

## صورة المكان في رسالة الغفران

زينه عرفت پور\*

### الملخص

رسالة الغفران هي الرسالة التي ألفها أبو العلاء المعري رائد التراث العربي - الإسلامي في القرن الرابع و الخامس رداً على الرسالة كتبها إليه علي بن منصور الحلبي، وقد وضع لها مقدمة طويلة جداً استلهم فيها من قصة المعراج والقرآن الكريم فأنشأ بوحى منهما رحلة خيالية، رحلة إلى الجنة والنار، وهو يحشد نصوصها بالآيات والأشعار والأخبار والمناقشات اللغوية والنحوية ليستمد منها في الوصف أو الحوار أو تبيين الشخصية أو سرد الواقع، ويبرز كل هذه العناصر في إطار وحدات مكانية ينتقل من واحدة منها إلى أخرى مسلطاً الضوء على أوصافها و ملامحها؛ ومن هنا ندرس في هذا المقال صورة المكان الذي يرسمه الكاتب بريشته في كل مرحلة من هذه الرحلة، ونرى كم استمد من القرآن والتراث في تشكيلة بنية المكان وكم اعتمد على قدرة خياله في وصف فضائه و تجسيد وحداته، وما هو أسلوبه في ترسيم المساحات المكانية المتخيلة.

الكلمات الرئيسية: أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، صورة المكان، الجنة، النار.

### ١. المقدمة

إنَّ أبا العلاء المعري (٣٦٣-٤٤٩ هـ) كتب رسالة الغفران في عهد عزلته سنة ٤٢٣ في مدينة معرة النعمان ببلاد الشام. و في الحقيقة هذه الرسالة هي رسالة جوابيه طويلة جداً على رسالة لابن القارح تبدأ بمقدمة غير عادية و تفصيلية يقوم فيها الكاتب برحلة خيالية إلى العالم الآخر، و قد جعل ابن القارح نفسه بطل هذه الرحلة ليبريه الجنة و النار و يمكنه من لقاء عدد كبير من

\* استاذة مساعدة بأكاديمية العلوم الانسانية و الدراسات الثقافية z.erfatpor@gmail.com

تاريخ الوصول: ١٣٩١/٦/١٩، تاريخ القبول: ١٣٩١/٨/٢١

مشاهير الشعراء والأدباء واللغويين و... ليحاورهم في قضايا اللغة والأدب والشعر، ويعبر من خلال ذلك عن آراءه وأفكاره. ويعتبر المعري أول من أتى بهذا الأسلوب من التأليف الخيالي في الأدب العربي وصور الجنة والنار والشؤون الغيبية الأخرى كما يملى إليه خياله. أما ابن القارح بطل قصته فهو علي بن منصور أحد كبار أدباء حلب، وكان يكره جماعة من الشعراء والأدباء و يرى أنهم يدخلون النار بسبب بعض أعمالهم وأقوالهم، من إهمال بعض الواجبات الدينية إلى شرب الخمر والتغزل (زعيمان، ٢٠٠٣: ١٦٠)؛ فكتب لأبي العلاء الرسالة يشكو فيها من أمور ويخبره عن أخبار بعض الزنادقة والملاحدة، وفي النهاية يسأله عن عدة مسائل تتعلق بالأدب والنحو واللغة وأمور الدين والفقه والمجتمع ويتطرق خلال هذا القسم إلى كثير من النحل السائدة في عهده ليبيد أبو العلاء رأيه فيها كلها. فيردّ أبو العلاء على أسئلته مزوداً بذلك خزانة الحضارة الإسلامية بعد أن يُصدرها بقصة خيالية جرت أحداثها في الجنة وموقف الحشر والنار، وسماها باسم *رسالة الغفران*؛ لكثرة ما يرد فيها من ذكر الغفران ومشتقاته، وما ورد في معناه، وأيضاً بسبب السؤال الذي يطرح على كل واحد من الشعراء والأدباء المغفور لهم: *بِمَ عُفِرَ لَكَ؟*

والمعري من خلال هذه الرسالة يخلق في الأدب العربي نوعاً أدبياً جديداً قائماً على السرد يتضمن الوصف والحوار كما يتضمن شخصية رئيسية تتحرك وتتصرف جنب شخصيات فرعية لتخلق عملاً متكاملًا له بداية ونهاية، ويتضمن آليات السرد من قصص واسترجاع، ويستعين بشخصيات متنوعة من جنّ وإنس وحيوان تحضر في المحشر أو الجنة أو النار، ويستلهم من خيال بديع يجعل النساء يخرجن من ثمار الأشجار، ويجعل الأفعى تتبدل إلى حية، ويشتمل إلى جانب ذلك على قصص جزئية في إطار القصة الرئيسية (زياد محبك، بلاتا: ٣).

وهو يحشد نصه بالآيات والأشعار والأخبار والمناقشات اللغوية والنحوية ليستمد منها في الوصف أو الحوار أو تبيين الشخصية أو سرد الواقع. ويركّز على الوحدة الشعرية في تحريك أحداث القصة وأيضاً في تعيين مصير الشعراء في دار الآخرة فنرى من يكون في شعره جانب أخلاقي وجانب ملتزم وجانب فلسفي يحظى بالجنة ومن لم يحقق ذلك فيكون في النار.

وقد تمثلت كل هذه العناصر في إطار وحدات مكانية جزئية تخيلية تنتسب من فضاء ماورائي هو العالم الآخر؛ فرسالة الغفران تتكوّن من عدة وحدات بنوية كالنار والجنات التي تختلف في طبيعتها وأماكنها كجنة الأنس وجنة العفاريت وجنة الحيوانات والجنة اليانعة المزهرة المثمرة والجنة الذابلة التي توشك أن تطلّ على النار (الوعر، بلاتا: ٢)، كما أن النار تنقسم إلى نار الجن و نار الإنس.

إلا أنه قبل أن يدخل بطل قصته في فضاء الجنة و النار، يوقفه في صحراء المحشر لمحاسبة أعماله مدة ستة أشهر و لكن دون أن يلقى الضوء على مكانية هذا الموقف، والشئ الوحيد الذي نفهمه من خلال وصف ما تجسّمه ابن القارح من حرّ و ظمأ هو أنه مكان حارّ جداً.

وهكذا نرى أبا العلاء يرسم لنا مكاناً ماورائياً واقعياً يضيء عليه لمسات خيالية تساعد على تجسيد فضاءاته المختلفة مستمداً من الوصف، وهو أداة يستخدمها الأدباء في رسم المكان المفترض أو المتخيل أو الواقعي في عملهم القصصي؛ وعلى هذا تقوم بدراسة تشكيل المكان من خلال استخراج مقاطع الوصف والإستقصاء في لغتها و الصور التي تقدمها للعين لنرى الى أي حد اعتمد الأديب الأعمى في تصوير مكانه على القرآن و الأحاديث و الشعر، والى أي مدى استطاع أن يستمد من قوه خياله ليوسع مساحتها المكانية في هذه الرحلة الخيالية.

والجدير بالذكر أنه رغم أهمية عنصر المكان في هذه الرسالة لم يتناولها أحد من الدراسين دراسة تفصيلية عميقة؛ كما لا نكاد نعثر على دراسة مخصّصة وافية لهذا الموضوع غير ما كتبه الدكتور زياد أحمد محبب في مقال قصير تحت عنوان «تجليات المكان في رسالة الغفران» والكاتب ألقى فيها نظرة عابرة على تمظهرات المكان في هذه الرسالة حيث لا يكاد يتجاوز القسم المخصص لدراسة المكان ثلاث صفحات أكثرها إقتباس مباشر من رسالة الغفران، كما أنّ نسيمه حمدان في رسالتها لنيل شهادة الماجستير بعنوان «البنية العميقة في رسالة الغفران، دراسة سيميائية» قد خصّصت قسماً من بحثها بدراسة سريعة للفضاءات المكانية في هذه الرسالة وذلك وفق المنهج السيميائي، و الدكتور حسين جمعة في مقالة له بعنوان «ادب الخيال في رسالة الغفران» ضمن دراسة جانب الخيال في هذه الرسالة تطرّق في بعض فقراتها الى عنصر المكان بصورة عابرة؛ وهذا ما دفعني أن أدرس رسالة الغفران من ناحية عنصر المكان دراسة وافية وفق المنهج الجمالي دراسة وصفية - تحليلية.

## ٢. خلاصة من رسالة الغفران

تتضمن رسالة الغفران قسمين متميزين: القسم الأول وهو يعدّ مقدمة وفيه نجد أبا العلاء يبتدئ بالدعاء لابن القارح في أن يجزيه الله إزاء كل كلمة من كلمات رسالته شجرة في الجنة، ناظراً في ذلك الى ما ورد في القرآن الكريم: ألم تر كيف ضرب الله مثلاً، كلمة طيبة، كشجرة طيبة، أصلها ثابت وفرعها في السماء، تؤتى أكلها كل حين بإذن ربّها (الحمصي، ١٩٧٩: ٣٨٥، ٣٨٦). وبذلك يمهد الى تخيل الرحلة التي يقوم بها ابن القارح في موقف الحشر والجنة و النار، ويبدأ يصف الجنة و ما فيها من نعيم، ثم ينتقل الى وصف يوم الموقف

وما فيه من أهوال ومخاوف، ثم يعود يلقي الضوء على الجنة وأهلها من الشعراء والأدباء، ثم يمر في الجحيم وجنة الحيات وجنة الرجّاز، وأخيراً يقبل على جنة الخلود ويستقرّ فيها متنعمًا. و القسم الثاني وهو خاص بالردّ على الرسالة ابن القارح التي سأل فيها أسئلة عن الزنادقة والزندقة، وفي خلال ذلك يتطرّق الى قضايا لم يسأل عنها ولكن طبيعة البحث تتطلب طرحها أو هو يتعمّد التحدّث عنها.

أما القسم الأول الذي أشرنا اليه بإيجاز فهو يكون محور بحثنا، وكما رأينا روى المعريّ فيه رحلته الخيالية على لسان ابن القارح، وقد تصوّره في العالم الآخر وهو من أصحاب الجنة النائلين الى الشفاعة وجعل مسرح أحداث قصته الجنة والمحشر والجحيم فسوّيه «بين الأبعاد والساحات الثلاث من بداية الرحلة الى نهايتها إن كانت لها نهاية» (محمود، ١٩٩٦: ٥٧)، فيظهر لنا بطل القصة منذ البداية في الجنة، وله فيها أشجار وارقة الظلال، ثم يمضى فيستمتع بالأشجار والكؤوس والأباريق والهوريات، ويلتقى ببعض الشعراء واللغويين ثم يسترجع الأحداث التي وقعت له في موقف المحشر ثم يلتقى مرة أخرى بالشعراء ويحاوهم ويقوم لهم مآدبة، فيأكل معهم ويشرب، ويعقد مجلس طرب، ثم يرى الحور العين، وتخرج له إحداهن من ثمرة من ثمار الجنة، ويتجه الى مساكن الجن، ويلتقى بطائفة من الجن فيسألهم عن الأشعار التي تنسب اليهم في العربية، ثم يواصل سيره حتى يصل الى أقصى الجنة، فيلتقى بالحطّيبّة و الخنساء «وهي تنظر الى أخيها صخر في الجحيم، وينظر كما تنظر الخنساء فيجد إبليس وبشاراً وبعض شعراء الجاهلية ويحاوهم جميعاً ثم يعود فيلتقى ببعض الحيات التي ظلمت في الدنيا ثم كوفئت في الآخرة بدخول الفردوس، ويمر في جنة الرجّاز وأخيراً يقبل على كأس من كؤوس الجنة التي لا تنزف عقلاً» (ضيف، ١٩٤٦: ٢٧٦).

