وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة البصرة / كلية الاداب / قسم اللغة العربية

شعريـــــة النثـــــر العباســـــي

أطروحة تتقدم بها

هالة فتحي كاظم السعد

إلى مجلس كلية الآداب – جامعة البصرة
وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها

بإشراف

الأستاذ الدكتور
مزهر عبد موزان السوداني

الأستاذ المساعد الدكتور
فهد محسن فرحـــــان

١٤٣٢هـ

٢٠١١ م

المحتويـــــات

الموضوع	الصفحة
المقدمة	أ - ز
التمهيـــد : الشعرية ـ مهاد تنظيري في المفاهيم	١ ـ ٨
الفصل الأول **شعرية الأساليب النثرية في العصر العباسي**	٩ ـ ٨٧
المبحث الأول : تطور النثر بين الشفاهية والكتابية	١٠ ـ ٢٤
المبحث الثاني : العوامل المؤثرة في توجيه الكتابة وتنوع الأساليب النثرية	٢٥ ـ ٤٧
المبحث الثالث : شعرية العنونة والاستهلال	٤٨ ـ ٧٠
المبحث الرابع : الإيقاع والموسيقى الداخلية في النثر	٧١ ـ ٨٧
الفصل الثاني **الإنزياح الأسلوبي في النثر العباسي**	٨٨ ـ ١٥٤
المبحث الأول : أسلوب ابن المقفع	٩١ ـ ١٠٠
المبحث الثاني : أسلوب الجاحظ	١٠١ ـ ١١٨
المبحث الثالث : أسلوب ابن العميد والقاضي الفاضل	١١٩ ـ ١٣٠
المبحث الرابع : أسلوب بديع الزمان الهمذانـــــي	١٣١ ـ ١٣٨
المبحث الخامس : أسلوب المعري	١٣٩ ـ ١٥٤
الفصل الثالث **شعرية النثر الصوفي**	١٥٥ ـ ٢٣٣
المبحث الأول : شعرية الغموض في اللغة والمضامين الصوفية	١٥٥ ـ ١٦٣
المبحث الثاني : مخالفة المألوف في المناجاة والأدعية الصوفية	١٦٤ ـ ١٧٢
المبحث الثالث : القصص والحكايات الصوفية بين المعنى الظاهر والباطن	١٧٣ ـ ٢٠٢
المبحث الرابع : شعرية الاغتراب في النثر الصوفي	٢٠٣ ـ ٢٠٩

المحتويـــــات

الموضوع	الصفحة
المبحث الخامس : شعرية البيان والبديع في النثر الصوفي	٢١٠ ـ ٢١٨
المبحث السادس : شعرية الرمز الصوفي	٢١٩ ـ ٢٣٣
الفصل الرابع **شعرية التشكيل النصي في النثر العباسي**	٢٣٤ ـ ٣٤٩
المبحث الأول : شعرية التشكيل السردي	٢٣٤ ـ ٢٧٤
المبحث الثاني : شعرية التشكيل الدرامي	٢٧٥ ـ ٣٠٩
المبحث الثالث : شعرية التشكيل الأسطوري	٣١٠ ـ ٣٤٩
الخاتمة	٣٥٠ ـ ٣٥٧
المصادر والمراجع	٣٥٨ ـ ٣٧١
ملخص باللغة الانكليزية	A - D

المقدمـــــة

لقد شهد النثر في العصر العباسي ازدهاراً واسعاً وتنوّعاً ملحوظاً فضلاً عن تعدد فروعه وفنونه المختلفة كالنثر العلمي والنثر الفلسفي والنثر التأريخي والنثر التأليفي والنثر الفني أو الأدبي . والنوع الأخير هو ما يعنينا في هذه الدراسة ، لأنه يمتلك من المقومات الجمالية والإبداعية ما يجعله ذا شعرية عالية وأسلوب فريد ومتميز ، ولأن هدفنا هو قراءة المستويات الجمالية من خلال تحديد أبرز المستويات الشعرية في النثر العباسي عن طريق دراسة النصوص والتوّصل إلى القوانين والقيم الجمالية التي منحت تلك النصوص صفة الشعرية .

والسؤال المهم الذي تطرحه مثل هذه الدراسات هو ما الذي يجعل من النص الأدبي نصّاً ذا قيمة جمالية متميزة يدعو إلى القراءة والتأويل والتأمل لاكتشاف العوالم التي ينطوي عليها والتي تمنحه الفرادة والتميز والخصوصية ؟ ، إن الشعرية بكل ما تحويه من مفاهيم وما يدور حولها من نظريات هي الإجابة عن هذا السؤال إذ إن شعرية العمل الأدبي هي ما تمنحه هوية خاصة وتدفع بالباحث إلى الخوض في ثناياه للكشف عن مكنوناته ، ولما كان النثر العباسي ثريّاً بالنصوص ذات الشعرية العالية ، لأنه يمثل ذروة ما وصل إليه الأدب من تميّز ونضوج واتزان ، كان لزاماً علينا اختيار النصوص التي كتبت بقصدية أدبية فانطوت على تفكير وفعل إبداعي ولغة إبداعية وثقافة موسوعية ، مما جعلها ذات صفات نصية خاصة وشعرية عالية ، إذ كانت تلك هي معايير الشعرية لدينا ، ومن هنا قررنا الابتعاد عن النصوص التي طغت عليها سمة الشفاهية أو السطحية ولم يكن حظها من الجمال الفني سوى ما انطوت عليه من أساليب بلاغية كالخطب والوصايا والحِكم والأمثال ، وذلك لتضييق مجال البحث الذي يملك من السعة أطرافاً مترامية يصعب الإلمام بها جميعاً لضيق الوقت وللابتعاد عن الإسهاب الذي قد يشتت الأفكار

ويُضعف من قوة النتائج ، الأمر الذي يقلل من قيمة الجهد النقدي ويحيله إلى السطحية واللامنطقية ٠ ومن هنا اعتمدنا في دراستنا على منهج وصفي تحليلي اعتمد على انتقاء النصوص واستقرائها للكشف عن مكنوناتها في ضوء ما أتاحته الشعرية من مميزات نصّية وتقنيات أسلوبية ، وقد كانت عملية الربط بين عدد من المناهج النقدية من ضروريات البحث ، ومما اقتضته النصوص التي كانت موضوع الدراسة، هذا وقد حاولنا جهدنا الابتعاد عن إطلاق الأحكام ، أو تطبيق مقاييس ومعايير قياسية ، أو تقويل النصوص وإخضاعها قسراً للمنهج النقدي ووجهة نظرنا فيه ، ونحن لم نصب اهتمامنا على وظائف النثر ومهامه وأهدافه بقدر ما كان اهتمامنا منصبّاً على الجوانب الفنية والإبداعية والتركيز عليها ، فكان ميلنا للجانب العملي أكثر من الميل للجانب النظري ، واعتمادنا على الجهود الذاتية أكبر من اعتمادنا على جهود الآخرين ممن سبقونا إلا بمقدار ما تقتضيه الحاجة٠ فقد اعتمدنا على قراءتنا الخاصة لا على قراءة الآخرين ، لأننا لم نرد لتلك الآراء التأثير فينا ، أوترك ظلالها على وجهة نظرنا فنكون صدى لمن سبقنا ، ونحرم أنفسنا من متعة العثور على شيء جديد ، لقد كان مصدرنا الأساس هو النص النثري الأدبي الذي ينطوي على الإبداع والتميز والنضج الفني الذي يستحق القراءة والتمعّن ٠

لقد جاءت الدراسة في تمهيد وأربعة فصول ، إذ استعرض التمهيد بعض مفاهيم الشعريّة، والتنظيرات القديمة والحديثة لهذا لمصطلح النقدي .

أما الفصل الأول فقد سلط الضوء على (شعرية الأساليب النثرية في العصر العباسي) فتناولنا في المبحث الأول (النثر بين الشفاهية والكتابية) وأهم التغييرات التي اكتسبتها النصوص النثرية في مرحلة الانتقال ، مما أسهمت في بناء شعريتها ونمو القصدية الأدبية في كتابة النصوص . وفي المبحث الثاني من هذا الفصل تطرقنا (لأهم العوامل المؤثرة في توجيه الكتابة وأنواع الأساليب النثرية) ، وهي المتلقي وشخصية الأديب والبيئة والمجتمع والثقافة . وكيف إن لكل عامل من هذه العوامل تأثيره الكبير في طبيعة النص وطريقة صياغته ، الأمر الذي يجعل صياغة بعض النصوص تتسم بالشعرية . وفي المبحث الثالث سلطنا الضوء على (شعرية

العنونة والاستهلال) إذ إن ظاهرة وضع العناوين للنصوص النثرية وتنويع استهلال تلك النصوص ، إنما ظهرت وشاعت في العصر العباسي مع شيوع النثر واتساع مدّه وتنوّع فنونه ومظاهره . هذا وإن شعرية النص تبدأ مع العنوان والاستهلال ، لأنها الإضاءة لمحتواه ، والعتبة الأولى للدخول إلى عوالمه ومكنوناته . وفي المبحث الرابع درسنا (الإيقاع والموسيقى الداخلية للنثر) من خلال تسليط الضوء على أهم الثيمات التي حققت الإيقاع في النص النثري مثل (السجع والازدواج والموازنة والتماثل والتجنيس والتكرار والتوازي) وهي من خصائص النثر التي أسهمت في رفده بالإيقاع والموسيقى الداخلية ، فغذت بذلك شعريته وجماليته ، ولاسيما وإن الأدباء قد تفننوا في خلق إيقاعاتهم الخاصة التي كانت موازية لموسيقى العروض في الشعر ، فساوت بين كفتي الميزان بالنسبة للعقل العربي الذي اعتاد الشعر وألفه وفضله على النثر فترةٍ طويلة ، لما اشتمل عليه من موسيقى وإيقاع وخصائص فنية أخرى .

في الفصل الثاني من هذه الدراسة تطرقنا (للإنزياح الأسلوبي في النثر العباسي) فقمنا باختيار أبرز الأدباء العباسيين الذين شكّلت نصوصهم بصمة مميزة في الأدب العربي ، وكان لكل منهم طابعه الخاص في الكتابة والتأليف ، وأوضحنا أهم الإنزياحات التي حققها كل منهم على مستوى الأسلوب الكتابي ، فأصبح معه أسلوب كل كاتب أسلوباً خاصّاً ومتّبعاً من لدن كتّاب عصره . إذ تناول المبحث الأول (أسلوب ابن المقفع) وهو أسلوب التمسنا فيه شعرية التمازج الثقافي بين الثقافة الفارسية والعربية ، وابتداعه لأسلوب النثر المرسل الذي حقق انزياحاً على مستوى الأساليب الأدبية السائدة وأهمها أسلوب الازدواج والسجع والترادف المقرون بالترسل . أما المبحث الثاني فقد خُصص (لأسلوب الجاحظ) الذي يعد حصيلة الأسلوب الأدبي وما وصل إليه النثر من تجدد في العصر العباسي ، وقد تطرقنا لأهم سمات هذا الأسلوب وهي المزج بين الثقافات والموضوعات الأدبية والعلمية والتداخل بين الأساليب النثرية والفنون الكتابية ، الأمر الذي أفرز لنا شعرية الاستطراد أو شعرية النص المتشعب . وهناك سمة الملاءمة بين الألفاظ والمعاني وسمة شيوع النزعة العقلية ، وغيرها من السمات والخصائص التي منحت الأسلوب الجاحظي تفرده وخصوصيته الأدبية .

في المبحث الثالث تطرقنا لابن العميد الذي شكّل أسلوبه في الكتابة لوناً جديداً من ألوان النثر العربي له مميزاته وخصائصه التي تفصله عن غيره من الأساليب ، فهو صاحب أسلوب (النثر البديعي المُسجّع المعتدل) ، وقد أعطى للكتابة في عصره صيغتها التي ظلت الأجيال المتوالية تستخدمها . وقد خلق لنا في نصوصه شعريةً متميزةً هي (شعرية التسجيع والمزاوجة) في المبحث الرابع يطالعنا (أسلوب بديع الزمان الهمذاني) هذا الكاتب الذي تولّع بالأساليب النثرية الجديدة التي شكّلت انزياحاً عما سبقها من أساليب ، وسابقة أدبية لم يصل إليها أحدٌ غيره ، والتي توّجت بفن المقامة ذات الأسلوب الرائع ، والضرب النثري المتميز بخصائصه وسماته الفنية . وقد خلق لنا في نصوصه النثرية من المقامات وغيرها ما يعرف (بشعرية الزخرف البديعي) ، إذ عُرف عنه الولع الشديد بالبديع وأجناسه المختلفة ، فكان يزخرف به النصوص ويلبسها حللاً من الجمال والفتنة .

المبحث الخامس قام بدراسة (أسلوب المعري) ذلك الذي شكّل فرقاً أدبياً في عصره وتحدياً لكل ما طُرح فيه ، وانزياحاً أسلوبياً عمّا سبق طرحه من أساليب في العصور السابقة وما هو سائد في عصره ، إذ آثر أسلوب التعقيد الفني واستخدام الغريب وتصعيب السجع حتى أضحت معظم نصوصه طلاسم مغلقة بوجه القارئ لابد له من اعتماد المعاجم أو تفاسير وشروح الكاتب نفسه لفهم مضامينها . فهو بذلك خلق لنا لوحاتٍ سرياليةً من النثر الفني تتميز بالشعرية والإتقان الفني . وهو صاحب أساليب مبتكرة (كالأسلوب الموشح) الذي لم يسبقه إليه أحد من الأدباء .

لقد تطرقت الدراسة في الفصل الثالث إلى (شعرية النثر الصوفي) وقد أفردنا هذا الفصل للنثر الصوفي لما امتاز به من خصوبة فنية وطاقات شعرية ميّزته عن سائر أنواع النثر وأجناسه . فقد اكتسب النثر الصوفي خصوصيةً وتفرداً بالإضافة إلى غزارة في الموضوعات والنتاج الأدبي ، مما جعله يستحق الانفراد بهذا الفصل من البحث . إذ تحدثنا في المبحث الأول عن (شعرية الغموض في اللغة والمضامين) عند المتصوفة ذلك إنهم تميزوا بلغة خاصة طغت على نصوصهم وشكّلت عالماً يضمهم ويضم مفاهيمهم . أما المبحث الثاني فقد تطرق (للمناجاة

والأدعية الصوفية) وما تميزت به هذه الفنون النثرية من خصائص منحتها صفة الشعرية . وفي المبحث الثالث درسنا (القصص والحكايات الصوفية بين المعنى الظاهر والباطن) وما حوته من أساطير وعجائبية وخوارق لاسيما في قصص الكرامات الصوفية . وعرّجنا في المبحث الرابع على (شعرية الاغتراب في النثر الصوفي) حيث إن حالة الاغتراب من الأحوال الملازمة للمتصوفة ، فهي قانون حياتهم وترجمان مشاعرهم ، وقد عبّروا عن ذلك الاغتراب ووصفوه بدقة وعمق ففاضت نصوصهم جمالاً وشاعرية تلفت الانتباه وتستدعي البحث . هذا وتطرقنا في المبحث الخامس (لشعرية البيان والبديع في النثر الصوفي) وعلاقة هذه الموضوعات بتطور النصوص وتنامي شعريتها وقيمتها الفنية . وأخيراً درسنا في المبحث السادس (شعرية الرمز الصوفي) لتكتمل الرؤية حول هذا اللون النثري وأبرز أدواته الفنية وسماته الإبداعية .

في الفصل الرابع ألقينا الضوء على (شعرية التشكيل النصي في النثر العباسي) . فدرسنا في المبحث الأول (شعرية التشكيل السردي) وفي المبحث الثاني (شعرية التشكيل الدرامي) وفي المبحث الثالث (شعرية التشكيل الاسطوري) ، وأوضحنا مميزات وخصائص التشكيل النصي لكل شكل من هذه الأشكال الأدبية ، والتي بفضلها اكتسب النثر العباسي صفة الشعرية .

وأخيراً تطرقنا لنتائج البحث والدراسة التي تُعد المحصلة النهائية ونهاية المطاف للمسيرة البحثية ، فأجملناها في فقرات استعرضنا من خلالها عُصارة أفكارنا وثمرة جهودنا المتواصلة ، وكل ما توصلنا له حول النثر العباسي وعوامل شعرية هذا النثر مما لم يسبق التطرّق له في الدراسات السابقة ، أو ما تطرقت له الدراسات ولكن بشكل سطحي ومختصر فكانت معالجتنا له تتسم بالعمق والتشعب للوصول إلى آفاق أوسع وعوالم أشمل ونتائج أكثر علمية .ونحن لا نزعم أن هذا البحث المتواضع استطاع الإلمام بكل النتاج النثري الضخم للعصر العباسي ، فهو أوسع من أن يحيط به بحث أكاديمي محكوم بعامل الوقت والسعة ، فبالرغم من تخندقنا بين صفحات الكتب النثرية لأربعِ سنينٍ ، ما بين قراءةٍ وتحليل ، إلا إننا لم نستطع قول كل شيء ، وربما اضطرتنا العُجالة لتجاوز الكثير من الأمور أو اختصار العديد من المباحث أو حتى حذف البعض منها ، وأود أن أنوّه إلى إن ما طُرح من مباحث وموضوعات

في الدراسة إنما يُعبّر عن وجهة نظر الباحثة في أهميته ، وما استطاعت أن تتوصل إليه حسب ما تهيأ لها من مجهود ومصادر ، ولاسيما إن الكثير من المصادر والمراجع غير متوافرة وكان أمر الحصول عليها في غاية الصعوبة ، ولاسيما الطبعات القديمة المعتمدة ، فالبحث عنها قد استغرق الكثير من الوقت المخصص للكتابة مما اضطرنا إلى استخدام بعض النسخ الحديثة كبدائل ، ولكن حسبنا إننا استطعنا تقديم شيء يُنتفع به ، وإننا قد دلونا بدلونا في هذا البحر المتلاطم ، وجازفنا كما لم يجازف أحد من قبلنا بدراسة النثر العباسي دراسة موسوعية تتضمن كل فنونه الأدبية وفي ضوء منهج نقدي يتطلب القراءة الدقيقة والمتمعنة للوصول إلى قيم الجمال والإبداع في النصوص .

ولابد من تقديم الشكر والعرفان لأستاذيّ المشرفين على البحث الأستاذ الدكتور مزهر السوداني والأستاذ المساعد الدكتور فهد محسن فرحان ، لما غمراني به من رعاية وتوجيه ، وما صرفا معي من جهد ووقت ثمينين ، وإلى وقوفهم المستمر إلى جانبي وتشجيعي على مواصلة الجهد وقهر الظروف الصعبة التي أحاطت بي وحاولت النيل من عزيمتي ، فلهم مني كل شكر وتقدير وأعانني الله على رد الجميل لهم ٠

وشكري العميق لزوجي ورفيق دربي وعوني الكبير وشريكي في عناء البحث (المحامي عادل شعلان العيساوي) ، لوقوفه إلى جانبي وتوفير كل ما أحتاج إليه من متطلبات الدراسة، فله ألف شكر وأعانني الله على رد الجميل إليه .

وهناك شكر خاص جداً لشخص لم يعد موجوداً مادياً ، لكنه معنوياً كان كل الوجود وكل العون ، فتحقيقاً لرغبته لا تحقيقاً لرغبتي كان هذا البحث وهذه الدراسة ، إلى والدي في الملكوت الأعلى أقدم هذا الجهد ، وأقول له وأنا واثقة من إن روحه الطاهرة تحيطني الآن ، كم تمنيت لو احتضنتني عيناك في هذه اللحظة ، إنني أفتقدك للمرة الثانية ٠٠٠٠ ولا أنسى وكيف أنسى أن أقدم الشكر الجزيل لأمي الغالية أدام الله بقاءها ذخراً وعوناً لي ولأخوتي ، على كل ما تحملته لأجلي ٠ ولكل أخوتي وأخواتي وأصدقائي أقدم تحية إجلال وعرفان وأقول لهم من الأعماق شكراً لكم ، لاسيما صديقاتي موظفات مكتبة الآداب ، وكل زميلاتي وزملائي في قسم اللغة

العربية ومركز دراسات البصرة ، لما أتحفوني به من اهتمام ومساعدة ، فجزاهم الله خيراً والشكر كل الشكر للأخت هناء حميد لما بذلته من جهد مشكور في طباعة الرسالة فجزاها الله خير الجزاء .

وأشكر أساتذتي في قسم اللغة العربية وفي عمادة كلية الآداب على سعة صدورهم وتقديرهم لمتطلبات البحث وضرورة تمديد الفترة اللازمة له ، وتشجيعهم المتواصل لي ٠ وأخيراً أسجل شكري للأساتذة الأفاضل في لجنة المناقشة على تفضلهم بالإطلاع على بحثي ومناقشتي في تفاصيله وعسى أن أكون عند حسن ظنهم فلهم مني كل تحية وتقدير .

والله ولي التوفيـــق

الباحثة : هالة فتحي كاظم

التمهيـــد

الشعرية – مهاد تنظيري في المفاهيم

ترتبط الشعرية بفنيّة العمل الأدبي وجماليته، وهدفها البحث عن الإبداع والخَلق والتغيير الذي يحقق التميز والفرادة في التأليف واللغة الشعريّة هي لغة خاصة متفردة من أديب لآخر ، ومن عصر لعصر. وهي تعمل على تحطيم اللغة العادية وإعادة بنائها ثانيةً ، في أنساقٍ تركيبيةٍ وعاطفيةٍ جديدة . أي إنها تقدّم صورة جديدة للحياة والإنسان. وهي لغة تكثيف وغرابة، لغة تؤلف ما لا يأتلف، تصدم، تعبر إلى حيث الإدهاش والسحر، وتستخدم كل ما تتيحه اللغة من فضاءات وإمكانات كالمجاز والاستعارة والأسطورة والرمز وكل ما توحي به من تجريد ومن إمكانات جمالية وفكرية . ويترابط في اللغة الشعرية المستوى الصوتي مع المستوى الدلالي ، كما إنها تُمثل بنية وظيفيّة لا يمكن فهم عنصر منها خارج نظامها المتكامل.[1]

وقد اختلف النقاد العرب والغرب قديمهم وحديثهم حول تحديد مصطلح الشعرية وإيجاد التسمية الثابتة والمفهوم الواضح ، فقد أسماها البعض(بالإنشائية) مثل توفيق بكار ، والبعض الآخر (بالشاعرية) مثل سعيد علوش وعبد الله الغذامي ، في حين أطلق عليها البعض (علم الأدب) مثل جابر عصفور ومحمد الماشطة ، أو (الفن الإبداعي) عند كل من جميل نصيف ومحمد خير البقاعي ، ومنهم من وصفها (بفن النظم) كعبد الجبار محمد وفالح الامارة ، أو (فن الشعر) كيوئيل عزيز ، كما أسموها أيضاً (نظرية الشعر) ونجد هذه التسمية عند علي الشرع ، أو (نظرية

---

[1] : ينظر : اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي / محمد رضا مبارك / ص ١٥ ـ ١٦ .

الأدب) ومنهم من رجع بها إلى أصلها اليوناني فأسماها (بويطيقا) مثل خلدون الشمعة ، أو (بويتيك) كما نجد عند حسين الواد ، وآخرون أطلقوا عليها أسم (الأدبية) كتوفيق الزيدي . وعلى الرغم من اختلاف هذه التسميات التي تعود إلى اختلاف النقاد فكرياً وثقافياً ، إلا إن المعنى يكاد يكون واحداً . ومصطلح الشعرية يعد أفضل المصطلحات وأيسرها في الإفصاح عمّا تحمله من مفهوم . ((ان الشعرية ليست الا علماً للغة الخاصة ذات الاغراض الجمالية المقصودة بذاتها)) [١] وبما إن اللغة هي المنظومة الأساس للنص الأدبي ، نجد أن مفاهيم الشعرية تدور حولها ، إذ " يمكن تطويع لغة النثر لتكون لغة شعر عن طريق الانزياح كما يرى جان كوهن أو عن طريق الانحراف كما يرى ياكوبسن والشكلانيون الروس، أو الفجوة ـ مسافة التوتر ـ عند د. كمال أبو ديب "[٢] وعن طريق المحاكاة كما ذكر ذلك أرسطو والفارابي، أو بالتخييل كما يرى ابن سينا والسجلماسي وحازم القرطاجني ، في حين يرى الجرجاني ، أن الشعرية تكمن في المجاز وقد أفاض في شرح هذا المفهوم وإثباته .

لقد اتسمت بعض الدراسات حول الشعرية بالاهتمام الشكلي في تحليلها للنصوص الأدبية، ولاسيما في دراسات كل من جان كوهن وياكبسون.[٣] حيث اعتمدوا على المادة اللغوية وجعلوها وسيلة الشعرية وغايتها . كما حاولوا قصر الشعرية على نصوص الشعر فقط ، واستبعاد نصوص النثر من دائرتها . وقد استفاد الاتجاه الشكلي في الشعرية من تطور البلاغة إلى أسلوبية حديثة ، كما ويمتاز التصور المنهجي لهذا الاتجاه ، بتركيزه على دراسة الأشكال الخاصة للغة الشعرية ، ففي الطابع الخاص لهذه التشكّلات اللغوية يكمن الجوهر الشعري.[٤] هذا وقد " استفادت الشعرية الحديثة من السيمياء العامة وقدمت نظريات عدة في الشعرية مستفيدة من معطيات نظرية أخرى معرفية وثقافية ، ومن أهم الشعريات السيميائية نظرية امبرتوايكو في مضاعفة الشفرة في الأعمال

---

(١) : اتجاهات الشعرية الحديثة / د. يوسف اسكندر / ص ١٢٧ .

(٢) : اللغة في قلب الصراع / محمد رضا مبارك / آفاق عربية / ع١٢، ١٩٩٠ ، ص ٩٥ .

(٣) : ينظر كتاب قضايا الشعرية / رومان ياكبسون . وكتاب بنية اللغة الشعرية / جان كوهن .

(٤) : هيرمنيوطقيا الشعر العربي / د. يوسف اسكندر / ص ٥١ .

الشعرية التي تؤدي إلى انفتاح العالم الدلالي الشعري على مدلولات متعددة ولا نهائية ، وكذلك نظرية جوليا كرستيفا المتمحورة على مفهوم النفي أو السلب لمنطق الكلام العادي في الخطابات الشعرية" [١]هناك دراسات أخرى وسّعت من أفق الشعرية وأعطتها شمولية نابعة من التركيز على الجوانب المتعددة للنص والمتمثلة بالمستويات الصوتية والتركيبية أو الوظيفية والدلالية وكان من أهم النقاد الذين تبنوا هذا الاتجاه تودوروف وكمال أبو ديب .[٢] إذ وجد تودوروف " إن الخصوصية الأدبية ليست من طبيعة لغوية ، وإنما من طبيعة تاريخية وثقافية " [٣] في حين يرى أبو ديب بأن الشعرية " خصيصة علائقية ، أي إنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أوليّة سمتها الأساسية أن كلاً منها يمكن أن يقع في سياق آخر من دون أن يكون شعريًا لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات ، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها ، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها" [٤] وفي النصوص النثرية نجد مثل هذه التداخلات العلائقية تبرز بصورة أكبر ، إذ نجد الكاتب يُعوّل عليها في خلق شعرية نصوصه واكتساب الأسلوب المتميز لنثره . وهذا ما سنجده في نصوص النثر العباسي .

وإذا كانت الشعرية منهجاً حديثاً لدراسة الأدب ، شعراً كان أم نثراً، فان القدماء حاولوا دراسة هذا المنهج ، إذ نجد الكثير من الأدباء العرب حاولوا رصد قوانين الشعرية في النصوص الأدبية ، ومنهم من اتكأ على النصوص اليونانية لبناء نظريته الخاصة ، في حين تفرّد البعض الآخر بآرائه في هذا المجال . من أولئك الأدباء المرزوقي ونظريته الفريدة حول عمود الشعر ، إذ نجد في هذه النظرية " خلاصة ما صار إليه النقد العربي في عصره. إذ حاول تمثل الإرث النقدي الذي سبقه مبلوراً نظرية تُجمل القول في عناصر الشعرية العربية ومعاييرها . وهذه العناصر لها ما يشبهها في التأريخ القديم عند العرب ، ولها ما يمكن أن تشترك معه في التصور العام بأكثر من

---

[١] : هيرمنيوطقيا الشعر العربي / د. يوسف اسكندر / ص ٥٢ .

[٢] : ينظر : كتاب الشعرية لتودروف وكتاب في الشعرية للدكتور كمال أبوديب .

[٣] : الشعرية / تودوروف / ص ١٦٠ .

[٤] : في الشعرية / د.كمال أبوديب / ص ١٤ .

صلة " [١] لقد قسّم المرزوقي عناصر عمود الشعر إلى ثلاثة أقسام ، الأول يخص جرس اللفظ ومعناه ، في خلال موقعه في البيت الشعري من السياق. ويشتمل هذا القسم على شرف المعنى، صحة المعنى، جزالة اللفظ واستقامة اللفظ والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن.والقسم الثاني ، يخص المفهوم الإجرائي الجزئي المتعلق بتأليف القصيدة. ويشتمل على الإصابة في الوصف ، والمقاربة في التشبيه ، ومناسبة المستعار منه للمستعار له. والقسم الثالث يشتمل على تصوير معانٍ جزئية ، تشتمل على علاقات خاصة ، تصلها ببنية النص الشعري كله . ويتوفر على غزارة البديهة ، كثرة الأمثال السائرة ، كثرة الأبيات الشاردة . [٢]

ومن النقاد الآخرين عبد القاهر الجرجاني الذي أرسى في كتابيه (دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة) الكثير من دعائم الشعرية العربية سواء ما يخص النثر أو ما يخص الشعر فهو على خلاف من سبقه من النقاد أمثال الباقلاني وقدامة بن جعفر وابن طباطبا [٣] الذين حاولوا تقصي الشعرية في الأدب ولاسيما في الشعر ، اذ لم يجد في الوزن شيئاً من الفصاحة والبلاغة وليس به ما كان الكلام كلاماً ، ولا به كان كلام خيراً من كلام.[٤] كما إنه لم يجد الشعرية في اللفظ بنفسه ولا بالمعنى بنفسه، وإنما وجد الشعرية كامنة في الاستعمال الخاص للغة الذي يسميه بالنظم. إذ وجد بأنه لابد من ترتيب الألفاظ وتواليها على النظم الخاص ، وعلى نسق المعاني في النفس. إذاً فالشعرية تكمن في المجاز الذي كل محاسن الكلام متفرعة عنه وراجعة إليه.ولكن ليس كل كلام مجازي شعريّاً ، أو إن له المرتبة نفسها. لأن اللغة المجازية درجات أعلاها الاستعارة والتمثيل والتشبيه الذي يعمل عمل السحر في تأليف الأشياء المختلفة.[٥] ولقد ميز الجرجاني بين الغرض أو

---

[١] : مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق / د. رحمن غركان / ص ٩ ـ ١١ .

[٢] : المصدر نفسه : الفصل الثالث النظرية : المبحث الأول : نظرية عمود الشعر عند المرزوقي ، (ص ١٣٥ ـ ١٤٥) .

[٣] : ينظر كتاب إعجاز القرآن للباقلاني وكتاب نقد الشعر لقدامة بن جعفر وكتاب عيار الشعر لابن طباطبا .

[٤] : ينظر : دلائل الإعجاز / الجرجاني / ص ٤١٦ .

[٥] : ينظر أسرار البلاغة / الجرجاني / ص ١٧٧ .

المعنى الأول الذي تؤديه اللغة العادية ، وبين المعنى أو معنى المعنى الذي تؤديه اللغة الشعرية. وهذه من الأمور التي دارت حولها الدراسات الحديثة في محاولة لإيجاد الاختلاف بين اللغة المعيارية واللغة الشعرية . وقد توسّع طراد الكبيسي في شرح ما توصل إليه الجرجاني في مجال الشعرية إذ قال : لقد وجد الجرجاني أولاً ، أن اللغة المعيارية هي ما تمنح المعنى، بينما اللغة الشعرية هي ما تنتج معنى المعنى. وهو يرى ثانياً، أن اللغة المعيارية تشكل خلفية اللغة الشعرية ، حيث ينبغي في اللغة ملاحظة الأصل، إذ من دون ذلك كيف لنا أن ندرك الانحراف في الاستعمال الخاص للغة. وعلى هذا يرى ثالثاً،أن الكلام لا يكون بمجرد ضم الكلم بعضه إلى بعض، كيفما اتفق ، بل لابد أن يُعلّق بعضه ببعض . ومختصر الأمر أنه لا يكون كلام من جزء واحد ، وفي هذا ـ رابعاً ـ يؤكد الجرجاني على (البنية) أو (النسق) أو (النظام) حيث إن أي تغيير في النسق أو اختلافه يؤدي إلى تغيير في المعنى أو بعثرته.[١]

أما حازم القرطاجني ، الذي استخدم مصطلح (التخييل) المرادف لمصطلح الشعرية ، فقد وجد بأنه إذا حصل " التخييل والمحاكاة كان الكلام قولاً شعرياً لأن الشعر لا تُعتبر فيه المادة بل ما يقع في المادة من التخييل " [٢] فجعل منه بذلك معياراً للقول الشعري ، وقد وجد بأن هذا التخييل يُنظر لهُ من جهات عدّه " جهة المعنى ، ومن جهة الأسلوب ، ومن جهة اللفظ ، ومن جهة النظم والوزن " [٣] .

وهذه المكونات هي ما نجده اليوم في الدراسات الحديثة تحت تسميات التشكيلات الإيقاعية ، والمظاهر الدلالية، والظواهر التركيبية . وبالاعتماد على هذه الأدوات استطاع القرطاجني التمييز بين الكلام العادي المألوف (اللغة العلمية) والكلام الشعري المنحرف عن الكلام العادي (اللغة الشعرية) . كما أشار القرطاجني لخاصية (الغرابة) وبيّن أهميتها في إحداث أثر متين في نفسية المتلقي ، وهو من المواضيع التي دارت حولها الشعريات الحديثة.

---

[١] : ينظر : في الشعرية العربية قراءة جديدة في نظرية قديمة / طراد الكبيسي ، (ص ١ – ٥٢).

[٢] : منهاج البلغاء / حازم القرطاجني / ص ٨٣ .

[٣] : المصدر نفسه / ص ٨٩ .

واهتم بموضوع الأسلوب والنظم أو ما أطلق عليه (بالمنزع الشعري) ، وقد كانت تنظيراته في هذا الجانب شديدة القرب من تنظيرات المحدثين حول الأسلوب. ومن الأدباء الآخرين الذين نظّروا للشعرية من المنظار نفسه السجلماسي ، إذ وجد بأن جوهر الصناعة الشعرية يتمثل في (التخييل) المرتكز على ضروب البلاغة من (مجاز واستعارة وتشبيه) ، فضلاً عن كونه ربط الشعرية بالمتلقي وجعله الطرف الأساسي في العملية الإبداعية. [١]

إن هذه الدراسات المبكرة في مجال الشعرية إن دلت على شيء فإنما تدل على إن العقلية العربية كانت واعية لقوانين الجمال وأسباب الإبداع في كتابتها للنصوص الأدبية الشعرية منها والنثرية ، لأن الآراء النقدية تأتي بناءً على استقراء موّسع وشامل لكل النتاج الأدبي سواء في عصر الناقد أو العصور التي سبقته . و تدل أيضاً على فصل الفكر النقدي بين الشعر والشعرية إذ نجد في كتاباتهم النقدية بأن " كلمة شعر قد عنت زمناً طويلاً معايير نظم الشعر وحده ، لكننا نجد لدى معظم النقاد العرب القدماء تقديراً شعرياً لأنماط التعبير الأدبي التي تحمل كل الخصائص الشعرية باستثناء الوزن والقافية ، وهو ما دعوه بالقول الشعري . " [٢]

لقد تطورت الدراسات حول الشعرية وتعددت مناهجها الامر الذي أفرز لنا عدداً من الشعريات منها (الشعرية الأسلوبية ، والشعرية المحاكاتية ، والشعرية التـأثريّة ، والشعرية التعبيرية، والشعرية الموضوعية ، والشعرية البلاغية ، والشعرية اللسانية)[٣] ولكل شعرية من هذه الشعريات مجالها الخاص ونقادها ومنظروها الذين يتبنّون منهجها وإن كان هناك تداخل بين الأنماط جميعها بشكل من الأشكال، إلا إن الشعرية الأسلوبية هي الأقرب إلى منهجنا في دراسة النثر العباسي لأنها تنطلق من مبدأ أساسي وهو إن الوصف اللساني غير كافٍ لتحديد خصوصية كل نص إبداعي ، لأنه يبحث عن القواعد الجمالية العامة التي تنتظم النصوص الفنية ، وتحديد الخصائص الفنية الفردية في كل نص أدبي ، وضرورة إيجاد معايير خاصة تميّز بين الوقائع

---

[١] : ينظر : كتاب المنزع البديع للسجلماسي / (ص ٢١٨ – ٢٥٢)

[٢] : في الشعرية العربية قراءة جديدة في نظرية قديمة / طراد الكبيسي ، (ص ٤٨).

[٣] : ينظر : الشعرية الموضوعية والنقد الأدبي / محمد القاسمي / مجلة فكر ونقد ، (ص ٢٤) .

العادية التي يشتمل عليها النص ، والوقائع الأسلوبية المنافرة ، أي تلك التي تؤثر في المتلقي . وفي ضوء هذا التصور يرى ريفاتير- وهو رائد الدراسة في هذا المجال - بأن الأسلوب لا يتشكل من الصور والمجازات والتقنيات البلاغية فحسب ، بل إن البنية الأسلوبية في نص معين تكمن في سلسلة من العناصر المتوقعة التي تدخل في علاقة تعارض مع العناصر غير المتوقعة ، فكل أسلوب يشتمل على سياق ونقيضه . هذا وإن الإجراءات الأسلوبية مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بادراك القارئ لها ، ذلك إن قيمة كل إجراء أسلوبي تتحدد من خلال المفاجأة التي تُحدثها في المتلقي فكلما كانت غير متوقعة كان أثرها في نفس المتلقي عميقاً. [1] أما الناقد الفرنسي (جان كوهن) فقد سعى هو الآخر إلى تقريب الشعرية من دائرة الخصوصية الأسلوبية ، وجعل مفهومها مرادفاً لمفهوم الأسلوبية ، فالشعرية لديه هي علم الأسلوب الشعري ، أو متوسط الإنزياحات التي تحدد ماهية التفرد الأدبي وميدانه . وبذلك صار واقع الشعرية واقعاً نصياً يتكشف في الخطاب الأدبي عبر مجموعة من الملامح الأسلوبية التي ميزته ومنحته صفة الشعرية أو الفرادة ، أما القوانين الإبداعية العامة التي تشكّل قوام نظرية الأدب ، فهي قوانين (ظليّة) يتم التعبير في ضوئها ، أو عبر الانزياح عنها ، وكي نفهم شعرية ما لابد من معرفة المعيار الذي تنزاح عنه اللغة الشعرية ، ومعرفة المعيار القانون ليس أمراً ميسوراً أو ثابتاً ، فما يعد معياراً في عصر قد لايكون كذلك في عصر آخر. [2]

إن الشعرية مدٌ هائل ، والدراسات التي تناولتها من الكثرة والاتساع اذ يصعب الإحاطة بها وتناول كل ما ذُكر عنها في مبحثٍ صغير لا يتعدى كونه مِهاداً تنظيرياً أولياً لهذا الموضوع الشائك والكبير. ولكن حسبنا إننا قدّمنا في هذه العُجالة إحاطة سريعة بأهم المفاهيم والنظريات القديم منها والحديث ، التي ستعتمد الباحثة على البعض منها في دراسة نصوص النثر العباسي. ذلك إن الدراسة ستعتمد مبدأ الدمج بين شعرية تودوروف وشعرية ريفاتير وجان كوهن لقربهما الكبير من منهج البحث وإمكانية تطبيق مقولاتها على نصوص النثر العباسي .

---

[1] : ينظر : الشعرية الموضوعية والنقد الأدبي / محمد القاسمي / مجلة فكر ونقد (ص ، ٢٨) .

[2] : ينظر : المفكرة النقدية / د. بشرى موسى صالح / ص ٥١ ـ ٥٢ .

فمن جملة المقولات التي أفاضوا بشرحها والحديث عنها خرجنا بمقولة مهمة هي بمنظورنا المتواضع تمثل التعبير الحقيقي عن الشعرية لأنها تجمع مفاهيم عدّه وآراء ومناهج ، وهي إن الشعرية تمثل فن الإبداع والتجاوز والإدهاش ، فهي تمثل دراسة للتشكيل الجمالي والإبداعي للنصوص ، والقدرة على الابتكار وخلق الصياغات الجديدة واستحضار الأشكال والمضامين النادرة التي تدل على قدرة الأديب وعمق تجربته الأدبية وفهمه للتجارب السابقة وتجاوزه لها ، الأمر الذي يُدهش القارئ ويصدمه بما يخالف توقعه ويحقق له المتعة والفائدة .

من هنا فالشعرية تهتم بأسلوب الأديب أولاً ثم بقدرته على خلق نص يتجاوز وينزاح عن النصوص الأخرى بما فيه من ابتكار ثم بالقارئ الفاعل الذي يتلقى النص ويكون حافزاً للأديب على الإبداع .

الفصل الأول

شعرية الأساليب النثرية في العصر العباسي

المقدمـــة :

لقد شهد النثر في العصر العباسي ازدهاراً واسعاً وتنوعاً ملحوظاً فضلاً عن تعدد فروعه وفنونه المختلفة كالنثر العلمي والنثر الفلسفي والنثر التأريخي والنثر التأليفي والنثر الفني أو الأدبي . والنوع الأخير هو ما يعنينا في هذه الدراسة ، لأنه يمتلك من المقومات الجمالية والإبداعية ما يجعله ذا شعرية عالية وأسلوب فريد ومتميز . لقد مرّ النثر العباسي بمراحل عدّة ، تطور خلالها على يد عدد من الأدباء والكتّاب تركوا بصماتهم الخاصة على صفحات الأدب ، وأصبح أسلوبهم المتميّز في كتابة النثر طريقةً متّبعة لمن جاء بعدهم من الأدباء . وسنتعرّض في هذا الفصل لبعضٍ من العوامل المؤثرة في رقي ذلك النثر، والتي أسهمت في إنتاج شعريته .إلى جانب عرض أهم الأساليب التي ظهرت في العصر العباسي على يد عدد من الأدباء وما شكلته من إنزياحات أسلوبية عما سبقها من أساليب في العصور السابقة أو في العصر العباسي ذاته .

المبحث الأول

تطوّر النثر بين الشفاهية والكتابية

في عصر ما قبل الإسلام اعتاد الشعراء والأدباء على تأليف نصوصهم الشعرية والنثرية والاحتفاظ بها في الذاكرة لأن التدوين كان شبه معدوم ، لقلة عدد الأشخاص الذين يعرفون الكتابة وندرة أدواتها. فكانوا يعتمدون الإنشاد والإلقاء في إيصال نصوصهم إلى المتلقي . وفي عصر صدر الإسلام ، أخذت الكتابة تنشط قليلاً ، ولكن كان توجهها دينياً ، وذلك لإرساء دعائم الدولة الإسلامية ، وكانت حركة التدوين هي الغالبة على حركة التأليف ،لأن مكنونات الذاكرة أخذت تتعرض للضياع ، بسبب موت الحُفّاظ ، ولوجود الكثير من العلوم المستجدة التي كان لابد من حفظها. واستمر ذلك الحال حتى بعد مجيء الدولة الأموية ، ذلك لأن الحكم فيها لم يكن مستقراً ، بسبب كثرة الثورات ، ونقمة الشعوبية ، وتربّص العباسيين المستمر ، فالكتابة " إنما تنمو في مناخ استقرار الأمة وانتظام أمور الدولة ، وازدهار حقل الثقافة ، فتجيء الرغبة في الترسل تلبية لدواعي المدنية ، وتسجيل وقائع السلطة ، وتأمين الاتصال بمختلف القطاعات ، وتعبيراً عن الخواطر والتأملات الذاتية في المجتمع والكون"[١] .

لقد بقي النثر العربي في مجمله والى نهاية العهد الأموي ومجيء العباسيين إلى الحكم ، فناً قولياً يستهدف الأسماع ، ويأخذ بشغاف قلوب العرب ووجدانهم ، تماماً كما يفعل الشعر بهم إذ يسحرهم بإيقاعه ، ويجعلهم تائهين في أودية معانيه من خلال الإنشاد أو الترنم أو الغناء . فالمظاهر الشفاهية لم تنحسر بشكل كامل في ذلك العصر حتى مع وجود فنون كتابية ، لان

---

[١] : نقاط التطور في الأدب العربي / د.علي شلق / ص ٣٨٦ .

الحاجة السياسية دعت إلى تطوير بعض الفنون النثرية دون غيرها (كالخطابة وبعض فنون الرسائل) إذ كان العصر الأموي هو العصر الذهبي للخطابة ، أما الفنون النثرية الأخرى فان حظها من الازدهار كان قليلاً ، ولكن ظهور عبد الحميد الكاتب كان بداية عهد جديد في تاريخ النثر العربي والنثر الأموي بالتحديد ، حتى قيل في حقه : (بدأت الكتابة بعبد الحميد وختمت بابن العميد) . فهو يعد أهم علامةٍ مبكرةٍ مضيئةٍ في فهم أصول عمل الكتابة ممارسةً وتنظيراً . وقد استطاع عبد الحميد الكاتب سواء من خلال ممارسته وخبرته بفن الإنشاء وكتابة الرسائل ، أو من خلال إشرافه وتوجيهه لتلاميذهِ في هذا المجال ، أن يفصل نقد النثر عن نقد الشعر . الأمر الذي جعل الكتابة عملاً تخصصياً يزاوله مجموعة من الكتّاب داخل مؤسسة متخصصة سميت (ديوان الإنشاء) ، ولم يمضِ غير زمنٍ قصير على وفاة عبد الحميد الكاتب ، حتى استكمل النثر العربي أدواته ، وتعقدت صنعته ، واغتنى بتجارب جديدة في التفكير والتعبير والتحبير حتى وصل خلال القرن الرابع الهجري مع ابن العميد وإضرابه درجة عالية من الفخامة والتأنق [1] . ثم واصل الكتّاب في كل العصور اللاحقة نهج الكتابة الذي رُسمت ملامحه الكبرى خلال القرن الثاني والرابع الهجريين . فمن الكتّاب اللاحقين من برز وتقدم فكان أن شهدنا ظهور فطاحل الكتّاب والمترسلين في العصر العباسي ، لتغدو النثرية في عمومها موجهة للقراءة وإبراز المعلومات الجديدة .

ولقد كان من الطبيعي بعد انتقال النصوص النثرية إلى طور التدوين بالكتابة ، أن يطرأ تغيير على بناها الداخلية وطرائق صياغتها ، إذ إن مرحلة الشفاهية التي خضعت لها تلك النصوص في بداية نشأتها تركت آثاراً واضحة عليها ، فالنص الشفاهي كان محكوماً بجملة أمور أهمها التأثير في السامع والاعتماد على البديهة والارتجال والإيجاز، ومن أهم سماته الوضوح والدقة والمباشرة ، فضلاً عن كثرة التكرار واستخدام النعوت والسجع وهذا ما نجده

[1] : انظر كتاب صبح الأعشى في صناعة الإنشاء للقلقشندي إذ تجد فيه معلومات وافرة عن صنعة الإنشاء وكل متعلقاتها .

في فنون الخطابة والرسالة والوصايا والأمثال . كما نجد فيها أيضاً الاهتمام بحسن الاستهلال واستخدام القوالب الصياغيّة الشائعة.[١] أو كما يدعوها أونج (العبارات الجاهزة)[٢] التي تستمد مادتها من التقاليد الشفاهية الموجودة في النصوص النثرية منذ عصر ما قبل الإسلام وحتى العصر العباسي . أما فن القصص والحكايات فهي في الغالب ذات حبكة أولية تتكئ كثيراً على الحوار والخرافة " والابتداع للاستيلاء على خيال السامع. وفي الغالب لها وظيفة مشابهة هي المتعة الفنية والتسلية. وغايتها الحكمة والاعتبار، ويكون مضمونها متلوناً ومتنوعاً بقدر تلون الحياة وتنوّع أحداثها ، ويصطبغ أسلوبها عادة بأسلوب القاص أو الراوي وطابعه ، ولهذا فان أسلوبها متغير وغير ثابت " [٣] ويُرجّح أن تدوين هذه الحكايات جعلها تأخذ أسلوب مدونيها لتعدد الروايات التي رويت بها ، والصياغات الأسلوبية المختلفة لنصوصها . وقد خضعت الآراء النقدية للشفوية أيضاً ، فكان منها من اتسم بالتذوق والتأثر الشخصي والتعبير الفطري ، بينما البعض الآخر آثر التحليل المعتمد على التلقي الفائق والتمثل السريع للنص.[٤] ومع ذلك بقيت مجرد لمحات آنية ومتناثرة ، فهي لم تؤسس لنظرية ، ولم تعالج موضوعات نقدية محددة لأنها كانت رصداً لحالات عابرة أو مفاضلة ذوقية بين نصين شفويين. وفي مطلع العصر العباسي انتقل العقل العربي إلى مرحلة النضج العربي ، وقد نجم عن هذا الانتقال تعديل أو تغيير عميق في بُنى المجتمعات التقليدية وفي موازين القوى بين الشرائح الاجتماعية المختلفة ، وبات العقل الإسلامي (الكتابي) مرتبطاً بالدولة (السلطان) ورجال الفقه والطبقات الحاكمة [٥] وكان هذا في باديء الأمر ولم يستمر إلا لدى عدد قليل من الكتّاب، إذ مثلت الكتابة قوّة لإعادة بناء الوعي الثقافي (للمنشئ / الأديب صاحب النص) الذي ارتقى به من القاعدة الشعبية إلى

---

[١] : ينظر: الإنشاد والتلقي (بعض المزايا الشفاهية في القصيدة العربية الحديثة) حاتم الصكر/آفاق عربية/ س١٨- ١٩٩٣/ ص٣٦. وكتاب الثابت والمتحول- صدمة الحداثة/ أدونيس/ ص٣.٣ - ٣.٨ .
[٢] : ينظر : الشفاهية والكتابية / والتر أونج / ص ٧٨ .
[٣] : ينظر: كتاب تاريخ الترسل النثري عند العرب في الجاهلية/ د. محمود المقداد / ص ٨٨ - ٩١ .
[٤] : ينظر : استقبال النص عند العرب / د. محمد رضا مبارك / ص ١١٠ .
[٥] : ينظر : حرية الشفاهي ، حرية المكتوب / محمد حسن عبد الحافظ / ع ١١٤٢ ، ٢٠ /٣/ ٢٠٠٥

القاعدة الرسمية. ومع مرور الوقت أصبح الأديب " يجد جوهره الإبداعي العميق في ذاته ، لا في خارج ذاته. سواء كان هذا الخارج (تراثاً) أو كان (جماعة) أو كان (نظاماً) " [١] فهو لم " يقتصر على الرسميات وإنما تطلّع إلى آفاق أخرى ليُشبع النهم الذاتي إلى التعبير عن خوالج النفس وحاجات العقل ، فياضاً من ينابيع التجارب " [٢] .

فعملية ترتيب الكلمات على الورق وتنضيدها في السطور لابد وأن يكون لها انعكاسات على تنظيم الأفكار التي تعبّر عنها الكلمات ، كما إنه لابد أن يترك آثاراً هائلة على ملكات الإنسان الإدراكية والوجدانية وعلى وسائله في تخزين وتنظيم واسترجاع مخزوناته الذهنية والنفسية.هذا فيما يخص المنشئ ، أما المتلقي فإن الكتابة سوف تمنحه فرصة لتفحّص الكلام بشكل مغاير، الأمر الذي سمح بتوسيع آفاق الممارسات النقدية ، ومن ثم نمو العقلانية والتساؤل والمنطق. لأن النصوص بعد تدوينها تتيح للقارئ فرصة الاطّلاع الموسّع على كل ما كتب في فن من الفنون الأدبية ، ومن ثم سوف تكون هناك فرصة كبيرة للتمحيص والمقارنة والمفاضلة التي تكون مبنية على أسس علمية ونظريات أدبية صحيحة ، وهذا بطبيعة الحال سوف يسهم بشكل فعّال في تطوير ملكات الأديب وطاقاته الإبداعية ، لأن العلاقة بين الكاتب والقارئ علاقة وثيقة ومتشعبة، وذات فاعلية كبيرة ، ولاسيما القارئ المُنتج ، إذ إن القارئ المستهلك الذي يكتفي بقراءة النص والهمس لنفسه بأن هذا النص جيد أو رديء ، ثم يضعه جانباً ، لا يشكّل فرقاً للنص أو لمنشئه. على العكس من القارئ المنتج الذي يسعى لتطوير نفسه من خلال النصوص بالحصول على المعرفة المتجددة ، ومن ثم تطوير النصوص عبر الدخول إلى عوالمها المجهولة ، واستكشاف كنوزها المدفونة وقيمها الجمالية. مما يدفع بالكاتب إلى البحث عمّا هو جديد ومبتكر لإثارة اهتمام القرّاء وإضافة شيء إلى مخزونهم الثقافي. فمن هنا تولدت القصدية الأدبية في كتابة النصوص ، ومن هذا المنطلق تطوّرت الكتابة ولاسيما الكتابة النثرية

---

[١] : الثابت والمتحول (صدمة الحداثة) / أدونيس / ص ٣.٩ .
[٢] : نقاط التطور في الأدب العربي / ص ٣٦٩ ـ ٣٧٠ .

، لأن المعركة مع الشعر لم تحسم نتائجها لصالح النثر في العصر العباسي ، إلا بعد التجديد والابتكار وإيجاد الفنون الغريبة والغير مألوفة ، ومن ثم كتابتها بصيغ جديدة وجماليات فريدة ، لفتت انتباه القارئ المنتج ، وحرّكت قريحته النقدية نحو هذا الفن الذي عانى كثيراً من الغبن والإهمال فيما مضى من العصور الأدبية .

إن الكتابة في العصر العباسي أوجدت لنا ثلاثة اتجاهات هي (الكتابة التدوينية) ونقصد بها تلك الكتابة التي يقوم الكاتب خلالها بتدوين عدد من النصوص التي تُملى عليه ، أو التي تحتفظ بها الذاكرة الشفاهية لبعض الأشخاص ، بهدف جمع المادة النثرية لحفظها من الضياع ، وتقديمها للقارئ ليفيد منها. وهي كتابة لا يكون للكاتب فيها أي فضل سوى عملية الجمع والتحقق من صحة النصوص وصحة نسبتها إلى أصحابها ، ثم تصنيفها بحسب الموضوعات المراد عرضها للقارئ ، كما نجد في كتب الأمثال أو الكتب التي دونت رسائل بعض الكتّاب. وهذه الكتابة ذات جذور قديمة ، إذ ظهرت بواكيرها الأولى منذ عصر الرسول (صلى الله عليه وآله وسلم) ثم اتسعت في العصر الأموي على يد عدد من الكتّاب، حتى بلغت في العصر العباسي قمة نضجها وتطورها . [1]

أما الاتجاه الثاني للكتابة فهي (الكتابة التأليفية) وهي تلك الكتابة التي يعمل الكاتب خلالها على التأليف بين النصوص ، أي جمعها وضمها إلى بعضها البعض في مؤلف واحد ، وهذه الكتابة تستلزم المعرفة بشتى أنواع العلوم ، لأن النصوص التي تُجمع في تلك الكتب لا تنتمي بالضرورة إلى موضوع واحد ، أو فن نثري محدد ، فهي تضم الرسائل إلى جانب الأمثال والحكم والوصايا والأخبار المختلفة عن الشخصيات بكل أنواعها وأشكالها ، فمنها الملوك والوزراء ومنها العلماء ومنها عامة الناس. كما نجد فيها الحكاية والمناظرة والخطبة والآراء النقدية ، وفي كثير من الأحيان يرد فيها الشعر إلى جانب النثر ، فهي كتابة موسوعية

---

[1] : ينظر : مناهج التأليف عند العلماء العرب / د. مصطفى الشكعة / ص ٥٠ ـ٥٥ . حيث ذكر العديد من الأدلة التي تثبت وجود التدوين والتصنيف في عصر الرسول وعصر الدولة الأموية .

تبرز فيها شخصية الكاتب ، ليس فقط بما يمتلكه من سعة العلم والمعرفة ، وإنما بطريقته المميزة في الربط بين المتناقضات ، وكيفية الانتقال من موضوع إلى آخر دون إحداث خلل أو إشعار القارئ بوجود فجوة فاصلة بين الموضوعات تُعكر عليه صفو القراءة والانسجام مع النص وعلى الرغم من إن النصوص التي تحتويها هذه الكتب (كتب التأليف الأدبي) أو (كتب العلوم والمعرفة العامة) هي ليست من نتاج المؤلف ، إلا إن اختيارها للاستشهاد بها هي دون غيرها وربطها بعجلة الموضوع الذي تم طرحه - أو مجموعة الموضوعات المطروحة - هو دليل على ذوق رفيع وذكاء قريحة يتمتع بها الكاتب . وقد أسهمت هذه المؤلفات في إثراء العقول وتوسيع آفاقها ، ومدها بمختلف أنواع المعارف التي تنتمي لمختلف الثقافات والطبقات الأدبية ، الأمر الذي حفزها على الإبداع والبحث عن كل ما هو جديد ومبتكر لتطوير النثر العربي[1] والاتجاه الثالث للكتابة هي (الكتابة الإنشائية) وهي الكتابة التي يكون الإنشاء أصل موضوعها ، وهو مصدر أنشأ الشيء إذا ابتدأه أو اخترعه على غير مثال يحتذيه ، بمعنى أن الكاتب يخترع ما يؤلفه من الكلام ، ويبتكره من المعاني فيما يكتبه . وعلماء الأدب ما برحوا يُرجّحون كتابة الإنشاء ويفضلونها ويميزونها على سائر الكتابات ، لأنها تستلزم العلم بكل أنواع الكتابة ، كما إنها تشتمل على البيان الدال على لطائف المعاني التي هي زُبد الأفكار ، وجواهر الألفاظ التي هي حلية الألسنة ، هذا وإنها تستلزم زيادة العلم ، وغزارة الفضيلة ، وذكاء القريحة ، وجودة الروية . لما يحتاج إليه صاحبها من التصرف في المعاني المتداولة ، والتعبير عنها بألفاظ غير الألفاظ التي عبّر بها من سبق إلى استعمالها ، مع حفظ صورتها إلى حقائقها.. مع ما يحتاجه من اختراع المعاني الأبكار للأمور الحادثة التي لم يقع مثلها ، ولا سبق سابقٌ إلى كتابتها ، لأن الحوادث والوقائع لا تتناهى ولا تقف عند حد . ولذلك نجد اختصاص كاتب الإنشاء بالسلطان

---

[1] : من كتب الأدب العربي الكبيرة والشهيرة التي عُدت من مصادر النثر : (البيان والتبيين والبخلاء والحيوان) للجاحظ ، وكتاب (عيون الأخبار) لابن كتيبة ، وكتاب (الأغاني) لأبي الفرج الأصفهاني ، وكتاب (الوزراء والكتاب) للجهشياري ، وكتاب (الأمالي) لأبي علي القالي ، وكتاب (الإمتاع والمؤانسة) لأبي حيان التوحيدي، وكتاب (يتيمة الدهر) للثعالبي، وكتاب (صبح الأعشى) للقلقشندي .

وقربه منه ، وإعظام خواصه واعتمادهم في المهمات عليه. [١] إن الكتابة الإنشائية هي قمة النضج الفني للنثر، فنصوصها تُفصح عن أسلوب الكاتب وإمكانياته الإبداعية بصورة أوضح وأدق ، لأن النص بكل مكوناته هو من صنع الكاتب ، وعُصارة أفكاره ومعارفه ، وفيها يحقق بصماته الخاصة وشخصيته الأدبية المستقلة.[٢] فهذه الكتابة إنما كتبت بقصدية أدبية ، أي إن الكاتب كان يعي بأن ما يكتبه هو (أدب) أو نصوص أدبية ، وليس مجرد نثر عادي ، فيه سحر بلاغي واستخدام بديعي يعطيه صفة الجمال. إن الأدب الحقيقي هو ما يثير هزة في أعماق المتلقي تستحوذ على كامل عواطفه وأفكاره ، فيُعجب ويُدهش ويقف عاجزاً أمام النص الذي صعقه فأصبح لا يعرف كيف يصف شعوره. وهذا هو جوهر الشعرية وفعلها في النص ، فمن هنا نجد الكاتب وقد آثر الإبداع بكل مستوياته، وعانق جمال اللغة والمعنى وعمق الموضوعات وتنوّعها ، وسافر في عوالم الخيال مُحلقاً ، وغاص في بحار التجديد متعمقاً ، فجاء بكل ما هو ساحر ومُدهش وغير مُتوقع ، لكي يرتقي بنصوصه إلى الشعرية بكل مستوياتها وأوجهها . فبرزت لدينا نصوص درامية وأخرى ذات أداء حكائي متميز وسرد فيه الشيء الكثير من الرقي وكتابات آثرت الغموض والغرائبية والأسطرة ، وهذه كلها من وجوه الشعرية وأشكالها، أما على صعيد صياغة النصوص بشكلٍ مبتكر فنجد العنونة على سبيل المثال ، وهي شيء جديد في مرحلة التأليف والكتابة ، وحتى هذه العنونة أخذ الكاتب يتفنن بها ، ويبدع في استخدامها بما ينسجم ونصوصه ، وهو أمر سوف نفصل القول به لاحقاً . كما وبرز لدينا الاهتمام بالاستهلال الكتابي للنصوص ومحاولة الابتعاد عن القوالب الجاهزة والديباجات المعتادة ، ثم الاهتمام بالتبويب والتقسيم ، وطرق طرح المادة بما ينسجم وأفق توقع القارئ ، أو تعمد مخالفة ذلك

---

[١] : ينظر : كتاب صبح الأعشى في صناعة الإنشاء / القلقشندي / ج١ / ص ٥٢ ـ ٥٥ .

[٢] : من نماذج الكتابة الإنشائية (رسائل الجاحظ ، ورسائل ابن العميد ورسائل الصاحب بن عباد ، ورسائل أبي بكر الخوارزمي ، ورسائل بديع الزمان الهمذاني ، ورسائل قابوس بن وشمكير، ورسائل أبي العلاء المعري، ورسائل اخوان الصفاء ، ومقامات الهمذاني، ومقامات الحريري، والنثر الصوفي) .

التوقـع ومفاجأتـه وإدهاشـه. وغيرهـا مـن الأمـور الأخـرى التـي أسـهمت فـي تعزيـز شـعرية النصوص ، وكان للمرحلة الكتابية الدور الفاعل فيها .

ومن الكتّاب من جمع بين الكتابة التأليفيّة والكتابة الإنشائية ، فكانت نتاجاتـه فـي الحقلين متميزة ولها ذوقها الخاص.بينما هنالك كتّاب أبدعوا في حقل الكتابة الإنشائية فقط ، الأمر الذي جعلهم يهتدون إلى ابتداع فنون جديدة مثل (فن المقامة) الذي كان فنّاً نثرياً عباسياً بحتاً ، إذ لم يكن لـه مثيل فـي العصـور السـابقة لاسيما بالصـورة الفنيـة المتكاملـة التـي وجد بهـا فـي العصـر العباسي .

بعد هذا العرض الموجز لأهم أنواع الكتابة التي ظهرت في العصر العباسي ومـا طرأ عليهـا من تطـوّر بفعل التدرج الزمنـي والثقافي الـذي أسـهم فـي نضـج الـوعي الكتـابي ، أمكننـا التوصل إلـى بعض الخصـائص التـي امتـازت بهـا النصـوص المكتوبـة عن النصـوص الشفاهية التي كانت سائدة في العهود الأولى للنثر العربي وهي :

١ ـ الدقة في التعبير ووضوح المعنى :

وتبرز هذه الخصيصة في النص الكتابي بصورة أعمق ، إذ نجد الكاتب يجنح إلى الجمل الطويلـة المترابطـة ، لتوضـيح كل مـا يتعلـق بـالمعنى ، كمـا إنـه يحـاول اختيـار أفضـل الكلمـات والعبارات المؤدية للمقصود ، وذلك لامتلاكه الوقت الكافي لإعادة النظر في نصوصه ، وإجراء التعديلات عليها سواء بحذف بعض الأجزاء أو إضافة أخرى ، على العكس من النص الشفاهي الذي تكون عملية التصحيح فيه شيئاً مربكاً لصاحب النص ، ومخلاً بقدراته وجماليات نصه ، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى ، فان سعة الوقت تتيح للكاتب إمكانية التعبير عن عدد أكبر من الأفكار، مع الربط بينها بصورة محكمة وإظهار العلاقات القائمة بينها دونما خلل أو ضعف. هذا وإن التأني في الكتابة تتيح للكاتب فرصة توزيع المعلومات بصورة مناسبة لسياق النص ولبنائه العام. كما إنها تجعل من لغته لغةً مضغوطة ومركّزة مع الميل إلى استخدام التراكيب النحوية

المعقدة في كثير من الأحيان ومنها (جملة الصلة وجملة العطف وجملة لشرط) التي لا تمنع من كون لغة النص لغة مترابطة ومكثفة .

٢ - إن النصوص المكتوبة توجّه خطابها نحو قارئ غائب على خلاف النص الشفاهي الذي يوجّه حديثه إلى مستمع مخاطب ، ولذا نجد في النصوص المكتوبة كثرة استخدام الأفعال المبنية للمجهول ، هذا وإن الخطاب في النصوص المكتوبة يتصف بالتقريرية ، أي تقرير منهج معين وخطة ثابتة في طرحه للموضوعات والأفكار ، في حين أن الخطاب الشفوي يستلزم الشرح وإيصال المعلومات بأكثر من طريقة لكي تتناسب مع مستويات السامعين المتباينة ، ولذا فالنصوص الشفاهية غالباً ما تتصف بالتكرار ، والخطاب الشفاهي يبقى رهن السياق الواقعي ، لأن المتلقي مجبر على التقاط المعاني بصورة سريعة تحتمها عملية التلقي الشفاهي ، فهو دائماً رهينة الانطباع الأول ، وقد يستثنى من هذه القاعدة أصحاب ملكة الحفظ لأن الذاكرة ستحتفظ لهم بنسخة عن النص ، الأمر الذي يمنحهم متسعاً من الوقت لتذوّق النص وتقليبه على جهاته المختلفة ، وصولاً إلى خباياه وأسراره وقيمه الجمالية . على العكس من ذلك نجد الخطاب في النص المكتوب قد يتفرع إلى سياقات متعددة بفعل عملية التحليل والتأويل التي يمارسها القارئ لكثرة تردده على النص وإمعان النظر فيه .

٣ - في النصوص المكتوبة أصبح استخدام علامات الترقيم وتقنية الفراغ الكتابي محاولة للتعويض عن أدوات اللغة المنطوقة كالوقف والتنغيم والنبر إذ " يمكن أن تشير علامات الترقيم في النص بدرجة أقل إلى نغمة الصوت ، فعلامة الاستفهام أو الفاصلة على سبيل المثال ، تدعو عموماً إلى رفع درجة الصوت قليلاً "[١] وقد استطاع الكاتب تحقيق نجاح ملموس في هذا الجانب ، حتى إنه تعدى ذلك إلى الاستخدام الخاص للغة وتشكيلها بطرق يمكن معها خلق بعض الإيقاعات والموسيقى الداخلية للتعويض عن التنغيم. فضلاً عن استخدام السجع والتفنن فيه ، لما له من موسيقيّة وإيقاع خاص.

---

[١] : الشفاهية والكتابية / والترج أونج / ص ١٥٧ .

٤ - إن عملية الخلق والإبداع الفني في النصوص المكتوبة تعد معاناة ، فالكاتب رهينة ضغط نفسي وآلام تفرضها ولادة النص الجديد . فلذا نسمع عن كثير من الكتّاب ممن يعتكفون في بيوتهم لأيام وشهور ينقطعون فيها عن الناس وربما حتى عن المأكل. ولكن في نهاية الأمر تبقى عملية المعاناة تلك شيئاً يخصهم ، قد يعلم به الآخرون وقد لا يعلمون ، فكم من نص مكتوب عندما نقرؤه نعرف عن حالة كاتبه ، وما عاناه في عملية الكتابة ؟ أو ما هو عدد التصحيحات التي أجراها ؟ وكم استغرق من وقت في كتابة نصّه ؟ كل تلك الأمور هي شأن الكاتب الخاص ، ومردودها إيجابي بالنسبة له ، لأنه يخرج معها بنص متكامل غير قابل للتغيير، وإن اختلفت آراء القرّاء حوله . في حين أن النص الشفاهي تكون المعاناة فيه أشد وأعمق ، لأن المبدع في حالة مواجهة مباشرة مع المتلقي ، لاسيما إذا كان النص مرتجلاً كما في الخطب ، فهو حريص كل الحرص على أن لا تُرى عليه شائبة ، وأن لا يقع في الخطأ لأن التصحيح سيُخل بقوة النص ، إذ إن " التصحيحات في الأداء الشفاهي تميل إلى أن تكون سلبية الأثر ، وأن تجعل من المتكلم غير مقنع. ولهذا فانه لا يلجأ إليها إلا عند الضرورة القصوى أو يتجنبها كلية . بينما يمكن في حالة الكتابة إجراء التصحيحات على نطاق واسع ، وأنى للقارئ أن يعرف إنها أجريت "[١] وصاحب النص الشفوي إلى جانب تركيزه على عملية الإبداع وصنع النص بإتقان ، مُجبر على التركيز في الوقت ذاته على المستمع وقراءة ردود أفعاله ، فقسمات الوجوه ونظرات العيون وتعابير الشفاه تدل على الاستحسان ، كما قد تدل على الاستهجان وهي أمور لها مردودها الكبير عليه ، فقد يضطر إلى تقديم إيضاحات جديدة ، وإضافات أخرى ، لم يكن في نيته تقديمها لغرض إيصال النص بصورة أوضح وأجود ، أو على العكس قد يضطر إلى حذف بعض الأمور والتجاوز عنها لمراعاة مقتضى الحال بالنسبة للسامع المتلقي وكم من أديب محنك ومبدع رصين يقع فريسة العي والحصر ، بسبب هذه الضغوط النفسية الكبيرة التي ترافق عملية الإبداع الشفاهي ، أو بسبب المقاطعات المستمرة

---

[١] : المصدر نفسه / ص ١٦.

والمعارضات التي تفرضها طبيعة التلقي الشفاهي ، مما تقطع على المبدع عملية الاستغراق ، في النص وتشتت تسلسل الأفكار لديه ، الأمر الذي قد يقلل من كفاءة النص ، ويحط من مستواه الفني . فلو تخيلنا أن التحوّل إلى كتابة النصوص لم يتم في العصر العباسي ، إذن هل كان بالإمكان نشوء كل هذا الكم الهائل من النصوص النثرية وبنفس هذه الجودة ؟ بالتأكيد إن الإمكانيات ستكون محدودة والتطوّر بطيئاً ، فالنثر خلاف الشعر ثقيل على الأسماع ، وقليل التعلّق في الذاكرة لأنه عسير على الحفظ ، إذن فمرحلة الانتقال من الشفاهية إلى الكتابية كانت بحق هي مرحلة انتقال مركز السلطة من يد الشعر إلى يد النثر ، وبداية عهد جديد لهذا الفن ، لكي يبسط جناحيه على عالم الأدب ، ويحرر الطاقات الإبداعية من أسرها بدليل إن العديد من الشعراء ممن لم يسبق لهم الخوض في عالم النثر ، دخلوا هذا العالم واستغرقوا في البحث عن كنوزه ، حتى جعلوا من النثر خصماً قوياً للشعر ، تمكن من التغلب عليه في كثير من الأحيان ، لحصوله على اهتمامهم وتسلطه على إبداعهم ومنهم ابن المعتز ، الشريف الرضي ، وأبو العلاء المعري وغيرهم كثير

إن هذه أبرز الخصائص التي يمكن ملاحظتها على نصوص النثر في العصر العباسي ، والتي توضّح بشكل جلي دور الكتابة في تطوير الوعي الإبداعي للأديب وقد لمس العديد منهم ذلك التطوّر من أمثال الجاحظ والتوحيدي ، فعبّروا بنصوصهم عن آرائهم حول الفرق بين الشفاهية والكتابية ، وتأثيرها على العملية الإبداعية. إذ يذكر لنا التوحيدي ما نصّه " والكتاب يتصفح أكثر من تصفح الخطاب ، لأن الكاتب مُختار والمخاطب مضطر ، ومن يرد عليه كتابك فليس يعلم أسرعت فيه أم أبطأت وإنما ينظر أصبت فيه أم أخطأت ، وأحسنت فيه أم أسأت ، فإبطاؤك غير إصابتك ، كمار إن إسراعك غير مُعفٍ على غلطك . فإن الكلام إذا مر بالسمع حلّق ، وإذا شارفه البصر بالقراءة من كتاب أسف ، والمحلق بعيد المنال والمسف حاضر العين ، والمسموع إذا لم يملكه الحفظ تذكر منه الشيء بعد الشيء بالوهم الذي لا انعقاد له والخيال الذي لا معرج عليه . الخوض في الشيء بالقلم مخالف للإفاضة باللسان ، لأن القلم أطول عناناً من

اللسان وإفضاء اللسان أحرج من إفضاء القلم ، والغرض كله الإفادة ، فليس يكثر الطويل إن كان الرجوع فيه إلى الكتب الموضوعة من أجله كافياً ، فليس ذلك مثل البحث عنه باللسان وأخذ الجواب عنه بالبيان ، والكتاب موات ، ونصيب الناظر فيه منزور ، وليس كذلك المذاكرة والمناظرة والمواتاة ، فإن ما ينال من هذه أغض وأطرأ وأهنأ وأمرأ "[1] إننا نجد التوحيدي في ختام نصّه يحن إلى الشفاهية ويُرجحها على الكتابة في أمور معينة هي المناظرة والمذاكرة ، وباعتقادي أن السبب الداعي لذلك هو إن المناظرات سواء الأدبية أو النقدية أو الفلسفية أو الدينية أو العلمية ... الخ ، عندما تكون مشافهة تكون أشد حماسة وفيها لذة نفسية للجانب المتفوق ، لاسيما عندما يرى علائم الحيرة والإفحام والهزيمة بادية على الخصم ، كما إن الحصول على جواب السؤال والاستفسار عن المبهم يكون سريعاً ومباشراً وشافياً ، على عكس المناظرات الكتابيّة التي قد يستغرق رد الطرف الآخر فيها على الطرف الأول أياماً وربما شهوراً وفقاً للموضوع المطروح للمناظرة ، وتجدر بنا الإشارة إلى إن كتاب البيان والتبيين للجاحظ فيه الكثير من الإشارات حول موضوع الشفاهية والكتابة في حديثه عن الخطابة والعي والحصر وكذلك عند حديثه عن الفصاحة والمعاني والألفاظ في اللغة العربية ، فضلاً عن ذلك نصوصه حول الكتابة والكتّاب. إن تلك الآراء والإشارات والمقارنات هي دليل ملموس على إدراك العقل العربي لما أوجدته مرحلة التحوّل تلك من تأثيرات على طبيعة الكتابة النثرية ، الأمر الذي حفز الكتّاب على قطع أشواط جديدة في ميدان الإبداع ، مما يساعدهم على خلق شعرية عالية في نصوصهم ، لأن وجود الإبداع في النص يعني بالضرورة وجود قيم جمالية وفنيّة متجددة ، وهذا هو حقل الشعرية ومحورها ، لأن وظيفتها الأساس هي البحث في أدبية النصوص .

لقد كان للقرآن الكريم الأثر الكبير في نضج الكتابية ذلك إنّه النموذج الأول للكتابة الذي اطّلع عليه العرب إذ تم تدوينه في وقت مبكر حفاظاً عليه . ومن هنا شكّل نقطة التحوّل للوعي

---

[1] : الإمتاع والمؤانسة / التوحيدي / ص ٢١١ .

العربي ، إذ " لم يكن القرآن رؤية أو قراءة جديدة للإنسان والعالم وحسب ، وإنما كان أيضاً كتابة جديدة ، وكما أنه يمثل قطيعة مع الجاهلية على مستوى المعرفة ، فانه يمثّل أيضاً قطيعة معها على مستوى الشكل التعبيري . هكذا كان النص القرآني تحولاً جذرياً وشاملاً به وفيه ، تأسست النقلة من الشفوية إلى الكتابة ، من ثقافة البديهة والارتجال إلى ثقافة الرويّة والتأمل ، ومن النظرة التي لا تلامس الوجود إلا في ظاهره الوثني ، إلى النظرة التي تلامسه في عمقه الميتافيزيائي وفي شموله ، نشأةً ومصيراً ومعاداً ." [١] لقد استطاع القرآن توجيه العقلية العربية نحو التحليل والتأويل بما زخرت به نصوصه من ألوان البيان وبديع القول وجمال التصوير وسحر اللغة ، إلى جانب الإيقاع الموسيقي الرفيع والشعرية العالية . وهو نص ضمّ كل الفنون القولية في تجانس منقطع النظير ، كالحكمة والوصية والقصص . الأمر الذي جعل الأدباء يهتدون إلى الكتابة التأليفية. كذلك التنوّع في الأسلوب القرآني كالحوار والسرد والوصف والتصوير كان له الأثر في تطوير أساليب النثر الكتابي ، وهذه الأمور إنما عرضتها للقارئ تلك الدراسات القرآنية فهي التي " وضعت أسساً نقدية جديدة لدراسة النص. بل ابتكرت علماً للجمال جديداً ، ممهدةً بذلك لنشوء شعريةٍ عربية جديدة " [٢] ولو نظرنا إلى النص الصوفي - الذي يمثل أحد الفنون النثرية الكتابية المبتكرة - لعرفنا " كيف إن الكتابة القرآنية ولّدت تذوقاً جديداً للغة الفنية . وممارسةً كتابية جديدة ، وكيف أن القرآن أصبح (منبع الأدب) وكيف أن الدراسات القرآنية توفر المصدر الأكثر أهمية لدراسة شعرية اللغة العربية . "[٣] وتجدر بنا الإشارة إلى إن الدراسات الحديثة للأدب ، تميل إلى الاهتمام بالشفوية وتسلّم بوجودها مع الأدب المكتوب ولاسيما في الشعر. فهم لا ينظرون إلى (الأدب الشفوي أو الشفاهي) بأنه الأدب الذي كان يُنطق شفاهاً ويتلقاه الجمهور عن طريق الإلقاء أو الإنشاد فحسب ، وإنما يعدون الشفاهية سمة تلازم بعض النصوص حتى المكتوبة منها ، نتيجة للتأثر بالمرحلة الشفاهية السابقة ،

---

[١] : الشعرية العربية / أدونيس / ص ٣٥ - ٣٦ .
[٢] : المصدر نفسه / ص ٥١ .
[٣] : الشعرية العربية / أدونيس / ص ٥١ .

والحقيقة أن معظم تلك الدراسات التي اعتمدت على مقولات والتر أونج في الشفاهية أو على دراسة جيمس مونرو (النظم الشفوي في شعر ما قبل الإسلام : مشكلة الموثوقية) المنشورة في مجلة الأدب العربي الهولندية عام ١٩٧٢ ، أو تطبيقات باري ولورد على الشعر الإغريقي القديم وآداب العصور الوسطى ، لم تستطع التوصل إلى مفهوم محدد وواضح للنظرية الشفاهية ، كما لم تقدم لنا خصائص أو سمات بارزة يمكن عن طريقها التوّصل إلى أسباب اتهام بعض النصوص المكتوبة بأنها متصلة بالشفاهية ، فكل الذي قدمته لنا تأويلات وتبريرات غير مقنعة ولم تكن مبنية على أسس علمية ثابتة. (١)

ولهذا السبب لم تتسع تلك الدراسات كما لم يشمل مجالها كل الفنون الأدبية ، فما من دراسات تناولت النثر على الرغم من احتوائه على الفنون الشفاهية كالخطبة والمثل والحكمة والوصية والمناظرة .

إن غاية ما نود طرحه في هذا المبحث هو إن المرحلة الكتابية هي المرحلة التي ولد معها فن النثر بشكل ناضج وواضح المعالم ، فالكاتب بدأ بوضع أطر وقوانين وصور محددة لهذا الفن ، استطاع معها أن يعلن عن ولادة فنٍ أدبيٍ كان لفترةٍ طويلةٍ يقف خجلاً إلى جانب فن الشعر المتسيد للساحة الأدبية دون منازع ، فالكاتب العباسي كان لديه تصميمٌ كبير وقصديةٌ أدبيةٌ واضحةٌ وراسخة لتثبيت قالب وصورة مبدئية لهذا الفن ، ودور مرحلة الكتابة يكمن في إن النثر لم يعد مجرد خُطبٍ تُلقى فتحتفظ بها الأذهان أو تنساها ، ولا هي نصوص صغيرة لمثلٍ ما أو وصيةٍ تحمل شيئاً من الحكمة والموعظة ، وإنما النثر أصبح يُكتبُ بنصوصٍ طويلةٍ تستوعبها كتب ورسائل ومجلدات كثيرة قد تحتاج إلى أيام عديدة لقراءتها ، وهي لذلك لا بد لها من أن تُكتبُ بأسلوبٍ شيقٍ وإبداعٍ فيه تجدد وطرافة لكي تغري القارئ بالمتابعة فلا ينصرف إلى الشعر لشعورٍ بالملل والسأم ، من هنا كان الأديب العباسي دائم البحث عن الجديد

---

(١) : من تلك الدراسات دراسة الدكتور عبد المنعم الزبيدي (مقدمة لدراسة الشعر الجاهلي) ودراسة كمال أبو ديب (الرؤى المقنّعة) ودراسة حسن البنا عز الدين (قصيدة الظعائن في الشعر الجاهلي : دراسة في جماليات الشعر الشفاهي) .

والمبتكر في الأساليب والمضامين والفنون فانتج لنا نصوصاً لم يكن للنثر عهداً بها من قبل كما أوضحنا ذلك سلفاً . إذاً فمع مرحلة الكتابة ولد النثر الفني الحقيقي وتولدت القصدية الأدبية – وهي من أهم شروط تحقق الشعرية – والتي نعني بها معرفة الكاتب وإدراكه العميق بان ما يكتبه هو نص أدبي ينتمي إلى فن أدبي معين له ملامح وخواص تفصله عن غيره من الفنون الأخرى . وان هذه الكتابة الأدبية تحتّم عليه أن يبدع ويبتكر ويدهش القاري ويفاجأه بكل ما هو جديد ومتنوع ، وان يكون له أسلوب مميز وبصمة خاصة تفرده كأديب عن غيره من الأدباء .

المبحث الثاني

العوامل المؤثرة في توجيه الكتابة وتنوّع الأساليب النثرية

للكتابة توجّهات ومقاصد وغايات تتحكم بشكل إرادي او لا إرادي بصياغة النصوص الأدبية وأساليبها ومضامينها وطُرائق طرحها . فلابد من وجود عوامل مؤثرة ومتأثرة بالعملية الإبداعية يمكنها إحداث فرق في هيكليّة العمل الأدبي ومن جملة تلك العوامل :

* المتلقـــي

لكل متلقٍ تكوينه الخاص الذي ينطوي على ميوله ورغباته وقدراته الذهنية وهذا التكوين لابد له من التأثير بشكل أو بآخر في عملية التلقي . ثم هناك المستوى الثقافي والخبرات المكتسبة بمختلف أنواعها التي من شأنها تنمية الذائقة الأدبية للمتلقي ، الأمر الذي خلق لنا قراءات متعددة تستبطن النص وتستنطقه للكشف عن آفاقه وإيحاءاته ، متفحصة لعلاقاته الفنية وقيمه الجمالية ، فأصبحنا أمام شعرية النص وشعرية تلقي النص .

ولأن " عملية التلقي بمجملها تفاهمٌ بين منشئ الكلام ومستقبله فان توجيه القراءة علامة على تمثّل هذه العلاقة وتقدير أهميتها وقيمتها"[1] أي إن للمتلقي الأثر الكبير في صياغة النص الأدبي . وقد يختلف هذا الأثر باختلاف المتلقي ، فهو قد يكون دوراً خلاقاً يطوّر من العملية

(١) : استقبال النص عند العرب / د. محمد رضا مبارك / ص ١٩٥ .

الإبداعية ، و قد يشكّل ضغطاً نفسياً يسير بالعمل الأدبي نحو الهامشية والتصنّع والضعف ، لاسيما حين يكون الأديب بمواجهة السلطة ، ونعني بالسلطة هنا كل ما من شأنه الهيمنة على الخطاب الأدبي من قوّة ، وتمثّل (الخليفة ، الحكومة ، الوزير ، ولي الأمر) أو سلطة المال أو سلطة الثقافة أو سلطة الدين أو سلطة الحزب الانتماء الطائفي. " ومما لاشك فيه أن وجود سلطة - مهما كانت - لها مفاهيم وأشكال ومرجعيات ، تولّد مفاهيماً وأشكالاً ومرجعيات أخر تنتج بذاتها خطاباً ، قد يكون مطابقاً لخطاب السلطة أو معارضاً له ، لكنّه بالضرورة خطاباً له سلطته الواعية التي تكتشفها القراءة الثقافية " (١).

ففي العصر الأموي على سبيل المثال كان للسلطة انعكاسها الكبير على مجمل الخطاب الأدبي الشعري منه والنثري. إذ حولته إلى خطاب شعاراتي يروّج للمؤسسة الحاكمة ويدعو إلى تدعيم أركانها ، كما أخضعت الأدباء لنظام القبيلة وأرغمتهم على العيش في ظلال الصحراء والبادية، والابتعاد عن الإيغال في التحضّر والتمدن والانفلات من الأعراف القديمة للأدب. هذا ونادت بالتعصب العرقي، فالعرب هم سادة الكلمة وما سواهم عبيدها وإن فاق إبداعهم الإبداع العربي. ونظرت إلى التمازج الثقافي في محيط الأدب على إنه مساس لهيبة الدين والسلطة ، فكان الأديب الفارسي أو الرومي يكتب نصوصه وملؤه الحذر والخوف من أن يطفو شيء من خبايا النفس وموروثات العقل والثقافة على سطح نصوصه فيدفع حياته ثمناً لذلك . وهذا بالضبط ما نعنيه من إن الكتابة إنما تنشأ في أجواء الاستقرار والتحضر والمدنية. إذ إن الاستقرار الذي تبحث عنه الكتابة هو الاستقرار النفسي للكاتب ، والمتأتي من حريته في قول ما يريد وبأي شكل يريد و وإن كانت الأوضاع العامة للدولة مقلوبة رأساً على عقب. فلو نظرنا إلى الجانب السياسي والاجتماعي للعصرين الأموي والعباسي منذ بداية عهدهما وإلى نهايته ، لوجدنا إن هناك اختلافاً بين العصرين ، في العصر العباسي سادت الثورات والتقلبات السياسية وانقسام الدولة إلى دويلات مستقلة في الإدارة والحكم عن الخليفة ، وتسلط الفرس والأتراك والسلاجقة

---

(١) : **الخطاب الشعري بين خطاب السلطة وسلطة الخطاب / بلاسم الضاحي / مجلة أقلام الثقافية ، (ص٥٦)** .

على البلاد وإدارة دفة الحكم ، الأمر الذي لم يحدث في العصر الأموي. ومع ذلك فان النتاج الأدبي لاسيما في مجال النثر في العصر العباسي كان أوسع وأكثر ازدهاراً منه في العصر الأموي. والسبب في ذلك يعود إلى السلطة ودورها في تعزيز دور الأدب والأدباء . إذ إن العباسيين فتحوا الباب على مصراعيه أمام الثقافات الأخرى سواء في مجال الحُكم أو الأدب فأصبح الفارسي والتركي والرومي والهندي وغيرهم من غير العرب ، يكتبون النصوص من دون قيد أو شرط فيمزجون ثقافتهم بالثقافة العربية بل ويجعلونها أحياناً هي الطاغية وصاحبة السيادة في مجال الأفكار والصياغات والمعاني والمضامين. ويحظون بالإعجاب والتكريم على ذلك و لأن صناعتهم تلك إنما تدل على التمدّن والحضارة وتطور الذائقة الأدبية التي وصل إليها المتلقي في ذلك العصر. فنجد على سبيل المثال أن الخلفاء وغيرهم من رجال الدولة أخذوا يعيبون على الأدباء استخدامهم للصور والمعاني البدوية أو الغامضة لأن عيونهم اعتادت على بريق الذهب والدرر والياقوت ووجوه الغلمان والجواري الحسان ، وأيديهم تمرنت على ملمس الحرير والديباج وأنوفهم أدمنت روائح الزهور والعطور وأفواههم ألفت طعم اللوزينج والزلابية ، وأسماعهم استحسنت أصوات الغناء ورنين كؤوس الشراب ، فكان لابد للأدب من أن يواكب ما اعتادته هذه الحواس وذلك بالتخلي عن زيه القديم وارتداء زي العصر الذي تبدّل ذوقه وتغيّر بتأثير عوامل الحضارة والثقافة الجديدة التي راحت تغزو بعنف وإصرار مجتمع العباسيين.[١]

فالمأمون على سبيل المثال يسمع قول أبي نواس :

لا تبك ليلى ولا تطرب إلى هندٍ وأشرب على الورد من حمراء كالورد

فيقول : الله أكبر ! هذا والله هو الشعر ! لا قوله : * ألا هبي بصحنك فأصبحينا *[٢]

فلقد أصبحت معلقة عمرو بن كلثوم ليست من الشعر في شيء ، وذنبها في ذلك إنها تمثّل ذوق عصرها الذي يتنافى كلياً وذوق العصر العباسي، هذا وقد عُرف عن المأمون حبه للأدب والشعر، وضلوعه في مجالات الثقافة الواسعة وإنشاؤه للمكتبات واهتمامه بالكتب حتى عُد من

---

(١) : ينظر : المذهب البديعي في الشعر والنقد / د. رجاء محمد عيد / ص ٢٧٥ .
(٢) : ينظر : الأغاني / أبو الفرج الأصفهاني / ج ٣. / ص ١٦٤. - ١٦٥. .

أثقف الخلفاء العباسيين ، ولكننا مع ذلك نجده حين قدِم عُمارة بن عقيل إلى بغداد وطلب من النخعي الذي كان من ندماء المأمون أن يكلم له المأمون لينشده ، ففعل النخعي ذلك وأنشده عمارة هذه القصيدة :

حتّامَ قلبك بالحسان مُوكّلُ كلِفٌ بهنّ وهنّ عنهُ ذُهّلُ

وما أن فرغ الشاعر حتى قال المأمون : يا نخعي ، ما أدري أكثر ما قال ، وقد أمرت له لكلامك فيه بعشرين ألف درهم .[١] بما إن الشاعر قدِم حديثاً إلى بغداد ، فهو لم يعرف بعد بتغيّر الذوق والذائقة ، ولكن وجود النخعي هو ما أوجب له الجائزة وليس شعره الذي لاعيب فيه سوى عربيته الخالصة ، وطابعه البدوي القديم الطراز الذي لم يعرف الخليفة أكثره. ولكن كم من شاعر وأديب تعرضوا لخيبة الأمل بسبب عدم امتلاكهم لنخعي يضمن لهم الجوائز؟ وكم من الوقت لزمهم حتى غيروا من مسارهم في الكتابة والتأليف ليواكبوا ما هو سائد وما يتطلبه ذوق المتلقي ، فيسطع نجمهم وينالون استحسان السلطة ؟ وكم منهم تعذّر عليه ذلك فضلّ مغموراً لا نعرف له ذكراً ؟ وعندما يُحدث الأديب أو الشاعر التغيير الذي يفرضه عليه المتلقي هل هو دائماً في مصلحة النص ؟ قطعاً لا ، لاسيما حين يكون المتلقي على قدر من الثقافة ، ولكن ما حيلة شاعر مثل البحتري حين يكون المتلقي هو الخليفة المتوكل ؟ إذاً لابد من أن ينزل ببعض قصائده إلى مستوى فهم الخليفة ، وإن عرّضه ذلك لسخط متلقٍ آخر وهو الناقد (عبد القاهر الجرجاني)[٢] ، فسلطة الخليفة أقوى من سلطة النقد ، والأديب بين السلطتين مُرتهن . وهذا تأكيد على ما ذكرناه حول طبيعة تكوين المتلقي وتأثير ذلك في العملية الإبداعية . وهناك صورة أخرى للمتلقي وعلاقته بالأديب وأدبه نسوقها من الأدب العباسي أيضاً ، ولكن هذه المرة نجد فيها المتلقي على مقدار من الثقافة والقدرة الأدبية التي تجعل منه نداً للأديب فيضيع حقه حسداً وبغضاً وخوفاً من المنافسة ، ونعني بذلك (أبا حيان التوحيدي) وما كان من أمره مع (الصاحب بن عباد وابن العميد) ، فاشتراكه مع الوزيرين في حرفة الأدب مع ما انطوت عليه

(١) : ينظر : الأغاني / أبو الفرج الأصفهاني : ج ٢٨ ، ص ٩٦٩١ ـ ص ٩٦٩٢ .
(٢) : ينظر : أسرار البلاغة / الجرجاني / ص ١٣٤ ـ ص ١٣٥ .

شخصيته من الترقّع والعزلة والإباء ، جعلته قليل الحضوة عند الزعماء وبعيداً عن نوالهم وجوائزهم ، الأمر الذي أثّر كثيراً في نفس التوحيدي ، وظهر ذلك التأثر جلياً واضحاً على صفحات أدبه ، ونعني رسالته في مثالب الوزيرين ، من هنا نجد أن المتلقي أصبح بالنسبة للمبدع وإبداعه سلاحاً ذا حدين ، فهو إما يسهم في الرفع من مستواه الفني وحثّه على الإبداع ، وإما ينزل به إلى الحضيض . ولكن ما يعنينا في دراستنا هذه هو الوجه الأول ، إذ نجد أن بعض المؤلفات النثرية لولا المتلقي وسلطته في توجيه الكتابة لما قُدر لها أن تولد فكتاب (الإمتاع والمؤانسة) للتوحيدي على سبيل المثال كان في الأصل عبارة عن جلسات جمعت بين الأديب والوزير ابن سعدان[١] ، الهدف منها إدخال المتعة وتحقيق الأنس وإتحاف الوزير بجملة من الأخبار والأسمار والقصص ، وربما لم يكن في نية التوحيدي جمع ما ضمته تلك الليالي والمجالس في كتاب لولا طلب أبي الوفا المهندس[٢] الذي كان الوسيط بين التوحيدي والوزير- أن يُجمع كل ما دار بين التوحيدي والوزير ابن سعدان في كتاب حتى لكأن أبي الوفا كان حاضراً معهم ، ولا ندري السبب وراء ذلك الإصرار وذاك الترغيب والترهيب على أن يتم الأمر ، سوى إن المكتبة العربية حصلت على أحدى روائعها النثرية بفعل متلقٍ مارس سلطته على الكاتب بصرامة ، فوجّه تفكيره وقريحته الأدبية إلى إبداع كتاب أغنى النثر العباسي[٣] ولعل الأمثلة على هكذا سلطة للمتلقي كثيرة في أدبنا ، ولكن ما يهمنا هنا ، هو إن الدور الذي لعبته سلطة المتلقي مع التوحيدي كان دوراً خلاّقاً ، بغض النظر عن وقوع الأمر في صورة أشبه ما تكون بالقسرية منها بالاختيارية وذلك بحسب ما نستشفه من مقدمة الكتاب فربما تعمد كاتبنا إيراد نص الحديث أو الرسالة الموجّهة إليه من قبل أبي الوفا المهندس بكل حذافيرها ، أي

---

(١) ابن سعدان / هو أبو عبد الله العارض وزير صمصام الدولة البويهي استوزره سنة ٣٧٣ وقتله سنة ٣٧٥ ، واتصل التوحيدي بابن سعدان وسامره زمناً فتألف من مجموع مسامراته كتاب (الإمتاع والمؤانسة).

(٢) أبو الوفا المهندس البوزجاني / ولد سنة ٣٣٦ ، وكان من كبار علماء زمانه بلغ المحل الأعلى في علم الرياضيات والهندسة وكان من كبار المترجمين وله عدة كتب ، وكان التوحيدي قد لقيه في أرجان بفارس ، فأسدى له جميلاً فوصله بالوزير ابن العارض الملقب بابن سعدان فلقي عنده رعاية وكرماً ، وقد توفي أبو الوفاء سنة ٣٧٦

.

(٣) : ينظر : مقدمة كتاب الإمتاع والمؤانسة لأبي حيان التوحيدي .

ما انطوت عليه من وعد ووعيد ، إذ كان باستطاعته أن يذكر بأن الكتاب إنما تم جمعه بطلب من الشخص المذكور دون الخوض في التفاصيل. لكن التوحيدي هنا إنما أرضى المتلقي بكل صوره ، فهو أجاب أبا الوفا على طلبه ، ولأن ذلك الطلب لم يكن سراً ، فليس من ضير في ذكره عند التقديم للكتاب ، ولاسيما إنه ذو فائدة له في النجاة من لوم الوزير ابن سعدان(وهو المتلقي الثاني) فيما لو وقع لوم حول سبب كتابة هذا الكتاب ، الذي ربما لو كان في نية التوحيدي كتابته لكان قد كتبه اعتزازاً منه بتلك الليالي التي جمعت بينه وبين الوزير ، ووفاءً لصحبته وجزيل عطائه ، ولكن شاءت الأقدار أمراً آخر . وهناك وجه آخر لذكره سبب التأليف على هذا النحو ، إذ ربما إعترضته سلطة النقد بشيء من القدح أو تقصي العيوب (وهنا يبرز لدينا المتلقي الثالث) فيكون عذره مُهيأ مسبقاً ، وهو إن هناك من كان يحثّه ويستحثه على إنجاز كتابه بسرعة ، أو بوقت محدود ، الأمر الذي قد يوقعه في بعض المحذورات المتأتية من نقل الكتاب من طور الشفاهية إلى طور الكتابة في مدة يسيرة .

من هنا نجد أن المتلقي سواء (الحاضر) أو (الضمني) كان دائماً وأبداً سلطة ماثلة في ذهن المبدع . ولها كبير الأثر على صياغة أعماله وتغيير توجّهاته ، ومن هنا تم تأليف عدد من الكتب نزولاً عند رغبة الأمراء والخلفاء ، فهذا الثعالبي على سبيل المثال يذكر بأنه قد ألف كتاب (لطائف المعارف) استجابة لطلب الصاحب بن عباد وألف (المنهج) و(التمثيل والمحاضرة) لشمس المعالي قابوس بن وشمكير ، وألف(سحر البلاغة) و(فقه اللغة وسر العربية) لأبي الفضل الميكالي وألف(النهاية في الكناية) و(نثر النظم) و (اللطائف والطرائف) لمأمون بن مأمون الساماني.[1] وهكذا كان دأب أغلب كُتّاب العصر العباسي ، فكل ذاك التنافس بين الأدباء على رسم الصور وتجويد المعاني وتغيير الألفاظ وإبداع الأساليب وابتداع الموضوعات والفنون الأدبية ، إنما الهدف منه هو إرضاء المتلقي ، إذ إن نيل

(١) : ينظر : دراسات في الأدب العربي وتاريخه / أحمد الشعراوي / ص ٢١ .

الاستحسان على ما يُقال أهم بكثير من القول ذاته. إلا ما ندر من الأدباء الذين شذّوا عن هذه القاعدة ولا أحسبهم كُثر .

المتلقي حين يكون ممدوحاً و مهجواً

إن الأمثلة التي ذكرناها سابقاً كانت صوراً من وقوع الأدباء تحت سلطة المتلقي بصورة قسرية ، ولكن في كثير من الأحيان نجد الأديب يخضع بصورة إرادية لتلك السلطة وذلك حين يتوجه إلى متلقٍ ما بالمدح أو الهجاء ، فهو هنا يختار متلقياً محدداً تتوافر فيه صفات معينة كعلو المكانة والرفعة والشهرة وما إلى ذلك من الصفات الخُلقية والخَلقية ، وهو إن لم يجدها فيه يصنعها من وحي خياله إذ كلما بالغ بالمدح وذكر الفضائل ، نال من العطايا الشيء الكثير. والأمر ذاته في حالة الهجاء فهو يحاول جاهداً الإحاطة بكل عيوب المهجو ونقائصه لكي يُحسن التأثير فيه والنيل منه ، وبذلك يشفي غليله إن كان هجاؤه لذلك الشخص بدافع شخصي ، أو يحقق مكاسب مادية إن كان الهجاء تعصباً لحزبٍ ما أو لشخصٍ ما ، وهي من الأمور التي شاعت في العصر العباسي بسبب الخلافات السياسية والصراعات الحزبية .

ومن الشواهد على الصورة الأولى التي يكون فيها المتلقي ممدوحاً ، رسالة التوحيدي إلى الوزير ابن العارض وفيها يقول مادحاً : " **فالحمد لله الذي جعل معاذي إلى الوزير الكريم ، البَرّ الرحيم ، والمنّة لله الذي جعلني من عُفاة جوده وناشئة عُرفه ، وواردي عِدّه ، وقادحي زنده ، ومُقتبسي نوره ، ومُصطلي ناره وحاملي نعمته ، وطالبي خدمته ، وجعل خاصتي وخالصتي من بينهم رواية مناقبه باللسان الأبين ، ونشر فضائله بالثناء الأحسن وذكر آلائه باللفظ الأفصح ، والاحتجاج لسداد آرائه بالمعنى الأوضح ، فلا زال الوزير- وزير الممالك- ممدوحاً في أطوار الأرض ، على ألسنة الأدباء والحكماء ، وفي نوادي الرؤساء والعظماء ، وما آب آئبٌ ، وغاب غائبٌ ، بمنّهِ ولُطفهِ** "[1] لو تأملنا النص لوجدنا عبارات التبجيل والتعظيم والمبالغة في ذكر الصفات والمناقب إلى جانب التركيز على تكرار الألفاظ التي تدل على الكرم

(١) : رسائل أبي حيان التوحيدي / د. إبراهيم الكيلاني / ص ١٥٧ .

