

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 والخامس 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 نصها 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 وملاحمها؛ ومن هنا ندرس في هذا المقال صورة المكان الذي يرسمه الكاتب بريشته في كل مرحلة من هذه الرحلة، ونرى كم استمدت من القرآن والتراث في تشكيلة بنية المكان وكم اعتمد على قدرة خياله في وصف فضاءاته 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. وفي 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، وقد جعل ابن القارح نفسه بطل هذه الرحلة ليريه الجنة والنار 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 و الأدباء و اللغويين و ... ليحاوورهم في قضايا اللغة و الأدب و الشعر، و يعبر من خلال ذلك عن آراءه و أفكاره. و يعتبر المعري أول من أتى بهذا الأسلوب من التأليف الخيالي في الأدب العربي و صور الجنة و النار و الشؤون الغيبية الأخرى كما يملى إليه خياله.

أما ابن القارح بطل قصته فهو علي بن منصور أحد كبار أدباء حلب، و كان يكره جماعة من الشعراء و الأدباء و يرى أنهم يدخلون النار بسبب بعض أعمالهم و أقوالهم، من إهمال بعض الواجبات الدينية الى شرب الخمر و التغزل (زعيمان، ۲۰۰۳: ۱۶۰)؛ فكتب لأبي العلاء الرسالة يشكو فيها من أمور و يخبره عن أخبار بعض الزنادقة و الملاحدة، و في النهاية يسأله عن عدة مسائل تتعلق بالأدب و النحو و اللغة و أمور الدين و الفقه و المجتمع و يتطرق خلال هذا القسم الى كثير من النحل السائدة في عهده ليبدى أبو العلاء رأيه فيها كلها. فيرد أبو العلاء على أسئلته مزوداً بذلك خزانة الحضارة الإسلامية بعد أن يُصدرها بقصة خيالية جرت أحداثها في الجنة و موقف الحشر و النار، و سماها باسم رسالة الغفران؛ لكثرة ما يرد فيها من ذكر الغفران و مشتقاته، و ما ورد في معناه، و أيضاً بسبب السؤال الذي يطرح على كل واحد من الشعراء و الأدباء المغفور لهم: بِمَ غُفِرَ لَكَ؟

و المعري من خلال هذه الرسالة يخلق في الأدب العربي نوعاً أدبياً جديداً قائماً على السرد يتضمن الوصف و الحوار كما يتضمن شخصية رئيسية تتحرك و تتصرف جنب شخصيات فرعية لتخلق عملاً متكاملأ له بداية و نهاية، و يتضمن آليات السرد من قصص و استرجاع، و يستعين بشخصيات متنوعة من جن و إنس و حيوان تحضر في المحشر أو الجنة أو النار، و يستلهم من خيال بديع يجعل النساء يخرجن من ثمار الأشجار، و يجعل الأفعى تتبدل الى حية، و يشتمل إلى جانب ذلك على قصص جزئية في إطار القصة الرئيسية (زياد محبب، بلاتا: ۳).

وهو يحشد نضه بالآيات و الأشعار و الأخبار و المناقشات اللغوية و النحوية ليستمد منها في الوصف أو الحوار أو تبين الشخصية أو سرد الواقع. و يركز على الوحدة الشعرية في تحريك أحداث القصة و أيضاً في تعيين مصير الشعراء في دار الآخرة فرى من يكون في شعره جانب أخلاقي و جانب ملتزم و جانب فلسفي يحظى بالجنة و من لم يحقق ذلك فيكون في النار.

و قد تمثلت كل هذه العناصر في إطار وحدات مكانية جزئية تخيلية تتشعب من فضاء ماورائي هو العالم الآخر؛ فرسالة الغفران تتكوّن من عدة وحدات بنوية كالنار و الجنات التي تختلف في طبيعتها و أماكنها كجنة الأنس و جنة العفاريت و جنة الحيوانات و الجنة البانعة المزهرة المثمرة و الجنة الذابذة التي توشك أن تطل على النار (الوعر، بلاتا: ۲)، كما أن النار تنقسم الى نار الجن و نار الإنس.

زینہ عرفت پور ۵۳

إلاّ أنّه 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، و الشيء الوحيد الذي نفهمه من خلال وصف ما تجسّمه ابن القارح من حرّ و ظمأ هو أنه مكان حارّ جداً.

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

و الجدير 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 محبک في مقال قصير تحت عنوان «تجليات المكان في رسالة الغفران» و الكاتب 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 أن 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 و ذلك 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؛ و هذا ما دفعني أن أدرس رسالة الغفران من ناحية عنصر المكان دراسة وافية وفق المنهج الجمالي دراسة وصفية - تحليلية.

۲. خلاصة من رسالة الغفران

تتضمن رسالة الغفران قسمين متميزين: القسم الأول و هو يعدّ مقدمة و فيه 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 و فرعها في السماء، تؤتي أكلها كل حين بإذن ربّها (الحمصى، ۱۹۷۹: ۳۸۵، ۳۸۶). و بذلك يمهد الى تخيل الرحلة التي يقوم بها ابن القارح في موقف الحشر و الجنة و النار، و يبدأ 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. والقسم الثاني وهو خاص بالردّ على الرسالة ابن القارح التي سأل فيها أسئلة عن الزنادقة والزندقة، وفي خلال ذلك يتطرق إلى قضايا لم يسأل عنها ولكن طبيعة البحث تتطلب طرحها أو هو يتعمّد التحدّث عنها.