وتبدو هذه الرحلة في الجنة أشبه بالرحلة في الدنيا، بل كأنها تعويض عنها، وفيها ينال ابن القارح من المتع ما كان المعريّ محروماً منه، كأن المعريّ يعوّض بذلك عن حرمانه في الدنيا، ولكن من غير أن يناقض الفلسفة التي عاش عليها في الدنيا.

والمعريّ «له معيار خاص في توزيع الشخصيات على الجحيم أو على الجنة، ويتميز المعيار الذي يعتمد عليه أبو العلاء بوضع شخصياته في الجحيم أو الجنة بالسعة والرحمة واللطف وتحرر النظره لأنه غفر لأشخاص غير مؤمنين لعمل منهم صالح أو قول حسن» (شعلان، بلا تا: ٢). فنرى أن أي شاعر يكون في شعره ولو في بيت منه عنصر أخلاقي أو عنصر ملتزم أو عنصر فلسفي قد أدخله المعريّ في الجنة، وكل شاعر يكون في شعره عنصر غير أخلاقي، أو عنصر غير ملتزم قد أدخله في النار.

### ٣. جنة رسالة الغفران

إنّ البنية التركيبية لجنة أبي العلاء إنما تتبين من خلال هذه الصورة: وهى جنة اللغويين، جنة الشعراء، جنة المغنين، جنة الرّجّز، جنة العفاريت، جنة الحيوانات و الجنة المشرفة على النار. و جعل في جنة الشعراء ستة من الجاهليين منهم الأعشى و زهير بن أبى سلمى و ثلاثة من المخضرمين منهم حسان بن ثابت و ستة من الإسلاميين منهم الشماخ بن ضرار، و فى جنة اللغويين اربعة عشر من العباسيين كالخليل بن أحمد، سيبويه، ابن درستويه، أبو على الفارسي و الأصمعي، و فى جنة المغنين عشرة من العباسيين منهم ابن مسحج و ابراهيم الموصلي، و فى جنة الرجز سبعة من الأمويين منهم: رؤبة بن العجاج و فى الجنة المشرفة على النار اثنين من المخضرمين هما الحطيئة و الخنساء. وهكذا يتدرج بنا من جنة الى جنة أخرى ليقدم لنا ملامحها المكانية و أحوال الذين يقيمون فيها إلاّ أنه قبل كل شئ يعطينا صورة من السمات الكلية للجنة من خلال جنة يتمنى أن يحظى بها ابن القارح.

### ٤. الجنة التي يتخيلها المعري لابن القارح

إن المعري يبدأ وصفه لدار الآخرة بتسليط الضوء على الجنة التي يتخيلها لابن القارح وهو يصور هذه الجنة أولاً من خلال أشجار واسعة الظلال لذيدة الفواكه يتمنى أن تغرس له فى دار الآخرة:

فقد غرس لمولاي الشيخ الجليل ان شاء الله بذلك التناء شجرٌ فى الجنة لذيد اجتناء، كل شجرة منه تأخذ ما بين المشرق و المغرب بظل غاط [واسع مسوط]، ليست فى الأعين كذات أنواط [جمع نوط: كل ما علق من شئ]¹ (المعري، ١٩٩٣: ١٤٠).

والسجع فيه مشهود فى التناء و اجتناء، غاط وأنواط، كما أنّ لذيد اجتناء فيه مجاز، و قوله: كل شجرة منه تأخذ ما بين المشرق و المغرب بظل غاط، كناية عن عظمة الأشجار ممّا تدل على أنّ الجنة لها سعة لا يمكن تحديدها. ومن خلال قوله: ليست فى الأعين كذات أنواط يعطينا صورة تقابلية بين أشجار الجنة وأشجار الدنيا.

ثم ينتقل الى الغلمان الذين هم فى حركة ونشاط مستمر تحت تلك الظلال ليخرج المكان من السكون والجمود: «الولدان المخلدون فى ظلال تلك الشجر قيام وقعود، وبالمغفرة نبلت السعود (المعري، ١٩٩٣: ١٤١). وفى الحقيقة «الولدان المخلدون ... قيام وقعود» تضمين للآية: «يَطُوفُ عَلَىٰ هُمْ وَلَدَانٌ مُّخَلَّدُونَ» (الواقعة: ١٧). واللافت للنظر أنّ أبا العلاء عندما وصف الولدان المخلدون لم يقل «فى ظلال تلك الشجر يقومون ويقعدون» بل وظّف مصدر الفعلين دلالة على

كثرة إستعدادهم لتلبية طلبات أهل الجنة، كما أن «قعود» في نهاية الجملة الأولى و «السعود» في نهاية الجملة الثانية قد منحا وصف هذا المشهد المكاني سجعاً وإيقاعاً قوياً؛ حيث التزم أن تكون نهاية كل سجعه لا حرفاً أو حرفين بل ثلاثة حروف.

ثم ليزداد المشهد حركة وحيوية واتساعاً وتشعباً ينتقل المعرى الى الأنهار التي تنبع من ماء الحياة و يضاف عليها من الكوثر كل لحظة، كما يَصوِّر سواقى واسعة من اللين الذي لا يتغير طعمه إثر مرور الزمن وسواقى صغيرة من الرحيق المختوم ليضفى على المكان لوناً ورائحة طيبة:

وتجرى في أصول ذلك الشجر، أنهار تختلج من ماء الحيوان، و الكوثر يمدّها في كل أوان، من شرب منها النغبة فلا موت، قد أمن هنالك الفوت. و سعد من اللين متخرقات، لا تغير بأن تطول الأوقات و جعافر من الرحيق المختوم عزّ المقندر على كل محتوم. تلك هى الراح الدائمة لا الذميمة و لا الدائمة (المعرى، ١٩٩٣: ١٤٢).

وقد وظّف التسجيع في وصفه لهذه الأنهار فنرى وشى السجع فى الحيوان و أوان، موت وفوت، متخرقات والأوقات، الدائمة والدائمة، والجناس الناقص بين المختوم ومحتوم وبين الذميمة والدائمة وبين الدائمة والدائمة، كما أن فى العبارة «جعافر من الرحيق المختوم» تضمين للآية: «يُسْفُونَ مِنْ رَحِيقٍ مَخْتُومٍ» (المطففين: ٢٥). وهنا أيضاً نجد المعرى فى وصف هذه الوحدة المكانيّة يكلف نفسه ليأتى بسجع مزدوج يلتزم فيه بحرفين أو ثلاثة أحرف. يقول ابراهيم السامرائى حول هذا المقطع:

فى هذه الفصلة من كلام أبى العلاء شىء مما اشتمل عليه عالم النعيم كالولدان المخلدين و الشجر و الأنهار فى أسجاع أراد لها المعرى أن تكون غير بعيدة عن 'نواده' و 'أوابده'. وإذا كان قد أوماً الى شىء من الآى الكريم، فإنه لم يعدم أن يأتى ب 'السعد' جمع 'سعيد' للنهر الصغير، مشيراً الى 'الأنهار' التي 'تجرى من تحتها، أى الجنات' كما فى كثير من آيات التنزيل العزيز، و إذا حفلت الجنات بأنهار اللين كما أوماً وأشار، فإن فيها 'أنهاراً من خمر' التى عبر عنها ب 'جعافر من الرحيق المختوم'، ثم وصف هذا الرحيق ب 'الراح الدائمة' ليأتى بعدها: 'لا الذميمة و لا الدائمة' وفى الجمع بين مادتي 'ذمم' و 'ذيم' فذلكة لغوية (السامرائى، ١٩٨٤: ٢٢-٢٣).

واللافت للنظر أن المعرى يبدأ وصف الفضاء المكاني للجنة بالشجر وهو يوحى من جهه بالخضار ومن جهة أخرى بالعطاء سواء كان بالظلال أو الأثمار، وهنا نرى أن الشجر يستدعى الظلال و الظلال تستدعى الولدان المخلدين القائمين و القاعدين وهى تكون مع بعض المعالم الأولى للنعيم الذى يتمتع به العبد الخير. ثم نرى أن السارد ينتقل من ذكر الشجر وهو شىء ممدى ملموس جامد الى ذكر أنواع السوائل ومنها الماء بل هى أنهار وسواقى من الماء وفى هذا صلة

وثيقة بالحياة؛ إذ يدلّ الإخضرار والماء أنّ هناك نضارة و حركة و حيوية تقابل رموز الحياة فى الدنيا إلّا أنّ لها سعة وامتداد لا يمكن استيعابه بالعقل البشرى.

ثم نرى أنّ الأنهار والسواقي تستدعى الأقداح والأباريق التى يقصد بها المغترف اليها: «و يعمد اليها المغترف بكؤوس من العسجد و أباريق خلقت من الزبرجد، ينظر منها الناظر الى بدىّ ما حلم به ابو الهندى [عبد المؤمن بن عبد القدوس]» (المعري، ١٩٩٣: ١٤٢).

وفيه سجع بين العسجد و الزبرجد، وبدى وأبو الهندى، و الكؤوس المصاغة من العسجد أو الذهب مع الأباريق المصنوعة من الزبرجد الذى يشفّ عما فيه من شراب يمنح شاطئ الأنهار تركيباً جميلاً من اللون الذهبى واللون الزبرجردى. وهكذا نرى من خلال هذا المقطع والوصف الذى سبقه أنهراً متميزه لا تشبهها الأنهار المعروفة فى شىء، و لعل المعري اختار لها مفردات غريبة ليميزها من غيرها. وهى بعد ذلك أنهار تتزين بكؤوس وأباريق تضى عليها مزيداً من الروعة والجمال (محبك، بلاتا: ٢١).