والعطاء (الجود والآلاء والنعيم) وذلك للفت نظر الممدوح إلى ضرورة البرهان على الكرم بجزيل العطايا وإغداق الأموال والهدايا على الأديب. وهو من قبيل الاتفاق الضمني بين المادح والممدوح . ولكن هناك نوع آخر من المدح توجه به الأدباء إلى الأدباء الآخرين من ذوي المكانة والسلطة كالوزراء والقادة وما إلى ذلك. لا نجد فيه ذلك التركيز على الكرم بقدر ما نجد فيه التركيز على النبوغ في الكتابة وامتلاك البيان. وهو مما يقتضيه المقام في المدح وشخصية الممدوح . ومن روائع هذا النوع من المدح رسالة قابوس بن وشمكير في مدح نثر ابن العميد إذ يقول فيها : " **عُرض عليّ - أطال الله بقاء الأستاذ - من عِقود سِحره ومَحسود نثره * فصلٌ تُضيء النواظر برؤيته ، وتَخطر الخَواطر لروايته * ويفيدُ البُكمَ بياناً ، ويُعيدُ الشيبَ شُبّاناً * ويُهدي إلى القلوب روح الوصال ، ويهبّ على النفوس هبوبَ الشمال** * "[1] إن المبالغة واضحة في النص (يفيد البُكم بياناً ويُعيدُ الشيب شبّاناً) ولكن هذا ما يقتضيه المدح وإرضاء الممدوح (المتلقي) الذي يتم وصفه بأكثر مما يستحق طمعاً في رضاه وجزيل عطاياه . فالأديب يبالغ ويبتدع المعاني ويُجهد نفسه في البحث عن الجديد والفريد كل ذلك إرضاءً للمتلقي (المباشر أو الضمني) على حد سواء لأن تأثره بالنص والحكم الصادر بحقه هو ما يمنح النص الحياة وما يمنح الأديب الخلود. فكم من النصوص غُمرت وطواها النسيان بسبب تجاهل المتلقي لها ، أو لإصداره أحكاماً خاطئة بشأنها. ناهيك عن كون المبالغة صفة جمالية في النص ، تُسهم في تحقيق شعريته ما لم تكن من قبيل المبالغة الممجوجة أو الشطط الذي يتعدى كل الحدود والأعراف. وفي الذم الأمر سيان ولا يختلف كثيراً ، غير إن دوافع الكره والغضب وراء كتابة الهجاء قد تضر بالأديب كما تضر بمن هجاه ، لأنها أحياناً تدفعهُ إلى الإقذاع في الهجاء وسلاطة اللسان ، الأمر الذي يُظهر بعض النواحي التي تُنقص من هيبته وتُضعف من شخصيته ، إذ إنها تُبرز الوجه البشع لديه والزوايا المظلمة من نفسه ، فتتعدى سلطة المتلقي حينذاك حدود النص إلى شخصية الأديب ، متحكمة بنزعاتها وخباياها. وخير مثال على ذلك التوحيدي عند كتابته

---

(١) : **كمال البلاغة / عبد الرحمن بن علي اليزدادي / ص ٤٢ .**

لرسالته الشهيرة (في مثالب الوزيرين) وهي رسالة تضمنت كما يُقال هجاء لابن العميد والصاحب بن عباد ، اللذين قابلاه بالبرود والجحود ، بعدما توجّه إليهما بالمدح والمبالغة في الثناء ، فانقلب الأمر رأساً على عقب وانقلبت معه شخصية التوحيدي فظهر بصورةٍ أخرى غير تلك التي عهدها الناس فيه .

شخصية الأديب (العقل المبدع)

من المعروف أن أي إنتاج أدبي يرتبط بجذور نفسية في شخصية الأديب ، أي إن الفكر والأدب يتفاعل مع وجدان المنتج وذهنه قبل أن يخرج إلى حيز الكتابة ويصل إلى العالم.إذن لا يمكننا عزل الإنتاج الأدبي عن شخصية صاحبه مهما حاولنا إغفالها ، لأن شخصية المبدع كأية شخصية بشرية تعتمد على نوعية التجارب وظروف الحياة التي يمر بها ، وعلى العوامل الوراثية أيضاً. ومن دراسة السيرة الذاتية للمبدع نستطيع تبرير سر نبوغه في ميدان أدبي وفكري دون آخر ، ونستطيع تفسير طبيعة إنتاجه واتجاهاته. وليس عسيراً على القارئ الفطن أن يستنتج أن الأدب المتشائم غالباً ما يصدر عن شخصية قاتمة يائسة كما هو الحال في أدب المعري والتوحيدي ، وإن الأدب الرمزي المغلق ينتج عن نفسية مُغلقة مُعقدة ، وقد يكون الرمز متعمداً لحماية النفس من نقمة أو سلطة الحكومة وهو ما شاع في العصر العباسي لاسيما في كتابة قصص الحيوان والمقامات . كما قد تعبّر قصص المغامرات ورحلات الخيال عن أحلام ضائعة وهواجس خفية وشعور بالعجز عن بلوغ المراد على أرض الواقع ومهما كانت النتائج فإن هناك غالباً الكثير من الروابط المنطقية التي تصل بين الشخصية وإنتاجها.

تشكّل الشخصية المبدعة المحور المهم في بناء هيكلية العملية الإبداعية لوجود علاقة وثيقة بين المبدع وبين موضوع العمل وما يحتويه من أفكار وينطوي عليه من عاطفة ، الأمر الذي من شأنه تحقيق التميّز والتفرّد عِبر الاستخدام المبتكر للغة وكل ما يستلزم من الأدوات الإبداعية لخلق النصوص المتفردة. إن الكثير من الأدباء يمتلكون مقومات الإبداع التي أهمها

الثقافة والخبرة والمهارة في مجال الإبداع ولاسيما تلك التي تتطور بشكل مستمر لمواكبة روح العصر ، لأن التقوقع والقالبية والثبات على الموروثات القديمة تحيل النص إلى الجمود وتدفع به إلى الكساد .هذا ولابد من امتلاك الأديب لذاتية خاصة وإمكانات منها ما يكون فطرياً ومنها ما يُكتسب مع مرور الوقت وتوالي المحاولات وتأثير المحيط ، إذ على الأديب أن ينهل من نتاجات من سبقوه ومن يعاصرونه ، حتى يتمكن من خلق بصماته الخاصة ، التي تأتي من قدرته على إخضاع اللغة بشكل عفوي وشاعري بعيداً عن القسر والتصنّع والإسراف فضلاً عن تحقيق رؤياه الخاصة والتي بقدر ما تحتويه من عمق يكون النص متميزاً ، أضف إلى ذلك ، عامل الخيال وهو ما يفصل بين أديب وآخر ، ويُرجّح نصاً على نص آخر. إذن فإن العقل المبدع هو وحده القادر على صناعة التميّز. فهو ما منحنا نصوصاً نثرية تضج بالإبداع والشعرية والتفرّد الفني ، إن نصوصاً مثل رسالة الغفران والمقامات تُفصح عن ذلك العقل المبدع . فلو إن شخصية سطحية وعقلية غير ذات إبداع تناولت تلك الموضوعات لما صاغتها لنا بتلك القوالب المتميزة . والدليل على ذلك إن الكثير من الأدباء قد يتوجّه لهم البعض بالأسئلة الفلسفية أو اللغوية أو الفكرية فتكون الإجابة عنها مباشرة ومليئة بالتفصيلات التي يقتضيها موضوع الأسئلة المطروحة . ولكن العقل المبدع كعقل أبي العلاء المعري يأبى أن يرد على أسئلةٍ صرفية وُجّهت إليه بطريقة مباشرة تدعو إلى الملل ، فيرى في وجود كلمة (مَلَك وملاك) ضمن الكلمات المراد الاستعلام عن ميزانها الصرفي ملاذهُ لصياغة تلك الأجوبة على هيأة حوار يدور بينه وبين مَلك الموت الذي جاء ليقبض روح الأديب ، فوجد أن أسلم طريقة لتأخير ذلك هو بطرح الأسئلة عليه حول أسمه واشتقاقه وما إلى ذلك من الأمور التي تخص الموت والحياة والنار والجنة وهو ما نجده في (رسالة الملائكة) ذات الطابع الخيالي والجو القصصي المليء بالإثارة والتشويق مما يحث على متابعة القراءة ودفع الملل على الرغم من التفصيلات الصرفية الكثيرة التي يقتضيها موضوع الرسالة . [1]

(١) : ينظر : رسالة الملائكة / أبو العلاء المعري ، (ص ١ وما بعدها) .

إذن ومن هذا المنطلق نجد أن الأسلوب في الموضوع الأدبي الواحد يختلف ، فالعديد من الأدباء يخاطبون موضوعاً مشتركاً ، ولكن كل أديب يتناول الموضوع وفقِاً لرؤياه الخاصة المرتبطة بشخصيته وإمكانيات العناصر المتوافرة لديه ، فالأدب قد يعرض لنا شخصية كاتبه بصورة واضحة ، إذ تكشف لنا نصوصه عن مزاجه وطبعه وخُلقه ومذاهبه في الحياة ومستوى ثقافته وظلال روحه وتفسيراته لكل ما يدور في فُلك حياته التي هي جزء من مجتمع ما وبيئة معينة ، كذلك نعرف نوع أسلوبه الكتابي من خلال كلماته أو عباراته أو طريقة تصويره للأشياء وصياغته للموضوعات ، وهي أمور نادراً ما يتفق فيها اثنان. الأمر الذي يخلق للأديب أسلوبه الخاص وبصمته المميزة .فلو أخذنا نصوصاً من كتب الجاحظ على سبيل المثال وعرضناها على شخص من متذوقي الأدب والمطّلعين على الكتب النثرية من ، دون أن نذكر له أسم صاحبها ، لما تردد لحظة في معرفة أن تلك النصوص تعود إلى الجاحظ . لأن بصمته في الكتابة مميزة وأسلوبه متفرّد ، وإن حاول العديد من الكتّاب مجاراته في بعض النصوص . لكن الأسلوب الجاحظي ظلّ يتميز بتلك الموسوعية واللاتجانس النصي وهي من الأساليب التي خلقت لنصوصه النثرية شعرية خاصة وأسهمت في تطوير النثر العربي ، لأنها إنما صدرت عن أديب ذي ثقافة واسعة ، استطاع من خلال أسلوبه السهل الواضح أن يمنحنا نصوصاً ذات عمق فكري وثراء لغوي ومعاني مرتبة فضلاً عن صفاء التعبير وجمال التصوير . وهذا ما لا نجده في نصوص الأدباء ذوي الثقافة المحدودة ، إذ إنهم غالباً ما يقفون عند حدود الطبع والقيود الأدبية القديمة لكتابة النصوص ، فيبحثون عن الألفاظ المشرقة والديباجات الجميلة عوضاً عن الغوص وراء المعاني الجديدة والأفكار المتميزة . إن الأديب لكي يكون مبدعاً ومبتكراً عليه أن يُطوّع أساليب اللغة لطُرق تفكيره وتصويره وتحليله ، فيخلق بذلك شيئاً جديداً ومذهباً جديداً ، وهو وإن لاقى إنكاراً ونقداً لاذعاً في بادئ الأمر ، لكنّه سيصمد ويبقى طالما إن مذهبه قويٌ وخليقٌ بالبقاء .

البيئة والمجتمع

من الأمور الأخرى التي تُسهم في توجيه الكتابة وتؤثّر على صياغة العمل الأدبي هي (البيئة) ، وهي من المؤثرات التي قد تكون إيجابية أو سلبية بالنسبة للأديب ، فللبادية ثقافتها الخاصة التي تختلف عن ثقافة الحاضرة. كما إن البيئة العربية تختلف عن البيئة الفارسية في التقاليد والعادات والثقافة والمعتقدات ، وكل ما يتعلق بأساليب الحياة التي يعيشها الأديب في بيئته. تلك الحياة التي تتسم بالحركية وتزدحم بالأحداث والصراعات التي تخلق الانفعالات المختلفة ، وهي بدورها تخلق النصوص الأدبية إذ إن معظم الأدباء إنما يكتبون نصوصهم تحت تأثير حالة نفسية خاصة هي حالة الانفعال والتنبّه العاطفي حيث يكون السلطان للوجدان على العقل ، إذن فنفسية الأديب تزدحم بكل ما يزدحم به المجتمع والبيئة التي هو جزء منها ، ومن ثمّ فإنه يعبّر عن كل ذلك من خلال أدبه . أي إن هناك ارتباطاً كبيراً بين الأدب والمجتمع الذي يصنعه ، وذلك من خلال تناول الكاتب لقضايا مجتمعه الثقافية وقيمه وعاداته ومعتقداته ، ثم أوضاعه الاقتصادية والسياسية والحضارية ، كل ذلك عِبر منظوره الخاص ورؤياه الذاتية . ومما لا شك فيه بأن كل كاتب يتمتع بمقدار من الحرية في التعبير عن آرائه ورؤاه وتوصيفاته . ولكن كل ذلك يرتبط بجذور خفية مع عصر الأديب ومجتمعه وبيئته ، فلا مفر من تسليط الضوء على كل تلك الأمور ، وإلا لكان أدبه هامشياً ولا منتمي لدائرة الحياة الاجتماعية ، حيث المتلقي للنصوص المكتوبة. إن الأديب صاحب رسالة ، من حيث هو صوت المجتمع الناطق ، فعليه تقع مسؤولية تسليط الأضواء على الزوايا المظلمة التي ربما يحاول غيره إخفاءها لأسبابٍ ما ، وهنا نكون أمام الأدب الصادق الذي يمثّل صوت العصر بأسلوب فني وجمالي قد يعرض لنا حقائق مُرّة ولكن دون مباشرة وسطحية مملة. أي إنه كالطبيب الذي يشخّص الداء ثم يعطي الأمل بالشفاء. وعلى النقيض منه بعض الأصوات المزيفة التي تخلّت عن ذاتيتها وصدقها مع النفس والمجتمع ، وخضعت تماماً لقوانين السلطة والتقاليد المتحجرة ، خوفاً أو طمعاً ، فشدّت عن الواقع وتاهت في الزيف وجعلت من النصوص الأدبية مثلها كمثل الآنية البراقة ذات الزخرف الجميل ، إلا إنها آنية فارغة من كل محتوى .

من هنا نجد أن الأديب كما يتأثر بالمجتمع والبيئة يؤثر فيهما ، وذلك من خلال التأثير بالمتلقي الذي ينجذب إلى الصوت الأدبي المعبّر عن الجميع من خلال الفرد ، أي لابد من عملية مزج بين ذاتية الأديب وبين ذوات أفراد المجتمع عند الكتابة والتعبير عن قضيةٍ ما وربما يضيء في أذهاننا فكرة معينة كانت خافية عنّا أو مشاعر دفينة لدينا ، فللكلمة تأثير سحري إذ ما لامست الأعماق. وهكذا يتحوّل الأدب إلى كشفٍ واكتشاف ، فهو كشفٌ لجوانب المجتمع والبيئة والعصر ، إلى جانب الكشف عن ذاتية الأديب وشخصيته.وهو اكتشاف لعمق الأشياء وطرائق إزالة التراكمات والعوالق عن بعض القضايا والحقائق لجعلها ممكنة التغيير بما يتناسب ومصلحة الأديب والمجتمع . في العصر العباسي نجد أن النثر كان صوتاً معبّراً عن المجتمع والبيئة بكل ما شاع من تناقضات وسلبيات ولا تجانس طبقي وعرقي وثقافي وعقائدي. فقد سبق وذكرنا بأن الأدب أخذ يبتعد عن بيئة البادية ويتجّه نحو بيئة الحاضرة مجاراةً لذوق العصر والسلطة والتجديد ، وتأثراً بما شاع من أشياء جديدة وتغييرات عظيمة على كل المستويات ، وذلك بفعل التمازج الثقافي والبيئي بين الشعوب والمجتمعات. ولأن البيئة الفارسية هي أكثر بيئة مؤثرة في بيئتنا العربية ، وأقوى تمازجاً معها ، نجد أن الترف قد بلغ حدّه الأقصى في هذا العصر وبجميع أشكاله ، في اللباس والعمران وأصناف الطعام وطُرائق التزيين وفي مجالس اللهو والسمر وفي إقامة المناسبات الخاصة. بل تعدى كل ذلك ليصل إلى الكتابة ، فقد أصبح لدينا نصوص كتابية مُترفة بما حوتهُ من زخرف ووشي وألفاظ برّاقة وأساليب فخمة وموسيقى عالية وإسراف في السجع والبديع وابتكار للمعاني والأساليب والموضوعات [١] .

كيف لا والأديب يجد نفسه بعد أن اعتاد رؤية الرمال والحصى والأشجار والنباتات الصحراوية ، وحيوانات البادية والبيوت المتواضعة ، أمام القصور الفخمة والمزدانة بالديباج والوشي والحرير والأحجار الكريمة وفيها من المباهج ما فيها حتى لتختلط لديه الحقيقة بالخيال

---

(١) : ينظر : رسائل ابن العميد ورسائل الصاحب بن عباد ورسائل قابوس بن وشمكير ورسائل القاضي الفاضل .

، فلا يجد بداً من وصف كل ذلك وإن كان الموضوع في غير غرض الوصف ولاسيما إن هذا التغيير لم يقتصر على الخلفاء فقط وإنما راح الأعيان من الوزراء ورجالات الدولة وكبار التجار والموسرين يقلدون الخلفاء في عيشهم وترفهم. فابتنوا الدور الفاخرة التي تحيط بها الحدائق الغنّاء وامتلكوا المراكب التي كانت تسير في نهر دجلة وهي مزينة بأفخر الزينة ، كما اتخذوا لهم أعداداً هائلة من الخدم والجواري والقيان والمغنين والغلمان الذين كانوا يقومون على الخدمة وهم يتزينون بأبهى الحلي والملابس الفاخرة . وقد تنافسوا فيما بينهم على البذخ والإسراف في إقامة المآدب وفي المناسبات الخاصة كالزواج وغير ذلك. وقد زخرت كتب الأدب بوصفٍ لذلك المجتمع وتلك البيئة حتى ليتصور القارئ أن ما يقرأه ضرب من الخيال والمبالغة.(١) ويعد الخليفة المهدي أول الخلفاء الذين بدءوا بحياة الترف والإسراف الواسع ، ثم تبعهُ سائر الخلفاء. وكان بناء القصور الفخمة من أكثر ما حرص عليه الخلفاء العباسيون ، فقد بنى الخليفة المتوكل وحده تسعة عشر قصراً في سامراء،وشقّ الترع والقنوات لتصل المياه إلى قصوره وبساتينه وحدائقه.وقد أفاضت المصادر في وصف هذه القصور العباسية وما كان فيها من برك مزينة بالفضة والذهب والجواهر ، وجدران محلاة بالفسيفساء والرخام وأسرّة من الذهب وستور من الديباج وبُسط فاخرة ذات ألوان ونقوش جذابة. وقد تنافس الخلفاء في ارتدائهم للملابس الفاخرة المصنوعة من الأقمشة الموشاة بالذهب والفضة والمرصعة بالجواهر وكذلك نساؤهم ، فقد تفنّن في اختيار الأزياء الثمينة ذات الألوان المتباينة ، المحلاة بخيوط الذهب والجواهر، وعلى رؤوسهم العصائب المرصعة بالدر والياقوت والأحجار الثمينة.(٢) ومن وصف المظاهر الباذخة لتلك القصور ما ذكره الدكتور شوقي ضيف في خبر **" استقبال المقتدر لرسل ملك الروم سنة ٣٠٥ وقد جاءوا يطلبون عقد هدنة ، ففُرشت القصور بأجمل الفُرش ومُلئت دار الخلافة وكان عدد الجند مائة وستين ألفاً بالدروع والسلاح ومن تحتهم**

---

(١) : ينظر : كتاب الأغاني وكتاب نشوار المحاضرة وكتاب يتيمة الدهر للثعالبي وكتاب تاريخ الأدب العربي لجرجي زيدان وكتاب تاريخ الأدب العربي لشوقي ضيف وكتاب دراسات في الأدب العربي وتاريخه لأحمد الشعراوي فان فيها الشيء الكثير من أخبار البذخ والإسراف ووصف الحياة اللاهية في العصر العباسي .
(٢) : ينظر : كتاب التاريخ العباسي السياسي والحضاري / د . إبراهيم أيوب / ص ٢٥٦ ـ ٢٥٧.

الخيل بسروج الذهب والفضة وكان عدد الغلمان سبعة آلاف خادم وسبعمائة حاجب بالبزة الرائقة والسيوف والمناطق المُحلاة. وكان في دجلة الشذاءات والطيارات والزبازب والشبّارات و الزلالات والسّميريّات (سفن شتى) بأفضل زينة وعلى أحسن تعبئة. وسار رسل الملك ومن معهم من المواكب إلى أن وصلوا إلى دار الخلافة ، ودخلوا قصر الجوسق بين بستانين رائعين ، ورأوا بُركة عجيبة يمدّها جدول و بها أربع طيارات مذهّبة مُزينة بالدُبيقي المُطرّز ، ثم أدخلوا قصر الشجرة ، وهي شجرة من الفضة كانت قائمة وسط بركة مُدوّرة ولها ثمانية عشر غصناً ، عليها الطيور والعصافير المُذهّبة والمُفضضة تُصفّر، والشجرة تتمايل وورقها يتحرك على نحو ما تُحدِث الرياح للأشجار الطبيعيّة ، ثم أدخلوا إلى قصر الفردوس وبهِ من الفرش ما لا يُقوّم وفي الدهاليز عشرة آلاف درع مذهّبة مُعلقة ، مما راع رُسل ملك الروم روعة شديدة " [1] إن هذا الترف الباذخ الذي اعتاده ذوق الخليفة وسائر الوزراء والزعماء ، كان لابد له من أن يُلقي بظلاله على الأدباء ويُغذي مخيلتهم بشتى الصور الفنية الرائعة ، ويفتح أمامهم آفاقاً واسعة من الخيال والعوالم السحرية ، فما نجده في أدبهم من وصف ، هو في الحقيقة محاكاة للواقع الذي تراه أعينهم في تلك القصور والمجالس ، وإنّ من يحيا مثل هذا الواقع السحري ، كيف يمكن أن ينبهر بأي شيء ، أو يروقه إلا ما فاق هذا الواقع سحراً وروعة .من هنا كانت الصعوبة التي يواجهها الأديب في إرضاء ذوق الخليفة وسائر أبناء الطبقة المترفة .

ومن صور الترف الأخرى التي لا ريب في إنها قد " **أمدت القصص من كتاب ألف ليلة وليلة بكل ما يقع في الخيال الواهم من بذخ وترف لا ضفاف له** " [2] هي تلك الحفلات التي تُقام في القصور بمناسبة الختان أو الزواج أو مختلف المناسبات السعيدة الأخرى . ومن تلك الحفلات الباذخة حد العجب ، الحفل الذي أقامه المتوكل لختان ولده (المعتز) وفيه فُرشَ بساطٌ

---

(١) : تاريخ الأدب العربي العصر العباسي الثاني / د. شوقي ضيف / ص ٦٩ – ٧٠ .

(٢) : تاريخ الأدب العربي العصر العباسي الثاني / د. شوقي ضيف / ص ٦٨ .

مُذهبٌ مبطنٌ طوله مائة ذراع وعرضه خمسون ، أي بحجم إيوان القصر ، ويُقال أن التجّار قوّموا ذلك البساط بعشرة آلاف دينار ، ووضع للمتوكل في صدره سرير، ومُدّ بين يديه أربعة آلاف مِرفَع (كرسي) مُذهّبة مُرصعة بالجواهر وعليها تماثيل العنبر والند والكافور ومُدّت الموائد وتغدى المتوكل والناس وجلس على السرير، فأحضِرَ الأمراء والقوّاد والنُدماء فأجلسوا على مراتبهم ، وجيء بأوعية مملوءة دراهم ودنانير، صُبت فيها حتى ارتفعت .ووزّعَ الغلمان الشراب ، ودعوا كل مَن يشرب إلى أن يأخذ ثلاث جفنات أو ما حملت يداه من ذلك المال. وكان الناس يجمعونه في أكمامهم الواسعة ، ويخرجون إلى غلمانهم فيدفعونه إليهم ويعودون إلى مجالسهم. وكلما خلا وعاء مما فيه أتى الغلمان بما يملؤه من الدنانير والدراهم حتى يعود كما كان . وخُلِعَ على سائر مَن حضر ثلاث خُلَع ، وحُملوا عند انصرافهم من الحفل على الخيل المطهّمة ، وأعتق المتوكل ألف رقبة ، وأمر لكل عتيق بمائة درهم وثلاثة أثواب. وكان في صحن الدار بين يدي الإيوان أربعمائة جارية بين أيديهن أطباق الفواكه من كل صنف وخمسة آلاف باقة نرجس وعشرة آلاف باقة بنفسج. ونثر المتوكل على هؤلاء الجواري وخدم الدار والحاشية عشرين مليون درهم ، ونَثرت زوجته أم المعتز مليون درهم على المُزين ومن كانوا في جانبه من الغلمان وبعض الجنود وقهارمة الدار والخدم الخاصة من البيضان والسودان.حتى يُقال إنّه قد أنفق على هذا الختان ستة وثمانين مليوناً من الدراهم [١] أو ليس من يطّلع على هكذا أخبار يجد نفسه في رحاب القصص الخيالية والروايات السحرية التي شاعت عن ملوك الجان أكثر من شيوعها عن ملوك الإنس ؟ مثل هذه الأحداث كانت كفيلة بتغذية أذهان الأدباء وتحفيز مخيلتهم نحو الإبداع ولاسيما حين تكون هناك حادثة فيها الشيء الكثير من الإبداع والابتكار كقصة المتوكل في أحد مجالس الشراب. إذ يُروى أن المتوكل شرب يوماً في قصر البركوار فقال لندمائه ، أرأيتم إن عَمِلنا احتفالاً بالورود أو كما نطقهُ بالفارسية (شاذكلاه) فقالوا له : لا يكون الشاذكلاه إلا بالورد وليست الأيام أيام ورد ، فقال : ادعوا لي عُبيد الله بن يحيى- وكان

(١) : يُنظر : تاريخ الأدب العربي / ص ٦٦٥ .

أحد وزرائه - فحضر ، فقال له : اضرب لي دراهم ، في كل درهم حبتان من الفضة . فسأله : كم المقدار يا أمير المؤمنين ، فأجابه خمسة ملايين درهم ، فأمر عُبيد الله بضربها ، فضُربت . وأنبأ المتوكل بضربها ، فقال له : اصبغ طائفة منها بالحمرة وطائفة منها بالصُفرة وطائفة منها بالسواد ، واترك طائفة على حالها. فصنع عُبيد الله ما أمره به ، ثم تقدّم المتوكل إلى خدمه وحواشيه - وكانوا سبعمائة - فأمرهم أن يُعِد كل منهم قِباءً جديداً وقلنسوة بخلاف لون قباء صاحبه وقلنسوته ففعلوا . ثم تحيّن يوماً فيه ريح ، فأمر أن تُنصب قُبة لها أربعون باباً ، فاصطبح فيها والندماء حوله ، وعلى الخدم الكسوة الجديدة ، وأمر المتوكل بنثر الدراهم كما يُنثر الورد ، طائفة طائفة ، فنُثِرت تباعاً وكانت الريح تحملها لخفتها ، فتتطاير في الهواء كما يتطاير الورد .[١]

إن كان الخليفة على هذا القدر من الابتكار والإبداع فلابد للأديب من أن يكون أكثر فطنة وإبداعاً حتى يُقدّم ما يُبهر مثل هذه العقول الخلاقة والأذواق المُترفة التي لا تعترف بالمستحيل في سبيل تحقيق غاياتها والظفر بملذاتها. من هنا كان لهذه البيئة المتحضرة والمجتمع المترف حد اللامعقول الأثر الكبير في تحفيز الأدب على التوجّه الجديد والتطوّر الفني الذي شهده في العصر العباسي ، ذلك العصر الذي زخر بكل ما هو جديد وغريب ومُبتكر وساحر. وقد حفلت كتب التاريخ والتراجم والسِير بالعديد من الروايات والأخبار والقصص التي تدور حول الخلفاء وخاصتهم وسائر الأغنياء وتحكي العجب العُجاب عنهم. ومن المظاهر التي أثّرت سلباً على الأدب ، مجالس الشراب والغناء التي كانت تُقام في قصور الخلفاء والأمراء والوزراء ، وكبار أصحاب المناصب في الدولة وعليّة القوم ، وذلك لما يكون في هذه المجالس من اللهو والمجون والعبث والتهتك ، الأمر الذي جعل الأديب يتحدث عن تلك الأمور صراحةً ويُكثر من ذكرها في موضوعاته النثرية أو قصائده الشعرية لأنه يستشعر ميلاً كبيراً لهذه الأمور من الخليفة وخاصته ممن يرجو عندهم العطايا والهدايا ، فلا نكاد نجد كتاباً نثرياً لاسيما كتب الأدب الكبرى

(١) : ينظر : كتاب الأدب العربي / العصر العباسي الثاني / ص ٦٨ ـ ٦٩ .

إلا وتطرّق للقيان والجواري والغلمان ومجالس الغناء والشراب وما يدور فيها من مجون وتهتك. بل إن البعض من الأدباء ألّف كتباً ورسائل خاصة بهذه الموضوعات كرسالة (القيان) ورسالة (الشارب والمشروب) للجاحظ ، وكتاب (الأغاني) لأبي الفرج الأصفهاني ، وغيرها كثير . والكاتب في هذا المضمار إما يذكر هذه الموضوعات متلذذاً بذكرها ومتأثراً بها وطالباً رضا السلطة وإبهاجهم ودفع الملل عنهم. أو يذكرها مشمئزاً ناقماً رافضاً لها ، لأنها صرفت أنظار أولي الأمر عن مهامهم تجاه عامة الشعب ، وكانت سبباً في ظلمهم وتعاستهم وفقرهم ، فنتج عن ذلك عدم الاهتمام واللامبالاة باتجاه تدخّل الأمم الأخرى بأمور البلاد .لأن المجتمع العباسي انقسم آنذاك إلى فئتين فئة منعّمة وأخرى مُعدمة ، فأصبح لدينا الأدب المُترف الذي يتغنّى بالرخاء والرفاهية وصور الحياة الباذخة وهو أدب إنما يصدر عن أدباء نالوا الحظوة عند السلطة وذاقوا حلاوة عطاياهم. والأدب الآخر هو أدب المُعدمين الذين ذاقوا شظف العيش وقاسوا الفقر والحاجة وهوان الأمر. والأديب هنا إما يعبّر عن ذاته ، لأن الكثير من المثقفين والأدباء عانوا الأمرّين في العصر العباسي بسبب الإهمال وعدم الإنصاف فالأديب كان يشتهر إما لسعة علاقاته بالوزراء والقادة أو ندماء الخليفة وغيرهم من خاصته ، وإما لأنه يُجيد الكذب والتزلف وإراقة ماء الوجه والنفاق والنزول عند رغبات أولي الأمر ، ونادراً ما يعلو شأنه لامتلاكه الموهبة وسعة الثقافة والإبداع الأدبي وحسبنا ما آل إليه حال أبي حيان التوحيدي ، وابن المقفع ونهايته المؤلمة ، والأمثلة غير ذلك كثيرة . إن هذه المعاناة صنعت لنا أدباً ناقماً ، بل دفعت العقل المبدع للأديب إلى الابتكار توخياً للرمزية وتورية القصد والمغزى من هكذا موضوعات ، فكانت القصص الرمزية والتي تدور معظمها على ألسنة الحيوانات مثل (كليلة ودمنة) لابن المقفع ، كذلك (المقامات) وهي لون أدبي لم يسبق له الظهور إلا في هذا العصر ، إذ قدّم لنا شخصية (الشاعر أو المثقف) المُعدم الفقير الذي لا سبيل له سوى الاحتيال والكدية والتجول لكسب العيش ، وهو بذلك يروّج لأعماله الثقافية والأدبية في سائر التجمعات الأدبية أو المساجلات العارضة . والأديب من خلال هذا الفن إنما كان يُعلن عن ثورته ورفضه لأوضاع

الحكم ، والتقسيم الطبقي والسطحية التي سادت العصر ، حتى أصبحت توافه الأمور هي صاحبة الصدارة في حياة الناس فابتعدوا عن الاهتمام بالأمور المهمة للحياة الكريمة .

ومن الأدباء من تجاوز معاناته الشخصية وأخذ يتحدث بلسان العامة ويصوّر مآسي شعبه ومعاناته في ظل هذا المجتمع المتفسخ والبيئة الفاسدة ، كما نجد في كتب الجاحظ الذي عبّر فيها عن ضمير أهل عصره وحاجاتهم بمختلف انتماءاتهم الدينية والسياسية ، بالإضافة إلى ذكر معاناتهم وهمومهم. وقد سار عدد من الأدباء على الطريق نفسه منهم ابن المقفع والتوحيدي والمعري وآخرون .

هذا وقد شاع أدب الزهد والتصوف في هذا العصر كرد فعل على الفساد المتفشي في المجتمع ، وللتسامي عن البيئة التي كثُرت فيها الخلاعة والمجون ومظاهر التحلل الأخلاقي ، فآثر عدد من الأدباء أن يصطنعوا لأنفسهم عوالم سامية يتحدون فيها مع الله ، ويتوجهون إلى عبادته لينجيهم من فساد العصر الذي أدى إلى فساد الضمائر .

التمازج الثقافي

أما الثقافة وعلاقتها بالأدب في العصر العباسي، فإننا نجد أن هذا العصر كان " عصر تمازج الثقافات والترجمات،ونقل العلوم والآداب من الهندية والفارسية والإغريقية ، وغيرها إلى العربية. وهي أمور طرحت أفكاراً جديدة ، إذ نُقلت فيه فلسفة الإغريق ، وطب الهند وحِكَمَهم وطرائق الفُرس في الحُكم والإدارة. إن هذا العصر وما رافقه من استقرار حضاري وتطوّر ونمو أوجب نمو النثر ، ذلك الذي تشعّب إلى مجالات عدّة وعبّر عن معانٍ كثيرة طُرحت في وقتها ، وبعضها فلسفية أو فكرية إلى علمية إلى تاريخية إلى نقدية. إلى ما ظهر لدى

المتكلمين من مجادلة ونقاش ومناظرات واستخدام للأساليب المنطقية في ترتيب القضايا. كل هذا أدى إلى تطور النثر ونموّه نموّاً واضحاً. "[١]

والذي لا ريب فيه أن هذه الثقافات الدخيلة التي نُقلت إلى العربية وسّعت طاقتها ، بما اكتسبت من المعاني العقلية والفلسفية ، وقد أصبح النثر العربي ، نثر ثقافة متشعبة ، تمدّها روافد كبيرة من إيران والهند واليونان ، وعلى هذا النحو أصبح النثر العربي في العصر العباسي متعدد الفروع ، فهناك النثر العلمي والنثر الفلسفي والنثر التاريخي والنثر الأدبي الخالص ، وكان في بعض صورهِ امتداداً للقديم وكان في بعضها الآخر مُبتَكراً لا عهد للعرب به ، على شاكلة ما هو معروف في كتابات سهل بن هارون والجاحظ.[٢] لقد تأثر الأدب العربي بالثقافة الفارسية أكثر من أي ثقافة أخرى ، وذلك لقرب بلاد فارس من بلاد العرب وسهولة التمازج بين الجنسين ، وكثرة الكتب المُترجمة من الفارسية إلى العربية. ومن هنا أصبح معظم الأدباء العرب يجيدون اللغة الفارسية ويُتقنونها ، فشاعت الألفاظ الفارسية في لغتنا ، ودخلت إلى مجالات الأدب ، فلا نكاد نجد شعراً أو نثراً عباسياً يخلو من لفظة فارسية أو معنى أو صورة مستوحاة من ثقافتهم وأدبهم. فقد أخذ الأدب العربي عن هذه الثقافة أحلى وأروع المعاني والأخيلة ، وتعددت الأغراض واتّسع مجال التفكير والخيال ، وظهر التأنق في التعبير واستخدام المحسنات البديعية بإفراط ، فضلاً عن التجديد في المعاني ، ومن هنا ساد الاعتماد على الصنعة دون الاعتماد على الطبع. هذا وقد جدّت بعض الفنون الأدبية بتأثير ذلك التمازج ، منها الأدب القصصي وأدب الزهد وأدب المقامة وسواها.[٣] وإذا ما نظرنا إلى الأدب في العهد البويهي نجد المصداقية على كلامنا ، إذ إن هذه المرحلة من العصر العباسي كانت السيطرة الفارسية فيها مطلقة ، فالبويهيون فُرس ولكنهم مُتعرّبون ، وقد أكسبتهم الثقافة العربية الواسعة ذوقاً عربياً ، ومع ذلك فقد تجلى الذوق الفارسي في كتابات ذلك العهد ، إذ نجد في أدب ابن العميد

---

(١) : في النثر العباسي / د. وهيب طنوس / ص ١٤ .
(٢) : ينظر : الفن ومذاهبه في النثر العربي / د. شوقي ضيف / ص ١٢٤- ١٢٥ .
(٣) : ينظر : الأدب العربي وتاريخه في العصرين الأموي والعباسي / د. محمد عبد المنعم خفاجي / ص ٦٩- ٧١ .

والصاحب بن عباد والوزير المهلبي وأبي إسحاق الصابي وابن سعدان وعبد العزيز بن يوسف والقاضي الجرجاني والقاضي التنوخي ، ذلك الهوس والإفراط في البديع والزخرف ، الذي اتفق معظم الباحثين على إنه من تأثير الحضارة الفارسية ومحاكاةً لها. وقد بلغوا من الإسراف فيها " أن جعلوا منها ميداناً للمباراة والمزايدة ، واتخذوها سبيلاً إلى التباهي والتعالي"[١] هذا وإن بعضهم جرى في استخدامه للسجع مجرى الوشّاحين من شعراء الأندلس ، ومبتكر هذه الطريقة هو أبو العلاء المعري في كتابه (الفصول والغايات) إذ جاء (بفصول) الكلام في النبذة الواحدة مسجوعة على حرف واحد ، ثم جعل (غايات) الفصول في عدد من النبذ على حرف واحد ابتداءً بالهمزة ، حتى آخر حروف الهجاء . وقد انتقل ذلك الهوس بالسجع حتى إلى الفن القصصي ، على الرغم من بُعده عن الترسّل. فالنثر في هذا العهد فارق السجية والطبع ، وانساق في تيار التكلّف والتصنّع ، فتخلله لذلك الكثير من الغموض في المعاني والإبهام في الأغراض والإخلال بالبلاغة والإكثار من فضول الكلام .... والإسراف في الزينة اللفظية حتى تباروا في تكثيفها والتفنن في تضمينها ، متغاضين عمّا تقتضيه البلاغة العربية من دقة الأداء ووضوح الأغراض وجمال الوقع.[٢] وهو ما لم نجده عند أدباء العصر العباسي الأول. فالأديب في ذلك العصر كان لا يُغالي كثيراً في الاستخدام البديعي ، ولعل ذلك يعود إلى مجاراته للذوق العربي للخلفاء الذي لم يكن قد تأثر بعد بصورة كاملة بالثقافة الفارسية. أضف إلى ذلك إن تجزؤ الخلافة إلى دويلات ، وتعدد العواصم الأدبية ، وتنافس الحكّام على رعاية الأدباء هو ما دفع بهم إلى الابتكار والبحث عن كل ما هو جديد وغريب للفت الأنظار ونيل الاستحسان ، وهو أمر لم يضطر له أدباء العصر العباسي الأول . أما المقامات فهي الأخرى قد نشأت في العهد البويهي ، وهي مثال للصنعة الجديدة والاختراع الذي يُفصح عن قصدية أدبية ورغبة في الإبداع والخروج عن الإطار الضيّق للنثر العربي .

---

(١) : الأساليب الأدبية في النثر العربي القديم / د. كمال اليازجي / ص ٨٢ .
(٢) : ينظر : المصدر نفسه / ص ٨٢ - ٨٣ .

ولم يكن تأثر الأدب بالثقافة الفارسية على المستوى الفني فقط ، وإنما في اختيار الموضوعات أيضاً فقد شاع في الأدب ذكر الغناء ومجالس اللهو والقيان والإسراف في شرب الخمر ، والإقبال على الملذات المحرّمة ، كالتغزّل بالغلمان وغيرها من الأمور التي أخذت تشكّل خطراً على الثقافة العربية والدين الإسلامي والتقاليد والأخلاق ، مما أنتج لنا أدباً مُعارضاً هو أدب الزهد والتصوّف الذي شكّل ردّاً على ذلك الانحراف والإسراف والفُسق ، ومحاولات مسخ الهوية العربية . أما الثقافة الهندية ، فقد رفدت الأدب العربي بينابيع الحكمة،إذ إن بلاد الهند قد اشتهرت بالحكم والحُكماء والقصص ، فأخذ عنهم العرب الكثير من الحكم والأمثال ، والأسلوب القصصي في النثر. ولعل البعد المكاني بين بلاد العرب وبلاد الهند هو ما حال من دون الاطلاع الواسع على ثقافتهم ، وترجمة المزيد من كتبهم. فقد أفاد العرب كثيراً من الكتب الهندية المترجمة في مجال الفلك والطب والحساب وعلم النجوم والصناعات والتماثيل والنحت والرياضيات والإلهيات ، واقتبسوا الكثير منها في كتاباتهم. كما دخلت العديد من الألفاظ الهندية إلى مجالات الأدب مثل (الزنجبيل والكافور والأبنوس والببغاء والخيزران والأهليلج) وغيرها من أسماء الحيوانات والنباتات المنقولة من الهندية[1] فضلاً عن بعض المعتقدات الهندية والخرافات ، مما جذبت المخيلة العربية فتأثرت بها وضمنتها في نصوص الأدب ، فكانت حافزاً لإبداع جديد وابتكار فريد .

والثقافة الأخرى التي تأثر بها العرب هي الثقافة اليونانية ، فقد تُرجمت العديد من كتبهم ولاسيما كتب المنطق والفلسفة مما جعل العرب يتأثرون بشكل كبير بهذه المؤلفات الأمر الذي أدى إلى ظهور فرق المتكلمين والمعتزلة، وشاع الجدل والمناظرات فشكّل لوناً جديداً من ألوان النثر العربي ، وأصبح الميل الفلسفي واضحاً وظاهراً في الأدب العربي حتى لا تكاد تخلو مؤلفات أي من الكُتّاب في العصر العباسي من نزعات فلسفية أو أفكار أو ألفاظ أو مصطلحات شاعت في ذلك العصر ، على غرار ما نجد في أدب الجاحظ والتوحيدي والمعري. كما وشاعت

(١) : ينظر : كتاب الأدب العربي وتاريخه في العصرين الأموي والعباسي / ص ٧١ - ٧٣ .

العديد من الألفاظ اليونانية وتداولها العرب في كتاباتهم مثل(الزبرجد والياقوت والزمرد والقيراط والأوقية والبلغم والبرقوق واللوبيا والترمس والجاثليق والبطريق) وغيرها [١] ومن الثقافة اليونانية استلهم العرب العديد من الأساطير والحكايات والحِكم والأمثال الخُلقية والمعاني الفلسفية ، مما زادهم سعة في الخيال وتهذيباً في الفكر. والجدير بالذكر أن العرب قد أفادوا من المعارف اليونانية لا الأدب اليوناني ، وذلك لأن الروائع اليونانية لم تترجم إلى العربية آنذاك ، ولأن الأدب اليوناني لا يناسب البيئة العربية فهو أدب وثني.[٢] من هنا أصبح واضحاً لدينا أهمية هذه الروافد الثقافية بالنسبة للأدب العربي عامة والنثر خاصة ، كما إن هذا التمازج بين الثقافات والحضارات بكل ما ينتج عنه من سلبيات وإيجابيات ، خلق لدينا تطوراً عقلياً واتساعاً ثقافياً وثورةً على كل ما هو قديم ونمطي ، ورغبة في التحرر والتجدد والإبداع . وهذا هو ما يتطلبه الأدب للاستمرار وهو بالتأكيد ما تعنيه القصدية الأدبية في كتابة الأدب والتي تعد من مقومات الشعرية في النثر العربي .

(١) : المصدر نفسه / ص ٧٤ .
(٢) : المصدر نفسه / ص ٧٥ .

المبحث الثالث
شعرية العنونة والاستهلال

*** أولاً : شعرية العنـوان**

إن ظهور العناوين في النصوص النثرية ملمح دال على ما أصاب النثر من تطور، إذ لم يكن شيء من ذلك معهوداً ومألوفاً في النثر الذي سبق العصر العباسي لاسيما في المرحلة الشفاهية للنثر. فمع نضوج النثر وتبلور الوعي الكتابي في ظل القصدية الأدبية، نشأت الحاجة إلى العنونة للتعريف بالمؤلف والجنس النثري، إذ يميز القارئ بين كتب الأدب وكتب التاريخ أو كتب التفسير على سبيل المثال ، فالكثير من العناوين تتيح للمتلقي فرصة التعرف على مضمون الكتاب ، أو جزء كبير من ذلك المضمون . نذكر منها (الأدب الصغير والأدب الكبير) لابن المقفع وهي تعد من الكتب النثرية الأولى في العصر العباسي ، فالقارئ يمكنه أن يدرك منذ الوهلة الأولى إن الكتابين من كتب الأدب ، حتى وان لم يتعرف على الكاتب . أضف إلى ذلك الفضول الذي يثيره العنوان حول ماهية الأدب الصغير والأدب الكبير وهو ما يخلق الرغبة للاطلاع على موضوع الكتاب . والأمر ذاته ينطبق على كتاب (أدب الكاتب) لابن قتيبة الدينوري وكتاب(البيان والتبيين) للجاحظ وكتاب (كمال البلاغة) لقابوس بن وشمكير وكتاب (بلاغات النساء) لابن طيفور . فكل هذه الكتب حملت عناوين فيها تحديد للجنس الأدبي ، أو إشارة له فالبيان والبلاغة مفردات أدبية ووجودها في العنوان يشير إلى إن هذا الكتاب أدبي .

لقد أصبح العنوان عتبة لابد من الاهتمام بها عند تحليل النص النثري، ذلك انه لا يمثّل " مجرد اسم لعمل أدبي ، يحدد هويته ، فهو أبعد من ذلك ، وعلاقة العنوان بالنص معقدة ،انه

مدخل إلى بنية النص وإضاءة له والعنوان هو الباب الرئيس الذي نعبر منه "[١]، فهو يمثل "موجهاً يقف بين الدخول إلى عالم النص وبين المتلقي"[٢] من هنا كانت قراءة النص تستدعي قراءة العنوان إذ إن له مدلولاته وإيحاءاته المستمدة من النص . إن شعرية أي نص أدبي – في اعتقادنا – تبدأ مع العنوان ، فالأديب قادر على منحنا عنواناً عادياً ومباشراً ، يكون مرآة عاكسة للنص، ومطابقة لأفق التوقع عند القارئ. وهو قد يمنحنا تشويقا منذ اللحظة الأولى عندما يعمد إلى اختيار عنوان جذاب مثل (ثمار القلوب) و(خاص الخاص) و(يتيمة الدهر) لأبي منصور الثعالبي ، فهذه العناوين تلفت الانتباه وتثير التساؤلات وتجعل القارئ يحلق في آفاق التأويل قبل التعرف إلى مضمون الكتاب وهو ما يسعى إليه الأديب فالزحام الأدبي في العصر العباسي وكثرة المؤلفات الأدبية ، دعت الكاتب للبحث عن سبل جديدة لإثارة القارئ هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فأن تطور الوعي الكتابي ، ونضج التفكير الإبداعي هو ما يتحكّم باختيار الموضوع الأدبي والعنوان المناسب له . فكتاب (ثمار القلوب) وكما يوضح الكاتب في المقدمة يتناول أشياء مضافة إلى أشياء مختلفة يتم التمثّل بها، وهي استعمالات تكثر في النظم والنثر ويستعملها الخاصة والعامة ، كقولهم غراب نوح ونار إبراهيم وذئب يوسف وعصا موسى وخاتم سليمان وكقولهم صحيفة المتلمس وحديث خرافة ومواعيد عرقوب وجزاء سنمار وغيرها من الاستخدامات الأخرى. وهو يضعها في أبواب ، ثم يأتي على شرح معنى كل منها، وذكر المناسبة الخاصة بها. إذن فالكتاب في الغالب يضم أقاصيص وحكايات وحوادث بارزة في تاريخ العرب منذ الجاهلية وحتى العصر العباسي وهو لتنوّع موضوعاته واختلافها عمد الكاتب إلى تشبيهها بالثمار، ولكن هذه الثمار ليست عادية ، فهي قد تم جنيها من بساتين القلوب ، والقلوب هي الأخرى دالة على التعددية والتنوع . أما سبب اختيار القلوب بديلاً عن العقول أو الأرواح على سبيل المثال ، فقد يعود لدلالتها على الشيء المحبب والقريب من المشاعر وهو

---

[١] : الخطاب في الشعر/ د. محمد منال عبد اللطيف / ص٧٠ .

[٢] : حداثة لغة أم حداثة انزياح / أ.د سمير الخليل / مجلة الأديب العراقي ع ٨ / س ١٩٨٩/ ص١٩ .

شأن الكثير من موضوعات هذا الكتاب فالثعالبي يشعرنا بسحر اللغة و شعريّتها منذ العنوان ، فهو يخبر القارئ مسبقاً بان دخوله لعالم النص أشبه ما يكون بالدخول إلى بستان فيه مختلف الأشجار والثمار وبذلك لن يمل المقام فيه .هناك عناوين يحاول الكاتب من خلالها مفاجأة القارئ ومخالفة توقعاته ، وهي طريقة أخرى من طرق الشعريّة ، فقد يحيل العنوان أذهاننا إلى معنى ما ، ثم يأتي النص ليشكل انزياحاً معنوياً قد يكون انزياحاً جزئياً كما في كتاب (الحيوان) للجاحظ إذ يعتقد القارئ للعنوان بأن الكتاب مختص بالحيوان وأصنافه ، وما يتعلق به من قصص وعلوم فضلاً عن ذكر بعض العادات والأمراض إلى غير ذلك من الأمور الأخرى المتعلقة بالحيوان. ولكنه سوف يفاجأ حتما حين يجد فصولاً عديدةً في غير موضوع الحيوان مثل ما يتعلق بوسائل البيان أو كتابة المعاهدات أو ضروب الخطوط وأقوال الشعراء فيها ، هذا وفيه فصول عن البلدان وعن الأجناس البشرية وأثرها في خلق الإنسان ، وعن بعض مسائل الفقه والدين. فكل هذه الأمور تسهم في كسر أفق التوقع لدى القارئ ، لأنها تشكل انزياحاً عن المعنى الذي خلقه العنوان ، فالحيوان أسمٌ واسع الدلالة لأنه قد يعني من جهةٍ أخرى (الحياتان) أي (حياة + حياة) / (الأدب + النقد) / (الإنسان + الحيوان) . وذاك الانزياح الجزئي قد يتحول إلى انزياح كلي عند الاطلاع على رسالة (البرصان والعرجان والعميان والحولان) للجاحظ فالعنوان مخاتل جداً ، إذ يوحي للقارئ بأن موضوع الرسالة متعلق بالطب ، لأنه يتناول أربع حالات مرضيّة ، لذا فأوّل ما يتبادر إلى الذهن الأمراض والعلاجات وغير ذلك من الأمور الطبية ، التي ربما تدفع بالبعض إلى الانصراف عن قراءة الكتاب لاستبعاد مسألة انتمائه إلى الكتب الأدبية . ولكن البعض الآخر ممن يطلّع على الكتاب سيجد ما يدهشه ويثير الإغراب والطرافة لديه وهذه من خصائص الشعريّة التي يحققها الانزياح. فالرسالة تتحدث عن ذوي العاهات من أشراف العرب ومشاهيرهم ، وهي تقدم للمتلقي جملة من الأمور التي كان يجهلها لاسيما فيما يتعلق بموضوع العاهات ، والفوائد التي قد تحققها لأصحابها ، وهي أمور قد لا تخطر في بال أغلب الأشخاص. ولكن الجاحظ منذ مرحلة اختيار الموضوع ، مروراً بالعنوان ،

وحتى لحظة الكتابة، كان يسعى إلى إدهاش القارئ ومخالفة توقعاته. وهذه هي ميزة الأدب الرفيع والكتابة الشعرية . في أحيان كثيرة يلجأ الكاتب لاختيار العناوين الغامضة لكي يدفع القارئ إلى التساؤل والبحث عن الأجوبة في طيات الكتب . وقد يصل إليها في بعض الأحيان ، وفي أحيان أخرى يدخل في متاهات أكثر غموضاً من متاهة العنوان.وهناك نوعان من الغموض المستخدم ، الأول " غموض غير لازم وهو الذي لا يعطي فرصة للتأويل ، ويحصر المعنى منذ البداية فيما حدد سلفاً في القواميس " [١] .

فلو نظرنا إلى عنوان كتاب المعري (الفصول والغايات) لوجدنا بأن الفصول تعني الفروع كقولنا أصول الكلام وفصوله ، كما وتعني قطع من الكتاب مستقلة . بينما الغاية هي المدى أو الفائدة المقصودة وجمعها غايات.[٢]، وبالاطلاع على الكتاب سنجد مادته مقسمة إلى فصول ، والفصول مقسمة إلى قطع مستقلة وكل قطعة من تلك القطع مسجوعة على حرف واحد ، ثم تنتهي بغاية ـ كما أطلق عليها المعري ـ وتلك الغايات تكون على حرف واحد في عدد من القطع ، كالهمزة أو الألف أو الباء . ولا يبدو واضحا سبب إطلاق تسمية الغاية على تلك الكلمات التي تنتهي بها القطع . وهذا مثال لتوضيح ما ذكرناه **" فصل غاياته ألف سبيل السفر ، والهاجمة على نقيع الجفر ويشهر خلقها بأمر للواحد ملك الدهر ، خالق السنة والشهر ، غبقت غيبة بقدر ، ثم رجعت عن هجر ، فما كدت أجد من شفر ، بدل مسكن بقبر ، كأنهم سقوا ماء الأباء غاية ."** [٣] .

نلاحظ بشكل جلي أن العنوان والنص يشكلان وحدة متكاملة ، فالنص يحيل إلى العنوان والعنوان يحيل إلى النص، وكلاهما يفسر الآخر و يتمم معناه وهو معنى ثابت لا يحتمل التأويل وهذا الاستخدام يتكرر في عدد من الكتب الأدبية،مثل كتاب(الإشارات والتنبيهات) لابن سينا إذ

---

[١] : هوية العلامات / شعيب حليفي / ص ٢١ .

[٢] : المنجد/ فؤاد أفرام البستاني/ ص ٥٥٣ وص ٥٣٢ .

[٣] : الفصول والغايات / لأبي العلاء المعري / ص ٢ .

وضّح الطوسي في مقدمة شرحه للكتاب دلالة العنوان حيث قال : " إن الكتاب مشتمل على إشارات إلى مطالب هي الأمهات ، ومشحون بتنبيهات على مباحث هي المهمات" [١] وهذا التفسير يطابق المعنى المعجمي للفظتي الإشارات والتنبيهات.[٢] على الرغم من التكرار اللفظي للعنوان داخل المتن في الكتب المذكورة آنفاً ، فإن المعنى المعجمي ثابت لا يتغير فهو تأكيد للعنوان الرئيسي وتعضيد له وهو تكرار مقصود من قبل الكاتب . هناك نوع اخر من الغموض هو " غموض لازم يعدد المعنى ويعطيه فرصاً للتأويل " [٣]

فلو تأملنا كتاب (الهوامل والشوامل) للتوحيدي لوجدنا العنوان غامضاً وبعيداً جدا عن المتن ، إذ إن (الهوامل)تعني الإبل السائمة يهملها صاحبها ويتركها ترعى . أما (الشوامل) فهي الحيوانات التي تضبط الإبل الهوامل فتجمعها ، في حين أن المتن يشتمل على أسئلة أدبية وفلسفية وكلامية ولغوية وطبيعية، يطرحها التوحيدي على مسكويه والأخير يجيب عنها بدوره . لكن التوحيدي استعار كلمة الهوامل لأسئلته المبعثرة التي تنتظر الجواب ، واستعمل مسكويه كلمة الشوامل في الإجابات التي أجاب بها ، فضبطت هوامل أبي حيان[٤]، وعند الاطلاع على الكتاب وقراءة فصوله المتضمنة لتلك الأسئلة والأجوبة ، ستبدأ عملية التأويل والإحالة على تأويلات أخرى قد تكون قريبة من العنوان وقد تكون بعيدة كل البعد عن معناه. من هنا يكون هذا الغموض " لازماً ومقصوداً ، لأنه مبني على وجه بلاغي يدمر المعنى القاموسي. ويؤسس على أنقاضه معاني عدة لا تتشابه ، ولكن رابطاً خفياً يربط بينها "[٥] هناك عناوين يستخدمها الكتّاب لغرض التخصيص ، أي للتنويه على إن الكتاب متخصص بموضوع محدد ، فهو يوجّه ذهن

---

[١] : مقدمة كتاب الإشارات والتنبيهات لعلي بن سينا / ص ١١١ .

[٢] : أنظر كتاب (المواقف) وكتاب (المخاطبات) للنفري ، فالكاتب يستخدم فيهما تقنية العنوان ذاتها المستخدمة في الأمثلة المارة الذكر .

[٣] : هوية العلامات / ص ٢٠ .

[٤] : ينظر مقدمة أحمد أمين لكتاب الهوامل والشوامل .

[٥] : هوية العلامات / ص٢٠.

القارئ منذ الوهلة الأولى إلى ما قرر الكاتب طرحه.في كتاب (بلاغات النساء) لابن طيفور ، يقرر الكاتب منذ العنوان بأن الكتاب يتعلق بالمرأة وبلاغتها وذلك يظهر من خلال عرض نصوصها الأدبية وأخبارها ونوادرها. فليس هناك ما يتعلق بالرجال إلا بمقدار ما يرتبط بالمرأة صاحبة الخبر. وهذه الظاهرة تعد لافته للنظر لاسيما إنها وجدت في وقت مبكر من مرحلة التأليف والكتابة الأدبية. أضف إلى ذلك ، أنها تفصح عن قصديّة أدبية في التأليف وهي من سمات الشعريّة المهمة ، لأن الكاتب أخذ يبتعد عن الموسوعية والتشتت في طرح المعلومات الأمر الذي كان يسبب للقارئ الكثير من التخبط والبحث حتى يجد ضالته بين الصفحات. في كتاب آخر مثل كتاب (الأغاني) لأبي فرج الأصفهاني ، نجد الكاتب يستخدم عنواناً للتخصيص إذ يعطي من خلاله صورة لما يتناوله الكتاب. وهو موضوع جديد يلفت انتباه القارئ لأنه يشكّل أكبر مرجع عربي في ذكر الغناء وتاريخه ، والأصوات أي الألحان الشائعة ، والآلات الموسيقية التي كانت تستخدم في ذلك العصر، مع ذكر أهم المغنين وأشهر الأشعار التي غنّوها. وهو يتوسع أكثر فيذكر أخبار الشعراء ، وترجمة موسّعة لهم نجد فيها أشعارهم وبيئتهم وثقافتهم ، وغير ذلك من الأمور الأخرى . وعنوان الكتاب يدل على مادته بصورة فعلية إذ إنه مزيج من

ومن المظاهر الأخرى لشعرية العنوان ، أن يجعل الكاتب من عنوانه وصفاً للمتن ، فهو يحاول إعطاء صورة مشوّقة عن موضوع الكتاب ، ليثير لدى القارئ الرغبة في القراءة . ففي كتاب (الإمتاع والمؤانسة) للتوحيدي ، نجد العنوان يصف لنا الكتاب بأنه جدير بإمتاع قارئه وذلك الموسيقى والأدب ، فالأغاني عبارة عن شعر يوضع له لحناً ، ويقوم شخص له صوت جميل سواء كان امرأة أو رجل بغناء تلك الأبيات الملحّنة .[1]

---

[1] : ينظر على سبيل المثال لا الحصر رسائل الجاحظ (في القيان) و(في النساء) و(في الشارب والمشروب) و كتاب (أدب الكاتب)لابن قتيبة الدينوري ، ورسالة (الصداقة والصديق) لأبي حيان التوحيدي ، وكتاب (تحفة الوزراء) لأبي منصور الثعالبي، فهذه الكتب جميعها لها عناوين للتخصيص لأنها تناولت مواضيع محددة .

لما يضم بين دفتيه من أدب وأخبار مختلفة ، وهو حتماً سيؤنسه بتلك الطرف والحكايا التي تمتلئ بها صفحاته. لاسيما أن التوحيدي قد اختبر مقدرة كتابه من قبل، إذ أن الكتاب عبارة عن تسجيل لأحاديث ومناقشات وحوارات دارت بينه وبين الوزير ابن سعدان على مدار أربعين ليلة ، كانت الغاية منها إمتاع الوزير ومؤانسته ، واتحافه بالعلوم والموضوعات الأدبية الشيّقة وقد تحقق له ذلك.

أما ابن قتيبة الدينوري فيضع لأحد كتبه عنواناً هو (عيون الأخبار) ، فيصف به الكتاب على انه محتوٍ لاخبار هي من أفضل الأخبار ، بل إنها عيونها وعين المرء هي أغلى وأنفس ما لديه. إذاً فأخباره نفيسة ومهمة تستحق القراءة والتأمل وهو وصف يمثّل وجهة نظر الكاتب بكتابه ويبقى رأي القارئ متعلقاً بقراءة الكتاب وتذوّق المادة الأدبية التي يحتويها .

لعناوين الكتب في العصر العباسي جملة من المميزات الشكلية وأخرى تتعلق بالبنية أسهمت في خلق شعرية العنوان ، وهي شعرية مستمدة من شعرية النصوص. و أبرز تلك المميزات الشكليّة ما يتعلق بطول العنوان و خاصية التسجيع .

طول العنــوان :

وبه يتحقق" استيفاء المعنى وتقريب الدلالة إلى فهم المتلقي"[1]وقد حرص الكتّاب على التخيّر الدقيق والملائم للعنوان الرئيس لأنه " النواة التي يتم عن طريقها تبئير انتباه القارئ ، وهو الذي يشكّل المفتاح الأول للمؤلف " [2] .

[1] : هوية العلامات / ص١٢ .

[2] : المصدر نفسه / ص ١٢ .

ومن العناوين الطويلة(الإشارات الإلهية والأنفاس الرحمانية) للتوحيدي. و(اعتلال القلوب في أخبار العشاق والمحبين) للخرائطي.[١] و(نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة) للقاضي التنوخي .[٢]

فهذه العناوين أسهمت في توجيه ذهن المتلقي إلى المعنى الذي أراده الكاتب من النص . إذ شرحت جوانب ، وقرّبت أخرى وأعطت فكرة وافية لمحتوى المتن . في رسالة الجاحظ ، يوضّح لنا العنوان أن موضوع الرسالة عبارة عن مناظرة بين الربيع والخريف ، وهذه المناظرة الأدبية فيها سلوى وفائدة للقارئ صاحب الحرفة الأدبية (الحريف) والذوق الرفيع. لأن من لا يمتلك حرفة الأدب، لا يمكنه تذوّق هكذا نصوص خيالية والحكم على الإبداع الذي تتضمنه. والخرائطي يخبرنا من خلال العنوان أن كتابه يضم أخبار العشاق أي المفرطين في الحب ، والمحبين ممن يعتدلون في الحب . وهو قبل ذلك يصف شيئاً من أحوالهم بذكره للقلوب المعلولة ، الدالة على الحب والشوق .أما القاضي التنوخي فعنوانه يقوم بتعداد المواد التي تضمنها الكتاب وهي الأخبار المختلفة عن الدول والبلدان والأشخاص. والمحاضرات والمذاكرات التي سمعها من المشايخ الذين اجتمع معهم ، وكانوا يعرفون الكثير من أخبار البلدان وما فيها من غرائب وأعاجيب. ولما جمع التنوخي كل تلك العلوم والفنون من محاضراتهم له ومذاكراتهم معه ، خشي ضياع ذلك العلم لاسيما وإن أغلب مشايخه قد وافتهم المنية ، فعمل على حفظه بهذا الكتاب. الذي ضمّنه كل كلام حسن (النشوار) ، إذ يقال إن لفلان نشواراً حسناً أي كلاماً حسناً.[٣] فهو ينبؤنا بسماعه للكثير من الأخبار، واطلاعه على مختلف العلوم ، ألا إنه اختار أحسنها وأفضلها لمادة كتابه .

---

[١] : ينظر ترجمة الخرائطي في معجم الأدباء / ج٥ / ص ٢٧٧ .

[٢] : ينظر ترجمة القاضي التنوخي في معجم الأدباء / ج٦ / ٢٥١ .

[٣] : ينظر مقدمة المحقق لكتاب نشوار المحاضرة / ج١ / ص ٥ .

خاصية التسجيع في العنوان :

ونعني بها " الاهتمام بالسجع كخاصيّة فنيّة أولاً ، ثم بوصفه مقدرة لابد للكاتب من تملكها لخلق انسجام موسيقي ، وتآلف ثقافي " [١] .

والمقصود بالتآلف الثقافي ، هو إن ثقافة العصر العباسي كانت ثقافة تسجيع. إذ استخدم الأدباء السجع حد الإفراط ، فكان لابد من التأثر بتلك الثقافة في كتابة النصوص بدأ من العنوان ، والاستهلال ، ثم المتن. على غرار ما نجد في عناوين الكتب الآتية : (البرصان والعرجان والعميان والحولان) للجاحظ ، و (نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة) للقاضي التنوخي، و (الهوامل والشوامل) و(البصائر والذخائر) للتوحيدي . فقد شاع السجع في العصر العباسي حتى دخل كل زوايا النصوص الأدبية ، والفنون النثرية من خطابة ووصايا وحكم ومواعظ وحكايا ورسائل ومقامات وغيرها من الفنون الأخرى. وقد استخدمه البعض باعتدال ، فجعل منه فناً وإبداعاً وسمة لشعرية النص الأدبي ، على صعيد الإبداع الشكلي أو لصنع موسيقى داخلية وإيقاع للنثر ، يوازي به الشعر. إذ أسهم السجع في هذه العناوين بخلق إيقاع خاص وموسيقى تبدأ منسابة من العنوان ثم تتخلل النص ، وتتشعب بين طياته ، حتى كأن العنوان انعكاسٌ لتلك الموسيقى. أضف إلى ذلك الجمالية الفنية للشكل والصياغة. ولكن السجع أخذ يتحوّل إلى هوس كتابي ، وطابع عام للتأليف لاسيما في القرنين الرابع والخامس الهجريين. فقد غزا السجع العناوين الفرعية للكتب بالإضافة إلى العناوين الرئيسية ، وأصبحت متون البعض منها مليئة بالسجع المتكلف البعيد كل البعد عن الإبداع والجمال الفني .

في ضوء المعطيات السابقة للعنوان ، ومعطيات أخرى لا يسعنا المجال لذكرها نجد أن مسألة شعرية العنوان ، تنبثق من خلال تعدد القراءات وعمقها. إذ إن الشعرية توجد في اللفظة كما توجد في الجملة وفي النص المتكامل ، ولكن مسألة إدراكها تعود إلى المتلقي وطبيعة تلقيه للنص .

---

[١] : هوية العلامات / ص ١٣ .

ثانياً / شعريّة الاستهلال

حين يحقق النص الأدبي كل سمات الإبداع الفني ، التي تجعل منه عملاً مؤثراً وأثراً إبداعياً خالداً ، فإنه يمكن الحديث عن شعرية استهلاله . ذلك إن الكاتب يخبرنا منذ الأسطر الأولى ، بأن النص يستحق القراءة . فالاستهلال يعد نواة النص المكثفة ، لأن الكاتب يسعى إلى الإفصاح عن مقصوده من النص في استهلاله ، وقد يكون ذلك الإفصاح إشارياً أو تصريحياً. في الحقيقة هناك عدد من الأسئلة التي يطرحها البحث ويحاول الإجابة عنها ، وهي كيف يصوغ أديب ما مقدمة نصه الأدبي أو استهلاله ؟ وإلى أي حد ينجح ذلك الاستهلال في شد القارئ إلى النص ؟ ثم ما هو الاستهلال وما حدوده ؟ أهو الجملة الأولى ؟ أم الفقرة الأولى ؟ وهل هناك بنية ثابتة للاستهلال ينبغي للأديب الالتزام بها ؟

الاستهلال هو مطلع النص ، وهو الكلمات أو الجمل الأولى التي يوظفها الكاتب للفت انتباه المتلقي بقصد إغرائه لمتابعة القراءة ، وشدّه إلى آخر لحظة ، وهنا يكمن الدور الأساس للكتابة بما هي محاولة لإدخال الآخر الى صلب العمل الأدبي عن رضا تام ، يتوسم المبدع الوصول إليه عبر آليات يعمل على توظيفها. وقد تعد صياغة الاستهلال من الأمور المعقدة والصعبة لدى الكاتب ، ذلك إن وقوفه حتما سيطول أمام اختيار الكلمات والجمل التي ستشكل النافذة للدخول إلى النص. فأهمية الاستهلال تجئ من كونه العتبة ، والوجه الصافي الذي يغري القارئ باقتحام النص والولوج إلى أعماقه لاكتشاف التفاصيل ، أو العزوف عنه والتراجع من العتبة. وهو ليس المقدمة ، وإنما جزء آخر منفصل عنها ، فقد يبدأ الكاتب نصه باستهلال وقد يكتفي بالمقدمة. فالاستهلال هو تلك الكلمات الأولى التي تتشكل في بضعة سطور ، لكنها تمثل شعاعاً يضئ النص ، ويقود القارئ إلى عوالمه. بما يحمل من جودة وبراعة وإثارة وتشويق وغيرها من الأمور الأخرى. في حين أن المقدمة لا تحتاج إلى كل هذه الأمور لأن مهمتها تتحدد بإعطاء تلخيص لموضوع الكتاب ومحتوى أبوابه إن وجدت ، وقد تتضمن سبب تأليف الكتاب ومنهج الكاتب في تأليفه ،وعليه تكون أهم خصائصها الإيجاز والوضوح وحسن الترابط بين

الأجزاء . فهي تشد القارئ إلى موضوع الكتاب ، في حين أن الاستهلال مهمته شد القارئ إلى أسلوب الكاتب ، وتلمس مواطن الإبداع لديه .ومن هنا استمد شعريّته التي هي امتداد لشعرية النص . وللاستهلال عدد من الخصائص منها :

الجودة والبراعة

ولها أهمية بالغة " لأن الانطباع الأوّلي للنفس يكون أقوى وأكثر فعالية من غيره ، ولأنه من ثم سيسحب آثاره على ما يليه ، فان كان حسناً انجذبت النفس إلى النص الذي ينقل التجربة ، وتفاعلت معه ، وبهذا يكون عاملاً مهماً في إثارة التخيلات المناسبة فيها وأقدر على إحداث الاستجابة المناسبة " [١] ولو تأملنا عدداً من النصوص النثرية العباسية ، لوجدنا هذه الخصيصة واضحة كل الوضوح ، فالجودة والبراعة في الصياغة تبدأ من الاستهلال وتنسحب على سائر النص ، لكنها عند الاستهلال تكون أكثر تكثيفاً وروعة. ولو نظرنا على سبيل المثال إلى الاستهلال في كتاب (يتيمة الدهر) للثعالبي ، لوجدنا الجمل الآتية :

" الحمد لله خير ما بدئ به الكلام وختم، وصلى الله على النبي المصطفى وآله وسلم. أما بعد فإن محاسن أصناف الأدب كثيرة، ونكتها قليلة، وأنوار الأقاويل موجودة، وثمارها عزيزة وأجسام النثر والنظم جمة، وأرواحهما نزرة، وقشورهما معرضة، ولبوبها معوزة ." [٢] وهي جمل قد برع الكاتب في صياغتها، فأصبح الاستهلال ملئ بالصور الجميلة والمعاني المختلفة(كأنوار الأقاويل وثمارها) و(أجسام النثر والنظم وأرواحها) كما وجعل لها قشوراً ولبوباً تقابل الأشكال والمعاني في النصوص. ثم استخدامه لتقنية التضاد في (كثيرة ، قليله) و(موجودة ، عزيزة) و (جمة ، نزرة) و (معرضة بمعنى ظاهرة ، ومعوزة بمعنى مخفية) وذلك لتوضيح الصراع الدائر بين الشكل والمضمون ، وبين السطحية والعمق في

---

[١] : الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية / د. مجيد عبد الحميد ناجي / ص ٩١ .

[٢] : يتيمة الدهر / الثعالبي / ج١ / ص٢ .

النص ، وبين كثرة النصوص الأدبية وقلة الجيد والرصين منها. وهي أمور جوهرية تشغل تفكير معظم الأدباء الكبار والكتّاب البارزين ، وقد أراد الثعالبي إخبارنا بأنه منتبه لهذه الأمور، وانه وضعها نصب عينيه عند تأليف الكتاب ، فكان أسلوبه بالإخبار مبتكراً ولا يخلو من البراعة. في استهلال ثان لابن المقفع ، نجد إخباراً من نوع آخر، إذ يخبرنا مستهلاً كتابه (الأدب الكبير) :

" وجدنا الناس قبلنا كانوا أعظم أجساماً ، وأوفر مع أجسامهم أحلاماً ، وأشد قوةً ، وأحسن بقوتهم للأمور إتقاناً ، وأطول أعماراً ، وأفضل بأعمارهم للأشياء اختباراً . فكان صاحب الدين منهم أبلغ في أمر الدين علماً وعملاً من صاحب الدين منا ، وكان صاحب الدنيا على مثل ذلك من البلاغة والفضل . " [١]

وهو استهلال ينطوي على وصف لأناس لم نشاهدهم إلا أننا نتوق للتعرف على أخبارهم ، وابن المقفع في هذا الاستهلال يسرد لنا ما يشبه الحكاية المختصرة عنهم ، فهو على غرار كتّاب القصة يصف لنا أجسامهم ويكتفي بالقول أنها عظيمة تاركاً لخيال القارئ تصور مدى ذلك العِظم وهيأته.ويتدرج بالوصف فيصف عقولهم وقوتهم وطول أعمارهم وفضائل تلك المزايا التي امتلكوها. وهو يستمر بتعداد مزاياهم وفضائلهم لأسطر عديدة و ويكثر من مدحهم وتفضيلهم على أهل هذا الزمان في مختلف المجالات العلمية والأدبية إلى جانب نواحي الحياة العامة ، حتى ينتهي إلى القول : **" فلم يبقَ في جليل من الأمر لقائل بعدهم مقال. وقد بقيت أشياء من لطائف الأمور فيها مواضع لصغار الفطن مشتقة من جسام حكم الأولين وقولهم ، ومن ذلك بعض ما أنا كاتب في كتابي هذا من أبواب الأدب التي يحتاج إليها الناس "** [٢]

والكاتب هنا يزيد من تحفيز القارئ على قراءة كتابه ، لأنه وبكل تواضع يخبره بوجود شيء جديد بين صفحاته ، رغم كل ما كتبه أهل ذلك الزمان من نصوص وما حققوه من إبداع.

---

[١] : الأدب الصغير والأدب الكبير ورسالة الصحابة / ابن المقفع / ص ١.

[٢] : المصدر نفسه / ص ٩٧ .

وهذه هي الغاية التي أراد ابن المقفع الوصول لها عبر ذلك الاستهلال البارع الذي تحوّل من وظيفة الإخبار إلى وظيفة التبرير ، وهنا تكمن الجودة والإبداع .

*** الإثـارة والتشويـق**

من الخصائص الأخرى التي تحقق للاستهلال صفة الشعرية ، وذلك عندما نستخدم صوراً فعّالة ومؤثرة قادرة على إيقاظ السامع ، ولفت انتباهه ، وإثارة الانفعال المناسب عنده. ومن هذه المنبهات المثيرة التي يجدر بالاستهلال أن يتضمنها ، الأمور الغريبة التي تلفت النفس وتجلب المشاعر للتطلّع نحوها والتعرّف على المقصود منها.[1] وما أكثر الصور الغريبة والمثيرة التي نجدها في نصوص أبي العلاء المعري ، ذلك لولعه بالأسلوب الغامض الذي يثير دهشة القارئ ويدفعه محبة الشيخ الجليل (ابن القارح الذي كتب رسالة الأشجار القديمة المعمرة العادية) من البحث والتفكير والغوص خلف المعاني. لو تأملنا الاستهلال في (رسالة الغفران) لوجدنا الآتي :

" قد عَلِمِ الجَبر الذي نُسِب إليه جبريل ـ وهو في كل الخيرات سبيل ـ أنّ في مسكني حَمَاطةَ ، ما كانت قطُّ أفانية ، ولا الناكِزَة بها غانية ، تُثمِرُ مِن مَودة مولاي الشيخ الجليل ، كَبَتَ الله عدوه ، وأدامَ رَواحَهُ إلى الفضل وغدوّهُ ، ما لو حملتَهُ العادية مِن الشجر ، لدَنت إلى الأرض غُصونُها ، وأزيل مِن تلك الثمرة مَصونُها . " [2]

وهو إنما يعني بهذا الكلام أنه اعلم أيها القوي (الجبر) يا سبيل كل الخيرات بأن في مسكني حرقة قلب هي كالشجر الجاف (حماطة) فهي لم تكن أبداً رطبة (أفانية) ولا الحية التي اعتادت أن تقيم في مثل هذه الأشجار مقيمة بها (الناكزة بها غانية) فقد غادرتها لشدة جفافها و لكن هذه الشجرة مع ما بها أثمرت من محبة الشيخ الجليل (ابن القارح الذي كتب رسالة الغفران رداً على رسالته) هذا الشيخ الذي يمتلك من الفضل ما لو حملته الأشجار القديمة المعمرة

[1] : ينظر : الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية / ص ٩١- ٩٢ .

[2] : رسالة الغفران / ص ٥١ .

(العادية من الشجر) التي تنسب إلى عاد ، لمالت أغصانها نحو الأرض وتساقطت ثمارها.[١] إن الصورة التي قدمها المعري ، مع ما فيها من غموض وغرابة لكنها لا تخلو من الجمال. فهي مثيرة وتدفع بالقارئ إلى البحث عن المعنى والتفكير فيه ، حتى إن المعري ليشفق على القارئ فيقدم له بعض الإيضاحات التي تنير عتمة طريقه مثل قوله شارحاً **" والحماطة ضرب من الشجر، يقال لها إذا كانت رطبة ((أفانية)) ، فإذا يبست فهي حماطة "** [٢] ما يعنينا هنا أن الكاتب بأسلوبه الغريب هذا قدم لنا صورة استهلالية مليئة بالخيال والمبالغة والإجادة في وصف المشاعر وتصويرها على نحو مثير وشيق . وليس الغرابة وحدها هي ما تثير القارئ وتشوقه ، فلو ألقينا نظرة على استهلال ابن المقفع لكتابه (الأدب الصغير) : **" أما بعد ، فإن لكل مخلوق حاجة ولكل حاجة غاية ، ولكل غاية سبيلا ، والله وقت للأمور أقدارها ، وهيأ إلى الغايات سبلها ، وسبب الحاجات ببلاغها . فغاية الناس وحاجاتهم صلاح المعاش والمعاد ، والسبيل إلى دركها العقل الصحيح . "** [٣].

لوجدنا أن الكاتب يتخذ أسلوب الاستدراج ، فهو يستدرج القارئ شيئاً فشيئاً نحو غرض النص وموضوعه الأساس (الحديث عن العقل وصحته وسجاياه وغرائزه) . وقد كان لهذا الأسلوب أثر في التشويق والمتابعة ، لأنه سلط الضوء على أمور مهمة لكل إنسان (الحاجات والغايات وأهمها الحاجة إلى صلاح المعاش والمعاد أي صلاح الدين والدنيا) ، ومن هنا جاء الإغراء لمتابعة النص بالتعرف لتلك الأمور وسبل تحقيقها، والاستهلال مع أسلوبه الواضح والسلس ، إلا إنه حقق إثارة وتشويقاً للقارئ .

---

[١] : ينظر : شرح الرسالة للمحقق الدكتور درويش جويدي / ص ٥١ .

[٢] : رسالة الغفران / أبو العلاء المعري / ص ٥١ .

[٣] : الأدب الصغير والأدب الكبير ورسالة الصحابة / ابن المقفع / ص ٣١ .

الاعتدال والملائمــة

إن الاستهلال لما كان الهدف من ورائه شد المتلقي للتجربة والتمهيد لتلقي معطياتها التي قصد الكاتب عرضها ، وجب أن يراعى فيه عنصر الاعتدال الحجمي النسبي ، فلا يستأثر بحصة الأسد من حجم النص ، فيفوّت على المبدع والمتلقي الغرض الأصلي الذي صيغ النص من أجله ، فيفشل في نقل التجربة وإحداث الاستجابة المناسبة ، من حيث أن ما بقي منه لا ينهض بذلك . كما يجب أن لا يكون قصيراً جداً ، بحيث لا يثير في المتلقي الانتباه اللازم ، والإيقاظ الكافي لمتابعة التجربة وشدّه إليها.[١] وفقاً للنصوص موضوع الدراسة ، وتسليماً بقولنا في أن الاستهلال هو ليس المقدمة وإنما الجزء الذي يسبقها من النص. نجد أن سمة الاعتدال متحققة في نصوص النثر العباسي ، عدا كتاب (الإشارات الإلهية) للتوحيدي ، إذ استهله بالجملة الاتية : **" ميمون الابتداء مبارك الانتهاء "** [٢] وهو استهلال مقتضب جداً ولا يفصح للقارئ عن أي شيء عدا أنه يلاءم أجواء النص الروحانية ، ذات الطابع الصوفي. و (الملائمة) من خصائص الاستهلال المهمة ، فبها يتمكن النص من النجاح في عملية نقل التجربة لأن الاستهلال حين يكون ملائماً للموضوع ومقصد الكاتب ، ومعبراً عنه وعن شخصية الأديب وأسلوبه ، ومنسجماً مع حركة النفس وتجربتها الشعورية فيما يخص القارئ، يكون أداة جذب وتحفيز على القراءة والتقبل الذهني والنفسي للنص ، وعندما تنتفي الملائمة بكل وجوهها المذكورة ، يتحول الاستهلال إلى عامل منفّر يذهب بجهود الكاتب ، ويخلق هوّة واسعة بينه وبين القارئ ، فيحكم على النص بالفشل قبل الولوج إلى عوالمه .

---

[١] : ينظر : الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية / ص ٩٤ .

[٢] : الإشارات الإلهية / أبو حيان التوحيدي / ص٤٧ .

ملائمة الاستهلال للمضمون والنص

لابد من وجود علاقة بين الاستهلال ومضمون النص ، إذ " أن محتوى وأسلوب النص هما اللذان ولدا مفردات الاستهلال ، فالاستهلال نتاج للنص." [١]

وقد أدرك العديد من الكتّاب أهمية هذا الأمر ، فوضعوه في حسبانهم عند كتابتهم لاستهلال بعض نصوصهم .إذ نجد الرسائل الإخوانية مثلاً تستهل بالعتاب أو المدح أو الاستعطاف بما ينسجم وموضوعات الرسائل في حين أن الرسائل الصوفية تستهل بعبارات العشق الإلهي والوله الرحماني، في رسالة (الهناء) لأبي العلاء المعري نجد الاستهلال بالصورة الاتية :

" هناءٌ ، يُقرَنُ بهِ نورٌ و سناءٌ ، بل تهانئُ ، يُرغمُ لهُنّ الشانئُ ، تَرادَفُ إلى حَضرَةِ الأستاذ ـ طال عمره في السعد الطالع ، ما خَلدَ رُكنا ((مُتالِع)) ـ بقدومِ الأستاذ حليف الجلالة : ((أبي علي)) ، لا فتئ ـ للزمن ـ أنفس حُلي . فهو ـ بهما ـ يُهَنأ ، خَضَبَ لونَهُ اليَرنّأ ، إذ هو أحَمُّ أو أحمرُ." [٢] وهو استهلال يقدم فيه الكاتب تهانيه الحارة المقرونة بالنور والضياء وكل آيات التهاني التي تترادف وتتوالى لترغم أنوف الحاسدين والحاقدين. إلى حضرة الأستاذ [٣] ، وهو أغلب الظن أحد الكبراء من معاصريه ، إذ كان الغرض من إرسال الرسالة إليه لتهنئته بقدوم وزير السلطان (شبل الدولة) إليه ، ونزوله عليه . وهذا هو مضمون النص الذي جاء الاستهلال ملائما له. وقد تحققت الملاءمة على مستوى المعنى والمبنى معاً ، فيما يخص المعنى فالرسالة في غرض التهنئة ، والاستهلال جاء حاملاً للتهاني ومحملاً بها.أما فيما يخص المبنى ،

---

[١] : الاستهلال / ياسين النصير / ص ٢٥ .

[٢] : رسالة الهناء / المعري / ص ٧١ ـ ٧٢ .

[٣] : لقد ذكر الأستاذ كامل الكيلاني في شرحه للرسالة أنه لم يعلم ـ على التحقيق ـ من شأن هذين الكبيرين أو الوزيرين أو المشيرين (الأستاذ و شبل الدولة)أكثر مما افضى به أبو العلاء في ثبت هذه الرسالة . ينظر ص ٣ وما بعدها من الرسالة .

فأسلوب الرسالة مبني على التشبيهات والتصوير واستخدام السجع والازدواج لخلق موسيقى وإيقاع داخلي . ولو تأملنا الاستهلال لوجدنا فيه صوراً للمدح منها طلب طول العمر ولكن مع قوة وعزة ومنعة مثلها كمثل قوة ومنعة جبل (متالع) وهو احد جبال البادية المنيعة. وهو يمتدحه بالجلال والجمال فيشبهه بالحلي التي تزين الزمن وهو ضرب من الخيال . ثم إنه يستخدم أسلوب الدعاء ، فيدعو لصاحبه أن يمتلئ جسده صحة وقوة فيتورد لونه بحمرة العافية حتى يصطبغ لونه بتلك الحمرة فيظن من ينظر إليه أنه مخضب بالحناء (اليرنأ) فصار لونه أحمر أو أسود (أحمُ) لأنهما لونا الحناء كما هو معروف وهو دعاء غريب ومبتكر ينطوي على سعة الخيال وتوقد الذهن. وهذه الصور جميعها نجد امتداداً لها في المتن ، بل ما هو أكثر منها روعة وجودة في الصياغة.أضف إلى ذلك استخدام السجع في عموم الاستهلال(هناء و سناء ، تهانئ و شانئ ، الطالع و متالع ، علي وحلي ، يهنأ و يرنأ) وشيوعه في عموم النص .

فالأمر أشبه بالترددات التي تنبعث من بنية الاستهلال الأسلوبية لتتردد داخل النص وتتكرر. وتكون تلك الترددات أما بعض المفردات أو الصور أو النغمة الاسلوبية الشائعة كالسجع. " فإذا كان الاستهلال يعتمد السخرية مضموناً أسلوبياً فعلى الكاتب أن يؤكد السخرية داخل النص بما يشبه الذبذبة المترددة أو اللازمة وإذا كان الاستهلال يعتمد بنية بلاغية معينة، على النص أن يحمل البنية ذاتها تردداً في داخله . وإذا اعتمد الاستهلال المبنى الرمزي أو الجمالي كجزء من بنية داخلية فيه ، على النص أن يوسّع من هذا المبنى. وهكذا يتحول الاستهلال من كونه جملة مبتدأ إلى جملة بناء أساس."[1] وهناك عدد من الترددات التي يفرضها الاستهلال، فمنها تردد الفكرة ومنها تردد المعنى وهناك تردد أسلوبي وتردد نحوي أو لغوي والاستهلال الجيد ما احتوى أكثر من مادة تردد .

في كتاب (البيان والتبيين) للجاحظ شاهد آخر لمثل هذا الاستهلال ، إذ استهل الجاحظ كتابه بما يأتي : **" اللهم إنا نعوذ بك من فتنة القول كما نعوذ بك من فتنة العمل . ونعوذ بك من**

---

[1] : الاستهلال / ص ٢٦ .

التكلف لما لا نُحسن كما نعوذ بك من العُجب بما نُحسن . ونعوذ بك من السلاطة والهذر كما نعوذ بك من العي والحصر وقديماً ما تعوّذوا بالله من شرهما وتضرعوا إلى الله في السلامة منهما " [١] فالجاحظ يذكر في مستهله عدداً من الآفات الاجتماعية (فتنة القول والعمل، التكلف، العُجب، السلاطة الهذر) والآفات اللغوية والأسلوبية (العي والحصر) وهو يذكرها في سياق التعوذ منها لما بها من أضرار على الفرد والمجتمع . فهو يوجه ذهن القارئ نحوها ، لأنها سوف تتردد في زوايا النص، وتتغلغل في ثناياه حين يأخذ بشرحها، وتبيان مضارها ومظاهرها .إذ تتردد الكلمات نفسها في المتن ، كما تتردد فكرة التعوذ منها وضرورة الابتعاد عنها. فنجد الاستهلال وقد تحول مرة أخرى إلى ذبذبات تمتد وتتشعب في عموم المتن. [٢]

في الرسائل الصوفية لا يختلف الاستهلال كثيراً عمّا أوضحناه سابقاً ، إلا فيما يخص الخطاب الموجّه إلى الذات الإلهية ، وعالم الروحانيات والغيبيات الذي ينتقي منه الكاتب ألفاظه ، ويصوغ عباراته . لو تصفحنا رسائل الجنيد البغدادي ، أحد أشهر المتصوفة في القرن الثالث ، لوجدنا أن الاستهلال في أغلب نصوصه يكون على هذه الشاكلة **" الحمد لله الذي قطع العلائق عن المنقطعين إليه ، ووهب الحقائق للمتصلين به المعتمدين عليه ، حين أوجدهم ووهب لهم حبه ،فأثبت العارفين في حزبه ، وجعلهم درجات في مواهبه ، وأراهم قوة أبداها عنه ، ووهبهم مِنّةً من فضله ، فلم تعترض عليهم الخطرات بمُلكها ، ولم تلتق بهم الصفات المسببة للنقائص في نسبتها ، لانتسابهم إلى حقائق التوحيد ، بنفاذ التجريد ، فيما كانت به الدعوة ، ووجدت به أسباب الحظوة ، من بوادي الغيوب وقرب المحبوب. "** [٣] حيث كثرة الألفاظ الدالة على التصوف والعرفان ، التي تشعر القارئ بدخوله إلى أجواء عالم آخر غير

---

[١] : البيان والتبيين / الجاحظ / ج١ / ص ٢ .

[٢] : ينظر الاستهلال في رسالة (الصداقة والصديق) للتوحيدي ، والاستهلال في كتاب (صبح الأعشى) للقلقشندي ، والاستهلال في كتاب (بر الوالدين) لابن الجوزي ، والاستهلال في كتاب (تنبيه النائم) لابن الجوزي أيضا ، فجميعها تحمل صفة ملائمة الاستهلال للنص والمضمون.

[٣] : رسائل الجنيد / تحقيق الدكتور علي حسن عبد القادر / كتاب الفناء / ص ٣٢ .

العالم المعاش ، هو عالم الكاتب المتصوف ، عالم ملئ بالأسرار والخفايا والحقائق الغامضة . لذا تعد قراءة هكذا نصوص مغامرة ومتعة حقيقية ، يلقي الاستهلال الضوء على بعض جوانبها ، ويترك للمتن مهمة الخوض في التفاصيل .[١]

ـ ملائمة الاستهلال للجو النفسي للقارئ

إن كل نص هو خطاب موجه إلى قارئ ، وهذا القارئ قد يكون قارئاً فعلياً كأن يكون النص رسالة موجهة إلى شخص معين ، أو يكون قارئاً مفترضاً كما هو الحال في معظم النصوص .و في الحالتين لابد للاستهلال من أن يكون ملائماً للجو النفسي له ، أي يخلق انسجاماً وتواصلاً بين القارئ والنص باختياره للكلمات ذات الإيقاع المؤثر والجرس الجميل ، والأسلوب المتميز ، والصور المبتكرة إلى آخره من الأمور الأخرى ذات التأثير الحسن عليه .
لو تصفحنا الرسائل أو الكتب التي كتبت لقارئ فعلي ، لوجدنا في استهلالها مدحاً أو عتاباً أواستعطافاً فيه الشيء الكثير من العاطفة والمبالغة ، إلى جانب التأنق اللفظي والاهتمام بالصياغة وجودة التعبير وانتقاء المعاني المؤثرة. لننظر إلى استهلال رسالة التوحيدي إلى الوزير أبي عبد الله العارض **" أيها الوزير : جعل الله أقدار دهرك جارية على تحكم آمالك ، ووصل توفيقه بمبالغ مرادك في أقوالك وأفعالك ، ومكّنك من تواصي أعدائك ، وثبّت أواخي دولتك على ما في نفوس أوليائك "** [٢] .

نجد أن الاستهلال لغرض المدح لذا يكثر فيه الدعاء وهو أسلوب يبث الراحة في نفس المتلقي ، ويشعره بالحميمية والتواصل مع النص. لاسيما أن اختيار الكاتب قد وقع على جملة أمور مهمة ومركزية في حياة ذوي المناصب. في استهلال آخر لرسالة بعث بها التوحيدي إلى أبي الوفاء المهندس البوزجاني ، نجد الآتي :

---

[١] : ينظر : استهلال التوحيدي لكتاب (الإشارات الإلهية) وكتاب (البصائر والذخائر) ، واستهلال محيي الدين بن عربي لكتابه (التجليات الإلهية) فهي أمثلة لما سبق الحديث عنه .
[٢] : رسائل أبي حيان التوحيدي / د. إبراهيم الكيلاني / ص ١٣٥ .

" أيها الشيخ ! سلّمك الله بالصنع الجميل ، وحقق لك وفيك وبك غاية المأمول. " [١]

لقد أوحى الاستهلال إلى المتلقي بالغاية التي من أجلها كُتب الخطاب وهي الاستعطاف لمد يد العون والمساعدة للكاتب ، وذلك باستخدامه لعبارتين اثنتين (الصنع الجميل وغاية المأمول) ، فقد أوجز التوحيدي في استهلاله إيجازاً بليغاً ، وأوضح مقصده بما قل ودل من الكلام. وهو مع إيجازه استخدم أساليب عديدة ، فالنداء الذي بدأ به الكلام (أيها الشيخ) هو أكثر ما يدل على الاستعطاف إذ حمل بين طياته الرجاء والتلطف في الطلب وبسط الحاجة ، وهذا التأدب في الخطاب له وقعه النفسي على الشخص المقابل، ثم أسلوب الدعاء (سلمك الله) فيه ما يشيع الطمأنينة والارتياح ، بعدها يأتي دور أسلوب التكرار (لك ، فيك ، بك) الذي جاء هنا لغرض التأكيد على إن المخاطب هو غاية المأمول الذي تقطّعت به السبل. وكلها أمور تبث الثقة في نفس المخاطب ، وتجعله يُقبل على قراءة النص وتلقيه بنفس راضية واعتزاز بالذات والاستهلالات التي من هذا النوع كثيرة في نصوص النثر العباسي. [٢]

فهو يذكر صراحة أن استهلاله هو من أقوال جماعات أهل الحكمة ، المحببة لجميع القراء ، على اختلاف أعمارهم ومستوياتهم الثقافية ومراكزهم السياسية وطبقاتهم الاجتماعية . يعد الجاحظ من أكثر الكتاب الذين استخدموا هذا الاستهلال ، إذ استهل رسالة (المعاش والمعاد) بقوله :**" إن جماعات أهل الحكمة قالوا : واجب على كل حكيم يحسن الارتياد لموضع البغية ، وأن يبين أسباب الأمور ويمهد لعواقبها . فإنما حُمدت العلماء بحسن التثبت في أوائل الأمور ،**

---

[١] : المصدر نفسه : ص ١٢٩ .

[٢] : ينظر : الاستهلال في رسالة (مناقب الترك) ورسالة (في الجد والهزل) للجاحظ ، والاستهلال في رسالة التوحيدي إلى الوزير أبي عبد الله العارض ، والاستهلال في رسالة أخرى له بعث بها إلى القاضي أبي سهل علي بن محمد ، والاستهلال في كتابه (الهوامل والشوامل) ، والاستهلال في رسالة (الملائكة) و رسالة (الصاهل والشاحج)لأبي العلاء المعري .

واستشفافهم بعقولهم ما تجيء به العواقب ، فيعلمون عند استقبالها ما تؤول به الحالات في استدبارها. وبقدر تفاوتهم في ذلك تستبين فضائلهم . " [١]

في استهلاله لرسالة (الفتيا) يذكر حكمة أخرى من حكم القدماء : **" كان يقال : السلطان سوق ، وإنما يجلب إلى كل سوق ما ينفق فيها ."** [٢] في كتاب (الحجاب) يستخدم الجاحظ إلى جانب الحكم النثرية ، عدداً من الحكم الشعرية لاستهلال النص " **إنه يقال ؛أكرمك الله ؛ : (إن السعيد من وعظ بغيره ، وإن الحكيم من أحكمته تجاربه) . وقد قيل : (كفاك أدباً لنفسك ما كرهت من غيرك). وقيل : (كفاك من سوءٍ سماعه) .وقيل : (إن يقظة الفهم للواعظ مما يدعو النفس إلى الحذر من الخطأ ، والعقل إلى تصفيته من القذى). وكانت الملوك إذا أتت ما يجل عن المعاتبة عليه ضربت لها الأمثال ، وعُرض لها بالحديث . وقال الشاعر :**

العبد يُقرعُ بالعصا والحر تكفيه الملامة

وقال آخر : ..... ويكفيك سوءات الأمور اجتنابها

وقال عبد المسيح المتلمس :

لذي الحلم قبل اليوم ما تُقرَع العصا وما عُلّمَ الإنسان إلا ليعلما

وقال بعضهم : (في خفي التعريض ما أغنى عن شنيع التصريح) . " [٣]

إن الحكم جميعها في باب الوعظ والإرشاد وتقديم النصيحة للقرّاء ، سواء أكان منهم من أصحاب السلطان أم من عامة الشعب ، فالعبرة لمن يعتبر. في بعض النصوص تكون الحكمة التي يستهل بها الكاتب من تأليفه الشخصي ، وهذا ما يجعلها أكثر جودة ، ويكون وقعها النفسي

---

[١] : رسائل الجاحظ / شرح وتعليق محمد باسل عيون السود / ج١ / ص ٦٩ .

[٢] : المصدر السابق / ص ٢٢١ .

[٣] : المصدر السابق / ج ٢ / ص ٢١ ـ ٢٢ .

أكثر عمقاً لأنها نابعة من تجربة الكاتب الحقيقية. مثل هذا الاستهلال نجده في كتاب (الإمتاع والمؤانسة) للتوحيدي :

" أما بعد فإني أقول منبهاً لنفسي ، ولمن كان من أبناء جنسي : من لم يُطع ناصحه بقبول ما يسمع منه ، لم يُمَلّك صديقه كلّه فيما يمثّله له ، ولم يَنقد لبيانه فيما يُريغهُ إليه ويُطلعه عليه ؛ ولم يَرَ أن عقل العالِم الرشيد ، فوق عقل المتعلِم البليد ؛ وأن رأي المجرّب البصير ، مقدّم على رأي الغمر الغرير فقد خسِر حظه في العاجل ، ولعله أيضاً يَخسر حظه في الآجل ؛ فإن مصالح الدنيا معقودةٌ بمراشد الآخرة " [1]. بعض الأدباء يصوغون استهلالهم بما يشبه الأدعية التي يتوجه بها الكاتب إلى الله طلباً لأمور معينة منها ما يكون دنيوياً ومنها ما يتعلق بالآخرة.وهي من الصياغات الجميلة التي تدخل الارتياح لنفس القارئ ، وتخلق له أجواء نفسية مميزة ، لأنها تضعه في حضرة الخالق ، فيشعر مع تلك الكلمات التي يقرأها بالتسامي والتحرر من سلطة الجسد ليتحول بكليته إلى روح هائمة في ملكوت السماوات والحضرة الإلهية . لننظر إلى نموذج من هذا الاستهلال في مقامات الحريري ، إذ استهل كتابه بالآتي :

" اللهم إنا نحمدك على ما عملت من البيان ، وألهمت من التبيان ، كما نحمدك على ما أسبغت من العطاء ، وأسبلت من الغطاء ، ونعوذ بك من شرّة اللّسَن ، وفضول الهذر ، كما نعوذ بك من معرة اللّكن ، وفضوح الحصر، ونستكفي بك الافتتان بإطراء المادح ، وإغضاء المسامح ، كما نستكفي بك الانتصاب لإزراء القادح ، وهتك الفاضح ، ونستغفرك من سوق الشهوات ، إلى سوق الشبهات ، كما نستغفرك من نقل الخطوات ، إلى خطط الخطيئات ، ونستوهب منك توفيقاً قائداً إلى الرشد ، وقلباً متقلباً الحق " [2] .

---

[1] : الإمتاع والمؤانسة / ج١ / ص ٩ .

[2] : مقامات الحريري / ص٢- ص٣ .

والاستهلال يطول لثلاث صفحات ، مع تلك الصياغة الجميلة إذ يقدّم فيها الكاتب أحد أجمل الأدعية ، إذ نجد في النص كل ما يستلزمه الدعاء من الحمد والشكر وطلب الحاجات والاستغفار ثم اختتام الدعاء بالصلاة على الرسول وآله وطلب الإجابة . [١]

إن هذا التنوّع في أساليب وصياغات العنونة و الاستهلال، وهذا الإدراك لخصائصهما ، إنما هو دليل على نضج الوعي الكتابي لدى الأديب العباسي ، وإدراكه بأن شعرية النصوص تأتي على شكل خطوات مترابطة ومتتالية ، تبدأ من العنوان وحتى خاتمة النص . فالنصوص حين تكتب بقصدية أدبية ، تتطلب إبداعاً وإجادة فنية وجمالية ، أكثر من تلك التي تكتب نثراً فنياً و بلاغياً جميلاً ليس إلا .

[١] : ينظر : الاستهلال في رسالة (الحياة) للتوحيدي فإنه هو الآخر صيغ على شكل دعاء .

المبحث الرابع

الإيقاع والموسيقى الداخلية في النثر

النثر الأدبي كالشعر له إيقاع خاص به ، وهذا الإيقاع كامن في الذات المبدعة ، وما التقنيات الإيقاعية إلا بُعدٌ من أبعاده ، وشعرية النثر تكمن في بنائه الإيقاعي ، الذي يُعد السجع والازدواج الحجر الأساس فيه ، وهناك صور وتقنيات إيقاعية أخرى سنأتي على ذكرها .