أما القسم الأول الذي أشرنا إليه بإيجاز فهو يكون محور بحثنا، وكما رأينا روى المعريّ فيه رحلته الخيالية على لسان ابن القارح، وقد تصوّره في العالم الآخر و هو من أصحاب الجنة النائلين إلى الشفاعة و جعل مسرح أحداث قصته الجنة و المحشر و الجحيم فسيّره «بين الأبعاد والساحات الثلاث من بداية الرحلة إلى نهايتها إن كانت لها نهاية» (محمود، ١٩٩٦: ٥٧)، فيظهر لنا بطل القصة منذ البداية في الجنة، و له فيها أشجار و ارفقة الظلال، ثم يمضي فيستمتع بالأشجار و الكؤوس و الأباريق و الحوريات، و يلتقي ببعض الشعراء و اللغويين ثم يسترجع الأحداث التي وقعت له في موقف المحشر ثم يلتقي مرة أخرى بالشعراء و يحاورهم و يقيم لهم مأدبة، فيأكل معهم و يشرب، و يعقد مجلس طرب، ثم يرى الحور العين، و تخرج له إحداهنّ من ثمرة من ثمار الجنة، و يتجه إلى مساكن الجنّ، و يلتقي بطائفة من الجنّ فيسألهم عن الأشعار التي تنسب إليهم في العربية، ثم يواصل سيره حتى يصل إلى أقصى الجنة، فيلتقى بالحطيئة و الخنساء «وهي تنظر إلى أخيها صخر في الجحيم، و ينظر كما تنظر الخنساء فيجد إبليس و بشاراً و بعض شعراء الجاهلية و يحاورهم جميعاً ثم يعود فيلتقي ببعض الحيات التي ظلمت في الدنيا ثم كوفئت في الآخرة بدخول الفردوس، و يمر في جنة الرجاز و أخيراً يقبل على كأس من كؤوس الجنة التي لا تنزف عقلاً» (ضيف، ١٩٤٦: ٢٧٦).

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

والمعريّ «له معيار خاص في توزيع الشخصيات على الجحيم أو على الجنة، و يتميز المعيار الذي يعتمد عليه أبو العلاء بوضع شخصياته في الجحيم أو الجنة بالسعة و الرحمة و اللطف و تحرر النظره لأنه غفر لأشخاص غير مؤمنين لعمل منهم صالح أو قول حسن» (شعلان، بلا تا: ٢). فترى أن أي شاعر يكون في شعره ولو في بيت منه عنصر أخلاقي أو عنصر ملتزم أو عنصر فلسفي قد أدخله المعريّ في الجنة، و كل 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 مسجح 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 التى يتخيلها المعرى لابن القارح

إن المعرى يبدأ وصفه لدار الآخرة بتسليط الضوء على الجنة التى 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 مبسوط]، ليست فى الأعين كذات أنواط [جمع نوط: كل ما علق من شئ]¹ (المعرى، 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 العلمان الذين هم فى حركة ونشاط مستمر تحت تلك الظلال ليخرج المكان من السكون والجمود: «والولدان المخلدون فى ظلال تلك الشجر قيام وقعود، وبالمغفرة نيلت السعود (المعرى، ١٩٩٣: ١٤١). وفى الحقيقة «الولدان المخلدون ... قيام وقعود» تضمين للآية: «يَطُوفُ عَلَى هِمِّهِمْ وَوَلَدَانٌ 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 لتلبيه طلبات أهل الجنة، كما أنّ «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 تتبع من ماء الحياة و يضاف عليها من الكوثر كل لحظة، كما يصوّر سواقي واسعة من اللبن الذي لا يتغير طعمه إثر مرور الزمن وسواقي صغيرة من الرحيق المختوم ليضفي على المكان لونا ورائحة طيبة:

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

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

في هذه الفصلة من كلام أبى العلاء شئ مما اشتمل عليه عالم النعيم كالولدان المخلدين و الشجر و الأنهار فى أسجاع أراد لها المعرى أن تكون غير بعيدة عن 'نوادره' و 'أوابده'. وإذا كان قد أوماً الى شئ 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 اللبن كما أوماً وأشار، فإن فيها 'أنهاراً من خمر' التى عبر عنها ب 'جعافر من الرحيق المختوم'، ثم وصف هذا الرحيق ب 'الراح الذائمة' ليأتى بعدها: 'لا الذميمة و لا الذائمة' وفى الجمع بين مادتي 'ذم' و 'ذيم' فذلكة لغوية (السامرائي، 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 الخبير. ثم نرى أنّ السارد ينتقل من ذكر الشجر وهو شئ مادى ملموس جامد الى ذكر أنواع السوائل ومنها الماء بل هى أنهار وسواقي 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]» (المعرى، 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 المعرى اختار لها مفردات غريبة ليميزها من غيرها. وهى بعد ذلك أنهار تتزين بكؤوس و أباريق 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» (المعرى، ١٩٩٣: ١٤٣)، ثم ينتقل الى الأباريق و معانيها المختلفة كقوله: جارية إبريق لتنى تبرق من حسنها 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 المعرى بالفعل (تحملها) للدلالة على أنّها إنسان يحمل تلك الأباريق، ولأنّ الإستعاره مبنية على المشابهة فإن المعرى شبه النساء بالإبريق وذلك فى الحسن والجمال ولذلك فإنّها تفتن الناظر اليها وتجذبه» (حمدان، ٢٠١١: ١٣) وبالتالى نرى أنّ هذه الصورة التركيبية تمنح المكان حركة و جمالاً وبريقاً مبهرًا.

