جمهورية العراق
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
الجامعة المستنصرية
كلية التربية
قسم اللغة العربية

المَشْهَدُ السَّرْدِيُّ فِي رِسَالَةِ الغُفْرَانِ لِلمَعَرِّيِّ(ت٤٤٩)

رسالة تقدمت بها الطالبة:

بتــول قاسم مزهر

إلى مجلس كلية التربية في الجامعة المستنصرية وهي جزء من متطلبات نيل
شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

بإشراف

الأستاذ الدكتورة

ربــاب صالح حسن

١٤٤٤هـ ٢٠٢٢م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

(وَقُل رَّبِّ أَدْخِلْنِي مُدْخَلَ صِدْقٍ وَأَخْرِجْنِي مُخْرَجَ صِدْقٍ وَاجْعَل لِّي مِن لَّدُنكَ سُلْطَانًا نَّصِيرًا)

صدقَ اللهُ العَظِيم

الإسراء: (٨٠)

إقرار المشرف

أشهدُ أنّ إعداد هذه الرسالةِ المَوسُومَة بـ (**المَشْهَدُ السَّرْدِيُّ فِي رِسَالَةِ الغُفْرَانِ لِلمَعَرِّيِّ(ت٤٤٩)** التي تقدّمت بها الطالبة **(بتول قاسم مزهر)** قد جرت بإشرافي في قسم اللغة العربية / كلية التربية/ الجامعة المستنصرية، وهي جزء من متطلّبات نيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها .

التوقيع:

الاســـم: أ. د. رباب صالح حسن

التاريخ: ٢ / ١٠ / ٢٠٢٢

توصية رئيس قسم اللغة العربية

بناءً على التّوصيات المُتوافرة أُرشّحُ هذه الرسالة للمناقشة.

التوقيع:

الاســـم: أ.م .د. عدي حسين علي

رئيس قسم اللغة العربية

التاريخ: ٢ / ١٠ / ٢٠٢٢

إقْرَارُ لَجنَةِ المُنَاقَشَةِ

نَشهَدُ نَحنُ أَعضَاء لَجنَةِ المُنَاقَشَةِ قد اطَّلعنَا على هذهِ الرِّسالة المَوسُومَة بـ(**المَشْهَدُ السَّرْدِيُّ فِي رِسَالَةِ الغُفْرَانِ لِلمَعَرِّيِّ(ت٤٤٩)** وقَد نَاقَشْنَا الطَّالبَة **(بتول قاسم مزهر)** في مُحتَوياتِها، وفِيمَا لَهُ عَلاقَةٌ بِها، ونَرَى أَنَّها جَديرةٌ بِالقَبُولِ؛ لِنَيلِ شهادة الماجستير في اللُّغَةِ العَرَبِيَّةِ وآدابها وبتقدير(**جيد جدًا عالٍ**).

التَّوقيع:

الاسـم: أ. د. بشرى موسى صالح

رئيسًا

التاريخ: ٨/ ١ / ٢٠٢٣

التَّوقيع:

الاسـم: أ.د. تغريد ضياء مشفي

عُضوًا

التاريخ: ٩ / ١/ ٢٠٢٣

التَّوقيع:

الاسـم: أ.م.د. علي كريم حميدي

عضوًا

التاريخ: ٩ / ١ / ٢٠٢٣

التَّوقيع:

الاسم: أ.د. رباب صالح حسن

عضوًا ومشرفًا

التاريخ: ٩/ ١/ ٢٠٢٣

مصادقة مجلس الكلية:

صُدِقت الرسالة من مجلس كلية التربية/ الجامعة المستنصرية.

التَّوقيع:

الاسم: أ .د عصام عسل حسن

التاريخ: ١٧/ ١ / ٢٠٢٣

شكر وثناء

الحمد لله على ما قسّم، الحمد لله على ما أنعم ، الحمد لله على قضائه، الحمد لله ما انتهى جهدٌ ولا تمّ فضلٌ، ولا وصلنا دربًا إلا برحمته وكرمه.

بكل حب ووفاء اشكر أستاذتي المشرفة على وقوفها جانبي، فكانت نعم الأم الناصحة والأستاذة الموجهة، فتعجز حروفي أن تكتب لها شكراً، ولا أجد في قلبي إلا الحب والثناء على ما قدمته لي.

وبكل ود واحترام وإخلاص أشكرُ الأستاذ الدكتورة بشرى موسى صالح فكانت ولا زالت كالنخلة الشامخة التي تعطي من فيض علمها بلا حدود، مهما حاولت لم أجد عبارات شكر تليق في وصف فضلها، وتقدير فعلها على عظيم ما قدمته لي من علم ووقت ونصائح وتشجيع واطمئنان...

المحتويات

ت	الموضوع	الصفحة
١	المقدمـــة	أ ـ ث
٢	التمهيد مهاد تعريفي	٢ ـ ١٨
٣	الفصل الأول: أنماط المشهد السردي	٢٠ ـ ٢٤
٤	المبحث الأول: المشهد السردي الحضوري	٢٦ ـ ٣٣
٥	المبحث الثاني: المشهد السردي الاسترجاعي	٣٥ ـ ٤٧
٦	المبحث الثالث: المشهد السردي الاستباقي	٤٩ ـ ٦٠
٧	الفصل الثاني: عناصر بناء المشهد السردي	٦٢ ـ ١٤٣
٨	المبحث الأول: الشخصيات	٦٤ ـ ٨٨
٩	المبحث الثاني: الحدث	٩٠ ـ ١٠٥
١٠	المبحث الثالث: المكان	١٠٧ ـ ١١٩
١١	المبحث الرابع: الوصف	١٢١ ـ ١٣٠
١٢	المبحث الخامس: الحوار	١٣٢ ـ ١٤٣
١٣	الفصل الثالث: أنمـاط الصورة	١٤٦ ـ ١٩٠
١٤	المبحث الأول: الصورة البلاغية	١٤٦ ـ ١٦٥
١٥	المبحث الثاني: الصورة الذهنية	١٦٧ ـ ١٩٠
١٦	الخَـــاتِمَة	١٩٢ ـ ١٩٣
١٧	المصادرُ والمراجعُ	١٩٥ ـ ٢٠٨

المُقدِّمَةُ

المُقَدِّمَةُ:

الحمد لله ربّ العالمين، الذي أنار بالإسلام عقولاً وأحيا به قلوباً، والصلاة والسلام على نبينا محمد وعلى آلهِ الطيبين الطاهرين وصحبه المنتجبينَ الذي أرسله الله هادياً ومبشراً ونذيراً.

أما بعد، فإن النص النثري القديم مكتنز بالفنون التعبيرية، فضلاً عن احتوائه مستويات تركيبية ودلالية، تناولتها الدراسات الأكاديمية التي عكفت على الوقوف عند مستويات السرد المختلفة في النص النثري القديم؛ فقد درسوا ما كتبه القدماء من نصوص نثرية بالتفصيل، وإن المناهج التي طُبِّقتْ على النصوص النثرية القديمة على الرغم من حداثتها، إلا أنها استطاعت سبر غور النصوص القديمة والتشاكل معها.

فالدراسات السردية مثلاً أغدقت مفاهيمها على النصوص بمختلف توجهاتها وأنواعها، وشجعت على ذوبان الحدود بين الأجناس الأدبية من خلال ما شهده عالم النقد الأدبي من تطور. فعناصر السرد من حوار ومشهد وفضاء وشخصيات لم تعد حكراً على النصوص الحديثة، بل هي موجودة في قدم الأصل.

ويمكن أن يُعدّ المشهد المدخل للولوج إلى أغلب تفصيلات النص السردي الحكائي وبنياته مهما كان شكله أو نوعه، وممّا يقدمه من وصف يمكن أن نتعرّف على مقدرةِ السارد الوصفية وإمكانياته التعبيرية.

فيؤدي المشهدُ في الأدبِ السّرديِّ القَصصيِّ دورًا كبيرًا في الوَحدةِ البنائيةِ للأحداث، وهذا ما يُميزُهُ عنْ بقيةِ التِّقْنيات الزَّمنيةِ المَعروفةِ الأخرى. وذلكَ لِمَا يَقومُ بِهِ منْ تَجسيدٍ لِلأحداثِ وَنقلِ صورِها إلى المتلقّي أوِ القارئِ بشكلٍ يُقاربُ صُوَرَها في الحياةِ الوَاقعية، فالمشهدُ وكما هوَ معروفٌ يُتكونُ من وَحدةٍ بِنائيةٍ دِراسيةٍ تتضمّنُ فِعلًا مُمتدًّا، يَجْري في زمانٍ ومكانٍ مُعَيَّنَيْنِ وَبينَ شخصياتِ القصةِ منْ دُونِ حذفِ الفعلِ أوْ تقليصِه، وَلِذلكَ يَتساوى فِيهِ زَمنُ السّردِ معَ زمنِ القصةِ، مِمَّا يَجعلُ مِنَ المشهدِ نوعًا مِنَ التِّقْنِيةِ، تُعْطي للقصّةِ صِفَةَ العرضِ أوِ المُحاكاةِ الآنِيَّة.

وبِما أنَّ المشهدَ يَعتمدُ العرضَ المُباشرَ للأحداث، فَهُوَ لا بدَّ أنْ يَبنيَ أساسًا إمَّا على الحَرَكةِ أوِ الحِوارِ أوْ كِلَيهِما مَعًا.

وَالحَركةُ تتضمَّنُ العَرْضَ الصُّوَرِيَّ الوَصْفِيَّ لِلأحداثِ عندما تَأتي ضِمنَ البِنَاءِ الأدبيِّ القَصصيّ.

وهناكَ منْ قَسَّمَ المشهدَ وَفقًا للوسَطِ الّذي يُوظِّفُهُ إلى مشهدٍ حِواريٍّ عِندمَا يَتعلّقُ الأمرُ بِالمسرحِ، وإلى مشهدِ الصُّورِ المُتحرِّكةِ عِندما يتعلَّقُ الأَمرُ بِالسِّينَما، وإلى مَشهدٍ سَمْعيٍّ عِندمَا يَتعلَّقُ الأمرُ بِالإذاعَة،

وَإلى مَشهدٍ سرديٍّ عندما يتعلَّقُ الأمرُ بِالرِّوايةِ وَالأدبِ القَصصيّ. وهذا الأخيرُ يَعتمدُ الوَصْفَ وَالحركةَ وَالحِوارَ أنواعًا مَشهديَّةً تَدخُلُ فِي صُلْبِ العَمليَّةِ البِنائِيَّةِ السَّرْدِيَّة.

أَمَّا رِسالةُ الغُفران، فَهِي عَمَلٌ أَدبيٌّ مِنْ أهمِّ أَعمالِ الشَّاعرِ وَالفيلسوفِ العبّاسيِّ أبي العَلاءِ المِعَرِّيِّ، وتُعَدُّ منْ أعظمِ كُتُبِ التراثِ العربيِّ النقديّ، وهيَ منْ أهمِّ وأجملِ مؤلفاتِ المِعَرِّيّ، فهِيَ رَدٌّ على رِسالةٍ وردَتْهُ منِ ابنِ القارِح، ذاتِ طابعٍ روائيٍّ، إذ جعلَ المَعريُّ منِ ابنِ القارحِ بطلاً لرحلةٍ خياليةٍ أدبيةٍ عجيبةٍ، يُحاورُ فيها الأدباءَ والشعراءَ واللُّغويينَ في العالمِ الآخر.

وَقَسَّمَها إلى قِسْمَينِ؛ رِحلةِ الغُفرانِ، وَالرَّدِ على ابنِ القارح.

وجاءتْ هيكليةُ هذهِ الدّراسةِ مُشَيَّدَةً على مُقدِّمةٍ وتمهيدٍ وثلاثةِ فصول، وخاتمةٍ و قائمةٍ ثُبِّتتْ بالمصادرِ والمراجع.

التمهيدُ كانَ بعنوانِ مِهادٍ تعريفيٍّ وجاءَ على محاور، تناولتُ في الأولِ المشهدَ لغةً واصطلاحاً، والمحورُ الثاني لأبي العلاءِ المَعريّ، والمحورُ الثالثُ في عرضٍ مختصرٍ لرسالةِ الغفران.

أما الفصلُ الأولُ منَ الدراسةِ فقدْ درستُ فيهِ أنماطَ المشهدِ السرديِّ منْ خلالِهِ بَيَّنَ الكاتبُ مهاراتِهِ تصرفًا وتحكّمًا في أحداثٍ ابتدأها بكسرٍ لخُطةِ الزمنِ عِبْرَ تجاوُزِهِ وتأخيرِهِ لأحداثٍ حُرصاً منه لإضفاءِ نوعٍ منَ المتعةِ لدى القارئ. وقدْ قُسِّمَ هذا الفصلُ على ثلاثةِ مباحث، تناولتُ في المبحثِ الأولِ المشهدَ السرديَّ الآنيّ، أما في المبحثِ الثاني فقدْ عرضتُ فيهِ المشهدَ السرديَّ الاسترجاعيّ، في حينٍ جاءَ المبحثُ الثالثُ في المشهدِ السرديِّ الاستشرافي.

أما الفصلُ الثاني فجاءَ بعُنوانِ عناصرِ بناءِ المشهدِ، وتكوَّنَ منْ خمسةِ مباحث، خُصِّصَ المبحثُ الأولُ للشخصياتِ الوَاردةِ وأساليبَ عرضِها والشخصيات المرجعية والمؤنسنة، فضلاً عنِ الوظائفِ التي قدمَتْها الشخصياتُ في رسالةِ الغفران.

في حينٍ خُصِّصَ المبحثُ الثاني لدراسةِ الأحداثِ المشهدية، والمبحثُ الثالثُ لعنصرِ المكانِ وما يؤديهِ منْ دورٍ مهمٍّ في صناعةِ المشهد، وعرضتُ فيهِ الانفصالَ والاتصالَ المكانيّ.

أما المبحثُ الرابعُ والخامسُ فقد جعلتهما لدراسةِ الوصفِ والحوار.

وكانَ الفصلُ الثالثُ منَ الرسالةِ لدراسةِ أنماطِ الصورةِ، وجاءَ بمبحثين، الصورةِ الفنيةِ والصورةِ الحِسية.

بعدَها أَنْهيتُ الرسالةَ بخاتمةٍ عرضتُ فيها أهمَّ النتائجِ التي توصلتُ إليها منْ خلالِ دراسةِ المشهدِ في رسالةِ الغفران. منْ ضمنِها أنَّ مقاربةَ الغفرانِ منْ زاويةِ المشهدِ السرديِّ تجربةٌ جديدةٌ، تنبعُ جدتُها منْ طبيعةِ المشهدِ وما يتضمنُهُ منْ إطارٍ للأحداثِ والزمانِ والمكانِ والشخصيات. وقدْ جاءَ أسُلوبُهُ في عرضِ شخصياتِهِ على طريقتين؛ الأولى طريقةُ الأسلوبِ المباشرِ التي تولَّى فيها السارِدُ مهمةَ الكشفِ عنها بنفسِه، أمَّا الطريقةُ الثانيةُ فهيَ طريقةُ الأسلوبِ غيرِ المباشرِ الَّتي تنحَّى فيها السارِدُ جانباً وتركَ لشخصياتِهِ تأديةَ دورِها بنفسِهَا.

أمّا في ما يتعلَّقُ بالحَدثِ المشهديِّ فجاءتْ أغلبُ مشاهدِ المَعريِّ بنسقِ التضمين، لتضمينِهِ أحداثاً وقصصاً خارجةً عنِ المشهد. وكانَ أبو العلاءِ مستطرداً في بعضِ مفاصلِ الرسالة، وكانَ في أمكنةٍ أخرى مختزلاً، وقدْ أكثرَ منَ الشروحاتِ الطّويلةِ والحواراتِ التي تتعلقُ باللغةِ وتفاصيلِها وموضوعاتِها.

واعتمدتُ في الرسالةِ المنهجَ الفني الوصفيَّ التحليليّ؛ أي قراءةُ المشاهدِ وتحليلُها.

وإذا كانت طبيعة البحوث لا تخلو من صعوبات ومشاق، فإن أبرزها تمثلت في الموضوع نفسه، ذلك أن رسالة الغفران لأهميتها وغزارتها الأدبية قد أشبعت دراسة من الباحثين والنقاد.

ومن أهم الدراسات التي أولت الاهتمام بنص رسالة الغفران هي دراسة عائشة عبد الرحمن بنت الشاطئ (ت ١٩٩٨). وبعدها جاءت الدراسات تباعاً، فقد تناولها عبد الملك مرتاض في كتابه القصة في الأدب العربي، وحسين الواد (ت ٢٠١٨) في كتابه البنية القصصية في رسالة الغفران، فضلاً عن أدبية الرحلة في رسالة الغفران لعبد الوهاب الرقيق وهند بن صالح. ولا ننسى جهود نقاد آخرين كشوقي ضيف (ت ٢٠٠٥) وطه حسين (ت ١٩٧٣) وصفوت عبد الله خطيب وأحمد زياد.

أما عن دراسات الباحثينمن رسائلَ وأطاريحَ؛ فقد نوقشت في الجمهورية الجزائرية رسالة التفاعل الحواري في رسالة الغفران للباحث مصطفى بربارة. وأيضاً الخطاب السردي في رسالة الغفران للطالب نفسه لنيل شهادة الدكتوراه. وأطروحة البنية السردية في رسالة الغفران لأبي العلاء المعري للباحثة مختارية ضرو. إضافة إلى عدة بحوث قد تطرقت لها في متن الرسالة.

وبعد الاطلاع على هذه المؤلفات وجدتها لا تتعارض مع ما أدرسه في المشهد السردي.

التَّمْهِيدُ

التَّمْهيْدُ

مِهَادٌ تَعرِيفِيٌّ

١- المَشْهَدُ: المَشْهَدُ لُغَةً:

وردت كلمة مشهد بشكلها الصريح في القرآن الكريم في سورة مريم في قوله تعالى: ((فَاخْتَلَفَ الْأَحْزَابُ مِن بَيْنِهِمْ فَوَيْلٌ لِّلَّذِينَ كَفَرُوا مِن مَّشْهَدِ يَوْمٍ عَظِيمٍ))[١]، أي تجمع الناس في الحدث العظيم كما هو معروف في كتب التفاسير. وكما جاء عند ابن منظور في لسان العرب معنى المشهد بأنه (المَجْمَعُ من الناس، والمَشْهَدُ: مَحْضَرُ الناس)[٢]، كذلك جاء في المعجم الوسيط معنى المشهد بأنه (الحضورُ، وما يُشاهَدُ)[٣].

وبعد الاطلاع على تحديدات المصطلح اللغوي وجدت الباحثة أن أغلب المعاجم اللغوية تتفق على المعنى نفسه الذي جاء في القران الكريم، لذا اكتفيتُ بمعجمين اثنين فقط.

المَشْهَدُ اصْطِلاحَاً:

هو (أسلوب العرض الذي يلجأ إليه السرد حين يقدم الشخصيات في حال الحوار المباشر والتضاد في السرعة بين المشهد المفصل والسرد الملخص هو صدى للتضاد في المضمون بين المسرحي وغير المسرحي)[٤]، وهو بذلك (نقيض الخلاصة، ففي الخلاصة يكون هناك مرور سريع على الأحداث، أما

---

(١) مريم :٣٧.

(٢) لسان العرب: مادة (شهد). وينظر: مقاييس اللغة: مادة (شهد).

(٣) المعجم الوسيط: مجموعة مؤلفين، مجمع اللغة العربية، الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث، دار الدعوة، مؤسسة ثقافية للتأليف والطباعة والنشر، إستانبول- تركيا : ٤٩٧.

(٤) معجم مصطلحات نقد الرواية: لطيف زيتوني، مكتبة لبنان، ناشرون، دار النهار للنشر، ط١: ٧٥.

في المشهد، فالأحداث تتوالى بكل تفاصيلها وأبعادها، فهي أساسية وإبرازها له صفة تأسيسية لمسار القصة))[١].

ثم يُعدّ المشهد أيضاً بمثابة (قطعة ترصيع قائمة بذاتها فهي فقرات بعيدة إلى هذه الدرجة أو تلك عن الحبكة وتدخل إلى النص لتقدم لوناً أو خلفية أو إبهاراً)[٢] . ويرى ليون سرميليان بالمشهد الروائي (يزيد من متعة القصة في مراحلها المتعاقبة، وتزداد متعة القارئ الذي يقوم بكشوفاته بنفسه، وهو أمر يختلف عن أن يأتي المؤلف أو الراوي ليخبره عنه، وهو عنصر درامي وفعل حاضر مستمر بالقدر الذي يستغرقه، ويعيد تقديم حركة الحياة. والحياة فعل وحركة، فهو فعل محدد أو فعل مفرد يحدث في زمان ومكان محددين، ويستغرق من الوقت بالقدر الذي لا يكون فيه أي تغيير في المكان. أو أي قطع في استمرارية الزمن)[٣]. وقد يغلب المشهد على السرد في رواية ما فتصنف على أنها رواية مشهدية [٤]. وبما أن الدلالة اللغوية للمشهد هي الجمع أو الحضور فيمكن القول إن روايات الكاتبة البوليسية (أجاثا غرستي) هي روايات مشهدية لكونها تجمع أغلبية شخصيات القصة في مكان وزمان واحد للتحقيق في الجريمة. ولا تقتصر تقنية البناء المشهدي على الفن الروائي، إنما تدخل هذه التقنية في الفنون الأخرى، ومنها فن المسرح والفنون المرئية مثل التلفزيون والسينما، ولذا وجدتُ أنه من الضروري إجراء مقارنة بسيطة بين عمل المشهد في هذه الفنون والفن الروائي لأجل تدعيم وترصين البحث. فالمشهد في السينما عبارة عن (وحدة أو مقطع من الفلم السينمائي يتكون عادة من عدد من اللقطات المترابطة، التي يجمعها موقع تصوير أو حدث درامي واحد)[٥] ويعرف أيضاً بأنه سلسلة من اللقطات مرتبطة ببعضها، تقوم

---

(١) المحكي الروائي إلى المحكي الفيلمي: حمادي كيروم، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ٢٠٠٥: ١٤٤.

(٢) معجم المصطلحات الأدبية: إبراهيم فتحي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، ١٩٨٦: ٣٣٠.

(٣) المشهد في المعجم والمصطلح (دراسة المشهد السردي للثلاثيات الروائية): أسماء بوبكري، جامعة أحمد دراية– ادرار: ٨٣.

(٤) ينظر: المصدر نفسه: ٨٣.

(٥) معجم المصطلحات السينمائية: خيرية البشلاوي، مراجعة هاشم النحاس، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤:١٦٩. وينظر: السينما الناطقة: كيفن جاكسون، تر/ علام خضر، منشورات دار الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ٢٠٠٨: ٤١٤.

بتصويرها أو التقاطها عدسة الكاميرا، ويجمعها وحدة المكان والزمان تجمع بين عدة عناصر منها المنظر، أو التطور، أو الحركة، أو الشخصية أو الحالة النفسية، وما إلى ذلك، وتعرض أمام المشاهد[١].

إذن هو من الأجزاء أو الوحدات الكبرى التي يبنى منها الفلم ككل، ونجده يتوحد بعنصري الزمان والمكان وغايته استمرار ((تدفق الأحداث ودفعها إلى الأمام))[٢].

أما عن المشهد في الرواية، فهو عبارة عن مقطع سردي يعرض حدثاً معيناً من أحداث الرواية، إمّا من طريق الحوار أو الوصف. ويمتاز المشهد في الرواية بتساوي زمن السرد مع زمن الحكاية، لذا فهو يمتاز بخاصية عرض الأحداث وكأنها تجري أمامنا الآن في هذه اللحظة.

وتلاقى المشهد الروائي مع المشهد السينمائي من خلال وجود عناصر البناء نفسها، أي عناصر بناء كلا المشهدين هي واحدة. فلا بد من توافر عنصري الزمان والمكان، وكذلك الحدث.

ويفترق المشهد الروائي عن السينمائي في كون الأول يعتمد حاسة الإدراك والتخيل لرسم صورة في عقل المتلقي، في حين الثاني يعتمد حاسة البصر والمشاهدة المباشرة للأحداث التي تجري أمامه في زمن المضارع، لذا فالسينما لا تعرض في زمن الحاضر حتى عندما تتناول زمن الماضي أو تذهب إلى المستقبل، فإنها مجبرة على عرض هذه الأزمنة في الزمن الحاضر، زمن الآن.

وإن المشهد الروائي له سيطرة كبيرة وتحكم في الزمان، عكس المشهد السينمائي، ولكن المشهد الروائي أقل واقعية في طرح الزمن أمام المتلقي من السينما، لأن السينما قادرة على أن تعرض أمام المتلقي غروب الشمس والليل والنهار، بحيث نشاهد وندرك كل شيء.

ويتحدد طول المشهد من سلسلة الأحداث المتتابعة أو المتداخلة في النص السردي، فقد يحتاج حدث معين إلى مشهد طويل يتجاوز الصفحتين أو الثلاث، وقد لا يتجاوز المشهد خمسة أسطر في القصة[٣].

---

(١) ينظر: كتابة السيناريو للسينما: داويت سوين، تر/ أحمد الحضري، دار الطناني للنشر والتوزيع، القاهرة، ط٢، ٢٠١٠: ٣٤٧.

(٢) السيناريو: سيد فيلد، تر/ سامي محمد، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٩: ١٣٧.

(٣) ينظر: السيناريو: سد فيلد، تر/ سامي محمد، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٩: ١٣٧.

وفي المشهد نجده أحياناً كائناً مُحاوراً للقارئ أكثر من كونه لقطة ثابتة أو مجموعة من الصور المتتابعة، فالمشهد تكمن عظمته وهيمنته على النص السردي من الأحداث التي تدور فيه، فهو عارضة سينمائية مستقاة من خيال الكاتب تُريح القارئ عند إصابته بالضجر نتيجة تتابع الأحداث السردية[١]. ويمكن القول إن المشهد هو بودقةٌ يضع فيها الراوي الأحداث المهمة فقط، في حين بقية الأحداث تكون حصرياً في التلخيص لأنها ليست ذات أهمية ولا ترقى إلى مستوًى مهمٍّ ليضعها الراوي في المشهد، وأحياناً يكون المشهد مسرحياً، أي إنه يؤثِّث لمشاهد أخرى ويؤسس لها، وقد يكون غير ممسرح، أي منقطعاً عن غيره من المشاهد[٢].

ومن تقسيمات المشهد عند برسي لوبوك، **الأول:** المشهد التصويري الذي يكون الوصف لغته الحقيقية والصورة جزء مهم، لأن الوصف هو الرد الساكن الذي لا فعل فيه ولا حركة، وهي نقيض ((الدراما التي تحول كلام وسلوك الشخصيات إلى مشاهد))[٣].

أما القسم الثاني: فهو المشهد الدرامي الذي تكون حوارات الشخصيات فيه هي المحرك الأساس للمشهد واستبطان دواخلها ومعرفة ما تفكر فيه[٤].

والمشهد الحواري هو المشهد الذي تتراكم فيه حوارات الشخصيات وتتابع لدرجة أن القارئ يبدأ بتصديق المشهد كأنه حقيقة من الحقائق الواقعية، فهو وسيلة يتبعها الراوي لكسر رتابة السرد، فيؤدي في العادة إلى الإحساس بتوقف الزمن لأن حوار الشخصيات يتوسع ويتضخم لدرجة أن السرد يكاد يتوقف أحياناً[٥]

---

(١) ينظر: غائب طعمة فرمان روائيا(دراسة فنية): فاطمة عيسى جاسم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٤، ط١: ١٤٦.

(٢) ينظر: معجم مصطلحات نقد الرواية: لطيف زيتوني، مكتبة لبنان – ناشرون، دار النهار للنشر، ط١، ٢٠٠٢: ١٥٤.

(٣) المصطلح السردي: جيرالد برنس، تر/ عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة– القاهرة، ط١، ٢٠٠٣: ١٧٤.

(٤) ينظر: صنعة الرواية: بيرسيل وبوك، تر/ عبد الستار جواد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط٢، ٢٠٠٠: ٧٢.

(٥) ينظر: بنية الشكل الروائي (الفضاء– الزمن– الشخصية): حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت– الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠، ١٢٠.

و((لا يلجأ الكاتب إلى تعديل كلام الشخصية المتحدثة، فلا يضفي عليه أية صبغة أدبية أو فنية، وإنما يتركه على صورته الشفوية الخاصة به))[١].

وتكمن أهمية المشهد عند ليون سرميليان بأنه ما يجعل القارئ يتعمق في محاولة الكشف عن مكنونات الشخصيات التي تتحدث أمامه كأنها ليست شخصيات متخيلة، وانما شخصيات من الواقع. والفرق بين المشهد والسرد أن السرد إخبار والمشهد تصوير فقط، لذلك لا يُفصّل الراوي كل شيء وإنما يترك هذا الأمر للقارئ. ويختلف عن سابقيه بتسمية المشهد بالتلخيص، فهو يرى أن المشهد في القصة على نوعين مشهد درامي ومشهد تلخيص، والتلخيص نعني به خلاصة المعرفة وخلاصة الوصول إلى مكنونات الأشياء[٢].

أما المشهد السردي فهو المشهد الذي تكون علامته الفارقة عن بقية المشاهد الأخرى التي لا تتوافر في بقية أنواع المشهد، لأن الراوي في هذا النوع من المشاهد يحاول إلى حد كبير التداخل والتدخل مع شخصياته بما يحرك المشهد السردي بالاتجاه الصحيح، لأن الشخصيات تحتاج إلى رؤية تحدد حركتها ومسارها في أثناء قيامها بالحدث، وتدخل الراوي في الوقت المناسب أحياناً يزيح الهمّ والاحتقان عن نفس القارئ حين يقدم معالجات منطقية سريعة لكل مشكلة تواجه الأبطال والشخصيات[٣].

ويتميز المشهد السردي عن بقية المشاهد لوجوده على حركة متقابلة من أكثر من طرف، ففي الوقت الذي تتحدث فيه الشخصيات عن نفسها، تقابلها الحوارات أحياناً لتصل لدرجة التشابك وهو ما يبتغيه الراوي من أجل إقحام القارئ في هذه العملية حين يبدأ بخلق وتكوين مشاهده السردية، فالمشاهد الساكنة كوصف الطبيعة أو وصف ذكريات الماضي لا تحرك القارئ وتسحبه إلى ساحة النص مثل حركة المشهد السردي.

---

(١) بنية الشكل الروائي: ١٦٦.

(٢) ينظر: بناء المشهد الروائي: ليون سرميليان/ (مقال) تر/ فاضل ثامر، الوحدات السردية للخطاب دراسات مترجمة، منشورات آراس، العراق، ط١،٢٠١٢: ٧٠-٧١.

(٣) ينظر: المشهد السردي في القران الكريم: حبيب مؤنسي، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط١، ٢٠٠٩: ١٤.

ومن وظائف المشهد السردي:

– يطور الحدث ويزيد فاعليته، ويجعل الأحداث تكون أكثر واقعية، وينمّي الأحداث الصغيرة مما يقدمه المشهد من صور.

– يفصح عن التوقيت الزمني للأحداث، فهو يفسر ويوضح ماهية الزمن الذي حصلت فيه أحداث القصة أو الرواية.

– يتمكن الراوي من المشهد أحياناً من استبطان بعض الشخصيات ومعرفة دواخلها ومكنوناتها[١].

وفي مشاهد رسالة الغفران التي اختلفت اختلافاً جوهرياً في الرؤى والمعتقد، انتفع منها السارد بصورة قصدية، إذ يرى أن هذه المشاهد تحول القارئ إلى مدافع عن إحدى الشخصيات أو متضامن معها أو معترضاً عليها، ويعني هذا أن كل الشخصيات المطروحة في رسالة الغفران اختيرت بعناية فائقة وحرفية لتحرك سكون القارئ، وتشركه في الأحداث التي يقرأُها أو تُقرأ عليه.

ويفكر أبو العلاء دائماً في تحميل عقائده وأفكاره ووجهات نظره إلى شخصياته، وطرحتها الشخصيات بوساطة الحوار الذي تضمنته المشاهد السردية. ونجد من ناحية أخرى وجود رؤى فلسفية يضعها أبو العلاء وسيلةً للمحاورة وحُججاً للإقناع بين شخصياته وآرائه.

٢– أَبُو العَلاءِ المَعَرِّيّ (الشَّخْصِيَّةُ وَالفَنُّ):

حَيَاتُهُ وَفَنُّهُ:

يعد أبو العلاء المعري من أهم الشخصيات في العصور الأدبية، فليس من المبالغة أن نقول إنه من ألمع الشخصيات في تاريخ الأدب العربي.

فهو على العكس من الشعراء، لم يستخدم ثقافته وسعة اطلاعه وذكائه وقدرته الأدبية (الأدب والنثر) في التكسب بالمال، وإنما استخدمه لتساؤلاته العقلية والفلسفية وحبه للعلم والمعرفة.

---

(١) ينظر: البناء الفني لرواية الحرب، دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة: عبد الله إبراهيم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨: ١٨٦.

هو أبو العلاء؛ أحمد بن عبد الله بن سليمان بن أحمد بن سليمان بن داود بن المطهّر بن زياد بن ربيعة بن الحارث بن ربيعة بن أنور بن أسحم بن أرقم بن النعمان بن عَدِيّ بن غطفان بن عمرو بن بريح بن جُذَيمة بن تيم الله بن أسد الله بن وبرة بن تغلب بن حلوان بن عمران بن إلحاف بن قضاعة التَّنوخي المعري[١]. وكانت ولادته يوم الجمعة عند مغيب الشمس، سابع عشري شهر ربيع الأَوّل، سنة ثلاث وستين وثلثمائة بالمَعَرَّة [٢] .

ويعد أبو العلاء بمثابة النموذج للمثقف العربي الموسوعي الذي قرأ ثقافة عصره ودونها في كتابات متنوعة بتنوع المعارف الإنسانية. ففي ذلك العصر لم يعهد المسلمين فيلسوفاً مثله قد تطرق الى الفلسفة العلمية والعملية.

وإن أبرز ما أثر في فلسفة المعري هي الحياة العامة وما فيها من عادات وتقاليد، هذا من جهة. أما من جهة أخرى فكان لطابع الفتوحات والترجمات أثر كبير في اطلاعه على الفلسفة الهندية والفارسية واليونانية. فضلاً عن كتب الدين والمذاهب، فقد درس الإسلام واليهودية والنصرانية والمجوسية، واطلع عليها اطلاعاً واسعاً، فكل هذا أدى إلى تكوين مجموعة من مصادره الفلسفية. وقد غلب عقل المعري في كثير من مواقفه، ((فهو لا يؤمن إلا للعقل وحده))[٣].

والدليل على احتكامه للعقل ((أنه عندما يضطر إلى شيء من الشك والحَيرة، لا يطمئن إلى الشك ولا إلى الحيرة، وإنما يغالبها ما وجد إلى مغالبتها سبيلاً))[٤]. فحمل أدبه معاني فلسفية عميقة، وآراء فكرية رصينة، وهي ما لم يسبقه إليه من الأدباء العرب إلا لماماً[٥].

---

(١) وفيات الأعيان وأنباءُ أبناءِ الزمان: أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلكان، تح/ إحسان عباس، دار صادر، بيروت– لبنان، د. ط، ١٩٧٨، ١: ١١٣.

(٢) شذرات الذهب في أخبار من ذهب: ابن عماد الحنبلي (ت١٠٨٩)، تح/ محمود الأرناؤوط، دار ابن كثير، دمشق– بيروت، ٥: ٢٠٩.

(٣) تجديد ذكرى أبي العلاء: طه حسين، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ٢٠١٢: ١١٨

(٤) تعريف القدماء بأبي العلاء المعري، طه حسين، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د. ط، ١٩٦٥، المقدمة: د

(٥) ينظر: أبو العلاء المعري بين الزمخشري والرازي، دراسة دلالية في ثلاثة مواقف: وسام محمد البدري وضرغام محمود الدرة، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٠: ١٧.

ففلسفة المعري لم تقم على المعرفة فقط، بل مع نفسيته وإحساسه معاً. وهذا نراه واضحاً في حياته الاجتماعية والأخلاقية والفلسفية وحتى الدينية.

وقد تناول المعري في فلسفته ما تناول غيره من الفلاسفة، فيحث على العلم وما فيه وعما وراء المادة والسياسة والأخلاق والطبيعة والفلسفة الرياضية والإلهية والعلمية واصل الإنسان وغرائزه والدنيا والعدم والزواج والمرأة [١].

وكان شديد الحياء عزيز النفس يكره أن يخالط الناس فيكون بينهم مكان السخرية والاستهزاء أو الشفقة عليه والرثاء له، فآثر أن يتجنب عشرتهم ما استطاع... إلى جانب فقده أباه وأمه وشدة فقره وفشله في الإقامة ببغداد حيث يلقي الفلاسفة وأهل العلم ويحضر مجالس الجدل والمناظرة... وعودته الى معرة النعمان[٢].

فكل هذه الأسباب أدت به إلى اختيار العزلة واعتكافه عن الناس، فهي محاولة للهروب من الصراع المأساوي الذي كان يعيشه.

فكان صاحب رؤية أن الحياة صعبة شاقة يقول: ((مالي وللناس؟! لقد بلوت أخلاقهم فلم ألقَ إلا شرّاً واختبرت طباعهم فلم أجد إلا نكراً، فلتُضرَبَنَّ بيني وبينهم الحجُبُ، ولتُسدَلنَّ بيني وبينهم الأستار... فلتُصَمَنَّ عن حديثهم أذني، وليُعقَدَنَّ عن تحديثهم لساني، وليُمحَيَنَّ من قلوبهم شخصي وليَحْسَبُنِّي بعد اليوم من أهل القبور، مالي والدنيا؟! لقد أتيتها كارهاً، وعاشرتها كارهاً، ولأُخرجنَّ منها كارهاً... إني لأحمق إن لم أطرحها قبل أن تطرحني، وأزدريها قبل أن تزدريني... مالي وللزواج والنسل؟! لولا أنَّ أبي قد قذف بي في هذه الحياة لما لقيت ألماً، ولما احتملت عناءً، أفليس يقنعني أن أحتمل هذه الجناية حتى أنقلها إلى بريءٍ لم يجنِ ذنباً، ولم يقترف إثماً؟! مالي وللحيوان؟! أُسخِّره في منافعي، وأصرِّفه في مآربي... إنّ فيما تخرج الأرض من النبات لدفعاً للجوع، وإنَّ فيما تنزل السماء من الماء لشفاءً للغليل))[٣].

---

(١) ينظر: تجديد ذكرى أبي العلاء المعري: ٢١٦.

(٢) ينظر: المجموعة الكاملة لمؤلفات طه حسين، دار الكتب اللبناني، ١٩٧٤، ط١،١٠: ١٦٧.

(٣) تجديد ذكرى أبي العلاء المعري:١٤١

ونسبةً لقوله هذا اختار أن يسمى رهين المحبسين، وأراد من ذلك منزله الذي احتجب فيه وذهاب بصره وهو في الرابعة من عمره ((فكانت هذه صدمة كبيرة على حياته الفكرية))[١] ثم أضاف إليها سجناً ثالثاً، وهو سجن نفسه في جسده[٢].

وقد قال عنه بعض الدارسين والباحثين نسبةً لتزهده عن الدنيا أنه كان متشائماً، إلا أنه قال في رسالة الغفران قولاً مخالفاً لما جاء به دارسوه، ((من أولعَ بالطيرة لم يرَ فيها من خيرة، وإنما هي شرٌّ متعجل وللأنفس أجل مؤجل))[٣].

فما حمل شعره من معانٍ فلسفية عميقة، وآراء فكرية رصينة، وهي مما لم يسبقه إليه من الشعراء إلا قليل. ((وقد أُتُّهِمَ على إثرها بالزندقة تارةً، وبالإلحاد تارةً أخرى))[٤].

لكن هذا لا يقاس على فلسفة المعري لأن الذي يقرأ شعره ونثره ونظرته نحو الحياة، يتوضح لديه أنه يرى العالم من منظور مثالي يستحق أن ندافع عنه، ويستحق أيضاً أن يعيش الإنسان فيه ومن أجله، لكن مظاهر الحياة التي شوهها وحرفها الإنسان أصبحت لا تطاق ولا تستحق التقدير، فالذي لا يفهم المعري يتبين أنه من أشد المتشائمين، وأنه تمرد على الله عز وجل بسبب أفكاره.

لكن المعري لم يكن منكراً لله سبحانه وتعالى، ودافعاً الناس إلى الكفر به، لكنه كان داعياً إلى رفض رذائل المجتمع ومواطن فساده، ورغبة منه في الصعود إلى الكمال والنموذجية الأخلاقية[٥].

---

(١) الأدب العربي في العصر العباسي: ناظم رشيد، مديرية دار الكتب، الموصل، د. ط، ١٩٨٩: ٢٨١.

(٢) ينظر: لزوم ما لا يلزم: المعري، تح/ كمال اليازجي، دار الجبل، لبنان – بيروت،٢٠٠١، ١: ٢٠٤.

(٣) رسالة الغفران: أبو العلاء المعري، تح/عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ) دار المعارف، ط٩، ١٩٧٧: ٤٧٧.

(٤) أبو العلاء المعري بين الزمخشري والرازي: ١٧.

(٥) ينظر: النظرية الخلقية عند أبي العلاء المعري بين الفلسفة والدين: سناء خضر، دار الوفاء لدينا للطباعة والنشر، الاسكندرية، د. ت: ١٩٠.

فهو كان مؤمناً بالله لكن ((إيمانه لم يمنعه من أن يصور شكه في كثير من أدبه، وربما صوَّر شيئاً يُوشك أن يكون خروجاً عن الدين؛ لأن فنّه وحيرته وشكه، كل أولئك كان يضطره إلى الشك ويُكرهه عليه إكراهاً))[١].

فهو ((يُحب الخير لكنه لا يجده، ويحب إشاعة الرفق والحنانة بين الناس لكنه لا يراها؛ فهو لم يتكلم عن الخيال، بل تكلم عن الواقع المرير الموجود))[٢].

على الرغم من أنه استخدم الخيال في بعض أدبه للسخرية والنقد والتمرد على القيم والمعتقدات[٣].

فجاءت فلسفته نزعة من نزعات طموحه البعيد، الراغب في اجتناء أكبر قدر من ثمراتها واحتلال أعلى منزلة من منازلها... فلما فاته ذلك ترك الدنيا وكل شيء فيها.

فالمعري لا يؤمن بوحي العقل المثقل بالخرافات، ولكنه يؤمن إيماناً شديداً بوحي العقل الفطريِّ الخالص، فهو الشاك بقيمة الفكر الاصطلاحيِّ في كل أشيائهِ، ليس لنا أن نَشْرحه به، فهو يؤمن بجوهر العقل دونَ مادة التَّعَقُّلِ الكثيفةِ بالأوهام والمُتناقضاتِ[٤].

وهكذا عندما نرى تعبيرات المعري عن الأديان والتقاليد والأخلاق لا بوصفها حقائق، بل بوصفها مظاهرَ انحرافٍ عن جوهرها الأصيل.

وذلك لأنه اهتمّ بالنقد الأخلاقي في ديوانه اللزوميات وأيضاً أفرد كتاباً لتمجيد الله عز وجل، وقال فيه: ((إنما أنا حيٌّ كالميت أو ميتٌ كالحيِّ، وما اعتزلتُ، إلا بعد ما حددتُ وهزلتُ، فوجدتني لا أنفذُ في جدٍّ

---

(١) تعريف القدماء بأبي العلاء: طه حسين، المقدمة د.

(٢) أبو العلاء المعري (دراسة في معتقداته الدينية): نرجس توحيدي، دار صادر بيروت– لبنان، ط١، ٢٠١١: ٤٦

(٣) ينظر: أبو العلاء المعري مبصر بين عميان: خليل شرف الدين، دار مكتبة الهلال، بيروت، ١٩٧٩: ٤٥.

(٤) ينظر: المعري ذلك المجهول (رحلة في فكره وعالمه النفسي): عبد الله العلايلي، دار الحديد، ط٣، ١٩٩٥: ٢٣– ٢٤.

ولا في هزلٍ، ولا أُخصبُ في التسريح ولا الأزلِ، فعليَّ بالصبر لا بد للمبهمة في انفراجٍ))[١]. وقد قال عنه طه حسن أنه ((كان يحيا حياةً خشنة، يلبس غليظ الصوف، ولا يغادر بيته ولا يأكل إلا الشعير، وسمعت الناس يتحدثون بأن بابه لا يغلق، وأنَّ نُوَّابه يعملون في تدبير المدينة، ولا يلجأون إليه إلا في مهام الأمور، وأنه لا يمنع سائلاً، يقوم الليل ويصوم أبداً، ولا يحفل بالدنيا))[٢].

وأنه وصف شيخوخته في رسالة كتبها إلى أبي الحسن محمد بن سنان، وقد أنبته برغبة السلطان إليه في اختصار كليلة ودمنة فقال: ((وأحسبه – أدام الله قدرته – يحسبني على ما يعهد من القوة والصبر ولست كذلك. الآن علت السن، وضعف الجسم وتقارب الخطو، وساء الخلق، وعطِّلت رحى لم تكن تجعجع، ولكن تهمس، كنت أقصر طحنها على نفسي، وأتقوَّى به دون غيري...))[٣].

وقال أيضاً عندما رد على داعي الدعاة الفاطمي: ((قد علم الله أن سمعي ثَقيل، وبصري عن الإبصار نقيل، قُضِيَ عليَّ، وأَنا ابنُ أَرْبعَ لا أُفرِّق بين البازل والرُّبَع*، ثم توالتْ مَحِني، فأشبه شَخْصي العُودَ المنحني...))[٤].

وقد تُوفِّيَ في يوم الجمعة الثاني من شهر ربيع الأول سنة تسع وأربعين وأربعمئة في أيام القائم[٥].

وبقيَت لكتابات المعري خصوصيتها التي تميزها عن غيرها من الكتابات، والتي مثلت ملمعاً مفارقاً في تاريخ الأدب العربي، ويمكن القول إن تراث المعري يزخر بموروث سردي تتوافر له كثير من السمات

---

(١) الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ، أبو العلاء المعري، ضبطه وفسر غريبه، محمود حسن زناني، مطبعة الحجازي، القاهرة، ط١، ١٩٣٨، ١: ٢٧٣.

(٢) تجديد ذكرى أبي العلاء: ١٤٨.

(٣) المصدر نفسه: ١٥٤.

(٤) تعريف القدماء بأبي العلاء: ١٢١-١٢٢.

*البازل: البازل من الابل: إذا استكمل السنة الثامنة وطعن في التاسعة وفَطَر نابُه فهو حينئذ بازل، ذكراً كان أو أُنثى. لسان العرب مادة (بزل).

الربع: من ذوات الخفِّ: ما بلغ السابعة من السنة. المصدر نفسه مادة (ربع).

(٥) معجم الأدباء: ياقوت الحموي، تح/ إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت- لبنان، ط١، ١،١٩٩٣ : ٢٩٦.

التي تجعله حلقة وصل بين الموروث السردي الشفاهي بتقاليده المميزة السابق عليه، والموروث السردي الحاضر (زمن كتابة النص).

٣- رِسَالَةُ الغُفْرَانِ:

أهم ما يستدعي توقفنا عند رسالة الغفران هي الخصائص الفنية ومن ضمنها العناوين، فاختلف النقاد في عَدِّ رسالة الغفران قصةً، وقد أقر حسين الواد في كتابه البنية القصصية في رسالة الغفران أنها قصة في الأساس، واستدل على ذلك بمختلف البنى القصصية والأساليب القصصية وتقنيات القص الواردة في رسالة الغفران.

وبعض النقاد يعدّون رسالة الغفران هي رسالة بالأساس، لما يتوافر فيها أركان الترسل أو بنية الرسالة. وهي في الواقع جماع أجناس، لأنها أخذت من كل شيء بطرف، أخذت من الرسالة وأخذت من القصة والرواية. وأخذت من المسرح والحوار. وأخذت أيضاً من المقامة السجع وفنونه، وأخذت من الشعر الإيقاع والقافية. ويمكن أن نعدّها أيضاً من جنس الخرافة. ((فهي تعد أول قصة خيالية عند العرب))[١].

وقد نشرت لأول مرة في القاهرة سنة ١٩٠٧، بتحقيق إبراهيم اليازجي، ثم نشرت بتحقيق كامل الكيلاني سنة ١٩٢٥. وفي الخمسينات حققتها عائشة عبد الرحمن بنت الشاطئ سنة ١٩٥٠.

وهذه الرسالة تُركت وهُجرت ولم تحظ الاهتمام بها طيلة القرون الماضية، فأصبحت بمثابة الأثر المغمور الذي لا أثر له، ولم يظهر لنا نحن إلا في القرن العشرين، ويعد هذا وقتاً متأخراً. ويرجع سبب إهمال النقاد القدامى لها بسبب الاتهامات التي وجهها أعداء أبي العلاء وحساده إليه، خاصة بعد كتابته رسالة الغفران؛ إذ ادّعى بعضهم أنه سخر من الدين الإسلامي فيما يتعلق بالجنة والنار، وادعى بعضٌ آخر أنه دافع عن الشعراء الزنادقة وبرّرهم وتحدث عن المغفرة لهم. وأخذ عليه فريق آخر حكمه على مصير بعض الشعراء في الآخرة موزعين بين المغفرة وعدمها. ووصفوها بأنها قصة جريئة خلط فيها الجد بالهزل والسخرية. وكانوا يعتقدون أن لعنه للزنادقة من قبيل الحقد والكيد لأنه كان بنفسه زنديقاً وملحداً.[٢] وعلى الرغم من اختلاف عدد من النقاد في ماهية رسالة الغفران، إلا أنهم لم يستطيعوا أن يكتموا إعجابهم

---

(١) تجديد ذكرى أبي العلاء: ٢٢٤.

(٢) ينظر: دراسة الطابع القصصي في رسالة الغفران: هومن ناظميان، مجلة إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)، سنة ٣ –ع ٩/ أذار ١٩٢/٢٠١٣.

بهذا المنجز الضخم الذي أثار دهشة القارئ. وإنه يوجد من تأثّر في هذه الرسالة في القرون الوسطى، وتحديداً في العالم الغربي وهو الشاعر الإيطالي دانتي.

وقد درس بعض المستشرقين مسألة العلاقة بين (كوميديا) دانتي والتراث الإسلامي. ومن الأمثلة على ذلك ميجويل آسين بلاثيوس المستشرق الإسباني، الذي وضع سنة ١٩١٩ كتاباً بالإسبانية عن (العلم الإسلامي لما بعد الحياة في الكوميديا الإلهية) ثم وضع له ملخصاً بالإسبانية تُرجم إلى الإنجليزية، ولكن ذلك لم يتم بعد، بسبب خلافات عائلية بين ورثة المؤلف والناشر...، نُشر بعد ذلك بعشرين سنة، وازن بين (كوميديا) دانتي ومؤلفات بعض متصوفي الإسلام مثل محيي الدين ابن عربي، ورسالة الغفران، وكتابات المحدثين والمفسرين، وبعض صور الإسراء والمعراج. وتكلم عن أوجه الشبه بينها وبين عوالم الجحيم والمطهر والفردوس عند دانتي، وقال إنه من المحتمل أن برونيتو لاتيني– أستاذ دانتي وصديقه– الذي انتقل بين قشتالة وفلورنسا، قد حمل إلى دانتي بعض المعلومات الشفوية أو الخطية عن وصف الإسلام والمسلمين لحياة الآخرة، وقد أيَّده آخرون وعارضه آخرون[١].

وفي سنة ١٩٤٩ أصدر إنريكو تشيرولي المستشرق الايطالي، مؤلفا بعنوان (كتاب المعراج ومسألة المصادر العربية – الإسبانية للكوميديا الإلهية). ونشر تشير في كتابه الترجمة اللاتينية والفرنسية القديمة، لإحدى صور المعراج الإسلامي. وتلخص قصة هذه الترجمة أن ملك قشتالة إلفونسو العاشر أمر بترجمة هذه الصور من العربية إلى القشتالية، ثم بعدها طلب ترجمتها من القشتالية إلى اللاتينية والفرنسية القديمة، وبذلك أيّد تشيرولي فكرة بلاثيوس في احتمال نقل برونيتو لاتيني لدانتي بعض المعلومات عن الإسراء والمعراج[٢].

---

(١) الكوميديا الإلهية: دانتي اليغييري، تر/ حسن عثمان، الهيئة العامة لمكتبة الإسكندرية، دار المعارف، ط٣: ٥٩ –٦٠. وينظر: دانتي ومصادره العربية والإسلامية: عبد المطلب صالح، الموسوعة الصغيرة، منشورات وزارة الثقافة والفنون – بغداد، ج٧، ط١، ١٩٧٨: ٥– ٢٢.

(٢) الكوميديا الإلهية: ٦٠، وينظر: تأثير الثقافة الإسلامية في الكوميديا الإلهية لدانتي، صلاح فضل، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، ط٢، ١٩٨٥: ٣٨– ٤٢.

وهذا طبيعي بفعل العلاقات بين الشرق والغرب والحروب والفتوحات التي نقلت حضارة المسلمين إلى أوربا(١).

وإن رحلة المعري ودانتي لم تكن بجديدة على الأدب، إذ سبقهم السومريون والبابليون، فقد وردت الفكرة بالنزول إلى عالم الأموات نفسها في كثير من أساطيرهم(٢).

ومن النقاد العرب الذين أيدوا فكرة أن دانتي قد تأثر بالمعري وأن المعري قد تأثر بالمعراج هو عمر فروخ، وقال أيضاً يقترب دانتي من لزوميات المعري ولكنه اهتمّ برسالة الغفران وبنى عليه ملحمته(٣).

وكذلك جلال مظهر في كتابه (مآثر العرب على الحضارة الأوربية)(٤)، ومحمد غنيمي هلال في (الأدب المقارن) إذ قال: ((تأثر دانتي في الكوميديا الإلهيّة بمصادر عربية))(٥)، وأيضا لويس عوض في كتابه (على هامش رسالة الغفران) ، وعبد الرحمن بدوي في كتابه دور العرب في تكوين الفكر الأوربي ، وداود سلوم في كتابه الأدب المقارن في الدراسات المقارنة التطبيقية.

ومن الذين رفضوا هذه النظرية المستشرق الايطالي غابرييلي ومازوني وراجنا. وأول ترجمة للمعراج ظهرت في عام ١٢٦٤م، أي قبل ولادة دانتي بسنة واحدة وهي ١٢٦٥م، والكوميديا الإلهية ألفت ما بين عام ١٣٠٢م – ١٣١٥م(٦).

ونؤيد رأي النقاد الذين ذهبوا إلى أن دانتي هو من المتأثرين برسالة الغفران، وذلك للتشابه الكبير في المحتوى والفكرة فالبطل في كلا الأثرين شاعر، فضلاً عن المسائل الغيبية التي كانت طاغية على رسالة الغفران وعلى الكوميديا الالهية، وأيضاً عن تنقل البطل الشاعر ما بين المنطقتين (الجنة والنار). ووجه الاختلاف ربما أن هناك منطقة إضافية عند دانتي يسميها بـ (المطهر) ما بين الجنة والنار ليطهر البطل نفسه ليدخل الجنة.

---

(١) ينظر: الأدب المقارن: طه ندا، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط١، ١٩٨٧: ٢٥٢.
(٢) ألواح سومر: صموئيل كريمر، تر/ طه باقر، مكتبة المثنى، بغداد، ط١، ١٩٥٦، ٢٦١.
(٣) ينظر: حكيم المعرة: عمر فرّوخ، دار الكشّاف، بيروت، ط١، ١٩٤٨: ١٢٠.
(٤) مآثر العرب على الحضارة الأوربية: د. جلال مظهر، مكتبة الأنجلو الأمريكية، القاهرة، ط١.
(٥) الأدب المقارن: د. محمد غنيمي هلال، بيروت– دار العودة، ١٩٨٣: ١٥٢.
(٦) ينظر: تأثير الثقافة الإسلامية في الكوميديا الإلهية لدانتي: ٤٠ – ٤٤.

إضافة إلى أن المعري قد سبق دانتي بـ ٢٩٢ عاماً، ومن ملاحظة سنة الوفاة لكل منهما فولادة دانتي ١٢٦٥م، وولادة المعري ٣٦٣هـ – ٩٧٣م، يتبين أن المتأخر دانتي هو من تأثر بأبي العلاء المعري بهذا الكتاب حصراً وليس بغيره.

ورسالة الغفران هي ردٌ على رسالة علي بن منصور، فهي رسالة جوابية وهي قصة خيالية، ظاهرها جواب وباطنها رموز وإشارات وتلميحات وتصريحات. ونرى من خلال قراءة رسالة الغفران أن أبا العلاء المعري قد ترقّع أن يرد على ابن القارح رداً مباشراً يشعره بأهميته، لكنه عمد إلى الرد عليه رداً غير مباشر، رداً تهكمياً ساخراً يبعث في النفس الرغبة في الاستمرار في القراءة.

وتحمل رسالة الغفران العديد من القضايا العقائدية والفكرية والفلسفية التي ضُمّنت في رسالة الغفران بصورة غير قسرية محببة إلى النفس، تتداخل مع السرد وثقافة الشخصيات التي وردت في رسالة الغفران، والوجه الآخر هو الأهم من الوجه الظاهر في الرسالة، فما سكت عنه النص السردي أكثر أهمية مما أعلن عنه.

ويقال إن هناك عوامل أخرى أبعد من رسالة ابن القارح وأعمق، منها القضايا العديدة التي شغلت فكر أبي العلاء وقد طرحها في اللزوميات وغيرها من مؤلفاته، وعاد إليها في رسالة الغفران، وهي قضايا الغيب كالبعث والنشور والحساب والعقاب.

ويستعرض فيها المعري ما يتعرض له الناس يوم المحشر، ويصف حالتهم ويتحدث عن الموقف وما يلقَ فيه الناس من أهوالٍ.

وتدور القصة حولَ علي بن منصور (ابن القارح) إذ يعجب من طول وقوفه في الحشر فيسعى إلى دخول الجنة قبل الناس، وهنا تحدث له حوادث تدعو إلى السخرية والضحك.

إذ يناقش ما يصادف من الشعراء والعلماء في الموقف ويناقش خازني الجنان ويمدحهما بالشعر وهما لا يفقهان حتى مفهوم الشعر. وبعد طول عناء يدخل الجنة ويجتمع بشعرائها وتدور بينهم حوارات ونقاشات فيما قالوا في الدار الفانية ويسأل كل من يلاقيه (بمَ غُفِرَ لكَ؟) ويطلُّ أيضاً على أهل جهنم ويسألهم لمَ لمْ يغفر الله لهم.

ويمكن أن تعد رسالة الغفران وثيقة فكرية عقائدية ومستنداً تاريخياً، فالمرسل والمرسل إليه هما يتشاركان عناصر الإبداع، فالأول قد استفزَّ أبا العلاء برسالته، أما الثاني فكان رد فعله أكثر واقعيةً وتحكماً وأكثر سطوة في المستوى الأدبي الابداعي؛ ذلك أن أبا العلاء حقق في هذه الرحلة ما كان يتمناه ابن القارح، وهو أن يغفر له.

وقد تكونت الرسالة من قسمين:

١- قسم الرحلة: وهي بنية مستقلة بذاتها التي عدها بعض النقاد بمثابة الاستطراد اعتمده المعري قبل أن يمرَّ إلى قسم الرد المباشر. جعل فيها علي بن منصور شخصيةً ورقيةً قصصيةً سرديةً، هي التي قامت بدور البطولة في هذه الرحلة السماوية. والتي نال فيها الغفران واستطاع أن يدخل الجنة ويسكن في دار الخلود في جنة الفردوس.

٢- قسم الإجابة على ابن القارح ((**وقد أَطَلتُ في هذا الفَصْل، ونعودُ الآنَ إلى الإجابةِ عن الرِّسالَة**))[١].

وتكون قسم الرحلة من خمسة أقسام:

القسم الأول: العروج إلى الفردوس، حيث وجد ابن القارح نفسهُ في الجنة ووصفها الراوي بوصف مفصل، ثم يظهر ابن القارح وقد اصطفى له ندماء من أدباء الفردوس يلهجون بما هم فيه من نعيم الجنة، وتتوالى لقاءاته مع الشعراء، ثم تتابع المشاهد حتى يلتقي بعوران قيس.

القسم الثاني: مرحلة المحشر وهو عبارة عن لاحقة يعود بها ابن القارح ويروي محاولاته لدخول الجنة، وهي تعد أفضل مرحلة من مراحل الرحلة؛ لتوافرها على أغلب عناصر السرد من وصف وحوار وتشويق.

القسم الثالث: عودته إلى الجنة من جديد ومواصلة نزهته، بعدها يرغب في أن يطلع على أهل النار.

القسم الرابع: وهو الجحيم وجاء في سبعة عشر مشهداً يقدم أبو العلاء في كل مشهد منها شاعراً ممن دخلوا جهنم. وامتاز هذا القسم بقصره مقارنة بأقسام الرحلة، وربما ذلك يعود إلى نفور الإنسان من تصور مشاهد العذاب، هذا من جانب، ومن جانب آخر أن رسالة الغفران تقوم أساساً على الغفران؛ فالحديث عن الجحيم ما هو إلا وسيلة لمناقشة شعرائها بالقضايا الأدبية وإبداء آرائهم.

(١) رسالة الغفران: ٣٧٩

القسم الخامس: هو عودة ابن القارح إلى الفردوس. فيصادف آدم (عليه السلام) ويمر بجنة الرجز، ثم يعمد إلى محله وقصره المشيد.

وبعد أن تنتهي هذه الرحلة يعود أبو العلاء فيما بعد إلى قسم الرد الذي يجيبُ فيه على مختلف أسئلة ابن القارح في رسالته. يقول: **((وقد أطلت في هذا الفصل، ونعود الآن إلى الإجابة عن الرسالة))**[1].

(١) رسالة الغفران: ٣٧٩.

الفَصلُ الأَوَّلُ

أنْمَاطُ المَشْهَدِ السَّرْدِيِّ

الفَصْلُ الأَوَّلُ

أَنْمَاطُ المَشْهَدِ السَّرْدِيّ:

مدخل:

الزمن هو العنصر الذي تجده في جميع مفاصل العمل السردي الذي نقرأه في رواية أو نص نثري، فالعمل السردي مهما كانت هُويته لا بد أن يكون محتوى داخل الإطار الزمني، فبغير الزمن لا يمكن أن يتشكل عمل سردي يمكننا الحكم عليه بأنه عمل متكامل. ففهم أي عمل أدبي متوقف على فهم وجوده في الزمن(١). فالزمن السردي أعم وأشمل من المكان، فهو يتعانق مع العمر السردي للشخصيات، فكلما طال زمن الكتابة طال عمر الشخصيات المخلوقة في النص السردي ولعلاقته بالعالم الداخلي للشخصيات والانطباعات والانفعالات والأفكار التي لا يمكن أن نضفي عليها نظاما مكانياً(٢).

فالزمن هو المحور الأساس المميز للنصوص الحكائية بشكل عام، لا بوصفها الشكل التعبيري القائم على سرد أحداث تقع في الزمن فقط، ولا لأنها كذلك فعل تلفظي يخضع الأحداث والوقائع المروية لقول زمني، وإنما لكونها بالإضافة لهذا وذاك تداخلاً وتفاعلاً بين مستويات زمنية متعددة ومختلفة، منها ما هو داخلي ومنها ما هو خارجي. فالخارجي، هو التوقيت الحقيقي للحدث، أما الداخلي فهو التوقيت السردي للحدث(٣). وذلك يعني أنه يوجد زمنان في العمل السردي الروائي أو النثري؛ زمن خارجي هو زمن الحكي أثناء السرد، وزمن داخلي هو زمن الحدث والفعل الحقيقي، ولكن الفارق بينهما هو أن الزمنين لا يتداخلان إطلاقاً، فلكلٍّ منهما خط مستقيم لا يتقابل مع خط الزمن الآخر.

فزمن القصة الذي يخضع للترتيب الطبيعي المنطقي، ((يتيح للسارد الروائي إمكانات واحتمالات متعددة لإعادة كتابة القصة، ذلك أن القصة الواحدة يمكن أن تروى بطرائق متعددة، ومختلفة، فلو أعطينا قصة واحدة لمجموعة من الروائيين، فإن كلَّ واحد سيمنح لأحداثها ترتيباً زمنياً يتناسب مع اختياراته الفنية،

---

(١) ينظر: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد): عبد الملك مرتاض، إصدارات عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٨: ١٧٧– ١٧٨.

(٢) ينظر: الزمن في الأدب: هانز ميرهوف، ت/ أسعد رزق، مؤسسة سجل الغرب، القاهرة، ١٩٧٢: ٧.

(٣) ينظر: إشكالية الزمن في النص السردي: عبد العالي بو طيب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلد ١٢، ع ٢، ١٩٩٣: ١٢٩.

فيُقدم ويؤخّر في الأحداث بما يحقق غاياته الجمالية. فخاصية زمن السرد أنه لا يطابق الترتيب الطبيعي للأحداث في القصة، وهذا ما يسمى بالمفارقة الزمنية))[١].

ويقول جيرار جينت ((يمكنني جيداً أن أروي قصة دون أن أعيّن المكان الذي تحدث فيه، وهل هذا المكان بعيد كثيراً أو قليلاً عن المكان الذي أرويها منه، هذا في حين عليّ تقريباً ألا أموقعها في الزمن بالقياس إلى فعل السرد، ما دام عليّ أن أرويها بالضرورة في الزمن الحاضر أو الماضي أو المستقبل، ولعل هذا ما يجعل التحديدات الزمنية للمقام السردي أهم بوضوح من تحديداته المكانية))[٢].

وقد قسم تودوروف الأزمنة على أزمنة داخلية وأزمنة خارجية، وذكر ثلاثة أزمنة (زمن القصة المحكية وزمن الكتابة وزمن القراءة)، وثلاثة أزمنة خارجية (زمن الكاتب وزمن القارئ والزمن التاريخي) فتداخل هذه الأزمنة في علاقة مع بعضها البعض ومجموع العلاقات الموجودة بين كل هذه المقولات هو الذي يحدد الإشكالية الزمنية للحكي[٣]. أي إن هناك ثلاثة أزمنة تتباعد شكلياً وتتداخل ضمنياً؛ لأن الحكاية والحدث في خط وزمن القراءة في خط آخر، وبمجموعهما تتكون الأزمنة السردية التي تشكل قصة أو رواية أو نصاً نثرياً، لكن من المهم التركيز على زمن القراءة، فهو الزمن الأهم الذي فيه يتلقى القارئ الصدمة لحظة القراءة.

أما زمن الحدث فهو زمن وقوع الاحداث المروية في القصة، فلكل قصة بداية ونهاية، ويخضع زمن القص للتتابع المنطقي، وهو نفسه زمن الحكاية أو زمن الحكي. وزمن القصة هو زمن تاريخي واقعي، ويعني الزمن التاريخي الوقت الحقيقي الذي أُرّخت فيه حادثة معينة، لأن هذا الوقت هو الوقت الوحيد الذي سجل فيه التاريخ ذلك الحدث، وفي زمن القصة لا يجوز القفز على الحدود الزمنية المنطقية للأشياء. أما زمن السرد، فلا يفترض التزامه بتسلسل الزمن الميقاتي الذي جرت فيه أحداث القصة، بمعنى أنه يتجاوز على (نحو) الزمن التاريخي بأساليب متعددة كاستباق الأحداث المستقبلية أو استرجاع

---

(١) تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم: محمد بو عزة، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، ط١، ٢٠١٠: ٨٨.

(٢) خطاب الحكاية (بحث في المنهج): جيرار جنيت، تر/ محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، ط٢، ١٩٩٧: ٢٢٩- ٢٣٠.

(٣) ينظر: انفتاح النص الروائي (النص والسياق): سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء_ المغرب، ط٢، ٢٠٠١: ٤٢. وينظر: بناء الرواية: ٣٧.

ما مضى عن طريق الوعي أو الرؤيا[١]. فعلى السارد أن ((يروي الحوادث بالتسلسل، وَفقاً للزمن الذي جرت فيه))[٢].

تَدَاخُلُ أَزْمِنَةِ السَّرْدِ:

مشكلة الزمن هي ((التناقض بين زمنية الحكاية وزمنية الوحدة الكلامية (الجملة)، فزمن الوحدة الكلامية قد يكون زمناً أحادي الخط، في حين يكون زمن الحكاية متعدد الأبعاد. وقد تتزامن الأزمنة في الحكاية الواحدة فيمكن أن تجري عدة أحداث دفعة واحدة، لكن النص السردي لا يستطيع استيعابها جملة واحدة، فيضطر إلى عرضها متتابعة؛ الواحدة تلو الأخرى. ومن هنا تأتي ضرورة بتر التعاقب الزمني للأحداث وقد يستخدمه المبدع لغايات جمالية))[٣]. أي وجود مجموعة من الأزمنة التي تتداخل في العمل السردي، وأهمها هو زمن الحدث وكل ما يأتي لاحقاً هي أزمنة مبنية على أساس زمن الحدث، لأنه إذا كان غير موجود لا تكون بعده أزمنة أخرى لاحقة نستطيع أن نشبه زمن الحدث ببداية السلسلة أو الحلقة الأولى التي ينبغي التعالق بها أثناء الكتابة.