ثم يبدى إندهاشه من تلك الأباريق الزبرجديه بغاية الروعة: «هيهات! هذه أباريق، تحملها أباريق، كأنها فى الحسن الأباريق» (المعري، ١٩٩٣: ١٤٣)، ثم ينتقل الى الأباريق و معانيها المختلفة كقوله: جارية إبريق للتي تبرق من حسننها ويستشهد بأبيات من الشعراء الجاهليين وغيرهم على ما جاء به (السامرائى، ١٩٨٤: ٢٣). وهكذا يضى على المكان رونقاً من خلال تلك الأباريق التى تطوف بها جوارى مشرقات الوجه دقيقات الخصر، كما أنّ الألفاظ التى تمّ توظيفها لتصوير هذه الأباريق تميزها عن غيرها تميزاً جلياً حيث «استعملت صورة الإبريق فى سياقين متباينين، دل السياق الأول على الإبريق باعتباره شيئاً مادياً ملموساً وجامداً أما السياق الثانى فدلّ على الإبريق باعتباره شيئاً مادياً ملموساً حياً و يتمثل فى المرأة، ولقد استعار المعري بالفعل (تحملها) للدلالة على أنّها إنسان يحمل تلك الأباريق، ولأنّ الإستعاره مبنية على المشابهة فإن المعري شبّه النساء بالإبريق وذلك فى الحسن والجمال ولذلك فإنّها تفتن الناظر اليها وتجذبه» (حمدان، ٢٠١١: ١٣) وبالتالي نرى أنّ هذه الصورة التركيبية تمنح المكان حركة و جمالاً وبريقاً مبهرًا.

واللافت للنظر أنّ المعري فى هذا المقطع زين المكان بالأباريق و الكؤوس و هما من أواني الجنة المذكورة فى القرآن حيث قال الله تعالى فى وصف إحدى مجالس الفرح للمقربين: «يطوف عليهم ولدان مخلدون، بأكواب و أباريق وكأس من معين» (واقعه: ١٧-١٨). إلا أنّ أبا العلاء أعطى أبعاداً ولمسات مبتكرة لهذه الأباريق و الكؤوس، وجعل الأباريق أى النساء المشرقات الوجه الدقيقات الخصر هى التى تحملها لا الولدان المخلدين ليضى على المكان

المتخيل مزيداً من الروعة والجمال من جهة، وليمهّد السبيل للتطرق إلى بحث لغوى عن الإبريق من جهة أخرى.

ومن ثمّ يعود ليصوّر شاطئ الأنهار التي كان قد وصفها تصويراً دقيقاً ليجسد أمام أعيننا مشاهد زاخره بالألوان الرائعة: «وكم على تلك الأنهار من آنية زبرجد محفور، وياقوت خلُق على خلُق الفور (الظباء) من أصفر وأحمر وأزرق يخال إن لمس أحرق» ثم يستشهد ببيت من الصنوبري:

تَخَيَّلُهُ ساطعاً وَهَجُهُ فَتَأْبَى الدُّنُوَ إِلَى وَهَجِهِ

وهو في الحقيقة استمد الصورة المتخيلة للياقوت من هذه الصورة التي رسمها الصنوبري في وصف الخمر في هذا البيت، ويرينا على شاطئ تلك الأنهار كثيراً من الأواني الزرجدية المحفورة واليواقيت المنحوتة على هيئة الغزلان التي تنوهج كالنار بلونها الأصفر والأحمر والأزرق، وهكذا يبرز المكان من خلال توظيف أشياء مخلوقة من أحجار كريمة بأشكال رائعة وألوان بهيجة متوهجة تشبع حاسة البصر كما تنير حاسة اللمس، ولكي يزيد في جماليته يسجّع كلامه باستخدام محفور والفور، وأزرق وأحرق.

ثم نجده يقترب أكثر إلى تلك الأنهار و يصف ما فيها من أواني مخلوقة على هيئة الطيور المائية والغير مائية:

و في تلك الأنهار أوان على هيئة الطير السابحة، والغانية عن الماء السائحة، فمنها ما هو على صور الكراكي، وآخر تشاكل المكاكي، وعلى خلق طواويس ويط، فبعض في الجارية وبعض في الشط، ينبع من أفواهاها شراب، كأنه في الرقة سراب (المعري، ١٩٩٣: ١٤٩).

والمعري أخذ هنا أيضاً من القرآن فكرة وشي المكان بالأواني حيث قال سبحانه تعالى: «ويطاف عليهم بأنية من فضة» (الإنسان: ١٥)، إلا أنه أعطاهم أشكالاً مبتكرة من وحي خياله ليمنح المساحة المكانية المتخيلة أبعاداً جديدة وألواناً متنوعة وباهرة، ويضفي عليها حركة ممتعة للنظر لأنه يصورها طافية على الأنهار الجارية، وفي الوقت نفسه نرى أن الشراب الذي يخرج من أفواهاها هو ما يزيد في حركة المشهد المعروض. ومن جانب آخر أراد الكاتب بالتسجيع بين السابحة والسائحة، والكراكي والمكاكي، ويط وشط، وشراب وسراب أن يضفي إيقاعاً موسيقياً للفضاء المكاني المرسوم، كما نرى في الوقت نفسه المجانسة بين كل من هذه الأسجاع. فهكذا نرى المعري يصوّر فضاء الجنة بوصف دقيق لمعالها البارزة المتلاحمة «وعليه جاءت الجنة كفضاء واسع الأرجاء في مسار شمل صور عديدة منها: الشجرة، الأنهار،



الأباريق، الأواني وذلك لتجلية سعة الفضاء بمشمولاته التى تحمل دلالة إيجابية مرتبطة بترغيب العبد فيها» (حمدان، ۲۰۱۱: ۱۶).

وفى المشهد التالى يوسّع الكاتب المساحة المكانية ويلقى الضوء على صوب من الجنة تجرى فيها أنهار من عسل مصفى لم تجمع النحل شهده من الأنوار وليس مختفياً فى شمع بل خلق دفعة واحدة: «ويعارض تلك المدامة أنهار من عسل مصفى ما كسبته النحل الغادية الى الأنوار ولا هو فى موم متوار، ولكن قال له العزيز القادر: كن فكان وبكرمه أعطى الإمكان» (المعري، ۱۹۹۳: ۱۵۳).

فكما نرى أن المعري دمج وشى السجع فى وشى تصوير بديع، وذلك من خلال تسجيح الفواصل (الأنوار ومتوار، كان والإمكان)، وفى (كان) و (الإمكان) تضمين للآية: «إِنَّمَا أَمْرُهُ إِذَا أَرَادَ شَيْئًا أَنْ يَقُولَ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ» (يس: ۸۳)، ومن خلال وصف أنهار العسل، وفى هذا السياق يشير الى تأثير العسل المعجز على صحة الجسم ويستشهد بقسم من الآية ۱۵ من سوره محمد: «مثل الجنة التى وعد المتقون فيها أنهار من ماء غير آسن وأنهار من لبن لم يتغير طعمه وأنهار من خمر لذة للشاربين وأنهار من عسل مصفى، ولهم فيها من كل الثمرات» (المعري، ۱۹۹۳: ۱۵۳).

وفى الواقع إن أنواع الأنهار التى تخيلها المعري فى الجنة مأخوذة من هذه الآية التى تتحدث عن أربعة أنواع من الأنهار فصور لنا بنفس الترتيب الملحوظ فى الآية أنهاراً من ماء وأنهاراً من لبن وأنهاراً من خمر وأنهاراً من عسل. و اللافت للنظر أن المعري الذى كان يمتنع عن أكل لحم الحيوان و عن كل ما يخرج من الحيوان كالعسل وغيره، يتبع هنا «أصل التعويض عن النقائص» فيجرب فى رياض الجنة أنهاراً من عسل لم يؤخذ من النحل الذى يكسب شهده من الأزهار. وفى مشهد آخر يعود ليصور تفاصيل الأنهر الجارية فى الجنة من خلال وصف أنهار خمريّة تلعب فيها أسماك على هيئة السمك البحرى والنهرى والنبعى:

فأما الأنهار الخمرية فتلعب فيها أسماك هى على صور السمك بحرية ونهرية، وما يسكن منه فى العيون النبعية، ويطفر بضروب الثبت المرعية، إلا أنه من الذهب والفضة وصنوف الجواهر، المقابلة بالنور الباهر (المصدر نفسه: ۱۶۸).

وهذه صورة تركيبية فيها شئ من الغرابة حيث جمع بين أنواع السمك من بحرى ونهرى ونبعى فى مكان واحد وجعلها تلعب فى أنهار من خمر، كما نجد فيها حركة فى الظرف (الأنهار) والمظروف (الأسماك)، ثم يزيد هذه الصورة غرابة من خلال تصوير النباتات المصاغة من المعادن الكريمة التى تحف تلك الأنهار وبذلك يضيف على شاطئها طيفاً من الألوان الزاهية

من الذهبى و الفضى و الياقوتى و الزبرجدى و ...، وفى وصف هذا المكان و طُف التسجيع المزدوج و ذلك فى الخمرية و نهريه، النبعية و المرعية و أيضاً فى الجواهر و الباهر، وفى كلِّها كلَّف نفسه بالتزام ثلاثة أحرف.

ثم يضيف على هذا المشهد صورة تخيلية أخرى من خلال التوسيع فى وصف تلك الأسماك قائلاً:

فإذا مدَّ المؤمن يده الى واحدة من ذلك السمك، شرب من فيها عذباً لو وقعت الجرعة منه فى البحر الذى لا يستطيع ماءه الشارب، لحلَّت منه أسافل و غوارب، و لصار الصمر كأنه رائحة خزامى سهل (المصدر نفسه).

فهكذا نشاهد صورة عكسية للسمك الذى يكون فى هذه الدنيا مقروناً برائحة غير زكية يكرهها الانسان؛ حيث نجده وهو يطلع من فمه ماء فى غاية العذوبة تحلَّى جرعة منه بحراً أجاجاً و تجعل الرائحة النتنة كرائحة الزنبق الطيبة.

واللافت للنظر فى وصف المكان فى المقاطع السابقة هو أن أبا العلاء يوظف صنعة الترشيح ليوسع الفضاء التخيلى فكما قلنا «أغصان الشجر و ظلاله تستدعى المستظلين به ... وأصل الشجر الثابت يستدعى ما يغذى نباته من المياه و الأنهار و الأنهار الجارية تستدعى ما يسبح فيها» (درويش، بلاتا: ٢٣). وهكذا تتضافر المساحات المكانية لتعطينا صورة متماسكة عن رياض الجنة بصورة عامة. كما أنه فى صياغة وصفه و طريقتة فى التعبير عن المكان المتخيل فى تلك المقاطع يعنى «بالتزام ما لا يلزم فى قرائن سجعته كما يعنى باللفظ الغريب وانه ليعنى عناية خاصة بالجناس، ولكن دائماً فى ثنايا ألفاظه الغريبة بل المهجورة أحياناً» (ضيف، ١٩٤٦: ٢٧٧).

#### ٤. الجنات التى يتخيلها المعرى للأدباء و المغنيين

ثم ينتقل المعرى من وصف كلى للجنة التى يتخيلها لابن القارح الى ظرف مكاني جزئى من الجنة من خلال تصوير جنة اللغويين و فيها المبرد، ابن دريد، سيبويه، الكسائى و ...، وهو يتخيلهم وهم ندامى لابن القارح مستمداً من هذه الآية: «و نزعنا ما فى صدورهم من غل إخواناً على سرر متقابلين» (الحجر: ٤٧). و يضيف على هذا الفضاء حركة و بهاءً مبهرًا من خلال إدخال الملائكة عليهم مقتبساً الآية القرآنية: «والملائكة يدخلون عليهم من كل باب، سلام عليكم بما صبرتم فنعم عقبى الدار» (الرعد: ٢٣ - ٢٤).