يقوم الإيقاع في النص على مستويين اثنين الأول مجرد والثاني حسي ، والإيقاع (الحسي) هو ذلك الإيقاع الذي ندركه سمعياً ، أي الذي يُحدث وقعاً مُستساغاً في الأذن يمكن إدراكه ببساطة عند قراءة النص ، كالسجع والتجانس والتماثل والموازنة والازدواج . أما الإيقاع (المجرد) فيشمل ضروب التوازي والتكرار والإيقاع التركيبي الذي يعتمد على رمزية الأصوات والكلمات والتمثيل الخطي للكلمات وأشكال التناظر أو صيغ التقابل التي تقوم عليها أبنية المعنى وغيرها من الإيقاعات المدركة بالتمثل الذهني ، ولا دخل للسمع فيها [1] .

وللإيقاع في النثر عدد من العناصر والتقنيات التي من خلالها يتم التمظهر في النص ، فتكون رتيبةً تارة أو على شكل ضرباتٍ تارةً أخرى ، وقد يكون الإيقاع بطيئاً أو سريعاً بفعل تلك العناصر ، التي تظهر بوضوح الإيقاع على إنه الوحدات الزمنية في النص ، التي تتتابع وتتوالى بانسجام . والإيقاع في النثر هو إيقاع أسلوبي يعتمد على الظواهر الأسلوبية والأساليب البلاغية.

---

[1] : ينظر : نصف قرن من الشعر العربي الحديث / إعداد : علي الطائي بحث محمد بن عياد الموسوم . إشكالية الإيقاع واللغة والدلالة / ص ١٣٨ .

عناصر الإيقاع

هناك عدد من العناصر الإيقاعية في النثر العباسي أهمها :

ـ السجع والازدواج /

يعد السجع من أهم خصائص النثر العربي ، ونقصد به توافق الفاصلتين من النثر على حرفٍ واحد [١] وأفضل السجع ذلك الذي يكون عفوياً ويتدفق بيسرٍ وسهولة ، لان السجع المتكلف يكون ثقيلاً ، كالموسيقى غير المنسجمة أو التي تصدر عن عازفٍ غير بارعٍ ومُتقنٍ للعزف .

وقد استعمل الأدباء العباسيون السجع بأشكالٍ مختلفة ، فمنهم من استعمل السجعتين المتجاورتين ، أو ما يسمى (بالازدواج) ، وهو نوع من السجع يلتزم بفاصلتين اثنتين لا غير ، انظر على سبيل المثال قول ابن العميد :

((قد قرب – أيدك الله – محلك على تراخيه ، وتصاقب مستقرك على تنائيه ، لان الشوق يمثلك ، والذكر يخيلك ، فنحن في الظاهر على افتراق ، وفي الباطن على تلاق ، وفي التسمية متباينون ، وفي المعنى متواصلون – ولئن تفارقت الأشباح ، لقد تعانقت الأرواح)) [٢] .

لو تأملنا النص لوجدنا انه قائم على الازدواج ، فالسجع فيه متجاور ، أي أن تأتي كل سجعتين متجاورتين متشابهتين سواء التزم الأديب بذلك منذ بداية النص حتى نهايته أم لم يلتزم ، وفيما يخص الإيقاع الذي حققه هذا الازدواج ، فأننا نشعر مع تلك الوقفات التي تحققها السجعات المتجاورة كأننا أمام أبيات شعرية تنتهي اشطرها بالقافية نفسها، فكان الأديب يتعمّد مجاراة الذوق الأدبي الميال إلى الشعر والغنائية التي فيه ، فقدّم لنا بناءً إيقاعياً شبيهاً به .

---

[١] : الإيضاح في علوم البلاغة / القزويني / ج ٢ – ص ٣٩٣ .

[٢] : زهر الآداب / الحصري / ج ٣ – ص ١٨٧ .

ومثل هذا الاستعمال نجده في نصوص أغلب أدباء العصر العباسي ممن آثروا إستعمال السجع في نثرهم ، انظر مثلاً هذا النص لقابوس بن وشمكير :

((عَرَضَ عليّ – أطال الله بقاءَ الأستاذ – من عقود سِحره ، ومَحسُود نثره ، فصلٌ تُضيء النواظِرَ برُؤيته ، وتخطِرُ الخواطِرُ لروايته ويفيدُ البكمَ بيانا ، ويُعيدُ الشيبّ شُباناً)) [1] .

وانظر هذا النص للشريف الرضي :

((وبحرهُ – أدام الله عزّه – وان كثُر انتزاحُه مِن جَمّاتهِ ، وطال امتياحَهُ من دَفَعَاته ، فهو البحر الذي لا يُكدّرهُ نهزُ الدّلاءِ ، ولا يُنفدُ لُجَجَهُ تناوبُ الظماءِ ، ولا تنقصُهُ واردات الهمومِ بَورودِها ، ولا وافداتُ النوائبِ بوفودِها))[2] .

وانظر هذا النص لأبي إسحاق الصابي :

((أطال الله بقاء سيدنا الشريف النقيب ، وأدامَ علاءَهُ ، وتمم نعماءَهُ ، وعرّفهُ بركة العيد النازل ، وتقبّلَ أعماله في الشهر الراحل ، وأنالهُ من آمالهِ غاياتها ، ومن أمانيه نهاياتِها ، ومن مساعيه أقاصيها ، ومن معاليه نواصيها)) [3] .

فمن خلال الأمثلة المعروضة نجد مدى أهمية الازدواج في العبارات لما يمنحه لها من إيقاع بليغ ونغم مؤثر ، كما انه يبين مدى قدرة الأديب الفنية في التأليف من خلال إيجاد المفردات المناسبة وتحقيق الانسجام بينها وذلك لإبراز المعاني وتعدديتها ومنح النص جمالية وقوة في التأثير على مشاعر المتلقي وإثارة انفعالاته الوجدانية بما يحققه من الموسيقى والحركة والإيقاع .

---

(١) : كمال البلاغة / عبد الرحمن بن علي اليزدادي / ص ٤٢ .

(٢) : رسائل الصابي والشريف الرضي / تحقيق : د. محمد يوسف نجم / ص ٧٤ .

(٣) : المصدر نفسه / ص ٩٥ .

فالازدواج من الفنونِ البديعية التي استعملها الأدباء بكثرة ، فلا يكاد نص من النصوص النثرية يخلو منها ، لما لهُ من اثرٍ كبير في جمال العبارة وقوة تأثيرها ودقة معانيها ، فضلاً عن ما له من أثرٍ كبير في حسنِ إيقاعها ، ولذا يُعد من سمات الجمال الأدبي للنصوص وعمق التعبير فيها . وهذا ما يؤكده العسكري في قوله ((لا يحسن منثور الكلام حتى يكون مزدوجاً ، ولا تكاد تجد لبليغٍ كلاماً يخلو من الازدواج))[١] .

ولذا استعمل الأدباء الازدواج في الرسائل بجميع أنواعها وأغراضها كما استخدمه أصحاب المقامات والنثر القصصي والنثر الصوفي .

أما السجع العادي فانه يأتي على شكلِ فواصلٍ ثلاثيةٍ ورباعية ، أنظر على سبيل المثال قول القاضي الفاضل :

((تقدمتْ إلى المجلس السامي بعد فتحِ حلب كُتبٌ تضمنتْ ما منّ الله بهِ من أمرها ، وسهّلهُ من صعبها ، وذللهُ من قيادِها ، وأنجَحهُ من ارتيادَها ، وأجرانا فيه على العادةِ الجميلة ، وفُتحت لنا بالحولِ لا بالحيلة ، وأوصلهُ لنا بالمسألةِ لا بالوسيلةِ))[٢] .

نجد القاضي الفاضل في هذا النص استعمل في البدء فواصلاً رباعيةً ذات سجعات متشابهة ثم استخدم فواصلاً ثلاثية . وهذا التنويع يُسهم في إثراء النص بالإيقاع المتلوّن البعيد عن الرتابة فكأننا أمام أنغام تعلو وتطول مرة وتنخفض وتقصر مرةً أخرى . ولكن من الأدباء من يؤثر الإيقاع الرتيب ، فنراه يُطيل في استخدامهِ للسجعات إلى ما يمتد لخمس فواصل أو أكثر ، انظر هذا النص :

((ومما دوّنوه من الكلام : انهُ يجب على العاقل أن يتخذ أبويه أصدقاء ، وأخوانهِ رفقاء ، وأزواجه ألافاً ، وبنيه ذكراء وبناتهِ خُصماء ، وأقاربهُ غُرماء ، والعلماء أولياء ، والجيران رُقباء))[٣].

---

[١] : الصناعتين / العسكري / ص ١٩٩ .
[٢] : رسائل القاضي الفاضل / تحقيق / د. علي نجم عيسى / ص ١٩٥ .
[٣] : الصداقة والصديق / لأبي حيان التوحيدي / ص ٣١٠ .

فقِصر العبارات وتوالي السجعات يخلق إيقاعاً رتيباً لكنهُ يمتاز بالسرعة والحركية .

ـ الموازنـــــة :

وهي ((أن تكون ألفاظ الفواصل من الكلام المنثور متساوية في الوزن ، وللكلام بذلك طلاوة ورونق سببه الاعتدال ، لأنه مطلوب في جميع الأشياء ، وإذا مقاطع الكلام معتدلة وقعت من النفس موقع الاستحسان))[١] .

والوزن الذي قصده ابن الأثير هنا هو الوزن الصرفي لا الوزن العروضي ، فالموازنة في النثر تعني توالي المفردات داخل الجمل والفواصل النثرية على نفس الميزان الصرفي ، مما يتوّلد عنه تماثلاً في الحركات الإيقاعية وانتظاماً في المسافات الصوتية . انظر هذه الأمثلة :

قال الشريف الرضي ((**والآن فقد نكَبتُ كنانتي ، واستوعبتُ مقالتي ، وشفيتُ دخيلي ، ونـَقعتُ غليلي**))[٢] .

إذ نجد في الفاصلتين الأولى والثانية تشابه كل من (نكبتُ واستوعبتُ) و (كنانتي ومقالتي) في الميزان الصرفي ، بينما في الفاصلة الثالثة والرابعة تشابهت الكلمات (شفيتُ ونقعتُ) و (دخيلي وغليلي) ، وهذا التشابه نتج عنه إيقاع منتظم ومتماثل يوحي بالانسجام .

ومثل ذلك قول التوحيدي :

((**يا هذا لقد قصصت اثري مني ، فضللت خبري عني ، وصلتُ بما صحبني على ، فما ازددتُ إلا نفوراً إلى**))[٣] .

إذ نجد التشابه بين (قصصتْ ، ضللتْ) و (أثري ، خبري) و (مني ، عني) و (وصلتْ ، ازددتْ) و (على ، إلى) فجميع هذه المفردات متشابهة في الميزان الصرفي وقد

---

[١] : المثل السائر / ابن الأثير / ج ١ – ص ٣٧٧ .

[٢] : رسائل الصابي والشريف الرضي / ص ٦٩ .

[٣] : الإشارات الإلهية / لأبي حيان التوحيدي / ص ٢٤٤ .

وردت متوالية في الجمل التي شكلّت ْ الفواصل النثرية . فخلقت إيقاعاً سريعاً زاد من جمالية النص ، وأشعر القارئ بتراتبية الوحدات الزمنية للإيقاع ، وانتظامها بصورة أوضح وأعمق .

ـ التماثـــــل :

ونعني به مجيء الفقرات متماثلةً ومتساويةً في الطول والقصر ، أي إن عدد الكلمات في الجملة النثرية الأولى يكون مماثلاً للعدد الموجود في الجملة الثانية أو لسائر الجمل المتتالية .

انظر على سبيل المثال هذا النص للجاحظ من رسالة المعاش والمعاد : ((**فزادتني المؤانسة فيكَ رغبةً ، وطول العشرةِ لك محبةً ، وامتحاني أفاعيلكَ تفضيلاً**))[١] .

إذ نجد الجمل في الفواصل الثلاث متماثلة في عدد الكلمات ، وهذا التساوي يخلق نوعاً من التناسب والتنسيق ، فهي تمنح الإيقاعَ مسافات زمنية متساوية ، فيأتي معتدلاً ومرتبّاً ، يدركهُ القارئ بيسر وسهولة ، إذ ليس هناك ما يقطع تسلسل الأنغام وانسيابية الإيقاع .

وكلما قصرت العبارات المتماثلة ، كان الإيقاع أكثر سرعة ووضوحاً ، انظر قول التوحيدي : ((**العلمُ بلاء ، والجهلُ عناء ، والعملُ رياء ، والقولُ داء ، والسكوتُ هباء ، والنظرُ عداء**))[٢] .

فهذا التتابع والامتداد للعبارات المتماثلة يُشعرنا بدفقاتٍ إيقاعيةٍ متسارعة .

وفي النثر الحكائي يكون للتماثل دوراً مهماً إلى جانب خلق الإيقاع ، فانظر قول الهمذاني في المقامة القريضية :

---

[١] : رسائل الجاحظ / تحقيق : عبد السلام محمد هارون / ج ١ – ص ٩٤ .

[٢] : الإشارات الإلهية / ص ١٢٠ .

((قال عيسى بن هشام فأنلتهُ ما تاح ، واعرضَ عنا فراح ، فجعلتُ أنفيهِ وأثبتهُ ، وأنكرهُ وكأني أعرفهُ ، ثم دَلتني عليه ثناياه ، فقلتُ : الإسكندري والله . فقد كان فارقنا خِشفاً ،ووافانا جِلفاً ، ونهضتُ على أثرهِ ، ثُم قبضتُ على خَصْرهِ))[1] .

فالنص يوضّح بشكلٍ جلي ما للتماثل المرُفق مع السجع من دورٍ تشكيلي لتسلسل الحدث ، هذا فضلاً عن جمالية الإيقاع . فهذا الأسلوب جاء مناسباً جداً لعنصر الحكي في النص ، لما يخلقهُ من شعورٍ بالتدفق والحركة التي تتأتى من تتابع الفقرات وتماثل العبارات فيها وهي بدورها مناسبةً لتتابع القص في المقامة ، أضف إلى ذلك ارتباط عنصر الحكي بالزمن ، الذي يرتبط بدوره بالإيقاع عندما يتحوّل إلى نقلاتٍ موسيقيةٍ زمنيةٍ ثابتة ، على نحو ما لاحظنا في النماذج السابقة .

ـ التجنيـــس :

ونقصد به استخدام لون بديعي هو الجناس ، وفيه تتشابه اللفظتان في أربعة أمور : نوع الحروف وعددها وهيأتها وترتيبها ، وهذا ما يُدعى بالجناس التام . أما إذا فُقد واحد من هذه الأمور الأربعة فعند ذلك يصبح الجناس غير تام[2] .

انظر قول المعري في رسالة الغفران :

((وأما العلماءُ الذين لقيهم ، فأولئك مصابيحُ الناجية ، وكواكبُ الداجية ، وان في النظر إليهم لشرفاً ، فكيفَ بمن اغترفَ من كلّ بحرٍ وَجَدَ غُرَفاً))[3] .

---

[1] : مقامات بديع الزمان الهمذاني / شرح العلامة محمد عبده / ص ١١ .

[2] : حول تعريف هذا النوع البلاغي وذكر التفاصيل المتعلقة به يُنظر : كتاب الصناعتين للعسكري ، والمثل السائر لابن الأثير / ج ١ – (ص ٣٤٢ – ٣٦١) وكتاب الإيضاح للقزويني / ج٢ (ص ٣٨٢ – ٣٨٩) .

[3] : رسالة الغفران / أبو العلاء المعري / ص ٣٠٦ .

ورد الجناس في الألفاظ (الناجية ، الداجية) و (شرفاً ، غُرَفاً) وهو من نوع الجناس الناقص ، الذي يدل على اختيار موفق وعناية بالغة بتآلف الألفاظ وانسجامها ، أضف إلى ذلك إن اجتماع السجع والجناس في الألفاظ نفسها ، منحَ النص جماليةً وإيقاعاً أجمل بكثير من أن تنفرد الجمل بواحد منهما ، فقد أضاف هذا التعضيد صورةً للثبات على الفكرة وإرساءً لدعائمها في ذهن المتلقي ، فضلاً عن محاولة إضفاء التباطؤ وعدم الإسراع لتأخذ الصورة وقعها في النفس مثل الأذن ، والأمثلة على ذلك كثيرة في النثر العباسي ، وان كان الجناس في البعض منها من نوع الجناس غير التام .

أنظر على سبيل المثال قول بديع الزمان في المقامة السجستانية :

((لا ولكني أبو العجائبِ عاينتها وعانيتها ، وأم الكبائرِ قايستُها وقاسيتها))[١] .

وانظر قول التوحيدي :

((ولفظ اللافظون بلسان الحق شنآن الحال ، واضمحلال المقال ، وإلتواء المنال ، فناجوا في السرائر ، وباحوا بالضمائر ، ورفعوا رقوم البواطن والظواهر)) [٢] .

وأنظر قول القاضي الفاضل :

((ان الله ملّكنا دمشقَ عنايةً وعنوةً ، ولم يُكتب بحمدِ الله فيها إلى خطيئةٍ خُطوةً)) [٣] .

وانظر قول الحريري في المقامة الواسطية :

((وقال أبشر بأعتاب الدهرِ، واختلابِ الدّرِ ، فقد وليتُ العَقدْ ، وأكْفِلْتُ النقدْ، وكان قد ، ثم أخذَ في موَاعَدَةِ أهل الخان ، إعدادِ حَلواءِ الخِوان)) [٤] .

---

[١] : مقامات بديع الزمان الهمذاني / ص ٦٢ – ٢٧ .

[٢] : الإشارات الإلهية / ص ١٣٩ .

[٣] : رسائل القاضي الفاضل / ص ١٠٤ .

[٤] : مقامات الحريري / ص ٣٠١ .

في هذه النصوص ورد الجناس غير تام في اغلب المواضع ، مما جعل الصور الجناسية اقرب للسجع في بعض الأحيان ، وان كان الكثير من الجناس قد تآلف مع السجع ، وورود الجناس غير التام في النصوص إنما يدل على بعد الأدباء عن التكلف والصنعة وتجاوبهم مع الذوق العربي الذي يفضل الفطرة السليمة ، وهذه العفوية في تشكيل الصور الجناسية خلقت عفوية في الإيقاع والموسيقى الداخلية للنصوص النثرية ، فهي في تتابعها وتقاربها لم تمنح النص جرساً موسيقياً فحسب ، بل جعلتهُ أشبه ما يكون بالقطع المطرزة والمليئة بالنمنم والوشي والزخارف الباهرة التي تُستخدم للزينة . فالأديب العباسي كان موفقاً في الجمع بين براعة التلوين الصوتي الذي خلقهُ الجناس والسجع وبين التلوين التشخيصي الذي خلقته الصور المجازية لفنون البديع .

ـ التكرار والتوازي :

يُعد التكرار من التقنياتِ الإيقاعيةِ المهمة في النصوص النثرية وهو يعني تكرار الكلمة أو التركيب أو العبارة أو الحرف أكثر من مرةٍ في سياقٍ واحدٍ وذلك لتحقيق عدد من المعاني مثل التوكيد أو التنبيه أو التهويل أو التعظيم أو التلذذ بذكر المكرر ، والأهم من ذلك ما يخلقهُ التكرار من موسيقى وإيقاع في النص ، لزيادة التنغيم والرفع من مستوى الغنائية في النثر .

انظر هذا المثال وهو نص للنفّري من مخاطباته :

((يا عبدُ أنا الظاهرُ فلا تحجبني الحواجبُ ، وأنا الباطنُ فلا تظهرني الظواهر . يا عبدُ أنا القيوم فلا أنامُ ، وأنا المثبتُ الماحي فلا أسأمُ))[1] .

وانظر أيضاً : **((يا عبدُ ليسَ الأمينُ على العلمِ مَن عَمِلَ به ، إنما الأمينُ مَن ردّهُ إلى عالمِهِ كما أبداهُ لهُ . يا عبدُ العلمُ كلهُ علمٌ والأعلامُ كلها موقفُهُ))**[2] .

---

[1] : الأعمال الصوفية / النفّري / ص ٢٣٦ .

[2] : المصدر نفسهُ / ص ٢٣٧ .

في النص الأول ورد تكرار لتراكيب هي (الظاهر ، تظهرني ، الظواهر) و(تحجبني ، الحواجب) كما ورد تكرارٌ للضمير (أنا) أربع مراتٍ ، وكذلك التكرار للحرفين (فاء العطف ولا النهي) (فلا) لأربع ←مراتٍ ، أضف إلى ذلك تكرار عبارة (يا عبدُ) مرتين . وفيما يتعلق بالمعنى الذي أفادهُ هذا التكرار بمختلف أنواعه فانه جاء حتماً للتوكيد ، لان النص استعراض لصفات إلهية وقُدرات ربانية يبسُطها الله لعبدهِ مؤكداً لهُ صور قُدرته ومظاهر عظمتهِ التي توجبُ عبادتهِ وتقديسهِ . وهذا التكرار مع ما حملهُ من معنى ودلالات أعطى للنص أيضاً تنغيماً عالياً وخلق إيقاعاً مصدرهُ ذلك الانسجام والتآلف بين الألفاظ المكررة ، الذي منح العبارات خفةً وانسيابيةً وعذوبةً موسيقية ، وهذا شأن التكرار في جميع النصوص النثرية التي ورد فيها . انظر هذهِ الأمثلة :

قال التوحيدي : **((يا هذا ! توقف قليلاً ، وتفكّر طويلاً ، فإن توقفك يُحضرك بالك ، ويَصقلُ فهمكَ ، ويشحذُ بصيرتكَ ، ويَحد ما كلّ منكَ ، وفكِرُكَ يبحثُ عنكُ ويعرضُك عليكَ ، ويُريكَ من أنتَ ، وما أنتَ ، وكيفَ أنتَ ، ومَن أين أنتَ وعمّاذا أنتّ ، وعلى ماذا أنتَ))** [1] .

يغلب على النص تكرار الحروف الكاف والفاء والقاف ، والياء والتاء وهي من الحرف الخفيفة ، لذا فتكرارها يمنح النص خفةً موسيقيةً وانسيابيةً إيقاعيةً ، كما نجد تكرار للضمير (أنتَ) الذي يُفيد تكرارهُ التنبيه ، وهو إنما جاء موافقاً لتكرار حرف (الكاف) لان كلاهما يدل على الخطاب للمفرد العاقل ، وبما إن الخطابْ يستلزم تتابع الكلام ، لذا جاء التكرار مع تقطيع الجمل المتساوية مناسباً للنص على مستوى المعنى والإيقاع .

ويلعب التوازي دوراً مهماً في تطوير النصوص النثرية والكشف عن إمكاناتٍ متجددةٍ وغير متوقعةٍ في الترنيمات التجاوبية للموسيقى ، مما يشكل ظاهرةً إيقاعيةً جديرةً

---

[1] : الإشارات الإلهية / ص ٢٣٨ .

بالملاحظة [١] . والشبه بين ظاهرة التكرار والتوازي كبيرةً جداً ، (فالتوازي الصوتي) يمثل تكرار الحروف ، ذلك إن للصوت دوراً كبيراً في تحقيق الإيقاع الموسيقي للنص ، والمقصود هنا بالصوت هو تكرار حروف من نمط معين في العبارة النثرية [٢] .

انظر هذا المثال للتوازي الصوتي ، قال القاضي الفاضل :

((وَرَدَ على خادمِ المجلس السامي ، أدام الله ورودَ المسار على سرائره ، ولا اعَدمَ الأولياءَ مصوبَ مواطِره ، وصوابَ خواطِرِه ، ولا زالتْ الحسناتُ والمستحسناتُ مما تصدرُ عن ضمائرِه ، وضوامِرِه ، كتابٌ كريمٌ ملأ السمعَ بياناً والعينَ حُسناً ، واليدَ إحساناً ، وأهَدى من لفظهِ وحظّهِ إلى الروح روحاً وريحاناً)) [٣] .

يكشف هذا النص بوضوح تكرار حروف معينة ، والدور الذي تقدمهُ في خدمة موسيقى النص واضح جداً ، فقد تكررت الحروف على النحو الآتي :

١ – حرف (الواو) تكرر ⟵ ١٨ مرة .
٢ – حرف (الراء) تكرر ⟵ ١٤ مرة .
٣ – حرف (الدال) تكرر ⟵ ٨ مرات .
٤ – حرف (الميم) تكرر ⟵ ١٥ مرة .
٥ – حرف (الألف) تكرر ⟵ ٣٣ مرة .
٦ – حرف (السين) تكرر ⟵ ١٠ مرات .
٧ – حرف (التاء) تكرر ⟵ ٦ مرات .
٨ – حرف (الهاء) تكرر ⟵ ٩ مرات .

---

[١] : يُنظر : البنى الإيقاعية في مجموعة محمود درويش / بسام قطوس / مجلة أبحاث اليرموك / ع ١ – ١٩٩١ – ص ٦٣ .

[٢] : ينظر كتاب المدخل إلى علم الأصوات / صلاح الدين حسنين / ص ١٢٠ .

[٣] : رسائل القاضي الفاضل / ص ١٨٨ .

٩ – حرف (النون) تكرر ←——— ٧ مرات فضلاً عن التنوين .

١٠ – حرف (الحاء) تكرر ←——— ٨ مرات

١١ – وهناك حروف تكررت لمرتين أو ثلاث مثل (الخاء والضاد والكاف والظاء والطاء والعين) .

إن كل هذه الحروف المتكررة والمتوازية في النص ، خلقت ذلك الإيقاع الراقص الذي يعبر بوضوح عن الفرح والغبطة بوصول كتاب صلاح الدين الأيوبي لأحد وزرائهِ . فالتكرار بما خلقهُ من تعظيم ، وتوازي تلك التكرارات بصورة منسجمة ومتآلفة مكّن القاضي الفاضل من إعطاء الإيقاع الملائم للنص .

انظر هذا المثال أيضاً ، وهو من نصوص التوحيدي :

(((أيها السامع ! هذا كلهُ تأنيسٌ لكَ من الحق ، لأنك مستوحشٌ بنفسكَ التي أطعتها فعصتك ، ووفيتَ لها فغدرتْ بك ، ونصرتها فخذلتك ، وتابعتها فأردتك ، وهي النفس الموصوفة . فان انسِتَ بهِ وبما جرى في عُرْضه فالحظُ إليكَ راجع ، والنورُ فيك شائع ، والأرجُ منكُ ساطع ، وان ترعنتَ فأنتَ الخاسر الدامر ، والحائر البائر – والسلام)) [١] .

يتكرر (حرف السين) في العبارة الأولى مرتين ، ثم يتكرر في العبارة الثانية مرتين ويأتي (حرف الصاد) في (فعصتك) ليدعم وظيفة حرف السين ، فعلم اللغة الحديث يرى الصاد سيناً مفخّمة أو السين صاداً مرققة[٢] . وهذا التكرار لا يخلو من دور دلالي لأن حرف السين والصاد من حروف الهمس والتنفيس ، فهما يمكنان المتلقي من سماع الصوت ، ولذا تضمنت كلمة (السامع) هذا الحرف لارتباطهِ بالسمع ، فالخطاب موجّه إلى سامع ، والسمع يستدعي الإصغاء وهو محتاج إلى صوت . لذا جاءت العبارات النثرية مليئة بحرف السين

---

[١] : الاشارات الالهية / ص ٣٠٠ .

[٢] : المدخل إلى علم الأصوات / ص ١٢٣ .

والصاد لأنهُ يوصل الصوت للأذن السامعة ، إذن فالتوازي الصوتي في هذا النص والمتحقق عبر تكرار حرفي السين والصاد أفادَ النص بقيمة دلالية إلى جانب الموسيقى والإيقاع المتحقق .

وهناك نوع آخر من التوازي هو (التوازي الصرفي) ويتحقق عبر تكرار الصيغ اللفظية ، إذ يقول ياكبسون إن انتظام الترادفات المعجمية في النص يدخل ضمن بنية التوازي ، ويمثل عنصراً مهماً فيه [١] . فالتوازي الصرفي يعتمد على تكرار بنى لفظية ذات صفات متشابهة ، مثل الصيغ الاشتقاقية (كاسم الفاعل أو اسم المفعول) وغيرها ، انظر على سبيل المثال قول قابوس بن وشمكير :

((الدهرُ مرآةُ النوائب ، ومجناةُ العجائب ، يأتي بما لا يُذرى ويرمي عن وَتر لا يُرى ، والدنيا مُغيّرة الحالات ، ومُبَدّلة الشملِ بالشتات ، تُنادي كلّ يوم بتعجيل الانزعاج ، والانتشار في مفارش العَجاج ، ولكن الإنسان لا يُعجبهُ نبأُ الجلاء ، ولا يُسرهُ أذانُ المساء ، وإن عَدّ من أيام عمرهِ أتمّ الأعداد ، وبلّغها إلى الألوف من الآحاد ، فهو في سرورُ سُكرهِ ، وفي خُمار خمرهِ ، كأنهُ قد وجدَ قبالةَ البقاء ، بخطوطِ مشايخ السماء ، فيخالُ إن بينهُ وبين الرحيل سَدّاً ، ولا يدري انهُ نائمٌ في دار المُقامِ غداُ)) [٢] .

تتكرر في المقطع السابق صيغ متشابهة تشابهاً صرفياً ، وهي :

(مرآة ، مجناة) و (النوائب ، العجائب) و (يأتي ، يرمي) و (يُذرى ، يُرى) و (مُغيرة ، مُبدّلة) و (الحالات ، الشتات) و (الانزعاج ، العجاج) و (يُعجبهُ ، يسرّهُ) و (الجلاء ، المساء) و (الأعداد ، الآحاد) و (البقاء ، السماء) و (سدّاً ، غداً) . وهناك تشابه اشتقاقي في (خمارِ خمرهِ) . تكشف هذه التكرارات عن حالة التغيّر وعدم الثبات التي يمتاز بها كل من الدهر والدنيا وحياة الإنسان ، وجاء التركيز على مظاهر الحزن والشتات مناسباً لغرض

---

[١] : قضايا الشعرية / ياكبسون / ص ١٠٦ .

[٢] : كمال البلاغة / ص ٤٨ ــ ٤٩ .

الرسالة لأنها رسالة تعزية ، من هنا أفاد ذلك التكرار في تأكيد معاني الحزن وصور العَناء بالإضافة الى ما خلقهَ من إيقاعٍ رتيبٍ وهاديءٍ ومنسجمٍ مع حالة الحزن السائدة في النص ، فالتوازي حقق نجاحاً على مستوى المعنى والتنغيم .

هناك توازي يتعلق بالسجع الذي تنتهي به الفواصل والعبارات النثرية ، وفي هذا التوازي تتكرر السجعات لأكثر من مرة ، ثم يأتي الأديب بسجعات أخرى ، لكنهُ يعود للسجع الأول مرةً ثانية ، انظر قول ابن العميد :

((أطال الله بقاء الأخير الأجل عضد الدولة ، دام عزه وتأييده ، وعلوه وتمهيده ، وبسطتهُ وتوطيده ، وظاهرٌ له من كل خير مزيده ، وهناهُ وما احتظاه به على قرب البلاد ، من توافر الأعداد ، وتكثر الأمداد ، وتثمرّ الأولاد ، وأراه من النجابة في البنين والأسباط ما أراه من الكرم في الآباء والأجداد ، ولا اخلي عينهُ من قرة ، ونفسهُ من مسرة ، ومتجدد نعمة ، ومستأنف مكرمة ، وزيادة في عدده ، وفسحٌ في أمده ، حتى يبلغ غاية مهله ، ويستغرق نهاية أمله ، ويستوفي ما بعد حسن ظنه ، وعرفه الله السعادة فيما بشر عبده ، من طلوع بدرين هما انبعثا من نوره ، واستنارا من دوره ، وحّفا بسريره)) [1] .

إن للسجع دوراً مهماً في إكساب النص تنغيماً وإيقاعاً داخلياً ، وجعل الخطاب يتسمُ بقدرٍ عالٍ من الشعرية ، فالنص الخالي من السجع ، مع كل ما فيه من عناصر الإيقاع الأخرى ، نجدهُ يفتقر إلى الموسيقى العالية والإيقاع المنسجم ، لان السجع في النثر يمثل أهمية القافية في الشعر ، فهو يهيأ ذهن القارئ لما سيكون ويساعدهُ على التوقع ، ولذا كلما امتد السجع زاد انسجام المتلقي مع النص وشعورهُ بالنغم والموسيقى المنبعثة من الكلمات ، فيكون تبدل السجعات مثل تبدّل الأنغام صعوداً وهبوطاً .

في النص السابق ، استعمل ابن العميد سجعات تنتهي (بالدال والهاء) او (التاء المربوطة) التي تُلفظ عند القراءة (هاءً) لأنها في وضع السكون ، مثل (تأييده ، تمهيده ،

---

[1] : زهر الآداب / الحصري / ج ٤ – ص ١٨٠ .

توطيده ، مزيده) و (قرة ، مسرة ، نعمة ، مكرمة) و (عدده ، أمده ، مهله ، أمله ، ظنه ، عبده ، نوره ، دوره ، سريره) .

فالسجع في النص يكاد يكون موحداً لولا خمس سجعات مختلفة جاءتْ في منتصف النص (البلاد ، الأعداد ، الأمداد ، الأولاد ، الأجداد) ، حقق الأديب فيها كسر لتوقع القارئ ، مما حقق الشعرية في النص .

إن هذا التوازي للسجعات وتكرارها ، خلق تنغيماً عالياً وإيقاعاً يدل على الفرح والسرور ، لا سيما وان النص هو عبارة عن تهنئةٍ بولادة طفلين لعضد الدولة ، فتوازي السجعات وتواليها منحت النص خفةً موسيقيةً وانسياباً عفوياً فهو يُقرأ بسرعةٍ وسلاسةٍ وكأن الكلمات تتراقص وتتسابق للنُطق بها ، وما تلك السجعات المختلفة ، إلا وقفة قصيرة لالتقاط الأنفاس ، ومعاودة الجري من جديد وراء الإيقاع السريع ذاته .

إن توازي السجعات وتكرارها في النص لم يكن مجرد تفنن إيقاعي ، ذلك إن الأديب أراد خلق اثر انفعالي في نفس المتلقي ، ليشارك في الموقف النفسي والشعوري الذي يعكسهُ الأديب من خلال نصهِ .

من هنا اتضح جلياً إن الإيقاع من العناصر التي تزيد في جمال النص ورفع مستوى الشعرية فيه ، لا سيما حين تمتزج فيه الفطرة والطبع مع الإبداع والصنعة والاحتراف ليكون أسلوب الكاتب أكثر رُقياً في الصياغة والتعبير . والأديب الحاذق هو الذي يُقدّر الإيقاع المناسب للنص ، لان ما زاد عن الحد ينقلب للضد ، فالإسراف في استخدام عناصر الإيقاع وتقنياته ، وحشدها دون مراعاةٍ للانسجام والتآلف من شأنه تشويه النص ، واتصافه بالضعف الفني ، فيختل إبداعهُ الأدبي .

ـ توازي التضاد :

ونعني به تكرر الألفاظ ذات المعاني المتضادة في النص بشكل متوازي ، حتى كأن النص بأجمعهِ قائم على التضاد . انظر على سبيل المثال قول النفّري في المخاطبة (٤١) :

((يا عبدُ تُب إليّ مما أكره أقدّرْ لكَ ما تُحِبّ ُ .

يا عبدُ ناجني على بُعدِكَ وقربكَ ، واستعن بي على فتنتكَ ورُشدكَ .

يا عبدُ أنا العزيزُ القادرُ ، وأنتَ الذليلُ العاجزُ .

يا عبدُ أنا الغنيّ ُ القاهرُ ، وأنتَ الفقيرُ الخاسرُ .

يا عبدُ أنا العليمُ الغافرُ ، وأنتَ الجاهلُ الجائرُ .

يا عبدُ أنا المتعّرف بما دللتُ ، وأنا الدليلُ ببيانِ ما استعبدتُ .

يا عبدُ أنا الرقيب بما أهيمنُ ، وأنا المهيمنُ بما أحيطُ .

يا عبدُ أنا الجبارُ بما حويتُ ، وأنا القريبُ بما استوليتُ .....

يا عبدُ أنا الظاهرُ فلا تحجبني الحواجبُ ، وأنا الباطنُ فلا تظهرُني الظواهرُ

يا عبدُ أنا القيومُ فلا أنامُ ، وأنا المُثبتُ الماحي فلا أسأمُ))[1] .

إن النص كما هو واضح قائمٌ بأكملهِ على التضاد (اكره / تحب) و (بُعد / قرُب) و (الفتنة / الرُشد) و (العزيز / الذليل) و (القادر / العاجز) و (الغني / الفقير) و (القاهر / الخاسر) و (العليم / الجاهل) و (الغافر / الجائر) و (دلل / استعبد) و (الظاهر / الحواجب) و (الباطن / الظاهر) و (القيام / النوم) و (المثبت / الماحي) .

---

[1] : الأعمال الصوفية / للنفري / ص ٢٣٦ .

وقد جاءت هذهِ المتضادات متوازية ومترادفة في النص ، مما خلقَ إيقاعاً سريعاً ، وضربات موسيقية متلاحقة تتناسب وتلاحق الكلمات وانسيابها وتدفقها فيما يُشبه السيل . وهو إيقاع يُناسب النص الذي تطغي عليه أجواء الرهبة والتعظيم والتقديس لله سبحانه ، وما ذلك التضاد إلا ليثبت بأن رب الجلالة هو المركز والبؤرة لكل الثنائيات التي في الوجود ، والتي تقوم عليها حياة البشر وأعمالهم .

ولان المتصوفة أو من تأثر بهم ، هم أكثر فئةٍ تهتم بهذهِ الأسئلة الوجودية وبالثنائيات الضدية التي تتعلق بالكون والوجود وحياة الإنسان ، نجد بأن هذا النوع من التوازي يكثر في نصوصهم ، وان استخدمه الأدباء الآخرين من حين لآخر . فلو تصفحنا مؤلفات النفرّي والحلاج والبسطامي وغيرهم لوجدنا العديد من النماذج لهذا التوازي . وفي (الإشارات الإلهية) للتوحيدي ، ذات الطابع الصوفي ، نجد الكثير من الأمثلة ، ومنها :

((يا هذا ! دعني من هذا وهذا ! قلت نعم وقلت ، وأشرتَ وكنيتْ ، وسميت وكتبت ، وحاججتَ ولاججت ، وبقيتَ واشتريتْ ، ومحوتُ وأثبتّ ، وجمعتُ وفرّقتْ ، ونصحتَ وغششتَ ، ومحضتَ ومزقتَ ، وعسرتَ وسهلت، وصدقتَ وكذبتْ)) [1] .

[1] : الإشارات الإلهية / ص ١٣٦ .

الفصل الثاني

الانزياح الأسلوبي في النثر العباسي

المبحث الأول : **أسلوب ابن المقفع**

المبحث الثاني : **أسلوب الجاحظ**

المبحث الثالث : **أسلوب ابن العميد والقاضي الفاضل**

المبحث الرابع : **أسلوب بديع الزمان الهمذاني**

المبحث الخامس : **أسلوب المعـــــــري**

الفصل الثاني

الإنزياح الأسلوبي في النثر العباسي

المقدمـــة :

الأسلوب هو طريقة التفكير والإحساس والتصوير ، فهذا النسيج الخاص للغة المعبّرة عن روح الأديب وشخصيته ونظرته للحياة هو ما يصنع أسلوبه . وهذا الأسلوب يكون أدبياً ، حين يجسد انفعالات الأديب بالحياة وبظواهرها وأبعادها ، إذ يمتزج فيه فكر الأديب بوجدانه مما يتطلب تعبيراً موحياً تبرز فيه شخصيته بوضوح وحيوية. وذلك يكون بإتقان استخدام اللغة استخداماً جيداً ، فيختار منها ألفاظاً يحبكها ضمن نسيج متين ومحكم له خصوصيته ، حيث يصوغ فيه تراكيباً وصوراً تظهر فيها روحه الأدبية وشخصيته المميزة ورؤيته العامة للحياة . ومن هنا كان لكل أديب طريقته وأسلوبه في الكتابة والإنشاء واختيار الألفاظ للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير.

أما كيف يكتسب الأديب أسلوبه الأدبي ، فذلك يكون بتطبيع الذوق بالقراءة والمطالعة ، والمران على استخدام الوسائل اللغوية ، مما يساعده على أن يبتدع لنفسه أسلوباً خاصاً يتأثر به قراءه ويتطلعون إليه ، وهو أسلوب غير متكلف أو مفتعل وإنما يتسم بالطواعية والتلقائية والمرونة والوضوح ، له موسيقاه اللغوية الخاصة ، وينطوي على جزء من ثقافة الأديب وأسرار شخصيته ، كما إنه يعبّر عن كل ما يجري في تفكيره وشعوره من تموجات عقلية وذهنية . وهذا الأسلوب لا

يتوصل إليه الأديب إلا بعد جهد كبير ، أما القارئ فعليه أن يتميز بالذائقة النقدية ، ويمتلك الحس الأدبي ، حتى يشعر بمدى الجهد المبذول من قبل الأديب ، والقيم الجمالية لهذا الأسلوب .

إن الأسلوب الأدبي المبدع يبرز في التعبير بالدهشة والمتعة معاً ، إنه الأسلوب الذي يفاجئنا ويذهلنا ويهزنا من الأعماق ، فيدفعنا إلى عوالم لانهائية من التفكير والتأمل والمتعة والفائدة . إن الإقبال على الأعمال الأدبية يكمن في أن هذه الأعمال تحقق لنا فهماً أدق للنفس الإنسانية بكل أبعادها من جهة وتتيح لنا أن ننتشي بطعم الحياة الحقيقية من جهة أخرى .

وقد عرف جان كوهن الأسلوب بوصفه انحرافاً عن معيارٍ ، وهو انحراف مقصود بذاته [١] .

فالأدباء المبدعون يراقبون ويسجلون بكل أمانة وتوق ما يجري في أعماقهم ، وما يعتلج في نفوسهم وعوالمهم وتجاربهم ، إلا إنهم في الوقت نفسه يعتمدون في إبداعاتهم على الابتكار والسبق لخلق كل ما هو جديد وفريد . بعد التطور الملحوظ الذي طرأ على النثر في العصر العباسي ، وتعدد فروعه وموضوعاته ، كان لابد من استحداث أساليب جديدة للكتابة ، وقد لمسنا عدداً من الإنزياحات الأسلوبية بين الأساليب النثرية المختلفة التي جاء بها الأدباء ، مما حقق قدراً كبيراً من الشعرية لذلك النثر . لأن تلك الإنزياحات تحققت بمستويات مختلفة ، وأشكال متعددة ، فكان هناك انزياح على مستوى اللغة والتعابير والمعاني ، وآخر على مستوى الخطاب وأنماط التبليغ ووسائله ، وانزياح على مستوى بناء النص ، وانزياح على مستوى الأفكار والأهداف ، وآخر على مستوى التضمين وتوظيف مصادر الثقافة العامة ، وانزياحات على المستوى الدلالي والتركيبي والصرفي والصوتي والمعجمي .وإذا ما سلمنا بأن كل خروج عن الشائع والمألوف من المعايير يُعد انزياحاً ، إذن لابد من إيجاد المعايير النثرية التي اعتمدتها بعض النصوص ، فجاءت النصوص الأخرى بمعايير مختلفة لتحقق انزياحاً عنها . وعندها يمكننا معرفة ما إذا كان الانزياح

---

[١] : اتجاهات الشعرية الحديثة / ص ١٢٦ .

كلياً أو جزئياً ، إذ إن الانزياح الجزئي يتطلب وجود معيار ما ، ثم تحقيق عدول عن ذلك المعيار ، لكن الانزياح الكلي ، يعني خلق معايير جديدة ، تتأسس عليها أشكال نثرية جديدة لم يشهد النثر العربي مثيلاً لها من قبل .بقي أن نشير إلى نقطة مهمة ، وهي إن ليس كل الانزياحات تشكّل ملمحاً أسلوبياً ، وتخلق للنص جمالية فنية ، لذا كان تركيزنا على الانزياحات الأسلوبية التي أسهمت في إثراء النص وذلك بخلق لغة شعرية داخل لغة النثر ، وتلك الانزياحات وجدناها عند عدد محدد من كتّاب النثر في العصر العباسي ، ممن خلقوا لهم أساليب مميزة اقترنت بهم ، وعُرفت بأسمائهم وأصبح لكل منها مميزاته .

المبحث الأول

أسلـــوب ابـن المقفـــع

لقد كان ابن المقفع غاية في البلاغة وجزالة القول ورصانته مع سهولته ، وهو " من أوائل من ثبّتوا الأسلوب الكتابي العباسي المولد ، وهو أسلوب يقوم على الوضوح وأن تشف الألفاظ عن معانيها وأن تخلو من كل غريب وحشي ومبتذل عامي. ولم يَقصر ابن المقفع هذا الأسلوب على ما ينشئه من رسائل ديوانية أو إخوانية ، بل عممه في ترجماته ، وبذلك وطّده أقوى توطيد ومكّن له أوسع تمكين ، إذ جعله أسلوب النثر العام في العصر مهما اختلفت فنونه . وكانت غزارة معانيه سبباً في أن يتميز هذا الأسلوب عنده بالإيجاز والاقتصاد الشديد ، فالألفاظ بقدر المعاني لا تنقص ولا تزيد ، والمعاني تؤدي أداءً فصيحاً رصيناً ، دون قصد إلى الجمال التعبيري من سجع وترادف صوتي ."[1] . وهو أسلوب تميّز بتنويع العبارة ، وتقطيع الجملة ، والمزاوجة بين الكلمات وتوخي السهولة ، والعناية بالمعنى والزهد بالسجع . كما امتاز أسلوبه " بالملاءمة بين الأخيلة والصور الفارسية وذوق اللغة العربية ، بحيث لا نحس عنده نُبواً ، مما يشهد له بقدرته البيانية ".[2]

ولذا أطلقنا على الشعرية التي امتازت بها نصوصه النثرية بـ (شعرية التمازج الثقافي) ، لأنها وليدة إبداع زاوج بين لغتين وثقافتين ، فاختار من كليهما أفضل ما فيها لصياغة نصوصه ، وخلق الأسلوب الخاص به .

---

[1] : تاريخ الأدب العربي (العصر العباسي الأول) / د. شوقي ضيف / ص ٥٢٢ .

[2] : المصدر نفسه / ص ٥٢٢ ـ ٥٢٣ .

وهذا الأسلوب هو ما أطلق عليه بأسلوب (الترسل) وهو أسلوب حقق انزياحاً على مستوى الأساليب الأدبية لأنه شهد تحوّل في القيم الشعرية ، إذ كان الأسلوب السائد في ذلك الوقت هو أسلوب الازدواج والسجع والترادف المقرون بالترسل ، لكن ابن المقفع لم يستعمل الازدواج والسجع والترادف إلا بشكل قليل ، فقد ورد في كتاباته بصورة عفوية ، عندما يقتضي المقام ذلك ، كوجود السجع في التحميدات التي يبدأ بها بعض رسائله.لقد امتاز أسلوب ابن المقفع بالشعرية لأنه أسلوب متجدد ، فالقصدية الأدبية واضحة في كتاباته ، لأنه كان يسعى للتجديد والابتكار والتنويع في الأساليب ، فقد ابتعد عن عناصر الرسالة المنهجية التي سادت في العصر الأموي كالبسملة والتحية والصلاة والتحميدات في أغلب كتاباته ، ليعلن عن بداية عهد جديد للترسل متمرداً على كل القيود والشروط والمناهج السابقة .

وفي حقبة كان النثر فيها يشهد ولادته الحقيقية على يد عبد الحميد الكاتب وعدد من الكتّاب الآخرين ، ومع إن أسلوبهم كان يعد جديداً لم يألفه المتلقي بعد ، حتى يبدأ بالملل منه والبحث عن الجديد ، آثر ابن المقفع الانفراد بأسلوب خاص به ، ليصنع له بصمة أدبية تميزه من غيره من الأدباء . فحتى أسلوب الترسل أخذ يتفنن به ، ويبتكر فيه عدداً من الأساليب ، فقد استعمل أسلوب الترسل الخالص في (رسالة الصحابة والرسالة اليتيمة) ، فلو تأملنا نص كل من الرسالتين لوجدنا الاسترسال في التعبير، مع ذلك الوضوح والسهولة في اللغة المستعملة ،وهذا الأسلوب جاء ملائماً تماماً لغرض الرسالتين إذ إنهما أشبه بمذكرة يعرض فيها الأديب أموراً تخص جهتين متخاصمتين ، فيذّكر كلا منهما أموراً ، ويعرض حقائق ، ويظهر حججا ، وهو يقف مدافعاً تارة ، ومهاجماً تارة أخرى ، حتى لكاننا أمام محكمة التأريخ والأديب هو المحامي والنص مذكرة دفاعه ، قال ابن المقفع في رسالة الصحابة : **" وأما المظلمة التي دخلت في ذلك فعظيمة، قد خصّت قريشاً ، وعمت كثيراً من الناس ، وأدخلت على الأحساب والمروءات محنة شديدة وضياعاً كثيراً "** [1].

---

[1] :الأدب الكبير والأدب الصغير ورسالة الصحابة / يوسف أبو حلقة / ص ٢١٦ ، ٢٠٧ .

وقوله أيضاً :

" أما من يدّعي لزوم السُنّة منهم فيجعل ما ليس سُنّة سُنّة ، حتى يبلغ ذلك به إلى أن يسفك الدم بغير بينةٍ ولا حجة على الأمر الذي يَزعم أنه سُنّة " [١] .

فأسلوب الهجوم والحجاج المنطقي لدفع حجج الخصوم واضح من خلال العبارات المذكورة ، هذا وقد شاع في أسلوبه الترسلي العرض الواضح ، فهو يعرض مقاصده بيسر وسهولة ، كقوله في الرسالة اليتيمة : **" وقد أصبح الناس - إلا قليلاً ممن عصم الله - مدخولين منقوصين ، فقائلهم باغٍ ، وسامعهم عيّاب. سائلهم متعنت ، ومُجيبهم متكلف ، وواعظهم غير محقق لقوله بالفعل ، وموعوظهم غير سليم من الهزء والاستخفاف ، ومستشيرهم غير موطن نفسه على إنفاذ ما يشار به عليه ، ومصطبر للحق مما يسمع ، ومستشارهم غير مأمون على الغش والحسد ، وأن يكون مهتاكاً للستر ، مشيعاً للفاحشة ، مؤثراً للهوى "** [٢].

فالألفاظ سهلة ، واضحة فيها رقة ، وبلاغتها مستمدة من الوقع الجذاب والمثير عند السامع ، فهو يتلقاها بيسر وسهولة . وقد كان ابن المقفع حريصاً على الدقة في التعبير واختيار المعاني ، والملاءمة بين الألفاظ والمعاني المختارة ، ولاسيما في أسلوب التضاد الذي تحقق في الألفاظ الآتية (قائلهم × سامعهم ، سائلهم × مجيبهم ، واعظهم × موعوظهم ، مستشيرهم × مستشارهم) ، فقد أثرى هذا التضاد نص ابن المقفع معنوياً ودلالياً . أنظر هذا النص من رسالة الصحابة : **" ما رأينا أعجوبة قط أعجب من هذه الصحابة ، ممن لا ينتهي إلى أدب ذي نباهة ، ولا حسب معروف ، ثم هو مسخوط الرأي ، مشهور بالفجور في أهل مصره ، قد غبر عامة دهره صانعاً يعمل بيده، ولا يعتدُّ مع ذلك ببلاءٍ ولا غَناء ، إلا أنه مَكّنهُ من الأمر صاغ ، فانتهى إلى حيث أحب، فصار يُؤذن له على الخليفة قبل كثير من أبناء**

---

[١] : المصدر نفسه / ص ٢١٦ ، ٢٠٧ .

[٢] : الروائع من الأدب العربي / إشراف الدكتور عز الدين إسماعيل / ج٣ - ص ١٨ .

المهاجرين والأنصار، وقبل قرابة أمير المؤمنين وأهل بيوتات العرب، ويجري عليه من الرزق الضعف مما يجري على كثير من بني هاشم وغيرهم من سروات قريش" [١]

فالمتأمل لهذا النص يدرك الدقة في اختيار الألفاظ والتلاؤم بينها وبين أسلوب التصوير والتعبير عن المعاني المطروحة في النص ، فالألفاظ مرتبة في جمل موجزة ، وملائمة للدلالة ، دونما تعقيد أو غموض مما يحقق للنص شعريته التي يلتمسها القارئ من ذلك الرونق والانسجام بين المعنى والمبنى .

ومن الأساليب الأخرى التي ابتدعها ابن المقفع أسلوب الترسل والقص ، وهو ما نجده في كتابه (كليلة ودمنة) ، فهو أول الأدباء الذين ابتكروا فن القصة المكتوبة ، وهو رائد هذا الاتجاه في الأدب العربي المنثور ، فابن المقفع أخذ الأصل الهندي لحكايات كليلة ودمنة ، وهي حكايات مبنية على القص ومليئة بالرموز ، الأمر الذي جعلها ملائمة للتعبير عن مشكلات عصره المختلفة .

ويعد كتاب (كليلة ودمنة) احد الكتب التي قربت بين العربي والفارسي في الوقت الذي احدث فيهما حركة فنية وفكرية ، وكان ابن المقفع قد ترجمه عن الفارسية القديمة (الفهلوية) التي نُقل إليها من اللغة الهندية ، ولما ضاع الأصل الفارسي والهندي صارت الترجمة العربية أصلاً ، ولا سيما إن ابن المقفع أضاف إليها بعض الأبواب [٢] .

أعاد ابن المقفع بناء تلك القصص لتنسجم مع أهدافه ، حتى كأنه قد أعاد تأليفها من جديد . وأسلوب البناء القصصي لديه لا يختلف كثيراً عن البناء القصصي الحديث، فهناك القصة الإطار والقصص المتداخلة ، وهناك الحوار بنوعيه القصير الموجز ، والطويل ذي التفصيل والشرح ، وبناء الشخصيات يختلف وفقاً لما تقتضيه الأحداث ، أما الزمان والمكان فهما في

---

[١] : الأدب الكبير والأدب الصغير ورسالة الصحابة / ص ٢١٥ .

[٢] : ينظر : من القواسم المشتركة بين الأدبين العربي والفارسي / د. حسين جمعة / مجلة التراث العربي / ص ٥ .

الفصل الثاني
شعرية الانزياح الأسلوبي في النثر العباسي

تغيّر مستمر وتباين من قصة لأخرى . في حين نجد لغة السرد ذات انسيابية عالية واسترسال غاية في الجودة ، الأمر الذي منح أسلوبه القصصي شاعرية عالية ، وجمالية فنية ، لما امتاز به من الدقة في اختيار الألفاظ وبراعة النسج وقدرة كبيرة على التصوير والإيحاء وجودة السبك وسعة الخيال . للتعرّف على مكونات الأسلوب القصصي في كليلة ودمنة نسلط الضوء على هذا النص : **" فانطلق فدخل على شتربة كالكئيب الحزين. فلما رآه الثور رحب به، وقالَ : ما كان سبب انقطاعك عني؟ فإني لم أرك مُنذُ أيامٍ؛ ولعلك في سلامةٍ ! قالَ دمنة: ومتى كان أهل السلامة من لا يملك نفسه، وأمره بيد غيره ممن لا يوثق به، ولا ينفك على خطرٍ وخوفٍ. حتى ما من ساعة تمر ويأمن فيها على نفسه . قال شتربة: وما الذي حدث؟ قال دمنة: حدث ما قدر وهو كائن. ومن ذا الذي غالب القدر؟ و مَن ذا الذي بلغ من الدنيا جسيماً من الأمور فلم يبطر؟ ومن ذا الذي بلغ منياه فلم يغتر؟ ومن ذا الذي تبع هواه فلم يخسر؟ ومن ذا الذي طلب من اللئام فلم يحرم؟ ومن ذا الذي خالط الأشرار فسلم؟ ومن ذا الذي صحب السلطان فدام له منه الأمن والإحسان؟ قال شتربة: إني أسمع منك كلاماً يدل على أنه قد رابك من الأسد ريب، وهالك منه أمر. قال دمنة : أجل، لقد رابني منه ذلك، وليس هو في أمر نفسي، قال شتربة: ففي نفس من رابك؟ قال دمنة : قد تعلم ما بيني وبينك، وتعلم حقك علي، وما كنت جعلت لك من العهد والميثاق أيام أرسلني الأسد إليك، فلم أجد لك بداً من حفظك وإطلاعك على ما أطلعت عليه مما أخاف عليك منه "** [1]

في النص حوارٌ يجري بين شخصيتين ، وهو يتراوح بين الطول والقصر ، متضمناً للحِكم (من ذا الذي بلغ من الدنيا جسيماً من الأمور فلم يبطر ، من ذا الذي بلغ منياه فلم يغتر، من ذا الذي تبع هواه فلم يخسر) ، إن الحوار الطويل هنا ، قدّم لنا تشخيصاً لعدد من المشكلات النفسية والاجتماعية (البطر ، الاغترار بالنفس ، إتباع الهوى ، الطلب من اللئيم ، مخالطة الأشرار ، صحبة السلطان) وأسبابها ليضع لها فيما بعد الحل الناجح .كما إن النص الحواري

---

[1] : كليلة ودمنة / ص ٣٩ .

القصصي يفصح عن الأسلوب الواضح للكاتب ، والترسل السلس الذي عرف به ، وهو يوضح التـــرابط بـــين الجمـــل ، ورشـــاقة الألفـــاظ ، وبســـط المعـــاني بشـــكل صـــريح . في نص آخر نجد واحدة من القصص المتداخلة مع النص الأصلي أو القصة الإطار وهي كثيرة جداً في كتاب كليلة ودمنة :

" فقالت المرأة : ما يحملك أيها الرجل على أن تتكلم بما لا تدري أيكون أم لا ؟ ومن فعل ذلك أصابه ما أصاب الناسك الذي أراق على رأسه السمن والعسل . قال لها : وكيف ذلك؟ قالت : زعموا أن ناسكاً كان يجري عليه من بيت رجل تاجر، في كل يوم رزق من السمن والعسل وكان يأكل منه قوته وحاجته ويرفع الباقي ويجعله في جرة، فيعلقها في وتد في ناحية البيت حتى امتلأت فبينما الناسك ذات يوم مستلق على ظهره والعكاز في يده والجرة معلقة على رأسه، تفكّر في غلاء السمن والعسل، فقال : سأبيع ما في هذه الجرة بدينار وأشتري به عشرة أعنز، فيحبلن ويلدن في كل خمسة أشهر بطناً، ولا تلبث قليلاً حتى تصير غنماً كثيرة إذا ولدت أولادها، ثم حرر على هذا النحو بسنين فوجد ذلك أكثر من أربعمائة عنز، فقال: أنا أشتري مائة من البقر، وأشترى أرضاً وبذراً، وأستأجر أكرة وأزرع على الثيران، وأنتفع بألبان الإناث ونتاجها فلا يأتي عليّ خمس سنين ألا وقد أصبت من الزرع مالاً كثيراً، فأبني بيتاً فاخراً وأشتري إماءً وعبيداً ، وأتزوج امرأةً جميلةً ذات حسن، ثم تأتي بغلامٍ سريٍ نجيب، فأختار له أحسن الأسماء، فإذا ترعرع أدبته وأحسنت تأديبه وأشدد عليه في ذلك، فإن يقبل مني، وإلا ضربته بهذه العكازة وأشار إلى الجرة فكسرها، فسال ما كان فيها على وجهه وإنما ضربت لك هذا المثل لكي لا تعجل بذكر ما لا ينبغي ذكره، وما لا تدري أيصح أم لا يصح فاتعظ الناسك بما حكت زوجته ." [1].

فلو تأملنا هذا النص السردي ، لألفيناه محتوياً لأقصوصةٍ متكاملة ، بناؤها يشبه كثيراً بناء الأقصوصة في الأدب الحديث ، ولعل هذا الفن الأدبي قد استمد خطواته الأولى من ابن

---

[1] : كليلة ودمنة / ص ٧٤ .

المقفع ، شأنه شأن فن القصة بشكل عام. في النص كاميرا ترصد لنا كل الزوايا ، فهي تصور هيأة الناسك (مستلقٍ على ظهره والعكاز في يده والجرة معلقة على رأسه) وعند الإطلاع على نهاية القصة ندرك سبب تسليط الضوء على موضع الجرة ووجود العكاز التي في اليد ، ثم إن الكاتب يعمد إلى ترجمة أفكار الناسك وأحلامه بهيأة صور متتالية ومترابطة ، يفضي بعضها إلى البعض الآخر ، بأسلوبٍ يشوبه الإنسياب والإسترسال ، فيشد القارئ حتى اللحظة التي تخرج فيها الأفكار عن السيطرة فتتحول إلى حركة لاإرادية ، تؤدي إلى ارتطام العكاز بالجرة وكسرها فيسيل ما فيها ، وتسيل معه كل الأفكار والأحلام ، ومحور الشعرية في أسلوب الكاتب يدور حول الإنتقالة من حالة السكون إلى حالة الحركة التي تفاجئ القارئ وتدهشه ، وفي الوقت نفسه تحقق الفعل الدرامي للحدث القصصي . ولو وقفنا على هذه القصة وسائر القصص الضمنية في كليلة ودمنة بتداخلاتها وتراكيبها السردية ، لا يساورنا شك بأنها تحمل مضامين كثيرة ومتنوعة ، ومعاني عميقة تخص الإنسان والنفس البشرية بتعقيداتها وتناقضاتها ، إن الكاتب يقدّم للقارئ حكمة وموعظة ولكن بأسلوب غير مباشر ، فهو بدلاً من صياغتها بجمل عادية ، يقدمها بإطار قصة ضمنية وهذه هي إحدى سمات شعرية نصوص ابن المقفع في كتابه كليلة ودمنة ، في حين تتعلق السمات الأخرى بعفوية السرد ، وتلاحم الصور المرسلة المباشرة مع الصور المرسلة الرمزية ، ثم ذلك التلاحم بين الإيجاز والإطناب ، واستخدام كل منهما بحسب ما يقتضيه المضمون وما يفرضه التعبير عن المعاني والأفكار. ثم إن ابن المقفع نجح نجاحاً لا يُضاهى في رسم الشخصيات المتآمرة ، وأسلوبها الذكي في الحيلة والغدر ونصب المكائد ، وبالمقابل تلك الشخصيات التي تقع فريسة سهلة لتلك المكائد .

من الأساليب النثرية الأخرى التي ابتدعها ابن المقفع ، أسلوب الترسل والتوازن الذي نجده في كتابيه (الأدب الصغير والأدب الكبير) ، وهو " أسلوب فريد بالقياس إلى الأساليب النثرية التي سبقته ، يأخذ من الأسلوب الخطابي قصر المقاطع ، لكنه يراعي في اختيار مفرداتها ضرباً من الإيقاع العذب ، يكسب العبارات المتلاحقة نوعاً من التناغم فإذا أضيف إلى

ذلك ميل ملّح إلى التبسط والاسترسال ، خرجت الرسالة وكأنها سيمفونية كلامية ، أو مغناة تعبيرية ." [١] إذ حقق ذلك الاقتران بين الترسل والتوازن جاذبية عالية في الإيقاع والإثارة ، ومنح النصوص جمالية عالية ، لاستيفائها للعناصر الفنية ، قال ابن المقفع في الأدب الصغير :

" **أحق الناس بالسلطان أهل الرأفة. وأحقهم بالتدبير العلماء. وأحقهم بالفضل أعودهم على الناس بفضله وأحقهم بالغنى أهل الجود ، وأقربهم من الله أنفذهم في الحق علماً وأكملهم به عملاً . وأحكمهم أبعدهم من الشك في الله . وأصوبهم رجاءً أوثقهم بالله. وأشدهم انتفاعاً بعلمه أبعدهم من الأذى. وأرضاهم للشهوة في الناس أفشاهم معروفاً . وأقواهم أحسنهم معونة . وأشجعهم شدّهم على الشيطان. وأفلحهم بالحجة أغلبهم للشهوة والحرص** " [٢] .

في النص السابق تراكيب قائمة على أسلوب الترسل المتوازن ، فالجمل المتلاحقة والمتتابعة ، بما تخلقه من تتابع للمعاني والأفكار ، منحت النص إيقاعاً وموسيقى ، فعوضت عن الموسيقى التي يخلقها السجع والازدواج ، وأثبتت أن للنثر مصادر إيقاعية كثيرة غيرهما. وقد ارتبط هذا الأسلوب عند ابن المقفع بالتفريع والتقسيم ، فأكثر من استخدامه في أغلب نصوصه النثرية ، أنظر قوله : " **أفضل ما يورث الآباء الأبناء الحسن ، والأدب النافع ، والإخوان الصالحين**" [٣] وقوله : " **من حاول الأمور احتاج فيها إلى ستة : الرأي ، والتوفيق ، والفرصة ، والأعوان ، والأدب ، والاجتهاد. وهن أزواج : فالرأي والأدب زوج ، لا يَكملُ الرأي بغير الأدب ، ولا يَكملُ الأدب إلا بالرأي ؛ والتوفيق والاجتهاد زوجٌ ، فالاجتهاد سبب التوفيق ، وبالتوفيق ينجح الاجتهاد.** " [٤] .

وقوله في كتاب الأدب الكبير :

---

[١] : الأساليب الأدبية في النثر العربي القديم / د. كمال اليازجي / ص ٤٢ .

[٢] : الأدب الكبير والأدب الصغير ورسالة الصحابة / ص ٦١ .

[٣] : الأدب الكبير والأدب الصغير ورسالة الصحابة / ص ٧٧ .

[٤] : المصدر نفسه / ص ١١١ .

الفصل الثاني
شعرية الانزياح الأسلوبي في النثر العباسي

" اعلم إن المُلك ثلاثة : مُلك دين ، ومُلكُ حزمٍ ، ومُلك هوى . فأما مُلك الدين فإنه إذا أقيم لأهله دينهم ، وكان دينهم هو الذي يُعطيهم مالهم ، ويُلحق بهم الذي عليهم ، أرضاهم ذلك ، ونزل الساخط منهم منزلة الراضي في الإقرار والتسليم. وأما مُلك الحزم فإنه يقوم به الأمر. ولا يسلم من الطعن والتسخط . ولن يضر طعن الذليل مع حزم القوي . وأما مُلك الهوى فلعبُ ساعةٍ ودمارُ دهر " [1].

يبدو ظاهرياً على النصوص السابقة بأن التوازن بين الجمل وتتابعها خلق جمالية عالية ، وموسيقى عذبة ، منحت للنص شعريته المقصودة . ثم جاء التقسيم ليزيد من جمالية النصوص (اعلم إن المُلك ثلاثة : مُلك دين ، ومُلك حزم ، ومُلك هوى) ، بما يبثه من استحسان في نفس المتلقي ، لأن ذلك الاستقصاء للمعاني وذلك التفريع يزيد من إيضاحها . وقد نعثر على تكرارٍ لبعض الألفاظ ، وهو من قبيل التكرار المقصود ، والغاية منه التوكيد على الفكرة المطروحة في بداية النص ، وهي الفكرة الأساس ، ومن ثم الاسترسال في إيضاحها ، وبسط المعاني التي تنطوي عليها.

وتجدر بنا الإشارة إلى إن ابن المقفع على الرغم من كثرة الأساليب التي استعملها ، فإنه اتخذ من أسلوب الترسل الأسلوب الأساس ، وهو في أغلب نصوصه يعمد إلى استخدام أكثر من أسلوب ، إذ يتعانق القص مع الترسل مع التوازن ، وهو يميل إلى الإيجاز مرة وإلى الإطناب مرة أخرى ، بحسب ما يقتضيه المقام . فهو في مقام الشرح والتعليل وعرض أسباب مسألة ما وتفصيل القول فيها ، أو في حالة الخطاب المفخّم ، يلجأ إلى الإطناب . كذلك الحال في كتاب كليلة ودمنة ذلك إن السرد والقص يتطلب الإطناب. بينما في كتابي الأدب الكبير والأدب الصغير ، يفضّل ابن المقفع أسلوب الإيجاز ، لأنه يناسب الأسلوب الحكمي للنصوص ، فالحكمة تتطلب العبارات الرشيقة والموجزة ، التي تمتاز بحلاوة اللفظ وسهولته ، مع غزارة المعاني. إن من عوامل شعرية النثر عند ابن المقفع المقدرة على المزج بين معطيات حضارتين

---

[1] : المصدر نفسه / ص ٦٠ ـ ٦١ .

هـي الحضـارة العربيـة والحضـارة الفارسـية . فقـد أفـاد مـن الاثنتـين معـاً ، وصـهرهما داخـل بوتقـة النص ، ولكـن بـذكاء حـاد وحنكـة أدبيـة ، فلم يشـعر القـارئ بـأي خلل أو عـدم تناسـق فـي الأسلوب ليدل علـى ضـعف المـزج بـين أسـاليب اللغتين وتقنياتهمـا . لقد استحق ابـن المقفع عن جـدارة كبيـرة لقـب أحـد عبـاقرة التجديـد فـي النثـر العربـي وأسـاليبه . وقـد انفـرد بـأن أدبـه أدب الموعظة والنصيحة .

المبحث الثاني

أسلـــوب الجاحـــــــظ

إن أسلوب الجاحظ ، هو حصيلة الأسلوب الأدبي وما وصل إليه النثر من تجدد في العصر العباسي ، فضلاًعن ما أضافه عليه هو بنفسه استناداً إلى موهبته وثقافته الموسوعية وتفاعله مع عصره. إن المميزات العامة لأسلوب الجاحظ تتلخص في سهولة العبارة وجزالتها، الدقة في اختيار الألفاظ والجمل، وتقطيع الجمل إلى فقرات كثيرة مُسجّعة أو مُرسَلة ، وإيثار الإطناب على الإيجاز ، واستخدام الاستطراد ، مع الميل إلى مزج الجد بالهزل ، وتحليل المعنى وتحكيم العقل ، والاعتراض بالجمل الدعائية ، ومرونة التنقل بين الأساليب والأشكال التعبيرية.

لو تصفحنا كتب الجاحظ لعثرنا على الكثير من نصوصه التي كتبت بأسلوب مرسل ، بعيد عن التوازن والترادف والسجع ، كما في كتاب (البيان والتبيين والحيوان). في حين لو عرجنا على كتاب (البخلاء) وبعض رسائله كرسالة (التربيع والتدوير) ورسالة (وصف الكتاب) ، لطالعنا أسلوب الترسل مقترناً بالتوازن والترادف والازدواج. وذلك التنقل من الأسلوب الأدبي إلى الأسلوب العلمي ، فهو حيناً صاحب أسلوب وصفي مفعم بالصور الخلاقة والأخيلة المبدعة ، وحيناً آخر صاحب أسلوب علمي يعتمد التحليل والتنظير، كما في كتابه (الحيوان) ، إذ نجد العديد من النظريات العلمية التي تخص التطور والتأقلم ، إلى جانب المعارف العلمية التي تخص الطب وأمراض الحيوان وبعض العلوم الفيزيائية والكيميائية التي تتعلق بأحوال السماء والأرض والماء والهواء والنار و الضوء وغيرها ، أنظر قوله : " **وقد نجد النار تختلف على قدر اختلاف النفط الأزرق ، والأسود ، والأبيض. وذلك كله يدور في العين مع كثرة الدخان وقلته. ونجد النار تتغير في ألوانها في العين ، على قدر جوف الحطب**

ورطوبتـه ، وعلـى قدر أجنـاس العيدان والأدهـان، فنجدها شقراء ، ونجدها خضراء إذا كـان حطبهـا مثـل الكبريـت الأصفر. ونجـد لـون السـحاب مختلفاً فـي الحمـرة والبيـاض ، علـى قدر المقـابلات والأعراض، ونجـد السـحابة بيضـاء ، فـإذا قابلـت الشمس بعض مقابلـة، فـإن كانـت السحابة غربية أفقية والشمس منحطة، رأيتها صفراء، ثم سوداء ، تعرض للعين لـبعض مـا يدخل عليها."[1].

إن النص نموذج للأسلوب العلمي الذي كان ينتقل إليه الجاحظ بين الحين والآخر بحسب ما يقتضيه المقام ، والنص مع ما يتضمنه من معلومات علمية بحته ، لكنه لا يفتقر إلـى الرشـاقة والليونة في اختيار الألفاظ ، أو دقة الوصف ، فهو لا ينطـوي علـى أسلوب جـاف ومعقد بشكل كبير يدعو إلى الملل ويشعر القارئ بالانفصال التام عن النص الأدبـي والأسلوب المرسل.وإلـى جانـب هذا الانتقـال الأسلوبي ، نجـد انتقـالات أخـرى علـى مستوى الأشكال التعبيريـة ، إذ نجـد الجاحظ حين يعبّر عن بعض الأفكار والمعـاني ، ويتعرّض لـبعض القضـايا ، لا يكتفـي بأسلوب واحـد ، بـل يعمـد إلـى الخلـط بـين فنـون أدبيـة عـدة لإيصـال المعنـى والفكـرة المرجـوة ، فنـراه يسترسل بأسلوب أدبي تارة ، ثم يأتي بالخبر، وقد يسرد لنـا قصـة ، أو يـروي نـادرة ، ثم يطـرز الـنص بأبيـات شـعرية تناسـب المضـمون ، أو يـأتي بـالحكم والأمثـال المناسـبة.[2] وكـل هـذه الانتقـالات يتقبلهـا القـارئ بـروح مرحـة وسـعة صـدر ، لأنهـا لا تشـعره بالضـيق بقدر مـا تكسر الرتابة وتنتقل به من عالم إلى آخر ، وهذا هو بالتحديد سر نبوغ الجاحظ وتميّزه وتفرد أسلوبه الأدبـي وشـعرية نصوصـه النثريـة. فهـذه مـا يمكـن أن نـدعوها (بشـعرية الاسـتطراد) ، وهـذه الاستطرادات تخلق مرونـة فـي التنويـع الأسلوبي تقابلهـا مرونـة الانتقـال من موضـوع إلـى آخـر دون حدوث أدنى خلل في الاستخدام اللغوي ، فالجـاحظ لا يلتـزم فـي الكتـاب الواحـد بموضـوع

---

[1] : الحيوان / الجاحظ / المجلد الثاني / ص ١٣٦ .

[2] : ينظـر : كتـاب الحيـوان وكتـاب البيـان والتبيـين وكتـاب البخلاء . إذ يكثـر فيهـا الاسـتطراد والانتقـالات الأسلوبية والفنية .

محدد ، وإنما هو يستطرد وينتقل بين الموضوعات بطلاقة وحرية ، دون تلكأ أو ضعف في الأسلوب ، والاستطراد : هو إنزياح من معنى إلى معنى أو هو خروج من قضية إلى قضية جانبية ينطلق في تحقيقها ، والاحتجاج لها ، ويورد النظائر والأشباه ثم يعود فيستأنف ما كان قد بدأه . ومن تقنياته (الدّعاء والشرح والتعليق) [١] .

لاحظ قول الجاحظ : ((**ولقد استحسن الناس من بعض رجال العراق انه دخل على عبد الملك بن مروان فأوقع بالحجاج عندهُ وسبّه ، فلما خرج من عنده خبرّ بما كان منه لبعض أصحابه ، فلامه وأنبّه وقال : ما يؤمنك أن يُخبر أمير المؤمنين عبد الملك الحجاج بما قلتَ فيه – ومرجعك إلى العراق – فيُضغنهُ عليك ؟ قال : كلا والله إني ما رطلتُ بيدي قطٌ أحداً أرزن منه . وهذا والله – أبقاك الله – الغلط البيّن ، والعذر المُلفق ، وتحسين فارط الخطأ ، لانه ليس كلُ راجحٍ وعاقلٍ بناصحٍ لصاحب السر ، ولو كان أخوه كذلك كان أمرهُ إليه أهم ، وشأنهُ أولى . والأعلى من الناس لا يُكلّف الأدنى هذهِ المؤونة ، وإنما يفعلها الأدنون بالأعلين رغبةً ورهباً ، وتحسُناً عندهم بحاجتهم إليهم**)) [٢] .

في النص يذكر الجاحظ حادثةً تاريخيةً وقعت لشخصٍ من عامة الناس مع الخليفة عبد الملك بن مروان ، لكن الجاحظ لا يكتفي بذكر الحادثة التي أوردها للاستشهاد والاحتجاج على كتمان السر وحفظ اللسان ، وإنما يُعلّق على تلك الحادثة ، ويذكر رأيه الخاص الذي لا يتفق ورأي صاحب الحادثة ، محاولاً دعمه بالحجج التي قد تُقنع القارئ ، فيتفق معه .

وفي كتاب البغال نلاحظ إن الجاحظ وفي أثناء حديثه عن البغال يفاجئنا بعنوان فرعي هو (الخَلق المركب) ثم بعد ذلك يُسهب في الحديث عن الحيوانات المركبّة ، ولا سيما الطيور ، فيستمر في الشرح ، ومن ذلك قوله : " **قالوا : وليس في جميع الخلق المركب من الراعبي ، الذي هو من نتاج ما بين الورشان والحمام : لم يأخذ من هداية أمعِ شيئاً ، ولم يُعطهِ أبوه**

---

[١] : ينظر : حسن التوسل في صناعة الترسل / ص ٢٢٧ ، والبديع لابن المعتز / ص ٦١ .

[٢] : رسائل الجاحظ (رسالة كتمان السر وحفظ اللسان) ج١ ، ص ١٥٠ – ١٥١ .

من طول عمرهِ شيئاً " [١] . وهو بعد ذلك الشرح يعود مرةً أخرى لربط الموضوع الفرعي بالموضوع الأساس ، عِبر نماذج من البغال والأحصنة المركبّة ، وعلى الرغم من استطراد الجاحظ ، وخروجه عن الموضوع، لكن ذلك لا يشكل إساءةً للنص أو إخلالاً في جماليتهِ الفنية ، فهو إنما يعمد لهذا الأسلوب بهدف طرد الملل عن القارئ ولكي يمنحهً اكبر قدر من المعرفة في رحلتهِ عبر النصوص ، والجاحظ إنما امتلك هذه المقدرة بفضل " ثقافته الواسعة بجميع معارف عصره من هندية وفارسية ويونانية وإسلامية وعربية ، وإن الإنسان ليعجب إذ يقرأ الصفحة في حيوانه فيجد هذه الثقافات كلها قد وضع بعضها بجانب بعض وكأنه حين كان يكتب ... كانت تنطلق إليه سيول المعرفة من كل واد فيتركها تنزلق إلى آثاره بطبيعتها التي أطبقت بها عليه" [٢]، قال الجاحظ : " **وشبه آخر وشكل من ذلك ، كالذي يوجد عند الأتراك عند بلوغ المنزل بعد مسير الليل كلّه وبعض النهار، فإن الناس في ذلك الوقت ليس لهم إلا أن يتمددوا ويقيدوا دوابهم. والتركي في ذلك الوقت إذا عاين ظبياً أو بعض الصيد ، ابتدأ الركض بمثل نشاطه قبل أن يسير ذلك السير**"[٣] إننا هنا أمام نص يعرض لنا شيئاً من حياة الشعوب وصفات أهل البلدان الأخرى كالترك ، وهذا إن دل على شيء إنما يدل على معرفة الكاتب بأهل تلك البلاد ، وما يتصفون به ، وبعض أنماط حياتهم ، إلى آخره من الأمور الأخرى .

من السمات الأخرى لأسلوب الجاحظ **(سمة الملاءمة بين الألفاظ والمعاني)** لقد وفق الجاحظ في كتاباته بين المقام والمقال وهو ما عبّر عنه في كتاب الحيوان بقوله : **" لكل ضرب من الحديث ضرب من اللفظ ، ولكل نوع من المعاني نوع من الأسماء ، فالسخيف للسخيف ، والخفيف للخفيف ، والجزل للجزل "** [٤] وهذا إنما يدل على واقعية أدب الجاحظ ، فهو " يعنى

---

[١] : رسائل الجاحظ (كتاب البغال) ج ٢ ، ص ٢٩٧ .

[٢] : الفن ومذاهبه في النثر العربي / د. شوقي ضيف / ص ١٦٨ ـ ١٩٦ .

[٣] : الحيوان / المجلد الأول / ص ٤٨٠ .

[٤] : الحيوان / ج ٣ / ١١٤ .

بحكاية عصره وتمثيله تمثيلاً دقيقاً بحيث تُعد أعماله أهم مراجع تكشف لنا حقائق العصر الذي عاش فيه ، إذ نراه يصور هذه الحقائق بكل ما فيها من طُهرٍ ووزرٍ ، ودين وزندقة ، وجد ولهو ، وبالغ في ذلك حتى إنه ليروي كلام المجانين الموسوسين وكلام أهل الغفلة من النوكى والحمقى. وإنه ليروي أيضاً عن الغلمان والصعاليك والزُّط واللصوص كما يروي عن الخلفاء والأمراء والوزراء وقوّاد الدولة وكبار كتّابها "[1] وهو قد يستخدم ألفاظاً عامية أو أعجمية لكي يبقى النص محتفظاً بواقعيته وصورته التي نُقل بها ، لاسيما في النوادر إذ أن تغيير بعض الألفاظ قد يفسد النادرة ، ويضيع على القارئ فرصة الاستمتاع .ذكر الجاحظ في كتاب البيان والتبيين هذه النادرة عن بهلول وكان أحد مجانين الكوفة : " **وكان جيد القفاء فربما مر به من يحب العبث فيقفذه (أي يضربه على قفاه)، فحشا قفاه خرءاً وجلس على قارعة الطريق ، فكلما قفذه إنسان تركه حتى يجوز ثم يصيح به يا فتى شم يدك ، فلم يعد بعده أحد يقفذه** "[2]. إن الواقعية واضحة في النص فهو يروي عن مجنون كان موجوداً في الكوفة وله الكثير من المواقف مع مختلف الأشخاص ، وحتى مع الخليفة نفسه ، وهو هنا إذ يروي نادرة كان لابد له من عدم تجاوز بعض الألفاظ (الخرء) لكي لا يفسد روح الفكاهة في النادرة ، والجاحظ إذ يروي عن هؤلاء الأشخاص لأنه يجد النادرة شيئاً محبباً يرغب فيه القارئ بين الحين والآخر ليخفف من حدّة بعض الموضوعات ، ولكي يتخلّص من الملل الذي يسببه طول الموضوع والاستطراد المتكرر. ومن جهة أخرى فليس كل ما يذكره الجاحظ عن المجانين والحمقى هو النوادر والأحاديث الفكاهية ، فقد ورد عنهم الكثير من الحكم والأقوال الوعظية التي كانوا يوجهونها إلى الخلفاء أو الوزراء أو القضاة أو كبار رجال الدولة ، وقد اتسمت أحاديثهم وملاحظاتهم بالصدق والصراحة والشجاعة وعدم المبالاة ، فقد كان جنونهم عذراً لهم لعدم الخوف وللنجاة من العقاب ، كما إن كلماتهم ومواعظهم كانت مؤثرة جداً إلى حد إنها قد

---

[1] : الفن ومذاهبه في النثر العربي / ص ١٦٣ .

[2] : البيان والتبيين / ج٢ / ص ١١٩ .

تُبكي من توجّه إليه ، أو تصيبه بالهلع لأنها تمثّل صوت الضمير الذي أغفلوه ، أنظر النص الآتي : " **قال حدثني حجر بن عبد الجبار قال مرّ موسى بن أبي ردقاء فناداه صباح الموسوس يا ابن أبي الردقاء أسمنت برذونك وأهزلت دينك ، أما والله إن أمامك لعقبة ولا يجاوزها إلا المُخف ، فحبس موسى برذونه وقال : من هذا ؟ فقيل له : هذا صباح الموسوس ، فقال : ما هو بموسوس ، هذا نذير**" [1]. فهو ينطوي على موعظةٍ بليغةٍ ، تمت صياغتها بألفاظٍ رشيقةٍ لتؤدي معنىً مهم وهو التذكير بيوم الحشر، يوم الحساب وساعة الجواز على الصراط المستقيم ، إذ لا يعبره إلا من خف وزنه ، والمقصود بالوزن هنا هو قلة الذنوب ، ولذا فهو يقول له انك أسمنت برذونك أي دابتك التي تحمل عليها أثقالك.[2] وهو إنما يعني الاهتمام بكسب المال وجمع الثروة ، على حساب الاهتمام بالدين والعبادة أو حتى دفع الزكاة .ومثل هذا الكلام الجميل والعبر النافعة يتوق القارئ لقراءته بغض النظر عن قائله ، ولكن بالطبع حين يصدر عن مجنون يكون مدعاة للدهشة والاستغراب حول سر هذه الفصاحة ، والبلاغة ، لأن الحكمة والموعظة تتطلب العقل والإدراك . وهذا ما دعا البعض إلى الظن بأن هؤلاء الذين تردد ذكرهم في كتب الأدب ، ونطقوا بالحكم والمواعظ البليغة كالبهلول على سبيل المثال ، ما هم إلا متظاهرين بالجنون وذلك التظاهر يعود لأسباب عديدة أهمها أسباب سياسية ، ولعل الذي يسند هذا الرأي هو وجود هذه الشخصيات في كل عصر وتكرار الأسماء والغموض الذي يحيطها. ومهما كان من أمر هذه الشخصيات ، فان الجاحظ انفرد عن معظم أدباء العصر العباسي بهذه السمة الواقعية التي أعطتنا صور واضحة عن كل ما في العصر العباسي من أخلاق وعادات لمختلف طبقات المجتمع ولكلا الجنسين من الرجال والنساء .

هناك سمة أخرى شاعت في أسلوب الجاحظ ، وتجلت في معظم نصوصه ، وهي **(شيوع النزعة العقلية)** ونعني بها " القدرة على الجدل واستنباط البراهين والأدلة ودقائق

---

[1] : البيان والتبيين / ج٢ / ص ١٩٩ .

[2] : ينظر : المنجد / ص ٢٩ .

المعاني والأفكار خائضاً بك في أعمق المباحث الكلامية من تنزيه الله عن الشبه بالمخلوقات أو الكلام عن صفاته أو في المعرفة أو في الاستطاعة ، مع ذكر أطراف مما يجري فيه الناس ويخوضون فيه ، ومع التنقل في كل الموضوعات من الإنسان أو الحيوان أو النبات."[١] وقد اكتسب أسلوب الجاحظ هذه النزعة بسبب المذهب الاعتزالي الذي اعتنقه . إذ أن الاعتزال الفلسفي- المنطقي ونظريته وتطبيقه الثقافي ، الفكري ، قد تطلّب أسلوباً خاصاً ، وممارسة خاصة في الكتابة وفنون القول عامة.وكان من أهم خصائص الأسلوب المعتزلي في النثر الفني: الموسوعية واعتماد مختلف الأدوات الفنية والجمالية بما في ذلك الأسطورة والحكاية والخرافة والفكاهة والسخرية ، والبساطة في الشكل والابتعاد عن التعقيد وحوشي الكلام ، والمحاججة والجدلية ، والإيمان بالحرية والاجتهاد ، والاستقراء العلمي ، وشيء كبير من التحليل والتركيب ، وتغليب العقل على كل شيء.[٢] وتبرز هذه السمة بشكل واضح في مناظراته التي أهمها مناظرة (النظّام ومعبد في الكلب والديك) ، المذكورة في كتاب الحيوان ، وذلك لطولها واشتمالها على الكثير من المباحث الكلامية ، والكثير من المعارف ، وعادات العرب ، إلى جانب أسلوب الاحتجاج والجدل الذي يبرز النزعة العقلية في أسلوبه. والأمر نفسه نجده في مناظرة (البعير والفيل) من ذات الكتاب ، وفي سائر مناظراته الأخرى. وهذه النزعة العقلية لا تقتصر على المناظرات فقط ، ولكننا نتلمسها في الكثير من زوايا كتبه الأدبية ، ورسائله الأدبية والأخوانية[٣] ، فهي السمة التي تميزه من سائر الأدباء ، وتعطي لنثره خصوصيته وشعريته. فتلك الإنسانية العذبة والعوالم الخيالية تمد خيوطها في النص لتخلق سحراً وألقاً ، يمتد بدوره إلى أعماق القارئ فيسحره ، ويسافر به إلى عوالم خفية من الخيال والأسطورة ، حيث الحيوان

---

[١] : تاريخ الأدب العربي ـ العصر العباسي الثاني / د. شوقي ضيف / ص ٥٩٦ .

[٢] : انظر : في جدلية التراث والمعاصرة / د. جليل كمال الدين / ص ٢٣٦ .

[٣] : أنظر : رسالته (الجد والهزل) إلى الوزير ابن الزيات .

ينطق ويحاجج ويدافع دفاعاً مستميتاً عن بني جنسه ويتحدث كالحكماء والعقلاء ، ويرد حجج الخصوم ، والقارئ يتابع بلهفة ودهشة وكله توق لمعرفة لمن ستكون الغلبة .

وأهم ما نلحظه على أسلوب الجاحظ هو (تنوع وسائل التعبير) لديه ، وهذا التنوع إنما يعكس ولعه بالبحث عن أطر تعبيرية جديدة ، مازجاً إياها بما شاع من أطر تقليدية ، فهو تارة يلجأ إلى السرد والقص كوسيلة لرصد عاطفة ما ، أو إشارةً لموقف معين أو تنبيه على حالة خاصة ، وهو يعبر عن كل ذلك بوضوح تام وعفوية مطلقة ، وهذا ما يتجلى لنا في كتاب البخلاء بصورة خاصة. وتارةً أخرى نجد الجاحظ ميالاً إلى الإيحاء والرمز بغية إخفاء ما يرمي إليه ، متخذاً من الأقصوصة والحوار الجدلي والاحتجاج وسيلة لتحقيق غايته ، مثال ذلك مناظراته وأهمها مناظرة الديك والكلب، التي هي في الحقيقة مناظرة بين العرب والشعوبية [1] إذاً فقد تراوح أسلوب الجاحظ بين التصريح والتلميح ، أي التعبير المباشر وغير المباشر ، وغايته من ذلك رصد أحوال عصره وتقلبات أهل زمانه ، وتقديمها في إطار أدبي مستحدث يمزج الخيال بالواقع ، والرمز بالحقيقة المباشرة لكي يقدم للقارئ ما يدهشه ويلفت انتباهه ، فيترك بذلك بصمته في عقله وعاطفته على حدٍ سواء. وهذه هي شعرية النثر التي سعى إليها أدباء العصر العباسي ، فإن يتعلق قلب قارئ ما بقصيدة يقرأها أمر جائز ، ولكن أن يتعلق بقطعة نثرية فهذا يتطلب جهد كبير وغير مسبوق للكاتب. وقد استطاع الجاحظ تحقيق ذلك عن جدارة . هناك وسائل تشكيل فنية اتكأ عليها الجاحظ في صياغة أسلوبه النثري وتحقيق شعريته الخاصة ، أهمها ما يتعلق (باللغة) ، فقد كان نثر الجاحظ عن حق تجسيداً دقيقاً لبلاغة زمانه ، فالنثر عند أغلب معاصريه ابتعد عن الألفاظ الغريبة والركيكة والمعقدة ، وآثر الألفاظ الواضحة والسهلة التي تتسم بالجزالة والرشاقة ، وقد تأنق في اختيارها وتوخى الدقة في ملاءمتها للمعاني والصور ، فقدم لنا لغة جمعت بين بلاغة الأقدمين وإبداع المولدين المستحدثين . ولذا كانت لغة تُلائم كل العصور ، وترضي كل الأذواق .لقد اعتمد الجاحظ على العديد من الروافد التراثية

---

[1] : أنظر: آراء الدكتور شوقي ضيف حول هذا الموضوع في كتابه العصر العباسي الثاني/ ص٦.١ .

لإثراء لغته وجعلها متجددة ، ومن تلك الروافد القرآن الكريم والحديث النبوي والشعر العربي والأمثال والحكم القديمة ، إلى جانب تراث الأمم الأخرى (الفرس واليونان والترك والروم) من خرافات وأساطير وحكم وأمثال. وهذه الروافد تمد اللغة بالقوة والرقي ، كما إنها تستخدم في تدعيم رأي الكاتب وتقوية حججه ، وتعطي انطباعاً عن سعة ثقافته وتميز ذائقته الأدبية .

ومن الوسائل الأخرى استخدام (**المحسنات البديعية**) إذ استخدم الجاحظ اللفظية والمعنوية منها، ووظّفها لإثراء إيقاعه الموسيقي إلى جانب دعمه للأفكار والآراء المطروحة في نصوصه ، وقد كان استخدامه لتلك المحسنات استخداماً تلقائياً ، أي على وفق ما يقتضيه المقام ، ونجد بأن المحسنات اللفظية هي الأكثر استخداماً مثل الطباق والمقابلة ورد العجز على الصدر والعكس، وهذا الاستخدام يزيد من جمالية اللغة ومتانتها وسحرها .إن هذه الوسائل وغيرها مما لا يتسع المجال لذكرها ، أسهمت في بناء لغة الجاحظ الشعرية ، تلك اللغة التي تعد من أهم وسائل تشكيل الأسلوب الجاحظي .

من المميزات الأخرى لأسلوب هذا الأديب الكبير هي (**السخرية**) فالجاحظ كان أديباً مشبعاً بروح السخرية ، ذا براعة فائقة في الوصف ، ودقة في التصوير ، تدل على تأصل روح الفكاهة في نفسه ، وهذه الروح هي التي دفعته لرواية النكات والطرف حتى عن نفسه ، كروايته حول رفض المتوكل لمجالسته أو جعله مؤدباً لأولاده بعد أن رآه ، فمنحه بعض الدنانير تطييباً لخاطره وطلب منه الانصراف. أو روايته لحادثة الجارية التي استبشعت منظره ، فصحبته إلى الصائغ لكي ينقش صورته على خاتمها الذي تريده منقوشاً بصورة الشيطان. أو ذكره لتلك الجارية الطويلة القامة التي مرت به ذات يوم وهو على طعام ، فمازحها قائلاً انزلي كلي معنا ، فقالت : اصعد أنت حتى ترى الدنيا ! وهي تريد التعريض بقصر قامته . لقد امتاز أسلوب الجاحظ بالسخرية ، وكان يلجأ إلى تصوير بعض الشخصيات تصويراً كاريكاتورياً مما يثير الضحك والفكاهة والسخرية من الآخر. فهو يرى بأن أفضل الأساليب للنيل من عدوٍ ما ، في أن تجعله سخرية للناس ، لذا نراه أكثر من التهكم على أعدائه ، وصورهم بصور تنطوي

على السخرية القاسية والفكاهة الطريفة. أنظر رسالة (التربيع والتدوير) ، وهي رسالة كتبها الجاحظ للنيل من أحمد بن عبد الوهاب وهو أحد خصومه ، وصفه الجاحظ بقصر القامة وقد كان يزعم أنه طويل ، وهو قصير الأصابع ويزعم أنه رشيق الأصابع ، وهو كبير السن تبدو عليه آثار الشيخوخة ويزعم أنه لم يتخط سن الشباب ، وهو جاهل ويزعم أنه في سعة من العلم ، وهو عندما يمشي يبدو كأنه مربع ويزعم أنه معتدل كالسهم ، وغيرها كثير من الصور الطريفة والمضحكة . أنظر قوله : " **ومن غريب ما أعطيت ، ومن بديع ما أتيت أنّا لم نر مقدوداً واسع الجفرة غيرك ، ولا رشيقاً مستفيض الخاصرة سواك . فأنت المديد وأنت البسيط ، وأنت الطويل وأنت المتقارب . فيا شعراً جمع الأعاريض ، ويا شخصاً جمع الاستدارة والطول** " [١] وقوله أيضاً : " **فلما رأيتك علمت أنك عذابٌ صبّه الله تعالى على كلّ رفيع ، ورحمةٌ أنشأها الله لكلّ وضيع** " [٢] وأنظر قوله في باب المدح بما يشبه الذم " **فمن يطمع في عيبك بل من يطمع في قدرك . وكيف وقد أصبحت وما على ظهرها خَود إلا تعثرُ باسمك ، ولا قينة إلا وهي تَغنى بمدحك ، ولا فتاةٌ إلا تشكو تباريح حبك ، ولا محجوبة إلا وهي تَنقُب الخروق لممرك ، ولا عجوزٌ إلا وهي تدعو لك ، ولا غيور إلا وقد شقى بك** " [٣] **وقوله " وليس حُسنك ـ أبقاك الله ـ الحُسن الذي تبقى معه توبة ، أو تصحُ معه عقيدة ، أو يدوم معه عهد ، أو يَثبت معه عَزم ، أو يُمهل صاحبه للتثبت ، أو يتسع للتحير ، أو ينهنهه زجر، أو يفيده خوف** " [٤] فهو بهذه الكلمات يبدو وكأنه مادحاً ، في حين أنه يسخر منه بذكر ما لا يمتلكه ، وما يعلمه الجميع من إنها الصورة المنافية للواقع الذي هو عليه. فلو تصفحنا الرسالة بالكامل لعرفنا إن سخرية الجاحظ بأحمد عبد الوهاب لا تتعدى السخرية بما يتعلق بالمظهر واتهامه بالعناد والحسد وأنه

---

(١) : رسائل الجاحظ / عبد السلام هارون / ج ٣ ـ ٤ / ص ٥٧ .

(٢) : المصدر نفسه / ص ٧٠ .

(٣) : المصدر نفسه / ص ٨٦ ـ ٨٧ .

(٤) : رسائل الجاحظ / عبد السلام هارون / ج ٣ ـ ٤ / ص ٨٧ ـ ٨٨ .

مرائي وكثير النكد ، فهو لم يذكره بما يسيء لأخلاقه أو ثقافته أو نسبه على سبيل المثال ، أي إن سخرية الجاحظ لم تكن من قبيل الهجاء الخالص، فمن يريد الهجاء لا يترك باباً إلا ويطرقه ، ولا يدع عيباً سواء كان حقيقياً أو مصطنعاً إلا ويلصقه بالمهجو ، لكن سخرية الجاحظ في هذه الرسالة ، هي من قبيل السخرية المريرة ، التي تثير التساؤل أكثر من إثارة الضحك ، لذا لا نجد تلك النوادر والطرف والأقاصيص المخترعة ، ولا التضمين للشعر مثلاً ، بل إننا بدلاً عنها نجد الاهتمام ببعض القضايا الفلسفية والأدبية والدينية ، والميل إلى الجدل والاحتجاج وحشد البراهين لإثبات الأمور التي تطرق لها في سخريته من أحمد بن عبد الوهاب ، وذكره لعدد من الشخصيات مع الحديث عمّا اشتهروا به ، إلى جانب استطراده في الحديث عن معنى المزاح والهزل ، وهي من الأمور التي أسهمت في طول الرسالة ، في حين أن الهزل والفكاهة تستوجب الإيجاز لإثارة السخرية والضحك.

إن الجاحظ في هذه الرسالة حاول الخروج عن الأسلوب المتّبع في الرسائل الساخرة ، لقد أراد لرسالته هذا الشكل الفني وهذا القالب الجديد من السخرية ، فهو في كتاب البخلاء نجده قد تجاوز كل هذه العيوب- إن صح تسميتها بذلك- وهذا يثبت معرفته بالسمات الأساسية للنصوص الفكاهية . لقد اختار الجاحظ هذا الأسلوب المبتكر عن عمد ، فهو يدفع القارئ للشك بصدق العداوة بينه وبين الشخص المذكور ، وأن الهدف الوحيد لتلك الرسالة هو النيل منه ، والسخرية من شكله ، لاسيما إنه اعتذر غير مرة عن تلك السخرية ، وبالرغم من إمكانية تفسير ذلك الاعتذار على إنه نوع من الاستخفاف ، إلا إن القارئ المتفحص يمكنه أن يرى بوضوح محاولات الجاحظ للتخفيف من وطء السخرية حتى كاد يخرج بها عن العرف الفني للرسائل الفكاهية. وهذا الشك يقودنا إلى التساؤل حول هل شخصية أحمد عبد الوهاب كانت شخصية مقصودة لذاتها ، أو إنها كانت وعاءً صب فيه الجاحظ همومه وآراءه ، وأظهر نقمته من جور العصر الذي يعيش فيه ، والذي رفع من شأن أشخاص لا يستحقون الرفعة ، وحط من شأن آخرين هم أحق بالتقدير وعلو الشأن ، أنظر قول الجاحظ : **" وكن الجاحظ ، ضع نفسك**

موضعه وقف موقفاً في الكبير من كبار يلعبون ويمرحون ويشربون ويطربون والصالحية سكرانة بأشعار أحمد بن عبد الوهاب وتغنيها في جل مجالس العراق ، قدراً وأعلاها منزلة وأكثرها بذخاً وترفاً وتلويناً للأنس والمؤانسة والمباهج واللذائذ والأفراح .. ألا تحسدهم وأرزاقك تجري شحيحة بشق الأنفس من شق القصبة والقرطاس ؟ " [1] إن هذا النص في ظاهره يدل على الحسد ، لكنه في حقيقة الأمر سخرية مريرة من القدر الذي لم ينصفه ، وهو عتاب للدهر الذي جعله يقاسي على الرغم من مواهبه وعبقريته ، و يمكن القول أنه اتخذ من أحمد بن عبد الوهاب ستاراً يخفي وراءه نقده للسلطة لعدم إنصافها العلماء والأدباء ، وتركهم في عسر وفاقة ، والالتفات إلى المتملقين والمنافقين وأصحاب الوساطات. فالجاحظ أجاد في إخفاء ذاته في هذه الرسالة شأنه شأن معظم كتاباته ، فهو على الدوام يظهر خلاف ما يبطن ، وينسب إلى غيره ما يود الحديث عنه حتى لا يؤاخذ بما قال .

ومن أروع ما أبدعه أسلوبه الساخر كتاب البخلاء ، فقد روى فيه العديد من النوادر والطرائف التي تدور حول البخلاء وآثار البخل. وهو إذ يستخدم الحكاية وينقل فيها أحاديث وحوارات على ألسنة البخلاء ، نلاحظ عليه العناية بأسلوبه الأدبي الرفيع ، حتى عندما ينقل عن بعض الأشخاص الذين يجب أن تتحلى نوادرهم وكلامهم بالأسلوب الشعبي والبديهة ، نجد عناية بالترف اللفظي ورصانة الجمل والاستطراد في إيراد المعلومات المختلفة من تاريخية وجغرافية وطبيعية وحيوانية وفلسفية وغيرها ، الأمر الذي يجعل شخصية الجاحظ بارزة فيما يرويه وأنه قد أعاد صياغة تلك الحكايات وتأليفها ، على الرغم من تظاهره بأنه مجرد راوية للنوادر والوقائع وأن دوره يقتصر على التصنيف والجمع .