وتعد نظرية التحريف الزمني من ((ابتكار الشكلانيين الروس الذين كانوا يرون فيه الميزة الوحيدة التي تميز الوحدة الكلامية عن الحكاية. فكان استعمال الزمن في السرد القديم على المسار الطبيعي الماضي قبل الحاضر والحاضر قبل المستقبل، لكن هناك ما يسمى بـ (اللا تسلسل الزمني) إذ يستخدم في السرد الاسترجاعي. والتمثل الطبيعي لأي مسار زمني في أي عمل سردي أن يكون على هذا النحو في التصور ماضي حاضر مستقبل، لكن مقتضيات السرد تتطلب أن يقع التبادل فيما بين المواقع الزمنية؛ فالحاضر يرد مكان الماضي والمستقبل يجيء قبل الحاضر))[٤]. ولا يعني وجود تسلسل طبيعي أن يكون الزمن هو نفسه بتسلسله التاريخي فلا يمكن إجبار الكاتب على الالتزام بزمن واحد، فمن حقه التلاعب في الأزمنة وتغيير أماكنها حتى تكتمل روايته، فالزمن متغير في لحظة خلقه ومتحرك من مكانه بما يتناسب مع حكاية الكاتب.

---

(١) ينظر: بنية السرد في القص الصوفي: المكونات والوظائف والتقنيات، ناهضة ستار، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ـ سوريا، ٢٠٠٣: ١٩٨-١٩٩.

(٢) بحوث في الرواية الجديدة: ميشيل بوتور، تر/ فريد أنطونيوس، وزارة الثقافة والرياضة، دولة قطر، د. ط، د.ت: ١٠٦.

(٣) في نظرية الرواية: ١٨٨.

(٤) المصدر نفسه: ١٨٨-١٨٩.

وقد عدَّ الشكلانيّون الروس أن أساس البناء السردي ((يكمن في الانزياحات الزمنية التي تحول بين الحكاية وسردها))[١].

وتعني ((دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة، إن نظام القصة تشير إليه الحكاية صراحة أو يمكن الاستدلال عليه في هذه القرينة غير المباشرة أو تلك. ومن البديهي أن إعادة التشكيل هذه ليست ممكنة دائماً، وأنها تصير عديمة الجدوى في حالة بعض الأعمال الأدبية))[٢].

فالسارد يتجنب تصوير الحياة بشكل متتابع، فيسمح لنا بالربط بين الأحداث المنفصلة والمتباعدة من طريق السببية، فالعودة إلى الوراء أو الانتقال إلى المستقبل يمكنها أن تغير فهمنا لحدث يقع بعد ذلك في التسلسل الزمني للقصة[٣].

وإن الترتيب الزمني للنص القصصي يقوم على ((المقارنة بين ترتيب الأحداث في النص القصصي وترتيب تتابع هذه الأحداث في الحكاية. هذا إن وقع تطبيقه على السرد الحديث الذي يقوم فيه السارد عن قصد المرجع الزمني، منظماً نصه القصصي لا حسب تسلسل أحداث الحكاية، بل الاعتماد على تصور جمالي أو مذهبي يجعله يتصرف في تنظيم هذه الأحداث في نطاق نصه القصصي))[٤].

ففي الخطاب السردي تأتي المتواليات السردية على وفق نمط زمني متسلسل متصاعد، يتجه بالقصة إلى نهاية الموجودة في مخيلة السارد، وإن استجابة السرد لمثل هذا التتابع الطبيعي هو افتراضي أكثر مما هو واقعي، لأن هذه المتواليات قد تبتعد كثيراً عن مجرى القصّ أو قليلاً، وهذا ما يسمى (المدى). فيرجع السارد بالأحداث إلى الماضي لتسريعها، أو يقفز إلى المستقبل ليطلعنا على ما هو آتٍ أو متوقع من أحداث القصة. فيطلق على الرجوع إلى الماضي واستطلاع المستقبل (المفارقة الزمنية)، فتُوقِفُ السردَ الطبيعي المتمثل بـ (ماضٍ – حاضر– مستقبل) لتفسح المجال للذهاب والإياب على محور السرد من النقطة التي وصلت إليها القصة. إذن نكون مرة أمام استرجاع يعود بنا إلى أحداث تخرج عن حاضر

(١) تشظي الزمن في الرواية الحديثة: أمينة رشيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨: ٢٤.

(٢) خطاب الحكاية: ٤٧.

(٣) ينظر: الفن الروائي: ديفيد لودج، تر/ ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، الجزيرة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢: ٨٦.

(٤) مدخل إلى نظرية القصة (تحليلاً وتطبيقاً): سمير المرزوقي، جميل شاكر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د. ط، د. ت: ٧٥.

القصة، ويربطنا بفترة سابقة للزمن السردي، ومرة أمام سرد استشرافي يطلعنا على أحداث سابقة لأوانها[1].

(١) ينظر: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي): حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت_ الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١، ٧٤_٧٥.

المَبْحَثُ الأَوَّلُ

المَشْهَدُ السَّرْدِيُّ الحُضُورِيُّ

المَبْحَثُ الأَوَّلُ

المَشْهَدُ السَّرْدِيّ الحُضُورِيُّ:

وهو سرد في صيغة الحاضر، ((معاصر لزمن الحكاية؛ أي أنّ أحداث الحكاية وعملية السرد تدور في آن واحد))[١]. أي إن هناك حدثاً يحصل الآن وهناك كاتب ينقل هذا الحدث، وهو أشبه بعمل الصحفي الميداني.

وهو مشهد يتحقق من دون الخضوع إلى عمليات استرجاع أو ارتداد، فهو يجري بوتيرة واحدة.

فالزمن الحضوري ((مرتبط بالكلام ويتحدد وينتظم كوظيفة خطابية، ومركز هذا الزمن في راهنية إنجاز الكلام، أي إن الحاضر هو منبع الزمن، فالحاضر اللساني هو أساس كل التقابلات الزمنية للغة، وهناك لحظتان:

- الأولى يكون الحدث فيها غير معاصر للخطاب، ويمكن استدعاؤه عبر الذاكرة.
- الثانية لا يكون الحدث في الحاضر، لكنه سيكون))[٢]. فالمشهد الحضوري يتشكل بطريقتين؛ الأولى أن يكون الحدث يحصل وينقل في نفس اللحظة، والثانية أنه حصل قبل مدة واستُدعِيَ لحظة الكتابة عبر تقنية الاسترجاع.

والسارد هو ((الذي يمنح القارئ الشعور بالحاضر، فتعد اللحظة التي يبدأ فيها السارد بالسرد هي لحظة الحاضر التخيلي على خط السرد، باعتبارها نقطة الارتكاز، منها ينطلق السارد في عملية السرد لاسترجاع الماضي عبر الذاكرة، أو مستخدماً ومضات استباقية من خلال الحلم والتوقع والهواجس))[٣]. أي إن هناك لحظة بداية لكل شيء، فعندما تبدأ الكتابة تكون هناك مشاهد آنية ومشاهد ماضية ومشاهد مستقبلية. فنقطة البداية هي لحظة الشروع بالكتابة، إذ تبدأ الأزمنة بالتشكل تلقائياً وتبدأ الشخصيات بالخلق وتبدأ الأحداث بالتطور، وكل ذلك يكون بصورة سلسة لا تُشعر القارئ بذلك التعقيد مهما كان العمل السردي صعباً أو متداخلاً أو تاريخياً.

---

(١) مدخل إلى نظرية القصة: ٩٨

(٢) تحليل الخطاب الروائي: سعد يقطين، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت_ الدار البيضاء، ط٣، ١٩٩٧: ٦٥.

(٣) الزمن في الرواية العربية (١٩٦٠-٢٠٠٠): مها القصراوي، أطروحة دكتوراه، الجامعة الأردنية، ٢٠٠٢/ ٣٧.

ولا بد للسرد من ((نقطة انطلاق يبدأ منها، فالسارد يختار نقطة البداية التي تحدد حاضره، وتضع بقية الأحداث على خط الزمن من ماضٍ ومستقبل، وبعدها يستطرد النص في اتجاه واحد في الكتابة غير أنه يتذبذب ويتأرجح في الزمن بين الحاضر والماضي والمستقبل. ومن هنا تأتي تقنيات ترتيب الزمن وهو ما يسميه ميشال بوتور تتابع الوحدات الزمنية))[١].

فيقوم الترتيب من الناحية الزمنية على مفارقة تؤكد طبيعة الزمن السردي التخيلية. فمنذ كتابة أول كلمة يكون كل شيء قد انقضى ويعلم القاص نهاية القصة – ولا يكون ذلك شرطاً جازماً أو تعميماً عاماً – فالسارد يحكي أحداثاً قد انقضت ولكن بالرغم من هذا الانقضاء فإن الماضي يمثل الحاضر السردي، فالماضي السردي (استخدام الفعل الماضي في القصص) له حقيقة الحضور.[٢] إن النهاية التي تبدأ بلحظة الكتابة هي البداية لكل شيء يأتي لاحقاً، فحين تبدأ القصة عند الطباعة يكون كل شيء قد انتهى في رأس الكاتب وعرف مصائر الشخصيات.

ومع تطور السرد الحديث ازدادت أهمية الحاضر بالنسبة للسارد، وأدى البحث عن تجسيده إلى تطور واضح في طريقة معالجة الزمن في السرد.

ويعد السرد الآني التخيلي هو ((الأكثر حضوراً في السرد الحديث، لأن جوهر الدراما في القص يكمن في خلق شعور بالحاضر التخيلي الذي يتحرك إلى الأمام))[٣].

فالحاضر هو منبع الزمن، لأن منه نسترجع الماضي ومنه نستشرف المستقبل، فالرؤية الجديدة للزمن السردي تنكر أي تماثل أو انعكاس للزمن الواقعي، وليس هناك أي زمن إلا الحاضر (زمن الخطاب) أما اللا حاضر سواءٌ كان قبل أو بعد فهو غير موجود[٤].

وأشار مندلاو إلى ثلاثة أساليب يستخدمها السارد لتحقيق الإيهام بالحاضر السردي، فيخدع عقل القارئ ويشجعه على التيه في زمن السرد الحاضر، وهذه الأساليب تتمثل في ثلاث وسائل هي: الطريقة

---

(١) تجليات الزمن في الرواية الصوفية: إيمان برقلاح، جامعة منتوري قسنطينة، مجلة دراسات، ع ٦، ديسمبر ٢٠١٤: ١٤١.

(٢) ينظر: المصدر نفسه: ١٤٢.

(٣) الزمن والرواية: أ.أ.مندلاو، تر/ بكر عباس، دار صادر بيروت_ لبنان، ط١، ١٩٩٧: ١٥٤.

(٤) ينظر: تحليل الخطاب الروائي: ٧٩.

الدرامية، والإكثار من الحوار، ووجهة النظر المقيدة. فالطريقة الدرامية تعطي للقارئ إحساساً بأنه حاضر هنا الآن في مشهد الأحداث، ويجب أن يغيب تدخل المؤلف في توجيهه للشخصيات والأحداث، لأن تدخله ينفي صفة الدرامية التي تجعلنا من معرفة أن هناك مؤلفاً يشرح الأمور. أما وجهة النظر المقيدة فيشعر منها القارئ بالمباشرة في التقدم والفورية، لأنه يقابل الطريقة التي يتفاعل بها الناس في واقع الحياة(١).

وقد هيمن هذا النمط الحضوري على معظم رسالة الغفران، إذ جاءت المشاهد في الأعم الأغلب حضورية، نذكر منها:

مشهد اللعب في الأنهار يقول: ((**وأَبو عُبيدَةَ يُذاكرُهم بوَقائع العرَبِ ومَقاتِل الفُرْسان، والأصمعيُّ يُنشدُهم من الشعرِ ما أَحسَنَ قائلهُ كلَّ الإحسان، وتَهشُّ نُفوسهُم لِلَّعبِ فيَقذِفون تلكَ الآنيةَ في أَنهارِ الرحيق، ويُصَفِّقُها الماذيُّ* المعترضُ أَيَّ تصفيق. وتَقترعُ تلكَ الآنيةُ فيُسمَعُ لها أَصواتٌ تُبْعَثُ بمثلِها الأَمواتُ**))(٢).

يخيل إلينا ونحن نعاين المشهد السردي، أن أحداثه تتم دفعة واحدة. كأن خطية القراءة تملي علينا ذلك الوهم، وتقرره في نفوسنا، غير أننا نعلم للمشهد السردي تقنيات وكيفيات تصريفه للسرد واللغة، نعاود الاتصال بالنص لنلتمس المواطن المَفْصَلة الدخيلة للمشهد وهي الحركة السردية التي تمكننا من متابعة الأحداث(٣). على نحو يرضي السياق العام للمشهد ذلك ما ندعوه (بالهندسة المشهدية)(٤). ويكون لنا منها – عند القراءة – هذا العدد من المفاصل:

- تذكير أبو عبيدة لمقاتل العرب والفرسان.
- إنشاد الأصمعي للشعر.
- قذفهم الآنية في أنهار الرحيق.

---

(١) ينظر: الزمن والرواية: أ.أ مندلاو/ ١٣٠_ ١٣٣.

(٢) رسالة الغفران: ١٧٢ .

*الماذيُّ: العَسَلُ الأَبيضُ الرَّقيق. ينظر: لسان العرب مادة (مذي).

(٣) ينظر: المشهد السردي في القران الكريم، حبيب مونسي، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط١، ٢٠٠٩، ٢١٣.

(٤) المصدر نفسه: ٢١٣.

- اقتراع الآنية وصوتها الذي يبعث الأموات.

وفي هذه المفاصل نعاين حضورية المشهد السردي، فأشارت دلالة الأفعال المستمرة في المشهد إلى التوقيت الحضوري الذي حصل وما زال يحصل ((**يَتَصافَيان ويَتَوافَيان**))[١]، (يُذاكرُهم، يُنشدُهم، تَهشُّ، يقذِفون، تَقترعُ، يسمَعُ، تُبْعَثُ، يقول)؛ كلها أفعال مضارعة مستمرة. فالمشهد جرى في الزمن الراهن نسبةً إلى زمن القص، **والمشهد الحضوري زمن دلالي ينتج من تطابق واندماج زمن الكتابة بزمن والقراءة**[٢].

وفي مشهد آخر يقول السارد: ((**فَيَرْكَبُ نَجيبًا... ومعَه إناءُ فَهيج*، فَيَسيرُ في الجنَّةِ، ومعه شيءٌ من طعام الخُلود... فرأَى نجيبَهُ يُمْلِعُ* بيْنَ كُثْبَانِ العنْبَر... رَفَعَ صوْتَه... فيهتِفُ هاتفٌ... حتى يَصِلُوه بأَبي عمرو بنِ العلاء... فيقولُ الهَاتفُ: أَنا ذلك الرَّجلُ... فيلتَفِتُ إليه الشيخُ هَشًّا بَشًّا مُرْتاحًا... فيقولُ: أَخبرْني كيف كان خلاصُكَ من النار، وسلامتُكَ من قبيح الشنار*؟... فأدْخِلْتُ الجنَّةَ... فقَرَّتْ عَيْنايَ بذلك**))[٣].

جاء هذا المشهد الآني على وفق خط أفقي وعلى سرد نمطي واحد، دون أن تتخلله أية مفارقات زمنية، لأن مشهد نزهة علي بن منصور في الجنة جاء من غير منهج؛ فجاء في زمن تسلسلي منطقي بوتيرة واحدة. فالأفعال (يركب، يسير، يهتف، يقول، يلتفت، أخبرني) تدل على آنية المشهد، لكن يدخل ضمن حضورية المشهد ارتداد داخلي بسؤال علي بن منصور لأبي عمرو بن العلاء، كيف كان خلاصك من النار؟؟ وتمثلت بنية المشهد بحوار يرتكز على ابن القارح الشخصية الرئيسة والحوار مع الملك والأعشى.

ويطالعنا مشهد آخر يبدو فيه الحضور واضحاً يقول فيه: ((**وينظُرُ الشَّيْخُ في رِياضِ الجَنَّةِ، فيرَى قَصْرينِ مُنيفَين،... فإذَا قَرُب إليهما رأَى على أَحدِهما مَكْتوبًا: هذا القَصْرُ لِزُهَيرِ بنِ أَبي سُلمَى المُزَني، وعلى الآخرِ: هذا القصْرُ لِعَبيدِ بنِ الأَبْرَصِ الأَسدِي، فَيَعجَبُ من ذلك ويقول: هذانِ ماتا في الجاهليّةِ،**

(١) رسالة الغفران: ١٦٩.

(٢) ينظر: انفتاح النص الروائي: سعد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت_ الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠١: ٤٧.

*فهيج: من أسماء الخمر، وقيل: هو من صفاتها – الصافي منها– وقيل: وهو مكيال الخمر ومصفاتها: فارسيٌّ مُعَرَّبٌ. لسان العرب، مادة (فَهَجَ).

*يمْلُعُ: السيْرُ الخفيفُ السريعُ، والمليع: الناقة السريعة الخفيفة. المصدر نفسه مادة (مَلَعَ).

*الشَّنَارُ: العيب والعارُ والأمر المشهورُ بالقُبْح والشُّنعة. لسان العرب مادة (شنر).

(٣) رسالة الغفران: ١٧٥–١٨٠.

ولكنَّ رَحْمةَ رَبّنا وَسِعَتْ كلَّ شيءٍ؛... فيقول: أأنت أبو كَعْب وبُجَير؟ فيقولُ: نعم، فيقولُ: بِمَ غُفِرَ لكَ؟...فيدعوه الشَّيخُ إلى المُنادمةِ؛ فَيجِدُه من ظِرَافِ النُّدَماءِ،...))[1].

لقد شكلت الحضورية في هذا المشهد ركناً أساسياً كشفت عن رؤية المعري العامة للشخصيات الحاضرة في المشهد السردي ذات الطابع القصصي، فإن أبطال قصته خاضعون لعقلية السارد وتصوره الخاص لمنطق الأحداث. فالسارد هنا عليم بماهية الأحداث، فصوّر مشهدا حضورياً بدلالة الأفعال(فيرى، فيعجب، يقول، فيجده)، بيَّن فيه فخامة قصور الآخرة وشموخهن. ثم بين بعد ذلك أصحاب هذين القصرين وتعجبه بأنهما ماتا في الجاهلية قبل بلوغ الاسلام فكيف دخلا الجنة؟! ويبدو أن للمعري معياراً خاصاً في طريقة توزيعه للشخصيات على الجنة أو الجحيم، ويتميز معيار أبي العلاء بالرحمة واللطف، لأنه غفر لأشخاص غير مؤمنين لقول حسن منهم أو عمل صالح.

((ثم ينصَرفُ إلى (عَبِيدِ بن الأبرص)،... فيقولُ: السلامُ عليك يا أَخا بني أَسَدٍ. فيقول: وعليك السلام- وأَهل الجنَّةِ أذكياء لا يخالطُهم الأَغبياءُ))[2].

دلالة الأفعال تشهد إلى أن المشهد انطلق من نقطة حضورية (ينصرف، يقول). ثم استبق عبيد بن الأبرص سؤال علي بن منصور بقوله: **((لعلَّكَ تريدُ أَن تسأَلَني بمَ غُفرَ لي؟ فيقولُ أَجَلْ، وإِنَّ في ذلك لعَجَبا! أَأَلفَيْتَ حُكمًا للمغفرةِ مُوجِباً، ولم يكنْ عن الرحمةِ مُحجِّباً؟ فيقول (عَبيدٌ): أُخبرُكَ أَنِّي دخلتُ الهاويةَ، وكنتُ قلتْ في أَيامِ الحياة:**

مَنْ يَسْأَلِ النَّاسَ يَحْرِمُوهُ وسائِلُ اللهِ لا يَخيبُ[3]

ثم عاد إلى الاستذكار بقوله: و**((سار هذا البيتُ في آفاقِ البلادِ فلم يَزَلْ يُنشَدُ ويَخِفُّ عنِّي العذابُ حتى أُطلقْتُ من القُيودِ والأَصفادِ*؛ ثم كُرِّرَ إلى أَن شَمِلتْني الرحمةُ بِبركةِ ذلك البيتِ))**.[4]

---

(١) رسالة الغفران: ١٨١-١٨٥.

(٢) المصدر نفسه: ١٨٥.

(٣) ديوان عبيد بن الأبرص: شر/ أشرف أحمد عدرة، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٩٤: ١٣.

(٤) رسالة الغفران: ١٨٥-١٨٦.

*الصَّفدْ والجمع الأصفادُ: حَبْلٌ يُوثَقُ به أَو غُلٌّ، وقيل: الأغلال وقيل القيود هو ما يُوثق به الأسير. لسان العرب مادة (صَفَدَ).

فتحرك هذا المشهد في ضوء التعاقب الزمني، يبدأ من الحضور منتقلاً إلى الاستشراف عائداً إلى الاسترجاع ضمن بنية حوارية قائمة على عدي بن زيد وعبيد بن الأبرص، فتجلى هذا التعاقب الزمني من خلال المضارع (ينصرف، يقول) وأسلوب الاستفهام (لعلك تريد)، ثم الماضي (كنت)، ثم العودة إلى الحاضر؛ فتضافرت هذه المتواليات الزمنية ببناء مشهدٍ سرديٍّ قائم على التعاقب الزمني بين الأزمنة الثلاثة.

وفي مشهد النابغتين يقول: **((ويَمضي في نُزهتِه تلك بشابَّين يتَحادثان... فيُسلمُ عليهما ويقولُ: مَن أَنتما رَحِمَكما اللهُ، وقد فَعَل؟ فيقولان: نحن النابِغَتان... فيقولُ: يا أَبا سَوادةَ، ويا أَبا أُمامةَ، ويا أَبا ليلى اجعلوها ساعةَ مُنادَمة... فكيف لنا بأَبي بصِيرٍ؟ فلا تَتمُّ الكَلمِةُ إِلَّا وأَبُو بَصِيرٍ قد خَمَسَهم... وكيفَ لي بـ (أَبَوَيْ عَمْرٍو: المازنيِّ والشَّيْبانيِّ، وأَبي عُبَيْدَةَ، وعبدِ الملِكِ)... فلا يَقِرُّ هذا القولُ في حُذُنَّةِ إِلَّا والرواةُ أَجمعون قد أَحضَرَهم اللهُ... فيُسلِّمون بلُطفِ ورفقٍ))**[1].

انطلق المشهد من لحظة تصويرية على خط الزمن السردي باتجاه الأمام، لأنه استمر منذ بدء القصة واستمر على وتيرة واحدة حتى نهاية المشهد، من غير أن يتضمن المشهد أية مفارقات زمنية، فقد جرى في مشهد متسلسل أفقياً، ومن ثم جعلنا المعري نمضي ونتعايش مع الأحداث، كأنها تحصل أمامنا في الحاضر، فمنح المشهد الحركة والحيوية في مواصلة نزهتهم.

أما مشهد الشماخ بن ضرار عندما قال: **((وأَنا الآن في تَفَضُّل اللهِ، أَغترفُ من مَرافِدِ العسْجَدِ من أَنهارِ اللَّبَن: فَتارةً أَلبانَ الإبلِ، وتارةً أَلبانَ البَقَر، وإِن شئتُ لبنَ الضأنِ فإِنَّه كثيرٌ جَمٌّ...))**[2] .

بيَّن المعري على لسان الشماخ مشهداً آنيّاً يفسر فيه حياة الرغد الذي هو عليه الآن على خلاف ما كان عليه سابقاً، وأن هذا الترف والنعيم قد أنساه قصائده وشعره. فمن هذا المشهد الحضوري كشف فيه السارد عن كوامن شخصيته بأسلوب مباشر.

(١) رسالة الغفران: ٢٠١- ٢٠٤ - ٢٠٦ .

(٢) المصدر نفسه: ٢٣٩.

وفي مشهد غناء الجواري الذي صور فيه المعري قدرة الله عز وجل يقول: **((فتندفعُ تلك الجَواري التي نَقَلَتْهُنَّ القدرةُ من خِلق الطيْرِ اللاقطةِ إلى خِلَقِ حُورٍ غيرِ مُتساقطة، تُلَحِّنُ قولَ المُخبَّلِ السَّعدِيّ*))**[1].

ينطلق المشهد من لحظة آنية من الاستعمال اللغوي للفعل المضارع (تندفع، تلحن) فاللغة هي أداة الإيهام بالحاضر، منها يتحكم السارد في إطار زمنية المشهد. فاستهلَّ المعري مشهده من نقطة آنية تمثل تخيل وتصور القارئ عن مدى جمال الجواري وهن يغنين ويلحنَّ.

وفي المشهد **((يا أَبا هَدْرَش، مالي أَراكَ أَشيَبَ وأَهلُ الجَنَّةِ شَبابٌ؟ فيقولُ: إِنَّ الإِنسَ أُكْرِمُوا بذلك وأُحرِمْناهُ لأَنا أُعطِينا الحُولَةَ في الدارِ الماضيَة، فكان أَحَدُنا إِن شاءَ صارَ حَيَّةً رَقْشَاء*، وإِن شاءَ صار عُصفورًا، وإِن شاءَ صار حَمامةً، فمُنِعْنا التَّصَوُّرَ في الدارِ الاخِرَة، وتُركنا على خَلْقِنا لا نتَغيَّرُ))**[2].

عرض المعري مشهده بطريقة درامية خلقت في نفس القارئ إيهاما كونه حاضراً أمامه، مثلما يكون حاضراً جسدياً وروحيّاً وهو يشاهد مسرحية على المسرح. فجعل من قدرته الإبداعية حركةَ الشخصيات دون تدخلٍ منه، مما أثار الشعور لدى القارئ بأن المشهد يحدث الآن في لحظته الحاضرة، فيمنح القارئ إحساساً بالآنية وشعوراً بالمشاركة في الفعل أو الموقف. وأيضا تحرك هذا ضمن خط أفقي؛ فبدأ بالآنية ثم عاد الاسترجاع قافزاً نحو الاستباق.

---

(١) رسالة الغفران: ٢٢٤.

*المخبل المجنون: وبه سمى المخبل الشاعر، قاله أبو عمرو، اسمه ربيعة بن مالك، وهو من بني شَمَّاس بن لَأْيِ بن أَنْفِ الناقة، وهو شاعر مخضرم فحل، عمّر طويلاً، يقال إنه مات في خلافة عثمان. الشعر والشعراء، ابن قتيبة، تح/ أحمد محمد شاكر، دار المعارف– القاهرة، ١٩٨٥: ٤٢٠.

*الرَّقْش كالنقْش والرَّقشةُ: لون فيه كدرة وسواد ونحوهما أي نقط سواد وبياض. لسان العرب مادة (رقش).

(٢) رسالة الغفران: ٢٩٣.

ونلاحظ من هذا المشهد أن المعري ينتقد كل ما يدعو إلى الجمود وتصديق الأساطير، وسخر من سذاجة العامة في تصديقهم لكل ما يروي من خرافات. فهو يهزأ بطريقة فنية من فكرة القوة الخارقة للجنّي في التحوّل. **ويمكن القول إن المعري قد قابل هذه الحيلة بحيلة الإنسان من خلال نفاقه وخداعه ومكره وقدرته على تزوير الحقائق، فهو استطاع أن يفعل ما لم تستطع أن تفعله عفاريت الجن، وقد جاء المعري بقصيدة على لسان الخيتعور رصد فيها غريب الألفاظ ليضفي عليها جوّاً من الغرابة ليوهم القارئ أنها من نظم الجن، ومن جهة أخرى يفسح لنفسه المجال لإبراز إبداعه الشعري**[1] .

وبناءً على ما قدمه المعري من مشاهد في رحلة الغفران؛ فإن المشهد ما هو إلا تقنية بطيئة يلجأ إليها السارد لغرض إعادة ما يدور في وقائع الحياة عرضاً أدبياً سرديا يحتمل جميع فنون الأدب.

وهذا ما يحدث في المشهد السردي من تطابق وتساوٍ بين زمن الخطاب السردي وزمن الحكاية. مما يؤدي إلى وقفة سردية لإبطاء حركة السرد ومسار الأحداث.

وعليه فقد وردت أغلبية أنماط هذه المشاهد الآنية بوتيرة متتابعة في رسالة الغفران، دون أن يتخللها أي مفارقات زمنية.

(١) ينظر: التفاعل الحواري في رسالة الغفران: مصطفى بربارة، رسالة ماجستير، الجزائر، جامعة السانيا– وهران، ٢٠١١: ٢٧.

المَبْحَثُ الثَّانِي

المَشْهَدُ السَّرْدِيُّ الاسْتِرْجَاعِيُّ

الاسْتِرْجَاعُ الخَارِجِيُّ

الاسْتِرْجَاعُ الدَّاخِلِيُّ

المَبْحَثُ الثَّانِي

المَشْهَدُ السَّرْدِيُّ الاسْتِرْجَاعِيُّ:-

يبدو أن السرد الاسترجاعي ((كخاصية حكائية في المقام الأول. نشأ مع الملاحم القديمة وأنماط الحكي الكلاسيكي وتطور بتطويرها. فأصبح يمثل أحد المصادر الأساسية للسرد))[١].

وعليه يشكل الاسترجاع ((بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها_ التي ينضاف إليها_ حكاية ثانية زمانياً، تابعة للأولى في ذلك النوع من التركيب السردي))[٢]. فيترك الراوي مستوى القصّ الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية، ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها. والماضي يتميز أيضاً بمستويات مختلفة متفاوتة من ماضٍ بعيد وقريب[٣]. فالقصة لكي تُروى يجب أن تكون قد تمت في زمن ما، غير الزمن الحاضر، لأنه من المتعذر أن تُحكى قصة لم تكتمل أحداثها بعد، وهذا ما يفسر ضرورة قيام تباعد معقول بين زمن حدوث القصة وزمن سردها[٤].

وعلى الرغم من أن مصطلح الاسترجاع هو الأكثر شيوعاً في الدراسات النقدية المعاصرة، ((فإن هناك من يستعمل مصطلح (سابقة زمنية) كبديل أو رديف له، وهو الاستعمال الذي نجده في كتاب (بناء الزمن في الرواية العربية المعاصرة) لمراد عبد الرحمن مبروك، وهناك من يستخدم (اللاحقة) في كتاب (مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً) لسمير المرزوقي وجميل شاكر))[٥]. أما عبد الملك مرتاض فيطلق عليه مصطلح (الارتداد) في كتابه (في نظرية الرواية).

فالمفارقة السردية هي ((النقطة الفاصلة بين انقطاع السرد وبداية الأحداث المسترجعة أو المستبقة، فيكون لهذه المفارقة (مدى) و (اتّساع))[٦].

---

(١) بنية الشكل الروائي: ١٢١.

(٢) خطاب الحكاية: ٦٠

(٣) ينظر: بناء الرواية: ٥٨.

(٤) ينظر: شعرية الخطاب السردي: محمد عزام، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق سوريا، ٢٠٠٥: ١١٠.

(٥) إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة: أحمد حمد النعيمي، الذخيرة العربية، عمان، د. ط، د. ت: ٣٣.

(٦) بنية النص السردي: ٧٤.

إن المفارقة الزمنية يمكنها أن تعود إلى الماضي أو تستشرف المستقبل، بعيداً أو كثيراً عن اللحظة الحاضرة، أي لحظة القصة التي يتوقف فيها السرد ليَفْسَح المجال لتلك المفارقة، ونسمي هذه المسافة الزمنية (مدى المفارقة الزمنية). ويمكن للمفارقة الزمنية أن تشمل هي نفسها مدة معينة قد تطول أو تقصر، وهذا ما نسميه (اتّساع المفارقة)[١].

فالزمن الحقيقي للاستذكار أو الاسترجاع هو مدة طويلة ترجع إلى عشرات أو مئات أو آلاف السنين، لأن النص الذي يكون الاسترجاع جزءاً من بنيته تكون سعة استذكاره عالية مقارنةً بعدد الصفحات التي يشغلها الاستذكار داخل النص السردي أو النثري[٢].

فإذا كان مدى الاستذكار يقاس بالسنوات والشهور والأيام، فإن سعته سوف تقاس بالسطور والفقرات والصفحات التي يغطيها الاستذكار من زمن السرد. وإن دراسة حركة الاستذكارات على محور الخطاب هو مصدر الاختلاف بين حسن بحراوي وجيرار جنيت، لأن تحديد السعة أو المساحة المكانية التي يشغلها الاستذكار في النص ليس ذا قيمة حسابية فقط، بل يدلنا على نسبة تواتر العودة إلى الماضي والغايات التي يحققها السرد من ورائه، ثم بوسعه أن يوضح لنا طبيعة التدخلات السردية التي تأتي لتعرقل انسياب الاستذكار وتحد من وتيرته بحيث يصبح معها عبارة عن كتل منفصلة عن بعضها بوساطة توقفات عارضة وذات إيقاع تصعب مراقبته[٣].

فسعة الاستذكار لها صلة بزمن الكتابة، أي زمن العمل المطبعي الفعلي المتصف بالخطية، في حين مدى الاستذكار يدخل في علاقة مع زمن القراءة الذي يتصف بكونه زمناً لحظياً ومُتنامياً في آنٍ واحد، وهذا ما يجعل من الاستذكار تقنيةً زمنيةً[٤]. وعلى ضوء هذا إن جميع مشاهد رسالة الغفران هي مدة مفتوحة من آلاف السنين، لأن الفارق الزمني بين زمن أبي العلاء وبين الجنة والنار فارق لا يمكن حصره بسنوات لأن الله عز وجل قال: ((وَإِنَّ يَوْمًا عِنْدَ رَبِّكَ كَأَلْفِ سَنَةٍ مِمَّا تَعُدُّونَ))[٥].

فكيف بألفي سنة حقيقة وأكثر؟

---

(١) ينظر: خطاب الحكاية: ٦٠، وينظر: بنية النص السردي: ٧٤.

(٢) ينظر: بنية الشكل الروائي: ١٢٢.

(٣) ينظر: المصدر نفسه: ١٢٦.

(٤) ينظر: المصدر نفسه: ١٣١.

(٥) الحج: ٤٧١.

فمدى الرحلة الغفرانية واسع في الوقت ذاته محدود الاتساع، فينحصر الاتساع في ٢٤٠ صفحة والتي تضمنت قسم الرحلة فقط. فمشاهد المعري الورقية هي اتساع، وكل فترة زمنية بين الكاتب وبين الحدث هي مدى.

وقد قسّم جنيت الاسترجاع إلى:

الاسترجاعات الخارجية والاسترجاعات الداخلية، أما سمير المرزوقي وجميل شاكر، فقد أطلقا عليه بالاسترجاع الموضوعي والذاتي.

١- الاسْتِرْجَاعُ الخَارِجِيُّ:

وهو الذي تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الاولى، أي الذي يعود إلى ما قبل بداية الرواية[١]، غير مرتبط بمحتوى الحكاية الأولى أو مضمونها فيحصل ((عندما يسرد السارد شيئاً حصل قبل بداية القصة))[٢]. أي استعادة الأحداث التي تعود إلى ما قبل بداية الحكي.

فيجعل السارد الشخصية الحاضرة تتذكر أحداثاً وقعت في الماضي، وتتكلم عنها، أو أن هو نفسه يورد أحداثاً وقعت خارج زمن القصة، أي في زمن سابق، وبهذه المفارقة يوهم السارد بأن الكلام يتجه إلى الوراء، في حين أن الكتابة تبقى خطّيّة، متقدمة إلى الأمام[٣].

وإن ((الاسترجاعات الخارجة لا توشك في أيٍّ لحظة أن تتداخل مع الحكاية الأولى، لأن وظيفتها الوحيدة هي إكمال الحكاية الأولى من طريق تنوير القارئ بخصوص هذه السابقة أو تلك))[٤].

ويعلق هيثم الحاج علي في الزمن النوعي أن بهذه الوظيفية سيسهم في فرض منطق زمني مخالف للمنطق الزمني التصاعدي، غير أن هذا التحديد الذي قام به جنيت لوظيفة الاسترجاع الخارجي يقيّد الأهداف التي تجعل الحكاية الأولى كلاً لا يمكن تجزئته أو تغيره مرحلياً، وهو الأمر الذي يمكن انتقاؤه بالنظر إلى طريقة معالجة الاسترجاع الخارجي في القصة القصيرة[٥].

---

(١) بناء الرواية: ٥٨.

(٢) نظريات السرد الحديثة: أولاس مارتن، تر/ حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٨: ١٦٤.

(٣) ينظر: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي: يمنى العيد، دار الفارابي، بيروت، ط١، ١٩٩٠: ٧٥.

(٤) خطاب الحكاية: ٦١.

(٥) ينظر: الزمن النوعي وإشكالية النوع السردي: هيثم الحاج علي: مؤسسة الانتشار العربي، بيروت – لبنان، ط١، ٢٠٠٨: ٦٤.

ويستعمل السارد الاسترجاع الخارجي عندما يعود إلى شخصيات ظهرت بإيجاز في الافتتاحية ولم يتسع المقام لعرض خلفيتها أو تقديمها، فيرتبط بعلاقة عكسية مع الزمن السردي نتيجة لتكثيفه، فكلما ضاق الزمن السردي شغل الاسترجاع الخارجي حيزًا أكبر(١).

هذا فيما يخص السرد القصصي، أما في رسالة الغفران فلا يتوافر فيها هذا النوع من الاسترجاع.

ومن أمثلة الاسترجاع الخارجي ذات المدى البعيد في الرحلة الغفرانية، هو عندما يرى ابن القارح (زُهَيْر بن أبي سلمى)، فيجده شابّاً، كأنّه لم يهرم قطّ، فيقول له: **((أأنت أبو كَعْب وبُجَير؟ فيقولُ: نعم. فيقولُ له: بِمَ غُفِرَ لك... فيقولُ: كانت نفْسِي من الباطلِ نَفُوراً، فَصادفتُ مَلِكاً غَفُوراً، وكنتُ مؤمناً باللهِ العظيم، ورأَيتُ فيما يرى النَّائِمُ حبْلاً نَزَل من السماءِ، فمنْ تَعَلَّقَ به من سُكَّانِ الأَرضِ سَلِم؛ فعَلِمتُ أَنه أَمر من أَمرِ اللهِ، فأَوْصيْتُ بَنيَّ وقلتُ لهم عندَ الموتِ: إِنْ قامَ قائمٌ يدعوكُم إِلى عبادةِ اللهِ فأَطيعوه. ولو أَدْركتُ مُحمدًا لكنت أَوَّلَ المؤمنينَ))**(٢).

فهنا الاسترجاع خارجي بعيد المدى، لأن الحدث المشهدي الاسترجاعي وقع خارج زمن القص.

فرأى المعري أن من الضروري أن يعود بالقارئ إلى الوراء لإعطائه معلومات إضافية عن تاريخ إطار مكاني أو ماضي شخصية زهير بن أبي سلمى، أو أن يعلمه مسبقاً بمآل السرد حتى يخلق في نفسه تشوّقاً لمعرفة الأحداث التي سيقود إليها المشهد.

وقد نما الفعل القصصي في صورة مشهد بدلالة الفعل **(رأَيتُ)**. ((وهنا تزدوج الرؤيا بين الراوي الأول للحدث والراوي الثاني لمشهد الرؤيا (الشخصية نفسها)، وقد يتكفل الراوي الأول بنقل الحدث والرؤيا معاً في مستوى سردي))(٣) . فأحدث المعري مفارقة استرجاعية حددها بأربعة أسطر فقط.

وفي مشهد **عدِيَّ بنِ زيَدٍ العِباديّ** عند سؤال ابن القارح له:((**كيف كانت سلامتُكَ على الصِّراطِ؟ فيقولُ: إِني كنتُ على دينِ المسيحِ ومَنْ كان من أَتباع الأَنبياءِ قبلَ أَن يُبعَثَ مُحمَّد فلا بأسَ عليه))**(٤).

---

(١) ينظر: بناء الرواية: ٦٠.

(٢) رسالة الغفران: ١٨٣.

(٣) البنية السردية في نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة للتنوخي (ت ٣٨٤ هـ): ولاء فخري، أطروحة دكتوراه، كلية التربية، جامعة ديالى، ٢٠١٤: ١٦٣.

(٤) رسالة الغفران: ١٨٦.

أسّس المعري مشهد عدي على طبيعة مشهد زهير، الأمر الذي يسمح لنا بعدِّه مساراً استرجاعياً فيه فجوة زمانية ومكانية، تخطاها المشهد ليبلغا مكانهما الجديد وهي الجنة. ولا يمكن تحديد المدى الزمني للمفارقة السردية في المشهدين، لأنها تسترجع لآلاف السنين، أما سعتها فجاءت في سطرين فقط.

وقد كشف لنا المعري من استذكاراته لشخصية زهير وعدي بن زيد في المشهدين أعلاه عن الإيمان الفطري لزهير وتصديق العبادي للمسيح، وهذه إحدى الخصائص التي اعتمدها المعري في توزيع شخصياته ما بين الجنة والجحيم، فقد يغفر لشخصيات لم تدرك الإسلام بفعل واحد، وشخصيات على الرغم من إسلامها إلا أنه يجعلها من شخصيات الجحيم.

وقد تكرر هذا النمط الاسترجاعي بالأسلوب نفسه في مشهد ابن القارح مع النابغتين، (نابغةُ بني جَعدةَ) و(نابغة بني ذُبيان) واسترجاع الذبياني بقوله: ((**إني كُنتُ مُقِرّاً باللهِ، وحَجَجْتُ البيتَ في الجاهليَّةِ... ولم أُدرك النبيّ (صلى الله عليه وسلم) فتقوم الحُجَّةُ عليَّ بخلافه...**))[١].

أما مشهد استرجاع الصور عندما قال: ((**إنِّي لستُ من وحشِ الجنَّةِ التي أَنشأَها اللهُ... ولكنِّي كُنتُ في مَحلَّةِ الغُرور أَوُردُ في بعضِ القِفار، فمرَّ بي رَكْبٌ مُؤمِنون قد كَريَ زادُهم، فصرَعوني واستَعانوا بي على السَّفَر**))[٢].

فهذه الأنماط الاسترجاعية بعيدة المدى والممتدة إلى زمن خارجي تكاد تبرز في معظم رسالة الغفران، والتي لا تلبث أن تتداخل مع الحكاية الأولى، لأن وظيفتها الوحيدة هي ((تنوير لعقل القارئ ولتزويده بالأحداث والقصص الخارجية))[٣].

ويسترجع نابغة بني جعدة عبر الاسترجاع الخارجي عن شاب في الجاهلية يقول: ((**صَحِبني شابٌّ في الجاهليةِ ونحن نُريدُ (الحيرةَ) فأَنشدني هذه القصيدةَ لنفسِه، وذَكَرَ أَنَّهُ من (ثَعلَبةَ بن عُكابةَ، وصادَف قُدُومُه شَكاةً من النُّعمان فَلم يَصِلْ إليه**))[٤]. أي إن هناك من علم بقدومه وأوقعوا بينه وبين الملك قبل أن

(١) رسالة الغفران: ٢٠٢.
(٢) المصدر نفسه: ١٩٨.
(٣) خطاب الحكاية: ٦١.
(٤) رسالة الغفران: ٢٠٨.

يصل، فرجع من غير أن يقول قصيدته. ويمكن القول إن المعري قد أورد هذه الحادثة ليبين للقارئ ويثبت له على لسان الذبياني نفسه أن تلك القصيدة التي ذكرها ليست له، وأنها نسبت إليه كما قال أبو أُمامة على سبيل الغلط والتوهم.

ومشهد: **((كانت الجاريةُ في الدارِ العاجلةِ، إذا تُفُرِّسَتْ فيها النَّجابةُ، وأُحضِرَت لها المُلحِّنَةُ لتُلقِيَ إليها ما تَعرفُ من ثقيلٍ وخفيف، وتأخُذَها بمأخذٍ غيرِ ذَفِيف*، تُقيمُ مَعها الشَّهرَ كَرِيتاً*، قبلَ أَن تُلَقَّنَ كَذِباً حَنْبَرِيتاً*: بَيتاً من الغَزَلِ أَو بَيتَين، ثم تُعْطَى المائةَ أَو المائتَين))**(١).

فبعد أن مجد السارد على لسان الشيخ جمال وعذوبة أصوات الجواري، رغم أنهن لم يسمعن بها من قبل، فأطربوهم من غير أي غلطة. فاسترجع غناء الجواري في الحياة الدنيا، فيقول كانت تقيم الجارية شهراً حتى تحفظ البيت أو البيتين.

فالسارد هنا عمد الارتداد إلى الزمن الماضي المرير في الحياة العاجلة، ليبين مدى المفارقة بين أصوات جواري الجنة وأصوات وحفظ جواري العاجلة.

وتكرار هذا النمط في مشهد استرجاع الشماخ بن ضرار عندما قال: **((كنت أَسِقُ هذه الأُمور، وأنا آمُلُ أَنْ أُفقَرَ بها ناقةً، أو أُعطَى كَيْلَ عِيالي سَنة... ولقد أرَاني في دارِ الشَّقوةِ أَجهَدُ أَخلافَ شِياهٍ لَجِباتٍ*، لا يمتلئُ منهنَّ القَعْبُ*))**(٢).

أي إنه كان يقول الشعر في الدنيا لغرض أنهم يعيرونه ناقة، أو يعطى ما يأكله أطفاله على قدر عام... وعندما كان يحلب الشاة في الدنيا لا يخرج منها ما يملأ القدح الصغير. وقد استُرجِعَت هذه الأحداث في مشاهد الغفران لعقد مقارنة بين دهاليز الماضي المظلم، ونعيم الحاضر المترف.

---

(١) رسالة الغفران: ٢٢٦.

*ذفيف: السريع الخفيف، وخصَّ بعضهم الخفيف على وجه الأرض. لسان العرب مادة (ذفف).

*كريتا: كرت سَنَةٌ كَرِتٌ أَي تامٌّ العَدَدِ، وكذلكَ اليومُ والشهرُ. المصدر نفسه: مادة (كرت).

*حنبريتا: كَذِبٌ حَنْبَرِيتٌ: خالصٌ ويقال: باءَ بكَذِب حَنْبريتٍ إذا جاءَ بكَذب خالص لا يُخالِطُه صِدْق. المصدر نفسه: مادة (حنبرت).

(٢) رسالة الغفران: ٢٣٩-٢٤٠.

*شِياهٌ لَجَباتٌ: النعجة التي قلَّ لبَنُها. لسان العرب مادة (لَجَب).

*القعب: القدحَ الغَليظُ الضَّخْمُ، الجافي؛ وقيل: قَدَح من خَشَب مُقَعَّر. المصدر نفسه: مادة (قعب).

وفي مشهد آخر يتضمن استرجاعاً خارجياً، وهو مشهد استرجاع ابن القارح مع نابغة بني جعدة فيقول له: **((وإنَّك يا أَبا ليلى لمتنَزِّع، وقد رُوي في الحديث، أَنَّ رجلًا صاحَ (بالبَصرةِ): يا آل قَيسٍ! فجاءَ (النابغةُ الجَعْدِيُّ) بعُصَيَّةٍ لهُ، فأَخَذَهُ شُرَطُ (أَبي موسى الأَشعَري) فجلَدَهُ، لأَن النبي صلى الله عليه وسلم قال: ((من تعزَّ بعزاءِ الجاهلية فليس منَّا)) ...، فيقول نابغة بني جعدة قد كان الناسُ في أَيامِ الخادعةِ يَظهرُ عنهم السَّفَهُ بشُربِ اللبن))**[1].

فالاسترجاع المشهدي خارجي، لأنهُ جاءَ خارجاً عن إطار القص؛ فأبو موسى الأشعري شخصية خارجة عن شخصيات رسالة الغفران. وفي هذا المشهد يبين السارد للقارئ مفارقة دينية، وهي اختلاف خمر الدنيا الذي يُذهب العقل عن خمر الآخرة الذي أباحه الله تعالى للمؤمنين.

وبعدها يرتد السارد أيضاً إلى الزمن الماضي ليسترجع حكاية أخرى استرجاعاً خارجياً تؤدي وظيفة التنوير ولكسر رتابة الملل للقارئ، وهو مشهد حسان بن ثابت عن قوله في النبي محمد: **((إنه كان أسجح خلقاً مما تظنون، ولم أقل إلا خيراً لم أذكر أني شربتُ خمراً ولا ركبتُ مما حظرَ أمراً، بل وصفت ريق امرأة، يجوز أن يكون حلاً لي، ويمكن أن أقوله على الظن... لقد أفكت فجلدني مع مسطح ثم وهب لي أخت مارية فولدت لي عبد الرحمن، وهي خالة ولده إبراهيم))**[2].

فالمشهد الاسترجاعي هنا في ماضي حسان بن ثابت وهو زمن خارج عن زمن السرد. فاسترجع كيف كان النبي منفتحاً أكثر مما نظن، ولم يقل إلا الخير في شعره فهو لم يشرب الخمر قط، ولم يعمل المحرمات، بل وصف ريق امرأة ممكن أن تكون حلالاً له، وممكن أن يكون قد تخيل ذلك، وأن النبي كان أكرم الناس فلما حدثت حادثة (الإفك) وأنه تكلم سوءاً في زوجته، جلده مع مسطح (بن أثاثة بن عباد بن عبد المطلب بن عبد مناف)، ثم أعفى عني وزوجني أخت مارية فأنجبت لي عبد الرحمن وهي خالة إبراهيم بن محمد. وقد أسهم هذا المشهد في بناء شخصية حسان بن ثابت وعرض صورته الجليلة بعيداً عن الشبهات التي اتُّهِم فيها وتبريره موقف قصيدته للمتلقي.

---

(١) رسالة الغفران: ٢٣١-٢٣٣.

(٢) المصدر نفسه: ٢٣٥.

فضلاً عن مشهد استرجاع ابن القارح عندما سأله عمرو بن أحمر (الباهلي) كيف ما زال يتذكر الشعر رغم أهوال يوم القيام؟ فيقول له: ((**إني كُنتُ أُخلِصُ الدُعاءَ في أَعقابِ الصلَواتِ، قبلَ أَن أَنتقِلَ من تلك الدارِ، أَن يُمتِعَني اللهُ بأَدَبي في الدُّنيا والآخرةِ**))[١].

وبهذه الأنماط المشهدية الاستذكارية استطاع المعري أن يكسر رتابة السرد النمطي، ويعفي القارئ من استمرار السير في طريق وحيد الاتجاه. ويمكن القول أنه أستعمل هذه الاسترجاعات الخارجية ليأتي بشخصيات لم يجعل لها نصيباً في رحلة الغفران، ليوسع السرد وليفصح عن ما في ذاته من مكنونات.

ويكمن الاسترجاع أيضاً في مشهد الأخطل التغلبي عندما قال: ((**آهِ على أَيَّامَ (يَزيدَ) أَسُوفُ* عندَه عنبَراً؛ ولا أَعدَم لَدَيه سِيسَنبَرا*، وأَمزَحُ معَه مَزحَ خَليل، فيحْتَمِلُني احتِمالَ الجَليل؛ وكم أَلبَسَني من مَوْشِيّ*، أَسحَبُه* في البُكرةِ أَو العشيّ...ولقد فاكهتُهُ في بعض الأيَّامِ وأَنا سَكْرانُ مُلْتَخٌّ فقلت:**

اِسْلَمْ سَلِمْتَ أَبا خالدٍ وحيَّـــاكَ رَبُّـــكَ بالعَنْقَزِ

أَكَلْتَ الدَّجاجَ فأَفْنَيْتَها فَهَلْ في الخنَانِيصِ مِنْ مَغْمَزِ[٢]

فما زادَني عن ابْتِسام، واهتَزَّ لِلصِّلَةِ كاهتزاز الحسام))[٣].

فوجئ المعري في هذا المشهد بمفارقة سردية لتوقعات القارئ، فالأخطل لم يحزن على ما حل به من العذاب، بل على ما كان عليه أيام حكم يزيد بن معاوية وحياة الترف والنعيم، فصورها السارد بأنه كان يشم عند رائحة العنبر والريحان ويتحدث معه ويضحك كالصديق القريب، ويزيد يحتمله ويعامله أحسن ما يكون، فضلاً عن ثياب الملوك التي كان يهديها إياه، واسترجع أيام سكرهم معاً ((فهو شاعر البيت الأموي، ينال منهم أعطيات جعلته يملك داراً للشراب فأسبغوا عليه النعم))[٤]. ومن هذا المشهد يصور

---

(١) رسالة الغفران: ٢٤١.

*سافَ الشيء يَسُوفُه: شَمَّه. لسان العرب مادة (سَاف).

*السِّيسَنْبَرُ: الرَّيْحَانَةَ التي يقال لها النَّمَّامُ، وقد جَرَى في كلامِهِمْ، وليس بعربيٍ صَحِيحٍ. المصدر نفسه: مادة (سيسنبر).

*موشي: ثَوْبٌ مُوَشّيٌ: مُزَيَّنٌ، مَنْقُوشٌ، مُزَخْرف. المصدر نفسه: مادة (وشى).

*أَسحَبه: السَّحْبُ: جَرُّكَ الشيءَ على وجه الأَرض، كالثوب وغيره، جَره فانْجَرَّ. المصدر نفسه: مادة (سحب).

(٢) ديوان الأخطل: شر/ مهدي محمد ناصر، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط٢، ١٩٩٤: ١٣.

(٣) رسالة الغفران: ٣٤٧.

(٤) ديوان الأخطل: ١٣.

المعري صورة الشاعر المداح، الذي يجمل سيرة الخليفة للعامة وإن كان ظالماً ويحظى بعد ذلك بغنيمته. وعبر المعري عن موقفه الساخط من فساد السلطة والسياسة التي أنفقت أموالها على مظاهر الترف والمصالح الشخصية.

نستخلص مما سبق أن تقنية الاسترجاع الخارجي تُوَظَّف في رسالة الغفران من مزاوجة المعري بين الحاضر والماضي. ثم أدّى تكثيف الزمن السردي دوراً كبيراً في لجوء المعري لهذه التقنية، لكي يتجاوز ضيق الزمن السردي، وذلك بانفتاح الزمن السردي باتجاه أزمنة حكائية ممتدة المدى، تُنسَج في وحدة واحدة مع المقاطع السردية الحاضرة.

فقد هيمنت الأنماط المشهدية الاسترجاعية في رسالة الغفران بصورة كبيرة، لذا نكتفي بما ورد منها لأن المقام يضيق بذكرها جميعها.

٢- الاسْتِرْجَاعُ الدَّاخِلِيُّ:

ففي هذا النمط تقع الأحداث في نطاق الفترة الزمنية للسرد الأساسي (إحياء داخلي، توقع داخلي ضمن إطار الحكاية)[١]. فيعود إلى ماضٍ لاحق لبداية القص قد تأخر تقديمه في النص السردي[٢]. فيقع الاسترجاع ((حلقة ضمن الحقل الزمني للحكاية الأولى))[٣].

وإن كل عودة للماضي تشكل بالنسبة للسرد استرجاعًا يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة، وتأتي الاسترجاعات تلبية لبواعث جمالية وفنية وتحقق عدداً من المقاصد الحكائية مثل ملء الفجوات التي يخلفها السرد الحاضر، سواء بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت القصة حديثاً ويريد السارد أن يضيء سوابقها، أو من طريق شخصية غابت عن الأنظار ويجب استعادة ماضيها، وهذا ما يسمى بالاسترجاع غيري القصة. أي يتناول مضموناً قصصياً مختلفاً عن مضمون الحكاية الأولى[٤].

(١) ينظر: نظريات السرد الحديثة : والاس مارتن: ١٦٤.

(٢) ينظر: بناء الرواية: ٥٨ .

(٣) خطاب الحكاية: ٦١.

(٤) ينظر: بنية الشكل الروائي: ١٢٢. وينظر: خطاب الحكاية: ٦٢ .

أما الاسترجاع الداخلي المثلي القصة ففيه يتناول خط العمل نفسه الذي تناولته الحكاية الأولى، فالتداخل هنا يكون محتوماً[١]. أو ((باطلاعنا على حاضر شخصية اختفت عن مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من جديد))[٢]. وهذه الأخيرة لم ترد سوى بصورة واحدة في رسالة الغفران، لأن المعري لم يظهر أي شخصية من شخصيات الغفران ثم يعود إليها فيما بعد. ولكن كان لقاؤه بشخصياته متوالياً ومتتابعاً، أي واحدة تلو الأخرى. ما عدا شخصية واحدة فقط، عندما عاد لبيد بن ربيعة، **((ويَعْرِضُ لَهُم لَبيدُ بن رَبيعَةَ، فيَدْعوهُم إلى مَنزلِهِ (بالقَيْسِيَّةِ) ويُقسِمُ عَليهم ليَذْهبُنَّ معه...))**[٣].

فتعد عودته داخلية لأنها الشخصية الوحيدة التي اختفت عن الأنظار في مشهد ندماء الفردوس، ثم عادت للظهور من جديد في مشهد ابن القارح وعُوران قيس.

أو الإشارة إلى أحداث سبق للسارد إن تركها جانباً واتخذ الاستذكار وسيلة لتدارك الموقف وسد الفراغ الذي حل في القصة. ويسمى الاسترجاع التكميلي. أو العودة إلى أحداث سبقت إثارتها برسم التكرار الذي يفيد التذكير، أو حتى لتغير دلالة بعض الأحداث الماضية سواء بإعطاء دلالة لم تكن له دلالة أصلاً، أو لسحب تأويل سابق واستبداله بتفسير جديد. وهذا ما يسمى بالاسترجاعات التكرارية أو التذكير[٤].

لكن هذا النوع من الاسترجاع ((قليل الاستخدام، حيث إن السارد يلتزم التسلسل الزمني ويضع الحوادث تلو الأخرى على خط التسلسل الزمني لتجنب هذا النوع من الاسترجاع الذي قد ينتج عنه بعض اللبْس))[٥].

ومن مشاهد الاسترجاع الداخلي استرجاع أحداث شخصيات وردت في زمن حكاية قصة الغفران، عندما التقى ابن القارح بـ (الأَعشَى) وقال له: **((أَخبرْني كيف كان خلاصُك من النار؟ وسلامتُكَ من قبيح الشنار؟ فيقول له: سَحبَتْني الزبانِيةُ إلى سَقَرَ، فرأَيتُ رَجلاً في عرَصاتِ القِيامةِ يتَلألأُ وجهُه تلألُؤَ القَمَر، والنَّاسُ يَهتِفونَ به من كلِّ أَوْب: يا مُحَمّدُ يا مُحمدُ، الشَّفاعة الشَّفاعةَ!! نَمُتُّ بكَذا ونمُتُّ بِكذا. فصَرَخْتُ في أَيْدِي الزبانِيَة: يا مُحمدُ أَغِثْني فإن لي بكَ حُرمْةً! فقال: يا عليّ، بادِرْهُ فانْظُرْ ما حُرْمتُه؟**

(١) ينظر: خطتب الحكاية: ٦٢.
(٢) بنية الشكل الروائي ١٢٢.
(٣) رسالة الغفران: ٢٦٧.
(٤) ينظر: بنية الشكل الروائي: ١٢١– ١٢٢.
(٥) بناء الرواية: ٦١.

فجاءَني (عليٌّ بنُ أَبي طالب) – صلواتُ اللهِ عليه – وأَنا أُعْتَلُ كي أُلقَى في الدرَكِ الأَسفلِ من النَّار، فزَجرَهُم عني وقال ما حُرْمَتُك؟ فقلتُ: أَنا القائلُ:

أَلا أَيُّهذا السائِلي أَينَ يَمَّمَتْ فَإِنَّ لَها في أَهلِ يَثرِبَ مَوْعِدا

فآليتُ لا أَرثي لَها من كَلالَةٍ وَلا مِن حَفًى، حَتّى تلاقي مُحَمَّدا[1]

وقلتُ لِعليٍّ: وقد كنتُ أُومنُ باللهِ وبالحسابِ وأُصَدقُ بالبعثِ وأَنا في الجاهليَّةِ الجَهْلاءِ.

فذَهَبَ (عليٌّ) إلى النبيِّ ـ صلى الله عليهما وسلَّمَ ـ فقال: يا رسولَ اللهِ هذا (أَعْشى قَيْس) قد رُوى مَدْحُه فيكَ، وشَهِدَ أَنَّك نَبِيٌّ مُرْسَل. فقال: هَلَّا جاءَني في الدَّارِ السَّابقة؟ فقال (عليّ): قد جاءَ، ولكِنْ صَدَّتهُ قُرَيْش وحُبُّهُ للخمر. فشفَعَ لي، فأُدْخِلْتُ الجنَّةَ على أَن لا أَشرَبَ فيها خَمرًا؛ فقَرَّتْ عَيْنايَ بذلك))[2].

وبناءً على ما ذُكِرَ أعلاه في الاسترجاع الداخلي الذي لا يتجاوز القص أو الحكاية. فقد سرد المعري أحداثاً ماضية، لكنها لاحقة لزمن الحاضر السردي ووقعت في محيطه، فاسترجع الأعشى غفران الله تعالى له بعدما كان على شفير من دخوله النار، فالاسترجاع لم يخرج عن زمن حكاية القصة. ويتضمن المشهد كثيراً من القضايا الدينية والعقائدية.

ويمكن أيضاً أن نلتمس استرجاعاً في مشهد حسان بن ثابت، شفاعة النبي محمد للأعشى بقوله: **((وقد شَفَعَ النبي محمد صلى الله عليه وسلم، في أَبي بَصِيرٍ، بعدَ ما تهكَّم في مواطِنَ كثيرة، وزَعَمَ أَنَّهُ مُستَرٍ، مُفْتَرياً أَو ليسَ بمُفْتَرٍ))**[3].

يمكن القول إن السارد قد جاء بشخصية الأعشى في الغفران ليبين لنا شفاعة النبي للأعشى والتوسط له، على الرغم من أنه في نظر المعري لا يستحق الغفران.

---

(١) ديوان الأعشى الكبير: (ميمون بن قيس): تح/ محمد حسين، المكتب الشرقي للنشر والتوزيع، بيروت– لبنان، د. ط، د. ت: ١٧١. (وفي الديوان، حتى تَزُورَ محمدا).

(٢) رسالة الغفران: ١٧٨–١٨٠– ١٨١.

(٣) المصدر نفسه: ٢٣٥.

وفي مشهد استرجاع عمرُو بن أَحمَر عندما طلب منه ابن القارح أن ينشده من شعره فقال له: **((لم تَتْرُكْ فيَّ أَهوالُ القِيامةِ غُبَّرًا للإنشادِ...وقد شَهِدْتَ المَوْقِفَ))**[1].

ومشهد تميمُ بن أُبَيّ، في قوله: **((واللهِ ما دخلت من باب الفِردوس ومَعي كَلِمةٌ مِن الشعر ولا الرَّجَز، وذلك أَنّي حُوسبتُ حساباً شديداً، وقيلَ لي: كنتَ فيمن قاتَل (عليَّ بنَ أَبي طالب) وانبَرى لي، (النِّجاشي الحارثيُّ) فما أَفلتُّ منَ اللَّهَبِ حتى سفَعَني سَفَعاتٍ وإنَّ حِفظَكَ لمُبْقى عليك، وكأَنَّك لم تَشْهَدْ أَهوالَ الحِساب، ومُنادِي الحَشْر يقولُ: أَينَ فُلانُ ابنُ فلان؟ والشُوسُ الجبَابرةُ مِن الملوك تَجذبُهم الزَّبانيَةُ إلى الجَحيم، والنِّسْوةُ ذَواتُ التِيجان يُصَرْنَ بأَلسنةٍ من الوَقُود، فتَأخُذُ في فُرُوعِهنَّ وأَجسادِهنَّ، فيَصِحْنَ: هل من فِداءٍ؟ هل من عُذْرٍ يُقام؟ والشبَابُ من أَولادِ الأَكاسِرةِ يَتَضاغَوْنَ في سَلاسِلِ النارِ ويقولون: نحنُ أَصحابُ الكُنوزِ، نحنُ أَربابُ الفَانية، ولقد كانت إلى الناس صنائِعُ وأَيادٍ فلا فادِيَ ولا مُعين!! فهتَفَ داعٍ من قِبَل العَرْش: لقد جاءَتكم الرُّسُلُ في زَمانٍ بَعدَ زَمَانٍ، وبذَلتْ مَا وُكِّدَ من الأَمان، وقيل لكم في الكتابِ: (وَاتَّقُوا يَوْمًا تُرْجَعُونَ فِيهِ إِلَى اللَّهِ ثُمَّ تُوَفَّىٰ كُلُّ نَفْسٍ مَا كَسَبَتْ وَهُمْ لَا يُظْلَمُونَ)[2]، فكنتم في لذات الساخرة واغلين، وعن أعمال الآخرة متشاغلين))**[3].

فالمعري في المشاهد أعلاه استرجع أحداثاً وقعت ضمن القصة أو الحكاية، أي في داخل زمن سرد رسالة الغفران.

ولقد خص المعري في هذا المشهد الملوك الجبابرة الظالمين من النساء والرجال، ووقف عند جانب من سلوكهم في معرض دفاعهم عن أنفسهم؛ فقد تعودوا على افتداء أنفسهم بالمال والذهب، وهو أصحاب الكنوز ينفقونها في الترف على ذاتهم وذويهم. فجاءت هذه المقابلة بين ما كانوا عليه في الحياة الفانية وبين ما أصبحوا عليه في الآخرة وهم يتلقون العذاب. وينهي السارد مشهده بصوت الهاتف وهو يقول: هذا ما جنت عليه أنفسكم فلا ظلم الآن، أي إن مهما ظلمتم في الدنيا فله نهاية. ويمكن القول إن المعري قد ذكر هذه الفئة من الملوك ليعبر عمّا في نفسه من نقمة وتحمل بسبب بذخهم وسلطتهم الظالمة[4].

---

(١) رسالة الغفران: ٢٤٠.

(٢) البقرة: ٢٨١.

(٣) رسالة الغفران: ٢٤٧– ٢٤٨.

(٤) ينظر: التفاعل الحواري في رسالة الغفران: مصطفى بربارة، رسالة ماجستير، الجزائر، جامعة السانيا، ٢٠١٠: ١٧.

وقد يتعلق الاسترجاع بالماضي، ((على شكل ذكريات، فيطلق عليه استرجاع داخلي أو ذاتي، أي في ذاكرة البطل وإحساسه))[١].

وهذا ما ورد على لسان ابن القارح عند استرجاعه قصته لتميم بن مقبل العجلاني وكيف خرج من القبر وبم غفر له وشفع له، وبقاءه في يوم الحشر مدة ستة شهور من شهور العاجلة، وانتهى به المطاف إلى جنات الخلد، فأجابه بشكل قصصي سردي عاد بذاكرته إلى الوراء في شكل Flash back أو استرجاع، يود بنا إلى مرحلة من المفروض ان تكونَ هي المرحلة الأولى في قسم الرحلة، لأن من المفترض أن يمر ابن القارح في يوم الحشر ثم يدخلُ الجنةَ، لكن ما حدثَ في هذا الاستطراد القصصي أن المعري جعل، يوم الحشر بعد الدخول إلى الجنة. وعليه فقد وردت الأنماط الاستذكارية الداخلية والخارجية ذات المدى البعيد في رسالة الغفران بصورة واسعة.

(١) مدخل إلى نظرية القصة: ٧٧.

المَبْحَثُ الثَّالِثُ

المَشْهَدُ السَّرْدِيُّ الاسْتِبَاقِيُّ

الاسْتِبَاقُ الخَارِجِيُّ

الاسْتِبَاقُ الدَّاخِلِيُّ

الاسْتِبَاقُ التَّمْهِيدِيُّ

الاسْتِبَاقُ الإِعْلانِيُّ

المَبْحَثُ الثَّالِثُ

المَشْهَدُ السَّرْدِيُّ الاسْتِبَاقِيُّ:-

هو ((حركة سردية تقوم على روي حدث لاحق أو يُذْكَر مقدماً))[١]. أو هو الإشارة إلى فعل لم يحدث بعد، أي القفز على فترة معينة من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب الاستباقي للمستقبل؛ إذ يدل على أحداث سابقة عن أدائها ويمكن توقع حدوثها والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات[٢]. أما موريس فيقول: ((فالسرد المتنامي صعوداً من الحاضر إلى المستقبل يقفز إلى الأمام متخطياً النقطة التي وصل إليها السرد))[٣]. ويمكن تفسير هذا النص بالقول إن هناك نقاطاً أساسية لبدء الحدث السردي منها تبدأ وبها تنتهي، أي لا يمكن للسارد أن يبدأ من لا شيء، فهناك دائماً نقطة بداية لكل شيء، وتمثل نقطة النهاية حافة الاستشراف التي يريد السارد إيصال القارئ إليها.

ويشير جنيت إلى أن الحكي بضمير المتكلم أحسن ملاءمة للاستقبال من أي حكاية أخرى، وهذا ما يتيح للراوي الإحالة على المستقبل، الذي صار قبل ذلك ماضياً. ويمكن للاستباق أن يستخدم بشكل فعال فيما يسمى بالسارد العليم بكل شيء[٤]، ولفهم هذا النص لا بد من معرفة معنى الاستباق الذي دائماً ما يكون حلماً يتحقق ويصبح حقيقة أو نهاية لمعاناة، ويمكن أن تكون بداية لسعادة ستبدأ عند الانتهاء من الواقعة السردية، وهنا يمكن الحصول على مشاركة القارئ في الحدث عندما تمنحه استشرافاً يومض ببارقة الأمل.

وهو بعكس الاسترجاع، فهو تصوير مستقبلي لحدث سردي سيأتي مفصلاً فيما وتومئ للقارئ بالتنبؤ واستباق ما يمكن حدوثه، أو يشير السارد بإشارة زمنية أولية تعلن صراحة عن حدث ما سوف يقع في السرد[٥].

---

(١) خطاب الحكاية: ٥١.

(٢) ينظر: بنية الشكل الروائي: ١٣٢.

(٣) الألسنية والنقد الأدبي (في النظرية والممارسة): موريس أبو ناضر، دار النهار للنشر، بيروت، ١٩٧٩/ ٩٦.

(٤) ينظر: التخيل القصصي، الشعرية المعاصرة، شلوميت ريمون كنعان، تر/ لحسن أحمامة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٥: ٧٧.

(٥) ينظر: الزمن في الرواية العربية: ٢٠٧.

أي ((الولوج إلى المستقبل، فهو رؤية الهدف أو ملامحه قبل الوصول الفعلي له))[١].

