهان نمی‌ماند. (ابْتِغَاءَ) مفعول لأجله است و علتی را بیان می‌کند که به هنگام وقوع انفاق همراه انفاق‌کننده است و همین انگیزه‌ی فعل فاعل شده و بدون لام تعلیل آمده تا «دلالت بر حاصل‌شدن علت و واقع‌شدن آن کند» (سامرائی،۱۴۳۴ق، ج۲، ص۱۹۲). پس در مقایسه‌ی با آیات قبل عبارت (يُنفِقُ مَالَهُ رِئَاءَ النَّاسِ) در تقابل‌تضادی با دو عبارت (الَّذِينَ يُنْفِقُونَ أَمْوالَهُمْ فِي سَبِيلِ اللَّه) و (مَثَلُ الَّذِينَ يُنْفِقُونَ أَمْوالَهُمُ ابْتِغاءَ مَرْضاتِ اللَّه) آمده‌است.

همانطور که مشاهده کردیم دوآیه از نظر به‌کارگیری بعضی از اسلوب‌های هنری همچون تجسیم، تشخیص و فعل‌حرکتی مشابه هستند؛ اما بعضی از اسلوب‌ها همچون (تقابل) در آیه‌ی قبل پررنگ‌تر است. به‌کارگیری این عنصر به وضوح و تأکید معنا در تصویر، کمک می‌کند.

(أَ يَوَدُّ أَحَدُكُمْ أَن تَكُونَ لَهُ جَنَّةٌ مِّن نَّخِيلٍ وَ أَعْنَابٍ تَجْرِى مِن تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ لَهُ فِيهَا مِن كُلِّ الثَّمَرَاتِ وَ أَصَابَهُ الْكِبرُ وَ لَهُ ذُرِّيَّةٌ ضُعَفَاءُ فَأَصَابَهَا إِعْصَارٌ فِيهِ نَارٌ فَاحْترَقَتْ كَذَالِكَ يُبَينُ اللَّهُ لَكُمُ الاْيَاتِ لَعَلَّكُمْ تَتَفَكَّرُونَ) (البقرة۲۶۶) در تصویرگری نهی از انفاق ریائی، اسلوب‌های تجسیم، تقابل و فعل‌حرکتی نقش داشته‌اند و آن را بدون فاصله آورده تا تأثیر معنا در نفس‌ها بیشتر شود؛ تمثیل حال این افراد را در ابتدا با ترسیمِ تصویر بوستانی فراخ به نمایش گذاشته‌است، «ذکر درخت خرما (نخیل) و میوه درخت انگور (عنب) به خاطر منفعت زیادِ درخت خرما و استفاده از میوه، برگ‌ها، چوبِ درخت و...است؛ این در حالی است که بیشترین منفعت درخت انگور "الکرم" در میوه‌ی آن خلاصه می‌شود» (اندلسی،۱۴۲۰ق، ج۲، ص۶۷۲). تصویر جریان رودها و گوناگونی میوه‌ها به بزرگی و بهجت باغ اشاره دارد. پس از ورود به جزئیات صحنه و به تصویرکشیدن اوج زیبایی باغ، به تشبیهِ حالت صاحب باغ به نیازمندترین فردی که به محصول باغ محتاج است، می‌پردازد؛ زیرا او «صاحب فرزندانی کوچک است» (الثعلبی،۱۴۲۲ق، ج۲،ص۲۶۵) و خود، ناتوان و فرتوت و با دیدن صحنه‌ی سوختن باغ، امید به احیای دوباره‌ی آن از بین می‌رود و هیچ اثری از سبزی و طراوت در آن باقی نمی‌ماند. تأکید آتش‌گرفتن باغ با عبارت‌های مختلف چون (اعصار فیه نار، احترقت) دلالت بر از بین رفتن باغ به صورت

کامل دارد، بطوریکه هیچ امیدی برای احیاء مجدد آن وجود ندارد. در این مثال اوج ناامیدی و حسرت صاحب باغ را در حالیکه امیدوار به برداشت نتایج عمل بوده، به تصویر کشیده‌است. دو تصویر (جَنَّةٌ مِّن نَّخِيلٍ وَ أَعْنَابٍ تَجْرِي مِن تَحْتِهَا الْأَنْهَرُ) و (فَأَصَابَهَا إِعْصَارٌ فِيهِ نَارٌ فَاحْتَرَقَتْ) در تقابل تصویری با هم قرار گرفته‌اند، آبی که بر روی زمین جریان دارد در مقابل «بادی که به سمت آسمان در حرکت و دارای زبانه‌هایی از آتش است» (ازهری، ۱۴۲۱ق، ج۲، ص۲۱۲) صحنه‌ی اول پر از آرامش و صدای جریان آب و صحنه‌ی مقابل پر از آشفتگی و صدای گردباد و درهم کوفتن اشیا به گوش می‌رسد. رنگ سبز که در صحنه اول نوید سرزندگی می‌دهد، در تقابل رنگ خاکستری و سیاهیِ حاصل از سوختگی در صحنه دوم که نشان از حسرت و اندوه است، قرارگرفته‌اند؛ گویی تصویری از زندگی ظاهری در تقابل با زندگی اخروی ایشان است. همراهی فعل‌حرکتی (أصاب) با کلمه‌ی (إعصار) تأکید بر سرعت و حرکت رو به بالا در صحنه است. برای تصویرگری گذشت سریع زمان و عدم توجه به آن در عبارت (وأَصَابَهُ الْكِبَرُ) از تجسیم و فعل‌حرکتی همزمان بهره برده‌است؛ پیری مانند تیری مجسم شده که به شخص برخورد کرده؛ گویی شخص به ناگاه متوجه پیری شده و این اوج ایجاز برای به تصویرکشیدن شدت پیری است که تا اعماق جان شخص نفوذ کرده، درحالیکه اصلاً متوجه گذشت زمان نشده است. (و) در اینجا واو حالیه است و به قصد استیناف آمده تا هم اعلام کند «این جمله مستأنفه است و خبر تازه‌ای در بر دارد و از طرفی هم قصد ندارد جمله حالیه را در اثبات به فعل اول ضمیمه کند» (جرجانی،۱۹۷۷م، ص۱۶۵). همراهی فعل (یوّد) «محبت تام و کامل» (فخررازی،۱۴۲۰ق، ج۷، ص۵۱) با همزه استفهام انکاری، تنفر کامل از این موقعیت را نشان می‌دهد؛ چون «بعد از همزه، فعل واقع شده تا دلالت بر توبیخ داشته باشد» (سامرائی،۱۴۳۴ق، ج۴، ص۲۰۱). در این ترکیب، ساخت‌نحوی به درستی در خدمت معنا قرارگرفته‌است. به تصویرکشیدن همزمان پیری و خردسالی در یک صحنه که هر دو نماد ضعف و ناتوانی است، از یک سو در تناسب و از سویی دیگر در تقابل‌تضادی با هم قرار می‌گیرند. در تصویرگری این صحنه برای بیان تفاوت و برجسته‌سازی آن در ذهن، اسلوب هماهنگی هنری تقابل نسبت به دیگر اسلوب‌ها پررنگ‌تر است تا علاوه بر