واللافت للنظر أنّ المعرى فى هذا المقطع زين المكان بالأباريق و الكؤوس و هما من أوانى 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 خُلق على خَلق الفور (الطباء) من أصفر وأحمر وأزرق يخال إن لمس أحرق» ثم يستشهد ببيت من الصنوبري:

تَخَيَّلُهُ ساطِعاً وَهَجُهُ فتَأبَى الدُّنُوَّ إلى 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 الزبرجدية المحفورة واليواقيت المنحوتة على هيئة الغزلان التي تتوهج كالنار بلونها الأصفر والأحمر والأزرق، وهكذا يبرز المكان من خلال توظيف أشياء مخلوقة من أحجار كريمة بأشكال رائعة وألوان بهيجة متوهجة تشع حاسة البصر كما تثير حاسة اللمس، ولكي يزيد في جماليته يسجّع كلامه باستخدام محفور والفور، وأزرق وأحرق.

ثم نجدّه 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، و آخر تشاكل المكاكي، و على خلق طواويس و بطّ، فبعض في الجارية و بعض في الشط، ينبع من أفواها شراب، كأنه في الرقة سراب (المعري، ١٩٩٣: ١٤٩).

والمعري أخذ هنا أيضاً من القرآن فكرة وشي المكان بالأواني حيث قال سبحانه تعالى: «ويطاف عليهم بآنية من فضة» (الإنسان: ١٥)، إلا أنه أعطاهم أشكالاً مبتكرة من وحي خياله ليمنح المساحة المكانية المتخيلة أبعاداً جديدة و ألواناً متنوعة وباهرة، ويضفي عليها حركة ممتعة للنظر لأنه يصورها طافية على الأنهار الجارية، وفي الوقت نفسه نرى أن الشراب الذي يخرج من أفواها هو ما يزيد في حركة المشهد المعروض. ومن جانب آخر أراد الكاتب بالتسجيع بين السابحة والسائحة، والكراكي والمكاكي، و بطّ و شطّ، و شراب و سراب 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، ٢٠١١: ١٦).

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: «وبعارض تلك المدامة أنهار من عسل مصفى ما كسبته النحل العادية الى الأنوار ولا هو فى موم متوار، ولكن قال له العزيز القادر: كن فكان وبكرمه أعطى الإمكان» (المعري، ١٩٩٣: ١٥٣).

فكما نرى أن المعري دمج وشى السجع فى وشى تصوير بديع، وذلك من خلال تسجيع الفواصل (الأنوار ومتوار، كان والإمكان)، وفى (كان) و (الإمكان) تضمين لآيه: «إِنَّمَا أَمْرُهُ إِذَا أَرَادَ شَيْئًا أَنْ يَقُولَ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ» (يس: ٨٣)، ومن خلال وصف أنهار العسل، وفى هذا السياق يشير الى تأثير العسل المعجز على صحة الجسم ويستشهد بقسم من الآية ١٥ 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، ١٩٩٣: ١٥٣).

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 الالفت للنظر أن المعري الذى كان يتمتع 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 والتبعي:

فأما الأنهار الخمرية فتلعب فيها أسماك هى على صور السمك بحرية ونهرية، وما يسكن منه فى العيون التبعية، ويظفر بضروب التبع المرعية، إلا أنه من الذهب والفضة وصنوف الجواهر، المقابلة بالنور الباهر (المصدر نفسه: ١٦٨).

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 الذهبي و الفضى و الباقوتى و الزبرجدى و ...، وفي وصف هذا المكان وُظف التسجيع المزوج وذلك في الخمرية ونهرية، النبعية والمرعية وأيضاً في الجواهر والباهر، وفي كلّها كلّف نفسه بالتزام ثلاثة أحرف.

ثم يفضى على هذا المشهد صورة تخيلية أخرى من خلال التوسيع فى وصف تلك الأسماك قائلًا:

فإذا مدّ المؤمن يده الى واحدة من ذلك السمك، شرب من فيها عذباً لو وقعت الجرعة منه فى البحر الذى لا يستطيع ماءه الشارب، لحلّت منه أسافل وغوارب، ولصار الصمر كأنه رائحة خزامى سهل (المصدر نفسه).

فهكذا نشاهد صورة عكسية للسمك الذى يكون فى هذه الدنيا مقرونًا برائحة غير زكية يكرهها الانسان؛ حيث نجده وهو يطلع من فمه ماء فى غاية العذوبة تحلّى جرعة منه بحرًا أجاجًا وتجعل الرائحة النتنة كرائحة الزنبق الطيبة.

واللافت للنظر فى وصف المكان فى المقاطع السابقة هو أنّ أبا العلاء يوظّف صنعة الترشيح ليوّسع الفضاء التخيليى فكما قلنا «أغصان الشجر وظلاله تستدعى المستظليين به ... وأصل الشجر الثابت يستدعى ما يغذى نباته من المياه والأنهار والأنهار 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. الجنّات التى يتخيلها المعرى للأدباء والمغنيين

ثم ينتقل المعرى من وصف كلى للجنة التى يتخيلها لابن القارح الى ظرف مكانى جزئى من الجنة من خلال تصوير جنة اللغويين وفيها المبرد، ابن دريد، سيبويه، الكسائى و ...، وهو يتخيلهم وهم ندامى لابن القارح مستمدًا من هذه الآية: «و نزعنا ما فى صدورهم من غل إخواناً على سرر متقابلين» (الحجر: ٤٧). ويضفى على هذا الفضاء حركة وبهاءً 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 اللهوى الإحتكاكي خمس مرّات في هذا المقطع القصير حيث يمنح هذا الحرف المتكرّر التي له نبرة قوية المكان الموصوف قعقعة يسمعها القارئ من طيات الألفاظ.