من أساليب السخرية التي استخدمها الجاحظ في البخلاء (الوصف والتصوير المضحك) فقد ملأ الكتاب بالوصف المضحك والتصوير المليء بالتهكم الخفي للبخلاء وسلوكهم . ذكر أن المكي حدثه قائلاً : **" كنت يوماً عند العنبري ، إذ جاءت جارية أمه ومعها كوز فارغ . فقالت :**

---

[1] **: رسائل الجاحظ / عبد السلام هارون / ج ٣ ـ ٤ / ص ٢٤٢ .**

قالت أمك : بلغني أن عندك مزملة ، ويومنا حار . فابعث إلي بشربة منها في هذا الكوز. قال : كذبت ! أمي أعقل من أن تبعث بكوز فارغ ، ونرده ملآن ! اذهبي فاملئيه من ماء حبكم ، وفرغيه في حبنا . ثم املئيه من ماء مزملتنا ، حتى يكون شيء بشيء ! قال المكي : فإذا هو يريد أن تدفع جوهراً بجوهر ، وعرضاً بعرض، حتى لا تربح أمه إلا صرف ما بين العرضين ، الذي هو البرد والحر . فأما عدد الجواهر والأعراض فمثلاً بمثل . وقال المكي : دخلت عليه يوماً وإذا عنده جلة تمر ، وإذا ظئرة جالسة قبالته. فلما أكل تمرة رمى بنواتها إليها فأخذتها فمصتها ساعة ثم عزلتها . فقلت للمكي : أكان يدع على النواة من جسم التمر شيئاً ؟ قال : والله لقد رأيتها لاكت نواة مرة بعد أن مصتها ، فصاح بها صيحة لو كانت قتلت قتيلاً ما كان عنده أكثر من ذلك ! وما كانت إلا في أن تناول الأعراض ، وتسلم إليه الجوهر. وكانت تأخذ حلاوة النواة وتودعها ندوة الريق ." [1] فهذا من قبيل الوصف الساخر والتصوير المليء بالتهكم ، إذ يصور لنا مدى بخل العنبري الذي يصل إلى درجة الامتناع عن إعطاء الماء البارد لامه ما لم يأخذ بدلاً عنه ماءً وإن كان حاراً ، لكي يكون شيء بشيء. وفي الرواية الثانية نجد تصويراً أكثر دقة وإضحاكاً إذ يعطي مثالاً عن البخل الشنيع الذي يصل بصاحبه إلى الغضب والصراخ من أجل نواة تمر ، فيصور لنا كيف يأكل التمر ويعطي النواة لتلك المرضعة (الظئرة) لكي تأخذ الحلاوة من النواة وفي المقابل تجعلها ندية فيأكلها العنبري من بعد ذلك ، ثم يخبرنا كيف أنها نسيت ذات يوم ومضغت النواة ، فثار ثورةً عظيمة وأخذ يصرخ بشدة . ومن أساليبه الأخرى في السخرية (التحدث على لسان البخلاء بالتعليلات المضحكة والمغالطات الكلامية والحجج الواهية لبخلهم) من ذلك قوله على لسان أحد البخلاء وهو أبو عبد الرحمن حين نصح ابنه " **أي بني ، إنما صار تأويل الدرهم : دار الهم ، وتأويل الدينار : يدني إلى النار ، الدرهم إذا خرج إلى غير خلف ، وإلى غير بدل ، دار الهم على دوانق**

---

[1] : البخلاء / الجاحظ / ص ١٣٨ ـ ١٣٩ .

مخرجه. وقيل : إن الدينار يدني إلى النار ، لأنه إذا أنفقته في غير خلف ، وأخرج إلى غير بدل ، بقيت مخفقاً معدماً وفقيراً مبلطاً. " (١)

فهو هنا يغالط في تأويله للدرهم والدينار ، ويبني على أساس تلك المغالطة مغالطات أخرى تتعلق بإنفاقهما . ومما ذكر الجاحظ من حجاج البخلاء وتعليلاتهم المضحكة قوله : " **وسكر زبيدة ليلة فكسا صديقاً له قميصاً . فلما صار القميص على النديم خاف البدوات ، وعلم أن ذلك من هفوات السكر. فمضى من ساعته إلى منزله ، فجعله برنكاناً لامرأته. فلما أصبح سأل عن القميص وتفقده ، فقيل له إنك قد كسوته فلاناً فبعث إليه ثم أقبل عليه ، فقال : ما علمت أن هبة السكران وشراءه وبيعه وصدقته وطلاقه لا يجوز ؟ وبعد ، فإني أكره ألا يكون لي حمد ، وأن يوجه الناس هذا مني على سكر . فرده علي ، حتى أهبه لك صاحياً عن طيب نفس ، فإني أكره أن يذهب شيئاً من مالي باطلاً "** (٢) .

فالبخيل هنا يحاجج ويستشهد ضمناً بآيات القرآن التي تحرم السكر ومعاملات السكران وأفعاله ، وغايته من ذلك استرجاع ما أعطاه سهواً . ثم أنه حين يتملكه اليأس من بلوغ غايته يستشهد مرة أخرى بقول للرسول (صلى الله عليه وآله وسلم):" **قال : بأبي وأمي رسول الله ، حيث يقول : جُمع الشر كله في بيت وأغلق عليه ، فكان مفتاحه السكر.** " (٣) وهو قول لا ندري مدى صحته لأن الجاحظ كثيراً ما استخدم الأقوال غير الصحيحة مما دار على ألسنة العوام والخواص والتي لا يعرف الصادق والكاذب منها . ومن تعليلات بخلائه المضحكة قوله على لسان زبيدة بن حميد الصيرفي حين استلف من بقال كان على باب داره درهمين وقيراطاً ثم قضاه بعد ستة أشهر درهمين وثلاث حبات شعير الأمر الذي أثار غضب البقال" **يا مجنون ! أسلفتني في الصيف ، فقضيتك في الشتاء . وثلاث شعيرات شتوية ندية ، أرزن من أربع**

---

(١) : البخلاء / ص ١٣٠ .

(٢) : المصدر نفسه / ص ٥٠ .

(٣) : البخلاء / ص ٥١ .

شعيرات يابسة صيفية .وما أشك أن معك فضلاً ! " [١] وقوله أيضاً على لسان أحد البخلاء " **إني لما غلبتني يوماً شهوتي ، وأخرجت يوماً درهماً لقضاء وطري و ووقعت عيني على سكّته وعلى اسم الله المكتوب عليه ، قلت في نفسي : إني إذاً لمن الخاسرين الضالين ، لئن أنا أخرجت من يدي ومن بيتي شيئاً عليه لا إله إلا الله ، أخذت بدله شيئاً ليس عليه شيء! "** [٢].

والجاحظ حتى مع سخريته لا يستطيع الابتعاد عن أسلوبه الفلسفي والجدلي ، فنجد المصطلحات الفلسفية متناثرة هنا وهناك في تضاعيف الحكايات والروايات معللاً بها الكثير من المواقف ، فقد مر بنا قول المكي (فإذا هو يريد أن تدفع جوهراً بجوهر ، وعرضاً بعرض ، حتى لا تربح أمه إلا صرف ما بين العرضين .. وما كانت إلا أن تبادله الأعراض وتسلم إليه الجوهر) وهو تعليل فلسفي بحت لا يصدر إلا عن الجاحظ المولع بالفلسفة وعلم الكلام ، كما إننا لو قمنا بحذفه لما نقص من الرواية شيء، وما أخل بالسخرية الموجودة فيها بل على العكس فالإيجاز يجعل السخرية أكثر بلاغةً ، وهذا يدل على إضافات الجاحظ في الكتاب والتي يرويها على لسان أشخاص آخرين ، وتدخله في صياغة بعض الروايات والقصص بما يتوافق وأسلوبه في التأليف . فرسالة سهل بن هارون التي بدأ بها كتابه ، قائمة بأكملها على المحاججة والجدل و تملأها المصطلحات الفلسفية ، والكثير من النصوص فيها تلك الإشارات والمصطلحات ، منها على سبيل المثال " **لا تحقروا صغار الأمور ، فان أول كل كبير صغير. ومتى شاء الله أن يعظم صغيراً عظمه وأن يكثر قليلاً كثره . وهل بيوت الأموال إلا درهم إلى درهم ؟ وهل الذهب إلا قيراط إلى جنب قيراط ؟ "** [٣] وهناك أسلوب آخر استخدمه الجاحظ للسخرية من بخلائه هو أسلوب (التشنيع) أي ذكر القبائح والفضائح المستهجنة التي قد تكون غير حقيقية أحياناً ، فقد أطلق الكثير من النكات المبالغ فيها ، وأورد العديد من التشنيعات التي نطق بها على لسان

---

(١) : البخلاء / ص ٤٩ .

(٢) : البخلاء / ص ٦٦ .

(٣) : البخلاء / ص ٤٤ .

البخلاء مرة ، وعلى لسانه ولسان الرواة مرة أخرى ، ومنها قوله : " **وقال ثمامة : لم أر الديك في بلدة قط إلا وهو لاقط ، يأخذ الحبة بمنقاره و ثم يلفظها قدام الدجاجة ، خلا ديكة مرو ، فإني رأيت ديكة مرو تسلب الدجاج ما في مناقيرها من الحب ! قال : فعلمت أن بخلهم شيء في طبع البلاد ، وفي جواهر الماء . فمن ثم عمّ جميع حيوانهم.** " [١] وهذه من النكات المضحكة ، والسخرية المبالغ فيها ، مما تجعل القارئ يشك في صحتها . وأنظر قوله : " **قال سجادة : إن أناساً من المراوزة إذا لبسوا الخِفاف في الستة الأشهر التي لاينزعون فيها خِفافهم ، يمشون على صدور أقدامهم ثلاثة أشهر ، وعلى أعقاب أرجلهم ثلاثة أشهر ، حتى يكون كأنهم لم يلبسوا خِفافهم إلا ثلاثة أشهر ، مخافة أن تنجرد نعال خفافهم أو تنقب.** " [٢] فهي من التشنيعات الساخرة و النكات الغريبة التي تدعوا إلى التشكيك في صحتها ، وعندما نتأمل نصاً آخر نجد ما هو أكثر غرابة ، أنظر قوله :

" **قال : واحتقن عمر بن يزيد الأسدي بحقنة فيها أدهان . فلما حركته بطنه كره أن يأتي الخلاء ، فتذهب تلك الأدهان . فكان يجلس في الطشت ، ويقول : صفّوا هذا ، فإنه يصلح للسراج !** " [٣] .

في النص السابق سخرية ما بعدها سخرية ، وتشنيع غاية في المبالغة ، بل إنها مبالغة مستهجنة وغير مقبولة والشك بمصداقيتها وارد ومقبول. وإلى جانب التشنيع استخدم الجاحظ أسلوب التعريض ، كان يسأل هو أو شخص آخر غيره عن شخص معين أو قبيلة ما فيعرّض بهم ويصفهم بالبخل ، ومن تعريضه قوله : " **ثم قيل لأبي الحارث جمين : كيف وجه محمد بن يحيى على غدائه ؟ قال : أما عيناه فعينا مجنون ! وقيل له أيضاً : فكيف سخاؤه على الخبز خاصة ؟ قال : والله لو ألقي إليه من الطعام بقدر ما إذا حبس نزف السحاب ، ما تجافى عن**

---

[١] : البخلاء / ص ٣١ .

[٢] : البخلاء / ص ٤١ .

[٣] : البخلاء / ص ١٧٦ .

رغيف ! " [١] وأنظر هذا النص **" وقيل لرجل من العرب قد نزلت بجميع القبائل فكيف رأيت خزاعة قال : جوع وأحاديث. "** [٢] وهذا النص **" ونزل عمرو بن معد يكرب برجل من بني المغيرة ، وهم أكثر قريش طعاماً . فأتاه بما حضر. وقد كان فيما أتاه به فضل . فقال لعمر بن الخطاب ، وهم أخواله : لئام بني المغيرة يا أمير المؤمنين ! قال: وكيف ؟ قال : نزلت بهم فما قروني غير قرنين وكعب ثور."** [٣] والتعريض المار ذكره واضح السخرية ، فهي مباشرة ومقصودة ، والغاية منها انتقاص شخص معين أو قبيلة وذلك باستخدام أسلوب التهكم والازدراء ، والتعريض غالباً ما ينتج بسبب موقف معين يتعرض له صاحب التعريض ممن يعرض به أو لسؤاله عن رأيه الشخصي المبني على سابق معرفة واختبار لمن يتعلق به السؤال .

إن سخرية الجاحظ في كتاب البخلاء وفي سائر كتبه الأخرى ورسائله ، هي سخرية ناجحة وتمثل أسلوباً أدبياً ميّز كتابات الجاحظ وأعطاه سمة خاصة ورفع من شعرية نثره ، بما انطوى عليه من قصدية أدبية ورغبة في التميز والإبداع . إذ نجد الجاحظ قد تفنن في سخريته ونوّع في أساليبها ، وهو مرة يقدم لنا سخرية مباشرة ، وأخرى يعمد إلى إخفاء سخريته لجعلها أكثر إثارة ومنحها قيمة فنية كبيرة ، حيث يدفع بالقارئ إلى استخدام خياله والتمعن في النص لإدراك المراد ، وهذا ما يمنح النصوص خصوصيتها وشعريتها . وأعطى للسخرية أبعاداً كثيرة في كتاباته ، فهو لم يقصد من سخريته تحقيق المتعة والأنس للقارئ فحسب ، بل كانت في جوهرها نوعاً من المرارة المغلفة بابتسامة ، وتحليل عميق للعالم وما يدور فيه ، إن سخريته في الغالب تنطوي على نظرية فكرية ، فهي لم تكن ضرباً من التهريج الذي يدعو إلى الإضحاك ليس إلا ، وإنما هي أسئلة مطروحة ولكن بصيغة قهقهات طويلة مفعمة بالألم ، تنطلق لتهاجم وتسخر من كل شيء وتهجو، الزمن والسلطة والإنسان التافه الذي

---

[١] : البخلاء / ص ٨٨ .

[٢] : البخلاء / ص ٨٩ .

[٣] : البخلاء / ص ٨٩ .

ابتعد عن الإنسانية فهي تفضح القبح وتعريه مهما كانت صوره وأشكاله . ولعل ازدهار سخرية الجاحظ يعود إلى أجواء كتابته المنفتحة على التنوع والاختلاف وحرية الإبداع ، ولولا ذلك الانفتاح لتحولت إلى سخرية سوداء. إن الجاحظ جعل من سخريته صمام الأمان الذي يمنعه من الانفجار، فهي تحفظ له توازنه في العالم المليء بالمتناقضات ، وعن طريقها كان يحوّل الألم إلى ضحكة مضيئة ، فيستمد من صراعاته الداخلية الأفكار المتجددة . إن أسلوب الجاحظ النثري كان بمثابة المدرسة التي أصبح الجاحظ إمامها ومن رجالها المتأثرين بعلومها : ابن قتيبة والمبرد والتوحيدي والصولي ، فقد كان تأثرهم واضحاً بأسلوب الجاحظ ، ومذهبه في الكتابة والتأليف .

المبحث الثالث

أسلـــوب ابن العميد والقاضي الفاضـــل

يعد ابن العميد من أعلام النثر العباسي البارزين ، إذ شكّل أسلوبه في الكتابة لوناً جديداً من ألوان النثر العربي ، وقد تميز بمميزات عامة أهمها استخدام السجع القصير، والجناس ، وتضمين الموروثات التاريخية والعلمية والأدبية ، والتوسع في الخيال والتشبيه مما يجتذب النفوس و يستحوذ على الوجدان فيعلق في الأذهان ولا يغادرها ،وقد امتاز نثره أيضاً بالتدفق العاطفي والموسيقى العالية ، فوصفه الدكتور زكي مبارك بأنه نثر لا يقرأه شخص إلا ويشعر أنه " أمام عظمة عقلية يخر لها الجبابرة ساجدين . وهو حين يكتب لا يطالعك بفنه ، كما كان يفعل معاصروه ، وإنما يطالعك بقلبه وروحه وعقله إذ تبدو كل كلمة من كلماته وكأنها قلب يخفق أو روح يثور. " [١] .

هذا وامتاز أسلوبه كذلك بأنه " أسلوب أرستقراطي إطنابي يقال فيه كل شيء بميزان ويقال فيه كل لفظ وكل صورة بمقياس ، يسير في هدوء وبطء وجلال ، وينتقل على أنغام موسيقى تشد أوتارها حروف الجر المستعملة في لباقة ، وتتجاوب أصداؤها في الأسجاع الملتزمة التزاماً يقوم عليه نظام الكلام ، وأن لم يكن التزاماً مطلقاً . وفي ألوان الأسلوب ، وزخارفه البيانية ، وتنميقاته البديعية ، وإشاراته اللغوية والتاريخية ، وفي هذا المزيج من عناصر الأناقة والتوشية والموسيقى ما يستثير الإعجاب " [٢] .

---

[١] : النثر الفني في القرن الرابع / ص ٢.٢ .

[٢] : الموجز في الأدب العربي وتاريخه / حنا الفاخوري / ص ٢٢١ ـ ٢٢٢ .

فهو صاحب أسلوب (النثر البديعي المسجع المعتدل) وقد برز أسلوبه ذاك مع وجود نخبة كبيرة من الأدباء في القرن الرابع الهجري كالصابي والخوارزمي والصاحب بن عباد وبديع الزمان الهمذاني والقاضي التنوخي وغيرهم . بل إنهم تأثروا بطريقته بالكتابة وأسلوبه الذي تفرد به وعرف باسمه ، فهو الذي أعطى للكتابة في عصره صيغتها التي ظلت الأجيال المتوالية تستخدمها ، وهي صيغة قامت على أساسين كبيرين : أولهما السجع ، وكان السجع معروفاً من قبله في الدواوين العباسية منذ أول القرن الرابع الهجري ، لكنه أدخل عليه ضروباً من الموازنة في السجعتين المتواليتين إذ أصبحت ضرورة ولازمة فيه .

والأساس الثاني الذي لم يكن متّبعاً قبله ، هو استخدام المحسنات البديعية مع السجع [1] ، إن نثر ابن العميد الذي بين أيدينا على قلته وتناثره في بطون الكتب ، يظهر لنا براعة كاتبه بصورة جلية ، ويمكننا التعرف إلى أسلوبه بوضوح ، لأن النبوغ لا يحتاج إلى كثرة النصوص لكي يُستدل عليه ، فبالنظر إلى رسالة ابن العميد إلى ابن بلكا وحدها ، نستقري أسلوبه بالكامل ، ونستدل على نواحي التميز والإبداع التي يحملها . فالرسالة تحمل اهتماماً كبيراً بالصنعة ، واشتغالاً بارعاً بها ، إذ العناية بالبديع والجناس والتصوير ، من دون أن يأتي هذا على حساب المعنى ، فأدبية الرسالة موظفة بدقة وإيجاز لتحقق غرضين في وقت واحد ، الأول غرض جمالي وهو واضح من بنية الرسالة ، والثاني الإقناع إذ حاول بهذا النص الجميل والأسلوب المنمق ، إعادة ابن بلكا الخارج عن القانون إلى جادة الصواب ، والتخلي عن الاقتتال .وهو إذ يهدده ويتوعده ، يخبره أيضاً بوجود فرصة للتوبة وتدارك الأمر أنظر قوله :

" كتابي إليك وأنا متأرجح بين طمع فيك ، ويأس منك ، وإقبال عليك وإعراض عنك ، فإنك تدل بسابق حرمة ، وتمت بسالف خدمة ، أيسرهما يوجب رعاية ، ويقتضي محافظة وعناية ، ثم تشفعهما بحادث غلول وخيانة .. فقد يغرب العقل ثم يؤوب، ويعزب اللب ثم يثوب ، ويذهب

---

[1] : ينظر : تاريخ الأدب العربي / عصر الدول والإمارات / د شوقي ضيف / ص ٦٥٦- ٦٥٧ .

الحزم ثم يعود .. وكما أنك أتيت من إساءتك بما لم تحتسبه أولياؤك ، فلا بدع من أن تأتي من إحسانك بما لا ترتقبه أعداؤك .. فإن يشأ الله يرشدك ، ويأخذ بك إلى حظك ويسودك " [1]

وهذا النص يوضّح غرض الإقناع الذي تضمنته الرسالة ، وكيف أن ابن العميد قد أستخدم للوصول إلى غرضه أسلوب الحوار والتأثير النفسي ، فهو يجعله عرضة للمشاعر المتضاربة ، التي تتجاذبه يميناً ويساراً بين ما كان وما هو كائن ، وبين ما امتلكه وما هو مشرف على خسارته ، إلى غيرها من الأمور . حتى دفع بالمخاطب إلى الاقتناع والتراجع عن موقفه والتوبة من العصيان . وهنا حقق ابن العميد ثاني الغرضين ، والذي يدل بدوره على تحقق الغرض الأول (الجمالي) ، إذ لولا جمال الأسلوب وبلاغته وحسن صنعته وصياغته ، لما لامس وجدان المخاطب ونجح في إقناعه . ويتجلى جمال أسلوبه في المزاوجة بين السجع والمحسنات البديعية ، فلو قرأنا الرسالة لوجدنا فنية التلوين البلاغي وجمالية التنويع البديعي ، فهو على سبيل المثال أمعن في استخدام الطباق ، فكان أكثر الفنون البلاغية وجوداً في النص ، مثل (يغرب ، يؤوب) و(يعزب ، يثوب) و (يذهب ، يعود) و(يفسد ، يصلح) و(يضاع ، يستدرك) و(يسكر،يصحو) و(يكدر، يصفو) و(الضيق والرخاء) و(الغمرة والانجلاء) و(العز، الذلة) و (الكثرة ، القلة) و (الارتفاع ، الضعة) و(اليسر، العسر) و (الإثراء ، المتربة) و (السعة ، الضيق) لقد جمع ابن العميد بين كل لفظين متقابلين متضادين في المعنى ، فعلين كانا أم اسمين ، وهذا التقابل في المعنى قد زاد الخطاب حسناً . أما الجناس فقد استخدمه هو الآخر بشكل لافت للنظر ، كما في (في ظل ظليل) و (وكنّ كنين) و (مكان مكين) و(حصن حصين) ومن جناس الاشتقاق (وصرت تكاثر ويكاثر بك) و (تشير ويشار إليك). وقد شاع الترصيع في الرسالة فمنه ما كان فيه توازن في الألفاظ مع توافق في الإعجاز نحو (يغرب العقل ثم يؤوب ، ويعزب اللب ثم يثوب) و(على المنابر أسمك ، وفي المحاضر ذكرك). وقد

---

[1] : زهر الآداب / الحصري القيرواني / ج٢ / ص ٢٤٤.

طرز المجاز فقرات الرسالة من ذلك قوله(إنك في طرف من الطاعة بعد أن كنت متوسطها ، وإذا كنت كذلك فقد عرفت حاليها ، وحلبت شطريها) فابن العميد قد صور لنا الطاعة بصورة حيوان حلوب وليكن البقرة ، وهو يتساءل كيف يمكن لشخص ما الابتعاد عن حليبها بعد أن كان غارقاً بكرمها وعطائها ، فهو يذكره بحالة الجوع والشبع وكيف كان يحلب ثدييها إذ جعل للطاعة أثداء كما هي أثداء البقرة . فهذا التشبيه البليغ للطاعة هو الاستعارة المكنية ، إذ شبه الطاعة بالبقرة ، واستعار البقرة للطاعة ، وحذفها ورمز إليها بشيء من لوازمها وهي الأثداء التي حلبها ، وهذه هي القرينة عليها ، مما أوهمنا في تصوير الطاعة بالبقرة التي اخترع لها صورة الأثداء التي تعطي الحليب ، وعندها تكون لفظة الأثداء التي تحلب استعارة تخييلية لأن المستعار له وهو (حلبت شطريها) أي أثداءها صورة تخييلية وهمية . وقد وردت عبارة (وما الذي أضلك بعد انحسار ظلها عنك) وهنا جعل الكاتب للطاعة مظلة يستظل بها الآخرون ، لكن تلك المظلة وظلها هما صورة وهمية استخدمها ليصور أهمية الطاعة وما تمنحه للشخص المطيع من منافع و مكارم ، وهذه استعارة مكنية تفيد التخييل . وقد وردت الكناية في النص ، إذ نجدها في قوله (ظل ظليل) للدلالة على العيش الحر الكريم المرقه . وفي عبارة (نفضت منها كفك وغمست في خلافها يدك) جعل الطاعة أمراً محسوساً ونفض كفه منها ، كناية عن تركها ، وإعلان العصيان عليها الذي هو خلاف الطاعة ليجعل منه سائلاً يغمس فيه يده ، وهذه كناية أيضاً .

إن الرسالة بشكل عام تفصح عن ترابط العبارات وتماسكها ، فهي محكمة ومتجانسة ، وقد جرى تقطيعها إلى فقرات قصيرة مزدوجة ومتوازنة ، وبمفردات متوافقة . وقد عنى الكاتب عناية كبيرة بتصوير المعنى وتقريبه للحس ، مستعيناً على ذلك بالكثير من التشبيهات وبمختلف أنواع البديع . أما السجع فقد استخدمه ابن العميد لكنه لم يتقيد به ، لذا عرف أسلوبه بالنثر البديعي المسجع المعتدل . ومن السمات الأخرى لأسلوب ابن العميد :

ـ مرادفة المفردات والجمل ، وتكرار المعاني ، انظر على سبيل المثال ما ورد في رسالته لبلكا بن ونداد كقوله :

(عرفت حاليها ، وحلبت شطريها) وقوله : (ركن ركين ومكان مكين وحصن حصين) وقوله : (ويكنفك من نوائب الزمان ، ويحفظك من طوارق الحدثان) ، فهذه الجمل المترادفة ليس بينها فرق في المعنى ، ولكن تكرارها من قبيل التفنن بالتعبير ومنح النص موسيقيةً وإيقاعاً بفعل الازدواج والجناس والسجع الذي يشيع في هذه الجمل المترادفة ، أضف إلى ذلك ما يخلقه التكرار من تأكيد للمعنى وترسيخ له في الأذهان .

ـ شيوع العبارات القصيرة ذات التوازن الإيقاعي انظر قوله :

((قد قرُبَ أيدك الله محلّكَ على تراخيه ، وتصاقب مستقرك على تنائيه ، لان الشوق يُمثلك ، والذكر يُخيلك ، فنحن في الظاهر على افتراق . وفي الباطن على تلاق، وفي النسبة متباينون . وفي المعنى متواصلون ، ولئن تفارقت الأشباح لقد تعانق الأرواح)) [1] .

فالجمل في النص متعاقبة والمفردات بها متقابلة في العدد انظر مثلاً :

(قرب محلك على تراخيه ، تصاقب مستقرك على تنائيه) فكلتا الجملتين تتكون من أربع مفردات وهي تتشابه من حيث النوع ، الفعل ، والاسم والحرف (قربَ ، تصاقب) و(محلك ، مستقرك) (على ، على) و (تراخيه ، تنائيه) فضلا عن ذلك التشابه في حروف الكلمات والتناظر بينها الذي خلق توازن إيقاعي انسجم مع السجعات فمنح النص جمالاً فنياً وشعريةً مصدرها الابتكار في الصنعة والدقة في الصياغة ، فتلك التزويقات البديعية مع كثرتها في النص لا تُشعِر القارئ بالتكلف والقسر ولا تسهم في إضعاف المعنى أو تشير إلى ركاكة الأسلوب وسماجته ، وإنما على العكس هي دلالة على إمكانية عالية وقدرة فنية وتحكّم بالأسلوب وان تلك الطريقة في الكتابة نابعة عن قصديةٍ أدبيةٍ وإبداعٍ أدبيٍ متميز . ولو تأملنا

---

[1] **جواهر الادب / احمد الهاشمي / ج١ ـ ص ٣٩ .**

أسلوب كل من الصاحب بن عباد وأبي إسحاق الصابي ، لما وجدنا اختلافاً كبيراً عن أسلوب ابن العميد ، فقد سارا على نهجه في الكتابة إلا إن اهتمامهما بالسجع كان أكبر، لذا لم نطل الوقوف عندهما فليس في أسلوبهما ما يشكل انزياحاً أسلوبياً ملحوظاً. في حين نجد (**القاضي الفاضل**) قد أخذ أسلوب ابن العميد " وقام بتضخيمه أي الإيغال في التزام السجع والإطناب والتشخيص ، والإكثار من ضروب البيان والبديع والتوشية والتنميق والإيغال في التضمين والإشارات التاريخية واللغوية وما إلى ذلك . وإنك لتشعر أن الأسلوب يصبح غاية ويقصد قصداً وهذا انحراف وخيم في الأدب " [١] فقد حوّل القاضي الفاضل أسلوب الصنعة إلى أسلوب التصنّع ، وحلت الزخرفة اللفظية والاهتمام المبالغ فيه بالوجوه البيانية والتزام السجع ، محل الاعتدال في استخدام البديع والسجع في النصوص .لقد استطاع أن يصنع لنفسه ما يسمى بالطريقة الفاضلية في الكتابة ، وهي طريقة بقدر ما فيها من تميّز وانزياح أسلوبي عن ما كان سائداً ، كان فيها الكثير من التكلف الذي أضر بجماليتها ، وتحولت بعض النصوص معه إلى قوالب جامدة وزخارف فارغة . فهو قد يعمد إلى المعنى الواحد فيورده بعشر عبارات مختلفة أو يزيد ، حيث تتوالى فيها السجعات وتترادف الصور البيانية ، وكل ذلك يمكن اختصاره بجملة أو اثنتين تفي بالغرض ، لكنه يتكلف ذلك لاسيما حين يقتضي المقام التعظيم . [٢] وعدا هذه الأمور فان القاضي الفاضل كان له أسلوب يمتاز" بتوازن العبارات وحسن سبك الألفاظ ومتانة التركيب " [٣] والتصوير المجازي البارع.

---

[١] : الموجز في الأدب العربي وتاريخه / ص ٢٢٤ .

[٢] : ينظر رسائل الفتوحات أو التي يخاطب بها الأمراء في كتاب (رسائل القاضي الفاضل) / دراسة وتحقيق الدكتور علي نجم عيسى .

[٣] : تطور الأساليب النثرية / أنيس المقدسي / ص ٢٩٨ .

ويعد القاضي الفاضل أول من ابتكر أسلوب سرد التاريخ ووصف الوقائع الحربية بأسلوب أدبي متقن انظر على سبيل المثال هذا الكتاب الذي كتبه عن صلاح الدين يبشر به الديوان العزيز ببغداد بالنصر على الفرنج نوبة الابرنس :

" إن الإبرنس خذله الله كان قد عَمَرَ مراكبَ ، واستكثر عِدتها وعُدتها ، فاستحد ، شوكتها وشِكتها ، وله مدة يجتهدُ فيها ويعملُ ويؤملً من قصد قلعة أيلة ما يؤملُ ، فلما بلغَ من كمالها ما أمله ، وبلغ كتاب ملاعنه أجله سار بها إلى بحر أيلة ، ورام القلعة فبات بجانبها ، وهرئت بطالبها ، ورأى ما لا مطمع له فيه واخلفه ما كان يرتجيه ، فعمد إلى المراكب المشار إليها فسيّر منعتها وقوتها إلى بحر الحجاز وترك مركبين تحت القلعة تمنعُ مورد الماء ، وتحصرُ رجال القلعة من الاستقاء . وكان الملك العادل بمصر قد عَمَرَ مراكب أعدها للقاء هذه المراكب ، ونظر من أول هذا الخبر فيما يسفرُ عن العواقب ، وعرف تغرق مراكب العدو على الماء ليمنعهُ وعلى طريق الحاج ليقطعه فجهز الى القلعة من ظفر بالمركبين ، لوقت الإطلال عليهما ، وساعة الوصول إليهما ، وكفى الله أهل الدين مؤونة من حمى الماءَ عن الحائمين وقطع الله بأوليائه المطيعين دابر أعدائه الظالمين وسارت هذه المراكب الإسلامية طالبةً شوكة المراكب الحربية المعترضة للمراكب الحجازية واليمنية ، وكانت مراكب العدو قد أوغلت في البحر ، ودلها على عورات الساحلين من العرب من أشبه ركوبها في الكُفرِ ، فوصلت إلى عيذاب ، فلم ينل منها مراداً ولا أنجت منها ارتياداً ، غير ان من وجدته في طريقها من المراكب أو من عبرت به في فرضة عيذاب نالت منه وشعثت ، وأفسدت فيه ووعثت ، وتمادت في الساحل الحجازي إلى سواحل الجوزاء ، وهناك وقع عليها أصحابنا وأوقعوا بها أشد الإيقاع ، واخذوا المراكب الفرنجية بأسرها على حكم البدار والإسراع ، فركب أصحابنا وراءهم خيول العربان التي وجدوها ، وأسروا الكفار من شعابٍ وجبال اعتصموا بها وقصدوها ، وكفى المسلمون افسد فسادٍ في أرضهم ، واقطع قاطعٍ لفرضهم ،

وانبسطت آمالهم بقبضهم ، وعميت عن الكفار هذه الطريق التي لو كُشفت لهم غطاؤها قدماً ولو أحاطوا بها علماً لاشتطت نكايتهم ، واشتدت جنايتهم وعز على قدماء ملوك مصر أن يصرعوا هذه الأقران ، ويطفئوا هذه النيران ، ويركبوا عورات اللجج ، ويرخصوا غوالي المهج ، ويفضوا هذا الطائر من جوه ، الذي لا يدرك لوجهٍ ، ويدركوا هذا العدو الذي لا يدرك إلا أن ينحدر عليه ملائكة الله وروحه ، ويرجو من الله فراغاً نجد به بلاغاً إلى ما يؤمله من استئصال هذه الشأفة الممطول بها من علل الكافة " [1] .

فالنص مليء بالكثير من المعلومات الحربية التي تتعلق بتعمير الإبرنس للمراكب وتجهيزها بالعدة والعتاد ، لغرض الحرب وكيفية تسييرها ووجهتها التي سارت إليها (بحر الحجاز) وكيف ترك البعض منها تحت القلعة لمنع مورد الماء ، ثم فصّل لنا في المقابل كيفية إعداد الملك العادل بمصر لمراكبه وتهيئتها للقاء مراكب العدو ثم وصف الشِباك الذي دار بين المراكب وكيف انتهى بالنصر للملك العادل وهزيمة غريمه . وقد كان أسلوبه في الوصف من الرشاقة والعذوبة إذ لا يشعر القارئ بالملل لذكر كل تلك التفصيلات التي هي بعيدة عن مجال الأدب والنثر الأدبي ، لان جمالية الأسلوب طغت على الموضوع ، ورشاقة الألفاظ وموسيقيتها المستمدة من السجع والمحسنات البديعية والمزاوجة،كسرت عقبة الجمود في هكذا موضوعات . وهذا هو شأن القاضي الفاضل في اغلب نصوصه النثريه المختلفة . وهذا السرد الأدبي للتاريخ الحربي يُعد سابقةً أدبيةً ابتكرها القاضي الفاضل في مجال النثر ، فقد كان الشعر وحده هو السجل الحافل للمعارك والحروب ، وربما ورد وصف هنا وهناك لبعض الأدباء من كتاب النثر ، ولكن أن يكون السرد بهذه الدقة والروعة والكثرة فالقاضي الفاضل هو الرائد والمؤسس لهذا الفن النثري .

---

[1] رسائل القاضي الفاضل / الدكتور علي نجم عيسى / ص ١٦٧ - ١٦٩ .

ومن أهم السمات الأسلوبية الذي امتاز بها نثر القاضي الفاضل هو ذلك الإسراف في البديع والزخرف والصور البيانية ، ولذا نجد لديه ميلاً كبيراً للسجع والجناس والاقتباس والإكثار من الاستعارات والتشبيهات والطباق والتورية والتضمين وغيرها من ألوان البديع الأخرى ، انظر على سبيل المثال :

((فلما مَنّ اللهُ سبحانه على الشام وأهلهِ ، بأن صدقتْ وامضاتُ الخطوطِ المُسيمة ، وروضتْ مرابعُ أهله الهشيمة ، عاودوا طالبي الأوطان ، وانثنوا إلى حصني العدلِ والزمان ، واعتذر يومهم مما جناه الأمس وجذبهم من تربتهم الجاذبُ الأمَس ، وما عَلِم الغُرماءُ ، وعَرَفَ الخُصماءُ ، إن الجحافلَ الحافلة والمحامل المتحاملة ، وسارَ قويّها على القوة ، وضعيفُها على الضعف ولا جفا بما بين المُعائلة والحريم ، وان كان واثقاً من الصّرف ، فان النساءَ أغلالُ الرجال ، بل جوامحُ أعناقِها ، ومخايل الحريم تمنعُ الحملات ، فلا تُرسلُ عنهُ أعنّة انطلاقها ، إذا الحربُ شمّرتْ عن ساقها فأشفى المسلمون على أيّ خُطة وتوسطوا الطريق إلى أن بَعُدتْ مِن رحلِهم خُطّة ، وراسلَ الفرنج بأطماعٍ مثل أسماع وأحاديث ، قد عِلمَ الله سِرها الخبيث ، وبيّنوا ما لا يرضى من القول ، وتحيّلوا واخو الحيلِ يرى من الحول)) [1] .

فهذه القطعة مليئة بالسجع مثل (المُسيمة – الهشيمة ، الأوطان – الزمان ، الأمس – الأمَس ، الغُرماء – الخصماء ، الحافلة – المتحاملة، الضعف – الصرف ،أعناقها – انطلاقها ، أحاديث – خبيث ، القول – الحول) .

وفيها نجد صوراً مجازيةً جميلةً مثل (اعتذر يومهم مما جناه الأمس) و (النساءُ أغلالُ الرجال) و (الحربُ شمرت عن ساقها) فهو في الصورة الأولى استعار لليوم صفة الاعتذار وهي للبشر ، وفي الثانية استعار للحرب رجل وجعلها تشمّر عنها استعداداً . وفي الثالثة شبه

---

[1] رسائل القاضي الفاضل / ص ١٥٣

النساء بالأغلال ، وقد وردت التورية في النص مرتين في (الأمس والأمَس) فالأول بمعنى اليوم السابق والثاني بمعنى المساس ، وهناك تورية في (خُطة وخُطة) فالأولى بمعنى الخطة المرسومة للحرب والثانية تعني مسافة من الطريق .

ونجد في النص الأضداد مثل (النساء والرجال) و (القوة والضعف) و (اليوم والأمس) وهناك مرادفات مثل (الغرماء والخصماء) و (النساء والحريم) و (عرف وعلم) وهناك طباق مثل (أطماع وأسماع) وهناك جناسات اشتقاقية مثل (المحامل المتحاملة) و (قويها والقوة) (ضعيفها والضعف) و (تحيّلوا والحيل) .

كما نلاحظ فان هذه القطعة مليئة بالصور البيانية والزخارف البديعية بصورة متراكمة .

ومن السمات الأخرى لنثر القاضي الفاضل اتساع العبارة لديه وكثرة الجمل المترادفة في المعنى ، انظر هذا المثال :

((وصل كتاب المجلس السامي ، أدام الله نعِمتهُ ونَعيمَهُ ، وتقدّمَهُ وتقديمَهُ ، وكرَمَهُ وتكريمَهُ)) [1] وانظر أيضاً :

((وكُتَبُ المجلس السامي الموفيةُ على عقود الدرّ الناصع ، المغرقةُ فيها رُبى من الفضلِ الباهرِ ، والأدبِ البارعِ ، المتلألئةِ فيها كواكب ، تظهرُ ، وسره التي لا يزال لأجلها نيرةً المطالع ، التي إذا وردت كانت القلوبُ بها مغتبطةً ، والفرائدُ التي منها مُلتقطةً ، ونفوس الأولياء لها ساكنةً ورووس الحوادث عمّن تعد عليه مُتطامنةً)) [2] . فهذا النص في وصف كتاب وصله من (العماد الكاتب) ، وكما نلاحظ بأن الجمل المترادفة شبيهة المعاني ، والغاية من كل هذا التفريع هي الرغبة في زيادة الصور البيانية ، وعلى الرغم من هذا التكرار للمعاني فهو لا يُعد ممجوجاً أو مستثقلاً لان للغة القاضي الفاضل سحرٌ خاص بها ، فهو بما يُشيعه من

---

[1] رسائل القاضي الفاضل / ص ٢٤٤ .

[2] المصدر نفسه / ص ٢٨١ .

خيال وتشابيه واستعارات ، يجعل النص يحلّق في عوالم ساحرية ، فبين التغزل بمن يوجّه له الكتاب وبين الوصف الحربي الساحر الذي لا يُشبه أي وصفٍ عادي ، يجعل القارئ يُحس بمشاعرٍ متضاربةٍ فما بين يديه يُفترض أن يكون كتاباً رسمياً ، لكن لغته وصياغته تجعلهُ حليةً أدبيةً نفسيةً ، وهنا تكمن شعرية نصوص القاضي الفاضل .

ولعل أهم الملامح الأسلوبية لفن القاضي الفاضل النثري الاقتباس من القرآن والتفنن في الاستعانة بآياته بطرق مختلفة منها التضمين والإشارة والتلميح ، لأنهُ غالباً ما كان يورد بعض ألفاظ الآيات أو يكتفي بالتلميح والإشارة إليها بدلاً من إيرادها تامة في النص ، وهذا ما يمكن أن ندعوه (بنثر القرآن) ، أي دمج القرآن في نصوصهِ حتى كأنه جزء من النص .

وهذه الخاصية الفنية من الملامح الأسلوبية التي تفرّد بها القاضي الفاضل ، فقد وجدنا في نصوص الكثير من الأدباء نثراً للشعر المنظوم ، كابن العميد وغيره ، وقد ألف الثعالبي كتاباً خاصاً أسماه (نثر النظم وحل العقد) وقد عمد فيه إلى اختيار عدد من الأبيات الشعرية وتحويلها إلى نثر . بل ن بعض الأدباء قد استخدموا الآيات القرآنية وضمنوها في نصوصهم بصورة غير مباشرة أي بطريقة (نثر القرآن) ، ولكن أحداً لم يسبق القاضي الفاضل في طريقة استعماله ، ذلك لأنه توسّع ونوّع في هذا الاستعمال وأبدع فيه إبداعاً منقطع النظير ، أنظر قوله :

((ربّ إني لا املك إلا نفسي ، وها هي في سبيلك مبذولة ، وأخي وقد هاجر إليك هجرةً يرجوها مقبولة)) [1] .

وقال أيضاً : ((والجو يتنفسُ عن صدرٍ مسجورٍ كصدرِ المهجور ، والحرّ ُ وصاليه في هذا النحو كجار ومجرور ، والمهامِهُ قد نُشرتْ فيها ملاءُ السّراب ، وزخَر فيها بحرُ ماء ، ولو لغير رشدةٍ على غير فراشِ السّحاب ، وجُرُّ الرملِ قد منع حث الرمل ، ونحنُ في أكثر من

[1] : حسن التوسل في صناعة الترسل / شهاب الدين الحلبي / ص ٥ .

جموع صفّين إلا أننا نخافُ وقعة الجمل ، ووردنا ماءَ هذه العيون ، وهو كالمحبر يقترفُ منه المجرم مثل عمله ويرسله سهماً فلا يُخطِئهُ نقرة مقتله ، وهو مع هذا قليل مما جاءتْ به الآماق في ساحات النفاق،لا في ساعات الفراق ، فيا لك من ماءٍ لا تتميز أوصافهُ من التراب ، ولا يرتفع به فرض التيمم كما لا يرتفع بالسراب ، ولا يعدو ما وصف به أهل الجحيم في قوله تعالى : **(وان يستغيثوا يُغاثوا بماءٍ كالمُهل يشوي الوجوه بئسَ الشراب فنحنُ حوله كالعوائدِ حول المريضُ يعلّلون عليلاً لا يردُ الجواب)** [1] .

إن هذه الأمثلة ولا سيما الثاني الذي جاء في وصف هجير الصحراء تُفصح عن الكثير من خصائص فن القاضي الفاضل وأسلوبه الذي يجمع بين الاقتباس من القرآن ، اقتباساً صريحاً أو ضمنياً ، فالنص مليء بالألفاظ والصور القرآنية (الجو يتنفس ، صدر مسجور ، فراش السحاب) ، وهي صور اختلطت مع فنون البديع من جناس وتورية وكناية وتشبيه ، لتشكّل صورة من صور الإبداع النثري لهذا الأديب الكبير ، وبرهان أكيد على تميّز نصوصه بالشعرية .

---

[1] : ثمرات الأوراق / لابن حجة الحموي / ١٣١ .

المبحث الرابع

أسلـــوب بديع الزمان الهمذانـــي

لقد اتّسع التصنيع البديعي في عهد الهمذاني بشكل كبير ، وأخذ الأدباء يتبارون فيما بينهم لابتكار أساليب التصنيع الجديدة ، فشاع في الأدب الكثير من المبالغات والتهويلات التي أساءت له أكثر مما أفادته . وقد كان الهمذاني أحد الأدباء المولعين بتلك الأساليب ، حتى إنه حاول أن يأتي بأساليب جديدة في فنه النثري مما لم يأتِ به غيره ، وهو لذلك " يعمد إلى إعنات نفسه في صناعته حتى يقع عمله من أهل عصره موقعاً غريباً ، وكأنما الإغراب أصبح هو البدع الجديد " [1] لقد آثر الهمذاني كل ما هو غريب ومعقد وعدّ ذلك من جماليات النثر ، وقد تمادى كثيراً في تعقيده حتى إنه قام بكتابة نص لو قرئ من آخره إلى أوله كان في هذا الجواب ، ونص لا يوجد فيه أي حرف منفصل ، أو أول سطوره كلها ميم وآخرها كلها ميم ، أو نصاً إذا قرئ معرجاً أو سرد معوجاً كان شعراً،أو إذا فسر على وجه كان مدحاً ، أو على آخر كان ذماً . وقد يعد هذا الأسلوب من أعلى درجات القدرة على الإنشاء في عصره . في حين عدها البعض من أمثال الخوارزمي شعبذة . [2] ما يهمنا في الأمر أن ذلك الولع الكبير للهمذاني بالبحث عن الأساليب النثرية الجديدة التي تشكل انزياحاً عما سبقها من أساليب ، وسابقة أدبية لم يصل إليها أحد غيره ، فهو صاحب أسلوبٍ متجددٍ ومبتكر ، والقصدية الأدبية واضحة جلية في كتاباته ،

---

(١) : الفن ومذاهبه في النثر العربي / ص ٢٤٣ .

(٢) : ينظر: في النثر العباسي / د. وهيب طنوس / ص ٣٠٥ . وينظر: النثر الفني في القرن الرابع / ص ٣٤٨ . حيث عرض نموذجاً لإحدى الرسائل التي تقرأ معكوسة .

لانه دائم البحث عن الجديد والغريب واللامألوف الذي يصدر عن عقلٍ مُبدعٍ وقريحةٍ أدبيةٍ خلاقة ، مما قاده إلى ابتكار فن المقامة بأسلوبها الرائع .

* **فن المقامة** / وهو ضرب جديد من الكتابة ابتكره بديع الزمان ، والمقامة " نوع من القصص القصيرة تحفل بالحركة التمثيلية ، وفيها تدور المحاورة بين شخصين سُمي أحدهما عيسى بن هشام والآخر أبا الفتح الاسكندري ، وهو من الأدباء السيارين أو المكدين السائلين ، يطوف من مكان إلى مكان يستجدي الناس بفصاحته وبيانه " [١] .

لم يتبع الهمذاني في تأليف مقاماته نمطاً واحداً ، فقد كتبت بعضها بأسلوب قصصي يشبه إلى حد بعيد أسلوب القصة القصيرة في الأدب الحديث. [٢] أما البعض الآخر فكان أسلوبها سردياً ، أي إنها عبارة عن سرد لبعض الأخبار الأدبية ، التي تتضمن الوصف فهو أحياناً يصف لنا بعض رحلاته ، كما في المقامة (الأسدية) التي يصف فيها رحلته إلى حمص مع بعض الأصحاب ، ثم ما كان من ظهور الأسد والفزع الذي أحدثه.[٣] وقد تضمنت أغلب مقاماته وصفاً لأحوال عصره الاجتماعية ، وما كان يعانيه أبناء العامة والأدباء المهمشون . فموضوعات المقامات مختلفة ، ودور الهمذاني فيها لا يتخذ صورة واحدة ، فهو يتخذ من بطله أبي الفتح الاسكندري قناعاً أدبياً لينتقل به من شخصية إلى أخرى ، فهو مرة يتخذ من شخصية المتسول المحتال لباساً له ، وهو أحياناً ناقد يهتم بالقريض كما في المقامة القريضية والمقامة العراقية ، وقد نراه بصورة الواعظ الديني كما في المقامة الوعظية ، وهو في المقامة الدينارية يكيل الشتائم ، وفي المقامة الساسانية يتزعم جماعة بني ساسان أهل التسوّل والاحتيال ، وهو في المقامة البشرية يخلق شاعراً وينظم أروع شعر ، وفي المقامة القزوينية ينصب نفسه مجاهداً

---

[١] : الفن ومذاهبه في النثر العربي / ص ٢٤٦ ـ ٢٤٧ .

[٢] : ينظر : المقامة البغدادية ص ٧١ ، والمقامة المضيرية ص ١٢٢ ، من كتاب مقامات بديع الزمان الهمذاني .

[٣] : المصدر نفسه : ص ٣٥ .

يحث الناس على الروم ، وفي المقامة القردية يبدو قرداً مضحكاً هازلاً ، وفي المقامات الناجمية والنيسابورية والملوكية والسارية يقف موقف الشعراء المتكسبين ، فيمدح خلف بن أحمد ويستدر كفه ، وهو يطرق كل باب ، ويلج كل موضوع بمهارة وثقافة وخفة روح .[١]

إن هذا التنوّع والتلون الموضوعي منح للمقامات شعريتها ، على الرغم من إن فن المقامة هو فن مستحدث ومبتكر في ذلك العصر ، فإن الهمذاني آثر التجدد والإبداع في كتابة كل مقامة ، فهو دائم البحث عن الجديد وعمّا يبهر القارئ و يدهشه ، ولأن كسر أفق التوقع للقارئ وتحقيق التجدد وكسر الرتابة في كتابة النصوص ، و المجيء بكل ما هو جميل ومنمق وإبداعي ، هي من سمات تحقق القصدية الأدبية في كتابة النصوص النثرية أي تحقق الشعرية . تلك التي تبدو واضحة كل الوضوح في أسلوب كتابة المقامة ، والطريقة الأدبية لصياغتها . فأسلوب المقامات هو أسلوب النثر المنمق ، الذي يعتمد السجع والغريب من الألفاظ كما يعتمد الحوار والقصص ، أما التنميق فهو يقوم على إرسال العبارة موجزة ، سريعة ، مقطّعة تقطيعاً موسيقياً ، فيها ضروب من التشبيهات والاستعارات والكنايات والجناسات والمجاز وما إلى ذلك . والتنميق يقوم بشكل خاص على السجع ، وهو عند الهمذاني رشيق ، قريب إلى الطبع بعيد عن التكلف وفواصله شديدة الحيوية تتوالى في سرعة وانطلاق ، فهو يتصرف به تصرف الحاذق الماهر ، فيقلبه وينوعه ويفصل بين أجزائه بفواصل السؤال والجواب وما إلى ذلك . والتنميق يكون أيضاً بتضمين الكلام ألواناً من الأمثال والآيات القرآنية والأبيات الشعرية ، والألغاز اللغوية والبيانية [٢] . وسوف نقوم بتحليل فقرة من المقامة (الحلوانية) ، لتوضيح الميزات الأسلوبية للمقامات.

" حدثنا عيسى بن هشام قال : لما قفلت من الحج فيمن قفل . ونزلت حلوان مع من نزل . قلت لغلامي : أجد شعري طويلاً . وقد اتسخ بدني قليلاً . فاختر لنا حمّاماً ندخله. وحجّاماً

---

[١] : ينظر: الموجز في الأدب العربي وتاريخه / ص ٢.٢

[٢] : ينظر : الموجز في الأدب العربي وتاريخه / ص ٢.٣ .

نستعمله. وليكن الحمّام واسع الرُقعة . نظيف البقعة. طيّب الهواء . معتدل الماء. وليكن الحجّام خفيف اليد حديد الموسى نظيف الثياب قليل الفضول . فخرج ملياً وعاد بطياً . وقال: قد اخترته كما رسمت . فأخذنا إلى الحمّام السمت . وأتيناه فلم نر قوامه . لكني دخلته ودخل على أثري رجل وعمد إلى قطعة طين فلطخ بها جبيني ووضعها على رأسي. ثم خرج ودخل آخر فجعل يدلكني دلكاً يكد العظام. ويغمزني غمزاً يهد الأوصال. ويصفر صفيراً يرش البزاق. ثم عمد إلى رأسي يغسله. وإلى الماء يرسله. وما لبث أن دخل الأول فحيا أخدع الثاني بمضمومة قعقعت أنيابه. وقال يا لُكع ما لك ولهذا الرأس وهو لي. ثم عطف الثاني على الأول بمجموعة هتكت حجابه وقال : بل هذا الرأس حقي وملكي وفي يدي.ثم لاكما حتى عييا. وتحاكما لما بقيا .فأتيا صاحب الحمام. فقال الأول : أنا صاحب هذا الرأس. لأني لطختُ جبينه ووضعت عليه طينه. وقال الثاني : بل أنا مالكه لأني دلكت حامله.وغمزت مفاصله . فقال الحمّامي : يا رجل لا تقل غير الصدق. ولا تشهد بغير الحق. وقل لي هذا الرأس لأيهما ؟ فقلت : يا عافاك الله هذا رأسي قد صحبني في الطريق. وطاف معي بالبيت العتيق. وما شككت أنه لي. فقال لي : أسكت يا فضولي. ثم مال إلى أحد الخصمين فقال : يا هذا إلى كم هذه المنافسة مع الناس بهذا الرأس. تسلّ عن قليل خطره. إلى لعنة الله وحر سقره. وهب أن هذا الرأس ليس. وأنا لم نر هذا التيس.قال عيسى بن هشام : فقمت من ذلك المكان خجلاً. ولبست الثياب وجلاً وانسللت من الحمّام عجلاً .وسببتُ الغلام بالعض والمص. ودققته دقّ الجص . " [1]

في هذه الفقرة من المقامة الحلوانية نجد أمور عدة، منها أن هذه المقامة ذات أسلوب حكائي ، فهي أشبه بقصة قصيرة ذات حدث ساذج ، ولذا نجد مقومات الحكاية متوافرة في النص وهي :

* **البنية المكانية**/أحد الحمّامات في مدينة حلوان ، وهي إحدى مدن العراق الحدودية .
* **البنية الزمانية** / بعد الرجوع من موسم الحج .
* **الأشخاص** / هم عيسى بن هشام ، الخادم ، الرجلان العاملان ، صاحب الحمّام .

---

[1] : مقامات بديع الزمان / ص ١٩٧- ١٩٨ .

* **الحكاية** / وهي الأحداث التي وقعت في الحمام ، وتغلب عليها الفكاهة والبساطة ، كما تنقصها العقدة والحل. لكنها أعطتنا انطباعاً عن بيئة العصر العباسي في عصر البديع ، إذ أخبرتنا بوجود الحمامات للراغبين بالنظافة والعلاج الطبيعي بالطين ، وتزويدها بالحجّامين والمدلكين. كما أوضحت لنا حرص العاملين في الحمّام على تحقيق الربح الوفير مما يشعل روح المنافسة التي قد تصل إلى حد الشجار.

أما أهم مميزات أسلوب الهمذاني في كتابة نص المقامة ، فنجدها في :

* **استخدامه للسجع** / وذلك لكي يكسب التعبير جرساً موسيقياً ، ولاسيما إنه لم يستخدمه بإسراف ، ولم يتكلفه . فمنه (قفل ، نزل) و (طويلاً ، قليلاً) و (ندخله ، نستعمله) و(الرقعة ، البقعة) و (الهواء ، الماء) و (حماماً ، حجاماً)(ملياً ، بطياً) و (رسمت ، السمت) و (يغسله ، يرسله) و (عييا ، بقيا) و(جبينه ، طينه) ، (حامله و مفاصله) و (أسأله ، أم له) و(أتيت ، أبيت) و (الصدق ، الحق) و(الطريق ، العتيق) و (الناس ، الرأس) و (ليس ، التيس) و (خجلاً ، وجلاً ، عجلاً) .

* **الازدواج** / لقد استخدم الهمذاني الازدواج إلى جانب السجع ليجعل الإيقاع أكثر فاعلية ، ويمنح نصه موسيقية عالية ، فلا يضطر عندها إلى زيادة عدد السجعات إلى الحد الذي يصل به للمغالاة والتكلف ، فيقد أسلوب المقامة سحره وروعته . من الازدواج الذي ورد في الفقرة موضوع التحليل قوله : (خفيف اليد ، حديد الموسى ، نظيف الثياب ، قليل الفضول ، يدلكني دلكاً يكد العظام ، يغمزني غمزاً يهد الأوصال ، يصفر صفيراً يرش البزاق) .

* **المحسنات البديعية** / في الفقرة السابقة ، نجد العديد من الاستخدامات البديعية التي رفعت من قيمة النص التعبيرية ، ومنحته جمالية خاصة . فالجناس الناقص في كل من (حماماً ، حجّاماً) و (الرقعة ، البقعة) و (رسمت ، السمت) و(يكد ، يهد) و(يغسله ، يرسله) و (تلاكما ، تحاكما) و (أتيت ، أبيت) و (ليس ، التيس) (خجلاً ، وجلاً ، عجلاً) ، جعل التعبير يكتسب موسيقى وإيقاعاً واضحاً. أما الطباق بين (خرج ، عاد) و (دخل ، خرج) و (شئت ، أبيت)

فقد أسهم في إبراز حالات متضادة و استثارة الذهن حول التضاد والحركة التي يقوم بها الشخوص. أما الإطناب المستخدم في الجمل الآتية : (يدلكني دلكاً يكد العظام) و (يغمزني غمزاً يهد الأوصال) و(حقي وملكي) و (لا تقل غير الصدق ولا تشهد بغير الحق) ، فقد جاء لغرض التأكيد ، أي إن الجزء الثاني من العبارة يقوم بتوكيد الجزء الأول .

* **الأساليب الإنشائية في النص** / لقد اشتملت المقامة على جملة من الأساليب الإنشائية منها أسلوب الأمر ، وقد أفاد لعدد من الأغراض ، ففي قوله (فاختر لنا ، ائتوني ، تجشم ، قل لي ، اسكت) كان الأمر لغرض الالتماس. وفي (وليكن الحمام ، وليكن الحجام) خرج الأمر لغرض التمني.وقوله (تسل) هو أمر لغرض النصح والإرشاد. وقد استخدم أسلوب النداء في قوله (يا لكع ، يا فضولي ، يا هذا) والغرض منه هو الذم والتحقير. وفي عبارة (ما لك ولهذا الرأس وهو لي ؟) نجد أسلوب الاستفهام الذي كان الغرض منه التعجب والإنكار بينما في العبارة الآتية (إلى كم هذه المنافسة مع الناس ؟) نجد الاستفهام جاء لغرض التوبيخ . وقوله : (لا تقل غير الصدق ولا تشهد بغير الحق) هو من أسلوب النهي الذي كان الغرض منه النصح والتحذير . وقد استخدم التنكير في (حماماً ، حجاماً) وأراد به العموم والشمول ، وفي (مضمومة و مجموعة) وأراد به التهويل في العنف بينهما . واستخدم أسلوب الإيجاز بالحذف في (حيا أخدع الثاني بمضمومة) فقد حذف الموصوف (أصابع) وأقيمت الصفة مكانه وهناك أسلوب التوكيد في قوله (قد اخترته) . وأسلوب القصر في عبارة (اختر لنا حماماً) إذ قدم الجار والمجرور (لنا) للتخصيص . ونلاحظ كثرة استخدام الأفعال المضارعة (يدلكني، يكد ، يغمزني ، يغسله) التي أفادت التجدد والاستمرار واستحضار الصورة . أما بقية الأساليب في الفقرة فهي خبرية أفادت التقرير والوصف إن هذا التنويع الأسلوبي بين الخبر والإنشاء ، كان هدف الكاتب منه إبعاد جو السأم والملل عن القارئ ، وخلق جو من الحوار والمشاركة بين الأديب وقرائه ، وإثارة ذهن المتلقي عندما يجد نفسه أمام نص متعدد الأساليب و الأدوات الجمالية التي تدفعه للبحث عن غرض كل منها وفائدته في رفد الأسلوب الأدبي للكاتب.

*** الصور الخيالية في النص /**

- حجاماً نستعمله / استعارة مكنية ، فقد شبّه الحجّام بآلة تستعمل ، وسر جمال الاستعارة هو التوضيح .

- خفيف اليد / كناية عن صفة المهارة ، وقد أفادت في تقوية المعنى ، لأنها تأتي به مصحوباً بالدليل عليه في إيجاز وتجسيم .

- يكد العظام يهد الأوصال / كناية عن عنف الرجل في أداء عمله وقوته .

- حيا أخدع الثاني بمضمومة / استعارة مكنية حيث تخيل اللطمة على الوجه كالتحية باليد .

- قعقعت أنيابه / كناية عن شدة الضربة وعنفها .

- هتكت حجابه / كناية عن قوة الضربات وشدتها ، واستعارة تصريحية فيها تصوير للشرف بحجاب يهتك ، وسر جمالها التجسيم .

- تلاكما حتى عييا / كناية عن طول مدة الشجار بين الرجلين والكناية تقوي المعنى ، لأنها تعطي المعنى مصحوباً بالدليل عليه في إيجاز وتجسيم .

- حيا أخدع الثاني بمضمومة / استعارة مكنية جعلت الصفعة القوية الصادرة عن قبضة الرجل إلى أخدع زميله تحية وفيها إيحاء بالتهكم والسخرية .

- البيت العتيق / كناية عن الكعبة .

- التيس / استعارة تصريحية ، صورت عيسى بن هشام تيساً ، حيث حذف المشبه وصرح بالمشبه به ، وهي توحي بالتحقير والذم والسخرية .

- يا عافاك الله / هناك حذف ، فقد حذف الكاتب المنادى إذ إن أصل التعبير (يا رجل عافاك الله) وقد تم الحذف للعلم بالمحذوف وللإثارة والتشويق والتعبير (عافاك الله) أسلوب خبري لفظاً وإنشائي معنىً ، وغرضه الدعاء .

وهذه الصور الخيالية أضفت على النص حركية لكسر الجمود ، وأغنته بمجموعة من المعاني الجديدة التي تحدث الإثارة عند القارئ ، وتحفّز خياله . لقد أبدع الهمذاني في كتابة

المقامات ، فجعل منها ثروة لغوية وبيانية واجتماعية إلى جانب كونها مصدراً من مصادر الفكاهة والسخرية المحببة ، وقد حذا الكثير من الكتاب حذوه ، فألفوا المقامات وعملوا على تطويرها ، وتجديد أساليبها ، فنجد الحريري قد أبدع في كتابته لها حتى بلغ من الشهرة ما فاق شهرة الهمذاني عند بعض الدارسين . وكذلك الزمخشري الذي ألف العديد من المقامات ذات الطابع اللغوي ، وآخرون غيرهم كتبوا المقامة لكنهم لم يضيفوا لها الشيء الكثير ، أو يغيروا في أساليبها على نحو ما فعل الكتّاب الرواد .

المبحث الخامس

أسلـــــوب المعـــــــري

عند حلول القرن الخامس الهجري بلغ النثر العباسي مبلغاً عظيماً في التصنّع والزخرف البديعي والتغريب اللفظي والمعنوي. حتى إن عدداً كبيراً من النصوص قد فقد جماليته الأدبية وصدقه الفني ، وتحول إلى صناعة لفظية مجردة ، وأساليب يغمرها الجمود ، فأصبحت تلك النصوص كاللوحة المشوهة لكثرة الألوان وتداخلها ، وعدم انسجامها ، وتكلف أغلبها. لقد أصبحت الكتابة النثرية ميدان سباق ، يتبارى فيه الأدباء حول أيهم يأتي بالجديد والغريب الذي يذهل العقول ، في عصر لم يترك فيه الكتّاب والأدباء باباً إلا طرقوه ، ولا أسلوباً فنياً إلا جربوا الكتابة فيه .لكن الإبداع لا يقف عند حد ، فدائماً هنالك جديد ومبتكر. والمعري أحد الذين جاءوا بما شكل قفزة في ذلك العصر ، وتحدياً لكل ما طرح فيه ، وانزياحاً أسلوبياً عما سبق طرحه من أساليب في العصور السابقة ، وما هو سائد في عصره .فقد آثر أسلوب التعقيد الفني واستعمال الغريب وأوابد الكلام والأمثال والإشارات التاريخية والمصطلحات العلمية ولاسيما مصطلحات علوم اللغة ، كما إنه ذهب إلى تصعيب السجع ، إذ نراه يُعنى بالتزام ما لا يلزم فيها ، فإذا هو يبني أسجاعه لا على حرف واحد بل على حرفين أو أكثر ، وهو لا يكتفي بذلك ، بل نراه يعدل في أحوال كثيرة إلى المجانسة ، وهو يستعين على هذه المجانسة باللفظ الغريب الذي كان يشغف به شغفاً شديداً ، بحيث لا نغلو إذا قلنا إن أهم ما يميز أسلوب أبي العلاء في جميع نماذجه النثرية

أنه كان يطلب الغريب من حيث هو كأن الإغراب زينة ينبغي أن يتحلى بها جيد أعماله .[1] والغريب قد يكون عيباً فنياً في النص حين يكون عائقاً أمام القارئ للنص وتعمية له عن مقاصد الكاتب ، وان تكون التورية هي القصد الوحيد من ورائه ، لكن حين يُستخدم بقصدية أدبية ويُصبح في النص سمة إبداعية ، لما يحققهُ من إدهاش وتحفيز عند المتلقي ويخلق في نفسه الرغبة للقراءة والمتابعة وحل الشفرات والوصول إلى المدلولات ، عندها يكون من جماليات النص وسماته الشعرية . فالأدب السريالي بكل فنونه كان أدب الغرابة واللاتجانس والتجاوز وكسر كل الحواجز والقوانين والخروج عن القوالب ، كان أدب ثورةٍ وابتكار والبحث عن اللامألوف ، لذا شكّل انزياحاً نوعياً في مجال الأدب ، فاق كل الإنزياحات التي سبقته .

فلو تصفحنا مؤلفات المعري النثرية ، لوجدنا أن أسلوب التعقيد الفني هو الأسلوب المتّبع في جميعها ، لكن صياغة النصوص مختلفة بالرغم من وجود بعض الصلات الفنية . في **(رسالة الهناء)** وهي رسالة من المفترض أن المعري كتبها ليبعث بها إلى بعض معاصريه من الكبراء يهنئه فيها بقدوم وزير السلطان شبل الدولة إليه . لكنها ليست كباقي رسائل التهنئة التي أعتاد الأدباء كتابتها ، فالمعري كان له أسلوبه الخاص في الكتابة ، فهو بعد تقديم التهنئة ، يأخذ بالاعتذار عن الرسالة لأنه وجد بها تطاولاً على مقام من بعث بها إليه ، لأنه كتب إليه وهو دون مقامه ، وكذلك لأنه قام بشرح ما كتبه ، وهذا الاعتذار عن شرح نصوصه من الأمور التي تتكرر في كتاباته ، ذلك لأنه كان يجد نفسه ملزماً بشرح ما غمض من ألفاظه وما استتر من معانيه ، لاسيما أن أغلبها مما يستغلق على القارئ ويستعصي على فهمه ، فهو صاحب ثروة لغوية لا يدانيه فيها أحد ، وحبه للتعقيد كان يجعله يبحث عن أغرب الألفاظ وأبعدها عن الاستعمال ، بل حتى إن البعض منها مما لم يتم إثباته في قواميس اللغة ومعجماتها ، ومن هنا كان لابد من تقديم الشروح والإيضاحات ، لكن هذا الأمر قد يحرج من يبعث لهم برسائله ، فهو يبدو وكأنه قد خصهم بتلك الشروح لقصورهم عن الفهم وإدراك معانيه وغريب ألفاظه ، وهذا

---

[1] : ينظر الفن ومذاهبه في النثر العربي / ص ٢٦٩ .

الأمر وإن كان صحيحاً لكن ليس من السهل الاعتراف به ، وقد يكون من بينهم الأدباء والكتّاب وأصحاب الثقافة ، فمن هنا ابتكر المعري تلك الطرائق الطريفة للاعتذار ، لكي يستطيع كتابة تلك الشروح وهي مهمة لأنها الجسر الذي يصل بين النص والقارئ ، إذ لولاها لبقيت معظم نصوص المعري مستعصية على الفهم والتحليل ، ولأنصرف أكثر القراء عنها لأن التعقيد يقف حائلاً دون تذوقها . وفي الوقت نفسه فان تلك الاعتذارات تخفف من حرج المتلقي وشعوره بالضعة و الإهانة ، لأنه كان يلقي باللوم على نفسه أو يدعي أن تلك الشروح من قبيل الغفلة وهو يلتمس الصفح لوجودها ، أنظر قوله : " **وقد اتبعتُ هذا الإطناب بتبيين ألفاظٍ فيه ، ليكون الهذيان كاملاً ، والمرض ـ لفضوله ـ شاملاً** " [١].

ونجد المعري في هذه الرسالة يقرر أمراً غاية في الغرابة ، وهو أن التهنئة يجب أن تقع بين الأكفاء ولا يحسن تبادلها إلا بين النظراء : " **والتهنئة يجب أن تقع بين الأكفاء لا على مقدار المقة والصفاء. وأشباهه- في العصر- قليلٌ ، وقد وضح ـ بذلك – الدليل. وممن يَصلحُ أن يتعّرض له بالخطاب لو جادت الآونة بغصونها الرطاب ، (صاعدُ ابنُ مخلد) ، وكان من ذوي المجد الأتلد ، وصاحبُ الكتب : (سهلُ بن هارون) ، ورؤساء لم يكونوا بالورس يهارون .** " [٢] فهو يؤكد بأن هذا الأمر من الممنوع والمحظور ، ويأتي بالأمثال القصصية الرائعة والرموز الخيالية البارعة لتأييد قوله (قصة الأسد والفأر) و (قصة عظيم جوارح الطير والعصفور) : " **وإذا جاءت التهنئة من غير نظير، فإنها تعتقد من المحاظير، كمثل الأسد لما ظفر بفرس لبعض الملوك، لم تسمُ إلى ركوبه نفس الصعلوك ، فحمله إلى العريسة ، وأخذ الكفاية من الفريسة. واجتمعت إليه أصناف الوحش مهنئات ، خشّعاً ـ من الهيبة- متجنئات. فقائل لا يخرج عن الإيجاز، وصامت لا يجترئ على المجاز. فلما أرمّت الجماعة ، ولم يبق- في التكلم ـ طماعة ، قال فرنبٌ ، هو ـ في المقالة ـ مذنبٌ ، كان بالأجمة له وجار ،**

---

[١] : ينظر : رسالة الهناء للمعري وقد جاء هذا الاعتذار كمقدمة للشروح التي أتبعها للرسالة ص٣١ .

[٢] : المصدر نفسه / ص ٧٣ ـ ص٧٥ .

والضيغم له نعم الجار ، يمنعه أذاة الشغوب ، من خيطل تبرر وسرعوب : بورك للملك في العطيةِ السنيةِ ، وما بلغ من الأمنيةِ . فنظر الأسد نظر مغضب ، وكأنه - من الأسف - على محضب ، إلى سرحان حضر أو نمر ، فعرف أنه ما رضي بذلك الأمر. فأوحى- بالعجل- إلى هرّ في البر، أن ينزل- بالبر الناطق- ما سنح من الشر.فجعل يصيح في مخالب الضيون : ما ذنبي ! أوكل في جوار الجبار : أسامة !. فقال له بعض الأجناد : أهلت نفسك لخطاب : ما كنت له بأهل ، فعددت من أصحاب السفهِ والجهل . وكمثل عظيم من جوارح الطير ، كان يرجع إلى الأفراخ بمير ، فجاء ومعه إحدى الفور ، فصمتت ذوات الأجنحة غير العصفور . فقال : قرّت لامحتكَ من قيلٍ ، ما اقتنع للناهض بخسيس النيل. فقال ذلك الجارح لباز منه قريب ، لاقِ هذا الجاهل بسوء التثريب ، من هو حتى يتكلم لدي ، كأنه أمن من ردي ، فأومأ البازي المتجبر ، وهو عن اختطاف البائس متكبر ، إلى باشق بالحضرة ، فأكلهُ معتماً ، وترك أفراخهُ أيتاماً " [1].

وقد يبدو للبعض بأن رغبة المعري في تنويع الأسلوب ، والخروج برسالة التهنئة عن إطارها المألوف ، هو ما دفعه إلى تقرير مثل هذا الأمر ووضع هذه القاعدة لتقديم التهاني ، فضلاً عن رغبته بالمبالغة في إظهار الاحترام والتقدير للشخص المعني بالرسالة .ولكننا نرى بأن تلك الأمثلة القصصية انطوت على نقد لاذع وسخرية عظيمة ، لكنها سخرية مبطنة ، وقد منحها المعري غطاءً حاذقاً لا يتمكن من كشفه إلا ذو بصيرة نافذة ، فهو يحاول كشف النقاب عن غطرسة السلطان وبعده عن القاعدة الشعبية وأبناء العامة ، الذين حتى لو تقربوا بالحب والمودة إليهم فان قربهم مرفوض لضعتهم وانحطاط قدرهم بنظر رجال السلطة ، فما بالك لو أرادوا التقرّب باسطين مظالمهم ، وباثين شكواهم أو ثائرين على أوضاعهم ؟. ثم هل هناك ظلم أشد وأقسى من اضطرار الأدباء وأصحاب المواهب والعقول الفذة ، إلى مجاملة رجال الدولة ومنافقتهم لكسب العيش ، والأمان من بطشهم ، وهم غالباً لا يفقهون من الحياة شيئاً سوى

---

[1] : المصدر نفسه / ص ٧٦ ـ ٨٢ .

المجون والمعاصي والملذات ، ولكن المناصب منحتهم الحق بالتسلط على من هم أعلى شأناً منهم ، والنظر إليهم بعين الهوان. ولكن حتى لو اضطر المعري إلى مدح من لا يستحق المدح ، فما من شيء يمنعه من بث النقد والسخرية في تضاعيف رسالته ، طالما يمتلك القدرة على إخفاء ذلك بصورة ذكية . إذ نجده بعد هذه الفقرة يبالغ في ذكر ضعف حاله ، مذكراً بأنه رجل أعمى ، وفي المقابل يبالغ بمدح الأستئذان ، وإغداق الصفات التي تذهب بالعقل ، وتلهيه عن التفكّير بما سبق من كلام .

إن أسلوب المعري في كتابة رسالته ، هو أسلوب الترسل الذي يؤثر التعقيد على الوضوح في اختيار الألفاظ والمعاني ، بل إن ذلك التعقيد يمتد إلى السجع أيضاً فيأتي بعضه متكلفاً ومختلفاً عن السجع المألوف في العصور السابقة. والرسالة زاخرة بالعديد من التشبيهات ، والصور الخيالية ، والتصوير البارع ، والتضمين للكثير من الآيات القرآنية ، والأبيات الشعرية ، والشخصيات التي تعد رموزاً مشهورة ، فضلاً عن القصص التراثية ، فعندما يحاول المعري وصف مكانته ومكانة أقرانه من فاقدي البصر ، بأنها وضيعة وليست بشيء يُذكر ، يستخدم لذلك أمثالاً من الموروث هي (ضُلُ بن ضُلُ) و(هَيُّ بن بَيِّ) ، و" يقال للشيء ضُل بن ضُل إذا كان لا يوقفُ لهُ على أثر ، ولا يُعرف إن كان من البشر أو غير البشر ، ومثله في التعبير عن المفقود، والتمثيل لغير الموجود ، (هي بن بي) فكلاهما ليس بشيء ." [1] فهو يشبّه حاله وحال أقرانه بمن أشارت لهم الأمثال . وعندما يأتي على ذكر مكانة من خصهما بالرسالة ، فهو يشبههما تارةً بالأصفرين أي الذهب والزعفران ويجعل وجه الشبه غلاء الثمن وارتفاع القيمة وعلو الدرجة ، ومرةً أخرى يشبههما بالقمرين أي الشمس والقمر ووجه الشبه هو الهداية ، كما ويشبه عهدهما بعهد عمر بن الخطاب وعمر بن عبد العزيز ووجه الشبه هو العدل والإنصاف ، وهناك تشبيه آخر إذ يشبههما بريّقا فزارة ، وهما عمر بن جابر وبدر بن عمرو ،

---

[1] : رسالة الهناء / ص ٥٤ .

ويقال للسيد روق وريّق أول الشباب ، والمراد ما يروع الخاطر ويحسن في السمع من أنبائهما ، وكم أحرزا قصب السبق في ميدان العدالة والحق ، وهذا هو وجه الشبه المراد من التشبيه .[1]

ويستمر المعري بتشبيهاته ، فيشبه ممدوحيه بالفرقدين الحرين ، ووجه الشبه هو الهداية . والمعري يستغل فرصة أن أحد الممدوحين قد نزل ضيفاً على الآخر ، ليتحف النص بتضمين جديد فنراه يقارن بين هجرة الضيف وهجرة الشاعر امرئ القيس ، فيذكر بأن الأول والذي يدعوه في النص بالأستاذ كانت هجرته لتأمين السارين والسهر على حياة المسافرين ، في حين أن هجرة الثاني كانت لإثارة الحرب .

والمعري محب كبير للموروثات الدينية والتاريخية والقصص ، فهو يستلهم قصة النبي موسى (عليه السلام) عندما انشق له البحر ، ويدخلها في إطار خيالي ، ويصنع قصته الخاصة به ويجعل من ممدوحه الأستاذ بطلها.فيصوره وقد جاز له انشقاق البحر ، والقيام بالكثير من الأمور المستحيلة ، كرامة من الله لصلاحه وحبه للناس.حتى إنه قد يجعل السفينة تسير على الأرض اليابسة ، أو تطير في الهواء فتحملها الريح كما حملت عرش بلقيس من قبل . وهو هنا يدخلنا في دائرة قصة قرآنية أخرى ، هي قصة النبي سليمان وبلقيس ملكة سبأ ، فهو يعقد مماثلة لتقريب الصورة حتى لا يتهم بالشطط في خياله ، ولرغبته في حشد أكبر عدد ممكن من الموروثات والرموز والإشارات التاريخية. وهو أسلوب لم يسبقه إليه أحد من قبل. فقد حقق المعري في هذه الرسالة انزياحاً حقيقياً عما هو مألوف في رسائل التهنئة أولاً ، وعما هو سائد في إطار التضمين والتناص مع النصوص الأخرى ثانياً ، ومن هنا ارتقى بنصه إلى الشعرية والإبداع الأدبي .

لقد أفصح المعري عن ولعه الشديد بالأسلوب القصصي ، فهو إن لم يعمل على صياغة النص صياغة قصصية متكاملة ، يستغل خاصية التضمين فيدخل بعض القصص الصغيرة إلى أجواء النص كشواهد على نحو ما أوضحنا في تحليلنا لأسلوبه في كتابة رسالة الهناء. وهو حين

---

[1] : ينظر : رسالة الهناء / ص ٥٥ ـ ٥٦

اختار هذا النوع الأدبي من الكتابة النثرية ، حاول أن يخلق له أسلوباً متميزاً ليبهر به القارئ ، ذلك الذي اعتاد على القصص ذات الطابع الشعبي الفكاهي أو الطابع اللغوي الذي جاءت به المقامات . لقد حاول المعري جاهداً كتابة القصة بأسلوب أدبي رفيع ، يعتمد الواقع اللاواقعي والخيال والخوارق وكل ما يستثير القارئ ويحفزه على القراءة والمتابعة. ولولا انصراف المعري إلى الاهتمام بالسجع وفنون الكلام و القدرة على التصرف بالألفاظ و إظهار المقدرة اللغوية و الثروة المعرفية ، مما أثر سلباً على البناء القصصي في كثير من الأحيان ، لاستطاع أن يحقق في مجال القصة إنجازات عظيمة على مستوى البناء الفني. لكنّه مع ذلك حقق انزياحاً أسلوبياً عمّا كان مألوفاً من أساليب قصصية حفلت بها بعض الكتابات النثرية ، فابن المقفع خاض غمار القصة في كليلة ودمنة ، والجاحظ كذلك في كتاب البخلاء ، وأصحاب المقامات في مقاماتهم ، لكنهم جميعاً حاولوا تقديم الموعظة والنصح بأسلوب مباشر أو أسلوب رمزي غير مباشر ، فقدموا صوراً من الواقع ، وحاولوا انتقادها والسخرية من الأسباب المؤدية لها ، وعرضوا صراعات الإنسان الداخلية وصراعاته مع بني جنسه لأسباب مختلفة. لكن المعري، وحده هو من حاول الانفصال عن الواقع والسياحة في العالم الآخر ، لقد غاص في بحور الخيال بعمق ، فجعل المستحيل ممكناً ، وخاض بنا غمار الخوارق ، حتى كأن القارئ كان لزاماً عليه التخلص من ثقل الجسد والتحليق روحاً حرّة لإدراك أسرار ذلك الأدب الرفيع ، وهنا يكمن الانزياح الذي حققه المعري في أساليبه القصصية .وهناك زاوية مهمة في أسلوب المعري القصصي ، وهو أنه يعد رائداً لما يسمى (بالسلسلة القصصية) ، فلم يسبقه كاتب إلى كتابة قصص يجمعها موضوع واحد ، وهو الترحال في عالم الخيال والخوارق والمعجزات ، فالمعري جعل من رسالة الهناء التي سبق ذكرها بداية لتلك السلسلة ، حين أخذ معجزات الأنبياء ونسج على منوالها خوارق لا تقل عنها إعجازاً ، ثم كتب (**رسالة الملائكة**) وهي عبارة عن رحلة إلى عالم الأرواح ، أبطالها من الملائكة ، وأحداثها تدور في عالم البرزخ الذي يصل بين الأرض والسماء. ثم كتب بعدها (**رسالة الغفران**) فكانت درة أعماله الأدبية ، وخاتمة تلك

السلسلة القصصية الرائعة ، إذ انطوت على روعة الخيال المتمثل بتلك الرحلة التي ساح فيها المعري سياحةً أدبية ودينية في العالم الآخر، وكيف نصب نفسه حاكماً ليحاكم الكثير من الحكّام والأدباء ، فيدخل بعضهم للجنة ، والبعض الآخر للنار . وهي من أروع القصص الخيالية ، التي حوت شتى الرموز والإشارات ، إلى جانب التلميحات والتصريحات ، وهي في ظاهرها رسالة يجيب فيها المعري على رسالة تلقاها من أديب حلبي يسمى ابن القارح ، لكنها في الباطن رحلة قصة خيالية عن رحلة إلى عالم الأرواح لوصف ما يتعرض له الناس يوم الحشر ، وما يلاقونه من ثواب وعقاب .وفيها نجد ما وجدناه في سابقاتها ، من شيوع الخوارق ، والتجوال في العالم الآخر، والسلطة الإلهية ، والشخصيات الخيالية ، إلى جانب أجواء النقد والسخرية المضمرة .التي تركّزت معظمها حول شخصية ابن القارح ، وتجلت في الرسالة بالمستويات التالية :

ـ التهكّم : وفيه يدلّ المعنى المباشر على معنى مختلف غير مناقض للأول يؤدّي إلى ردّ فعل مزاجي.

ـ الملاعبة اللفظية : يشتغل فيها الكاتب على الألفاظ التي تكون حمّالة لدلالات شتى توحي بالمعنى وخلافه.

ـ سوء التفاهم : يتجلّى في اختلاف مقاصد القول إذ يتجه ذهن المتقبل خلاف المتكلم فتنكشف نواياه.

ـ المعابثة : إبراز البطل في أوضاع لا تناسب سنّهُ وما يوحي به ظاهره من وقار ورصانة.

وفيما يتعلق بالمستوى الفكري للرسالة ، فقد كانت هناك جملة من القضايا التي عالجها الكاتب من خلال مختلف مشاهد الرّحلة ، ومنها :

*** القضايا الأدبيّة /**

ـ الشعر : وقد عرّفه المعرّي بأنه : "كلام موزون تقبله الغريزة على شرائط." [1] .

---

[1] : رسالة الغفران / ص ١٣٠ .

- صورة الشاعر المادح : الكذب - الإلحاح - السّرقة الشعريّة .
- صورة الشاعر المنشود : الصّدق - الجمع بين القول والعمل - شجاعة الرأي.

*** القضايا العقائديّة :**

١- الغفران : تصوّرات العامّة للغفران بسبب : الكلمة الطيّبة - الإيمان بدين سماوي.
٢- الشفاعة : طلب الشفاعة بوساطة آل البيت وبالأقوال من دون الأعمال.
٣- التوبة : تأخير التوبة إلى آخر العمر مع الإبقاء على الرّغبة في الملذّات والشهوات.
٤- الجزاء : (الجنّة) وتم تصويرها في الرسالة مخزنا للملذّات الحسية ، أما (الجحيم) فهو صورة من العذاب الدنيوي .
٥ - العدالة الإلهية : تتجلى من خلال تفاوت مراتب الجنّة وموقع أهل الجاهليّة من الجحيم.

*** القضايا الاجتماعيّة :**

١- انتشار مظاهر الترف والمجون ، ٢- غلبة ظاهرة الوساطة ، ٣- تهالك الناس على الملذّات ، ٤- النفاق ، ٥- الخصام ، ٦- الطبقية .

*** القضايا السياسيّة :**

١- واقع الجور السّياسي ، ٢- التعالي على الرّغبة ، ٣- لهو رجال الحكم وانصرافهم إلى حياة الملذّات والترف ، ٤- التزلّف إلى الحكّام .

أما التعقيد في رسالة الغفران ، فقد كان قائماً على التزام السجع ، والتوظيف الأدبي للمصطلح العلمي ، واستخدام المهجور من الألفاظ ، أو حتى بعض الكلمات المألوفة التي يضفي عليها معاني مغايرة لمعانيها عند الاستخدام . إن تلك الغرابة وذلك التعقيد في نصوص أبي العلاء هو ما جعل القارئ يشعر بأن ما يكتبه مختلف لأنه غالباً ما يجد نفسه أمام نص لا يدخل في مألوف ثقافته ، وما اعتاده من معاني لغته ، ولذا نجد البعض يتلقاه تلقياً سلبياً ، في حين يتلقاه

البعض الآخر تلقياً بحاجة إلى تأمل وتأويل . فحتى تلك الشروح والتفسيرات التي وضعها المعري لإضاءة عتمة نصوصه ، كانت مثاراً للجدل ومبعثاً للاستغراب ، فلماذا يستخدم المعقد والغريب من المعاني ، إذا كان سيتجشم عناء الشرح والتفسير؟ ، ثم ما هي الغاية من تلك الشروح ؟ أهي للإيضاح وتبسيط التعقيدات ، أو قد تكون غايته الحرص على عدم المساس بنصوصه ؟ وذلك بتفسيرها وتأويل معانيها بما لا يناسبها ، ولا ينسجم ومقاصده التي كان يرمي إليها ، أم إنها لغاية تعليمية وذلك لتضمّنها الكثير من المعلومات المفيدة والمتنوعة ، فقد قدّم المعري أنواعاً من التفسيرات منها التفسير المعجمي الذي لعب دوراً كبيراً في سياق النص الأدبي ، وذلك بالانتقال من المعنى الاجتماعي المتعارف عليه إلى المعنى الرمزي للغة فهو يكشف عن جدل المعاني في اللفظ الواحد ، والتفسير النحوي الذي يعمل على تعدد وظائف المعنى الواحد في النص .إن هذه التفسيرات إعلان عن تمرد المعري على ثبات النحو كقواعد مجردة ، أو ثبات المعجم كحقول مدونة على صفحات لتحمي المعاني ، فهو يستعمل اللغة بما ينسجم و قوانينه الخاصة التي تتيح له تفجير طاقاته الكامنة ، وخلق هويته الخاصة التي ينطلق بها نحو الإبداع وتحقيق شعرية نصوصه النثرية، وقد قادته بصيرته الأدبية إلى ابتداع أسلوب خاص به في كتابة النثر ، يقوم على ثلاثة محاور : هي الاقتباس و التفسير والخيال ، فهو من خلال المحور الأول ينتقي رموزه والقاعدة الحكائية التي سوف يقيم فوقها تخوم النص ، وفي رسالة الغفران تمثل رحلة الإسراء والمعراج ، وما جاء في القرآن الكريم حول وصف الجنة والجحيم والثواب والعقاب ، ومن خلال المحور الثاني (التفسير) يعطينا منهجاً للتأويل وطرقاً لفك الشفرات والرموز يعيننا على الفهم والتفسير الصحيح للنص ، ولكن من دون تقديم أي تأويل صريح لرموزه وإشاراته الخفية . أما المحور الثالث (الخيال) فهو الذي يعيد صياغة النصوص القديمة أي المقتبسة ، ويبعثها من جديد بصور وأشكال جديدة ، وصياغات فنية مبتكرة تنطق بالإبداع والسبق الأدبي لكاتب النص ، وفي رسالة الغفران تمثل ذلك المحور بالرحلة الخيالية وما دار فيها من أحداث خارقة ، إلى جانب الشخصيات الخيالية والأسطورية

التي أسهمت في إدارة الحوار وسرد الأحداث والأخبار. لقد قدّم لنا المعري نصاً إبداعياً بحق ، شغل عقول النقاد والقرّاء قديمهم وحديثهم ، لأسلوبه المبتكر في الكتابة ، إذ قدّم لنا نصاً يجمع بين الرسالة الاخوانية والقصة والمقامة وأدب الرحلة والمحاورات الفلسفية . أما مضامينه فهي من التنوّع والتضارب والمفارقة والتلوّن العقائدي والفكري ، ما يجعلها تشكّل لغزاً أكبر من لغز الصياغة الفنية .وهذا هو سر التميّز والإبداع لديه . فهو يختلف عن كل الذين سبقوه في مجال الكتابة القصصية ، ممن حاولوا تحديد هوية ما كتبوه بحيث لا يشكّل تعارضاً مع الأسلوب القصصي المتّبع في الكتابة ، فابن المقفع أطلق على كليلة ودمنة أسم كتاب ، والجاحظ كذلك أطلق على البخلاء أسم كتاب ، والهمذاني ومن تبعه أطلقوا تسمية المقامة لأنهم وجدوها من حيث المعنى مناسبة لفنهم الأدبي . في حين نجد المعري يطلق على نصوصه ذات الإطار القصصي تسمية الرسالة ، كرسالة الغفران ورسالة الملائكة ورسالة الصاهل والشاحج ، وهذه التسمية تحديداً هي من قبيل التعقيد الذي أغرم الكاتب به ، لأنه يدفع بقارئ النص إلى التساؤل عمّا إذا كان من الممكن إدراج هذا الجنس الأدبي النثري في إطار فن الرسالة كما هو مشار إليه ضمنها ، وإلا فما هي التسميات الممكن ترجيحها في تعاملنا مع هذا الجنس . فلو أخذنا رسالة **(الصاهل والشاحج)** كمثال ، لوجدنا أن الإطار العام للرسالة يحيلنا على نوع سردي واحد هو فن الرسالة ، لكن أبا العلاء لا يلبث أن يخرج عن قوانين هذا الفن ليدخل في إطار فني آخر يمكن أن نصنفه ضمن (فن الحكاية) ، وبذلك جاءت الرسالة بمثابة جنس سردي منثور ينتمي إلى فن الحكي القصصي ، فنجد المعري قد عني فيه بمستلزمات فن القصة ، وحرص على قوام الشكل السردي القصصي للرسالة عامة ، أكثر من حرصه على باقي مستلزمات فن الترسل . فقد احتوت حكاية الصاهل والشاحج على كل متطلبات عالم القصة من فعل وخبر ومغامرات وواقعية وإنشائية وسير وأساطير، وكذلك الشخصيات ووظائفها والحوار القائم بينها ، إلى جانب الأحداث التي تجمعها في الزمان والمكان المعينين . لقد نجح المعري بصياغة نصه في قالب تمثيلي مشخّص زاخر بالحركة والحيوية والدرامية ، فالنص أشبه بمسرحية تؤديها شخصيات

من البهائم حيث يقف الشاحج معصوب العينين في موضعه بمعرة النعمان يترقب أحداث الموضوع ، مصوراً جفلة المسلمين الفارين من غزو رومي متوقع .وقد حوت الرسالة " سرداً للأحداث السياسية وتتبع وتعاقب الحكام والولاة والصراع الدامي المحموم على السلطة ، وعرضاً حافلاً مثيراً لأحوال المجتمع وأوضاعه وطبقاته وصناعاته وحرفه ومتاجره . وتصور الأنماط البشرية للأفراد والجماعات والطوائف ، وقد سقطت عنها أقنعتها في جفلة الخوف من غزو العدو " [1] فقدمت بذلك الكثير من التفسيرات التاريخية لأحداث البيئة والعصر، التي تحمل رؤية بصيرة أبي العلاء الثاقبة .في حين أن النص لا يحمل من مستلزمات فن الرسالة غير ذلك التمهيد الذي تضمن اعتذاره عن جرأته في كتابة هذه الرسالة التي حملت بين طياتها شكوى موجهة إلى عزيز الدولة على لسان أولاد ، أخيه والمتعلقة بأرض لهم يقال أن عليها مالاً لبيت المال ، وإنها لأرض قاحلة ، لو إن البغل الذي يكدح فيها أنطقه الله تعالى بقدرته ، لجأر مما يكابد فيها من عناء ونصب .وهو على عادته في أغلب رسائله ، يقلل من شأن نفسه ويتواضع حد الإذلال لمن يوجه له الخطاب ، فينقص من مكانته ، ويبالغ في إعلاء مكانة الآخر ، ويمدحه بما لم يعهده من عظيم الصفات وجميل الفعال ، حتى ليملأ نفسه غروراً يعمي بصيرته عن المقاصد الأخرى التي يرمي إليها في نصه ، فلا يحملها على محمل النقد والتوبيخ والسخرية . وتلك المقاصد كثيرة وجريئة في هذه الرسالة ، لكن المعري صاغها بأسلوب رمزي ، ملئ بشتى الألغاز والتوريات ، لتحيّر عقول الفقهاء والأدباء والشعراء الذين في الحضرة العلية ، فيشتغلون بحل الألغاز اللفظية ، ويبتعدون عن إدراك المعاني التي قصد إليها المعري . وأسلوب المعري في عرض أفكاره في النص تكون دائماً من زاوية أن لكل حادثةٍ حديثاً ، فهو يعمد إلى الحادثة الحقيقية ويبني عليها أحداثاً خيالية ويعطيها مساحات شاسعة من الوصف والقول ، فيعلّق عليها بأسلوب مميز ، لا يستطيع القارئ معرفة مغزاه إلا بشق الأنفس.

---

[1] : رسالة الصاهل والشاحج / ص ٣٠ .

في رسالة الصاهل والشاحج ، يأخذ المعري من حادثة أن عزيز الدولة ينظر في العروض للخليل ، وأن الشعراء قد تزاحموا على بلاطه ، ليفحص بضاعتهم ويزنها ، وينزلهم المنزلة التي يستحقونها . مادةً أساس لبناء نصه الحكائي ، فهو جعل من بطله الشاحج - تلك الشخصية الحيوانية التي اتخذها المعري قناعاً أدبياً يقف وراءه ويتحدث بكامل حريته- شخصية مثقفة ، إذ تمكن من نظم مظلمته في قصيدة ، وهو يلتمس رفعها إلى عزيز الدولة لما بلغه من نظر الأمير في العروض ، ومعرفته بأقدار الشعراء . ومن خلال الحوار الذي يجري بين الشاحج والصاهل وهو الشخصية الثانية التي من المفترض أن تقوم بإيصال نص المظلمة إلى عزيز الدولة ، يستعرض المعري مقدرته اللغوية ومعرفته الواسعة بعلم العروض وهي من الأمور التي أراد لعزيز الدولة أن يعرفها ، طالما إن لديه الاهتمام بهذا العلم ، ويقدّر كل الذين برعوا فيه. ومن جهة أخرى فالمعري أراد السخرية بطريقة خفية من اهتمام عزيز الدولة بالعروض والشعر في الوقت الذي يتهدد الدولة خطر كبير ناتج عن هجوم الروم ، وحالة الخوف والرعب التي يعيشها الناس ، حتى إن الكثير منهم قد نزح عن المناطق الحدودية لشعورهم بعدم الأمان.وهو يستغل حديث الثعلب- أحد شخصياته الحيوانية - حول ما يتناقله العامة ، من أن القائد مضيء الدولة - نصر الله بن نزال - قد فسد ما بينه وبين السلطان عزيز الدولة بسبب هذيان فتى من أبناء مضيء الدولة و ألحق بأبيه شبهة الخيانة ، وهو ثمل مخمور في مجلس شراب وانتشاء بالحضرة العلية السلطانية.[1] لكي يطيل الحديث عن لعنة الخمر وآفاتها ويأتي بالشواهد الشعرية التي تؤيد قوله ، وهو مرة أخرى يوجّه نقده اللاذع للسلطان ويسخر منه ومن حاشيته والمحيطين به ، لانصرافهم للملذات وشرب الخمر، عن إدارة أمور الدولة ، والنظر في أحوال الرعية ، ولانشغالهم بنزاعاتهم الداخلية ، عن خطر الروم الذي يتهدد البلاد . والسخرية تستمر وتزداد حدّة مع استمرار الثعلب بنقل حديث الخاصة وتندرهم على قول من شهد عزيز الدولة ممتطياً صهوة فرسه ، وهو يعمل بسيفين عن يمين وشمال ، والفرس

[1] : ينظر رسالة الصاهل والشاحج / ص ٦٩٩ .

تجري به أشد الجري ، وهذا عجب من العجب . وهناك من يعجب من رؤية عزيز الدولة في حلب وهو ينظر في العروض ، في الوقت الذي شُغل فيه الملوك عن أداء الفروض ، فما بال النظر في العروض ؟ [1] ومع محاولة المعري لتغطية سخريته ونقده ، بالاستطراد وذكر بعض الأمور التي لها صلة بهذه الأخبار ، إلا إن التهكم واضح ، والخوض في تلك الموضوعات تطلب جرأة كبيرة من رجل بدأ رسالته معتذراً عن جرأته في كتابة هذه الرسالة ورفعها لمقام عزيز الدولة ، فمن يقرأ تلك العبارات المتذللة وذلك الأدب الجم في مخاطبة أصحاب المقام الرفيع ، يعجب من هذه الجرأة في النقد وهذا التعدي الساخر على السلطان ، ولكن المعري كان واثقاً من متانة قناعه الأدبي الذي يستر نواياه ، وتلك الغلالة السميكة من الأحاجي والألغاز والتوريات وكل التعقيدات والغرابة في ما اختار من معاني وألفاظ ، والتي شغلت عزيز الدولة ومن أحاط به من الأدباء والمثقفين عن غيرها من الأمور ، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على ما وصل إليه الأدب والأدباء في مجال النثر ، ومنذ نهاية القرن الرابع وحتى القرن الخامس ، من سطحية في الفكر، واهتمام بالزخرف اللفظي ، والجري وراء الأساليب الجديدة والمبتكرة والغريبة في صياغة النصوص ، ورصف العبارات ، وتغريب المعاني والألفاظ . حتى إن معظم النصوص النثرية أخذت تسقط في الهاوية ، بعد إن اعتلى النثر قمة الهرم الأدبي في العصر العباسي ونافس الشعر ، وتغلب عليه في كثير من الأحيان . لكن الأدباء من أمثال المعري وغيره ، من ذوي البصيرة النافذة ، تمكنوا من ابتداع الأسلوب الذي يناسبهم ، فنافسوا من عاصروهم بما هو سائد وجاءوا بأفضل منه ، وحققوا في نصوصهم العمق الفكري والفني الذي يتطلبه الأدب الحقيقي . فصنعوا بذلك شعرية نصوصهم النثرية ، ومنحوها الخلود. على غرار ما وجدنا في رسالة الصاهل والشاحج للمعري ، فهي إلى جانب كل ما ذكرناه ، تضمنت الكثير من جماليات البلاغة السردية ، كالوشي البديعي والزخارف البلاغية ، التي أسهمت في إثراء الأسلوب البياني داخل الحوار الذي دار بين مختلف الشخصيات ، مما أفصح عن قوّة

---

[1] : رسالة الصاهل والشاحج / ص ٧.٦ .

الكاتب اللغوية ودرايته بالمعجم الشعري وبحور الخليل ، ودربته المتواصلة على الشعر الجاهلي ، وكذلك قدرته على جعل الجملة الحوارية تتكامل مع بنية الجملة السردية لتكمل البنية القصصية في النص .

*** الأسلوب الموشّح :**

إن الإبداع الأدبي عند المعري لا يقف عند حدود معينة، فهو دائم البحث عن كل ما هو جديد ومبتكر وغير مألوف ، ليفاجئ به القارئ في عصر الإبداع والتفنن الأسلوبي ، وليخلق انزياحه الخاص عن سائر الأساليب السائدة في عصره .وقد قاده البحث إلى ابتكار الأسلوب الموشّح في كتابة النثر ، وهو" امتداد للأسلوب المسجّع ، حاول مستنبطه أبو العلاء ، على ما يبدو أن يلتزم فيه مذهب الوشّاحين من شعراء الأندلس ، لاسيما أصحاب المخمسات المشهورة ، فأورد كلاً من فصوله على حرف واحد ، وختم الفصول في النبذة الواحدة بحرف واحد ، جاء من الفصول بمثابة اللازمة في أدوار الموشح ، فأضاف بهذه البدعة إيقاعاً جميلاً ، تناغمت فيه فصوله ، وانسجمت غاياته ولمّا كان مجمل كلامه في الدعاء والابتهال والنصح والإرشاد والحكمة والموعظة ، فقد زاد هذا الإيقاع من وقع الكلام على القارئ ." [1]

ومن الباحثين من يرى أن أبا العلاء قد تأثر بأسلوب القرآن الكريم في صياغته لنصوص هذا الكتاب ، ورموه بالإلحاد والزندقة لأنهم وجدوا في تلك النصوص معارضة للقرآن وتحدياً لإعجازه ، في حين يرى البعض الآخر أنه مجرد تقليد عادي لا يقصد منه أي إلحاد ولاسيما أنه مليء بالتحميد والتمجيد لله تعالى ، ولكن على رأي الدكتور شوقي ضيف لو إننا تركنا هذه الجوانب القليلة في الكتاب ونظرنا في أساليبه نظرة عامة ، لوجدنا أن أبا العلاء يختار لنفسه فيه أسلوباً معقداً تعقيداً شديداً ، يقوم على استخدام اللفظ الغريب وما يطوى فيه من أمثال وكلمات رمزية ، على غرار ما هو سائد في مذهب التصنّع . فمن تعقيداته أنه قسّمه على

---

[1] : الأساليب الأدبية في النثر العربي القديم / ص ١١٥ .