ويمكن القول إن الاستباق هو حالة من حالات التنبؤ بالمستقبل، ولكن الاختلاف يكمن في ماهية الاستباق وحجم المساحة الفكرية التي يشغلها في النص لسردي من الرؤى والأفكار المطروحة، التي تجعل من القارئ يتلمس خيط انفراج في الحبكة قبل الوصول إلى نهاية الرواية. فهو بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة أو التكهن بمستقبل أحدى الشخصيات، تعجل القارئ في تشويق لمعرفة الحدث. وهو ((على العكس من التوقع الذي قد يتحقق وقد لا يتحقق))[٢].

وقد قسم جيرار جينت الاستباقات إلى:

الاسْتِبَاقُ الخَارِجِيُّ:

وهو الذي يتجاوز زمنه حدود الحكاية، يبدأ بعد الخاتمة ويمتد بعدها لكشف مآل بعض المواقف والأحداث المهمة والوصول بعدد خيوط السرد الى نهايتها. ويروي معظمه على شكل استطراد، وتكون وظيفته ختامية في أغلب الأحيان[٣].

وهو الذي يمتد إلى زمن كتابة القصة. فلا يستطيع القارئ معرفة مدى تحققه أم عدمه؛ لأن أحداث القصة قد انتهت، فيمكننا أن نطلق عليه النهاية المفتوحة، أي يمكن التنبؤ ببعضه من معرفة القارئ بكوامن الشخصية وما تنوي القيام به مستقبلًا[٤]. أي إعطاء المعرفة النهائية بالحدث وبكوامن الأمور، كأنه يشاهد الحدث في نهايته قبل أن ينتهي فحين يتساءل القارئ عن نهاية الحدث مع نفسه يُفاجَأ بأن السارد منحه توقعات أنموذجية لنهاية القصة أو توقعات يمكن أن تكون بمحصلتها ومجموعها نهاية مثالية للحدث عن الربط بين جزئياتها وتفاصيلها.

---

(١) إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة: أحمد محمد النعيمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٤: ٣٨.

(٢) تقنيات السرد في النظرية والتطبيق: آمنة يوسف، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط٢،٢٠١٥: ١١٩.

(٣) ينظر: يخطاب الحكاية : ٧٧.

(٤) ينظر: معجم مصطلحات نقد الرواية: لطيفة زيتوني، دار النهار للنشر، مكتبة لبنان ناشرون، ط١، ٢٠٠٢: ١٧.

ومن مشاهد الاستباق الخارجي قول العلج الوحشي للشيخ عندما نصحهم ابن القارح بالتميز عن باقي حيوانات الجنان: ((**سوف نمتثل ما أمرت**))[١].

فيعد من الاستباقات الخارجة عن إطار زمن السرد، لأن فعل الامتثال هو مجرد نصيحة، قد يعمل بها مستقبلاً أو لا. وفي هذه النصيحة تتضح أهمية جنس هذا الحيوان وتفضيله عن بقية أصناف الحيوانات حسب رسالة الغفران، فالعلج الوحشي ليس لديه تمايز عن بقية الحيوانات في الدنيا، لكن له خصوصيته حسب هذا الاستشراف الخارجي.

الاسْتِبَاقُ الدَّاخِلِيُّ:

هو الذي لا يخرج عن آخر حدث في القصة من حيث التسلسل الزمني للأحداث. والاستباق الداخلي نوعان:[٢]

١- الاستباق الداخلي غير المنتمي إلى الحكاية، ويسميه البعض (خارج الحكي)، وهو الاستباق الذي يروي حدثاً واقعاً ضمن زمن السرد الأولي ولكنه خارج عن موضوع الحكاية، وليس في هذا النوع احتمال للازدواجية. أي إن السارد يمنح القارئ نهايات خارجة عن الحدث السردي، كأنها تنتمي إلى حدث آخر أو قصة أخرى.

٢- الاستباق الداخلي المنتمي إلى الحكاية، ويسميه البعض (داخل الحكي)، وهو الذي يتناول حدثاً واقعاً ضمن زمن السرد الأولي وضمن موضوع الحكاية.

ويرد الاستباق الداخلي المنتمي إلى الحكاية في رسالة الغفران في مشهد وصف الأنهار والأسماك:((**فإذا مَدّ المؤمنُ يَدَهُ إلى واحدةٍ مِن ذلك السمَك، شَرِبَ مِنْ فيها عَذْباً لو وقعَت الجُرعةُ منه في البحر الذي لا يستطيع ماءَه الشارِبُ، لَحَلَتْ منهُ أَسافِلُ وغَواربُ؛ ولَصارَ الصَّمَرُ* كأَنهُ رائحِةُ خُزَامَى* سَهْلٍ...**))[٣].

---

(١) رسالة الغفران: ١٩٨

(٢) ينظر: معجم مصطلحات نقد الرواية: ١٧.

*الصَّمَرُ: النَّتْنُ. لسان العرب مادة (صَمَرَ). *الخُزامَى: نبت طيب الريح، واحدته خُزاماة؛ عشْبَةٌ طويلة العيدان، صغيرة الورق، حمراء الزهرة، طيبة الريح، لهار نَوْرٌ كنورِ البَنَفْسَجِ. المصدر نفسه: مادة (خزم)

(٣) رسالة الغفران: ١٦٨.

من الوصف الاستباقي للأحداث نجد أن السارد قدم لوحة وصفية للأنهار والأسماك، فإذا مد المؤمن يده إلى واحدة من تلك الأسماك، وشرب من فمها جرعة ماء، فلو وقعت تلك الجرعة في البحر الذي لا يستطيع ماءه الشارب، سيتحلى من أعماقه إلى أعلى نقطة فيه، وستتحول رائحته إلى أحلى من رائحة الأزهار. فالاستباقات هنا تضفي على المشهد السردي عنصر التشويق وشد القارئ للدخول إلى الجنة واستشعارها فعلاً من عناصر التشويق التي ذكرها السارد وهي العذوبة والطعم والرائحة. فمن هذه الاستباقات رسم المعري صورة إغرائية للقارئ.

وفي هذا الإطار نجد أيضاً مشهد سؤال علي بن منصور لعبيد بن الأبرص عندما قال: **((لعلَّكَ تريدُ أَن تسألني بمَ غُفِرَ لي؟ فيقول أَجَلْ، وإنَّ في ذلك لعَجَبا! أَأَلفَيْتَ حُكمًا للمغفرةِ مُوجِباً، ولم يكنْ عن الرحمةِ مُحجِّباً؟))**[1] .

جاء هذا الاستباق على لسان شخصية عبيد بن الأبرص، وهو الاستباق التخميني الذي سأله ابن القارح لجميع من شاهده في نزهته، فالقارئ أيضاً في مشاهد المعري يجعل نفسه في مكان عبيد بن الأبرص وتخمين السؤال المتكرر. فهنا توقع عبيد بن الأبرص وحتى المتلقي نفسه سؤال ابن القارح، لأنه سؤال متكرر لكل من يلتقي به ابن القارح في الجنان، أي هو فعل حتمي الحدوث. فأسهم هذا المشهد الاستباقي في الكشف عن شخصية عبيد وقدرته على التنبؤ بما سيحصل مستقبلاً.

وقد ورد الاستباق الداخلي أيضاً في مشهد القنيص: **((فهل لكَ أَن نَركَبَ فَرَسَين من خيلِ الجنَّةِ فنَبعثهما على صِيرانِها وخِيطانِ* نعامِها. وأَسرابِ ظِبائها... وما يُؤْمِنُني إذا ركبت طِرْفًا زَعِلًا*، رَتَعَ في رياض الجَنَّة فآضَ من الأَشَرِ مُستسعِلاً*، وأَنا كما قال القائل:**

---

(١) رسالة الغفران: ١٨٥.

* خَيْطُ والخِيطُ: جماعة النَّعامِ وقد يكون من البقر والجمع خِطانٌ. لسان العرب مادة (خيط).

* طِرْفٌ: فَرَسٌ، طِرْفٌ من خَيْلٍ طُروفٍ، وقيل: الفرسُ الكريمُ الأَطْرَافِ يعني الآباءَ والأُمَّهَاتِ. المصدر نفسه: مادة (طرف). الزعل: النَّشِيط الأَشِرُ يقال زعل زعلا أي نشط. المصدر نفسه: مادة (زعل).

* سَعَلَ يَسُعل مستسعلاً: جاء بحركة مصحوبة بصوت من الفم، سَعِلَ: نَشِطَ. المصدر نفسه: مادة (سعل).

لم يرْكَبوا الخيلَ إلَّا بعدَ ما كَبِرُوا فهُمْ ثِقالٌ على أَكتافِها عُنُفُ

ويجوزُ أَن يَقذِفَني السابحُ* على صُخورِ زُمُرُّدٍ فيَكسِرَ لي عَضُداً أَو ساقاً، فأَصيرَ ضُحكةً في أَهل الجِنانِ))[1].

استبق علي بن منصور في هذا المشهد ما سيحصل له عندما سيذهب إلى الصيد، وهو مجرد استباقات تخمينية غير حتمية الحدوث، بدلالة الفعل (يجوز). وقوله (صخور من زمرد) تدل على أن ما في الجنة يختلف عن حياة الدنيا، فتبقى الأسماء فقط ويختلف النوع والشكل. ويشير كبر السن في البيت الشعري إلى تغير في الحالة الزمنية من الشباب إلى الكهولة، لذا يمتنعون عن ركوب الخيل خشية السقوط أو عدم القدرة على الاحتمال. وهو قول منافٍ لما يمتاز به أهل الجنة من التمتع بالشباب والقوة بدليل قوله للخيتعور: **((ما لي أَراكَ أَشْيَبَ وأَهلُ الجَنَّةِ شَبابٌ؟))**[2] فيجيبه عدي بن زيد **((ويحَكَ! أَما علِمتَ أَنَّ الجنَّة لا يُرهَبُ لدَيها السَّقَمُ، ولا تَنْزِلُ بِسَكَنِها النَّقَمُ))**[3]. فصور المعري من هذا المشهد شخصية ابن القارح على أنه شخصية خائفة مترددة، وقد جسدها على شكل استباقات داخلية.

ومشهد احتلاب الناقة عندما قال أبو ذؤيب الهذلي: **((أُريدُ أَن أَشُوبَ ذلكَ بضَرْبِ نَحْلٍ تَبِعنَ في الجنَّةِ طريقةَ الفَحْل... لو فُرِّقت على أَهل سَقَرَ لفَازوا بالخُلدِ شَرَعًا))**[4].

ويعني ذلك أن هناك اعتراضاً ضمنياً على فعل الاحتلاب، وذلك لتعارضه مع النعم الموجودة فبجانبه أنهار من حليب، لكنه قرر أن يحلب الناقة لفكرة خطرت في باله كما كانا يتصيدان الحيوانات عبر القنص وهي متوفرة في الجنة من غير صيد. ويتمثل الاستشراف في لو أنهم فرقوا الحليب الذي في النهر لكفى أهل النار جميعاً، فاستغربوا من فعلته لمعرفتهم بحجم النعم المعطاة له والمكانة الرفيعة في الجنة.

---

(١) رسالة الغفران: ١٩٥– ١٩٧.

*السابح: سَبْحُ الفَرَسِ: جَرْيُه. وفرس سَبُوحٌ وسابحٌ: إذا كان حسنَ مَدِّ اليدين في الجَرْي، والسَّوابِحُ: الخيل لأنها تَسْبَح. لسان العرب: مادة (سبح).

(٢) رسالة الغفران: ٢٩٣.

(٣) المصدر نفسه: ١٩٧.

(٤) المصدر نفسه: ١٩٩–٢٠٠.

وأيضاً استعمل السارد استباقاً لأحداث داخلية يمكن أن تقع وتكون في غير صالح نابغة بني جعدة والأعشى عندما قال لهما: **((يجبُ أَن يُحْذَرَ من ملَكٍ يعبُرُ فيَرَى هذا المَجلِسَ، فيَرفَع حديثَه إلى الجَبَّار الأَعظَم، فلا يَجرُّ ذلك إلاَّ إلى ما تكرَهان))**(١). وهنا تتبين أهمية الاستباق في قضيتين:

– الأولى: أنهما أغفلا معرفة الله عز وجل بكل الأمور، لذلك خافا أن ينقل أحد الملائكة للخالق عز وجل عن تصرفاتهما.

– والقضية الثانية أن الاستشراف استخف بعقل هذين المتخاصمين فهما لا يدركان حجم النعم التي هما فيها لأنهما انشغلا بالخلافات بدلاً من التمتع بالجنة ونعيمها.

وعندما نهض نابغة بني جعدة غاضباً قال له الشيخ: **((يا أبا ليلى. إنَّ اللهَ جَلَّت قُدرَتُه، منَّ علينا بهؤلاء الحُورِ العِينِ اللواتي حَوَّلهُنَّ عن خَلْق الإوَزِّ، فاخْترْ لك واحدةً منهُنَّ فلتَذهَبْ معكَ إلى منزِلِك، وتُسمِعك ضُرُوبَ الأَلحان. فيقولُ (لبيدُ بنُ ربيعةَ): إن أَخذَ أبو ليلى قَيْنَةً وأَخذَ غيرُه مثلَها، أَلَيْس ينشرُ خبَرُها في الجَنَّةِ، فلا يُؤمَن أَن يُسمَّى فاعِلُو ذلك أَزواجَ الإوَزِّ؟ فتُضرِبُ الجماعةُ عن اقتِسامِ أولئك القِيان))**(٢).

يكره ابن القارح انصراف الجعدي على تلك الحالة، فيقول له بقفزة استشرافية، إن الله منَّ علينا بهؤلاء الحور العين فاختر لك واحدة فلتذهب معك. فيجيب بدلاً عن النابغة الجعدي لبيد إذا اخذ الجعدي واحدة وأخذ غيره واحدة سينتشر خبرها في الجنة، وسيقولون عنا أزواج الطيور، فأبَوُا الجماعة على أخذ أولئك الجواري. ويمنح المشهد القارئ عبر الاستشراف الداخلي صورة من صور الجنة التي يتمناها كثيرون، فمشهد الحوريات من المشاهد التي تشكّل صورة قابعة في عقول المسلمين، لكن الاستباق منح القارئ خيبة الأمل، إذ عرف أن هذه الحوريات من أصل إوزَّات وهو جنس من أجناس الطيور، في حين كان يظن القارئ أنها جنس من أجناس الملائكة.

(١) رسالة الغفران: ٢٣٣.

(٢) المصدر نفسه: ٢٣٤.

الاسْتِبَاقُ المَزْجِيُّ:

وهو الذي يتّصل فيه الاستباق الداخلي بالخارجي، فيكون قسمٌ منه داخلياً والقسمُ الآخر خارجياً، أي يتجاوز خاتمةَ القصة ويتعدّى الحدث الرئيسي الذي تتكوّن منه الحكاية[١]. أي أنْ ((تكون سعته داخل المدى الزمني لمستوى السرد الأول وبعضها خارجه))[٢]. ويطلق عليه أيضاً ((الاستباق المختلط))[٣].

وقد ورد هذا النمط من الاستباق المختلط مع الاختلاف النوعي والموضعي عما ذكرنا أعلاه: **((ولو رأَى تلك الأَباريقَ (أَبو زُبَيْدٍ) لَعَلمَ أَنُه كالعبدِ الماهن* أَو العُبَيْد، وأَنهُ ما تَشَّببَ بخيرٍ ورضى بقليل المَيْر*... ولو نظر إِليها (علقمةُ) لَبرق وفَرق، وظنَّ أَنهُ قد طُرُقِ... ولو بصر بها (عَدِيُّ بنُ زيدٍ) لشُغِلَ عن المُدام والصَّيدِ... ولو أَن (الحارثَ بنَ كَلدَةَ) طَعِمَ من ذلك الطِّرْيَم* لعَلم أَن الذي وصَفَهُ يجري من هذا المنعوتِ مجرى الدِفْلَى* الشاقَّةِ من الرِّعديدِ* ومَدُوفِ* ما يُكْرَهُ من القِنديد*...))**[٤]. **((ولو بَصُرَ به (أَحمدُ بنُ الحُسيْنِ) لاحْتقَرَ الهَدِيَّةَ التي أُهدِيَتْ إليه))**[٥].

وردت هذه المشاهد الاستباقية في داخل الزمن السردي، لكن شخصياتها غير موجودة في الرحلة، فحدث الاستباق المختلط ما بين شخصيات الغفران وشخصيات الدنيا العاجلة. لأن (لو) هنا تدل على النفي، أي نفي الحدث، فهو غير متحقق الحدوث، ولأن شخصية الحارث بن كلدة وأحمد بن الحسين (المتنبي) شخصيات خارجة عن إطار القص، فضلاً عن أنه لو رأَى الأباريق أبو زيد الطائي لعلمَ أنه كالعبد الخادم، وأنه ما تغزل بخير ورضى بقليل الطعام.. ولدهش علقمة وأفزع وفُقِدَ عقله... ولو بصر عَدِي بن

---

(١) ينظر: معجم مصطلحات نقد الرواية: ١٨.

(٢) عودة الى خطاب الحكاية: ٧٧.

(٣) معجم مصطلحات نقد الرواية: ١٨.

(٤) رسالة الغفران: ١٤٤- ١٤٥-١٤٦- ١٦٦.

*الماهِنُ: الخادم: المصدر نفسه: مادة (مهن).

*المير: الطعام، مُونة. لسان العرب مادة (مَيْر).

*الطِّرْمُ والطِرْيِم: الشَّهْدُ والزَّبْدُ، والعَسَلُ إذا امْتَلأَت منه البيوتُ. المصدر نفسه: مادة (طرم).

*الدِّفْلَى: شجر مُرٌّ أَخضر حَسن المَنْظَر يكون في الأودية وهو من السُّموم. المصدر نفسه: مادة (دفل).

*الرِّعْدَة: النافض يكون من الفزع وغيره، ونبات رعديد: ناعم. المصدر نفسه: مادة (رعد).

*المدوف: المخلوط، يقال: داف الشيء دوفاً وأدافه، خَلَطَه. المصدر نفسه: مادة (دوف).

*القَنْدُ والقِنْديدُ: عسَل قَصَب السُّكَّرِ، والقِنْدِيدُ: الخمر. المصدر نفسه: مادة (قند).

(٥) رسالة الغفران: ١٦٧.

زيد لشغل عن الخمر والصيد... ولو رأى المتنبي الأنهار لاحتقر الهدية التي أهديت له. ((ويشير السارد إلى الهدية التي أرسلها (عبيد الله بن خراسان) إلى المتنبي، وفيها سمك من سكر ولوز وعسل))[١]، إذ استطاع السارد من تقنية سرد الزمن الاستباقي أن يقدم للمشهد أبعاداً دلالية مختلطة وغير متحققة الحدوث، فالسارد أراد تقديم أحداث مشهدية لشد انتباه القارئ من المبالغة في وصف رؤية تلك الأباريق.

وقد تكرر هذا النمط الاستباقي في رسالة الغفران في مشهد آخر وهو محاورة ابن القارح وبشار بن برد، إذ إنه استبق أن تكون نهايته الجنة وليس النار كما كان يتوقع له: فقال له ابن القارح ((**لقد كُنتُ في الدارِ العاجلةِ أَذكرُ بعضَ قولِكَ فأَترَحَّمُ عليكَ، ظَنًّا أَنَّ التَّوبَةَ ستلْحَقُكَ**)).[٢] وهذا يعني أن مصير الإنسان مرهون بعمله، فقد علم ابن القارح نهاية بشار بن برد ومصيره النهائي، لكنه كان يتوقع أن تشفع له بعض أشعاره التي قالها في الحياة العاجلة، لأن فيه بعض الخضوع، وهذا التوقع قصدَ فيه مخالفة للمألوف فالشعراء حسب الدين الإسلامي كلهم في النار إلا من ناصر الإسلام.

ويمكن أن تأتي الاستباقات عن طريق الأحلام أو التنبؤ واتخاذ القرار. ففي هذا النمط يُسرَد ما سيأتي لاحقاً عبر الإشارة إليه وافتراض المستقبل، وربما تتحقق هذه التوقعات أو تخيب وفقاً لتطور الأحداث[٣].

وجاء هذا التنبؤ الاستباقي في مشهد حلم زهير بن أبي سلمى ((**ورأَيتُ فيما يرى النَّائِمُ حبْلاً نَزَل من السماءِ، فمنْ تَعَلَّقَ به من سُكَّانِ الأَرضِ سَلِم؛ فعَلِمتُ أَنه أَمر من أَمرِ اللهِ، فأَوْصيْتُ بَنيَّ وقلتُ لهم عندَ الموتِ: إِنْ قامَ قائمٌ يدعوكُم إِلى عبادةِ اللهِ فأَطيعوه. ولو أَدْركتُ مُحمداً لكنت أَوَّلَ المؤمنينَ**))[٤] .

وهذه بشارة لمبعث الرسول عليه الصلاة والسلام، فمن طريق حلم زهير بن أبي سلمى جاءت إشارة الله تعالى إليه للتنبؤ بالأحداث وافتراض المستقبل. لكن هذا النمط الاستباقي للأحداث جاء من استرجاعه لأيام حياته في العاجلة، فجاء المشهد مختلطاً ما بين الماضي والمستقبل. وهذا من أبرز أنواع الاستشراف المختلط الذي يكون فيه اختلاط زمني وموضوعي؛ فالزمني تمثل في اختلاط الماضي بالحاضر، أما الموضوعي فهو اختلاط الحلم بالواقع، فمن طريق الحلم تنبّأ زهير بن أبي سلمى بمبعث الرسول.

---

(١) ينظر: رسالة الغفران: ١٦٧.

(٢) المصدر نفسه: ٣١٠.

(٣) ينظر: نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس): مجموعة مؤلفين، تر/ إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، بيروت – لبنان، ط٢: ١٨٩.

(٤) رسالة الغفران: ١٨٣.

الاسْتِبَاقُ التَّمْهِيدِيُّ:

نوع من أنواع الاعداد النفسي للمشهد يعمد السارد إلى تهيئة القارئ لاستقبال المشهد الذي سيقرأ فقراته عبر النص السردي، وبذلك يشكّل ((وَحدة سردية، تشير مسبقاً إلى مواقف وأحداث ستحدث فيما بعد))[١]. فهو عبارة عن ((تطلعات مجردة تقوم بها الشخصية لمستقبلها الخاص فتكون المناسبة سانحة لإطلاق العنان للخيال ومعانقة المجهول واستشراف آفاقه))[٢]. وهذا يعني أن هذا النوع من الاستشراف يكون استشرافاً ذاتياً بحتاً يتعلق بكوامن الشخصيات وحياتها ولا يخرج عن ذلك. وهو ما يمهد لفعل سوف يقوم به صاحب الاستشراف.

وإن الاستباق التمهيدي يتمثل في أحداث أو إشارات أو إيحاءات أولية، يكشف عنها السارد ليمهّد لحدث سيأتي لاحقاً... وتعد القصة بضمير المتكلم هي الأنسب في الاستباقات التمهيدية؛ كونها تتيح للسارد الفرصة بالتلميح إلى الآتي وهو يعلم ما وقع قبل وبعد... إذ يبدأ السارد بحدث استباقي تمهيدي ثم يتطور ويكبر لينتهي بحدث رئيسي لاحق، وبطريقة استرجاعية[٣].

فهو الإشارات المبدئية للحدث، يمهدها السارد للمتلقي، وممكن أن تكمن وظيفته للتخفيف من مفاجأة القارئ بالأحداث، أو ممكن أن يمهدها السارد من طريق الشخصية نفسها، وذلك من تعابير وحركات الشخصية أو المشاعر والأحاسيس، فهذه الإيحاءات تمهد للمتلقي تخمين وتوقع ما سيحدث لاحقاً.

وإن أهم ما يميز الاستباق التمهيدي هو اللا يقينية، بمعنى أنه يمكن استكمال الحدث الأولي وإتمامه، أو يظل الحدث الأولي مجرد إشارات لم تكتمل زمنيًا في النص، وهو بمثابة توطئة وبذرة بدائية قابلة للتحقق أو لا[٤].

ونجد أن المسافة بين القارئ والنص لا تعادل المسافة بين الكاتب والنص، لأن النص يكون أقرب إلى القارئ منه إلى الكاتب بعد أن يصنع الكاتب لمساته، أي هو ((نقطة انتظار مجردة من كل التزام تجاه

---

(١) المصطلح السردي (معجم المصطلحات)،جيرالد برنس، تر/ عابد خزندار، مراجعة وتقديم، محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣: ٢٢.

(٢) بنية الشكل الروائي: ١٣٣.

(٣) ينظر: الزمن في الرواية العربية: ٢٠٩.

(٤) ينظر: المصدر نفسه: ٢٠٩- ٢١٤.

القارئ))[1]. أي إن نقاط الاستشراف الأولية التي يعلن عنها البطل السارد لا تمثل قانوناً لا بد أن يسير عليه، وإنما هي احتمالات وتكهنات لما سيكون، وقد تحدث وقد لا تحدث. أي ليس شرطاً ان يلتزم السارد به، أو أي شخصية من شخصياته.

وورد هذا التمهيد في مشهد الحيات عند سماع ابن القارح حديث الحيَّةِ، عندما قالت: ((**أَلا تُقيمُ عِندَنا بُرهةً من الدَّهر؟ فإنِّي إذا شِئتُ انتفضتُ من إهابي فصِرْتُ مِثلَ أَحسَن غَواني الجَنَّةِ، لو ترَشَّفتَ رُضابي... ولو تنَفَّستُ في وَجْهِكَ... ولو أَدَنيتَ وسادَكَ إلى وسادِي... ولو أَقَمْتَ عندنا إلى أَن تَخْبُرَ وُدَّنا وإنصافَنا، لنَدِمتَ إن كنتَ في الدّارِ العاجلةِ قَتلتَ حيّةً أَو عثماناً**))[2].

فهنا المشهد الاستباقي هو تمهيدي، لأنه غير حتمي الحدوث، ولأنه مجرد اغراءات من الحية لإقناع ابن القارح بالبقاء معها. وهذا المشهد الاستشرافي يوحي بدعوة مبطنة للتقرب منها، وعند تفصيل معطيات المشهد نجد أن ابن القارح تعرض لمحاولة إغواء لا يمكن لأحد الخلاص منها، فهذه الحية تريد له البقاء معها وتعده بأشياء لا تخطر على عقل البشر، لكنه بدافع الخوف من المجهول يحاول الخلاص من هذا الموقف والابتعاد عنها ومغادرة المكان، وهنا يستشرف ما سيحدث له لاحقاً..

الاسْتِبَاقُ الإِعْلانِيُّ:

يعلن صراحة عن ((سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق))[3]. أي إلزامي الحدوث. وفيه إلزام لصاحب الاستشراف بالسير على النقاط والمحطات التي حددها مسبقا للقارئ ولا يجوز الابتعاد عنها، لأن ذلك يعني عدم مصداقية صاحب الاستشراف، مما يشكل مخادعة للقارئ وعدم الاطمئنان لما سيقوله أو سيفعله لاحقاً.

وإذا كان الاستباق التمهيدي يمهّد للحدث اللاحق بطريقة ضمنية، فإن الاستباق الإعلاني يخبر صراحة أحداث أو اشارات أو إيحاءات أولية عما سيأتي سرده فيما بعد بصورة تفصيلية. وهو على العكس من الاستباق التمهيدي فهو حتمي الحدوث لاحقاً، إذ يعلن السارد الحدث النهائي بعد إتمامه وانتهائه، ويضع القارئ وجهاً لوجه معه، ليبدأ التساؤل، لماذا حدث؟ وكيف حدث؟ فيستعمل السارد بعد مفارقة الاستباق

(١) بنية الشكل الروائي: ١٣٧.
(٢) رسالة الغفران: ٣٧٠-٣٧٢.
(٣) بنية الشكل الروائي: ١٣٧.

وإعلان الحدث تقنيةَ الاسترجاع للكشف عن حقيقة الحدث المُعلَن وتقديم الإجابات، لذلك كثيراً ما تأتي المفارقة الاسترجاعية بعد استباق إعلاني[١].

وقد يكون هدفه الباعث على الاستمرار في قراءة العمل السردي من الانفراجات الجزئية التي يقدمها الاستباق الإعلاني، فحين يخبر السارد عن إصابة أحد الأبطال بالمرض فإن ذلك إعلان عن نهاية البطل، وعندما يخبر السارد بموافقة مبدئية على علاقة حب بين طرفين فإن ذلك إعلان عن حصول زواج في الغالب عن نهاية العلاقة، وهذا ما يقدمه الاستباق للقارئ.

ففي مشهد الخنساء ((**فيقولُ: مَنْ أَنتِ؟ فتقولُ: أَنا الخَنساءُ السُّلَميَّة أَحْبَبْتُ أَنْ أَنْظُرَ إلى صَخْرٍ فاطَّلَعْتُ فرأَيتُه كالجَبَلِ الشامخ والنارُ تَضْطَرِمُ في رأسِه، فقال لي: لقد صَحَّ مَزْعَمُكِ فيَّ! يَعْنى قولي:**

وإنَّ صَخرًا لَتأتَمُّ الهُداةُ بهِ كَأَنهُ عَلَمٌ في رأسِهِ نارُ[٢]))[٣]

نجد أن الخنساء قد استبقت الأحداث بمشهد إعلاني عن الواقع الذي أعلنت عنه في الحياة العاجلة، فيدل المشهد على عمق الصلة بين التوقع والإعلان وبين مصير صخر الحالي. فتنبأت الخنساء بمصير أخيها من دون علمٍ أن هذا المصير سيكون في الجحيم بدلاً من الجنة. فالمشهد الإعلاني هو مفارقة مشهدية وكسر أفق التوقع لدى الخنساء بمصير صخر.

وعلى الرغم من ((أن الاستباق أقل انتشاراً من الاسترجاع في أغلبية النصوص السردية، إلا أنه ليس أقل منه أهمية))[٤]. وورد بناءً على ما تقدم عرضه من مشاهد استباقية في رسالة الغفران بصورة أقل سعة من المشاهد الحضورية والاسترجاعية. هذا إذا لم نأخذ بنظر الاعتبار أن رسالة الغفران بشكل عام هي قفزة استشرافية بمجملها؛ لأنها لم تحدث بعد، فهي مجرد أحداث توقعيه وتخمينية من قبل المعري لابن القارح وبقية من صادفه في الجنة أو في النار، فاستطاع المعري بمهارته التلاعب بخطية الزمن على مساحة الأحدث.

---

(١) ينظر: عودة إلى خطاب الحكاية: ٣٥.

(٢) ديوان الخنساء: شر/ حمدو طماس، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط٢، ٢٠٠٤: ٤٦.

(٣) رسالة الغفران: ٣٠٨.

(٤) نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير: جيرار جينيت وآخرون، تر/ ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط١، ١٩٨٩: ١٢٤.

وعليه فقد خرق الراوي نظام القص في وقوع الأحداث وتصرف بالتقديم والتأخير حتى يكسر النسق الخطي المطرد ويثير التشويق لمعرفة الأحداث. فإن هذا الانتقاء في الواقع لم يكن اعتباطيا وإنما مقصوداً من قبل أبي العلاء المعري، لأنه أراد أن يحدث تقنية التشويق وأراد أيضاً أن يكسر خطية الأحداث، يعني إلا تكون الأحداث مسترسلة استرسالاً خطي وإنما يحدث هذا الكسر في نمطية البنية الحديثة.

ونستنتج مما سبق أن اغلبية مشاهد رسالة الغفران قد جاءت وفق الزمن الحضوري. بعدها تهيمن المشاهد الاسترجاعية ثم الاستباقات التي ذكرها السارد قليلاً جدّاً.

وإن اغلبية مشاهد رسالة الغفران هي مشاهد متداخلة زمنيا، فالمشهد الواحد يمكن أن يتشظى إلى زمن ماضٍ وحاضر ومستقبل. ويمكن أن يكتفي بنوع واحد من الأزمنة.

الفَصل الثَّانِي

عَنَاصَرُ بِنَاءِ المَشْهَدِ السردي

الفَصْلُ الثَّانِي

عَنَاصِرُ بِنَاءِ المَشْهَدِ السَّرْدِيِّ:

يتكون المشهد السردي من مجموعة من العناصر لكل منها طابعه الخاص، فالشخصيات والأحداث والوصف والحوار تتضافر جميعها لتشكل مشهداً سرديّاً موحداً يمكن أن يقدم للقارئ صورة إيهامية بحقيقة ما يقرأ ومقاربته من الواقع، ولكل عنصر من عناصر البناء المشهدي أهميته وموقعه الذي لا يمكن الاستغناء عنه. فالمشهد السردي يتكون من تلاقح الأفكار مع حركة الشخصيات في فضاء المكان السردي، لأن لكل منهما بصمته الخاصة، ولكل منهما تأثيره على بقية العناصر، ومن هذا يمكن القول أن حذف أي عنصر من عناصر البناء المشهدي سيؤثر سلباً في بقية العناصر، وسيعمل ذلك في إضعاف مقدرة المشهد السردي على إقناع القارئ.

المَبْحَثُ الأَوَّلُ

الشَّخْصِيَّاتُ

أُسْلُوبُ تَقْدِيمِ الشَّخْصِيَّاتِ

الشَّخْصِيَّاتُ المَرْجِعِيَّةُ

الشَّخْصِيَّاتُ المُؤَنْسَنَةُ

المَبْحَثُ الأَوَّلُ

الشَّخْصِيَّاتُ:

لكلِّ شخصية مجموعة من الخصائص والسمات التي تميزها عن غيرها في المجتمع، وفي السرد تمثل الشخصية الكائن المخلوق من الأحرف التي تميز اسم هذه الشخصية عن تلك، وماهيتها عن غيرها الذي يخلقه السارد مبدع النص ويمنحه الحياة والقدرة على الاختلاط والاحتكاك مع بقية مكونات المجتمع. وهي من منظور آخر ((أحد الأفراد الخياليين الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة))[١].

وتؤثر الثقافة والمعرفة في سلوك الشخصيات السردية، فالشخصية المثقفة في الغالب تكون هي المحرك الأساس والمحور الذي تتحرك حوله بقية الشخصيات، ويمكن للسارد أن يمنح دور البطولة لشخصياته المثقفة أكثر مما يمنحه للشخصيات البسيطة غير المثقفة، ويكون بذلك أكثر عقلانية وواقعية؛ فالشخصية البسيطة لا تمتلك الرؤى الكافية لقيادة المجموعات أو الشخصيات الأخرى[٢].

والشخصية عند أرسطو تختلف عما عند غيره من المفكرين والفلاسفة، فهو يرى أن الشخصية جزئية من جزئيات الحدث ولا يمكن أن تنفصل عنه لتكون كياناً مستقلاً بذاته، وعلى ذلك المفهوم سار أغلب الكلاسيكيين في طروحاتهم حول الشخصية[٣].

وتتوسط الشخصية مركزية عناصر البنية السردية، فهي تكون أكثر قرباً إلى الزمن السردي يلي ذلك اقترابها من المكان، ومن ثم تقترب اقتراباً ضعيفاً من الشخصيات الأخرى، لكن الالتصاق الحقيقي لجذورها يكون عبر التصاقها بالحدث، فالشخصية هي كائن مبطن بدواخل ورؤى وأفكار الكاتب صانع النص أو ما يفكر فيه[٤].

---

(١) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب (مادة شخصية): مجدي وهبة، كامل المهندس، مكتبة لبنان، ساحة رياض الصلح_ بيروت، ط٢، ١٩٨٤: ٢٠٨.

(٢) ينظر: البناء الفني لرواية الحرب: ١٨.

(٣) ينظر: مدخل الى التحليل البنيوي للقصص: رولان بارت، تر/ منذر عياش، مركز الانماء الحضاري، ط١، ١٩٩٣: ٦٢ . وينظر: بنية الشكل الروائي: ٢٠٨.

(٤) ينظر: المصدر نفسه: ٢٠.

ولا يكتمل العمل السردي بدون الشخصية، لكن ليس بالضرورة أن تكون الشخصية المهيمنة الأساس في العمل السردي، فقد يكون للمكان أو الزمان ظهور أكبر من ظهور الشخصيات.

ويكون أثر الشخصية في العمل السردي على قدر ما تؤديه من دور في الأحداث، فالشخصيات الخاملة لا تترك أثراً كبيراً في القارئ، في حين الشخصيات الفاعلة سواء أكانت إيجابية أو سلبية يكون تأثيرها أكثر في القارئ(١).

ومن المؤكد أن ما يتجمع من سمات في الشخصية هو حالة من حالات التشخيص، فتكون عبر سماتها هذه فاعلة رئيسة أو ثانوية أو حالمة أو طموحة، ولا يوجد تقييم للشخصيات من طريق مشاعرها، وإنما على قدر ما تؤديه من دور وعلى قدر ثقافتها فقط(٢). ويعرفها فليب هامون بأنها ((تركيب يقوم به القارئ أكثر مما يقوم به النص))(٣).

ويرى رولان بارت أن الشخصية ((هي خلاصة فكر تأليفي يقدم نموذجاً واقعياً للحياة))(٤) أي إن مجموع الخصائص والصفات تشكل هويتها الخاصة، فلا يمكن أن تتشابه شخصيتان في عمل سردي واحد إلى درجة التطابق لأن لكل منهما ما يميزها عن الأخرى(٥).

ويمكن القول إنها حسب تودوروف تمثل نقطة البداية لكل العناصر الأخرى، ومنها تتشكل البنيات اللغوية والزمانية والمكانية للعمل السردي(٦).

وتتمثل مركزية الشخصية بما تتمحور حولها من تقاطبات لبقية العناصر الشكلية، فلولاها لا يمكن للسرد أن يتم ولا يمكن للبنية السردية أن تحوك حكايتها، فالمحور الأساس هو الشخصية وهي مرتكز التوجهات الرؤيوية التي يؤمن بها الكاتب ويود عرضها على القارئ(١).

---

(١) ينظر: قاموس السرديات: جيرالد برانس: تر/ السيد امام، ميرت للنشر والمعلومات، القاهرة مصر، ٢٠٠٣: ٣٠.

(٢) ينظر: قاموس السرديات: ٣٠

(٣) شعرية الخطاب السردي: محمد عزام، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق _ سوريا، د. ط، ٢٠٠٥: ١١.

(٤) المصدر نفسه: ١١.

(٥) ينظر: بنية النص السردي: ٥٠.

(٦) ينظر: في السرد دراسات تطبيقية: عبد الوهاب الرقيق، دار محمد علي الحامي، تونس، د. ط، ١٩٨٨: ١٤٩-١٥٠. ١٥٠.

أُسْلُوبُ تَقْدِيمِ الشَّخْصِيَّاتِ:

نعني بتقديم الشخصيات على وجه التحديد، الطرائق الفنية التي يستعملها السارد. لكي يُعرِّف القارئ بشخصياته. وسندرس هذا التقديم في مشاهد رسالة الغفران من مقترب فني تحليلي، نسلط فيه الضوء على دراسة الطرائق الفنية المتبعة بوسائل متباينة نتطرق إلى أنواعها وأنماطها.

يقول رولان يورونوف: ليست الطريقة هي التي يحسب لها الحساب، بل فاعليتها وقدرتها على إحداث التماسك في عالم خيالي معيّن، وعلى جعل رؤية الكاتب للعالم تبدو مقنعة، ولا شك في أن السرد الذي يتضمن العلم بكل شيء يمكن أن يخلق آثاراً عظيمة قوية الدلالة[٢].

١- الأُسْلُوبُ المُبَاشِرُ:

وهو طريقة ((إخبارية كشفية يكشف فيها السارد عن بواطن شخصياته مستعملاً ضمير الغائب))[٣]. ويكون التقديم هنا بواسطة كمية المعلومات التي يقدمها السارد للقارئ بأسلوب مباشر من دون تعقيد، وهذا يعني أن هناك أهمية لهذه الشخصية من دون غيرها من عناصر البناء، أي إن التركيز على الشخصية حصراً، وليس على بقية عناصر البناء الفني للمشهد.

ومن جهة أخرى تكون المباشرة في التقديم لتقريب هذه الشخصية للقارئ ليتعاطف معها ويتعلق بها، فوضوحها لديه يشكل قرباً منها، فالشخصيات التي تكون واضحة المعالم تجد لها سطوة في النص السردي وهيمنة على ذات القارئ، فهو يلاحق تحركاتها ويبحث عن أقوالها.

وأغلب الشخصيات التي تقدم بالطريقة المباشرة تكون معرفة السارد عنها معرفة تامة، فهو يستبطنها من الداخل ويكشف عن مكنوناتها الشعورية للقارئ، فيكون السارد عليماً بكل ما تخفي الشخصية وذا ((معرفة تصل إلى حد إدراك أسرارها))[٤]. ويقوم السارد أحياناً بدور المفسر لما تقوم به شخصياته، وهو بذلك

---

(١) ينظر: بناء الرواية: اودين موير، تر/ إبراهيم الصيرفي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، د. ط، د.ت: ٢٢. وينظر: :٥٩

(٢) ينظر: عالم الرواية: رولان يورونوف، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩١: ٩٧.

(٣) فن القصة: محمد يوسف نجم: دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، دار الشرق، عمان، ط١، ١٩٩٦: ٩٨.

(٤) أركان القصة: فورستر، تر/ كمال عياد، دار الكرنك للنشر، ١٩٦٠: ٣٩.

يحرمها من فرصتها في البوح عن مكنوناتها، بل ينهض هو وحده بجميع المهام[١]. وتوجد طريقتان يعتمدهما السارد في تقديم الشخصية، **الأولى:** أن يقدمها بنفسه أو عن طريق راوٍ خارجي. **والثانية:** أنْ يسمحَ لإحدى الشخصيات المشاركة في الحدث بتقديمها[٢].

وكانت هذه الطريقة المباشرة حاضرة في مشاهد رسالة الغفران:

ففي مشهد لقاء ابن القارح بعَدي بن زيد العبادي وإنشاده إياه قصيدته الصادية يقول له ابن القارح ((**لقد عملَ أَديبٌ مَنْ أُدَباءِ الإسلام قصيدةً على هذا الوزنِ وهو المعروفُ بـ (أَبي بكر بن دُرَيْدٍ*)**))[٣]. قدم السارد شخصية ابن دريد بصورة مباشرة، مستعملاً ضمير الغائب، وكشف عن صفته وزمانه وقصيدته المشابهة لقصيدة عدي بن زيد، فأسهم هذا التقديم بالتعريف بالشخصية.

وتكرر هذا التقديم في مشهد عنترة العبسي فيقول: ((**فإذا عَنْتَرَةُ العَبْسِيُّ مُتَلَدِّدٌ في السَّعيرِ**))[٤]. فيخبرنا المعري أن عنترة متحير ويتلفت يميناً وشمالاً في النار. قدمه السارد تقديماً مباشراً كاشفاً عنه.

أما عن الطريقة الثانية التي يستخدمها السارد في تقديم شخصياته هي أن يجعل إحدى الشخصيات في الحكاية تقدم شخصية أخرى، فقد ورد هذا الأسلوب في مشهد وصف النابغة للنعمان عندما سأله ابن القارح عن قوله وأجابه: ((**وذلكَ أَنَّ (النُّعمانَ) كان مُسْتَهْتَرًا بتلكَ المرأَةِ، فأَمَرَني أَنْ أَذكُرَها في شِعري**))[٥].

فقد سمح السارد للنابغة بالكشف عن دواخل النعمان بن المنذر وأعلن عن حبه لزوجته وولعه بها.

ونلاحظ هذا المعنى في مشهد آخر، إذ يغيب دور السارد في التصريح بشخصياته، ((**فيقولُ نابغةُ بني جَعْدَةَ: أَتكلمُني بمثل هذا الكلام يا خليعَ بني ضُبيْعةَ، وقد مُتَّ كافرًا. وأَقَرَرْتَ على نَفسِكَ**

(١) ينظر: الرؤية والاداة: نجيب محفوظ، دار المعارف، القاهرة، ط٣، د. ت: ١٤٠.

(٢) ينظر: فن القصة: ٩٨.

(٣) رسالة الغفران: ١٨٩.

*هو محمد بن الحسن بن دُريد بن عتاهية، أبو بكر الأزديُّ، بصريُّ المولد، تنقل بين الجزائر والبصرة وفارس وطلب الأدب وعلم النَّحو واللغة، ت٣٢١هـ. تاريخُ مدينةِ السلامِ وأخبارُ مُحدثِيها وذِكرُ قُطّانِها العُلماءِ من غيرِ أهلِها وواردِيها: الخطيب البغدادي، تح/ بشار عواد معروف، دار الغرب الإسلامي، ط١، ٢٠٠١: ٥٩٤.

(٤) رسالة الغفران: ٣٢٢.

(٥) المصدر نفسه: ٢٠٥.

بالفاحشةِ...))[1]. كشف الجعدي في هذا المشهد عن دواخل شخصية الأعشى وأيضاً عندما قال له: **((اسكتْ يا ضُلَّ بنَ ضُلٍّ، فأُقسِم أَنَّ دخولَك الجنَّةَ من المنكَرات. ولكنَّ الأَقْضِيَةَ جَرَت كما شاءَ اللهُ! لَحَقُّك أَن تكونَ في الدّرَكِ الأَسفَل من النار، ولقد صَلِيَ بها مَن هو خيرٌ منك، ولو جازَ الغَلَطُ على رَبِّ العِزَّةِ لَقُلتُ: إنَّه غُلِطَ بك))**[2].

في المشهدين أعلاه تماهى صوت المعري مع صوت النابغة عندما ترك له مهمة الإخبار عن أبي بصير، لكن المعري يظل ماثلاً بكثرة معلوماته وتعليقاته التي يفصح عنها على ألسنة شخصياته. ومن خلال صوت الجعدي فصح المعري عمّا يدور في ذهنه من أفكار وعقائد فلسفية ودينية، وتصويره لسلوكيات الشعراء من خلال صخبهم وسكرهم وغرائزهم الخيالية وبيان فساد طباعهم البشرية، فبحسب توزيع المعري لشخصياته ما بين الجنة والنار على غير منهج. جاء اعتراض الجعدي على دخول الأعشى الجنة والغفران له على الرغم من أنه مات كافراً، وتصوره هذا يتطابق مع قول الله عز وجل : ﴿يَغْفِرُ لِمَنْ يَشَاءُ وَيُعَذِّبُ مَنْ يَشَاءُ﴾[3].

وعليه يتبين لنا من المشاهد التي وردت أعلاه أن الطريقة المباشرة في تقديم الشخصيات هي الأقل انتشاراً في رسالة الغفران.

٢- الأُسْلُوبُ غَيرُ المُبَاشِرِ:

وفيه يختفي السارد تماماً **((ويترك لشخصياته المجال لتعبر عن نفسِها من خلال ضمير المتكلم))**[4]، **((عبر حركاتها وفعلها وحوارها مع نفسها وهي تخوض صراعها مع ذاتها))**[5].

ومن الأمثلة على ذلك مشهد عبيد عندما قال: **((أُخبرُكَ أَنِّي دخلتُ الهاويةَ، وكنتُ قلتْ في أَيامِ الحياة:**

مَنْ يَسْأَل النَّاسَ يَحْرمُوهُ وسائِلُ الله لا يَخِيبُ[1]

---

(١) المصدر نفسه: ٢٢٨.

(٢) رسالة الغفران: ٢٣٠.

(٣) الفتح: ١٤.

(٤) في النقد الأدبي الحديث، منطلقات وتطبيقات: فائق مصطفى، عبد الرضا علي، دار الكتب للطباعة والنشر، ط٢، ٢٠٠٠: ١٣٧.

(٥) النقد الأدبي: أحمد امين، مطبعة المعارف، القاهرة_ مصر، ط٣، ١٩٧٣، ١٤٥.

وسار هذا البيتُ في آفاقِ البلادِ فلم يَزَلْ يُنشَدُ ويَخِفُّ عنِّي العذابُ حتى أطلقْتُ من القيُودِ والأَصفادِ؛ ثم كُرِّرَ إلى أَن شَمِلتني الرحمةُ بِبركةِ ذلك البيتِ، وإنَّ ربنا لَغفُورٌ رَحِيم))[٢].

ترك السارد في هذا المشهد عبيد بن الأبرص يعبر عن ذاته بأسلوب درامي تمثيلي، كشف به عن سبب الشفاعة له ودخوله الجنة، وإن دل هذا المشهد على شيء فإنه يؤكد وجود المعاني الإسلامية عند الشعراء الجاهليين، فكانت شافعة لبعضهم.

ويقول عدي بن زيد العبادي: **((إني كنتُ على دينِ المسيح ومَنْ كان من أَتباع الأَنبياءِ قبلَ أَن يُبعَثَ مُحمَّدٌ فلا بأسَ عليه. وإنما التَّبِعةُ على مَنْ سجدَ للأَصنام، وعُدَّ في الجَهَلَةِ من الأَنام))**[٣].

في المشهد أعلاه أيضاً فسح المعري لشخصية عدي بن زيد من التعريف بنفسه ودينه، أي إن الشعراء كانوا على نوعين؛ قسم على دين المسيح والآخر يعبد الأصنام، فالنوع الأول لا حرج عليه في معتقده، في حين النوع الثاني هو من يحاسب على عقيدته وضلاله. وهذا ما نلاحظه في أغلبية مشاهد المعري أنه صنف شخصياته لأسباب دينية بحتة.

وفي مشهد نزهتهما* يقول ابن القارح: **((إنما أَنا صاحبُ قَلَم وسلَمٍ ولم أَكن صاحبَ خيلٍ، ولا ممَّن يَسْحَبُ طويلَ الذَّيل، وزرتُك إلى مَنزلكَ مُهَنِّئًا بسلامتِكَ من الجَحيم، وتَنَعُّمِكَ بعفو الرحيم...))**[٤].

فتحدث علي بن منصور عن نفسه عندما طلب منه العبادي أن يذهبا إلى الصيد، فأجابه بأنه رجل كتابة وأدب وهدوء، ولم يكن له خيل ولا يفهم فيه، وأنه جاء فقط ليهنئه لدخوله الجنة.

وقد تكرر الأسلوب ذاته في مشهد النابغة الذبياني يقول: **((إني كُنتُ مُقِرًّا باللهِ وحَجَجْتُ البيتَ في الجاهليَّةِ، أَلَم تَسمَعْ قولي:**

---

(١) ديوان عبيد بن الأبرص: شر/ أشرف أحمد عدرة، دار الكتاب العربي، بيروت– لبنان، ط١، ١٩٩٤، ٢٢.

(٢) رسالة الغفران: ١٨٦.

(٣) المصدر نفسه: ١٨٦.

(٤) المصدر نفسه: ١٩٥– ١٩٧.

*أي ابن القارح وعدي بن زيد.

فلا لَعَمرُ الذي قد زُرتُه حِجَجاً وما هُريقَ على الأَنصابِ من جسَد[١]

ولم أُدرك النبيَّ صلى الله عليه وسلم فتقوم الحُجَّةُ عليَّ بخلافِهِ. وإنَّ اللهَ تَقدَّسَت أَسماؤه، عَزَّ ملِكًا وجلَّ، يَغفِرُ ما عَظُم بما قَلَّ))[٢].

يشكل هذا المشهد المنهج الذي جاءت عليه أغلبية مشاهد رحلة الغفران ويبين للقارئ أنه كان مؤمناً بالله منذ الجاهلية وحج بيته، على الرغم من أنه لم يلحق النبي ورسالته ليحاسبه الله على عدم الإيمان به، وأن الله غفور رحيم يمكن أن يسامح أعظم الذنوب لفعل حسنة صغيرة فعلها... فتبين الشخصية مدى سعة رحمة الله ومغفرته.

وعند سؤال ابن القارح للنابغة عن قصيدته يقول: **((يا أَبا أُمامةَ إنَّك لَحَصيفُ الرأْي* لبِيبٌ، فكيف حَسَّنَ لك لُبُّكَ أَن تقولَ للنُّعمانِ بنِ المُنذِر:**

زَعَمَ الهُمامُ بأَنَّ فاها باردٌ عَذبٌ، إذا ما ذُقتَهُ قلتَ ازْدَدِ[٣]

فيقولُ النابغةُ بذكاءٍ وفَهْم: لقد ظلَمَني مَنْ عاب عَليَّ، ولو أَنصَف لَعَلِمَ أَنَّني احترزتُ أَشَدَّ احترازٍ. وذلكَ أَنَّ النُّعمانَ كان مُسْتَهْتَراً بتلكَ المرأَةِ، فأَمَرَني أَنْ أَذكُرَها في شِعري، فأَدَرْتُ ذلك في خَلَدِي فقُلتُ: إن وصفتُها وصفًا مطلقاً، جاز أَن يكونَ بغيرِها مُعلَّقاً. وخَشِيتُ أَن أَذكُرَ اسْمَها في النَّظم، فلا يكون ذلك مُوافِقاً للملِك، لأَن المُلوكَ يأنَفون من تَسمِيةِ نسائهم، فرأَيتُ أَن أُسْنِدَ الصِّفَةَ إليه فأَقولَ: زَعَمَ الْهُمامُ، إذ كُنتُ لو تركتُ ذِكرَهُ لَظَنَّ السامعُ أَنَّ صِفَتِي على المُشاهَدَةِ، والأَبياتُ التي جاءَت بعدُ، داخلةٌ في وصفِ الهُمام، فمَنْ تأَمَّلَ المعنى وجَدَهُ غيرَ مُختلّ))[٤].

---

(١) ديوان النابغة الذبياني: نقلاً عن ديوان الشعراء الخمس، مطبعة الهلال، مصر، ١٩١١: ٣٧. وجاء في الديوان: فلا لعمر الذي مسحت كعبته وما هريق على الانصاب من جسد.

(٢) رسالة الغفران: ٢٠٢– ٢٠٣.

(٣) ديوان النابغة الذبياني: ٤٦.

*حصيف الرأي: جَيِّدُ الرَّأيِ، حَكِيمٌ ومُتَعَقِّلٌ. لسان العرب مادة (حَصيف).

(٤) رسالة الغفران: ٢٠٤– ٢٠٥

ترك السارد في المشهد أعلاه الحديث والحوار للشخصيات للإفصاح عن فعلها والتعبير عن رأيها دون أيّ تدخل منه. إذ ليس هناك فضل لشخصية على أخرى في تأدية دورها، بل لكلٍ دور من الأدوار قيمته في تحديد وجهة المشهد. وتجديد الحركة، بما تمده من حيوية وتشويق. ولعل المشهد يحمل الدلالة في طياته، الدلالة القصدية من المعري ليبين ما وجهة نظر النابغة في قوله وتبريره للمواقف التي أُخذت عليه من قبل النقاد.

ويقول: **((للشَّماخ بنِ ضِرارٍ: لقد كان في نفسي أَشياءُ من قصيدتِك التي على الزاي، وكَلمتِك التي على الجيم، فأَنشِدْنيهما لا زلتَ مخلَّداً كريماً. فيقولُ: لَقد شَغَلني عنهما النعيمُ الدائمُ فما أَذكرُ منهما بيتاً واحداً... إنما كنت أَسِقُ هذهِ الأُمور، وأَنا آمُلُ أَنْ أُفقَرَ بها ناقةً، أو أُعطَى كَيْلَ عِيالي سَنة... وأَنا الآن في تَفَضُّل اللهِ، أَغترفُ في مَرافِدِ العسْجَدِ من أَنهارِ اللَّبَن... ولقد أَرَاني في دار الشِّقْوةِ أَجهَدُ أَخلافَ شِياهٍ لَجِباتٍ، لا يمتلئُ منهنَّ القَعْبُ))**[1].

ترك السارد لشخصياته فرصة الحديث عن نفسها، فعندما أجاب الشماخ بن ضرار عن سؤال ابن القارح أنه قد نسي جميع قصائده، ولم يعد يتذكر حتى بيتاً واحداً، بسبب ما رآه من نعيم الجنة وأنه كان يفعل ذلك كي يعير ناقة للزراعة أو يعطى كيلا لعياله، أما الآن فهو في فضل الله يشرب بأقداح صنعت من ذهب من أنهار اللبن، فمرة من ألبان الإبلِ ومرة من أَلبان البقر أو لبن المعيز أو من ضأن الجبل، ويخبره بأنه كان في الحياة العاجلة يحصل اللبن من الشاة اللجبات (قليلة اللبن) فلا يمتلئ منها القدح. ولعل المعري قد عاب في مشهده أعلاه فعل الشعراء للتكسب بشعرهم ليظفروا ببعض المال القليل ليقتادوا به. ويجيبه علي بن منصور أنه على الرغم من الرعب الذي رآه في يوم المحشر ما زال يتذكر أقواله وشعره فيقول: **((إني كُنتُ أُخلِصُ الدعاءَ في أَعقابِ الصلَواتِ، قبلَ أَن أنتقِلَ من تلك الدارِ، أَن يُمتِعَني اللهُ بأَدَبي في الدُّنيا والآخرةِ، فأَجابني إلى ما سأَلتُ وهو الحميدُ))**[2].

وهنا يتفاخر ابن منصور بذاكرته التي بقي عليها على خلاف بقية الشعراء بسبب دعائه بعد كل صلاة أن يمتعه الله عز وجل بأدبه وشعره وعدم نسيانه في الدنيا والآخرة، فاستجاب الله تعالى له. فجاءت دلالة المشهدين في الإفصاح عن كوامن الشخصية دون أي تدخل من السارد.

---

(١) رسالة الغفران: ٢٣٨-- ٢٤٠.

(٢) المصدر نفسه: ٢٤١.

فضلاً عن مشهد يوم الحشر ((**لما نـهَضتُ أَنتَفِضُ من الرَّيْم، وحَضَرتُ حَرَصاتِ القِيامةِ...**))[١].

ففيه ترك المعري لابن القارح من سرد وقائعه بنفسه والتعبير عن مواقفه التي تعرض لها والصعوبات التي واجهها، وقد عرَّضَ المعري للقارح الكثير من مواقف السخرية والاحراج كلها وردت بسرد مشهدي من علي بن منصور.

ويقول لحُمَيْد بن ثَوْر: ((**كيف بَصَرُكَ اليوم؟ فيقولُ: إِني لأَكونُ في مَغاربِ الجنَّةِ، فأَلمَحُ الصَّديقَ من أَصدقائي وهو بمشَارِقِها، وبيني وبينه مَسيرةُ أُلوفِ أَعوامٍ للشمسِ التي عَرَفتَ سُرْعةَ مَسيرِها في العاجلة**))[٢].

تفصح شخصية حميد بن ثور عن مدى دقة نظرها، من دون أي تدخل من السارد فيبين قوة بصر حُميد في الجنة على خلاف ما كان عليه في الدنيا، فإذا كان في غرب الجنة يرى أصدقاءه الذين في شرقها، ويوضح أيضا في هذا المشهد اختلاف الزمن في الآخرة عن العاجلة فيقول قد تكون المدة التي بيني وبينَه في الدنيا مسيرة آلاف السنين.

كذلك في مشهد توفيق عندما قالت: ((**أنا تَوْفِيقُ السَّوداءُ التي كانت تخدُمُ في دارِ العِلم ببغدادَ على زَمانِ أَبي مَنصُورٍ مُحمّدِ بنِ علي الخازن وكنتُ أُخرِجُ الكتبَ إلى النُّسَّاخ**))[٣]. فتوفيق عرفت بنفسها بصورة تلقائية ذاتية، فحتى علي بن منصور لم يطلب منها الافصاح عن موقفها.

ويتكرر هذا اللون من التقديم في بناء السارد لشخصياته من تلقاء نفسها. كما في مشهد تقديم حمدونة لنفسها، فترك لها مهمة التعبير عن ذاتها بمنظورها الذاتي بغية الوصول إلى صورة شبه متكاملة عنها، من حوارها مع علي بن منصور ((**أَتدري من أَنا يا عَليَّ بنَ مَنصورٍ؟... أَنِّي كُنتُ في الدار العاجلَةِ أُعْرَفُ بحمْدُونَةَ وأَسْكُنُ في بابِ العراقِ بحَلَبَ وأَبي صاحِبُ رَحًى، وتَزَوَّجني رَجلٌ يبيعُ السَّقَطَ فطلَّقَني لِرائحة كَرِهَها منْ فيَّ، وكُنْتُ مِن أَقْبَح نِساء حلبَ فلمّا عرَفتُ ذلك زَهِدت في الدُّنيا الغَرَّارةِ، وتَوَفَّرْتُ على العِبادةِ، وأَكَلتُ من مِغزَلي ومِرْدَني**))[٤].

---

(١) المصدر نفسه: ٢٤٨ – ٢٤٩.

(٢) رسالة الغفران: ٢٦٣.

(٣) المصدر نفسه: ٢٨٧.

(٤) المصدر نفسه: ٢٨٦ – ٢٨٧.

يتبين من المشهد الطريقة التي تعرف بها الشخصية عن ملامحها، فحمدونة أفصحت عن قصتها مع زوجها بطريقة واقعية من دون أن تترك فرصة للقارئ لعدم الاقتناع بهذه القصة، فقدمت في أسطر قليلة السبب والنتيجة والحالة التي هي عليها، وهنا تقدم حمدونة شخصيتها، فضلاً عن شخصية الزوج الذي لم يكترث لمشاعرها بوصفها إنسانة، بل ركز تفكيره على الجوانب الخلْقية. وقد تحقق الأسلوبان المباشر وغير المباشر في هذا المشهد، فتقديم حمدونة لنفسها بسرد غير مباشر، أما تقديمها لزوجها فيعدّ أسلوباً مباشراً، فقد ترك السارد شخصية حمدونة التعريف بزوجها.

ومشهد الجني عندما عرف بنفسه حيثُ قالَ: ((**أنا الخَيْتعورُ أَحَدُ بني الشَّيْصَبانِ، ولَسْنا من وَلَدِ إبليسَ ولكِنَّا من الجِنَّ الذين كانوا يَسْكنونَ الأَرضَ قَبْلَ ولَدِ آدمَ...**))[1].

ومن تقديمه لنفسه يسأله علي عن أشعاره، فيدور بينهما الحوار عن أشعار الجن، وكبره في السن على الرغم من أن أهل الجنة شباب، وعن أعماله في الدنيا وأولاده...

ومن وسائل التقديم الدرامي الأخرى هي الحلم الذي أسهم إسهاماً مباشراً في بناء المحتوى لشخصية زهير فيقول: ((**أأنت ابو كَعْب وبُجَير؟ فيقولُ نعم. فيقولُ بِمَ غُفِرَ لك وقد كنْتَ في زَمانِ الفترَةِ والناسُ هَمَلٌ، لا يَحسُنُ منهم العمَلُ؟ فيقول: كانت نفسِي من الباطلِ نَفُوراً فَصادفتُ مَلِكاً غَفُوراً، وكنتُ مؤمناً باللهِ العظيم، ورأَيتُ فيما يرى النَّائِمُ حبْلاً نَزَل من السَّماءِ، فمَنْ تَعلَّقَ به من سُكَّانِ الارض سَلِم؛ فعَلِمتُ أَنه أَمرٌ من أَمرِ اللهِ، فأَوْصيْتُ بَنيَّ وقلتُ لهم عندَ الموتِ: إِنْ قامَ قائمٌ يدعوكُم إلى عبادةِ الله فأَطيعوه. ولو أَدْركتُ مُحمّداً لكنت أَوَّلَ المؤمنينَ**))[2].

فحلم زهير أعطى انطباعاً عن الحدث، فتنبأ عن نزول دين جديد، وأوصى أبناءه باتباعه. ففي هذا المشهد تنحى السارد جانباً ليترك زهير بن أبي سلمى يتحدث عن حلمه الذي رآه في الحياة العاجلة بضمير المتكلم (أنا).

الشَّخْصِيَّاتُ المَرْجِعِيَّةُ:

(١) رسالة الغفران: ٢٩١.

(٢) المصدر نفسه: ١٨٣.

من المنطقي معرفة الإجابة عن التساؤل الآتي: من أين يأتي المؤلف بشخصياته؟ وهنا لا بدّ من التوقف قليلاً للتأمل والبحث والتقصي، أولاً علينا معرفة شخصية المؤلف وعلينا الولوج إلى ثقافته وتأثره، والبحث عن أبرز المحطات في حياته، وتتشكل هذه الشخصيات حسب ثقافة الكاتب، فهو يستلّها من بيئته أحياناً، ومن تراثه، ومن تاريخه. وتعد هذه المرجعيات الثلاث المرجعيات الأبرز في تكوين الشخصيات، ويحيل هذا النوع من الشخصيات إلى عوالم مألوفة محددة، وهي شخصيات تاريخية أو واقعية اجتماعية أو اسطورية. أي ((ذات الوجود الحقيقي في مسيرة التأريخ))[١]. ولهذا يتطلب من القارئ أن يكون ملمّاً بكل المعارف الخاصة بهذه الشخصيات، لتكون هذه المعارف مدخلاً أساساً للإضافات التي يأتي بها النص[٢]. وفي رسالة الغفران نرى تشكيلاً ذا ألوان ومرجعيات متعددة، فنجد الشخصيات قد تجسد الجزء الأكبر منها من معطيات الدين الإسلامي وبعض التراث الأدبي.

فالشخصيات في رسالة الغفران متنوعة؛ فيها من اللغويين والشعراء والمغنين ومن الملائكة والجن والحيوان والغلمان وشخصيات دنيوية وشخصيات آخروية وشخصيات غيبية. حشدٌ من الكائنات التي اختلفت نوعاً وتباينت جنساً وتعددت جوهراً.

وقد وردت هذه الشخصيات على نوعيين:

أ- **لشَّخْصِيَّاتُ الوَاقِعِيُّ:**

هي الشخصيات التاريخية والأدبية التي ذكرها أبو العلاء المعري في رسالة الغفران، وتتمثل هذه الشخصيات بجميع الشعراء والنحويين على مختلف العصور، فقد أوردهم أحياناً بوصفهم شخصياتٍ رئيسةً تدور حولها أحداث المشهد، وتتنوع الشخصيات التي ابتكرها أبو العلاء بين قائمة بفعل السرد وقائمة بفعل الحدث ومشاركة بالحدث وغير مشاركة، وكلها تتفاعل مع بعضها البعض في أحاسيسها ووجهات نظرها لتشكل صورة مشهدية يتكون من تشريع رؤيتها حدثاً معيناً أراد الكاتب خلقه، وقد ذكر المعري بعض الشخصيات لأجل تقريب الصورة الجمالية في الجنة إلى ذهن القارئ، ولأجل المبالغة في الوصف، ومن هذه الشخصيات شخصيات تاريخية لم يسند لها أي دورٍ في المشاهد. فقد وردت بصورة

(١) بنية السرد في القصص الصوفي (المكونات، الوظائف، التقنيات): ناهضة ستار، منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق، ٢٠٠٣: ١٨١.

(٢) ينظر/ سيمولوجيا الشخصيات الروائية: فيليب هامون، تر/ سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٣: ١٤.

هامشية ثانوية. كشخصية أبي زبيد الطائي إذ إنه لو رأى أباريق الجنة لعلم أنه كالعبد الماهن. وابن حاجب النعمان عندما سأل عن قصيدة عدي بن زيد. وندمانا جذيمة الأبرش ملك الحيرة (مالك وعقيل) حيث وردت قصتهما في كتب التاريخ وما جرى لهما مع الملك. وعامر بن الطفيل ويزيد بن مسهر وعلقمة بن سلامة.

وتعدّ الشخصيات التي صادفها علي بن منصور في نزهته في الجنة، والتي اطلع عليها في النار هي شخصيات أدبية، سواء أكانوا شعراء أم نحويين.

ب- الشَّخْصِيَّاتُ الهامشيَّةُ:

ونعني بذلك شخصيات العوام والشخصيات التي لا تقدم دوراً أساساً محورياً في الحدث، لذلك لا يتكلف الكاتب جهداً كبيراً في توصيفها وتبيان ملامحها، لأنه لا يريد للقارئ أن يهتم بشأنها، بل يريد أن ينصب تركيزه على شخصيات أكثر أهمية وسطوة في الدور الذي تؤديه في الحدث المشهدي. لذلك يكون وصفها بألفاظ التنكير مثل (رجل، جارية، غلام، اعرابي، هاتف (منادٍ)، حاجب، شاب...)

وقد وردت هذه الشخصيات في مشاهد عدة في رسالة الغفران منها:

مشهد مصالحة ابن القارح للنابغة الجعدي والاعشى عندما تشاجرا في الجنة، فقال لهم لا عربدة في الجنان: **((وإنَّكَ يا أَبا ليلى، لمتنَزِّع – وقد رُوي في الحديثِ، أَنَّ رجلًا صاحَ (بالبَصرةِ) يا آل قَيسٍ! فجاءَ النابغةُ الجَعدِيُّ بعُصَيَّةٍ لهُ...))**[1].

فشخصية الرجل في هذا المشهد شخصية محاكاتية، فلم نعرف هويته ولا اسمه وإنما ذكر بفعله فقط. لكنها أضافت إلى المشهد إضافة جوهرية، فلا يكتمل المشهد السردي إلا بها، لأن المعري بنى أساس قصته عليها.

وفي المشهد نفسه أسقط السارد هويتهم عن قصد وذلك في قوله: **((فيقولُ نابغةُ بني جعدةَ: قد كان الناسُ أَيامِ الخادعةِ يَظهرُ عنهم السَّفَهُ بشُربِ اللبن، لا سيَّما إذا كانوا أَرقاء لِئامًا... وقيل لبعضِهم متى يُخافُ شَرُّ بني فُلان؟ قال إذا أَلبَنُوا))**[2] .

(١) رسالة الغفران: ٢٣١.

(٢) المصدر نفسه: ٢٣٣.

فلم يذكر الجعدي في هذا المشهد من هم أولئك الناس بالتحديد، فقد ذكرهم بصورة عامة ليوضح مدى تأثير الخمر عليهم. وكذلك عندما قال بني فلان فأيضاً لم يحدد من أولئك القوم.