«دعوت به تفکر برای شکافتن ماهیت زیبایی تصاویر، امکان انسجام را بیشتر کند »(جمعه،۱۳۹۱، ص۱۶۱) تکرار فعل حرکتی سرعتی (أصاب) در همنشینی کلمات (وابل/أعصار)، جهت‌های حرکتی متناسب با آن کلمات را در صحنه ملموس‌تر کرده و در خدمت وضوح معنا قرارداده‌است.

۱-۲. تصویرپردازی شیوه‌ی صحیح انفاق و نتایج آن

بعد از ترسیم انفاق مؤمنان و کافران در قالب تمثیل، به بیان شرایط انفاق، شیوه‌ی صحیح آن، نتیجه و پاداش آن می‌پردازد.

(يَأَيُّهَا الَّذِينَ ءَامَنُواْ أَنفِقُواْ مِن طَيِّبَاتِ مَاكَسَبْتُمْ وَ مِمَّا أَخْرَجْنَا لَكُم مِّنَ الْأَرْضِ وَلَاتَيَمَّمُواْ الْخَبِيثَ مِنْهُ تُنفِقُونَ وَ لَسْتُم بِاخِذِيهِ إِلَّا أَن تُغْمِضُواْ فِيهِ و اعْلَمُواْ أَنَّ اللَّهَ غَنِىٌّ حَمِيدٌ) (البقرة۲۶۷) صحنه با خطاب مستقیم به مؤمنان و امر به انفاق از طیّبات آغاز می‌شود و بلافاصله تصاویری از کوشش و تلاش در راه کسب روزی حلال و صحنه‌هایی از ظهور و وفور نعمت‌هایی که خداوند ارزانی داشته به تصویر کشیده‌می‌شود و در ادامه، نهی از انفاق موارد پست و ناپاکی‌ها را گوشزد می‌کند و برای لزوم درک بیشتر، مخاطب را جایگزین فقیر کرده وخودِ او را درگیر صحنه می‌کند تا عمق معنا را در اثرگذاری ترسیم کند. کلمه‌ی (خبیث) در تقابل‌تضادی با (طّببات) قرارگرفته و شدّت دوری این دو کلمه را در نوع به‌کارگیری فعل‌های آن نیز نشان داده‌است و از به‌کارگرفتن این دو واژه با یک فعل امتناع ورزیده تا با عبارت (لاتیمموا) حتی از«قصد و نیت» (راغب اصفهانی، ۱۴۱۲ق، ص۸۹۳) این کار هم نهی شود، به عبارتی (ولاتَيَمَّمُواْ الْخَبِيثَ مِنْهُ تُنفِقُونَ) در تأکید جمله‌ی (أَنفِقُواْ مِن طَيِّبَاتِ) آمده‌است و با دو عبارت (مَاكَسَبْتُمْ) و (مِمَّا أَخْرَجْنَا لَكُم) که در تقابل‌تضادی با هم قرارگرفتند، همه نوع درآمدها را «به صورتی هدفمند، بدون اینکه مخاطب را دچار پیچیدگی و تکلف کند، بیان کرده‌است» (جمعه،۱۳۹۱، ص۱۸۵). (أَن تُغْمِضُواْ) به منزله‌ی مصدر است و «همراهی آن با فعل مضارع، دلالت بر وقوع آن در آینده می‌کند» (المبرد،۱۹۳۶م، ج۲، ص۶) به عبارتی شدت زشتی انفاق از خبائث به حدی است که خداوند متعال در ادامه‌ی آیه با جایگزینی آن افراد به جای فقرا، ایشان را به شرایط نزدیک‌تر کرده و نهایت اجبار را در قبول کمک با آوردن جمله‌ی (إِلَّا أَن تُغْمِضُواْ فِيهِ) به تصویر کشیده‌است؛ تصویری از احساس خجالت و شرم از قبول

این چنین کمکی درعین نیازمندی. جمله‌ی (وَ اعْلَمُواْ أَنَّ اللَّهَ‌غَنِیٌّ‌حَمِیدٌ) کنایه‌ای تهدیدآمیز و در تکمیل و تأکید تصویر آمده است؛ خداوند بی‌نیاز از صدقات حرام و پست است و به خاطر همه نعمت‌هایی که در اختیار شما گذاشته، قابل ستایش است؛ پس نسبت به آنچه از بهترین‌ها که در اختیار شما گذاشته، صدقه دهید. از دیگر اسلوب‌های به‌کاررفته در این تصویر فعل‌حرکتی انتقالی (أخرج) است که «دلالت بر انتقال از مکانی محدود به مکانی وسیع دارد» (محمدداود، ۲۰۰۲م، ص۱۲۰) و در ترکیب با (مِن الأرض) تأکید بر گشایش داشته و فعل را جهت محور رو به بالا کرده‌است و در رساندن مفهوم ذهنی غنی بودن خداوند، به تصویر مورد نظر کمک کرده و در اختیارگذاشتن آسان نعمت‌ها را به طور دقیق به تصویر می‌کشد. واژه‌ی (أخذ) نیز فعل‌حرکتی‌انتقالی است که غالباً به وسیله دست صورت می‌گیرد، این واژه نیز شدت نیازمندی را در تصویر، ترسیم کرده و در ادامه، تصویر را با فعل‌حرکتی موضعی چشم (أَن تُغْمِضُواْ) که کنایه از شرمساری و خجالت است، کامل کرده‌است. در این آیه، دواسلوب تقابل و فعل حرکتی در ایجاد تصویر نقش داشته‌اند.