ثم عندما يخطر ببال ابن القارح أن تكون له نزهة في الجنة يوسّع المعري الحيز المكاني، ويرسم لنا فضاءاً بعيداً عن الحر والبرد وأرضاً في غاية الخضار يعلوها العنبر والريحان البري الذي وصل بشجر كأشجار السدر، وينمّق تلك الخضرة التي تبدأ من كئبان العنبر وتصل الى الريحان البري لتلتحم بشجر يشبه أشجار السدر بالجواد المخلوق من البياقوت 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] بُعد عن الحرّ والقرّ، ومعه إناء فيهيج [من أسماء الخمر]، فيسير في الجنة على غير منهج، ومعه شيء من طعام الخلود، ذكر لوالد سعد أو مولود. فإذا رأى نجيبه يملع [يسرع] بين كئبان العنبر، وضميران [من ريحان البر] وصل بصعبر [شجر كالسدر] (المصدر نفسه: ١٧٥، ١٧٦).

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

يلتزم الإغراب في كثير من ألفاظ رسالته على عادته في 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 الذي تتسج عليه هذه الزخارف أو هذا الوشى وما يطوى فيه من تنميق (ضيف، ١٩٤٦: ٩٢٧).

وعندما نسير مع بطل القصة نشاهد في ناحية من رياض الجنة قصرين منيفين قد شيد 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 يدل على رحمة الله الواسعة؛ إذ كانا من الشعراء الجاهليين ولم يدركا الإسلام.

كما يشاهد ابن القارح في نزهته قصرين من درّ يتحادث على باهما التابعة الجعدى والتابعة الذيباني، 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 المزاهر 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 يتبخرتن في مروج الجنة و بأيديهن الأعواد و أنواع آلات الطرب،
يعزفن ويعنين، وهكذا يزداد المكان حركة وحيوية وجمالاً وبهجة، وبعلو 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 يلقي الضوء على جانب من الفضاء المكاني المتنعم به، وذلك من خلال ذكر أنواع
أنهار الألبان:

وأنا في تفضل الله، أعترف في مرافد [أقداح ضخمه] العسجد من أنهار اللبن: فتارة ألبان
الإبل، تاره ألبان البقر، وإن شئت لبن الضأن، فإنه كثير جم، وكذلك لبن المعز، وإن أحببت
وردأ 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 بيباض تلك الأنهار وصفرة الأقداح الذهبية، ومن
جانب آخر تشبع حاسة البصر بجريانها في كل صوب وتثير حاسة الذوق بتنوع طعم لبنها، كما

تعوض عن حرمان المعرى 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)، وعندما 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 المعرى 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 فضاءً يشبه ما عهد به من الأجواء السائدة على مآدب الدنيا فيقول: «فتنشأ أرحاء على الكوثر تجعجع لطنن بُرّ من بُرّ 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 يوسّعه بإحضار جوار يعتملن بمطاحن يدوية بعضها من درّ وبعضها من عسجد وأخرى من جواهر لم ير أهل الدنيا نظيرها (المصدر نفسه: ٢٦٩)، وهكذا يمنح المكان مسحة من الألوان الزاهية من أبيض وذهبي وممّا 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، وأيتق لا تعطف على الحيران^٣، و صنف 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 وضجّة؛ إذ يتفرق الغلمان المخلدون ليأتوا بالمعارس وأنواع الطيور الأهلية كفروج أثنى 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 العُكر [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 وأيضاً الطواحين، كما يزيد على هذه الحركة من خلال انبثاث الخدم في أرجاء الجنة لإحضار الطيور 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، وهى صورة فيها من الخشونة التي لا يستسيغها الإنسان فى الدنيا فكيف بها فى الجنة؟! وجدير بالذكر أن أبا العلاء من خلال المأدبة العظيمة التى 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 فى هجران ذبح الحيوانات وأكل لحومها، وإعراضه عن إبلام الحيوان بحد السكين رحمة وشفقة به، كما يعوّض عن الحرمان وشظف العيش والتزهد الذى أتبعه فى الحياة.^٤

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

فإذا أتت الأطعمة، افترق غلمانهم الذين كأنهم اللؤلؤ المكنون، لإحضار المدعويين، فلا يتركون فى الجنة شاعراً إسلامياً ولا مخضرمًا، ولا عالماً بشئ من أصناف العلوم، ولا متأدباً، إلا أحضروه. فيجتمع بجد عظيم [الخلق الكثير] ... فتوضع الخون من الذهب، والفواير^٦ من اللجين، ويجلس عليها الآكلون وتقل اليهم الصحف ... فإذا قضا الأرب من الطعام، جاءت السقاة بأصناف الأشربة والمسمعات بالأصوات المطربة (المصدر نفسه: ٢٧٢).