حروف المعجم عدا حرف الألف ، فخرج له من ذلك ثمانية وعشرون فصلاً ، وجعل كل فصل ينقسم إلى فقرات ، وكل فقرة تختتم بغاية هي الفصل ، وأبو العلاء لا يكتفي بذلك ، بل يلتزم حرفاً قبل جميع غاياته هو الألف ، وليست هذه العقدة هي الوحيدة في كتابه ، فهو كان يحرص على أن يلتزم داخل فقراته بتوالي السجعات وقد اشتركت نهايتها في حرفين أو أكثر ، كذلك في استخدامه للغة المرموزة والكلمات الغريبة التي لا يفهمها غيره لذا كان يلحقها بالتفسير والشرح ، ومن تعقيداته الأخرى الإكثار من الأمثال والإشارات التاريخية وكل ما يتصل بالعرب وتاريخهم وعلمهم بالنجوم والحيوان وما يعرفونه من أمكنة وآبار وأزهار وأصنام ، فكل هذه الأمور نجدها منثورة في الكتاب وكثير منها يستدعي القارئ إلى الرجوع إلى كتب التاريخ والسير والمعارف المختلفة لجمع المعلومات حولها وفهم طبيعة تعلقها بالنص . ولعل من أغرب ما وصل إليه في تعقيده وتصنّعه هو ذلك الاستخدام لمصطلحات العلوم بطرق وصور مختلفة ، فقد غالى في الفصول والغايات غلوّاً شديداً ، حينما حاول إرجاع الكثير من أفكاره إلى علل أصحاب النحو والعروض ومصطلحاتهما . والحق أن أبا العلاء يعتبر في نثره مرحلة قائمة بنفسها في تاريخ لغتنا العربية ، فقد أخذ هذه اللغة من أيدي سابقيه لكنه لم يقف بها عند الصورة التي تركوها ، بل خرج بها إلى مذهب التصنع الجديد ، ولكنه أوغل فيه إيغالاً لم يسبقه أحد إليه ، بحيث يمكن أن يقال إن المذهب ابتدأ به وانتهى به أيضاً . [1]

[1] : ينظر : الفن ومذاهبه في النثر العربي / ص ٢٨٠ ـ ص ٢٩١ .

الفصل الثالث

شعرية النثر الصوفـــــي

المبحث الأول : شعرية الغموض في اللغة والمضامين الصوفية

المبحث الثاني : مخالفة المألوف في المناجاة والأدعية الصوفية

المبحث الثالث : القصص والحكايـــات الصوفية بين المعنى الظاهر والباطن

المبحث الرابع : شعرية الاغتراب في النثر الصوفي

المبحث الخامس : شعرية البيان والبديع في النثر الصوفي

المبحث السادس : شعريطة الرمز الصوفـــــــــــــي

المبحث الأول

شعرية الغموض في اللغة والمضامين الصوفية

منذ أوائل القرن الثالث الهجري انتقل النثر الصوفي من المرحلة الشفوية إلى المرحلة الكتابية ، [1] فأفرزت لنا تلك الإنتقالة نصوصاً من النثر الجديد والمتفرد سواء في موضوعاته ، أو في تنوّع أساليبه وطرق صياغتها ، أو في استخدامه للغة الأدبية على صعيد المفردات والمعاني والتراكيب. فالنثر الصوفي عبارة عن مجموعة كبيرة من الانزياحات والتوريات الغامضة ، التي شملت كل المستويات الفنية والتعبيرية والأسلوبية للنص النثري المعهود، ولعل تلك الانزياحات والتوريات هي ما خلق أزمة التواصل بين المتلقي والنص ، فطبيعة النصوص الصوفية وأشكالها وعلاقتها بالقرآن الكريم والموروثات الدينية بالإضافة إلى علاقة أصحاب النصوص أنفسهم بالسلطة السياسية والدينية وما طغى عليها من توتر واضطراب ، وأمور أخرى كثيرة لا يسعنا المقام لذكرها ، كل ذلك أسهم بشكل كبير في غبن تلك النصوص حقها ، وعدم التمعن بما حوته من تجديد وحداثة أسلوبية. إذ إنها مثلت عصارة فكرية وأدبية لقراءة تأويلية فاحصة وملمّة بالثقافة العربية والثقافات الأخرى ، أفرزتها عقلية أحكمت بناء علاقات شمولية ، توصلت من خلالها إلى دلالات عميقة وأبعاد مترامية من الفكر والثقافة . ولذا لم تتمكن من التواصل إلا مع عدد ضئيل من العقليات المدركة لذلك الانجاز الرائع ، فكان التأثر بمنجزات النثر الصوفي واضحاً بشكل كبير لدى عدد من الأدباء ، من أمثال أبي حيان

---

[1] : ينظر : النثر الصوفي دراسة فنية تحليلية / د. فائز طه عمر / ص ٥٨ .

الفصل الثالث

شعريـــــة النثـــــر الصوفـــــي

التوحيدي ، الذي أخذ البعض يعدّه أحد أعلام التصوف العباسي ، لما شاع في كتاباته من نزعات صوفية لاسيما في كتاب (الإشارات الإلهية والأنفاس الرحمانية).

ومن أعلام النثر الصوفي الذين شكّلت نصوصهم ثورةً حداثيةً وتجديداً أسلوبياً في النثر العربي ، أبو يزيد البسطامي و الجُنيد من متصوفي القرن الثالث الهجري ، والحلاج والنفّري والسرّاج في القرن الرابع الهجري ، والقشيري في القرن الخامس الهجري ، والغزالي والسهروردي في القرن السادس الهجري .[1]

إلا إن الحلاج كان صاحب الخطوة الأولى في التأسيس للأدب الصوفي ، وصنع معجماً خاصاً بالصوفية ، وذلك عندما قام بثورته على اللغة للتخلص من الأساليب اللغوية الشائعة والصياغات المتّبعة في عصره ، وترك الألفاظ التي ملّها الكتّاب لكثرة تداولها. كان قلقهُ كبيراً إزاء ضيق تلك المفردات اللغوية بالمعاني الواسعة وغير المألوفة التي يود التعبير عنها. فكانت إحدى محاولاته لتغيير ذلك التوجّه إلى الصياغات القرآنية في كتابه (الطواسين) الذي استمد

---

(١) : * أبو يزيد البسطامي / هو طيفور بن عيسى بن سروشان ، من أهل بسطام عرف الشطحانه وتنسب إليه فكرة الفناء بالذات الإلهية ، توفي سنة (٢٦١) هجرية ./ عن طبقات الصوفية ص ٦٧ .

*** الجُنيد / وهو الجُنيد بن محمد أبو القاسم الخراز ويلقب بالجُنيد البغدادي ، أصله من نهاوند ومولده ومنشؤه بالعراق ، كان فقيهاً وأحد أئمة الصوفية وسادتهم في القرن الثالث الهجري ، توفي سنة (٢٩٧) هجرية . / عن طبقات الصوفية ص ١٥٥ .**

*** الحلاج / هو الحسين بن منصور الحلاج ، الملقب بأبي المغيث ، من أهل فارس لكنه نشأ في العراق وهو من كبار المتصوفة وصاحب مذهب جديد في التصوف ، وقد اختلف المشايخ في صحة تصوفه فاعدم ببغداد بعد قطع يديه ورجليه ثم أحرق وذر رماده في نهر دجلة وكان ذلك عام (٣٠٩) هجرية . عن طبقات الصوفية / ص ٣٠٧- ٣٠٨**

*** النفّري / هو محمد بن عبد الجبار النفري ، المتوفي سنة (٣٥٤) هجرية و صاحب كتاب (المواقف) وكتاب (المخاطبات) وهو من أعلام المتصوفة البارزين .أنظر ترجمة المحقق لكتابيه الموقف و المخاطبات.**

*** السرّاج / هو عبد الله بن علي الطوسي أبو نصر السراج ، أحد مشايخ الصوفية الكبار في القرن الرابع الهجري ، عن الأعلام للزركلي / ج٤ - ص ٢٤١ .**

*** القُشيري / هو عبد الكريم بن هوازن بن عبد الملك بن طلحة بن محمد النيسابوري القشيري الشافعي، صوفي ، مفسر، فقيه ، أصولي ، وهو أديب وناثر وناظم من تصانيفه (الرسالة القشيرية) ، توفي بنيسابور سنة (٤٦٥) هجرية . عن معجم المؤلفين ج٦ - ص ٦ .**

*** الغزالي / هو محمد بن محمد بن محمد بن أحمد الطوسي الشافعي الملقب بأبي حامد ، ولد في طوس بخراسان ومات بها سنة (٥٠٥) هجرية ، من كبار المتصوفة وصاحب تصانيف ومؤلفات نثرية كثيرة ، وقد أورد أحمد شمس الدين ترجمة وافية للغزالي في مقدمة كتاب (معارج القدس) .**

*** السهروردي / هو أبو حفص عمر بن محمد الملقب بشهاب الدين السهروردي ، وكان فقيهاً وشيخاً صالحاً كثير المجاهدة في العبادة والرياضة ، وواعظاً مشهوراً ، ولقب بشيخ الشيوخ ، ألف عدّة مؤلفات ، وكان صاحب مذهب الإشراق في التصوف ، توفي سنة ٦٣٢ هجرية . أنظر طبقات الشافعية للاسنوي / ج ١ - ص ٢٦٨ .**

الفصل الثالث

شعريـــــة النثـــــر الصوفـــــي

عنوانه من مجموع بدايات فصول الكتاب ، إذ إن كل فصل كان يبدأ بكلمة (طاسين) أي الحرفان (الطاء والسين) ، وهو بذلك إنما يحاكي سور القرآن الكريم التي بدأت بعضها بحروفٍ مقطّعة. وهو تجديد على مستوى الصياغة ، يرافقه خلق موسيقى عالية تناسب التصوف هو الوصول إلى الله ، وإلى معرفة الحقائق ، والتسامي عن الملذات الدنيوية وكل الأجواء الصوفية المليئة بالتراتيل والأوراد التي يرددها المتصوفة شفاهاً معبرين عن حالة الوجد والرغبة في الانفصال عن العالم المادي ، والتسامي إلى عالم الروحانية ، حيث الهيام في عوالم من العشق الإلهي والفيض الرباني. فجوهر ما يشغل العبد عن العبادة حتى نفسه التي لابد من مجاهدتها والتخلّص من نوازعها السلبية ورغباتها اللامتناهية ، للوصول إلى حالة الصفاء الروحي والعبادة الصادقة ، والتصوف هي حالة قلق دائم وصراع لا ينتهي للبحث عن الحقيقة وبلوغ المعرفة ، ودرجة العشق التي تضمن له الوصول والخلاص ، ولذا فهو دائم التذلل والتضرع والبكاء ، سعادته في الألم وراحته في الفقر والعناء لأن ذلك يشعره بقرب الحبيب (الله) وسرعة الوصول إليه أو الوصول إلى الإشراق أي الكشف وظهور الأنوار العقلية وفيضانها بالإشراقات على الأنفس عند تجردها ، وهو المبدأ الذي تبناه السهروردي [1].

وهذه المعاني الجديدة والأفكار غير المعتادة هي مضمون النصوص النثرية للمتصوفة ، فكان لابد لهم من البحث عن قوالب جديدة وأساليب متفردة وصياغات غير معهودة لاحتضان تلك المضامين. لقد اتحد الصوفيون بكلماتهم لأنها همسات أرواحهم ومرايا نفوسهم وصدى أفكارهم ، حتى لم يعد الصوفي كاتباً ، بل أصبح هو كلماته المكتوبة ذاتها ، ومن هنا كان النص الصوفي إبداعاً كتابياً جديداً واختراقاً وتجاوزاً لحدود اللغة الموروثة ، مُحمّلاً بطاقات فكرية وروحية ونفسية متجانسة ومتحدة ومكثّفة ، لطالما كانت تلك الطاقات لا تجد لها مكاناً على صفحات الكتب الأدبية وتحولت نصوصاً أدبية مستقلة لها مكانتها وفيها تولد الكلمات القديمة

---

[1] : انظر : كتاب الأدب في التراث الصوفي / د. محمد عبد المنعم خفاجي / ص ١٢٨ .

ولادة جديدة وتنتقل من مستوياتها العادية إلى مستويات أرفع كالرمز والشطحات والخوارق فتخلق مضامين جديدة ، وهي أهم تجليات شعرية التورية في مضامين النص الصوفي .

وقد اشتملت تلك المؤلفات على أسلوب متميز في الكتابة ولغة ذات خصوصية ، فقد ابتكروا لغةً تمثّـــلهم وتعبّر عن طبيعة فهمهم أمور الدين وغيرها ، وتكون أداة تفاهم بينهم على نحو لا يفهمه غيرهم ، فحققوا بذلك مستوىً فنياً في التعبير قوامه التورية ، ولا نعني بالتورية في قولنا هذا استخدام ذلك الأسلوب البياني المعروف ، وإنما تحميل النصوص بدلالات ومعاني ومضامين خفية غير مُصرّح بها ، غير تلك التي تظهر ويدركها القارئ من القراءة الأولى للنص . فالنثر الصوفي استمد شعريته من ذلك العمق في مضامينه والتلون في موضوعاته لإنه نص معرفي فيه حشد كبير من الأسئلة الوجودية التي تحاكي ما هو أزلي وتبحث في الصمت والمسكوت عنه وما وراء الوجود ، ولذا عند قراءة النصوص الصوفية يجب التركيز على ما وراء الكلمات والعبارات ، والبحث عن مراكز الإضاءة في النص أي البؤرة التي تمثل النشوة الأزلية ، وحقيقة الزوال والخلود وغيرها من الأسئلة الكونية الكبرى.

فالنص الصوفي هو نص معرفي إبداعي ، صنع أدبيته وشعريته بما حواه من مضامين خالفت الكثير من مضامين النصوص الأدبية للعصر العباسي وان التقت مع البعض منها في جملة أمور ، بل إن كثيراً من الكتّاب قد تأثر بتلك المضامين واخذ يصوغ النصوص النثرية متأثراً بها ، فظهرت لدينا العديد من النصوص التي حملت هموم الكاتب وأفصحت عنها ونعني بها تلك الهموم الكبيرة التي تدور حول الوجود والعدم والأزلية والذات الإلهية والذات الإنسانية وحقيقة المعرفة وغير ذلك . فلا نغالي إذا قلنا بان النثر الصوفي والمضامين الصوفية هي التي منحت الأدب العمق والاتزان وأبعدته عن ساحة مجاراة الذوق السائد واستخدامه كغرض للترفيه عن الساسة والعامة ، الأمر الذي جعله يخوض في غمار الكثير من الموضوعات والمضامين السمجة والممجوجة .

الفصل الثالث

شعريـــــة النثـــــر الصوفـــــي

إذاً فالنص الصوفي اهتمّ بشعرية المضمون أكثر من الاهتمام بشعرية الصياغة ، ولكن هذا لا يعني انه لم يبتكر ويبدع في مجال الصياغات الفنية ، أو إنه لم يهتم باللغة والإطار العام للنص ، بل على العكس لقد أدرك الكاتب للنص الصوفي أهمية الصياغة في إيصال المضمون ، لذا تفنن في ابتكار الفنون النثرية الجديدة أو إدخال التحسينات على القديمة منها ، كما أدركوا أهمية العناصر الفنية للنصوص كعنصر اللغة البيانية ذات المحسنات والصور البديعية ، وعنصر الخيال والأسطرة ، وعنصر السرد وغيرها من القوانين الجمالية للنص الأدبي التي تتحكم في شعرية النص .

وقد كان للغموض والتورية دور مهم في بناء نصوصهم ومنحها تلك السمة المتميزة . فقد لقوا نصوصهم بغلالة من الغموض ، إذ كانت أكثرها عصيّة على الفهم إلا بعد طول تأمل ومعرفة بمعاني الكلمات والعبارات ذات الاستعمال الذاتي والاصطلاحي والرمزي والشطحي ، فقد تمّثل هذا الغموض بخاصة في شطحاتهم التي تمّثل لغة الصوفي في حال فنائه في روح الله تعالى ، فيكون التعبير عن حالٍ ومعانٍ لا تؤديها اللغة المألوفة ، فيلجأ الصوفي إلى لغةٍ خاصةٍ متفردةٍ في تراكيبها وطرقها المجازية .[1]

أنظر قول الحلاج في إحدى شطحاته التي أطلقها عندما أحضروه للصلب :

" اللهم إنك المتجلي عن كل جهة ، والمتخلي من كل جهة . بحق قيامك بحقي ، وبحق قيامي بحقك ، وقيامي بحقك يخالف قيامك بحقي. فإن قيامي بحقك ناسوتية ، وقيامك بحقي لاهوتية . وكما أن ناسوتيتي مستهلكة في لاهوتيتك غير ممازجة إياها ، فلاهوتيتك مستولية على ناسوتيتي غير مماسة لها . وبحق قِدَمك على حَدَثي وحق حَدَثي تحت ملابس قِدَمك ، أن ترزقني شكر هذه النعمة التي أنعمت بها علي حيث غيّبت أغياري عما كشفت لي من مطالع وجهك ، وحرمت على غيري ما أبحت لي من النظر في مكنونات سرّك ، وهؤلاء عبادك قد اجتمعوا لقتلي تعصباً لدينك ، وتقرُباً إليك . فاغفر لهم ، فإنك لو كشفت لهم ما كشفت لي لما

---

[1] : ينظر النثر الصوفي / ص ٧٤ .

الفصل الثالث

شعريـــــة النثـــــر الصوفـــــي

فعلوا ما فعلوا . ولو سترت عني ما سترت عنهم لما ابتليت بما ابتليت فلك الحمد فيما تفعل ، ولك الحمد فيما تريد. " [1]، فالنص واضح الغموض لما حواه من ألفاظ ومصطلحات صوفية مثل (المتجلي ، الناسوتية ، اللاهوتية ، قِدَمِك ، حَدَثي ، مكنونات سرك) وهي عماد لغتهم الخاصة وشطحاتهم العبادية.إذ إن في الشطح الصوفي هناك علاقة بين الظاهر والباطن ، وهي علاقة تناظر تشبه علاقة المعنى باللفظ في البيان ، حيث الباطن يراد التعبير عنه والظاهر تعبير عن الباطن . ولعل من أهم الانزياحات التي حققها النثر الصوفي على مستوى اللغة وأسلوب الكتابة ، أنه منح اللغة تصوراً خاصاً ومختلفاً عمّا هو عليه في السياقات الأدبية المختلفة ، فهي تمثّل تجربة روحية ومعاناة لا تفترق عن سائر التجارب الحسية أو الباطنية الأخرى التي يعانيها صاحب العرفان الصوفي ، ولذا نجد نصوص النثر الصوفي تحوي الكثير من التأملات في الحرف والاسم والإشارة والعبارة وسائر القضايا اللسانية ، وهي كلها توحي بتجاوز الصوفي للقضايا التقليدية التي يقف عندها النحويون أو البلاغيون ، لأنه دائم البحث عن الأسرار الخفية التي تقف وراء هذه الحروف المعبّرة عن المعاني والمشحونة بقدرة تعبيرية فائقة لا يمكن الاستغناء عنها أبداً . فلو تأملنا مؤلفات التوحيدي ، لوجدنا أن تأملاته الروحية في اللغة والتي حاول من خلالها ترسيخ فهم جديد للمعرفة يتجاوز كل فهم تقليدي ، قد انعكست على أسلوبه في الكتابة النثرية ، إذ منحته تفرداً وحداثة ، فهو وإن كان ينتمي إلى مدرسة الجاحظ من حيث أسلوب الكتابة ، إلّا إنّه انحرف بالكتابة إلى مجالات واسعة عدّ البعض منها عصياً على التعبير ، فهو لم يكن ممن يعبّرون عن المعرفة باللغة ، بل راح يعبّر عن حالات وجدانية فردية لا تعانى إلا على مستوى الفرد ذاته ، يقول في موقف جمالي خالص : **" وتناغيني حال أكثفها يلطف عن الفهم وأخفاها يعلو عن الوهم ، حال كلما سلطت عليها العبارة وأرسلت إليها**

---

[1] : أخبار الحلاج / علي بن أنجب الساعي البغدادي / ص ٦١ .

الإشارة حلت عن هذه " [١] ، وقولـه : **" يـا هذا ؟ إن الـذي صمدك إليـه وولهك فيـه وإيمـاؤك نحوه وإعجابك منـه حاضره غائب وغائبـه حاضر وحاصله مفقود و مفقوده حاصل والاسم فيه مسمى والمسمى فيه اسم والتصريح بـه تعريض والإشـارة نحـوه حجـاب والحجـاب نحـوه إشارة ... فلهذا وشبهه فقدت الأشباه والأضداد في تلك الساحة لعلوه منها وغناه عنهـا "**[٢] ، إن التوحيدي من خلال معاناته الروحية امتحن اللغـة فـي مضـامين جديدة علـى مستوى التقبّل ، وفي ظل هذه التجربـة بدت لـه المسـائل ذات أبعـاد مختلفـة ، فليس مـا تواضـع عليـه العلمـاء هو الحقيقة وبخاصـة ما تعلق باللغة ، بل الاعتمـاد علـى التأمل الخـاص النـابع من التجربـة الجماليـة لكل شؤون الإنسان ونصوص التوحيدي في كتابه (الإشارات الإلهية) تـدل علـى نضـج كبيـر فـي التعاطي مع الأشياء والأفكار ، وتأملاته في اللغة جزء من تجربته الروحية .

لقد تميّز النثر الصوفي عن سائر فنون النثر الأخرى بـأن لـه لغـة لا تؤاخذ بظاهرها ، وإنما تحتاج إلى فك رموزها وتأويل دلالتها البعيدة ، فهـي لغـة تجريديـة إشـارية وإن استعملت لغة محسوسة وعناصر فنية مشهورة ، فنحن أمام انزياح لغوي كبير وتوريات لفظية ومعنويـة ، وأمام علاقات فنية مدهشة ، ومصطلحات ذات دلالة بعيدة ، فاللغة الصـوفية تضـعنا فـي حضـرة وجود مدهش في القرب ولكنه عصي عن الفهم إلا بعد تجليات وكشف لحجب التجربة في الـذات والمجتمـع فـي إطـار الزمـان والمكـان والثقافـة والـدين والاتجـاه السياسـي . لـذا نجـد الألفـاظ والتراكيب والصور التي تتعلق بموضوعات (الحب والخمر والغزل والسكر والمرأة والطبيعة والحواس والأعداد والحروف والحركات والسكنات والإيقاع والأنغام) تستعمل استعمالاً مغايراً لاستعمالات الكتّاب والشعراء أو حتى عامة الناس. فجمالية لغة النثر الصوفي تنبع من الأبعاد الرمزية للألفاظ والتراكيب والصور المبتكرة ، فالخمرة مثلاً ومـا يرتبط بهـا من مصطلحات النشـوة والسـكر والشـرب، لا تنطـوي علـى المفـاهيم المتعـارف عليهـا عنـد الشـعراء والكتّـاب

---

[١] : الإشارات الإلهية / أبو حيان التوحيدي / ص ٣٣١ .

[٢] : نفسه / ص ٢٧٨ ـ ٢٧٩ .

الفصل الثالث

شعريـــــة النثـــــر الصوفـــــي

والناس، مما يخص اللون والطعم والصفاء والسقاة والأواني والحانات ، فهو وإن استعمل ذلك كله ولكنه يستعمله بطريقة مغايرة للمألوف ، فهي رموزه الخاصة التي يصب فيها دلالاته الروحية وشطحاته العرفانية ، وهذا ما يحقق التورية لنصوصه. فالخمرة لديه هي خمرة المعرفة ، يشربها العارفون فتُحدث فيهم أثراً عجيباً وهو السكر من نشوة المعرفة فنشوة الحب الإلهي عند الصوفي يُطلق عليها السكر ، وهي تشبه في آثارها إلى حد بعيد السكر الحسي ، " فالسكر هو حالة انفعالية يغيب فيها الإنسان عن وعيه مستغرقاً فيما هو فيه ، وهو يعبر عن أثر الخمرة في شاربها ، على أن الصوفية استعاروه ، فاستعملوه تعبيراً عمّا يجدونه في أثناء استغراقهم في حب الله تعالى من غيبة عن الوعي وانقطاع عن كل ما هو خارج الحال هذه"[١] ، أنظر قول الحلاج : " **يا من أسكرني بحبه ، وحيرني في ميادين قربه ، أنت المفرد بالقدم ، والمتوحد بالقيام على مقعد الصدق** " [٢] ، فهو لم يفصّل القول في طبيعة سكره ، لاعتماده على معرفة القارئ لحال من ألم به السكر وما يعتريه من انفعالات وما يكون عليه من أحوال.

وانظر قول التوحيدي : " **اسمع أيها الجليس المؤانس والصاحب المساعد ، حتى أصف لك تصاريف حالي ومُتقلّب أمري ، وجميع ما يدل على سكري وشكواي ، وراحتي وبلواي**" [٣]، وقوله : " **يا هذا دع سكران الهوى حتى يتهادى في سكره** " [٤] فالإشارة إلى السكر من الحب الإلهي تتردد كثيراً في نصوص النثر الصوفي ، وهي تحمل دلالات عميقة ومتنوعة من نص لآخر.

---

[١] : النثر الصوفي / ص ١٢٨ .

[٢] : أخبار الحلاج / ص ٦٧ .

[٣] : الإشارات الإلهية / ص ٥٤ .

[٤] : نفسه / ص ١٣٤ .

الفصل الثالث

شعريـــــة النثـــــر الصوفـــــي

إن شعرية لغة التصوف وجماليتها تكمن في خصوصيتها ، وإنها ذات معاني وأساليب تدور على ما اتفق عليه أهل التصوف ، فما إن نتوقع العثور على دلالة تلك النصوص حتى تظهر دلالات جديدة كامنة وراء الألفاظ والعبارات ، لذا فالنص الصوفي لا يمكن إدراك جماليته في إطار الدلائل المعجمية ، والأساليب البلاغية الموروثة ، أو مخزونات الثقافية والتجربة الشخصية للقارئ ، وإنما عن طريق اختراق اللغة والنفاذ إلى رموزهم وتورياتهم ، للتفاعل مع تجاربهم ، والغوص في أعماقها لفهم طبيعة لغتهم وجمالياتها والمعاني الخفية التي يحاولون سترها والتورية عنها .

المبحث الثـاني
مخالفة المألوف في المناجـاة والأدعية الصوفية

لقد حفلت النصوص الصوفية بأشكالٍ أدبية عديدة منها (**المناجاة**) النثرية ذات الإيقاع الشعري ، وقد كان الحلاج من أوائل المؤسسين لهذا الشكل الأدبي ، ثم أخذه عنه كبار المتصوفة فضمّنوه في أعمالهم وأبدعوا في صياغاته ، والمناجاة كما ورد تعريفها في كتاب اللُمع للسراج هي " مخاطبة الأسرار ، عند صفاء الأذكار ، للملك الجبار" [1] ، أي هي حديث سرّي بين العبد وربّه ، فالعبد يبث نجواه والرب ينصت لها ويستمع ، وقد تفنن المتصوفة في تلك المناجاة فجاءوا بكل لفظ بديع وجميل ورقيق ، وبالعبارات الموسيقية العذبة ، فمنحوها إيقاعاً مميزاً وقالباً خاصاً ، يجعلها مختلفة عن كل الأنواع النثرية الأخرى ، إلا الأدعية التي تشبهها في المضمون والصياغة مع اختلاف بسيط في الغرض .

فمن مناجاة الحلاج قوله يوم مقتله :

" نَحَنُ بشَوَاهِدِكَ نلُوذُ
وبسَنَا عِزَّتِكَ نَسْتَضئ
لِتُبْدِي لَنا مَا شئتَ مِنْ شَأْنِكَ
وأنْتَ الذِي في السَّماءِ عَرْشُكَ
وأنْتَ الذِي في السَّمَاءِ إله
وفِي الأرض إلَه..

---

[1] : اللمع / أبو نصر السراج / ص ٣٤٩ .

تتَجَلَّى كَمَا تَشَاء
مِثْلَ تَجَلِّيكَ في مَشِيئتكَ كأحْسنِ صُورةٍ
والصُّورَةُ فيها الرُّوحُ النَّاطِقةُ
بالعلمِ والبيانِ والقُدرَةِ والبرهان
ثم أوعزت إلى شاهدك الآني
في ذاتك الهوى
كيف أنت إذا مُثلت بذاتي
عند عقيب كرّاتي
ودعوت إلى ذاتي بذاتي
وأبديت حقائق علومي ومعجزاتي
صاعداً في معارجي إلى عروش أزلياتي
عند القول من بريّاتي
إني أخذتُ وحُبستُ وأحضِرتُ
وصُلبتُ وقُتلتُ وأحرقتُ واحتملتُ " [1]

ربما يكون هذا التوزيع العمودي للنص من قبيل التعدي على النص الأصلي ، لكن قراءته وفقاً لهذه الصورة الأفقية ، تجعل القارئ يتنبّه إلى الفواصل بين جملة وأخرى ، فيبرز التوزيع الإيقاعي بصورة أوضح ، وهو إيقاع لا يختلف كثيراً عن أي إيقاع داخلي لقصائد النثر الحديثة ، الذي يتحقق من خلال الانسجام بين الايقاعين النحوي والدلالي في نهاية جمل النص أو بين تضاعيفها. ففي بداية النص نجد الجملة الأولى وقد ختمت بالفعل (نلوذ) الذي يدل على الانزواء والهروب والعتمة ، ثم نجد السطر الثاني وقد ختم بالفعل (نستضيء) الذي يدل على الانفتاح والتوسّع والنور والظهور ، فنجد التضاد بين الحالة الأولى والثانية التي خلقها استخدام

---

[1] : أخبار الحلاج / ص ٦٥ .

الفعلين ، يحمل دلالة مقصودة ، فهو إنما يشير إلى حالة الصوفي المضطربة ، وتغيّر حاله من الخوف والقلق إلى الأمن والسكينة بفعل الحب الإلهي والقرب المتواصل. والفعلان (نلوذ ونستضئ) مع ما حملاه من دلالة معنوية ، يمكن أن نلمس فيهما دلالة إيقاعية فهما يحملان إيقاعاً خافتاً ، نتحسسه عند تلفظ حروف كل منهما ، وهذا الإيقاع الخافت يأتي من الهمس وأصواته هي (السين والشين والصاد والضاد والزاي) وهذا يتناسب والضرب الوجداني الهادئ أو الانفعال الذي يخلو من التماس المباشر للحدث ، لأنه يبدو خالياً من الشدة والتعقيد فهو يبتعد عن مصدر الألم بما يتناسب وحالة البعد الزمكاني ، ومثله عدم البوح أو الإعلان ووضوح الهدف وهذا يتلاءم وطبيعة النسق الذي يستوعب الرمز وطبيعته .أما الجمل الأخرى فنجد التكرار فيها قد لعب دوراً إيقاعياً مهماً وملفتاً للنظر ، لاسيما أن صيغ التكرار مختلفة فهناك تكرار لجمل بعينها (أنت الذي في السماء) وتكرار لفظي (اله ، صورة ، ذات) وتكرار لحروف ضمن كلمات واشتقاقات مثل (شئت ، شأنك ، مشيئتك) و (تتجلى ، تجليك) وحرف الكاف في (شواهدك ، عزتك ، شأنك ، عرشك ، تجليك ، مشيئتك ، شاهدك) وحرف التاء في (شئت ، أنت ، أوعزت ، مثلت ، دعوت ، أبديت ، أخذت ، حبست ، أحضرت ، صلبت ، قتلت ، أحرقت ، احتملت) وحرف الجر (في) الذي تكرر سبع مراتٍ وحرف العطف (الواو) الذي تكرر خمس عشرة مرة. إن هذه التكرارات المتنوعة والمتداخلة أعطت للنص دفقات إيقاعية متسارعة ، عكست حالة الوله والتشبث والتضرع التي عاشها الحلاج في لحظاته الأخيرة ، حتى كأننا نشعر بدقات قلبه المتسارعة فرحاً للقاء الحبيب بعد الموت ومغادرة دنيا الأحياء الزائلة .ونجد في النص بأن الحلاج لم يستخدم السجع إلا في الجزء الأخير الذي جعله على لسان الله تعالى (بذاتي ، كراتي ، بذاتي ، معجزاتي ، أزلياتي ، بريـاتي ، أخذت وحبست وأحضرت ، صلبت وقتلت وأحرقت ، واحتملت) ، وهذا الاستخدام للسجع ميّز صوت الذات الإلهية ، فهو يجعل الجمل شبيهة بالآيات القرآنية التي يكثر فيها السجع ، ويصنع إيقاعاً رتيباً فيه رصانة وجلال ، كما إن استخدام ياء التملك بالذات كسجع ، أعطى شعوراً بالملكوتية

والهيمنة وبسط القدرة . إذن فالحلاج نجح في خلق نص يتقاسمه صوتان ، صوت الصوفي وصوت الجلالة ، جاعلاً لكل صوت إيقاعه الذي يمثله ويناسبه ، كما أسهمت تلك الغلالة الغامضة التي لفّت النص ، بفعل استخدام المصطلحات العرفانية و المفردات الصوفية ذات الدلالات الموحية والمتعددة المعاني ، في الرفع من مستوى الشعرية وتحقيق الجمالية الفنية للمناجاة .

لقد أدخل الحلاج على (المناجاة) تجديداً أسلوبياً وذلك حين جعل المناجاة حواراً متبادلاً بين العبد والخالق ، فحقق بذلك انزياحاً عمّا كان سائداً في الأدب العربي ، ولاسيما غرض الزهد في النثر والشعر ، فالمناجاة هي توجّه العبد بالحديث إلى ربه سراً من دون وجود أي شخص ، يتضرع خاشعاً وباسطاً إليه حاجته ، أو باثاً شكواه وألمه ، أو شاكراً نعمته ولطفه ، أو مخبراً عن عشقه وحبه وفنائه في ذات الله ، وكل ذلك في جو من العزلة والتفرد ولكن أن يخاطب الله العبد خطاباً مباشراً دون وحي أو كتاب سماوي ، ويناجيه في خلواته ، فذلك مغاير لما هو سائد ، إذ أصبحت المناجاة من قبيل الأحاديث المتبادلة .

إن خطاب الحلاج في الحب الإلهي أثار نواحي جديدة وأساسية في الفكر والأدب الصوفي ، فرض من خلالها مستويات دلالية جعلت المتلقي عاجزاً عن الاستيعاب ، وذلك لأنه أمام أفق مغاير لتوقعاته ، وموروثاته الفكرية والثقافية . فقد أحدث الحلاج خلخلة في السياق المعهود لعلاقة الإنسان بالله ، وكان لهذا أثرٌ بالغٌ في الأدب الصوفي لاحقاً . فالنفري ألف كتاباً هو(المخاطبات) ، والمخاطبات تلك تشبه المناجاة غير إننا نجد فيها إن الله تعالى هو الذي يتوجّه بالحديث إلى العبد ، بدلاً من مناجاة العبد لربه. فهو إذن شكل نثري مُستحدث و مختلف عمّا هو معهود في نصوص المناجيات. انظر قوله في المخاطبة العاشرة : " **يا عبد تحذيراً وحكمة مقام أنا الرؤوف بك أين قلت وأنا المقيل لك أين عثرت. ياعبد ألم ترني لم أرضك لشكري ولا ذكري حتى أشهدتك رؤيتي فكانا وراء ظهرك ، إنما اصطفيتك لنفسي وارتضيتك لرؤيتي لكن طبعتك على الغيبة عني فرقاً بينك وبين مداومتي ، فإذا رجعتك إلى الغيبة فما**

رجعتك عن رؤيتي لك وإنما رجعتك عن رؤيتك لي ، هنالك جعلت لك الغيبة مسرحاً فاذكرني فيها بذكري الذي أحببت أن أذكر به فإني لا اقفك في الغيبة ولا أرضى بمثواك في العبادة فانصبها لك أبواباً وطرقاً أوصلك منها إلى الرؤية فإذا رأيتني أحرقت ما جئت به."[1] ، في النص استعمل النفري صيغة النداء (يا عبد) التي تتكرر في نصوص الكتاب جميعها ، وهي إنما تدل على الخطاب وتستدعي الرموز، فهي لغة عرفانية من يقرأها يلتمس بوضوح بأنها صادرة عن معرفة عميقة ، الالتفات والانتباه من جانب العبد إلى من يخاطبه ، ولغة النص يشوبها الغموض وتكثر فيها الحكم البالغة ، حتى كأنها بالفعل من الخطابات الإلهية ، وأي محاولة للتأويل من قِبل القارئ ـ حتماً ـ سوف تخرج بالنص إلى أبعاد أخرى ودلالات غير التي تدور في فلكه.وهذا هو مصدر إبداع هكذا نصوص وتميزها ، وتحقيقها للانزياح الأسلوبي حتى بالنسبة للنصوص التي حققت انزياحاً عن النصوص النثرية المعاصرة لها ، كنصوص الحلاج . لقد أسهم النفري من خلال مخاطباته في خلق وعي للتلقي يدفع بالمتلقي إلى سحر الرمز والإشارة والتأويل ، ذلك لأن الإحساس بضيق العبارة قاده إلى اشتغال واسع ومتميز عليها. فأصبحت اللغة عنده جزءاً من عالمه العرفاني ، كلما سخرها للنطق بالمعارف والحقائق ، تحولت إلى طلاسم وألغاز بالنسبة للذين هم خارج عالم التصوف ومداركه ، فالكتابة الصوفية بالنسبة إلى كاتبها ممارسة طقوسية ، إذ يبدو في كل نص منها منشغلاً بخلق أسلوب يوضح سلطة الإغراء المعرفي والجمالي. ولذا فهي كتابة غير قائمة على بلاغ أو إخبار أو معارف عامة ، بقدر ما هي تبليغ يقوم على المشاركة في عملية التخاطب .

وهذا ما لمسناه في النص السابق للنفري ، فهو تعبير عن معنى الوصول إلى الله ، وشرح لحقيقة التصوف بوصفها علاقة تُقطع معها العلائق والوسائط بين العبد وربه ، فلا يكون هناك ما يفصل بينهما ، أو يمنع تخاطبهما وجهاً لوجه ، أو حتى رؤية أحدهما للآخر . في كتاب (الإشارات الإلهية) ، ابتدع التوحيدي مناجاةً أخرى هي عبارة عن خطاب بين

---

[1] : كتاب المواقف والمخاطبات / ص ١٥٨ .

شخصين ، ويكون الخطاب موجّهاً من شخصٍ ذي معرفة وعلم ودين إلى شخصٍ آخر غافل وغارق في الملذات والعصيان ، فهو يوجّه له النصح ويذكّره ويرشده إلى طريق التوبة بأسلوب رقيق وعبارات عذبة ، ويناغيه ويتودد إليه ليصل إلى قلبه ، ويستولي على انتباهه ومشاعره ، ثم إن ما جعل ذلك الخطاب من قبيل المناجاة بالرغم من أنه موجّه إلى جملة القرّاء وليس إلى شخص محدد هو إن الخطاب مكتوب فعندما يقرأه الشخص المعني به ، يكون بمثابة الحديث الخاص بين الكاتب والقارئ ، وهنا يتحقق شرط السريّة والعزلة عن الآخرين التي هي من شروط المناجاة . أنظر قول التوحيدي : " **يا هذا ! رياض الأنس زاهرة، وحدائق المعرفة ناضرة، وبحار النعيم زاخرة، وآيات الحق حاضرة . فما هذا التعلل بأحلام النائمين، وما هذا الزهد في حياة العالمين، وما هذا الإعراض عن علم اليقين والعلم المبين ؟ يا هذا ! اعتصم بالعروة الوثقى التي لا انفصام لها. استمتع بالنعمة التي لا كدر فيها . اقطف من الشجرة التي لا نفاد لثمرها . تنعم بالكلمات التي لا فِراق بعدها . اشهد العزة التي لا بؤس عندها . باين صفاتك التي لا خير لك منها. استقل عثراتك التي لا عثرة لك وراءها . غمّض عينيك عن هذه الزهرة التي في الحياة الدنيا** " [1] ، إن النص السابق يضم خطاباً فيه عاطفةٌ واضحةٌ ونصحٌ مهذبٌ وأسلوبٌ هادئٌ ينطوي على الترغيب ، فرقة الأسلوب ، وعذوبة الألفاظ ، مع ما ينطوي عليه الخطاب من جمالية فنية لاعتماده الأساليب البيانية والوصف (رياض الأنس زاهرة ، حدائق المعرفة ناضرة ، بحار النعيم زاخرة) ، والتضمين لآيات القرآن الكريم (اعتصم بالعروة الوثقى التي لا انفصام لها) ، وتلك الموسيقية العذبة الناتجة عن استخدام السجع والفواصل وتقسيم الجمل بشكلٍ متناسقٍ ومتساوي ، جعلت منه مناجاةً فريدةً في أسلوبها وغرضها ، ولعل خير وصف لمناجاة التوحيدي التي وردت في كتابه وما تضمنته من أساليب ومحاور، ما وصفها به هو بذاته إذ قال : " **يا هذا ! قد ناجيتك وناديتك وناغيتك ، كل ذلك بلطف قصدتك به ، وشفقة آثرتها : تارة بأن أريتها إياك حتى تُتقى ما بك مما قد أقذاك ، وتارة عرضت عليك**

[1] : الإشارات الإلهية / أبو حيان التوحيدي / ص ٣٠٩ ـ ٣١٠ .

صفاتك حتى تعرف منها حقيقتك فتنصح لنفسك ، وتارة حدّثتك عن إخوانك وأعدائك لتأخذ أهبَتَك فيما يجب لك وعليك ، وتارة تلوتُ عليك الظاهر لترتاض ، وتارة شوقتك إلى الباطن لتعتاض ، وتارة سفرت بينك وبين ربك ليصير لك عنده وزنٌ فيخصّك إذا قرَعت بابه ذاكراً ، أو إذا حضرته مفكراً ، أو إذا شهدته واجداً ، أو إذا وجدته مشهوداً ، أو إذا أجبته مُلبياً ، أو إذا دنوت منه مجيباً ، أو إذا أخذمته متحبباً أو إذا ناجيته مُتقرباً ، أو إذا أخبرت منه شاكراً ، أو إذا وصفته ممجداً ." [1] إن النص السابق لدليل واضح على إن التوحيدي كتب مناجاةً خاطب بها الشخص البعيد عن طريق النجاة محاولاً إرشاده ، ذلك إن الإرشاد من أهم واجبات المتصوف باتجاه أبناء مجتمعه ، ثم إنّه قدّم تفصيلاً دقيقاً لكل السبل والوسائل التي اتّبعها في الإرشاد ، والتي ينبغي لكل مرشد إتباعها .

ومن الأشكال النثرية الأخرى التي ابتدعها الصوفية هو **(الدعاء المُلَقّن)** ، ونعني به ذلك الدعاء الذي يقوم الله تعالى بتلقينه لعبده لكي يدعوه به ، أثناء المخاطبات والأحاديث التي تدور بينهم . وهو لون جديد من ألوان الدعاء ، إذ إن المعهود في الدعاء أن يقوم العبد وعبوديته وحسن ظنه بخالقه فتؤثر تلك الكلمات في الذات الإلهية ويضمن بها إجابة دعائه باختيار ألفاظ فيها تضرع ورقة لكي يبسط من خلالها حاجته لله أو يبرهن على حبه وحاجته .وغالباً ما تكون تلك الكلمات من تأليف العبد نفسه ، وفي بعض الأحيان تكون من محفوظاته عن بعض الأنبياء أو الأئمة أو رجال الدين الصالحين ، ويختارها من دون سواها لزيادة التقرب من الله ، والدعاء على خلاف المناجاة لا يستلزم التوجه به إلى الله الخلوة والانفراد ، فهو يقال في السر والعلن ، منفرداً كان العبد أو مع جمع من الناس . ومما هو ثابت عند كل مسلم مؤمن ، أن الله يفرح بدعاء العبد ويستأنس بكلماته ، أنظر قول أبي حيان التوحيدي في الدعاء " **يا هذا عليك بدعاء الله فإن الدعاء من الله بمكان ، فإنه يصله عن فاقة العبيد خاطياً عزة الملوك ، فاجعله ديدنك في مُتقلبك . وإياك وملالته ، فما فُتح باب الدعاء على أحد إلا دلّ على إن الله يحب أن يسمع**

---

[1] : الإشارات الإلهية / ص ٣١٤ .

كلامه . وربما أخّر الإجابة لتدوم الضراعة ، والويل لمن ييأسن من روح الله مع سعته ، أو قنط من عفو الله مع اشتماله ، والدعاء جامع للحال والحقيقة ، والوجد والاستكانة والعبادة والعبارة " [١] ولذا فالأدعية من أكثر النصوص النثرية عذوبة وموسيقية وفيضاناً عاطفياً ، فصاحب الدعاء يختار من اللفظ أجوده ومن المعاني أشدها تأثيراً ومن الأساليب أكثرها بلاغة وسحراً ، ويهديها إلى خالقه متقرباً ، طالباً بها حسن القبول والإجابة .أنظر هذا الدعاء للتوحيدي من كتاب (الإشارات الإلهية) : " **اللهم فارحم فاقتنا إلى كفايتك ، وألبسنا جناح رأفتك ، واعطف علينا برحمتك ، ووكّل أبصارنا بموقع قدرتك ، وأنطق ألسنتنا عن بدائع حكمتك ، واستعمل جوارحنا بطاعتك ، وسرّح أرواحنا في معادن مِنحتك ، حتى نستريح من هذا الكرب الجاثم في صدورنا حسرة على ما يفوتنا من رضوانك وتقّبلك ، واصرف أطماعنا عن خلقك ، واجمعها في عطيتك بكرمك . فما أشقانا إن جهلناك ! فما أجهلنا إن خالفناك بعد أن عرفناك ! وما أحسن حالنا إذا ذكرناك ! وما أقربنا منك إذا دعوناك ! وما أسعدنا بنجواك ! وما ألهجنا بذكراك ! وما أنعمنا في ذراك ! وما أجدنا لسواك ! يا من هو بلا إحاطة وإدراك . "** [٢]

ولكن النفري قدم لنا لوناً آخر من الأدعية ، حقق من خلاله تحول في الشعرية جاء بفعل كسر أفق التوقع عند المتلقي ، إذ نلمح في كتابه (المخاطبات) هذا الدعاء : " **يا عبد قل مولاي وجّهني بوجهك لوجهك ، مولاي إذا واريتني عنك فوار بنظري إلى معصيتي لك ، مولاي أنا مُنظرك فإن جعلت معصيتي بيني وبينك أحرقتها بنظرك ، مولاي حِطني بحياطة قُربك وقدني بأزمة حبّك.** " [٣] نلاحظ أن النص بدأ بعبارة (يا عبد قل) أي إن هناك نداءاً وهناك أمراً من الرب إلى العبد بتلقي هذه الكلمات وقولها ، وتلك الكلمات هي نص الدعاء الذي عرضناه ، والذي يبدأ بلفظة (مولاي) وهي من الألفاظ التي تبدأ بها الأدعية عادةً ومنها أيضاً (إلهي ،

---

(١) : الإشارات الإلهية / ص ١٦٤ .

(٢) : المصدر نفسه / ص ١٧٦ .

(٣) : المخاطبات / ص ١٩٨ .

سيدي ، يا رب ، إلهنا ، ربنا ، ربي) أنظر قوله : " **يا عبد قل ربي الناظر إليّ فكيف انظر إلى سواه ، ربي رأيته فلم أره فاطمأنت به نفسي ، ربي فرحت فلم أره ، حزنت فلم أره ، عبدته فلم أره ، ربي حادثني بعلمه وأسفر لي عن وجهه ، فأين أنصرف وهو المتصرّف وممن أسمع وهو على كل حديث رقيب**" [1] وهذا النص كسابقه بدأ بصيغة النداء (يا عبد) ، ثم بفعل الأمر (قل) ، وبعده لفظة (ربي) وهي إحدى مفاتيح الدعاء ، ثم بعد ذلك بدأت عملية التلقين لنص الدعاء . وهنا نجد الفرق ، ففي الأدعية المعتادة فضلاً عن إن الكلمات من اختيار العبد أو من تأليفه ، يكون صوت العبد هو الظاهر وصوت الرب هو المُغيب ، وهنا نجد العكس ، فقد تحوّل المرسَل إليه إلى مُرسِل ، مع بقاء النوع الأدبي للرسالة (الدعاء) . والنفري يحاول هنا إقرار إحدى الحقائق الصوفية ، وهي إن أصحاب المقامات وذوي الدرجات العليا من العلم والمعرفة ممن كُشف لهم الحجاب ، يتلقون من الله كلمات لو دعوه بها لتحققت لهم ما شاءوا من المعاجز وانقضت لهم ما أرادوا من حاجات ، فهنالك إذن أدعية مُلقّنة حقيقةً وما جاء به صورة عنها. فهو قدم لنا أسلوباً قائماً على الاستعلاء ، فنحن أمام جدلية ضدية قائمة على (الرفعة وإعطاء الأوامر للأدنى / القبول بها والرضوخ للأمر) ، وهذا مما لم يألفه المتلقي في أسلوب الدعاء أو المناجاة ، إذاً فهناك كسر لأفق التوقع هو الذي خلق الشعرية .

---

[1] : المصدر نفسه / ص ١٩٤ .

المبحث الثالث

القصص والحكايــات الصوفيـة بين المعنى الظاهر والباطن

ومن الأشكال الأدبية التي تميّز بها النثر الصوفي **(القصص أو الحكايات)** ، وهي على أشكال مختلفة ، فمنها **(القصص الواقعي)** أي ما كان واقعياً وتم حدوثه بالفعل على أرض الواقع ، والمراد من تضمين تلك القصص في النصوص النثرية هو الانتفاع بما فيها من عِبر ومواعظ أخلاقية ، والحفاظ عليها من الاندثار لأنها تؤرخ لحياة شخصيات كانت مثالاً يُقتدى به في الحكمة و الالتزام الديني ، كما وتشكّل توريات فنية عن معاني ومقاصد منها ما هو وعظي ومنها ما هو نقدي ومنها ما هو تثقيفي ، والأهم من ذلك الدعوة إلى التصوف وترغيب الناس في سلوك الطريق واعتناق المذهب الصوفي .

ومن أمثلة تلك القصص ، قال جندب : [1]

" دخل عليّ في نصف الليل ببغداد بهرام بن مرزبان المجوسي ، وكان مكثراً ، ومعه كيس فيه ألفا دينار وقال لي : تذهب معي إلى الحلاج فلعلّه يحتشمك فتعطيه هذا الكيس . فذهبت معه ، ودخلنا عليه ، وكان قاعداً على سجادته يقرأ القرآن ظاهراً . فأجلسنا . وقال : ما الحاجة في هذا الوقت ؟ فتكلمت في ذلك فأبى أن يقبل ، فألححت عليه ، وكان يحبني فقبل وقال لي : لا تخرج ، فوقفت ، وخرج المجوسي . فلما ذهب المجوسي ، قام الحلاج ، وخرجت

---

[1] : أخبار الحلاج / ص ٨١ ـ ٨٢ .

معه حتى دخل جامع المنصور ، ومعه الكيس والفقراء نيام . فأيقظهم وفرّق الدنانير عليهم بعد أن يفيضهم حتى لم يبق في الكيس شيء . فقلت: يا شيخ ، هلاّ صبرت إلى الغد . فقال:الفقير إذا بات في عقارب نصيبين ، خير له من أن يبيت مع المعلوم .

فالقصة السابقة من القصص التي حدثت على أرض الواقع ، أي إن الحدث والشخصيات حقيقية ، وقد وجدنا بأن تلك القصص جميعها كانت تحمل رسالتين ، الأولى (وعظية وحكمية) ، إذ وجد المتصوفة طريقة جديدة لتقديم الحكم والمواعظ ، وذلك بصياغتها في إطار حكائي، سواء باختيار حادثة واقعية تناسب تلك الموعظة ، أو باختراع أحداث ذات صبغة واقعية تقوم بها شخصيات من أرض الواقع ، لإيهام المتلقي بأنها حقيقة فيكون التأثر بها عند ذاك أبلغ وأشد . والرسالة الثانية (دِعائية) ، أي إنها أشبه بالدعاية الإعلانية التي يروّج من خلالها المتصوفة لمبادئهم و رموزهم الصوفية ، لذا نجدها تهتم بتوضيح جانب من حياة المتصوفة ، أو صفة لأحد منهم ، يراد للآخرين معرفتها والتأثر بها ، أو مدح شخصية معينة ولفت الأنظار لها . والحقيقة إن القصص الصوفي أسهم في نشر مبادئ الصوفية ، وتعرّف الناس عليها ، وعلى كثير من الشخصيات البارزة منها والمغمورة ، أكثر مما أسهم النثر العادي بذلك . إذ إن القصص أعلق في الذهن ، وأكثر وضوحاً من النصوص النثرية ذات اللغة العرفانية التي تلفها في كثير من الأحيان غلالة من الرمزية والتعقيد ، أضف إلى ذلك أن الظروف التي مرّ بها المتصوفة وما عانوه على يد السلطة من الحبس والتشريد والتعذيب والقتل ، بالإضافة إلى محاربة أفكارهم ومنع الناس من تداول كتبهم ، بل وحرق الكثير منها أو حجبه عن الناس ، مما دفعهم إلى اعتماد التناقل الشفاهي للنصوص التي يؤلفها مشايخهم. وهذا ما جعل المتصوفة يتكلون على الحكايات للحفاظ على تراثهم ، إذ أنها أعلق في الذهن من النثر العادي ، وأقل عرضة للحذف والتغيير والتحريف عند تداولها شفهياً .

في القصة التي ذكرناها ، نجد أن الرسالة الأولى (الوعظية) ركزت على ضرورة اهتمام المسلم بأخيه المسلم الفقير ، إذ إن بذل المال لمن يستحقه ، أفضل من بذله في مواطن لا

تعود على صاحبه بالفائدة والأجر ، هذا وإن الإيثار من الصفات المحمودة التي يحبها الله ويكافئ عليها الناس . والرسالة الثانية في النص (الدِعائية) وهي ما تمثّل التورية الكامنة فيه ، أوضحت لنا قاعدة مهمة من قواعد التصوف ألا وهي الزهد والابتعاد عن الملذات والمغريات حتى لو صادفها المتصوف وهو في أشد حالات الاحتياج إليها كالمال أو الطعام ، إذ إن مبيته مع العقارب أهون عليه من مبيته مع حفنة من المال على حد تعبير الحلاج .أما قيامه في الليل لتفريق المال على الفقراء وعدم الانتظار حتى الصباح ، فهو ما ذكره الراوي بقصد لفت الأنظار إلى شخصية الحلاج ، الذي لا يتهاون ولا يتقاعس عن القيام بما يرضي الله ، وما يخفف من ألم عباده ، وهذا بالطبع مما يترك انطباعاً حسناً لدى العامة عن هذه الشخصية ولاسيما الفقراء منهم ، الذين يبحثون عمن ينصرهم ويطالب بحقوقهم . بقي أن نشير إلى إن الذي يؤكد واقعية القصة وجود راوٍ معروف وحقيقي (جندب) ، وهو يروي ما رآه وما حدث بحضوره ، فجندب هنا سارد للحدث ومشارك فيه وشاهدٌ عليه في بعض النصوص قد يكون بطل الحكاية هو السارد للحدث على نحو ما نجد في الحكاية الآتية [1]:

" يقول أبو تراب النخشبي : ما تمنّت نفسي من الشهوات إلا مرة واحدة ، تمنت خبزاً وبيضاً ، وأنا في سفر فعدلت إلى قرية، فقام واحد وتعلّق بي ، وقال : هذا كان مع اللصوص ، فضربوني سبعين درة ، ثم عرفني رجل منهم ، فقال : هذا أبو تراب النخشبي ، واعتذروا إليّ ، فأخذني احدهم إلى منزله ، وقدّم إليّ خبزاً وبيضاً ، فقلت لنفسي : كلي بعد سبعين درة " .

فأبو تراب النخشبي أحد المتصوفة ، وهو يروي حكاية وقعت له حقيقة ، والحكاية ظريفة فيها شيء من الفكاهة والسخرية ، لاسيما عبارته الأخيرة التي توجّه بها إلى نفسه موبخاً ولائماً (كلي بعد سبعين درة) والدرة هي ضربة السوط ، و (الرسالة الوعظية) التي تضمنتها الحكاية ، أن النفس أمارة بالسوء فلا ينبغي إتباع هواها ، أما (الرسالة الدِعائية) فهي توضيح

---

[1] : الرسالة القشيرية : ص ١٤٤ .

مبدأ مهم من مبادئ التصوف ألا وهو محاربة الشهوات وإتباع الهوى وكل ما تستطيبه النفس بما في ذلك النوم والزاد ، والزاد بصورة خاصة إذ إن الانصراف إلى لذة الطعام تحرم المتصوف من لذة الألم الذي يعانيه بسبب الجوع وهو ما يجعله أكثر قرباً من الله بحسب ما يعتقد المتصوفة وما توضحه نصوصهم ، أضف إلى ذلك إن الجوع يعلمهم الصبر ويجعلهم يشعرون بمعاناة الفقراء ، وانصرافهم عن التفكير بالطعام ليوجّه تفكيرهم بالكامل إلى الله وإلى العشق الحقيقي الذي يصرف أحاسيس العاشق عن كل شيء عدا معشوقه فيصبح هو لذته الوحيدة وشهوته الأبدية. والنخشبي يوضح في النص مسألة أخرى تتعلق بالمتصوفة ، وهي أن الله يعاجلهم في الحساب على أخطائهم في الدنيا قبل الآخرة ، حتى لا يكون هناك ما يطيل وقوفهم بين يدي الله ساعة الحساب ، و حتى ينتبهون إليها فلا يعودون لمثلها ، ولكي يكون ما يصيبهم عبرة لغيرهم . فالقصة توضح أن اتهام ذلك القروي للنخشبي لم يكن من قبيل الصدفة ، وإنما هو ترتيب إلهي الهدف منه دخول النخشبي للسجن ونيل العقاب ، للتذكرة والتنبيه على عاقبة إتباع الشهوات. هناك بعض القصص التي تجعل المتلقي يشك في واقعيتها ، لما تقوم به شخصياتها من أعمال قد تبدو لمن لم يطّلع على حقائق التصوف و مبادئه ضرباً من الخيال والمبالغة . كما في هذه القصة :[1]

وقيل : إن أبا يزيد غسل ثوبه في الصحراء وكان معه صاحب ، فقال له صاحبه : نعلّق الثوب في جدار الكرم، فقال : لا تغرز الوتد في جدار الناس . فقال : نعلقه على الشجر : قال : لا إنه يكسر الأغصان . فقال : نبسطه على الإذخر ، فقال لا ، إنه علف الدواب لا نستره عنها ، فولّى ظهره الى الشمس ، والقميص على ظهره ، حتى جف جانب منه ، ثم قلبه حتى جف الجانب الآخر .

(فالرسالة الوعظية) للقصة تنطوي على إن من آداب التصوف والإسلام عموماً ، المحافظة على المكان الذي تحل فيه ضيفاً أثناء سفرك أو نزهتك أو ما شابه ، فلا يحق لك

---

[1] : الرسالة القشيرية / ١٠٧ .

العبث أو استخدام ما هو ملك غيرك من الأشخاص دون علمهم ولو بصورة بسيطة (غرز الوتد في جدار الناس) ، كما لا يجوز إتلاف الزرع (كسر الأغصان) ، أو إيذاء الحيوان (ستر الحشائش عنها). أي علينا احترام كل ما هو حي وعدم التقليل من شأنه ، فحتى النبات والحيوان يُسبح لله ونحن محاسبون على إساءتنا له. أما (الرسالة الدِعائية) أو التورية القصدية ، فهي إظهار التهذيب الخُلقي وحسن الأدب والسلوك للمتصوف ، ومخافة الله في أبسط الأمور وأيسرها وهو ما ينبغي أن يكون عليه كل مسلم ، ولكن الكثير من الناس قد ينظر لتلك الأمور على إنها من التوافه وإن مثل هذه القصص تنطوي على المبالغة والخيال لتعظيم شأن الشخصيات الصوفية ، ومنحها ما يسمو بها عن سائر الناس ، فأنى للشخص العادي الوقوف تحت أشعة الشمس اللاهبة- كما فعل أبو يزيد البسطامي- منتظراً أن يجف قميصه عليه ، بدلاً من تعليقه على غصن شجرة أو بسطه على الحشائش والجلوس في الظل بانتظار جفافه !! لقد أوضحنا الداعي لكتابة تلك القصص الصوفية ، وانقسام النص على رسالتين لكل منهما دورٌ في توضيح فكرة معينة ، أراد المُرسِل وصولها إلى المُرسَل إليه بهذا الأسلوب الأدبي الجديد والفريد في مجال النثر ، والذي ربما كان مصدر إلهام لكثير من كتّاب النثر الحكائي على مر العصور.لكن بقي أن نشير إلى الملامح الفنية التي أسهمت في الرفع من شعرية هذه النصوص ، وأهمها وضوح اللغة وإيجازها ، وتتابع السرد وانسيابيته في النص ، وحضور المكان والزمان ، أضف إلى ذلك بساطة الشخصيات وعمقها ، مع بساطة الحدث وامتداد أبعاده . والقصص السابقة جميعها امتازت بوضوح الفكرة والبعد عن الرمزية والغموض ، وهذا ما منحته الواقعية لها من امتياز ، لكننا وجدنا قصصاً واقعية لا تحمل الصفات ذاتها ، انظر هذه القصة على سبيل المثال :[1]

قال الجنيد : أرقت ليلة فقمت إلى وردي فلم أجد ما كنت أجد من الحلاوة ، فأردت أن أنام فلم اقدر عليه ، فقعدت فلم أطق القعود ، ففتحت الباب وخرجت ، فإذا رجل ملتف في

[1] : الرسالة القشيرية / ١٥٢ .

عباءة مطروح على الطريق ، فلما أحس بي رفع رأسه ، وقال : يا أبا القاسم إليّ الساعة ، فقلت : يا سيدي من غير موعد ، فقال : بلى ، قد سألت محرك القلوب أن يحرك لي قلبك ، فقلت : قد فعل ، فما حاجتك ؟ فقال : متى يصير داء النفس دواءها ، فقلت : إذا خالفت النفس هواها صار داؤها دواءها ، فأقبل على نفسه ، وقال : اسمعي قد أجبتك بهذا الجواب سبع مرات ، فأبيت إلا أن تسمعيه من الجنيد ، وقد سمعت وانصرف عني ولم اعرفه ، ولم أقف عليه .

من معاينة النص نجد أن الحكاية واقعية ، ليس فيها أمر خارق للطبيعة أو حدث خيالي غير مألوف ، لكننا وبمجرد ما يبدأ الراوي بسرد حكايته نستشعر حالة من الغموض و الاضطراب مصدرها حالة القلق التي يعانيها (الجنيد) ، حيث يصف لنا حاله وقد أصابه الأرق فقرر القيام ببعض الأوراد الليلية المعتادة ، والمقصود بالورد هو المداومة على عبادة معينه كأن تكون تكرار لأحد أسماء الجلالة لألف مرّة على سبيل المثال ، أو الصلاة على الرسول مئة مرّة أو ترديد عبارة لا إله إلا الله عشرة آلاف مرة وهكذا ، مما يحقق للمتصوف فوائد كبيرة ، فلكل اسمٍ ولكل عبارةٍ أسرارٌ ومزايا تمنحه مراتب عرفانية ، المهم أن الجنيد لم يجد الحلاوة التي اعتاد وجودها في ترديده الورد اليومي ، واستخدامه لكلمة (الحلاوة) تجعل المتلقي أمام سلسلة طويلة من الاختيارات تدعوه للتفكير والتساؤل عن ماهية المقصود بتلك الحلاوة ، فهل المقصود هو السكون الروحي ، أو القشعريرة ، أو الانفصال عن العالم المحسوس والهيام في عوالم الغيب ، أم تفجّر الوجد و الشعور بقرب الحبيب ؟ فأنى لنا التعرّف عن الحال الذي يكون فيه متصوف كبير مثل الجنيد من حال أثناء القيام بعباداته ، مما يدعوه لتشبيهه بالحلاوة . لكننا نستشف من النص إن الجنيد أراد بهذه العبارة (فلم أجد ما كنت أجد من حلاوة) ، وهي عبارة التورية القصدية في هذا النص ، أن يخبرنا عن مقدار ما تنطوي عليه العبادات الليلية والأوراد الخاصة من فائدة روحية ، لها حلاوتها وخصوصيتها عند من يعتادها ، وتكون القصة بذلك قد أخبرتنا عن لون عبادي يمارسه المتصوفة ، لا يعرفه الكثيرون ، مما يدفع البعض إلى البحث

والتقصي عنه للتعرف عليه . أضف إلى ذلك أن تلك العبارة أسهمت في وصف فداحة الاضطراب الذي ألم بالجنيد تلك الليلة فأخذه من وِرده ، ومنعه بعد ذلك من العودة إلى النوم (فأردت أن أنام فلم أقدر عليه) ، كما منعه القعود والهدوء ، الأمر الذي دعاه إلى الخروج من البيت طلباً للسكينة ، أو استشعاراً لأمرٍ ما يتطلب خروجه ، وقد صدق الحدس فكان اللقاء بتلك الشخصية الغامضة (فإذا رجل ملتف في عباءة مطروح على الطريق) ، وذلك الحوار الذي كان الغرض منه معرفة ما إذا كان اللقاء بهذا الشخص هو الدافع للخروج ، فعندما اخبره الرجل المجهول بأنه قد سأل مُحرك القلوب أن يحرك له قلب الجنيد ، حصل التأكد والتثبت من أن يد القدرة هي التي امتدت إلى قلبه بذلك الاضطراب الذي دعاه لهجرة العبادة والنوم والقعود في البيت ، واختيار الخروج ، فيحصل بذلك اللقاء بين الجنيد وصاحب المسألة الذي استجاب الله لمسألته ، وأخرج الجنيد للقائه .وقد كان استخدام عبارة (مُحرك القلوب) ينطوي على الشاعرية و الجمال الفني ، ويوحي بأن الشخص المتفوه به ليس بالشخص العادي ، فالعوام لا يستخدمون هكذا تعبير ، وإنما المعهود أن يقولوا (سألت الله أن يخرجك لنلقاك) على سبيل المثال ، لكن عبارة تحريك القلب أسلوب مجازي لا يستخدمه إلا ذو ثقافةٍ أدبيةٍ ، وذوق لغوي . فهذه الشخصية غير المُعرّفة في النص ، تشكّل لغزاً غامضاً ، تدعو المتلقي إلى التفكير والتساؤل ليس فقط عن هويتها ، ولكن عن ذلك السؤال الذي تم طرحه على الجنيد فأجاب عنه ، واتضّح بأن الرجل يعرفه ، لأنه توجّه إلى نفسه موبخاً ، قائلاً لها بأنه قد أجابها بهذا الجواب سبع مرات ، لكنها أبت إلا أن تسمعه من الجنيد ، الغريب في النص إن الرجل أقبل على محادثة نفسه وكأنها شخص آخر منفصل عنه ، بحيث إنها تعانده وتفرض رأيها عليه ، ثم إن السؤال عرفاني ومعرفة ذلك الشخص بإجابته يدل على إنه صاحب معرفة ، فمن هو ذلك الشخص ؟ ولماذا أرادت نفسه سماع تلك الإجابة من الجنيد تحديداً ؟ ولما لم يعرّف عن نفسه قبل انصرافه ؟ لابد أن بقاء تلك الألغاز في النص مقصود ، لكي تشغل تفكير المتلقي أطول

وقت ممكن ، وتدعوه إلى التأويل والتحليل ، بل وحتى التفكير بشخصية الجنيد المتصوف ، ولعل هذا هو المغزى من غموض النص . ولو تأملنا نصاً آخر مثل : [1]

سُئل حذيفة المرعشي وقد خدم إبراهيم بن أدهم وصحبه ، فقيل له : ما أعجب ما رأيت منه ؟ فقال : بقينا في طريق مكة المكرمة حرسها الله تعالى أياماً لم نجد طعاماً ، ثم دخلنا الكوفة فأوينا إلى مسجد خراب ، فنظر إليّ إبراهيم بن ادهم ، وقال : يا حذيفة ، أرى بك اثر الجوع ، فقلت : هو ما رأى الشيخ فقال : علّي بدواة وقرطاس ، فجئت به ، فكتب : بسم الله الرحمن الرحيم ، أنت المقصود إليه بكل حال ، والمشار إليه بكل معنى :

أنا حامد ، أنا شاكر ، أنا ذاكـــر ... أنا جائع ، أنا نائع ، أنا عاري
هي ستة ، وأنا الضمين لنصفها ... فكن الضمين لنصفها يا باري
مدحي لغيرك لهب نار خضتهـــا ... فأجر عبيدك من دخـــول النار
والنار عندي كالسؤال فهل ترى ... أن لا تكلفنـــــي دخـــول النار

ثم دفع إليّ الرقعة ، وقال : اخرج ولا تعلّق قلبك بغير الله تعالى ، وادفع الرقعة إلى أول من يلقاك ، قال : ففرحت ، فأول من لقيني رجل كان على بغلة فدفعتها إليه فأخذها وبكى ، وقال : ماذا فعل صاحب هذه الرقعة ؟ فقلت : هو في المسجد الفلاني ، فدفع إليّ صرة فيها ست مائة دينار ، ثم لقيت رجلاً آخر فقلت : منْ صاحب هذه البغلة ؟ فقال : نصراني ، فجئت إلى إبراهيم بن أدهم وأخبرته بالقصة فقال : لا تمسها فانه يجيء الساعة ، فلما كان بعد ساعة وافى النصراني ، وأكبّ على رأس إبراهيم بن ادهم ، واسلم .

لقد بدأت الحكاية بسؤال السارد (حذيفة المرعشي) عن أعجب ما رأى من المتصوف (إبراهيم بن أدهم) ، وبذلك أصبح ذهن المتلقي مهيئاً لسماع حدث عجيب ، إذ هناك الغموض و اللاتجانس الذي يلف النص ، والناتج عن انعدام الترابط بين سؤال الشيخ إبراهيم لحذيفة عن أثر

---

[1] : الرسالة القشيرية / ص ١٧٢ ـ ١٧٣ .

الجوع البادي عليه ، ثم طلبه للورق والحبر وكتابة تلك الأبيات الشعرية التي تفصح بوضوح عن شكواه لرب العالمين من الجوع والتعب والعري ، وأنه يسأله ضمانها حتى لا يلجأ إلى سؤال غيره ، ثم إعطاء الرقعة إلى حذيفة لكي يدفعها إلى أول شخص يلتقيه مما أثار فرحه ، لتوقعه اقتراب الخلاص من الجوع ، لاسيما إن من لقيه كان رجلاً على بغلة ، أي إنه ليس مُعدماً أو فقير الحال فلا يجدون عنده ما يسد رمقهم ، لكن ما خالف أفق التوقع بالنسبة للمتلقي جملة أمور هي :

أولاً / بكاء الرجل عند قراءة الرقعة .

ثانياً / الاستعلام عن مكان وجود صاحبها .

ثالثاً / معرفة أنه نصراني .

ومع حدوث هذه الأمور الثلاثة غير المتوقعة ، حدث أمر متوقع وهو قيام النصراني بدفع تلك الصرة التي فيها المال إلى حذيفة ، ومرةً أخرى يحدث ما يخالف توقع المتلقي ، وذلك حين أخبر حذيفة الشيخ إبراهيم بما كان من أمر النصراني ودفع إليه بالصرة ، فالمتوقع أن يقوم الشيخ بدفع شيء من المال إلى حذيفة لكي يأتيهم بالطعام ، ولكن الذي حدث تنبؤ الشيخ بمجيء النصراني بعد الساعة وانه سوف يعيد المال إليه ، ثم تحقق النبوءة ، ومجيء النصراني وإعلان إسلامه ، وهنا نجد بأن الثيمة الأساس للنص كانت تدور حول إسلام النصراني ، فهو الحدث الأساس وكل ما عداه كان يدور في فلكه ، إذ إن الشيخ حين أحس بجوع حذيفة كان بإمكانه الدعاء والطلب المباشر من الله أن يمن عليهم بما يسد جوعهم ، ولكن عندها لن تكون هناك رقعة مكتوبة ، ولن يذهب حذيفة بها فيلتقي بالنصراني ، إذن فكتابة تلك الرقعة التي هي في الظاهر كانت توحي بأنها شكوى وتضرع له مغزاه ، فالشيخ يعلم ببصيرته النافذة إن حذيفة سيلتقي بذلك النصراني ، وان النصراني ستهزه الكلمات المكتوبة في الرقعة وتلامس روحه ، لأن جوعه روحي وأعماقه خاوية مع ما يملكه من مال . في حين الشيخ وأصحابه أرواحهم مليئة بالسكون ، وأعماقهم زاخرة بالإيمان ، مع ما بهم من جوع وفاقة ، وهذه هي التورية التي

انطوت عليها الحكاية . إن النص واضح في سرده وأحداثه وشخصياته ، لكنه عميق في مضامينه وأفكاره ، فهو يحتمل الكثير من التأويل ، ويثير العديد من التساؤلات ، ولذلك يبدو غامضاً وفيه توريات عن مقاصد كثيرة ، أوضحنا بعضها والمجال للكشف عن غيرها واسع ، وهذا هو سر نجاح التورية في النص الصوفي وتحقق شعريتها المتعلقة بالمضامين النصية .

ومن الأشكال القصصية الأخرى (**الكرامات**) ، وهي حكايات صوفية تتضمن حدثاً خارقاً للعادة ، خارجاً عن المألوف . وتلك الأفعال الخارقة يقوم بها متصوفة قد حصلوا على هذه المقدرة استناداً إلى تقربهم الشديد إلى الله تعالى مما وهبهم قوة من قوته .[1] وتختلف تلك الكرامات من حكاية لأخرى ومن متصوف لآخر ، فبما إن المقدرة على الإتيان بعمل خارق مستندة إلى التقرّب من الله ، إذن لابد من تفاوت في تلك المقدرة يخلقه التفاوت في القرب الإلهي ، فنجد كرامات تتعلق بتوفير طعام معين في غير أوانه ومكانه ، على نحو ما نجد في الحكاية الآتية :

" قال الحلواني : كنت مع الحلاج وثلاثة نفر من تلاميذه ، وواسطت قافلتي من واسط إلى بغداد . وكان الحلاج يتكلم ، فجرى في كلامه حديث الحلاوة ، فقلنا : على الشيخ الحلاوة ! فرفع رأسه وقال : يا من لم تصل إليه الضمائر ، ولم تمسه شُبه الخواطر والظنون ، وهو المترائي عن كل هيكل وصورة من غير مماسة ومزاج ، وأنت المتجلي عن كل أحد ، والمتجلي بالأزل والأبد ، لا توجد إلا عند اليأس ، ولا تظهر إلا حال الالتباس ، إن كان لقربي عندك قيمة ، ولإعراضي لديك عن الخلق مزية فائتنا بحلاوة يرتضيها أصحابي . ثم مال عن الطريق مقدار ميل ، فرأينا هناك قطعاً من الحلاوة المتلونة ، فأكلنا ، ولم يأكل منه ، فلما استوفينا ورجعنا خطر ببالي سوء ظن بحاله ، وكنت لا أقطع النظر عن ذلك المكان ، وحافظته أحوط ما يحافظ مثله ، ثم عدلت عن الطريق للطهارة ، وهم ذاهبون ، ورجعت إلى المكان ، فلم أر شيئاً ، فصليت ركعتين وقلت : اللهم خلصني من هذه التهمة ، الدنيّة . فهتف لي

---

[1] : ينظر : النثر الصوفي / ص ٢٤٧ .

هاتف : يا هذا أكلتم الحلاوة على جبل قاف ، وتطلب القِطع هاهنا ، أحسن همّك ، فما هذا إلا ملك الدنيا والآخرة [١]

نجد النص يشتمل على حدث خارق للطبيعة (مجيء الحلاج بالحلوى ، الهاتف الذي هتف بالحلواني) ، والغاية من الحدث هو السمو بالصوفي (الحلاج) من وضعه الطبيعي والإنساني إلى مرتبة الولاية ، أي من تحديده الدنيوي (خضوعه لضرورات المكان والزمان والجسد) إلى مرتبة القدسية (التعالي من تلك الضرورات إلى حدود الخرق والانتهاك) . [٢]

وهذه الحكايات بطبيعتها تشير إلى رموز ومعاني وتوريات لمقاصد أكبر من كونها مجرد دلالة على قدسية المتصوف ، فهي تشير هنا إلى أهمية الدعاء عند الوقوع في الشدائد والمواقف الصعبة ، والمناجاة في حكايات الكرامات " **يا من لم تصل إليه الضمائر ، ولم تمسه لاسيما حين يكون الدعاء صادقاً ومقروناً بحسن ظن العبد بربه ، ولذا كثر ورود الدعاء شُبه الخواطر والظنون ، وهو المترائي عن كل هيكل وصورة من غير مماسة ومزاج ، وأنت المتجلي عن كل أحد ، والمتجلي بالأزل والأبد ، لا توجد إلا عند اليأس ، ولا تظهر إلا حال الالتباس ، إن كان لقربي عندك قيمة ، ولإعراضي لديك عن الخلق مزية فأتنا بحلاوة يرتضيها أصحابي** "(٣) والمعنى الآخر الذي يشير له النص هو (الشك) ، وهي من الأمور التي يواجهها الصوفي في كل مكان وزمان ، وحتى من أقرب الناس إليه . ولكن هذا الشك الذي داخل نفس الحلواني وهو راوية الحدث ، إنما هو رسالة موجهة إلى عامة المتلقين لهذا النص ، فكلمات الهاتف بالرغم من رمزيتها المفرطة لكن إشارتها واضحة إلى وجوب التصديق وإن للقدرة الإلهية يداً خفية في الأمر .

---

[١] : أخبار الحلاج / ٦٩ ـ ٧٠ .

[٢] : ينظر : أبعاد التجربة الصوفية / عبد الحق منصف / ص ٢٧٠ .

(٣) : أخبار الحلاج / ٦٩ ـ ٧٠ .

في النص السابق توفرت كل مكونات القصة ، فالمكان هو المنطقة الواقعة بين واسط وبغداد ، والزمان وإن لم يُصرح به لكن يمكن استنتاجه من خلال النص ، إذ إن مسير القافلة غالباً ما يكون في النهار ، وبما إن أحداث الحكاية جرت أثناء سيرهم في القافلة فهذا يعني إن الوقت على الأغلب كان نهاراً ، أضف إلى ذلك أن الراوي أشار إلى رؤيتهم لقطع من الحلاوة المتلونة ، وذكره لكلمة متلونة كان دليلاً على وضوح الرؤيا لوقوعها في النهار، وإلا لأشار إلى صعوبة تبين ألوانها لو إن الوقت كان ليلاً .

أما الشخصيات فمنها ما هي مجهولة الهوية (تلامذة الحلاج الثلاثة) ومنها ما هي مُعرّفة ، الحلواني (راوية الحكاية والبطل الثانوي فيها) ، والحلاج (بطل الحكاية). في الحكاية نجد حدثاً رئيسياً ، وهو مسير القافلة وفيها الحلاج وتلامذته والراوي ، وطلب الحلوى من الحلاج (الأمر الخارق أو الكرامة) ، ثم دعاء الحلاج لربه بأن يحقق لهم ما يطلبون ، وتحقق الطلب برؤيتهم للحلوى وأكلهم منها والرجوع إلى المسير. أما الحدث الثانوي فهو متعلق بالأول ، وقد بدأ مع بداية سوء ظن الحلواني بالحلاج ، الأمر الذي جعله يرصد المكان الذي فيه الحلوى بالرغم من ابتعاد القافلة عنه لاستمرارها بالمسير ، ثم الانفصال عن القافلة بحجة الطهارة ، والرجوع إلى ذلك المكان ، واكتشاف عدم وجود أي حلوى إذ اختفى ما بقي منها ، الأمر الذي تطلّب الصلاة (صلاة ركعتين) وذلك لتأكده من حدوث الكرامة ، فكان واجب عليه الشكر للحصول على اليقين ، والاستغفار عن ذلك الظن السيء بولي الله وهو مما يغضب الله دون شك . فجاء ذلك الهاتف الذي هتف بالحلواني - وهو كرامة أخرى - تأكيداً للكرامة الأولى وتعضيداً لها ، إذ لولا منزلة الحلاج الكبيرة عند الله ، لما جاء ذلك الهاتف مدافعاً عنه ومصدقاً لكرامته ، وموبخاً على الشك فيه ، ومعلناً عن علو مقامه.وهذه هي فكرة الحكاية والمغزى منها ، إن الله قادر على أن يظهر صدق أوليائه ويدفع عنهم الشبهات. لقد تميزت الحكاية بلغة سردية واضحة ومتسلسلة بتسلسل الأحداث وانسيابها ، والعبارات موجزة وسلسة وبعيدة عن الغموض ، هذا إذا استثنينا الدعاء بطبيعة الحال وذلك لامتيازه بلغة خاصة لاسيما عند المتصوفة . وقد

ركّزت حكايات الكرامات على الدعاء بصورة ملفتة للنظر ، وأعطته أهمية كبيرة ، باعتباره السبيل إلى تحقق الكرامة ، فهو الرابط الروحي بين العبد وربه ، وفيما يلي حكاية رائعة ، الكرامة المتحققة فيها كانت بفضل الدعاء بصورة خاصة :[1]

يقول عبد الرحمن بن احمد سمعت أبي يقول : جاءت امرأة إلي تقي بن مخلد فقالت له : إن ابني قد أسره الروم ، ولا اقدر على مال أكثر من دويرة ، ولا اقدر على بيعها ، فلو أشرت إلى من يفديه بشيء ، فانه ليس لي ليل ولا نهار ، ولا نوم ولا قرار ، فقال : نعم ، انصرفي حتى انظر في أمره إن شاء الله تعالى ، وقال واطرق الشيخ وحرّك شفتيه ، قال : فلبثنا مدة ، فجاءت المرأة ومعها ابنها ، وأخذت تدعو له ، وتقول : رجع سالماً ، وعنده حديث يحدثك به ، فقال الشاب : كنت في يدي بعض ملوك الروم مع جماعة من الأسرى ، وكان لنا إنسان يستخدمنا كل يوم ، حيث يخرجنا إلى الصحراء للخدمة ، ثم يعيدنا ، وعلينا قيودنا ، فبينا نحن نجيء من العمل بعد المعرب مع صاحبنا الذي كان يستخدمنا ، انفتح القيد من رجلي ووقع على الأرض ، ووصف اليوم والساعة ، فوافق الوقت الذي جاءت فيه المرأة ، ودعا الشيخ قال : فنهض إليّ الذي كان يستخدمني وصاح عليّ ، وقال كسرت القيد ، قلت : لا انه سقط من رجلي ، قال : فتحيّر واخبر صاحبه ، واحضروا الحداد ، وقيّدوني ، فلما مشيت خطوات سقط القيد من رجلي ، فتحيّروا في أمري ، فدعوا رهبانهم فقالوا لي : ألك والدة ؟ قلت : نعم ، فقالوا : وافق دعاؤها الإجابة ، وقالوا : أطلقك الله عز وجل فلا يمكننا تقييدك ، فزوّدوني وأوصلوني إلى ناحية المسلمين .

لقد قدمت لنا هذه الحكاية رؤيا جديدة للأمور الخارقة، وذلك بإدخالها الدعاء ضمن سلسلة الخوارق، إذ جعلت الكرامة قائمة عليه، (الشيخ يتمتم بكلمات الدعاء، فينكسر القيد الحديدي حول ساق الأسير ويقع على الأرض وتتكرر تلك العملية بتكرار وضع القيد ، فيتحير جنود الروم ويتوقعون ارتباط الأمر بقدرة غير طبيعية ناتجة من تدخل قدرة إلهية ولذا يستعينون

[1] : الرسالة القشيرية / ٢٧٠ ـ ٢٧١ .

بالرهبان ، فيقرر الرهبان مباشرةً بان الموضوع مُتعلق بالدعاء، الدعاء الصادق لأم مفجوعة وحزينة واستجابة الرب للدعاء الذي حقق معجزة كسر القيد ، واعتبار تلك المعجزة رسالة سماوية لا ينبغي مخالفتها فيُطلق سراح الأسير) . لقد انطوت هذه الحكاية على نضج فني فيما يخص السرد الحكائي أكثر من الحكايات السابقة ، فقد تضمنت لراوية رئيسي هو (عبد الرحمن بن أحمد) الذي روى الحكاية معتمداً على السماع (سمعت أبي يقول) ، وقد روى لنا الحدث الرئيس في الحكاية (مجيء الأم إلى الشيخ ، إخباره عن ابنها الأسير وعجزها عن دفع الفدية ، طلبها من الشيخ بتكليف من يدفع الفدية عنها ، انصرافها بعد طلب الشيخ لذلك ، ثم إطراقه وتحريك شفتيه ، ومجيء المرأة برفقة ولدها بعد فترة زمنية إلى الشيخ لإخباره عن الحوادث التي ترتب عليها إطلاق سراحه) إلى هنا يتوقف دور الراوي الأول في الحكاية ولكن ليس فعلياً وإنما فنياً ، أي كصوت ظاهر في النص يدير عملية السرد ، ويظهر لدينا صوت الراوي الثاني (الشاب الأسير) والبطل الثانوي في النص ، فيحوّل الأحداث إلى مجرى آخر بما يشبه الانتقال مع الكاميرا من زاوية إلى زاوية أخرى ، وعندها يبدأ السرد مُعتمداً على تقنية الفلاش باك ، أي الرجوع بالحدث إلى الزمن الماضي لتذكر أمور حدثت في وقت سابق وزمان سابق وإن كان لا يمثل فارقاً زمنياً كبيراً ، فتذكّر حدث وقع قبل دقائق معدودة وإعادة سرده يدخل ضمن تقنية الفلاش باك ، ويُثري درامية النص النثري. فالنص الحكائي الذي بين يدينا انطوى على شيء من الحركية الدرامية ، حيث تتابع ظهور الشخصيات واختفاؤها وفقاً لما يتطلبه الحدث ، إلى جانب التعددية والتنوع (المرأة العجوز ، الشيخ تقي الدين بن مخلد ، الشاب الأسير ، الرومي المستخدم ، الرهبان ، وشخصيات أخرى غير ظاهرة علناً ولكن مُشار إليها ضمناً كوالد الراوي الذي روى الحكاية لابنه على إنّه ممن شهدوها) وهذا الكم من الشخصيات نادراً ما نجده في الحكايات الصوفية . وسرد الأحداث عادةً يأتينا متتابعاً وموجزاً دون إنقطاعات ، وهنا نجد صوت الراوية الأول يعود مُقاطعاً السرد ، ومُعلقاً عليه (ووصف اليوم والساعة فوافق الوقت الذي جاءت فيه المرأة ، ودعاء الشيخ)، وكأننا في مشهد مسرحي ،

حيث الأبطال يتبادلون الحوار ، وأحداث المسرحية في تتابع ، وفجأة يقطع صوت الراوي سير الحدث ، ليقدم تعليقاً وإيضاحاً يربط من خلاله بعض الأمور ببعضها الآخر .وهذا من الأمور الأخرى التي تشعرنا بالنزعة الدرامية في النص.

من الخوارق الأخرى التي تضمنتها الكرامات ، طي المسافات الطويلة التي قد تستغرق أياماً بدقائقٍ معدودة ، وذلك لأسبابٍ مختلفة منها إدراك الصلاة في مكان معين غير الذي يتواجد فيه المتصوف، انظر الحكاية الآتية: [1]

وقال بعضهم : دخلت على سهل بن عبد الله يوم جمعة قبل الصلاة ، فرأيت في البيت حية ، فجعلت أقدم رجلاً وأؤخر أخرى ، فقال : ادخل ، لا يبلغ أحد حقيقة الإيمان ، وعلى وجه الأرض شيء يخافه . ثم قال : هل لك في صلاة الجمعة ؟ فقلت : بيننا وبين المسجد مسيرة يوم وليلة فأخذ بيدي ، فما كان إلا قليل حتى رأيت المسجد فدخلناه وصلّينا الجمعة ، ثم خرجنا فوقف ينظر إلى الناس وهم يخرجون فقال : أهل (لا اله إلا الله) كثير ، والمخلصون منهم قليل .

نجد في النص تحقق ثلاثة من الأمور الخارقة ، فإلى جانب طي المسافة الواضح من الجزء الآتي (قال : هل لك في صلاة الجمعة ؟ فقلت : بيننا وبين المسجد مسيرة يوم وليلة فأخذ بيدي ، فما كان إلا قليل حتى رأيت المسجد فدخلناه وصلّينا الجمعة) ، هناك مسألة الكشف عن الأبصار ، وهي من الامتيازات التي حصل عليها بعض المتصوفة ، لبلوغهم مراحل كبيرة من المعرفة وتعمقهم في العبادة ، الأمر الذي أهلهم إلى رؤية ما يعجز الآخرون عن رؤيته ، كالنظر إلى الأشخاص ورؤية ما في دواخل نفوسهم وما يضمرونه في سرائرهم من خفايا الأمور ، فبتلك الفِراسة يمكنهم كشف كل ما تنطوي عليه مشاعر الشخص المقابل وأفكاره ، ولذا استطاع سهل ابن عبد الله بمجرد النظر إلى الناس الخارجين من المسجد ، تحديد الصادق منهم وعزله عن المرائي والمنافق ، فوجد أن الذين يلهجون بلفظ التوحيد كثيرون ، ولكن الذين

---

[1] : الرسالة القشيرية / ص ٢١٠ .

يقولونها عن إخلاص وعقيدة صادقة ، ويعملون بما تنص عليه وما يتطلّبه الإسلام الحقيقي هم قليلون جداً وهذا هو مدار التورية التي انطوى عليها النص.ومن الخوارق الأخرى التي نجدها علاقة المتصوفة بالحيوانات ، فكثيراً ما نجد الحيات والسباع والعقارب وغيرها من الحيوانات في القصص الصوفي ، إذ يتعايش معها المتصوفة في بيوتهم أو في العراء دونما خوف منها ، على نحو ما وجدنا في هذه الحكاية ، فالحية تعيش في بيت سهل بن عبد الله ، وليس في الأمر أي غرابة ، لأنه يؤمن بأن التحرر من الخوف هو ما يجعله يبلغ حقيقة الإيمان ، فمن يؤمن بالله حقاً ، يجد في نفسه ثقة بأن الله ينجيه من كل شر ، فلو أراد الله بنا ضرّاً ما من شيء يرد ذلك الضر ، ولو أراد بنا خيراً فليس من أحد يمنع ذلك الخير . ومن هذا المنطلق كان المتصوفة يتعايشون مع الحيوانات المخيفة بالنسبة للناس ، ليضربوا لهم الأمثال على صدق الإيمان وقوته . أنظر هذه الحكاية : [1]

وقال احمد الأسود : كنت مع إبراهيم الخواص في سفر ، فجئنا إلى موضع فيه حيات كثيرة ، فوضع ركوته ، وجلس وجلست ، فلما كان برد الليل وبرد الهواء خرجت الحيات ، فصحت بالشيخ ، فقال : اذكر الله تعالى ، فذكرت فرجعت ، ثم عادت الحيات فصحت به ، فقال : مثل ذلك ، فلم أزل إلى الصباح في مثل تلك الحالة ، فلما أصبحنا قام ومشى ومشيت معه ، فسقطت من وطائه حية عظيمة قد تطوّقت به ، فقلت : ما أحسست بها ، فقال : لا ، منذ زمان ما بت ليلة أطيب من ليلة البارحة .

فالنص يعرض لنا شخصيتين في حالتين مختلفتين ، الأولى هي حالة (أحمد الأسود) الخائف من الحيات إلى درجة عدم المقدرة على النوم حتى الصباح وذلك لضعف إيمانه وعدم قدرته على مُغالبة خوفه ووضع ثقته الكاملة بالله ، و الثانية حالة (إبراهيم الخواص) الواثق من أن ذكر الله هو الحصن الحصين ، ولذا نام قرير العين حتى الصباح بالرغم من وجود حيّة عظيمة قد طوقته طوال الليل ، لكنه لم يشعر بها لشعوره بالاطمئنان في تلك الليلة ولنومه

[1] : الرسالة القشيرية / ص ٢٢٤ ـ ٢٢٥ .

العميق والهائئ فيها . وفي بعض الكرامات نجد أموراً أكثر غرابة فيما يخص علاقة الحيوان مع المتصوف تأمل هذا النص : [1]

قال أبو حمزة الخراساني : حججت سنة من السنين ، فبينما أنا أمشي في الطريق ، إذ وقعت في بئر ، فنازعتني نفسي أن استغيث فقلت : لا والله ، لا استغيث ، فما استتممت هذا الخاطر ، حتى مرّ برأس البئر رجلان ، فقال احدهما للآخر : تعال نسدّ رأس هذا البئر لئلا يقع فيه احد ، فأتوا بقصب وبارية وطمّوا رأس البئر ، فهممت أن أصيح ثم قلت في نفسي : أصيح إلى من هو اقرب منهما وسكنت ، فبينما أنا بعد ساعة إذا أنا بشيء جاء وكشف رأس البئر ، وأدلى رجله وكأنه يقول تعلق بي في همهمة له كنت اعرف ذلك منه ، فتعلقت به فأخرجني فإذا هو سبع ، فمّر ، وهتف بي هاتف : يا أبا حمزة أليس هذا أحسن ، نجيناك من التلف بالتلف ، فمشيت وأنا أقول :

أهابك أن ابدي إليك الذي اخفي ... وسري يبدي ما يقول له طرفـــي
نهاني حيائي منك أن اكتم الهوى ... وأغنيتني بالفهم منك عن الكشف
تلطفت في أمري فأبديت شاهدي ... إلى غائبي واللطف يدرك باللطف
تراءيت لي بالغيب حتى كأنمـــا ... تبشرني بالغيب انك في الكـــــف
أراك وبي من هيبتي لك وحشة ... فتؤنسني باللطف منك وبالعطـف
وتحيي محباً أنت في الحب حتفه ... وذا عجب كون الحياة مع الحتـف

فعلاقة (أبي حمزة الخراساني) بالسبع في هذا النص تعدت حدود عدم الخوف والتآلف ، إذ تحول السبع إلى مُنقذ من الهلاك ، وهذه هي المفارقة الغريبة التي قام عليها النص ، فمن يمثّل الهلاك للبشر ، يتحوّل إلى مُنقذ لهم ، وهذا هو تفسير عبارة الهاتف (نجيّناك من التلف بالتلف) ، ومضمون النص أن أبا حمزة رفض الاستغاثة بغير الله ولو تسبب ذلك في هلاكه ،

---

[1] : الرسالة القشيرية / ١٧١ ـ ١٧٢ .

لأنه شديد الوله به ، وعظيم الاتكال عليه ، فجاءه الجواب من عند الله مُجسماً بهيأة السبع ، وهو إن قدرة الله لا يعلو عليها شيء ، ولمن يحسنون الظن به ، يمكن أن يخلق لهم من قلب الهلاك خلاصاً وعوناً . فالعبد ضرب لمعبوده مثلاً في الحب والإخلاص ، والمعبود أجابه بمثل على قدرته واستحقاقه لكل ما يقدمه العبد من حب وطاعة . وقد جاءت تلك الأبيات الشعرية تدعيماً لصورة المحب الواله التي رسمها النص ، فسرد الأحداث ترجم مشاعر الشخصية بالفعل والوقائع ، في حين جاء الشعر ليترجمها بالكلمات إن النص ككل النصوص التي سبقته يمتاز بحلاوة السرد وسهولته وانسيابيته النابعة من بساطته ، وعنصر الخيال فيه بالرغم من غرابته ، لكنه لا يخلق نفوراً عند المتلقي ، ربما لأن الذائقة العربية أَلِفت حكايات الحيوان والإنسان ، التي ظهرت في أكثر من صورة وأكثر من نص أدبي على مر العصور.

تبين لنا النماذج المعروضة ، إن حكايات الكرامات أنضج من الحكايات الصوفية الواقعية من الناحية الفنية ، وأكثر منها إثارة ، فهي تحمل خصائص الفن القصصي المثير والممتع ، لما تضمّه من حدث غريب وغير مألوف ، يُسرد على نحو مشوق يجعل منه أحياناً مفاجأة مذهلة للسامع أو للقارئ ، ولا يعنينا كون هذه الأفعال الخارقة قد حدثت فعلاً أم إنها محض خيال ، فقد عني بهذه المسائل عدد من المهتمين بالتصوف ونقده ، على إن المهم لدينا هو مستواها الفني ، وقد وجدنا فيها خيالاً واسعاً وحواراً جميلاً ، مع احتوائها على رؤى ومناجاة وأدعية ووصايا وعبارات حكمي وأجوبة ، مما يعطي لهذا القسم من الحكايات قيمة كبيرة .[1] وقد حفلت تلك الحكايات بأنماط من الغموض وأشكال من التوريات المعنوية والفكرية منحتها

---

[1] : ينظر كتاب النثر الصوفي / ٢٤٧ ـ ٢٤٨ .
وهناك العديد من الأمثلة الأخرى ، وتجدر الملاحظة إلى إن سبب اعتمادنا على الرسالة القشيرية تحديداً فيما يخص الاستشهاد بالنصوص الحكائية في هذا المبحث ، يعود إلى إن كاتب هذه الرسالة من متصوفة العصر العباسي ، ومن كتّاب النثر الصوفي ، وقد ضمّت رسالته أكبر عدد من القصص الصوفية المكتوبة ، ولمختلف الشخصيات الصوفية المشهور منها والمغمور ، ومن كان معاصراً له أو سابقاً لعصره ، أي إن القصص الصوفية دخلت مرحلة التدوين على يد القشيري ، ولذا لابد من تدخّل ولو كان بسيطاً في صياغتها الفنية ، فعندها نكون قد درسنا نصوصاً كتبت في العصر العباسي ومن كاتب عباسي ، ولا سيما تلك الحكايات المشكوك بأمر واقعيتها ، والتي نعتقد بأنها كتبت من قِبل القشيري لغرض ما ، ووضعت مع سائر قصص الكرامات المدونة .

شعرية مميزة كنصوص نثرية لأن الاهتمام بالأسطرة والخوارق والغرائبية من سمات الشعرية ، لما تمنحه للنص من جماليات وآفاق متنوعة على مستوى الشكل والمضمون ، فهي تصدر عن عقل خلاق وقريحة مبدعة لكاتب يبحث عن الإبداع والتجديد اللذين يدهشان القارئ ويحققان له المتعة والفائدة معاً ، ولاسيما في النثر الصوفي الذي يحمل للقارئ رسائل وعظية مختلفة المضامين .

حكايـــات الهاتـــف /

من الكرامات التي شاعت في حكايات المتصوفة (الهاتف) وهو غالباً ما يكون صوتاً مسموعاً قادماً من السماء ، يُخاطب الشخص المعني بكلمات تناسب الموقف الذي لأجله بُعث ذلك الهاتف ، ومن خلال معاينتنا لأكثر تلك الحكايات وجدنا بأن غرض تلك الهواتف إما وعظياً ، أو للتوبيخ والعتاب والتنبيه .

أنظر هذه الأمثلة : [1]

وقالت رابعة العدوية في مناجاتها : (إلهي أتحرق بالنار قلباً يحبك ؟) ، فهتف بها هاتف : ما كنا نفعل هكذا ، فلا تظني بنا ظن السوء .

يقول إبراهيم الخواص : طلبت المعاش لأكل الحلال ، فاصطدت السمك ، وذات يوم وقعت في الشبكة سمكة فأخرجتها وطرحت الشبكة في الماء فوقعت فيها سمكة أخرى فرميت بها ثم عدت ، فهتف بي هاتف : لم تجد معاشاً . إلا أن تأتي من يذكرنا فتقتلهم ، قال : فكسرت القصبة وتركت الصيد .

وقيل : كان ابن المبارك يقاتل علجاً ، فدخل وقت صلاة العلج فاستمهله فأمهله ، فلما سجد للشمس أراد ابن المبارك أن يضربه بسيفه فسمع من الهواء قائلاً يقول : ((واوفوا بالعهد إن العهد كان مسؤولاً)) فأمسك ، فلما سلّم المجوسي قال له : لماذا أمسكت عما

---

[1] : الرسالة القشيرية / ص ٣٢٨ ، ص ١٣٥ .

هممت به ، فذكر له ما سمع ، فقال له المجوسي : نعم الرب رب يعاتب ولـّيه في عدوه وحسن إسلامه .

ففي النص الأول والثاني نجد عبارات الهاتف فيها نبرة العتاب والتوبيخ واضحة ، وقد استخدمت العبارات العادية للتعبير عن ذلك ، أما في النص الثالث فقد استخدم الهاتف آية قرآنية ليعاتب وينبّه ابن المبارك على عواقب إخلاف الوعد ، وقد كان استخداماً موفقاً ومقصوداً ،لأن الهاتف ذاك لم يكن موجّهاً إلى ابن المبارك فحسب وإنما كان موجهاً أيضاً إلى العِلج (الرجل المشرك) ، إذ كان لابد له أن يسأل عن سبب عدول ابن المبارك عن قتله بعدما عزم على ذلك وعندها سوف يخبره بأمر الهاتف ، ولذا فبلاغة القرآن الكريم وسحر الكلمات الإلهية ، إلى جانب شعوره باهتمام رب العالمين به رغم إشراكه ، سوف يكون له أثرٌ أعمق في نفس المشرك ، مما سيدخل الإيمان إلى قلبه سريعاً .