ثم يعود أبو العلاء ليربط هذا الحيز المكاني بالمكان المتخيل السابق ويكشف عن أوصاف أخرى للأواني التي وصفها في المشاهد السابقة بأشكالها وأنواعها ويزيد المكان حركة وبهجة فهو يصور هؤلاء الأدباء وهم يلعبون ويرمون تلك الأواني في أنهار الشراب: «وتهشّ نفوسهم للعب فيقذفون تلك الآنية في أنهار الرحيق، ويصفقها الماذى المعترض أى تصفيق، وتقترع تلك الآنية، فيسمع لها أصوات، تبعث بمثلها الأموات» (المعري، ١٩٩٣: ١٧٢).

فهكذا يمنح الأواني التي رأيناها في الوهلة الأولى ثابتة جامدة، حركة وأصواتاً صاخبة، ويزيد على صخب الفضاء المتخيل من خلال التسجيع بين الرحيق وتصفيق، وأصوات وأموات، وأيضاً من خلال توظيف حرف القاف للهوى الإحتكاكي خمس مرّات في هذا المقطع القصير حيث يمنح هذا الحرف المتكرّر التي له نبرة قوية المكان الموصوف قعقة يسمعها القارئ من طيات الألفاظ.

ثم عندما يخطر ببال ابن القارح أن تكون له نزهة في الجنة يوسّع المعري الحيز المكاني، ويرسم لنا فضاءً بعيداً عن الحر والبرد وأرضاً في غاية الخضار يعلوها العنبر والريحان البري الذي وصل بشجر كأشجار السدر، وينمق تلك الخضرة التي تبدأ من كتيبان العنبر وتصل الى الريحان البري لتلتحم بشجر يشبه أشجار السدر بالجواد المخلوق من الياقوت الأحمر والدر الأبيض الذي يركبه ابن القارح ويسير به حيثما يشاء، فيقول:

فيركب نجيباً من نجب الجنة خلق من ياقوت ودرّ، في سجسج [هواء معتدل طيب] بعد عن الحرّ والقرّ، ومعه إناء فيهج [من أسماء الخمر]، فيسير في الجنة على غير منهج، ومعه شئ من طعام الخلود، ذخر لوالد سعد أو مولود. فإذا رأى نجيبه يملع [يسرع] بين كتيبان العنبر، وضميران [من ريحان البر] وصل بصعبر [شجر كالسدر] (المصدر نفسه: ١٧٥، ١٧٦).

والجدير بالذكر أن عبارة «في سجسج بعد عن الحرّ و القرّ» تضمين لهذا الحديث: «هواء الجنة سجسج لا حرّ ولا قرّ». وهنا أيضاً يسجّع المعري وصفه لهذا المكان تسجيحاً مزدوجاً من خلال استخدام درّ و القرّ، فيهج و منهج، الخلود و مولود، و العنبر و صعبر، كما يشى وصفه المسجّع بلون من ألوان البديع وهو الطباق بين الحر والقر، ويعتمد على الإغراب فى ألفاظ هذا الوصف باستعمال سجسج وفيهج وضميران و صعبر. وهذا الإغراب وذلك السجع قد رأيناها في المقاطع السابقة أيضاً، وفي هذا الأمر يقول شوقي ضيف عن أبي العلاء:

يلتزم الإغراب فى كثير من ألفاظ رسالته على عادته فى كل ما يكتب، وهو يضيف الى ذلك حقاً زخرف السجع كما يضيف زخرف البديع وخاصة زخرف الجناس، ولكن الإنسان يحس كأن هذه الزخارف تأتي عنده تابعة للفظ الغريب فهو الأساس أو هو الخيط الذى تنسج عليه هذه الزخارف أو هذا الوشى وما يطوى فيه من تميم (ضيف، ١٩٤٦: ٩٢٧).

وعندما نسير مع بطل القصة نشاهد في ناحية من رياض الجنة قصرين منيفين قد شيّد واحد منهما لزهير بن سلمى والآخر لعبيد بن الأبرص وهذان القصران المشيدان يمنحان المكان فخامة وتميزاً خاصاً من جهة، وعلى وجه الخصوص إننا نجد أن زهير «قد وهب له قصر من ونية» (المعري، ١٩٩٣: ١٨١-١٨٢). أى أعطى قصر من لؤلؤة، وكأن هذه المساحة المكانية الموهوبة لهما رمز يدلّ على رحمة الله الواسعة؛ إذ كانا من الشعراء الجاهليين ولم يدركا الإسلام.

كما يشاهد ابن القارح في نزهته قصرين من درّ يتحادث على باهما النابغة الجعدي والنابغة الذبياني، وهكذا يضيء المعري على المكان المتخيل تلالواً وضياءاً مبهرًا.

كما يوظف الكاتب بعض الطيور الأهلية لتنميق رياض الجنة ويستخدم قدرة الخيال العجائبي ليخرجها في قالب آخر أكثر متعة للرائي:

ويمر رفّ من إوز الجنة، فلا يلبث [ابن القارح] أن ينزل على تلك الروضة و يقف وقوف منتظر  
 لأمر، و من شأن طير الجنة أن يتكلم، فيقول: ما شأنكن؟ فيقلن: ألهمنا أن نسقط في هذه الروضة  
 فنغنى لمن فيها من شرب. فيقول: على بركة الله القدير. فينتفضن، فيصرن جوارى كواعب يرفلن  
 في وشى الجنة، وبأيديهن المزهرة وأنواع ما يلتمس به الملاهي (المصدر نفسه: ٢١٢).

فهكذا نرى أن سرباً من الطيور البيضاء اللون يزيّن روضة من رياض الجنان و يتحوّل الى مجموعة من جوارى شابات يتبخترن في مروج الجنة و بأيديهن الأعواد و أنواع آلات الطرب، يعزفن ويعنين، وهكذا يزداد المكان حركة وحيوية وجمالاً وبهجة، ويعلو فيه صوت الطرب والموسيقى والغناء.

وعندما يواجه ابن القارح الشاعر الشماخ بن ضرار ويجرى الحديث بينهما و يسأله عن قصيدة له، نرى الشاعر ناسياً إياها منشغلاً بالنعيم الإلهي؛ وهو من خلال وصفه لما يتمتع به في الجنة يلقى الضوء على جانب من الفضاء المكاني المتنعم به، وذلك من خلال ذكر أنواع أنهار الألبان:

وأنا في تفضل الله، أغترف في مرافد [أقداح ضخمه] العسجد من أنهار اللبن: فتسارة ألبان  
 الإبل، تاره ألبان البقر، وإن شئت لبن الضأن، فإنه كثير جم، وكذلك لبن المعز، وإن أحببت  
 ورداً من رسل الأراوى [جمع أرويه، ضأن الجبل]، وربّ نهر منه كأنه دجله، أو الفرات،  
 (المصدر نفسه: ٢٣٩ - ٢٤٠).

فأنهار اللبن الجارية في رياض الجنة بأنواعها الى جانب مرافد العسجد أو أقداح الذهب تمنح المكان حركة ممتعة، وتشى خضرة المكان ببياض تلك الأنهار وصفرة الأقداح الذهبية، ومن جانب آخر تشبع حاسة البصر بجريانها في كل صوب وتشير حاسة الذوق بتنوع طعم لبنها، كما

تعوض عن حرمان المعري من شرب اللبن الذي كان يحرمه على نفسه لأنه، كما أشرنا آنفاً، من منتوجات الأغنام والأحشام.

وفي المشهد التالي يسترجع ابن القارح ما جرى له في المحشر إلا أنه لم يلق الضوء على السمات المكانية للمحشر، وكل ما نستشفه مما يذكر عنه أنه مكان شديد الحر وساكن الريح حيث يقول ابن القارح في بداية حديثه عن هذا الموقف: «طال على الامد و اشتد الظمأ والومد [شده الحر وسكون الريح]» (المصدر نفسه: ٢٤٨). وبعد وصفه للمراحل التي اجتازها ليصل الى الجنة، نراه واقفاً عند باب الجنة و «رضوان» حارس له، «وعلى باب الجنة من داخل، شجرة صفصاف» (المصدر نفسه: ٢٦١)، وبعدها يحظى بالشفاعة ويدخل الجنة ويبدأ حديثه مع الشعراء وأحدهم حميد بن ثور وهو كان من عوران قيس مصاباً في بصره؛ فيسأله عن بصره، وهو من خلال وصف قدره بصره الخارقة يصور لنا مدى سعة الجنة إذ يقول: «إني أكون في مغارب الجنة، فألمح الصديق من أصدقائي وهو بمشارقتها، وبينى وبينه مسيرة ألوف أعوام للشمس التي عرفت سرعة مسيرها في العاجلة» (المصدر نفسه: ٢٦٣)؛ فهكذا نرى المعري يعين حدوداً دنيوية للجنة من جهة، ومن جهة أخرى يمنح هذا الفضاء امتداداً لا يمكن استيعابه.

وبمناسبه الحديث عن مآدبة يقيمها ابن القارح في الجنان و يدعو اليها الشعراء والأدباء يخلق ابو العلاء فضاءاً يشبه ما عهد به من الأجواء السائدة على مآدب الدنيا فيقول: «فتنشأ أرحاء على الكوثر تجعجع لطحن بر من بر الجنة» (المصدر نفسه: ٢٦٨)؛ فهكذا يرسم أمام أعيننا نهر الكوثر الجاري من عند سكان الجنة ويمنح حركة دائرية متتابعة وصوتاً متكرراً للمشهد من خلال الطواحين التي تطحن القمح على شاطئ الكوثر، ثم يوسعه بإحضار جوار يعتملن بمطاحن يدوية بعضها من در وبعضها من عسجد وأخرى من جواهر لم ير أهل الدنيا نظيرها (المصدر نفسه: ٢٦٩)، وهكذا يمنح المكان مسحة من الألوان الزاهية من أبيض وذهبي ومما يخطر على بالنا ولا يخطر.

وفي نفس هذا الفضاء يتمنى ابن القارح أرحاء تديرها البهائم، فتتمثل أمامه كثير من البيوت و يبدأ بوصفها قائلاً: «فيها أحجار من جواهر الجنة، تدير بعضها جمال تسوم في عضاه الفردوس، وأينق لا تعطف على الحيران<sup>٣</sup>، وصنوف من البغال والبقر وبنات صعده [حمر الوحش]» (المصدر نفسه: ٢٧٠). وهكذا يضيف على المكان المتخيل طيفاً من ألوان الجواهر ومن ألوان الحيوانات المختلفة من جمل وبغل وبقر وحمار وحش.