وهكذا يَنمق المعري المكان بانبثاث الغلمان الذين يشبهون اللؤلؤ المكنون فى إشراق وجوههم، وهذه الصورة هى تضمين لهذه الآية: «وَيَطُوفُ عَلَيْهِمْ غِلْمَانٌ لَهُمْ كَأَنَّهُمْ لُؤْلُؤٌ مَّكْنُونٌ» (طور: ٢٤). كما أنّ وضع الصوانى من الذهب والفضة ونقلها الى الأكلين يضيف على المكان فخامة وجلالاً، و حركة ونشاطاً، وهذه الصورة هى مستوحاة من القسم الأول من الآية: «يُطَافُ

عليهم بصحافٍ من ذهبٍ وأكوابٍ وفيها ما تشتهيهِ الأنفُسُ وتَلذُّ الأَعْيُنُ وَأَنْتُمْ فِيهَا خَالِدُونَ»
(الزخرف: ٧١). كما نجد أن حضور السقاة لتقديم أنواع الأشربة والمغنيات المطربات يضى على جو هذا المشهد طرافة و بهجة.

٥. فضاءات مكانية أخرى فى الجنة

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

فينشى الله، تعالت آلاؤه، سحابه كأحسن ما يكون من السحب، من نظر اليها شهد أنه لم ير قط 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 الشعير فى الدنيا، نرى فى هذا المشهد أن أنهاراً من هذا الشراب تجرى حواليه وهى 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 ويرفقتهم 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 الذاهبة. 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 ورونقاً فيتمناه أحدهم

مطبوحاً و منقوعاً في الخل فيغيب عن الظرف 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 و تنضم فوراً عظامه الى بعض و تعود طاووساً كما كان، تتسع المساحة الجمالية للمكان و ترجع الى ما كانت عليه في أول المشهد (المصدر نفسه: ٢٨١).

كما تمر إوزة مثل البخنية فيتمناها بعض القوم سواء فتتمثل على خوان من الزمرد، فإذا قضيت منها الحاجة، عادت بإذن الله الى هيئة ذوات الجناح (المصدر نفسه: ٢٨٣). وهذه الإوزة بمشيتها و لونها الأبيض و تمثلها سواءً 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 و يتبدل لونها الى لون آخر لم يلبث أن يعود الى ما كان.

وعندما يمر أحد الملائكة و يريد منه ابن القارح أن يخبره عن الحور العين، يأخذه الى حدائق لا نهاية لها، يصور فيها المعرى من وحي خياله المبدع أشجاراً لها ثمار عجيبة الشأن تخرج منها حوريات حسناوات عندما يكسرها الأكلون: «فيجئ 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 عينا تبرق لحسنها، حوريات الجنان» (المصدر نفسه: ٢٨٩)؛ فهذا الإيهام في نوع ثمار هذه الشجرة يوسع الفضاء المتخيل و خروج 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 الظرف المكاني أمام أعيننا بشكل متلائم و بارز؛ «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، بلاتا: ٢٨).

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

فيركب [ابن القارح] بعض دواب الجنة و يسير، فإذا هو بمدائن ليست كمدائن الجنة، و لا عليها النور الشعشعاني و هي ذات أدحال [سرايب] و غماليل [أوديه 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) و هم عدد كثير (المعرى، ١٩٩٣: ٢٩٠).

وفي المشهد التالي من الجنة نواجه أسداً يفترس مئات من قطع البقر، دون أن تفتنى أو تتأذى الفريسه بظفره أو نابيه، بل تتمتع هي كما يتمتع الأسد. وهكذا جمع السارد بين الحيوان المفترس و مجموعة كبيره من الأبقار في مكان واحد في إطار تعامل خارق للعادة؛ ليرسم صورة معاكسة لدار الدنيا من جهة، ويلقى الضوء على المساحات المكانية في الجنة وخاصة جنة الحيوانات من خلال حضور الأسد الى جانب مجموعات كبيرة من قطعان الأبقار (المصدر نفسه: ٣٠٤-٣٠٥).

ثم نرى أن المعري يصور لنا بيتاً في أقصى الجنة يقيم فيه الحطيئة فيقول:

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

و هكذا يحسّ المعري بمكانية الجنة، فإذا فيها مشارق ومغارب، وفيها بعد وقرب، ومسافات وأميال، وأمام ووراء، وفيها اختلاف وتنوع وتعدّد، فشمه قصور مشيدة منيفة، وقصور ليست كذلك، و ثمة بيوت في أقاصي الجنة، وثمة مكان منها مطلّ على النار، والجنة في الأعلى. وهذا الإحساس المكاني بالجنة، مرتبط بشعور قيمي، فالعالي للأفاضل، و الواطئ لمن دون ذلك، والقاصي البعيد لمن هم أقل مرتبة، والأماكن المضيئة المشرقة للإنس، والأماكن المعتمة المنغلقة للجن. ومثل هذا الإحساس بالمكان طبيعي بالنسبة الى الإنسان، وهو إحساس متميز و خاص بالنسبة الى المعري الأعمى. والمعري يجد من غير شك في هذا التصوير للإمتداد المكاني قدراً كبيراً من الفسحة و الانطلاق و الحرية خرج به من إسار بيته الذي لزمه معظم حياته، ومن إسار عماء الذي لزمه طوال عمره. والمعري يحس بالجنة كأنها مكان من أمكنة الدنيا، فهي محدودة بمشارق ومغارب، وهي ذات نقاط قريبة وأخرى بعيدة، وفيها علوّ وسفول، وفيها عتمة وإشراق. وليس هذا بالأمر الغريب على بشر، يقيس الآخرة بمعايير الدنيا، سواء وعى ذلك أم لم يعه، وإن كان يجهد في جعلها مختلفة عن الدنيا، باتساعها، واختلاف طبيعتها.