لقد اختلفت صور الهاتف في الحكايات الصوفية ، فقد جاء في بعضها على شكل صوت داخلي يتردد في أعماق النفس كأي شعور نفسي ينبيء الشخص بشيء ما تجاه موقف معين ، أنظر النص الآتي :

" قال جعفر بن نصير : دفع إلي الجنيد درهماً وقال : اشتر لي به التين الوزيري، فاشتريته له ، فلما افطر أخذ واحدة ووضعها في فمه ثم ألقاها وبكى ، وقال : احمله ، فقلت له في ذلك ! فقال : هتف في قلبي هاتف فقال : أما تستحي شهوة تركتها من أجلي ثم تعود إليها" [1] ، والهاتف هنا كما يتّضح لنا من النص ، جاء للتوبيخ أيضاً ، وعبارة (من أجلي) تحيل الكلام إلى الذات الإلهية ، الذي تم فعل الترك (ترك الشهوة) من أجلها كما هو معروف في قوانين التصوف ، فالهاتف كان عن لسان الله مباشرةً ، وهذا اختلاف آخر عّما هو معهود في الحكايات الأخرى .

---

[1] : الرسالة القشيرية / ص ١٥٤ .

لقد وجدنا أن هناك حكايات تم فيها تشخيص الهاتف ، أي تحويله من مجرد صوت مسموع أو ما نصطلح عليه (بالهاتف الصوتي) ، إلى شخص يظهر بصورة مفاجئة ، خلال موقف معين ويوجّه لبطل الحكاية كلمات وعظية أو توبيخاً وعتاباً كما في القصص الأخرى ، وهو ما نصطلح عليه (بالهاتف المشخّص) ، لاحظ هذه الحكاية : [١]

قال إبراهيم الخواص : بينما أنا أسير في البادية وإذا بهاتف يهتف ، فالتفت إليه فإذا إعرابي يسير ، فقال لي يا إبراهيم : التوكل عندنا ، أقم عندنا حتى يصح توكلك ، ألم تعلم أن رجاءك لدخول بلد فيه أطعمة يحملك على الإقامة ، اقطع رجاءك عن البلدان وتوكل .

فإبراهيم الخوّاص يذكر لنا سماعه لهاتف هتف به ، ومن الطبيعي بان انتباه الشخص يتّجه إلى مصدر الصوت ، فلو كان الصوت قادماً من ناحية السماء لكانت الاستجابة التلقائية تتم برفع الرأس والنظر نحو السماء ، ولكن بما إن قدوم الصوت كان من الخلف لذا فوضع الاستجابة كان بالالتفات ، وهنا يفاجأ المتلقي بما يخالف توقعه ، من إن الهاتف كان رجلاً إعرابياً ، لكن طريقة الحديث ونبرة العتاب ومعرفته بشخصية إبراهيم الخواص ، وبالأخص معرفة نيته التي عزم عليها (دخول بلد فيه أطعمة) إذ هي من الأمور الغيبية ، كل ذلك يجعل صورة الهاتف مقبولة ولا تختلف عمّا هو معهود في الحكايات إلا من ناحية التشخيص . لكن هناك تطوّراً أكبر وجدناه في حكاية أخرى ، فبما إن الهاتف أصبح مُشخّصاً ، إذن أصبح بالإمكان الإفادة من شكل الشخصية إلى جانب صوتها في توصيل الرسالة إلى المعني بها .أنظر هذه الحكاية : [٢]

وقال إبراهيم الخواص : كنت في جبل اللكام ، فرأيت رماناً فاشتهيته ، فدنوت منه وأخذت منه واحدة ، فشققتها فوجدتها حامضة ، فمضيت وتركت الرمان فرأيت رجلاً مطروحاً قد اجتمعت عليه الزنانير ، فقلت : السلام عليك ، فقال : وعليك السلام يا إبراهيم ،

---

[١] : المصدر نفسه / ص ١٥٢ ـ ١٥٣ .

[٢] : الرسالة القشيرية / ص ١٦٤ .

فقلت : كيف عرفتني ؟ فقال : من عرف الله تعالى لا يخفى عليه شيء ، فقلت : أرى لك حالاً مع الله تعالى ، فلو سألته أن يحميك ويقيك الأذى من هذه الزنانير ، فقال : وأنا أرى لك حالاً مع الله تعالى ، فلو سألته أن يقيك شهوة الرمان ، فإن لدغ الرمان يجد الإنسان ألمه في الآخرة ، ولدغ الزنانير يجد ألمه في الدنيا فتركته ومضيت .

إذ إن الحالة التي كان عليها الرجل الذي رآه الخـّواص (مطروحاً على الأرض وقد اجتمعت عليه الزنابير) ، هو ما دعاه إلى التوقف والتحدّث معه ، أي إن هيأة الشخصية وحالتها الغريبة حلت محل الصوت الذي كان في العادة هو الذي يجبر الشخصية على التوقف للاستعلام ومن ثم تلقي الرسالة ، أما ما يثبت أن هذا الرجل هو هاتف وليس رجلاً عادياً ، معرفته للخوّاص مما أثار استغرابه وتساؤله (كيف عرفتني ؟) ، ثم معرفته بأمر الرمان الذي مرّ به الخواص في الجبل ، وتحديداً اشتهاء الخوّاص لذلك الرمان مما دعاه إلى أخذ واحدة منه ، فلو سلّمنا بأنه عرف الخوّاص لاحتمال رؤيته له في مكان ما ، بالرغم من إن النص يُظهر خلاف ذلك ، ونعني إجابة الرجل على سؤال الخوّاص حول معرفة هويته (من عرف الله تعالى لا يخفى عليه شيء) ، فكيف يمكنه معرفة واقعة حدثت ولم يشهدها أحد (رؤية الخواص للرمان وأخذ واحدة منه) ، وتحديداً أن أخذه للرمان لم يكن بدافع الجوع وإنما الشهوة ، وهذا يُعد أمراً غيبياً لا يعلمه سوى عالِم الغيب والخواص ، لكن علم الرجل به كان واضحاً وأكيداً وعلى أساسه وجّه العتب واللوم للخوّاص بتلك العبارات البليغة والتشبيه الرائع والمقارنة الحاذقة (فإن لدغ الرمان يجد الإنسان ألمه في الآخرة ، ولدغ الزنابير يجد ألمه في الدنيا) ، كل هذه الأدلة تثبت أن شخصية الرجل تمثل (هاتف) من جملة الهواتف التي حفلت بها حكايات الصوفية ، لكن هناك تطوّراً فني وتنويع في الاستخدام بدأ يظهر في طبيعة السرد الحكائي وطريقة رسم الأحداث والشخصيات ، إذ إن (الهاتف الصوتي) كان يعتمد أسلوب الخطاب الموجّه أو المباشر في إيصال الرسالة ، لكن (الهاتف المُجسّم) أعتمد أسلوب الحوار ، إذ نجد في الحكاية حواراً مباشراً يتبادله الهاتف مع البطل ، ومن خلاله يتم إيصال الرسالة .

في بعض حكايات الهاتف حدث تطوير لآفاق الخيال والخوارق والعجائبية في النص الحكائي ومن الأمثلة على ذلك التطوّر ما نجده في هذه الحكاية : [1]

وقال إبراهيم بن ادهم : نمت ليلة تحت الصخرة ببيت المقدس فلما كان بعض الليل نزل ملكان ، فقال احدهما لصاحبه : من هذا ؟ فقال الآخر : انه إبراهيم ابن ادهم ، فقال : ذاك الذي خفض الله له درجة من درجاته ، فقال : لماذا ؟ قال : لقد اشترى من البصرة تمراً ، فوقعت تمرة من تمر البقال على تمره ولم يرجعها إلى صاحبها ، قال إبراهيم : فسافرت إلى البصرة واشتريت تمراً من ذلك الرجل وأوقعت تمرة على تمره ، ثم رجعت إلى بيت المقدس ونمت تحت الصخرة ، فلما كان بعض الليل إذا أنا بملكين نزلا من السماء ، فقال احدهما لصاحبه : من هذا ؟ فقال الآخر : انه إبراهيم بن ادهم ، فقال : انه ذاك الذي ردّ الله تعالى مكانته ورفع درجته .

فصورة الهاتف هنا مغايرة تماماً لكل ما مرّ ذكره ، إذ نجد الهاتف المُجسّم جاء بهيأة (مَلَك) بدلاً عن الإنسان ، وجاء مثنى ولم يكن مفرداً (مَلكان) ، وقد استخدما أسلوب الخطاب غير المباشر، فهما عن طريق تبادل الحوار وجها لإبراهيم بن أدهم رسالة حول تقصير حدث منه غفلة ، استحقّ معه خفض درجة من درجاته العرفانية ، ثم نجد إبراهيم يغادر المكان ويسافر لتصحيح الخطأ الذي وقع منه ، ويعود إلى المكان نفسه ، ونفس الهيأة التي كان عليها أول مرة (ثم رجعت إلى بيت المقدس ونمت تحت الصخرة) ، إذ كان في المرة الأولى من وجوده في هذا المكان (بيت المقدس) ، نائماً تحت الصخرة ، ولا أحسب النوم بمعنى النوم الحقيقي ، وإلا لكان ما رآه من قبيل الرؤيا ، ولوجدنا في النص ما يدل على إن الواقعة حلم وليس حقيقة ، وإن من الهواتف ما يتلقاه المتصوفة في أحلامهم ورؤاهم ، ولكن أغلب الظن أن استخدام الفعل (نمت) جاء بمعنى التمدد والاضطجاع تهيؤاً للنوم . ما يعنينا من كل ما ذكرناه ،

---

[1] : الرسالة القشيرية / ١٠٧ ـ ١٠٨ .

إن إبراهيم حين عاد للمكان نفسه والهيأة نفسها ، كان يتوقع تلقي هاتفاً آخر ، وهو الهاتف ذاته بلا شك ، فحدث ما كان متوقعاً ، ونزل المَلكان ، وتبادلا الحوار ذاته ، حتى ذلك السؤال حول هوية إبراهيم مع تغيير في العبارة الأخيرة فقط التي تتضمن رجوع الدرجة المستلبة ، لتصحيح الخطأ . بالرغم من الصنعة الواضحة في كتابة القصة ، لكنها أعطتنا صورة جديدة للهاتف المُجسم ، أثرى خيالنا وكسر النمطية في هذه الحكايات ، وذلك بظهور الهاتف مرتين ، والتنفيذ المباشر للرسالة الإلهية ، والحصول على الثواب سريعاً ، كوقوع العقاب سريعاً .

المنامـــــات /

هي شكل من أشكال حكايات الكرامات الصوفية ، لكن أحداثها تدور في الأحلام والرؤى ، وقد شكلت جزءاً كبيراً من مادة النثر الصوفي ، لما لها من أهمية في التعبير عن أفكار المتصوفة وشؤونهم ، وعرض حالات الرفعة والسمو والقرب الإلهي التي وصلت إليها ذواتهم مما جعلتهم بمرتبة قريبة من مراتب الأنبياء . والرؤيا تروى على الأكثر عن لسان من تراءت له ، فما وصل إلينا منها هو التعبير عن مضامينها على النحو الذي أراده صاحب الرؤيا ، فربما أصاب أجزاءها أو مشاهدها بعض التعديل مما يجده صاحبها ضرورياً لتكون رؤياه مقبولة ، ومنسجمة مع ما يؤمن به ، ومؤثرة لأنها من وسائل الصوفية في التهذيب . والرؤى والأحلام تعبير عن نشاط الخيال بعد أن يدرك النوم الحواس ، فما يجده النائم في حلمه من أحوال إنما ميدانه الخيال الذي لم يخمد في النوم ، مما يجعل الفرد يتصور إنه كان في حال حقيقية لقوة فاعلية الخيال في أثناء النوم . وتتفاوت طبيعة الرؤى تبعاً لطريقة من يرويها ، وطولها ، وموضوعها ، على إنها تشير إلى إن ما يروى كان في أثناء النوم ، وتبدأ بالإشارة إلى نوم صاحب الحلم ، أو إلى إن ما يتحدث عنه قد رآه في المنام .[١]

على نحو ما نرى في هذه الحكاية :[٢]

---

[١] : ينظر كتاب النثر الصوفي / ص ٢٣٠ ـ ٢٣٢ .

[٢] : الرسالة القشيرية / ص ١٣٥ .

وقيل : رأى أبو العباس بن سريج في منامه في مرض موته ، كأن القيامة قد قامت ، وإذا الجبار سبحانه يقول : أين العلماء ؟ قال : فجاءوا ، فسألهم : ماذا عملتم ؟ فأجابوا : يا رب قصّرنا وأسأنا ، ثم أعاد السؤال كأن لم يرض به وأراد جواباً آخر ، فقلت : أما أنا فليس في صحيفتي الشرك ، وقد وعدت أن تغفر ما دونه ، فقال : اذهبوا فقد غفرت لكم ، ومات بعد ذلك بثلاث ليالٍ .

فالراوي للرؤيا (أبو العباس بن سريج) ، أي إنه صاحب الرؤيا نفسه ، وقد كانت رؤياه من نمط الرؤيا الإستشرافيّة أو الرؤيا التنبؤية ، أي تلك التي تستقريء المصائر ، وتنبئ عن أحداث مستقبلية لم تقع بعد ، فأبو العباس في رؤياه هذه استطاع أن يرى نفسه في موقف الحساب مع جملة العلماء ، ثم رأى ما سيؤول إليه مصيره ومصير أصحابه ممن لم يصرّح عنهم ، والذي توضّحه العبارة الصادرة عن الله عزّ وجل (اذهبوا فقد غفرت لكم) ، وقد جاءت هذه الرؤيا موافقة للحال التي كان عليها ابن سريج ، أي مرض الموت وانشغال الفرد في تلك اللحظات بالتفكير في الحساب والمصير وهل ينال المغفرة أم تغلب الذنوب على الحسنات فيستحق العقاب ، وغيرها من الأمور الأخرى. وقد كثُر في المنامات رؤية المتصوفة لمشاهد يوم القيامة ورؤيتهم لله تعالى ، سواء كان الراوي يرى نفسه في تلك المشاهد على نحو ما مرّ بنا في الحكاية السابقة ، أم يرى أشخاصاً غيره قد يكونون من مشايخ المتصوفة الأموات أو حتى الأحياء منهم ، على نحو ما نجد في هذه الحكاية : " **قال الحسين الأنصاري : رأيت في النوم كأن القيامة قد قامت ، وشخصاً قائم تحت العرش ، فيقول الحق سبحانه : يا ملائكتي من هذا ؟ فقالوا : الله أعلم ، فقال : هذا معروف الكرخي ، سكرَ من حبي ، فلا يفيق إلا بلقائي** " [1]

---

[1] : الرسالة القشيرية / ص ٣٣١ .

وهذه أمثلة أخرى : " **روي عن أبي يزيد البسطامي أنه قال : رأيت ربي عز وجل في المنام فقلت : كيف الطريق إليك ؟ فقال : اترك نفسك وتعال** " [١] ، وأيضاً : " **قال يحيى بن سعيد القطان : رأيت ربي في المنام ، فقلت يا رب كم أدعوك فلا تستجيب لي ، فقال تعالى : يا يحيى إني أحب أن أسمع صوتك .** " [٢]

ولم تقتصر المنامات على رؤية الله تعالى ، فقد وردت العديد من المنامات التي ذكر فيها أصحابها رؤيتهم للرسول الكريم أو سائر الأنبياء ، كذلك الأئمة المعصومين أو أولياء الله الصالحين ، وكثيراً ما يقوم صاحب الرؤيا بطلب النصح والموعظة أو المعونة من تلك الشخصيات ، وقد تقدّمها له دون طلبٍ منه.

لنرَ هذه المنامة على سبيل المثال :

" **قال بشر بن الحارث : رأيت أمير المؤمنين علي بن أبي طالب رضي الله عنه في المنام ، فقلت : يا أمير المؤمنين عظني ، فقال : ما أحسن عطف الأغنياء على الفقراء طلباً لثواب الله تعالى ، وأحسن من ذلك تيه الفقراء على الأغنياء ثقةً بالله تعالى ، فقلت له يا أمير المؤمنين زدني ، فقال :**

قد كنت ميتاً فصرت حياً وعن قريب تصير ميتا " [٣]

ملخص الرؤيا إن بشراً رأى الإمام علي بن أبي طالب (عليه السلام) في المنام فطلب منه الموعظة ، ولمّا وعظهُ استحسن كلامه فاستزاده ، وعندها وعظه الإمام ثانية ولكن بالشعر لا بالنثر على سبيل التنويع .

ومن المنامات الأخرى ما كان يرى فيها الرائي بعض الأموات من المشايخ والصالحين ، فيسألهم عن حالهم ويجيبونه بالحديث عمّا وقع لهم ، على نحو ما نجد في هذه الأمثلة :

---

[١] : المصدر نفسه / ص ٣٦٩ .

[٢] : المصدر نفسه / ص ٣٦٩ .

[٣] : الرسالة القشيرية / ص ٣٦٩ .

" رؤي سفيان الثوري في المنام ، فقيل له : ما فعل الله تعالى بك ؟ فقال : رحمني ، فقيل : ما حال عبد الله بن مبارك ؟ فقال : هو ممن يلج على ربه كل يوم مرتين ... و رؤي الحسن بن عاصم الشيباني في المنام ، فقيل له : ما فعل الله بك ؟ فقال وماذا يكون من الكريم إلا الكرم ..! " [١]

لو تأملنا كل المنامات السابقة ، لوجدنا إن السمات الغالبة عليها هي الإيجاز وقصر العبارات ذلك لأنها تجسد الحلم وهو بطبيعة الحال قصير ولا يستغرق فترة زمنية طويلة ، أضف إلى ذلك بساطة اللغة والمعاني ، ومحدودية الحدث والشخصيات ، إلى جانب النمطية في رسم الإطار العام للحكاية ، وتكرار عبارات وتراكيب معينة . لكننا وجدنا بان هناك بعض المنامات التي شكّلت فارقاً عن الأمثلة السابقة ، لأنها عمدت إلى تغذية النص بجوانب عجائبية ، وخوارق إضافية ، لاحظ هذه النصوص : [٢]

سمعت الأستاذ أبا علي الدقاق يقول : اعتللن مرة بمرو فاشتقت أن أرجع إلى نيسابور فرأيت في المنام كأن قائلاً يقول لي : لا يمكنك أن تخرج من هذا البلد ، فإن جماعة من الجن ، استحلوا كلامك ، ويحضرون مجلسك ، فلأجلهم يحسن أن تجلس ههنا .

وروي عن الليث أنه قال : رأيت عقبة بن نافع ضريراً ، ثم رأيته بصيراً ، فقلت له : بم ردّ عليك بصرك ؟ فقال : أتيت في منامي ، فقيل : قل يا قريب يا مجيب يا سميع الدعاء يا لطيفاً لما يشاء، ردّ عليّ بصري ، فقلتها ، فردّ الله عز وجل عليّ بصري .

سمعت الأستاذ أبا علي الدقاق رحمه الله تعالى يقول : كان بي وجع العين حين رجعت من مرو إلى نيسابور ، وكنت خلال أيام لا أجد النوم فتناعست صباحاً ، فسمعت قائلاً يقول لي : ((أليس الله بكاف عبده)) فانتبهت وقد فارقني الرمد .

---

[١] : المصدر نفسه / ص ٣٦٩ .

[٢] : الرسالة القشيرية / ص ٢٦٨ ـ ٢٦٩ ، ص ١٢٣ .

في الحكاية الأولى جمع النص بين المنامة والهاتف ، زيادةً في التشويق وتعميقاً للجو الخيالي ، لاسيما أن الرسالة التي نقلها الهاتف تتعلق بالجن لا بالإنس ، وقد نسب لهم فعل الأناس العاديين من حضور المجالس ، واستحسان كلام الشيوخ ، الأمر الذي يجعل بقاء الشيخ في (مرو) من قبيل الاضطرار لا الاختيار ، وهي سلطة للجان لا يمتلكها الإنسان ، ذلك إن بعض الأشخاص مهما بلغوا من درجات عرفانية ، يبقى لديهم تهيب من الجن ، لمعرفتهم أكثر من غيرهم بأحوال تلك الجماعات وما يمتلكون من قدرات . إذاً فالمنامة هنا خرجت عن إطار الحلم العادي ، لتتحول إلى مؤثر فاعل على قرارات الشخص و سير الأحداث على حياته ، وفي النص الثاني والثالث اقترنت المنامة بتحقق معجزتين إلهيتين ، الأولى رجوع البصر إلى عقبة بن نافع ، وذلك أثناء النوم وعن طريق تلقينه دعاء معين من قِبل هاتف ، فقُبل الدعاء و تحققت المعجزة ، لكننا لا نعلم كم من الوقت استغرق ذلك الأمر . على العكس من النص الآخر حيث معجزة الشفاء من الرمد ووجع العين تحققت أثناء المنام ، لأن الدقاق ما إن انتبه من النوم حتى فارقه الرمد . مثل هذه النصوص تجعل من الرؤيا كرامة حقيقية تثير الدهشة والافتتان ، لأن الفعل الخارق أصبح ملموساً ومتجسداً للعيان وهناك قرائن مادية دالة عليه غير الرواية .

لقد اتسمت الرؤى السابقة بأن التعبير عن الهدف أو الحكمة كان مباشراً ، لكن هناك بعض الرؤى التي اتخذت الطريقة غير المباشرة للتعبير عن المعاني و الأفكار ، وذلك بتجسيمها واعتماد الإرتسامية في التعبير عنها ، على نحو ما نجد في هذه الأمثلة : [1]

وقال احمد بن أبي الحواري : رأيت في النوم جارية ، ما رأيت أحسن منها ، يتلألأ وجهها نوراً ، فقلت : ما أنور وجهك .. ! فقالت : تذكر الليلة التي بكيت فيها ، فقلت : نعم ، فقالت : حملت إليّ دمعتك فمسحت بها وجهي ، فصار وجهي هكذا .

---

[1] : الرسالة القشيرية / ص ٣٧٥ ـ ٣٧٦ ، ص ١١٤ .

وقال أبو بكر الكتاني : رأيت في المنام شاباً لم أر أحسن منه ، فقلت : من أنت ؟ فقال : التقوى ، قلت : فأين تسكن ؟ قال : في كل قلب حزين ، ثم التفت فإذا امرأة سوداء كأوحش ما يكون ، فقلت : من أنت ؟ فقالت : الضحك ، فقلت : وأين تسكنين ؟ فقالت : في كل قلب فرح مرح ، قال : فانتبهت واعتقدت أن لا اضحك إلا غلبة .

ففي النص الأول يجسّم لنا البكاء من خشية الله بهيأة جارية حسنة المظهر ، فيرسم لنا وجهها في صورة ملائكية حيث الجمال الساطع والنور المتلألئ وكأنها درّة من درر الجنة ، فتخبره أنها اكتسبت هذا الحسن من دمعةٍ مسحت بها وجهها ، وقد حُملت إليها منه . أما النص الثاني فيجسّم لنا التقوى بهيأة شاب جميل ، والضحك بهيأة امرأة سوداء قبيحة ، وهو هنا إنما يعقد مقارنة بينهما للموعظة والنصح بُغية الاعتبار.

إن الأعم الأغلب في حكايات المنامات مجيئها منفردة ، لكننا لاحظنا وجود البعض منها مُضمّنة في حكايات أخرى ، إذ تشارك في سير الأحداث وتناميها ، وقد تكون الحل لعقدة الحكاية والصراع الدائر فيها ، على نحو ما نجد في هذه الحكاية : [1]

ويحكى عن الجنيد إن السري السقطي كان يقول له : تكلم على الناس ، فقال الجنيد : وكان في قلبي حشمة من الكلام على الناس ، فإني كنت اتهم نفسي في استحقاق ذلك ، فرأيت ذات ليلة النبي ﷺ في المنام ، وكانت ليلة جمعة ، فقال لي : تكلم على الناس ، فانتبهت وأتيت باب السري السقطي قبل أن أصبح ، فدققت عليه الباب ، فقال : لم تصدّقنا حتى قيل لك ، فقعد للناس بالغد في المسجد ، فانتشر الخبر بين الناس ، أن الجنيد قعد يتكلم على الناس ، فوقف عليه غلام نصراني متنكراً ، وقال له أيها الشيخ : ما معنى قول رسول الله ﷺ : ((اتقوا فراسة المؤمن ، فإن المؤمن ينظر بنور الله تعالى)) فأطرق الجنيد ، ثم رفع رأسه ، وقال : أسلم فقد حان وقت إسلامك ، فأسلم الغلام .

---

[1] الرسالة القشيرية / ص ٢٤١ .

الصراع في الحكاية يدور حول جلوس الجنيد للتحدّث إلى الناس ، وقد وصل إلى ذروته حين طلب منه شيخه السري السقطي ذلك ، بينما هو كان متردداً لشعوره بأنه غير مؤهل لهذا الأمر ، وبينما الشخصية تتجاذبها أطراف الصراع رفضاً وقبولاً ، تأتي الرؤيا بالحل ، إذ يرى الجنيد الرسول الكريم في المنام ، فيأمره بالجلوس إلى الناس والتحدّث إليهم ، وهنا لا مجال للشك والتفكير والتزعزع ، وإنما التنفيذ المباشر ، فيذهب الجنيد إلى شيخه ما إن ينتبه من المنام وقبل حلول الفجر ، وإذا به بما يملك من فراسة تمكّن من معرفة ما دار في المنام ، وهذه من الأمور التي تثير دهشة القارئ وتفعّل من حس التشويق لديه ، فتحثّه على متابعة النص والإقبال عليه ، وإذا بالنص يفاجؤنا بحدث آخر أكثر غرابة وهو كشف الجنيد لتنكّر الغلام النصراني ، الذي سأله سؤالاً يتعلق بصحة امتلاك المؤمن للفراسة ، فإذا بالإجابة تكون شاهداً ودليلاً دامغاً ، بأن يخبره أنه على علم بنصرانيته وتنكره وأنه قد حان وقت إسلامه ، فيُسلم الغلام . إن القصة مشوقة وفيها معاني عميقة وصراع واضح وأحداث متلاحقة ، وقد كانت المنامة هي الرابط بينها ، والعامل المساعد على تواصلها .

لقد استطعنا في هذه العجالة تسليط الضوء على أهم الأشكال الحكائية والتمظهرات السردية في النثر الصوفي لما لها من تأثير على جملة النثر العربي عموماً ، والنثر العباسي تحديداً ، فقد تأثر بها وأثر فيها ، واستطاعت تلك الحكايات مع ما فيها من بساطة وغلبة للجانب الفكري والمعنوي على الجانب الفني واللغوي ، أن تشكّل نقطة تحوّل وانزياح في الأسلوب الأدبي لكتابة النثر العباسي ، الذي شكّل النثر الصوفي ركناً مهماً من أركانه ، كما أسهمت في بلورة شكلٍ جديد من أشكال الشعرية ، وهو شعرية الغموض والتورية في المضامين والدلالات ، إذ بدا واضحاً للقارئ أن هنالك دائماً مقاصد ومعاني معلنة وأخرى خفية ، يتم التوصّل إليها عن طريق التأويل والتحليل والقراءة المتمعنة للنص .

المبحث الرابع
شعرية الاغتراب في النثر الصوفي

لقد اخترنا موضوع الاغتراب تحديداً لما له من أهمية عند أغلب كتّاب العصر العباسي من شعراء وناثرين ، فلا تكاد كتابة أي منهم تخلو من هذا الموضوع ، وقد أبدع كلٌّ على طريقته في التعبير وصياغة المعاني واختيار الزاوية الأكثر إثارةً وتشويقاً في الموضوع ، لبثّ لواعج النفس ، وآهات الروح ، من زمنٍ ومجتمعٍ يقسو على كل ذي معرفةٍ ونبوغ ، فيرسل به إلى منافي الغربة المكانية والاغتراب الذاتي . وقد أمعن المتصوفة أكثر من أي فئة أخرى في التركيز على هذا الموضوع ، لظروف حياتهم ومبادئ طريقتهم العرفانية التي كانت تستعصي على فهم الكثيرين ، فهم أناس يرتفعون مع كل يوم منزلةً في المعرفة والتنوّر ، ويعيشون في مجتمع يهبط مع كل ساعةٍ منازلاً في الحضيض والتيه والفساد ، فأنى لهذه المعادلة أن تنسجم ، وكيف لا يعاني مثل هؤلاء من ألم الاغتراب .

سوف نسلط الضوء على شعرية الاغتراب عند أبي حيان التوحيدي ، ذلك إنه اهتّم كثيراً بالغربة والاغتراب ، وجاء بمعاني جميلة وعميقة طغت على الكثير من معاني الاغتراب عند سابقيه ، فضلاً عن لغته المميزة وأسلوبه الكتابي المتفرد ، ففي كتابه الشهير (الإشارات الإلهية) ، قدّم لنا شكلاً من أشكال التعبير عن الذات عِبر مسارين مختلفين ، المسار الأول عرض فيه خطاب الذات مع نفسها وكشفها لكل الآلام والعذابات والأشواق التي تزدحم في أعماقها ، أنظر قوله : " **وقد قيل : الغريب من جفاه الحبيب ، وأنا أقول : بل الغريب من واصله الحبيب ، بل الغريب من تغافل عنه الرقيب ، بل الغريب من حاباه الشريب،بل الغريب من نُودي من قريب ،**

بل الغريب من هو في غربته غريب ، بل الغريب من ليس له نسيب ، بل الغريب من ليس له من الحق نصيب ."[١]

أما المسار الثاني فقد عرض فيه خطاب الذات مع الذات الإلهية ، متخذاً من أسلوب المناجاة والدعاء وسيلة لعرض تضرعاتهِ واسترحامهِ وعتابهِ ، على نحو ما نجد في النص الآتي :

" اللهم إنا قد حاربناهم فيك ، وسالمناهم لك ، وحكمنا لهم عنهم لوجهك ، وصبرنا على أذاهم من أجلك ، فخُذ لنا بحقنا منهم ، وإلا فاصرف قلوبنا عنهم ، وأنسنا حديثهم ، واكفنا طيبهم وخبيثهم ." [٢]

ومن تلاحم الخطابين في نصوصه أوجد لنا التوحيدي جملة من معاني الاغتراب ، منها إن (الاغتراب جحيم العدم ونكران الآخر) ، ويتجسد ذلك في قوله : **" يا هذا ! الغريب في الجملة من كله حُرقة ، وبعضهُ فُرقة ، وليلُه أسف ، ونهارهُ لهف ، وغَداؤه حَزَن ، وعشاؤه شجَن ، وآراؤه ظِنن ، وجميعه فِتن ، ومَفرقه مِحَن ، وسرّه عَلَن ، وخوفُه وطن "** [٣]،وقوله : **" حبيبي هاجري ومن أهيم بهواه سال عني وقد بقيت مرجوماً من أعزتي كما صرت مرجوماً من أحبتي "** [٤] ، إننا أمام خطاب يرسم لنا الاغتراب في صورة العدم والنكران والتيه في جحيم الآخر ، إنه يعبّر عن حالة التشظي والتفكك التي تعانيها ذات الإنسان حين يهجره الآخرون وينكرون وجوده ، فتتحول حياته مع بني جنسه إلى ما يشبه السراب ، وعندها لابد للروح من أن تشعر بمرارة الاغتراب ، لأن كلّ ما حولها قضبان تخنق وجودها وكينونتها ، وتقمع إنسانيتها بالوحدة والهجران ، فتضيق النفس حتى بالجسد الذي يؤويها ، وتتلاشى فيها كل

---

[١] : الإشارات الإلهية / ص ١١٤ .

[٢] : المصدر نفسه / ص ١١٦ .

[٣] : المصدر نفسه / ص ١١٦ ـ ١١٧ .

[٤] : المصدر نفسه / ص ٢٨٨ .

المعـاني إلا ذلـك الـوعي المفـرط بـالألم والوحـدة المنفتحـة علـى التيـه . والمعنـى الآخـر إن (الاغتراب معرفة وعلو الذات) ، لاحظ النص : " **أم ليتني سلكت فِجاج العمى ، ولم أعلُ قُلل البصيرة . أم ليتني انطويت على غُصص الفوت ، ولم أبح بسرائر الحال** " [١] ، وقولـه : " **إن بحثت لم يزدك البحث إلا عمى ، وإن شربت لم يزدك الشرب إلا ظمأ** " [٢] ، وقولـه : " **هل رأيت قولاً كلما بان غمض ، فهل رأيت ناراً كلما أطفئت اشتعلت ،هل رأيت بياناً كلما وضح أشكل ، وهل رأيت شيئاً كلما كوّن فسد ، وهل رأيت فتقاً كلما رتق اتسع** " [٣]، إن الذات في لحظات التجلي تَلجُ أبواب المعرفة المطلقة ، فتشربُ من معينها حتى ترتوي ، وهي حينئذ تفيض بما لديها على من يحيطها ، وهنا تقف بموازاة الآخر الجاهل ، الذي ينكر معرفتها وتجلياتها ويعدها ضرباً من الهذيان ، فتتحول المعرفة وبالاً على حاملها ، وعزلة وغربة عن الأقران ، فلا هو يستطيع مغادرة النور والعودة للظلام ، ولا هم عالمون بظُلمةِ أنفسهم فيغادرونها للنور ، وهنا تحدث القطيعة ، وتتحول المعرفة إلى جحيمٍ وحصارٍ روحي لحاملها ، بدلاً من أن تكون طوقَ النجاة . و العارف حين تخنقه الغربة ورفض الآخر ، يعلل النفس بعلوها وهوان الآخرين .

أنظر قوله : " **وأرى إني قد أدركت الفائت ، وحصّلت العزم ، وملكت النفس ، وأحرزت المأمول ، وبلغت التي إليها سعى الساعون ، وفي سرحها رعى الراعون ، أما فيكم من يقابلني بوجهه ، ويقاولني بما عنده من غيبه وشاهده بالحجة والشبهة** " [٤] ، وقولـه : " **يا هذا إني أرى ما ترى ، فهل ترى ما أرى ؟ ... أرى جملة أنوار الخلق عليها ساطعة ، وأخبار**

---

[١] : الإشارات الإلهية / ص ١٨٣ .

[٢] : المصدر نفسه / ص ٢٠٧ .

[٣] : المصدر نفسه / ص ٣٤٤ .

[٤] : المصدر نفسه / ص ١٦٦ .

الخلق عنها قاطعة " [١]، وقوله:" **حتى كأني نَبَوتُ عن الكون نُبُوّاً ، وسموتُ عليه سموّاً "**[٢] إن هذه اللغة المتعالية ، وهذا التحدي و الاستخفاف بالآخر عِبر الاستفهام الإنكاري ، والمقارنة بين ما يملك من معرفة وما لا يمكنهم امتلاكه ، هي وسيلة التوحيدي لترجمة اغترابه ، وتجاوز آلامه والسمو فوق الواقع الرافض له ، لا لشيء إلا لتميزه وتفوقه وسعة معرفته.

وللاغتراب معنى آخر هو (تيه الذات وألم الانفصال) ، أنظر قوله : " **آه لنفس مُنيت بهوى شديد ورميت من مدى بعيد .. ووعدها سلف وانتظارها تلف وظاهرها حسرة وباطنها حيرة ووصالها فرقة وفراقها حرقة ورواياتها تكذيب وكرامتها تعذيب وفطنتها تحبيب ونقلتها ترتيب وسكرها خطر وصحوها بطر وفعلها عدوان ودعواها بهتان وشكرها كفران وأولها خداع وأوسطها متاع وآخرها ضياع وكلها في كلها قناع و رواع "** [٣]

وقوله : " **الضلوع مشوية بالأسى والحَزن ، والأكباد متهرية بأنواع الآفات والسقم ، والأرواح ذائبة بضروب الحسرة واليأس ، فلا إلى الخلوة معاج ، ولا بالمجالس ابتهاج . ليل يكرُ بهمٍّ ناصب ، ونهار يَمرُّ بكربٍ لازب ، وعينٌ إذا رمقت بهتت ، ونفسٌ إذا تمنت فتنت ، وروحٌ إذا هشت عُذّبت ، وأعراضٌ بين هذه الأحوال ليس لها لبثٌ فتعرف ، ولا لها ريثٌ فيصرف . وعلمٌ مع ذلك كله لا ينفع، وعملُ لا يصح ،وإشارة لا تصدُق ،وعبارة لا تتحقق ، وحجة إذا لاحت طاحت ، وشُبهة إذا وردت ركبت ، وقولٌ كلما طال عنّى ، وسكوت كلما امتد أضنى وأفنى ، فالسلم حربٌ ، والروحُ في كرب ، والمستقيم معوجٌ والخاطئ على الساحل مُلتجٌّ، والوقت كدر والزمان غبر، والراجي قانط والصاعد هابط . فقل لي الآن: بمن أتعلق ؟ ولمن أتملق ؟ وماذا أقول ؟ وأي شيء أسمع ؟ وفي أي شيء أفكر؟ أي ركن ألوذ ؟ وفي أي وادٍ أهيم ؟ وعلى ماذا**

---

[١] : الإشارات الإلهية / ص ٩٣ .

[٢] : المصدر نفسه / ص ٩٥ .

[٣] : المصدر نفسه / ص ١٨١ .

أعرّج ؟ وإلى ماذا أنتسب ؟ " [1]، إن الذات في لحظة الاغتراب تضيع في عتمة التيه ، وهذه النصوص تشير إلى تيهٍ في ظلمة الذات نفسها ، فهي عندما تخوض في بحار الباطن تشعر بالانفصال والسقوط والانكسار والضياع ، لعدم تمكنها من الربط بين ما كان من سابق عهدها بالحياة ، وما يمكن أن يكون كنتيجة حتمية لما صدر عنها من هفوات ، وهنا تبدأ لحظة التيه والضياع ورحلة البحث عن مأوى ، فإذا كان الجسد يعود إلى تكوينه الأرضي ، فان النفس تأوي إلى غسقها ونزواتها منجذبة نحو شيطان الدنيا ، أو ربما تتقوقع داخل مخاوفها وهواجسها وعذاباتها فتحيا في سجن النكران واللوم للأبد ، وهنا يعلو صوت الألم وصرخات الاستنكار ، أنظر قوله :

" **ولزمت الصمت حتى نسيت الكلام، واعتزلت حتى قيل هو من الوحش** " [2] ، إنه ألمٌ عميق ذلك الذي يُجبرُ المرء على الصمت الدائم والعزلة الموحشة، وهو يوضّح بعضاً من أسباب ذلك الألم بقوله : " **كيف أتكلم والفؤاد سقيم ؟ أم كيف أترنم والخاطر عقيم ؟ أم كيف أصبر والبلاء شامل ؟ أم كيف أجزع والعناء حاصل ؟ أم كيف آنس بالصديق والصديق مُداج ؟ أم كيف أسلو عن الإلف والإلف مُناح ؟ أم كيف أثق بما نُمق من الخبر وقد كذّبني ما حُقق بالعيان ؟ أم كيف اسكن إلى الانتباه وقد أقلقني المنام؟ أم كيف أستريح إلى المنام وقد لعبت بي الأحلام ؟ نفسٌ يتردد بالحُرَق في جوانح تهتكت بالأماني ، وجمرةٌ تتوقد بالحسرات كأنها سير السواني ، فما تنفع الراحة المأمولة مع الكرب اللازم ، وماذا يُجدي الرجاء الكذوب مع الخطب المتفاقم ؟ الويل لمن أعرض عنه الحق ! والويل لمن بُلي بالخَلق ! وكيف لا تعظم البلوى بالخَلق على من هو أيضاً من الخَلق ؟!** " [3]، إن ألم التوحيدي هو ألم الوعي بالوجود ووجع الروح في

---

[1] : الإشارات الإلهية / ص ٣٠٣ .

[2] : المصدر نفسه / ص ٢٥٤ .

[3] : المصدر نفسه / ص ٣٠٢ ـ ٣٠٣ .

جحيم الجسد ، ألم الحيرة في اتخاذ القرار ، ألم الاستنكار والتساؤل الذي بلا جواب ، وألم البوح بالجرح للحصول على الخلاص ، إن التوحيدي من خلال ألم اغترابه يرسم شكلَ الحياة التي تُظهر وعيهُ ووحيهُ . ولكن يبقى ألم الانفصال عن الآخر (الحبيب ، الصديق ، القريب) هو أكبر الآلام وأشدها عنفاً ، إذ ليس لديه من يشاركه أحزانه وأفراحه ، ومعرفته وبيانه .

أنظر قوله :" **فكيف يكون حال من هو في عيده محزون ، ومما تقدم من جرائره خاملٌ مدفون ، وفي جميع حالاته مفتون مغبون ! قد تضاعف في عيده بلاؤه ، وزاد عناؤه وشقاؤه ، وأدهى مما به وأمرّ أنه لا سامع لشكواه ، ولا ناصر لبلواه ، ولا مقبل عليه في نجواه . قد خذله أنصاره ، وأسلمه أحبابه ، قد تُرك غريباً فريداً وحيداً حزيناً مبهوتاً سليباً . فهو بين هذا الجمع مُسكّرٌ على عرفانه ، وساكتٌ عن بيانه . إن نظر نظرَ من طرفٍ خفي ، وإن نطق نطقَ بلسانٍ عربي ، وإن همّ هم بقلبٍ مسبي ، وإن نهض نهضَ بكاهلٍ ملوي ، وإن حسر حسرَ بطباع غوي ، وإن أوى أوَى إلى ركنٍ وَهيّ .** "[1]

والمعنى الأخير إن (الاغتراب جنة الوجود) ، وهو معنىً حقق كسر توقع على الصعيد المعرفي ، فالمغترب يرى جنة مفقودةً تتجلى وتختفي في ذاته ، إنه الوعي المتألم الذي يتخيل الوجود جنة تخرج من جحيم الواقع الذي فرض عليه الوحدة والغربة الروحية والجسدية ، لتعوضه عن كل ما يفتقد إليه ، ولتثيبهُ على الإعراض عن الدنيا والملذات ، بالرغم من خسارة الحبيب والقريب ممن لم يستطيعوا التواصل معه ، أنظر قوله : " **يا هذا ! اغترب عن وطنك المألوف بالعزم الصحيح إلى وطنك بالتحقيق، وإن كان قد اتصل به التلويح، وثِق بأن مرويّ ذلك المكان أشرف من مرئيِّ هذا المكان والسلام.**" [2] ، وقوله: " **يا هذا إنك لمراد بأمر عظيم، ومُرشح لسر مكتوم . فالجد الجد ! فكأنك وقد بلغت الحد إنما هي حياة ذات أنفاس ، وحال**

---

[1] : الإشارات الإلهية / ص ٢٤٨ .

[2] : المصدر نفسه / ص ٢٤٦ .

دائرة بين طمأنينة ووسواس .فإن أغضيت عنها آنفاً منها ، ولم تحلم بها عائفاً لها ، ولم تكمد عليها مستغيثاً بما فوقها ، رفعوك إلى حظيرة القدس وتوجوك بتاج الروح والأنس ، وردّوك رداء المخصوصين ، وأنسوكَ جميع ما قاسيته بين العالمين ، وخاطبوك بلفظ التشريف ، وأعفوك من كل توقيف وتعنيف ، وقيل لك : تحكّم باقتراحك فلا حائل بينك وبين أمنيتك ، وابلُغ غاية ما تجد بوهمك فلا خيبة لك بعد ما سلف منك ." [1]

من كل ما تقدم ، ومن خلال رصدنا لأهم معاني الاغتراب عند التوحيدي ، وهي ما حققت له شعريته ومنحت نصوصه غِنىً وتميزاً ، وجدنا أن تشكّل الاغتراب في النصوص كان حالة تولد معرفة ، وتجسّد ألماً ، وتشتاق إلى علو إلى حد الفناء ، إنه جنة الوجود وجحيم العدم وتيه الذات وبحثها عن فردوسها المفقود بقطيعة الآخر وفجيعة الذات وتوقها للخلاص. إن شعرية الاغتراب في نصوص التوحيدي تحققت من خلال صدقُ البوح وصفائهِ وعمقهِ ، فهو الذي جعل الاغتراب شعراً بلغة الذات .

ولعل من أبرز السمات الفنية التي نلاحظها على أسلوب التوحيدي ذلك الاعتماد على التضاد هذه الطريقة في التعبير والصياغة تُعد تجاوزاً وانزياحاً عن طريقة الكتابة في النثر العربي القديم . ثم تلك الغنائية المفرطة وحرصه على تقطيع الجمل المتوالية بصورةٍ متساوية مع تشابه نهايات كل منها واستخدام الفواصل والتوازيات ، مما خلق لنصوصه مستوياتٍ موسيقيةٍ متناسقةٍ ، جعلها قريبة من نصوص الشعر المنثور في وقتنا الحاضر ، فضلاً عن ذلك براعة التنويع في الخطاب والانتقالات الأسلوبية بين الدعاء والمناجاة وأساليب الوعظ والإرشاد ، والتوبيخ والنصح ، والترغيب والترهيب .

---

[1] : الإشارات الإلهية / ص ٢٢٨ .

المبحث الخامس

شعرية البيان والبديع في النثر الصوفي

لقد تميّز النثر الصوفي باستعماله لأساليب البديع والبيان بصورةٍ مكثفةٍ ، وبطرقٍ مختلفةٍ عما هو معهود في سائر النثر العباسي ، إذ جاءت مُحملةً بمضامينٍ صوفيةٍ ، وتجاربٍ روحيةٍ ، وآفاقٍ لعوالمٍ علويةٍ ، ومعارفٍ باطنيةٍ ، ومعاني جديدة منحت النثر الصوفي قيمةً أدبيةً وتميّزاً كبيراً كفن كتابي فريد من نوعهِ ، استطاع الجمع بين الفن والدين في مهمةٍ واحدةٍ هي التعبير عن قيم الروح المطلقة ، وتسليط الضوء على العاهات النفسية للمجتمع والإنسان ، وتقديم العلاج لها . ولم يكن استخدام المتصوفة للأساليب البيانية كسائر الكتّاب الآخرين ، فتلك الأساليب لم تكن بالنسبة لهم مجرد تزويقات فنية لزيادة جمالية النصوص، وإنما كانت تتضمن بعداً فكرياً يتناسب ومضامين التصوف وأفكاره العرفانية ، لاسيما فكرة الاتحاد ، أي اتحاد الذات الفردية بالعالم ، أو اتحاد العبد مع ربه ، فتلك الصورة كانت تتجسد في استخدامهم للمحسنات البديعية التي تنشأ من اتحاد عنصرين في النص سواء تواجد كل منهما أو حذف أحدهما ، كما في التشبيه على سبيل المثال الذي يعد شدّة الترابط بين طرفيه وتطابقهما من أهم شروط نجاحه ، ثم ذلك الترابط بين الحقيقة والخيال في المجاز ، وهو من أكثر الأشياء مشابهةً للتصوف وأحوال المتصوفة وظروف حياتهم ، التي يجدونها هم الحقيقة المطلقة ، ويجدها الآخرون خيالاً وخرافةً عجائبية . لقد كان المتصوفة يأتون بالصور والمعاني والتشكّلات البديعية في نصوصهم ، ولكن دون إرادة المعنى الظاهر لها ، وإنما معاني أخرى مرادفة فيها خيال وتورية معنوية وتجليات وغوص في عوالم المجهول واللاواقعية ، ولعل هذا هو سر الإبداع والتجديد في استخدامهم للبيان والبديع.

لقد استخدم المتصوفة (التشبيه) أكثر من أي لونٍ بياني آخر ، وجاء في نصوصهم بصورٍ وأشكالٍ متعددةٍ، وامتاز بجدّته وبراعته لأنه نابع من صميم التجربة الصوفية ، حاملاً لأفكارها ومعانيها ، لاحظ نص النفري : " **الغيبة والنفس كفرسي رهان** " [١] ، وهذا النص : " **الكون كالكرة والعلم كالميدان** "[٢] .

نجد في التشبيهين تطابقاً متكاملاً ، الأول إن التسابق بين الغيبة والنفس قائم على الربح والخسارة أي الثواب والعقاب ، فمن أسلم نفسه للغيبة خسر الثواب ونال العقاب والعكس بالعكس ، فالوضع أشبه بفرسين متسابقين في حلبة الرهان أيهما تغلّب على الآخر نال الفوز والجائزة (الثواب) ونجا من العقاب .أما التشبيه الثاني ، فالكون كالكرة فعلاً إذا أخذنا بنظر الاعتبار نظام المجموعة الشمسية ودوران الكواكب حول الأرض، وأن شكل الشمس كروي وكذلك شكل الكواكب ، في حين إن العلمَ واسعٌ ومنبسطٌ وممتدٌ كميدان ، وفيه تتسابق العقول والطاقات لإحراز الفوز والتقدّم على الآخرين .

فلو تأملنا الصور التشبيهية في النثر الصوفي ، لوجدنا إن أكثرها اتصف بالإيجاز والسرعة ، لأنها تمثّل انعكاس لفكرة أو حالة وجدانية ، تلوح في ذهن المتصوف بصورة خاطفة فيعبّر عنها بصورةٍ موحيةٍ ومكثفة . على غرار ما وجدنا في الأمثلة السابقة ، والأمثلة الآتية ، انظر هذا المثال : " **قال إبراهيم الخواص لقيت غلاماً في التيه ، كأنه سبيكة فضة** "[٣] ، وقول الجنيد : " **الصوفي كالأرض يُطرح عليها كل قبيح ، ولا يخرج منها إلا كل مليح** " [٤] ، وليس

---

[١] : المواقف والمخاطبات / ص ٢٤٩ .
[٢] : المصدر نفسه / ص ٢٤٩ .
[٣] : الرسالة القشيرية / ص ١٨١ .
[٤] : المصدر نفسه / ص ٥٢٤ .

كل تشبيهات الصوفية جاءت على ذلك النحو الموجز والمألوف ، فقد وردت في كتاباتهم تشبيهات فيها روح الابتكار والجدة والتفرد ، ومن التشبيه المتفرد والمبتكر قول الشبلي : [١]

وسئل الشبلي: لماذا تصفّر الشمس عند الغروب؟ فقال : لأنها عزلت عن مكان التمام ، فاصفّرت لخوف المقام ، وكذا المؤمن إذا قرب خروجه من الدنيا اصفر لونه لأنه يخاف المقام، فإذا طلعت الشمس طلعت مضيئة ، كذلك المؤمن إذا بعث من قبره خرج وجهه يشرق .

وقول أبي علي الروذباري : [٢]

يقول أبو علي الروذباري : الخوف والرجاء كجناحي الطائر إذا استويا استوى الطير وتمّ طيرانه ، وإذا نقص احدهما وقع فيه النقص ، وإذا ذهبا صار الطائر في حد الموت .

إذ نلاحظ جمال الصورة وامتدادها والابتكار في رسمها ، مع قوة التعليل والربط بين الأجزاء ، ثم ذلك المعنى البديع والجديد والمضمون السامي في التشبيهين .

أما (الاستعارة) ، فقد تم استخدامها في النثر الصوفي بشكلٍ مفرطٍ، وقد كانت لها وظائفٌ عدة في النص منها (الإشارة والتشخيص والتجسيم والإيضاح) وهي تثري النص بمضمون رمزي يدفع القارئ إلى التأويل وإيجاد الروابط بين المعاني والألفاظ . أنظر هذه الاستعارات للتوحيدي :

" يا حلائل النجوى أحْرمي ، يا بوازغ القلب اسلمي ، يا نيران الهجر توقدي ، يا مضاجع البلوى تمهدي ... يا حلاوة الهوى أمِري .. يا مناهل العيش تكدّري ، يا حسرات القلب تحرّقي ، يا أستار الضمير تهتكي " [٣] .

لقد جعل للنجوى أشهراً يحلُّ فيها للمُحرم نزع الإحرام وهو يطالبها بأن تُحرم من جديد ، وقد استخدم هذه الاستعارة لما بين النجوى والحج من وجه شبه ، فكلاهما فعلٌ عبادي ،

---

[١] : الرسالة القشيرية / ص ١٣١ .

[٢] : المصدر نفسه / ص ١٣٢ .

[٣] : الإشارات الإلهية / ص ١٠٥ .

يقتضي الطاعة والتقرب من الله عز وجل . وفي الاستعارة الثانية جعل للقلب بوازغاً ، أي نجوم مُشعّة ، وقد استعار هذا التشبيه للدلالة على النور الذي يملأ القلب ومبعثه الإيمان الصادق . وهو جعل للهجر نيراناً لما يُحدثه من عذابٍ وحرقةٍ في قلبِ من يختبره ، وهذه الاستعارة من الاستعارات المتداولة كثيراً في النثر والشعر . في حين استعارة المضاجع للبلوى تعدّ غريبة وغير مألوفة ، فالشبه بين الاثنين يكمن في إن المضجع ينام فيه المرء فيغيب عن العالم والوعي والإحساس ، ومن البلايا ما يفعل في المرء الشيء ذاته ، إذ يشلُّ إحساسه ويُفقدهُ القدرة على الحراك والحديث وكل شيء .أما استعارة الحلاوة للهوى فهي مستمدةً من الشعور بالسعادة والرضا لاسيما عند تقارب الأحبة والذي يكون طعمه عند المحب كطعم العسل . وقد استعار المناهل للعيش لأن الإنسان يستقي من الحياة الكثير من الأمور ، وقد يصفو ماؤها أو يكدُر ، وربما كان وافراً أو شحيحاً ، فكلٌ يَردَها ويشربُ منها ثم يغادرها. وانظر استعارة الحسرات للقلب ، التي تمّ بوساطتها تشخيص المجرد وإضفاء الصفات الإنسانية على الجماد ، مستغلاً ذلك التتابع في دقات القلب كوجه شبه بينها وبين الحسرات التي غالباً ما تكون متتابعة . وأخيراً استعار الأستار للضمير ، وهي استعارة جميلة وموفقة لأن ضمير الإنسان بالفعل يُشبه الستارة التي قد تُسدل فتغطي بصر الإنسان وبصيرته وتجعله يرتكب الأخطاء والمعاصي دونما اهتمام وتفكير بالعواقب ، وعندما ترتفع تتضح رؤية الإنسان وتنكشف له الكثير من المعارف التي تُنير له طريق الصواب . لقد استخدم التوحيدي في نصٍ واحدٍ طائفةً من الاستعارات ، وهي من نوع الاستعارات المكنية أو التخييلية ، التي كثر استخدامها عند المتصوفة لما انطوت عليه من خيال ، وتجسيد للمجردات كالقلب والضمير وللمفاهيم الإنسانية كالنجوى والهوى والبلوى والهجر، هذا وقد انطوت على تفجير للغة ومعانيها ، وخروج عن المألوف ، وهو ما سعى إليه النثر الصوفي في أغلب نصوصه . لذا أكثروا من استخدام الاستعارات المكنية قياساً بالتصريحية ، لأن جانب الخيال وتعدد المعنى فيها محدود جداً ، أنظر هذه الأمثلة :

قال النفري : " **الوقفة تعتق من رق الدنيا والآخرة ، والصلاة تفتخر بالواقف كما يفتخر بها السائر** " [١] ، وقوله : " **الواقف يأكل النعيم ويشرب الابتلاء** " [٢] ، فقد منح النفري للوقفة صفاتاً إنسانية وهي القدرة على العتق من الرق ، كما جعل الصلاة تفتخر شأنها شأن الإنسان ، وهذا التشخيص للمفاهيم الإنسانية (الوقفة ،الصلاة ، النعيم ، الابتلاء) يحمل تجديداً في المعنى ، وثراءً في الخيال .

أما (الطباق) ، فقد لفت انتباه المتصوفة لاحتوائه على تلك الثنائية التي تجمع التضاد والتطابق معاً ، أي التطابق اللفظي والتضاد المعنوي ، فهذه الثنائية تحمل جدل علاقة الإنسان مع ذاته من جهة ، وجدل علاقة الإنسان مع الذات الإلهية من جهة أخرى ، إذ إن العلاقات السابقة قائمة على التقابل والاختلاف ، والاتحاد والانفصال ، والتقارب والتباعد ، وهي علاقات يحققها الطباق على مستوى اللفظ والمعنى ، ولذا كانت له قيمة فنية وفكرية كبيرةً أسهمت في ترجمة الكثير من المفاهيم الصوفية ، فاستخدام الطباق بأشكال وطرق مختلفة منح النصوص تعبيراً لغوياً جديداً ، بما طرحه من سياقات تحمل مضامينا فكرية مبتكرةً وصوراً متعددةً لأداء المعاني . أنظر قول النفري :

" **يا عبد ألق علمك وجهلك في البحر أتخذك عبداً وأكتبك أميناً** " [٣] ، وقوله :" **يا عبد قد تفقه المعرفة ولا تفقه ألفة المعرفة ، وقد تفقد المعرفة ولا تفقد ألفة المعرفة** " [٤] ، وقوله : " **يا عبد أنا أقرب من الحرف وإن نطق ، وأنا أبعد من الحرف وإن صمت** " [٥] ، من خلال هذه الأمثلة نجد النفري قد استخدم الطباق بجميع أنواعه ، ففي المثال الأول استخدم طباق

---

[١] : المواقف والمخاطبات / ص ٧٥ .
[٢] : المصدر نفسه / ص ٧٥ .
[٣] : المصدر نفسه / ١٦٧ .
[٤] : المصدر نفسه / ١٦٧ .
[٥] : المصدر نفسه / ١٦٧ .

الأسماء (علمك ، جهلك) ، وفي المثال الثاني استخدم طباق السلب والإيجاب كالنفي والإثبات (تفقه ولا تفقه ، تفقد ولا تفقد) ، وفي المثال الثالث استخدم طباق الأفعال (نطق وصمت) ، وعند تأمل هذه النصوص نجد إن الطباق قد أدى دوراً مهماً في أداء المعنى الذهني ، وتعميق الأفكار فيها . لقد زُينت النصوص الصوفية بالكثير من الطباقات الهامة ، وقد كُتبت بعضها على شكل سلسلةٍ من الطباقات المتوالية والمختلفة ، لما لهذا اللون البديعي من جماليةٍ أسلوبيةٍ وأهميةٍ فنية.[١] ، أما (الجناس) ، فهو من الألوان البديعية التي تتمتع بطاقات فنية وقيم تعبيرية تؤثر بشكلٍ فاعلٍ في أسلوب الصياغة والمستوى الإيقاعي للنص ، لاسيما عندما يجيء بصورةٍ عفويةٍ غير متكلفة . أنظر هذا المثال :**" يا عبد العلم والمعلوم في الاسم والحكم والمحكوم في العلم والحرف والمحروف في الحكم "** [٢] ، وانظر أيضاً : **" يا عبد أنا الظاهر فلا تحجبني الحواجب وأنا الباطن فلا تظهرني الظواهر "** [٣] ، وانظر هذا :**" يا هذا ! قابل تشويقي لك بالشوق منك، وواصل أذكاري لك بالتذكر"** [٤] ، وهذا المثال **" سراج من نور الغيب بدا ، وعاد وجاوز السُرج ، وساد قمرٌ تجلى بين الأقمار ، كوكبٌ بُرجه في فلك الأسرار سمّاه الحقُّ (أميا) لجمع أمته...حضر فأحضر... أنوار النبوة من نوره برزت "**[٥]، كل الأمثلة السابقة تحتوي على جناسات ، وأغلبها غير مألوفة ، وذات معاني صوفية ودلالات عرفانية (العلم والمعلوم ، الحرف والمحروف ، أذكاري وتذكّر ، سراج وسُرج) أضف إلى ذلك الموسيقى العالية التي خلقها في النص .

---

[١] : أنظر : كتاب المواقف والمخاطبات للنفري ، وكتاب الإشارات الإلهية للتوحيدي ، ورسائل الجنيد .

[٢] : المواقف والمخاطبات / ص ١٦٩ .

[٣] : المصدر نفسه / ص ١٩٨ .

[٤] : الإشارات الإلهية / ص ٢٨٢ .

[٥] : الطواسين / الحلاج / ص ٨ .

وقد أوضح استخدام المتصوفة (للسجع) ، مدى عنايتهم الكبيرة بالجانب الإيقاعي للنص ، وذلك لما ينطوي عليه من تكرار للحروف في نهايات الجمل المسجوعة ، والمقسمة إلى أقسام متساوية ومتلائمة غالباً ، مع ذلك الجرس الذي تخلقه الفواصل المتشابهة الذي يساهم في تأكيد المعنى وإقراره ، بما يمنحه للأفكار من شكلٍ منظّمٍ وقوالبٍ محددةٍ تحميها من التناثر والتشتت .أنظر هذه الأمثلة :

قال التوحيدي : " **اللهم إني أشكو إليك شاهداً جذوعا ، وغائباً مقطوعا ، وحالاً بين هذين لسنا ننفكُّ منها نُزوعا ، ولا نستهل عنها رجوعا ، ولا نجد لأنفسنا فيها خشوعاً ولا خضوعا . "** [١] ، وقول النفري : " **وقال لي لا تجعل الكون من فوقك ولا من تحتك ولا عن يمينك ولا عن شمالك ولا في علمك ولا في وجدك ولا في ذكرك ولا في فكرك ولا تعلقه بصفة من صفاتك ولا تعبر عنه بلغة من لغاتك "**[٢]، وانظر قول الجنيد : " **يا أخي رضي الله عنك كن على علم بأهل دهرك ، ومعرفة بأهل وقتك وعصرك ، وابدأ في ذلك أولاً بنفسك ، وكن عاطفاً بعد أحكامك فيه بحالك "** [٣] .

وهناك ظاهرة بديعية أخرى شاعت في النثر الصوفي بشكلٍ لافتٍ للنظر ، وهي ظاهرة (التكرار) ، الذي يرتبط عند الصوفية بطقوسهم في الذكر إذ يقوم على مبدأ تكرار لفظ الجلالة وألفاظ وعبارات دينية أخرى ، مع التركيز على معانيها ومضامينها بما يؤدي إلى الاستغراق في أجواء روحية خاصة[٤] ، كما يُسهم في تنظيم الإيقاع ، وتعميق المعاني في النصوص .على نحو ما نراه في هذه الأمثلة :

---

[١] : الإشارات الإلهية / ص ٢٥٣ .

[٢] : الموقف والمخاطبات / ص ١٣٠ .

[٣] : رسائل الجنيد / ص ٢٨ .

[٤] : ينظر: النثر الصوفي / ص ٢٧٦ .

" **وقال أبو عثمان : الشكر معرفة العجز عن الشكر . ويقال : الشكر على الشكر أتم من الشكر ، وذلك بأن ترى شكرك بتوفيقه ، ويكون ذلك التوفيق من أجل النِعم عليك ، فتشكره على الشكر ، ثم تشكره على شكر الشكر إلى ما لا يتناهى .**" [١] ، وأنظر قول التوحيدي : " **ويحك كيف تحكم بلم على خالق لم ؟ أم كيف تحتج الحجة على مُظهر الحجة ؟ أم كيف تُدل بالعقل على منشئ العقل ؟ أم كيف تباهي بالعلم واهب العلم ؟** " [٢]

فالتكرار الموجود في النصين السابقين هو من نوع (التكرار اللفظي المفروق) ، أي إنه جاء في سياق تعبيري واحد ، على نحو يكون فيه اللفظ المكرر منفصلاً عن مثيله بحروفِ جرٍّ أو عطفٍ ، أو ظروفٍ وكلماتٍ أخرى . [٣] ، أنظر قول الجنيد : " **ذلك علم العامة المعروف ، وسبيل وجودهم الموصوف ، فأما أهل الخاصة والخاصة المختصة ، الذين غُربوا لغربة أحوالهم** " [٤] ، وهناك تكرار آخر هو (التكرار المجموع) ، الذي يتوالى فيه اللفظ دون فاصل [٥] ، أنظر قول النفري : " **يا عبد إذا عرض لك أمر فقل ربي ربي ، أقل لبيك لبيك لبيك**" [٦] ، وأنظر قول الجنيد :" **هيهات هيهات طمست عن ذلك أطواق كوامل العلماء** " [٧] ، [٧] ، وهناك (التكرار الإضافي) ، الذي يعني إضافة اللفظ إلى مثيله على سبيل إضفاء معانٍ جديدة على اللفظ الذي كُرر على هذا النحو . [٨]

---

[١] : الرسالة القشيرية / ص ١٧٤ .
[٢] : الإشارات الإلهية / ص ٢٩٧ .
[٣] : ينظر : النثر الصوفي / ص ٢٧٦ ـ ٢٧٧ .
[٤] : رسائل الجنيد / ص ٣٤ .
[٥] : ينظر : النثر الصوفي / ص ٢٧٨ .
[٦] : المواقف والمخاطبات / ١٩٢ .
[٧] : رسائل الجنيد / ص ٨ .
[٨] : النثر الصوفي / ص ٢٧٩ .

وقول أبو يزيد البسطامي : " **اطلب الزهد في الزهد ، فغير ما أنت فيه من الزهد زهد** " [1] ، وقد أكثروا من استخدام هذا التكرار في تعريف المصطلحات الصوفية ، على نحو قول المكي: " **وقيل المحبة على ثلاثة : محبة العام ، ومحبة الخاص ، ومحبة خاص الخاص ، فمحبة العام محو القلب عن حب المعصية . ومحبة الخاص محو القلب عن حب الدنيا . ومحبة خاص الخاص في سر السر مع حقائق الإيمان .** " [2] ، فالتكرار الإضافي في قوله : (خاص الخاص) و (سر السر) . وأياً كان نوع التكرار الوارد في النص ، فهو ذو تأثير كبير على المعنى إذ يزيده تأكيداً ، ويمنحه دلالات إضافية ، ويعطي النص صفة جمالية ، لأنه يشكّل تلويناً أسلوبياً ، كما إنه يُسهم في الرفع من موسيقية النص وتدعيم إيقاعه الداخلي .

إن تسليطنا الضوء على هذه الظواهر البلاغية التي شاعت في النثر الصوفي – وان كان بصورة مختصرة – إنما أردنا منه أن نبين بأن النثر الصوفي وان كان اهتمامه بالمضامين في المقام الأول ، وان تلك المضامين بتنوعها وثرائها وما حملته من توريات شكلّت أهم جوانب الشعرية للنثر الصوفي ، لكن هذا لا يعني إغفال ذلك النثر لجانب اللغة وطبيعة صياغتها والاهتمام بجماليتها ، لأنها الوعاء الذي يحتوي المضمون ويُبرزهُ للقارئ ، وعندما يكون الوعاء جميلاً فأنه يُغري المقابل ، ويثير فضوله ، للتطلع إلى ما يحتويه ، من هنا كان الاهتمام بالبديع والصور البيانية التي هي من سمات العصر العباسي ، وابرز خصائص الكتابة فيه ، لا بد لها من أن تلقي بظلها على النثر الصوفي ، وتحمل كتّابه على الاهتمام بتلك الزخارف البلاغية وتضمينها في كتاباتهم .

---

[1] : النور من كلمات أبي طيفور / ص ٧١ .

[2] : علم القلوب / المكي / ص ٢٧٠ .

المبحث السادس
شعريّـــة الرمـــز الصوفـي

إن استخدام الرمز في النصوص الصوفية وغيرها هو صورة من صور الشعرية في النص ، لأنها تمنح النص جمالية وإيحاءات ودلالات وتُبرز أبعاد الإبداع فيه .

والرمز هو أفضل صور التورية للمضامين والأفكار في النصوص ولاسيما حين تتنوع الرموز وتتعدد مضامينها .

لمّا كانت الأفكار والأسرار الصوفية أدّق وأخطر من أن تُعرض للعامة صريحةً واضحة في النصوص النثرية ، أصبح من الواجب على المتصوفة إيجاد الشكل التعبيري المناسب لتورية تلك الأفكار والأسرار، فكان الرمز أحد حلول إشكالية كبيرة واجهتها الظاهرة الصوفية ، فضلاً عن الغموض .

والرمز عند الصوفيين هو التلميح إلى ما يريدون قوله، فمن الرمز الإشارة، ومنه الاستعارة، والكناية، والتشبيه. وبالرمز تُحفظ أسرارُهم، وتؤتمن معانيهم وحقائقهم الجوهرية خوفاً من أهل الظاهر أن يبطشوا بهم لجهلهم بمحتوى تلك النصوص . وهو طريقة من طرائق التعبير، يحاول بوساطتها الصوفيون محاكاة رؤاهم، ونقل تصوراتهم، عن المجهول والكون، والإنسان، ووصف العلاقة بين الإنسان والله، والعلاقة بين الإنسان والكون.

وفي الصوفية كل شيء رمزٌ لكل شيء، وقد يكون الشيء رمزاً لنقيضه، والموت رمزاً للحياة، لأنّ مفهومهم للموت هو أنه حياة أخرى ، فالفرح مُتضمَّن في الحزن، والسعادة في

الشقاء، والراحة في التعب ذلك لأنّ العارف الصوفي يرى الجمال في تجليات الإله المعشوق ، والكون والوجود بالنسبة لهم مجاميع هائلة لرموز لا تنتهي، وإشارات لا يُحدّ غموضها.

إن التجربة الصوفية تجربة بحث عن الأسرار الإلهية في الكون، أسرار الحياة والموت، والنفس والروح، والعقل والقلب، وهي تجربة مختلفة من صوفي إلى آخر، لأنها علاقة داخلية بين الذات الفردية للصوفي، والذات الكلية للمطلق، تجربة انعتاق من الأعراف، وتجاوز للحدود يختبر فيها الصوفي الانفصال عن عالم الأرض والإنسان ، والاتصال بعالم السماء. هي تجربة حياة، في عالمٍ عرفاني وروحيّ هائل التفرّد والاختلاف ، فهي تجربةٌ غير حسية، وفي الوقت ذاته ليس أمامها سوى الأشياء المحسوسة للتعبير عن نفسِها ممّا أفسح مجالاً للتأويل، وتَعدُّد معنى الرمز الواحد ليكون رمزاً مفتوحاً على معانٍ احتمالية لا نهاية لها.

من أهم الرموز التي كثُر ورودها في النثر الصوفي /

١ – **الطيـــر** : والطائر جاء في بعض آيات القرآن الكريم رمزاً للبعث أنظر قوله تعالى : **((قال فخذ أربعة من الطير فصرهُنّ إليك ثم اجعل على كل جبل منهن جزءاً ثم ادعهن يأتيك سعياً))** [١] ، المفهوم ورد كثيراً في النصوص الصوفية ، فالصوفي دائم التوق إلى ملاقاة الحبيب أي الله جل وعلا ، وهذا اللقاء قد لا يتحقق إلا عند الموت والانبعاث ، ولذا فالمتصوفة واجهوا الموت بابتسامة عذبة ورضا تام وفرح غامر وصبر على الألم والعذاب ، كما في موقف الحلاج عند صلبه ، والطير عند الصوفية يرمز أيضاً إلى البحث عن المعرفة عبر التحليق بحرية في سماوات غير محدودة و لا نهائية ، أنظر ما جاء في (طاسين النقطة) للحلاّج : " **اقلب الكلام، وغِبْ عن الأوهام، وارفع الأقدام عن الوراء والأمام، واقطع تيه النّظم والنّظّام، وكُنْ هائماً مع الهُيّام، واطلع مع الهيّام ، واضطلع لتكون طيراً بين الجبال والآكام ، جبال**

[١] : سورة البقرة الآية (٢٦٠) .

الفهم وآكام السلام " [1] ، ولعل (رسالة الطير) لفريد الدين العطار من أوضح الأمثلة على استخدام المتصوفة لهذا الرمز وبهذا المعنى ، فهو يرمز للنفوس البشرية بالطيور التي تمتلك معرفة ، والمعرفة تلك رسالة يحملها كل منهم ويحاول إيصالها إلى جهة معينة وأشخاص محددين ، فتهجر الطيور ــ في سبيل ذلك ــ مواطنها في السماء وتنزل إلى الأرض ، لكنها تشعر بالغربة مع مضي الوقت ، وتحنُّ للعودة إلى مواطنها ، ونجد في الرسالة تركيزاً على استخدام طائر الهدهد الذي يمثّل القائد الروحي للطيور (وهو هنا يمثّل رمز لشيخ الطريقة الصوفية فهو المرشد والقائد الروحي للمتصوفة) ، ويمثّل أيضاً رسول الغيب وحامل الأسرار الإلهية ، وهو رمز مُستمد من القرآن الكريم لاسيما في قصة النبي سليمان إذ ينبئهُ بأمورٍ كانت خافيةً عنه ، ويكشف له أسراراً محجوبة عن قوم بلقيس ملكة سبأ . فالروح الصوفية وفقاً لرمزية العطار، هي طائر فارق العرش وجاء من وطن ليس له حدوداً ولا معالم ، وضلّ حبيساً في عالم المادة ، فذاق لذلك ألواناً من عذاب الغربة بسبب ما امتلك من معرفة .وانظر هذا النص للبسطامي " **أول ما صرت إلى وحدانيَّته، صرت طيراً، جسمه من الأحديَّة، وجناحاه من الديمومة. فلم أزل أطير في هواء الكيفيَّة عشر سنين، حتى صرت إلى هواء مثل ذلك مئة ألف مرة . فلم أزل أطير إلى أن صرت في ميدان الأزليَّة، فرأيت فيها شجرة الأحديَّة... فنظرت، فعلمت أن هذا كلُّه خدعة** " [2] ، فمن الواضح إن استخدام رمز الطير في النص جاء للدلالة على حرية التنقل في رحاب المعرفة ، والعوالم الروحانية ، والارتقاء من درجة عرفانية إلى أخرى . هذا فيما يخص استخدام رمز الطير بشكل عام ودون تخصيص ، ولكن هناك بعض المتصوفة استخدموا طيوراً محددة ، ومنحوا لكل منها دلالة محددة ، مثل (الغراب) الذي يدل على الجسم الكلّي لبعده عن عالم القدس والحضرة الأحدية ، ولخلوه عن الإدراك والتورية

---

[1] : طواسين الحلاج / ١٣ .

[2] : النور من كلمات أبي طيور / ص ١٥٠ .

لسواده ، وهو يرمز للغربة والحزن . و(العنقاء) طير خرافي لا وجود له ، لذلك رمز به الصوفيون للهيولى لأنها لا تُرى . و(العُقاب) طير شديد يرمز لمرتبة العقل والتحكّم والقدرة . و(الورقاء) التي تعني النفس الكليّة التي هي قلب العالم ، وهي اللوح المحفوظ والكتاب المبين ، والصراع بينها وبين العُقاب مستمر وأبدي ، صراع العقل والقلب ، وصراع آدم وحواء .[١] ، وقد وردت الإشارة لهذه الطيور الأربعة في نص للحلاج، إذ جاء في (طاسين الدائرة) ما نصه : " **فإن أردت فهم ما أشرت إليه : فخُذ أربعة من الطير فصُرهنّ إليك لأن الحي لا يطير** "[٢] ، فعلى الأرجح إن الطيور الأربعة المُشار إليها في النص ، هي الطيور نفسها التي تعد من أبرز رموز الصوفية لدلالتها على أعمق مصطلحاتهم التي تدور حولها أغلب نصوصهم وفلسفتهم العرفانية .

٢- المـــــاء : هو الرمز الأكبر للحياة، أنظر قوله تعالى : " **وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاء كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ** "[٣] ، وكل رمز يُشتقّ منه، كالمحيط، والبحر، والنهر، والنبع، رمزٌ لحياةٍ ووجودٍ كائن ، والماء أحد العناصر الرئيسية ليس في الحياة الدنيا وحسب ، بل في الحياة الآخرة، فهو عنصرٌ من عناصر الجنة، ففي الجنة أشجارٌ وبساتين تُسقى من ماء الأنهار والعيون، ومن الرموز المشتقة من رمز الماء، رمز (البحر) الذي وظّفه الصوفيون ليُعبّروا غالباً عن اتساع المعرفة والعلم الإلهيين ، كما في (طاسين السراج) للحلاّج : " **فوقه غمامة بَرَقتْ، وتحت برقه لمعت، وأشرقت، وأمطرت، وأثمرت، والعلوم كُلّها قطرة من بحره.. والحِكَمْ كُلّها غَرْفة من نهره**"[٤]

---

[١] : ينظر : اصطلاحات الصوفية للقاشاني ص ٧٠ ، والمعجم الصوفي للدكتورة سعاد الحكيم ، ص ١٢.٧ .

[٢] : طواسين الحلاج / ص ٦ .

[٣] : سورة الأنبياء / الآية ٣٠ .

[٤] : الطواسين / ص٢ .

، أو ليُعبّـر عـن اتسـاع النـور والبهـاء الإلهيـين اللـذين يُسـبّبان للصـوفي الوجـدَ والسُـكر يقـول الواسطي : "مقامات الوجد أربعة : الذهول، ثم الحيرة، ثم السُكر، ثم الصحو: كمن سمع بالبحر، ثم دنا منه، ثم دخل فيه، ثم أخذته الأمواج" [١] ، فالبحر هو بحر معرفة الله، إذ يُستعمل (البحر) أحيانـاً للدلالـة علـى البـاطن مقابـل (البـر) الـدال علـى (الظـاهر) كمـا فـي موقـف النِّفَّري موقـف (البحر):

" أوقفني في البحر، فرأيتُ المراكبَ تغرق والألواحَ تسلم، ثم غرقت الألواح

وقال لي: لا يسلمُ مَنْ رَكِبَ

وقال لي: خَاطرَ مَنْ ألقى نفسَه ولم يركب.

وقال لي: هلَك من رَكب وما خاطر

وقال لي: في المخاطرة جزءٌ من النجاة

وجاء الموجُ فرفعَ ما تحتَه وساحَ على الساحل

وقال لي: ظاهرُ البحرِ ضوءٌ لا يُبلغ، وقعرُهُ ظُلمةٌ لا تَمْكُنُ وبينهما حيتانٌ لا تُستَأمن.

لا تركب البَحر فأحجُبَكَ بالآلة.

ولا تُلْق نفسَكَ فيه فأحجُبَك به.

وقال لي: في البحرِ حدودٌ فأيُّها يُقلّك

وقال لي: إذا وهبتَ نفسَكَ للبحر، فغرقتَ فيه كنتَ كدّابةٍ من دوّابه" [٢]

ففي هذا الموقف، الرمزُ الرئيس هو البحر، وتتفرّع عنه رموز مساعدة لتوضيح الفكرة هي الألواح والمراكب. فالمراكب وما يُتخذ طلباً للنجاة هي العبادات الظاهرة، والألواح هي الشوق

---

[١] : عوارف المعارف / السهروردي / ص ٣٢٣ .

[٢] : المواقف والمخاطبات / ص ٧١ .

والمحبة الباطنيان. والنِّفَّري يريد من هذين الرمزين تقديم خيارين وتبريرهما وهما (العبادة الظاهرة) و(الحب).

٣- المــرأة : لقد عبّر الصوفيون عن حبهم لله باستخدام رمز المرأة واستعارة أسلوب الغزل، والغزل الصوفي هو غزل بتجلّيات عديدة لحقيقة واحدة، وبأسماء مختلفة لمُسمّى واحد، فضلاً عن كون هذا الغزل رمزاً وتلميحاً للأسرار الصوفية والشطحات ، وحيلة فنيّة لوصف حب العبد لربّه وصفاً أدبياً، يحاكي الشعور الذاتي للعبد وفرديته.[١]

بوساطة الغزل بالمؤنث عبّر الصوفيّ عن تجلّي الكمال الإلهي في الكون، وعن حبّه وعشقه لله ، ورغبته في التقرب إليه، وتصوير حال الاتحاد مع الله الحبيب، والفناء فيه ، وتصحيح محبته بتصحيح معرفته وتوحيده، وذوق جماله وجلاله وكماله ، وهكذا ولّد رمزُ المرأة عاطفةً جديدةً تجاهها ، لقد بجّلَ الصوفيون المرأة تبجيلاً نادراً، ذلك لأنهم يرون فيها أجمل تجليات الوجود، فالمرأة رمزٌ لطبيعةٍ إلهية خالقة، فهي مصدر خصوبة وعطاء، وصورة المرأة في الصوفية من أبرز صور التجلّي، وقد كان لذلك انعكاساً واضحاً في مرآة علاقة الصوفي بالله، فهي علاقة غنيّة بزخمٍ عاطفي، انتقلت من عاطفة الرجل تجاه المرأة إلى عاطفته تجاه الله، ومن ثمَّ لم تعد المرأة سوى رمز للنفس التي تصبح معرفتها مدخلاً لمعرفة الله والكون، والمرأة أصل الحب والسعادة، تُنجِبْ أبناء الحياة، فهي رمزٌ للرحم الكونية، وباستخدام رمز المرأة يكون الصوفيون قد مزجوا بين المادي والروحي، وبين السماوي والأرضي، ورفعوا نموذج (الأم) ليوازي (الأب)، وزاوجوا بينهما ليمنحوا الكونَ الأمومة السارية فيه، والتي تنبثق عنها موجوداته ، فالمرأة في الصوفية أحد تجلّيات المبدأ المؤنث المضّاد، والمقابل للمبدأ المذكر الذي ظلّ مبدأ أحاديّاً زمناً طويلاً يحكم المجتمع الإسلامي، ولعل هذا الرمز شاع في القصص بصورة أوسع

---

[١] : ولعل من أكثر المتصوفة الذين استخدموا هذا الرمز في نثرهم هو (محي الدين بن عربي) لاسيما في كتابه (ترجمان الأشواق) .

من باقي فنون النثر الصوفي ، فقد برزت شخصية المرأة كند مماثل للرجل في الأحوال والمقامات الصوفية ، فهي تمتلك المعرفة ، ولديها الكثير من الكرامات والخوارق ، وتعاني آلام العشق والوجد الإلهي ، وشخصية رابعة العدوية المتصوفة الشهيرة خير مثال على ذلك ، تأمل هذه الحكاية التي رواها ذو النون المصري ، وهو من كبار المتصوفة ، إذ قال :[1]

بينما أنا اطوف في بعض اودية المقدس سمعت قائلاً يقول : يا ذا الايادي التي لا تحصى ، ويا ذا الجود والبقاء ، متع بصر قلبي بالجولان في بساتين جبروتك ، واجعل همي متصلاً بجود لطفك يا لطيف ، واعذني من مسالك المتجبرين بجلالك وبهائك يا رءوف ، واجعلني لك في الحالات خادماً وطالباً ، وكن لي يا منور قلبي ، ويا غاية طلبتي صاحباً .

قال ذو النون : فتبعت الصوت ، فإذا امرأة كأنها عود محترق ، عليها درع صوف وخمار شعر اسود ، قد أضناها الجهد ، وقتلها الكمد ، وذوبها الحب ، فقلت : السلام عليك . قالت : عليك السلام يا ذا النون . قلت : كيف عرفت اسمي ولم تريني ؟ قالت : كشف عن سرى الحبيب ، فرفع عن قلبي حجاب العمى فعرفني اسمك . فقلت : ارجعي لمناجاتك . فقالت : أسألك يا ذا البهاء أن تصرف عني شر ما أجد ، فقد استوحشت من الحياة . ثم خرت ميتة ، فبقيت متحيرا.

فأقبلت عجوز كالوالهة نظرت ثم قالت : الحمد لله الذي أكرمها . ولما سألها ذو النون عمن تكون هذه ، أجابته بقولها: هذه ابنتي زهراء الوالهة منذ عشرين سنة ، توهم الناس أنها مجنونة ، وإنما قتلها الشوق إلى ربها تعالى .

إن القصة توضّح صورة من صور الحب والعشق الإلهي ، وبطلة القصة هي امرأة بلغت بعشقها وحبها مرتبة من المعرفة ، وأصبحت ذات كرامة ، وهي هنا تمثّل رمزاً للمؤنث المقابل للمذكر والمساوي له ، حتى في أحوال العبادة ومقامات التصوّف التي لا يمكن بلوغها

---

[1] : الحب الإلهي عند الصوفيين / محمد مصطفى حلمي / ص ٤٩ ـ ٥٠ .

إلا بالمشقة والمعاناة والعذاب ، وهي من الأمور التي يُفترض بالمرأة أن لا تحتملها ، وذلك لطبيعة تكوينها كمخلوق رقيق و ضعيف التحمل للمشاق والعذاب ، والقصص الصوفي فيه الكثير من الأمثلة المشابهة ،والتي تثير الدهشة والإعجاب .[١]

٤ – **النـــور**: النور من أسماء الله تعالى، ومن صفاته **"الله نور السموات والأرض"** [٢] ، والنور مبدأ الخلق والوجود فالله أخرجنا من ظلمة العدم إلى نور الوجود، والنور مبدأ الإدراك والمعرفة ، وهو رمزٌ للمعرفة والخلاص غالباً، ولذا تتفرع عنه رموز أخرى كالتطهير، والنجاة، والخلاص، والمعرفة ، ويُعدُّ السُهروردي أكثر المؤلفين الصوفيين توظيفاً لرمز النور، فالفلسفة الإشراقية هي فلسفة في الأنوار، ومبدؤها أنّ الله نور قد خرجت من نوره كل الأنوار التي يقوم عليها العالم المادي والروحي، ولذلك نرى آثار السهروردي كُلَّها قائمة على فكرة النور، وتحتشد في نصوصه ألفاظ النور والتنوير المنسوبة إلى الله سبحانه أنظر قوله :" **نادى مناد من الملائكة حفَّت من حول عرش النور أنْ يا أيها التائهون في مَهْمَهِ البَوار، إنَّ أبواب السموات تُفتح في صبيحة كل جمعة. طلعت شموس عن مغاربها، فهلمّوا إلى الباب الأكبر.. يا من غواشي نوره أضاءت الذوات الذاكرات**" [٣].

أما الحلاّج فيجعل من نور النبوة هو النور الأعظم ، وكل الأنوار تنبثق منه ، فالنور رمزٌ للحقيقة المُحمّدية القديمة قِدماً نسبيّاً قبل الأكوان، لأنّ الحقيقة المحمديّة هي التجلّي الأول، وعنه صدرت أنوار الأنبياء والأولياء اللاحقين. ويبرزُ استخدام الحلاّج لهذا الرمز في معظم طواسينه، لكنّه يُخصِّص له (طاسين السراج)، الذي يقول فيه :

---

[١] : أنظر نماذج أخرى لهذه القصص في الرسالة القشيرية ، واللمع للسراج ، وقوت القلوب للمكي .

[٢] : سورة النور ، الآية ٣٥ .

[٣] : مجموعة في الحكمة الإلهية / السهروردي / ص ١٠٧ .

"سراجٌ من نور الغيب بدا وعاد، وجاوزَ السُرج وساد، قمرٌ تجلّى بين الأقمار، كوكبٌ بُرجُه في فلك الأسرار، سمّاه الحقُّ (أميّا) لجمع همته، و(حرَميّا) لعظم نعمته، و(مكيّا) لتمكينه عند قربته. شرحَ صدرهُ، ورفعَ قدْرَهُ، وأوجَب أمرَهُ، فأظهرَ بدره. طلعَ بدرُه من غمامةِ اليمامة، وأشرقتْ شمسُه من ناحية تُهامة، وأضاءَ سراجُه من معدن الكرامة. أنوار النُبوّة من نوره برزت، وأنوارهم من نوره ظهرت، وليس في الأنوار نورٌ أنور ولا أظهر ولا أقدم في القِدَمْ، سوى نور صاحب الكرم.. " (١)

يحشدُ الحلاّج في طاسين السراج ألفاظاً مشتقةً من النور، ودلالاتها تنحصر في النور مثل : (السراج)، و(نور) و(بدا). فبدا معناها ظهر، والظهور فعلٌ يُدْرك في النور، والقمر والكوكب والبدر والشمس مصادر نور، وتجلّى فعلٌ يكتملُ بالنور، والفَلَكْ مجالٌ للكواكب المنيرة، والبرج مكان مرتفع يمكن منه الرؤية بوضوح، وتجلّى، وأشرق، وأظهر، وأضاء، كُلّها أفعال إنارة ، فالنور في فلسفة الحلاج يمثل رمزاً نفسياً يكشف علاقة الإنسان بعالم ما وراء وجوده المحسوس.

٥- الخمـــر: الخمر هي العلم والمعرفة المؤثّران في ذائقهما، وهي الحب أيضاً لدى الصوفية، وهي رمز من رموز الصوفية الكبرى، وهي رمزٌ موجودٌ صراحةً أو تلميحاً في كتابتهم لمعاناتَهم لحالي السُكر والصحو، والسُكْر حالة ذاتية عالية يصل إليها الصوفي، بعدَ أن يمرَّ بمقامات الذوق، والشُرب، والرّي الذي يُحدث السُكر من الجمال الإلهيّ المُطلق، ومن ثمّ فالسُكر غيبة تُسبّبها رغبة عارمة في لقاء الله، ورهبة من هذا اللقاء، واندهاش، وذهول ، هي حالات وأحاسيس يشعر بها الصوفي، فيغتني باطنه بمشاعر الغبطة، والوله، والشوق إلى الفناء ، للعيش في الحضرة الإلهية.

---

(١) : طواسين الحلاج / ص ١ .

وليس أكثر من ألفاظ الذوق والشراب في التراث الصوفي، يُسمّي السهروردي الخمر الإلهية (شراب الأبرار) في نص بعنوان (شراب الأبرار) :

" لا تحسبَنّ أنّ السعادة على نوع واحد بل للمُقرّبين من العلماء، البالغين في الملكات الشريفة لذاتٍ عظيمة، ولأصحاب اليمين أيضاً لذاتٌ دونها سيّما على تقدير وجود المُثل التخيلية، فلهم وقفة في العالم الفلكي معها دون الوصول إلى رتبة السابقين ﴿ وَالسَّابِقُونَ السَّابِقُونَ.أُوْلَئِكَ الْمُقَرَّبُونَ ﴾ وقد يخالط لذات المتوسطين شوبٌ من لذات المقربين كما يشير إليه حيث قال تبارك وتعالى في شراب الأبرار: ﴿ يُسقَوْنَ من رحيق مختوم ومزاجه من تسنيم، عيناً يشرب بها المقربون ﴾ ، وهؤلاء لهم العروج، إلى مشاهدة الواحد الحق، مستغرقين فيه. والأبرار على تقدير وجود المُثل التخيلية يتلذذون بأصباغ تخيليةٍ فلكيةٍ، وطيورٍ وحورِ عين، وذهبٍ وفضة، وغيرها أحسن ممّا عندنا وأشرف" [1] ، فالسعادة التي يَبعثُها تحصيل المعرفة الإلهية أنواع بحسب درجات المؤمنين العارفين، فهناك سعادة المُقربيّن، وسعادة أصحاب اليمين، وسعادة المتوسطين، وهم جميعاً يمكنهم اختيار تذوّق شراب الأبرار، وفي شراب كلٍّ منهم شيء من لذّة هذا الشراب وهو خمر المعرفة الإلهية، الشراب الذي وصفه الله تعالى بأنّه من ﴿ **رحيق مختوم ومزاجه من تسنيم** ﴾ ، فهو خمرٌ من رحيقٍ خالصٍ غير مشوب، وهو مختوم في إناء لم يُفتح ويُقدّم لأحدٍ من قبل وهو كالعسل **" لأنّه يُقال للنحل إذا ملأ شُورَتهُ عسلاً: و(ختامه مسكٌ) أي (عاقبته ريح المسك) وهو أخيراً خمرةٌ ممزوجة بماء تسنيم وهو (الماء الظاهر يعلو الخمر وهو خير أنواع الماء"** [2] والسُكر بهذه الخمر يمنح لهؤلاء الشاربين العروج لمشاهدة الله سبحانه، ومشاهدة جنِته بواسطة الخيال .

---

[1] : مجموعة في الحكمة الإلهية / ص ٩٤ .

[2] : المصدر نفسه / ص ٩٤ .

٦ - **المعراج** : وهو رمزٌ مُستلهم من إسراء النبي الكريم ومعراجه، إذ استوحى الصوفيّون من هذا الرمز الكثير من القصص والنصوص، فأودعوها خبراتهم الروحية، وتصوراتهم الماورائية، وكشوفاتهم وحدوسهم، وتأويلاتهم، والكثير من الإيحاءات الإنسانية، فضلاً عن تخليصهم لرمز المعراج من طابع التأريخ والسيرة، ومنحه إبداعاً فنيّاً في الصياغة، فالمعراج الصوفي معراج روحي قائم على الخيال والخوارق والعجائبية . ذلك لأنّ المعراج الصوفي معراج نفسي وعقلي، ورؤية منامية معنوية، وروحية، بينما المعراج النبوي معراج حسّي، ومعنوي فالمعراج الصوفي تقليدٌ للمعراج النبوي من الجانب الروحي، لأنّ عناصر المعراج صورٌ أصولها موجودة في الرواية النبوية للمعراج ، وقد وظّف المتصوفة هذا الرمز توظيفاً أدبيّاً وفنيّاً وجماليّاً ، مستغلين بذلك أسلوب القص، والأحداث ولغة السرد والحوار ، وما لها من تأثير في القارئ، إذ تثير في نفسه انفعالات متنوعة، كالخوف، والأمن، والحزن، والفرح، وتُقدِّم له كتابة إبداعية جديدة .

وقد كان لهذا الرمز في نصوص المتصوفة وظيفة مهمة ، هي تقديم المعرفة التي يكتشفُها الصوفي في أثناء معراجه، فبعض قصص المعراج تتمتع بنزعة تعليميّة في مجال الممارسات الصوفية، وفي مجال الممارسات الحياتية في المجتمع، كالحث على مكارم الأخلاق، وتغذية فكرتي الثواب والعقاب، وتجسيد صلة الصوفيّين بالكون، والإنسان؛ فالمعرفة أهم أهداف المعراج، ينقلُ الله العبدَ من مكان إلى مكان ليريه من آياته عجبا ، فالمعراج الصوفي معراج تعليم، وعروج إلى مراتب عليا من العلم.

إنّ نصوص المعراج تخرق قوانين الأجناس الأدبية المعروفة، ولا تلتزم قوالب صياغة سابقة؛ فهي نصوص جديدة، قوامها أحداث روحيّة مشابهة لمعراج النبي الكريم ، وبعض الصوفيّن وظّفوا المعراج أدبيّاً بوصفه رمزاً لمّاحاً مُكثّفاً، كما في بعض نصوصهم، ومنها شطحة أبي يزيد البسطامي :

"عَرّجَ بروحي فخرقت الملكوت، فما مررتُ بروح نبيّ إلاّ سلّمتُ عليها، وأقرأتُها السلام غير روح محمد ﷺ، فإنه كان حول روحه ألف حجاب من نور كادت أن تحترق عند أول لمحة" (١)

كما ورد رمز المعراج عند السهروردي أكثر من مرّة في (مجموعة في الحكمة الإلهية)، ففي مناجاة (التلويحات العرشية) يُعدُ العُدّةَ لخوض المعراج، ويطلبُ من الله تيسير عروجه إلى السماء : **" يا ربّنا.. يَسّر العروج إلى سماء القدس، والاتصال بالروحانيين، ومجاورة المعتكفين في حضرة الجبروت المطمئنين، في غرفات المدينة الروحانية التي هي وراء الوراء"** (٢) ، ويؤكد في نصٍ آخر أنّ السعادة درجاتٍ، وأنّ أعلى درجات السعادة، هي سعادة الواصلين إلى ربهم بالعروج الروحي ، يقول في ذلك : **"وهؤلاء لهم العروج إلى مشاهدة الواحد الحق، مستغرقين فيه، والأبرار على تقدير وجود المثل التخيلية يتلذذونّ بأصباغ تخيلية فلكية "** (٣)

ومن النصوص التي جرى فيها توظيف رمز المعراج توظيفاً قصصياً ، النص الآتي للنفري ، وهو من إحدى مخاطباته وفيه يقول : (٤)

يا عبد قل ربي عرج بي اليه وقال لي ارتفع الى العرش ، فأرتفعت فلم أر فوقه إلا العلم ورأيت كل شيء لجة ، وقال للجة انحسري ، فرأيت العرش وأفنى العرش فرأيت العلم فوق وتحت،ورفع العلم فارتفع فوق وتحت وبقى عالم ومدّ العلم ونصب العرش وأعاد اللجة ، وقال لي اكتب العلم ، وردّني الى العرش فرأيت العلم فوقي واللجة تحتي ، وقال ابرز الى كل

---

(١) : النور من كلمات أبي طيفور / ص ١١١ .

(٢) : مجموعة في الحكمة الإلهية / ص ١٠٧ .

(٣) : المصدر نفسه / ص ٩٤ .

(٤) : الموقف والمخاطبات للنفري / ص ٢٠٠ ـ ٢٠١.

شيء فسله عني تعلم العلم النافع ، فسألت العلم فقال أبدأني علما فحجبني بالبداء فأنا عن إبدائه لا أفنى وضمني كل شيء إلا هو فاكتبني تعلم كل شيء واطلع فيّ ترى كل شيء فلكم أظهرني وله أظهرك فأنا سائلك عنه ولا درك لك بالسؤال هو الفوت الذي لا يستطاع اقرب حجبه من القرب الابداء وفيه الثبت وأبعدها منه الثبت وفيه الغيبة ، وأدارني حول العرش فرأيت العلم الذي كان فوقه هو العلم الذي كان تحته وكتبت العلم فعلمت كل شيء واطلعت فيه فرأيت كل شيء ، وقال لي انت من العلماء فعلّم ولا تتعلّم .

فالنص يسرد لنا بأسلوب قصصي مُشوّق ، حكاية عروج النفري إلى السماء ، وارتفاعه للعرش وما رافق ذلك من رؤيته لأمور عجيبة زادته في العلم درجاتٍ وعمقاً وتبصّراً ، واستخدامه لرمز المعراج حقق كل المعاني المشار إليها آنفاً .

لقد شكّلت الكتابة الصوفية لوناً خاصّاً من النثر ، يحترف الممانعة والتفلت وهيمنة التأويل ، لأنها كتابةٌ تنشدُ آفاق المعارف الكونية الكبرى بظاهر الوجود وباطنه ، وهو ما لا يتسنى للغة العادية في النصوص الأدبية الأخرى . ولذا فهذه الكتابة بحاجة إلى متلقٍ من نوعٍ خاص ، يمتلك مكونات الفعل اللغوي وأدواته الإجرائية ، كما ويمتلك فهماً لبعض تركيباتها الدلالية ومستوياتها الظاهرة والباطنة ، ومنحنيات تشكيل النص الصوفي والانعطافات التي قوامها الرؤى الصوفية بكل تداعياتها .

الفصل الرابع

شعريـــة التشكيل النصي في النثر العباسي

المبحث الأول : **شعرية التشكيل السردي**

المبحث الثاني : **شعرية التشكيل الدرامي**

المبحث الثالث : **شعرية التشكيل الأسطوري**

المبحث الأول

شعريّـة التشكيـــل الســـردي

يعد الوقوف على تعريف مصطلح (السرد) أمراً في غاية الأهمية بالنسبة لقارئ النص النثري ليتمكن من الدخول لعالم النصوص الأدبية النثرية وهو مُحصّن بمجموعة من أبجديات قراءة هذا النص بما يتيح له معرفة مراد الكاتب والهدف الذي يرمي إليه من خلال طرح هذا النص الأدبي .

والسرد هو دراسة القص واستنباط الأسس التي يقوم عليها وما يتعلق بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقيه ، ويعد علم السرد احد تفريعات البنيوية الشكلانية كما تبلورت في دراسات شتراوس ، ثم تنامى هذا الحقل في أعمال دارسين بنيويين آخرين منهم تودوروف وجيرارجينيت ورولان بارت وغريماس ، ويمكن القول إن هذا الحقل قد اكتسب مسميات ودلالات اصطلاحية حديثة بوصفه فرعاً ثانوياً من حقل أشمل هو الشعرية أو الأدبية ، ويمكن أن نعد هذا الحقل الوريث الشرعي لكل الكشوفات النقدية الخاصة بنظم الصياغة في القصة والرواية أساساً ، كما انه يتسع ليستوعب جميع مظاهر القص أو السرد التي تتجلى في أجناس أدبية أخرى كالشعر أو الدراما أو بعض أشكال التعابير غير الأدبية المتوفرة في الصحافة أو المقالة الأدبية أو تلك التي قد تتجلى في بعض الفنون [1] . إن ما يعنينا في دراستنا هو التعبير الأدبي ذو الطابع السردي ، لأن الأدب مظهر من مظاهر تجلي الفكر ، والسرد فن من فنونه ، ومن ثمّة يمكن القول بأن السرد بوسائطه وأنواعه

[1] : ينظر : من يخاف السردية / فاضل ثامر / مقال في جريدة الثورة ص٦ .

الفصل الرابع
شعرية التشكيل النصي في النثر العباسي

المتعددة هو إحدى طرق نقل الأفكار والقيم ووسيلة من وسائل دورانها فيما بين أفراد المجموعة الثقافية واللغوية الواحدة وفيما بينهم وبين غيرهم ، وأداة من أدوات صنع الوعي العام [١] .

لقد تعددت الدراسات التي تناقض موضوع السردية واتخذت اتجاهات كثيرة ومناهج متباينة ، وقد انشغل المنظّرون المحدثون بدراسة البنية السردية والمستويات الثلاثة التي تشكلها وهي (الراوي والمروي والمروي له) ، وميزت دراساتهم عند الحديث عن السرد بين ثلاثة عناصر هي الحكاية والخطاب والنص ، ولا يسعنا في هذه العجالة مناقشة هذه الأبعاد وعرضها لكثرة ما كتب حولها من ناحية ، ولمعاناتها من التكرار والخلط من ناحية أخرى ، لذا سنشير إلى مكونات السرد عندما يكون ذلك ضرورياً لإضاءة النصوص موضوع الدراسة ، علماً أن أي عمل سردي هو شبكة من العلاقات العضوية قوامها الإنسان والزمان واللغة والمكان وان الفصل بين عنصر وآخر إنما يكون لغرض يستدعيه البحث . أما فيما يتعلق بالأنواع السردية وأشكالها فهي كثيرة ومتنوعة تشمل كل ما روي عن السابقين من أقوال أو قصص أو حكايات وأخبار ، كما نجد مادة سردية في الأساطير والخرافات وأيام العرب وقصص الأمثال والأشعار وفي القرآن الكريم وأحاديث الرسول (صلى الله عليه وعلى آله وسلم) ونجدها في أدب الرحلات والأسفار وفي المغازي والسير والقصص الشعبي وفي المقامات وفي النوادر وفي المؤلفات الأدبية العربية الموسوعية الكبرى وكذلك المؤلفات اللغوية والتاريخية والدينية الشرعية لثرائها بالشواهد والأخبار والتضمينات المختلفة الآراء والمواقف والشهادات وما إليها ، وقد تبدو هذه الأشكال والأنواع السردية متداخلة ومختلطة ، إلا إن القاسم المشترك بينها هو السرد والرواية والنقل ، نقل اللاحقين عن السابقين أو الغائبين عن الشهود[٢] . والذي يعنينا من كل هذه الأشكال النصوص التي تنطبق عليها قوانين الشعرية ، وما كانت وليدة التفكير الإبداعي والقصدية الأدبية في التأليف .

---

[١] : السرد العربي القديم / إبراهيم صحراوي / ص٢٤ .