(الشَّیْطَانُ یَعِدُکُمُ الْفَقْرَ وَ یَأْمُرُکُم بِالْفَحْشَاءِ وَ اللَّهُ یَعِدُکُم مَّغْفِرَةً مِّنْهُ وَ فَضْلًا وَ اللَّهُ وَاسِعٌ‌عَلِیمٌ*یؤْتِی الْحِکْمَةَ مَن یَشَاءُ وَ مَن یُؤْتَ الْحِکْمَةَ فَقَدْ أُوتِی خَیرًا کَثِیرًا وَ مَا یَذَّکَّرُ إِلَّا أُوْلُواْ الْأَلْبَابِ) (البقرة: ۲۶۹ و ۲۶۸) این آیه تصویری هشدار گونه را به نمایش می‌گذارد که در آن شیطان در تلاش برای منصرف‌کردن افراد از انفاق به خاطر ترس از تنگدستی است و دستور به ارتکاب هر گناهی را می‌دهد به گونه‌ای که زمینه‌ی هرگونه انفاق را در وجود ایشان از بین ببرد از طرفی بلافاصله به سمت دیگر تصویر متمرکز شده که «خداوند به کرم و بخشش دعوت می‌کند» (ملاحویش، ۱۹۶۵م، ج۵، ص۲۴۱) و آمرزش گناهان و زیادت در روزی را وعده می‌دهد، به عبارتی دو صحنه‌ی کاملا متضاد: صحنه‌ی اول مملوء از نگرانی و ترس از آینده و صحنه‌ی دوم سرشار از احساس امنیت به آینده. این صحنه با به تصویرکشیدن وسعت بی‌انتهای خزانه‌ی الهی و آگاهی او نسبت به چگونگی انفاق و آنچه که انفاق می‌شود ادامه پیدا می‌کند، همین امر در مخاطب میل و انگیزه‌ی بیشتری برای انفاق ایجاد می‌کند. صحنه، همچنان با تصاویری از

وعده‌های خداوند در جریان است این‌بار پاداشی خاص به نام حکمت را مطرح می‌کند و «آن را به خود نسبت می‌دهد تا خود عهده‌دار هدایت آنها به خیر و جدایی آنها از هرگونه شری شود» (سامرائی، ۲۰۰۷م، ص۹۲)؛ حکمتی که اگر کسی از آن بهره‌مند شود به خیر فراوانی دست می‌یابد. صحنه با ذکر کلمه‌ی اولوالباب پایان می‌پذیرد؛ گویی آن حکمتِ خاصه را مختص اندیشمندان می‌داند.

دو بخش آیه ۲۶۸ براساس اسلوب تقابل نظم‌ساختاری، دوگروه کافر یا ریاکار و مؤمن را در تقابل هم قرار داده‌است و در نظمی ساختارمند به‌طور خلاصه، نتیجه‌ی اعمال آنها را بیان‌کرده‌است درون خود، تقابل‌های تضادی و همگن را دارد. (الشَّیْطَانُ) سرپرست کافران و در تقابل‌تضادی با (اللَّهُ) سرپرست مؤمنان آمده‌است. در"وعده‌ی" (شیطان) و (الله) نیز تقابل همگن وجود دارد، وعده‌ی به فقر و گناه در مقابل وعده به آمرزش و روزی زیاد.از طرفی دیگر(الْفَقْرَ) به معنای نیازمندی در تقابل‌تضادی با (فَضْلًا) «زیادت در رزق و روزی» (مغنیه، ۱۴۲۴ق، ج۱، ص۷۲۰) و (الفحشاء) «ارتکاب هر گناهی که از حد تجاوز کند» (سیّدقطب،۱۴۱۲ق، ج۱، ص۳۱۲) در تقابل تضادی با (مغفرة) «مصون نگه داشتن بنده از عذاب، آمرزش گناهان» (راغب اصفهانی،۱۴۱۲ق، ص۶۰۹) است؛ به‌آن علت که ارتکاب گناه سبب ایجاد عذاب و (مغفرت) از بین بردن آن است. تعدد تقابل‌های دوگانه در کلمات دقیقا هماهنگ با تقابلِ در محتوای آیه به‌کار رفته و ذهن مخاطب را برای این جدال آماده می‌کند. «تقدیم شیطان و الله برای نشان دادن تحقیر و تعظیم است» (المطعنی،۱۴۱۳ق، ج۲، ص۸۴) و نیز اسم شیطان مقدم شده تا تعجیل و تأکید در مذمت خبر داشته‌باشد و نسبت به آن هشدار دهد، این نوع تقدیم سبب تقویت حکم و اثرگذاری بیشتر در ذهن مخاطب می‌شود. عبارت (یَأْمُرُکُم بِالْفَحْشَاءِ) در تأکید جمله‌ی قبل آمده «وعده شیطان نیز بر امر او مقدم شده؛ چراکه به وسیله وعده، اطمینان از اجرای امر پیدا می‌شود» (آلوسی، ۱۴۱۵ق، ج۲، ص۳۹) وجود (ال) استغراق جنسی در وعده‌های مختص به شیطان که دلالت بر هر نوع فقر و همه‌ی گناهان می‌کند در تقابل با تنوین تفخیم در وعده‌های خداوند است که دلالت بر بزرگی و عظمت این وعده‌ها دارد. (وَ اللَّهُ وَاسِعٌ عَلِیمٌ) در تناسب با تصاویر قبل و تکمیل‌کننده‌ی آن است؛ وسعتِ رحمت و فضل خداوند نسبت به بندگان، به‌خاطر آگاهی او نسبت به

نوع انفاق و آنچه انفاق می‌کنند، است. آیه‌ی(۲۶۹) تأکید و ادامه‌ی وعده‌های خداوند است که در آیه قبل ذکر شده بود. تکرار در دو واژه (أتی) و (حکمة) علاوه بر برجسته‌سازی معنا، منجر به جهت‌دهی فکری مخاطب نسبت به بخشش خداوند و تحقق وعده‌های او می‌شود. وجود حصر در (مَا يَذَّكَّرُ إِلَّا أُوْلُواْ الْأَلْبَابِ) کنایه و تأکیدی بر این موضوع است که تنها به خردمندان حکمت اعطا می‌شود. تنوین در (خیراً) و(کثیراً) بیانگر تعظیمِ حکمتِ بخشیده شده‌است.