٦. نار رسالة الغفران

يستمر ابن القارح في رحلته متجهاً نحو النار إلى أن يلتقى بإبليس اللعين وغيره من أفراد البشر كأمثال امرئ القيس وعنتره 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 المعري يصور الجحيم ومعالمه من خلال مرور ابن القارح بهذا المكان المتخيل. «لم تكن صورة جحيم الغفران بعيدة عن صورة الجنة في ملامحها، فقد استمدّ 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: 'يُمضى فإذا هو بامرأة في أقصى الجنة قريبة من المطع على النار'، فيقول من أنت؟ فتقول: أنا الخنساء السلمية، أحببت أن أنظر إلى صخر فرأيته كالجيل الشامخ، والنار تضرم في رأسه، فقال لي قد صحّ مزعمك فيّ، يعني: وإن صخرًا لتأتّم الهداة به ... كأنه علم في رأسه نار

من ملامح هذا الجحيم في رسالة الغفران أنّها تعكس العالم النفسى المضطرب بالمشاعر والهموم الإنسانية لأبى العلاء، وفيها يبرز الجانب الإنسانى لأبى العلاء وهو الإيجاز فى وصف الجحيم مقارنة مع وصفه للجنة التى حشد فيها كل الم لذات والنعم» (أحمد، ٢٠٠٦: ٢٨).

وعندما يرى الأعشى فى الجنة ويسأله كيف تخلص من النار يلقي المعرى الضوء على الفضاء المكانى المرسوم لجهنم حيث يقول: «سحبتى الزبانية الى سقر فرأيت رجلاً فى 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 لى بك حرمة فقال: يا على بادره فانظر ما حرمة فجاءنى على بن إبي طالب صلوات الله عليه، وأنا أعتلّ [أجر عنيفاً] كى ألتى فى الدرك الأسفل من النار فزجرهم عنى» (المعرى، ١٩٩٣: ١٧٨)، وعندما يلتقى بعبيد بن البرص فى الجنة ويسأله ابن القارح كيف نال رحمه الله يبرز المعرى بايجاز عن جانب من العذاب فى الجحيم حيث يقول عبيد:

أخبرك أنى دخلت الهاوية و كنت قلت فى أيام الحياة:

من يسأل الناس يجرموه و سائل الله لا يخيب

وسار هذا البيت فى 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 فى الأغلال و السلاسل و مقامع الحديد تأخذه من أيدى الزبانية» (المصدر نفسه: ٣٠٩)، وهكذا نرى أن الفضاء المكانى للنار يستهل بحاله الجرّ و التقييد بالأغلال و السلاسل و فيه تضمين للآية: «إنا أعتدنا للكافرين سلاسلًا و أغلالًا و سعيراً» (الانسان: ٤) و الآية «لهم مقامع من حديد» (الحج: ٢١) و هذه الصورة لفضاء النار تقابل تماماً فضاء الجنة الذى أضفى عليها السارد أجواء الحرية و الإنطلاق؛ فيلقى الرهبة فى نفس الناظر كما نجد «فى أقصى درجات الرياض الفسيحة تتربيع الخنساء على تطّلع 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 «فيفتحتها الزبانية 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 يلقي الضوء على الفضاء المكاني المتواجد فيه؛ إذ يقول: «نار توقد، وبنان يعقد؛ إذا غلب على الظمأ، رفع لى شئ كالنهر، فإذا اغترفت منه لأشرب، وجدته سعيراً مضطرباً» (المصدر نفسه: ٣٤١)؛ فهكذا نرى أن النار الموقدة و غلبة الظمأ على المتعذب فيه والنهر الذي يجده سعيراً مضطرباً يَصوّر 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 لخنزة النار قاصداً ابن القارح: «ألا تسمعون هذا المتكلم بما لا يعنيه؟ قد شغلكم و شغل غيركم عما هو فيه، فلو أن فيكم صاحب نحيزة قوية، لو ثب و ثبة 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 كالمهلhel 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 السرد، و عمد لمحلّه 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 موققة، وإذا هو بحيات يلعبن و يتماقلن، يتخاففن و يتشاقلن» (المصدر نفسه: ٣٦٥)، و بينها حية ذات الصفا، و حية دار الحسن البصرى^٩، 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 يتطلب 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 الثمرة 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 كئب العنبر و أقاء 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؛ ولكنها من عنبر ومسك، لا من رمال كما هي كنبان امرئ القيس؛ بعد أن قطع أرضاً ملاً 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 و الروائح الطيبة أيضاً.

٨ من جنة الرجز الى 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 المروى: إن الله يحب معالي الأمور ويكره سفاسفها. وإن الرجز لمن سفاسف القريض، قصرتم أيها النفر فقصر بكم» (المعري، ١٩٩٣: ٣٧٣، ٣٧٤). والجدير بالذكر ان هذا الحديث هو قسم من رواية منقولة عن ابي عبد الله الحسين (ع) يدعو فيها الكميته 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 حلقاً من الذهب تطيف به من كل الأشراء^١ حتى يأخذ كل واحد من الغلمان وكل واحدة

من الجوارى المشبهة بالجمان، واحدة من تلك الحلق، فيحمل على تلك الحال الى محله المشيد بدار الخلود، فكلماً مرّ بشجرة نضحته 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، انقضب من الشجرة بمشيئة الله، وحملته القدرة الى فيه؛ وأهل الجنة يلقونه بأصناف التحية» (المعري، ١٩٩٣: ٣٧٨-٣٧٩).