وعندما يرى ابن القارح ما طحن غير كافياً للمأدبة يزداد المكان حركة وضجة؛ إذ يتفرق الغلمان المخلدون ليأتوا بالمعارييس وأنواع الطيور الأهلية كفروج أنثى الحمام والطواويس وطيور

أخرى غير مادية من دجاج الرحمة وفراريح [جمع فروج] الخلد، وكأنها تصوير تفصيلي للآية: «ولحم طير مما يشتهون» (الواقعه: ٢١)، ثم يساق السمين والفتى من البقر والأغنام والإبل لتذبح. (المعري، ١٩٩٣: ٢٧١) وسرعان ما يصور أبو العلاء الأصوات الصاخبة المنبعثة من هذه الحيوانات في هذه الفسحة المكانية حينما ترى السكين: «فارتفع رغاء العكر [القطعة من الإبل] ويعار [صوت] المعز، وثوَّاج [صياح الغنم] الضأن، وصياح الديكة، لعيان المدينة» (المصدر نفسه). فهكذا يضيف الكاتب على هذا الفضاء المتخيل حركة ناتجة عن دوران الجمال والبغال والبقر والطيور والأغنام والأحشام. ومما يمكن أن يؤخذ على هذا المكان المتخيل هو إضفاء مسحة من الجوانب الدنيوية عليه بتلك الطواحين التي تديرها المواشي، والأغنام والديكة الخائفة من حد السكين، وهي صورة فيها من الخشونة التي لا يستسيغها الإنسان في الدنيا فكيف بها في الجنة؟! وجدير بالذكر أن أبا العلاء من خلال المأدبة العظيمة التي يصورها على شاطئ نهر الكوثر المحفوف بأرحاء ومطاحن يدوية مصنوعة من مختلف الأحجار الكريمة وأيضاً بأنواع الطيور والأحشام الخائفة من الذبح، من جهة يرسم لنا مساحة مكانية زاخرة بالحركة والأصوات والألوان، ومن جهة أخرى يعكس لنا رغبته في هجران ذبح الحيوانات وأكل لحومها، وإعراضه عن إيلام الحيوان بحد السكين رحمة وشفقة به، كما يعوِّض عن الحرمان وشطف العيش والتزهّد الذي اتّبعه في الحياة.

ثم يقول عندما قُطعت اللحوم يطلب ابن القارح أن يحضروا من في الجنة من طهارة حلب فيلبّي طلبه وتحضر جماعة كبيرة لطبخ الأطعمة، وهكذا يحشد المعري المكان المتخيل بكثير من الطهارة، و بعد إعداد الأطعمة تزداد الحركة والشخوص في ذلك المكان حيث يقول:

فإذا أتت الأطعمة، افترق غلمانهم الذين كأنهم اللؤلؤ المكنون، لإحضار المدعويين، فلا يتكون في الجنة شاعراً إسلامياً ولا مخضراً، ولا عالماً بشيء من أصناف العلوم، ولا متأدباً، إلا أحضروه. فيجتمع بجد عظيم [الخالق الكثير] ... فتوضع الخون<sup>٦</sup> من الذهب، والفواثر<sup>٦</sup> من اللجين، ويجلس عليها الآكلون وتتقل اليهم الصحف ... فإذا قضا الأرب من الطعام، جاءت السقاة بأصناف الأشربة والمسمعات بالأصوات المطربة (المصدر نفسه: ٢٧٢).

وهكذا يمتق المعري المكان بانبثاق الغلمان الذين يشبهون اللؤلؤ المكنون في إشراق وجوههم، وهذه الصورة هي تضمين لهذه الآية: «وَيَطُوفُ عَلَيْهِمْ غِلْمَانٌ لَهُمْ كَأَنَّهُمْ لُؤْلُؤٌ مَّكْنُونٌ» (طور: ٢٤). كما أنّ وضع الصواني من الذهب والفضة ونقلها إلى الأكلين يضيف على المكان فخامة وجلالاً، وحركة ونشاطاً، وهذه الصورة هي مستوحاة من القسم الأول من الآية: «يُطَافُ

عليهم بصِحَافٍ مِنْ ذَهَبٍ وَأَكْوَابٍ وَفِيهَا مَا تَشْتَهِيهِ الْأَنْفُسُ وَتَلَذُّ الْأَعْيُنُ وَأَنْتُمْ فِيهَا خَالِدُونَ»  
(الزخرف: ٧١). كما نجد أنّ حضور السقاة لتقديم أنواع الأشربة والمغنيات المطربات يضى على جوّ هذا المشهد طرافة و بهجة.

## ٥. فضاءات مكانية أخرى فى الجنة

وعندما يشناق ابن القارح الى رؤية سحاب فى الجنة بصوّر لنا طبيعة متحركة بما فيها من سحاب ومطر، ولكن على نحو خاص:

فينشئ الله، تعالت آلاؤه، سحابه كأحسن ما يكون من السحب، من نظر اليها شهد أنه لم يرقط شيئاً أحسن منها، محلاة بالبرق فى وسطها وأطرافها، تمطر بماء ورد الجنة من طلّ وطش. وتشر حصى الكافور كأنه صغار البرد (المعري، ١٩٩٣: ٢٧٦).

والسحابة هذه بالبرق الذى يظهر فى وسطها وأطرافها وماء ورد الجنة الذى ترشّه على الرياض و حصى الكافور الأبيض اللون الذى تنشره كصغار البرد، تمنح المكان حركة وبريقاً وجواً ندياً يفوح منه رائحة ماء الورد والكافور.

وعندما يتذكر ابن القارح الشراب الذى كان يتخذ من التعبير فى الدنيا، نرى فى هذا المشهد أن أنهاراً من هذا الشراب تجرى حواليه و هى فى غاية الشفافية، حيث يقول المعري: «ويخطر له الفقاع الذى كان يعمل فى الدار الخادعة، فيجرى الله بقدرته أنهاراً من فقاع، الجرعه منها لو عدلت بلذات الفانية، منذ خلق الله السموات والأرض الى يوم تطوى الأمم الآخرة، لكانت أفضل و أشف» (المصدر نفسه: ٢٨٠). هكذا يرسم أمام أعيننا صورة جميلة من الأنهار الجارية الذهبية اللون الشفافة التى يعلوها الزبد فى مساحة مكانية من رياض الجنة الخضراء. ثم ما إن يتمنى ابن القارح أن يلتقى ببائعى هذا النوع من الشراب ممن كان يراهم فى الدار الفانية، حتى يجمعهم الله من كل أنحاء الجنة و يحضرهم عنده و برقتهم خدم الجنة، حيث نجد أن المكان المتخيل تلتئم فراغاته من خلال حضور هؤلاء: «فيقول فى نفسه: قد علمت أن الله قدير، والذى أريد، نحو ما كنت أراه مع الطوافين فى الدار الذهبية. فلا تكمل هذه المقالة، حتى يجمع الله كل فقاعى فى الجنة، من أهل العراق والشام وغيرها من البلاد، بين أيديهم الولدان المخلدون يحملون السلال الى أهل ذلك المجلس» (المصدر نفسه). وإذا أمعنا النظر فى هذه الصورة المرسومة نجد أن إقبال فقاعى الجنة وفى قدامهم الغلمان الحاملون سلال الهدايا يمنح المكان هيبه و جلالاً خاصاً. كما نرى فى المشهد التالى طاووساً جميلاً يمنح روضة الجنة بهاءً و رونقاً فيتمناه أحدهم

مطبوحاً و منقوعاً في الخل فيغيب عن الطرف المكاني الأول ويحضر كذلك في صحن من الذهب وهو ظرف مكاني جزئي ولكن يضيف على المكان الكلي مسحة من جمال لونه و لمعانه، وعندما يتناول منه قدر الكفايه وتتضم فوراً عظامه الى بعض وتعود طاووساً كما كان، تتسع المساحة الجمالية للمكان و ترجع الى ما كانت عليه في أول المشهد (المصدر نفسه: ٢٨١).

كما تمر إوزة مثل البختية فيتمناها بعض القوم سواء فتمثل على خوان من الزمرد، فإذا قضيت منها الحاجة، عادت بإذن الله الى هيئة ذوات الجناح (المصدر نفسه: ٢٨٣). وهذه الإوزة بمشيتها و لونها الأبيض وتمثلها سواء على طبق من الزمرد الأخضر ثم عودتها الى هيئتها الأولى، هي تصور لوحة مشهدية تكاد تشبه المشهد السابق حيث يتغير ظرفها المكاني من الكلي الى الجزئي و من الجزئي الى الكلي ويتبدل لونها الى لون آخر لم يلبث أن يعود الى ما كان.

وعندما يمر أحد الملائكة ويريد منه ابن القارح أن يخبره عن الحور العين، يأخذه الى حدائق لا نهاية لها، يصور فيها المعرى من وحى خياله المبدع أشجاراً لها ثمار عجيبية الشأن تخرج منها حوريات حسناوات عندما يكسرها الأكلون: «فيجيء به الى حدائق لا يعرف كنهها إلا الله، فيقول الملك: خذ ثمرة من هذا الثمر فاكسرها فإن هذا الشجر يعرف بشجر الحور. فيأخذ سفرجلة أو رمانة، أو تفاحة، أو ما شاء الله من الثمار؛ فيكسرها، فتخرج [منها] جاريه حوراء عيناء تبرق لحسنها، حوريات الجنان» (المصدر نفسه: ٢٨٩)؛ فهذا الإيهام في نوع ثمار هذه الشجرة يوسع الفضاء المتخيل وخروج جارية حوراء حسناء من داخل ثمرته يضيف على فضاء الحدائق جمالاً لا يوصف.

فهكذا نرى أن المعرى يصور المكان بجزئياته مستمداً من الآيات القرآنية و الأشعار و قدرة خياله معتمداً على التشخيص المادي الحسي القائم على حاسة البصر خاصة، ليتمثل الطرف المكاني أمام أعيننا بشكل متلائم وبارز؛ «فالأحجام والأبعاد والألوان والحركات متناهية الدقة في تناسقها الموزع على اللوحة الفنية، من جهة، وعلى الحواس من جهة أخرى. فالخطوط اللونية، مثلاً، دلت على مهارة فائقة لديه في انسجامها و تناغمها مع العناصر الفنية الأخرى» (جمعة، بلا تا: ٢٨).

وفي الجنة مدائن شتى، بعضها مشرق ساطع، وبعضها لا تكون كذلك، و أمّا الثانيه فهى للعفاريت أو الجن، يقول عنها المعرى:

فيركب [ابن القارح] بعض دواب الجنة و يسير، فإذا هو بمدائن ليست كمدائن الجنة، و لا عليها النور الشعاعاني و هي ذات أدحال [سراديب] و غماليل [أودية ذات أشجار كثيره معتمه] فيقول لبعض الملائكة: ما هذه يا عبد الله؟ فيقول: هذه جنة العفاريت الذين آمنوا بمحمد صلى الله عليه وسلم وذكروا في (الأحقاف) وفي (سوره الجن) وهم عدد كثير (المعرى، ١٩٩٣: ٢٩٠).