ومشهد مدينة السلام للمعري عندما قال: **((وكنتُ بمدينةِ السَّلام فشاهدتُ بعضَ الورَّاقين يسألُ عن قافِيَّةِ عَدِيّ بن زيد التي أَولُها:**

بكرَ العاذلاتُ في غَلَسِ الصُّبْـ حِ يعاتبنه أما تستفقُ[1]

ودعا بالصَّبُوح فَجرا فجاءَتْ قَيْنَةٌ في يَمينِها إبْرِيقُ.[2]

وطُلِبتْ في نُسَخٍ من ديوانِ (عديٍّ) فلم توجدْ. ثم سمعتُ بعد ذلك رجلًا من أَهلِ (أَستَراباذَ) يقرأُ هذه القافيةَ في ديوانِ (العِباديّ)، ولم تكنْ في النسخةِ التي في دار العلم))[3].

فالوراقين في هذا المشهد شخصيات من عامة الناس أسقط السارد اسمها، وكذلك شخصية الرجل، ذكرها بفعلها فقط ولم يحدد هويتها. ويمكن القول إن المعري في هذا المشهد أشار إلى دلالتين يمكن أن نستنتجها من المشهد وهي:

إن هذه القصيدة ليس لعدي بن زيد، أو إنها أُسقطت عنه وحذفت من ديوانه عن عمد.

وتكررت هذه الشخصيات في مشهد ملك الروم فقال السارد: **((وقد حَدّث محدثٌ، أَنه رأَى (بسيلَ) ملكَ الروم وهو يغمِس خبزاً في خمرٍ ويصيبُ منه))**[4] .

يشير المشهد إلى شخصية المحدث وهي شخصية مبهمة لم يذكر السارد لها أي بعد معرفي، ولم يكن لها أي دور في المشهد سوى أنه رأى الملك بسيل وهو يغمس الخبز في الخمر، فالسارد في هذا المشهد وصف شخصية الملك واكتفى بذكر المحِّدث هامشياً، لأنه شخصية عامة فلم يسلط عليها الضوء.

وفي مشهد النابغة: **((فيقولُ نابغةُ بني جَعْدَةَ: صَحِبني شابٌّ في الجاهليةِ ونحن نُريدُ الحيرةَ...))**[1].

---

(١) ديوان عدي بن زيد العبادي: تح/ محمد جبار المعيبد، وزارة الثقافة والارشاد، مديرية الثقافة العامة، سلسة كتب التراث، شركة دار الجمهورية للنشر والطبع– بغداد، د. ط، ١٩٦٥: ٧٦. وجاء في الديوان

بَكَرَ العاذِلُونَ في وَضَحِ الصُّبْـ حِ يَقُولُونَ لي أَلَا تَستَفِيقُ.

(٢) ديوان عدي بن زيد: ٧٨. وجاء في الديوان: ثُمَّ نادُوا على الصَّبوحِ فجاءَتْ قَيْنَةٌ في يَمينِها إبْرِيقُ.

(٣) رسالة الغفران:١٤٦– ١٤٧.

(٤) المصدر نفسه: ١٥٦.

ونلحظ في المشهد التركيز على شخصية نابغة بني جعدة، فقد منحه الكاتب اسمه التعريفي كاملاً، في حين اكتفى بلفظ (شاب) لتعريف الشخصية الثانية التي يحملها نفس النص، ويعني ذلك أن الاهتمام والتركيز هنا على سارد الحكاية وليس على من سيقوم بها أو ماذا تحتوي هذه الحكاية.

وفي مشهد أخر: ((**وإذا الكَفَرَةُ يَحمِلونَ أَنْفسَهم على الوِرْدِ، فتَذُودُهم بعِصىٍّ تَضطَرِمُ نارًا، فيَرجعُ أَحَدُهم وقد احترَقَ وجهُهُ أَو يَدُه وهو يدعو بوَيْل وثُبُورٍ**))[٢].

فالسارد في هذا المشهد لم يحدد شخصياته بصورة تفصيله، لكنه اكتفى بوصفِهم وبيان هيأتهم فقال فيرجع (أحدهم) فلم يُعرِّفهم من هم. وشدة العذاب الذي غيَّر ملامحهم وأشكالهم.

وفي مشهد يوم الحشر لتميم بن أُبيّ عندما سأله علي بن منصور عن قول له، يبيّن له بعد حوار طويل: ((**فما أَفلتُّ منَ اللَّهبِ حتى سفَعَني سَفَعاتٍ وإنَّ حِفظَك لمُبْقًى عليك، كأنك لم تَشَهدْ أَهوالَ الحِساب، ومُنادِي الحَشْر يقولُ: أَينَ فُلانُ ابنُ فلان؟ والشُوسُ* الجبَابرةُ مِن الملوك تَجذبُهم الزَّبانيَةُ إلى الجَحيم...**))[٣].

أسقط السارد في هذا المشهد شخصيتين، الأولى من غير قصد فلم يعّرف منادي الحشر، وفي الشخصية الثانية نكّر السارد بقصد منه بقوله عن تميم بن أُبي (فلان بن فلان).

نستنتج من هذا أن الشخصيات التي وردت في رسالة الغفران جاءت أكثرها بصيغة تقديم الأسلوب غير المباشر، والأسلوب الواقعي.

الشَّخْصِيَّاتُ المُؤَنْسَنَةُ:

تقسم الشخصيات المؤنسنة إلى حيوانية مؤنسنة (صامتة) تقوم بفعل إنساني، أي إن الفعل هو ما يدل على أنسنتها، ولم يتوافر هذا النوع في رسالة الغفران.

---

(١) المصدر نفسه: ٢٠٨.

(٢) رسالة الغفران: ٢٥٧.

(٣) المصدر نفسه: ٢٤٧– ٢٤٨.

*الشوس: أشوس، هو الشديد الجَرِيء على القتال، الشديدُ، والشُّوسُ أيضاً: الطِّوال الاشداء، والأَشْوَسُ: الرافع رأسه تكبراً. لسان العرب مادة (شوس).

أما القسم الثاني فهي شخصيات حيوانية مؤنسنة ناطقة، تحاور بني البشر وتتناقش معهم بخاصية النطق، وتحمل أحاسيسه وعاطفته تجاه الأشياء والمواقف، وهذه الصفة اصطفاها الله للإنسان فقط، وهنا نجد أن الحوارات التي تصدر من هذه الشخصيات الحيوانية المؤنسنة تدل على حجم أكبر من حجم الحيوان الناطق في الواقع، لأنها في حقيقة الحال تقمص لإحدى الشخصيات الحقيقية ألبسها الكاتب أقنعة الحيوان للتهرب من مسؤولية ما تنطق به، مهما كان حجمه ونوعه.

فبنى المعري في رسالة الغفران شخصيات مؤنسنة، ناطقة عندما أنسن الحيوانات في صور شخصيات تتحدث وتتصرف كالآدميين وجعل لها أفكار مجردة غير ملموسة، كالحق والباطل. وتجزى بأعمالها الصالحة.

ومن هذه الحيوانات ما نقرأه في المشهد: **((فإذا نظر إلى صِوارٍ تَرتَعُ في دَقارِيّ* الفِردَوس صَوَّبَ مولاي الشيخُ المِطرَدَ لأَخنَسَ ذَيَّال قد رَتَع هناك طويلَ أَيامٍ ولياٍل؛ فإذا لم يَبقَ بين السِّنانِ وبينَهُ إِلَّا قِيدُ ظُفرٍ، قال: أَمسِك رَحِمَكَ الله، فإِنِّي لستُ من وحشِ الجنَّةِ التي أَنشأَها اللهُ سُبحانَهُ ولم تكن في الدار الزَائلةِ، ولكنِّي كُنتُ في مَحلَّةِ الغُرور أَرُودُ في بعضِ القِفار، فمرَّ بي رَكبٌ مُؤمِنون قد كَرى زادُهم، فصرَعوني واستَعانوا بي على السَّفَر، فعوَّضَني اللهُ جَلَّتْ كَلِمتُهُ بأَن أَسكَنني في الخُلود))**[1].

ففي هذا المشهد أراد علي بن منصور أن يصطاد واحداً من قطيع البقر، ويصوب تجاهه الرمح القصير ولم يبقَ بينهما مسافة أظفر فيلتفت إليه ويقول: توقف فأنا لست من حيوانات الجنة، وإنما اصطاده مجموعة من المؤمنين في الدنيا قد نفذ طعامهم، فذبحوه واستعانوا به على رحلتهم الطويلة في الصحراء، فكان جزاؤه أن يكون في الجنة لأنه ذبح بدون سبب يستحق الذبح، فعوضه الله بدخوله الجنة. وهنا إشارة مهمة من السارد ألا وهي أن الإنسان أو الحيوان قد يدخل الجنة بسبب أمور لم يلق لها بالاً وإنما فعلها على الفطرة أدت إلى دخوله الجنة. وفي هذا المشهد كسر المعري ((الحدود الفاصلة بين عالم الحيوان والإنسان))[2].

---

(١) رسالة الغفران: ١٩٨.

* الدَّقْرُ: الروضة الحسناء، وأرض دَقْراءُ: خضراء كثيرة الماء والنَّدى. لسان العرب مادة (دقر).

(٢) الوحدات السردية في كليلة ودمنة (دراسة بنيوية): إدريس كريم، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط١، ٢٠٠٩-٢٠١٠: ٢٩٩.

أما في مشهد الحمار الوحشي: ((**ويَعمِدُ لِعلجٍ وحْشيٍّ، فإذا صار الخِرْصُ منهُ بقَدْر أُنملةٍ قال: أَمْسِكْ يا عبدَ الله فإن اللهَ أَنعمَ عليَّ ورَفَعَ عني البُؤسَ. وذلكَ أَني صَادَني صائدٌ بمِخلَبٍ، وكان إهابي لهُ كالسَّلَبِ، فباعَهُ في بعضِ الأَمصار، وصَرَاهُ للسَّانِيَةِ صارٍ، فاتُّخِذَ منهُ غرْبٌ، شُفِى بمائهِ الكَرْبُ، وتَطهَّرَ بنَزْيعهِ الصالحون، فشَمِلَتْني بَركةٌ من أولئك فدخلتُ الجنَّةَ أُرزَقُ فيها بغير حِساب**))[1].

عندما ترك قطيع البقر ذهب لحمار وحشي لكي يصطاده ويتكرر معه الحدث نفسه فعندما يقترب منه مسافة قدر رأس الإصبع يقول له توقف لأن الله تعالى قد أنعم عليه بالجنة، وذلك أن صياداً صاده وسلخه وباع جلده، فعندما اشتراه الناس صنعوا منه قربة ماء يشرب منها العطشان والمريض، فدخل للجنة ببركة هؤلاء.

وعند إكمال نزهته في الجنة ((**ويَمُرُّ رِفٌّ من إوَزِّ الجَنَّة، فلا يَلبَثُ أَنْ يَنزلَ على تلك الرَّوضةِ ويقِفَ وُقوف مُنتَظر لأَمرٍ- ومِن شأنِ طَيرِ الجَنَّة أَن يَتَكلَّمَ- فيقولُ: ما شأْنُكُنَّ؟ فيَقُلن: أُلهِمْنا أَن نسْقُطَ في هذه الرَّوضةِ فنُغَنِّيَ لمنْ فيها مِن شَرَبٍ. فيقول: على بَرَكةِ الله القدير. فينتَفِضْن، فيصِرْنَ جوَارِيَ كَواعِبَ يَرفُلْنَ في وَشْي الجنَّة...**))[2].

بعد أن يلهم الله تعالى الطير أن يتكلم يتحولن إلى جوارٍ نواهد قد نتأت أثداءهن ويرقصن ويغنين ويرتدين الثياب الموشية المنقوشة من كل لون وبأيديهن المزاهر...

أما عند ذهاب علي بن منصور إلى مطلع النار فإذا هو ((**بِأَسد يفْتَرِسُ من صِيرانِ الجَنَّة وحَسِيلها، فلا تَكْفِيه هُنَيْدَةٌ ولا هِنْدٌ _ أَي مائَةٌ ولا مائتانِ _ فيقولُ في نفسِه: لقد كانَ الأَسَدُ يَفْتَرِسُ الشاةَ العَجفاءَ، فيُقِمُ عليها الأَيامَ لا يَطْعَمُ سِواها شيئاً. فيُلهِمُ الله الأَسَدَ أَن يَتَكلَّمَ – وقد عَرَفَ ما في نَفْسِهِ- فيقولُ: يا عبدَ اللهِ، أَلَيْس أَحَدُكم في الجنَّةِ تُقَدَّمُ له الصَّحْفَةُ وفيها البَهَطُّ* والطِّرْيَمُ، مع النَّهيدةِ*، فيأكلُ منها**

---

(١) رسالة الغفران: ١٩٨.

(٢) المصدر نفسه:٢١٢.

*البَهَطُّ: الأرزُّ يطبخ باللبن والسمن خاصة بلا ماء. وهو معرب عن السندية. لسان العرب مادة (بهط).

*الطِّرْيَمُ: الشَّهْدُ، وقيل: الزُّبْدُ. المصدر نفسه: مادة (طرم).

*النَّهِيدة: الزُّبْدةُ العظيمة الضخمة. المصدر نفسه: مادة (نهد).

مثلَ عُمْرِ السَّمَواتِ والأَرضِ، يَلتَذَّ بما أَصابَ فلا هو مُكْتَفٍ، ولا هي الفانيةُ؟ وكذلك أَنا أَفْترِسَ ما شاءَ الله. فلا تَأذَى الفَريسةُ بظُفرٍ ولا نابٍ، ولكنْ تَجِدُ مِن اللَّذةِ كما أَجِدُ، بلُطفِ رَبِّها العزيزِ. أَتدري مَنْ أَنا أَيُّها البَزيعُ*؟ أَنا أَسدُ القاصِرةِ. التي كانت في طريقِ (مصر) فلمَّا سافر عُتَّبةُ بنُ أَبي لهَبٍ يريدُ تلك الجهَةَ، وقال النبيُّ صلى الله عليه وسلم: اللهُمَّ سَلِّطْ عليه كَلبًا من كِلابِك أُلهِمتُ أَنْ أَتَجَوَّعَ له أَيَّاماً، وجِئت وهو نائمٌ بين الرُّفْقَةِ فتَخَلَّلْتُ الجماعةَ إليه، وأُدْخِلْتُ الجنَّةَ بما فعلتُ))[1].

على الرغم من أن تساؤل ابن القارح كان مونولوجاً في نفسه إلا أن الأسد يسمع ذلك ويفهم ما يدور في داخله، فيلهمه الله تعالى أن يتكلم ويقول له أليس يقدم لكم في الجنة البهط والأرز مع اللبن والسمن والطريم مع النهيد وهو العسل مع الزبد، فيأكل منا سنين طويلة متلذذ بها فلا يمل ولا تنفذ. فنحن كذلك نفترس ما نشاء من غير أن تشعر الفريسة بألم ولا نحن نضجر من الصيد.

وأيضا في مشهد الذئب **((ويمُرُّ بذِئبٍ يَقْتَنِصُ ظِباءً فيُفنى السُّربَةَ* بعدَ السُّربةِ، وكلما فَرَغَ من ظَبيٍ أَو ظبيَةٍ، عادت بالقُدرةِ إلى الحالِ المعهود، فيَعلمُ أَنَّ خَطبَهُ كَخَطبِ الأَسدِ، فيقولُ: ما خَبَرُكَ يا عبدَ اللهِ؟ فيقولُ: أَنا الذئبُ الذي كَلَّمَ الأسلمِيّ على عَهْدِ النبي صلى الله عليه وسلم. كُنتُ أُقيمُ عشرَ ليالٍ أو أكثرَ، لا أَقدِرُ على العِكرشَةِ ولا القُوَاع*. وكُنتُ إذا هَمَمتُ بِعَجِيٍّ*المعيزِ، آسَدَ الراعي علىَّ الكِلابَ، فرجعتُ إلى الصاحِبةِ مُخَرّقَ الإهابِ، فتقولُ: لقد خَطِئتَ في أَفكارِك، ما خِيرَ لك في ابْتكارِك. وربما رُميتُ بالسِّروَةِ* فَنشبَتْ في الأَقراب*، فأَبيتُ لَيلَتي لِما بي، حتى تَنتزعها السِّلْقَةُ* وأَنا بآخِرِ النَّسيس*، فلحِقَتني بَركةُ مُحَمّدٍ صلى الله عليه وسلم))**[2].

---

(١) رسالة الغفران: ٣٠٤-٣٠٥.

*البَزيع: الظَّريف، السيِّد الشريف. المصدر نفسه: مادة (بَزع).

* السُّربة: القطيع من الطير والحيوان. لسان العرب: مادة (سرب).

*العكرشة: أنثى الأرنب وسميت عكرشة لكثرة وبرها والتفافِه شُبِّه بالعِكْرش لالتفافِه في منابتِه، والعكرش نبات شبه الثيل خشن. والقواع الذكر. المصدر نفسه: مادة (عكرش).

*العَجيَّ: الفاقد أُمُّه فُيرضِعُه صاحبه بلبن غيرها ويقوم عليه فيربى به. المصدر نفسه: مادة (عجا).

*السَّروة: سَهمٌ قَصِيرٌ صَغِيرٌ. لسان العرب مادة (سرا).

*الأقراب: جمع قرب وهو الخاصِرة. المصدر نفسه: مادة (قرب).

*السِّلْقُ: الذئب. المصدر نفسه مادة (سلق) والنَّسِيسُ: بقية الروح في الجسد. المصدر نفسه: مادة (نَسَّ).

(٢) رسالة الغفران: ٣٠٦.

يوجد في هذا المشهد اختلاف مهم عن بقية المشاهد الأخرى، وهو أن الذئب قد منحه الله الكلام في الحياة الدنيا أيضاً عندما كلّم الأسلمي في عهد النبي (صلى الله عليه وسلم) فكان يبقى أياماً ولياليا لا يقدر حتى على صيد أنثى الأرنب ولا ذكرها، وأراد أن يصطاد نعجة ولدت للتو وماتت والدتها، وعندما هجمت عليها منعه الراعي وأطلق عليه الكلاب، فقال له: إنك بمنعك ما رزقه الله لي، فمن يحمي قطيعك بأنشغالك عنهم؟ وقد رميت بسهم ونشب في أقراب الماء حتى انتزعها ذئب وأنا بآخر نفس فشملتني بركة محمد. فأدخله الله تعالى الجنة بإيمانه به وبأن الأرزاق بيده وحده. فأراد الله عز وجل من أن الحكمة توضع على ألسنة الحيوان.

ومشهد **((وإذا هو بحيَّاتٍ يلْعَبْنَ ويَتَماقَلْنَ، يتَخَافَفْنَ ويتَثاقَلْنَ فيقولُ: لا إلهَ إلا الله! وما تَصنَعُ حَيَّةٌ في الجنَّةِ؟ فَيُنطِقُها اللهُ- جَلَّتْ عَظَمَتُه- بعدَما أَلهَمَها المَعرفَةَ بهاجسِ الخَلَدِ فتقولُ: أَما سَمِعتَ في عُمرِك بذاتِ الصَّفا، الوافِيَةِ لصاحبٍ ما وَفَى؟ كانت تَنزلُ بوادٍ خَصيب...))**[1].

ينطق الله تعالى بقدرته الحيَةَ وتُعرّف بنفسها بأسلوب سردي غير مباشر، وتقول له ألم تسمع بذات الصفا التي وفت لصاحب لم يفِ، فكانت تعيش بوادٍ خصب يكثر فيه الزرع والماء، ولم يقترب أي أحد من هذا الوادي خوفاً منها، إلى أن جاء في أحد المرات إخوة يرعون جمالهم، فنزل أحدهم الوادي، قتلته الحية، وعندما أراد الأخ الثاني قتلها، طلبت منه الحية ألّا يقتلها مقابل أن يرعى جماله في الوادي وأن تدفع كل يوم ديناراً، فوافق الأخ لهذا الاتفاق. وبقوا على تلك الحالة فترة، ولما شبعت جماله واغتنى، تذكر ثأره معها وأراد أن يقتلها، فأخذ فأسه فضربها ضربة فلتت منها الحية بأعجوبة وأصابتها بجرح كبير، بعدها أحس بالوحدة والندم، وأراد أن يخدع الحية باتفاق جديد ليرجعوا بعد ذلك، لكنها رفضت ولن تأمن له مرة أخرى.

جاءت بعض مشاهد رسالة الغفران على ألسنة الحيوانات بديلاً عن تمثيلها الإنساني، وذلك لتوضيح فكرة أن الجنة ليست حكراً على الآدميين فقط. وأن للعقل دوراً مهماً لدى كل أنواع الشخصيات.

وقد تميزت مشاهد رسالة الغفران بالإطالة، وهذا بسبب كثرة الإتيان بالقصص والحكايات الفرعية والتضمين، وهذا من أجل توضيح أفكار وآراء الشخصيات والسارد أيضاً.

(١) رسالة الغفران: ٣٦٤.

ومن خلال قراءة رسالة الغفران وتمحيص ما فيها من معطيات نجد تقارباً بين الوحدات التي قدمها فلاديمير بروب في ((الحكاية الخرافية الروسية))[١]. وهذه الوحدات تبدأ بالفقدان، وثيمة الفقدان هي المحرك الأساس لكل الأحداث التي تليها فيما بعد، وسأعمل على توضيح هذه الوحدات وتمثيلها بمشاهد رسالة الغفران. لتناسب دلالاتها مع وظائف شخصيات رسالة الغفران فقد قدمت الشخصيات ((مجموعة وظائف))[٢] خدمة للمشهد السردي منها:

- **الابتعاد أو الرحيل:** وهي أن يغادر أحد الأشخاص مسكنه أو بلده. وقد تحققت هذه الوظيفة في مشهد يوم المحشر لابن القارح عندما يقول: **((لمَّا نهَضتُ أَنتَفِضُ من الرَّيْم))**[٣]. فالغرض الوظيفي في ترك ابن القارح القبر هو الذهاب للحساب. وتركه لرضوان **((فتَرَكتُه وانصرفتُ بأَمَلي إلى خازنٍ آخَرَ يُقالُ له زُفَرُ))**[٤].

- **المنع أو الحظر:** وهي وظيفة يكون فيها إشعار البطل بوجود خطر ما على حياته أو حياة أحد المقربين منه. وتحققت هذه الوظيفة عندما منع رضوان ابن القارح من دخول الجنة فقال: **((إِنَّكَ لَغَبينُ الرأي! أَتأمُلُ أن آذَنَ لك بغَيرِ إِذنٍ من رَب العِزَّةِ؟ هيهاتَ هيهات))**[٥].

ثم نجد أشكالاً مخففة للمنع في قالب النصيحة، والشكل العكسي للمنع هو الأمر أو الاقتراح. وتحققت هذه الوظيفة في اقتراح ابن القارح لنابغة بني جعدة بعد أن غضب من الأعشى **((يا أبا ليلى. إِن اللهَ جَلَّت قُدرَتُه منَّ علينا بهؤلاء الحُورِ العِينِ اللواتي حَوَّلهُنَّ عن خَلْق الإِوَزِّ، فاختر لك واحدةً منهُنَّ فلتَذْهَبْ معكَ إلى منزلِك، تُلاحِنُك أرَقَّ اللَّحَان، وتُسمِعك ضُرُوبَ الأَلحان، فيقولُ لبيدُ بن ربيعةَ: إن أَخذَ**

(١) قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية: نبيلة إبراهيم، دار العودة بيروت، ١٩٧٤: ٢٦.

(٢) ينظر: مورفولوجيا القصة: فلاديمير بروب، تر/ عبد الكريم حسن، سميرة بن عمو، د. ط، د. ت: ٤٢. وينظر: مورفولوجيا الحكاية الخرافية: فلاديمير بروب، تر/ أبو بكر أحمد، أحمد عبد الرحيم، النادي الأدبي الثقافي في جدة، ط١، ١٩٨٩: ٣٠.

(٣) رسالة الغفران: ٢٤٨.

(٤) المصدر نفسه: ٢٥١.

(٥) المصدر نفسه: ٢٥١.

أَبو ليلى قَيْنَةً وأَخذَ غيرُه مثلَها، أَلَيْس ينتشرُ خبرُها في الجَنَّةِ، فلا يُؤمَن أَن يُسمَّى فاعِلُو ذلك أَزواجَ الإِوَزِّ؟ فتُضرِبُ الجماعةُ عن اقتِسامِ أولئك القِيان))[1].

أما وظيفة النصيحة فقد تحقق بقول ابن القارح للعلج: **((فينبغي أَن تتميَّزْنَ، فما كان منكنَّ دخَلَ الفانيةَ فما يَجبُ أَن يَختَلِطَ بوُحوشِ الجَنَّة. فيقولُ ذلك الوَحشيُّ: لَقد نَصحتنَا نُصحَ الشفيق، وسوف نمتثِلُ ما أَمَرْتَ))**[2]. وفي مشهد عمرو بن كلثوم عندما نصحه قائلاً: **((إِنكَ لَقَريرُ العَينِ لا تَشعُرُ بما نحنُ فيه، فاشغَلْ نَفْسَك بتَمجيدِ اللهِ واتركْ ما ذَهَبَ فإنه لا يَعود))**[3]. وتحذير أبي كبير الهذلي لعلي بن منصور بقوله: **((إِنَّما كلامُ أَهل سَقَرَ وَيلٌ وعويلٌ، ليسَ لهم إِلا ذلكَ حَويلٌ، فاذهبْ لِطِيَّتِكَ، واحذر أن تشغل عن مطيتك))**[4]

- **الاستطلاع أو الاستخبار**: وهي محاولة الحصول على أجوبة ومعلومات من الشخصيات[5].

وتتحقق هذه الوظيفة في المشاهد التي يلتقي بها ابن القارح مع جميع من صادفهم في الجنة، وجميع من اطّلع عليهم في موقف النار. لسؤاله إياهم بمَ غفر لك؟ ومحاولة منه للحصول على إجاباتهم بالغفران لهم أم لا. وهنا قد **((**تظهر شخصية شريرة تحاول الوصول إلى معلومات ترغب بها**))**[6]، فيكون المستطلع شريراً. وتحققت هذه السمة في مشهد إبليس عندما اطلع عليه وهو **((يَضْطَرِبُ في الأَغلالِ والسّلاسِلِ ومُقامِعُ* الحديدِ... فيقولُ له: إِنَّ لي إِليكَ لحاجةً، فإِنْ قَضَيتَها شَكَرتُكَ يدَ المَنونِ. فيقولُ: إِنِّي لا أَقدِرُ لكَ على نفعٍ، فإِن الآيةَ سبَقتْ في أَهل النارِ، أَعْنى قَولَهُ تعالى: ﴿وَنَادَىٰ أَصْحَابُ النَّارِ أَصْحَابَ الْجَنَّةِ أَنْ أَفِيضُوا عَلَيْنَا مِنَ الْمَاءِ أَوْ مِمَّا رَزَقَكُمُ اللَّهُ قَالُوا إِنَّ اللَّهَ حَرَّمَهُمَا عَلَى الْكَافِرِينَ﴾**[7] **فيقولُ: إِنِّي لا**

---

(١) رسالة الغفران: ٢٣٤.

(٢) المصدر نفسه: ١٩٨.

(٣) المصدر نفسه: ٣٣٠.

(٤) المصدر نفسه: ٣٤٤.

(٥) الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق: سعيدي محمد، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، الجزائر، ١٩٩٨: ١٩٩٨: ٤٣.

(٦) المصدر نفسه: ٤٣.

*المقامع: مِقْمَعة، وهي سِياطٌ تعمل من حديد رؤوسها مُعْوَجَّةٌ يُضرب بها رأسُ الإنسان أو الحيوان لِيُذَلَّ ويُقْمَعَ ويُهَانَ. لسان العرب مادة (قمع).

(٧) الأعراف: ٥٠.

أَسأَلكَ في شيءٍ مِنْ ذلك، ولكنْ أَسأَلُكَ عن خَبَرٍ تُخْبِرُنِيه: أَن الخَمرَ حُرِّمَتْ عليكم في الدُّنيا وأُحِلَّتْ لكمْ في الآخِرة، فهل يَفعَل أَهْلُ الجَنَّةِ بالولدَانِ المُخَلَّدِينَ، فِعْلَ أَهْلِ القَريات؟ فيقولُ: عليكَ البَهْلَةُ! أَما شَغَلَكَ ما أنتَ فيه؟ أَما سَمِعتَ قَولَهُ تعالى: ﴿وَلَهُمْ فِيهَا أَزْوَاجٌ مُطَهَّرَةٌ وَهُمْ فِيهَا خَالِدُونَ ﴾[1]...))[2].

ففي هذا المشهد تتحقق سمة ظهور الشرير الذي يصادفه البطل في الحكاية وتمثل شخصية إبليس الشرير الذي حاول مع ابن القارح الحصول على أجوبة منه.

- **الاطلاع أو الأخبار:** يحصل المعتدي أو الشخصية الشريرة على المعلومات وإرشادات بشأن الشيء المفقود.

وأيضاً تتحقق هذه الوظيفة في جميع الاجابات التي حصل عليها ابن القارح، أو بالأسئلة التي طُرِحت عليه وأجابها.

- **الخداع:** وهي صفة تلازم الغرباء الذين يلتقي بهم البطل عند شروعه في القيام برحلته.

وتمثلت في مشهد **((إذا الرَّجُلُ أَحَسَّ التَّلَفَ، وفَقَد من الأَنيسِ الخَلَفَ! فلَمَّا وُقِيَتْ ضَرْبةَ فأسِه، والحِقدُ يُمسِكُ بأَنْفاسِه، ندِم على ما صنع أشدَّ الندم، ومَن له في الجِدَةِ بالعدَم؟ فقال للحيَّةِ مُخادعاً، ولم يكنْ بما كَتَم صادعاً: هل لك أَن نكونَ خِلَّيْن، ونحفَظَ العهدَ إليَّنِ؟ ودعاها بالسفَهِ إلى حِلْفٍ، وقد سُقيَ من الغَدْرِ بخِلْف. فقالت: لا أفعلُ وإن طال الدَّهرُ، وكم قُصِم بالغِيْرَ ظَهْرٌ! إنِّي أَجدُكَ فاجرًا مسحورا...))[3].**

مسحورا...))[3].

فتحققت هذه الوظيفة بمحاولة خداع الرجل للحية.

وتحققت أيضًا في مشهد يوم المحشر لعلي بن منصور عندما أراد أَنْ يخدعَ رضوان في قوله: **((زَيّنَت لي النفسُ الكاذبةُ أَن أَنظِمَ أَبياتاً في رضوان خازن الجنان عَمِلتُها في وزنِ:**

قِفا نَبْكِ من ذكرَى حبيبٍ وعِرفان

---

(١) البقرة: ٢٥.

(٢) رسالة الغفران: ٣٠٩.

(٣) المصدر نفسه: ٣٦٥.

ووَسَمتها برضوان. ثم ضانَكتُ الناسَ حتى وقَفتُ منه بحيثُ يَسْمَع ويَرَى، فَما حَفل بي ولا أَظنّه أبِهَ لما أَقولُ. فغَبَرتُ بُرهةً، نحوَ عشرةِ أَيامٍ من أَيام الفانية، ثم عَمِلت أَبياتاً في وزنِ:

بَانَ الخَليطُ وَلَوْ طُوِّعْتُ ما بَانَا وَقَطّعُوا مِنْ حِبَالِ الوَصْلِ أقرَانَا[1]

ووَسَمتها برضوانَ، ثم* دَنَوتُ منه فَفَعلت كفِعلي الأَوَّلِ، فكأَني أُحرِّك ثَبيراً* وألتمس من الغِضْرم عَبيراً و(الغضرمُ) تُرابٌ يُشبهُ الجصَّ... فلم أَزَل أَتَتبَّعُ الأَوزانَ التي يمْكِنُ أَن يُوسَمَ بها رِضوانُ حتى أَفْنيتُها، وأَنا لا أَجدُ عندَه مَغُوثَةً، ولا ظَنَنتُه فَهِمَ ما أَقول))[2]. وأيضًا في مشهد محاولة خداع زفر فعل معه كفعله الأول. ومن هذه المشاهد نرى أن الحيلة لا تؤدي إلى انتصار المخادع على الآخرين.

- **افتقار:** عندما يفقد البطل أو أحد افراد العائلة شيئاً مهمّاً بالنسبة إليهم.

وتحققت في مشهد افتقار علي بن منصور صك التوبة **((فسَقَطَ مِنِّي الكِتابُ))**[3].

- **الوساطة (التوسط):** وهو المساعد الذي يقدم اخباراً عن البطل أو رحلته أو محاولة التوسط لنجدته. وتحققت عندما طلب ابن القارح من حمزة التوسط له فقال: إني لا أقدر على ما تطلب ولكني **((أُنفِذُ مَعك تَوْرًا – أَي رسُولًا– إلى ابن أَخي عليِّ بن أبي طالب ليخاطب النبي (صلى الله عليه وسلم) في أمركَ...))**[4].

فتوسط علي بن أبي طالب (عليه السلام) لعلي بن منصور. **((فلَمَّا قَصَّ على أَمير المُومِنين، قال: أَينَ بَيِّنَتُك؟ – يعنى صَحِيفة حَسَناتي... فقال أميرُ المؤمنِين: لا علَيك، أَلَكَ شاهدٌ بالتَّوبة؟ فقُلتُ: نعم، قاضي حَلَبَ وعُدولُها...))**[5]

---

(١) ديوان جرير، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، د. ط، ١٩٨٦: ٤٩٠.

* تم: ثم (خطأ مطبعي) رسالة الغفران تحقيق عائشة بنت الشاطئ، الهيئة المصرية، العامة، مكتبة الأسرة، ٢٠١٩ : ٢٥٠.

*ثبير: جبل يقع بين مكة وعرفة. لسان العرب مادة (ثبر).

(٢) رسالة الغفران: ٢٥٠.

(٣) المصدر نفسه: ٢٥٦.

(٤) المصدر نفسه: ٢٥٤-٢٥٦-٢٥٧.

(٥) المصدر نفسه : ٢٥٤- ٢٥٦.

وطلبه الوساطة والشفاعة من فاطمة، ((**فقُلْتُ إنَّ مولاتَنا فاطمةَ – عليها السلامُ– قد دَخَلَت الجنَّة مُذْ دَهرٍ، وإنها تَخرُجُ في كلِّ حِينٍ... فتُسَلِّمُ على أَبيها وهو قائمٌ لِشَهادةِ القَضاءِ، ثم تعودُ إلى مُستَقَرِّها في الجِنان، فإذا هي خَرَجتْ كالعادةِ، فاسأَلوا في أَمري بأَجمعِكم، فلعَلَّها تسأَل أَباها فيَّ**))[1].

وأيضاً تمثلت هذه الوظيفة في شفاعة قبيلة قريش للحطيئة عندما سأله لماذا قبلت بالحقير القليل قال:

((**واللهِ ما وصلتُ إليه إلا بعد هِياطٍ ومِياطٍ* وعَرقٍ من شَقاءٍ وشَفاعةٍ من قُرَيْش ودِدْتُ أَنَّها لم تكنْ**))[2] وتحققت أيضاً بشفاعة النبي محمد (صلى الله عليه وسلم) للأعشى ((**فذَهَبَ عليٌّ (عليه السلام) إلى النَّبيِّ (صلى الله عليه وسلم)، فقال: يا رسولَ اللهِ، هذا (أَعْشى قَيْسٍ) قد رُوي مَدْحُه فيكَ، وشَهِدَ أَنَّك نَبِيٌّ مُرْسَلٌ. فقال: هَلَّا جاءَني في الدَّارِ السَّابقة؟ فقال عليٌّ: قد جاءَ، ولكِنْ صَدَّتهُ قُرَيْشٌ وحُبُّهُ للخمر. فشفَعَ لي، فأُدْخِلْتُ الجنَّةَ**))[3].

- **انطلاق مغادرة:** هي نقطة بداية الرحلة. وتتمثل في نهوض ابن القارح من القبر ((**لمَّا نهَضتُ أَنتفِضُ من الرَّيْم**))[4]. فتعد مغادرته من الدنيا وخروجه من القبر والذهاب إلى يوم المحشر.

- **المعركة أو الصراع** : وهي مجموعة المساجلات الفكرية والجسدية التي يتعرض لها البطل الباحث، بينه وبين دواخله النفسية أو الخارجية.

وتتحقق في صراع ابن القارح مع زفر ورضوان بغية دخول الجنة من غير إذن الله تعالى وفي شجار النابغة الجعدي مع الأعشى ((**فيقولُ نابغةُ بني جَعْدَةَ: أَتكلمُني بمثل هذا الكلام يا خليعَ بني ضُبيْعةَ، وقد مُتَّ كافراً...فيَغضَبُ أَبو بَصيرٍ فيقولُ: أَتقولُ هذا وإنَّ بَيتاً ممّا بَنَيْتُ لَيُعْدَلُ بمائةٍ من بنائِك؟...**

(١) رسالة الغفران: ٢٥٧.

(٢) المصدر نفسه: ٣٠٧.

*هِيَاط ومِيَاط: في ضِجَاجٍ وَشَرٍّ وجَلَبَةٍ، في دُنُوٍّ وتَبَاعُدٍ، وقال الفراءُ: الهِيَاطُ أَشَدُّ السَّوْقِ في الوِرْدِ.

* الميَاطُ أَشَدُّ السُّوقِ في الصَّدْرِ، أي المَجيءِ والذَّهَاب، والإقبالُ والإدْبَارُ. لسان العرب مادة (هيط).

(٣) رسالة الغفران: ١٨١.

(٤) المصدر نفسه: ٢٤٨.

فيقول الجعدي: اسكتْ يا ضُلَّ بنَ ضُلٍّ، ... ويثِبُ نابغةُ بني جَعدَةَ على أَبي بصيرٍ فيَضربُه بكُوزٍ من ذَهَبٍ...)) (١).

– **الإصلاح أو تقوم الإساءة:** عندما يقوم البطل بإصلاح موقف ما أو نهي شجار أو معركة.

وتحققت عندما حاول علي بن منصور الاصلاح بينهما قال: **((لا عَرْبَدَةَ في الجِنان، إنما يُعرَفُ ذلك في الدار الفانيَةِ بين السَّفِلَةِ والهَجَاج*))**(٢).

– **العودة:** عندما يعود البطل إلى مسكنه الأصلي. وتحققت في عودة ابن القارح إلى موقف النار **((ويَمَلُّ من خِطابِ أَهلِ النَّار، فَينصَرفُ إلى قَصْرِه المَشِيدِ، فإذا صار على مِيلٍ أَو ميلَين، ذَكَر أَنَّه ما سأَلَ عن مُهَلْهِل التَّغلبي ولا عن المُرَقِّشَيْن... فيَرجِعُ على أَدراجِه))**(٣) .

وتحققت أيضاً في بعد أن انتهى من مخاطبة أهل النار **((فإذا رأَى قلةَ الفوائِدِ لديهم، تَرَكَهم في الشقاءِ السّرمَدِ، وعَمَد لمحلِّهِ في الجِنانِ))**(٤).

– **المطاردة:** وهي مجموعة من الأحداث التي يتعرض لها البطل الباحث أثناء رحلته.

وتتمثل في مطارة الحيات لعلي بن منصور عندما ذعر منهن **((ويَذهبُ مُهَرْوِلاً في الجنَّةِ...))**(٥).

– **التجلي أو ظهور البطل بشكل جديد:** عندما عاد البطل إلى الجنة **((ويَتَّكئُ على مَفْرَشٍ من السُّندُسِ، ويأمُرُ الحُورَ العِينَ أَن يَحملنَ ذلك المفرَشَ، فيضَعنَهُ على سَريرٍ من سُرُرِ أَهل الجنَّةِ، وإنَّما هُو زَبَرْجَدٌ أَو عَسْجَدٌ، ويُكوِّنُ البارِئُ فيه حَلَقاً من الذَّهَبِ تُطِيفُ به كلِّ الأَشراءِ حتَّى يأخُذَ كلُّ واحدٍ من الغِلمانِ وكلُّ واحدةٍ من الجَواري المُشبَّهةِ بالجُمانِ، واحدَةً مِن تلك الحَلَقِ؛ فيُحملُ على تلك الحالِ إلى مَحَلِّه المُشَيَّدِ بدارِ الخُلودِ...))**(٦).

---

(١) رسالة الغفران: ٢٢٨– ٢٢٩–٢٣٠–٢٣١.

(٢) المصدر نفسه: ٢٣١.

*رجل هجاجة: أي أَحمقُ، وهو الذي يَستَهِجُّ على الرأْي ثم يَرْكبُه،... ركِبَ رأْسَه. ينظر: لسان العرب مادة (هجج).

(٣) رسالة الغفران: ٣٥١.

(٤) المصدر نفسه: ٣٦٠.

(٥) المصدر نفسه: ٣٧١.

(٦) المصدر نفسه: ٣٧٨.

- **عقاب:** هي عقاب عن حدث ما وقد تحققت هذه الوظيفة بعقاب جميع من دخلوا النار.

- **المكافأة:** دخول الجنة أو النار أو الحصول على المبتغى.

فكانت مكافأة علي بن منصور دخوله الجنة والذهاب إلى قصره كالملوك **((فيُحملُ على تلك الحالِ إلى مَحَلِّه المُشَيَّدِ بدارِ الخُلودِ، فكلَّما مَرَّ بشَجَرَةٍ نَضَخَتْه أَغصانُها بماءِ الوَردِ قد خُلِطَ بماءِ الكافُورِ، وبمِسْكٍ ما جُنِيَ من دِماءِ الفُورِ، ... وتُنادِيهِ الثَّمرَاتُ مِنْ كلِّ أَوبٍ وهو مُسْتَلْقٍ عَلى الظَّهْرِ: هل لكَ يا أَبا الحَسَن هل لك؟ فإذا أَرادَ عُنْقوداً من العِنَبِ أو غيره، انقَضَبَ مِن الشَّجَرَةِ بمشِيئةِ اللهِ... وأَهلُ الجنَّةِ يَلقَوْنَه بأَصنافِ التَّحِيّةِ... لا يزَال كذلكَ أَبداً سَرْمَداً...))**[1].

ومن الشخصيات التي عوضها المعري عن محن الدنيا هي شخصية حمدونة التي كانت أقبح نساء حلب فأصبحت من الحور، وشخصية توفيق السوداء التي أصبحت أنصع من الكافور، ولعل هذا التعويض جاء من المعري في رسالته من محنته في فقد بصره.

(١) رسالة الغفران: ٣٧٩.

المَبْحَثُ الثَّانِي

أَنْمَاطُ الحَدَثِ

نَمَطُ التَّتَابُعِ

نَمَطُ التَّدَاخُلِ

نَمَطُ الدَّائِرِيُّ

نَمَطُ التَّضْمِينِ

المَبْحَثُ الثَّانِي

الحَدثُ:

لا يقل الحدث أهمية عن عناصر السرد الأخرى، فمثلما يعد الزمان والمكان والشخصيات عناصر أساسية، فهو مرتبط بهذه العناصر ارتباطاً وثيقاً. فلا يمكن أن يتحقق الحدث إلا بوجود زمان ومكان محددين، وبشخصيات فاعلة.

فالحدث هو وقائع منتظمة أو متناثرة في الزمن، والزمن هو ((مدى بين الأفعال))[١]. والحدث هو((اقتران فعل بزمن))[٢]. وهكذا تنتقل خصائص الأول إلى الثاني وبالعكس، بحيث لا يمكن دراسة أحدهما منفصلاً عن الآخر[٣]. فالزمن مندمج في الحدث، بمعنى أنه يتحدد بوقائع حياة الإنسان والظواهر الطبيعية وحوادثها وليس العكس، إنه نسبي حسي يتداخل مع الحدث مثله مثل المكان الذي يتداخل مع المتمكن فيه[٤]. فهو يمثل العمود الفقري لهؤلاء العناصر، يستمد أفكاره من الواقع[٥]، فالسارد ينتقي من الواقع ما يناسبه ثم يضفي عليه من مخزونه الثقافي والخيالي، إذ يعمل على صياغة الحدث وربطه مع الزمن.

فكل ((حادثة تقع لا بد أن تقع في مكان معين وزمان بذاته، وهي ترتبط بظروف وعادات ومبادئ خاصة بالزمان والمكان اللذين وقعت فيهما، والارتباط بكل ذلك ضروري لحيوية القصة؛ لأنه يمثل البطانة النفسية للقصة، ويسمى هذا العنصر (setting) ويؤدي الدور الذي تقوم به المناظر على المسرح بوصفها شيئاً مرئياً يساعد على فهم الحالة النفسية للقصة أو الشخصية))[٦].

---

(١) الأزمنة والأمكنة: المرزوقي، حيدر آباد– الهند، مطبعة مجلس المعارف، ط١، ١٣٣٢هـ،١: ١٤١.

(٢) دراسات في القصة العربية الحديثة (أصولها، اتجاهاتها، أعلامها): محمد زغلول، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٧: ١١.

(٣) ينظر: البناء الفني لرواية الحرب في العراق: ٢٧.

(٤) ينظر: الزمن في الرواية: ١٢-١٣.

(٥) ينظر: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق: آمنة يوسف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط٢، ٢٠١٥: ٣٧.

(٦) الأدب وفنونه دراسة ونقد: عز الدين إسماعيل دار الفكر العربي، القاهرة، ط٩، ٢٠١٣: ١٠٨-١٠٩.

ومن الناحية السردية فهو ((تغير في الحالة، ويعبر عنه في الخطاب بوساطة فعل في صيغة يفعل أو يحدث، والحدث يمكن أن يكون فعلاً أو عملاً))[١].

وهذا يعني أن بدون الأحداث لا يمكن أن تكون هناك مادة حكائية.

فهو الموضوع والعنصر الرئيسي الذي تدور بشأنه القصة، فبدون حدث لا توجد قصة، فيحرّك السارد منه شخصياته، وعندما يستمد السارد أحداثه من الواقع، فلا بد له أن ينسق ويعرض جزئياته عرضاً يوفي من غايته المحددة منها، أي أن تبدأ الأحداث بزمن وتنتهي بزمن، فالأحداث هي التي تحدد نجاح القصة، وذلك من أسلوب السارد واستعماله التشويق الذي يثير القارئ[٢]، فتمنو الأحداث وتتعقد ثم تتدرج إلى الحل. ((وأن يكون محتملاً وممكناً))[٣]، وكل تحول مهما كان صغيراً وبسيطاً يشكل حدثاً[٤].

فالقصة هي أحداث، والأحداث هي البؤرة المشعة التي تحركها من أولها إلى آخرها[٥]. ((وللحدث مجموعة من الخصائص التي تزيده قوة وتماسك بالتعبير عن نفوس الشخصيات والانتظام في حبكة شديدة الترابط، وأن يكتسب صفة السببية والتلاحق، وحتى يبلغ الحدث درجة الاكتمال، فإنه يجب أن يتوافر على معنى وإلا ظل ناقصاً))[٦].

فهو الانتقال من حالة إلى أخرى في السرد، ولا قوام للحكاية إلا بتتابع الأحداث سواء كانت واقعية أم متخيلة، وما ينشأ بينهما من التسلسل أو التكرار، فهو إذن سلسلة من الوقائع المتصلة تتسم بالوحدة والدلالة وتتلاحق من خلال بداية ووسط ونهاية، وهو نظام نسقي من الأفعال، فأغلب السرديّين تخلّوا عن

(١) قاموس السرديات: جيرالد برنس، ت/ السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣: ٦٣.

(٢) ينظر: القصة والرواية: عزيزة مريدن، دار الفكر بدمشق، د. ط، ١٩٨٠ : ٢٥.

(٣) المعجم الأدبي: نواف نصار، دار ورد للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠٠٧: ٦٨.

(٤) ينظر: السرديات والتحليل السردي: سعد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠١٢: ٦٨. ٦٨.

(٥) ينظر: معالم سيمائية في مضمون الخطاب السردي: نادية بو شفرة، دار الأمل للطباعة والنشر، الجزائر، د. ط ، د. ت: ٣٦-٣٨.

(٦) البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة ١٩٤٧-١٩٨٥: شريبط أحمد شريبط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د. د. ط، ١٩٩٨: ٢١-٢٢.

استعمال كلمة (حدث) واستعاضوا عنها بكلمة (الفعل) لخلوّ الأخير من المعياريّة وأحكام القيمة. إذ ذهب بعضهم إلى أن الأحداث المترابطة في القصة تكوّن فعلاً. بحسب التعاقب الزمني والترتيب النسبي(١).

ويؤدي الحدث ((إلى تغير أمر أو خلق حركة أو إنتاج شيء))(٢). وقد تتفاوت أهمية الأحداث في النص السردي، فهناك أحداث أكثر أهمية من أحداث أخرى، لأن الأولى تشكل لحظات سردية ترفع الحكاية إلى نقطة حاسمة وأساسية لا يمكن الرجوع عنها وتفتح الباب أمام أحداث لاحقة، في حين هناك أحداث لا تشكل بوجودها نقاط تحول في تطور الحكاية، وإنما تكون توابعاً للأحداث السالفة الذكر؛ إذ تظهر بوصفها وسائلَ أو محفزاتٍ تساعد في إنجاز خيارات هذه الأحداث(٣). والشخصيات هي التي تقوم بالحدث، فهو عبارة عن تصوير للشخصية وهي تتحرك وتعمل، إضافة إلى يجب أن يكون للحدث مغزى، أي معنى(٤).

إذ يعد الأساس الذي ترتكز عليه الشخصية، ثم إنه يرسم ملامح البعدين الزماني والمكاني، اللذين يشكلان الإطار الذي تجري في الأحداث. فالشخصية هي التي تقوم بالأفعال، وتتطور هذه الأحداث في إطارها لتكوّن الحدث. وكلما كانت الشخصية ذات أفكار ثرّة، يرتقي الحدث تلقائياً؛ لأنهما عنصران مترابطان(٥). ((وبناء الحدث أو تواليه في الزمن يسمى نسقاً))(٦). والبناء هو الترتيب الذي يكون عليه الحدث، أي صورة تواليه في الزمان.

أَنْمَاطُ الحَدَثِ:

(١) ينظر: معجم السرديات: محمد القاضي وآخرون، دار محمد علي، تونس، ط١، ٢٠١٠: ١٤٥.

(٢) معجم مصطلحات نقد الرواية: لطيفة زيتوني، مكتبة لبنان، بيروت، ط١، ٢٠٠٢: ٧٤.

(٣) ينظر: الواقع والمتخيل (أبحاث في السرد تنظيرياً وتطبيقياً): مرسل فالح العجمي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، د. ط،٢٠١٤: ٣٠.

(٤) ينظر: فن التحرير العربي (ضوابطه وأنماطه): محمد صالح الشنطي، دار الأندلس للنشر والتوزيع، ط٥، ٢٠٠١: ١٨٦.

(٥) ينظر: البناء الفني لرواية الحرب: ١٨

(٦) الفضاء الروائي عند جبرا خليل جبرا: إبراهيم جنداري، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ٢٠٠١: ٦١.

أول من بدأ بدراسة الأنساق البنائية للحدث هم الشكلانيون الروس، إذ حاولوا وصف ما أسموه بالإجراءات المختلفة المستعملة في تركيب الموضوعات في الأعمال الأدبية القصصية، مثل التركيب المدرج والمتوازي والمتداخل والمتعدد، ووصلوا من ذلك إلى تصور دقيق عن الفرق بين أشكال تركيب العمل الأدبي من ناحية والعناصر التي تشكل مادته الأدبية من ناحية أخرى(١).

ولقد ((وعى الشكلانيون الروس في هذه الأنساق التي تتخلل الأعمال الأدبية بالتتابع والتضمين والتأطير والتوازي والتحفير والاستدارة والنظم ونسق الخط))(٢) .

اختصرها تودوروف إلى ثلاثة أنماط فقط، وهي نمط التسلسل التتابع (المتتالي)

وقد توضع فيه الأحداث واحدة تلو الأخرى، ثم نمط التداخل (التضمين) وفيه تتداخل متتاليتان متماثلتان، ويتضح هذا التماثل بتقابل الظروف الزمكانية، ثم نمط التناوب أو التضافر الذي يضع تارة جملة من المتتالية الأولى، وطوراً من المتتالية الثانية(٣).

وعند تتبع هذه الأنماط نجد أن الزمن هو أن يحددها وعلى وجه الدقة صور تواليه وطبقاً للمسار الذي ينظم فيه الحدث يمكن تحديد منحاه وتحديد خصائصه بعد ذلك(٤). ولقد كشف لنا الاستقراء المنهجي للحدث في رسالة الغفران عن ثلاثة أبنية رئيسة، نصطلح عليها بمصطلحات ذات سمة زمنية وهي:

١- نَمَطُ التَّتَابُعِ:

يعد من أبسط الأنواع وأكثرها شيوعاً في تاريخ القص وأقدمها بجميع أشكاله وضروبه، فهو ((الطريقة الطبيعية لرواية الأحداث))(٥)، أي التتابع الزمني في الوقائع. وهذا يعني التتابع في سرد الأحداث بصورة

(١) ينظر: نظرية البنائية في النقد الادبي: صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة- بيروت، ط١،١٩٩٨: ٥٩.

(٢) نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانين الروس): ١٢٢.

(٣) ينظر: الشعرية: تزفيتان تودوروف، ت/ شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ١٩٩٠: ٧٠.

(٤) ينظر: المتخيل السردي: مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٩٩٠ : ١٥٨.

(٥) عالم القصة: برنادي فوتو: ٣٨.

متتالية مع ((وجود ترابط بينها))[١]. من دون أن يتخلل القصة حدث من قصة أخرى، فتترتب الأحداث في هذا النمط على ((نحو متوالٍ بحيث تتعاقب مكونات المادة السردية جزءاً بعد آخر، دون ارتداد او التواء في الزمان، ولهذا عُدّ هذا النمط في الخطابات السردية من أبسط أشكال النثر الحكائي التخيلي، ومما يعطي هذا النظام ميزته بين نظم الصوغ الأخرى استهلاله الذي يعمل على تأطير المادة الحكائية، وليس الفعالية الاخبارية المقترنة بالشخصيات فحسب؛ إنما تحديد الخلفية الزمانية والمكانية للمتن كله))[٢].

وأي سرد للحوادث يكون وفق تتابعها في الحقيقة من غير اضطرار للاسترجاع أو الاستباق أو التقاطع[٣]. أي يبدأ من نقطة معينة ويتتابع وصولاً إلى نهاية معينة.

فتسير الأحداث في خط مستقيم... وإن أبرز خصيصة تميز هذا النمط هو خضوعه لمنطق السببية في صياغة الأحداث؛ إذ يكون الحدث سبباً للاحق، ويكون الحدث اللاحق نتيجة لما سبقه[٤]. ففاعلية المشهد تتحرك حين تستبدل المشَاهَدَة بالقراءة. فالقارئ لا يقرأ تواليا خطياً تفرضه الكتابة، بل يشاهد حراك حياة تتوزع على عدد من المشاهد، لها بدايتها ونهايتها، غير أنها البداية التي تستلم طاقتها من الخاتمة التي قبلها. وأن النهاية تعمل على فتح المشهد التالي من الانطلاق والتحرك.

ولقد قامت معظم المشاهد في رسالة الغفران على هذا النسق، إذ مثلت هذه النصوص الخط التتابعي لمسار الحدث، ومن أمثلة ذلك ما عرضه المعري في مشهد الحمار الوحشي عندما أراد علي بن منصور اصطياده قال: ((**أَمْسِكْ يا عبدَ الله فإن اللهَ أَنعمَ عليَّ ورَفَعَ عني البُؤسَ. وذلكَ أَني صَادَني صائدٌ بمِخلَبٍ، وكان إهابي لهُ كالسَّلَبِ، فباعَهُ في بعضِ الأَمصار، وصَرَاهُ للسَّانِيَةِ صارٍ، فاتُّخِذَ منهُ غرْبٌ،**

(١) البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام: محمد رشيد ثابت، ليبيا– تونس، الدار العربية للكتب،١٩٧٥: ٣٨.

(٢) المتخيل السردي: مقاربات نقدية في النص والرؤى والدلالة: عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٩ : ١٠٨.

(٣) ينظر: بنية النص الروائي: إبراهيم خليل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠١٠: ٢٩٧.

(٤) ينظر: المتخيل السردي: ١٠٩.

شُفى بمائهِ الكَرْبُ، وتَطهَّرَ بنَزيعهِ الصالحون، فشَمِلَتْني بَركةٌ من أولئك فدخلتُ الجنَّةَ أُرزَقُ فيها بغير حِساب))[1].

فالمعري هنا يروي أحداث هذا المشهد بصورة متتالية على لسان الحمار الوحشي، فابتدأ مشهده

- صاده صائد بمنجلٍ.
- ثم سلخ جلده بعد ذلك، ثم باعه.
- بعد ذلك اشترى جلده اناس عملوا قربة ماء، يشرب منها العطشان، ويشفى بمائه المريض، ويتطهر منه الصالحون.
- بعدها وصلتني بركة هؤلاء الناس.
- فدخلت الجنة أُرزق فيها بغير حساب.

ففي هذا المشهد روى الحمار تفاصيل حادثة صيده على وفق التسلسل الزمني، من دون استباق او استرجاع، فسردَ المشهد على وفق دفعات متلاحقة، فالحدث مرتبط بشخصية الحمار والرجل الذي صاده.

فالأحداث التي وردت في المشهد قد ربطتها علاقة سببية، فكان ما قبلها سبباً لما بعدها، إذ إن الحمار لم يدخل الجنة ما لم يصنع من جلده القربة يشرب منها، ويتطهر بها الصالحون، ولم يكن ليحدث ذلك ما لم يصده الصائد بمخلب. فالمشهد السردي هنا بُنِيَ على نتيجة وسبب.

وفي مشهد آخر: **((ويَمُرُّ مَلَكٌ من الملائكةِ، فيقولُ: يا عبدَ اللهِ أَخبرْني عن الحُورِ العين، أَلَيْسَ في (الكتاب الكريم) : ((إِنَّا أَنشَأْنَاهُنَّ إِنشَاءً، فَجَعَلْنَاهُنَّ أَبْكَارًا، عُرُبًا أَتْرَابًا، لأَصْحَابِ الْيَمِينِ))**[2]. **فيقولُ المَلَكُ هُنَّ على ضَرْبَيْنِ، ضَرْبٌ خَلَقَه اللهُ في الجَنّةِ لم يعرفْ غَيْرَها، وضَربٌ نَقلَهُ الله من الدارِ العاجلةِ لَمّا عَمِلَ الأَعمالَ الصالحةَ. فيقولُ وقد هكِرَ مِمَّا سَمِعَ – أَي عجب– : فأَيْن اللواتي لم يَكُنَّ في الدارِ الفانية؟ وكيف يَتَمَيّزْنَ من غَيْرِهنَّ؟ فيقولُ الملَكُ: اقْفُ أَثَري لِتَرى البَدِيءَ من قُدْرَةِ اللهِ. فَيتبَعُه، فَيَجيءُ به إِلى حدائِقَ لا يَعْرَفُ كُنهَها إِلَّا اللهُ، فيقول الملَكُ: خُذ ثَمَرةً من هذا الثمرِ فاكسِرها فإِنَّ هذا الشجَرَ يُعْرَفُ بشَجَرِ الحُور. فيأَخذُ سَفَرْجلةً، أَو رُمَّانةً، أَو تُفاحةً، أَو ما شاءَ من الثمار؛ فيَكسِرُها، فتَخرجُ**

(١) رسالة الغفران: ١٩٨.

(٢) سورة الواقعة: ٣٥- ٣٨.

منها جاريةٌ حَوْراءُ عَيْناءُ تَبْرَقُ لِحُسنِها حُورِيّاتُ الجِنانِ، فتقولُ: مَنْ أَنتَ يا عبد اللهِ؟ فيقولُ: أَنا فلانُ ابنُ فُلانٍ. فتقولُ: إِني أُمنَّى بِلِقائِكَ قَبْلَ أَن يَخلُقَ الله الدُّنيا بأَربعة آلافِ سنَة. فَعِندَ ذلك يَسْجُدُ إِعْظاماً للهِ القَدير، ويقول: كما جاء في الحديثِ: ((أَعْدَدْتُ لِعِبادِيَ المُؤمِنينَ مَا لا عَيْنٌ رَأَت، ولا أُذُنٌ سَمِعَت، بَلهَ ما أَطلَعْتُهم عليه))

ويَخطِرُ في نَفسِه وهو ساجدٌ، أَنَّ تلك الجاريَةَ على حُسْنِها ضاوِيةٌ*، فيَرفَعُ رأسَه من السُّجودِ، وقد صار من ورائِها رِدفٌ يُضاهِي كُثْبانَ عالِجٍ* وأَنقاءَ والدَّهْناءِ*... فيُهالُ من قُدرةِ اللهِ اللطيفِ الخبير، ويقولُ: يا رازِقَ المُشرِقَةِ سَناها ومُبْلِغَ السائلةِ مُناها... أَسأَلُكَ أَن تَقصُرَ بُوصَ هذه الحُورِيّةِ عَلى ميلٍ في مِيل،... فيقالُ له: أَنتَ مخيَّرٌ في تكوينِ هذه الجاريةِ كما تَشاءُ))[1].

في المشهد أعلاه رُويت تفاصيل الحادثة وفق النمط المتتابع في سير أحداثه، فعمل السارد على المزاوجة بين الحدث والحوار في بناء هذا الترتيب السائر وفق خط أفقي، يهتم بتسلسل وتعاقب عرض الأحداث بالدرجة الأولى. فبعد دخول علي بن منصور الجنة ورؤيته ما فيها. ظهر له ملاك فسأله عن حور العين الواردات ذكرهن في كتاب الله العظيم، فأخبره الملك بأصنافهن وأجناسهن، إذ انتقل بعضهن من الدار الفانية إلى الدار الآخرة، وبعضٌ آخر يخرجن من ثمار الجنة وهذا كله بمشيئة الله سبحانه وتعالى. وينتقل الحدث والحوار ما بين علي بن منصور والملك وما بينه وبين الحور التي خرجت له من ثمار الجنة التي أخذها وكسرها، فأخبرته أنها متشوقة للقائه قبل أن يخلق الله الدنيا بأربعة آلاف سنة فتذكر قول الرسول الكريم (صلى الله عليه وسلم) بأن الله تعالى خلق لعباده المتقين ما لا عين رأت ولا أذن سمعت، فسجد لله وخطر في باله وهو ساجد أن هذه الحورية نحيلة ليرفع رأسه فوجدها تحولت إلى ممتلئة، ثم طلب من الله سبحانه وتعالى طلب آخر ليخبروه أنه مخير في تكوين هذه الجارية.

---

(١) رسالة الغفران: ٢٨٧-٢٨٨-٢٨٩.

*ضاوية: مؤنث ضاوٍ، وهو النحيف القليل الجسم، دقَّ عظمُه، ضعُف وهزُل. لسان العرب مادة (ضوى).

*عالج: رمال على طريق مكة، معجم البلدان: ٣: ٥٩١.

*الدهناء: رمال في طريق اليمامة إلى مكة لا يعرف طولها، ويقال في المثل: أوسع من الدهناء، المصدر نفسه: ٢: ٦٣٦.

ففي هذا المشهد تناوب الحدث والحوار بشكل متتابع، إذ إن دخول ابن القارح الجنة ولقاءه بالملك وطلبه منه رؤية الحور، فجميع هذه الأحداث متتابعة، وكان بعضها سبباً لبعض، فدخوله للجنة كان لسبب، ولقاءه بالملك كان بسبب دخوله الجنة، ورؤيته للحور كان بسبب لقائه وحواره مع الملك.

والمشهد الآخر تكوّن بسبب المشهد الأول، إذ بعد حواره وحديثه مع الملك أخذ ابن القارح الثمرة ليكسرها فخرجت القينة منها. فهذه كلها أفعال فيها حركة بنت لنا نسقاً متتابعاً في تكوينها، فولّدت لنا حواراً قصيراً نشأ بين ابن القارح والقينة. إذ إن هذه الأحداث جاءت بصورة متوالية ومتدرجة من لحظة خروج الحور وحديثها معه وسجوده بعد حواره وتخيله لتغير شكلها. فكل هذه الأحداث جمعت روابط سببية متماسكة في حلقاتها، فارتباط السابق بما هو لاحق لتضفي على المشهد قيمة جمالية عارضة للأحداث للمسرود له وبشكل ممسرح.

وجاء تتابع المشهد على النسق الاتي:

- دخول علي بن منصور الجنة.
- لقاؤه بالملك وحواره معه.
- طلبه رؤية الحور.
- أخذه للثمار وكسره، وخروج الجارية منها.
- حواره مع الجارية.
- سجوده وتخيله لتغير شكلها.

ومن أبرز الإشراقات الربانية في هذا المشهد، هو خروج الحورية من الثمرة، وهو ما لم يكن يتوقعه ابن القارح، فهذا ما يدل على عظمة وقدرة الله عز وجل بتغير الهيئات والموصوفات.

فابن القارح يبدو بوجهين مختلفين، الوجه الأول هو الوجه الإيماني الظاهر، والوجه الثاني الوجه المتكاذب على شهواته ونزواته، يدّعي الإيمان والوقار، لكنه متهافت على نساء الجنة من الإنس والحور.

٢- نَسَقُ التَّدَاخُلِ:

وهو عكس نمط التتابع، إذ تأتي الأحداث غير متتابعة، وهو ما لا يؤثر في الزمن السردي لهذه الأحداث، فيتقدم المستقبل على الماضي أو الحاضر على الماضي.(١)

وقاد ترتيب الحدث في البناء المتداخل في رسالة الغفران إلى بروز خاصية فنية مهمة، وهي تباين زمن الحدث عن زمن السرد، ولأجل توضيح هذه الخاصية الفنية، لا بد من العودة إلى مشاهد رسالة الغفران لنتلمس هذه السمة، فالحدث في مشهد **(يوم المحشر)**(٢) طبقاً للتسلسل الزمني الذي يفهم من سياق النص، هو موت ابن القارح ونهوضه من القبر للحساب، ثم بعد ذلك يغفر له ويدخل الجنة.

لكن السرد في الحكاية يقدم هذه الوقائع بصورة مغايرة تماماً لزمن وقوعها، فواقعة النهوض من الريم هي بداية الوقائع في الحدث. طبقاً لوقوعها في الزمن، أما في الحكاية جاءت في وسط السرد، ثم تندفع الوقائع متنقلة بين الحاضر والماضي، معتمدة أساساً الزمن الحاضر في روايتها. وفي هذا يبرز التباين واضحاً بين زمن السرد الذي هو الحاضر وزمن الحدث الذي يمتد طويلاً في الماضي.

وهكذا يتبين من خلال مشهد يوم الحشر التباين الكبير بين زمن الحدث وزمن السرد. إذ إن زمن الحدث يستغرق قرابة ستة أشهر من شهور العاجلة، يبدأ بنهوض ابن القارح من القبر وينتهي بدخوله الجنة.

لكن زمن السرد لا يستغرق سوى ساعات معدودة من ساعات الجنة، وهو الوقت الذي يفصل سؤال (تميم بن أُبَيّ) عن سؤال (راعي الإبل).

٣- النَّسَقُ الدَّائِرِيُّ:

ويُقصد به أن تبدأ القصة بموقف معين ثم العودة مرة أخرى إلى الموقف نفسة في نهايتها، أي إن يكرر السارد المقطع أو الفكرة التي ابتدأ بها في الخاتمة، سواء الرؤية نفسها أو برؤية جديدة مختلفة(٣).

وتركز هذا النمط في رسالة الغفران ككل وليس بمشاهد معينة، وذلك لأن المعري بدأ رسالته من نقطة دخول علي بن منصور الجنة بقوله: ((**فقد غُرس لمَولايَ الشيخِ الجليل، شجرٌ في الجَنَّة لذيذُ**

(١) ينظر: البناء الفني لرواية الحرب في العراق: ٣٨.

(٢) ينظر: رسالة الغفران: ٢٤٨.

(٣) ينظر: الألسنية والنقد العربي في النظرية والممارسة: موريس أبو ناصر، دار النهار، بيروت، د. ط، ١٩٧٩: ٨٥.

اجتناء...))[١]. ثم تدور أحداث القصة بأكملها وصولاً إلى قوله: **((وترَكَهم في الشقاءِ السّرمَدِ، وعَمَد لمحلِّهِ في الجِنانِ))**[٢]، وقوله: **((ويَتَّكئُ على مَفْرَشٍ من السُّندُسِ، ويأمُرُ الحُورَ العِينَ أَن يَحملنَ ذلك المفرَشَ، فيضَعنَهُ على سَريرٍ من سُرُرِ أَهل الجنَّةِ، وإنَّما هُو زَبَرْجَدٌ أَو عَسْجَدٌ،...))**[٣].

فهي ذات بنية دائرية لأنها تنفتح على الفردوس وتنغلق على الفردوس كذلك. تبدأ بابن القارح وهو يتنزه في الجنة على غير منهج وهدى، وتطول رحلته ثم يعود إلى قصره المشيد.

٤- نَسَقُ التَّضْمِينِ:

هو تضمين حدث ما في صيغة معينة في صيغة أخرى، **((**يتمثل بوظيفة ملء فراغ العمل أو البحث عن التوزيع**))**[٤]. وبمعنى آخر هو سرد مشهد في مشهد آخر. بحيث تكون الأحداث المشهدية القصة التالية من ضمن أحداث القصة الأولى أو تكون بمعزل عنها، لكن على شرط وجود ترابط بين القصتين، وغايتها أما عرض قدرة السارد في صياغة وترتيب الأحداث وسردها بصورة متداخلة أو لغاية فنية زخرفية **أو** توضيحية[٥]. وعليه فيكون السرد إما **((**متداخلاً أو مطموراً أو تحتياً**))**[٦] أي تتداخل الأحداث فيما بينها. وجاء هذ اللفظ (الطمر)، ويُعنى به أن يكون هناك حدث أكبر منه قد غطى عليه، أو طغى فوقه، أما (تحتياً) فيعني أن هناك أهمية قصوى لما فوقه من الأحداث أكثر من أهميته هو.