[٢] : ينظر : السرد العربي القديم / ص ٣٧ – ٣٨ .

وعلى الرغم من تعدد اتجاهات علم السرد في التفاعل مع النص الأدبي الحكائي فإننا نميل للقول المؤيد لكون تلك الاتجاهات مكملة لبعضها لا مختلفة ، فكل نظرية أدبية واتجاه يكمل بالأساس الاتجاه الآخر لذا يمكن التعامل مع نصوص النثر العباسي موضوع الدراسة ، من خلال اتجاهين فكريين محددين تتضح من خلالهما أركان المنهج البنيوي (الحكائية – السردية – الدلالية) وهما :

ـ اتجاه (جيرار جنيت) : ويتلخص في التفاعل مع النص بالمعطيات التالية (البنية السردية ، الراوي ، المروي له ، الصيغة السردية ، الصوت السردي) .

ــ اتجاه (رولان بارت) : ويتلخص في ما يريد النص أن يشير إليه من الأنظمة الفكرية والاجتماعية التي يكمن وراءها استخدام المستوى السردي بهذا الشكل المحدد .

فمن خلال المزج بين هذين الاتجاهين يمكننا إن نتفاعل مع النصوص النثرية المختارة للتطبيق والدراسة ، ومن أشكال النصوص السردية في العصر العباسي : (الخبر ، القصة ، المقامة) ولعل هناك الكثير من الأشكال الأخرى ، ولكنها لم تتميز بالنهج السردي كالأشكال السابقة .

(الخبـــــــــر)

" الخبـر وحـدة سـردية مسـتقلة ، تجسّـم فعـلاً أو حادثـاً مـا ، وتبـين موقفـاً مـا مـن ظـاهرة ، تُبنـى علـى معـايير أدبيـة خاضـعة لمبـدأ التـراكم ، والتـرابط فـي علاقتهـا بالوحـدات الأخرى " [1] ، والخبر هو مفرد الأخبار ويعني الإعلام ، وخَبَرَ الشيء أي عَلِمَه [2] ، يعد الخبر الأدبي من السرود العربية المعروفة في تراثنا الأدبي ، والأخبار غالباً تحتوي على ذكر النوادر أو الطرائف والأسمار وأيام العرب وأمجادهم وحكايات الملوك وقصص الشعراء والعشاق وغيرها من أحاديث تناولها بعضهم في مناسبة ما ثم وعتها الذاكرة وعبّرت عنها عبر وسيط أو راوٍ أو محدّث أو أحد الإخباريين الذين يتحرون الدقة في النقل والتدوين ويعدون من الثقاة عند العامة ، وعند المختصين من أهل المعرفة بتحقيق النصوص وطرائق الرواية . وفي حقيقة الأمر إن اغلب الأنواع السردية القديمة هي في الحقيقة أخبار ، ولكن طبيعة الصياغة هي التي تُفرد الخبر عن جملة الأجناس السردية ، وذلك لاحتوائه على الإسناد (حدثني فلان عن فلان) ، (سمعت عن فلان) ، (عن فلان انه قال) ، ولامتيازه بالقص البسيط والعرض الموجز في نقل الحدث وفكرة النص . وقد اعتمدت الأخبار على الواقعية والوقائع التاريخية لكن الكثير منها داخلتها المعلومات المزيفة أو المختلفة أو الخيالية ، بسبب الانتقال من الشفاهية إلى الكتابية ، ولتداول أشخاص من مختلف المستويات لها أو لأغراض تتعلق بالإبداع والابتكار كما سنوضح فيما بعد ، ونحن هنا لسنا بصدد واقعية الأخبار وعدم واقعيتها ، ولكن ما يعنينا هو إن الأخبار معلومات شفاهية وموروثات ثقافية ومعرفية عامة ، ولكن عند تدوينها من قبل كاتب معين ، تكتسب صفتها النصية وسماتها الإبداعية من طريقة صياغة ذلك الكاتب لها ، فهو يتحكم بطبيعة السرد الإخباري وباختيار اللغة

---

[1] : أدبية النص السردي عند أبي حيان التوحيدي / د. حسن إبراهيم الأحمد / ص ٣٠٢ .

[2] : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة / سعيد علوش / ص ٨ .

المناسبة والإطار العام للنص ، ولذا قد نجد بعض الأخبار متكررة في أكثر من كتاب وهي متشابهة في مادتها وفحواها ولكنها تختلف في صياغتها السردية لاختلاف لمسات الكتّاب وطرق إبداعهم . وتضمين الأخبار في الكتب الأدبية فيه قصدية أدبية وله دوافع إبداعية يتوخاها الأديب لتحسين نصوصه بما تحمله الأخبار من مضامين . وقد تنوعت الأخبار في النصوص النثرية بشكل أثرى تلك النصوص ورفع من قيمتها الشعرية ، فهي ذات أغراض مختلفة قد تتفق مع الغرض العام للنص النثري وقد تختلف معه لتشكيل مفارقة فنية يتعمد الأديب خلقها ويعمد إليها عن قصد لأنها من السمات الشعرية للنص ، ومن أشكال الخبر في النثر العباسي :

ـ الأخبار الفكاهيّة :

هناك أخبار تذكر لغرض الترفيه والإضحاك والتفكه ، هي الأخبار الفكاهية ، كأخبار الحمقى والمغفلين والمُلح والطرف التي تشيع حتى في كلام الأسوياء من الناس ، ومثل هذه الأخبار شاعت في كتب الأدب شيوعاً كبيراً ، حتى لا يكاد يخلو منها كتاب أدبي ، فهي بما تحمله من طُرف وفُكاهة وخفة ومضامين ساخرة وبما تخلقه من انفعال مغاير للانفعالات التي تخلقها الموضوعات الجدّية ، تعد محطة استراحة مهمة لذهن القارئ لتجاوز حالات الملل والرتابة ، ولأنها تمثل جانب من فلسفة الحياة العامة للإنسان والتي فيها الجد والهزل والصعب والسهل والمعقد والبسيط . والخبر الفكاهي نوع من أنواع السرد الحكائي ، غالباً ما يمتاز بالقصر إذ لا يتجاوز الأسطر القليلة ، يعتمد على مجرى حكائي واحد ، ويكشف عن موقف واحد ، أما اللغة المستخدمة في صياغته فهي في الغالب تناسب الموقف والشخصيات التي تديره ، فقد يجيء بلغة بلاغية وفنية ، وقد يجيء بلغة بسيطة وربما احتوى على ألفاظ عامية ، فالخبر الفكاهي بالذات إن لم ينقل كما هو حقيقةً ضاع الكثير من جماليته ، وفي بعض الأخبار الفكاهية نجد الشعر إلى جانب النثر ، وقد يتم تصوير الحركة البدنية ، وهو تصوير مُتخيل من قبل ناقل الخبر لزيادة الشعرية ، وذلك عند قراءة الخبر الفكاهي المدوُن ، ويكون الحوار – غالباً – في الأخبار الفكاهية حاملاً لطابع العصر ، ومصبوغاً بلغة الحياة اليومية فيه ، وهو يتسم بالقصَر والرشاقة اللفظية . وقد نقل

لنا الجاحظ في سائر كتبه ولاسيما كتاب البخلاء العديد من الأخبار الفكاهية ، ولعل أفضل الأخبار الفكاهية تلك التي نقلها لنا ابن الجوزي في كتابه (أخبار الحمقى والمغفلين) فهي كثيرة ومتنوعة ، كما إن الكتاب خاص بتلك الأخبار ولا شيء سواها . انظر هذا النص : **" بلغنا أن رجلاً قدّم رجلاً إلى بعض القضاة وادعى عليه بثلاثين ديناراً ، وأقام شاهداً واحداً ، فقال القاضي : ادفع له خمسة عشر ديناراً إلى أن يقيم الشاهد الآخر "** [1] .

ـ الأخبار المعرفية أو الثقافية :

هناك أخبار تعمل على إيصال المعرفة والثقافة للمتلقي ، وتثير في نفسه الدهشة والتساؤل والإعجاب كالأخبار التي تروى عن الأنبياء والأئمة والشخصيات الدينية أو عظماء التاريخ والشخصيات البارزة في الدولة كالخلفاء والوزراء والقادة وغيرهم ، والغاية من هذه الأخبار الحصول على المعارف المختلفة ، لأنها لا تتحدد بموضوع معين ، ولا بمجال خاص إنما كل الثقافات والموضوعات المعرفية تدخل ضمن إطارها كالدينية والتاريخية والجغرافية والعلمية والسياسية ، لذا قد تتراوح هذه الأخبار بين الطول والقصر وفقاً لطبيعة الموضوع الذي تطرحه ، والامتداد الزماني والمكاني للموقف وعدد الشخصيات المشاركة فيه ، وفيما عدا ذلك فكل الآليات السردية الأخرى متشابهة مع سائر الأخبار . انظر هذا الخبر المعرفي : **" وتزعم العامة إن الله تعالى قد ملك الجن والشيطان والعُمار والغيلان أن يتحولوا في أي صورة شاءوا ، إلا الغول فإنها تتحول في جميع صورة المرأة ولباسها إلا رجليها فلا بد أن يكونا رجلي حمار . وإنما قاسوا تصور الجن على تصور جبريل عليه السلام في صورة دحية بن خليفة الكلبي ، وعلى تصور الملائكة الذين أتوا مريم وإبراهيم ولوطاً وداوود في صورة المؤمنين ، وعلى ما جاء في الأثر من تصور إبليس في صورة سُراقة بن مالك ، وعلى تصوره في صورة الشيخ النجدي ، وقاسوه**

---

[1] : أخبار الحمقى والمغفلين / ابن الجوزي / ص ٩٨ .

على تصور ملك الموت إذا حضر لقبض أرواح بني ادم ، فانه عند ذلك يتصور على قدر الأعمال الصالحة والطالحة " [1].

ـ الأخبار الوعظية :

هي الأخبار التي تنقل لغرض تقديم الموعظة للقارئ وللتدبر والحصول على الحكمة ، كالأخبار التي تروى عن الحكماء والمتصوفة والشخصيات الدينية ، وهي أخبار قد يشوبها في كثير من الأحيان شيء من المبالغة والخيال ، لاسيما الأخبار التي تتعلق بالكرامات والروحانيات والمعارف العميقة . انظر هذا الخبر : **" دفع أردشير الملك إلى رجل كان يقوم على رأسه كتاباً . وقال له : إذا رأيتني قد اشتد غضبي فادفعه إلي ، وفي الكتاب : أمسك فلست بإله إنما أنت جسد يوشك أن يأكل بعضه بعضاً ويصير عن قريب للدود والتراب "** [2].

ـ الأخبار العاطفية

هي الأخبار التي تدور حول العشاق والمحبين والجواري والغلمان ومجالس اللهو والشرب والغناء والمجون ، لخلق اللذة الحسية وإثارة المشاعر والعواطف ، وخلق أجواء روحية عند المتلقي وردود أفعال قد تتراوح بين القبول والتأثر أو الاستهجان والرفض . بحسب طبيعة الخبر وقد جمع لنا الخرائطي في كتابه (اعتلال القلوب في أخبار العشاق والمحبين) الكثير من تلك الأخبار ، انظر على سبيل المثال : **" حدثنا محمد بن العلاء الرّقي قال : حدّثنا العباس بن تميم عن أبي الجحاف قال : إني لفي الطواف وقد مضى أكثر الليل وخفّ الحاج فإذا امرأة كأنها الشمس على قضيب غرس وهي تقول :**

---

[1] : الحيوان / الجاحظ / ص ٤٣٠ .

[2] : عيون الأخبار / لابن قتيبة / ص ١٩٥ .

رأيت الهوى حلواً إذا اجتمع الوصلُ ومراً على الهجرانِ ، لا بل هو القتلُ
ومن لم يذق للبينِ طعماً، فانـــه إذا ذاق طعم الحبّ لم يدر ما الوصلُ
وقد ذقت طعميه على القُربِ والنوى فأبعـــدهُ قتلُ وآخـــــــرهُ خبلُ

ثم التفتت فرأتني فقالت : يا هذا من ضعُفت قوته على حمل شيء ألقاه للراحة ، وقراراً من ثقل المحبة ، وقد نطقتُ لما علمه الله وأحصاه الملكان ، فان يعف الله عن أهل السرائر أكن معهم وان يُعاقبوا فيا خيبة المذنبين . وبكت بُكاءً شديداً ، فما رأيت عقد در انقطع سلكهُ فانتثر ، كان أحسن من تبادر دموعها والجفون غرقة والمحاجر مترعة ، قال : فاعتزلتُ والله خوفاُ أن يصبوا إليها قلبي وإن كان بمثلها الحسن والتصابي " [1] .

بعد عرض أهم أنواع الخبر ، لا بد من ذكر عدد من النماذج وتحليلها لمعرفة طبيعتها السردية وآليات تشكيلها .

ـ نمـــاذج تطبيقية :

فيما يتعلق بالإسناد نجد بأنه لا يختلف في سائر الأخبار ، فقد اهتم به الأدباء اهتماماً كبيراً ، حتى أصبح واحداً من المكونات الأساسية السردية للأخبار ، ويضاف إلى ذلك إن طبيعة الخبر الشفاهية تستوجب إسناد الرواية في سلسلة من الرواة جيلاً بعد جيل حتى مرحلة التدوين ، والحفاظ على تلك الأسانيد كالمحافظة على المتون . أما صيغ الإسناد أو الإخبار فكثيرة وكلها أفعال في الزمن الماضي مثل : (حدثني ، حدثنا ، قال ، سمعت ، سأل ، حكى ، زعموا) . انظر الإسناد في هذا الخبر العاطفي : **" حدثنا إسماعيل بن أحمد بن معاوية عن أبيه عن الأصمعي قال : قيل لإعرابي : ما كنت صانعاً لو ظفرت بمن تهوى ؟ قال : كنتُ أمتع عيني من وجهها ، وقلبي من حديثها ، واسترُ منها ما لا يحبه الله ولا يرضى كشفهُ إلا عند حله ، قيل : فان خفت إلا تجتمعا**

[1] : اعتلال القلوب في أخبار العشاق والمحبين / الخرائطي / ٢٨٨ .

الفصل الرابع
شعرية التشكيل النصي في النثر العباسي

بعد ذلك ؟ قال : احل قلبي إلى حبها ولا أصير بقبيح ذلك الفعل إلى نقض عهدها " [1] . أما الرواة الذين ينقل عنهم الأدباء تلك الأخبار والمواقف فكثيرون ، منهم شخصيات بارزة لها مكانتها الأدبية والدينية والتاريخية والسياسية ، في حين إن كثيراً من الروايات تُسند لشخصيات نكرة (نمطية) مثل : (بلغنا إن رجلاً ، حكى فقيه ، أذن مؤذن ، سُئل إعرابي) ، دون أن يذكر أسم الرجل أو الفقيه أو المؤذن أو الإعرابي ، والسند مصدر مهم لدراسة الراوي في الخبر ، يرتبط الراوي – وهو مكون سردي آخر للخبر – ارتباطاً وثيقاً بالإسناد ، فما دام هناك إسناد للرواية فهناك راوٍ لها ، وبحكم الطبيعة السردية الشفاهية للأخبار فان الرواة يتعددون ، فهناك الراوي الفعلي للخبر الذي يروي ما شاهده أو سمعه بنفسه ، أو يروي عن غيره ، كما نجد في هذا الخبر الفكاهي : **" وعن أبي أخي شعيب بن حرب ، قال : سمعت ابن أخي عمير الكاتب يقول وهو يعزي قوماً : آجركم الله وإن شئتم أجركم الله "** [2] . إن السارد الحقيقي المفارق لمرويه هنا / ابن الجوزي ، قدم الراوي الفعلي للخبر / الموقف الفكاهي وهو ابن أخي شعيب ، الذي قام بوظيفته السردية بسرد الخبر / الموقف ، وهو راوٍ ثقة قد شهد الموقف وسمع ما دار فيه بنفسه ، كما إن الراوي قدم البطل الأحمق وهو ابن أخي عمير الكاتب . أما جملة " وهو يعزي " فقد حددت الفضاء المكاني والزماني للخبر / الموقف الفكاهي ، فهو مكان عزاء ووقت جدٍ لا هزل . ثم حدثت المفارقة وهي جملة العزاء غير المتوقعة من البطل الأحمق المعزي .

وقد يروي الراوي عن غيره كما في المثال الآتي : **" حدثنا محمد بن سعيد قال : سمعت الفضل بن يوسف الجعفي يقول : سمعت رجلاً يقول لأبي نعيم : حدثتك أمك ، يريد : حدثك أمي الصيرفي "** [3] . إن السارد الحقيقي هنا (ابن الجوزي) ، صاحب كتاب أخبار الحمقى والمغفلين

---

[1] : أخبار الحمقى والمغفلين / ابن الجوزي / ص ٨٩ .

[2] : المصدر نفسه / ص ١١٤ .

[3] : المصدر نفسه / ص ٧٣ .

الذي أخذنا المثال منه ، يقدم راوي الخبر وهو (محمد بن سعيد) ، الذي يقوم بتقديم راوٍ جديد هو (الفضل بن يوسف الجعفي) ، الذي يقوم بوظيفة سرد ما سمع من ذلك الأحمق .

أحياناً قد يكون الراوي الذي ينقل الخبر معرفة أي إنه شخصية معروفة كأن يكون شخصية دينية أو سياسية أو تاريخية أو أدبية وليس أحد رجال السند المعتمدين ، انظر هذا الخبر الوعظي : **" قال حدثني أبو حاتم عن الأصمعي قال حدثنا هلال بن حق قال ، قال عمرو بن العاص : ليس العاقل الذي يحتال للأمر إذا وقع ولكنه الذي يحتال للأمر ألا يقع فيه .** " [1] ، فمن سلسلة الرواة في هذا الخبر نجد (الأصمعي وعمرو بن العاص) ، وهما شخصيتان معروفتان ولهما مكانتهما التاريخية . في أحيان أخرى نجد الراوي الذي ينقل عنه الأدباء نكرة أي انه شخصية غير محددة ، كقولهم : قال إعرابي ، أو قال بعضهم ، انظر هذا الخبر الذي يرويه التنوخي : **" حدثني بعض البغداديين ، قال : ضُرب عندنا رجل من أهل العصبية خمسمائة سوط ، في وقت واحد ، فلم يتأوه ولم ينطق ، فلما كان بعد أيام ، حمّ حمى صعبة ، وضرب عليه معها رأسه ، فأقبل يصيح كما يصيح البعير ، ويقول : العفو، العفو، يكررها . فلما كان من غد ، اجتمع إليه قوم من أهل الحبس ، فقالوا : فضحتنا ، أنت تضرب بالأمس خمسمائة سوط فلا تصيح ، تحم ساعة من ليلة فتصيح ؟ فقال : عذاب الله عزّ وجل ، أشد العذاب وما كنت لأتجلد عليه .** " [2] ، فهذا الخبر الوعظي يُروى عن أشخاص غير محددين ولا معروفين الهوية ، سوى إنهم من أهل بغداد . هناك أخبار قد تأتي دون راوٍ ، وبذلك يتحول السارد راوياً كما في الخبر الآتي : **" نظر زاهد إلى فاكهةٍ في السوق ، فلما لم يجد شيئاً يبتاعها به عزّى نفسه وقال: يا فاكهة ، موعدي وإياك الجنة** " [3]، في بعض الأحيان يتحد كل من السارد والراوي في شخصية واحدة ، فنجد السارد يروي لنا ما يراه ويسمعه هو بنفسه ، وينقل لنا الموقف الذي كان هو احد المشاركين فيه

---

[1] : عيون الأخبار / ص ٢٠٠ .

[2] : نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة / التنوخي / ص ٢٦٥ .

[3] : البيان والتبيين / الجاحظ / ج ٢ – ١٧٧ .

والشاهدين عليه ، انظر هذا المثال : " **صحبني محفوظ النقاش من مسجد الجامع ليلاً . فلما صرت قرب منزله – وكان منزله أقرب إلى مسجد الجامع من منزلي– سألني أن أبيت عنده . وقال : أين تذهب في هذا المطر والبرد ، ومنزلي منزلك ، وأنت في ظلمة ، وليس معك نار ؟ وعندي لبأ لم ير الناس مثله ، وتمر ناهيك به جودة ، لا تصلح إلا له ! ...** " [1] ، فالجاحظ هنا هو السارد وهو الراوي المشارك في الحدث والشاهد على موقف النقاش وبخله وهذا هو موضوع الخبر الذي ينقله لنا .

أما (الموقف أو الحدث) فهو من المكوّنات الأساسية للسرد في الخبر ، لأنه يحدد نوع الخبر وطبيعته إذ نجد بعض الأخبار تكون ذات طبيعة حكائية ، فيكون العنصر القصصي واضح فيها ، انظر هذا المثال : " **قرأ إمام في صلاته : وواعدنا موسى ثلاثين ليلة وأتممناها بعشرٍ فتم ميقات ربه خمسين ليلة ، فجذبه رجل وقال له : ما تحسن تقرأ ، ما تحسن تحسب** " [2] . إن الحدث كما يبدو من سياق النص وقع في جامع (المكان) ، وأثناء وقت الصلاة (الزمان) ، والبطل هو الأحمق الذي صوّب لإمام الجامع قراءته الخاطئة ، فالحدث قصير وبسيط وممكن الحدوث في كل زمان ومكان وهو الخطأ في القراءة وتصويب الآخرين للخطأ ، ولكن الغير متوقع والمخالف للأجواء الجدية والروحانية الذي أوجدها مكان وقوع الحدث ، هو طريقة التصويب التهكمية ، التي نال فيها الأحمق من هيبة الشيخ ، وجعله عرضة للضحك والسخرية من الآخرين ، فالحدث هنا بنيّ على مفارقة خالفت توقع القارئ فحقق الطرافة ، كما انه أدى وظيفة وعظية وقدّم نقداً اجتماعياً بالرغم من إن الخبر كان فكاهي .

---

[1] : البخلاء / الجاحظ / ج ٢ – ١٥٠ .

[2] : أخبار الحمقى والمغفلين / ص ١٠٥ .

الفصل الرابع
شعرية التشكيل النصي في النثر العباسي

إن الأحداث والمواقف في أغلب الأخبار تتسم بالقصر والتكثيف والخلو من التعقيد ، أضف إلى ذلك اعتمادها الواقعية والصدق في التصوير [١] ، لكننا نجد في بعض الأخبار يتسم الحدث بشيء من الإطالة والتعقيد ، حتى لا يكاد القارئ يدرك المغزى من الخبر إلا في السطر الأخير منه ، انظر على سبيل المثال : **" حدثني أبو الحسن البرسي ، العامل بالبصرة ،إن بعض بني إسحاق الشيرازي المعروف بالخرقي ، ممن يعامل أم المقتدر، ... ، حدّثه : إنها طلبت منه في يوم يقرب من نيروز المعتضد ، ألف شقة زهرية خفافاً جداً . قال : فبعثت في جمعها ، والرسل تكدني بالاستعجال ، والقهارمة يستبطؤوني ، حتى تكاملت ، وصرت بها إلى الدار . فخرجت القهرمانة ، فقالت : اجلس في الحجرة التي برسمك ، واستدع الخياطين ، وتقدّم أن يقطعوا ذلك أزراراً على قدر حب القطن ، (ويحشونها من الخرق ، ويخيطونها ، ليجعل بدل حب القطن) ويُشرّب دهن البيلسان ، وغيره من الأدهان الطيبة الفاخرة ، وتوقد في المجامر البرام على رؤوس الحيطان ليلة النيروز بدلاً من حب القطن والنفط والمجامر الطين ، ففعلت ذلك ، ومضت تلك الثياب الكثيرة الاثمان في هذا "** [٢] .

في هذا الخبر يشعر القارئ بالتوتر والإستنفار الذي شعر به البطل المكلف بجمع تلك الثياب دون معرفة السبب من جمعها ، حتى اللحظة التي يعرف الغاية منها ، فيتمدد الحدث ويصبح أمام مهمة أخرى وهي إتمام الخياطة في الوقت المحدد وصنع تلك الأزرار المطلوبة ، كما نجد فان الحدث مبهم وفيه الكثير من المبالغة ، فلا مسوغ لحدوثه سوى ذلك الإسراف الذي عُرفت به أم المقتدر .

---

[١] : ينظر الأخبار في كل من (البخلاء والبيان والتبيين للجاحظ) والأخبار في كتاب (عيون الأخبار لابن قتيبة) والأخبار في كل من (الأغاني لأبي فرج الأصفهاني) وكتاب (الأذكياء لابن الجوزي) ، والأخبار في (نشوار المحاضرة للتنوخي) ، وغيرها من الكتب الأدبية .

[٢] : نشوار المحاضرة / ص ٢٩٣ – ٢٩٤ .

الفصل الرابع
شعرية التشكيل النصي في النثر العباسي

ومن المكونات الأخرى التي لها أهمية في بناء الخبر (البطل) ، فمن خلال أقواله وأفعاله وعلاقاته مع باقي الأطراف يتشكّل الخبر ، أما صفات البطل فهي غير ثابتة ولا محددة ، لأنها تتنوع بتنوع الأخبار المعرفية والوعظية والعاطفية والفكاهية ، فلكل خبر من هذه الأخبار بطله الملائم له ، انظر الخبر الفكاهي ستجد إن البطل فيه نمطي ثابت الصفات ، فهو غالباً يكون أحمق أو مغفل ، وان اختلفت الفئة التي ينتمي إليها ، كفئة القُرّاء أو رواة الحديث أو القضاة أو الأمراء والولاة أو الكتّاب والحجّاب أو المؤذنين أو الأئمة أو الأعراب أو الشعراء أو القصّاص أو المتزهدين أو المعلمين أو غيرهم [1] . ويشترك جميع هؤلاء بصفات ثابتة لازمت الشخصية النمطية لهم جميعاً . فالأحمق أو المغفل شخصية واقعية اجتماعية ، موجودة في الواقع الاجتماعي الذي عاش فيه الأديب ، كما إنهم شديدو الالتصاق بالذات ، بعيدون في عالمهم عن الآخرين ، ويتصفون بالسطحية والبلادة ، وهم صريحون إلى أبعد الحدود تكون إجاباتهم في الغالب سريعة ومباشرة ودون تركيز ، فهم يقولون ما يريدون في أي زمان ومكان دون تفكير وتزويق ، وبلا حساب لمركز الشخص المقابل ومقامه ، وهم دائماً يأتون بالحجج الواهية عندما تؤخذ عليهم أقوالهم ، انظر هذا الخبر : " **قال : مرّ رجل بإمام يصلي بقوم فقرأ : ألم ، غلبت الترك . فلما فرغ قلت : يا هذا ، إنما هو (غلبت الروم) فقال : كلهم أعداء لا نبالي من ذكر منهم** " [2] . فالحجة التي تذرّع بها الإمام لقراءته الخاطئة هي التي كانت مدعاةً للفكاهة ودلالةً على الغفلة .

لو تأملنا الأخبار الفكاهية بالذات لوجدنا إن الأديب جعل من هذا المكون السردي / البطل الأحمق أو المغفل ، أداة فنية بيّن من خلالها مدى المأساة السياسية التي يعيشها في ظل الدولة العباسية ، حيث فساد الوزراء والولاة وصراع السلاطين والخلفاء ، كما وكشف الأقنعة عن كثير من النماذج لفئات اجتماعية سادت في مجتمعه ، وحقق ذلك من خلال المتعة الجمالية في سرد تلك

---

[1] : ينظر على سبيل المثال كتاب الحمقى والمغفلين لابن الجوزي إذ تبدو فيه هذه الفئات واضحة ، وكذلك سائر الكتب التي تناقلت الأخبار الفكاهية .

[2] : أخبار الحمقى والمغفلين / ض ١٠٥ .

الأخبار الفكاهية ، فعوّض نفسياً عمّا بداخله من ضيق وألم لتردّي كافة الأوضاع في زمنه ، ولأن هذه الأخبار أكثر قبولاً ورواجاً من غيرها عند عامة الناس وخاصتهم .

أما البطل في الخبر المعرفي أو الخبر الوعظي ، فمن صفاته الأساسية أن يكون من أهل العلم والثقافة والخبرة والدراية ،لان المعلومة والمعرفة أو الموعظة عندما تؤخذ من الشخص الموثوق بعقله وحكمته ، بغض النظر عن سنّه ومكانته ، تكون أبلغ في النفس وأكثر إقناعاً .

في حين البطل في الخبر العاطفي ، لاسيما المتعلق بالعشاق وأحوالهم وصفاتهم ، يكون بلا شك من أهل الصبابة ، الذين يعلوهم الهول ، لأنهم في شغلٍ شاغل عن كل شيء سوى المحبوب ، يكثرون البكاء والمناجاة ، ويتعللون بالأشعار ، يعلوهم النحول والذبول لفرط الأسى ومجافاة النوم ، وهم في كل مكان وزمان لا همّ لهم سوى بث شكواهم ووصف أحوالهم ، انظر هذا النص : **" حدثني علي بن الحسن البرقي عن الفضل بن بهلول عن هشام بن الكلبي ، انه رأى إعرابية في الموقف من عرفات تقول :**

أما لفتاةٍ فرّق الهجر بينهـــــا وبين الذي تهواهُ يا رب من وصلِ
حججتُ ولم احجج لسوءٍ عملته ولكن لتعذيبي على قاطع الحبـــلِ
فهمتُ بعقلي في هواهُ صغيرةً وقد كبُرت سنّي فرد به عقلـــــي
وإلا فسوّ الحبّ بيني وبينـــهُ فإنك يا مولاي توصفُ بالعـــدل

فقلتُ : يا هذه ، لقد قلتِ كلاماً ذميماً واحتملتِ إثماً عظيماً في مثلِ هذه العشية ، فقالت : يا هذا لو اطلعت على ما بين الجوانح والحشى لرحمتَ مَن عذلت ولعذرتهُ في هذا الدعاء ، فو الله ما نطقتُ إلا من غليلٍ لو لفحَ حجراً لأذابه . " [1] في هذا الخبر نجد هذه الإعرابية العاشقة حتى

[1] : اعتلال القلوب / الخرائطي / ص ٢٦٩ – ٢٧٠ .

في موقف الدعاء على جبلِ عرفات لا تستطيع إلا أن تبث لله شكواها وألمها لما تلاقيه من الصدود والعشق .

أما مادة الأخبار فهي لم تعتمد على السرد وحده ، وإنما زاوجت بينه وبين الشعر والآيات القرآنية والحديث النبوي ، والأمثال ، وبعض الأقوال المشهورة وغير ذلك ، ولم تكن المادة وحدها متنوعة ، وإنما جرى التنويع أيضاً في الأساليب ، فلم يلتزم الخبر بكل أنواعه بنمط وأسلوب واحد ، وإنما نجد هناك أسلوب الاستفهام والتمني والأمر والنهي وحسن التعليل والتورية ، وكلها أساليب بلاغية اكتسب الخبر معها جمالية فنية ، وأصبحت من مقومات شعريته لما امتازت به من كسرٍ للرتابة ومحاكاةٍ للذوق الأدبي الرفيع ، وهذا ما يدل على القصدية الأدبية في الكتابة وطبيعة تأليف تلك الأخبار .

(القصـــــــة)

لو تلمسنا جذور الفن القصصي أو الحكائي عند أدباء العصر العباسي ، لوجدنا النبع الثر والشواهد الكثيرة في قصص القرآن الكريم ، صحيح إن العرب في الجاهلية قد عرفوا لوناً من ألوان الحكاية في بعض قصص الأساطير الخرافية وقصص أيام العرب التي كانت تمجد بعض البطولات الفردية ، وتحاول أن تجد لها مكاناً في فن الملحمة غير إنهم لم يعرفوا الشكل الفني المتكامل للقصة إلا بعد ظهور الإسلام ونزول القرآن الكريم . فقد نمى الفن القصصي عند العرب بشكل ملحوظ وسريع وإن كان في مجال الشعر قبل مجال النثر ، لكن الباعث لهذا النمو هو احتواء الكتاب الكريم وحديث الرسول الأمين على أشكال من القصص تدور حول حقائق وأخبار عن أمم سالفة وشخصيات بارزة وأنبياء سبقوا خاتم النبيين ، فكانت تلك القصص تبين مواقف خاصة وعواقب معينة ، فيها الكثير من العبر والمواعظ ، وهي وإن كانت شديدة الإرتباط بالواقع ، فيها خيال خصب وعجائبية ألهبت المخيلة العربية وألهمتها للسير في طريق تطوير هذا الفن الابداعي . ثم يجيء دور التمازج الثقافي مع الأمم الأخرى والترجمة التي نقلت معظم النتاج الأدبي لتلك

الفصل الرابع
شعرية التشكيل النصي في النثر العباسي

الدول إلى اللغة العربية ، ليجعل تطور النثر القصصي بالذات أكثر نضجاً وإتقاناً ، ومن هنا ظهرت القصة النثرية بعدّة أشكال منها ما يكون خبر طريف يتحدث به الأديب وينقله وهو ما يمت بصلة إلى التاريخ ، أو حكاية قصيرة تدور حول حادث بسيط تشتبك فيها العقدة اشتباكاً ينتج عنه متعة أدبية حقيقية وتسمى الحكاية بحكاية أو نادرة إذا قامت على النكتة والرشاقة وتسمى سمراً إذا تحدّث بها ليلاً أو رواية تضطرب حوادثها حول حادث رئيس واحد وتكثر أشخاصها وتتصادم مصالح أبطالها . [1] وقد بقيت هذه الأشكال مستخدمة من لدن الأدباء لوقتٍ طويل ، منذ ظهور أولى بوادر القصة في العصر الإسلامي ، وخلال العصر الأموي ، وحتى أوائل العصر العباسي ، أما القصة بوصفها فناً مستقلاً ، له أركانه وشروطه وخصائصه وسماته الخاصة ، لم يظهر على الساحة الأدبية إلا في وقت متأخر ، ففي العصر العباسي أصبحت القصة ذات شخصية مستقلة تخرج عن نطاق الخبر والحادثة ، وأخذ الأدباء العباسيون يتبارون فيما بينهم لتحقيق الإبداع والتميّز في مجال الكتابة القصصية ، وكل منهم يبحث عن هوية خاصة به ، ويحاول ترجمة تجربته الخاصة التي يعيشها إلى أعمال قصصية ، أو على الأقل يجعل ظلالها تنعكس على جوانب تلك الإبداعات ، فكان لكل منهم طريقته الخاصة في السرد القصصي ، والتي قد تتأثر في كثير من الأحيان بواقعه الحياتي والذاتي ووجهة نظره حول المجتمع ، كل تلك الأشياء تسهم في خلق المعالم الشكلية والمضمونية للنصوص السردية التي يكتبها الأديب خلال مسيرته الإبداعية ، والتي يحاول تطويرها من خلال الإطلاع على التجارب السابقة ، والتسلح بمختلف الثقافات والمعارف المتنوعة ، فمن أبرز مظاهر شعرية القص في النثر العباسي هو ذلك الإبداع الخالق والمجادل لواقعه الفعلي ، وتراثه الخاص ، والمتميز في أطر الخلق اللغوي وأشكاله ، لأن الشعرية توجد مع وجود القصدية الأدبية والرغبة في الخلق والإبداع والتميز ونضوج التجارب وتحقيق الإنزياحات .

ظهرت العديد من الأشكال القصصية في العصر العباسي منها (**القصص الوعظية والفلسفية والرمزية والفكرية أو المعرفية**) التي اهتمت بالإنسان وتهذيبه النفسي والخلقي

---

[1] : **ينظر : تاريخ الأدب العربي / حنا الفاخوري / ص ٧٣١ .**

ومشاغله الفكرية وأسئلته الأزلية والوجودية ، ومنها القصص التي تضمنتها رسالة الغفران ورسالة الملائكة للمعري ورسالة حي بن يقظان لابن سينا وحكايات إخوان الصفا ، وقصص الزهاد والمتصوفة وأهل الكرامات كما في النثر الصوفي وكتاب البصائر والذخائر والإمتاع والمؤانسة للتوحيدي وكتاب المستجاد من فعلات الأجواد لأبي القاسم علي بن عبد المحسن التنوخي ، وغيرها من الكتب وهناك (**القصص العاطفية**) التي تدور حول العشاق والمحبين وأهل اللهو وهي كثيرة ومتناثرة في كتب الأدب وفي كتاب ألف ليلة وليلة بالذات . أما (**القصص الفكاهية أو النوادر**) كما يدعوها البعض في تلك التي تهتم بحكايات الحمقى والمغفلين والمجانين والبخلاء وأصحاب العاهات وغيرهم من الذين يقعون في مواقف محرجة تدعو للسخرية والضحك كتب الجاحظ خير من اهتم بهذه القصص ولاسيما كتاب البرصان والعرجان والعميان والحولان وكتاب البخلاء الذي خصصه لهذا الشكل القصصي ومثله كتاب البخلاء للخطيب البغدادي ، وهناك حكايات بهلول وحكايات جحا التي تعد من أروع الحكايات الشعبية . وهذه الأشكال جميعها أو الأعم الأغلب منها هي قصص واقعية مستقاة من الواقع وأبطالها أشخاص حقيقيون ، ولكن هناك شكل آخر من القصص هي القصص الخيالية ، مثل (**قصص الحيوان**) وأشهرها قصص كليلة ودمنة وقصة تداعي الحيوان على الإنسان في محكمة الجن ، وهناك (**قصص المغامرات والرحلات الخالية**) ، التي يخوضها أبطال لهم صفات خيالية وفيها نجد تداخلاً لعالم الإنسان مع عالم الجان والحيوان والكثير من المدن والعوالم غير الحقيقية ، ولعل أفضل تلك القصص ما نجده في حكايات ألف ليلة وليلة مثل قصة السندباد البحري أو قصة الشاطر حسن وغيرها من القصص الأخرى .

ولمعرفة مدى النضج السردي لهذه القصص وما أسهمت فيه من انجاز في مجال تحقيق شعرية النثر العباسي ، لا بد من دراسة نماذج منها وتسليط الضوء على أهم جوانب الإبداع فيها .

الفصل الرابع
شعرية التشكيل النصي في النثر العباسي

نمـــاذج تطبيقية

تعتمد دراستنا لآليات التشكيل السردي في القصص على ثلاثة مستويات هي :

١ – السردية اللغوية .

٢ – السردية السياقية .

٣ – السردية الزمكانية .

أولاً – السردية اللغوية :

وتتمثل هذه السردية اللغوية في علاقة الصيغ السردية بالسارد ، وفي مستويات السرد اللغوي بعد أن تتشكل هذه الصيغ . ونستطيع دراسة هذه السردية اللغوية في هذه المجموعة من خلال محورين ، الأول : الصيغ السردية والسارد ، والثاني : مستويات اللغة المسرودة .

ـ الصيغ السردية والسارد :

إن الصيغة تمثل الأداة الفاعلة في النص القصصي ، كما إنها تعد الأداة الطيعة للقاص وتحدد هوية النص وأبعاده الزمكانية ، أما السارد فهو الشخص الذي يقوم بالسرد ، والذي يكون شاخصاً فيه ، وهناك على الأقل سارد واحد لكل سرد ماثل في مستوى الحكي نفسه ، مع المسرود له الذي يتلقى كلامه ، وفي سرد ما قد يكون هناك عدة ساردين يتحدثون لعدد من المسرود لهم أو لمسرود واحد بذاته [1] ، وتتمثل العلاقة بين الصيغ السردية والسارد في القصص النثرية بجميع أنواعها في جانبين : (السارد الحاضر / المشارك) ، (السارد الغائب / الراصد) .

---

[1] : ينظر كتاب المصطلح السردي م جيرالد برنس ، وذلك للاطلاع على معلومات مستفيضة حول السارد وأشكاله في النصوص السردية / ص ١٥٨ – ١٦٦ .

الفصل الرابع
شعرية التشكيل النصي في النثر العباسي

ـ السـارد الحاضر :

ويعني به السارد المشارك في سياق القصة وأحداثها من خلال استخدامه ضمير المتكلم ، أي إن الأحداث والمشاهد والصور القصصية تصلنا من خلال السارد نفسه ، لأن السارد حينئذ يكون حاضراً ومشاركاً في أحداث القصة وكأنه شخصية من شخصيات القص . انظر هذه القصة : **" حدّث الأصمعي قال : وقعت حرب بالبادية اتصلت بالبصرة وتفاقم الأمر فيها حتى مشى الناس في الصلح بين الجيشين واجتمعوا في المسجد الجامع – قال : فبُعثتُ وأنا حينئذ غلام إلى القعقاع بن ضرار الفزاري فاستأذنت عليه – فأذن لي فدخلتُ فوجدته في شَملة يخلط بزراً لعنز له حلوب فخبّرته بمجتمع القوم فأمهل حتى أكل العنز ثم غسل الصفحة وصاح : يا جارية غدينا – فأتته بزيت وتمر – قال : فدعاني للأكل فغسل منه يديه ثم استسقى ماءً فشربه ومسح فاضله على وجهه ثم قال : الحمد لله ماء الفرات ، بتمر البصرة ، بزيت الشام متى يؤدي شكرُ هذه النعم – ثم اخذ رداءهُ فارتدى به على تلك الشَملة – قال الأصمعي : فتجافيت عنه استقباحاً لزيه ـ فلما دخل صلّى ركعتين ثم مشى إلى القوم فلم تبقَ مألة الا حُلّت إعظاماً له ثم جلس فتحمّل جميع ما كان بين الأحياء من الديات في ماله ونهض – وهو سيد القوم بفعله . "** [1] لو تأملنا هذه القصة القصيرة لوجدنا بان السارد فيها لا يرصد الحدث من الخارج لكنه يمثل شخصية من شخصيات القصة ، وذلك باستخدام الكاتب ضمير المتكلم (بُعثتُ ، استأذنتُ ، دخلتُ ، وجدتهُ ، خبرتهُ ، فتجافيتُ) فكل هذه الأفعال قام بها السارد نفسه أثناء مشاركته في الحدث . وتتفاوت الصيغ السردية الدالة على الماضي والحاضر والمستقبل وفقاً لمعايشة السارد للحدث ، فكلما كان السارد معايشاً للحدث زادت الصيغ الدالة على الحاضر والمستقبل ، ولكن في هذه القصة نجد الصيغ الدالة على الماضي هي المهيمنة ، لأن السارد (الأصمعي) يروي لنا حكاية وقعت له قديماً .

---

[1] المُستجاد من فعلات الأجواد / أبو القاسم علي بن عبد المحسن التنوخي / ص ١٧٠ .

الفصل الرابع
شعرية التشكيل النصي في النثر العباسي

ـ الســـارد الغائب :

ونعني به السارد الغائب أو الراصد أو المشاهد للأحداث التي يرويها عن غيره من دون أن يتدخل فيها ، وذلك من خلال استخدام ضمير الغائب ، على العكس من السارد الحاضر الذي يعبّر عن رغبة السارد في أن يكون فاعلاً ومفعولاً في الحدث في آنٍ واحد .

وخير مثال على هذا السارد نجده في (قصص ألف ليلة وليلة) ، ففي هذه القصص نجد شخصية شهرزاد وهي السارد لكل قصص الليالي ، لا تشارك في الأحداث بل ترصدها من الخارج ، أي إنها ليست شخصية من شخصيات أي قصة من تلك القصص ، وإنما هي شخصية خارجية تسرد الأحداث وترصدها دون التدخل فيها . انظر هذا النص " **بلغني أيها الملك السعيد انه كان هناك تاجر من التجّار كثير المال والمعاملات في البلاد قد ركب يوماً وخرج يضرب في بعض البلاد ، فاشتدّ عليه الحر فجلس تحت شجرة وحط يده في خرجه ، وأكل كسرة كانت معه وتمرة ، فلما فرغ من أكل التمرة رمى النواة فإذا بعفريت طويل القامة وبيده سيف دنا من ذلك التاجر وقال له : قم حتى أقتلك مثل ما جاءت النواة في صدر ولدي فقضي عليه لساعته . ثم جذبه وبطحه على الأرض** " [1] .

ولعل شيوع هذا النمط في العملية السردية يرجع إلى إن السارد الغائب لا يميل إلى الفعالية المباشرة مع الحدث ، وليس عنصراً فاعلاً في الأحداث ، بل يكتفي بالرصد والتسجيل للأحداث الحياتية المعبر عنها في نسيج القصة ، كما إن العلاقة بين السارد الغائب والصيغ السردية تتوقف على طبيعة معايشة السارد للحدث القصصي ، فكلما كان معايشاً للحدث في زمن الحضور أدى ذلك إلى استخدام الصيغ الفعلية الدالة على الحاضر والمستقبل والتي تتمثل في صيغ (أفعل – يفعل – نفعل – تفعل) ، بينما حين يروي حكايات وقعت في الزمن الماضي ، تكون الصيغ الفعلية الدالة على الفعل الماضي هي المهيمنة ، إلا إن هيمنة الصيغ الفعلية الدالة على الحاضر والمستقبل في

---

[1] : ألف ليلة وليلة / ج ١ – ص ١٢ .

الفصل الرابع
شعرية التشكيل النصي في النثر العباسي

نصوص الليالي تعزى إلى اعتماد جزء من العملية السردية فيها على (السرد الحواري) . انظر هذا النص : **" قالت له العجوز فكيف تكون بلادكم ؟ قال لها : إن في بلادنا الدور الواسعة الرحبة والفواكه اليانعة اللذيذة والمياه الغزيرة العذبة والأطعمة الطيبة واللحوم السمينة والغنم الكثيرة وكل شيء طيب والخيرات الحسان اللاتي لا يكون مثلهن إلا في الجنة التي وصفها الله تعالى لعباده الصالحين . فقالت العجوز : قد سمعت هذا كله فقل لي هل يكون لكم من سلطان يحكم عليكم ويجور في حكمه وأنتم تحت يده ، وإن أذنب احد منكم أخذ أمواله وأتلفه وإذا أراد أخرجكم من بيوتكم واستأصل شأفتكم . فقال لها الرجل : قد يكون ذلك فقالت العجوز : إذن والله يكون الطعام اللطيف والعيش الظريف والنعم اللذيذة مع الجور والظلم سماً ناقعاً وتعود أطعمتنا مع الأمن ترياقاً نافعاً .** " [1] لو تأملنا هذا النص الحواري لوجدنا الصيغ الفعلية الدالة على الحاضر أكثر من الصيغ الفعلية الدالة على الماضي .

ـ أنماط اللغة السردية :

إن العلاقة بين العملية السردية ومستويات اللغة وأنماطها علاقة حميمة من خلال اعتماد الكاتب في السرد على الجانب اللغوي ، واعتماد الجانب اللغوي على الموروثات الثقافية والحياتية التي شكلت وعي الكاتب ، وتتمثل أنماط اللغة السردية في القصص في (لغة الحياة اليومية ، واللغة الشاعرية) .

أما عن (لغة الحياة اليومية) ، فإننا نعني بها اللغة الأدبية البليغة التي لا تستخدم تعبيرات معجمية غريبة عن روح العصر ، كما إنها لا تستخدم تعبيراتٍ وألفاظاً سوقية لا ترقى إلى لغة الفن . فهي تمتاز بوضوحها وبساطتها وقربها من فهم عامة الناس وأذواقهم أي إنها مزيج من اللغة اليومية والأدبية ، لننظر لهذه القصة التي ذكرها التوحيدي في كتاب البصائر والذخائر :

---

[1] : ألف ليلة وليلة / ج ١ / ج ٣ ـ ص ١٨٥ .

الفصل الرابع
شعرية التشكيل النصي في النثر العباسي

" اعتل بعض النوكى (مفردها أنوك وهو الأحمق وقيل العاجز الجاهل) وكان من الرؤساء المجدودين (أي المحظوظين) فجيء بطبيب ، فقال الطبيب : إذا كان غداً فاحتفظ بالبول حتى أجيء وأنظر إليه فاحكم عليه ، فلما عاد الطبيب قال المريض : يا عبد الله كادت مثانتي والله تنشق مما حبست فلما تأخرت بلتُ الساعة ، قال الطبيب : ما هذا ! إنما أمرتك أن تحبسهُ في إناء ، فلما كان الغد جاء الطبيبُ فإذا هو قد أخذ بوله في آنيةٍ خضراء فقال له : يا هذا أخطأت ألم يكن في الدنيا قارورة زجاج ؟ كنت تأخذه في قدحٍ ومضى ، فلما عاد الطبيبُ وإذا العليلُ قد أخذ البول في قدحٍ من خشبٍ وجاء إليه وقال : أنت حَرج الله إلا ما نظرت في هذا الماء وأصدقني عن أمري هل يُخافُ عليّ من هذه العلة ؟ قال الطبيبُ : أما إذ حلّفتني فلا بد أن أقول لك : أنا خائف من أن تموت من هذا العقل لا من هذه العلة . " [1] ، نجد إن لغة القصة سهلة وسلسة ومن مألوف الحياة اليومية ، ولعل القصص الفكاهية من أكثر القصص التي تُؤثر هذه اللغة البسيطة ، ولكن هذا لا يعني عدم اعتماد باقي الأشكال القصصية عليها [2] .

أما اللغة الشاعرية التي نجدها في بعض القصص فنعني بها تلك اللغة التي تعتمد على تماثل الوحدات الصوتية ، مثل تماثل المقاطع الصوتية ، وتماثل الجرس الصوتي ، وتماثل النبر ، والتنغيم والمفصل ، والجهر والهمس ، والشدة والرخاوة ، والأصوات التكرارية ، والصفيرية ، أي إنها لغة ذات إيقاع وموسيقية تمنح القصص أجواءً شاعرية ، ومثل هذه اللغة نجدها بكثرة في حكايات ألف ليلة وليلة ، بل تكاد تلك الحكايات تنفرد بهذه اللغة عن غيرها من الحكايات في العصر العباسي ، انظر هذا النص : **" وكان تحت الفارس حصان يتحير في حسنه الإنسان ، ويكل عن وصفه اللسان ، وله قوائم مثل أعمدة الرخام ، معد ليوم الحرب والزحام . فلما نظر (كان ما كان) إلى ذلك الحصان ، أخذه الهيام وقال في نفسه : إن مثل هذا الحصان لا يوجد في**

---

[1] : البصائر والذخائر / لأبي حيان التوحيدي / ج ٤ / ص ١١٢ – ١١٣ .

[2] : انظر كتاب كليلة ودمنة لابن المقفع وكتاب البخلاء للجاحظ وكتاب الأذكياء لابن الجوزي وكتاب ألف ليلة وليلة .

هذا الزمان " [1] ، إن الكاتب استعمل في هذا النص تقنية الجمل المكثفة فضلاً عن التماثل المقطعي الناتج عن تماثل النهايات المقطعية .

***السردية السياقية :**

المقصود بالسردية السياقية العلاقة بين السرد وتشكيل سياقات النص القصصي الممثل في الشخصية والحدث والمواقف والرؤى [2] وتهتم السردية السياقية بجانبين :

الأول : السرد وتشكيل الشخصية ، والثاني : السرد وتشكيل الحدث .

السرد وتشكيل الشخصية :

للسرد دور كبير في تشكيل الشخصية في النص القصصي ، فمن خلاله يتم رسم ملامح الشخصية وتشكيلها فنياً ودلالياً سواء على مستوى وظيفة الشخصية ودورها الدلالي ، أو على مستوى طبيعة السرد وعلاقته بالشخصية من حيث سكونية الوصف وحركيته ، أم على مستوى الرؤية السردية للشخصية . ويمكن توضيح هذا الجانب بشكل دقيق من خلال دراستنا لإحدى حكايات ألف ليلة وليلة وهي حكاية التاجر والعفريت [3] .

الدور الوظيفي للشخصية :

يتضّح الدور الوظيفي للشخصية من خلال الربط بين الشخصية الفاعلة والشخصيات المضادة والمساعدة لها ومحور الصراع ومحور الرغبة .

---

[1] : ألف ليلة وليلة / ج٢ – ص ٧٧ .

[2] : ينظر المصطلح السردي / ص ١٤٨ .

[3] : ينظر : ألف ليلة وليلة / ج ١ – ص ١٢ – ١٨ .

١ـ الشخصية الإيجابية (الفاعـــــلة) :

تتمثل شخصية (الفاعل / البطل) في الشخصية التي تريد أن تُحدث فعلاً إيجابياً وهي على العكس من الشخصية المضادة ، أي هي الشخصية التي تمثل الجانب الايجابي في القصة ، غير إن هذه الشخصيات أحياناً قد يقع عليها قهر وتسلط الشخصيات المضادة بسبب فعل غير مقصود أو لظروف قهرية . وفي الحكاية موضوع الدراسة الفاعل هو (التاجر) ، وهو يقوم في القصة بالفصل المعتاد (التجارة) وهو فعل إيجابي لفاعل إيجابي . لكنه يقع تحت تسلط شخصية مضادة (العفريت) ، بسبب فعل غير مقصود (أكل تمرة ورمى بالنواة فإذا بها تسقط في صدر أحد أولاد العفريت فيقضى عليه لساعته) ، فيهدد العفريت بقتله انتقاماً لولده . فيطلب منه التاجر أن يمهله حتى يذهب لقضاء ديونه وتصفية أموره المتعلقة وتوديع أهله ، وعندما يسمح له العفريت بذلك يفي بوعده ويعود وهذا فعل ايجابي آخر للفاعل هذا فيما يتعلق بالقصة (الرئيسية / المحورية) ، أما القصص الفرعية ، فالشيوخ الثلاثة هم الشخصيات (الفاعلة / الأبطال) ، وهم أشخاص ايجابيون من أصحاب المبادئ والأخلاق القويمة ، الساعون في عمل الخير للناس ولاسيما الأشخاص القريبين منهم ، لكن الأمور تجري ضدهم ويقابلون بالغدر والخيانة .

٢ ـ الشخصية السلبية (المضـــادة) :

تتمثل الشخصيات المضادة بالشخصيات اللامألوفة التي تمارس الأدوار السلطوية والقهرية على الآخرين وقد يصرّح الكاتب بهذه الشخصية وقد يرمز لها بقوى معينة . وفي حكاية التاجر والعفريت صرّح الكاتب بها ، فهي ذلك العفريت الذي يريد قتل التاجر انتقاماً لولده . أما في القصص الفرعية ، ففي قصة الشيخ صاحب الغزالة كانت الشخصية المضادة هي ابنة عمه وزوجته ، التي سيطر عليها الحقد والحسد والكره لضرّتها وولدها فقامت بسحرهما إلى بقرة وعجل وتسببت بمقتل الأم على يد الزوج ، وكانت تحرّض على مقتل الابن . وفي حكاية الشيخ صاحب الكلبين ، نجد إن هناك شخصيتين مضادتين هما أخويه اللذين قابلا الإحسان بالإساءة

والغدر ومحاولة القتل . أما في حكاية الشيخ والبغلة ، فالشخصية المضادة هي الزوجة الخائنة التي لم تكتفِ بالخيانة بل قامت بإلقاء السحر على زوجها وتحويله إلى كلب عندما اكتشف خيانتها .

٣ ـ المساعـــدون :

وتتمثل بالشخصيات المساعدة للفاعل ، أي تقوم بأفعال ايجابية مساندة لشخصية الفاعل ، تتمثل هذه الشخصيات في حكاية التاجر والعفريت بالشيوخ الثلاثة (صاحب الغزالة وصاحب الكلبتين وصاحب البغلة) ، إذ قام كل منهم بشراء ثلث دم التاجر من العفريت مقابل سرد حكايته ، وبذلك نجّوه من المصير المحتوم . في الحكايات الفرعية نجد إن المساعدون في حكاية الشيخ صاحب الغزالة هو الراعي وابنته اللذين كشفا حقيقة (زوجته / بنت العم) ، وما مارسته من سحر على زوجته الثانية وولدها ، ثم قيامها بإبطال السحر عن الولد وردّه إلى أبيه ، وتحويل الزوجة الحاقدة إلى غزالة جزاءاً على ما اقترفته . أما في حكاية الشيخ صاحب الكلبين ، فالشخصية المساعدة هي زوجة (الأخ الثالث / الشيخ) ، إذ تبيّن إنها جنية استطاعت بفضل قواها أن تنجّي زوجها من الهلاك غرقاً بالبحر بعد غدر إخوته به ورغبتهم في قتله ، والعودة به إلى دياره لإنقاذ ثروته وتجارته ، ثم الاقتصاص من الأخوين الخائنين بتحويلهما إلى كلبين . وفي قصة الشيخ والبغلة ، كان القصّاب وابنته التي تعرف أمور السحر، هما الشخصيتين المساعدتين ، إذ استطاعت فك السحر عن الشيخ ، وإرجاعه إلى هيئته البشرية ، بعد أن مُسِخ كلباً ، ثم قامت بتحويل الزوجة الخائنة إلى بغلة .

٤ـ محور الرغبة :

يتمثل هذا المحور في الرغبة التي تود الشخصيات الايجابية فعلها ، سواء كان حلماً أم واقعاً .

(فالفاعل / التاجر) كان يرغب في النجاة من القتل ، والعودة إلى زوجته وأولاده وموطنه . في حين إن رغبة المساعدون كانت منصبّةً على تأثر العفريت بقصصهم والعفو عن التاجر . في القصص الفرعية هناك الكثير من الرغبات ، ففي الحكاية الأولى كان الشيخ يرغب بالحصول على

ولد ، بعد أن حُرم من الأولاد لثلاثين سنة ، لأن زوجته الأولى لم تكن تستطيع الإنجاب ، ولذا تزوج من ثانية ورُزق منها بولد ، أما رغبة الشخصية المساعدة فكانت تدور حول مساعدة الشاب لاستعادة هيأته الآدمية وعودته إلى أبوه مع الرغبة في الارتباط به ، ومعاقبة الزوجة الشريرة . أما في الحكاية الثانية ، فرغبة الفاعل كانت في تقديم المساعدة المادية والمعنوية لأخويه وتجميع شمل الأخوة والنجاح في التجارة ، ثم ظهرت رغبة أخرى ، هي الارتباط بالفتاة التي إلتقاها وأحبها وصار يقضي كل الوقت معها ، مما أثار غيرة أخويه ، وقد كانت رغبة (زوجته الجنية / الشخصية المساعدة) ، رد الجميل للزوج بإنقاذ حياته والحفاظ على ثروته وتخليصه من الأخوة الخونة . في الحكاية الثالثة كان الشيخ يرغب بزوال السحر عنه والعودة إلى هيأته الآدمية والانتقام من زوجته الخائنة بمسخها لبغلة ، وكانت رغبة (الشخصية المساعدة / ابنة القصاب) ، تكمن في تخليص الشيخ من السحر وتقديم المساعدة له للانتقام من زوجته الخائنة . وقد تم تحقيق هذه الرغبات بالفعل .

٥ ـ محور الصراع :

أو غاية الفعل ، ويتمثل في الأفعال السلبية والايجابية التي تتحقق عن طريق الشخصيات الفاعلة والمضادة والمساعدة . في الحكاية كان الصراع يدور حول القصاص ، فالعفريت يريد أن يقتص من التاجر لأنه قتل ولده ، والتاجر يريد إثبات براءته وأن القتل وقع دون قصد ، وهنا تكمن ذروة الصراع ، ثم يتدخل (الشيوخ الثلاثة / المساعدون) ، لإنقاذ الموقف ومنع القصاص من الوقوع (حل عقدة الصراع) ، وذلك بسرد قصصهم العجيبة وإسقاط ثلث العقاب مع كل قصة حتى يسقط القصاص ويتخلى العفريت عن فكرة قتل التاجر . أما الصراعات في القصص الفرعية فهي كالآتي ، في قصة الشيخ صاحب الغزالة يدور الصراع حول رغبة الزوجة الشريرة في الخلاص من ابن زوجها وأمه وذلك باستخدام السحر وتحويلهما إلى بقرة وعجل ، ويصل الصراع إلى ذروته عند طلب الشيخ من الراعي إحضار بقرة لذبحها في عيد الأضحى ، فيأتيه بالبقرة التي هي في الأصل زوجته المسحورة ويحاول ذبحها وعندما يعجز عن ذلك يقوم الراعي بذبحها ، ويشتد الصراع

احتداماً ، عندما يقرر الشيخ ذبح عجل بدلاً من تلك البقرة ، التي ليس فيها سوى الجلد والعظم ، فيقع اختياره على العجل الذي هو في الأصل ولده المسحور ، فتتسارع أنفاس القارئ لمعرفة ما سيحدث ويتنامى الصراع حتى اللحظة التي يقرر فيها الشيخ ترك العجل رأفةً به ، وذبح بقرةً أخرى بدلاً عنه ، أما الحل فيأتي على يد ابنة الراعي العالمة بالسحر ، إذ تخلص الشاب من سحر زوجة الأب ، وتلقي عليها بسحر يحوّلها إلى غزالة ، تحقيقاً للمقولة التي تقول (انقلب السحر على الساحر) . وفي قصة الشيخ صاحب الكلبين يبدأ الصراع من اللحظة التي يمتلك فيها الحسد قلب الأخوين فيقرران قتل أخيهما غدراً، والاستيلاء على ثروته ، ويصل الصراع للذروة عندما يلقيانه في البحر أثناء نومه ، لكن يأتي الحل على يد زوجته الجنية التي تنقذه وتعيده لموطنه وتنتقم له من الأخوين الغدارين . أما في قصة الشيخ صاحب البغلة ، فيبدأ الصراع من اللحظة التي يفاجئ فيها الشيخ زوجته الخائنة مع عشيقها ، فيظهر إنها ساحرة إذ تقوم بإلقاء تعويذة عليه ، تحوله فيها إلى كلب ، وهذه هي الذروة التي يصل إليها الصراع ثم ينحدر باتجاه الحل عندما يأخذ القصاب ذلك الكلب إلى بيته ، فتراه ابنته وهي عالمة بالسحر أيضاً ، فتبطل سحر الزوجة ، وتعطيه تعويذة يلقيها عليها ليسحرها بدوره إلى بغلة ، أي مرةً أخرى ينقلب فيها السحر على الساحر . إن هذه الصراعات رغم بساطتها وتشابهها إلى حدٍ ما ، لكنّها لا تخلو من إبداعٍ وعبقريةٍ في التأليف .

طبيعة السرد وعلاقته بالشخصية :

اعتمد الكتّاب إلى حدٍ كبير في سردهم الواصف للشخصيات على الوصف الحركي ، وقد ساعدهم في ذلك الاعتماد على الإيقاع اللغوي السريع ، واستخدام الأفعال الدالة على الحركة ، وانعكاس ذلك على السياق الواصف للشخصية فيجيء الوصف حركياً . في حكاية التاجر نجد الكاتب لا يعني بالسرد الوصفي للشخصية في لحظة السكون ، لكنه كان حريصاً على وصف الشخصية في لحظة الحركة ، انظر هذا النص : **" كان هناك تاجر من التجّار كثير المال والمعاملات في البلاد قد ركب يوماً وخرج يضرب في بعض البلاد ، فاشتدّ عليه الحر فجلس تحت شجرة وحطّ يده في**

خرجه وأكل كسرةً كانت معه وتمرة ، فلما فرغ من أكل التمرة رمى النواة " [1] ، في هذا النص القصير الذي يصف فيه الكاتب (الشخصية الفاعلة / البطل / التاجر) ، نجد حشداً من الأفعال (ركب ، خرج ، يضرب ، اشتد ، جلس ، حطّ ، أكل ، فرغ ، رمى) ، وهي كلها أفعال تدل على الحركة ، رسم من خلالها الكاتب حركات البطل وأفعاله ، وقد استخدم كذلك تقنية الجمل القصيرة لأنها ذات إيقاع سريع ، تناسب حركة الأفعال . والأمر ذاته ينطبق على القصص الفرعية ، فطبيعة وصف الكاتب للشخصيات هو ذات الوصف الحركي ، وبذات اللغة السريعة الإيقاع .

الرؤية السردية ووجهة النظر التعبيرية للشخصية :

من خلال التتابع الدلالي لآليات السرد بداية من الصيغة اللغوية وعلاقتها بالسارد ، مروراً بالمستويات اللغوية ، ونهايةً بالتتابع السياقي للشخصية تتضح لنا الرؤية السردية للشخصية ، وذ١لك من خلال وجهة النظر التعبيرية . وتتمثل وجهة نظر الشخصيات في هذه الحكاية في بعض المواقف الاجتماعية والحياتية ، وعلاقة الناس مع بعضهم البعض . إذ نجد الكثير من الأمور التي قد يواجهها الفرد منا في حياته ، وهي قد تكون أموراً ايجابية كالوفاء بالوعد والرفق بالحيوان وتعظيم الأخوّة والحب العفيف ، ورد الجميل ، ومقابلة الإحسان بالإحسان ، والعفو عن الإساءة . وقد تكون أموراً سلبية كالخيانة ، والقتل ، والحسد ، والغيرة ، والكره ، والسحر المحرم ، والمكر والخداع . فالحكاية مليئة بالشخصيات المختلفة ذات النوازع المتباينة والصفات المتفاوتة ، وتبعاً لذلك اختلفت المواقف والرؤى .

السرد وتشكيل الحدث :

مثلما يشكّل سرد الشخصية ملمحاً بارزاً في نسيج القصة ، فكذلك يشكّل الحدث ملمحاً لا يقل أهميةً عن الشخصية ، لأن الحدث لا بد أن تقوم به شخصية ما ، وفي القصص العباسية نجد معظم

---

[1] : ألف ليلة وليلة / ج ١ / ص ١٢ .

الفصل الرابع
شعرية التشكيل النصي في النثر العباسي

الأحداث من نمط الحدث التقليدي أي الواضح والبسيط [1] ، بينما تعتمد القصص الأخرى على الحدث المفتت ، وهو الحدث الذي يُجزأ إلى جزيئات دقيقة ويُعنى فيه الكاتب بالقيمة الإيحائية والدلالية ، ولا يُعنى بمشكلة تقليدية ، ويبحث لها الكاتب عن الحل . بل تتتابع الأحداث الجزئية تتابعاً تصاعدياً أو تنازلياً أو دائرياً لتشكل في النهاية الحدث الكلي للقصة ، وهذا ما نجده في حكايات كليلة ودمنة وحكايات ألف ليلة وليلة دون استثناء .

السردية الزمكانية :

المقصود بالسردية الزمانية ، طبيعة التعبير عن الزمن والمكان في القصة ، وتوظيفها توظيفاً فنياً ودلالياً ، لا يتم بمعزل عن الآخر لذلك رأينا دراستهما في عنصر واحد . أطلقنا عليه السردية الزمكانية ، وتنقسم على قسمين :

الأول : السردية الزمانية .

الثاني : السردية المكانية .

- السردية الزمانية :

تتمثل السردية الزمانية في القصص النثرية في طبيعة التشكيل الزمني ، وسوف نقتصر في دراستنا لطبيعة التشكيل الزمني في القصص ،على الترتيب الزمني الداخلي للأحداث المسرودة في القصة ، ومن حيث الترتيب الزمني الداخلي لأحداث القصص فإنها تنقسم إلى قسمين : الأول : الزمن التصاعدي أو التاريخي أو السببي ، والثاني : الزمن المتداخل .

أما عن (**الزمن التصاعدي**) : فنعني به تطور الأحداث في القصة تطوراً تصاعدياً من الماضي للحاضر للمستقبل ، انظر هذه القصة **" ومن استكثر من جمع العلوم وقراءة الكتب ، من غير**

---

[1] : ينظر على سبيل المثال القصص التي في كتاب البخلاء للجاحظ ، والقصص في كتاب المُستجاد من فعلات الأجواد للتنوخي ، والقصص في كتاب البصائر والذخائر للتوحيدي .

إعمال الرويّة فيما يقرؤه ، كان خليقاً ألا يصيبه إلا ما أصاب الرجل الذي زعمت العلماء انه اجتاز ببعض المفاوز ، فظهر له موضع آثار كنز ، فجعل يحفر ويطلب ، فوقع على شيء من عينٍ وورق ، فقال في نفسه : إن أخذت في نقل هذا المال قليلاً قليلاً طال عليّ ، وقطعني الاشتغال بنقله وإحرازه عن اللذة بما أصيب منه ، ولكن أستأجر أقواماً يحملونه إلى منزلي ، وأكون أنا آخرهم ، ولا أبقي ورائي شيئاً يشغل فكري بنقله ، وأكون قد استظهرت في إراحة بدني عن الكد بيسير أجرةٍ أعطيهم إياها . ثم جاء بالحمالين ، فجعل يُحمّل كل واحد منهم ما يطيق فينطلق به إلى منزله فيفوز به ، حتى لم يبق من الكنز شيئاً . فانطلق خلفهم إلى منزله ، فلم يجد فيه من المال شيئاً ، لا قليلاً ولا كثيراً . وإذا كلّ واحد من الحمالين قد فاز بما حمله لنفسه . ولم يكن له من ذلك إلا العناء والتعب ، لأنه لم يفكر في آخر أمره " [1] ، في هذه القصة الوعظية نجد الأحداث تسير بتتابعٍ زمنيٍ مرتب وتصاعدي ، وجد الرجل الكنز (فعل ماضي وهو فعل وقوع الحدث) ، ثم يقوم بإحضار الحمالين لحمله (فعل يتم في الزمن الحاضر الذي جاء بعد زمن الاكتشاف) ، يكتشف في وقت لاحق ضياع الكنز وسرقة الحمالين له ، وهي النهاية المستقبلية للحدث .

أما (**الزمن المتداخل**) : فهو الزمن الذي لا يسير سيراً منتظماً في سياق القصة . لأنه لا يلتزم الترتيب المنطقي للأحداث ، فمن الممكن أن يقدم المستقبل على الماضي أو الحاضر ، أي إن الأحداث تتداخل مع بعضها البعض على المستوى الزمني ، انظر على سبيل المثال هذا المقطع من حكاية التاجر علي المصري : **" وكيف جئتم فقالت : يا سيدي كنت نائمة مع أولادي ليلة البارحة فلم أشعر إلا وشخص رفعني عن الأرض أنا وأولادي إلى أن صرنا طائرين في الهواء ولكن لم يحصل لنا ضرر ، ولم نزل طائرين حتى نزلنا على الأرض في مكان على شكل حلة العرب ، فرأينا هناك بغالاً محملةً وتختروناً على بغلتين كبيرتين وحوله من غلمان ورجال فقلت لهم ما انتم وما هذه الأحمال ونحن في أي مكان ؟ فقالوا نحن خدم التاجر علي المصري ابن التاجر**

---

[1] : كليلة ودمنة / ص٤٠ .

حسن الجوهري وقد أرسلنا نأخذكم ونوصلكم إليه في مدينة بغداد . فقلت لهم : وهل المسافة التي بيننا وبين بغداد بعيدة أو قريبة ؟ فقالوا لي : قريبة فيما بيننا وبينهما غير سواد الليل . ثم أركبونا في التختروان فما أصبح الصباح إلا ونحن عندكم ولم يحصل لنا ضرر أبداً . " [1] ، عند الإطلاع على الحكاية كاملةً، سنجد إن الأحداث كانت تسير بترتيبها الزمني المعتاد ثم يأتي سؤال علي المصري لزوجته عن كيفية مجيئهم ، ليعود بنا إلى أحداث وقعت في زمن سابق للزمن الذي هم فيه حيث تم الحديث والسؤال ، ونجد إن ذلك السرد الدقيق للأحداث الذي قامت به الزوجة ، جعل زمن الحكاية يتوقف لبرهة عن تتابعه ، ويبقى عالقاً في الماضي لرواية كل ما حدث ، ثم نكتشف بعدها بأن الرواية سوف ترتبط بحدث يقع في المستقبل القريب ، ألا وهو العثور عنيناه ، والشواهد عليه كثيرة لاسيما في حكايات ألف ليلة وليلة .

- السردية المكانية :

تجسد السردية المكانية ملمحاً جوهرياً في سياق القصص النثرية ، وذلك من خلال توظيف الكاتب للمكان القصصي ، حيث لا يقف المكان عند مجرد لازمة بنائية في القصة ، بل يتجاوز ذلك ليحمل دلالة إيحائية وكيفية . وينقسم المكان في القصص إلى ثلاثة أقسام : الأول / المكان المطلوب ، والثاني / المكان الأليف ، والثالث / المكان المضاد .

و(**المكان المطلوب**) : نعني به المكان العادي الذي يتطلبه الحدث القصصي ويكون مناسباً لوقوعه ، والمكان ينبغي له أن يناسب الشخصية والحدث معاً ، وإلا شكّل الأمر مفارقة كبيرة قد يتعمدها الأديب أحياناً لضرورة جمالية وفنية . فلو نظرنا إلى حكايات كليلة ودمنة لوجدنا أن الأماكن التي وقعت فيها أحداث تلك الحكايات معظمها في الغابة ، لأنها تناسب الأحداث من جهة ومن جهة أخرى تناسب الشخصيات الحيوانية التي تدور حولها أحداث الحكايات . وعند النظر إلى قصص البخلاء للجاحظ أو البخلاء للخطيب البغدادي ، نجد أن أغلب الأماكن المستخدمة هي

[1] : ألف ليلة وليلة / ج٣ – ١٧٨ .

المنازل أو دكاكين الأطعمة أو مجالس الطعام والشراب ، لأنها تناسب الأحداث التي تدور حول البخل ، وعندما تصادفنا حكايات الشخصيات ، كأهل العلم والزهد والتدين والتقوى ، كأن يكون قارئ أو مُحدّث أو متصوف أو مؤذن أو قاضي وغيرهم ، نجد إن الأماكن المناسبة هي المسجد أو المجلس الخاص بالوعظ ، أو قصور الخلفاء أو البيوت البسيطة ، ونحوها مما يناسب الأحداث والشخصيات معاً ، هذا فيما يخص الأحداث والشخصيات الواقعية ومدى مناسبة المكان لها ، أما ما يتعلق بالشخصيات والأحداث الخيالية والأسطورية أو العجائبية ، فنجد الأماكن فيها تصطبغ بالصبغة الخيالية ذاتها لتكون مناسبة ، على سبيل المثال نجد في حكايات ألف ليلة وليلة إن الحكاية عندما تتعلق بشخصيات من الجان والعفاريت تكون الأماكن غريبة الشكل وعلى قدر كبير من الفخامة والغنى ، إذ القصور والقاعات المليئة بالكنوز والجواهر الثمينة التي ليس لها مثيل والجدران الرخامية المرصّعة بالياقوت والدرر والذهب وغير ذلك .

أما عن (**المكان الأليف**) : فهو المكان الذي نحبّه ونرتاح إليه ، كالمكان الذي نقضي فيه مرحلة الطفولة أو الذي له ذكريات محببة في نفوسنا ، أي انه مكان ذو خصوصية للأشخاص . في حين إن (**المكان المضاد**) : هو نقيض المكان الأليف ، ونعني به المكان الذي نكرهه ونتجنبه لأنه قد يمثل الخوف والموت والضياع والقهر والدمار ، أو يكون مصدر لذكريات مؤلمة ، وهذه الأماكن نجدها في الكثير من القصص على اختلاف أنواعها .

إن هذه الدراسة السردية للقصص النثرية في العصر العباسي توضّح بشكلٍ جلي مدى البراعة والإتقان في كتابة القصة وتأليفها ، أي إن هناك قصدية أدبية ورغبة في الإبداع والتميّز والتجديد ، وهذه من أهم سمات الشعرية الأدبية التي تميّز بها النثر العباسي ولاسيما تلك النصوص السردية التي توافرت بها كل سمات السرد الحديث وعناصر القصة المتكاملة والناضجة فنياً وأهمها :

ـ الشخصيات وخاصة الشخصيات الرئيسية التي يدور حولها الحدث .

ـ الراوي المشارك بالحدث أو المنفصل عنه .

ـ وسائل التشويق المختلفة .

ـ الحوار الداخلي والخارجي .

ـ الصور الفنية ولغة المجاز والخيال .

ـ التأثيرات البيئية والثقافية .

ـ الأساليب الأدبية المختلفة كالسخرية والفكاهة .

ـ الاعتماد على الوصف .

ـ ترتيب الأحداث وتسلسلها وفق بداية وعقدة وذروة ونهاية أو حل .

ـ الاهتمام باللغة الجميلة الموحية والتنويع في المضامين والأفكار .

إن طبيعة التشكيل السردي للنصوص النثرية العباسية انطوى على حركية وتفاعل بين أجزاء النصوص فهي ليست بالنصوص الجامدة .

ومن هنا كان ذلك التشكيل بكل آياته من عوامل تحقق الشعرية فيها ، فهي نصوص ذات إبداع وتميّز وحققت انزياحات على مستوى التشكيل السردي للنصوص التي سبقتها وبعض النصوص المعاصرة لها ، والإنزياح الذي ينطوي على إبداعٍ ونقلةٍ نوعيةٍ في مجال الفن النثري ، يحقق شعريةً في النص ، هذا فضلاً عما انطوت عليه تلك النصوص من جماليات فنية وقدرة على إحداث تأثير وخلق الدهشة عند المتلقي ومخالفة لتوقعاته ، وهي من مظاهر الشعرية وتجلياتها ، لأنها تحدث بفعل جمالية النص وتضمّنه لعوامل الإثارة ومقومات الإبداع ، فالنص المتصف بالشعرية هو النص الثري المليء بالمضامين والصياغات والدلالات والأشكال الفنية المبتكرة ، والنصوص السردية التي سلطنا الضوء عليها كانت من النصوص النثرية التي استحقت صفة الشعرية .

الفصل الرابع
شعرية التشكيل النصي في النثر العباسي

(المقامـــــــة)

عندما ظهر فن المقامة لقي كثيراً من الرواج في العصر العباسي ، وهو عبارة عن سردٍ قصصيٍ ، يتناول الأخلاق والعادات والأدب واللغة ، ويمتاز بأسلوبه المسجّع وإغراقه في الصنعة وكثرة الزخارف والمحسنات المتنوعة ، وتعد المقامات من الفنون النثرية التي يبالغ فيها الأديب بالاهتمام باللفظ والأناقة اللغوية وجمال الأسلوب ، بحيث تتعدى الشعر في احتوائها على المحسنات اللفظية إلا أنها لم تحظ باهتمام الأدباء والنقاد ، وهذا لا يعني إنهم أهملوا هذا الفن كلياً ، بل المقصود هو إن النثر بشكلٍ عام والمقامات على وجه الخصوص ، نالا أقل الاهتمام بالمقارنة إلى ما ناله الشعر العربي من علو الشأن .

وتعد المقامة من أهم مظاهر الوعي السردي العربي في العصر العباسي ، فهو " الجنس الأدبي النثري الوحيد الذي يمثل وجه الإبداع الراقي في العربية بحق ، أو الإبداع المعترف بأدبيته أكثر بين أدباء العربية الغابرين " [1] ، ولكن هل تمثل المقامة شكلاً أدبياً وسردياً قائماً بذاته ؟ أليس فيها انفتاح على الفنون السردية الأخرى كالقصة والخبر والرحلة والسيرة ؟ لقد أثارت المقامة العديد من التساؤلات باعتبارها نصّاً حكائياً يختلف عن النصوص الحكائية الأخرى الواردة في المؤلفات المتنوعة ، مكتسباً منذ البداية خصوصية وفرادة ، وعلاقة وثيقة باللغة والوعي والتاريخ والمجتمع . إن سرد المقامات يتميز عن غيره من السرود القديمة ، بتلك الحركة الدائرية للعناصر المقامية التي تتكرر على نحو دقيق في كل نصوص المقامات . فالبطل نموذج للمحتال ، والكنايات لغة واصفة للمتخيل ، والحدث يتطور دائماً نحو الكشف عن خدعة ، وهي لها سمات موضوعية وفنية تتكرر في سرد المقامات فتمنحه الخصوصية الأدبية والفرادة الإبداعية . لان السرد في عالم

---

[1] : في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد / عبد الملك مرتاض / ص٢١ . عن كتاب السرد العربي القديم الأنواع والوظائف والبنيات / إبراهيم صحراوي ، ص٨٦ .

المقامات فضح لطبقية الواقع . فصيغة المقامات المتكررة تؤكد أن هناك صراعاً قائماً بين واقعين ، واقع متسلط يقابله آخر مهمّش ، يفرز فئة المكدين والمشتغلين بالسؤال .

ومقامات الهمذاني متفاوتة في مستواها الفني ، فمنها ما هو نوع من الأحاديث تبتدئ وتنتهي على نسق واحد ، بينما نجد في بعض المقامات نماذج متكاملة من القصة القصيرة ففيها الحبكة القصصية ، وتحليل الشخصيات ، كما في المقامات المضيرية والبغدادية والموصلية . وهذه المقامات هي التي تستحق الدراسة ، لتبيان التشكيل السردي لها .

البناء الفني للمقامة

للمقامة بناء مكوّن من دعائم تكفل لها الوحدة الفنية ، ومن هذه الدعائم :

١ - **الحادثة :** ولابد في الحادثة من بنائها على حكاية ، ثم عرضها بطريقة التسلسل والتتابع ، ولابد أيضاً من اشتمالها على عنصر التشويق لينطلق الكاتب بعد ذلك إلى السرد .

٢ – **عنصر التشويق :** وينبع هذا العنصر من نفسية أبطالها حتى يستثير انتباه القارئ .

٣ – **السرد :** لابد أن يكون السرد في المقامة مغرياً ، حتى يحمل القارئ على المتابعة وذلك بعرض المشاهد ، وربطها ببراعة مع بعضها البعض .

٤ – **العقدة :** وتكون عند تشابك وتصاعد الأمور مع بعضها حتى الذروة .

٥ – التدرّج في الحل ثم اعتمادها على التحليل الدقيق ليصل بعدها الكاتب إلى النهاية .

الفصل الرابع
شعرية التشكيل النصي في النثر العباسي

الخصائص السردية للمقامات

١ – راوية ينقلها للمتلقين ، وهو موحّد في كل المقامات التي كتبها الهمذاني ، فجميع المقامات يرويها (عيسى بن هشام) ، وتبدأ بالعبارة المعتادة (حدثنا عيسى بن هشام قال) وهو من نوع الراوي الضمني المشارك في الحدث ، فهو يروي ما شاهده وعايشه ، لا ما سمعه أو أخبر به من قبل أشخاص آخرين ، بدليل أنه من يكشف عن شخصية البطل في نهاية كل مقامة . كذلك الأمر مع راوية الحريري (الحرث بن همام) .

٢ – بطل تدور القصة حوله فهو محورها وبؤرتها ، وقد استطاع الهمذاني أن يخلق شخصية محببة لها صفات خاصة وقدرة خيالية على التلون والإغواء (إذ يكون مرة في هيأة شاب ظريف كما في المقامة القريضية ، أو رجل مبرقع محتضن لأولاده كما في الرسالة الأزادية ، أو رجل مكفوف كما في المقامة المكفوفية) وغيرها من الشخصيات الأخرى ، (فأبو فتح الإسكندري) بطل المقامات الهمذانية مثال للبطل الذي يتمكن من تحقيق النصر على خصومه في كل مرة ، والفوز بمراده ، وهذا البطل خلافاً لكل ما عهدناه في النصوص السردية يبقى مستتراً غير معروف الهوية حتى يكشف عنه الراوي أو الأشخاص الآخرين ممن يتواجدون في المجلس ، فتحدث المفاجأة التي تكسر أفق التوقع عند المتلقي . أما بطل مقامات الحريري (أبو زيد السروجي) ، فهو وان اختلف عن بطل الهمذاني في بعض الصفات ، لكن الشبه بين الاثنين كبير ولا يمكن إنكاره .

٣ – عقدة تُحاك حولها المقامة وهي النكتة أو المُلحة التي تتعلق دائماً بالسؤال والكدية والحيلة ، وعند تأمل المقامات نجدها متفاوتة في قيمتها الفنية ، وفيما تخلقه من انفعال لدى المتلقي ، فهي أحياناً تكون ظريفة لطيفة تعجب المتلقي وتبهجه ، وفي أحيان أخرى تكون سمجة ثقيلة ومنافية للأخلاق لاسيما في المقامات ذات الطابع المجوني أو الخمري ، والمقامة غالباً تحتوي على عقدة واحدة ، لكن أحياناً تحتوي على أكثر من ذلك ، ففي المقامة الموصلية على سبيل المثال ، نجد

الفصل الرابع
شعرية التشكيل النصي في النثر العباسي

هناك عقدتين ، الأولى احتال فيها الإسكندري على أناس مفجوعين بموت شخصٍ عزيزٍ عليهم ، وقد استغل حالة الجزع لديهم وتمنيهم عدم موته لحبهم الشديد له وتعلقهم به ، لتحقيق مآربه حين أوهمهم بأن الميت لا يزال على قيد الحياة وانه عليل وفاقد للوعي وهو من يستطيع شفاءه بالسحر والتمائم ، ولأن هذه المعتقدات كانت تلقى الرواج عند الناس في ذلك العصر ، تم له ما أراد ، وبعدما فاز بمراده كشف لهم عن حيلته بأسلوب فكاهي ، جعلهم يشعرون بالإهانة لسذاجة عقولهم التي أودت بحرمة فقيدهم ، مما جعلهم ينهالون عليه بالضرب : **" جاءه الرجال أفواجاً . والنساء أزواجاً . وقالوا : نحب أن تشفي العليل . وتدع القال والقيل . فقال الإسكندري : قوموا بنا إليه ! ثم حدر التمائم عن يده . وحل العمائم عن جسده . وقال : أنيموه على وجهه فأنيم . ثم قال : أقيموه على رجله فأقيم . ثم قال : خلوا عن يديه فسقط راسياً وطن الاسكندري بفيه . وقال : هو ميت كيف أحييه . فأخذه الجُف . وملكته الأكف. وصار إذا رفعت عنه يد وقعت عليه أخرى ."** [1] وهذه النكتة من قبيل النكات الخفيفة والمضحكة ، ومثلها العقدة الثانية التي تدور حول احتياله على أهل إحدى القرى المهددة بالسيل ، إذ يوهمهم بأنه من أهل الكرامات والمعرفة وذلك لما طلبه منهم من أمور كذبح بقرة صفراء في مجرى الماء وتزويجه من جارية عذراء وصلاة ركعتين خلفه ، وهذه الطقوس الدينية مستقاة من ثقافات مختلفة ، فتقديم الأضاحي الحيوانية أو البشرية لها أصول مجوسية ورومانية،وقد حفلت الميثلوجيا الشعبية والموروثات العقائدية لهذه الأمم بنماذج عديدة لهذه الطقوس ، بينما الصلاة عند حالات الخوف والوقوع في الشدائد هي من صميم الدين الإسلامي ، فكأنما أراد الإسكندري تقديم حجج مقنعة لمختلف العقول والاتجاهات الفردية والدينية والعقائدية ، لأنه أمام مجتمع قروي ، ففضلاً عن سيطرة الخرافات عليه ، لابد من وجود أبناء الجنسيات والديانات المختلفة فيه ، ولذا لابد من التأثير بكل جماعة في حدود ما تعتقد به . وهذه رؤية عميقة وشاملة يقدمها لنا الهمذاني في مقامته على يد بطله وراويته . وما يعنينا في هذا المقام هو الوضع الكاريكاتوري الساخر الذي أنهى فيه الاسكندري نكتته ، عندما ترك القوم

---

[1] : مقامات بديع الزمان الهمذاني / ص١١٨ .

الفصل الرابع
شعرية التشكيل النصي في النثر العباسي

ساجدين أثناء الصلاة وولى هو وعيسى بن هشام هرباً : **" وقال يا قوم احفظوا أنفسكم لا يقع منكم في القيام كبو . أو في الركوع هفوّ . أو في السجود سهو . أو في العقود لغو . فمتى سهونا خرج أملنا عاطلاً . وذهب عملنا باطلاً . وأصبروا على الركعتين فمسافتهما طويلة . وقام للركعة الأولى فانتصب انتصاب الجذع . حتى شكوا وجع الضلع . وسجد حتى ظنوا انه قد هجد . ولم يشجعوا لرفع الرؤوس . حتى كبّر للجلوس . ثم عاد إلى السجدة الثانية وأومأ إلي فأخذنا الوادي وتركنا القوم ساجدين لا نعلم ما صنع الدهر بهم "** [1] .

٤ – استقلالية الموضوع : كل مقامة وحدة قصصية قائمة بنفسها ، وليس ثمة صلة بين مقامة وأخرى إلا إن المؤلف واحد والراوية واحد والمكدي واحد ، وقد تكون القصص من أزمنة مختلفة متباعدة وان كان الراوية واحداً . وموضوعات المقامات مختلفة منها أدبي ومنها فكاهي ومنها حماسي ، ومنها خمري أو مجوني ، وهذه الموضوعات تتوالى على غير ترتيب مخصوص عند بديع الزمان . أما الحريري فالتزم في مقاماته بموضوعات متعاقبة على نسق مخصوص ، وكان تركيزه على الموضوعات اللغوية كبير وفي المقام الأول . وقد تكون المقامة طويلة أو قصيرة ، تبعاً للموضوع الذي تتناوله .

٥ – طبيعة الشخصيات في المقامة : إن الشخصيات في المقامة سواء البطل أو الراوية ، هي انعكاس لشخصية المؤلف ، فهي شخصيات مثقفة ، ذات إطلاع واسع على العلوم العربية خاصة ، وتمتلك بصيرة نافذة بكل ما يتعلق بالفنون الأدبية من شعرٍ ونثر وخطابة ، ولعل (المقامة القريضية) من أكثر المقامات التي وضّحت هذه الصورة ، فالمقامة القريضية علامة على شخصية المثقف بصورة واضحة .. لقد اتخذت عنوانها من الفن الكلامي العربي الأول ، (فن الشعر / القريض) ، والشخصيات فيها تناقش تاريخ الشعر العربي ، وتفاضل بين الشعراء ، فهذه المقامة جلسة ثقافية تضم المبدعين والنقاد ، لكن هؤلاء المثقفين يمارسون مهناً مختلفة ، غير مهنة الشعر والثقافة ، فمنهم التاجر ومنهم البائع ، ومنهم من كان مهنته الكلام والأدب وهو بطلنا أبي الفتح

[1] : المصدر نفسه / ص١١٩ – ١٢٠ .

الاسكندري ، ولكنه حينما لم يستطع التكسب من مهنته بشكل صادق ، أخذ يمارس الحيلة والكدية والكذب ، فهو يجالس المثقفين الذين استطاعوا التكيف مع الحياة الجديدة ، حياة المدينة المتغيرة ، ويتاجر بالكلمات : **" فقلنا : ما تقول في أمرئ القيس ؟ قال : هو أول من وقف بالديار وعرصاتها . واغتدى والطير في وكناتها . ووصف الخيل بصفاتها . ولم يقل الشعر كاسباً . ولم يجد القول راغباً ففضل من تفتق للحيلة لسانه . وانتجع للرغبة بنانه . قلنا : فما تقول في النابغة ؟ قال يثلب إذا حنق . ويمدح إذا رغب . ويعتذر إذا رهب ولا يرمي إلا صائباً "** [1] ، ففي هذه المقامة يجد القارئ تحولاً خطيراً في شخصية المثقف . إذ لم يعد هو الصوت المعبّر عن أفكار الجماعة أو الناطق باسم القبيلة ، كما لم يعد المادح الذي يقصد شيوخ القبائل ، أو الخلفاء والولاة وأصحاب السلطة ، إنما هو سائل يقصد الحوانيت والتجّار، لعله يكسب شيئاً بحلو الكلام وجيد الشعر ، الهمذاني في مقامته هذه يجعلنا أمام صورة المثقف العصري ، وما آل إليه حال الثقافة والمثقفين ، فلا عجب من انه جعل هذه المقامة أولى المقامات في كتابه .

٦ – الصناعة في المقامات : فن المقامات فن تصنيع وتأنق لفظي وزخرف بديعي ، (وخصوصاً عند الحريري) فهناك إغراق في السجع وإغراق في البديع من جناس وطباق ، وإغراق في المقابلة والموازنة وفي سائر أوجه البلاغة حتى ما لا يدخل في باب البلاغة على وجه الحصر ؛ كالخطبة التي تقرأ طرداً وعكساً والخطبة المهملة (التي لا نقط فيها) أو التي تتعاقب فيها الأحرف المهملة والأحرف المعجمة و(المنقوطة) وما إلى ذلك . فالسرد فيها بعيد عن البساطة والعفوية ، لأنه مثقل بالتزويقات والتوشية ، والمقامة إذ تجنح إلى هذا فلأنها تواكب ذوق العصر ، ولأنها تسلط الضوء على الثقافة والمثقفين في حقبة زمنية معينة ، لذا لابد من تصوير طابع الثقافة واهتمامات المثقفين بأمانة كبيرة ، وهذا برأيي سبب وجيه لتلك الصنعة والاهتمام البديعي ، ولاسيما عند بديع الزمان الهمذاني ، لأنها لم تأثر كبير الأثر على التشكيل السردي للنص ، بينما نجد انصراف الحريري للاهتمام اللغوي كان كبيراً ، فقد كان الشكل في المقام الأول لديه ،

---

[1] : مقامات بديع الزمان الهمذاني / ص٨ – ٩ .

وحرص بالدرجة الأولى على استعراض مقدرته اللغوية وقدرته البديعية ، لكنها لا تتفوق على مقامات الهمذاني في الحبكة السردية ، والتنوع الإبداعي .

٧ – دور الشعر في البناء السردي : المقامة قصة نثرية ولكن قد يتخللها شعر قليل أو كثير من نظم صاحبها على لسان البطل ، أو من نظم بعض الشعراء ، فيما يروى ، على لسان البطل أيضاً ، وقد يكون إيراد الشعر لإظهار المقدرة في النظم ، أو لإظهار البراعة في البديع خاصة عند الحريري ، بينما عند الهمذاني نجده من مكملات ملامح الشخصية السردية ، وصورة المثقف التي حاول تسليط الضوء عليها ، فهذه الشخصية لكي تكون مقنعة لابد من تمكنها من زمام الشعر كتمكنها من زمام النثر وصنعة الكلام أنظر هذه الأبيات التي وردت في المقامة المارستانية وفيها يصف البطل طبيعة شخصيته : **" فقلنا كنت مطلعا على أمورنا . ولم تعد الآن ما في صدورنا ففسر لنا أمرك . وأكشف لنا سرك فقال :**

أنا ينبـــوع العجائـــب في احتيالـي ذو مراتب

أنا في الحـــق سنـــــام أنا في الباطل غـــارب

أنـــــا اسكنـــدر داري في بـــلاد الله ســـارب

أغتدي في الدير قسيساً وفي المسجد راهـــب " [1]

٨ – الزمان والمكان في المقامة : إن الإطلاع على المقامات يوضع بشكل جلي التنوع المكاني والحركية الزمانية التي شاعت فيها ، فهي تنقلنا من مكان لمكان ومن بلد لبلد ، ومن القرية إلى المدينة ، وتجوب بنا الأسواق والدكاكين ، ومختلف المجالس ، ولأهمية المكان عند كاتب المقامة ، جعل الكثير من مقاماته تحمل أسماء المدن والأماكن (المقامة البغدادية ، المقامة الموصلية ،

[1] : مقامات بديع الزمان الهمذاني / ص١٤٦ .

المقامة الشيرازية ، المقامة العراقية ، المقامة الرصافية) ، ومثل هذا الاهتمام والتنوّع في المكان ، نجده في الزمان .

وتأثر ابن نباته في القرن الرابع بالمقامات وجاء الحريري وعارض الهمذاني وصيّر فن المقامة فناً أدبياً ، وانتشرت في جميع الأقطار ، وتأثر الكتّاب الذين جعلوا المقامة وسيلة للتعليم كما في مقامات السيوطي وابن الجوزي والقلقشندي . ولكنهم من حيث التشكيل السردي لم يأتوا بجديد يستحق الذكر ويجعل لمقاماتهم سمةً خاصةً تنفرد بها .

إن شعرية المقامة الهمذانية تنبع من طبيعة التشكيل السردي لتلك المقامة والذي كان ينطوي على إبداعٍ وابتكارٍ سواء فيما يخص الشكل السردي أو المضامين والأفكار التي جاءت بها المقامات ، فهي تختلف عن الأشكال السردية الأخرى ، كالخبر والقصة ، لأنها فن نثري بكر ، لم يرتكز على تجارب سابقة ولا كانت لديه بدايات وخطوات أولى في العصور التي سبقت العصر العباسي ، ولذا فعندما يولد فن نثري كهذه الولادة الرصينة ويُكتب بهذا الإتقان والعبقرية يصبح دليلاً على تطور النثر والمهارة الكتابية التي بلغها الأديب العباسي .

أما كنص نثري جمالي تنطبق عليه صفة الشعرية ، فقد أوضحت الدراسة السابقة للمقامة كل مميزاتها ، ومقوماتها الشكلية والمضمونية ، التي تضافرت مع بعضها البعض لخلق شعرية المقامة .

المبحث الثاني
شعريّـة التشكيـــل الدرامـــي

تُعد الدراما من المصطلحات التي تنتمي إلى ميدان الأدب المسرحي وهي تمثّل الصراع أو الحركة داخل المسرحية ، ويتم الكشف عنها بوساطة الشخصيات ووسيلتهم في ذلك الحوار بنوعيه الخارجي والداخلي ، حيث يتم الإفصاح عن فكرة المسرحية وطرح موضوعها لجمهور القرّاء والمتفرجين على حدٍ سواء [١] .

أمـــا فـــي ميـــدان الأدب والفـــن ، فـــان الـــدراما تمثـــّل ((إنطـــواء أي عمـــل فنـــي رسماً وشعراً ونحتاً ، على حدث وصراع وهدف ، دون انسيابية تُفقِدهُ معناه ووظيفته)) [٢] .

أي إن الدراما وباختصارٍ شديد تمثّل العمل وعملية تجسيده في النص [٣] .

الملامح الدرامية في الرسائل الأدبية

هناك بعض الملامح الدرامية التي ظهرت في العديد من الرسائل الأدبية للعصر العباسي ، ولاسيما (رسالة الغفران) و (رسالة الصاهل والشاحج) للمعري ، ورسالة (تداعي الإنسان على

---

[١] : تنظر الكتب الآتية / فن المسرحية / فرد . ب . ميليت وإيريك بنتلي . وصناعة المسرحية / ستوارت كريفش . وعلم المسرحية / ألاردس نيكول .

[٢] : الأصول الدرامية في الشعر العربي / د. جلال الخياط / ص ١١ .

[٣] : يُنظر : الأساليب الفنية في تجربة الشعر المعاصر في البحرين / علوي الهاشمي / الأقلام – ع (١١- ١٢) – ١٩٨١ – ص ٩٣ .

الحيوان في محكمة الجن) لإخوان الصفا، و(رسالة حي بن يقظان) لابن سينا ، ورسالة (الطير) لفريد الدين العطار ، وغيرها من الرسائل الأخرى .

١ – الصـراع :

((الدراما في بساطة وإيجاز الصراع في أي شكل من أشكاله والتفكير الدرامي هو ذلك اللون من التفكير الذي لا يسير في اتجاهٍ واحد))[١] .

وإذا قلنا ((إن الدراما هي روح الحكاية ، فانه ينبغي علينا القول بأن الصراع هو روح الدراما)) [٢] .

فالصراع يوّسع من آفاق النص ، ويمنحهُ إثارةً وحيويةً ، ويعطيه طابع الموضوعية ، هذا ومن خلال الصراع تتولد مركبات جديدة ودلالات عميقة تزيد من شعرية النص ، وتجعلهُ مقنعاً بالنسبة للقارئ .

في (رسالة الغفران) نشهد صراعاً متميزاً ، وحركةً لا تنتهي تبدأ مع دخول ابن القارح للجنة ، وتتنامى مع كل موقفٍ يصادفهُ، فالصراع في تجددٍ طالما إن المشاهد تتوالى وتتغير ، والشخوص تتبدّل ، فمع ظهور شخصياتٍ جديدةٍ تظهر صراعاتٌ جديدة ، قد تصل إلى الذروة ثم تنتهي عند حلٍ معين . وهي صراعات مختلفة قد تنشأ من اختلافٍ فكريٍ أو عقائدي ، كالشجار الذي يحدث بين (النابغة الجعدي والأعشى) بحضور ابن القارح وآخرين حيث كان الجميع في مجلس منادمةٍ ، وهو شجارٌ بدأ باختلافٍ فكريٍ يدور حول الأبيات الشعرية ومعانيها وسبب تفضيل (المفضل الظبّي) لأحدهما على الآخر وغيرها من الأمور التي تؤدي بها إلى تبادل

---

[١] : الشعر العربي المعاصر / عز الدين إسماعيل / ص ٢٧٩ .

[٢] : بناء الرواية / عبد الفتاح عثمان / ص ٧٢ .

الشتائم والضرب حتى يتدخّل ابن القارح لفض النزاع بتخويفهم من غضب الجبار واحتمال طردهم من الجنة .انظر هذا النص :

((فيقولُ (نابغةُ بني جَعْدَة) : أتكلمني بمثلِ هذا الكلام يا خليع بني ضُبيعةَ ، وقد متّ كافراً ، وأقررت على نفسكَ بالفاحشة وأنا لقيتُ النبي – صلى الله عليه وسلم – فأنشدتهُ كلمتي التي أقولُ فيها :

بلغنا السماءَ مجدَنا وسناءَنا وإنا لنبغي فوق ذلك مظهرا

فقال : إلى أين يا أبا ليلى ؟ فقلتُ : إلى الجنةِ بكَ يا رسولَ الله ! فقال : لا يفضضُ اللهُ فاك . أغرّك إن عدّكَ بعض الجُهّال رابعَ الشعراء الأربعة ؟ وكذبَ مُفضلُك ، وإني الأطولُ منكَ نفساً ، وأكثر تصرفاً ، ولقد بَلغتُ بعدَدِ البيوتِ ما لم يبلغهُ احدٌ من العَربِ قبلي ، وأنتَ لاهٍ بعفارتِكَ تفتري على كرائمِ قومكِ ..... فيغضبُ (أبو بصير) فيقولُ : أتقولُ هذا وإن بيتاً مما بنيتُ ليعدلُ بمائةٍ من بنائك ؟ وان أسهبتَ في منطقكَ ، فان المُسهِبَ كحاطب الليل ، ..... ويثبُ (نابغةُ بني جعدة) على (أبي بصير) فيضربهُ بكوزٍ من ذهبٍ . فيقولُ – أصلح اللهُ بهِ وعلى يديهِ – لا عَربَدَةَ في الجنان ، إنما يُعرفُ ذلك في الدارِ الفانية بين السفلةِ والهجَاج))[1] .