وفى المشهد التالى من الجنة نواجه أسداً يفترس منات من قطع البقر، دون أن تفنى أو تتأذى الفريسه بظفره أو نابيه، بل تتمتع هي كما يتمتع الأسد. وهكذا جمع السارد بين الحيوان المفترس و مجموعة كبيره من الأبقار فى مكان واحد فى إطار تعامل خارق للعادة؛ ليرسم صورة معاكسة لدار الدنيا من جهة، ويلقى الضوء على المساحات المكانية فى الجنة وخاصة جنة الحيوانات من خلال حضور الأسد الى جانب مجموعات كبيرة من قطعان الأبقار (المصدر نفسه: ٣٠٤-٣٠٥).  
ثم نرى أن المعرى يصور لنا بيتاً فى أقصى الجنة يقيم فيه الحطيئة فيقول:

فيذهب [ابن القارح]، عرفه الله الغبطة فى كل سبيل، فإذا هو بيت فى أقصى الجنة كأنه حفش<sup>٧</sup>  
أمه راعية، وفيه رجل ليس عليه نور سكان الجنة، وعنده شجرة قمينة [حقيرة] ثمرها ليس بزك  
(المصدر نفسه: ٣٠٧).

و هكذا يحسّ المعرى بمكانية الجنة، فإذا فيها مشارق ومغارب، وفيها بعد وقرب، ومسافات وأميال، وأمام ووراء، وفيها اختلاف وتنوع وتعدد، فتمه قصور مشيدة منيفة، وقصور ليست كذلك، وثمة بيوت فى أقاصى الجنة، وثمة مكان منها مطل على النار، والجنة فى الأعلى. وهذا الإحساس المكاني بالجنة، مرتبط بشعور قيمي، فالعالي للأفاضل، والواطئ لمن دون ذلك، والقاصى البعيد لمن هم أقل مرتبة، والأماكن المضيئة المشرقة للإنس، والأماكن المعتمة المغلقة للجن. ومثل هذا الإحساس بالمكان طبيعى بالنسبة الى الإنسان، وهو إحساس متميز و خاص بالنسبة الى المعرى الأعمى. والمعرى يجد من غير شك فى هذا التصوير للإمتداد المكاني قدراً كبيراً من الفسحة و الانطلاق والحرية خرج به من إسار بيته الذى لزمه معظم حياته، ومن إسار عماءه الذى لازمه طوال عمره. والمعرى يحس بالجنة كأنها مكان من أمكنة الدنيا، فهى محدودة بمشارق ومغارب، وهى ذات نقاط قريبة وأخرى بعيدة، وفيها علو وسفول، وفيها عتمة وإشراق. وليس هذا بالأمر الغريب على بشر، يقيس الآخرة بمعايير الدنيا، سواء وعى ذلك أم لم يعه، وإن كان يجهد فى جعلها مختلفة عن الدنيا، باتساعها، واختلاف طبيعتها.

## ٦. نار رسالة الغفران

يستمر ابن القارح فى رحلته متجهاً نحو النار إلى أن يلتقى بإبليس اللعين وغيره من أفراد البشر كأمثال امرئ القيس وعترة بن شداد، وعلقمة وعمرو بن كلثوم، وتأبط شراً ومن الأمويين شاعراً واحداً هو الأخطل المسيحي ومن العباسيين أيضاً شاعراً واحداً هو بشار بن برد، وهكذا يبدأ المعرى يصور الجحيم ومعالمه من خلال مرور ابن القارح بهذا المكان المتخيل. «لم تكن صورة جحيم الغفران بعيدة عن صورة الجنة فى ملامحها، فقد استمد أبو العلاء صورة الجحيم من الصورة

الإسلامية في القرآن الكريم، والشعر القديم، حتى أسماء دار العذاب مثل النار، جهنم، سقر، الزبانية وغيرها، وتبدو صور الشعر القديم واضحة كقوله على لسان ابن القارح: 'يمضى فإذا هو بامرأة في أقصى الجنة قريبة من المطمع على النار'، فيقول من أنت؟ فتقول: أنا الخنساء السلمية، أحببت أن أنظر إلى صخر فرأيته كالجبل الشامخ، والنار تضرم في رأسه، فقال لي قد صحّ مزعمك في، يعني: وإن صخرًا لتأتم الهداة به ... كأنه علم في رأسه نار

من ملامح هذا الجحيم في رسالة الغفران أنها تعكس العالم النفسى المضطرب بالمشاعر والهموم الإنسانية لأبى العلاء، وفيها يبرز الجانب الإنساني لأبى العلاء وهو الإيجاز في وصف الجحيم مقارنة مع وصفه للجنة التي حشد فيها كل الملذات والنعم» (أحمد، ٢٠٠٦: ٢٨). وعندما يرى الأعشى في الجنة و يسأله كيف تخلص من النار يلقي المعري الضوء على الفضاء المكاني المرسوم لجهنم حيث يقول: «سحبتى الزبانية الى سقر فرأيت رجلاً في عرصات القيامة يتلألاً وجهه تالؤ القمر و الناس يهتفون به من كل أوب: يا محمد يا محمد الشفاعة الشفاعة نمت بكذا و نمت بكذا فصرخت بأيدى الزبانية: يا محمد أغثنى فإن لي بك حرمة فقال: يا على بادره فانظر ما حرمته فجاءني على بن إبي طالب صلوات الله عليه، وأنا أعتل [أجر عنيفاً] كى ألقى في الدرك الأسفل من النار فزجرهم عنى» (المعري، ١٩٩٣: ١٧٨)، وعندما يلتقى بعيد بن الابرص في الجنة ويسأله ابن القارح كيف نال رحمه الله يبرز المعري بايجاز عن جانب من العذاب في الجحيم حيث يقول عبيد:

أخبرك أنى دخلت الهاوية و كنت قلت في أيام الحياة:

من يسأل الناس يجرموه و سائل الله لا يخيب

وسار هذا البيت في آفاق البلاد فلم يزل ينشد و يخف عنى العذاب حتى أطلقت من القيود والأصفاد، ثم كرر الى أن شملتني الرحمة ببركة ذلك البيت (المصدر نفسه: ١٨٦).

«فيطلع فيرى إبليس، لعنه الله، وهو يضطرب في الأغلال و السلاسل ومقامع الحديد تأخذه من أيدي الزبانية» (المصدر نفسه: ٣٠٩)، وهكذا نرى أن الفضاء المكاني للنار يستهل بحاله الجرّ و التقييد بالأغلال والسلاسل وفيه تضمين للآية: «إنا أعتدنا للكافرين سلاسلًا وأغلالًا وسعيراً» (الانسان: ٤) و الآية «لهم مقامع من حديد» (الحج: ٢١) وهذه الصورة لفضاء النار تقابل تماماً فضاء الجنة الذي أضفى عليها السارد أجواء الحرية و الإنطلاق؛ فيلقى الرهبة في نفس الناظر كما نجد «في أقصى درجات الرياض الفسيحة تتربع الخنساء على تطّع من النار

الى أخيها صخر» (حمدان، ٢٠١١: ٧٥)، و ينظر فإذا ببشار بن برد في أنواع العذاب يغمض عينيه حتى لا يرى ما ينزل به من ويل «يفتحها الزبانيه بكلايب من نار» (المعري، ١٩٩٣: ٣١٠). كما يرى فجأة عنتره العبسي و هو متلدّد في السعير (المصدر نفسه: ٣٢٢). ثم يسأل عن عمرو بن كلثوم فيقال له انظر الى أسفل حتى تراه، يقول ابن القارح فليت شعري، ما فعل عمرو بن كلثوم؟ فيقال: ها هو ذات من تحتك، إن شئت أن تحاوره، فحاوره (المصدر نفسه: ٣٢٩).

وعندما يلتقي ابن القارح بأوس بن حجر في النار، يحدثه أوس عن ذهوله إزاء العذاب الذي يتجشمه، و من خلال وصف هذا العذاب يلتقي الضوء على الفضاء المكاني المتواجد فيه؛ إذ يقول: «نار توقد، وبنان يعقد؛ إذا غلب على الظماً، رفع لى شئ كالنهر، فإذا اغترفت منه لأشرب، وجدته سعيراً مضطراً» (المصدر نفسه: ٣٤١)؛ فهكذا نرى أن النار الموقدة و غلبة الظماً على المتعذب فيه والنهر الذي يجده سعيراً مضطراً يصور لنا مكاناً تشتعل فيها النيران و تغلب فيه شدة العطش على ساكنيه. وهذه الصورة المرسومة هي مستوحاة من الآية القرآنية التي تقول: «الَّذِينَ كَفَرُوا لَهُمْ شَرَابٌ مِنْ حَمِيمٍ وَ عَذَابٌ أَلِيمٌ بِمَا كَانُوا يَكْفُرُونَ» (يونس: ٤). حيث يروى عن النبي أن حميم هو نهر جار في جهنم يغلي ماؤه.

وبعد أن يكلم ابن القارح الشعراء و هم في النار، يتدخل الشيطان، فيقول لخزنة النار قاصداً ابن القارح: «ألا تسمعون هذا المتكلم بما لا يعنيه؟ قد شغلكم و شغل غيركم عمّا هو فيه، فلو أن فيكم صاحب نحيزة قوية، لو ثب وثبة حتى يلحق به فيجذبه الى سقر» (المعري: ١٩٩٣: ٣٤٩ - ٣٥٠).

## ٧. ابن القارح في طريق العودة إلى الجنة

ويسأم ابن القارح من محاورة أهل النار فيتجه الى قصره المشيد، ثم بعد مسافة ميل أو ميلين يعود ليسأل عن شعراء آخرين كالمهلل و الشنفرى و عندما يسأل عن المرقش الأكبر فإذا هو به في أطباق العذاب (المصدر نفسه: ٣٥١، ٣٥٥)، فإذا رأى قلة الفوائد لديهم تركهم فى الشقاء السرمد، و عمد لمحله فى الجنان (المصدر نفسه: ٣٦٠)، وفى طريقه يمر من روضة رائعة تلعب فيها حيات عملت كل منها فى الدنيا عملاً صالحاً حيث يقول: «ثم يضرب سائراً فى الفردوس فإذا هو بروضة موقنة، وإذا هو بحيات يلعبن و يتماقلن، يتخاففن و يتشاقلن» (المصدر نفسه: ٣٦٥)، و بينها حية ذات الصفا، و حية دار الحسن البصرى، ولكن فى الحقيقة أن وصف هذه المساحة المكانية التى تسعى فيه حيات مما لاتستسيغه النفوس حيث تلقى الرعب فى القلوب مهما كانت.

والجدير بالذكر أن تخصيص جنة للحيوانات التي لا تعقل، يبدو أمراً غريباً إذ أن جزء الخير يتطلّب القيام بالأعمال الصالحة من قبل ذوى العقول، إلا أنه هناك أحاديث [لا نعلم صحة سندها] عن بعض الحيوانات التي تدخل الجنة نتيجة كونها ركوباً لأصحابها حين القيام بعمل خاص في سبيل الله؛ حيث نقل عن الإمام الصادق (ع): «أى بعير حجّ عليه ثلاث حجج يجعل من نعم الجنة». وأيضاً عن الرسول (ص): «أنّ خيول الغزاة في الدنيا خيولهم في الجنة». ثم يدخل ابن القارح في غيطان الجنة، وتلقاه الحورية التي كانت قد خرجت من تلك الشجرة فتسأله عن سبب غيابه عنها فيقول أنه كانت في نفسه رغبة في مخاطبة أهل جهنم، ثم طلب منها أن تتبعه حيثما يذهب و من خلال ذلك يكشف عن جانب مكاني من رياض الجنة إذ يقول: «اتبعني بين كتب العنبر و أتقاء المسك. فيتخلل بها أهاضيب الفردوس ورمال الجنان» (المصدر نفسه: ٣٧٢).