(وَمَا أَنفَقْتُم مِّن نَّفَقَةٍ أَوْ نَذَرْتُم مِّن نَّذْرٍ فَإِنَّ اللَّهَ يَعْلَمُهُ وَمَا لِلظَّالِمِينَ مِنْ أَنصَارٍ) (البقرة۲۷۰) طبرسی در مجمع البیان آورده؛ «(نفقة) آن مستحب و واجبی که خدا وضع کرده‌است و (نذر) مستحبی که خودِ انسان بر خود واجب می‌کند» (طبرسی، ۱۳۷۲، ج۲، ص۶۶۰). پس می‌توان این دوانفاق را در تقابل‌تضادی با هم قرار داد؛ چون نفقه را خدا (خالق) وضع‌کرده و نذر را خودِ انسان (مخلوق) بر خود واجب کرده‌است که برای احاطه و شمول بیشتر معنا بیان شده‌است. عبارت (فَإِنَّ اللَّهَ يَعْلَمُهُ) در تناسب با موقعیت به صورت دووجهی آمده؛ پاداش‌دادن و یا مجازات‌کردن که بسته به نوع انفاق و نذر و قبولی شرایط هر کدام دارد. عبارت (مَا لِلظَّالِمِينَ مِنْ أَنصَارٍ) به‌صورت ضمنی در تقابل تضادی با عبارت (للمؤمنین انصار) قرار می‌گیرد، در این نوع تقابل، مخاطب نیز در ترسیم صحنه با پدیدآورنده‌ی آن مشارکت دارد و توجه به معنا و هدف را دوچندان می‌کند. برای ارتباط تام بین این دوصحنه در دوآیه‌ی قبل کلمه‌ی (ظالمین) کسانی که انفاق را به درستی انجام نمی‌دهند در تقابل با (اولوا الألباب) کسانی که انفاق را به نحو احسن انجام می‌دهند، قرار گرفته‌است.

(إِن تُبْدُواْ الصَّدَقَاتِ فَنِعِمَّا هِيَ وَإِن تُخْفُوهَا وَ تُؤْتُوهَا الْفُقَرَاءَ فَهُوَ خَيرٌ لَّكُمْ وَ يُكَفِّرُ عَنكُم مِّن سَيَّاتِكُمْ وَ اللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ*لَّيْسَ عَلَيْكَ هُدَئهُمْ وَ لَكِنَّ اللَّهَ يَهْدِي مَن يَشَاءُ وَ مَا تُنفِقُواْ مِنْ خَيرٍ فَلِأَنفُسِكُمْ وَ مَا تُنفِقُونَ إِلَّا ابْتِغَاءَ وَجْهِ اللَّهِ وَمَا تُنفِقُواْ مِنْ خَيرٍ يُوَفَّ إِلَيْكُمْ وَ أَنتُمْ لَا تُظْلَمُونَ*لِلْفُقَرَاءِ الَّذِينَ أُحْصِرُواْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ لَا يَسْتَطِيعُونَ ضَرْبًا فِي الْأَرْضِ يحْسَبُهُمُ الْجَاهِلُ أَغْنِيَاءَ مِنَ التَّعَفُّفِ تَعْرِفُهُم بِسِيمَاهُمْ لَا يَسَئلُونَ النَّاسَ إِلْحَافًا وَمَا تُنفِقُواْ مِنْ خَيرٍ فَإِنَّ اللَّهَ بِهِ عَلِيمٌ) (البقرة۲۷۱-۲۷۳) این سه آیه به صورت کلی به تکمیل

شرایط انفاق صحیح پرداخته‌است. صحنه با به تصویرکشیدن انفاق آشکار و برتری‌دادن انفاق مخفیانه شروع و با زدودن برخی گناهان از آنها ادامه پیدا می‌کند و در پایان خداوند به ایشان اطمینان می‌دهد که به آنچه انجام می‌دهند، آگاه است. در صحنه‌ی بعد شاهد جابجایی تصویر از خطاب مؤمنان به پیامبر و تسلای ایشان به اینکه هدایت کامل مردم بر عهده‌ی ایشان نیست و خداوند، خود هر که را بخواهد، هدایت می‌کند. در ادامه و در چرخشی مجدد خطاب به مؤمنان از سرگرفته می‌شود، تأکید مجدد بر انفاق از خوبی‌ها و بازگشتِ منفعت کامل آن به خود مؤمنان و با رد هرگونه ظلمی به آنها، پایان می‌یابد. ناگهان صحنه، فقیرانی را به تصویر می‌کشد که در گذران زندگی دچار مشکل شده و حتی توانایی برای سفرکردن و کسب روزی را ندارند، با این وجود نیازمندیِ خود را آشکار نمی‌کنند و اصراری برای کمک‌گرفتن از دیگران ندارند. در این قسمت شاهد یک التفات دیگر از غایب (افراد نادان و بی‌توجه به حال نیازمندان) به مخاطب (افراد فهمیده) هستیم. بعد از به تصویرکشیدن حال این افراد و تأکید دوباره به انفاق، صحنه با تصویری از احاطه‌ی آگاهی خداوند از انفاق‌ها به پایان می‌رسد. تأکید بر آگاهی خداوند به نوعی در پاسخ به تردیدی است که در دل احساس می‌شود. دوعبارت (إِن تُبْدُواْ) و (إِن تُخْفُوهَا) صدقات آشکار در تقابل‌تضادی با صدقات پنهانی، قرار گرفته است. به‌کارگیری این نوع تضاد علاوه بر شمول معنایی به وضوح و تأکید معنا کمک شایانی می‌کند. (لَّيْسَ عَلَيْكَ هُدَئهُم) جمله معترضه‌ای است که برای تسلی خاطر پیامبر اکرم در وسط کلام آمده و سپس خطاب به مؤمنین را از سر می‌گیرد، این تغییر خطاب، علاوه بر جلب توجه بیشترِ مخاطب سبب رفع خستگی و ملالت از وی می‌شود. عبارت (لَّيْسَ عَلَيْكَ هُدَئهُمْ) نفی هدایت کامل در تقابل سلبی با (اللَّهَ يَهْدِى) اثبات هدایت کامل آمده‌است، با به‌کارگیری تقابل‌تضادی موضوع هدایت، پررنگ و نتیجه‌ی انفاق بدون پیچیدگی بیان شده‌است. با آوردن اسلوب حصر و نیز تقابل‌تضادی میان دوفعل (تنفقوا) و (ما تنفقون) در ابتدا تصویر انفاق در ذهن شکل می‌گیرد، سپس سلب این انفاق به تصویر کشیده و در نهایت با اسلوب حصر، تأکید بر انفاق خالصانه صورت می‌گیرد. ضمیر (أنتم) مقدم شده تا تأکیدی بر عدم ظلم برآنها باشد؛ گویا مخاطب تردیدی در دل احساس می‌کند که خداوند متعال با ابزارهای بیانی متفاوت معانی را تأکید می‌کند؛ این