والمعري يضيف رونقاً وجمالاً خاصاً متميزاً على هذا الظرف المكانى الذى يبدو أنه إعتبره أعلى درجة من سائر الجنات التى صورها من البداية إلى هنا؛ حيث عبر عنه بدار الخلود وهى 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 المتخيل بألوان زاهية كالأخضر والزبرجدى والذهبي، كما يجعل المكان يفوح برائحة المسك والكافور وماء الورد، ويبت فيه أصواتاً ونداءات، وذلك من خلال تشخيص الثمرات وأنسنتها. والجدير بالذكر أنه استوحى اسم هذا المكان المتخيل من القرآن حيث يقول سبحانه وتعالى: «قُلْ أُولَئِكَ خَيْرٌ أَمْ جَنَّةُ الْخُلْدِ الَّتِي وُعِدَ الْمُتَّقُونَ كَانَتْ لَهُمْ جَزَاءً وَمَصِيرًا» (الفرقان: ١٥).

وفى هذا المقطع تضمين لبعض الآيات القرآنية إذ تكون الجملة الأولى منه أى: «يتكئ على مفرش من السندس» مستوحاة من القسم الأول من هذه الآية: «متكئين على فرش بطائنها من استبرق و جنى الجنتين دان» (الرحمن: ٥٤)، ووضعه على سرير من زبرجد أو عسجد وتكوين الخالق فيه حلقاً من الذهب توسيع للآية ١٥ من سورة الواقعة: «عَلَى سُرُرٍ مَوْضُونَةٍ» إذ قال المفسرون فيها أنها تعنى: على سرر منسوجة من الذهب قد أدخل بعضها فى بعض كما ينسج حلق الدرع^{١١} كما أن انقضاب الثمرات من الشجر بمشيئة الله وهدايتها الى فمه هى صورة مستوحاة من القسم الثانى من الآية ١٤ من سورة الإنسان وما قيل عنها فى التفاسير حيث يقول سبحانه وتعالى: «و دائية عليهم ظلالها و ذللت قطوفها تذيلاً». وهكذا انتهى المعري من رحلته إلى دار الآخرة بالجنة التى تخيلها لابن القارح معطياً إياها مساحة مكانية مضغوطة مستوحاة من القرآن ومن خياله.

ومن ثم رسالة الغفران نمط تاليفى بديع من نوع خاص ينتمى إلى الخيال الأدبى؛ فهى رحلة ذهنية خالصة تخيلها عقل المعري الفذ الذى انتقل فيها إلى عالم ماورائى 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 و إلحاق 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 أنفاً 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 المعرى 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 المعرى 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 يتحدّاهم جميعاً عن طريق استخدامه الغريب وتصعيب ممراته إلى أسجاعه، ولجوئه إلى المجانسة.

٩. النتيجة

يمكننا أن نستخلص ممّا تقدّم في صلب المقال النتائج التالية:

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

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

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

٣. قد أفاض الكاتب في مكان الجنة فجعلها وسبعة ذات امتداد لا يمكن استيعابه بالعقل البشري، أما النار فقد أعارها مكاناً نسبياً لا يضاهاى مكان الجنة فهو في غاية الضيق والإختناق. ٤. 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.

٥. جعل المعرى للفردوس رياضاً مختلفه و هضاباً خضراء وكثباناً من الرياحين ورمالاً، فأسقط الصورة الأرضية على صورة الجنة ... فالتصوير التشخيصى البصرى المتخيل مائل بكل أبعاده وألوانه متمثلاً باللون الأخضر الذى توحى بها الأشجار والرياحين وبالأصفر الذى يوحي به لون الرمال.

٦. إن الأنهار بما فيها من أنهار الماء وأنهار العسل وأنهار اللبن، لها دور مهم فى تصوير المكان فى الجنة التى تخيلها المعرى، لكننا لا نكاد نعثر على ساقية فى الجحيم، وحتى عندما يرفع لواحد من أهل النار الظالمين شئ كالتنهر نجده سعيراً مضطرباً.

٧. إن الجنة حافلة بالحركة والحياة تجسدت فيها كل العواطف الإنسانية، والإنفعالات النفسية، حيث تنجلي فى مواقف مختلفه منها كمجالس المنادمة، والمأدبة التى أقامها فى جنته، والنزهة التى يقوم بها ابن القارح فى أرجاء الجنة.

٨. لقد كان للصوت دور فى تجلية الفضاء المكاني خاصة عندما ترتفع أصوات الحيوانات المساقاة للذبح قبل أن تبدأ المأدبة: «ويصير صياحاً مثل صوت رغاء العكر، ويعار الماعز، وشواج الضأن، وصياح الدياك»، وكذلك مثل صوت الأرحاء التى أنشأت على الكوثر تجعجع لطحن بُر من بُر الجنة، وتدور حوله البهائم من النوق والبعال والبقر وحمى الوحش.

٩. إن التزم الكاتب فى تصوير المكان السجع والتزام ما يلزم فيه، ويبنى سجعه لا على حرفٍ واحد بل على حرفين أو أكثر.