وهكذا من خلال هذا الوصف يرسم لنا «لوحة بصرية فريدة حين يطوف بعروسه بين الكنبان؛ ولكنّها من عنبر ومسك، لا من رمال كما هي كنبان امرئ القيس؛ بعد أن قطع أرضاً ملأى بالشجر الكثيف والعظيم ... ثم جعل للفردوس هضاباً ورمالاً يتخللها، فأسقط الصورة الأرضية على صورة الجنة ... فالتصوير التشخيصي البصري المتخيل مائل بكل أبعاده وأحجامه وألوانه وحركاته ... فاللون، مثلاً، تجسد بالأسود الممثل بالعنبر والمسك؛ وبالأخضر المعبر عنه بشجر الغيطان؛ وبالأصفر الذي أوحى به لون الرمال» (جمعة، بلاتا: ٢٩)؛ فالظرف المكاني يتمثل أمامنا من خلال الحركة والألوان والروائح الطيبة أيضاً.

## ٨. من جنة الرجز إلى دار الخلود

كما يعبر من جنة الرجز ويصفها لنا فقط ببيوتها التي لا تتمتع بعلو قصور الجنة: «ويمر بأبيات ليس لها سموق أبيات الجنة فيسأل عنها فيقال: هذه جنة الرجز» فيقول: «تبارك العزيز الوهاب، لقد صدق الحديث المروي: إن الله يحب معالي الأمور ويكره سفاسفها. وإن الرجز لمن سفاسف القريض، قصرت أيتها النفر فقصر بكم» (المعري، ١٩٩٣: ٣٧٣، ٣٧٤). والجدير بالذكر أن هذا الحديث هو قسم من رواية منقولة عن ابي عبد الله الحسين (ع) يدعو فيها الكميت الى طلب المعالي من الامور (العاملى، بلاتا: ١٧ / ٧٣).

وفى نهاية المطاف «يتكى على مفرش من السندس ويأمر الحور العين أن يحملن ذلك المفرش، فيضعنه على سرير من سرر أهل الجنة، وإنما هو زبرجد أو عسجد، ويكون البارئ فيه حلقة من الذهب تطيف به من كل الأشراء<sup>١٠</sup> حتى يأخذ كل واحد من الغلمان وكل واحدة

من الجوارى المشبهة بالجمان، واحدة من تلك الحلق، فيحمل على تلك الحال الى محلّه المشيد بدار الخلود، فكلّما مرّ بشجرة نضحت أغصانها بماء الورد قد خلط بماء الكافور، وبمسك ما جنى من دماء الفور، بل هو بتقدير الله الكريم، وتناديه الثمرات من كل أوب وهو مستلق على الظهر: هل لك يا أبا الحسن هل لك؟ فإذا أراد عنقوداً من العنب أو غيره، انقضّب من الشجرة بمشيئة الله، وحملته القدرة الى فيه؛ وأهل الجنة يلقونه بأصناف التحية» (المعري، ۱۹۹۳: ۳۷۸-۳۷۹).

والمعري يضيف رونقاً وجمالاً خاصاً متميزاً على هذا الظرف المكاني الذي يبدو أنه إعتبره أعلى درجة من سائر الجنات التي صورها من البداية إلى هنا؛ حيث عبّر عنه بدار الخلود وهي بالذات توحى بعدم خروج أهلها منها إلى الأبد؛ ومن جهة أخرى صور فيه سريراً من الزبرجد مزيناً بحلق من الذهب وعليه مفرش من الحرير الأخضر الناعم ممّا يمنح المكان فخامة وجلالاً خاصاً، وهكذا يصبغ المكان المتخيّل بألوان زاهية كالأخضر والزبرجدي والذهبي، كما يجعل المكان يفوح برائحة المسك والكافور وماء الورد، ويبث فيه أصواتاً ونداءات، وذلك من خلال تشخيص الثمرات وأنسنتها. والجدير بالذكر أنه استوحى اسم هذا المكان المتخيّل من القرآن حيث يقول سبحانه وتعالى: «قُلْ أَذَلِكَ خَيْرٌ أَمْ جَنَّةُ الْخُلْدِ الَّتِي وُعِدَ الْمُتَّقُونَ كَانَتْ لَهُمْ جَزَاءً وَمَصِيرًا» (الفرقان: ۱۵).

وفي هذا المقطع تضمين لبعض آيات القرآن إذ تكون الجملة الأولى منه أي: «يتكسى على مفرش من السندس» مستوحاة من القسم الأول من هذه الآية: «متكئين على فرش بطّائنها من استبرق و جنى الجنتين دان» (الرحمن: ۵۴)، ووضعه على سرير من زبرجد أو عسجد وتكوين الخالق فيه حلقاً من الذهب توسيع للآية ۱۵ من سورة الواقعة: «عَلَى سُرُرٍ مَوْضُونَةٍ» إذ قال المفسرون فيها أنها تعني: على سرر منسوجة من الذهب قد أدخل بعضها في بعض كما ينسج حلق الدرع<sup>۱۱</sup> كما أن انقضاب الثمرات من الشجر بمشيئة الله وهدايتها الى فمه هي صورة مستوحاة من القسم الثاني من الآية ۱۴ من سورة الإنسان وما قيل عنها في التفاسير حيث يقول سبحانه وتعالى: «و دانية عليهم ظلالها و ذللت قطوفها تذليلًا». وهكذا انتهى المعري من رحلته إلى دار الآخرة بالجنة التي تخيلها لابن القارح معطياً إياها مساحة مكانية مضغوطة مستوحاة من القرآن ومن خياله.

ومن ثم رسالة العفران نمط تاليفي بديع من نوع خاص ينتمي إلى الخيال الأدبي؛ فهي رحلة ذهنية خالصة تخيلها عقل المعري الفذ الذي انتقل فيها إلى عالم ماورائي سار فيه سيراً دائرياً من الجنة الى المحشر ومن المحشر الى الجنة ومن الجنة الى النار ومن النار الى دار الخلود. وكما

رأينا أن أبا العلاء اعتمد في تصوير المكان في رسالته هذه على الآيات القرآنية والأحاديث النبوية والأخبار الدينية والشعر وغيرها، واستطاع أن يخلق منها وحدات مكانية ماورائية، ويوسّعها ويعطيها أبعاداً جمالية ومساحات يخضعها للهدف الفكري الذي يرمى إليه. وفي كل المحطات التي رسمها خلال رحلته كان حريصاً على التخيل حيث صور المكان تصويراً مبتكراً بفضل المهارة اللغوية والأدبية، وحمل من خلال هذه الصور الحسية معاناه الحرمان الذي عاشه طوال حياته، فكأنها أشواقاً صرّح بها عن ذكره لعالم الآخرة ونعيمه.

إلا أننا نجد هذه البراعة اللغوية والأدبية وأيضاً استخدام الألفاظ الغريبة وتسجيع العبارات وتوظيف الجناس في وصف الوحدات المكانية للجنة أكثر غزارة قياساً إلى وصف الوحدات المكانية في المحشر والنار؛ حيث أعانه الشوق إلى الجنة ونعيمها على خصب خياله وإبداعه اللغوي والأدبي. بيد أن إكثاره من توظيف اللفظ الغريب والسجع المتكلف في وصف الجنة والنار جعل بعض النقاد كطه حسين ينتقدونه حيث يقول في كتاب تجديد ذكرى أبي العلاء أنه كان شديد الحرص على إخفاء نفسه من القارئ وراء غريب اللفظ و ثقيل السجع خوفاً من سوء فهم أهل عصره وإلحاق تهمة الزندقة به وإهدار دمه (حسين، ١٩٦٣: ٢٠٤، ٢١٧)؛ إذ كان القذف بالإلحاد والزندقة أمراً رائجاً بين معاصريه لكثرة النحل والمذاهب في عهده من جهة، وشيوع مظاهر التفكير الحر في المعتقدات الدينية من جهة أخرى.

وفي رأينا يمكن أن يكون لما يقوله طه حسين وأمثاله في هذا المضمار وجه من الصحة، إلا أن الأمر الذي ذكرناه آنفاً ليس هو السبب الأول والأخير للتعقيد في القسم الأول من رسالة الغفران حيث كان التعقيد في الكتابة الفنية أمراً رائجاً في القرن الرابع والخامس الهجري، وقد زاد المعري هذا التعقيد بسبب فراغه الطويل الذي قضاه في عزلته، كما أن عماء دفعه ليطلب التفوق على من عاصره من الكتاب؛ فحاول هذا التفوق عن طريق تصعيب كتابته وأخذ يعقد فيها أوسع ما يكون التعقيد. خاصة أن أبا العلاء المعري قد كانت رسالته هذه رداً على أحد من كبار أدباء حلب، وقد حضر في القسم الأول منه كثير من الشعراء والأدباء واللغويين؛ فكأنه أراد أن يتحداهم جميعاً عن طريق استخدامه الغريب وتصعيب ممراته إلى أسجاعه، ولجؤه إلى المجانسة.

## ٩. النتيجة

يمكننا أن نستخلص مما تقدّم في صلب المقال النتائج التالية:

١. أن المعري بدأ رسالته بوصف تفصيلي للجنة التي يتخيلها وهو يستهل وصفه هذه الجنة من بأشجار واسعة الظلال لذيدة الفواكه يتمنى أن تغرس لابن القارح وختما بوصف موجز لفضاء

مكاني خاص من الجنة سماه بدار الخلود ملقياً الضوء على أشجارها التي تنضح ابن القارح بماء الورد والكافور، وأثمارها التي تنقضب من أغصانها بمشيئة الله وتهتدي الى فمه.

۲. واللافت للنظر أن المعري جعل الشجر النقطة الأولى للفضاء المكاني المتخيل للجنة، ثم يستدعي الشجر الظلال، و الظلال تستدعي الولدان المخلدين القائمين و القاعدين ثم ينتقل من ذكر الشجر الى أنهار من الماء ثم نرى أن الأنهار و السواقي تستدعي الأقداح والأباريق التي يقصد بها المغترف اليها، كما تستدعي شواطئها بما فيها من الأواني الرائعة الصنع والشكل واللون وأيضاً مياهاها التي تطفو عليها أنواع الأواني المخلوقة على هيئة الطيور المائية والغير مائية.

۳. قد أفاض الكاتب في مكان الجنة فجعلها وسيعاً ذات امتداد لا يمكن استيعابه بالعقل البشري، أما النار فقد أعارها مكاناً نسبياً لا يضاهاى مكان الجنة فهو في غاية الضيق والإختناق.

۴. نرى الجنة مضيئة مشرقة تقع في علو وفيها قصور منيفة وأشجاراً بأسقة وارفة الظلال، ولكن الجحيم في ظلمة وعممة يقع في سفول وفيه بيوت حقيرة وسردايب مظلمة و لا نكاد نعثر فيه على نبات أو شجر.