موضوع با بیان عبارتی که خداوند پیامبر را مورد تسلی قرار می‌دهد و سعی در از بین‌بردن ناامیدی از پیامبر اکرم(ص)را دارد، هماهنگ است. در ادامه به توصیف حال کسانی می‌پردازدکه انفاق به آنها تعلق می‌گیرد. مهمترین ابزار بیانی در این توصیف کنایه در جملات (ضَرْبًا فِي الْأَرْضِ) کنایه از سفر و تجارت و (لَا يَسْئَلُونَ النَّاسَ إِلْحَافًا) کنایه و مذمت کسانی که در درخواست‌کردن اصرار می‌کنند و نیز در عبارت (فَإِنَّ اللَّهَ بِهِ عَلِيمٌ) کنایه از پاداش‌دادن از طرف خداوند به‌خاطر اشاره به علیم‌بودن او دارد؛ چراکه توجه به علم، دلالت بر اثر آن علم دارد. وجود کنایه‌های متعدد در صحنه، دست مخاطب را در برداشت معانی متفاوت با توجه به حال وی بازمی‌گذارد و او را بیشتر از قبل وادار به تفکر می‌کند، این موضوع با توجه به اینکه صحنه نزدیک به نتیجه‌گیری است کاملاً هماهنگ و متناسب می‌نماید. التفات از ضمیر غایب در عبارت (يَحْسَبُهُمُ الْجَاهِلُ) به مخاطب (تَعْرِفُهُم بِسِيمَاهُمْ) و به نوعی افراد جاهل و بی‌خبر ازحال فقراء را در مقابل افراد آگاه، با تفاوت ضمیر نیز نشان می‌دهد و توجه مخاطب را بیشتر می‌کند.

(الَّذِينَ يُنفِقُونَ أَمْوَالَهُم بِالَّيْلِ وَ النَّهَارِ سِرًّا وَ عَلَانِيَةً فَلَهُمْ أَجْرُهُمْ عِندَ رَبِّهِمْ وَلَا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلَا هُمْ يَحْزَنُونَ) (البقرة ۱۷۴) این صحنه، ترسیم خلاصه‌ی نتیجه‌ی آیات انفاق که در تصاویر پی‌درپی ترسیم شده‌است؛ تصویری از انفاق پیاپی که در شب و روز به صورت آشکارا و پنهانی صورت می‌گیرد. با تقابلِ چهارحالت مختلف در صحنه روبرو می‌شویم که ترتیب آنها به برتری هر کدام از انفاق‌ها بر دیگری تأکید دارد. در این صورت، انفاق از نظر وقت و حالت چهار قسم است: ۱- شب به صورت پنهانی ۲- روز به صورت پنهانی ۳- شب، آشکارا ۴- روز، آشکارا. (لیل و نهار) در تقابل‌تضادی با هم و تکمیل‌کننده‌ی۲۴ساعت شبانه‌روز است. یکی از خصوصیات این صحنه، واردشدن در جزئیات از نظر زمانی و بیان‌نکردن آن به صورت کلی است که بر تأثیر هر چه بیشتر، و تشویق انفاق کمک می‌کند. (اللیل و سِرّ) و (النهار و علانیة) با هم در تناسب هستند. (أجر) در مواقعی که «عهد و پیمانی، همراه با سود وجود داشته باشد» (ابن‌منظور،۱۹۹۷م، ج۴، ص۱۰) می‌آید و این معنا با وجود معنای شرطی کل جمله تطابق دارد؛ یعنی«(الذی) به معنای (مَنْ) و جمله‌ی (فَلَهُمْ ...) به منزله‌ی جواب شرط

است که به همراه (فاء) آمده و دلالت بر رسیدن به پاداش بوسیله‌ی انفاق می‌کند» (فخررازی،۱۴۲۰ق، ج۷، ص۷۱)؛ یعنی پیمانی بسته شده‌بود مبنی بر اینکه اگر انفاق کنید به پاداش می‌رسید، کاری که کاملاً به همراه سود بوده و ضرری شامل آن نمی‌شود. به‌کاربردن واژه‌ی (ربّ) به معنای «تربیت و به کمال‌رساندن به‌همراه مالکیت و قدرت با تدبیر است» (راغب‌اصفهانی،۱۴۱۲ق، ص۳۳۶) و به‌کاربردن آن اشاره‌ای به مسئله‌ی تربیتی دارد و اینکه مؤمنان در پناه خداوند به کمال رسیده‌اند و همیشه (پناهگاه) به همراهِ امنیت، آسایش و آرامش است، از طرفی دیگر این احساس آرامش با احساسی که از انفاق صحیح ایجاد می‌شود در تناسب است و اضافه‌شدن (هم) به (رب) نیز احساس نزدیکی و مهربانی خالق نسبت به مخلوق را بیشتر نمایان می‌کند؛ آنچنان که پرورش‌دهنده نسبت به تربیت‌شونده این احساس را دارد. استفاده‌ی مکرر از ضمیرهای جمع، اشاره به بزرگی کار آنها و یا به زیادی و استمرار همت این افراد در انفاق‌کردن دارد. اسلوب تجسیم نیز در خدمت تکمیل صحنه قرار گرفته‌است؛ یعنی (أجر) نیز به منزله‌ی شیئی در نظر گرفته‌شده که دارای جسم است و در مکانی در نزد خالق خود حاضر است؛ چون «(عند) ظرف مکان و برای چیزی که حاضر و یا نزدیک و یا غایب است» (ابن‌منظور،۱۹۹۷م، ج۳، ص۳۰۷) به‌کار می‌رود، در حالیکه (أجر) معنوی و جسم نیست که در جایی قابلیت حضور داشته باشد.

نتیجه‌گیری

به طور کلی آیات مذکور را می‌توان در سه‌گروه تقسیم کرد: ۱- آیاتی که به توصیف انفاق مؤمنان می‌پردازد؛ ۲- آیاتی که به ترسیم انفاق ریاکاران وکافران می‌پرداد؛ ۳- آیاتی که در سایه‌ی پرداختن به شرایط انفاق به صورت دووجهی آمده‌است؛ یعنی همزمان که مؤمنان را خطاب قرار می‌دهد به صورت کنایی و ضمنی به کافران و ریاکاران نیز اشاره دارد. از آنچه گذشت می‌توان نتیجه گرفت که شیوه‌های تصویرپردازی در هر دو گروه تقریباً یکسان است و بیان تصویری از طریق تجسیم، تشخیص، تقابل، کنایه، تکرار، فعل حرکتی و التفات صورت گرفته‌است با این تفاوت که بعضی از عناصر در آیات

انفاق کافران و ریاکاران نمود بیشتری دارند که به برخی از تفاوت‌های موجود در آیات اشاره می‌شود:

۱- تقابل یکی از مهم‌ترین و پربسامدترین روابط معنایی در این آیات است که به منظور بهتر نشان‌دادن تفاوت‌های دوگروه از این اسلوب استفاده شده‌است. این عنصر در توصیف انفاق کافران پررنگ‌تر جلوه می‌کند و در خدمت وضوح و تأکید معنا در تصویر قرار گرفته‌است. تقابل‌های تضادی علی الخصوص تقابل‌ضمنی یکی از مهم‌ترین تقابل‌هایی است که در آیات دووجهی مورد استفاده قرار گرفته‌است.