١٠. إستخدم الكاتب في تصوير المساحات المكانية المتخيلة وخاصة في الجنة الألفاظ الغريبة وأوابد الكلام.
١١. قد جعل الكاتب في الجنة الإنس والجن والحيوانات ولكن لا نرى في الجحيم إلا إبليس وطائفة من الإنس.
١٢. الكاتب يَصوِّر الجنة مكاناً يشتمل على جماعات من أهل الجنة و يَصوِّر الجحيم مكاناً يضم في نفسه أفراداً متفرقين.
١٣. الجنة في رسالة الغفران مرتسمة من خلال مكانيتها ورياضها وأنهارها ونعمها ولكن النار تتمثل من خلال العذاب الذي يتجشّمه أهلها.
١٤. لقد صوّر المعرى الجنة تصويراً دنيوياً حسياً حيث تحوّلت الجنة على يده الى مجالس شراب وغناء أو مآذب طعام أو رحلات تنزه و
١٥. إن معظم الصور المرسومة في 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 في هذه الرسالة بالجنة والأشجار الظليلة اللذيذة الأثمار التي تصوّرها له، وختمها بجنة الخلود التي أسكنه فيها محفوفاً بأشجار تنضح أغصانها بالمسك والكافور وتخضع ثمارها كي تهتدى الى فمه.

الهوامش

١. ذات أنواط: شجرة كانت تعبد في الجاهلية، قال ابن الأثير في (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 شوكة 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 في عقيدته هذه؛ إذ يقول في خلال الرسالة جوابية على الرسالة لأبى عمران، داعى الدعاه بمصر، وجهها له هذا الرجل ليسأله عن صحه مذهبه في تحريم أكل الحيوان و متنوجاته: «و لم يزل من ينسب الى الدين يرغب فى هجران اللحوم؛ 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 ثاغية، لو تقدر لسعت له باغية» (الخطيب، بلاتا: ٨٧).
٥. الخون: جمع خوان، وهو ما يؤكل عليه.
٦. الفوائير: جمع فاثور، وهو «عند العامة: الطست أو الخوان يتخذ من رخام أو فضه أو ذهب» (ابن منظور، بلاتا: ٤ / ٣٣٤٩).
٧. يقول ابن منظور في معنى حفش: الدرج الذي يكون فيه البخور، وهو أيضاً الصغير من بيوت الأعراب، وقيل: الحِفْش و الحَفْش و الحَفْش البيت الذليل القريب من الأرض، سمى به لضيقه، وجمعه أحفاش و حِفْاش (ابن منظور، بلاتا: ٢ / ٩٢٧).
٨. حية ذات الصفا هي الحية التي وصفها النابغة الذبياني في قصيدة وكانت هذه الحية قتلت أبا صاحبها فتودى دية القتل كل يوم فطمع صاحبها بأن يحصل على كل الكنز الذي يحظى يومياً منه بقدر من المال فأخذ فأساً ليضرب رأسها ولكنها وُقيت 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 بالآيات التي انشدها الشاعر في وصف هذه الحكاية (المعري، ١٩٩٣: ٣٦٤-٣٦٦).
٩. يقول المعري عن هذه الحية أنها كانت تسكن في دار الحسن البصري فيتلو القرآن وقت الليل فتلقت منه الكتاب من أوله إلى آخره (المعري، ١٩٩٣: ٣٦٧).
١٠. الآشراء: جمع شرى بفتحين وهو «الناحية، وخص بعضهم به ناحية النهر، وقد يمد، والقصر أعلى» (ابن منظور، بلاتا: ٤ / ٢٢٥٥).
١١. يقول الزمخشري في تفسير هذه الآية: «موضوعه) مرموله بالذهب مشبكة بالدر والياقوت، قد دوخل بعضها في بعض كما توضح حلق الدرغ» (الزمخشري، بلاتا: ٤ / ٤٥٩).

المصادر

القرآن الكريم.

- ابن منظور، جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم (بلاتا). لسان العرب، القاهرة: دار المعارف.
- تغريد، زعيميان (٢٠٠٣). الآراء الفلسفية عند أبي العلاء المعري و عمر الخيام، القاهرة: الدار الثقافية للنشر.
- حسين، طه (١٩٦٣). تجديد ذكرى أبي العلاء، القاهرة: دار المعارف.
- حمدان، نسيمية (٢٠١١). «البينة العميقة في رسالة الغفران لأبي العلاء المعري دراسته سيميائية»، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، الجزائر، جامعة مولود معمري تيزي - وزو، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية و آدابها.
- الحمصي، نعيم (١٩٧٩). الرائد في الأدب العربي، لاب: دار المأمون للتراث.

الزمخشري، محمود بن عمر (بلاتا). الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأفاويل فى وجوه التأويل، بيروت: دار الكتاب العربى.

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

السامرايى، إبراهيم (١٩٨٤). مع المعرى اللغوى، بيروت: مؤسسة الرسالة.

ضيف، شوقى (١٩٤٦). الفن ومناهجه فى النثر العربى، القاهرة: دار المعارف.

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

المعرى، 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 المعرى»، الفصل الثالث من بحث مقدم لنيل درجة الماجستير فى اللّغة 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 للمعرى و الكوميديا الإلهية لدانتى»، مجلة عود الند، العدد ٢٢،

www.oudnad.net/22/sanaa22.php

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

محبّك، 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>