۵. جعل المعري للفردوس رياضاً مختلفه و هضاباً خضراء وكتباناً من الرياحين ورمالاً، فأسقط الصورة الأرضية على صورة الجنة ... فالتصوير التشخيصي البصري المتخيل مائل بكل أبعاده وألوانه متمثلاً باللون الأخضر الذي توحى بها الأشجار والرياحين وبالأسفر الذي يوحى به لون الرمال.

۶. إن الأنهار بما فيها من أنهار الماء وأنهار العسل وأنهار اللبن، لها دور مهم في تصوير المكان في الجنة التي تخيلها المعري، لكننا لا نكاد نعثر على ساقية في الجحيم، وحتى عندما يرفع لواحد من أهل النار الظالمين شئ كالنهر نجده سعيراً مضطرباً.

۷. إن الجنة حافلة بالحركة والحياة تجسدت فيها كل العواطف الإنسانية، والإنفعالات النفسية، حيث تتجلى في مواقف مختلفه منها كمجالس المنادمة، والمأدبة التي أقامها في جنته، والنزهة التي يقوم بها ابن القارح في أرجاء الجنة.

۸. لقد كان للصوت دور في تجلية الفضاء المكاني خاصة عندما ترتفع أصوات الحيوانات المساقاة للذبح قبل أن تبدأ المأدبة: «وبصير صياحاً مثل صوت رغاء العكر، وبعار الماعز، وشواج الضأن، وصياح الدياك»، وكذلك مثل صوت الأرحاء التي أنشأت على الكوثر تجعجع لطحن بر من بر الجنة، وتدور حوله البهائم من النوق والبغال والبقر وحمم الوحش.

۹. إلتزم الكاتب في تصوير المكان السجع والتزام ما يلزم فيه، وبنى سجعه لا على حرف واحد بل على حرفين أو أكثر.

١٠. إستخدم الكاتب في تصوير المساحات المكانية المتخيلة وخاصة فى الجنة الألفاظ الغريبة وأوابد الكلام.
١١. قد جعل الكاتب فى الجنة الإنس والجن والحيوانات ولكن لا نرى فى الجحيم إلا إبليس وطائفة من الإنس.
١٢. الكاتب يصوّر الجنة مكاناً يشتمل على جماعات من أهل الجنة و يصوّر الجحيم مكاناً يضم فى نفسه أفراداً متفرقين.
١٣. الجنة فى رسالة الغفران مرتسمة من خلال مكانيتها ورياضها وأنهارها ونعماها ولكن النار تتمثل من خلال العذاب الذى يتجشّمه أهلها.
١٤. لقد صوّر المعرى الجنة تصويراً دنيوياً حسياً حيث تحوّلت الجنة على يده الى مجالس شراب وغناء أو مادب طعام أو رحلات تنزّه و ...
١٥. إن معظم الصور المرسومة فى الجنة أو النار قد أخذها المعرى بالأساس من القرآن والأحاديث النبوية ثم وسّعها بإبداعه وقوه خياله مستمداً من معالم دار الدنيا.
١٦. قد بدأ المعرى رحلة ابن القارح فى هذه الرسالة بالجنة والأشجار الظليلة اللذيذة الأثمار التى تصوّرها له، وختمها بجنة الخلود التى أسكنه فيها محفوفاً بأشجار تنضح أغصانها بالمسك والكافور وتخضع ثمارها كى تهتدى الى فمه.

## الهوامش

١. ذات أنواط: شجرة كانت تعبد فى الجاهلية، قال ابن الأثير فى (النهاية): «هى سمرة بعينها كانت للمشركين ينوطون بها سلاحهم، أى يعلقونه بها، و يعكفون حولها، فسألوه، صلى الله عليه وسلم، أن يجعل لهم مثلها فنهاهم عن ذلك» (المعرى، ١٩٩٣: هامش الصفحة ١٤٠).
٢. العضاه: العضاه من الشجر كل شجر له شوك، وقيل: العضاه أعظم الشجر وقيل: العضاه اسم يقع على ما عظم من شجر الشوك وطال واشتد شوكه فإن لم تكن طويلة فليست من العضاه والواحد عضاهه وعضهه وعضه، وأصلها عضهه» (ابن منظور، بلاتا: ٢٩٩١).
٣. الحيران: جمع حوار وهو ولد الناقة قبل أن يفصل عنها.
٤. إن أبا العلاء كان يقتصر على أكل النبات و يعرض عن أكل لحم الحيوانات و يفرط فى عقيدته هذه: إذ يقول فى خلال الرسالة جوابية على الرسالة لأبى عمران، داعى الدعاه بمصر، وجهها له هذا الرجل ليسأله عن صحه مذهبه فى تحريم أكل الحيوان و منتوجاته: «و لم يزل من ينسب الى الدين يرغب فى هجران اللحم؛ لأنه لم يوصل إليها بإيلام حيوان، يفر منه، أى الحيوان، فى كل أوان، و أن الضائنه تكون فى محل القوم و هى حامل، فإذا



- وضعت، و بلغ ولدها شهراً أو نحوه، اعتبطوه فأكلوه، و رغبوا في اللبن، و باتت أمه ناغية، لو تقدر لسعت له باغية» (الخطيب، بلاتا: ۸۷).
۵. الخون: جمع خوان، وهو ما يؤكل عليه.
۶. الفوائير: جمع فاثور، وهو «عند العامة: الطست أو الخوان يتخذ من رخام أو فضه أو ذهب» (ابن منظور، بلاتا: ۴ / ۳۳۴۹).
۷. يقول ابن منظور في معنى حفش: الدرج الذي يكون فيه البخور، وهو أيضاً الصغير من بيوت الأعراب، وقيل: الحفش و الحفش والحفش البيت الذليل القريب من الأرض، سمى به لضيقه، وجمعه أحفاش وحفّاش (ابن منظور، بلاتا: ۲ / ۹۲۷).
۸. حية ذات الصفا هي الحية التي وصفها النابغة الذبياني في قصيدة وكانت هذه الحية قتلت أبا صاحبها فتؤدى دية القتل كل يوم فطمع صاحبها بأن يحصل على كل الكنز الذي يحظى يومياً منه بقدر من المال فأخذ فأسا ليضرب رأسها ولكنها وقيت ضربه فأسه، ثم يعود ثانيه ليصالح الحية حتى تديه المال كما كانت تفعل إلا أن الحية رفضت مصالحته حيث لا يصفى بينهما ما دام أثر الجرح باقياً على رأسها والقبر المحفور للقتيل أمام صاحبها. والجدير بالذكر أن أبا العلاء المعري يستوحى و يقتبس من قصيده الذبياني كما يأتي بعد ذكر القصة بالابيات التي انشدها الشاعر في وصف هذه الحكاية (المعري، ۱۹۹۳: ۳۶۴-۳۶۶).
۹. يقول المعري عن هذه الحية أنها كانت تسكن في دار الحسن البصري فيتلو القرآن وقت الليل فتلقّت منه الكتاب من أوله الى آخره (المعري، ۱۹۹۳: ۳۶۷).
۱۰. الآشراء: جمع شرى بفتحيتين وهو «الناحية، وخص بعضهم به ناحية النهر، وقد يمد، والقصر أعلى» (ابن منظور، بلاتا: ۴ / ۲۲۵۵).
۱۱. يقول الزمخشري في تفسير هذه الآية: «(موضونه) مرموله بالذهب مشبكة بالدر والياقوت، قد دوخل بعضها في بعض كما توضح حلق الدرغ» (الزمخشري، بلاتا: ۴ / ۴۵۹).

## المصادر

### القرآن الكريم.

- ابن منظور، جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم (بلاتا). لسان العرب، القاهرة: دار المعارف.
- تغريد، زعيميان (۲۰۰۳). الآراء الفلسفية عند أبي العلاء المعري و عمر الخيام، القاهرة: الدار الثقافية للنشر.
- حسين، طه (۱۹۶۳). تجديد ذكرى أبي العلاء، القاهرة: دار المعارف.
- حمدان، نسيم (۲۰۱۱). «البنية العميقة في رسالة الغفران لأبي العلاء المعري دراسة سيميائية»، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، الجزائر، جامعة مولود معمري تيزي - وزو، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية و آدابها.
- الحمصي، نعيم (۱۹۷۹). الرائد في الأدب العربي، لا.ب: دار المأمون للتراث.

الزمخشري، محمود بن عمر (بلاتا). الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعبس الأفاويل في وجوه التأويل، بيروت: دار الكتاب العربي.

خطيب، عبدالكريم (بلاتا). رهين المحبسين أبو العلاء المعري بين الإيمان والإلحاد، لا.ب: دار الفكر العربي.

السامراي، إبراهيم (١٩٨٤). مع المعري اللغوي، بيروت: مؤسسة الرسالة.

ضيف، شوقي (١٩٤٦). الفن ومذاهبه في النثر العربي، القاهرة: دار المعارف.

محمود، عبدالقادر (١٩٩٧). رحلة إلى الدار الآخرة مع المعري ودانتى، القاهرة: مركز الكتاب للنشر.

المعري، أبو العلاء (١٩٩٣). رسالة الغفران، تحقيق و شرح عائشة بنت الرحمن، من مجموعة ذخائر العرب ٤، لا.ب: دار المعارف.

أحمد، مجدى سليمان حمزة (٢٠٠٦). «الاتجاه الفلسفى فى أدب أبى العلاء المعري»، الفصل الثالث من بحث مقدم لنيل درجة الماجستير فى اللغة العربية جامعة دنقلا كلية الدراسات العليا كلية الآداب والدراسات الإنسانية،

<http://dc166.4shared.com/doc/58er0gpR/preview.html>

جمعة، حسين (بلاتا). «أدب الخيال فى رسالة الغفران» <http://www.dahsha.com/old/viewarticle.php?id=28645>

درويش، أحمد (٢٠٠٨). «ملاحظات عن الفن القصصى فى رسالة الغفران»،

<http://www.tunisia-sat.com/vb/showthread.php?t=181001>

شعلان، سناء (بلاتا). «مقاربة بين رسالة الغفران للمعري و الكوميديا الإلهية لدانتى»، مجلة عود الند، العدد ٢٢،

[www.oudnad.net/22/sanaa22.php](http://www.oudnad.net/22/sanaa22.php)

العاملى، محمد بن الحسن الحر (بلاتا). وسائل الشيعة، <http://www.yasoob.com/books/htm1/m012/10/no1055.html>

محيك، أحمد زياد (بلاتا). «تجليات المكان فى رسالة الغفران (١)»،

<http://www.dahsha.com/old/viewarticle.php?id=2851>

الوعر، مازن بن عوض (بلاتا). «الأبعاد الشعرية واللغوية والفلسفية لرسالة الغفران دراسة تحليلية فى ضوء علم

اللسان الحديث»، <http://www.dahsha.com/old/viewarticle.php?id>

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی  
پرتال جامع علوم انسانی