فتتكون رسالة الغفران من قصة وهي قصة ابن القارح في العالم الآخر، وقصصٍ أخرى مضمنة بتغير أبطالها. ومنها ما عرضه المعري في مشهد دخول علي بن منصور إلى الجنة واصطفاء الندماء له: **((وكأَني به- أَدامَ اللهُ الجمَالَ ببَقائهِ- إذا استحقَّ تلك الرُّتبةَ، بِيَقنِ التَّوبةِ، وقد اصطفى له نَدامَى من**

---

(١) رسالة الغفران: ١٤٠.

(٢) رسالة الغفران: ٣٦٠.

(٣) المصدر نفسه: ٣٧٨.

(٤) نظرية الأدب: رينه ويلك، أوستن وآرن، تر/ عادل سلامة، دار المريخ، الرياض، المملكة العربية السعودية،١٩٩٢: ٢٨٩.

(٥) ينظر: نظرية الأدب: رينه ويلك، أوستن وآرن، تر/ عادل سلامة، دار المريخ، الرياض، المملكة العربية السعودية، ١٩٩٢:٢٥٧.

(٦) مدخل إلى نظرية السرد: يان مانفريد، تر/ أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا- دمشق، ط١،٢٠١١: ٦٤.

أُدباءِ الفِردَوس: كـ أَخي ثُمالةَ وأَخي دَوْسٍ ويونُسَ بن حبيب الضَّبِّي وابنِ مَسْعَدَةَ المُجاشِعيّ... فصَدْرُ أحمدَ بنِ يحيَى هنالك قد غُسِلَ من الحِقْدَ على محمَّدِ بنِ يزيدَ، فصارا يَتَصافيان ويَتَوافَيان، كأنهما نَدْمانا جَذِيمةَ: مالِكٌ وعَقيل، جَمعَهُما مَبِيتٌ ومَقيل. وأَبو بشرٍ، عمرُو بن عُثمانَ سيبويهِ، قد رُحِضَتْ سُوَيدَاءُ قلبهِ من الضَّغْنِ على عليِّ بنِ حَمزَةَ الكسائيّ وأَصحابِه لما فعلوا به في مجلسِ البرامكة. وأَبو عُبَيدةَ صافي الطويّةِ لعبدِ الملكِ ابن قرَيْب قد ارتفعتْ خُلَّتُهما عن الرَّيبِ، فهُما كـ (أَرْبَدَ ولَبيدٍ) أَخَوانِ؛ أَو ابنى نُوَيْرَةَ فيما سَبَقَ من الأَوان، أَو صخرٍ ومُعاوِيةَ ولَدَىْ عَمْرو، وقد أَخْمَدا مِن الإحَن كَلَّ جَمْر: ﴿وَالمَلَائِكَةُ يَدْخُلُونَ عَلَيْهِمْ مِّن كُلِّ بَابٍ، سَلَامٌ عَلَيْكُم بِمَا صَبَرْتُمْ فَنِعْمَ عُقْبَىٰ ٱلدَّارِ﴾[1])) [2].

ففي مشهد اصطفاء الندماء لعلي بن منصور ضمن السارد ثلاث قصص أخرى في مشهده، فعندما تكلم السارد عن الندماء المتخاصمين في الحياة العاجلة: كـ محمد بن يزيد، وأبو بكر الأزدي، ويونس بن حبيب الضَّبِّي، وابن مسعدة المجاشعي (الأخفش الأوسط). وكيف نزع من صدورهم الغل والحقد.

فجاءت القصة الأولى مضمنة من خلال تشبيه ما حدث بين أحمد بن يحيى الشيباني ومحمد بن يزيد، بـ (نَدْمانا جذيمة: مالك وعقيل). وهي أيضاً قصة معروفة للقارئ، أوردها الطبري في كتابه بصورة تفصيلية دقيقة[3] .

أما القصة الثانية فهي قصة مجلس سيبويه مع الكسائي، فلم يوردها المعري بصورة تفصيلية لكنها قصة واضحة ومعروفة للقارئ. وهي أن الرشيد جمع بين الكسائي وبين سيبويه، فخطأه الكسائي والغلام، فأمر الرشيد بصرف سيبويه، وأمر للكسائي بعشرة آلاف درهم. فلم يدخل سيبويه البصرة بعدها، حتى وفاته[4].

---

(١) الرعد: ٢٣,٢٤.

(٢) رسالة الغفران: ١٦٩-١٧٠-١٧١.

(٣) ينظر: تاريخ الطبري (تاريخ الرسل والملوك): تح/ محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، ط٢، د . ت، ج١/ ٦١٦.

(٤) ينظر: مجالس العلماء: الزجاجي ت٣٤٠هـ، تح/ عبد السلام هارون، مطبعة حكومة الكويت، ط٢،١٩٨٤: ٨.

والقصة الثالثة هي قصة أبي عبيدة (معمر بن المثنى) وعبد الملك بن قريب الأصمعي، فهما كانا يتقارصان كثيراً، ويقع كل واحد منهما في صاحبه...[١] فاصبحا كـ (أربد ولبيد) أخوان؛ أو ابني نويرة، أو صخر ومعاوية: ولدي عمرو.

والحكاية المتضمنة شكلان أما أن تكون ذاتية ناشئة من القصة الأم ومرتبطة بها أو تكون مغايرة للقصة الأولى، وذلك عندما يعمد السارد إلى تضمين سرده قصه من الناحية التاريخية.[٢] ومن مبررات استعمال هذا النسق فعاليته في بعث التشويق وإبعاد الملل عن القارئ عبر التناوب في سرد الأحداث والانتقال من مستوى إلى آخر[٣]. ويمكن ملاحظة هذا الأسلوب في مشهد عدي بن زيد العبادي عندما يقول لعلي بن منصور: **((فهل لِك أَن نَركَبَ فَرَسَين من خيلِ الجنَّةِ فنَبعثَهما على صِيرانِها، وخِيطانِ* نعامها، وأَسرابِ ظِبائها، وعاناتِ* حُمرِها*: فإن للقَنِيصِ لَذَّةً قد تَنَغَّصتُ لك بها؟ فيقول الشيخُ: إنما أَنا صاحبُ قَلَم وسلَمٍ ولم أكن صاحبَ خيلٍ، ولا ممَّن يَسْحَبُ طويلَ الذَّيل، وزرتُكَ إلى مَنزلكَ مُهنِّئًا بسلامتِك من الجَحيم، وتَنَعُّمِكَ بعفو الرحيم... وأَنا كما قال القائل:**

لم يرْكَبوا الخيلَ إلَّا بعدَ ما كَبِرُوا فهُم ثِقالٌ على أَكتافِها عُنُفُ

أن يلحقَني ما لَحِقَ (جَلَماً) صاحبَ المُتَجَرِّدةِ لَمَّا حُمِلَ على اليَحْمُوم، والتَعَرُّضُ لِمَا لمْ تَسبِق بهِ العادةُ من المُوم*. ولقد بلَغكَ ما لَقِى ولَدُ (زُهَيرٍ)، لَمَّا وُقِصَ* عن العَتِدِ* ذي المَير، فَسَلَكَ في طريق

---

(١) أخبار النحويّين البصريّين: السيرافي، تح/ طه محمد الزيني، محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده_ مصر، ط١، ١٩٥٥: ٥٣.

(٢) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية: شجاع العاني ١٨.

(٣) ينظر: الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث (دراسة في البنية السردية): حسن سالم، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب/ الجامعة المستنصرية، ٢٠٠٤: ١٣٥.

*الخِيطان: جمع خيط، وهو الجماعة من النعام أو الجراد. لسان العرب مادة (خيط).

*العَانَةَ: القطيع من حُمُر الوحش. المصدر نفسه: مادة (عون).

*المُومُ: أَشَدُّ الجُدَرِيِّ. المصدر نفسه: مادة (موم).

* وقص: وَقَصَ عُنُقَه، وكل ما كُسِرَ فقد وقِصَ. لسان العرب: مادة (وقص).

* العتد: مُعَدٌّ حاضِرٌ، فَرَسٌ عَتَدٌ: مَعَدٌّ للجَرْي. المصدر نفسه: مادة (عتد).

*وعب: ما اتَّسَع من الأرض. المصدر نفسه: مادة (وعب).

وَعبٍ*، وما انتَفع ببُكاءِ (كَعْب). وكذلك وَلدُك (عَلقَمَةُ) حَلَّت في العاجلةِ به النِّقمةُ، لَمَّا رَكِبَ للصيدِ فأَصبح كجَدِّه (زيدٍ)))[1].

لقد ضمن السارد في هذا المشهد ثلاث قصص تضمنت المشهد الأصلي. لتبدأ قصص جديدة أقحمت المشهد ببراعة من قبل السارد، وهي حكاية (جلم) وهو جلم بن عمرو صاحب (المتجردة) وهي زوجة النعمان بن المنذر، ويفهم من الحكاية أن النعمان حمله على أن يركب فرسه اليحموم فأرده.[2] أما الحكاية الثانية فقد ضمن المعري قصة ولد الشاعر زهير بن أبي سلمى (سالم) فكان جميل الوجه حسن الشَّعر. فأهدى رجلٌ إلى زهير بُرْدَين، فلبسهما الفتى وركب فرسا له، فمرَّ بامرأةٍ من العرب بماء يقال له النُّتاءة، فقالت: ما رأيت كاليوم قط رجلاً ولا بُرْدَيْن ولا فرساً. فعثر به الفرسُ فاندقَّتْ عُنُقُه وعنق الفرس وانشَّق البردان. ورثاه أبوه بشعر مؤثر[3].

أما الحادثة الثالثة المضمنة هي أنّ عمرو بن امرئ القيس وعَلْقمة بن عديّ، وعمرَو بن هند خرجوا إلى الصيد فأتوْا قصر ابن مُقاتِل فمكثوا فيه يتصيّدون، فزعموا أنّ علقمة بن عديّ تَبعَ حماراً فصرعه والشمسُ لم تَطلع، ثم لحق آخر فطعنه فانقصف الرمح فيه ومرَّ به فرسُه يركض، فجال به العَير فضربه فأصاب صدرَه فقتله، وقيل: إنّ الرمحَ المنقصف دخل في صدره فقتله، وذلك في أيّام الربيع، وكان عديّ بن زيد معهم وإليه قصدوا، وكان نازلاً في قصر ابن مقاتل، فقال عديّ هذه القصيدة يرثيه بها:

أَنعِمْ صَباحاً عَلْقَمَ بنَ عَدِيّ أَثْوَيْتَ اليومَ أم تَرْحَلْ[4]

وركز السارد على دواخل الشخصيات أكثر من ظواهرها، على الرغم من اتساع المكان، والشخصيات قد ارتبطت مع بعضها بعضاً بأواصر قوية وأخوية بعد تلك العداوة في الحياة العاجلة.

---

(١) رسالة الغفران: ١٩٥- ١٩٦.

(٢) ينظر: رسالة الغفران: ١٩٦. وينظر: فرائد اللآل في مجمع الأمثال: إبراهيم ابن السيد علي الأحدب الطرابلسي، المكتبة الكاثوليكية_ بيروت، ١٣١١هـ، ج١: ٧٧. لكن القصة لم ترد باسم جلم بن عمرو بل وردت باسم سعد **((وكان للنعمان فرس يقال له اليحموم يردي من ركبه، فقال يوماً لسعد اركبهُ واطلب عليه الوحش، فامتنع سعد فقهرهُ النعمان على ذلك))**.

(٣) الأغاني: الأصفهاني: تح/ إحسان عباس، دار صادر_ بيروت، ١٠: ٢٤٣-٢٤٤.

(٤) المصدر نفسه: ٢: ٩٩.

وورد هذا النسق أيضاً في مشهد شجار نابغة بني جعدة مع أبي بصير، ((**فيَضربه بكُوزٍ من ذَهَبٍ. فيقولُ: لا عَرْبدَةَ في الجِنان، وإنما يُعرَفُ ذلك في الدار الفانيَةِ بين السّفِلَةِ والهَجَاج، وإنَّكَ يا أَبا ليلى، لمتنَزِّع، وقد رُوي في الحديثِ، أَنَّ رجلاً صاحَ بالبَصرةِ يا آل قَيسٍ! فجاءَ (النابغةُ الجَعْدِيُّ) بعُصَيَّةٍ لهُ، فأَخَذَهُ شُرَطُ (أبي موسى الأَشعَريّ) فجلَدَهُ، لأَن النبيَّ صلى الله عليه وسلم قال: (من تعزَّى بعزاءِ الجاهليةِ ليس منَّا). ولولا أَنَّ في الكتابِ الكريم: ﴿لَا يُصَدَّعُونَ عَنْهَا وَلَا يُنْزِفُونَ﴾[1] لَظَنَنَّاكَ أصابك نَزْفٌ* في عَقلِكَ**))[2]. فمشهد شجار النابغة مع الأعشى تضمنه قصة الرجل الذي صاح بالبصرة، يا آل قيس، فجاء الجعدي بِعَصَاً صغيرةٍ فأخذها الأشعري فجلده، لأن النبي نهى عن التعزي بعزاء الجاهلية. ولو أن الله تعالى قال ((لا يصدعون عنها ولا ينزفون)) أي إن من يشرب من خمر الجنة لا يذهب عقله ولا يصدع، أي بخلاف خمر الدنيا. لظننناك قد ذهب عقلك، لكن الأعشى لم يشرب الا اللبن والعسل، وأنه لوقور في المجلس ولا يذهب عقلة عند حل الشدائد.

ووقد يجعل السارد في هذا النمط ((الشخصية التي تعيش حاضراً ما تتذكر حادثاً أو أمراً وقع لها في الماضي فتحكي عنه، أو كأن يُدخل في القصة حكاية عن الماضي، فيضمن حكايته حكاية أخرى))[3]. وبهذا تتداخل الأزمنة فيصبح حاضرها مع ماضيها[4].

وجاء هذا النمط في مشهد أم عمرو، فقد ضمن السارد حكاية في حكاية أخرى لتحكي شخصيتها أمراً وقع لها في الماضي يقول السارد: ((**فإذا عجبت الجماعة من إحسانها وإصابتها قالت: أتدرون من أنا؟ فيقولون: لا والله المحمود! فتقول: أنا ام عمرو التي يقول فيها القائل:**

تصد الكأَسَ عَنَّا أمَّ عَمْرٍو وكَانَ الكأسُ مَجْرَاهَا اليَمِينَا[5]

---

(١) الواقعة: ١٩

(٢) رسالة الغفران: ٢٣١-٢٣٢.

*نَزْف: أي سَكِر فذهب عقله، ونزف الرجل في الخصومة إذا انقطعت حُجته. لسان العرب مادة (نزف).

(٣) تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي: يمنى العيد: ٧٥.

(٤) ينظر: الزمن في الرواية العربية: ١٠١.

(٥) التبريزي في شرحه للمعلقات، تح/ محمد محيي الدين عبد الحميد، مكتبة محمد صبيح وأولاده، الأزهر_ مصر/ ٣٨٤. ((**البيتان رواهما في معلقة عمرو بن كلثوم وعقب عليهما قائلاً: بعضهم يروى هذين البيتين لعمرو ابن اخت جَذِيمَةَ الأبْرَشِ، وذلك لمَّا وجده مالك وعقيل في البرِّية، وكانا يشربان وأم عمرو هذه المذكورة تصد عنه الكأس، فلما قال هذا الشعر سقياه وحملاه إلى خاله جذيمةَ**)).

وَمَا شَرُّ الثَّلاثة أمَّ عمرٍو بصَاحِبِكِ الذي لا تَصْحَبِينَا

فيزدادون بها عجباً وإكراماً ويقولون: لمن هذا الشعر؟ ألِـ (عمرو بن عدي اللخمي؟) أم لـ(عمرو بن كلثوم التغلبي)؟ فتقول: أنا شهدت (ندماني جذيمة: مالكاً وعقيلاً) وصبحتهما الخمر المشعشة لما وجدا (عمرو بن كلثوم) فكنت أصرف الكأس عنه، فقال هذين البيتين، فلعل عمرو بن كلثوم حَسَّ بهما واستزادهما في أبياته))[1].

أما سبب نسب هذه الأبيات إلى عمرو بن عدي، هي أن أم عمرو كانت قينة لمالك وعقيل، فبينما هما يأكلان أقبل فتًى عريان شاحب... فمد يده يريد الطعام، فناولته القينة كراعاً، فأكلها ثم مد يده إليها، فقالت: (تعطي العبد كراعاً فيطمع في الذراع)، فذهبت مثلاً، ثم ناولت الرجلين من شراب كان معها، وأوكت زقها، أي ربطت وشدت السقاء، فقال عمرو بن عدي:

صَدَدْتِ الكأسَ عَنَّا أمَّ عَمْرٍو وكَانَ الكأسُ مَجْرَاهَا اليَمِينَا[2]

وقد ذكر المعري هذا الحكاية سابقاً في مشهد الندماء.

وجاء هذا النمط أيضا في مشهد الخَيْتعورُ (أَبو هَدْرَشَ) إذ يقول: **((دَخلت مَرَّةً دارَ أُناسٍ أُريد أَن أصْرعَ فتاةً لهم، فَتَصَوَّرْتُ في صورةِ عَضَلٍ- أَي جُرَذ- فدَعَوا لي الضَّياوِنَ* فلمَّا أَرهقَتْني تَحَوَّلْتُ صِلًّا أَرْقَمَ ودَخَلتُ في قَطِيل هناك. فلمَّا عَلموا ذلك كَشَفوهُ عَنِّي: فلمَّا خِفتُ القَتْلَ صِرْتُ ريحاً هَفَّافَةً فلَحِقتُ بالرَّوافِدِ ونَقَضُوا تلك الخُشُبَ والأَجذَالَ فلم يَرَوْا شيئاً فجَعَلوا يتَفكَّنُونَ ويقولونَ: ليسَ هنا مَكانٌ أَنَّ يَسْتترَ فيه. فبينا هُم يتَذاكَرون ذلك، عَمَدتُ لِكَعابِهم في الكِلَّةِ، فلمَّا رأَتْني أَصابَها الصَّرَعُ، واجتمَعَ أَهلُها من كُل أَوْبٍ، وجَمعوا لها الرُّقاةَ، وجاءُوا بالأَطِبَّةِ وبَذلوا المُنفِساتِ، فما تَرَكَ راقٍ رُقْيَةً إِلَّا عَرَضَها عليَّ وأَنا لا أُجيبُ؛ وغَبَرَت الأُساةُ تَسْقيها الأَشْفِيَةَ وأَنا سَدِكٌ بها لا أَزولُ؛ فلمَّا أَصابَها الحِمامُ طَلَبتُ لي سِواها صاحِبةً، ثُمَّ كذلك حتى رَزَقَ اللهُ الإِنابَةَ وأَثاب الجَزيلَ، فلا أَفْتَأُ له مِن الحامِدينَ))**[3].

---

(١) رسالة الغفران: ٢٧٧-٢٧٨.

(٢) تاريخ الطبري (تاريخ الرسل والملوك): تح/ محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، ط٢، د . ت،١: ٦١٦.

*الضَّياوِنَ: مفرد الضَّيْوَنُ، السِّنَّوْرُ الذكر من فصيلة القطط، ينظر: لسان العرب مادة (ضيون).

(٣) رسالة الغفران: ٢٩٣-٢٩٤.

فالمشهد الأصلي هو حديث الخيتعور وجاء مضمناً لقصة فتاة حدثت معه في الماضي، فيقول لقد لمن بني آدم شراً، ولقوا من كذلك: دخلت مرةً دار أناس أريد أن أتصرع لهم فتاة، فتصورت في صورة جرذ فدعوا لي الضياون، وهو السنور الذكر، فلما أرهقني تحولت صلاً أرقم ودخلت في قطيل، وهو المقطوع من أصل الجذع، فلحقت بالروافد، وهي خشبة السقف ونقضوا تلك الأخشاب، فلم يروا شيئاً فجعلوا يتعجبون ويتفكرون ويقولون: ليس ها هنا مكان يمكن أن يستتر فيه، فعمدت لكعابهم في الكلة وهي غشاء رقيق يتقي به من البعوض، فلما رأتني الفتاة أصابها الصرع، وجمعوا أهلها من كل صوب قيت وجمعوا لها الرقاة والأطبة وبذلوا الغالي والنفيس ولم يترك راق رقية إلا وقرأها عليّ وأنا سدك لزمتها ولم افارقها واولعت بها، فلما أصابتها المنية ذهبتُ إلى واحدةٍ أخرى، وبقيت كذلك حتى رزقني الله التوبة.

وبناءً على المشاهد التي وردت فإن لنسق التضمين حضوراً في رسالة الغفران، إذ أورد المعري مشاهد تحتوي على أحداث متداخلة مع أحداث أخرى لها علاقة بإحدى شخصيات المشهد الرئيس. وإن دلَّ ذلك على شيء، فما هو إلا لبيان قدرة المعري في نسج الأحداث وسعة معلوماته.

المَبْحَثُ الثَّالِثُ

المَكَانُ

الانْفِصَالُ والاتِّصَالُ المَكَانِيُّ

الاتِّصَالُ

الاتِّصَالُ القَسْرِيُّ

الانْفِصَالُ

الانْفِصَالُ الجُزْئِيُّ

عِلاقَةُ المَكَانِ بِالمَضْمُونِ

المَبْحَثُ الثَّالِثُ

المَكَانُ:

يشكل المكان محوراً أساسياً من المحاور التي تدور فيها العملية السردية، فالمكان هو عنصر أساس من عناصر السرد، فمن غير تحديد المكان لا يمكن للسرد أن يكتمل.

فالأحداث ((تقع في مكان معين، وترتبط بظروف وعادات ومبادئ خاصة بالمكان الذي وقعت فيه))[١].

والمكان هو المحرك لتشكيل المشهد، فلا يكون منعزلاً عن باقي عناصر السرد[٢]، ((وإنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى، كالشخصيات والأحداث والرؤى السردية... وعدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات والصلات التي يقيمها يجعل من العسير فهم الدور النصي الذي ينهض به الفضاء الروائي داخل السرد))[٣].

وأول ((استعمال اصطلاحي للمكان في الفلسفة قد صرح به افلاطون، إذ عده حاوياً وقابلاً للشيء))[٤]، وهذا يعني أن المكان هو قوقعة الحدث التي تحتوي كل تفاصيله، ويرى افلاطون أيضاً ((أن المكان من خلال نظرية المثل، غير حقيقي، وهو محل التغير في عالم الظواهر المحسوسة))[٥]. لأن المكان لديه مكان متخيل يقع في أعالي السماء وتكوينه محصور برؤية خيالية. على خلاف ذلك نجد أن المكان أكثر ارتباطاً بالواقع على رأي أرسطو، فهو موجود ما دمنا نشغله ونتحيز فيه، ويمكن إدراكه من طريق الحركة من مكان إلى آخر، وهو مفارق للأجسام المتمكنة فيه وسابق عليها ولا يفسد بفسادها، وهنا

---

(١) نجيب محفوظ والقصة القصيرة: إيفيلين فريد وجورج يارد، دار الشروق، الأردن، ط١ ، ١٩٨٨: ٢١٧.

(٢) ينظر: السرد الرسائلي (قراءة في سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح): محمد مطلك الجميلي، تموز للطباعة والنشر، دمشق، ط١، ٢٠١٤: ١٠٨.

(٣) بنية الشكل الروائي: ٢٦.

(٤) نظرية المكان في فلسفة ابن سينا: حسن مجيد العبيدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٧: ١٩.

(٥) قضايا الفلسفة العامة ومباحثها: علي عبد المعطي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط١، ١٩٨٤: ١٢٤.

نجد أن المكان عند أرسطو أكثر التصاقاً بالعلمية والموضوعية، لأننا لا نعيش في الجنة أو في السماء، وإنما نعيش في الأرض وما فيها من أمكنة وأزمنة وأحداث ووقائع. أما عند إقليدس فهو ذو ثلاثة أبعاد هي الطول والعرض والعمق، وقد عدّ ديكارت المكان الممتد في الأبعاد الثلاثة. وعلى الرغم من التشكيل الهندسي الذي أصر عليه إقليدس وديكارت إلا أن المكان في السرد يظل يحتفظ بالخيالية المأخوذة من أرض الواقع وعلى اتفاق معهما كان نيوتن يضيف خاصية اللاتناهي والأزلية والأبدية والقدم وعدم الفناء(١)، والفارق الوحيد الذي أضافه كانت هي ارتباط المكان بالعقل والعقلانية؛ فالإنسان يخضع لتصور مسبق عن طبيعة المكان(٢).

ويمكن القول إن المكان على ارتباط بالخيال بنسبة كبيرة، وهذا لا يعني انسلاخه عن أرض الواقع فهو ((المكان المتخيل))(٣)، الذي ترسمه الكلمات وتحد دلالته المعاني.

فالمكان الذي ينجذب نحو الخيال لا يمكن أن يبقى مكاناً لا مبالياً، ذا أبعاد هندسية وحسب. فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من حيز، فالخيال يتخيل ويغني نفسه دون توقف بالصورة الجديدة (٤).

والمكان لدى غريماس هو ((الشيء المبني المحتوى على عناصر متقطعة انطلاقاً من الامتداد المتصور هو على أنه بعد كامل، ممتلئ دون أن يكون حلٌّ لاستمراريته. ويمكن أن يدرس هذا الشيء من وجهة نظر هندسية خالصة))(٥).

أما يوري لوتمان فيرى أن المكان هو ((مجموعة من الأشياء المتجانسة من الظواهر، أو الحالات أو الوظائف، أو الأشكال المتغيرة... تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة كالاتصال

(١) ينظر: نظرية المكان في فلسفة ابن سينا: ٢٠ – ٢٨.

(٢) ينظر: موسوعة الفلسفة: عبد الرحمن بدوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٤، ٢: ٢٤٠.

(٣) جماليات المكان في ثلاثية خامينة: مهدي عبيدي، منشورات الهيئة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠١١: ٢٦.

(٤) ينظر: جماليات المكان: غاستون باشلار، تر/ غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت– لبنان، ط٢، ١٩٨٤: ٣١.

(٥) في نظرية الرواية : ١٢٢.

والمسافة))[١]. ولغة العلاقات المكانية تعد وسيلة من الوسائل الرئيسة لوصف الواقع، فمفاهيم مثل الأعلى/ الأسفل، القريب/ البعيد، المنفتح/ المغلق، المحدود/ اللامحدود،... كلها تصبح لبنات في بناء نماذج ثقافية لا تظهر عليها صفات مكانية...[٢].

الفَضَاءُ وَالمَكَانُ:

يفهم الفضاء في هذا التصور على أنه الحيز المكاني في الرواية أو الحكي عامة، ((ويطلق عليه عادة الفضاء الجغرافي، فالروائي مثلاً – في نظر البعض– يقدم دائماً حدّاً أدنى من الإشارات (الجغرافية) التي تشكل فقط نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ، أو من أجل تحقيق استكشافات منهجية للأماكن))[٣].

فالفضاء هنا هو معادل لموضوع المكان في القصة، ولا يقصد به بالطبع المكان الذي تشغله الأحرف الطباعية التي كُتِبَت بها القصة، ولكن ذلك المكان الذي تصوره قصتها المتخيلة. وهو مع ذلك فضاء متميز عما كان يتصوره أدباء القرون الوسطى، الذين كانوا يؤسسون فضاء تتقابل فيه السماء مع الأرض، بحيث تتخذ رحلة البطل الرئيسية بعداً عمودياً، فضلاً عن إمكانية الحركة في بعد أفقي أيضاً. ثم إن ما يطبع الفضاء في القرون الوسطى هو التعارض الكامل بين الأمكنة:

السماء≠ الأرض

وهناك تعارض ضمن هذان الفضاءين:

السماء: فيها مثلاً تعارض بين الجنة والنار[٤].

الأرض: وفيها تعارض مثلاً بين المكان الأليف والمعادي.

---

(١) مشكلة المكان الفني: يوري لوتمان، تر/ سيزا قاسم، عيون المقالات، الدار البيضاء– المغرب، ط٢، ١٩٨٨: ٦٥.

(٢) مشكلة المكان الفني: يوري لوتمان،: ٦٩.

(٣) بنية النص السردي: ٥٣.

(٤) ينظر: مشكلة المكان الفني: ٥٤.

وقد لا يختلف اثنان على أن المكان أقل من الفضاء، والفضاء يحتوي المكان والزمان والشخصيات معاً، لأن المكان هو الوعاء الذي يحتوي جميع الأحداث والشخصيات والزمن، فالمكان هو المحيط الكلي لمحتوى السرد.

ومن المكان يمكن للسارد تبيان أبعاد شخصياته من استعماله آليات؛ مثل السرد والوصف والحوار، لأن الشخصيات لا يمكن أن تقدم بمعزل عن المكان، فالمكان هو الذي يتقبل طواعية كل ما يخلقه السارد فيه.

ونظراً لأهمية المكان في العمل السردي نجد تبايناً بين المشهد والأشياء الأخرى (اللوحات، الأسماء، الزوايا، التأثيث) في المكان، لأن المشهد هو المكان الصامت الذي تعبر عنه الكلمات والحروف تتحرك من خلاله الشخصيات الورقية ((فيعد المكان الخلفية المشهدية للشخصية القصصية فهو مسرح الأحداث، والهواجس التي تصنعها الذاكرة التاريخية، برموزها المتنوعة، ما دامت صيرورة النص السردي جزءاً من صيرورة الواقع، وآليات المكان ما هي إلا وسيلة من الوسائل الرئيسية لرصد الواقع على مستوى السرد وما بعده أو على مستوى المواقف والرؤية))[١].

وتختلف الصورة عن المشهد، بأن المشهد هو تصوير الشخصيات وهي تتحرك على أرضية السرد، في حين الصورة هي توقف لحظي للأشياء والشخصيات التي تقوم بالحدث.

وتتفاعل الشخصيات مع المكان تفاعلاً إيجابياً ((لأن علاقة الإنسان بالمكان علاقة جدلية مصيرية، فلا يمكن أن يتصور الذهن لحظة من لحظات الوجود الإنساني خارج سياق المكان))[٢].

ويتمثل المكان في كونه مكوناً محورياً في بنية السرد، بحيث لا يمكن تصور حكاية بدون مكان، ولا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أن كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدد وزمان معين[٣].

ويعتمد النص الروائي على لغة السرد لتقديم الهيئات الأساسية للمكان من أرضيات وخلفيات ((لأن النص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكاناً خيالياً له مقوماته الخاصة وأبعاده المميزة))[١].

---

(١) جماليات المكان في القصة الجزائرية: أحمد طالب، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، د. ط، د. ت:٥٠.

(٢) فن القص: نبيلة إبراهيم، مكتبة غريب، القاهرة، د . ت، د. ط :١٣٩.

(٣) ينظر: تحديد النص السردي (تقنيات ومفاهيم): محمد بو عزة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠١٠: ٩٩.

فالمحتوى الذي يمنح الشخصيات حرية الحركة هو المكان بكل تفصيلاته وأبعاده فهو المساحة المتاحة لبعض الشخصيات والممنوعة عن بعضها، فالمكان لا ينبغي له أن يدل إلا على ما يدل عليه معناه؛ وهو الفسح للشخصيات لكي تتحرك في مساحة معينة، إن كانت جغرافية، وفي مساحة غير معينة إن كانت خرافية[٢].

وقد يختلف ((المكان في السرد الرسائلي عن المكان في الأجناس الأخرى (لرواية، القصة...) ففي هذه الأجناس هو لفظ متخيل وإيهامي يصوغه الكاتب حسب رؤيته لبناء الأحداث ولا يعني مطابقته للحقيقة، أما المكان في السرد الرسائلي فهو واقعي وحقيقي))[٣]. والمكان الخرافي ((هو مغايرة لما هو مألوف ومأنوس في تلك الأمكنة المعتادة والمتكررة في السرد))[٤].

ويختلف جيرار جينيت عن غيره بتأسيس علاقة المكان بفن الرسم، إذ يجتهد جيرار جينيت في ربط مكان الكتابة بمكان فن الرسم من جهة، وبمكان الفن المعماري والسينمائي من جهة أخرى. فمكان الرسام محدود جداً وهو في حال تركيبه المناظر على المناظر فهو لا يستحضر في لوحته إلا أماكن محدودة جداً. أما المعماري الذي يستحضر مكاناً يبنى طولاً أو عرضاً فهو يعجز عن أن يرسم أمامنا أكثر من مشهد أو مظهر واحد للمكان؛ وذلك بحكم واقعية غايته، ومادية مكانه، وارتباطه بالتجسيد الفعلي[٥].

ويختلف الأديب عن الرسام برسمه للمكان؛ أما الأديب فيرسم المكان إن شاء ضخماً وإن شاء ضئيلاً، فيتحرك به إن شاء، وإن شاء يتوقف به. فالمكان الأدبي عالم دون حدود إنه امتداد مستمر مفتوح عن جميع الجهات وفي كل الآفاق[٦].

الانْفِصَالُ وَالاتِّصَالُ المَكَانِيُّ:

---

(١) عالم النص (دراسة بنيوية في الأساليب السردية) سليمان كاصد: دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، د . ط، ٢٠٠٣: ١٢٨.

(٢) ينظر: في نظرية الرواية: ١٢٧.

(٣) السرد الرسائلي: ١٢٧.

(٤) شعرية المكان في الرواية الجديدة: خالد حسين، كتاب الرياض عن مؤسسة اليمامة، ٢٠٠٠: ٣٩٤.

(٥) ينظر: في نظرية الرواية: ١٣٤.

(٦) المصدر نفسه:١٣٥.

هو الانتقال إلى مكان يماثل المكان السابق، فهذا يسمى الاتصال المكاني، مثل الانتقال في طبقات الجنة. أما الانفصال فهو الانتقال من مكان إلى آخر لا يتشابه معه في الشكل والمضمون، وهذا يسمى الانفصال المكاني، مثل الانتقال من الجنة إلى النار أو من القبر إلى الجنة.

ويتفاعل الحدث مع المكان، فالحدث يمنح المكان هوية مغايرة تختلف اختلافاً جذرياً عن هويته الحقيقية فهو ((عين الحركة التي كانت في الأفعال، تكون في الأمكنة، فيتغير بتغيرها الإطار الذي يشتمل على الأحداث، أي كلما تغير المكان تغير الحدث تبعاً لذلك))[١].

وقد استعمل غريماس هنا متصورين ((استعارهما من مصطلحات التجريد المنطقي أو الرياضي ومكنه ذلك من ادماج العديد من الوظائف والأحداث ضمنها الاتصال والانفصال))[٢].

الاتِّصَالُ:

وهو احتكاك بين شخصيتين في مكان واحد، أو بين مكان وشخصية، إذ يحدث الاتصال بين شخصين أو اكثر أو بين شخصية وممتلك ذي قيمة. ويمكن أيضاً عدّ وظيفة (العودة) شكلاً من أشكال الاتصال (بين شخصية ومكان)[٣].

وبالعودة إلى رسالة الغفران وتحليل شكل الاتصال المكاني، نجد أن الاتصال بين ابن القارح وصك التوبة، فهو الممتلك ذي القيمة، وهو يعدُّ إذن دخوله إلى الجنة، ((**ومعي صَكُّ التَوْبةِ**))[٤]. أما وظيفة العودة في مشهد انصراف علي بن منصور بعد أن ملَّ من مخاطبة أهل النار وعودته إليهم يمثل وظيفة الاتصال المكاني. بقوله: ((**فيَرجعُ على أَدراجِه، فيَقِف بذلك المَوقِفِ يُنادِي: أَينَ عَدِيُّ بنُ ربيعةَ؟**))[٥]. والعودة الأخرى هي عودته إلى الجنة بعد أَن ترك أهل النار في شقائهم السرمدي. ففعل العودة تمثل في مشهدين:

---

(١) المشهد السردي: نظرة في البناء والتكوين، المجلة الثقافية الجزائرية، حبيب مؤنسي، ١٢/ ٨/ ٢٠١٠: ٢.
(٢) مدخل إلى نظرية القصة: ٧١.
(٣) المصدر نفسه: ٧٢.
(٤) رسالة الغفران: ٢٥٠.
(٥) المصدر نفسه: ٣٥١.

الأَوَّل: مشهد عودته إلى موقف النار.

الثاني: مشهد عودته إلى الجنة ولقائه بآدم.

وقوله ((**وعَمَد لمحلِّهِ في الجِنانِ**))[١] يدخل ضمن المكان الخاص، فهو الذي يحوي شخصاً واحداً لا أكثر[٢]. ويرى عبد المجيد النوسي في كتابه التحليل السيميائي، ((اتصال الشخصيات من خلال ارتباطهم بفضاء مكاني واحد يكون اتصالا مكانيا))[٣]. فاتصال الشخصيات في مكان واحد يعد اتصالا مكانيا بمعنى أن المكان الواحد هو الذي يحدث اتصالهما.

ويتمثل الاتصال أيضاً في مشهد اتباعه الملك ليدله على مكان حور الجنة، ((**فَيتبَعُه فُيَجيءُ به إلى حدائِقَ لا يَعْرِفُ كُنهَها إلَّا اللهُ**))[٤]، فالاتباع هنا يدل على الاتصال المكاني، اتصال ابن القارح بالملك.

الاتِّصَالُ القَسْرِيُّ:

وهو العارض الذي يقف بين المكان والشخصية، فيمنع الشخصية من تحقيق مرادها، أي بقاء شخصية واحدة تهدف إلى منع (العامل – الذات) لا السارد من مواصلة البحث.[٥] ويتمثل هذا في مشهد بقاء رضوان خازن الجنان من منع دخول علي بن منصور إلى الجنة بعد محاولته لإقناعه بالدخول بواسطة قول الشعر وذلك في قوله: ((**فلم أَزَل أَتَتبَّعُ الأوزانَ التي يمْكِنُ أَن يُوسَمَ بها(رِضوانُ) حتى أَفْنيتُها، وأَنا لا أَجدُ عندَه مَغُوثَةً، ولا ظَنَنتُه فَهِمَ ما أَقول. فلَمَّا استقصيتُ الغَرَضَ فَمَا أَنجحتُ، دعوتُ بأَعْلى صَوتي: يا رِضوانُ، يا أَمينَ الجَبَّارِ الأَعظَم على الفَراديسِ، ألم تَسمعْ ندائي بك واستغاثتي إليك؟ فقال: لقد سَمعتُك تذكرُ رضوانَ، وما عَلمتُ ما مَقصدُك، فَما الذي تطلُبُ أَيها المِسكينُ؟ فأَقولُ: أَنا رَجُلٌ لا صبرَ لي على اللُّوَابِ – أي العَطَش– وقد استَطَلتُ مُدّةَ الحِساب، ومعي صَكُّ التَوْبةِ، وهي للذُّنوبِ كلِّها ماحِيَةٌ، وقد مَدحَتُكَ بأَشعارٍ كثيرة ووَسَمتها باسمِك... فجئتُ بشيءٍ منه إليك لعَلَّكَ تأْذَنُ لي**

(١) رسالة الغفران: ٣٦٠.

(٢) ينظر: الفضاء الروائي عند جبرا خليل جبرا، إبراهيم جنداري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠١ : ١٤٩.

(٣) التحليل السيميائي للخطاب الروائي: عبد المجيد نوسي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٢: ١٩.

(٤) رسالة الغفران: ٢٨٨

(٥) ينظر: التحليل السيميائي للخطاب الروائي: ٢١.

بالدُّخول إلى الجنِة في هذا البابِ... فقال إنَّكَ لَغَبينُ الرأي! أَتأمُلُ أن آذَنَ لك بغَيرِ إذنٍ من رَب العِزَّةِ؟ هيهاتَ هيهات!))[1].

ففي هذا المشهد السردي يكون رضوان هو العارض الذي يقف بين علي بن منصور ودخول الجنة، فيمنع ابن القارح من تحقيق مراده في الدخول إلى الجنة من غير صكِّ التوبة الذي فقده. فمعنى الاتصال القسري بقاء رضوان متصل بباب الجنان لمنع ابن القارح من الدخول. ثم ينفصل عنه بقوله: **((فتَرَكتُه وانصرفتُ بأَمَلي إلى خازنٍ آخَرَ))**[2].

بعدها يذهب إلى (زفر) ويكمن الاتصال والاتصال القسري في مشهد زفر وعلي بن منصور بقوله: **((فعَمِلتُ كلمةً ووَسَمْتُها باسمِه... وقَرُبتُ منه فأَنشدتُها، فكأَني إنَّما أُخاطِبُ رَكُوداً صَمَّاءَ... ولم أَترِكْ وزْناً مُقيَّداً ولا مُطلَقاً يجوزُ أَن يُوسمَ بِـ (زُفَرَ) إلا وَسَمتُه به، فَمَا نَجَع ولا غَيَّر))**[3]. فيكمن الاتصال بقوله: (وقربت منه)، أتصال ابن القارح بالحارس زفر، أما الاتصال القسري فتمثل بمنع (زفر) خازن الجنان من دخوله للجنة كما منعه رضوان سابقاً، فلم يسمح له بالدخول إلى الجنة على الرغم من محاولة إقناعه بكل الطرق، فييأس منه ويتركه ويذهب.

الانْفِصَالُ:

وهي حالة الخروج من المكان لسبب ما ومغادرته، ويمكن أن يحصل الانفصال على مستوى المكان، كأن يغادر البطل مكاناً ما، أو على مستوى الشخصية القصصية في حالة فراق أو رحيل أو وفاة...[4]. ويحدث الانفصال عندما تغادر الشخصية محلها، أو مقرها. أي على مستوى بنية الشخصية.[5]

---

(١) رسالة الغفران:٢٥٠.

(٢) المصدر نفسه: ٢٥١.

(٣) المصدر نفسه: ٢٥١.

(٤) مدخل إلى نظرية القصة: ٧١- ٧٢.

(٥) التحليل السيميائي للخطاب الروائي: ٢١.

*الوَمْدُ: شِدَّة حرَّ اليوم: لسان العرب مادة (ومد).

ففي مشهد يوم الحشر لابن القارح يقول: **((لمَّا نهَضتُ أَنتَفِضُ من الرَّيْم، وحَضَرتُ حَرَصاتِ القِيامةِ... فطالَ عَليَّ الأَمدُ، واشْتَدَّ الظَّمَأُ والوَمَدُ* ...))**[1].

يتبين من المشهد أن علي بن منصور كان ميتاً، ثم نهض من قبره ووصل إلى يوم القيامة، فيكمن كمال الانفصال في مغادرة الشخصية القبر، وحضورها القيامة، فتغير المكان من الدنيا إلى الآخرة.

وأيضاً مشهد: **((ويَفترقُ أَهلُ ذلك المجلِسِ بعد أَن أَقاموا فيه كعُمْرِ الدُّنيا أضعافًا كثيرةً))**[2].

يتحدث السارد هنا عن مشهد النزهة التي طافها مع ندمائه في رياض الجنة، فالافتراق هنا يفصل الشخصيات عن المكان، أي إن علي بن منصور ما زال يطوف في الجنة، لكنه انفصل فقط عن الشخصيات، ويحمل المشهد دلالة زمنية تختلف من الدنيا إلى الآخرة.

وفي مشهد آخر: **((فأُيُّكم (راعِي الإبل)؟ فيُقولون: هذا. فيُسَلِّمُ عليه ويقولُ: أَرجو أَن لا أَجدَك مثلَ أَصحابِك صِفْراً من حِفظِكَ وعَرَبيَّتِك... وينصرفُ عنهُ رشِيداً إلى (حُمَيْدِ بنِ ثَوْرٍ))**[3].

بعد أن يلتقي مع عبيد بن الحصين النميري يقول له: اسألني ولا تُطِيلَنَّ. فيسأله عن قصائده ثم يتركه بعد ذلك، ففعل الانصراف هنا حقق الانفصال المكاني للشخصيات.

ويتكرر هذا النمط في مشهد الخيتعور عندما يلتقي به علي بن منصور ويدور حديث طويل بينهما ويفترق عنه بقوله: **((فيَعْجَبُ لمَا سَمِعَه من ذلكَ الجِنيِّ ويكْرَهُ الإطَالة عِنْده فيُوَدِّعُه))**[4] فحقق انفصال الشخصيات الانفصال المكاني في المشهد.

وفي مشهد انفصالهما عن علجٍ الوحشي بعد أن حاول صيده فيقول السارد: **((وينصرفُ مولاي الشيخُ الجليلُ وصاحبُه عَدِيٌّ))**[5].

---

(١) رسالة الغفران: ٢٤٨.

(٢) المصدر نفسه: ٢٣٧. وينظر: ٨٤٢.

(٣) المصدر نفسه: ٢٦٣.

(٤) المصدر نفسه: ٣٠٤.

(٥) المصدر نفسه: ١٩٩.

ونستنتج من المشاهد السابقة أن أغلبية مشاهد الانفصال كانت مرتبطة بالروائي، فالمعري ظهر ظهوراً مباشراً في صياغته لمشاهد الانفصال السردية في القص.

الانْفِصَالُ الجُزْئِيُّ:

وهو انفصال جزء من الشخصيات بالمكان، ولكن تبقى شخصية واحدة فقط تلتصق بالمكان التصاقاً تاماً، ((فيحدث عندما تنفصل الشخصيات عن الفضاء المرتبط (بالعامل- الذات) باستثناء شخصية واحدة))[١].

وتحدث أيضاً حالة فقدان لبعض الأشخاص أو الممتلكات المهمة، وهي ما تمثله حالات الفقدان بكل أشكالها حتى فقدان الوطن أو الذات. ففي كل الحالات يترتب عن الانفصال افتقار ما، وبحث ومساعٍ لاسترجاع التوازن المفقود.[٢].

ويكمن الانفصال الجزئي في مشهد فقدان صك التوبة ((**فسَقَطَ مِنِّي الكِتابُ الذي فيه ذِكرُ التَّوْبةِ. فرَجَعتُ أَطلُبُه فما وجَدتُه**))[٣]، ومحاولة علي بن منصور البحث عنه لكنه لم يجده.

واشتمل المكان في رسالة الغفران على مكانيين:

الأَوَّل: الجنة .

وقد قسمت إلى الفردوس وجنة العفاريت وجنة الرجز.

الثاني: النار: وقد اطلع عليها اطلاعاً فقط ولم يدخلها.

فتعددت الأمكنة التي دارت فيها الأحداث، فبدأ من الجنة، ثم يدخل إلى جنة العفاريت، بعدها ينفصل باطلاعه إلى أهل النار، ثم يرجع إلى الجنان. وبعدها يمر بجنة الرجز، ثم يعود إلى محله بدار الخلود. ولقد استطاع السارد في مشاهده أن يضاعف من طاقة السرد ولا سيما من خلال التشكيل المكاني.

(١) التحليل السيميائي للخطاب الروائي: ٢١.
(٢) ينظر: مدخل إلى نظرية القصة: ٧٢.
(٣) رسالة الغفران: ٢٥٦.

إن التعارض المكاني قائم بين حياة الدنيا (الانفصال) وحياة الأخرة (الاتصال). فرسالة الغفران بمجملها حدثت في السماء، وما وردت من مشاهد استرجاعية تدل على الانفصال المكاني. وهذا لا يترتب على وظيفة العودة التي ذكرها سمير المرزوقي في نظرية القصة، بل تترتب على الاسترجاعات المشهدية التي حدثت في الحياة العاجلة، فتغير المكان وتغير الحدث فانقطع الاتصال.

فالمكان ((هو الأرضية التي تشكل جزيئات العمل))[١]، فعندما يبدأ السارد ببناء عالمه الخاص الذي يضع في إطاره شخصياته، يصنع عالماً مكوناً من الكلمات، وهذه الكلمات إما أن تكون واقعية، أو خيالية تشبه الواقع، أو تختلف عنه تصنع من خيال الكاتب. وهذا الشبه خاص يخضع لخصائص الكلمة التصويرية؛ لأن الكلمة لا تنقل لنا الواقع بل تشير إليه وتخلق صورة مجازية لهذا العالم. فالكلمات هي التي تشكل العالم التخيلي وهذا العالم يخلق في ذهن القارئ[٢].

ويتماثل قول سيزا قاسم مع رسالة الغفران، وأحداثها الخيالية. المستوحاة من شخصيات حقيقية، موجودة على أرضٍ الواقع.

فضلاً عن أن ((الانتقال من مكان إلى آخر تصحبه تحول في الشخصية))[٣].

والمشاهد المتمثلة لهذه الأبنية الموظفة في تحول الشخصيات لحياة الشعراء في العاجلة، وما كانوا عليه من الانشغال بقول الشعر... وإلى ما صاروا عليه في الآخرة من لعب، ولهو بملذات النعيم، ونسيان أشعارهم لما حل بهم عند مرورهم بأهوال يوم القيامة.

أما ((الانغلاق في مكان واحد دون التمكن من الحركة، فإن هذه الحالة تعبر عن العجز وعدم القدرة على الفعل والتفاعل مع العالم الخارجي، فنجد الشخصية حبيسة غرفتها))[٤].

ويتطابق هذا القول تماماً مع مشهد الـ (حُطيئَة العَبْسِيُّ) فقوله: ((**فإذا هو ببَيْتٍ في أَقْصَى الجنَّة، كأَنَّهُ حِفْشُ أَمَهٍ راعيةٍ، وفيه رجُلٌ ليس عليه نورُ سُكَّانِ الجنَّةِ، وعِنْدَهُ شَجرةٌ قَميئَةٌ، ثمرُها ليس بِزاكٍ.**

(١) السرد الرسائلي: ١٠٨.
(٢) ينظر: بناء الرواية: ١٠٨.
(٣) المصدر نفسه: ١٠٧.
(٤) بناء الرواية: ١٠٧.

فيقولُ: يا عبدَ اللهِ، لقد رَضيتَ بِحقِيرٍ شَقِنٍ. فيقول: واللهِ ما وصلتُ إليه إلا بعد هِياطٍ ومِياطٍ، وعَرقٍ من شَقاءٍ وشَفاعةٍ من قُرَيْشٍ ودِدْت أَنَّها لم تكنْ...))[1].

فنجد الحطيئة حبيس داره لا يستطيع الخروج منه، فهو في بيت صغير حقير مع شجرة ذليلة ثمرها غير نامٍ وناضج، وعندما سأله لماذا رضيت بهذا القليل؟ فيجيبه أنه قد وصل إليه بعد اضطراب ومجيء وذهاب وشفاعة من قبيلة قريش لم يرغب بها.

وأيضاً يترتب على جميع مشاهد أهل النار، فهم حبيسو أماكنهم لا يستطيعون الخروج منها أبداً، إلا برحمة من الله عز وجل.

عِلاقَةُ المَكَانِ بِالمَضْمُونِ:

يتميز المكان في رسالة الغفران بالرحابة والاتساع، فهو يمثل فضاء الجنة اللامتناهي، وهذا ((الاتساع في الرقعة صاحبه حركة حادة وانتقال الشخصية الرئيسية))[2]. في أقسام الجنة والنار بحثاً عن أكبر عدد من الشعراء واللغوين للإجابة عن اسئلته، وكيف شملتهم رحمة الله أو لم تشملهم، فالشخصيات بكثرتها مرتبطة كل منها بمكان معين، (شعراء الفردوس، جنة العفاريت، جنة الرجز، شعراء النار).

أما عن التغير المفاجئ لنمط الحياة، فقد حصل في البنيتين الخارجية والداخلية معاً. فتغيرت حياة الشعراء وسلوكهم وحتى أشكالهم، وجوهرياً، فبعض منهم تغير نحو الأفضل وبعض آخر نحو الأسوأ. فهذا التغير شمل ما كانوا عليه في الدنيا وما أصبحوا عليه في الآخرة بقدرة الله، ففي مشهد اصطفاء ندماء من أدباء الفردوس **كـ ((أَخي ثُمالةَ وأَخي دَوْسٍ ويونُسَ بن حبيب الظَّبِّي وابنِ مَسْعَدَةَ المُجاشِعيّ، فهم كما جاءَ في الكتابِ العزيز﴿ وَنَزَعْنَا مَا فِي صُدُورِهِم مِّنْ غِلٍّ إِخْوَانًا عَلَىٰ سُرُرٍ مُّتَقَابِلِينَ﴾[3] فصَدرُ أَحمدَ بنِ يَحيىَ، هنالك قد غُسِلَ من الحِقْدِ على محمَّدِ بنِ يزيدَ فصارا يَتَصافيان ويَتَوافَيان))**[4]. ففي

(١) رسالة الغفران: ٣٠٧.

(٢) المكان ودلالته في رواية (مدن الملح): ١٩٧.

(٣) الحجر: ٤٧.

(٤) رسالة الغفران: ١٦٩.

هذا المشهد يبين لنا السارد التغير في سلوك الشعراء وما كانت بينهم من مشاكل وحقد وما اصبحوا عليه من صفاء وسلام.

أما التغير الذي حصل في أشكالهم فيكون في أربعة مشاهد هي:

مشهد ميمون بن قيس الأعشى في قوله ((... **فيلتَفِتُ إليه الشيخُ هَشّاً بشّاً مُرْتاحاً، فإذا هو بِشابٍّ غُرانِق، غَبَرَ في النَّعيم المُفَانِق، وقد صار عَشَاه حوَراً معروفاً، وانحناءُ ظَهرِه قواماً موصوفاً...**))[1].

تغير شكل الأعشى عن الدنيا فأصبح شابّاً أبيضَ جميلاً معتدل الظهر، مكث في النعيم المتأنق. بعد أن كان على العكس من ذلك. فضلاً عن مشهد توفيق السوداء وكيف أصبحت أنصع من الكافور، وكذلك جمال حمدونة بعد أن كانت أقبح نساء حلب[2]. فالتغير المكاني للشخصيات كان له الأثر الواضح في تغير سلكوهم وأشكالهم، من الحالة السلبية إلى الحالة الإيجابية.

ومشهد الخيتعور في قوله: ((**يا أَبا هَدْرَش، مالي أَراكَ أَشْيَبَ وأَهلُ الجَنَّةِ شَبابٌ؟ فيقولُ: إنَّ الإنسَ أُكْرِمُوا بذلك وأُحرِمْناهُ، لأَنا أُعطِينا الحُولَةَ في الدارِ الماضيَة، فكان أَحَدُنا إن شاءَ صارَ حَيَّةً رَقْشَاء، وإن شاءَ صار عُصفوراً، وإن شاءَ حَمامة، فمُنِعْنا التَّصَوُّر في الدارِ الآخِرَة، وتُركنا على خَلْقِنا لا نتَغيَّرُ**))[3].

استغرب ابن القارح شكل الخيتعور لأنه كبير السن وهو في الجنة، فقال له لماذا أراك أشيب والمعروف عن أهل الجنة أنهم شباب لا تصيبهم الشيخوخة أبداً، فيجيبه أن الإنسان قد أكرم بذلك وحُرم على الجن، لأن الله عز وجل أعطى لهم ميزة التحول لما يشاء في الحياة العاجلة، فكان الواحد منهم إذا أراد أن يتحول إلى حيَّةٌ رقشاء، وهي الحية المُنقطة بسوادٍ وبياضٍ، أو عصفوراً أو حمامة، فمنعنا الله تعالى التصور، وهو تصور الأشياء على غير حقيقتها في الحياة الآخرة، وتركنا على شكلنا الذي خلقنا عليه لا نتغير كتغير الإنس.

فالتغير الذي حصل نحو الأفضل هي جميع مشاهد أهل الجنة، أما الأسوأ فكانت واضحة في مشاهد أهل النار.

---

(١) رسالة الغفران: ١٧٧– ١٧٨.

(٢) ينظر: المصدر نفسه: ٢٨٧.

(٣) المصدر نفسه: ٢٩٣.

المَبْحَثُ الرَّابِعُ

الوَصْفُ

المَبْحَثُ الرَّابِعُ

الوَصْفُ:

من أبسط تعريفات المشهد الوصفي هو أنه تقنية أساسها العامل الزمني، ووظيفتها الأساس هي إبطاء السرد وكسر وتيرته وحدته، أي إن الزمن هنا شبه متوقف بل تكاد الأحداث تدور في نقطة متوقفة زمنياً، ولا يستمر تسلسل أو تعاقب الأحداث إلا في حال توقف الوصف(١).

والفارق الوحيد بين الوصف والسرد أن السرد يسير الأحداث بالاتجاه الأفقي، في حين يسير الوصف بالاتجاه العمودي. بمعنى آخر أن السرد حركة والوصف سكون واستراحة للقارئ ومن ناحية أخرى أن التأمل يشتغل في الوصف أكثر من اشتغاله في السرد(٢). ((وتعليق مجرى السرد لفترة تطول أو تقصر))(٣).

ويعتمد الوصف اعتماداً كلياً على ذكر صفات الأشياء ومن ثم تقديمها بصورة أكثر واقعية للقارئ، توهمه أحياناً بأن ما يقرأه حقيقة، ويستطيع الوصف أن يحول الواقع المعاش إلى واقع ملموس محسوس، وعادة ما يكون الوصف تناقلاً بين منظورين الواقعي الحقيقي والخيالي، فهو يحاول أن يرسم الأشياء بمنظوره الخاص فيها شيء من الواقع وشيء آخر من الخيال، فالواصف لا يستطيع أن يقدم وجهة نظره في الأشياء مثل تقديم السارد، لأن منظور الواصف يختلف اختلافاً كلياً عن منظور السارد (٤). ((فهي أوصاف لا ترتبط بلحظة خاصة في القصة بل ترتبط بسلسلة من اللحظات المتماثلة، وبالتالي لا يمكنها بأي حال من الاحوال أن تساهم في تبطئة الحكاية))(٥).

ويقدم الوصف وظائف متعددة منها:

---

(١) ينظر: بنية الشكل الروائي: ١٦٥.

(٢) ينظر: الألسنية والنقد الأدبي: موريس أبو ناصر، دار النهار للنشر، بيروت، ١٩٧٩: ٩٩.

(٣) بنية الشكل الروائي: ١٧٥.

(٤) ينظر: بناء الرواية:١١١.

(٥) خطاب الحكاية: ١١٢.

- **الوظيفة الزخرفية:** وتعني تجميل الأشياء وتحويلها من صورتها الحقيقية إلى صورة أجمل وأكثر تقبلاً لدى القارئ، وتسمى أيضاً الوظيفة التزيينية.
- **الوظيفة التفسيرية:** وهي الوظيفة التي تفسر غوامض الأمور ومجاهيلها، فيجعل السارد القارئ متعلقاً به من خلال هذه التفسيرات التي يقدمها لمساعدة القارئ، فهناك بعض أنواع السرد يكون فيها القارئ شبه حائر، لا يدري أين يستقر، فيأتي الوصف التفسيري ليكشف الغموض ويوضح المستور.
- **الوظيفة الإيهامية:** وهي الوظيفة التي يوهم بها السارد القارئ أن ما يقرأه هو حقيقة يمكن أن يشاهده أمام عينيه، مع أن هذا الأمر غير صحيح، لأن الواصف مخادع لكن قدرته على الخداع تكون أكثر إقناعاً، إذ يدخل العالم الخارجي بتفاصيله الصغيرة في عالم الرواية التخيلي، ويشعر القارئ أنه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال(١).

وقد تجسد الوصف في مشاهد رسالة الغفران بأشكال معينة منها ما جاء في وصف المكان المتمثل بالجنة والنار والموقف (المحشر)، أو وصف الشخصيات أو وصف الأشياء وهذا الأخير يبدو بصورة ضئيلة؛ ولعل ذلك يعود إلى ضيق حيز النص في الرسالة عموماً، الأمر الذي يجعل من لغة المعري السردية في الغفران لغة يحكمها الاختزال، وعدم الإسهاب. ويمكن القول إنه اختزل بالوصف وأسهب في الحوارات.

فافتتح المعري رسالته بمشهد وصفي تصويري لرسالة ابن القارح، ووصفها بأن من يقرأ سطورها سيدخل الجنة، وسينجو من لهيب النار، فسترفعه وتقربه من الله تعالى، والله قادر على أن يحول حروفها لنور يبعد قول الزور عن الناس، ويرحم من كتبها إلى يوم الدين، وسينصب له طرقاً من الفضة والذهب تعرج بها الملائكة من الأرض إلى السماء، وفي هذا الوصف يستعمل السارد أسلوب المفارقة في وصف ظاهرة مدح ابن القارح والثناء عليه وباطنه ذم وسخرية منه، ثم يشرع الراوي في وصف الجنة بذكرٍ مفصل لشجرها وأنهارها المتنوعة، من عسل وسمن ولبن، وما فيها من جمال وإبداع في خلقها، ابتدأها بوصف شجرة علي بن منصور **((غُرس لمَولايَ الشيخِ الجليل، شجرٌ في الجَنَّة لذيذُ اجتناء، كلُّ شجرةٍ منهُ تأخذُ**

(١) ينظر: بناء الرواية: ١١٥.

ما بين المشرق إلى المغرب بظِلٍّ غاط، ليست في الأَعيُنِ كذاتِ أَنواط، وذات أنواط، شجرةٌ كانوا يُعظِّمونها في الجاهلية...))[1].

يبدأ المعري وصف الفضاء المكاني للجنة بالشجر، وهو يوحي من جهة للخضار ومن جهة أخرى للعطاء الإلهي، سواء كان بالأثمار أم بالظلال. وفي هذا المشهد نرى أن كثافة الشجر وكبر حجمه يستدعي الظلال والظلال يستدعي الوالدان المخلدين القائمين والقاعدين، وهي تكوّن مع بعض المعالم الأولى للنعيم الذي يتمتع به من يدخل الجنة. ثم نرى أن السارد ينتقل من تصوير أشجار الجنة المادي الجامد إلى تصوير الأنهار، ومنها أنهار العسل والخمر واللبن. وهذا التصوير إن دلَّ على شيء، فإنه يدلُّ على وجود الحيوية والنعيم والإيقاع التي تقابل رموز حياة الدنيا، إلا أن لها سعة وامتداداً لا يمكن تخيله استيعابه بالعقل البشري[2] .

ويمكن القول إن الوظيفة التي قدمه المشهد الوصفي هنا، هي وظيفة تفسيرية، ففسر لنا المعري شجرة ذات الأَنواط وهي شجرة كانت تعبد في الجاهلية، قال ابن الأثير **((هي سمرة بعينها كانت للمشركين ينوطون بها سلاحهم، أي يعلقونه بها، ويعكفون حولها، فسألوه – صلى الله عليه وسلم_ أن يجعل لهم مثلها فنهاهم عن ذلك))**[3].

بعدها صور بحركة مشهدية حركة الولدان المخلدين في ظلال تلك الأشجار قياماً وقعوداً يقولون نحن وهذا الشجر هبة من الله عز وجل لعلي بن منصور إلى يوم القيامة. ثم انتقل إلى وصف ما في الجنة من أنهار قال: **((وتجري في أُصولِ ذلك الشجرِ، أَنهارٌ تُخْتَلَجُ من ماءِ الحيوانِ، والكوثرُ يمدُّها في كلُّ أَونٍ؛ مَن شَرِبَ منها النُّغبةَ فلا موت، قد أَمِن هنالك الفَوتَ...))**[4]. والتي تنبع من نهر الكوثر فمن

(١) رسالة الغفران: ١٤٠- ١٤١.

(٢) ينظر: صورة المكان في رسالة الغفران: زينة عرفت بور، مجلة آفاق الحضارة الاسلامية، ١٥، ع٢، ١٤٣٤هـ: ٥٦.

(٣) رسالة الغفران ١٤٠.

(٤) المصدر نفسه: ١٤١.

شرب منه لم يمت أبداً. فهنا ((وقف السارد انسياب الحركات فعطل التدفق السردي وأحال المشهد إلى حالة سكونية زمنية، الأمر الذي تطول فيه المسافة الزمنية مما شكل تطويلاً للسرد))[١].

ومشهد وصفه للأسماك يقول: **((فأَما الأَنهارُ الخمريَّةُ، فَتَلْعبُ فيها أَسماكٌ هي على صُوَرِ السَّمَكِ بَحريَّة ونَهرية وما يَسكُنُ منهُ في العُيونِ النَّبعِية، ويَظْفرُ بضُرُبِ النَّبتِ المَرْعيَّة...))**[٢].

وما يميز هذا المشهد عن سابقيه أن السارد قد جمع فيه جميع أنواع السمك؛ من بحري ونهري ونبعي وجعلها تلعب في أنهار الخمر. بعدها صور لنا النباتات الموجودة على ضفاف الأنهار، وهي على خلاف نباتات حياة الدنيا، فجعلها من المعادن والأحجار الكريمة، فهي مصنوعة من الذهب والفضة، وهذا جميعه تصوير فيه شيء من الغرابة. ومن اللافت للنظر في وصف المكان في المشاهد السابقة، أن أبا العلاء يوظف صنعة الترشيح ليوسع الفضاء التخييلي، فتتضافر المساحات المكانية لتبرز لنا صورة متماسكة عن رياض الجنة[٣].

ويستمر المعري في وصف أنهار الجنة من اللبن والخمر والعسل يقول: **((وجعافرُ* من الرحيقِ المختوم... تلك هي الراحُ الدائمةُ، لا الذميمةُ ولا الذائمةُ))**[٤]. ويصفها بإنها لا تنفذ أبداً ولا يتغير طعمها، وغير محرمه. ثم تتابع المشاهد الوصفية في وصف الأنهار يقول: **((ويعارضُ تلك المُدامَةَ أنهارٌ من عسلٍ مصفًّى ما كَسَبَتْه النحلُ الغاديةُ إلى الأَنوارِ، ولا هو في مُومٍ مُتَوارٍ*، ولكنْ قال له العزيزُ القادرُ: كن فكان، وبكلامهِ أَعطى الإمكانَ...))**[٥].

---

(١) عودة إلى خطاب الحكاية: ٧٠.

(٢) رسالة الغفران: ١٦٨.

(٣) ينظر: صورة المكان في رسالة الغفران: زينة عرفت بور، مجلة آفاق الحضارة الاسلامية، ع٢، ٢٠١٥: ٦٠
الجَعْفَرُ: النهر الكبير الواسع. لسان العرب مادة (جعفر). الرَّاحُ: الخمرُ.

(٤) رسالة الغفران: ١٤٢.

*الموم: الشَّمَعُ، واحِدَتُهُ مُومَةٌ، عن ثَعْلبٍ قَالَ: الأَزهريُّ وأَصْلُهُ فارسيٌّ، وفي صِفَةِ الجنَّةِ: وأَنْهارٌ من عَسَلٍ مُصَفًّى من مُومِ العَسَلِ. لسان العرب مادة (موم).

*مُتَوار: اسم فاعل من تَوَارَى: مُتَوَارٍ عن الأَنْظَارِ، مُتَخَفٍ عَنها. ينظر: المصدر نفسه.

(٥) المصدر نفسه: ١٥٣.

فهي أنهار ليست من صنع النحل، وإنما أنشأها الله بقدرته، ثم يصور لنا بوصف تفصيلي ما يدور في داخل تلك الأنهار من طيور وأسماك وطواويس وبط، بمشهد وصفي في غاية الدقة والجمال بطريقة إيهامية، يجعل من القارئ كأنه داخل مشهد واقعي وليس خيال.

ثم بعد ذلك يصف سكان أهل الجنة وكيف نزع الله عن قلوبهم الغل والحقد وتهش نفوسهم للعب في أواني وأنهار الجنة...

وقد أسرف المعري كثيراً في وصفه لأنهار الجنة، وأثث مشاهده الوصفية بأدواتها المصنوعة من الذهب والفضة والياقوت ومختلف الأحجار وأيضا بجواريها وأباريقها، فضلاً عن الأشجار وظلالها التي تغطي الجنة جميعها. فوصفها جسد لنا مشاهد زاخرة بالألوان الرائعة أعطى للمكان الحيوية والإشراق.

ينتقل بعدها السارد إلى تصوير مأدبة في الجنان **((يَجْمَعُ فيها من أَمْكنِ من شُعَراءِ الخَضْرَمةِ والإسلام...))**[1] . وكل العلماء الذين كتبوا في اللغة العربية وقواعدها وأصولها، وحتى الذين لم يستأنسوا الأدب بمشاهد سردية متفرقة عبر فيه عن مواقفه وآراءه عن بعض القضايا الأدبية واللغوية. وقد صور المعري هذه الجلسة من طريق فكرة تخيلها علي بن منصور، ففسح المجال لنفسه لمناقشة أخبار الشعراء واللغويين والنقاد، وما دار بينهم من حوارات عن القضايا النقدية، ومن أهمها قضية تعريف الشعر ومعاييره ومقاييس الجودة فيه، وقضية السرقات الشعرية وموسيقى الشعر. ومن أهم من شغل اللغويين ببعض تخريجات النحاة المتكلف فيها، التي بدت في نظرهم قلقة. وأيضاً تطرق المعري إلى مقاييس تصنيف الشعراء ومراتب الفحولة ورواة الشعر[2].

ثم يصف بعد ذلك السحابة التي ينشئها الله تعالى تليها شجرة الجوز ثم أنهار الفقاع، ويستأنف السارد نزهته في الجنة بوصف حورياتها.

---

(١) رسالة الغفران: ٢٦٨.

(٢) ينظر: التفاعل الحواري في رسالة الغفران: مصطفى بربارة، رسالة ماجستير، الجزائر، جامعة وهران، ٢٠١١: ٢٧.

ينتقل بعدها إلى جنة العفاريت ويصورها بمشهد وصفي يقول: ((**فإذا هو بمَدائنَ ليستْ كمدائنِ الجنَّةِ، ولا عليْها النورُ الشَّعْشَعانيُّ، وهي ذاتُ أَدْحالٍ وَغَمالِيل***))[١].