۲- بعضی از اسلوب‌های هنری خیال همچون تجسیم و تشخیص و فعل‌حرکتی در توصیف انفاق کافران و مؤمنان، مشابه هستند؛ اما در این میان از کنایه به‌منظور هشدار و تهدید کافران بیشتر استفاده شده‌است، توجه و به‌کارگیری کنایه‌های متعدد در صحنه، دست مخاطب را در برداشت معانی متفاوت با توجه به حال وی باز می‌گذارد و مخاطب را به تفکر بیشتر وامی‌دارد.

۳- افعال‌حرکتی به‌کار رفته در خدمت ترسیم بهتر تصویر و انتقالِ مفاهیم قرآنی به مخاطب بوده‌است و به‌کارگیری آن‌ها همراه دیگر اسالیب نقش برجسته‌ای در پویایی تصاویر پررنگ‌ترکردن آن‌ها داشته و در نهایت تاثیر بیشتری بر مخاطب گذاشته‌است. این افعال بیشتر از نوع انتقالی بوده و اکثرا در توصیف انفاق کافران استفاده شده‌است. افعال‌حرکتی باعث همراهی بیشتر مخاطب با مفاهیم و داستان‌های مطرح شده می‌شود که این امر به نوبه‌ی خود به تصویرسازی عمیق و ملموس‌تر منجر می‌شود.

۴- ساخت نحوی و التفات از دیگر اسالیب به‌کار رفته‌است که در خدمت وضوح و تأکید معنا مخصوصاً در آیات مخصوص به کافران قرار گرفته‌است؛ از آنجا که کافران و افرادی که در مورد انفاق شبیه کافران رفتار می‌کنند، در برابر سخن حق لجوج و سرسختند از این اسالیب برای رساندن عمق معنا و تأکید بر آن بیشتر استفاده شده‌است.

۵- در آیات دووجهی اسلوب کنایه و التفات در کنار تقابل، نسبت به بقیه‌ی آیات نقش پررنگ‌تری دارد.

منابع

قرآن کریم.

۱. ابن‌عاشور، محمدبن‌طاهر(۱۹۸۴م). ***التحریر و التنویر***. تونس: الدار التونسیة للنشر.

۲. أبن‌فارس، احمد(۱۹۷۰م). ***معجم مقاییس اللغة***، تحقیق: عبدالسلام محمد هارون. القاهرة: چاپ مصطفی البابي الحلبي و أولاده.

۳. ابن‌منظور، محمدبن مکرم(۱۹۹۷م). ***لسان العرب***. بیروت: دارصادر.

۴. ابوهلال عسکری، حسن‌بن‌عبدالله(۱۹۸۴م). ***الصناعتین و الکنایة و الشعر***. تحقیق: مفید قمیحة. بیروت: دار الکتب العلمیة.

۵. أزهری، محمدبن‌أحمد(ق۱۴۲۱). ***تهذیب اللغة***. بیروت:دار التراث العربیة.

۶. أمین‌زرزموني، ابراهیم(۲۰۰۰م). ***الصور الفنیة فی شعر علی الجارم***. القاهرة: دار قباء للطباعة.

۷. اندلسی، ابوحیان محمدبن‌یوسف(۱۴۲۰ق). ***البحر المحیط فی التفسیر***. تحقیق: صدقي محمدجمیل. بیروت: دار الفکر.

۸. آلوسی، محمودبن‌عبدالله(۱۴۱۵ق). ***روح المعاني في تفسیر القرآن العظیم و السبع المثاني***. بیروت-لبنان: دار الکتب العلمیة.

۹. بدوی، احمداحمد(۲۰۰۵م). ***خصائص التعبیر القرآنی***. القاهرة: نهضةمصر.

۱۰. بغدادی، علاءالدین علی‌بن‌محمد(۱۴۱۵ق). ***لباب التاویل فی معانی التنزیل***. بیروت: دار الکتب العلمیة.

۱۱. بنت‌الشاطئ(بی‌تا). ***الإعجاز البیاني للقرآن و مسائل ابن الأزرق دراسة قرآنیة لغویة و بیانیة***. بی‌جا: دار المعارف.

۱۲. ثعالبی، ابومنصور(۱۸۹۷م). ***الإعجاز و الإیجاز***. مصر: المکتبة العمومیة.

۱۳. ثعلبی، احمدبن‌محمد(۱۴۲۲ق). ***الکشف و البیان من تفسیر القرآن***. بیروت: دار الأحیاء التراث العربی.

۱۴. جاحظ(بی‌تا). ***الحیوان***. تحقیق: عبدالسلام هارون. بیروت: دار إحیاء التراث العربی.

۱۵. جرجانی، عبدالقاهر(۱۳۹۸م). ***دلائل الإعجاز فی علم المعانی***. تحقیق: محمدعبده و - محمدمحمد و الترکزی الشنقیطی. بیروت: دار المعرفة.

۱۶. جرجانی،عبدالقاهر(۱۹۷۷م). ***أسرار البلاغة فی علم البیان***، تحقیق: محمد عبدالعزیز - النجار. القاهرة: چاپ محمد علی صبح و أولاده.

۱۷. جمعه، حسین(۲۰۰۵م). ***بررسی زیبایی‌شناختی و سبک‌شناسی تقابل در قرآن***. ترجمه: سیّد حسین سیّدی(۱۳۹۱). تهران: سخن.

۱۸. جوهری(۱۹۹۰م). ***الصحاح تاج اللغة و صحاح العربية***. تحقیق: أحمد عبدالغفور عطار. بیروت: دار العلم للملایین.

۱۹. خالدي، صلاح عبدالفتاح(۱۹۸۹م). ***التصوير الفنی عند سيد قطب***. سعودی: دار المنارة.

۲۰. خطیب، عبدالکریم(۲۰۰۳م). ***التفسير القرآنی للقرآن***. بیروت: دار الفکر.