لم يصور السارد الجحيم بدخوله إياه، كما ذكر في دراسة سابقة لرسالة الغفران تقول الباحثة: ((**يستمر الشيخ الجليل أدام الله قدره رحلته في الجحيم**))[٢]، بل أنه وقف في مطلعها ولم يدخل إليها وصور بمشاهد وصفية شخصياتها وألم عذابهم. جاءت مشاهد النار بسبعة عشر مشهداً، يقدم أبو العلاء في كل مشهد منها شاعراً ممن أدخلوا إلى جهنم، ولكن وصف الجحيم يظل قصيرا مقارنةً بالمشاهد الوصيفة للفردوس، ولعل ذلك يعود إلى نفور الإنسان من تصور مشاهد العذاب. فضلاً عن أن رسالة الغفران تقوم أساساً على الغفران ودخول الجنة و ((على الرغم من قلة أسطر هذا المشهد، إلا أن القارئ لا يعدم إعجاباً بهذا الرسم والوصف العجيب، فالألفاظ كلها غريبة تنسجم مع غرابة المنظر، (فالشَّعْشَعَانِيّ) يقال: إنه ظل ليس بكثيف. وهذه الفتحات التي يخرج من خلالها شعاع الشمس من مكان شبه مظلم هو الذي يحدث في النفس روعة ورهبة))[٣]. وجاء المعري بهذا الحشد من المعاني الغريبة، ذات الحقل المعجمي الذي يدل على الأماكن الموحشة ليصف بها جهنم، ويمكن القول إن المعري جاء بها ليبين معرفته الثرة وذخيرته اللغوية الفائقة. أو انها عبارة عن وسيلة مكّن بها أبو العلاء بعض أهلها من إبداء آرائهم في

---

(١) رسالة الغفران: ٢٩٠.

* الشَّعْشَعَانِيّ: الشعشع، هو الظلّ الذي لم يظلّك كلّه ففيه فُرَجٌ. ينظر: لسان العرب مادة (شعع).

* الأدحال: جمع دَّحْل: نَقْب ضيِّق فَمُه ثم يتسع أسفله حتى يُمْشى فيه، وقيل: هو مَدْخل تحت الجُرُف أَو في عُرْض خَشَب البئر في أَسفلها ونحو ذلك من المَوارد والمَناهل، وينزل الناس عنده إذا قل الماء، والجمع أَدْحُل وأَدحالٌ ودُحُول ودُحْلان. لسان العرب: مادة (دحل).

* الغماليل: جمع غُمْلول: هو كل مجتمع نحو الشجر والظلمة والغَمام إذا أَظلم وتَراكم، حتى تسمى الزَّاوِية غُمْلُولًا؛ وقال ابن شميل: الغُمْلول كهيئة السِّكة في الأرض ضيِّق له سَنَدان، طول السِّنَدِ ذراعان يَقود الغَلْوة، ينبت شيئاً كثيراً، وهو أَضيق من الفتحة والمليع. لسان العرب: مادة (غمل).

(٢) رسالة الغفران: ٢٩٠.

(٣) البنية السردية في رسالة الغفران لأبي العلاء المعري: مختارية ضرو، أطروحة دكتوراه، جامعة جيلالي ليابس- سيدي بلعباس- كلية الآداب، الجزائر، ٢٠١٩: ١٤٩.

أهل الجنة، ومناقشتهم في قصائدهم، وأيضاً أن يبدي هو رأيه في بعض القضايا الأدبية وكذلك القضايا العقائدية والغيبية.

وعلى الرغم من طول المشاهد الوصفية في رسالة الغفران، إلا إنها لا تقف عند التفاصيل الدقيقة، فاكتفى المعري بالخطوط العريضة والملامح العامة للأشياء، دون الوقوف عند التفاصيل، ((فالوصف المستخدم لا يحمل في طياته صوراً خاصة، بل هي مجرد مسميات لأشياء تتكرر من مشهد وصفي إلى مشهد وصفي آخر بلا تميز))[1]. وقد طغت الصبغة العاطفية الوجدانية في وصف مشاهد الغفران وقد وردت من منظور أبي العلاء المعري، فجاءت رؤيته ذاتية تلونت بعاطفته وصبغت بمشاعره. فجاء الوصف شاعري لطبيعة الجنة وعجائبيتها. ومما لا شك أن هذا الأسلوب في الوصف السردي يؤكد على نوعية رسالة الغفران الخاصة، فالمقاطع التي مثلت المشاهد الوصفية لعبت دورا بارزا في نسج رسالة الغفران، ذلك أن تراكم هذا الوصف المشهدي ركز على تصوير الشخصيات وأماكنها.

وصف المأكل والمشرب:

وهما يشكلان مؤشراً مهماً في مشاهد الغفران الوصفية، فوظّفها السارد في رحلته الغفرانية ومنحها وصفاً تفصيلياً ومناقشة الخمور وأصنافها، فكان لها دور بارز في مشاهده، ووقف وقفة طويلة أمام أنهار الخمر والمأدبة والحفلات وما صاحبها من طقوس لها دلالاتها الخاصة.

ومن أمثلة ذلك: ((**ويعبر من تلك الأكراس* طاوُوسٌ من طواويسِ الجَنَّةِ يَرُوقُ مَنْ رآه حُسناً، فيشتَهيهِ أَبو عُبَيْدَةَ مصُوصاً، فيتكوَّنُ كذلك في صَفَحةٍ من الذَّهَبِ. فإذا قُضِي من الوَطَرُ*، انضمَّتْ عِظامُه بعضُها إلى بعض، ثمَّ تَصِيرُ طاووساً كما بَدَأَ**))[2].

ففي هذا المشهد وصف السارد عبر عيني شخصيته أبي عبيدة الذي رصد والتقطت صور ما شاهده من طيور لتقف على ما يشتهيه من تفصيلات دقيقة، فهذا ما أسهم في إيقاف أو تبطئة مسار زمن المشهد

---

(١) بناء الرواية: ١١٩.

(٢) رسالة الغفران: ٢٨١.

*الأكراس: هو الجماعة من أيِّ شيء، وتَكَرَّسَ الشيءُ وتكارَس: تَراكَمَ وتَلازَبَ. ينظر: لسان العرب مادة (كَرَسَ).

*الوَطَرُ: كلُّ حاجةٍ كان لصاحبها فيها همة فهي وَطَرُ، قال الخليل: الوطر كل حاجة يكون لك فيها هِمَّةٌ. قيل: قضيت من أَمر كذا وَطَرِي أَي حاجتي. ينظر: لسان العرب مادة (وَطر).

في القصة، وهذا المشهد يبين عظمة قدرة الخالق في إعادة الخلق مرات ومرات، وهذه مكرمة أهل الجنة، فهم يأكلون الطير ثم يعود كما كان، مهما كان نوعه أو شكله، وتستكمل اللوحة المشهدية ملامحها من خلال الوصف الدقيق للأكل بصورة تفصيلية والإناء الذي وضع فيه الطعام، وجمال شكله فالأواني من الذهب وهذه اللون يجعل الإنسان يستمتع بالمنظر قبل استمتاعه بالطعام .

ويتكرر مثل هذا الوصف في مشهد آخر ((**وتَمُرُّ إوَزَّةٌ مِثْلُ البُخْتِيَّةِ، فيَتَمنَّاها بعضُ القوم شِواءً، فتتَمَثَّلُ على خِوانٍ من الزُّمُرُّدِ، فإذا قُضِيَتْ منها الحاجةُ، عادَتْ بإذنِ اللهِ إلى هيئةِ ذواتِ الجَناح. ويختارها بعض الحاضرِين كَرْدَنَاجًا***، **وبَعضُهم مَعْمُولةً بسُمَّاقٍ؛ وبعضُهم معمولةً بلَبَنٍ وخَلّ، وغيرَ ذلك، وهي تكون على ما يُريدون**))[1].

وصف السارد في هذا المشهد مختلف الأطعمة والأشربة للدلالة على ترف أهل الجنة ونعيمهم، ويذكر تفاصيل وصفها على حسب اشتهاء الشخصيات لها، فبعضهم يتمناها مشوية، وبعضهم الآخر كباباً، وبعضهم بسماق، وغيرها. وهي تتكون لهم على حسب ما يتمنون. على اختلاف جنة الرجز حيث قال عندما وصف (الحطيئة العبسي): ((**وفيه رجُلٌ ليس عليه نورُ سُكَّانِ الجنَّةِ، وعِنْدَهُ شَجرةٌ قَميئَةٌ***، **ثمرها ليس بِزاكٍ**))[2]. فوظف وصف الأطعمة وصفاً تفصيلياً، وجاء هذا الوصف على حسب درجة المغفرة ونيل رضوان الله تعالى.

أما وصف الخمور وأصنافها فذكرها أيضاً بمشاهد عديدة. ومنها ما جاء في مشهد وصفه للخمر في قوله: ((**وَشَهِدَ لهُ كلُّ وُصَّافِ الخمرِ، من مُحْدَثٍ في الزمنِ وعتيقَ الأَمر، أَنَّ أَصنافَ الأَشربةِ المنسوبةِ إلى الدار الفانيةِ، كخمرِ (عانَةَ) و (أَذْرِعَات) وهي مظِنَّةٌ للنُّعَّاتِ؛ و(غزَّةَ) و (بيتِ راس) و(الفِلَسْطِيَّةِ)**

---

(١) رسالة الغفران: ٢٨٣.

* كرْدناج: وهو نوع من الشواء، قال الرازي: ولا يتعرض للشواء ولا الكردناك، وفي معجم المنصوري: كردناك هو الشِّواء المكبوب على الجَمْر وهي كلمة فارسية. ينظر: تكملة المعاجم العربية: رينهارت دوزي، تر/ جمال الخياط، بغداد_ دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ١٩٩٩، ٩: ٥٩.

(٢) رسالة الغفران: ٣٠٧.
* قَمَأَ الرَّجُلُ، ذَلَّ وصَغُرَ، والقَمِيءُ: الذليل. لسان العرب مادة (قَمَأَ).

*زاكٍ: نبات زاكٍ: النَّامِي الطَّيِّبُ. المصدر نفسه: مادة (زاك).

ذواتِ الأَحراس ...))[1]. ففصل القول في البلدان التي اشتهرت بصناعة الخمر، وتنوع أماكن صنع الخمر يدل على تنوع العطايا الإلهية للمؤمنين فهي ليست على نوع واحد ومن مكان واحد. فيسهم التعداد المكاني المكثف لأماكن صنع الخمر في رسم صورة تلك الخمرة المثالية، التي لا تضاهيها الخمرة الدنيوية، وبذلك كان هذا التعداد والوصف المكاني عاملاً فاعلاً في رسم قوام المشهد الوصفي.

وقد تكرر هذا الوصف في مشهد : **((وما اعتُصِرَ بـ (صَرْخَدَ) أو أَرِض (شَبَام) لكلِّ ملِكٍ غيرِ عَبام*؛ وما تردَّد ذكرهُ من كُمَيتِ (بَابِلَ وصَريفِينَ) واتُّخذ للأَشرافِ المُنيفين؛ وما عُمِلَ من أَجناس المسكرات، مُفَوَّقاتٍ للشارب وَمُوَكَّرات، كالجعةِ* والبِتْعِ*، والمِزْر*، والسُّكْرُكَةِ* ذاتِ الوِزر، وما وُلِدَ من النخيل، لكريمٍ يُعْتَرَفُ أَو بخيل؛ وما صُنع في أَيام آدم وشيتٍ إلى يوم المبعثِ من مُعَجَّل أو مكيث. إذ كانت تلك النُّطفةُ مَلِكةً، لا تَصْلُحُ أَن تكونَ برعاياها مشتبِكَة))**[2].

---

(١) رسالة الغفران: ١٤٩ -١٥٠.

* عانة: بلد مشهور في الجزبرة، نسبت العرب إليه الخمر. معجم البلدان: ياقوت الحموي، دار صادر بيروت، ج٣: ٥٩٥.

* أذرعات: بلد في اطراف الشام يجاور أرض البلقاء وعمان، ينسب إليه الخمر. المصدر نفسه: ج١: ١٧٥.

* بيت راس: اسم لقريتين في كل واحدة منهما كروم كثيرة، إحداهما ببيت المقدس، وقيل كورة بالأردن، والأخرى من نواحي حلب، ينسب اليهما الخمر. معجم البلدان: ج٣: ٧٧٦.

(٢) رسالة الغفران: ١٥٢- ١٥٣.

* صرخد: بلد بالشام ينسب إليه الخمر. معجم البلدان: ج٣: ٣٨٠.

* الَشبَام: وهو جبل عظيم بصنعاء ، فيه شجر وعيون وكروم. المصدر نفسه: ج٣: ٣١٨.

* العَبَامُ: الغليظُ الخِلْقِة في حُمْقٍ، وقيل: العَبِيُّ الأَحْمَقُ. لسان العرب مادة (عبم).

* صَريفين: تعرب كفلسطين ونصيبين، ينسب اليها الخمر. المصدر نفسه: ج٣: ٣٨٤.

*الجعة: النَّبِيذُ المُتَّخَذُ من الشَّعِير. المصدر نفسه: مادة (جَعَة).

*البِتْعِ: نبيذ يُتَّخذ من العسل كأَنه الخمر صَلابه. المصدر نفسه: مادة (بَتَع).

*المِزْر: نبيذ الشعير والحمطة والحبوب، وقيل: نبيذ الذُّرة خاصة. المصدر نفسه: مادة (مزر).

* السُّكركة: خمر الحَبَش، وهي لفظة حبشية قد عربت فقيل السُّقُرْقُع. المصدر نفسه: مادة (سكرك).

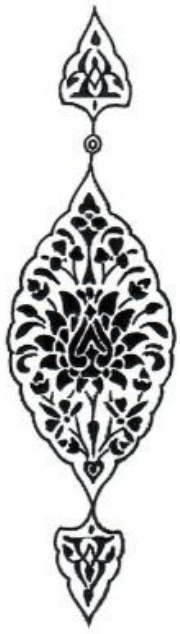
ونجد في النص تنوعاً للأماكن والأسماء التي يطلقها السارد على اسم المشروب نسبة إلى مكان صنعه، للملوك الذين حسن وصفهم في الخلق والمعاملة وهذه الأنواع تختلف في طعمها تبعاً لما نتجت منه من ثمار، فمنها ما هو مصنوع من الفاكهة، ومنها ما هو مصنوع من الحنطة فكل نوع له مسمى خاص به. وهذا ما عزز فاعلية هذه الموصوفات ففي هذا المشهد نسج حاذق يتخذ من العناصر الطبيعية عاملاً مهيمناً في وصفة للأشربة.

ومنها ما جاء في مشهد مأدبة الجنان: **((أَحْضِروا مَن في الجَنَّةِ من الطُّهاةِ الساكنينَ بِـ (حَلَب) على مَمرِّ الأَزمان. فتَحضُرُ جماعةٌ كثيرةٌ، فيأمُرُهم باتِّخاذِ الأَطعمةِ... فإذا أَتَت الأَطعِمةُ... فَتُوضَعُ الخُونُ من الذَّهَبِ، والفَواثِيرُ مِن اللُّجَيْنِ، ويَجْلِسُ عليها الآكِلُونَ، وتُنْقَلُ إليهم الصِّحافُ، فتُقيمُ الصَّحْفَةُ لَدَيْهم وهو يُصِيبونَ مما ضُمِّنتْهُ؛ كَعُمْرِ كُوَىٍّ وسُرَىٍّ وهما النَّسران مِن النَّجوم. فإذا قَضَوا الأَرَبَ مِن الطعام، جاءَت السُّقاةُ بأَصنافِ الأَشرِبَةِ))**[1].

وهذا أحد المشاهد التي يصف فيها السارد تجمعهم لتناول الطعام، وتتبين من خلال المشهد فخامة المأكول، فيقدم لهم ما لذ وطاب من أصناف الطعام، وحين يقضون حاجتهم من الطعام يبدأ السقاة بتقديم أنواع الأشربة السابقة الذكر لهم. فصاغ المعري مشاهده الوصفية بطريقة تعبيرية تناول فيها واقع الشيء والإحساس الذي يثيره هذا الشيء في نفس المتلقي. وتصويرة للأطعمة والأشربة يبعث في نفس القارئ النشوة لتذوقه.

وعليه فالتداخل مع أكثر من نوع من أنواع المكان فيحقق بذلك واقعية توهم القارئ بأن ما يقرأه هو من المشاهد الواقعية. لأن السارد قد استعمل التخيل جزءاً متمّماً لواقعية المشهد، فمشاهد الجنة والنار التي وصفها المعري ما هي إلا واقع متخيل، فهي واقع لأنها حقيقية، وهي خيال لأننا لم نرها حتى الآن.

(١) رسالة الغفران: ٢٧١-٢٧٢.



المَبْحَثُ الخَامِسُ

الحِوَارُ

المَبْحَثُ الخَامِسُ

الحِوَارُ:

هو ما يمكن القول عنه النوع الوحيد الذي تتجمع فيه الشخصيات لتؤدي حركة جماعية معينة، وهذه الحركة تسعى إلى كشف شيء أو إيضاح مستور، أو مناقشة حدث معين فهو ((عرض درامي الطبع للتبادل الشفاهي ويكون بين شخصين أو اكثر))[١]. ويمثل المشهد جميع الإيماءات والحركات التي تقوم بها الشخصيات التي تتجمع في المشهد، وذلك ما تؤديه بصفة حوارية بين الشخصيات، وأفضل ما يقدمه المشهد للقارئ أنه يفضح مقدار ثقافة المتحدث وما هو عليه من معرفة[٢].

ومن أبرز ما يميز الحوار بين المتحاورين أنه ينقل الرؤى الآيديولوجية بين الشخصيات ويقدمها للقارئ بدون تكلف أو دوران أو محاولة إقناعه، وعادة ما تكون لديهم شفرة دلالية يتحاورون بها كنوع اللغة ونوع الثقافة والرموز المستعملة في الحوار الحكائي[٣].

((فالحوار بين الشخصيات أول مفاتيح النص، ذلك ان القارئ سواء أكان متخصصاً أم ليس كذلك يستطيع في الحوار الوقوف على حقيقة البواعث النفسية والشعورية التي تتحكم في الشخصيات المتحاورة وتحديث موقفها داخل الحدث))[٤].

والحوار يقدم وظيفة تلقائية للحدث فهو يقدح شرارته ويعمل على استمراريته بوتيرة متفاعلة بصورة مستمرة، وهنا يكون الحوار عكس الوصف الذي يعمل على إطفاء شرارة السرد، ومن الوظائف الأخرى

---

(١) معجم السرديات: جيرالد برنس: ٤٥.

(٢) ينظر: معجم السرديات: محمد القاضي: ١٥٩.

(٣) ينظر: الكلمة في الرواية: مخائيل باختين، تر/ يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٨: ١٠٩.

(٤) مرايا السرد (مقاربات تنظيرية وتطبيقية في السرد العراقي الحديث): زهير الجبوري: اتحاد الناشرين العراقيين، ط٢، ٢٠١٣: ٣٧ .

التي يقدمها الحوار إمكانيته في ترسيم صورة أولية للشخصيات، وهذا ما يمكن للقارئ الإفادة منه إلى درجة كبيرة في تعرُّف الشخصيات وهويتها(١).

وتكون الشخصيات جامدة من غير الحوار فهو الذي يكشف عن مكنوناتها وهو الذي يوضح نوعيات الشخصية. والشخصية عادة كائن لا قدرة له على توصيف نفسه إلا من خلال الحوار، والحوار تقع عليه خاصية القول والاستماع، ولذا حدد جارلس مورجان وظائف الحوار وهي:-

- تطور الأحداث في القصة: أي يعمل على دفع عجلة الحوار نحو تطور الحدث السردي في الرواية، وكذلك تفاعل الحركة الحوارية بين الشخصيات، ويعمل على فك شفرات الغموض بين النص السردي ومتلقيه.
- تصوير الشخصية: وهذه الوظيفة من الوظائف المهمة التي ينهض بها الحوار، فهو يرسم الشخصيات بطريقة قد تكون مغايرة للوصف أو للسرد، لأنه يصف الشخصية من الداخل وهي تتفاعل تتألم أو تفرح أو تحزن، بينما يصفها الكاتب من الخارج فقط، فالكاتب هنا يشبه المرآة إلى حد كبير، في حين يكون الحوار يشبه منظار السونار الذي يكشف عن بواطن الأعضاء وعللها وأمراضها.
- صناعة الحوار والتوجيه: ويعني ذلك الكيفية التي يتم بها خلق الحوار من قبل السارد ومحاولة دمجه بالسرد من خلال اشتراك الشخصيات في تقديمه. أما الإحالة أو التوجيه فهي الجهة التي يصدر منها الحوار أو يتوجه إليها (٢).

وقد حوت رسالة الغفران على نوعين من الحوار:

(١) ينظر: عالم القصة: برنادودي مولر: تر/ محمد مصطفى هدارة، عالم الكتب القاهرة، ١٩٨٢: ٢٠٠. وينظر: مشكلة الحوار في الرواية العربية: نجم عبد الله كاظم، اتحاد كتاب وادباء الامارات، الشارقة، ٢٠٠٤/ ٧٧.

(٢) ينظر: الصوت الآخر في الرواية العراقية (دراسة في المبدأ الحواري): باسم صالح حميد، بغداد، دار الفراهيدي، ٢٠١٢: ١٥٣.

١- الحِوَارِ الخَارِجِيُّ:

وهو الحوار الذي يمكن أن ننسبه إلى ما يقدمه للقارئ من معلومة، أو ثقافة، أو معرفة خارجية للشخصيات التي تقوم بالحدث في النص السردي، وهنا تكون الحوارات سطحية في الغالب تختلف اختلافاً كليّاً عن الحوارات الداخلية (الاستبطان، والاسترجاع) التي تحتوي على المشاعر والأحاسيس وكذلك على الميول والعاطفة، فالحب والكراهية مثلاً لا يمكن تجسيدهما في حوار خارجي، بينما يقف الحوار الخارجي احتكاراً على توصيف الشخصيات من الخارج.

ويعد الحوار بنية أساسية من بنى رسالة الغفران لدى المعري، لكونها تعتمد اعتماداً كبيراً على لغة أدبية مكثفة، ويقوم الحوار بأداء هذه الوظيفة على أحسن وجه في اطار المشهد ((الذي يجمع بين الشخصيات في حدث واحد، وفي زمان ومكان محددين))[١].

ومن مشاهد رحلة الغفران الحوارية حوار علي بن منصور مع أعشى قيس، الذي يتوقف فيه زمن المشهد بحوار خارجي يترك فيه السارد الحديث لشخصياته ما يقارب ثلاث صفحات يطلب منه سرد كيفية خلاصه من النار وسؤاله اياه بم غفر لك، وينشده من شعره ورواية الاصمعي لقصيدته، وشفاعة النبي محمد (صلى الله عليه وسلم) له ودخوله الجنة[٢].

بعدها يتحدث مع زهير بن أبي سلمى، ثم ينصرف إلى عبيد بن الأبرص، ثم عدي بن زيد العبادي يدور بينهما حوارات منها سؤاله عن المغفرة وعن قصيدته الصادية والأوزان المشابهة لها، وحوار لغوي طويل يمل منه عدي ويطلب منه أن يركبا فرسين ويذهبان للصيد، لكنه يأبى ويرفض[٣].

ومن حواراته مع شخصيات أهل النار يبتدأه مع إبليس ((**فيقولُ له: الحمدُ للهِ الذي أَمكَنَ منْكَ يا عَدُوّ اللهِ وعدوَّ أَوْليائِه! لقد أَهْلكْتَ مِن بَني (آدمَ) طوائفَ لا يَعْلمُ عَددَها إِلَّا اللهُ. فيقولُ: مَن الرجلُ؟ فيقولُ: أَنا فلانُ ابنُ فُلانٍ من أَهْلِ (حَلبَ)، كانتْ صِناعَتي الأَدبَ، أَتقَرَّبُ به إلى المُلوكِ! فيقولُ: بِئسَ**

(١) القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد: سعد يقطين، دار الثقافة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء – المغرب، ط١، ١٩٨٥: ٩٤.

(٢) ينظر: رسالة الغران: ١٧٦- ١٨١.

(٣) ينظر: المصدر نفسه: ١٨٦- ١٩٩.

الصَّناعةُ... وإنَّ لي إليكَ لحاجةً، فإنْ قَضَيتَها شَكَرتُكَ يدَ المَنونِ. فيقولُ إنِّي لا أَقدِرُ لكَ على نفعٍ... فيقولُ: أَسْأَلُكَ عن خَبَرٍ تُخْبِرُنِه: إنَّ الخَمرَ حُرِّمَتْ عليكم في الدُّنيا وأُحِلَّتْ لكمْ في الآخِرة، فهل يَفعَل أَهْلُ الجَنَّةِ بالوِلدَانِ المُخَلَّدِينَ، فِعْلَ أَهْلِ القَريات؟ فيقولُ عليكَ البَهْلَةُ! أَما شَغَلَكَ ما أَنتَ فيه؟ أَما سَمِعتَ قَولَهُ تعالى: ﴿وَلَهُمْ فِيهَا أَزْوَاجٌ مُّطَهَّرَةٌ وَهُمْ فِيهَا خَالِدُونَ﴾[1] فيقولُ: وإنَّ في الجنَّةِ لأشربةً كثيرةً غيرَ الخمرِ...))[2].

شكّل المشهد الحواري بين علي بن منصور وإبليس وجهاً من وجوه الحوار الجاري بين الشخصيات الإيجابية والسلبية، إذ يجري الحوار في هذا المستوى بين شخصية إبليس في الجحيم وهو من أماكن الإقامة الجبرية المغلقة، وعلى الرغم من قسوة المكان ووحشته، إلا أنه لم ينل من شخصية إبليس، بل ظل صامداً جريئاً فهو رمز للعداوة والحقد، وبين شخصية ابن القارح المتمثلة بالشخصية الإيجابية. فكشف الحوار عن طبيعته الإنسانية المؤمنة بالله تعالى، ويعمد الحوار إلى اللغة المستعلية لإبليس في طريقة طرحه للأسئلة فبوساطة استفهامه الإنكاري الذي يدل على الشك والحيرة والفضول، استطاع المتلقي أن يستخلص هذه الدلالة. فسؤاله الجريء عن تحريم الخمر في الحياة العاجلة وتحليله الآن، هل حلل ما فعله أهل القريات ويقصد قرى قوم لوط (عليه السلام)، وعلى الرغم من وجود هذه الأشربة على هيئة أنهار أبيحت الخمر، فقاس إبليس سؤاله في الأزواج المطهرة والغلمان.

ثم بعد ذلك حواره مع امرئ القيس يتحاور في حديث طويل جداً عن قصائده، وكيفية إنشاد الرواة لهن.

ثم يطلع على عنترة العبسي فيجده متلذّذاً في السعير فيحاوره أيضاً عن قصائده بمشهد حواري يستغرق نحو الثلاث صفحات.

فالمعري وظف الحوار على طول رحلته لعرض مشاهده **بصيغة مجسدة لشخصياته وهم يتحاورون**[3]. فصور المشهد السردي الحواري الأحداث عبر التحاور بين شخصيات المشهد حيث تبادلت الشخصيات نمط الإرسال والتلقي.

---

(١) البقرة: ٢٥.

(٢) رسالة الغفران: ٣٠٨- ٣٠٩.

(٣) ينظر: الحوار القصصي (تقنياته وعلاقته السردية): فاتح عبد السلام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- الأردن، ط١، ١٩٩٩: ٤٢.

ومن حواراته مع شخصيات الجحيم التي اطلع عليه علي بن منصور إذ يقول: **((ويَرَى رجُلاً في النَّارِ لا يميّزُه من غيرِه، فيقولُ: مَنْ أَنتَ أَيها الشَّقيُّ؟**

فيقولُ: أَنا أَبو كبيرٍ الهُذَليُّ، عامِرُ بنُ الحُلَيْس.

فيقول: إِنَّكَ لَمِنْ أَعلامِ هُذيل، ولكني لم أُوثِرْ قولَك:

أزهيرُ هل عن شيبةٍ من مَعدِلِ أم لا سبيلَ إلى الشَّباب الأوّل؟[1]

وقلت في الأُخرى:

أزهيرُ هل عن شَيبةٍ من مَصْرِفِ أَم لا خــلوُدَ لعاجزٍ متَكَلفِ

وقُلتَ في الثالثةِ:

أَزُهيْرُ هل عن شَيْبَةٍ من معْكِمِ أم لا خلـــودَ لباذلٍ متكرَّمِ[2]

أَي من مَحْبس،...

فيقول أَبو كبيرٍ الهُذَليّ: كيف لي أَن أَقْضمَ على جَمَراتٍ مُحْرِقات، لأَرِدَ عِذَابًا غَدِقاتٍ؟ وإِنَّما كلامُ أَهلِ سَقَرَ وَيلٌ وعويلٌ، ليسَ لهم إِلا ذلكَ حَويلٌ، فاذهبْ لِطِيَّتِكَ، واحْذَرْ أَن تُشْغَلَ عن مطِيَّتِكَ. فيقول: كيفَ لا أَجْذَلُ وقد ضُمِنَتْ لي الرحمةُ الدّائِمةُ،...))[3].

فالشخصيات هي التي ولدت الحوار وصورت المشهد للقارئ، وليس السارد، لأنه أداة من أدوات أدواته يلجأ إليه للتعريف بما تملكه الشخصيات من ثقافة وأدب وعلم. ومن جماليات الحوار بين الشخصيات في هذا المشهد عمقه الفني وقدرته الاستيعابية، إذ من خلاله يتعرف القارئ على أن للشاعر قدرة كبيرة في قول الشعر، ورأي الشخصية في شعره. وهنا تكمن أهمية المشهد الحواري، لأنه لا يعطي المتلقي

(١) ديوان الهذليين: دار الكتب المصرية، القسم الأدبي، القاهرة، ط٢، ١٩٩٥، ج٢: ٨٨.

(٢) المصدر نفسه: ج٢: ١١١.

(٣) رسالة الغفران: ٣٤٣- ٣٤٤.

المعلومات بشكل مباشر، وإنما يحصل المتلقي على المعلومات والأمور والقضايا بقدر متابعته للحوار، وبقدر وعيه القرائي والثقافي.

وفي مشهد حوار على بن منصور وعدي بن زيد مع الهذلي: **((فإذا هما برجُل يَحتَلِبُ ناقةً في إناءٍ من ذَهَب، فيقولان مَن الرَّجلُ؟ فيقولُ: أَبو ذُؤَيبٍ الهُذَليُّ. فيقولان: حُيِّيت وسَعِدتَ...))**[1]

ففي هذا المشهد تعددت الأصوات، فكان الحوار على لسان شخصيتين في الوقت نفسه ومعتمداً على السؤال والجواب.

أما في مشهد لبيد والأعشى: **((ويقولُ لبيدٌ: سبحان اللهِ يا أَبا بَصير! بعدَ إقرارِكَ بما تَعلَمُ، غُفِرَ لك وحَصلتَ في جَنَّةِ عَدْنٍ؟ فيقول الشيخُ مُتكلماً عن الأَعشَى:**

كأَنك يا أَبا عقِيلٍ تعني قوله:

وأَشْرَبُ بالرِّيفِ حتى يُقا لَ: قد طالَ بالرِّيفِ ما قَد رَجَنْ[2]

صَريفيّةً طيِّبًــا طَعْمُها تصَفَّقُ ما بين كوبٍ ودَنْ

ونحوَ ذلك مما رُوي عنه))[3].

فهنا أجاب علي بن منصور بدلاً عن اعشى قيس عن سؤال لبيد وذلك لبيان سعة أدبه وثقافته.

وفي مشهد **((يقول (نابغةُ بني جَعدَةَ) وهو جالسٌ يستمتع: يا أَبا بصيرٍ، أَهذه الرَّبابُ التي ذكرها (السَّعْدِيُّ)* هي (رَبابُكَ) التي ذكرتَها في قولِك:**

بِعَاصِي العَوَاذِلَ، طَلْقُ اليَدَيْن يُعطي الجزيلَ، ويُرْخِي الإزَارَا

فما نَطَقَ الدِّيكُ حتى مــلأَ تُ كُوبَ الرَّبَابِ لَهُ فاسْتَدَارَا

---

(١) رسالة الغفران: ١٩٩.

(٢) ديوان الأعشى الكبير: تح/ محمد حسين، المكتب الشرقي للنشر والتوزيع، بيروت – لبنان: ٥٣ . (في الديوان، دَجَنْ) و (صَلِيفِيَّةً طَيِّبًا طَعْمُهَا لَها زَبَدٌ بين كُوبٍ ودَنْ).

(٣) رسالة الغفران: ٢١٨.

إذَا انْكَبَّ أَزْهَرُ بَيْنَ السُّقَاة تَرَامَوا بِهِ غَرَبًا أَو نُضَارَا؟[1]

فيقولُ أَبو بَصيرٍ: قد طالَ عُمرُكَ يا أَبا لَيلى، وأَحسبُكَ أَصابكَ الفَنَدُ* فبَقِيتَ على فنَدِكَ إلى اليوم! أَما عَلِمتَ أَنَّ اللواتي يُسَمَّيْنَ بالرَّبابِ، أَكثرُ من أَن يُحْصَيْن؟ ... فيقولُ نابغةُ بني جَعْدَةَ: أَتكلمُني بمثل هذا الكلام يا خليعَ بني ضُبيْعة، وقد مُتَّ كافراً. وأقرَرْت على نَفسِكَ بالفاحشةِ... فيَغضَبُ أَبو بَصيرٍ فيقولُ: أَتقولُ هذا وإِنَّ بَيتًا ممّا بَنَيْتُ لَيُعْدَلُ بمائةٍ من بنائِك؟... ولكنَّك خُلِقتَ جَبانًا هِدانا* لا تُدلِجُ في الظلماء الداجية، ولا تُهجِّرُ في الوَديقةِ* الصاخِدة*... فيقولُ الجعديُّ: اسكتْ يا ضُلَّ بنَ ضُلٍّ*، فأُقسِم أَن دخولَك الجنَّةَ من المنكَرات... ويثِبُ نابغةُ بني جَعدَةَ على أَبي بصيرٍ فيَضربُه بكُوزٍ من ذَهَبٍ...))[2].

يكشف لنا هذا المشهد الحواري الحرية الشخصية التي تتمتع بها الشخصيات إلى أبعد الحدود فهم لم ينسوا أهواءهم وأنفسهم وأنانيّتهم، بل هم يغضبون ويرضون ويتمرّدون، فيتناول الحوار قضية التمرد والعناد والإصرار بطريقة مباشرة، وحاول الحوار من خلال تعميق حدة الخلاف بين الشخصيتين أن يقرب المناقشة شيئاً فشيئاً إلى عالم الواقع في الحياة العاجلة عند استعمال كلمات نابية يضطر إليها الإنسان عندما يفقد سيطرته على نفسه في المجادلات والمخاصمات، لهذا نجد خشونة في لغة الحوار(أصابك الفند، يا خليع بني ضبيعة، خلقت جباناً هداناً، اسكت يا ضل بن ضل...).

٢- الحِوَارُ الدَّاخلي: (المُونُولُوجُ)

وهو حديث الشخصية مع نفسها. وهو الحوار الذي يشبه البركان، فهو يخرج ما في داخل الشخصيات إلى سطح النص السردي، كما يخرج البركان مكنون الجبل وما في جوفه من حمم، والحوار الداخلي من هذه الزاوية يعني أنه بانوراما تكشف اسرار الشخصية وتحاول كشف الكثير من مكنونها ((على العكس

---

(١) ديوان الأعشى: ٨١ _ ٨٣.

*الفَنَدُ: الخَرَفُ وضعف وإنكار العقل من الهَرَم أَو المَرضِ. لسان العرب مادة (فَنَدَ).

*الهِدانُ: الأحمق الجافي والوَخِمُ، والمَهْدون: النَّوَّام الذي لا يُصلِّي ولا يُبَكِّر في حاجته. ينظر: المصدر نفسه: مادة (هدن).*الوَدِيقةُ: حَرُّ نصف النهار، وقيل شدة الحر، ودُنُوّ حَمْيِ الشمس وسميت وَدِيقة لأنها وَدقتْ إلى كل شيء، أي وصلت إليه. المصدر نفسه: مادة (ودق).

* الصاخدة: الهاجرة، مُتَّقِدة وصخد اليوم اشتد حره. لسان العرب مادة (صخد).

*ضُلَّ: زلَّ عن الشيء ولم يهتدِ إليه، انحرف عن الطريق ضلَّ سعيه. المصدر نفسه: مادة (ضل).

(٢) رسالة الغفران: ٢٢٧- ٢٣١.

من الحوار الخارجي فيكون ذي ثيمة أحادية فردية))[١]. فتعمد الشخصية على بيان ما يختلج في ذاتها النفسية مما تحسب له في من رأي أو موقف معين من دون البوح بصورة مباشرة إلى متلقٍّ آخر، فهو حوار صامت غير مسموع، ولا يعد هذا ذاتياً، بل حوار اصطنعه السارد للكشف عن الشخصية رغماً عنها[٢] .

أما المونولوج فهو محاورة الذات ومعاتبتها أو محاسبتها أحياناً أو استذكار أيام الطفولة والمعاناة التي عاشتها الشخصيات، وفي المونولوج يتحول الحوار الداخلي إلى حوار مباشر، إذ لا يتعدى فيه بتدخل المؤلف وعدم افتراض وجود سامع لهذا الحوار، إنما وجوده قائم بإشاراته قبالة الحوار المونولوجي المباشر، والذي يقدم فيه المؤلف الواسع المعرفة مادة غير مسلم بها بصورة كأنها من وعي الشخصية[٣]. ويأتي التخيل من ضمن الحوار الداخلي ويستعمل فيه السارد أفعالاً تصف الأحوال الداخلية للشخصيات مثل: فكر، خمن، خطر، تمنى...[٤].

وقد وردت مشاهد عدة من هذا النوع في رسالة الغران منها ما جاء في مشهد الأسد:

((فإذا هو بِأَسَد يفْتَرِسُ من صِيرانِ الجَنَّة وحَسِيلها*، فلا تَكْفِيهِ هُنَيْدَةٌ ولا هِنْدٌ – أَي مائَةٌ ولا مائتانِ – فيقولُ في نفسِه: لقد كانِ الأَسَدُ يَفْتَرِسُ الشاةَ العَجْفاءَ، فيُقيمُ عليها الأَيّامَ لا يَطْعَمُ سِواها شيئًا. فيُلهِمُ الله الأَسَدَ أَن يَتَكلَّمَ – وقد عَرَفَ ما في نَفْسِهِ–...))[٥].

---

(١) مشكلة الحوار في الرواية العراقية: نجم عبد الله كاظم: ٣٥.

(٢) ينظر: البناء الفني لرواية الحرب في العراق(الوصف وبناء المكان): شجاع مسلم العاني: دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ٢٠٠٠: ١٦.

(٣) ينظر: تيار الوعي في الرواية الحديثة: روبرت همفري، تر/ محمود الربيعي، القاهرة، دار المعارف، ط٢، ١٩٧٤: ٤٤.

(٤) معجم السرديات: محمد القاضي: ٧٣.

(٥) رسالة الغفران: ٣٠٤ -٣٠٥.

*الحَسِيلُ: أولاد البقرة الواحد. لسان العرب مادة (حسل).

يبدأ المونولوج مباشرة بصوت الشخصية وهي تتحدث إلى نفسها، وقد تمكن المونولوج من تسليط الضوء على حالة التعجب والإرباك التي غلبت على موقف الشخصية، وكشف عن الاندهاش الشديد الذي حدث مع ابن القارح. ونجد الاختلاف الواضح بين طبيعة الأسد في الدنيا يختلف اختلافاً كبيراً حسب ما ورد في المونولوج، أن أسد الآخرة لا يشبه أسد العاجلة، فالأول يأكل ولا يشبع، بينما الثاني يكتفي بطريدة واحدة ويظل عليها أياماً لا يطعم سواها، وهذا يدل على أن الشخصيات في الجنة والنار قد تبقى على أسمائها التي كانت عليها في الدنيا، لكن تختلف عنها في الطباع والسجايا وحتى الأشكال.

وفي مشهد النزهة **((ثم إنه – ادامَ الله تمكِينَه– يَخطِرُ له حديثُ شيءٍ كان يسمَّى النزهةَ في الدارِ الفانِية...))**[1].

ومن جماليات المونولوج في هذا المشهد هو تمكين الخطاب من إلقاء الضوء على طبيعة المكان الذي تتأمل فيه الشخصية، وتحاورها مع ذاتها، ويتم هذا الفعل السردي من خلال المونولوج الذي رصد ما يعتلج في ذهن الشخصية، وليس من خلال الأحداث، إذ يمكن أن يقف المتلقي من خلال المونولوج على جزئيات شديدة الخصوصية مرتبطة بأنماط التفكير لدى الشخصية في المشهد الحواري. ففي هذا المشهد يكشف المونولوج عن أفكار وتصورات ابن القارح التي دارت في الحياة الدنيا وعن عالمه الداخلي الذي عاشه وذلك في سياق قوله: يخطر له حديث شيء كان يسمى النزهة في الدار الفانية.

وقوله: **((وهو – زَيّنَ اللهُ الآدابَ ببقَائِه– يَخطِرُ في ضَمِيره أَشياءُ، يُريدُ أَن يذكُرَها لـِ (حَسّانَ) وغيره، ثم يَخافُ أَنْ يكونوا لما طَلَبَ غيرَ مُحسِنين، فيضربُ عنها إكراماً للجليس))**[2].

يختلف هذا المشهد عن سابقيه بأن الشخصية لم تتحدث مع ذاتها بصيغة مباشرة، وإنما جاء المونولوج على لسان المعري، وهذه الرؤية الخارجية للمشهد تعتمد على راوٍ يلاحق الأحداث، ويصف الشخصيات من الخارج والداخل، فهو الراوي العليم بكل شيء، إذ يمتلك قدرة على النفاذ إلى أعماق الشخصيات، فله القابلية على اكتشاف الأفكار للأبطال. فقوله: يخطر في ضميره أشياء، من خلال هذا السياق يتبين لنا

(١) رسالة الغفران: ١٧٥.

(٢) المصدر نفسه: ٢٣٦.

انه خطر في نفسه عدة أفكار ومواضيع لكنه لم يبوح بها، فجاء المونولوج من خلال السارد وليس من خلال الشخصية نفسها.

أما في مشهد: **((فقُلتُ لنفسي الكَذُوب: الشَّعرُ عند هذا أَنفقُ منه عند خازنِ الجِنان، لأَنَّهُ شاعر، وإِخوتُه شُعَراءُ، وكذلك أَبوه وجَدُّه، ولعلَّه ليس بَينَه وبين معَد بنِ عَدْنانَ إلاَّ مَن قد نَظَم شيئًا من موْزُونٍ))**[1].

فهنا يظهر المونولوج بصورة واضحة داخل نفس الشخصية وصراعها مع ذاتها، على اختلاف المشهد السابق، إذ اختفى السارد ولا نسمع إلا صوت الشخصية وهي ترصد موقفها.

((ويَخْطِر له ذِكْر الفُقَّاع* الذي كان يُعْمَلُ في الدارِ الخادِعةِ، فيُجري اللهُ بقُدرتِه أَنهاراً من فُقَّاعٍ، الجُرعةُ منها لو عُدِلَتْ بلَذَّاتِ الفانيَةِ، مُنْذُ خَلَقَ اللهُ السَّمَواتِ والأَرضَ إلى يومَ تُطوَى الأُممُ الآخرةُ، لكانت أفضَلَ وأَشَفَّ. فيقولُ في نفسِه: قد عَلِمتُ أَنَّ اللهَ قديرٌ، والذي أُريدُ، نحوُ ما كنت أَراهُ مع الطَّوَّافينَ في الدارِ الذاهبة. فلا تكمُلُ هذه المَقالةُ، حتى يَجمَعَ اللهُ كلَّ فُقَّاعيٍّ في الجَنَّةِ...))[2].

فمن خلال تقنية المونولوج تحقق ما خطر في نفس ابن القارح مع أن الله تعالى يجري أنهار من الفقاع لكنه لم يرغب بها. فقال في نفسه: علمت ان الله قدير...، فالمونولوج **ساكن غير موجه لأحدٍ وغير منطوق بل هو موجه للشخصية نفسها**[3].

وقد تكررت هذه التقنية في مشهد **((ويَخطِرُ في نَفسِه وهو ساجدٌ، أَنَّ تلك الجاريَةَ – على حُسْنِها– ضاوِيةٌ ...))**[4].

---

(١) رسالة الغفران: ٢٥٣.

(٢) المصدر نفسه: ٢٨٠.

*الفُقَّاعُ: شراب يتخذ من الشعير سمي به لما يعلوه من الزَّبَد. تشابها بالفقاعات أي النفاخات التي تعلو الماء، والفقاعي هو بائع الفقاع. لسان العرب مادة (قفع).

(٣) ينظر: الحوار القصصي: ١١٣.

(٤) رسالة الغفران: ٢٨٨.

من خلال هذه التقنية تمكن المعري من أن يقول عن ابن القارح ما لا يقال، وأن يظهر للقارئ ما لا يرى من أفكاره وأحاسيسه دون التكلم بذلك.

((وقد أطلق النقاد على الحوار الداخلي اللامباشر بالحوار الصامت، فهو يتميز بإقامة وضع تلفظي مشترك بين المتكلم والمخاطب من دون أن يحدث تبادل كلام بينهما، فالمخاطب لا يجيب بل يظل شاهداً فقط على الخطاب الذي يلقى أمامه))[١].

ومن المشاهد التي سلكت هذا النمط الحواري هو لقاء على بن منصور **((بالحارث اليشكري، فيقولُ: ((لقد أَتْعَبتَ الرُّواةَ في تفسيرِ قولك:**

زَعَمُوا أَنَّ كُلَّ مَنْ ضَرَبَ العَيْ رَ مُوالٍ لَنا، وَأَنّا الوَلاءُ[٢]

وما أَحْسَبُكَ أَردتَ إِلَّا العَيْرَ الحِمارَ. ولقد شَنَّعْتَ هذه الكلمةَ بالإقواءِ في ذلك البيتِ... ولقد أَحسنتَ في قولك:

لا تَكْسَعَ الشَّوْلَ بأَغْبارِها إِنَّكَ لا تَدْرِي مَنِ الناتِجُ[٣]

وقد كانوا في الجاهليَّةِ يَعكِسون ناقةَ المَيتِ على قَبرِه، ويزْعُمونَ أَنه إذا نَهضَ لِحَشرِهِ وجَدَها قد بُعِثَتْ له فيَركَبُها...))[٤].

فاليشكري في هذا المشهد بقي صامتاً لم يجب عن اسئلة علي بن منصور واكتفى بالاستماع فقط.

ويمكن القول أن المشهد قد تداخل عبر متوالياته مع الشخصيات، فيكون معبراً عن رؤيتها الفلسفية للحياة أو عقائدها أو ما تحكم به أن يتحقق، ويكون المشهد بذلك قد استوفى جميع متوالياته النصية، لأنه يقدم للقارئ صورة مرئية متخيلة أكثر، يتخيلها القارئ من خلال الزمان والمكان والشخصيات على حد سواء

(١) معجم السرديات: محمد القاضي: ١٦١.

(٢) شرح المعلقات السبع: الزوزني، تح/ أحمد أحمد شتيوي، دار الغد الجديد، القاهرة – المنصورة، ط١، ٢٠٠٩: ١٧٢.

(٣) الكامل في اللغة والأدب: المبرد، تح/ محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٣، ١٩٩٧، ج١: ٢٩٥.

(٤) رسالة الغفران: ٣٣٢-٣٣٤.

وعلى قدر عمق الفكرة المطروحة في المشهد فيكون عمق الوصف أكبر لدواخل الشخصيات التي تسرد المشهد أو تمثل فيه دورها في حواراتها الصائتة أو الصامتة.

وإن النمط المهيمن في رسالة الغفران في الحوار هو الحوار الخارجي، وقد اضفت أهميته بالبعد الدرامي للسرد.

الفَصْلُ الثَّالِثُ

أَنْمَاطُ الصُّوْرَةِ

المَبْحَثُ الأَوَّلُ

الصُّوْرَةُ الفَنِّيَّةُ

الصُّوْرَةُ الفَنِّيَّةُ عِنْدَ البَلَاغِيِيْنَ وَالنُّقَّادِ القُدَمَاءِ

الصُّوْرَةُ الفَنِّيَّةُ فِي النَّقْدِ الحَدِيْثِ

مُكَوِنَاتُ الصُّوْرَةِ الفَنِّيَّةِ البلاغيةِ

التَّشْبِيْهُ

الكِنَايَةُ

الاسْتِعَارَةُ

الإِيجَازُ

الحَذْفُ

الفَصْلُ الثَّالِثُ

أَنْمَاطُ الصُّوْرَةُ:

المَبْحَثُ الأَوَّلُ: الصُّوْرَةُ البَلَاغَيَّةُ:-

تعد الصورة البلاغية قاعدة الأسلوب الأدبي الأساسية، وأداته المفضلة في التعبير عن المعاني المجردة والحالات النفسية والمواقف الإنسانية، فهي لم تقتصر على الشعر فقط، بل شملت الأدب برمته؛ شعراً ونثراً.

وقد كثرت المؤلفات التي تطرح مسألة الصورة، فتعددت مفاهيمها وبالتالي مصطلحاتها، فظهور مفهوم جديد للصورة يستدعي ظهور مصطلح جديد. ويعود تعدد المفاهيم إلى اختلاف المرجعيات التي يعتمد عليها كل ناقد عند تقديمه مفهوما للصورة، لهذا من الصعب تقديم مفهوم كامل ومتفق عليه[١] .

إن الصورة البلاغية في رسالة الغفران تخاطب الكينونة الإنسانية، بما فيها من عقل ووجدان ليرسم المعري هيأته بأبعاده الفكرية، فلهذا لا بد من دراسة الصورة البلاغية في رسالة الغفران دراسة نصية لا تتجاوز الخصائص الفنية من تشبيه، واستعارة وكناية وجناس، وهي الأنواع البلاغية التي قصر القدماء الصورة عليها. فلهذا لا يمكن أن تفهم الصورة البلاغية بالدراسات القديمة لها فحسب، فلا بد من توسيع الصورة البلاغية لكي تستطيع استيعاب ما تجسده من فكرة. أما الصورة السياقية فهي أعم وأشمل من الصورة المفردة، وتتضمن صورة المشهد، فاللوحة الكلية ثم الصورة المركزية التي ترجع إليها جميع الصور وبهذا يتوسع مفهوم الصورة لتكون قادرة على تحقيق وظيفتها السردية، وهذه الأنواع المفردة تعتمد نظام العلاقات بينها، فالصورة المفردة تنمو وتكبر في السياق لتكون صورة المشهد التي تقوم بدورها في التفاعل مع السياق لتكون اللوحة ثم تنمو هذه اللوحة المرسومة لتكون الصورة الكلية[٢].

أصبحت الصورة البلاغية من القضايا الأساسية في النقد الأدبي الحديث، لأنها متصلة اتصالاً مباشراً بنظرية المعرفة الإنسانية بجانبها الفلسفي والأدبي. على الرغم من أن مفهوم الصورة درس قديم، إذ أشار

---

(١) ينظر: الصورة في شعر السياب، كريمة بو عامر رسالة ماجستير، الجمهورية الجزائرية، ٢٠٠١: ٤.

(٢) ينظر: وظيفة الصورة الفنية في القران الكريم: عبد السلام أحمد الراغب، فصلت للدراسات والترجمة والنشر، ط١، ٢٠٠١: ١٠.

هذا المصطلح إلى قضية اللفظ والمعنى، وهي أقدم قضية رافقت اللفظ والمعنى[١]. فسنحاول دراسة مفهوم الصورة بين القديم والحديث، وما وقعت عليه البلاغة من الفهم الجزئي للصورة الفنية.

الصُّوْرَةُ البَلَاغَيَّةُ عِنْدَ القُدَمَاءِ:

يحدد الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) موقفه من هذه القضية حين يورد مصطلح التصوير في تعريفه للشعر يقول: ((المعاني مطروحة في الطريق... فأما الشعر صناعة، وضرب من النسيج، وجنس من التصوير))[٢].

والظاهر من عبارة الجاحظ أنه ينحاز إلى الشكل في مفهومه للتصوير مقللاً من أهمية المعنى، فهو فصل بين اللفظ والمعنى والشأن في تصوره في الصياغة، لأن المعنى قد يكون واحداً ولكنه في صور مختلفة، ولعل حديثه عن الصياغة والنسج في العبارات واختيار اللفظ والأوزان أنه يقصد الصورة دون أن يذكرها[٣]. فهو يعد أول من لفت الانتباه إلى الصورة في العمل الأدبي.

ثم جاء قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ) وقد وافق الجاحظ في رأيه فاتّجه اتجاهاً شكلياً في فهم الصورة، ويقيس الصورة الفنية في الأدب على الصورة في المواد المحسوسة، وقد فصل بين الشكل والمضمون ليطلق حرية الأديب في اختيار المعاني التي يريدها طالما صححت الأشكال الخارجية للنص[٤].

وقد كان الأساس في الحكم على الأديب انطلاقاً من اقتران صوره بالواقع الحسي فالرماني (ت٣٨٦هـ) يركز على مضمون الفكرة ويرجع قدرة التأثير وبلاغة التعبير في التشبيهات والاستعارات إلى تقديم المعنى إلى حواس المتلقي[٥]. فالصور البلاغية عنده تنقل المعنى المجرد إلى الواقع المرئي الملموس، ومن جهة أخرى يقول في التشبيه إنه قرين الاستعارة في القدرة على تصوير المعنى وتقديمه من خلال

(١) ينظر: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري: عبد الحميد هيمة، دار هومة، ط١، ٢٠٠٣: ٦٣.

(٢) الحيوان : الجاحظ، ت/ عبد السلام هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى الحلبي واولاده بمصر، ط١، ١٩٤٣، ج٣: ١٣١– ١٣٢.

(٣) في النقد الأدبي: عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، ط٢، ١٩٧٢: ٤٩.

(٤) ينظر: نقد الشعر: قدامة بن جعفر، تح/ محمد عبد المنعم خفاجي– مكتبة الكليات الأزهرية، ١٩٦٣: ١٤

(٥) النكت في إعجاز القران: الرماني، تح/ محمد زغلول، محمد خلق الله، دار المعارف القاهرة، ط٢، ١٩٦٨: ٨٦.

الحواس[١]. ويوافقه الرأي كل من ابن جني والعسكري (ت٣٩٥هـ). فنرى العسكري يأخذ فكرة الرماني أخذاً حرفياً. لكنه يلح على كرة الصورة البصرية أكثر من الرماني[٢].

أما الجرجاني (ت٤٧١هـ) فربط الصورة بالصياغة أو النظم والصياغة عنده متحددة بالمعنى ولا تنفصل عنه، فأي تغيير في الصياغة يتبعه تغير في الصورة، لأن الصورة تفهم من خلال النظم، فيقيس الصورة في الكلام على الصورة في المواد المحسوسة، ويرى أن العلاقة بين الصورة ومادتها علاقة تفاعل وانصهار لتوليد المعنى المراد، فليس هناك ثنائية منفصلة بين اللفظ والمعنى، وإنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه في أبصارنا[٣] وقد خصص الجرجاني كتاب اسرار البلاغة للحديث عن عناصر تشكيل الصورة مثل التشبيه والاستعارة والتمثيل. وتحدث أيضاً عن الصورة الحسية بأنواعها مثل اللون والهيئة والحركة والصوت والذوق واللمس[٤].

ولقد سار على طريقته كل من الزمخشري (ت٥٣٨هـ)[٥]، وكذلك ابن الأثير (ت٦٣٧هـ) ألحّ أيضاً على الجانب البصري في الصورة والتشبيه عنده تشبيه صورة حسية بصورة حسية، وهو عند من أجود أنواع التشبيه، لأنه يعبر عن المعاني العقلية بالصور المرئية المشاهدة، وأطلق هذا المصطلح كل مرئي مشاهد من التشبيهات[٦].

(١) ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، جابر أحمد عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت– الدار البيضاء، ط٣، ١٩٩٢: ٣١٩.

(٢) ينظر: كتاب الصناعتين: العسكري، تح/ محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعية عيسى البابي الحلبي، ١٩٩٧: ٢٦٢–٢٦٤.

(٣) ينظر: دلائل الاعجاز: الجرجاني، ٢٥٤– ٢٥٥ ((ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة...)). وينظر: الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني أحمد علي الدهان، ج١/ ٢٨٩.

(٤) ينظر: أسرار البلاغة: الجرجاني، دار المعرفة، بيروت– لبنان، د.ت، د. ط: ٤٩.

(٥) ينظر: البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري: محمد محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، القاهرة، ط٢، ١٩٨٨.

(٦) ينظر: المثل السائر: ابن الاثير، تح/ أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار النهضة، القاهرة، ط٢، ١٩٦٢: ١٣٧.

الصُّوْرَةُ البَلَاغَيَّةُ فِي النَّقْدِ الحَدِيْثِ:

كثرت الدراسات حولها فاختلفت مفاهيمهم تبعاً لاختلاف المذاهب الأدبية، فمنهم من انطلق من التراث النقدي العربي لإثبات أن التراث العربي قد استوفى دراسة الصورة من جميع نواحيها، ومنهم من اعتمد على نظريات المفاهيم الأجنبية(١). ويرجع هذا الاختلاف بينهم إلى تعدد دلالات المصطلح (الصورة) بين دلالة لغوية وذهنية ونفسية ورمزية وبلاغية، وقد تعددت المناهج لتعدد الدلالات(٢).

فالنقاد الغرب يرون أن سر الجمال في الأدب، هو مطابقة للواقع وتحريه في التصوير، وإذا كان الأدب يعبر عن المعنى الجميل باللفظ الجميل، فإنه لا يقبل تصوير الحقائق والأفكار المجردة ولا عرضها بالصورة التي هي عليها في الواقع، بل لا بد أن يكون تصويرها من خلال المشاعر والانفعالات لتمنحها القوة وتجليها في صورة اروع مما كانت عليه، فالصورة الفنية في الأدب هي تصوير المترجم الذي تنعكس فيه الجوانب الحسية للواقع(٣). ((فالجمال هو مطابقة الصورة للشيء))(٤).

فمن هنا تصبح الصورة نقلاً للواقع المحسوس بعيدة عن ذات الأديب وشخصيته تستقي مادتها من الواقع الحسي وحياة المجتمع.

أما مفهوم الصورة البلاغية عند النقاد العرب المحدثين، فيرى جابر عصفور في هذا الصدد أن الصورة هي أداة مميزة لتعبير عن المعاني، فلا تفصل طريقة استخدامها أو كيفية تشكيلها عن مقتضى الحال الخارجي(٥). ومن النقاد الذين تحرجوا من مصطلح الصورة وفضلوا مصطلح الاستعارة، مصطفى ناصف، الذي يرى أن الصورة في الأدب تطلق من الدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسي، وتكون أحياناً مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات، فيقول إن لفظ الاستعارة إذا حسن إدراكه قد يكون أهدى من لفظ الصورة(٦).

---

(١) بناء الصورة الفنية في البيان العربي: كامل حسن بصير، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٧: ١٥٠.

(٢) مقدمة لدراسة الصورة الفنية: نعيم اليافعي، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٢: ٤٦.

(٣) ينظر: اتجاهات وآراء في النقد الحديث: محمد نايل، د. ط، د.ت:٧٩.

(٤) الواقعية النقدية: بيتروف، تر/ شوكت يوسف، منشورات دار الثقافة، دمشق، ١٩٨٣: ٤٣.

(٥) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: ٤٠٣.

(٦) ينظر: الصورة الأدبية: مصطفى ناصف، دار مصر للطباعة، القاهرة، ط١، ١٩٥٨: ٥.

والصورة هي ((تجسيم لمنظر حسي أو مشهد خيالي، يتخذ اللفظ أداة له. وبالإضافة إلى التجسيم، اللون والظل والإيحاء والإطار، فكلها عوامل لها قيمة في تشكيل الصورة وتقويمها))[١].

فاختلفوا في تعريفها، فمنهم من قال هي صورة نفسية أو سيكولوجية[٢]، ومنهم من قال إنها تنتمى إلى عالم الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع[٣]، ومنهم من ربطها باللغة، فقالوا هي تشكيل لغوي يشبه اللوحة الفنية المرسومة، ولكن قوامها الكلمات[٤] .

وقد أدرك سيد قطب نوعين من الصورة البلاغية؛ صورة محسوسة وصورة متخيلة، فالمحسوسة هي المستمدة من عالم الحواس، والمتخيلة هي التي يقوم الخيال بتأملها، فالحس والخيال هما العنصران المكونان للصورة [٥]. فتعددت مفاهيم الصورة عند المعاصرين كعلم النفس والفلسفة والنقد الأدبي، وكل ناقد يعرفها حسب مفهومه لها، والذي يتفق مع مذهبها الأدبي وفلسفته الخاصة.

وعلى الرغم من ((حداثة هذا المنهج إلا أن جانباً واسعاً منه يقع ضمن نطاق تطوير مباحث البلاغة القديمة بإخراجها من حدود علم المنطق، الذي هيمن عليها بعد عصر السكاكي، إلى الذوق المستند إلى التواصل بين المبدع والمتلقي ومحاولة إخضاع، التشكيل البلاغي لفهم معاصر يربطه بنفسية المبدع ودواعي انتقائه له من دون الفنون البلاغية الأخرى))[٦].

فتنطوي في رحاب الصورة البلاغية الصورة الفنية، ومن خلالها ينقل السارد إلى المتلقي ما لا تنقله الألفاظ المباشرة، لأنه يصدر عن خياله فيستوعب أحاسيسه، ويثير خيال القارئ لينشئ انفعالات وأحاسيس مشابهه للتي كانت في تخيلاته[٧].

---

(١) نظرية التصوير الفني عند سيد قطب: صلاح عبد الفتاح الخالدي: ٨١.

(٢) ينظر: نظرية الأدب: رينة ويليك: ١٩٥.

(٣) التفسير النفسي للأدب: عز الدين إسماعيل: ٦٦.

(٤) ينظر: الصورة الشعرية: سي دي لويس، تر/ أحمد نصيف الجنابي، وزارة الثقافة العراقية، ١٩٨٢: ٢١.

(٥) وظيفة الصورة الفنية في القران الكريم: ٤٠

(٦) الصورة الشعرية: د. بشرى موسى:١١.

(٧) ينظر: الصورة الفنية في المفضليات: زيد بن محمد الجهني، عمادة البحث العلمي، المدينة المنورة – السعودية، ط١، ط١، ٢٠٠٥: ٥٦.

وكما أن صورة آلة التصوير تنقل الواقع بأجزائه المتعددة وبألوانه، فإنَّ للصورة البلاغية الوظيفةَ نفسَها، غير أنَّ أداة تلقِّي الصورة البلاغية هي الخيالُ دون البصر، ولذلك قال فيها البلاغيون إنها تشبيهٌ كان وجهُ الشبه فيه صورةً مُنتَزَعةً مِن مُتعدِّد قرن بعضها إلى بعض(١).

ومعظم الدراسات البلاغية تدرس الصورة منفردة، مجردة عن سياقها، ومعزولة عن الصورة العامة للنص، فإهمال دراسة السياق أو العلاقات القائمة بين النص يضعف من قيمة الصورة (٢).

وهناك عناصر يتفق عليها النقاد بوصفها مُكَوِنَاتُ الصُّوْرَةِ الفَنِّيَّةِ البَلاغيةِ وهي:

١- التَّشْبِيْهُ:

لقد نظر العلماء إلى التشبيه من خلال العلاقة بين المشبه والمشبه به والتناسب الظاهري بينهما، وليس التناسب النفسي، واشترطوا التمايز بين الطرفين ورفضوا فكرة التفاعل بينهما، وهو يقرب المتباعدات، لأنه يحدث في نفس المتلقي الدهشة والاستغراب والإعجاب(٣).

استطاع المعري على الرغم من عماه أن يقدم صوراً فنية من التشبيهات الرائعة، وما فيها من التناسب الشكلي الظاهري والتناسب النفسي، بل ويمكننا القول إنه استخدم الوصف والتشبيه في أدبه، إذ كان له خير وسيلة للتعويض عن عجزه في إعطاء أوصاف وتشبيهات لها صور بصرية ومرئية بما يملي فنه ويسد مسداً في مجاله الواسع الذي لا يريد المعري أن يتخلى عنه، فيظهر عجزه وقصوره في فن من أُمَّات فنون الأدب، ألا وهو فن الوصف والتشبيه(٤).

وقد تكون الصور التشبيهية في النصوص السردية القائمة على تقنية المشهد متعددة الصيغ ومتنوعة الدلالة، وهذا ما سنلاحظه في مشاهد المعري.

---

(١) الإيضاح في علوم البلاغة: الخطيب القزويني، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط١، ١٤٢٤هـ: ١٧٨.

(٢) وظيفة الصورة الفنية في القران الكريم: ٥٧.

(٣) ينظر: المصدر نفسه: ٦٠- ٦٢.

(٤) أثر كف البصر على الصورة عند أبي العلاء المعري: ١٧- ١٨.

((وهذه الكلمةُ الطيبةُ كأَنها المعنيَّةُ بقوله[١] ((أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي السَّمَاءِ، تُؤْتِي أُكُلَهَا كُلَّ حِينٍ بِإِذْنِ رَبِّهَا))[٢]

شبه السارد رسالة ابن القارح بالكلمة الطيبة، وهذه الكلمة كشجرة طيبة، أصلها ثابت وفرعها في السماء، ففي هذا المشهد تشبيه صورة بصورة أخرى. فالسارد اتكأ على النص القرآني في تقديم تشبيهه.

وفي مشهد الجارية عندما قالت: ((**ما سمعتُ بزَقْفُونَه... إلا الساعةَ. فتَحمِلُني وتجوزُ كالبرْقِ الخاطف**))[٣].

شبه السارد في هذا المشهد صورة الجارية وهي تحمله زَقْفُونه؛ **وهي أَن يَطرحَ الإنسانُ يديهِ على كَتِفَي الآخر، ويمسك الحاملُ بيديه ويَحمِلَهُ وبَطنُه إلى ظَهره**[٤]. بالبرق الخاطف من شدة سرعتها، فيأتي جمال هذا التشبيه وروعته بوقوع التشابه بين سرعة هذه الجارية وسرعة البرق، فرسم السارد صورة فنية مشهديه جاعلا من القارئ متخيلا الصورة التي تحمله بها، مما يولد متعة وسخرية، وذلك من خلال الهيأة التي حملتها بها، وعبرت الصراط. فمزج المعري بين صورتين مختلفتين؛ وهي صورة الجارية وصورة البرق ليقرنهما بصورة واحدة جديدة.

((**والسَّلوَى التي ذكرها (الهُذَليُّ) هي عند عَسَلِ الجَنَّةِ كأَنها قارٌ رَمْليٌّ؛ والقارُ شجرٌ مرٌّ ينبتُ بالرَّملِ**))[٥].

شبه السارد السلوى، وهي العسل، وقيل سمي بذلك، لأنه يسليك بحلاوته، مقارنة بعسل الجنة كأنها قارٌ رَمْليٌّ؛ والقار: شجرٌ مرٌّ يَنْبُتُ بالرَّملِ. وهو هنا يشير إلى الاختلاف في الطعم بين ما هو دنيوي وآخروي.

وهي السلوى التي ذكرها أبو ذؤيب الهذلي في قوله:

---

(١) رسالة الغفران: ١٤٠.

(٢) إبراهيم: ٢٤-٢٥.

(٣) رسالة الغفران: ٢٦١.

(٤) المصدر نفسه: ٢٦١.

(٥) المصدر نفسه: ١٦٦.

وقاسَمَها باللهِ جَهْدًا لأنتمُ ألذُّ من السّلْوَى إذا ما نَشُورُها*[١]

يبين المعري هنا شدة اختلاف طعم عسل الآخرة مع عسل الدنيا من خلال صورة تشبيهية أكد فيها على تغير المذاق، وهذا التأكيد يصحب للقارئ الرغبة في تذوقه وتجربته، فأضافت هذه الصورة البلاغية التشبيهية على المشهد السردي صورة حسية ذوقية.

وقد تكررت هذه الصورة التشبيهية في مشهد آخر فقوله: **((فإذا مَدّ المؤمنُ يَدَهُ إلى واحدةٍ من ذلك السمَك، شَرِبَ من فيها عَذْباً لو وقعَت الجُرعةُ منه في البحر الذي لا يستطيع ماءَه الشارِبُ، لَحَلَتْ منهُ أَسافِلُ وغَوارب؛ ولَصارَ الصَّمَرُ كَأَنهُ رائحِة خُزَامَى سَهْلٍ، طَلَّتْهُ الدَّجِنةُ بدَّهْلٍ))**[٢].

شبه السارد في هذا المشهد المياه العذبة التي في فم الأسماك فقال: لو مد المؤمن يده إلى واحدة من ذلك السمك لشرب من فمها مياهاً عذبة، وإذا وقعت نقطة منه على البحر المالح لحلى من أسفل قاعه، ولأصبحت الرائحة الكريهة كأنها رائحة الورد، وهي من أجمل روائح الحياة العاجلة. فهذه الصورة التشبيهية المفردة التي وصف بها السارد طعم مياه الجنة ورائحتها، شكلت للقارئ مفارقة عكست له صورة فنية مقنعة، ذات وظيفة بيانية وتفصيلية.

وفي مشهد **((فيبتدئُ بِزُهَيْرٍ فَيَجدُه شابًّا كالزَّهْرَةِ الجَنِيَّة*))**[٣].

شبه السارد زهير بن أَبي سُلمَى المُزَني بالزهرة الناضجة المتفتحة توّاً، وذلك تشبيهاً لشبابه الذي وجده عليه، وله قصر من اللؤلؤ والدر، كأنه لم يرتدِ ثياباً قديمة، ولا تأفف من الشيخوخة والكبر. وقد حرص السارد على أن يلتمس بين المشبه (زهير) والمشبه به (الزهرة الجنية) ووجه الشبه وهو (الشباب) لما له القدرة على إثارة الجمال، حتى يبرز المشبه في صورة قوية ومعبرة.

---

(١) ديوان الهذليين: ١٥٨.

*نشورها: نأخذها، والشور: أخذ العسل من موضعها. لسان العرب مادة (شور).

(٢) رسالة الغفران: ١٦٨.

(٣) المصدر نفسه: ١٨٢.

*ثَمَرٌ جَنِيٌّ: جُنِي من ساعَتِهِ. القاموس المحيط مادة (جَنَى).

وإذا أمعنا النظر في هذا المشهد، نجد أن المعري لم يوفق في تشبيهه للمزني بالوردة، وذلك أن تشبيه الرجل يختلف تماماً عن تشبيه النساء، فهي من صفات النساء، فما تحمل في طياتها من جمالية وعذوبة ورائحة زكية، أما عن تشبيه الرجال بهذه الصفات قد تحمل نوع من الاساءة وليس المدح.

ومشهد الغفران عندما قال علي بن منصور **((وَجدتُ حَسناتي قليلةً كالنُّفَإِ في العام الأرمَلِ – والنُّفَأُ الرياضُ، والأرمَلُ قَليلُ المَطَر))**[١] .

في هذا المشهد شبه ابن القارح حسناته بالأرض اليابسة في العام القليل المطر، فعكست هذه الصورة شخصية ابن القارح الخائف من الحساب لأنه لا يمتلك الحسنات **((وأَنّ التَّوبةَ في آخرِها كأَنها مِصباحُ أَبيلٍ، رُفِعَ لسالِكِ السبيل))**[٢]. وشبه توبته في آخر المطاف بمصباح الراهب. فكانت دلالة تشبيه السارد لحسناته القليلة وتوبته، دلالة تخيلية تبعث في نفس القارئ الشعور بالتوتر لما سيحصل لاحقاً.

وفي مشهد آخر **((أَغترفُ في مُرافِدِ العسْجَدِ من أَنهارِ اللَّبَن: فَتارةً أَلبانَ الإبلِ، وتارةً أَلبانَ البَقَر... وكذلك لبَنُ المعِيز، وإن أَحببتُ ورِدًا من رِسْل الأَراوِى*... كأَنَّه دِجلةُ أَو الفُراتُ))**[٣].

في هذا المشهد الصورة الذوقية قائمة على التشبيه الذوقي، فالمشبه هو أنهار اللبن والمشبه به هو دجلة والفرات، أما وجه الشبه فهي العذوبة والطعم اللذيذ، وكثرة غزارته وسيولته.

وفي مشهد تشبيه الإوزة بالإبل فقال: **((وتَمُرُّ إِوَزَّةٌ مثل البخْتِيَّةِ*))**[٤]، ومن تشبيهات المعري غير المباشرة، أنه استخدم التشبيه في قوله **((وفي تلك الأَنهارِ أَوانٍ على هيئةِ الطير السابحة))**[٥] . فهو لم يذكر أدوات التشبيه المعروفة بل ذكر كلمة هيئة.

---

(١) رسالة الغفران: ٢٤٩.

(٢) المصدر نفسه: ٢٤٩.

*الأراوي: جمع أروية، أنثى الوعلِ، ضأن الجبلِ، لها قرنان منتحيان، وهي تطلق على الذكر والأنثى. لسان العرب مادة (روي).

(٣) رسالة الغفران: ٢٣٩–٢٤٠.

(٤) المصدر نفسه: ٢٨٣.

* والبُخْت هي الإبل الخراسانية واحدها: بُختي. والجمع: بَخَاتيّ وبَخاتٍ . لسان العرب مادة (بخت).

(٥) رسالة الغفران:١٤٩.

٢-الكِنَايَةُ:

تعد الكناية النوع الثاني من الأنواع البيانية في تشكيل الصورة الأدبية، وقد عرفها الجرجاني بقوله ((أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الصريح، ولكن يجيء إلى مرادف له فيومئ اليه، ويجعله دليلاً عليه))[١].

والكناية هي الأسلوب المعروف عند الكتاب، بأن الكاتب يذكر شيئاً أو إشارة، يمكن من خلالها فهم المعنى الذي يومئ له الكاتب.

لذا فهي صورة قائمة على نوع من الحيوية التصويرية، فهناك المعنى أو الدلالة المباشرة الحقيقية ثم يصل القارئ الى معنى المعنى، أي الدلالة المتصلة، وهي الأعمق والأبعد غوراً فيما يتصل بسبات التجربة الأدبية والموقف[٢].

ويمكن القول إن الكناية هي المعنى الذي يتشكل من تضافر عنصرين مشار ومشار إليه، فالإشارة إلى بعض الشيء أو ما يمثله من دون تصريح يعد ذلك كناية، وكذلك الإشارة إلى معانٍ من خلال كلمات معينة محدودة ومعروفة.

وقد تمثلت الكناية في عدة مشاهد من رسالة الغفران منها مشهد:

((ويعمدُ إليها المغترفُ بكؤوسٍ من العسجدِ، وأَباريقَ خُلقت من الزبرجد، ينظرُ منا الناظرُ إلى ما بَدِيّ، ما حَلَمَ...))[٣].

(١) دلائل الاعجاز: عبد القاهر الجرجاني، تح/ محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ١٩٨٤: ٥٧.
(٢) ينظر: جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الادب العربي): فايز الداية، دار الفكر دمشق، ط٢، ١٩٩٦: ١٤١.
(٣) رسالة الغفران: ١٤٢.

يحمل المشهد الدلالة الفنية التي تحوي إلى حياة الترف والنعيم، صرحت بها الأحجار الغنية. فكنى السارد أثر الجمال بلوحة مشهدية بغاية الإبداع الأدبي وبوصف ترتاح إليه النفس.

وقوله: ((**فيَئِستُ مما عِندَه، فجعلتُ أَتخلَّلُ العالَمَ، فإذا أَنا برَجُلٍ عليه نُورٌ يَتَلأَلأُ، وحوالَيه رجالٌ تأتَلِقُ منهم أَنوار**))[١].

هذه الصورة الفنية التي رسمها السارد لمشهد (حمزة بن عبد المطلب) عكست شخصيته ذات الترف والنعيم والمكانة العليا التي حظي بها، وذلك لأن **الكناية لا تبرز إثبات المعنى لأنه ثابت، بل في إقامة الدليل عليه، ولا شك أن هذا هو سر جمال الصورة الفنية، لأن المعنى الذي يعضده الدليل فيه يكون أشد إقناعاً للقارئ**[٢].

أما مشهد توفيق فتقول: ((**لقد كنتِ سوداءَ فَصِرتِ أَنصَعَ من الكافُور**))[٣]. وهي كناية عن شدة بياضها بعدما كانت سوداء في الدار العاجلة.

وفي مشهد الحدائق عندما ((**يخطر في نفسه وهو ساجدٌ، أَنَّ تلك الجارية على حسنها ضاوية فيَرفَعُ رأسَه من السُّجودِ وقد صار من ورائِها رِدْفٌ يضاهِي كُثبانَ عالج وأَنقاءَ الدَّهْناءِ...**))[٤].

إن من صفات الإنسان المؤمن في وقت السجود أن يكون خاشعا لله، وفي هذا المشهد خرق ابن القارح ما كان يفترض أن يركز عليه وهو شكر الله وحمده، لكنه كان منشغل الذهن شارداً في مفاتن الجارية ضمن ما كان يرغب به، فدلالة الصورة الكنائية هنا على انقطاع خشوعه وسيطرة الانفعالات الجسدية،

---

(١) رسالة الغفران: ٢٥٢.

(٢) ينظر: البلاغة العربية وسائلها وغايتها في التصوير البياني: ربيع محمد عبد الخالق، دار المعرفة، مصر، د. ت: ٢٢٣.

(٣) رسالة الغفران: ٢٨٧.

(٤) المصدر نفسه: ٢٨٩.

فمغريات مفاتن الجارية كانت اقوى من خشوعه. فـ(حسنها ضاوية) كناية عن بياضها واشراقها. و (يضاهِي كُثبانَ عالج وأَنقاءَ الدَّهْناءِ) كناية عن كبر أردافها، وهي من المعالم الجمالية التي اعتمدها القدماء في تحديدهم صفات الجمال.

وفي مشهد آخر يقول المعري: ((**فقد غُرس لمولاي... شجرٌ في الجَنَّة لذيذُ اجتناء، كلُّ شجرةٍ منهُ تأخذُ ما بين المشرق إلى المغرب بظِلٍّ غاط... والوِلدانُ المخلَّدون في ظلالِ تلك الشجرِ قيامٌ وقعود...**))[1].

صور السارد في مشهده الشجر الأخضر وهي دلالة لونية غير مباشرة، وهذه الأشجار يصل ظلها إلى ما بين المشرق والمغرب، كناية عن الاتساع المكاني للظل. فلفظة (ما بين المشرق والمغرب) كناية عن كثافة الأوراق وكثرتها، واللفظة الثانية (ظلال) توحي بكثافة الأشجار لا بلونها.

ونلتمس الصورة الفنية الجمالية في مشهد استرجاع علي بن منصور نهوضه من القبر يقول: ((**لما نهَضت أَنتفِضُ من الرَّيْم، وحَضَرتُ حَرَصاتِ القيامة... فطالَ عَليَّ الأَمدُ، واشْتَدَّ الظَّمَأُ ... فَوَجدتُ حَسناتي قليلةً كالنُّفَإِ في العام الأَرمَلِ... إِلَّا أَنّ التَوبةَ في آخرِها كأَنها مِصباحُ أَبيلٍ*، رُفع لسالِكِ السبيل... ثم دَنَوتُ منه فَفَعلت كفِعلي الأَوَّلِ، فكأَني أُحرِّكُ ثَبيراً*، وأَلتَمِسُ من الغِضْرم عَبيراً**))[2].

إن السياق العام للمشهد السردي، وما فيه من صور بلاغية فنية، تصب في مفهوم واحد وهو كناية عن قلة حسناته. وأيضاً لأغراض معنوية لتأصيل المعنى، متخذاً من ابن القارح شكل السخرية فقول المعري **فطالَ عَليَّ الأَمدُ** كناية عن طول الانتظار مع التعب.

٣-الاسْتِعَارَةُ:

وهي نمط من أنماط الصور البيانية ولقد اشبع البلاغيون الاستعارة دراسة وتحليلاً وقد عرفها القاضي الجرجاني بقوله: ((إنما الاستعارةُ ما اكتُفي فيها بالاسم المستعار عن الأصل ونقلت العبارة وجعلت في مكان غيرها وملاكُها تقريب الشَّبَه، ومناسبةُ المستعار له للمستعار منه، وامتزجُ اللفظ بالمعنى؛ حتى لا

(١) رسالة الغفران: ١٤٠.

(٢) المصدر نفسه: ٢٤٨- ٢٤٩- ٢٥٠.

توجدَ بينهما منافرة، ولا يتبين لإحداهما إعراض عن الآخر))[١]. وهي من الفنون الأدبية القديمة التي كثر استعمالها في الأدب، وحين تتحول الاستعارة من استعارة اللفظ لمعنى آخر غير ما عُرف به، إلى استعارة المعنى والدلالة المخالفة للمعنى المتوقع، هنا تكون الاستعارة أكثر سطوعاً وتأثيراً في نفس القارئ ، إذ لم يقف العمل الإبداعي عند الأدباء في العصور الماضية في خلق الصورة الأدبية وتكوينها عند التشبيه فقط، وإنما امتد إلى لون آخر من ألوان البيان استخدمه الأدباء القدامى في رسم الصورة الأدبية المكونة للمشاهد السردية، وهنا يكمن إبداع السارد الذي يستطيع المغايرة من أجل إيجاد البدائل والوسائل المقنعة التي يتمكن من خلالها محاكاة ذهنية القارئ. فمن خلال التعبير الاستعاري للكلمات يصور الأديب الخيال والاحساس وتجاربه التي مر بها للتأثير في نفس المتلقي لينقل إليه صورة معبرة تثير انفعاله.

إذ تكمن أهميتها في داخل النصوص السردية، ولا سيما التي تقوم على تقنية المشهد على أنها تفيد توضيح المعنى وتفعل في نفس المتلقي ما لا تفعله الكلمات الحقيقية، وتبالغ في القول وايجازه من خلال كشفها عن صور جديدة ومعان بديعة[٢].

((وتعد الاستعارة جزءاً من البنية التصويرية للإنسان، إذ من خلالها يدرك الفرد العالم، ويتفاعل معه))[٣]. والاستعارة من الأساليب الكلامية التي اعتاد عليها القارئ العربي يسمعونها في المجالس وفي الشعر وفي الخطب ومنثور القول، وهنا يمكن أن نقول إن الاستعارة هي الأسلوب التعبيري البلاغي المميز الذي تتجسد فيه الصورة الفنية.

وقد جاءت الصورة البلاغية في مشهد ندماء الفردوس فيقول: **((وتَهشُّ نفوسهُم لِلَّعبِ فيَقذِفون تلكَ الآنيةَ في أَنهارِ الرحيق...))**[٤].

---

(١) الوساطة بين المتنبي وخصومه: القاضي الجرجاني، تح/ أبو الفضل إبراهيم ومحمد البجاوي، دار القلم بيروت، د. ط، د.ت: ٤١.

(٢) ينظر: البلاغة والتطبيق: أحمد مطلوب وحسن البصير، مطابع مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨٢: ٣٥٦.

(٣) نظريات الاستعارة في البلاغة العربية: عبد العزيز لحويدق، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٥: ٤.

(٤) رسالة الغفران: ١٧٢.

وظف أبو العلاء لفظة (تهش) في سياق استعاري وحقق من خلالها صورة استعارية مكنية تجسد ارتياح النفس وخفتها إلى اللعب، وقد صورها السارد في المشهد السردي بصورة فنية تبعث الراحة والهدوء والطمأنينة، فابتعدوا عن كل الخلافات التي كانوا عليها في الحياة العاجلة وأصبحوا ندماء في دار البقاء.

وفي مشهد **((فيقولُ للشَّماخ بنِ ضِرارٍ: لقد كان في نفسي أَشياءُ من قصيدتِك... فيقولُ: لَقد شَغَلني عنهما النعيمُ الدائمُ فما أَذكرُ منهما بيتاً واحداً...))**[1].

برزت الصورة الاستعارية في هذا المشهد، إذ وظف السارد الاستعارة المكنية (شَغَلني عنهما النعيمُ الدائمُ)، إذ نسب صفة من صفات الأنسان، وهو الانشغال، ونسبها إلى النعيم الذي هو معنى عقلي مجرد، وقرينته الدالة على ذلك هو فعل (شَغَلني) وقد حقق بذلك نسج صورة فنية تجسيدية ارتسمت من خلالها مشهدية النعيم بظلاله المتدفق.

وفي مشهد الطواحين عندما وصفها السارد يقول: **((وأَينُقٌ لا تَعطِفُ على الحِيرَانِ...))**[2].

يصف المعري في هذا المشهد الأينق وكيف أنها متجمدة صلدة المشاعر لا تعطف اولادها، وقد اقتنص الاستعارة المكنية ليرسم صورة فنية إذ أكسب الناقة صفة من صفات الإنسان وهي المشاعر، وكيف هي منشغلة بالطحن مستمتعة به تاركة خلفها كل شيء، ليصفها للمتلقي بلوحة مشهدية. وقد أسهمت هذه الصورة الفنية المفردة في رسم جزء من مشهدية ذلك السرد.

وتكررت أيضاً الاستعارة التصريحية في مشهد خديجة بنت خويلد (رضي الله عنها) عندما كانت مع فاطمة الزهراء (عليها السلام) و**((ومعها شَبابٌ على أَفراسٍ منْ نُور))**[3] **وهم (عبد الله، والقاسمُ، والطيّبُ، والطاهرُ، وإبراهيمُ: بَنُو مُحمدٍ (صلى الله عليه وسلم))**[4].

و ((قد وصلت الرسالةُ التي بحرُها بالحِكَم مسجورٌ... وغَرِقتُ في أَمواجِ بِدَعِها الزاخرَة...))[5].

---

(١) رسالة الغفران: ٢٣٨.

(٢) المصدر نفسه: ٢٧٠.

(٣) المصدر نفسه: ٢٥٩.

(٤) المصدر نفسه: ٢٥٩.

(٥) المصدر نفسه: ١٤٠.

صور المعري رسالة ابن القارح على أنها غرقت في بدعها الزائلة، ورسمها بصورة فنية ذات دلالة استعارية، مجسماً فيها البدع على هيئة أَمواج كأَمواج البحر. فأَعطى حروف رسالته صفات مرئية متحركة.

وفي مشهد وصفه لأنهار العسل قال: **((لذلك عسلاً، لم يكن بالنار بُسَلاً. لو جعله الشاربُ المحرورُ غذاءَه طولَ الأَبدِ ما قُدِرَ له عارضُ مُوم، ولا لبِسَ ثوبَ المحموم))**[١] .

وهو أن الذي يشرب من هذه الأنهار لو بقي يشرب منها إلى الأبد، لا يصبه مرض الجدري ولا يلبس ثوب الحمى، فجعل للحمى ثوبا وهي استعارة مكنية.

٤ – الجناسُ:

ولم يرد في رسالة الغفران إلا في مشهد واحد، يقول: **((ويعمدُ إليها المغترفُ بكؤوسٍ من العسجدِ، وأَباريقَ خُلقت من الزبرجد، ينظرُ منا الناظرُ إلى ما بَدِيّ، ما حَلَمَ...))**[٢]. وواصل وصفه لهذه الأباريق بأسلوب سردي زخرفي بوصفه للجواري التي تحمل هذه الكؤوس **((هيهات! هذه أَباريقُ تحملهُا أَباريقُ...))**[٣] . فالألفاظ التي وُظِّفت من السارد لتصوير هذه الأباريق استعملت في سياقين مختلفين، دلَّ الأول على أن الأباريق الأواني المادية، وأما السياق الثاني فهو معنوي يمثل جمال المرأة وزينتها. فاستعمل المعري الجناس التام لبيان أن هذه الجواري يبرقن من شدة جمالهن وحسنهن. ففسر بطريقة وصفية تفسيرية بقوله: **((كأَنها في الحسنِ الأَباريقُ: فالأُولى هي الأَباريقُ المعروفةُ، والثانيةُ من قولهم: جاريةٌ إبريقٌ، إذا كانت تبرُق من حسنها))**[٤]. وهكذا يضفي على المكان من خلال تصويره تلك الأباريق التي تطوف بها الجواري المشرقات الجمالية، والصور الخلابة التي يمكن للعقل أن يتخيلها.

وقد اجتمعت وظائف هذا الوصف في المشاهد السابقة بوظيفتها التجميلية لبيان مدى إبداع الله عز وجل في خلقه. وأيضاً ليوهم من القارئ بأن كل ما ذكر عن الجنة هو حقيقة وليس خيال.

---

(١) رسالة الغفران: ١٥٣.

(٢) المصدر نفسه١٤٢.

(٣) المصدر نفسه: ١٤٤.

(٤) المصدر نفسة: ١٤٤.

٥- الإيْجَازُ:

هو ((التقصير: يقال أوجز في كلامه، إذا قصره، وكلام وجيز اي قصير، وهو اندراج المعاني المتكاثرة تحت اللفظ القليل، أو هو التعبير عن اللفظ المقصود بلفظ أقل من المتعارف عليه، وافٍ بالمراد لفائدة))[١].

ويقابله في السرد التلخيص، فيوجز السارد الحدث ويحاول الوقوف على النقاط الأساسية فيه من دون الخوض في تفاصيله الدقيقة، فمثلاً استرجاع الماضي لا يمكن استرجاعه بالكامل، إنما يقف السارد على بعض مراحل الطفولة والشباب وبعض الأزمات النفسية التي واجهته خلال رحلة الحياة فهو ((سرد أحداث ومشاهد جرت في مدة طويلة (سنوات أو أشهر) في جملة واحدة أو كلمات قليلة، وهو حكي موجز وسريع وعابر للأحداث دون التعرض لتفاصيلها))[٢]. ((ولا يرى المؤلف أنها جديرة بالاهتمام))[٣].

والغرض من استعمال الإيجاز تقليل المساحة السردية التي يشغلها النص السردي، وذلك لفسح المجال لنصوص أخرى أكثر أهمية وفاعلية في الحدث[٤].

وقد حفلت رسالة الغفران باستعمال المعري لصورة الايجاز منها ما جاء في مشهد يوم المحشر لعلي بن منصور قال: **((وكان مُقامي في المَوقفِ مُدَّةَ سِتَّةِ أَشهُرٍ من شهورِ العاجلة))**[٥].

أوجز الراوي قصة الغفران له في سطر واحد، ففي هذا المشهد يبرز أثر التكثيف اللغوي، لأنه لا يحتاج إلى سطور طويلة أو صفحات ليوضح مدة معاناته، وإنما حدد فقط المدة الزمنية الملخصة، وهذه هي إحدى مميزات المشهد السردي. فاختصر علي بن منصور المدة الزمنية الطويلة في ستة أشهر، ليحقق أهمية ما بعثته هذه الفترة من أثر فاعلٍ في نفسه.

---

(١) علوم البلاغة (البيان والمعاني والبديع): أحمد مصطفى المراغي، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط٤، ٢٠٠٢: ١٨٢.

(٢) تحليل النص السردي: ٩٣ . وينظر: مدخل الى نظرية القصة: ٨٦.

(٣) بناء الرواية: ٥٦.

(٤) ينظر: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي: ٨٤.

(٥) رسالة الغفران: ٢٦٢

وفي مشهد لقاء (علي بن منصور وعدي بن زيد) مع النابغة الذبياني والنابغة الجعدي، ثم الأعشى ويجعلونها ساعة منادمة يلخص السارد مشهده بقوله: ((**ويَفترقُ أَهلُ ذلك المجلِسِ بعد أَن أَقاموا فيه كعُمْرِ الدُّنيا أضعافاً كثيرةً**))[١].

عمد المعري بوصفه سارداً عليماً بالأحداث إلى فسح المجال أمام القارئ للربط بين مشهد وآخر، **إذ يلجأ الى تلخيص أحداث مدة زمنية طويلة بمساحة نصية صغيرة**[٢].

وإن هذا الايجاز الزمني يسهم في تحقيق معنى تصويري، فالثيمة الزمنية التي أوجزت أسهمت في رسم معادل موضوعي للمشهد.

((ومن أهم وظائف الخلاصة وأكثرها تواتراً، الاستعراض السريع لمدة زمنية ماضية من الأحداث في القصة))[٣]. ففي مشهد المحشر أيضاً نجد الراوي قد عاد بنا إلى الوراء ليقدم ملخصاً موجزاً عن مدة وقوفه في الموقف يقول: ((**فلمَّا أقمتُ في المَوقِف زُهاءَ شهرٍ أَو شهَرين، وخِفتُ العَرق من الغرق، زَيّنَت لي النفسُ الكاذبةُ أَن أَنظِمَ أَبياتاً في رضوان خازن الجنان...**))[٤].

وقوله: ((**فغَبَرْتُ بُرهةً، نحوَ عَشرةِ أَيامٍ من أَيام الفانية**))[٥].

في هذا المشهد يبين الراوي أن كلمة برهة وهي فترة زمنية قصيرة جداً تعادل ما يقارب العشرة أيام من أيام الدنيا، فَسَرَّعَ الأحداث وأوجزها، ولم يحاول شرح وتفصيل ما حدث في هذه البرهة الزمنية، فأشار إشارة زمنية سريعة إلى ما وقع له من أحداث، وهي محاولاته في قول الشعر لإقناع رضوان خازن الجنان بالسماح له بدخول الجنة من غير صك التوبة. فالدلالة الزمنية في المشهد جسدت رسم الصورة الفنية الشاخصة بأسلوب تقريري اعتمد إيجاز تلك الأيام التي وصفها السارد.

---

(١) المصدر نفسه: ٢٣٧.

(٢) بنية النص السردي: ٧٦.

(٣) بنية الشكل الروائي: ١٤٦.

(٤) رسالة الغفران: ٢٤٩.

(٥) المصدر نفسه: ٢٥٠.

ومن وظائف الخلاصة أو الإيجاز السردي أيضاً تقديم الاسترجاع، ويتم ذلك من خلال المرور السريع على مراحل زمنية سابقة لحاضر السرد[١]، لما تشكله هذه المراحل من أهمية وتأثير في ربط المشاهد والأحداث، ونلتمس مثل هذه الخلاصة في قصة (توفيق السوداء)، إذ عمد فيها السارد الى تسريع السرد لأقصى طاقته، بفعل ما يقدمه من إيجاز في حياتها فتقول: ((**أَنا تَوْفِيقُ السَّوداء التي كانت تخدُمُ في دارِ العِلم ببغدادَ على زَمانِ أَبي مَنصُورٍ مُحمّدِ بن علي الخازن، وكنتُ أُخرِجُ الكتبَ إلى النُّسَّاخ**))[٢].

٦- الحَذْفُ:

من دقائق اللغة وعجيب سرها، وبديع أساليبها، فيه يكمن الجمال والروعة تتجلى في الكلام، يمثل في الصورة المفردة حذف شيء من متعلقات الجملة يفهمه المتلقي من خلال السياق، فهو دقيق المسلك، لطيف المأخذ.[٣] وفي السرد الحديث هو ((تقنية زمنية)) [٤]، أي قطع الحدث وترك الزمن من دون بداية أو نهاية، وتختفي الأحداث في خاصية الحذف، لأنها غير مهمة لكن زمنها على درجة كبيرة من الأهمية لأنه يمثل انتقالة من مرحلة إلى مرحلة أخرى[٥].

وليس من السهل التعامل مع تقنية الحذف، لأن بعض المحذوفات إن لم تكن صحيحة تجعل القارئ يعيش في غموض النص ولا يمكنه فك شفراته، وقد يكون المحذوف أهم من المتبقي من الحدث السردي لكنها حالات نادرة، **وتحتاج هذه المقاطع السردية إلى دقة ثم ضبط أسباب تواجد هذه الثغرات النصية ومعانيها، فلكل حذف زمني دلالة خاصة به بحسب موقعه في القصة والمدة المحذوفة والأسباب التي اقتضاها والمعاني التي تؤديها**[٦].

---

(١) ينظر: بناء الرواية: ٥٦.

(٢) رسالة الغفران: ٢٨٧.

(٣) ينظر: علوم البلاغة: ٨٩.

(٤) مدخل إلى نظرية القصة: ٨٩. وينظر: بناء الرواية: ٦٤. ويعرف أيضا بالإضمار والثغرة، والقطع، والقص، والإسقاط.

(٥) ينظر: تحليل النص السردي: ٩٤، وبنية النص السردي: ٧٧، وبنية الشكل الروائي: ١٥٦.

(٦) ينظر: مدخل الى نظرية القصة: ٨٩.

ويتكون الحذف ((من إشارات محددة أو غير محددة، للفترات الزمنية التي تستغرقها الأحداث في تناميها باتجاه المستقبل، أو في تراجعها نحو الماضي))[١].

والفارق بين الايجاز والحذف، أن الإيجاز شيء من كل بينما الحذف لا شيء من كل فالإيجاز أو التلخيص تبينه إشارات أو دلائل تشير إلى ما حدث في ذلك الزمن بصورة مختصرة، في حين الحذف إمحاء الحدث بكامله، وإشارة إليه بكلمة أو كلمتين، مثال بعد مرور عشر سنوات أو ومرت عشرون سنة.

ونجد أن المعري قد أورد مشاهد وإن كانت محدودة، إلا أنها تحتوي على صورة الحذف، بطريقة ضمنية يستدل عليها القارئ، ومنها مشهد: **((لم أَترِكْ وزْنًا مُقيَّدًا ولا مُطلَقًا يجوزُ أَن يُوسمَ بِـ (زُفَرَ) إلا وَسَمتُه به، فَمَا نَجَع ولا غَيَّر))**[٢].

لجأ السارد في هذا المشهد إلى تجاوز بعض المراحل التي مر بها البطل، دون الإشارة إليها مكتفياً بالإخبار أن علي بن منصور ما ترك قافية في الشعر إلا وقالها، وذلك ((عن طريق إلغاء الزمن الميت في القصة والقفز بالأحداث إلى الأمام))[٣].

فلم يحدد السارد كم استغرق من الوقت في تنظيم القوافي، فقفز نحو الأمام لسرد أحداث مشهدية أخرى.

((ويَنعَطِفُ إلى المُرَقِّشِ الأَصغَرِ فيسأَلُهُ عن شَأْنِهِ مع (بنتِ المُنْذِر) و (بنتِ عَجْلانَ) فَيَجدُهُ غيرَ خَبير، قد نَسيَ لِتَرَادُفِ الأَحقاب. فيقول: أَلا تَذكُر ما صَنَعَ بك (جُنابٌ) ... فيقول: وما صَنَعَ جَنابٌ؟ لقد لَقيتُ الأَقوَرِيْنِ، وسُقِيتُ الأَمَرين، وكيف لي بعذابِ الدَّارِ العاجلةِ!))[٤].

في هذا المشهد يشير السارد إلى قصة المرقش مع فاطمة بنت المنذر وخادمتها عند بنت عجلان، وكانت تجمع بينهما فتحمله على ظهرها حتى لا يرى الحراس أثار قدميه، ((وكان له ابنُ عمٍّ يقال له (جَنَابُ بن عوف بن مالك) لا يُؤْتِرُ عليه أَحداً يكتمه شيئاً من أَمره، فأَلحَّ عليه أَن يَخْلُفه ليلةً عند

(١) الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة: موريس أبو ناصر، دار النهار للنشر، بيروت، ١٩٧٩: ١٠١.
(٢) رسالة الغفران: ٢٥١.
(٣) مدخل إلى نظرية القصة: ٩٣.
(٤) رسالة الغفران ٣٥٧– ٣٥٨.

صاحبته، فامتنع عليه زماناً، ثم إنَّه أَجابه إلى ذلك، فعلَّمه كيف يصنعُ إذا دخل عليها، فلمّا دنا منها أَنكرتْ عليه مَسَّه، فنَحَّتْه عنها، وقالت: لعن اللهُ سرّاً عند المُعَيْدِيّ، وجاءَت الوليدةُ فأَخرجتْه، فأَتى المرقشَ فأَخبره، فعضَّ على إبهامه فقطعها أسفًا، وهام على وجهه حياءً وخجلاً))[1]. فأسقط السارد كل ما تنطوي عليه من أحداث في الخطاب الذي حدث في الحياة العاجلة، فلم تكن هناك كلمات أو جمل سردية تقابل أو تعترض الوقائع والأحداث ذات العلاقة بما حدث غير أسمائهم فقط. فيجده غير متذكر لهذه الأحداث. فلم يجد عنده طائلاً فيتركه.

وبصورة عامة يمكننا القول إن هناك محذوفاً كبيراً قامت عليه رسالة الغفران فقد حذف المعري في الغفران الجزء الأكبر من حياته (الحياة العاجلة) وحياة الشخصيات، في حين استطاع أن يفصل القول تفصيلاً دقيقاً في جميع مشاهد يوم القيامة والجنة والنار بوصفها المكان الذي سيذهب إليه الناس بعد وفاتهم. وهنا نجد أن هذه الحالة تشير إلى عدم الاكتراث بالدنيا ونعيمها من قبل أبي العلاء المعري واكتفائه واكتراثه بالآخرة لأنها الباقية.

(١) الشعر والشعراء: ١: ٢١٤. وينظر: رسالة الغفران:٣٥٧.

المَبْحَثُ الثَّانِي

الصُّوَرُ الذِّهنيَّةُ

الصُّوَرَةُ البَصَرِيَّةُ

دَلَالةُ الأَلْوَانِ

الصُّوَرَةُ السَّمْعِيَّةُ

الصُّوَرَةُ الذَّوْقِيَّةُ

تَعددُ الصُّوَرِ الحِسِّيَّةِ

المَبْحَثُ الثَّانِي

الصُّوْرَةُ الذهنيةُ:

من المسلَّم به أن هناك ارتباطاً وثيقاً بين الواقع والمدركات الحسية لدى الإنسان، ((فالصورة لا تقتصر على الدلالة البصرية فقط، والحاسة المفردة ليست سوى آلة راصدة أو مركزة طليعة سرعان ما تلتقي مع بقية الحواس في عملية الإدراك والتلقي))[١]. وقد تنقل الصورة من خلال البصر أو اللون أو السمع أو الشم وغيرها من الحواس إلى الذهن.

ويشكل اللون في النص السردي ملمحاً بارزاً من ملامح الجمال، فهو يؤطر المشهد بكل أنواعه بأبعاده الواقعية. فالمشهد الملون أكثر دلالة وعمقاً من المشهد بالأبيض والأسود.

فالمعري الذي لا يذكر سوى اللون الأحمر، قد استطاع بذكائه وسعة خياله أن يعطي لكل لون حقه في مشاهده ويضعه في المكان المناسب. فوصفه للمشاهد الغفرانية، يوحي كأنه شاهدها فعلاً أو رآها من قبل، إذ إن تصويره للجنة وطبيعتها وأنهارها وأشجارها ودوابها بدا كأنّ كل شيء خلق من الذهب والفضة والياقوت، وشتى الأحجار النفيسة، فأعطى لكل شيء حقه بوصفه لأدق التفاصيل والخصائص والألوان ((على الرغم أن الذي يفقد بصره منذ الولادة، أو ما دون الخامسة من عمره، يتيه في إدراك معان ومفاهيم اللون حتى تصوراته تكون متناقضة مع معنى الألوان الحقيقية))[٢].

وهنا نجد أن هناك ما يسمى بالفراسة التي كان يتمتع بها أبو العلاء المعري، ومن خلال ذلك نستطيع أن نفهم مدى خيال السارد في تأسيس نظرة عامة لتكوين مشاهد متكاملة في الجنة على الرغم من فقدانه الرؤية. إلا أنه امتلك الإحساس والخيال الذي عوضه عن البصر. فنتجت مشاهده بألوانها الزاهية ذات المعاني والدلالات المختلفة.

وقد سمي بـ (رهين المحبسين) وهو فقدان بصره الذي حجب عنه الرؤية، واعتكافه في منزله[٣]. ((فلم يستطع حين شب أن يتذكر ما رأى من الألوان، ولم يبقَ في ذاكرته إلا الحمرة؛ لأنه أُلْبِس في الجدري

(١) الصورة الشعرية في النقد الأدبي: د. بشرى موسى، المركز الثقافي العربي، بيروت– لبنان، ط١، ١٩٩٤: ٢٨.
(٢) أثر كف البصر على الصورة عند أبي العلاء المعري: ١١٩.
(٣) ينظر: لزوم ما لا يلزم: المعري،٢٠٤. وينظر: تجديد ذكرى أبي العلاء: ١٠٠.

ثوباً معصفراً))[١]، لكن هذا لا يقاس على فلسفة المعري وأدبه، لأن الذي يقرأ شعره وأدبه ونظرته للحياة وتصوراته، يتضح لديه أنه يرى العالم من منظور مثالي، وكأنه يرى كل شيء[٢].

وإن دلالات الألوان ليست ثابتة فهي متغيرة حسب الثقافات، ومن هنا يمكن أن يأتي الاختلاف وفق المعايير المنبثقة من النفس الإنسانية، فكيف يكون إذاً اختلاف القاص أو الفنان الذي يعدُّ **رسام ريشته القلم، وأصباغه الكلمات، ومصدره بواطن النفس المليئة بالأسرار والطافحة بالأحلام، إنه يرسم المشاعر والعواطف والصور كما يرسم لوحاته، وينثر الألوان والأصباغ على كل مشاهده، فإنه يلون ما لم يستطع الرسام تلوينه، ومن هنا تنشأ لدى المتلقي إشكالية إدراك اللون وإيحاءاته**[٣]. فمن المعروف أن الرسام مادته الأدوات والألوان، أما السارد فمادته اللغة، ومن خلال الارتباط الوثيق بين الألوان وسائر الفنون أصبح للسارد تعبيرات لغوية قادرة على التصوير، فالسارد الحاذق هو الذي يجعل من الألوان صوراً ناطقة وإيحاءات معبرة، فالإبداع في الصورة البصرية يقيمه السارد بالتوازن مع اللون وإيحائه للوصول إلى الصورة المطلوبة.

فالصورة الذهنية بتعبير رينه ويلك ((إحساس وإدراك حسي، ولكنها تنوب أو تشير إلى شيء غير مرئي داخلي))[٤]. وقد يكون اللون المستخدم أشد دلالة أو وقعاً من رؤية القارئ، لأنه قد يذكره بأشياء قد مرت من قبل، ويستعيد من خلاله ذكريات قديمة، وهناك تداخل كبير بين التصوير والتخييل، لأنهما ينبثقان من رؤية واحدة ألا وهي رؤية السارد. ((فالتصوير والتخيل اللذان يضيفهما السارد ليسا شيئاً منفصلاً))[٥].

---

(١) تجديد ذكرى أبي العلاء : ١٠١.

(٢) ينظر: النظرية الخلقية عند أبي العلاء المعري بين الفلسفة والدين: سناء خضر، دار الوفاء لدينا، الإسكندرية للطباعة والنشر، د ط، د ت:١٩٠.

(٣) ينظر: اللون في شعر ابن زيدون: يونس شنوان، منشورات جامعة اليرموك، أربد، اليرموك، ١٩٩٩: ١٢.

(٤) نظرية الأدب: رينه ويلك، أوستن وآران، تر/ عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية،١٩٩٢: ٢٥٦ .

(٥) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: ٢٥٩.

ويمكن أن يتشكل المشهد من تداخل اللغة والصورة واللون، ويعد اللون أكثرها بريقاً وإضاءة. ويتشابه إلى حد كبير السارد مع الرسام، فالأول يرسم بالكلمات والثاني يرسم بفرشاته، لكن الفرق في ((تصورات السارد، وتصاوير الرسام))[١]، لأنهما يشكلان رؤية مختلفة.

١- الصُّوْرَةُ البَصَرِيَّةُ (اللَّوْنِيَّةُ):

فيعدُّ اللون عنصراً من عناصر التعبير الفني وكشفاً معرفياً، يسعى لسبر أغوار النفس الإنسانية، واستدراجها إلى عالم الظهور، ويشكل اللبنة الرئيسة في السرد شكلاً ومضموناً، بما يحمله من دلالات جمالية تعطي الأبعاد الفنية للمشهد السردي[٢].

ويقصد بالصورة البصرية، التشكيل الفني الذي يظهر الهيئات في المقام الأول، فيظهر الأبعاد والحجوم والمساحات والألوان والحركة وكل ما يدرك بحاسة البصر[٣]. لأنها الوسيلة الوحيدة لرؤية الأشياء، فتنقلها إلى العقل الذي يترجم كل ذلك عبر انفعالات ايجابية أو سلبية، كأن تكون معادات أو تعاطف.

ولقد تحدث القدماء عن التصاوير والرسام، والنقش، والألوان ولم يغب عن تصورهم سيطرة الجانب الحسي، إذ ارتبط دور اللون في الصورة السردية بالشكل والهيئة في وصف الأشياء، وبث الحياة في الجوامد بطرق بلاغية والتمثيل في شكل صورة بصرية، فارتبطت الصورة باللون، حيث وقعت الصورة ضمن الجانب الحسي الملموس والمدرك إذ الوصف والشكل، كما ظلت الصورة اللونية تحاك إلى حد بعيد عن الغموض والإرباك وكان اللون فيها واضحاً[٤].

---

(١) الصورة الشعرية والرمز اللوني: يوسف حسن نوفل، دار المعارف- القاهرة: ١٣.

(٢) ينظر: اللون ودلالته في الشعر الفلسطيني المقاوم: عاطي عبيات، محمد شكيب، مجلة جامعة الخليل للبحوث، مجلد٨، ع١، ٢٠١٣: ٤٧

(٣) ينظر: الصورة الشعرية في شعر الغزل العذري في العصر الأموي: دلال هاشم، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب_ جامعة بغداد، ٢٠٠٩: ١٠٣.

(٤) ينظر: الصورة الشعرية والرمز اللوني: ١٣.

دَلالَةُ الأَلْوَانِ:

يعنى بدلالة الألوان، الدلالة الفنية للون، بوصفها عنصراً فاعلاً في تجربة السارد، لأن اللون رمزي الدلالة. تنصهر فيها جميع الدلالات الحقيقية والمجازية. فاللون أداة من أدوات الوصف الفاعلة، ولأن اللون نتيجة وصفية قد يخرج عن نطاق تلك الوصفية، فيغدو اسماً لكثير من الموصوفات، عندما تتغلب الصفة على الموصوف تسمى اسماً له، فكان لا بد من التوجه للدلالة الفنية لأنّها ترتبط بالمشهد السردي، وإذ احتفظ اللون بوصفيته أم لم يحتفظ، تتحقق الدلالة الفنية في المشهد، فعندما تكون ايحاءات اللون مَعِيناً وافراً يستمد المشهد جزءاً من طاقته الإيحائية بوساطة تلك الألوان[١]. والألوان بصورة عامة تختلف دلالتها حسب الثقافات والعصور والأمكنة.

ويستخدم اللون في المشهد بإحدى الطريقتين، تتمثل الأولى منهما في إخضاع عنصر اللون لبناء درامي معين هو الذي يحدد بناء المشهد ككل، من خلال كل العناصر بما فيها اللون. في حين تتمثل الطريقة الثانية في إيجاد فهم أوسع للون من خلال العرض (التقديم) الدرامي للمشهد[٢]. ثم إن هناك اعتقاداً واسع الانتشار بأن التعبير اللوني يقوم على تداعي المعاني والخواطر والأفكار، فيوصف اللون الأحمر بأنه لون مثير لأنه يذكرنا بالمعاني الإضافية المستوحاة من النار والدم، في حين اللون الأخضر يوحي لنا بالأفكار المنعشة للطبيعة، أما اللون الأبيض فيوحي بالبرودة [٣] .

وعليه فإن الألوان في الابداع الفني للكتّاب تراءت وتمثلت لهم شخوصاً، وسموها بألوانهم وخطوطهم، فاستحالت صوراً لونية نابضة بالحياة[٤]. ومن الألوان التي شكلت حضوراً في مشاهد رسالة الغفران:

---

(١) ينظر: دلالة الألوان في الشعر العباسي في القرن الثالث الهجري: نوري كاظم منسف، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، كلية الآداب،١٩٩٧: ٦.

(٢) ينظر: جماليات اللون في السينما: سعد عبد الرحمن قلج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٥: ٤٠.

(٣) ينظر: جماليات اللون في السينما: ٤٣.

(٤) دلالات اللون في الفن العربي الإسلامي: عياض عبد الرحمن، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ٢٠٠٣: ١٩.

اللَّوْنُ الأَبْيَضُ:

يمثل اللون الأبيض ((النقاء والصدق...إنه أحد الطرفين المتقابلين، إنه يمثل البداية في مقابل النهاية))[١]. وقد رتب العرب درجات الأبيض: أبيض، ثم يقق، ثم لهق، ثم واضح، ثم ناصع، ثم هجان وخالص[٢].

وقد أطلق العرب البياض على الماء واللبن، وغلبوه في قولهم: الأبيضان[٣].

ويقولون الشمس بيضاء لبياضها[٤]، ((وهو لون محبب إلى النفس، لأنه يبعث فيها الراحة والطمأنينة، وهو يدل على الطهر والبراءة))[٥].

وقد ورد اللون الأبيض بدلالة مباشرة في مشهد واحد في رسالة الغفران سنتطرق له في الصورة اللونية المباشرة.

اللَّوْنُ الأَسْوَدُ:

يعد اللون الأسود لوناً مشؤوماً كريهاً بغيضاً فهو ((من الكلمات المحظورة التي تجنب نطقها تشاؤماً من ذكرها))[٦]. لكن دلالته تختلف أحياناً فهو لا يعني غير محبب في كل شيء. وهو ((نقيض الأبيض))[٧]، ويرمز إلى ((الحزن والألم والموت))[٨]، وفي مثل السواد حضوراً ودلالة الظل وسواد الليل[٩]، فهو مرتبط بالظلام، فالظلام يحد الرؤية ويحجب الحقيقة، وأيضاً الميل إلى التكتم.

---

(١) اللغة واللون: أحمد مختار عمر، عالم الكتب– القاهرة، ط٢: ١٩٩٧: ١٨٦.

(٢) فقه اللغة وسر العربية: الثعالبي، ت/ مصفى السقا وآخرون، شركة ومطبعة مصطفى الحلبي وأولاده بمصر، ١٩٥٤: ٧٧. وينظر: الأمالي: أبو علي القالي، (ت٣٥٦هـ) دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان ١: ٣٥.

(٣) اللغة واللون: ٤١.

(٤) ينظر: لسان العرب: مادة (بيض).

(٥) مفهوم الفن بين الحضارة الإسلامية والحضارات الأخرى، علي القاضي، دار الهداية للطباعة والنشر، ط ١، ٢٠٠٢: ٤٩.

(٦) اللغة واللون: ٢٠٠.

(٧) معجم الأبصار والمبصرات: سليمان فياض، القاهرة، مجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢: ١٧.

(٨) اللغة واللون: ١٨٦.

(٩) فقه اللغة: الثعالبي: ١١٨.

ويسمى أيضا الأحَمّ، والأدْعَج، وحانِك، وحالِك، ومُحْلَوْلِك[١].

وهو رمز إلى المأساة التي لقاها المذنبون يوم القيامة ((يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ))[٢].

وهو((كابوس لوني يرمز إلى عدم وجود اللون، كما أن الظلام يرمز إلى عدم وجود النور))[٣]، وتختلف دلالة من موضع إلى آخر، فيدل أحياناً على القوة والصلابة.

اللَّوْنُ الأَخْضَرُ:

وهو لون من ألوان النعيم المستديم، ولون ((الحقول الخصبة، ولون الأمل بمحاصيل ثمينة))[٤].

ويكاد يكون هذا اللون أحب الألوان إلى العرب سابقاً وأقرب إلى نفوسهم، لأنه يمثل الصلة التي تربطهم بالحياة، فوصفوا به النعيم.

وأصبح يمثل رمزاً من رموز العطاء الدائم الذي لا يندثر. فيعبر عن أعظم درجات العطاء والتفاؤل. وإن الخضرة في الطبيعة هي أزهى ما تكون عليه، والنظر إليه يريح النفس ويخفف من توترها. فيضفي شيئاً من الاتزان والسكون[٥]. وأيضاً يرمز إلى السعادة الخالدة، فعندما يحقق للنفس تلك الدلالات الإيجابية من خصوبة وديمومة حياة وأمن وطمأنينة وهدوء، فلا بد أن تحيا النفس في سعادة أبدية خالدة. وميزته أنه ((يتوافق مع جميع الألوان ولا يتنافر معها))[٦].

---

(١) التلخيص: أبو هلال العسكري، ت٣٩٥هـ، ت/ عزة حسن، مطبوعات مجمع اللغة العربية، بدمشق، ١٩٦٩، ١: ٣٥. ٣٥. وينظر: الملمع: النميري: تح/ وجيهة أحمد السَّطل، مكتبة زيد بن ثابت، دمشق، ١٩٧٦: ٦٠.

(٢) سورة آل عمران: ١٠٦.

(٣) الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أَبِي نواس: ساسين عساف، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٢: ٣٠ .

(٤) الألوان نظرياً وعلمياً: إبراهيم دمخلي، مطبعة أوفست الكندي، حلب، ١٩٨٣: ٨١.

(٥) ينظر: نظرية اللون: يحيى حمودة، دار المعارف، ١٩٨١: ١٣٨.

(٦) الرسم واللون: محي الدين طالو، مكتبة اطلس، دمشق، د. ط، ١٩٦١:١٧٣.

وهو من ((أحب الألوان إلى البشر لأنه لون الطبيعة))[١]، الدالة على الخصب والنماء، ويرمز لنعيم أهل الجنة، قال تعالى: ((مُتَّكِئِينَ عَلَىٰ رَفْرَفٍ خُضْرٍ وَعَبْقَرِيٍّ حِسَانٍ))[٢]. وقال: ((أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَتُصْبِحُ الْأَرْضُ مُخْضَرَّةً إِنَّ اللَّهَ لَطِيفٌ خَبِيرٌ))[٣].

اللَّوْنُ الأَحْمَرُ:

هو من أكثر الألوان دفئاً وحيوية وهياماً، وتختلف دلالته باختلاف موطنه، فهو في الإنسان العادي يدل على ((الحب والإلهام))[٤]، أما في المعارك تكون دلالته على الدم والقتل. وبشكل عام يرمز هذا اللون إلى القوة والحيوية والطاقة والنشاط، ثم إنه يرمز إلى الفرح والسعادة والثقة بالنفس[٥].

اللَّوْنُ الأَصْفَرُ:

يمثل اللون الأصفر ((التوهج والإشراق، ويعد أكثر الألوان إضاءة ونورانية، لأنه لون الشمس ومصدر الضوء))[٦]. والعرب قديماً قالت (الأصفران، وأرادوا الذهب والزعفران، أو الورس والذهب، أو الورس والعسجد))[٧]، وقالوا أيضاً أصفر ((فاقع وفقاعيّ))[٨].

اللَّوْنُ الأَزْرَقُ:

وهو من ((الألوان النادرة في الطبيعة، بسبب تفاوت تدرجاته الكبيرة، فيقرب من الأبيض حيناً ومن الأسود حيناً، ويطلق على الأزرق الفاتح السماوي، وعلى الأزرق القاتم كحل أو نيلي...))[٩].

---

(١) صورة اللون في الشعر الاندلسي: دراسة دلالية فنية: حافظ المغربي، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت– لبنان، ط١، ٢٠٠٩: ٢٠٥.

(٢) الرحمن: ٧٦.

(٣) الحج: ٦٣.

(٤) دلالة الألوان في القرآن والفكر الصوفي: ضاري مظهر صالح، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق– سوريا، ط١، ٢٠١٢: ٨.

(٥) ينظر: اللغة واللون: ١٨٤.

(٦) الإضاءة المسرحية: شكري عبد الوهاب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥: ٧٨.

(٧) اللغة واللون: ٧٤.

(٨) الملمع: ٩٨. وينظر: الأمالي ١: ٣٦.

(٩) اللغة واللون: ٢١٨

ويعرف من الألوان الباردة[١]، وهو قليل الاستعمال عند العرب، وكانوا يخلطون بينه وبين الأخضر[٢]، الأخضر[٢]، مع أنه يعطي دلالات مختلفة وواسعة، وذلك تبعاً لتفاوت درجاته اللونية، فالقاتم يدل على الخمول والكسل، أما الفاتح فيعطي دلالة الثقة والهدوء[٣]. ويبعث هذا اللون في النفس والسكينة والوقار. وقد ورد في القران الكريم في موضع واحد، في قوله تعالى: ((يَوْمَ يُنفَخُ فِى ٱلصُّورِ وَنَحْشُرُ ٱلْمُجْرِمِينَ يَوْمَئِذٍ زُرْقًا)).[٤] وهو لون السماء فيه قوة وهيمنة، ويدل على البعد والاتساع[٥].

وفي محاولة الوقوف على أحد المكونات الحسية للصورة، وهو اللون، فنجد اتساع مجال الرؤية الفنية في اللون وروده منفرداً أو مزدوجاً أو مركباً، ومتصلاً بغيره من المحسوسات: المتحركة والساكنة، المسموعة والمرئية والملموسة... وما يثيره اللون من إيحاء يثري دلالة اللفظة والمعنى والتوظيف الرمزي[٦].

أ- الصُّوْرَةُ اللَّوْنِيَّةُ المُبَاشِرَةُ:

هي دلالة صريحة توظف دوال اللون بصورة مباشرة، بحيث يسهل إيجاد إحالة التطابق بينها وبين مدلولاتها.

ووردت الألوان في رسالة الغفران بصورة حقيقية مباشرة في مشهدين:

الأول: مشهد ألوان الياقوت في قوله: **((وكم على تلك الأَنهارِ من آنِيَةِ زَبرجَدٍ محفور، وياقوتٍ خُلِقَ على خَلْق الفُور، من أَصفرَ وأَحمرَ وأَزرقَ، يُخَالُ إن لُمسَ أَحْرَق))**[٧].

وصف السارد في هذا المشهد الأواني المصنوعة من الأحجار النفيسة، وأيضاً بعض حيوانات الجنة فقال وياقوت خُلق على هيئة الظباء، والياقوت يكون على عدة ألوان منه ((الأصفر الرقيق، والأحمر

(١) الرسم واللون: ١٦٦. ومبادئ الرسم: محي الدين طالو، دار دمشق للطباعة والنشر، ١٩٨٩: ٦٧ .

(٢) اللون في الشعر العربي القديم: زينب عبد العزيز العمري، الانجلو المصرية، ١٩٨٩: ٨٧.

(٣) ينظر: اللغة واللون: ١٨٣.

(٤) طه: ١٠٢.

(٥) الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس: ٣٠.

(٦) ينظر: الصورة الشعرية والرمز اللوني (دراسة تحليلية): يوسف حسن نوفل، دار المعارف، كورنيش النيل، القاهرة : ٥.

(٧) رسالة الغفران: ١٤٩

ومشتقاته الخمري والوردي والرماني والأرجواني، والياقوت الأزرق والبنفسجي والكحلي والنيلي، وأيضاً هناك الأخضر والأبيض))[١].

وجاء في المعجم الوسيط أن لونه في الغالب شفاف مشرب بالحمرة أو الزرقة أو الصفرة[٢]، فألوان الحلي لها إسهامات جمالية لا حدود لها في الإبداع والكشف عن مكامن الجمال وخوافيه، فقد استعمل السارد اللون للتعبير عن الحالة النفسية المراد إيصالها للمتلقي، أو لرسم صورة مشهدية من خلال الألوان[٣]، فأخذت دلالة الألوان اللمعان والإشعاع وإثارة الانشراح.

اما المشهد الثاني: فهو مشهد توفيق السوداء عندما أصبحت انصع من الكافور، فلفظة (أنصع) توحي إلى اللون الأبيض بصورة حقيقية مباشرة. وكذلك لفظة (سوداء) وقد تمثل ذلك في مشهد المعري بقوله: **((أنا تَوْفِيقُ السَّوداءُ التي كانت تخدُمُ في دارِ العِلم ببغدادَ،... وكنتُ أُخرِجُ الكتبَ إلى النُّسَّاخ، فيقول: لا إلهَ إلَّا اللهُ، لقد كنتِ سوداءَ فَصِرتِ أَنصَعَ من الكافُور))**[٤].

ب_ الصُّوْرَةُ اللَّوْنِيَّةُ غَيْرُ المُبَاشِرَةِ:

هي ألفاظ تحيل إلى دلالات لوينة مجازية، فالأديب يوظف على الأغلب الصورة الفنية للتلميح عن الدلالة اللونية، أو يكون على مستوى الترميز، وهو ما يعرف بتراسل الحواس. والعرب كانت تستعمل مثل هذه الدلالات اللونية غير المباشرة كالأدعم والكميت، وقد هيمنت هذه الألفاظ بصورة كبيرة في مشاهد المعري. وتمثل ذلك في مشهد افتتاح الرسالة، **((قد نَصَب لسطورِها المُنْجيةِ من اللَّهَب، معاريجَ من الفِضَّةِ أو الذهَب، تَعرُجُ بها الملائكةُ من الأَرضِ الراكدةِ إلى السماءِ))**[٥].

افتتحَ المعري رسالته بمشهد تصويري ذي دلالات لونية غير مباشرة إلى اللون الأبيض والأصفر والأزرق، وأيضاً الأحمر، الذي دلة عليه لفظة اللهب، أما الفضة والذهب ليست ألوان في أصلها، لكنها

(١) موسوعة الأحجار الكريمة المصورة: محسن عقيل، دار المحجة البيضاء للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط١، ٢٠٠٧: ٥٩٤- ٥٩٥.

(٢) المعجم الوسيط: جمهورية مصر العربية، مكتبة الشروق الدولية، ط٤، ٢٠٠٤ : ١٠٦٥.

(٣) ينظر: اللون ودلالته في الشعر الفلسطيني المقاوم: عاطي عبيات، محمود شكيب، مجلة جامعة الخليل للبحوث، مجلد٨، ع١، ٢٠١٣: ٤٨.

(٤) رسالة الغفران: ٢٨٧.

(٥) المصدر نفسه: ١٤٠.

تعطي دلالة غير مباشرة للون، وكذلك لون السماء الأزرق الذي يوحي بالهدوء، وهي دلالة قصدية تدل على الصفاء والسكينة، لتكوّن بذلك أرضية المشهد وقاعدة اللوحة التي ينطلق منها السارد.

فهذه الألوان والوصف التخيلي تجعل من القارئ كأنه أمام صورة فنية ذات أبعاد تخيلية، فالمعري لم يكتف بلون واحد، وإنما يرسم لوحة لونية ولو بصورة غير مباشرة تعطي للمتلقي انبهاراً على قدرة المعري على رسم مثل هذه الصورة اللونية، وهو الكفيف الذي لم يميز الألوان ولم يشاهدها. فهذا المزج بالألوان غير المباشر أدى إلى تكوين صورة مشهدية ملونة، تعطي للمشاهد إحساساً بأنه يشهد مشهداً واقعياً أمامه. وهذا التصوير الذي يبعث في نفس المتلقي غاية في المتابعة لرؤية الجنة وتصوير نعيمها وقراءة سطور الرسالة المنجية من لهيب النار. وفي مشهد ((**والوِلدانُ المخلَّدون في ظلالِ تلك الشجرِ قيامٌ وقعود...**))[١].

صور السارد حركة الولدان في صورة مشهدية فنية مزج فيه الحركة مع ألوان المشهد، من خلال دلالة لونية غير مباشرة توحي بلون الأشجار الأخضر الكثيف المائل للسواد فكلما ((اشتدت الخضرة أصبحت سواداً))[٢]. ودليل قوله (بظِلٍّ غاط) أي بسطت ظلها على ما حولها، والولدان المخلدون ذوو النور الأبيض، والأخضر من الألوان المريحة للناظر لا يصيب مُشاهِدَهُ بالكآبة والضيق وإنما يضفي عليه راحة وجمالًا، ((لذلك اختير لون لأزياءِ في الجنة يلبسها الولدان المخلدون))[٣] فيتحركون في ظلال الشجر إلى يوم نفخ الصور، بدلالة قوله (قيام وقعود). فالحركة هي أبرز سمة للصورة البصرية، فكل شيء في التصوير يكاد يظهر متحركاً، والنشاط الحركي عنصر أساسي في ملكة التصوير.

وفي موضع آخر نقرأ مشهد ((**وتجري في أُصولِ ذلك الشجرِ، أَنهارٌ تُخْتلجُ من ماءِ الحيوانِ، والكوثرُ يمدُّها في كلِّ أوانٍ... وسُعُدٌ من اللبن متخرِّقات... جعافرُ من الرحيقِ المختوم... ويعمدُ إليها المغترفُ بكؤوسٍ من العسجدِ، وأَباريقَ خُلقت من الزبرجد**)).[٤]

---

(١) رسالة الغفران: ١٤١.

(٢) الحيوان : الجاحظ، ت/ عبد السلام هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى الحلبي وأولاده بمصر، ط١، ١٩٤٣، ٥: ٥٨.

(٣) الألوان في القران الكريم: عبد المنعم الهاشمي، دار ابن حزم للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٠: ١٢٣.

(٤) رسالة الغفران: ١٤١-١٤٢.

صور السارد مشهد جريان الأنهار عبر أشجار الجنة، فهيمن اللون الأخضر المنعكس على المشهد السردي، (أنهار، الكوثر، جعافر) فهذه جميعها أنهار جارية في الجنة، حولها الأشجار الخضراء، فالعلاقة بين الماء والخضرة علاقة تلازم فما يذكر الماء إلا وتداعت دلالة الخضرة والحياة والتجدد المستمر، فجعلنا المعري كأننا أمام صورة مشهدية تحتوي على ألوان طبيعية، ومن خلال هذا التصوير يوحي اللون إلى السعادة المطلقة والسرمدية الهانئة، ((لأن الخضرة أحسن الألوان وأكثرها طراوة، وأحبها إلى الله))[١]، وفي هذا المشهد السردي عملية اتحاد الألوان فتختلط جميعها مكونة صورة مشهدية سردية، وأكمل لوحته بحركة مشهدية أضافت للمشهد حياة، وكأن القارئ موجود فعلاً في تلك الصورة المتمثلة بقوله: (ويعمد إليها المغترف)، (بكؤوس من العسجد)، أي الذهب المتمثل بلونه الأصفر، والزبرجد الذي يكون لونه ((الأزرق مع الأخضرار))[٢]. وأشهره الأخضر[٣]. وهي أيضاً دلالات لونية غير مباشرة، ولما ((كانت العين قد اعتادت على رؤية ألوان الطبيعة، فإن في الجنة ترى من الألوان ما لم تكن قد رأته وهي في حياة الدنيا، وهذا دليل على أن الألوان لا يمكن عدها وحصرها))[٤].

فالألوان وإيحاءاتها ترمز في مشاهد الأنهار مسراتها وتخيلها وأثرها في النفس، فالتصوير اللوني يقوم على الرصد المباشر للأنهار، ويشفى في الغالب لذة في النفس تتحقق من خلال التصوير والوصف.

وقد تشكلت المزاوجة بين الألوان في مشهد آخر : ((**وفي تلك الأَنهارِ أَونٍ على هيئةِ الطيرِ السابحةِ، والغانيةِ عن الماءِ السائحةِ؛ فمنها ما هو على صُوَرِ الكَرَاكيّ، وَأُخَرُ تُشاكلُ المَكَاكي، وعلى خَلْق طواويسَ وبَطٍّ،...**))[٥].

إن السارد أشبع المشهد بإحساسات لونيّة معيّنة استمدها من الطبيعة، مما جعله يقوم بعملية تكثيف لتلك الألوان وذلك في إطار لوحة فنية، فيقول لقد صور الله تعالى أواني تشبه طيور الكراكي والمكاكي، والطواويس والبط، بعضها تكون في الشط وبعضها جارية، أعطت هذه الأواني والطيور للمشهد حركة وحياة. تميز بألوانه المتعددة فمن المعروف تلون الطيور والأون بألوان كثيرة، فلا يكتفي جسدها بلون

(١) دلالة الألوان في القرآن والفكر الصوفي: ٣٨-٣٩.
(٢) موسوعة الأحجار الكريمة المصورة: ١٢٢.
(٣) المعجم الوسيط: ٣٨٨.
(٤) دلالة الألوان في القرآن والفكر الصوفي: ١٠.
(٥) رسالة الغفران: ١٤٩.

واحد، مثل الطواويس والبط، وقد تحدث الجاحظ عن جمال الطاووس المتمثل بكثرة ألوان ريشه وتدرجاتها، قائلاً ((وإنما يفخر له بالتلوين، وبتلك التعاريج والتهاويل لألوان ريشه))[١]، فهذه الألوان تمنح المشهد عمقاً في الرؤية الواقعية. لأن اللون يسهل تميز الأشياء من قراءة المتلقي لسطور السارد يتصور كأنه أمام مشهد حي واقعي حاضرًا فيه، لأن اللون من أبهر مظاهر المدركات الحسية، فتوظيف السارد للصورة المشهدية لكي يستثمر مساحات الجمال، الذي يثير مشاعر المتلقي وأحاسيسه ويحرك خياله ويترك أثراً كبيراً في مخيلته. فالصورة هي **تجسيم للأفكار والخواطر والمشاهد الطبيعية حسية كانت أم خيالية**[٢].

عزز السارد في المشاهد أعلاه اللون الأخضر بألفاظ تدل على الحياة والنعيم والسعادة، وكلها دلائل قصدية واضحة في السياق، لكي يصنع حياةً مليئة بالبهجة والسرور والهدوء والاستقرار، فكان هذا اللون محوراً لهذه الحياة التي تولد الخلود المستديم في الجنة. فاكتسب اللون صفة الخلود، فإثارته لذلك الشعور جعله يتوحد مع صفة السعادة الخالدة، فغدا رمزاً لسعادة أبدية، وأصبح في هذا الإطار ذا بعد روحي لاتصاله بنعيم الجنة.

أما مشهد الحشر لعلي بن منصور يورد المعري اللون الأبيض بدلالته غير المباشرة بقوله: ((**فإذا أَنا برَجُلٍ عليه نُورٌ يَتَلأَلأُ، وحوالَيه رجال تأتَلِقُ منهم أَنوار**))[٣].

هو حمزة بن عبد المطلب، وهؤلاء الذين حوله من استشهد من المسلمين في معركة أحد، فكلمة النور توحي بدلالة مجازية للون (الأبيض) بسبب السياق، وهو من الألوان المشرقة الناصعة. وأيضاً مشهد خديجة بنت خويلد(رضي الله عنها) مع ابنها إبراهيم (عليه السلام). ((**ومعها شاب على أفراس من نور**)).[٤] فإذا نظرنا إلى دلالة المشهد من الزاوية البصرية نجدها دلالة غير مباشرة تنم عن الأفراس التي خلقت من النور الأبيض. فأعطى اللون للمشهد الصفة الجمالية.

---

(١) الحيوان: ٢: ٢٣٤.

(٢) ينظر: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر: عبد القادر القط، مكتبة الشباب، ١٩٨٨: ٤١٦.

(٣) رسالة الغفران: ٢٥٢.

(٤) المصدر نفسه: ٢٥٩.

وقد فقدت الفاعلية اللونية قيمتها في بعض مشاهد المعري، ومنحت انطباعاً يشوبه الغموض، فهذه القفزة اللونية والتحول من نعيم الجنة وألوانها إلى الظل والظلام وانعدام اللون و((**غياب الضوء يدل على التعاسة**))[١] والحزن والكآبة.

فجاء تصويره لجنة العفاريت بقوله: ((**فإذا هو بمَدائنَ ليستْ كَمدائنِ الجنَّةِ، ولا عليْها النورُ الشَّعْشَعانيُّ، وهي ذاتُ أَدحالٍ وغمالِيلَ***))[٢].

فتعبير السارد يوحي للقارئ بأن من يسكن في هذه المدن التي ليست كبقية مدن الجنة، فهي خالية من النور، أي ذات ظلمة سوداء، فلم يدل عليها بصورة لونية مباشرة لكنه وصفها بأنها ليست كبقية مدن الجنة، ولم يصلها النور، فضلاً عن الأدحال والغماليل التي تفتقر للضوء، ((فبدون الضوء لا يمكن رؤية الألوان وتحديدها))[٣]، فدلالة الظلمة باللون المعتم الغامق الذي يبعث الملل والكآبة، لأن ((الألوان لها تأثيرٌ كبيرٌ في نفس الناظر إليها))[٤]، وهذا طبيعي لأن اللون له تأثير على سلوك الإنسان. فاختلفت دلالة هذا المشهد عن المشاهد الأخرى من الناحيتين اللونية والنفسية. فاللون الأخضر في مشاهد الجنة كان هادئاً يوحي بالراحة ويضفي السكينة على النفس، ويبعث البهجة والسرور إلى شخصيات المشهد وإلى متلقيه. فالظلام وظلال الأشجار والادحال والغماليل أعطت للمشهد السردي الحزن المأتمي العميق لكي يتفاعل عاطفياً مع قلق الخيتعور ومحنته، حيثُ كان حافلاً بالحيوية والحركة والشباب، وبهذا رمزَ فقدان اللون في هذه المدائن للحياة المتغيرة الغامضة.

---

(١) علم النفس الألوان (التأثيرات النفسية للألوان): مصطفى شكيب، دار النشر الإلكتروني، د. ط، د. ت: ٧.

* الأدحال: جمع دَّحْل: نَقْب ضيِّق فَمُه ثم يتسع أسفله حتى يُمْشى فيه، وقيل: هو مَدْخل تحت الجُرُف أَو في عُرْض خَشَب البئر في أَسفلها ونحو ذلك من المَوارد والمَناهل، وينزل الناس عنده إذا قل الماء، والجمع أَدْحُل وأَدحالٌ ودُحُول ودُحْلان. لسان العرب: مادة(دحل).

* الغماليل: جمع غُمْلول: هو كل مجتمع نحو الشجر والظلمة والغَمام إِذا أَظلم وتَراكم، حتى تسمى الزَّاوِية غُمْلُولًا؛ وقال ابن شميل: الغُمْلول كهيئة السِّكة في الأَرض ضيِّق له سَنَدان، طول السِّنَدِ ذراعان يَقود الغَلْوة، ينبت شيئًا كثيرًا، وهو أَضيق من الفتحة والمليع. هو بطن غامض من الأرض ذو شجر، وقيل هو الوادي الضيق كثير الشجر والنبت الملتفّ لسان العرب: مادة (غمل).

(٢) رسالة الغفران: ٢٨٩– ٢٩٠.

(٣) جمالية التشكيل اللوني في القران الكريم: إبتسام مرهون الصفار، عالم الكتب الحديث، إربد– الأردن، ط١، ٢٠١٠: ٤٦.

(٤) المصدر نفسه: ٧٠.

ومن المعروف أن دلالة الألوان تختلف وتتغير حسب الزمان والمكان، وباختلاف سياق استخدامها وأيضاً تتغير بتغير مؤثراتها النفسية. فمشاهد الجنة وألوانها تختلف عن مشاهد النار فيقول تميم بن أُبَيّ: **((فما أفلتُّ من اللَّهبِ حتى سفَعَني سَفَعاتٍ... والشُوسُ الجبَابرةُ مِن الملوك تَجذبُهم الزَّبانيَةُ إلى الجَحيم، والنِّسوةُ ذَواتُ التِيجان يُصَرْنَ بأَلسِنةٍ من الوَقُودِ... والشبَابُ من أَولادِ الأَكاسِرةِ يَتَضاغَوْنَ في سَلاسِلِ النارِ ويقولون: نحنُ أَصحابُ الكُنوزِ))**(١).

في هذا المشهد لم يشر المعري بصورة مباشرة عن الألوان، لكنه يترك للقارئ التأمل والتخيل، فكل ما وردت من دلالات توحي إلى الألوان الحارة القاتمة، فذكره للهيب النار والجحيم والوقود كلها جعلت من المشهد السردي يحمل دلالة لون (العذاب والدم وهو الأحمر)(٢). فضلاً عن إمكان المشهد أن يحمل دلالة لونية غير مباشرة أخرى، وهو اللون الأسود، فالأمر الذي جعل الغلبة له هي الحالة النفسية التي تكون انعكاساً لواقعهم المسيء بالعذاب.