۲۱. راغب‌اصفهانی، حسین‌بن‌محمد(۱۴۱۲ق). ***مفردات ألفاظ القرآن***. تحقیق: صفوان عدنان داودی. دمشق- بیروت: الدار الشامیة.

۲۲. راغب، عبدالسلام‌أحمد(۲۰۰۵م). ***وظيفة الصوة الفنية فی القرآن الكريم***. حلب: فصلت للدراسات و الترجمة و النشر.

۲۳. زکی‌مبارک، محمد(۱۹۹۳م). ***الموازنة بين الشعراء***. بیروت: دار الجیل.

۲۴. زمخشری، محمود(۱۴۰۷ق). ***الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل و عيون الأقاويل في وجوه التأويل في وجوه التأويل***. بیروت: دار الکتاب العربي.

۲۵. سامرائی، فاضل‌صالح(۱۴۳۴ق). ***معانی النحو***. بیروت: مؤسسة التاریخ العربی.

۲۶. سامرائی، فاضل‌صالح(۲۰۰۷م). ***لمسات البيانية في النصوص من التنزيل***. عمان- اردن: دار عمار.

۲۷. سیّدقطب، قطب‌بن‌ابراهیم شاذلي(۱۴۱۲ق). ***فی ظلال القرآن***. بیروت. القاهرة: دار الشروق.

۲۸. سیّدقطب، قطب‌بن‌ابراهیم‌شاذلي(۱۹۸۰م). ***التصوير الفنی فی القرآن الكريم***. بیروت- لبنان: دار الشروق.

۲۹. شایب، احمد(۱۹۶۴م). ***اصول النقد الأدبی***. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.

۳۰. طباطبایی، سیدمحمدحسین(۱۴۱۷ق). ***المیزان فی تفسیر القرآن***. قم: دفتر انتشارات اسلامی جامعه‌ی مدرسین حوزه علمیه قم.

۳۱. طبرسی، فضل‌بن‌حسن(۵۳۶ق). ***مجمع البیان فی تفسیر القرآن***. تحقیق: محمدجواد بلاغی(۱۳۷۲). تهران:انتشارات ناصرخسرو.

۳۲. طبری، ابوجعفر محمدبن‌جریر(۱۴۱۲ق). ***جامع البیان فی تفسیر القرآن***. بیروت: دار- المعرفة.

۳۳. طریحی، فخرالدین(۱۹۸۵م). ***مجمع البحرين و مطلع النيرين***. تحقیق: سیداحمد حسینی(۱۳۷۵ش). تهران: کتابفروشی مرتضوی.

۳۴. عروسی‌حویزی، عبدعلی‌بن‌جمعه(بی‌تا). ***تفسير نور الثقلين***. تحقیق: سید هاشم رسولی محلاتی (۱۴۱۵ق). قم: انتشارات اسماعیلیان.

۳۵. فخرالدین‌رازی، ابوعبدالله محمدبن‌عمر(۱۴۲ق). ***مفاتیح الغیب (التفسیر الکبیر).*** بیروت: دار احیاء التراث العربی.
۳۶. فیض‌کاشانی، ملامحسن(۱۴۱۵ق). ***تفسیر الصافی***. تحقیق: حسین‌اعلمی. تهران: انتشارات الصدر.
۳۷. قرشی، سیدعلی‌اکبر(۱۳۷۱ش). ***قاموس قرآن***. تهران: دار الکتب الإسلامیة.
۳۸. محمدداود، محمد(۲۰۰۲م). ***الدلالة و الحرکة***. القاهرة: دار الغریب.
۳۹. مصطفوی، حسن(۱۳۶۰ش) ***التحقیق في کلمات القرآن الکریم***. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
۴۰. مطعنی، عبدالعظیم ابراهیم‌محمد(۱۴۱۳ق). ***خصائص التعبیر القرآنی و سماته البلاغیة***. القاهرة: مکتبة الوهبة.
۴۱. مغنیة، محمدجواد(۱۴۲۴ق). ***تفسیر الکاشف***. تهران: دار الکتب الاسلامیة.
۴۲. ملاحویش، عبدالقادر(۱۹۶۵م). ***بیان المعانی***. دمشق: مطبعة الشرق الدمشق.
۴۳. یاسوف، احمد(۱۴۱۹ق). ***جمالیات المفردة القرآنیة***. دمشق: دار المکتبة.

References

The Holy Qur'an

1. Ibn Āshour, Mohammad bin Tāhir (1984), Al-Tahrīr wal-Tanwīr, Tunisia: Al-Dar Al-Tunisīya. [In Arabic]
2. Ibn-Manzoor, Muhammad bin Mukrim (1997), Lisān al-'Arab, Beirut: Dar al-Sādir. [In Arabic]
3. Abu Al-Hussein Ahmed bin Faris (1970), Maqāyīs al-Lugha, [Research: Abdus Salam-Mohammad Haroun,] Cairo: Mustafa Al-Babi Al-Halabi and Sons Publishing House. [In Arabic]
4. Azharī, Muḥammad ibn Aḥmad (1421 AH), Tahdhīb al-Lughah, Beirut: Dar 'Ihyā' al-Turāth al-Arabi. [In Arabic]
5. Amin Zarzamounī, Ebrahim (2000), Al-Suwar al-Fannīyah fī Shi'r 'ala al-Jārim, Cairo: Dar Qubā' Printing House. [In Arabic]
6. Andalusī, Abuhayān Muhammad ibn Yusuf (1420 AH), Al-Bahr al-Muhīt fī al-Tafsīr, vol. 6, first edition, Beirut: Dar al-Fikr. [In Arabic]
7. Alousī, Mahmoud (1415 AH), Rouh al-Ma’ānī, Beirut: Dar al-Kutub al-'Ilmīyah. [In Arabic]
8. Badawī, Ahmed Ahmed (2005), Khasā'is al-Ta'bīr al-Qur'anī, Cairo: al-Nahdat al-Misrīya. [In Arabic]
9. Baghdadi, Aladdin Ali bin Muhammad (1415 AH), Lubāb al-Ta'wīl fī Ma'ān al-Tanzīl, Beirut: Dar al-Kutub al-'Ilmīyah. [In Arabic]
10. Bint Al-Shātī (nd), Al-'I'jāz al-Bayānī lil-Qur'an wa Masā'il ibn Arzaq, Dar al-Ma'arifa. [In Arabic]
11. Tha'ālabī, Abu Mansour (1897), Al-'I'jāz wa al-Bayān, Egypt: Al-Maktab Al-'Umoumīya. [In Arabic]
12. Tha'labī, Ahmad ibn Muhammad (1422 AH), Al-Kashf wal-Bayan fī Tafsīr al-Qur'an, Beirut: Dar 'Ihyā' al-Turāth al-Arabī. [In Arabic]
13. Jāhiz (nd), Al-Hayawān, [Research: Abdus Salam Haroun,] Beirut: Dar 'Ihyā' al-Turāth al-Arabī. [In Arabic]
14. Jurjānī, Abdul Qāhir (2019), Dalā'il al-'I'jāz fī 'Ilm al-Ma'ānī, [Research: Muhammad Abduh; Muhammad Muhammad; al-Tarkzī al-Shanqītī,] Beirut: Dar al-Ma'rafah. [In Arabic]
15. Jurjānī, 'Abd al-Qāhir (1977), Asrār al-Balāgha, [Research: Muhammad 'Abd al-'Aziz al-Najjār,] Cairo: Muhammad Ali Sobh and Sons Press. [In Arabic]
16. Jum'a, Hossein (2012), Examination of cognitive aesthetics and stylistics of comparison in the Qur'an, Seyyed Hossein Seyidi, Tehran: Sokhan. [In Persian]
17. Jawharī (1990), Al-Sihāh fī al-Lugha, [Research: Ahmed Abdul Ghafoor 'Attār,] Beirut: Dar al-'Ilm lil-Malā'īn. [In Arabic]