وقد تكررت هذه الدلالة اللونية غير الصريحة في مشهد الخنساء، وهي تطلع على أخيها صخر بن عمرو والنار مشتعلة في رأسه في قوله: **((والنارُ تَضْطَرِمُ في رأسِه))**(٣).

فالمعري قرن توهج النار وشدة لهيبها بشدّة الحزن التي تعترم في داخلها، فلم يجد سبيلاً للتعبير عن مكنونات نفس الخنساء إلا عن طريق الدّلالة اللّونية غير المباشرة للون الأحمر، لذلك كانت النار دالة على حزن الخنساء الشديد على صخر. فقد وظف السارد النار في سياق الهلاك والعذاب، فكان اللون الأحمر لوناً كريهاً غير مستحب في هذا المشهد.

وقد اختلفت الدلالات اللونية في رسالة الغفران بألفاظ غير صريحة، وجاءت على العكس من المشاهد السابقة، ففي مشهد لَبِيدُ بن رَبيعةَ يقول المعري: **((إِذْ مرَّ شابٌّ في يَدِه مِحْجَنُ ياقوتٍ))**(٤). فهنا تبينت

---

(١) رسالة الغفران: ٢٤٧. وينظر: ٣٠٩. في مشهد إبليس: **((فيطلع فيرى إبليس وهو يضطرب في الأغلال والسلاسل، ومقامع الحديد تأخذه من أيدي الزبانية...))**.

(٢) لسان العرب مادة (حمر)، واللغة واللون: ٢٣٢، ونظرية اللون: ٥٣.

(٣) رسالة الغفران: ٣٠٨. وينظر: ٣٤١ في مشهد أوس بن حجر **يقول: ((فأما أنا فقد ذهلت: نار توقد، وبنان يعقد؛ إذا غلب علي الظمأ، رفع لي شيء كالنهر، فاذا اغترفت منه لأشرب، وجدته سعيراً مضطرماً))**. وهو أيضاً ذو دلالة غير مباشرة توحي إلى النار الحمراء والسعير.

(٤) رسالة الغفران: ٢١٥.

دلالة اللون الأحمر على النعيم والترف الذي فيه ربيعة فمحجنه وهي العصا المنعطفة الرأس صنعت من أغنى و أجمل الأحجار وهو الياقوت.

أما اللون الأبيض فقد ورد بقول السارد: **((فيُنشِئُ اللهُ سَحابةً كأَحسَنِ ما يكونُ من السُّحُب مَنْ نَظَرَ إليها شَهد أَنَّه لم يَرَ قطُّ شيئًا أَحسنَ منها، مُحَلاةً بالبَرْقِ في وَسَطِها وأَطرافِها، تُمْطرُ بماءٍ وَرْدِ الجَنَّة مِن طَلٍّ وطشٍّ، وتَنشُرُ حَصى الكافورِ كأَنه صِغارُ البَرَدِ...))**[1].

في هذا المشهد يبين السارد للمتلقي السحابة التي تكونت بقدرة الله، فهي كالخيال، فيزينها البرق من جميع الجهات، وتمطر حبات الكافور بدل الثلج، فالذي يرى هذه السحابة يشهد انه لم يرَ مثلها سابقاً، من خلال وصف السارد وأسلوبه صور لنا مشهداً خيالياً، فلوّن السحابة تحمل دلالة مجازية للون الأبيض، فضلاً عن البرق وصغار البرد. فتشكيل المشهد باستخدام الدلالات اللونية المجازية يمنح السياق معاني تصل أحياناً بالخيال إلى التحليق في أجواء لونية قد لا تحدها صورة مرئية، واستخدام الألوان في السياقات الأدبية واللغوية أكثر صعوبة من استخدامه في الرسم، لأنه يعتمد على قدرة المبدع على إثارة ما توحي به الألوان من دلالات في نفس القارئ من خلال التشكيل اللغوي[2].

وفي مشهد من مشاهد المعري يرمز إلى اللون الأخضر بدلالة مجازية بقوله: **((وتَمُرُّ إوَزَّةٌ مِثْلُ البُخْتِيَّةِ، فيَتَمنَّاها بعضُ القوم شِواءً، فتتَمَثَّلُ على خِوانٍ من الزُّمُرُّدِ))**[3].

من مميزات تصوير السارد للنعيم الجنة وملذاتها، أن كل شيء مصنوع من الأحجار الكريمة، فصور هذا المشهد عند مجلس المائدة، فدلالة الأطباق من الزمرد ذي اللون الأخضر البراق يدل على الرخاء والترف وحياة النعيم وألوانه الزاهية. فعزّز المعري اللون الأخضر بلفظ قصدي واضح في السياق لكي يصور حياة النعيم المستديم في الجنة.

---

(١) رسالة الغفران: ٢٧٦. وينظر: ٢٤٥. في مشهد لون السحابة: **((أَما تَسمَعُ القائلَ يُسمّى ما تَلوّنَ من السحابِ، زبرجاً))**.

(٢) ينظر: جمالية التشكيل اللوني في القران الكريم: ٦٦

(٣) رسالة الغفران: ٢٨٣.

وأيضاً في مشهد آخر وهو مشهد النزهة لعلي بن منصور، فيقول السارد: ((**ثم إنه أَدامَ اللهُ تمكِينَه يَخطِرُ له حديثُ شيءٍ يسمَّى النزهةَ في الدارِ الفانية، فَيَرْكَبُ نَجيبا من نُجُب الجنةِ خُلِقَ من ياقُوتٍ ودُرٍّ**))[1].

إن ما يميز هذا المشهد السردي وصف السارد لدواب الجنة، فهي ليست كدواب الحياة العاجلة، وإنما خلقت من صنوف الأحجار النفيسة، وقد أضافت هذه الأحجار اللمعان والزينة للصورة اللونية السردية، وأن ما يميز الدّرّ هو صفاؤه ونقاوته لدرجة كبيرة، فهو مشرق متلألئ. فقد جسدت المفردات اللونية الجوهرية النفاسة والتلألؤ لأنصع الافكار والمعاني.

أما اللون الأصفر فقد هيمن في مشاهد المعري بصورة غير مباشرة في أكثر الأحيان، ففي مشهد شجار نابغة بني جعدة مع الأعشى وضربه إياه بكوب من ذهب ((**فيَضربُه بكُوزٍ من ذَهَبٍ**))[2]. فالأصفر يمثل الذهب الخالص الذي يدل على الندرة والنفاسة، وهي دلالة لونية غير مباشرة. دلت على الترف والنعيم الذي يعيشون فيه.

إضافة إلى مشهد مجلس المأدبة ((**فَتُوضَعُ الخُونُ من الذَّهَبِ، والفَواثِيرُ مِن اللُّجَيْنِ، ويَجْلِسُ عليها الآكِلُونَ**))[3]. ومشهد الطاووس الذي مرَّ ((**فيشتَهيه أَبو عُبَيْدَةَ مصُوصاً، فيتكوَّنُ كذلك في صَحفَةٍ من الذَّهَبِ**))[4] .

وهنا تركزت أيضاً الدلالات اللونية غير المباشرة، إلى اللون الأصفر والأبيض، فالمائدة المصنوعة من الذهب الخالص، والصواني الفضية، تبعث في النفس السرور، ذو دلالة على الجمال، فجعله الله تعالى أحد متممات الزينة لأهل الجنة، يتزينون فيها بأنواع الحلي من الذهب والفضة، فأولئك هم أصحاب الجنان، في رغد العيش، يتزينون بشتى الحلي والأحجار، ويتكئون على الأرائك من الذهب، وقد انقضت عنهم أيام المحن والشرور[5].

---

(١) رسالة الغفران: ١٧٥.

(٢) المصدر نفسه: ٢٣١.

(٣) المصدر نفسه: ٢٧٢.

(٤) المصدر نفسه: ٢٨١.

(٥) ينظر: دلالة الألوان في القرآن والفكر الصوفي: ٨٩-٩٠.

جـ_ صُوَرُ التَّضَادِّ اللَّوْنِيِّ:

التضاد هو ((الجمع بين الشيء وضده في جزء من أجزاء الرسالة الخطية أو بيت من القصيدة، مثل الجمع بين السواد والبياض))[١]. ونستطيع القول إن المعري لجأ إلى التضاد من أجل إبراز المعنى للمشهد السردي. فتنوعت دلالات لفظ اللون ما بين متفق الدلالة وآخر متباين حتى وصلت إلى التضاد، فاحتلت هذه الألفاظ حيزاً واسعاً سواء كانت صريحة مباشرة أو غير مباشرة.

وقد تمثلت فاعلية التضاد بين الأسود والأبيض عند المعري في مشهد توفيق السوداء عندما قالت: **((أَنا تَوْفِيقُ السَّوداءُ التي كانت تخدُمُ في دارِ العِلم ببغدادَ... وكنتُ أُخرِجُ الكتبَ إلى النُّسَّاخ، فيَقول: لا إلهَ إلَّا اللهُ، لقد كنتِ سوداءَ فَصِرتِ أَنصَعَ من الكافُور))**[٢] .

صور المشهد على الضدية اللونية، لأن البياض ضد السواد، فتوفيق التي كانت سوداء في الحياة العاجلة، أصبحت (أَنصع) [٣] من الكافور ذي اللون الأبيض. ففي هذا المشهد يتجاور فيه الأبيض والأسود بدلالة غير مباشرة دون أن يختلطا، بل يظل كل لون قائماً بذاته، وما يحمله المشهد من دلالة نفسية، تشعر بها توفيق من مأساة وبؤس بسبب السواد الذي يوحي بـ ((الظلام والقساوة والصلادة))[٤]؛ لأنه يرمز إلى عدم اللون وتحول لونها إلى اللون الأبيض، الذي يرمز الى الأمل والتفاؤل والحياة والنقاء والطهارة، وهو رمز النور الإلهي، وهو نور النفس المطمئنة، فأثارت هذه الظاهرة اللونية في النفس إحساساً كبيراً، تمثلت بالحزن في اللون الأسود، و((الفرح والسرور))[٥]، في اللون الأبيض، إضافة إلى دلالة القبح والجمال. وينبسط البصر في إدراك اللون، فعندما يقع على اللون الأسود فإنه ينقبض، أما عندما يقع على الأبيض فإنه يشعر بالراحة والطمأنينة، وهذا عائد إلى الضدية والمباينة بين نور البصر ولون السواد. إنَّ التقابل القائم على التضاد بين المشهدين في الدنيا والآخرة، هو الإطار الفني الذي يبرز

(١) كتاب الصناعتين: العسكري، تحقيق/ محمد البجاوي ومحد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي، ١٩٩٧: ٣١٦.

(٢) رسالة الغفران: ٢٨٧.

(٣) ينظر: الأمالي: ١/ ٣٥.

(٤) الصورة الشعرية والرمز اللوني: ١٣٣.

(٥) اللون: محمد يوسف همام، مطبعة الاعتماد بمصر، ط١، ١٩٩٠: ٧٠.

المشهد ويكشف عن عمق المعاني والإيحاءات للألوان هي التي تجسد الحالة النفسية لتوفيق في المشهدين.

٢_ الصُّوَرُ السَّمْعِيَّةُ:

هي رسم الصورة من طريق أصوات الألفاظ أو الأشياء ووقعها في الأداء السردي، واستيعابها من خلال ما يتعلق بحاسة السمع.

والسارد ((لا يستطيع أن يؤثر هذا التأثير الحسي المباشر، لأنه لا يستخدم اللون استخداماً مباشراً، وإنما يبعث فينا اللون من خلال الرمز الصغير الذي يدل به، وهو كلمة ذات عدد محدود من المقاطع الصوتية لا تحمل أي خصيصة من خصائص اللون المذكورة،... لكن تتلقاه العين شكلاً منقوشاً في حروف بذاتها،... فالسارد التعبيري يقوم في عمله الفني بعملية تشكيل وراء المحسوسات وتعلو عليها))[١]. وبهذا يُعدُّ الصوت عنصراً مهمّاً في عملية السرد، ولا سيّما المشهد السردي، لأنه يقوم على تبادل الحديث والكلام الذي يتكون من مجموعة من الأصوات، وكذلك تترسم هذه الصور من وصف أصوات تصدر من البيئة الجامدة أو المتحركة.[٢]

وقد وردت الصورة السمعية في بعض مشاهد المعري منها: **((فيَقذِفون تلكَ الآنيةَ في أَنهارِ الرحيق، ويُصَفِّقُها الماذيُّ المعترضُ أَيَّ تصفيق. وتَقترعُ تلك الآنيةُ فيُسمَعُ لها أَصواتٌ تُبْعَثُ بمثِلها الأَمواتُ))**[٣].

يرسم لنا السارد في هذا المشهد السردي التصويري – الحركي صورة بصرية عمادها الصوت، وإن دلالة الأصوات تختلف بحسب مصادرها الناشئة منها، فضلاً عن وجود أصوات صاخبة وأخرى هادئة، فتتبين الأصوات في هذا المشهد صاخبة وعالية ومن قوتها تستيقظ من خلالها الأموات. فشبه تلك الأصوات كأنها الآلات التي ستوقظ الموتى من سباتهم ويبعثون للنشور. فصوت اقترع الآنية يثير إحساساً بالنشوة والمتعة.

---

(١) التفسير النفسي للأدب: عز الدين إسماعيل، دار العودة _ بيروت، ط١، ١٩٨١: ٥٧.

(٢) ينظر: المشهد في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي: جابر خميس عباس: رسالة ماجستير، كلية التربية– جامعة بغداد، ٢٠١١: ١٩٩.

(٣) رسالة الغفران: ١٧٢.

ولقد شكّل مشهد ابن القارح مع رضوان صورة سمعية واضحة جدا للقارئ يقول: **((دعوتُ بأَعلى صَوتي: يا رِضوانُ، يا أَمينَ الجَبَّارِ الأَعظَم على الفَراديسِ، ألم تَسمعْ ندائي بك واستغاثتي إِليك؟ فقال: لقد سَمعتُك...))**(١).

وقد وردت الصورة السمعية في مشهد المطاحن وذلك في قول السارد: **((وسِيقَت البَقَرُ والغَنمُ والإِبلُ لتُعْتَبَطَ؛ فارتفع رُغاءُ العَكَرِ ويُعَارُ المَعَزِ، وثُؤاجُ الضَّأنِ، وصِياحُ الدَّيكةِ، لِعِيانِ المُدْيَةِ...))**(٢).

فجاءت الحيوانات لتذبح والعبط هو نحرها وهي سمينة فتية لا علة فيها، فارتفع صوت الإبل وصوت الماعز، وصياح الغنم والديكة لرؤيتهم السكين، وهذا كله بقدرة الله تعالى على خلاف ما كان في الحياة العاجلة.

فضلاً عن وجود مشهد آخر شكل صورة سمعية يثير في النفس مشاعر الطرب والإحساس بجمال الأصوات العذبة وهو مشهد الجرادتين: **((فيقول: أَسمِعانا شيئاً من القصيدةِ الحائيةِ التي تُرْوَى لـ (عبيدٍ) مَرَّةً ولـ (أَوْسٍ) أُخْرى – وما سَمِعتَا قَطُّ بعَبيدٍ ولا أَوْسٍ – فتُلْهَمانِ أَن تُغَنِّيا بالمطلوبِ، فَتُلَحِّنان... فتُطرِبانِ مَن سَمِع، وتَستفِزَّان الأَفئدةَ بالسُّرور))**(٣). فشكلت هذه الصورة للمشهد أيقونة موسيقية تثير للقارئ أن يتخيل جمال صوتيهما.

٣_ الصُّوَرُ الشَّمِّيَّةُ:

ترد بعض الصور الشمية في مشاهد المعري، ومن هذه المشاهد قوله: **((... ولَصارَ الصَّمَرُ *كَأَنهُ رائحِة خُزَامَى سَهْلٍ))**(٤).

فالسارد يصف في المشهد أعلاه أن أنهار الجنة من شدة عذوبتها وحلاواتها لو وقعت نقطة منها على الرجل النتن الكريه الرائحة لأصبحت رائحته كأنها رائحة ورد الخُزَامَى ذي الرائحة العطرة، وهو من أطيب الأزهار.

---

(١)رسالة الغفران: ٢٥٠.

(٢) المصدر نفسه: ٢٧١.

(٣) المصدر نفسه: ٢٧٤– ٢٧٥.

(٤) المصدر نفسه: ١٦٨.

وأيضا وردت الرائحة الزكية في مشهد الجارية عندما طلب منها علي بن مصور أن تتبعه فقال لها:((**فاتبعيني بينَ كُثبِ العَنْبَرِ وأَنقاءِ المِسكِ**))[١].

وقد حفلت مشاهد المعري السردية بعطور وروائح مختلفة، فتارة فواحة عطرة، وتارة أخرى كريهة غير زكية. ففي تصوير السارد لمشهد حمدونة عندما قالت: ((**تَزَوَّجني رَجلٌ يبيعُ السَّقَطَ فطلَّقَني لِرائحة كَرِهَها منْ فيَّ**))[٢]. فالروائح والعطور لها أثر كبير في التعبير عن المشاعر والأحاسيس، فوظف السارد ما تثيره حاسة الشم من رائحة كريهة في تصوير حال حمدونة، تدل دلالة موضوعية على الإحساس بالانكسار، خصوصاً عند قولها: ((**كُنْتُ مِن أَقْبَح نِساءِ حلبَ**))[٣]. وهنا يزيد السارد من دلالات الحزن في تضاعيف مشهده وصورته الحسية الشمية مشاعر القبح والنفور، فزاد في الصفات الكريهة والقبيحة، سواء كانت في الشكل أم في الرائحة.

٤_ الصُّوَرُ الذَّوْقِيَّةُ:

أما علاقة المشهد السردي بالصورة الذوقية، فكانت حاضرة أيضاً في بعض المشاهد، ومنها قوله: ((**فإذا مَدّ المؤمنُ يَدَهُ إلى واحدةٍ من ذلك السمَك، شَرِبَ مِنْ فيها عَذْبًا لو وقعَت الجُرعةُ منه في البحر الذي لا يستطيع ماءَه الشارِبُ، لَحَلَتْ منهُ أَسافِلُ وغَواربُ**))[٤] .

فمن شدة حلاوة طعم هذه الأنهار، لو مد المؤمن يده لشرب من فمها ماءً عذباً، ولو وقعت جرعة صغيرة في بحر مالح لا يستطيع أحد الشرب منه، لحليت مياهه من أعماقه. فالسارد يضفي على الأنهار الطعم اللذيذ.

وجاءت أيضاً الصورة الذوقية بمشهد آخر من مشاهد المعري، وهو مشهد أبي ذؤيب الهذلي، ((**ومزَجَ حَليبَهُ بلا رَيْب... فيجْرَعان من ذلك المِحْلَبِ جُرَعاً، لو فُرِّقت على أَهل سَقَرَ لفَازوا بالخُلدِ شَرِعاً**))[٥].

---

(١) رسالة الغفران: ٣٧٢.

(٢) المصدر نفسه: ٢٨٧.

(٣) المصدر نفسه: ٢٨٧.

(٤) المصدر نفسه: ١٦٨.

(٥) المصدر نفسه: ٢٠٠.

ففي هذا المشهد هيمنت الصورة الذوقية، فتمثلت في دعوة أبي ذؤيب الهذلي لعلي بن منصور وعدي بن زيد للشرب معه. فلفظة يجرعان جرعاً كناية عن اللذة وطعم الشهد الشهي، فيرفق شعوره بالسعادة بوصفه للبن الذي رأى فيه الصفاء والنقاء وكأنه البلور.

فالصورة الذوقية في المشاهد أعلاه أعطت مذاقاً يجعل القارئ يستشعر لذة الطعم وحلاوته.

وتتمثل أيضاً الصورة الذوقية في مشهد الحوريَّتين فيقول: **((ويَخْلو بحوريَّتَيْن له من الحُورِ العِينِ،... ويُقْبلُ على كُلِّ واحِدَةٍ منهما يترَشَّفُ رُضابَها...))**[1].

فالسارد في هذا المشهد أشار إلى الصورة الحسية الذوقية بطريقة مباشرة، وقد عمد إلى حاسة الذوق لأنه عبَّر عما يجيش به صدره من مشاعر وأحاسيس يريد نقلها إلى القارئ.

وقد وردت الصورة لذوقية في مشهد يوم الحشر لعلي بن منصور في قوله: **((فطالَ عَليَّ الأَمدُ، واشْتَدَّ الظَّمَأُ والوَمَدُ – والوَمَدُ شِدَّةُ الحَرِّ وسُكونُ الريح – ... وأَنا رَجُلٌ مِهيافٌ، أَي سريعُ العَطَش))**[2]، فلفظتا الظمأ والعطش هما من أوحيا بالدلالة على الحاسة الذوقية.

فضلاً عن مشهد ورود ابن القارح للحوض، فقد وردت فيه الحاسة الذوقية وذلك في قوله: **((وهَمَت بالحَوْض فكدتُ لا أَصِلُ إليهِ، ثم نَغبتُ منه نُغبَات لا ظَمَأَ بعدَها))**[3] أي جرعَ من النهر جرعات لم يعطش بعدها.

٥- **تَعددُ الصُّوَرِ الحِسِّيَّةِ:**

هي اجتماع حاستين أو أكثر داخل المشهد السردي الواحد، ((فتتشابك وتتضافر على تشكيل النصوص الإبداعية))[4].

ومنها قول المعري: **((فُتنشَأُ أَرْحاءٌ على الكَوثَرِ... فرَحَى من دُرٍّ ورَحَى من عَسْجَدٍ... فيها أَحجارٌ من جَواهِرِ الجَنَّةِ، تُدِيرُ بَعضَها جِمال تَسومُ في عِضَاهِ الفِرْدَوْس، وأَينُقٌ لا تَعطِفُ على الحِيرَانِ،**

(١) رسالة الغفران: ٢٨٥.

(٢) المصدر نفسه: ٢٤٨.

(٣) المصدر نفسه: ٢٥٧.

(٤) الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام: صاحب خليل إبراهيم، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، ٢٠٠٠: ٢١.

وصنُوفٌ من البِغالِ والبَقَرِ وبناتِ صَعْدَةَ... فجاءُوا بالعَماريسِ... وضروبِ الطيرِ... كأَبْجاجِ العَكارِمِ، وجوازِلِ الطواويسِ...، وفراريجِ الخُلْدِ، وسِيقَت البَقَرُ والغَنَمُ لتُعْتَبَطَ؛ فارتفع رُغاءُ العَكَرِ ويُعَارُ المَعَزِ، وثُؤاجُ الضَّأن، وصِياحُ الدَّيكةِ...))[1].

إن المعري في هذا المشهد أوحى إلى القارئ بدلالة غير مباشرة إلى مزج لوحته اللونية المشهدية باقترانها مع الصورة السمعية، المتمثلة بأصوات الحيوانات التي سيقت للذبح بدون ألم.

وقد تضافرت الصورة المرئية المتمثلة بالطواحين التي شُيّدت وتديرها الجمال بواسطة أشجار الجنة والنوق وأولادهن والبغال والبقر وحمار الوحش مع وأصوت الحيوانات، وفي هذا المشهد الذي صور في روضة من رياض الجنة الخضراء وصنوف ألوان احجار الزينة، فاقترن في هذا المشهد الصوت بالصورة البصرية اللونية.

((فَتُقبلان على نَجيبَيْنِ أسرعَ من البَرْقِ اللامع... فيقول: أَسمِعانا شيئاً من القصيدةِ الحائيةِ التي تُرْوَى لـ (عبيدٍ) مَرَّةً ولـ (أَوْسٍ) أُخْرى – وما سَمِعتَا قَطُّ بعَبيدٍ ولا أَوْسٍ – فتُلْهَمانِ أَن تُغَنِّيا بالمطلوبِ، فَتُلَحِّنان... فتُطرِبانِ مَن سَمِع، وتَستفِزَّان الأَفئدةَ بالسُّرور))[2].

هيمن في هذا المشهد الصورتين الفنية البلاغية والصورة الحسية من خلال التوظيف البلاغي للون في استعارة لفظة البرق اللامع للسرعة. والصورة السمعية المتمثلة في إنشادهما للشعر فامتزج اللون مع الصوت **(فالأبيض البراق)**[3]، فضلاً عن رياض الجنة وخضرتها امتزجت بعذوبة صوتيهما، فبث السارد إلى المتلقي راحة نفسية تمثلت بصورة سمعية، وعلى ضوء ذلك يتبين أن **((الأصوات تبلغ تأثيرها في النفس، من حيث جرسها اللفظي الذي تنبعث منه))**.[4] فالصوت واللون يسيران بخطين متوازيين يكمل أحدهما الآخر، مع احتفاظ كل منهما بخصوصيته.

---

(١) رسالة الغفران: ٢٦٩-٢٧٠-٢٧١.

(٢) المصدر نفسه:: ٢٧٤-٢٧٥.

(٣) الملمع: النميري، ١٣.

(٤) ينظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء: حازم القرطاجني، تح/ محمد الحبيب ابن الخوخة، دار الغرب الإسلامي- بيروت، ط٣ :٨٩.

((أَمَّا الأَنهارُ الخمرِيَّةُ، فَتَلعَبُ فيها أَسماكٌ هي على صُوَرِ السَّمَكِ بَحريَّة ونَهرية، وما يَسكُنُ منهُ في العُيونِ النَّبعِية، ويَظْفرُ بضُرُوبِ النَّبْتِ المَرْعيَّة، إلا أَنَّه من الذَّهَبِ والفِضَّة وصنُوفِ الجَواهر، المَقابَلةِ بالنُّورِ الباهر، فإذا مَدَّ المؤمنُ يَدَهُ إلى واحدةٍ من ذلك السمَك، شَرِبَ مِنْ فيها عَذْباً لو وقعَت الجُرعةُ منه في البحر الذي لا يستطيع ماءَه الشارِبُ، لَحَلَتْ منهُ أَسافِلُ وغَواربُ؛ ولَصارَ الصَّمَرُ كَأَنهُ رائحةُ خُزَامَى سَهْلٍ))[1].

قد تضافرت جميع صور الحواس في مشهد المعري، تأتي في مقدمتها الصورة البصرية، بوصفه للأسماك التي تكونت من صنوف الجواهر (فالذهب الأصفر)[2]، والفضة رديف اللون الأبيض والأحجار الكريمة المتعددة الألوان، وكذلك قوله النور الباهر، جاءت بعدها الصورة الذوقية، ثم حاسة الشم. فتولدت في هذا المشهد الصورة البصرية مع حاسة الذوق والشم، فأثارت مشاعر الإحساس بالجمال، والذوق والرائحة. فجاءت تعابير المشهد مطلية بتضافر الحواس.

فتمكن المعري من اختراق المشهد السطحي إلى عمقه، وصوره بجوهره، وهو بذلك يجعلنا كأننا نشهده فعلاً، ونشعر به من خلال كلماته المنثورة، المتمثلة بقدرته الإبداعية وطاقته المكتسبة، وقواه التصويرية المختزنة. في تصوير جميع الحواس بمشهد سردي واحد.

وفي مشهد آخر يقول: **((فإذا ضَرب في غِيطانِ الجنة، لَقِيَتْه الجاريةُ التي خَرَجت مِن تلك الثَّمرةِ فتقولُ: إنِّي لأَنتظِرُك منذُ حِين... فاتبعيني بينَ كُثبِ العَنبَرِ وأَنْقاءِ المِسكِ. فيتخللُ بها أَهاضِيبَ الفِردَوس ورمالَ الجِنَان...))**[3].

وظف السارد في هذا المشهد حاسة الشم بمعناها المادي مع الصورة البصرية، في قوله وكثب العنبر وانقاء المسك، فدلالة العنبر والمسك توحي إلى الرائحة العطرة الزكية، أما اللون فجاء غير مصرح به

(١) رسالة الغفران: ١٦٨.

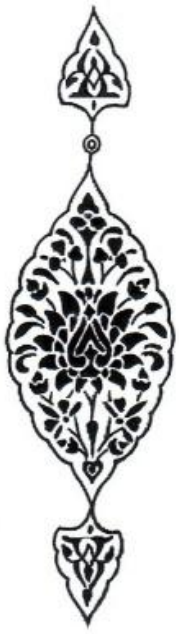
(٢) ينظر: اللغة واللون: ٧٤.

(٣) رسالة الغفران: ٣٧٢. وينظر: ٣٤٧. في مشهد الأخطل **((فيزفرُ الأخطل زفرةً تَعجبُ لها الزبانيةُ، فيقول: آهِ على أيام يزيدَ أَسُوفُ عنده عنبرا؛ ولا أعدم لديه سِيسَنبرا...))**.

بدلالة مباشرة في الصورة الحسية الشمية، لكن دلالته واضحة صريحة، وهي الغيطان، أي حقول وأهاضيب الفردوس ورمال الجنان.

وفي الختام نجد أن وَحدة المشهد الداخلية أتاحت لنا التعامل مع الصورة الذهنية المشهدية بالصورة نفسها التي يعمد اليها الفنان في عمله سواء أكان رساما أو نحاتا، والأهم من ذلك أن رسالة الغفران هي لوحة متكاملة الأبعاد ملونة بالوان تشكيلية فكرية وقد وضع الفنان المعري كل لون في مكانه الصحيح بالرغم من فقدانه حاسة البصر وهنا تكمن المفارقة .. فإذا كانت الخلفية في الرسم تعتمد الألوان فإنها في المشهد السردي تعتمد على الظلال والمشاعر والأحاسيس كما وتعتمد على الأفعال وظروفها الخاصة.

فنحن حين نقرأ المشهد، نرتفع من الخطية التي تجبرنا على التنقل بين الأسطر، إلى عالم حافل بالحركة والحياة والأحاسيس، لأن الفن القصصي هو محاورة الذات بما يعتور في داخلها من تساؤلات وافكار واحتراقات داخلية لا تنطفئ حتى يرد على كل تساؤلاتها ، ونرى من خلاله عبقرية السارد في الاخراج المفحم بالقدرة والصدق. فيترك للقارئ مخيلته في إنشاء المشهد السردي بعامة وتوزيع خلفياته وألوانه وتسريع حركاته.



الخَاتِمَةُ

الخَاتِمَةُ:

قد توصل البحث إلى عدة نتائج منها:

١- لقد هيمن النمط المشهدي الاسترجاعي على بقية انماط المشهد السردي، وذلك ما اكتشفته من خلال تحليل النصوص المشهدية في رسالة الغفران .

٢- جاء أسلوب المعري في تقديم الشخصيات على طريقتين الأولى هي طريقة الأسلوب المباشر التي تولى فيها السارد مهمة الكشف عن شخصياته بنفسه فوصف أبعادها داخل المشهد بأسلوب إخباري، أما الطريقة الثانية فهي طريقة الأسلوب غير المباشر التي تنحى فيها السارد جانبا وترك لشخصياته مهمة التعبير والتحرك وإداء دورها بنفسها.

٣- أما فيما يتعلق بالحدث المشهدي فجاءت اغلب مشاهد المعري بنسق التضمين لتضمينه أحداثا وقصصا خارجة عن المشهد، وقد وردت مشاهد معدودة بنسق متتابع في بنائها.

ولا تخلو رسالة الغفران من تداخل تناصي مع الكثير من النصوص التي سبقت رسالة الغفران سواء اكانت قرآنية أو من الشعر أو من السيرة .

٤- الشخصيات الواقعية كانت أكثر من المتخيلة لان رسالة الغفران هي محاولة لنقل واقع متخيل إلى واقع خيالي لكن أبا العلاء المعري اضاف اضافات توهم القارئ بأن هذا الحدث برمته قد حصل فعلا ، لكنه لم يحصل الى يومنا هذا .

٥- اللون جاء بطريقة غير مباشرة، ومشاهد اللون بصورة مباشرة جاءت في مشهدين فقط، لأن الألوان هي محاولة من الكاتب لجعل القارئ يشاهد أكثر من كونه يقرأ نصا سرديا، فالمشاهدة هي النجاح الحقيقي للكاتب.

٦- لم تخلُ المشاهد من صور الحواس وتضافر اللون لأن هذه الحواس برمتها قد تشاركت في رسم رسالة الغفران لتخرج بصورتها النهائية إلى ماهي عليه لأن الألوان تشاركت فعليا في رسم لوحة للآخرة لم نكن نألفها من قبل .

٧- إن المكان قد تضمن علاقات مع الشخصيات والحدث فالحالة الأولى حين يكون المكان متصلا متواصلا متداخلا مع الشخصيات تعيش فيه وتتحرك، وفي الحالة الثانية حين يكون المكان منفصلا معزولا عزلا تاما عن الشخصيات.

٨- على الرغم من عاهة العمى التي كانت تقف بوجه المعري ألا انه استطاع ان يتخذ منها مطية لأدبه وبلاغته، فكان ذا بعد وخيال تصويري استطاع من خلاله ان يبين رؤيته الثاقبة للصميم الصور ورسمها ووصفها وتلوينها وكأنها شاخصة امامه، فكون من الصور الفنية ما لم يتح لبعض الأدباء المبصرين.

٩- أكثر المعري في الغفران من بلاغة التشبيه فقدم صورا فنية من التشبيهات الرائعة، ومن البديهي أن تغلب على تشبيهاته الطابع العقلي والمعنوي وذلك بسبب اطلاعه الواسع وثقافته الثرة، ولا نغفل عن صور الكناية والاستعارة لكنها وردت بصورة أقل، فضلا عن الايجاز والحذف.

١٠- إن أبا العلاء المعري كان مستطردا في بعض مفاصل الرسالة وكان في امكنة اخرى مختزلا، وقد أكثر من الشروحات الطويلة والحوارات التي تتعلق باللغة وتفاصيلها وموضوعاتها، وذكر عددا كبيرا من اسماء علماء اللغة والنحويين والمفسرين والشعراء. لأن أبا العلاء في المشاهد الغفرانية يخلط كثيرا من المسائل بقضايا لغوية، وشروحات طويلة، يعرض بها آراءه على لسان من يستحضرهم من الشعراء في قضاياه الادبية المتنوعة الأغراض والأهداف.

أما بالنسبة إلى الاقتراحات والتوصيات التي يمكن أن نطرحها. وهي أن رسالة الغفران يمكن أن تدرس على شكل مسرحية أو فلم سينمائي وتقسم إلى فصول ومشاهد سينمائية درامية.

المَصَادِرُ وَ المَرَاجِعُ

المَصَادِرُ وَالمَرَاجِعُ

- القرآن الكريم.

١. أبو العلاء المعري بين الزمخشري والرازي، دراسة دلالية في ثلاثة مواقف: وسام محمد البدري و ضرغام محمود الدرة، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، ط١/ ٢٠١٠.
٢. أبو العلاء المعري مبصر بين عميان: خليل شرف الدين، دار مكتبة الهلال، بيروت، ١٩٧٩.
٣. أبو العلاء المعري(دراسة في معتقداته الدينية): نرجس توحيدي، دار صادر بيروت– لبنان، ط١/ ٢٠١١.
٤. الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر: عبد القادر القط، مكتبة الشباب،١٩٨٨.
٥. اتجاهات وآراء في النقد الحديث: محمد نايل، د. ط/ د.ت.
٦. أثر كف البصر على الصورة عند أبي العلاء المعري: رسمية موسى السقطي، مطبعة أسعد، بغداد، ١٩٦٨.
٧. أخبار النحويّين البصريّين: السيرافي، تح/ طه محمد الزيني، محمد عبد المنعم خفاجى، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده_ مصر، ط١/ ١٩٥٥.
٨. الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق: سعيدي محمد، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، الجزائر، ١٩٩٨.
٩. الأدب العربي في العصر العباسي: ناظم رشيد، مديرية دار الكتب، الموصل، د. ط/ ١٩٨٩.
١٠. الأدب المقارن في الدراسات المقارنة التطبيقية: داود سلوم، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١/ ٢٠٠٣.
١١. الأدب المقارن: طه ندا، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط١/ ١٩٨٧.
١٢. الأدب المقارن: محمد غنيمي هلال، بيروت – دار العودة، ١٩٨٣.
١٣. الأدب وفنونه دراسة ونقد: عز الدين إسماعيل دار الفكر العربي، القاهرة، ط٩/ ٢٠١٣.
١٤. أركان القصة: فورستر، تر/ كمال عياد، دار الكرنك للنشر، ١٩٦٠.
١٥. الأزمنة والامكنة: المرزوقي، حيدر آباد– الهند، مطبعة مجلس المعارف، ط١/ ١٣٣٢هـ.
١٦. أسرار البلاغة: الجرجاني، دار المعرفة، بيروت– لبنان، د.ت/ د. ط/ ٤٩.
١٧. إشكالية الزمن في النص السردي: عبد العالي بو طيب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلد ١٢، ع ٢، ١٩٩٣.
١٨. الإضاءة المسرحية: شكري عبد الوهاب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥.
١٩. الأغاني: الأصفهاني: تح/ إحسان عباس، دار صادر_ بيروت.

٢٠. الألسنية والنقد الادبي: موريس أبو ناصر، دار النهار للنشر، بيروت/ ١٩٧٩.

٢١. الألسنية والنقد العربي في النظرية والممارسة: موريس ابو ناصر، دار النهار، بيروت، د. ط/ ١٩٧٩.

٢٢. ألواح سومر: صموئيل كريمر، تر/ طه باقر، مكتبة المثنى، بغداد، ط١/ ١٩٥٦.

٢٣. الألوان في القران الكريم: عبد المنعم الهاشمي، دار ابن حزم للطباعة والنشر والتوزيع، ط١/ ١٩٩٠.

٢٤. الألوان نظريًا وعلميًا: إبراهيم دمخلي، مطبعة أوفست الكندي، حلب، ١٩٨٣.

٢٥. الأمالي: أبو علي القالي، ت٣٥٦هـ، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان .

٢٦. انفتاح النص الروائي(النص والسياق): سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء_ المغرب، ط٢/ ٢٠٠١.

٢٧. الايضاح في علوم البلاغة: الخطيب القزويني، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ط١/ ١٤٢٤هـ/ ١٧٨.

٢٨. إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة: أحمد حمد النعيمي، الذخيرة العربية، عمان، د. ط/ د .ت.

٢٩. بحوث في الرواية الجديدة: ميشيل بوتور، تر/ فريد أنطونيوس، وزارة الثقافة والرياضة، دولة قطر، د. ط/ د.ت.

٣٠. البلاغة العربية وسائلها وغايتها في التصوير البياني: ربيع محمد عبد الخالق، دار المعرفة، مصر، د. ت/ ٢٢٣.

٣١. البلاغة القرانية في تفسير الزمخشري: محمد محمد أبو موسى، مكتبة وهب، القاهرة، ط٢/ ١٩٨٨.

٣٢. البلاغة والتطبيق: أحمد مطلوب وحسن البصير، مطابع مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، ط١/ ١٩٨٢.

٣٣. بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ): سيزا قاسم، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة/ ٢٠٠٤.

٣٤. بناء الرواية: اودين موير، تر/ إبراهيم الصيرفي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، د. ط/د. ت.

٣٥. بناء الصورة الفنية في البيان العربي: كامل حسن بصير، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد/ ١٩٨٧.

٣٦. البناء الفني لرواية الحرب في العراق(الوصف وبناء المكان): شجاع مسلم العاني: دار الشؤون الثقافية العامة، ط١/ ٢٠٠٠.

٣٧. البناء الفني لرواية الحرب في العراق، دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة: عبد الله ابراهيم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨.

٣٨. بنية السرد في القص الصوفي (المكونات والوظائف والتقنيات): ناهضة ستار، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، ٢٠٠٣.

٣٩. بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية): حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، ، بيروت- الدار البيضاء، ط١/١٩٩٠.

٤٠. البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة ١٩٤٧-١٩٨٥: شريبط أحمد شريبط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د. ط/ ١٩٩٨.

٤١. البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام: محمد رشيد ثابت، ليبا- تونس، الدار العربية للكتب،١٩٧٥.

٤٢. بنية النص الروائي: إبراهيم خليل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١/ ٢٠١٠.

٤٣. بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي): حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت_ الدار البيضاء،ط١/ ١٩٩١.

٤٤. تأثير الثقافة الإسلامية في الكوميديا الإلهية لدانتي، صلاح فضل، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، ط٢/ ١٩٨٥/ ٣٨- ٤٢.

٤٥. تاريخ الطبري (تاريخ الرسل والملوك): تح/ محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، ط٢/ د .ت.

٤٦. تاريخ مدينة السلام وأخبار محدثيها وذكر قطانها العلماء من غير أهلها وورديها: الخطيب البغدادي (٣٩٢_ ٤٦٣ هـ)، تح/ بشار عواد معروف، دار الغرب الإسلامي، ط١، ٢٠٠١.

٤٧. التبريزي في شرحه للمعلقات، تح/ محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة محمد صبيح وأولاده، الأزهر_ مصر.

٤٨. تجديد ذكرى أبي العلاء: طه حسين، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر- القاهرة، ط ٢/ ٢٠١٢.

٤٩. تحديد النص السردي (تقنيات ومفاهيم): محمد بو عزة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١/ ٢٠١٠.

٥٠. تحليل الخطاب الروائي: سعد يقطين، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت_ الدار البيضاء، ط٣/ ١٩٩٧.

٥١. التحليل السيميائي للخطاب الروائي: عبد المجيد نوسي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط١/ ٢٠٠٢.
٥٢. التخيل القصصي، الشعرية المعاصرة، شلوميت ريمون كنعان، تر/ لحسن أحمامة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط١/ ١٩٩٥.
٥٣. تشظي الزمن في الرواية الحديثة: أمينة رشيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.
٥٤. تعريف القدماء بأبي العلاء المعري، طه حسين، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د. ط/ ١٩٦٥.
٥٥. التفسير النفسي للأدب: عز الدين إسماعيل، دار العودة _ بيروت، ط١/ ١٩٨١.
٥٦. تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد، دار الفارابي، بيروت، ط١، ١٩٩٠.
٥٧. تقنيات السرد في النظرية والتطبيق: آمنة يوسف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط٢/ ٢٠١٥.
٥٨. التلخيص: أبو هلال العسكري، ت٣٩٥هـ، ت/ عزة حسن، مطبوعات مجمع اللغة العربية، بدمشق، ١٩٦٩.
٥٩. تيار الوعي في الرواية الحديثة: روبرت همفري، تر/ محمود الربيعي، القاهرة، دار المعار، ط٢/ ١٩٧٤.
٦٠. تكملة المعاجم العربية: رينهارت دوزي، تر/ جمال الخياط، بغداد_ دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ١٩٩٩.
٦١. جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الادب العربي): فايز الداية، دار الفكر دمشق ، ط٢/ ١٤١/١٩٩٦.
٦٢. جماليات اللون في السينما: سعد عبد الرحمن قلج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٥.
٦٣. جماليات المكان في القصة الجزائرية: أحمد طالب، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، د. ط/ د ت.
٦٤. جماليات المكان في ثلاثية خامينة: مهدي عبيدي، منشورات الهيئة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠١١.
٦٥. جماليات المكان: غاستون باشلار، تر/ غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت– لبنان، ط٢/ ١٩٨٤.
٦٦. جمالية التشكيل اللوني في القران الكريم: ابتسام مرهون الصفار، عالم الكتب الحديث، إربد– الأردن، ط١/ ٢٠١٠.

٦٧. جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع: أحمد الهاشمي، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، د. ت/ ٢٥٨.
٦٨. حكيم المعرة: عمر فرّوخ، دار الكشّاف، بيروت، ط١/ ١٩٤٨.
٦٩. الحوار القصصي (تقنياته وعلاقته السردية): فاتح عبد السلام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت– الأردن، ط١/ ١٩٩٩.
٧٠. الحيوان: الجاحظ، ت/ عبد السلام هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى الحلبي واولاده بمصر، ط١، ١٩٤٣.
٧١. خطاب الحكاية (بحث في المنهج): جيرار جنيت، تر/ محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، ط٢/ ١٩٩٧.
٧٢. دانتي ومصادره العربية والإسلامية: عبد المطلب صالح، الموسوعة الصغيرة، منشورات وزارة الثقافة والفنون – بغداد،ج٧/ ط١/ ١٩٧٨.
٧٣. دراسات في القصة العربية الحديثة (اصولها، اتجاهاتها، اعلامها): محمد زغلول، منشأة المعارف، الاسكندرية، ١٩٨٧.
٧٤. دلالات اللون في الفن العربي الإسلامي: عياض عبد الرحمن، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١/ ٢٠٠٣.
٧٥. دلالة الألوان في القرآن والفكر الصوفي: ضاري مظهر صالح، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق– سوريا، ط١/ ٢٠١٢.
٧٦. دلائل الاعجاز: عبد القاهر الجرجاني، تح/ محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ١٩٨٤.
٧٧. دور العرب في تكوين الفكر الأوربي: عبد الرحمن بدوي، دار القلم بيروت، ط٣/ ١٩٧٩.
٧٨. ديوان الأخطل: شر/ مهدي محمد ناصر، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط٢/ ١٩٩٤.
٧٩. ديوان الأعشى الكبير:(ميمون بن قيس): تح/ محمد حسين، المكتب الشرقي للنشر والتوزيع، بيروت– لبنان/ د ط/ د ت.
٨٠. ديوان الخنساء: شر/ حمدو طماس، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط٢/ ٢٠٠٤.
٨١. ديوان النابغة الذبياني: نقلا عن ديوان الشعراء الخمس، مطبعة الهلال، مصر/ ١٩١١.
٨٢. ديوان الهذليين: دار الكتب المصرية، القسم الأدبي، القاهرة، ط٢/ ١٩٩٥.
٨٣. ديوان جرير، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، د. ط/ ١٩٨٦.

٨٤. ديوان عبيد بن الأبرص: شر/ أشرف أحمد عدرة، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، ط١/ ١٩٩٤.

٨٥. ديوان عدي بن زيد العبادي: تح/ محمد جبار المعيبد، وزارة الثقافة والارشاد، مديرية الثقافة العامة، سلسة كتب التراث، شركة دار الجمهورية للنشر والطبع- بغداد/ د. ط/ ١٩٦٥.

٨٦. رسالة الغفران: أبو العلاء المعري، تح/ عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ)، دار المعارف، ط٩/ ١٩٧٧.

٨٧. الرسم واللون: محي الدين طالو، مكتبة اطلس، دمشق/ ١٩٦١.

٨٨. الرؤية والأداة: نجيب محفوظ، دار المعارف، القاهرة، ط٣، د.ت.

٨٩. الزمن النوعي وإشكالية النوع السردي: هيثم الحاج علي، مؤسسة الانتشار العربي – بيروت، ٢٠٠٨.

٩٠. الزمن في الأدب: هانز ميرهوف، ت/ أسعد رزق، مؤسسة سجل الغرب، القاهرة، ١٩٧٢.

٩١. الزمن والرواية: أ.أ.مندلاو، تر/ بكر عباس، دار صادر بيروت_ لبنان، ط١/ ١٩٩٧/ ١٥٤.

٩٢. السرد الرسائلي (قراءة في سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح): محمد مطلك الجميلي، تموز للطباعة والنشر، دمشق، ط١/ ٢٠١٤.

٩٣. السرديات والتحليل السردي: سعد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١/ ٢٠١٢.

٩٤. سيمولوجيا الشخصيات الروائية: فيليب هامون، تر/ سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط١/ ٢٠١٣.

٩٥. السيناريو: سد فيلد، تر/ سامي محمد، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٩.

٩٦. شرح المعلقات السبع: الزوزني: تح/ أحمد أحمد شتيوي، دار الغد الجديد، القاهرة – المنصورة، ط١/ ٢٠٠٩.

٩٧. شذرات الذهب في أخبار من ذهب: ابن عماد الحنبلي (ت١٠٨٩)، تح/ محمود الأرناؤوط، دار ابن كثير، دمشق- بيروت.

٩٨. الشعر والشعراء: ابن قتيبة، تح/ أحمد محمد شاكر، دار المعارف- القاهرة، ١٩٨٥

٩٩. شعرية الخطاب السردي: محمد عزام، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق سوريا،٢٠٠٥.

١٠٠. شعرية المكان في الرواية الجديدة: خالد حسين، كتاب الرياض عن مؤسسة اليمامة، ٢٠٠٠.

١٠١. الشعرية: تزفيتان تودوروف، تر/ شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط٢/ ١٩٩٠.

١٠٢. صنعة الرواية: بيرسيل وبوك، تر/ عبد الستار جواد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط٢/ ٢٠٠٠.
١٠٣. الصوت الآخر في الرواية العراقية (دراسة في المبدأ الحواري): باسم صالح حميد، بغداد، دار الفراهيدي، ٢٠١٢.

١٠٤. الصورة الأدبية: مصطفى ناصف، دار مصر للطباعة، القاهرة، ط١/ ١٩٥٨.
١٠٥. الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني (منهجا وتطبيقا): أحمد علي الدهان، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ١٩٨٦.
١٠٦. الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام: صاحب خليل إبراهيم، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، ٢٠٠٠.
١٠٧. الصورة الشعرية والرمز اللوني (دراسة تحليلية): يوسف حسن نوفل، دار المعارف، كورنيش النيل، القاهرة.
١٠٨. الصورة الشعرية في النقد الأدبي: د. بشرى موسى، المركز الثقافي العربي، بيروت– لبنان، ط١/١٩٩٤.
١٠٩. الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبِي نواس: ساسين عساف، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٢.
١١٠. الصورة الشعرية: سي دي لويس، تر/ احمد نصيف الجنابي، وزارة الثقافة العراقية/ ١٩٨٢.
١١١. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: جابر أحمد عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت– الدار البيضاء، ط٣/ ١٩٩٢.

١١٢. الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري: عبد الحميد هيمة، دار هومة، ط١/ ٢٠٠٣/ ٦٣.
١١٣. الصورة الفنية في المفضليات: زيد بن محمد الجهني، عمادة البحث العلمي، المدينة المنورة – السعودية، ط١/ ٢٠٠٥/ ٥٦.
١١٤. صورة اللون في الشعر الاندلسي:، دراسة دلالية فنية: حافظ المغربي، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت– لبنان، ط١/٢٠٠٩.
١١٥. عالم الراوية: رولان بوزنوف ورويال أونيليه: تر/ نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩١.
١١٦. عالم القصة: برنادودي مولر: تر/ محمد مصطفى هدارة، عالم الكتب القاهرة، ١٩٦٩.

١١٧. عالم النص (دراسة بنيوية في الأساليب السردية) سليمان كاصد: دار الكندي، للنشر والتوزيع، الأردن، د. ط/ ٢٠٠٣.
١١٨. علم النفس الألوان (التأثيرات النفسية للألوان): مصطفى شكيب، دار النشر الإلكتروني، د ط/ د ت.
١١٩. على هامش رسالة الغفران: لويس عوض، دار الهلال، القاهرة، ط١/ ١٩٦٦.
١٢٠. عودة إلى خطاب الحكاية: جيرار جينيت، تر/ محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء_ بيروت ط١/٢٠٠٠.
١٢١. غائب طعمة فرمان روائيا (دراسة فنية): فاطمة عيسى جاسم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١/ ٢٠٠٤.
١٢٢. الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ، ابو العلاء المعري، ضبطه وفسر غريبه، محمود حسن زناني، مطبعة الحجازي، القاهرة، ط١/ج١/ ١٩٣٨.
١٢٣. الفضاء الروائي عند جبرا خليل جبرا: إبراهيم جنداري، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١/ ٢٠٠١.
١٢٤. فقه اللغة وسر العربية: الثعالبي، ت/ مصفى السقا واخرون، شركة ومطبعة مصطفى الحلبي واولاده بمصر، ١٩٥٤.
١٢٥. فن التحرير العربي: محدد صالح الشنطي، دار الأندلس للنشر والتوزيع، ١٤٢٢هـ، ط٥/ ٢٠٠١.
١٢٦. الفن الروائي: ديفيد لودج، تر/ ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، الجزيرة، القاهرة، ط١/ ٢٠٠٢.
١٢٧. فن القص: نبيلة إبراهيم، مكتبة غريب، القاهرة، د. ت/ د. ط.
١٢٨. فن القصة: محمد يوسف نجم: دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، دار الشرق، عمان، ط١/ ١٩٩٦.
١٢٩. في السرد دراسات تطبيقية: عبد الوهاب الرقيق، دار محمد علي الحامي، تونس، د. ط، ١٩٨٨.
١٣٠. في النقد الأدبي الحديث (منطلقات وتطبيقات): فائق مصطفى، عبد الرضا علي، دار الكتب للطباعة والنشر، ط٢/ ٢٠٠٠.
١٣١. في النقد الأدبي: عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، ط٢/ ١٩٧٢.
١٣٢. في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) : عبد الملك مرتاض، إصدارات عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٨.
١٣٣. قاموس السرديات: جيرالد برانس: تر/ السيد امام، ميرت للنشر والمعلومات، القاهرة مصر، ٢٠٠٣.

١٣٤. القاموس المحيط: الفيروز آبادي ت٨١٧هـ، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان/ طبعة لونان، ١٩٧١.
١٣٥. القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد: سعد يقطين، دار الثقافة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء – المغرب، ط١/ ١٩٨٥.
١٣٦. القصة والرواية: عزيزة مريدن، دار الفكر بدمشق، د. ط/ ١٩٨٠.
١٣٧. قضايا الفلسفة العامة ومباحثها: علي عبد المعطي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط١/١٩٨٤.
١٣٨. قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، نبيلة إبراهيم، دار العودة بيروت، ١٩٧٤.
١٣٩. الكامل في اللغة والأدب: المبرد، تح/ محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، ج١/ ط٣/ ١٩٩٧.
١٤٠. كتاب الصناعتين: العسكري، تحقيق/ محمد البجاوي ومحد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي، ١٩٩٧/ ٣١٦.
١٤١. الكلمة في الرواية: مخائيل باختين، تر/ يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق/ ١٩٨٨.
١٤٢. الكوميديا الالهية: دانتي اليغييري، تر/ حسن عثمان، الهيئة العامة لمكتبة الاسكندرية، دار المعارف، د.ت/ط٣.
١٤٣. لزوم ما لا يلزم: المعري، تح/ كمال اليازجي، دار الجبل، لبنان – بيروت،ج١/ ٢٠٠٠.
١٤٤. لسان العرب: ابن منظور، تحقيق/ أحمد سالم الكيلاني وحسن عادل النعيمي، مركز الشرق الاوسط الثقافي.
١٤٥. اللغة واللون: أحمد مختار عمر، عالم الكتب– القاهرة، ط٢/ ١٩٩٧.
١٤٦. اللون في الشعر العربي القديم: زينب عبد العزيز العمري، الانجلو المصرية، ١٩٨٩.
١٤٧. اللون في شعر ابن زيدون: يونس شنوان، منشورات جامعة اليرموك، أربد، اليرموك، ١٩٩٩.
١٤٨. اللون ودلالته في الشعر الفلسطيني المقاوم: عاطي عبيات، محمود شكيب، مجلة جامعة الخليل للبحوث، مجلد٨، ع١/ ٢٠١٣/٤٨.
١٤٩. اللون: محمد يوسف همام، مطبعة الاعتماد بمصر، ط١/ ١٩٩٠.
١٥٠. مآثر العرب على الحضارة الأوربية: جلال مظهر، مكتبة الأنجلو الأمريكية، القاهرة، ط١.
١٥١. مبادئ الرسم: محي الدين طالو، دار دمشق للطباعة والنشر، ١٩٨٩.
١٥٢. المتخيل السردي: مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط١/ ١٩٩٠.

١٥٣. المثل السائر: ابن الاثير، تح/ أحمد الحوفي و بدوي طبانة، دار النهضة، القاهرة، ط٢/ ١٩٦٢/ ١٣٧.
١٥٤. مجالس العلماء: الزجاجي ت٣٤٠هـ، تح/ عبد السلام هارون، مطبعة حكومة الكويت/ ط٢/ ١٩٨٤.

١٥٥. المجموعة الكاملة لمؤلفات طه حسين، دار الكتب اللبناني، ج١/ ط١/ ١٩٧٤.
١٥٦. مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص: رولان بارت، تر/ منذر عياش، مركز الانماء الحضاري، ط١/ ١٩٩٣.
١٥٧. مدخل إلى نظرية السرد: يان مانفريد، تر/ أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا- دمشق/ ط١/٢٠١١.
١٥٨. مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا): سمير المرزوقي، جميل شاكر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د. ط/ د. ت.
١٥٩. مرايا السرد (مقاربات تنظيرية وتطبيقية في السرد العراقي الحديث): زهير الجبوري: اتحاد الناشرين العراقيين، ط٢/ ٢٠١٣.
١٦٠. مشكلة الحوار في الرواية العربية: نجم عبد الله كاظم، اتحاد كتاب وادباء الامارات، الشارقة، ٢٠٠٤.

١٦١. مشكلة المكان الفني: يوري لوتمان، تر/ سيزا قاسم، عيون المقالات، الدار البيضاء- المغرب، ط٢/ ١٩٨٨.
١٦٢. المشهد السردي في القران الكريم، حبيب مونسي، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط١/ ٢٠٠٩.
١٦٣. المصطلح السردي (معجم المصطلحات)،جيرالد برنس، تر/ عابد خزندار، مراجعة وتقديم، محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣.
١٦٤. معالم سيمائية في مضمون الخطاب السردي: نادية بو شفرة، دار الأمل للطباعة والنشر، الجزائر، د. ط/ د. ت.
١٦٥. معجم الأبصار والمبصرات: سليمان فياض، القاهرة، مجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢.
١٦٦. معجم الأدباء: ياقوت الحموي، تح/ إحسان عباس، دار العربي الاسلامي، بيروت- لبنان، ط١/ج١/ ١٩٩٣.
١٦٧. المعجم الأدبي: نواف نصار، دار ورد للنشر والتوزيع، الأردن، ط١/ ٢٠٠٧.

١٦٨. معجم البلدان: ياقوت الحموي، دار صادر–بيروت. ج٣.

١٦٩. معجم السرديات: محمد القاضي وأخرون، دار محمد علي، تونس، ط١/ ٢٠١٠.

١٧٠. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: (مادة شخصية). مجدي وهبة، كامل المهندس، مكتبة لبنان، ساحة رياض الصلح_ بيروت، ط٢/١٩٨٤.

١٧١. المعجم الوسيط: جمهورية مصر العربية، مكتبة الشروق الدولية، ط٤/ ٢٠٠٤.

١٧٢. معجم مصطلحات نقد الرواية: لطيف زيتوني، مكتبة لبنان– ناشرون، دار النهار للنشر، ط١/ ٢٠٠٢.

١٧٣. المعري ذلك المجهول (رحلة في فكره وعالمه النفسي): عبد الله العلايلي، دار الحديد، ط٣/ ١٩٩٥.

١٧٤. مفهوم الفن بين الحضارة الإسلامية والحضارات الأخرى، علي القاضي، دار الهداية للطباعة والنشر، ط ١/ ٢٠٠٢.

١٧٥. مقدمة لدراسة الصورة الفنية: نعيم اليافعي، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٢.

١٧٦. المكان ودلالته في رواية (مدن الملح): صالح ولعه، عالم الكتب الحديث للنشر التوزيع، إربد– الأردن/ ط١/ ٢٠١٠.

١٧٧. الملمع: النميري: تح/ وجيهة أحمد السَّطل ، مكتبة زيد بن ثابت، دمشق، ١٩٧٦.

١٧٨. منهاج البلغاء وسراج الأدباء: حازم القرطاجني، تح/ محمد الحبيب ابن الخوخة، دار الغرب الإسلامي– بيروت، ط٣/ ١٩٨٦.

١٧٩. مورفولوجيا الحكاية الخرافية: فلادمير بروب، تر/ أبو بكر أحمد، أحمد عبد الرحيم، النادي الأدبي الثقافي في جدة، ط١/ ١٩٨٩.

١٨٠. مورفولوجيا القصة: فلادمير بروب تر/ عبد الكريم حسن، سميرة بن عمو، د. ط/ د. ت.

١٨١. موسوعة الأحجار الكريمة المصورة: محسن عقيل، دار المحجة البيضاء للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط١/ ٢٠٠٧.

١٨٢. موسوعة الفلسفة: عبد الرحمن بدوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١/ ج٢/ ١٩٨٤.

١٨٣. نجيب محفوظ والقصة القصيرة: إيفيلين فريد وجورج يارد، دار الشروق، الأردن، ط١ /١٩٨٨.

١٨٤. نظريات الاستعارة في البلاغة العربية: عبد العزيز لحويدق، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط١/ ٢٠١٥.

١٨٥. نظريات السرد الحديثة: اولاس مارتن، تر/حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٨.

١٨٦. نظرية الأدب: رينه ويلك، أوستن وآران، تر/ عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية،١٩٩٢.
١٨٧. نظرية البنائية في النقد الأدبي: صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة- بيروت، ط١/١٩٩٨.
١٨٨. نظرية التصوير الفني عند سيد قطب: صلاح عبد الفتاح الخالدي، دار الفاروق، عمان الأردن، ط١/ ٢٠١٦.
١٨٩. النظرية الخلقية عند أبي العلاء المعري بين الفلسفة والدين: سناء خضر، دار الوفاء لدينا للطباعة والنشر، الاسكندرية، د. ت.
١٩٠. نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير: جيرار جينيت وآخرون، تر/ ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط١/ ١٩٨٩.
١٩١. نظرية اللون: يحيى حمودة، دار المعارف، ١٩٨١.
١٩٢. نظرية المكان في فلسفة ابن سينا: حسن مجيد العبيدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١/ ١٩٨٧.
١٩٣. نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانين الروس): تر/ إبراهيم الخطيب، مؤسسة الابحاث العربية، الشركة العربية للناشرين المتحدين، بيروت- لبنان، ط٢/ ١٩٨٢.

١٩٤. النقد الأدبي: أحمد أمين، مطبعة المعارف، القاهرة_ مصر، ط٣/ ١٩٧٣.
١٩٥. نقد الشعر: قدامة بن جعفر، تح/ محمد عبد المنعم خفاجي- مكتبة الكليات الأزهرية، ١٩٦٣.
١٩٦. النكت في إعجاز القران: الرماني، تح/ محمد زغلول، محمد خلق الله، دار المعارف القاهرة، ط٢/ ١٩٦٨.
١٩٧. الواقع والمتخيل (ابحاث في السرد تنظيريا وتطبيقيا): مرسل فالح العجمي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، د. ط/٢٠١٤.
١٩٨. الواقعية النقدية: بيتروف، تر/ شوكت يوسف، منشورات دار الثقافة، دمشق، ١٩٨٣.
١٩٩. الوحدات السردية في كليلة ودمنة (دراسة بنيوية): ادريس كريم، دار مجدلاوي لنشر والتوزيع، عمان- الاردن، ط١/ ٢٠٠٩-٢٠١٠.
٢٠٠. الوساطة بين المتنبي وخصومه: القاضي الجرجاني، تح/ أبو الفضل إبراهيم ومحمد البجاوي، دار القلم- بيروت، د. ط، د.ت.

٢٠١. وظيفة الصورة الفنية في القران الكريم: عبد السلام أحمد الراغب، فصلت للدراسات والترجمة والنشر، ط١/٢٠٠١.

٢٠٢. وفيات الأعيان وأنباءُ أبناءِ الزمان: أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلكان، تح/ إحسان عباس، دار صادر، بيروت– لبنان، د. ط/ ج١/ ١٩٧٨.

الرسائل والاطاريح:

١– البنية السردية في رسالة الغفران لأبي العلاء المعري: مختارية ضرو، أطروحة دكتوراه، جامعة جيلالي ليابس– سيدي بلعباس– كلية الآداب، الجزائر، ٢٠١٨–٢٠١٩.
٢– البنية السردية في نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة للتنوخي (ت٣٨٤هـ): ولاء فخري، أطروحة دكتوراه، كلية التربية، جامعة ديالى، ٢٠١٤.
٣– التفاعل الحواري في رسالة الغفران: مصطفى بربارة، رسالة ماجستير، الجزائر، جامعة السانيا– وهران، ٢٠١١.
٤– دلالة الألوان في الشعر العباسي في القرن الثالث الهجري: نوري كاظم منسف، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، كلية الآداب،١٩٩٧.
٥– الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث(دراسة في البنية السردية): حسن سالم، اطروحة دكتوراه، كلية الآداب/ الجامعة المستنصرية/ ٢٠٠٤.
٦– الزمن في الرواية العربية (١٩٦٠–٢٠٠٠): مها القصراوي، اطروحة دكتوراه، الجامعة الأردنية، ٢٠٠٢.
٧– الصورة الشعرية في شعر الغزل العذري في العصر الأموي: دلال هاشم، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب_ جامعة بغداد، ٢٠٠٩.
٨– الصورة في شعر السياب، كريمة بو عامر رسالة ماجستير، الجمهورية الجزائرية– جامعة الجزائر،٢٠٠١.
٩– المشهد في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي: جابر خميس عباس: رسالة ماجستير، كلية التربية– جامعة بغداد، ٢٠١١.

المجلات والدوريات:

١- بناء المشهد الروائي: ليون سرميليان/ (مقال) تر/ فاضل ثامر، الوحدات السردية للخطاب دراسات مترجمة، منشورات آراس، ط١/ العراق/ ٢٠١٢.
٢- تجليات الزمن في الرواية الصوفية: إيمان برقلاح، جامعة منتوري قسنطينة، مجلة دراسات، ع ٦، ديسمبر ٢٠١٤.
٣- جماليات المكان في أدب الرحلات الأردي إلى جزيرة العرب: مصطفى عليان، مجلة الأدب الإسلامي، ع٤٦/ ٢٠٠٥.
٤- دراسة الطابع القصصي في رسالة الغفران: هومن ناظميان، مجلة إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)، سنة ٣ –ع ٩/ أذار ٢٠١٣.
٥- اللون ودلالته في الشعر الفلسطيني المقاوم: عاطي عبيات، محمد شكيب، مجلة جامعة الخليل للبحوث، مجلد٨، ع١/ ٤٧/ ٢٠١٣.
٦- المشهد السردي: نظرة في البناء والتكوين، المجلة الثقافية الجزائرية، حبيب مؤنسي، ١٢/ ٨/ ٢٠١٠.
٧- المكان في النص الروائي: نسيمة عليوي، مجلة المقال، ع٧/ ٢٠١٨.
٨- المكان في النص: شعيب سعيدة، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية التعليمية، جامعة سيدي بلعباس، ع٢/ ٢٠١٦.

Conclusion:

The research reached several results, including:

1- The retrospective landscape style dominated the rest of the narrative scene patterns, and that is what I discovered through analyzing the landscape texts in The Letter of Forgiveness.

2- Al-Ma'arri's method of presenting the characters came in two ways. The first is the direct method, in which the narrator assumed the task of revealing his characters himself, describing their dimensions within the scene in a informative manner. The second method is the indirect method, in which the narrator stepped aside and left his characters the task of expression, movement, and performance. her own role

3- As for the scenic event, most of Al-Ma'arri's scenes came in the form of inclusion because he included events and stories outside the scene, and a few scenes were mentioned in a sequential format in their construction

The message of forgiveness is not without intertextual overlap with many of the texts that preceded the message of forgiveness, whether they were Quranic, poetry, or biography.

4- Realistic characters were more than imaginary because the message of forgiveness is an attempt to transfer an imagined reality to an imaginary reality, but Abu Alaa Al-Ma'arri added additions to delude the reader that this entire event had actually happened, but it has not happened to this da.

5- The color came indirectly, and the scenes of color directly came in only two scenes, because the colors are an attempt by the writer to make the reader watch more than he reads a narrative text, so viewing is the real success of the writer.

6- The scenes were not devoid of images of the senses and the combination of color, because all these senses participated in drawing the message of forgiveness to come out in its final form to what it is, because the colors

actually participated in drawing a picture of the afterlife that we were not familiar with before.

7- The place included relationships with the characters and the event. The first case is when the place is connected, continuous, overlapping with the characters living and moving in it, and in the second case, when the place is completely separate and isolated from the characters.

8- Despite the disability of blindness that was standing in the face of Al-Ma'arri, he was able to take it as a vehicle for his literature and rhetoric, and he was of a graphic dimension and imagination through which he was able to show his insightful vision of the core of the images, drawing them, describing them and coloring them as if they were standing in front of him. For some visionary writers.

9- Al-Ma'arri was more eloquent than the eloquence of analogies, so he presented artistic images of wonderful similes, and it is obvious that his similes prevailed over the mental and moral character, due to his wide knowledge and rich culture, and we do not lose sight of the images of metaphor and metaphor, but they were mentioned in a lesser way, as well as brevity and omission.

10- Aba Al-Alaa Al-Ma'arri was extroverted in some of the chapters of the treatise, and in other places he was shorthand. Because Abu Al-Ala, in the Forgiveness scenes, mixes many issues with linguistic issues, and long explanations, with which he presents his opinions through the tongues of the poets he invokes in his literary issues of various purposes and goals.

As for the suggestions and recommendations that we can put forward. It is that the message of forgiveness can be taught in the form of a play or a movie and divided into chapters and dramatic cinematic scenes

Republic of Iraq

Ministry of Higher Education and

Scientific Research

Mustansiriyah University/

College Of Education

Arabic Language Department

The narrative scene in the Message of Forgiveness (Risalat Al_Ghufra)

by Al-Maarri, 449 AH

A thesis by the researcher:

Batool qasim mezhir

To the Council of the College of Education at

Mustansiriyah University, which is part of

the requirements for obtaining a master's degree in

Arabic language and literature

Supervised by

Professor Dr

Rabab Saleh Hassan

2022 A.D **1444 A.H**