18. Khālidī, Salāh Abdul-Fatah (1989), Al-Taswīr al-Fannī 'inda Sayed Qutb, Saudi: Dar Al-Manāra. [In Arabic]

19. Khatīb, 'Abd al-Karim (nd), Al-Tafsīr Al-Qur'anī li-Qur'an, np. [In Arabic]

20. Rāgheb Isfahani, Hussein bin Muhammad (1412 AH), Mufradāt Alfāz Al-Qur'an, Chapter One, Beirut: Dar Al-Qalam. [In Arabic]

21. Rāghib, Abdul Salam Ahmad (2005), Wazīfat al-Sawt al-Fannīya fi al-Qur'an al-Karīm, Aleppo: Faslat for studies, translation and publication. [In Arabic]

22. Zakī Mubarak (1993), Al-Muwāzinah bain Al-Shu'arā', Beirut: Dar al-Jail. [In Arabic]

23. Zamakhsharī, Mahmoud bin Omar (1407 AH), Al-Kashshāf, Beirut: Dar Al-Kitab Al-Arabi. [In Arabic]

24. Sāmirā'ī, Fadel Saleh (1434 AH), Ma'ānī Al-Nahu, Beirut: Al-Ta'rikh al-Arabi Institute. [In Arabic]

25. Sāmirā'ī, Fazel Saleh (2007), Lamasāt al-Bayānīyah lil-Nusous min al-Tanzīl, Dar 'Imād. [In Arabic]

26. Sayed Ibn Qutb Ibn Ibrahim Shazilī (1412 AH), Fī Zilāl al-Qur'an, Beirut-Cairo: Dar al-Shorouq. [In Arabic]

27. Sayed Qutb (1980), Al-Taswīr al-Fanī fī al-Qur'an al-Karim, Dar al-Shorouq. [In Arabic]

28. Shā'ib, Ahmad (1964), 'Usoul al-Naqd al-Adabī, Egyptian Movement School. [In Arabic]

29. Tabātabā'ī, Sayed Muhammad Hussein (1417 AH), Al-Mīzān, Qom: Society of Teachers. [In Arabic]

30. Tabrisī, Fadl bin Hassan (1993), Majma' al-Bayan fī Tafsīr al-Qur'an, Muhammad Jawad Balaghi, Tehran: Nasir Khusraw Publications. [In Arabic]

31. Tabarī, Muhammad bin Jarir (1412 AH), Jami' al-Bayan fī Tafsīr al-Qur'an, Beirut: Dar al-Ma'rifa. [In Arabic]

32. Turayhī, Fakhruddin (1996), Majma' al-Bahrain, [Research: Sayed Ahmed Hosseini,] Tehran: Mortazavi Bookstore. [In Arabic]

33. Huwayzī, Abdul Ali bin Jum'ah (1415 AH), Tafsīr Nur al-Thaqalayn, [edited by: Sayed Hashim Rasouli Mahallati,] Qom: Ismailian. [In Arabic]

34. Askarī, Abu Hilāl Al-Hassan Ibn Abdullah (1984), Al-Sanā'atain Al-Kināya wal-Shi'r [Research: Mofid Qamiha,] Beirut: Dar al-Kitab Al-Ālamīya. [In Arabic]

35. Fakhr al-Din Rāzī, Abu 'Abd Allah Muhammad ibn 'Omar (142 AH), Mafātīh al-Ghaib, Beirut: Dar 'Ihyā' al-Turāth al-Arabī. [In Arabic]

36. Faid Kāshānī, Mulla Mohsen (1415 AH), Tafsīr al-Sāfī, Tehran: Sadr Publications. [In Arabic]

37. Qurashī, Sayed Ali Akbar (1992), Qāmoos-e Qur'an, Tehran: Dar Al-Kitab Al-Islamīya. [In Persian]

38. Mohammad Davoud, Mohammad (2002), Al-Dilālah wal-Harakah, Cairo: Dar al-Gharīb. [In Arabic]

39. Mostafawī, Hassan (1981), Al-Tahqīq fī Kalimāt al-Qur'an al-Karīm, Tehran: Translation and Publishing Company. [In Arabic]

40. Mut'anī, 'Abd al-'Azīm Ibrahim Muhammad (1429 AH), Khasā'is al-Ta'bīr al-Qur'anī, Al-Wahaba School. [In Arabic]

41. Mughnīya, Mohammad Jawad (1424 AH), Tafsīr al-Kāshif, Tehran: Dar al-Kutub al-Islāmīyyah. [In Arabic]

42. Mulla Huwaysh, 'Abdul al-Qadir (1965), Bayān al-Ma'ānī, Damascus: Al-Sharq Publishing House. [In Arabic]

43. Mullah Fathullah (1423 AH), Zubadat al-Tafāsīr, [Researcher: Foundation of Islamic Studies,] Qom: Institute of Islamic Studies. [In Arabic]

44. Yāsouf, Ahmed (1419 AH), Jamālīyāt Al-Mufradat Al-Qur'anīya, Damascus: Dar al-Maktaba. [In Arabic]