فالصراع كما هو واضحٌ من النص السابق من قبيل الصراع الكلامي وتبادل الحجج والبراهين التي تثبت مصداقية كلام الطرفين ، وقد تطلّب الأمر من (النابغة الجعدي) الاستشهاد بحادثةٍ وقعتْ لهُ مع الرسول الكريم ، فكانت تلك الحادثة القديمة من قبيل (الفلاش باك) ، وهي تقنيةٌ درامية تكفل لصاحبِ النص العودةَ بالمشاهدِ إلى زمنٍ سابقٍ ، ليتذكّر حادثةً معينة قد وقعتْ له من قبل .

---

[1] : رسالة الغفران / ص ٢٢٧ – ص ٢٣٣ .

في النص نجدُ أيضاً بان الحركةَ تزداد قوةً، والصراعُ يزداد حدّةً عندما تتطور المعركةُ الكلامية إلى تبادلِ الضرب ، الأمر الذي يستدعي تدخّل طرفٍ ثالثٍ هو (ابن القارح) لفض النزاع وإنهاءِ الصراع .

تنوّعت الصراعات في رسالة الغفران بفضل صياغتها الفنية كرحلةٍ ، تضمّنت الكثير من المحطات والوقفات والمشاهد التي جمعته مع مختلفِ الشخصيات ، فكانت من جملةِ تلك الصراعات هناك صراعاتٌ نفسية ، تنشأ داخلياً في أعماق الشخصِ لتصادمِ قوتين متضادتين ، (كالخيرِ والشر والغوايةِ والتوبة والصدق والزيف ، والاندفاع والتخاذل)، فابن القارح كان واقعاً تحت ضغطِ تلك القوى ، فهو باندفاعٍ من رغبةِ العالمِ والأديبِ المثقفِ المحبِ لجمعِ العلمِ والأدب والشعر، والتوّاقُ لكلِ جديدٍ ، همّ بجمع أشعار الجن وتدوينها ، لكن سرعان ما تصارعت الرغباتُ والأهواءُ في داخله ، فتغلبتْ عليه مشاعر اللامبالاة والتوق إلى شيءٍ من العبث ، وقضاء الحياة في ظلالِ الملذاتِ والرغباتِ التي حُرم منها سابقاً ، فيُحسم الصراع لصالح تلك الرغبات ويُعرضُ عن كتابةِ أشعار الجن . انظر قول المعري :

((فيهمُ الشيخ – لا زالت هِمتُهُ عاليةٌ – بان يكتتبَ منه ، ثم يقول : لقد شقيتُ في الدارِ العاجلةِ بجمعِ الأدبِ ، ولم احظَ منهُ بطائلٍ ، وإنما كنتُ أتقربُ به إلى الرؤساء ، فأحَتلبُ منهم درّ بكيءٍ، وأجهدُ إخلافَ مَصورٍ ، ولستُ بموفّقٍ إن تركتُ لذاتِ الجنّة وأقبلتُ أنتسِخُ آدابَ الجن ، ومعي من الأدبِ ما هو كافٍ ، لاسيما وقد شاعَ النسيانُ في أهلِ أدبِ الجنةِ ، فصرتُ من أكثرهم روايةً وأوسعهم حِفظاً ، ولله الحمدُ))[1] .

إن نص الغفران بأكمله هو نصُ صراعاتٍ متواليةٍ ، والكثيرُ منها هي صراعاتٌ لا مرئية ، وغير متجسدة ، فهي التي تحكمُ الصراعات الظاهرة وتتحكّم بها ، كصراع الفكر والسلطة ، وصراع الطبقية وصراع الدين والفساد وغيرها ، وهذه الصراعات تختبيء خلف النص ، وما نراهُ

---

[1] : رسالة الغفران / ص ٢٩٢ – ٢٩٣ .

من صراعاتٍ متعددةٍ ما هي إلا انعكاسات لها وترجمة فعلية لهيمنتها ، ولكن القارئ المتمعن هو فقط من ينتبه لها ويرصدها .

أما في (رسالة الصاهل والشاحج)، فقد كانت أغلب الصراعاتِ التي تدور هي صراعاتٍ لشخصياتٍ متنافرة ، فكل مشهد نجد فيه صراع يدور بين شخصيتين ، وهو يتنامى ويكبر ثم ينتهي بدخول شخصيةٍ ثالثة ، فيبدأ صراع جديد يدور بين الشخصية الجديدة وإحدى الشخصيات القديمة ، على نحو ما نجد في مشهد (رد الحصان على دعوى الحمار) في معرفته لنظم الشعر ، ثم يليه (اقتراح الحمامة حكماً بين الاثنين) ، ثم مشهد (اعتراض الحمار على تحكيم الحمامة) ، ثم يليه مشهد (دفاع الحصان عن ذلك التحكيم وهجومه على الجمل)، و(مكيدة الحمامة للإيقاع بالشاحج) . انظر هذهِ الأمثلة :

١ – قال المعري واصفاً النزاع : ((**وأما دعواكَ نظامَ الشعرِ ، فخَلّةٌ لا تُفتقدُ معها زلّة . إذا جاءَ الرويّ فُضِحَ الغَويّ**))[1] وقوله :

((**وقد علمتُ إن صوتكَ لهُ نوعان : الحَمحمةُ والشحيج ، وكلاهما لا مَسلكَ لهُ في الموزوناتْ ، لان الكلمة إذا اجتمعَ فيها ساكنان يتوسطانها لم يُمكِنْ أن تُنظمَ في حشوِ البيتِ العربي إلا في موضعٍ واحدٍ**)) [2] .

٢ – قال المعري مبيّناً اقتراح التحكيم أيضاً ((**أما أنا فأتصَوركَ بصورةِ الكاذبِ ، وقد رابني ما قلتَ فاجْعلْ بيني وبينكَ حَكَماً ترضاهُ . فان صدّقكَ سَلمتُ لكَ إني على خطأ . وان أتهمَكَ مثلَ ما أتهمتُكَ ، علمتَ إني معذورٌ في الظنّةِ بكَ . فأما الضبّ الذي هو قاضي البهائم ، فبعيدُ المنزلِ عني وعنكَ ، أقربُ دياره إلينا مَسيرةُ ثلاثٍ أو أربعٍ ، ولكن هذه الفاختِةَ قد وردَتْ عليكَ الماءَ ، وهي من صوتها جنساً موزوناً ، ومن تأمّلَ ذلك وجَدهُ كما ذكرتُ .**

---

[1] : رسالة الصاهل والشاحج / ص ١٥٦ .

[2] : المصدر نفسه/ ص ١٦٢ .

فاعرض عليها شأنكَ وانظرْ ما تقولهُ ، فلو كان موافقاً لي في صفتكَ فاعلمْ إني أردتُ نُصحَكَ ، وان كانَ موافقاً لكَ ، فاعلم إني داجَيتُكَ وأضمرتُ غِشّكَ . فاخترْ أينّا يكونُ السائلَ لها في ذلك . وإن شئتَ أن نجتمعَ على سؤالها فإن ذلكَ يسيرٌ قريب))[1] .

٣- قال المعري مبيناً اعتراض الشاحج على الحمامة :

((ألستَ قد دفعتني عن دعوى النظم بأنك احتججتَ أنّي اجمعُ بين الساكنين في صوتي من غيرِ وقفٍ يُدركُ النفس ، وهذه الفاختةُ بين ابتدائها بصوتها وسكوتها على آخرهِ ، ساكنان يلتقيانِ ليسا في وقفٍ))[2] . وقوله : **((ومن ظُلمكَ وإعناتِكَ أنكَ دعوتني إلى تحكيم حَكَمٍ العامةُ تضربُ المثلُ بكذبةِ فتقولُ : أكذبُ من فاختةٍ ! أفترُاني أجعل حَكَماً على نفسي من قد شُهرَ بهذهِ الشيمة ؟))** [3] .

٤ – قال المعري على لسان الصاهل مُدافعاً عن الحمامة وذامّاً للبعير :**((وأما قولُ العامّةِ : (أكذبُ من فاختةٍ) فإنما هو افتراءٌ عليها ، ولعلها لم تكذبُ قطُ . هم الذين تخرصوا ما حكوه ، وادّعوا إنها في ذلك الصوت الذي يصدرُ عنها تقول : (قد جاءَ الرُطبُ).))** [4] وقوله :

((وأما دُعاؤكَ إلى تحكيم بعضِ الإبلِ فصِنفٌ من الجَهلِ مُبين : أما الناقةُ فحَسبُها من قِلّةِ اللّبِّ إن وَلدَها يُذبَحُ ويُحشى جلدُه من الثُمامِ فتدُرُ عليه وعندها أنهُ حُوارهُا ! وأما الجَملُ فأخوهَا ، ..... وحسبكَ من جهالةِ الإبلِ أنها تترُكُ ما لانَ من المرعى وتختارُ عليه شوكَ

---

[1] : رسالة الصاهل والشاحج / ص ١٩٤ – ١٩٥ .
[2] : المصدر نفسه / ص ١٩٦ .
[3] : المصدر السابق / ص ١٩٨ .
[4] : المصدر نفسه / ص ١٩٩ .

السعدانِ وغيره من الشجر والعِضاة ، فربما نشِبتْ الشوكةُ منها في بَطنِ البعيرِ فكانت سَبب هلاكِه)) [1] .

٥ – مكيدة الحمامة للإيقاع بين الشاحج والبعير :

((والفاختةُ في هذا كُلّه واقفةٌ تسمعُ مُناجاةَ الصاهلِ وثناءَهُ عليها ، وأقوالَ الشاحجِ ونقصَهُ منها ، فتَرفُ عينُها للصاهلِ ، تغمِزُ عليه وهو لا يراها لأنه معصوبُ العينينِ . وتنطلقُ إلى البعيرِ الواردِ فتعكسُ ما قالَ الشاحجُ فيه وتجعلُ القولَ الذي نطقَ به الصاهلُ من وصفهِ بالجهلِ ، محكيّاً عن الشاحج ، تُريدُ أذاتهُ بذلك . فتخُبرهُ بما قيلَ فيهِ من الصفةِ بقلةِ االلُبّ ، فتملأُ صَدرَهُ من الغضب والحقد . حتى إذا وردَ ، بَهَشَ بفمهِ بعد الريّ إلى جحفلةِ ذلك المسكين . فما شعرَ حتى أزَمّ بها على الغِرّةِ إزمة حَنقٍ مغتاظ ، وهَدَرَ في ذلك هَدرَ الموعِدِ)) [2] .

في الأمثلة السابقة نجدُ الصراعَ يدور بين عددٍ من الشخصيات الحيوانية هي (الصاهل أي الحصان) و (الشاحج أي البغل) و (الفاختة) و (البعير) . وقد أوجد لنا المعري نوعاً من الصراع الكلامي قدّم فيه كل طرفٍ من الأطراف حججهُ ليدعم موقفه ، وكان هناك ذمٌ ومدح وغير ذلك ، والنص مُشبَع بالحركة إذ نجد بأن الحديث يطول حتى إن الشخصيات تغادر المكان عندما يحلُ الليل ، وتستأنف معركتها الكلامية في الصباح ، انظر قوله :

((فيمضي الشاحجُ إلى مربَطهِ ، ويبيتُ الصاهلُ بمكانهِ ، حتى إذا الصبحُ وضحَ ،عادَ الشاحجُ على الأدراجِ ، حتى إذا كان من الصاهلِ بالمرأى والمسمَعِ ، أنطقهُ اللهُ ، إن شاءَ اللهُ

---

[1] : رسالة الصاهل والشاحج / ص ٢٠١ .

[2] : المصدر نفسه / ص ٢٠٦ – ٢٠٧ .

، فقال : أي التحيتين أحبُ إليك : أتحيةُ الجاهلية ؟ فنِعمَ صباحُكَ أم تحيةُ الإسلامِ ؟ فسلامٌ عليك . فيرّد الصاهلُ بتكَرّهٍ)) [1] .

وهذا الصراع الكلامي يتطوّر فيحتاج الأمر إلى حكمٍ لفض النزاع وهنا يتولّد صراع آخر هو صراع الأهواء ، فالصاهل مع وضع الحمامة حكماً لأنهُ يجدها مناسبةً ، والشاحج يُخالِفهُ الرأي فيذمُها ويُفضلّ البعير ، لكن الصاهل يرفض هذا الحكم ويذمُهُ ويُصر على الحمامة ، وهذا الصراعُ الذي يعكس الأهواء والرغبات يقودنا إلى صراعٍ أكبر ، وحركةٍ أكثر تطوراً ، إذ يتحوّل الكلام من الأسلوب الحِجاجي إلى أسلوب نسج المكائد والخداع ، وهذا يتم عن طريق تحريف الكلام وتغييره ، وقلب الحقائق ، مما يجعل الحمامة تتمكن من الإيقاع بين الشاحج والبعير .

إن الصراعات في هذه الرسالة تمثّل سلسلةً متواصلة ، يُفضي بعضها إلى البعض الآخر ، فلا وجود لأحدها ما لم تكن البقية موجودة وقد وقعتْ فعلاً . فالمعري يُبدع في تلوين صراعاتهِ التي تدور في رسائله ذات التشكيل الدرامي .

هناك رسالة أخرى امتازت بهذا النوع من التشكيل ، وهي رسالة (تداعي الإنسان على الحيوان في محكمةِ الجن) لإخوان الصفا . فهذه الرسالة ذات الصبغة الدرامية امتازت بذات اللون من الصراع الدرامي السابق ، فهو صراع كلامي ، الحركة فيه حركة الكلمات لا حركة الشخصيات ، لان الشخصيات كلها حاضرة في ساحة المحكمة ، وقد كان ظهورها للعيان مرهون بدورها في الكلام . فالصراع هنا هو صراع الأفكار والحجج والبراهين . وكل طرفٍ من أطراف الصراع يحاول إثبات صدق دعواه وإن الحق إلى جانبه ، والآخر هو الظالم المتجبّر . ولذا كثُرتْ في الرسالة الأدلة النقلية من القرآن الكريم ، أو الفلسفية التي يُمليها العقل ، فيحتجُّ بها الإنسان ليُثبت سلطتهُ على الحيوان في حين أن الحيوان يُقابل الإنسان بأدلةٍ نقليةٍ وعقلية أخرى لتفنيد حججهِ ومزاعمهِ . انظر على سبيل المثال :

---

[1] : رسالة الصاهل والشاحج / ص ١٦٦ .

((فقال الملك : قولوا ما تريدون وبينوا ما تقولون .

قال زعيم الإنس : نعم أيها الملك إن هذهِ البهائم والأنعام والسباع والوحوش والحيوانات أجمع عبيدنا ونحن أربابها ، فمنها هاربٌ وعاصٍ ، ومنها مطيعٌ كارهٌ ، منكرٌ للعبودية .

فقال الملك للإنس : ما الدليل وما الحجة على ما زعمتَ وادّعيت ؟

قال الإنسي :

نعم أيها الملك .. لنا دلائلٌ شرعية سمعية على ما قلت وحججٌ عقلية .

فقال : هات

فقام خطيبٌ من الإنس من أولاد العباس رضوان الله عليه فصعد المنبر فقال :

الحمدُ لله رب العالمين والعاقبة للمتقين ولا عدوان إلا على الظالمين ، وصلى الله على محمدٍ خاتم النبيين وإمام المرسلين صاحبُ الشفاعةِ يوم الدين ، ..... ، والحمد لله الذي خلقَ من الماء بشراً وخلقَ منهُ زوجته ، وبثّ منهما رجالاً كثيراً ونساءً وأكرم ذريتهما ، وحملهم في البر والبحر ورزقهم من الطيبات . قال الله عزَ وجل :((والأنعام ، خلقها لكم فيها دفءٌ ومنافعٌ ومنها تأكلون . ولكم فيها جمالٌ حينَ تريحون وحينَ تسرحون)) وقال عن وجل : ((وعليها وعلى الفُلك تُحمَلون)) . وقال : ((والخيلُ والبغالُ والحميرُ لتركبوها وزينة)) . وقال : ((لتستووا على ظهورهِ ثم تذكروا نعمةَ ربكم إذا استويتم عليه)) . وآيات كثيرة في القرآن والتوراة والإنجيل تدل على أنها خلقتْ لنا ومن أجلنا وهي عبيد لنا ونحنُ أربابها ، واستغفر الله لي ولكم .

قال الملك :

قد سمعتم معشر البهائم والأنعام ما ذكرَ الإنسي من آيات القرآن واستدل بها على دعواه ، فأي شيءٍ عندكم فيما قال ؟

فقام عند ذلك زعيمها وهو البغل فقال :

((الحمدُ لله الواحد الأحد . الفرد الصمد القديم السرمدي ..... والسماء بناها والأرض طحاها ، والجبال أرساها . وجعل أطباق السموات مسكن العليين . وفسحة الأفلاك مسكن الملائكة المُقربين . والأرض وضعها للأنام وهي النبات والحيوان . وخلق الجان من نار السموات . وخلق الإنس من طين . ثم جعل نسله من سلالةٍ من ماءٍ مهين في قرارٍ مكين . وجعل ذريتهِ في الأرض يخلفون ليُعمّروها ولا يُخرّبوها . ويحفظوا الحيوان وينتفعوا بها ولا يظلموها ولا يجوروا عليها . واستغفر الله لي ولكم . ثم قال :

ليس في شيءٍ مما ذكر هذا الإنسي من الآيات أيها الملك دلالةً تدلُ على ما زعم إنهم أرباب ونحنُ عبيد ، إنما هي آياتٌ تدل على إنعام الله عليهم وإحسانهِ إليهم ، فقال : ((سخرها لكم ، كما سخَر الشمس والقمر والرياح والسحاب)) أفترى أيها الملك إنها عبيدٌ لهم ومماليك وأنهم أربابها ؟)) [1] .

وتستمر هذهِ المعركة الكلامية ، ويحتدم الصراع بين الإنسان والحيوان ، وفي هذه الرسالة وجدنا بأن الأسلوب الحِجاجي وطُرق تقديم البراهين والأدلة أعمق وأقوى من الرسائل السابقة [2] لان الصراع يدور في محكمة (محكمة الجن التي يرأسها الملك الحكيم بيوراسب) وللمحكمة والمحاكمة أصول وقواعد يتطلّبها الإدعاء والدفاع وسماع الشهودِ ، إن الصراع في الرسالة كان ضارياً ، وكفة الحكم لا تستقر على حال فهو يشتد باتجاه الإنسان حتى ليظن القارئ بأن الغلبة له ، ولكن سرعان ما يظهر صوتٌ من أبناء الجن ليذكر حقائق تُعيد الكفة معها إلى التأرجح ، والأمر

---

[1] : تداعي الإنسان على الحيوان في محكمة الجن / أخوان الصفا / ص ٣ – ص ٥ .

[2] : يُنظر نص الرسالة بالكامل للتأكد من صحة هذا الكلام .

ذاتهُ يحدث مع الطرف الثاني للنزاع (الحيوان) . وهذهِ أمور تخلق الإثارة والتشويق التي هي من أهم مقومات الدراما ، فمعها يكون الوصول للنهاية فيه متعةً وراحةً نفسيةً وهدوءاً لأعصاب القارئ المشدودة طِوال قراءتهِ للنص .

بعد هذا يمكننا أن نُقر بأن الرسائل الأدبية ذات التشكيل الدرامي التي كتبها الأدباءُ العباسيون ، حققت نجاحاً كبيراً في خلقِ الصراعات المثيرة ، ذات الأبعاد المتميزة والملائمة لذوق العصر ، الذي غلب عليه حب الجدل والمحاججات والفلسفة ، ولذا ركزنا في دراستنا على هذه الرسائل بالذات ، وعلى الصراعات الكلامية بالتحديد .

٢ – تعدد الأصوات :

وهو تكنيكٌ مسرحي ، وملمحُ درامي مهم ، يُكسب النص لوناً من الموضوعية ، والصوت لدى (باختين) لا يقتصر على المستوى اللغوي ، بل يتضمن أيضاً الانتماء العقائدي والسلطة في المجتمع ، في حين إن عالم الظاهراتية البولندي رومان إنجارون يقول : بأن العمل الأدبي تتعدد فيه كذلك الأصوات الانطولوجية أي المتصلة بالنظرة إلى الوجود عامة [١] . والصوت يُقابل الشخصية في النص الروائي .

في الرسائل موضوع الدراسة ، تجلى استخدام هذا التكنيك بشكلٍ واضح ، فهناك تعددية في الأصوات ، وتباين في مستوياتها وأنواعها وأهدافها . فهنالك أصوات ذكرية وأنثوية وبفئاتٍ عمرية مختلفة ، وهنالك أصوات لحيوانات مُجنّسة ، وأصوات لشخصيات خيالية وأسطورية ، وهي أصوات تختلف في اهتماماتها بقدر اختلاف أنواعها ، إذ منها ما يهتم بالأدب والفكر والنقد وعلوم الفلسفة ، ومنها ما يهتم بالحياة وملذاتها ومنها ما يهتم بالدين والعقائد ، ومنها ما يهتم بالسياسة

[١] : المصطلحات الأدبية الحديثة / محمد عناني / ص ٦٩ .

ومكاسبها ومنها ما تغلب عليه السذاجة والبساطة . وهذا التنوّع والاختلاف هو سر نجاح الاستخدام الدرامي في تلك النصوص وطغيان هذه السمة عليها .

ولعل (رسالة الغفران) للمعري أكثر النصوص الأدبية التي أفادت من هذا التكنيك الدرامي ، فقد شهدت تعددية للأصوات منقطعة النظير ، وهي تعددية شملت كل الاتجاهات والمعاني التي تضمنتها حقول الأدب فيما يخص تعريف الصوت في حقل الدراما .

في رسالة الغفران نجد (أصوات تاريخية تمثل الشعراء والنحاة والعلماء وبعض القيان المعروفة والمغنين المشهورين الذين كان لهم وجود على ارض الواقع ، وأصبح لهم آخر في السماء حيث الجنة . وهناك(أصوات عجائبية) منها ما هو موجود فعلاً في عالم الآخرة (كرضوان وزفر والحور العين والولدان المخلدون والملائكة) ومنها ما هو من صنع خيال الشاعر كالحور العين التي تولد من فاكهة الجنة والجان والعفاريت الذين لهم جنة خاصة بهم . وهناك (أصوات حيوانية) منها (الذئب والأسد والإوز والطاووس والحيّات) وهي كلها حيوانات مُجنسة تتكلم وتحيا مثل باقي البشر .

أما الصوت المركزي في النص والذي يقع عليه الثقل الدرامي فهو صوت (البطل ابن القارح) الذي يُعد محور الحركة للمشاهد والصراعات ، تلك التي بدورها تستدعي وجود الأصوات وتعدديتها . و (صوت الراوي) الذي يروي القص ويرصد حركة ابن القارح ، كما انهُ يعمل على ترتيب الأحداث والنسق السردي للنص ، وهو يقوم كذلك بعملية شرح الأحداث وتوضيحها وإظهار الانفعالات والأفكار والأخلاقيات التي تتسم بها شخصيات النص ، ثم ممارسة عملية النقد عليها .

لقد استخدم المعري تقنية تعدد الأصوات في رسالة الغفران عن طريق ربطها بأسلوب (المونتاج) ، أي التوالي ، وظهور الأصوات تِباعاً ، ففي جولته الأولى في الجنة يظهر (المبرّد ثم ابن دريد ثم الضبي ثم الأخفش الأوسط ثم ثعلب) وآخرين هم ندامى الفردوس ، ومع متابعة

رحلتهِ يلتقي بشعراء الجنة وهم (الأعشى وزهير بن أبي سلمى وعبيد بن الأبرص وأبو ذؤيب الهذلي والنابغتان) وغيرهم .

وعندما يُقيم ابن القارح مأدبة ، تظهر أصوات أخرى منها المغنين مثل (الغريض ومعبد وابن مسجع وابن سُريج والموصليان) ومنها المغنيات مثل (بصيص ودنانير وعنان والجرادتان) وغيرهم .

وفي أطراف الجنة يلتقي أحد شعراء الجن وهو (أبو هدرش الخيتعور) ، ثم ينتقل إلى الجحيم ، فتظهر أصوات وشخصيات أخرى مثل (بشار بن برد ، وامرؤ القيس ، وعنترة العبسي وعلقمة بن عبدة ، وعمرو بن كلثوم والحارث اليشكري وطرفة بن العبد وأوس بن حجر) وغيرهم ثم يعود للجنة وهناك تظهر أصوات جديدة ـ لأن الجنة التي دخلها هذه المرة هي جنة الرجز ، وفيها يقابل الرجّاز أمثال (أغلب بن عجل والعجاج ورؤبة وأبو النجم) وغيرهم .

يتوالى ظهور الأصوات ومع ظهورها تزداد الدراما إثارةً ، وذلك لتنامي الأحداث ، وتنوّع الدلالات ، فكل صوت من تلك الأصوات يعكس حالةً إنسانية أو يُلقي الضوء على أفكارٍ معينة ومباديء جديدة ، فعند اللقاء مع شعراء الجنة تعرّفنا على مبدأ الغفران وأسبابهِ ، كما تعرّفنا على معلومات لغوية وقضايا فكرية ونقدية [1] ، كما إن بظهور بعض الأصوات وهي الأصوات العجائبية ، اكتسب النص صبغتهُ الأسطورية والخيالية [2] . هذا وان المشاهد واللقاءات التي حدثت بين البطل (ابن القارح) وتلك الشخصيات مكنتنا من التعرّف على نواحي شخصيته وأفكاره ونوازعه النفسية ، فلولا تلك الأصوات لما حدث تفاعل وكشف عن تلك الخبايا .

---

[1] : ينظر رسالة الغفران / ص ٢٠٣ – وما بعدها .

[2] : ينظر المصدر نفسه / ص ٢٨٧ ، ص ٢٨٨ ، ص ٢٩٠ ، ص ٣٦٤ .

بقي أن نشير لأمرٍ مهم ، وهو إن ظهور هذه الأصوات كان ظهوراً مرحلياً ، فالأصوات تظهر في مشاهد معينة وتختفي مع نهاية تلك المشاهد ، إذ إن البطل وحده هو الذي يستمر في الظهور في جميع المشاهد .

هناك تقنية أخرى لظهور الأصوات هي ما يُسمى (بالكورس أو الجوقة) وهو مصطلح درامي مأخوذ عن المسرحيات الإغريقية القديمة ، إذ كان يُطلق على جماعة المنشدين والمغنين هذه التسمية ، ولم تكن مهمتهم مقتصرة على الإنشاد ، وإنما كانوا يقومون بالتدخّل لشرح الأحداث أو التعليق عليها ، ولكن في الأدب العباسي نجد إن الراوي هو الذي يقوم بمهمة الكورس ، لأنهُ يمثل صوت آخر خارجي يراقب المسار العام للنص ، ويعلّق على الأحداث التي تجري أو الأفكار التي يتألف منها المحتوى ، وهو من جانب آخر يمثل الكاميرا التي ترصد كل جزيئات العمل الدرامي وتقدّمهُ حرفياً للمتلقي ، فهو يصّور كل شيء وبصف كل جزء بدقة ليعطينا صورةً وافية عن المحيط الذي تدور فيه الأحداث ، بالإضافة إلى تلك الأصوات التي تُدير الحدث . انظر هذا المثال من رسالة الغفران للمعري :

((ويبدو له – أيد الله مَجدَهُ بالتأييد – أن يَصنَع مأدُبةَ في الجنانِ ، يجمعُ فيها مَن أمكن من شُعراء الخضرمَةِ والإسلام ، والذين أصلوا كلامَ العرب ، وجعلوهُ محفوظاً في الكُتب ، وغيرهم ممَّن يتأنسُ بقليلِ الأدب . فيخطِرُ لهُ أن تكونَ كمآدب الدارِ العاجلةِ ، إذ كانَ الباريءُ – جلّت عظمتهُ – لا يُعجزُهُ إبطاءٍ . فتنشأُ أرحاءٌ على الكوثرِ ، تُجعَجعُ لطحنِ بُرّ من بُرّ الجنّةِ ، وإنهُ لأفضلُ من بُرّ (الهذلي) الذي قال فيه :

لا دَرّ دَرّي إن أطعَمْتُ رائدَهم قِرْفَ الحتيّ وعندي البرّ مكنوزٌ

بمقدارٍ تفضلُ به السمواتُ الأرضين ، فيقترُح – أمضى القادرُ لهُ اقتراحهُ – أن تحضرُ بين يديه جوارٍ من الحور العين ، يعتملن بأرحاء اليدِ : فرُحىً من دُرّ ، ورُحىً من عَسجَدٍ ، وأرحاءٌ لم يَرَ أهلُ العاجلةِ شيئاً من شكل جواهرهنّ – فإذا نظر إليهنّ ، حمد الله سبحانهُ

الفصل الرابع
شعرية التشكيل النصي في النثر العباسي

على ما منحَ ، ..... ، ويَجسْ في صدرهِ – عَمّرهُ الله بالسرور – أرحاءٌ تدورُ فيها البهائم ، فيمثُلُ بين يديه ما شاءَ اللهُ من البيوتِ ، فيها أحجارٌ من جَواهِرِ الجنّةِ ، تـدُيرُ بعضها جمالٌ تسومُ في عِضاهِ الفردوس ، وأينقٌ لا تعطِفُ على الحيران ، وصنوفٌ من البغالِ والبقرُ وبناتِ صعَدَة . فإذا اجتمعَ من الطحنِ ما يُظنّ انه كافِ للمأدبة ، تَفَرّقَ الولدان المُخلّدين ، فجاءوا بالعماريس – وهي الجداء – وضروبِ الطيرِ التي جرت العادةُ بأكملها : كأبجاج العكارمِ ، وجوازلِ الطواويسِ ، والسمينِ من دَجاجِ الرّحمةِ وفراريج الخُلدِ . وسِقيت البقرُ والغنمُ والإبلُ لتُعتبطُ ، فارتفعَ رُغاءُ العَكرِ ، ويُعَارُ المعزِ ، وثؤاجُ الضانِ ، وصياحُ الديكةِ ، لِعيانِ المُدية . وذلك كُلهُ – بحمد الله – لا ألمَ فيه ، وإنما هو جدٌ مثلُ اللعبِ ، فلا إله إلا الله الذي ابتدَعَ خَلْقهُ من غير رويّةٍ ، وصوّرهُ بلا مثال ، ..... ، قال – زاد الله أمرهِ من النفاذ – أحضروا من في الجنّةِ من الطهاةِ الساكنين بحلب على ممر الأزمان . فتحضرُ جماعةٌ كثيرةٌ ، فيأمُرهم باتخاذِ الأطعمةِ ، .....، فإذا أتت الأطعمة ، افترقَ غِلمانهُ الذين كأنهمُ اللؤلؤ المكنونُ ، لإحضارِ المدْعوّينَ فلا يتركونَ في الجنةِ شاعراً إسلامياً ولا مُخضرماً ، ولا عالماً بشيءٍ من أصنافِ العلوم ، ولا مُتأدباً ، إلا احضروه)) [1] .

لقد تعمدنا اختيار هذا النص بالرغم من طولهِ ، لكي نشرح تقنية استخدام الكورس بهيأة (الراوي / الكاميرا) الذي يرصد كل جزء ويشرح كل شيء ، ويصور بدقة متناهية كل أبعاد الصورة . فهو يصوّر لنا ورود الأفكار في ذهن البطل ، ثم يصوّر تحققها على ارض (الواقع / اللاواقعي) لان النص بكل أحداثه يقع في واقع متخيل ، ولذا نجد كل شيء يتم بصورة خيالية ومؤسطرة فالبطل ينوي إقامة مأدبة للشعراء المخضرمين والإسلاميين ، ولكن هذهِ المأدبة ستُقام في الجنان وهو ما ينوّه لهُ الراوي (أن يصنع مأدبة في الجنان) ، ولذا لا بَدّ أن تكون غير اعتيادية ، والنص يبدأ باستطرادٍ فيه داء ، (أيد الله مَجدَه بالتأييد) ثم يُقدم لنا شرحاً مختصراً حول الشعراء الذين يعتزم دعوتهم ، لإعطائنا فكرة عنهم ، ويُبين لنا الراوي مسألة أخرى مهمة

---

[1] : رسالة الغفران / ص ٢٦٨ – ٢٧٢ .

وهي إن البطل (ابن القارح) يُريد التحضير لتلك المأدبة على غرار ما هو مُتعارف عليه في دار الدنيا ، أي أن يُطحن القمح بواسطة الرُحى اليدوية أو التي يُديرها بعض الحيوانات وان يُخبز ، ثم تُذبَح الحيوانات والطيور ويُشوى لحمها أو يُعد منه الصنوف المختلفة على أيدي الطباخين المهرة .فيتم لهُ ذلك ، ويصف لنا الراوي تلك الأمور الواقعة بدقة فهو يصف لنا الرُحى التي هي من الذهب والدر ومختلف الجواهر الثمينة ويصف لنا صوتها (تُجعجعُ لطحن برّ من برّ الجنة) ذلك لان ذكر الصوت يجعلهُ حاضراً في الذهن أسرع من الصورة . ثم انهُ يصف (القمح / البُر) ويعطي صورةً شعرية جاهزة ليسهل على القارئ رسم الصورة وتمثّلها ، ثم يصف الجواري القائمات على الطحن وهنّ من حور العين ، وهو بعد ذلك يصف حالة البطل وما يشعر به من الرضا مما يدعوه لحمد الله تعالى ، ثم يذكر ذلك الحديث الذي دار بين البطل والجواري وهو استعراض من ناحية البطل لملكاتهِ الأدبية واللغوية . أضف إلى ذلك ما لهذه المحاورة – على قِصَرها – من دور في كسر الجمود وإشاعة الحركة الدرامية في النص .

ويذكر لنا الراوي بأن فكرة أخرى تراود البطل وهي تخص رحى تُديرها الحيوانات ، فيتمّ ُ كل شيءٍ بقدرةِ كن فيكون ، إذ تظهر في الحال بيوت فيها من الأحجار الكريمة ما لم ترهُ عين ، وفيها حيوانات من كل الأصناف التي تنفع لإدارة الرحى (الجمال والبغال والبقر وحُمر الوحش) وتبدأ بطحن القمح . إن المشهد يُشبه كثيراً ما نراه على شاشة التلفزيون في أفلام الكارتون والرسوم المتحركة ، وطريقة الوصف تُشعرنا فعلاً إننا أمام شاشة للعرض فكل ما نقرأهُ تتمثّل صورته في أذهاننا ، فانظر المشهد الذي بعده عندما يقوم الولدان المُخلدون بإحضار أصناف الطيور والحيوانات لذبحها ، فهم يقومون بسقيها ماءً على ما جرت عليه العادة في دار الدنيا ، بينما هي تصيح وتضطرب لرؤيتها السكاكين المُعدّة لذبحِها ، وهو لا يكتفي بذكر ذلك الصياح أو الإشارة إليه وإنما يأخذ بتعداد الأصوات ونسبتها إلى كل حيوان (رُغاءُ العَكَر (الإبل) و يعارُ المعز وثؤاجُ الضآن وصياح الديكة) وكأنه بهذا التعداد يُريد الإطالة في المشهد ، وإعطاء فرصة للقارئ لكي يعيش الصورة بكل تفاصيلها وهذا هو سر الفعل الدرامي في النص ، فالأديب

يشد القارئ بكل حواسهِ إلى النص المكتوب ، بالضبط كما يحدث للمشاهدة في المسرح ، فالسمع والبصر والمشاعر كلها مشدودة ومُستثارة ، وهذا ما يحقق المتعة الحقيقية . فالمعري ومن خلال روايته يتحكّم بمشاعر القارئ ، فهو بالوقت الذي يُقدم له صورة حزينة حول مشهد الحيوانات المُعدّة للذبح وصُراخها واضطرابها ، يعود ليخبرنا عن طريق التعليق على الحدث بأن كل ما يحدث من قبيل التمثيل (وإنما هو جدٌ مثل اللعب) لان الجنان لا ألم فيها ولا خوف ولا إراقة دماء ولا حزنٌ ولا أسف ، ولكن حتى الحيوانات مثّلت دورها بإتقان لتجعل الصورة مُطابقة لما يقع في دار الدنيا ، فيزداد البطل رضىً وقبولاً بنوالهِ مُبتغاه (أن تجري الأمور في الجنة كما في دار الدنيا) والمشهد طويل يذكر فيه الراوي حضور الطباخين وطبخ الطعام ثم حضور الضيوف وآداب الضيافة وغير ذلك من الأمور التي تُذكر بتفصيلٍ دقيق وتصويرٍ رائع ، يُبرز لنا بوضوح أهمية التقنية الدرامية المُسماة (الجوقة) ودورها في الشرح والتصوير والتعليق كأنها الكاميرا التي تصوّر كل شيء .

إن هذه الأمور المذكورة عن طبيعة استخدام تقنية تعدد الأصوات ودورها في خلق الدراما ، تكررت في كل من رسالة الصاهل والشاحج وتداعي الإنسان على الحيوان ، فتعاقب ظهور الشخصيات مع تعاقب المشاهد كان أكثر وضوحاً لاعتماد المسرحيتين على الحوار بشكل كبير .

٣ – الحـــوار

هو الحديث الذي يدور بين شخصيتين أو أكثر ، وهو من التقنيات المسرحية ، ومن ضروريات النصوص الدرامية ، لأنه الذي يخلق التفاعل ، ويُشعرنا بالحركة والصراع ، وهو الذي يكشف عن ظهور اغلب (الأصوات / الشخصيات) ، وذلك عندما يكون الحوار خارجياً (الديالوج) ، لان هذا الحوار إنما يدور بين أصوات تنبثق من داخل النص لتصعّد أزمةً قائمةً

وتصلُ بها إلى الذروة [1] . انظر هذا المثال من رسالة تداعي الإنسان على الحيوان : قال الملك للإنسي :

((إن الدعاوى لا تصح عند الحكّام إلا بالبينات ولا تقبل إلا بالحجج فما حجتك فيما قلت وادّعيتْ ؟

قال الإنسي :

إن لنا حججاً عقلية ودلائل فلسفية تدل على صحة ما قلنا .

قال الملك :

ما هي ؟ بيّنها ؟

قال : نعم هي حُسن صورتنا وتقويم بنية هيكلنا وانتصابِ قامتنا وجودةِ حواسنا ، ودقةِ تمييزنا وذكاءِ نفوسنا ورجحانِ عقولنا ، كل هذا دليلٌ على إننا أربابٌ وهم عبيد لنا .

قال الملك لزعيم البهائم :

ما تقول فيما ذكر ؟

قال الزعيم : ليس شيءً مما قال دليلاً على ما ادّعى هذا الإنسي . اسمع ما أقول واعلم بأن الله تعالى بخلقهم على تلك الصورة ولا سواهم على تلك البنية ، لتكون دلالة على إنهم أرباب . ولا خلقنا على هذه الصورة لتكون دلالة على إننا عبيد . ولكن لعلمهِ واقتضاءِ حكمتهِ بأن تلك الصورة أصلح لهم وهذه أصلح لنا .....)) [2] .

---

[1] : ينظر : هو الذي رأى / معين جعفر محمد / مجلة الأقلام ع ٨ – ١٩٨٩ – ص ١٩ .

[2] : تداعي الإنسان على الحيوان في محكمة الجن / ص ٦ – ٧ .

في النص السابق نجد الشخصيات (ملك الجن والإنسي وزعيم البهائم) تتبادل الحوار ، وهو حوار حِجاجي يكشف عن الصراع الدائر بين الأطراف ورغبة كل طرف في إثبات صحة إدعاءه ، فالإنسان يريد إثبات سيادته على الحيوان ، والحيوان يُنكر العبودية ويُطالب بالحرية . أما (ملك الجن) فباعتباره الحكم الذي يفصل بين المتنازعين ، لذا تقع عليه مسؤولية إدارة دفة الحوار ، وذلك بتوجيه الأسئلة للأطراف والسماح لهم بالإجابة عنها لمعرفة الأدلة والبراهين .

والحوار بشكل عام يختلف في الطول والقصر بحسب ما يقتضيه النص ، ولكن في الرسالة المُشار إليها نجد بأن الحوار قد استغرق النص بأكمله ، لان طبيعة الموضوع فرضت مثل هذه التقنية ، فالمحكمة والمحاكمة لا تتم إلا بسماع الادعاء والدفاع والشهود ، وهذا الأمر يتطلب تبادل الحوار بين الأطراف للوصول إلى الحقيقة ، وذلك لا بد أن يتم علناً وبصورةٍ ظاهرة . وفعل القول (قال ، قلتُ ، يقول) يؤكد أن الحوار يتم بواسطةِ شخصٍ قادرٍ على القيام بالقول والحديث ، وباستخدامهِ يتم الإعلان عن بداية المقطع الحواري مما يُنبّه القارئ ويهيأه لسماعِ صوتٍ جديد ، أو لكي يستحضر الشخصية ذهنياً في كل مرةٍ تبدأ فيها بالحديث .

وهناك نوع آخر من الحوار هو (الحوار الداخلي / المونولوج) ، وفي هذا الحوار يكون الصوتان لشخصٍ واحد ، احدهما هو صوتهُ الخارجي العام ، أي صوته الذي يتوجّه به إلى الآخرين والآخر صوتهُ الداخلي الخاص الذي لا يسمعهُ احدٌ غيرهُ ولكنّهُ يظهر للعيان من آنٍ لآخر ، وهو يُبرز لنا الهواجس والخواطر والأفكار المقابلة لما يدور في ظاهر الشعور أو التفكير ، إنما يضيفُ بُعداً جديداً من جهة ، ويُعينُ على الحركة الذهنية من جهةٍ أخرى ، والبعُد الجديد يتمثّل في لفت انتباهنا إلى صوتٍ مُقابلٍ آخر ، قد يكون الفرضُ منهُ إغراءنا بما يقولُ هذا الصوتُ،أو تعميق شعورنا بالفكرة الظاهرة وإقناعنا بها ، وبهذا تتحقق الغاية الدرامية من التعبير .

وأما الحركة الذهنية فتتمثّل في العملية الدرامية نفسها ، أي في الوصول إلى حالة الاقتناع عن طريق المرور من احد وجوه الحقيقة الشعورية إلى وجهٍ آخر [١] .

انظر هذا المثال من رسالة الصاهل والشاحج للمعري :

((ذهبَ سيري وسُراي ، وشربتْ الشاربةُ قِراي ، كأن تَعبي ما يَهبهُ الله سبحانه لأهل الدارِ الآخرة كلما فني نعيمٌ فالله بمثلهِ زعيم . والحوادثُ بين المنتظر والمُلقى ، والشقاءُ بُعَثَ للشقي ، أدركَ ما جَبيتُه التلفُ ، ومن قُواي أملَ الخلفُ وأيُ قوةٍ للمخلوقين ؟ لا حولَ ولا قوةَ إلا باللهِ العظيم ، ما لِعملي من رَبعٍ ، لقد صدق ((اخو بني قُرَيعْ)) :

قد يجمعُ المالَ غيرُ آكلِهِ ويأكلُ المالَ غيرُ مَن جَمعَهُ)) [٢]

النص السابق يعرض لنا هواجس الشاحج ، في حديث داخلي ، فهو يتحدّث مع نفسهِ ، عارضاً آلامه ، شاكياً من ضياع تعبه وعدم تقدير الآخرين له ، وأن الله وحده هو الذي يُجزيه ، لأنهُ الخالق ، وهو المخلوق الذي لا حول ولا قوة له ، ويستشهد على حالته ببيت من الشعر ، من قبيل التسلية عن النفس ، ولتخفيف حدّة الألم . وهذه المناجاة العميقة تعرض لنا أزمةً يعاني منها الشاحج ، هي أزمة نفسية يتعرّض لها الكثير فقد تجد صداها عند القاريء الذي يمتلك ذات الأزمة ، وعند ذلك يتفاعل مع النص بصورةٍ أعمق ، لأنه يرى في تلك الشخصية مرآة عاكسة لذاتهِ .

٤ – المفارقة التصويرية :

هي من الأدوات المهمة لتشكيل البنية الدرامية ، فعن طريقها يتم إبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض [٣] وأحياناً تتم المفارقة التصويرية عن طريق بث ملامح

---

[١] : ينظر : الشعر العربي المعاصر / ص ٢٩٤ .

[٢] : رسالة الصاهل والشاحج / ص ٩٢ .

[٣] : ينظر : عن بناء القصيدة العربية الحديثة / علي عشري زايد / ص ٢٢٩ .

غير عادية في الشخصية التراثية كي يُفرغها من مضمونها ، وتتحول إلى مجال من مجالات السخرية ، أو مَثاراً للتساؤل والتعجب ، على نحو ما نجد في هذا المثال من رسالة الغفران :

((وقد اصطفى له ندامى من أدباء الفردوس : كأخي ثمالة ، وأخي دوسٍ ، ويونُس بن حبيب الضبّي وابن مَسَعَدة المجُاشعي ، فهم كما جاء في الكتاب العزيز : (ونزعنا ما في صدورهم من غِلّ ً إخواناً على سُررُ مُتقابلين . لا يمسهُم فيها نصب وما هم مَنها بمُخرجين) فصدرُ احمد بن يحيى هنالك قد غُسِلَ من الحِقدِ على محمد بن يزيد فصارا يتصافيان ويتوافيان كأنهما ندْيما جديمة – مالك وعقيلُ ، جمعهما مبيتٌ ومَقيل)) [1] .

فالمعري هنا يَعجَب على لسان راويته من هذه المفارقة التي رآها في دار الآخرة إذ وجد جملةً من الأدباء وأهل اللغة أمثال (اخو ثمالة / المبرد) و (اخو دوس / أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد الدوسي الأزدي) و (يونس بن حبيب الضبي) و (ابن مسِعِدة المجاشجعي) [2] وهم ممّن عُرفوا بالعداوة والخِصام ، أصبحوا اليوم متصافين ، ينادم بعضهم بعضاً ويُبادلهُ الود ويُعجَب بآرائهِ وروايته للأدب ، لكنهُ وحين يُدرك تعجّب القارئ من هذه المفارقة يُعللها لهُ تعليلاً منطقياً بذكر الآية الكريمة التي تخص نزع الحقد والغل من صدور أهل الجنة .

وقد تتشكل المفارقة مِن عرض وضعين مُختلفين تماماً لذات الشخص ، ولكن الوضع الأول يكون في الزمن الماضي وهو رديء ، ووضع حسن يظهر في الزمن الحاضر ، أو العكس بالعكس . انظر قول المعري :

---

[1] : رسالة الغفران / ص ١٦٩ – ١٧٠ .

[2] : ينظر : هامش ص ١٦٩ من رسالة الغفران فقد ذكرت بنت الشاطيء ترجمة لهم .

((فيلتفتُ إليه الشيخ هشاً بشاً مرتاحاً ، فإذا هو بشاب غُرانقِ غَبَرَ في النعيم المُفانِق ، وقد صار عَشَاهُ حَوَراً مَعروفاً ، وانحناءِ ظهره قواماً موصوفاً ، فيقول : أخبرني كيف كان خلاصك من النار وسلامتُكَ مِن قبيح الشنار)) [1] .

تقع المفارقة هنا في رؤية ابن القارح للأعشى ، ذلك الذي عرفهُ في دار الدنيا فيما مضى من الزمان ، شيخاً كبيراً في السن ، محني الظهر ، ضعيف البصر ، رثّ الحال ، وقد صارَ في دار الآخرة شاباً جميلاً مُتنعماً ، قوي البصر ، مُعتدل القوام ، فهذا التبدّل التحولي الذي جاء مُعاكساً للزمن هو مصدر المفارقة ، إذ ينبغي مع تقادم الزمن أن يكون الأعشى بحالٍ أسوء من ذي قبل ولاسيما في ما يخص المشيب لا أن يعود شاباً من جديد ، ولعل التعجّب الذي حصل من المفارقة لا يختص بهذا الجانب لان ابن القارح لا بد على علم من رجوع كل أهل الجنة إلى الشباب كما تذكر بعض الروايات ، لكنّ المفارقة الحقيقية كانت في كيفية دخولهِ للجنّة لا في تبدّل صورته ، فالأعشى من الشعراء الذين عادَوا الإسلام ومات وهو كافر لم يُعلن إسلامه ، إذاً كيف يتسنى لهُ دخول الجنة ، والتمتع بنعيمها ؟ ، وهذا السؤال الإجابة عليه تأتي من قِبل الأعشى إذ يوضّح كيفية حصولهِ على الغفران بشفاعةِ النبي الكريم وآل بيته ِ(صلى الله وسلم عليهم أجمعين) [2] .

إن المفارقة من التقنيات الدرامية المهمة في النصوص فهي تخلقُ حركةً وحيويةً لكسر الروتين في النص ، كما إنها تُسهم في زيادة الإثارة عند المتلقي وتحفيزهِ على التفاعل .

---

[1] : رسالة الغفران / ص ١٧٧ ــ ١٧٨ .

[2] : ينظر : المصدر نفسه / ص ١٧٨ ــ ١٧٩ .

٥ – المونتـــاج :

من التقنيات الدرامية التي يَعمد فيها الأديب إلى ترتيب مجموعة من (اللقطات / المشاهد) في النص ترتيباً خاصاً بحيث تعطي هذه اللقطات من خلال هذا الترتيب معنىً خاصاً لا تعطيه إذا ما رُتبت بطريقةٍ مختلفة ، أو قُدّمتْ منفردةً [١] .

إذن فالمونتاج لا يهتم بعنصر الزمن بقدر اهتمامه بالرابطة الشعورية والحدث الدرامي بين المشاهد المُختارة ، انظر على سبيل المثال في رسالة (الصاهل والشاحج) ، المونتاج الذي استخدمهُ الأديب في ترتيب الأحداث التي تتعلق بالأخبار التي تدور حول هجوم الروم على بلاد المسلمين ، إذ يبدأ أولاً بذكر كل الأخبار التي تخص الرسائل المُتبادلة بين عزيز الدولة وطاغية الروم ، ثم يعرض لنا المشاهد التي تخص جفلة الناس ونفرة الجلاء عن ديارهم خوف الغزو ، وان الخوف عمّ كل الطبقات وكل الفئات ، وهذه الحالة أدت إلى فناء الزاد وزيادة الحالة سوءً ولاسيما بالنسبة للصبيان [٢] .

هذه المشاهد وفق ترتيبها في النص ، والمونتاج الذي انتظمنْ فيه ، قدّمت لنا مجموعةً من الصور والعناصر المختلفة التي ألفتْ في مجموعها إطاراً عاماً لرؤية المعري ، ووجهت نظره حول تلك الأحداث التاريخية ، والمونتاج الذي استخدمه المعري في ترتيب الأحداث وتسلسلها جعلنا نحصل على حركة درامية لها تأثير كبير ، لم يكن ليحصل لو إن هذه الصور والمشاهد قُدّمتْ منفصِلة ، أو مُرتبة على نحوٍ آخر غير هذا النحو .

---

[١] : ينظر : عن بناء القصيدة العربية الحديثة / ص ١٤٧ .

[٢] : ينظر : رسالة الصاهل والشاحج / ص ٤١٥ – ٥٠٥ .

ولأهمية هذا الأسلوب في خلق الواقع الدرامي والإثارة ، نجد بأن الأدباء أكثروا من استخدامهِ في نصوصهم ذات الطابع الدرامي [١] .

٦ – أسلوب الارتداد :

ويُسمى أيضاً أسلوب القطع أو (الفلاش باك) ، ونعني بهِ قطع التسلسل الزمني للأحداث والعودة من اللحظة الحاضرة إلى بعض الأحداث التي وقعتْ في الماضي [٢] . ويتم ذلك عن طريق استرجاع بعض الذكريات ، أو استحضار حادثة وقعت في زمنٍ مضى ، وذلك لخلق حركةٍ درامية مفاجئةٍ ، تُنبّه القارئ وتثير فيه الحماس فلا يشعر بالملل ويتكاسل عن القراءة ، وغالباً ما يُشكّل ذلك القطع نصاً داخل النص الأساس ، فهو يُشبه إلى حد بعيد تقنية القصص الفرعية في النص الحكائي ، انظر على سبيل المثال رسالة الغفران للمعري ، إذ نجد البطل في الجنان يتحول فيها كما بدا له ويلتقي بشعرائها وأهلها ، والمشاهد تأتي متسلسلة مُرتبة ، حتى يُفاجأنا ابن القارح بذكرهِ لقصة الحشر وهول الموقف وشفاعة أهل البيت له ، والعراك الأدبي الذي جرى هناك بين أبي علي الفارسي وعدد من الشعراء [٣] . وهذا القطع للتسلسل الحدثي والزمني ، والخروج عن التراتبية المحددة ، أحدث إثارةً درامية ، وصدمةً عند القارئ الذي كان قد اندمج مع أجواء الجِنان وأحداث الرحلة فيفاجأ بالعودة إلى الحشر وأحداث جرت للبطل قبل دخولهِ الجنة ، ولاسيما وان تلك الذكريات تطول وتتشعب ومن ثم يعود البطل بعدها إلى إكمال ذلك التسلسل .

---

[١] : يُنظر : رسالة الغفران للمعري ورسالة تداعي الانسان على الحيوان في محكمة الجن ، لاحتوائها على هذا الأسلوب .

[٢] : يُنظر : عن بناء القصيدة العربية الحديثة / ص ٢٢١ .

[٣] : ينظر : رسالة الغفران / ص ٢٤٨ – ص ٢٦١ .

لقد استعرضنا أهم التقنيات التي يعتمدها النص الدرامي الحديث لبناء دراميته ، وهي قد استخدمتْ مِن قِبل أدباء العصر العباسي عن دراية وقصديّة أدبية ، وذلك لتطوير نصوصهم إبداعياً ، فقد يكون الأديب العباسي غير عارف للتقنيات الدرامية بمسمياتها الحديثة ، ولكنه على علم تام بأهميتها للنص ، من حيث التأثير في القارئ وإثارته وتفاعلهُ مع القراءة ، لفهم أفكار الأديب .

الملامح الدرامية في مقامات الحريري

بما إننا خصّصنا هذا المبحث لدراسة النصوص ذات التشكيل الدرامي ، لذا تجاوزنا دراسة النصوص التي يغلب عليها التشكيل السردي كالقصة والمقامات الهمذانية ، وإن وجدت فيها بعض الملامح الدرامية .

أما مقامات الحريري فقد وجدنا فيها إنموذجاً للنصوص ذات التشكيل الدرامي المتميّز والمبكّر ، فقد بُنيت على هيأة سلسلة درامية فالقارئ لها يشعر كأنهُ أمام حلقات من مسلسل درامي ، وذلك للروابط الدرامية التي تربط المقامات ، فكثير من المسلسلات التلفزيونية تكون الحلقات فيها منفصلة عن بعضها البعض في الحدث الدرامي والحبكة الدرامية والشخصيات الفرعية والنهاية الدرامية والزمان والمكان التي تقع فيها الأحداث ، والموضوع الذي يُقدمهُ العمل وغير ذلك ، في حين نجد أن البطل والراوي إن وجد يكون متواجد في كل الحلقات ، ولكنهُ يظهر بأشكال مختلفة وأعمار مختلفة ، وهذا هو بالتحديد ما نجدهُ في مقامات الحريري .

إذن فمقامات الحريري تُعد نصاً واحداً متفرّع إلى عدد من النصوص وهذا الأمر تمت الإشارة إليه من قبل الدكتور شوقي ضيف في قوله : ((وان من يقرأ مقامات الحريري كلها ، ويتعقبه فيها ، يعرف انه ألفها جميعاً عملاً واحداً ، وحقاً لا يبدو الربط واضحاً بين مقامة وتاليتها . غير إننا إذا فحصنا مقامات الحريري وجدناه يرتبّها ويُرقمّها ، فتلك المقامة الأولى ، وتلك المقامة الخمسون ، وكل مقامة بينهما تأخذ رقمها الخاص ، وهذا معناه البناء المحُكم ذو

الحلقات ، ونراه في الحلقة الأولى أو المقامة الأولى وهي المقامة الصنعانية يقوم بالتعريف بين الحارث بن همام وأبي زيد . ونراه يعرضهُ علينا في المقامة التاسعة والأربعين وهي المقامة الساسانية ، وقد بلغ من الكِبر عتياً ، فاحضر ابنه وأوصاه أن يقوم على حرفة الكدية من بعده ، وواضح إن الحريري يُعدّنا بهذه المقامة للإشراف على نهاية عمله وخاتمة تأليفه .. ونقرأ في المقامة الخمسين فإذا الحريري يعرض علينا أبا يزيد وهو يتوب إلى الله من صنعتهِ ويندم على ما تقدم من ذنوبهِ فيها .. وبذلك تنتهي المقامات ، وقد أهّل الحريري لنهايتها خير تأهيل ، كما افتتحها خير افتتاح ، فهو في أولها يُعرّف البطل براويته وفي خاتمتها يُفرّق بينهما ، وهو يُعد للخاتمة بالمقامة الساسانية ، كما أسلفنا.وكل ذلك دليل على إن الحريري صنع مقاماتهِ بشكل بناء متكامل ، لهُ أول واضح وله آخر واضح)) [1] .

لقد استمدت مقامات الحريري قوتها الدرامية من طبيعة تشكّل الشخصيات فيها ، فهي شخصيات ذات تميّز وتفرد في مجال الدراما ، إذ قدّمت لنا تلك المقامات شخصيات إبداعية مُتخيلة ، لها ملامح واضحة ، ولذا كان من السهل تحليلها فنياً واجتماعياً ونفسياً ، للتعرّف على أزماتها بصفتها مرآةً عاكسةً لملامح الشخصية الإنسانية بصورةٍ عامة ، وملامح الشخصيات السائدة في العصر العباسي بصورة خاصة ، بالرغم من كونها شخصيات مُتخيلة ، وهذا هو سر الإبداع الأدبي ، والإتقان الدرامي . إذ نجد في المقامة صوتين بارزين ، وشخصيتين مُتخيلتين مِن صُنع الحريري هما (الحرث بن همام وأبو زيد السروجي) ، الأول هو الراوي ، وهو يُمثل من جهة (الكورس أو الجوقة) بالتعبير الدرامي لأنهُ يروي الأحداث ويُعلّق عليها ويشرحها ويُلفت انتباه القارئ للشخصيات حين ظهورها وذلك بوصفها والإعلان عنها . ومن جهة أخرى ، هو شخصية محورية في المقامات لأنهُ مُشارك في الحدث ، وله صلات وثيقة مع البطل ، أي انهُ يُسهم في الفعل الدرامي ، فهو الراوي المساعد للبطل المغامر ، لقد شكلّت هذه الثنائية الصوتية محوراً دارت حولهُ العديد من المشاهد المتتابعة ، ولاسيما تلك التي يكشف فيها الراوي النقاب عن البطل

[1] : المقامة / د. شوقي ضيف / ص ٤٩ – ٥٣ .

المغامر ، ويتعرَف إليه رغم تنكّره وتلّون هيأته ، ليعلن بذلك عن عمق الصلة الروحية التي تربط الاثنين معاً ، والتي عن طريقها يتم التعرّف إليه . انظر هذا المثال من المقامة الثالثة (لدينارية) :

((**قال الحرثُ بن همّام فناجاني قلبي بأنهُ أبو زيد ، وان تعارُجهُ لكيد ، فاستعْدتُهُ وقلتُ لهُ قد عرفت بوشيك ، فاستقم في مشيك ، فقال إن كنتَ ابنَ همّام ، فحُييتَ بإكرام ، وحُييتَ بينَ كِرام ، فقلتُ أنا الحرث ، فكيف حالك والحوادث ، فقال أتقلبُ في الحالينِ بؤسٍ ورخاء**)) [1] .

يكشف لنا النص بأن أبو زيد السروجي كان يّدعي انه أعرج ، وهو في حالةٍ رثّة ، استطاع من خلالها أن يُقنع عدد من الأشخاص بفقرهِ وعوزهِ فحصل على معونتهم المادية ، لكن الحرث بن همام بما لهُ من صلةٍ وثيقةٍ بالسروجي ، وعلاقةٍ روحيةٍ وعاطفيةٍ (فناجاني قلبي بأنه أبو زيد) استطاع أن يتعرف عليه ، ويكشف بطلان كيده ، ونجد بأن السروجي يبادل ابن همام تلك العلاقة ولذا عرفهُ على الفور (إن كنت ابن همام ، فحييت بإكرام) ، وكأنهُ على معرفة تامّة بأن ما من احدٍ غيره يمكنهُ كشف خداعه والتعّرف عليه رغم تنكره المتقن .

إذن نحن أمام شخصيتين بينهما انسجام غير طبيعي ، وذلك الانسجام هو ما غذى الحركة الدرامية في النص ، لان القارئ يُتابع المقامة من بدايتها وحتى نهايتها بانتظار ذلك المشهد الذي يُكشف فيه النقاب عن شخصية السروجي على يد الحرث بن همام ، وتلك العبرة التي يختتم بها السروجي النص ، جواباً على سؤال ابن همام حول سبب ذلك التنكر ، وهي غالباً أبيات شعرية ذات صبغة فكاهية ، وواقعية ، ونقدية :

" فقلت كيف ادعيت القزل ، وما مثلكَ من هزلْ ، فاستسرَّ بشرهُ الذي كان تجلى ، ثم انشدَ حين ولّي :

---

[1] : **مقامات الحريري / ص ٣٠ – ٣١ .**

تعارجتُ لا رغبةً في العَرَجْ ولكن لاقرعَ بابَ الفَـــــرجْ
وألقي حبلي على غاربـــي وأسلُكَ مسلكَ من قـــد مَرَجْ
فان لامني القوم قلتُ اعذروا فليس على أعرج من حرَجْ " [1]

إذاً فالفاعلية الدرامية لهذا الانسجام بين الشخصيتين خلقَ حالة إثارة وانتظار وتوقع عند المتلقي ، وجعلهُ في حالة من الشد العصبي والعاطفي والتوق للنهاية وما يُسفر عنهُ اللقاء بين الصوتين ، وهذا هو بالضبط الغاية من الدراما والاستخدام الدرامي في النص .

بقي أن نُشير بأن الشخصية الدرامية أياً كانت فهي كيان من الكلمات ، لها أبعاد حسية وشكلية ونفسية واجتماعية لها حضور درامي ولها عمق دلالي ونفسي ، وان نجاح الأديب في رسم شخصيته يُقاس بمدى قدرة تلك الشخصية على فرض وجودها وحضورها ، وهذا الأمر يتم تبعاً لطبيعة بناء الشخصية الدرامية ، فيما لو كانت (تجميعية أو إبتكارية) كما يُصنفها (جورج سانتيانا) احد فلاسفة الجمال ، فالشخصية التجميعية / هي الشخصية التي يرسم المؤلف ملامحها من متابعاته للواقع المحيط به .. ومن الأشكال التي يراها .. والأزياء التي يرتديها هؤلاء الناس الذين يجالسهم ويمرون به .. ومن طرائق الذين يسمعهم ويلاحظهم في الكلام والجدل .. من انفعالاتهم في الفرح والحزن .. من أسلوبهم في الحركة .. ومن تعبيرات الوجه حين يصمتون . وهناك الشخصية الابتكارية / وهي الشخصية التي استطاع المؤلف أن يضع فيها ملامح مرتبطة بسمات نفسية واجتماعية وإنسانية تعبر تعبيراً صادقاً عن الإنسان في تجارب بعينها ، شخصية الإنسان المخلص كما يراها الذوق الفردي والاجتماعي والإنساني ، وشخصية الشرير كما تنطبع في أذهاننا ، وشخصية العاشق الذي يصاب بالجنون ويذوب حباً حتى الموت ، وشخصية الفتاة النقية البريئة

[1] : مقامات الحريري / ص ٣١ .

التي تُغير مصير طاغية ظالم . شخصيات تُصدقها تماماً ، وحين نرى في الواقع شخصية مثالية في تكوينها الطيب أو الشرير أو المعقد ، فإنها تستدعي إلينا هذه الشخصية الدرامية [1] .

والحريري ابتكر لنا في مقاماته شخصيتين من نمط الشخصيات الابتكارية ، هما (شخصية السروجي وشخصية الحرث بن همام) ، فشخصية السروجي ، تمثل شخصية المثقف الضائع ، المثقف الموهوب ، العارف بفنون الكلام والأدب ، والعارف بملكة الشعر والنثر معاً ، والناقد المفكر ، والوارث للثقافة البلاغية والحِنكة الإبداعية ، ومع كل هذه المواهب لا يجد عملاً ويفقد الأمل بمؤسسات الدولة التي تحكمها المحسوبيات وتظلم فيها الخبرات ، ولأنه لم يجد أي منفذ لتسويق أعماله والإفادة من مواهبه بما يعود عليه بمردود مادي لتحسين وضعه الاقتصادي ، نجده يمتهن مهنه الكدية ، لأنه بما يمتلك من ذكاء وفطنه ، يتعرّف على مواطن الضعف في الأفراد ، ومدى تأثير الكلمة فيهم ، لذا يعتمد على الاحتيال بالكلمة ، والتسول بالبلاغة والفصاحة ، واعتماد الأسلوب المسرحي ، وموهبة التمثيل ، لإثارة الشفقة بإظهار الضعف ، أو إثارة الاحترام ببلاغته ، وإثارة الإعجاب بفصاحته ، فهذا هو السلوك العام لشخصية السروجي في المواقف الدرامية لجميع المقامات ، وهذه الشخصية موجودة في كل عصر وفي كل زمان ، شخصية تعتمد على خداع الطرف الآخر ومنحه امتيازات من سراب عبر أوصاف غير حقيقية ، وإشعاره بالفضل لما يمنحه من قليل ، وهذا هو سر روعة هذه الشخصية وخلودها .

أما شخصية (الحرث بن همام) فقد اكتسبت ابتكاريتها من طبيعة الصفات التي امتلكتها ، فهو الفنان الفاهم صاحب المعرفة والمتذوق للأدب والثقافة ، وهو الباحث عن الحقائق عبر التساؤل المستمر ، والمراقبة الدائمة ، فهو الكاميرا التي ترصد كل شيء ، والعين التي ترى ، والإذن التي تسمع ، واللسان الذي يتكلم ، والمبدع الذي يروي الحدث ، وينقل للقارئ كل المشاهد بأسلوبه ومنظوره الخاص . وهو الصوت الثاني بعد صوت البطل ، المساعد والصاحب والكاشف للحقائق

---

[1] : ينظر كتاب الإحساس بالجمال / جورج سانتيانا ، ترجمة محمد مصطفى بدوي / ص ٢٤٦ ـ ص ٢٤٧ .

والحيل ، هو صوت الضمير الذي يظهر بعد وقوع الفعل غير الصحيح ، والمرآة التي تعكس الصورة الحقيقية وتطرح كل الصور الزائفة .

إن شخصيات مثل هذه أحدثت ثورةً في الإبداع الدرامي ، وبقيت إلى اليوم خالدة في سماء الدراما بكل أشكالها .

ومع هكذا شخصيات لا بد من أن يكون الصراع ذو فاعلية درامية وإثارة كبيرة ، فطبيعة تشكل النص من سلسة حلقات متوالية ، بقدر ما هي مجتمعة في أمور ، متفرقة في أمور أخرى كثيرة جداً ، فهذا اللون من الصياغة منح النص أبعادا وآفاقا مترامية ، فبدلاً من وحدة الموضوع ، صار هناك الكثير من الموضوعات والصراعات ، تدور في أماكن مختلفة وأزمان متعددة ، وهي دائماً تقع بين ثنائيات ضدية (الخير × الشر) و (العلم × الجهل) و (القوة × الضعف) و (الغنى × الفقر) و (الصدق × الكذب) و (الخداع × الصراحة) وغيرها من أقطاب الصراع في الحياة البشرية ، ولكن يبقى الصراع الأهم هو صراع الإنسان مع ذاته لتحقيق مآربه والوصول إلى أهدافه .

في مقامات الحريري يبدأ كل (نص / مقامة) بصراع معين ، يتنامى ويزداد حدة ، ثم ينتهي ، وفي كل مقامة نجد صراعاً مختلفاً وموضوعاً جديداً وظهوراً مختلفاً للشخصيات ولكن كل تلك الصراعات ما هي إلا صورةً لصراعٍ واحدٍ كبير هو صراع (الحقيقية × الزيف) .

وتجلى المونتاج الدرامي في المقامات التي تتعلق بطبيعة العلاقة بين ((الراوي والبطل)) وبين (البطل وابنه) ، فهو جعل التعارف بين السروجي وابن همام يتم في المقامة الأولى ، ثم جعل العلاقة تتوطد بينهما وتتضح أبعاد شخصية البطل بصورة أعمق في المقامة الثانية ، بعد ذلك جعل المقامات تتوالى بتتابع عشوائي ، إلا بعض المقامات التي كان تتابُعَها ثنائياً لوجودِ رابطٍ مشترك ، انظر على سبيل المثال :

ترابط المقامة الحادية والثلاثين (الرملية) والمقامة الثانية والثلاثين (الطيبيّة) ، لوقوع أحداث الأولى في مكة المكرمة وذكر مناسك الحج ، والثانية في المدينة المنورة وزيارة قبر الرسول الكريم ، فالرابط بين المقامتين مكاني وديني في وقتٍ واحد ، ولكن قد يكون الرابط زمني على نحو ما نجد في المقامة الخامسة والعشرين (الكرجية) والمقامة السادسة والعشرين (الرقطاء) ، إذ إن وقوع أحداث كل منهما في فصل الشتاء ، وهناك مقامتان تم التجاور بينهما لرابط موضوعي ، مثل المقامة الخامسة والثلاثون (الشيرازية) والسادسة والثلاثون (الملطية) إذ يجمعهما موضوع العرض الأدبي ، واحتوائهما على الألغاز . لقد تكررت هذه التجاورات في المزيد من المقامات وكان هذا الأسلوب موفق جداً في خلق الإثارة الدرامية . ثم نجد الحريري يعود في المقامة التاسعة والأربعين (الساسانية) إلى البطل ، ويجعلهُ يملي وصيته على ابنه الذي كانت شخصيته مُغيبة في باقي المقامات ، لان السروجي استخدمها وسيلة للاحتيال واستدرار العطف في كديته . وفي المقامة الخمسين يُعلن السروجي عن توبتهِ ، وبذلك يقع الفراق الأبدي بينهُ وبين الحرث بن همام ، فينتهي الصراع وتتوقف الأحداث . إن هذا الترتيب منح المقامات تميّزاً وفُسحة درامية للقارئ لكي يستوعب الشخصيات والفعل الدرامي الذي تقوم به ، قبل انتهاء ذلك الفعل على النحو الذي شهدناه .

لقد تضمنت مقامات الحريري العديد من المفارقات التصويرية التي تتعلق بالارتداد الزمني ، إذ نجد البطل في مقامة معينة شاباً يافعاً وفي المقامة التي تليها شيخاً طاعناً في السن ، ولان المقامات تحل محل المشاهد في النصوص الدرامية العادية ، نجد إن مثل هذا التحول الزمني يشكل مفارقة ملفتة للنظر ، ولكن المفارقة الدرامية الأكثر إثارة هي تلك التي تضمنتها خاتمة المقامات ، فبعد إطلاع القارئ على المقامة التاسعةِ والأربعين ، وتلك الوصية التي يُطيل فيها السروجي محاولاً إقناع ولده على السير في طريقه ومزاولة الكدية ، وبعد كل ذلك الاستمتاع الذي استشعرناه في جميع المقامات لمزاولة السروجي لهذا العمل وتمكنه من الاحتيال ، نُفاجأ في المقامة الخمسين (البصرية) بتوبتهِ وإعلان تأسفه على ما اقترفه من ذنوب ، مما يدعوه لملازمة

المسجد تكفيراً عن خطاياه بالعبادة وحُسن السيرة . وهنا يقع القارئ في حيرة ، أي الفعلين هو الأقرب لذات البطل وميوله ؟ التوبة عن الخطايا ، أم تحفيز ولده على اقترافها والاستزادة منها ليخلق بذلك صورةً أخرى له ، وهل يرغب الآباء في فساد الأبناء وزللهم ؟ وان كان ما ارتكبه من أفعال لا يُعد زللاً ولا خطأً لماذا إذن تلك التوبة وذلك التكفير ؟ إن هذه التساؤلات هي المفارقة الحقيقية ، وهي مبعث الإثارة للقارئ ، ومصدر الحركة الدرامية في النص .

القناع الدرامي :

القناع في اصطلاح الدراما والمسرح هو الشخصية التي تُظهر غير ما تضمر[1] والأديب باستخدامه لهذه التقنية يخلق موقفاً درامياً يُضفي على النص نبرة موضوعية ، من خلال شخصية من الشخصيات يعمد الأديب إلى استلهامها من التراث أو من الواقع أو من عالم الخيال ، ليتحدث من خلالها عن تجاربه ، وغالباً ما يستخدم ضمير المتكلم لخلق حالة من التطابق بين صوت الأديب وصوت شخصية المُتقنع بها . فيكون القناع بذلك مزيج من تفاعل صوتين ، وهو يشكل وسيطاً بين النص والقارئ ، وهذا الوسيط يحمل من ملامح الأديب بقدر ما يحمل من ملامح الشخصية القناع ، فيخلق هذا التفاعل دلالات جديدة ، ويُضفي على الرمز الفني وضعاً جديداً ، إضافة إلى التمازج الزمني بين الطرفين الذي يُغني التجربة الإبداعية .

يُعد القناع الدرامي حيلةً بلاغيةً أو رمزاً أو وسيلةً للتعبير عن تجربة مُعاصرة ، ومن هنا نجد المتلقي يسعى للكشف عن أبعاد ذلك القناع ، بالاعتماد على القرائن النصية ، وهو وسيلة من وسائل تعدد الأصوات في النص ، يُضفي الأديب من خلاله ِ على نصوصه ِ شيئاً من الموضوعية والتعددية والاختلاف والغموض الفني ، ونجد بأن الصلة بين الأديب وقناعة رقيقة ، والحاجز بينهما شفاف وافتراضي ، لأنهما وجهين لشخصية واحدة ، يربطهما الانسجام والتناغم في سمفونية

[1] : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية / د. إبراهيم حمودة / ص ٢١٢ .

واحدة وعمل واحد ، فالأديب يختار القناع الذي يجد فيه نظيراً له ، وصورة أخرى من ذاته ، أو موقفاً يتبناه ، فهو الشاشة البيضاء التي يعرض عليها أفكارهُ وآراؤه ورؤاه وتجاربه ومواقفه .

ومن الأمور المهمة التي يتوخاها الأديب في القناع ، هو ذلك التحوير لشخصياته ، فلا ينبغي بناء شخصية مطابقة تماماً لشخصية الأديب ، لان ذلك يُفقدها البعد الفني ، وصفة الإبداع .

لقد عرف الأدباء العباسيون القناع منذُ البواكير الأولى لنشأة النثر بصورتهِ الفنية الناضجة ، (فكتاب كليلة ودمنة) لابن المقفع يحتوي على أول مظاهر القناع الدرامي في النثر العباسي فهو كتاب قائم على شخصنة الحيوان والطير ، وتحميل تلك الشخصيات لأفكار عميقة وانتقادات رصينة ومواعظ مباشرة وغير مباشرة وهي في جملتها تعود للكاتب ، ولكن التصريح عنها بصورة مباشرة فيه محاذير وعواقب ، أراد الأديب تجنبها بطريقة فنية ذكية ، وهو في الوقت نفسه يتيح للمتلقي فرصة المشاركة في البحث عن الدلالات غير المباشرة في النص ، والتفكير الذي يوسّع من مداركه العقلية ، فيصبح بذلك جزءً من النص ، يتفاعل معه ، ويشعر بالإثارة لقراءتهِ ، وهذا هو دور الدراما في النص .

إن القناع في كليلة ودمنه خلق حركة درامية ذات أهداف وأبعاد كثيرة أهمها :

- توصيل أفكار ومواعظ وحِكم ، لتغذية القيم والأفكار والأخلاق في مجتمع متفسخ ، وهذا هو هدف الدراما في كل العصور منذ نشأتها وحتى وقتنا الحاضر . ولان الموعظة عادةً تكون صعبة التقبل لاسيما ممن هم في نفس الفئة العمرية والمرتبة العلمية والفكرية أو لمن هم ارفع درجةً ومكانةً ، لذا كان القناع الحل الأمثل للمشكلة ، فهو الوسيط بين الطرفين ، والحاجز الذي يحجب الشعور بالضعف والخجل أو الخوف الذي يتمّلك الطرفين معاً .
- والنفس الإنسانية بطبيعتها تميل للدراما والأساطير والغرائبية والمجهول والخرافي ، وترغب فيه وتتفاعل معه ، من هنا كان اختيار ابن المقفع لشخوص أقنعتهِ في غاية التوفيق ، لانتماء تلك الأقنعة إلى عالم مخالف لعالم البشر .

فشخوص كليلة ودمنة هي صور لشخصيات واقعية غير مُصرح بها ، أي إنها لم تكن شخصية واحدة تمثّل ذات الأديب (ابن المقفع) ، إذ نجد الأسد بنبلهِ وحكمته في إدارة شؤون الغابة تارةً وظلمه وسطوته على الكائنات الضعيفة تارةً أخرى يمثّل انعكاساً للسلطة ورجالها ، وكليلة ودمنة بخداعهما وتلونهما ومكائدهما وحيلهما ، هما صورة لأتباع المتنفذّين في الدولة وحاشيتهم ، ممن تحكمّوا حتى بالسياسة ، وجعلوا من رجال الدولة أتباعاً لأهوائهم ، وغير ذلك من الشخصيات التي استخدمها ابن المقفع قِناعاً للتحدّث عن شخصيات محددة .

ومن الأقنعة السياسية المهمة في العصر العباسي (شخصية جحا) تلك الشخصية التي خلقتْ تناقضاً مثيراً بما فيها من فُكاهة وسذاجة وبله وغفلة ، وما هي عليه من ذكاء ودقة في النقد السياسي اللاذع . فهو يُعد قناعاً درامياً ومُفارقة في آنٍ واحد ، انظر هذا المثال :

((ترافق جحا مرة مع تاجر وقاضٍ في الطريق ، فسأله القاضي : من كثر لفظه كثر غلطه أما لك أغلاط ؟ فأجاب جحا : بلى لقد خرج مني مّرة (قاضٍ في النار بدل قاضيان في النار) ومرة أخطأتْ فقلت إن التجار بدل (الفجار) لفي جحيم . فأخجل الاثنين)) [1] .

هكذا هي طرائف جحا ، فيها حركة درامية سواء كان الحدث فيها يستغرق مشهد واحد أو عدّة مشاهد ، كما نجد فيها حوار وشخوص متعددة ، وهناك صراع فكري أو كلامي أو اجتماعي أو أخلاقي ، يجيء الحسم فيه دائماً لصالح جحا ، لما يمتلك من بداهة حاضرة – على نحو ما نجد في النص السابق – وشجاعة في إطلاق الأحكام والانتقادات بوجه سلاطين الظلم والقمع وتقييد الرأي ، إذن هو قناع سياسي يُعبر عن المحّرم والممنوع ، ولذا كان مُبتدع هذا القناع مجهول ، فيما لو سلّمنا بأنهُ من الأقنعة الأدبية التي ابتدعها كتّاب النثر العباسي، وانهُ لا يمثل شخصية حقيقية . أما إذا كان العكس ، فالأمر لا يختلف كثيراً إذ بقيت تلك الشخصية الحقيقية وراء هذا القناع مجهولة ومتعددة ، لأنها ظهرت في العصر العباسي وامتدت إلى العصور التي بعده ، ففي كل

[1] : جحا وطرائفه المضحكة / إبراهيم خليل العاصي / ص ١٥ .

مرحلة تشهد صراعات سياسية وتعسف وظلم وقهر ، تظهر هذه الأقنعة السياسية في نصوص هي غاية في الروعة الدرامية ، انظر على سبيل المثال :

((أنه خرج من منزله يوماً بغلس فعثر في دهليز منزله بقتيل فضجر به وجرّه الى بئر منزله فألقاه فيها فنذر به أبوه فأخرجه وغيّبه وخنق كبشاً حتى قتله وألقاه في البئر ، ثم إن أهل القتيل كانوا في سكك الكوفة يبحثون عنه فتلقاهم جحا فقال في دارنا رجل مقتول فانظروا اهو صاحبكم فعدلوا إلى منزله وانزلوه في البئر فلما رأى الكبش ناداهم وقال يا هؤلاء هل لصاحبكم قرن فضحكوا ومرّوا)) [1] .

نجد في النص السابق إلتقاء للذكاء مع السذاجة ، وكأننا أمام مسرحية كوميدية قصيرة ، فيها سخرية وإيماءات نقدية لاذعة ، فهي تغذي العاطفة والفكر معاً ، تدعو القارئ إلى الضحك والتدبّر في آن واحد ، وهذا هو سر العمل الدرامي الناجح .

وهذه الأمور المذكورة حول القناع السياسي ودوره في إغناء المضمون الفكري للنصوص الدرامية ، نجدهُ ينطبق على الأقنعة الأخرى التي ظهرت في العصر العباسي كقناع (البهلول) الذي يُعد مرادفاً ومماثلاً لقناع (جحا) ، ولكن الفرق يكمن في إن سبب ادعاء البهلول للجنون معروف وثابت [2] ، مما يجعل الأبعاد الفنية لهذا القناع في النصوص الدرامية التي تخصهُ اقل تأثيراً على المتلقي واستثارةً لاستغرابه وتساؤله عن حقيقة الشخصية التي تقبع وراء القناع .

---

[1] : جحا وطرائفه المضحكة / ص ١٨ .

[2] : ينظر : كتاب بهلول الحكيم وطرائفه ومواقفه / علي اليوسفي . فان فيه تفصيل كثير وشرح وافي عن سبب ادعائهِ للجنون .

المبحث الثالث

شعريّـة التشكيـــل الأسطـوري

تعدّ الأسطورة المغامرة الإبداعية الأولى التي ابتكرتها المخيلة البشرية فيما ابتكرته من المغامرات التي كانت صدىً للواقع المعرفي والجمالي والتطوّر الإدراكي للإنسان [١] ، وعلى الرغم من أنّ تلك المغامرات كانت جدّية الطابع، فإنّها لم تنتج قطيعة مع الأسطورة، بل نستطيع القول إنّها أنتجتْ نفسها متضمّنة خصائص التفكير والتركيب الأسطوريين، ونستطيع أن نلمس هذه الخصائص في نتاج الأدباء الذين استثمروا الأساطير، وأنتجوا إبداعهم بتأثر واضح بها [٢] ، إننا عندما نستحضر الأسطورة فإننا نستحضر التاريخ متداخلا مع الميثولوجيا و الخرافة ، والحكاية الشعبية، و هنا يصعب علينا معرفة أوجهها كاملة ، و ذلك لتناصها مع هذه الحقول المعرفية الأخرى، فهل الأسطورة هي الخرافة أم هي التاريخ أم الفلكلور أم هي الحكاية الشعبية أم هي جزءٌ مهم من بنيةٍ معرفيةٍ عميقةٍ ، تتعلق بمعتقدات الشعوب و روحانياتها و تقاليدها، تفعل فعلها في حياتنا المعاصرة ؟. إنها مزيج من هذا و ذاك، و لذا فهي عصيةٌ على الضبط و التحديد. فقد تصبح الأسطورة أحياناً تاريخاً وقد تصبح خرافةً ، و تداخلها مع الخرافة يزيدها تعميةً وغموضاً، و التاريخ نفسه يصبح لدى جيل من الأجيال أسطورة . فعلى سبيل المثال إنه بغض النظر عن كون شخصيتي شهرزاد و شهريار من التاريخ أو الأسطورة، فإنهما يبقيان في بنيتهما العامة جزءاً من السحر و الأسطورة و الخرافة و التاريخ و الميثولوجيا و الفكر و الفن في آن واحد .

---

[١] : ينظر : مغامرة العقل الأولى، دراسة في الأسطورة / فراس السّواح / ص ١٦ .

[٢] : ينظر : الأساطير دراسة حضارية مقارنة / أحمد كمال زكي / ص ١٩٦ ـ ١٦٧ .

لقد كانت الأسطورة دائماً هي ملاذ الإنسان للانتصار على خيباته، و لتخطي فواجعه، و سياسياً كانت محاولةً لخلق بديلٍ جديدٍ، أكثر إشراقاً وجمالاً، إنها النافذة التي يرى الإنسان من خلالها النور و الفرح، لأنها تخلق له حالة توازن نفسي مع محيطه و مجتمعه، فبوساطتها تتم عملية الحلم و التخيل، و الاستذكار، فإذا كان الواقع فاسداً ظالماً، و مرّاً، و الإنسان فيه غير قادر على تحقيق أبسط متطلباته، نتيجةً لسلطة هذا الواقع المدمرة إنسانياً و أخلاقياً، فالحلم و الثورة هما الوسيلتان الوحيدتان لتخطي هذا الواقع، قد تتأخر الثورة، و قد تلغى، و قد تغيب، لكن الحلم دائماً يبقى.

ويبدو أنّ الأسطورة كانت المعين الأوّل للأدب عند كلّ الأمم السابقة، وبذا ترجع صلة الأدب بالأسطورة لاشتراكهما باللغة ثم صدورهما من مصدرٍ واحد وهو المتخيّل [1]

فإن الأسطورة من حيث كونها فكراً و فناً و تاريخاً، تشكل خطاباً يمكن أن يقال عنه إنه أدبي يتناص مع التاريخ و الميثولوجيا. و ما يجعل الأسطورة خطاباً أدبياً، قدرتها على توسيع آفاق المخيلة عن طريق الحلم والتخيل، و ما الأدب في بنيته العميقة إلا نظام رمزي قادر على الإيحاء و التأويل، و من ثم كشف اللاإنساني و اللاأخلاقي في رؤية المجتمعات البشرية و نظام قيمها وإدانته. و حتى لو آمنا بأنه كلما تراجع المجتمع حضارياً و ثقافياً، و بقي مغلفاً بالغيبيات و الشعوذات والسحر، زادت أساطيره و خرافاته، فإن ذلك لا يعني التقليل من شأن الأسطورة، لأنها تبقى عنصراً بنائياً مكوناً للفكر الإنساني. ينمو الفكر الإنساني و يتحرر، و يزداد عقلانية مع تطور المعارف و العلوم، لكن ذلك لا يمنع عنه حالة الحلم و التخيل. و الأسطورة في أهم خصائصها تمثل رؤيةً حلميةً تخيليةً.

ولعلّ انجذاب الأديب نحو استثمار الأسطورة في نصّه الإبداعي يُعزى إلى ما تتمتّع به من بناءٍ فنيٍ راقٍ، وحكايةٍ ساحرة، واشتمالها على عناصر التشويق فضلاً عن البعد الإنساني

---

[1] : ينظر : الأسطورة معياراً نقدياً في دراسة النقد العربي الحديث / عماد الخطيب / ص٤٣ .

الواضح في مضمونها . كما إنّها في الغالب مألوفة عند القارئ مما يسهم في زيادة فاعلية التلقي .

ونستطيع الزعم بأنّ الأساطير مصدر لا يُستهان به لانبثاق نماذج من الأدب منه، فالحبكة والشخصية والموضوع والصورة الأدبية هي مزج وتبديل لعناصر شبيهة موجودة في الأسطورة. ومردّ قدرة الأدب على تحريكنا هو امتلاك الأديب للمخاطبة الأسطورية، وامتلاكه السّلطة السحرية التي نشعر بإزائها ببهجة مضطربة أو بفزع أمام عالم الإنسان. وفي ضوء ذلك يصبح الأدب مسؤولاً حقيقياً عمّا سعت الأسطورة إلى تحقيقه، ألا وهو" أن يعرف الإنسان مكانه الحقيقي في الوجود، وأن يعرف دوره الفعّال في هذا المكان"[١] .

وبما إن الأسطورة تعد شكلاً من أشكال النشاط الفكري، فهي بهذا المعنى تلتقي بالأدب بوصفه نشاطاً فكرياً أيضاً، كما تلتقي معه في أنّ لكليهما وظيفةً واحدةً، هي إيجاد توازن بين الإنسان ومحيطه. وتسهم الأسطورة في تحرير العقل من سطوة الواقع، وتحلق به فوق عالم المحسوسات، وتمنحه طاقة ترميم حالات التصدّع التي ينتجها هذا الواقع، فإنّ الأدب يُعدّ هو الآخر بحثاً في الواقع، ولكن من دون امتثال لقوانينه الموضوعية أو انصياع لأعرافه المادية .

إن شعريّة التشكيل الأسطوري تكمن في مدى قدرة الكاتب للنص النثري على تجسيد أساطيره الخاصة أو تلك المُستقاة من المضان الثقافية في لغةٍ شعريةٍ مميزة ، تحتوي على المفردات والتراكيب والمعاني الأسطورية ذات الدلالات الموحية ، ثم خَلق الإيقاع الذي ينسجم وتلك اللغة ، ليكون للنص بناءً فنيّاً أسطوريّاً متماسكاً ومتكاملاً . هناك نصوص نثرية في الأدب العباسي اعتمدت على الأسطورة والخوارق والعجائبية ، فكانت تلك الأدوات الفنيّة هي قوام النص ، ومصدر جماليته وإبداعه ، وذلك " لما تحمله الأسطورة من خصب وحيوية وعوالم طافحة بالشاعرية والخيال الإنساني "[٢] ، ثم إن الكاتب عن طريقها " يُرضي حاجته الروحيّة من جهة وحاجته إلى التوازن مع المجتمع حوله من جهة أخرى ، فقد استطاعت الأسطورة بما

---

[١] : مغامرة العقل الأولى ، دراسة في الأسطورة / فراس السّواح / ص ١٥.

[٢] : أثر التراث في الشعر العراقي الحديث / علي حداد / ص ٧٦ .

اصطنعته من رمز أن تُخضع غير المُدرَك وتُدخله في نطاق المُدرك كما استطاعت أن تؤكد وضع الإنسان الاجتماعي من خلال وحدة التجربة أو الشعور الإنساني المشترك الذي أطلق عليه (يونج) عبارة (اللاشعور الجمعي) ، فإذا كانت الحياة ذاتها شتيتاً مختلطاً فإن الأسطورة قد نظّمت هذا الشتيت وحددت للإنسان وضعه ، ورأبت كل صدع بينه وبين نفسه أو بينه وبين مجتمعه "[١]

تشكّل الأسطورة الشعبية و التراثية التاريخية حيّزاً زمنياً و مكانياً مهماً في تاريخ الحضارات الإنسانية المتعاقبة و المتزامنة، وفي تاريخ الفكر البشري منذ تشكّلاته الأولى حتى الوقت الراهن، فما من شعبٍ من الشعوب أو أمة من الأمم إلاّ ولها أساطيرها و خرافاتها الخاصة بها، و من الملاحظ أنّ ثمة تداخلاً واضحاً بين هذه الأساطير، فالأسطورة الواحدة تنمو و تتشعب لتنتقل من حضارة إلى أخرى عبر مثاقفة فكريّة و حضارية ، فأسطورة « شهرزاد و شهريار » على سبيل المثال ، لها أبعاد اجتماعيةٌ و سياسيةٌ و فكريةٌ في التاريخ ، يمتدّ إلى الحضارات الهندية و الفارسية و العربية التي شكّلت ألف ليلة و ليلة[٢] ، إذ تعد الأسطورة نتاجاً معرفياً جماعياً يجسّد وضعاً معرفياً بوساطته يمكننا دراسة المكوّنات الثقافية و الفكريّة لدى أمة من الأمم، أو شعب من الشعوب، و هي بنية مركّبة من تاريخ و فكر و فن و حضارة، ومن ثم فإنّ لها قدرة على الامتداد ماضياً و حاضراً و مستقبلاً، و يمكن عدّها مرجعاً ثقافياً متميّزاً تنهل منه الكثير من الدراسات الاجتماعية و الفكرية و التاريخية و الفولكلورية. إنها مكوّن أساسي من مكوّنات الفكر الإنساني، و قد رافقت الإنسان في كفاحه المتواصل مع الطبيعة و تبدّلاتها و قسوة الحياة و شظفها، وهي المعادل لخيبات هذا الإنسان، و البؤرة التي يرى منها النور و الفرح و إشراقات المستقبل، إنها تجسّد حلمَ الإنسان في مستقبل أكثر نقاءً، و في علاقات

---

[١] : الشعر العربي المعاصر / عز الدين إسماعيل / ص ٢٢٩ ـ ٢٣٠ .

[٢] : ينظر : الأدب المقارن / د. محمد غنيمي هلال / ٢١٥ ـ ٢١٦ .

أكثر تكافؤاً و عدالة ، على نحو ما نجد في الرحلات الخيالية التي يحاول الكاتب من خلالها البحث عن عوالم جديدة ، والانسلاخ عن الواقع المليء بالظلم والفقر والانفلات الاجتماعي والانحلال الأخلاقي ، فهو يرحل في عوالم الخيال بحثاً عن المدينة الفاضلة ليصنع واقعه الخاص وأسطورته الخاصة ، وقد اخترنا هذا اللون الأدبي موضوعاً لدراسة الأسطورة والخيال ودورها في بناء شعرية النص النثري ، لحداثة هذا اللون النثري الذي ولد في العصر العباسي ، إذ لم يشهد النثر في عصر ما قبل الإسلام والعصر الإسلامي أو العصر الأموي كتابة رحلات خيالية وأسطورية ، على الرغم من استخدام كتّاب تلك العصور للأسطورة في بعض نصوصهم النثرية كالقصص أو الأخبار .

***الرحلات الأسطورية /**

لقد كان تعريف الرحلة في الأدب غير واضح المعالم ، وكثُرت حوله الآراء مثل تعريف أي جنس أدبي آخر، نظراً لتعدد مضامينها وأساليبها، ولتداخلها مع خطابات أخرى. لأن الخطاب الرحلي على مستوى المضامين يحتوي على معارف متنوعة تاريخية وجغرافية ودينية وأدبية وميثولوجية ، وعلى مستوى الأشكال نجد فيه السرد والوصف والحكايات والأخبار والرسائل والأشعار. ولعل هذه الصعوبة هي التي جعلت بعض معاجم المصطلحات تتجنب صياغة تعريف لهذا الجنس [١] ، فلم نجد لها تعريفاً واضحاً إلا في قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية ، يقول هذا التعريف : " أدب الرحلات هو نوع أدبي يقوم على وصف الأديب لما شاهده في رحلاته، من عمران، وأحداث، وأشخاص، وعادات، وتقاليد، وغيرها" [٢] .

فالرحلة إذن عبارة عن خطاب تنشئه ذات مركزية هي ذات الرحالة، تحكي فيه أحداث سفر عاشته، وتصف الأماكن التي زارتها ، والأشخاص الذين لقيتهم، وما جرى معهم من حديث،

---

[١] : ينظر : معجم مصطلحات الأدب / مجدي وهبة / ص ١٦٥ . و المعجم الأدبي / جبور عبد النور / ص ١٢١ ـ ١٢٢ .

[٢] : قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية / إميل يعقوب / ص ٢٥ .

وغايتها من هذا الحكي إفادة القارئ وإمتاعه . وهو تعريف للرحلة بشكل عام ، ولكننا في معرض الحديث عن الرحلات الأدبية والأسطورية أو الخيالية منها بشكل خاص ، نجد أنفسنا أمام تعريف آخر لهذه الرحلات ، فالرحلة الأسطورية أو الخيالية هي " الانتقال المتخيّل الذي يقوم به الأديب عبر الحلم أو الخيال إلى عالم بعيد عن عالمه الواقعي، ليطرح في هذا العالم رؤاه وآلامه وأحلامه التي لم تتحقق في دنيا الواقع "[1] . وهي من الأشكال النثرية التي شاعت في العصر العباسي ، وقد اعتمدت الأسطورة وكل ما يتصل بها من خيال وعجائبية وخوارق وتغريب ، كأساس لبناء النص النثري ونمطٍ له . والرحلة في لغتنا العربية لها معانٍ عدّة منها : الموت، والنهاية، والمغايرة والإرجاء والخروج من حدود الذات، وهذه كلها معان يستوعبها الحقل الدلالي الواسع لنصوص هذا النوع الأدبي. ومن هذه الرحلات ما يتم أثناء الحياة كرحلات السندباد في ألف ليلة وليلة .

ومن الرحلات ما تكون بعد الموت أو هي رحلة إلى عالم الأموات ، كتلك التي نجدها في رسالة الغفران للمعري أو في النثر الصوفي .

لقد اهتمّ العرب شأنهم شأن الأمم الأخرى بالأساطير والخرافات والعجائب والخوارق ، وهذا ما نلمسه في شعرهم الجاهلي وقصص الأمثال والحيوان التي شاعت في أدبهم ، وقد تنامى ذلك الاهتمام عندما جاء الإسلام ومعه القرآن الكريم وكل ذلك الكم الهائل من قصص الأنبياء ومعجزاتهم ، وقصص الشعوب الغابرة وما حلّ بهم من عذاب ، وكل ذلك الوصف البديع للجنة وحياة النعيم ، يقابله وصف النار وحياة الجحيم ، فضلاً عن القرآن فقد كان هناك حديث المعراج وما فيه من وصف للعالم الآخر وأحاديث الرسول والأئمة الأطهار (عليهم السلام) ، كل ذلك خلق رغبة عنيفة ، وتوقاً شديداً لمعرفة المزيد عن ذلك العالم الآخر، الأمر الذي أطلق العنان لخيال الأدباء فراحوا ينسجون القصص الخيالية والرحلات الأسطورية التي تبيح لهم زيارة ذلك العالم ونسج تصوراتهم عنه كلٌ بحسب الصورة التي يتمناها . وما الرحلات الأسطورية التي

---

[1] : الرحلات الخيالية في الشعر العربي الحديث / محمد الصالح السليمان / ص ٩ .

شاعت في الأدب العباسي إلا نموذج لتلك الرحلات ، والتي كانت غالباً تمثّل الانتقال الذي يقوم به الأديب عن طريق الحلم أو الخيال إلى عالم مُتخيل لا واقعي ، بعيداً عن أرض الواقع التي تضم أحلامه المحطمة وآلامه غير المنتهية وعذابات نفسه الرافضة للتأقلم والاندماج مع المحيط المليء بالتناقضات والمفارقات ، الأمر الذي يجعل الأديب دائم التحليق بأفكاره بحثاً عن التفسيرات والبدائل في رحاب الكون الواسع ، فهو تارةً يتوق للتعّرف إلى العالم العلوي ، وتارةً يود معرفة العالم الآخر وما يحدث للإنسان بعد الموت ، فيقوم ببناء تصوراته الخاصة وصياغتها في هيأة عوالم يقوم بزيارتها ، ورؤية ما تتضمنه من أمور قد تنسجم مع الموروث الثقافي وقد تختلف عنه ، لكنه بالنتيجة يُعبّر عن رؤاه ويطرح تساؤلاته ويجيب عنها في إطار فني مُبتكر بعيد عن الفلسفة الجامدة والجدل الممل الذي قد يلجأ له البعض من الكتّاب . وهذا النمط من الرحلات الأسطورية للبحث عن المعرفة قديم جداً ، وقد وجد مع وجود الحضارات الأولى إذ إن رحلة كلكامش الأسطورية للبحث عن الخلود وقهر الموت لا تختلف كثيراً عن الرحلات الأخرى التي وردت في النثر العباسي ، فطالما إن هناك عقلاً مبدعاً وخلاّقاً ، هناك أسئلة تبحث عن حل وتدعو للترحال والتحليق في العوالم للحصول على الإجابات ٠

أشـــكال الرحلات الأسطورية

أولاً: الرحلة إلى عالم الموت والآخرة.

لقد اتجهت بعض الرحلات الأسطورية الخياليّة إلى عالم الموت والبرزخ حاملة أرواحها المتعبة وباحثة عن الخلاص من الحياة المريرة والواقع المؤلم ، وربّما دفع حبّ الاكتشاف بهم لولوج هذه الظلمات التي لا يمكن رسم ملامحها إلاّ من خلال التحليق في عوالم لانهائية من الأسرار والعجائب وعالم الآخرة هو أحدها ، إذ يُراد به الصورة المتخيّلة للقيامة ، والممزوجة برؤى الكاتب وأفكاره وموقفه من المجتمع والحياة والإنسان. والرحلة إلى العالم الآخر ـ في إطارها المجرد ـ هي انتقال من عالم الأحياء إلى عالم ما بعد الموت، وسواء كان هذا الانتقال

وحياً أو رؤيا أو خيالاً أو واقعاً، بالروح أو الجسد. ومن أشهر تلك الرحلات في النثر العباسي الرحلة التي تضمنتها (رسالة الغفران للمعري) ، والتي سنتخذها أنموذجا لدراسة دور الأسطورة والخيال في خلق الشعرية وتشكيل نص الرحلة الأدبية ، تقسم رحلة الغفران إلى قسمين رئيسين يضمّ الأوّل: الرحلة إلى جنّة الغفران وجحيمه، ويضمّ الثاني: الردّ على رسالة ابن القارح علي بن منصور، وما يعنينا هو القسم الأوّل من هذه الرسالة وفيه نجد ابن القارح في فردوس الغفران، حيث يعقد مجالس الأدب والمنادمة ويصطفي له ندماء من اللغويين والنحويين أمثال: المبرّد، وابن دريد، والمفضّل الضبّي، والأخفش ، وثعلب، والخليل، وغيرهم. ثمّ يطوف في رياض الجنّة ويلتقي الشعراء الجاهليين ـ ممّن غفر الله لهم ـ والإسلاميين، ويتبادل معهم الشعر والقريض، ويجلس إلى الأعشى وزهير وعبيد والنابغة الذبياني والجعدي وأبي ذؤيب الهذلي، ويعرض لأسباب دخول هؤلاء الجاهليين الجنّة وتتداخل الأحداث وتتسارع بين جدال وشجار ونقد وتعريض، ويلتفت بعد ذلك المعرّي إلى ابن القارح خطفاً ، ليجعله يروي على أسماع الشعراء وقائع الحشر والقيامة، وما كان فيها من أحداث مهولة وما لقيه من صعوبات ، حتّى فاز بشفاعة آل بيت رسول الله صلى الله عليه وآله وسلم.

ثم ينتقل ابن القارح من هذه المجالس الأدبية إلى جنّة العفاريت ويلتقي (بأبي هدرش ، الخيتعور)، الذي كان قد ألهم امرأ القيس معلقته المشهورة التي مطلعها ((قِفَا نَبْكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ))، ويحاوره ويتبادل معه القصيد. وفي أطراف الجنّة يقابل (الحطيئة)، في كوخٍ حقير وضيع ، ويرى الخنساء تطلّ على شفير النار ترقب أخاها صخراً والنار تضطرم برأسه وتبكيه بأحرّ الشعر، ثمّ يطلّ ابن القارح نفسه على الجحيم ليرى شعراء الجاهلية والزنادقة وبعض الكتابيين ممّن وجب في حقهم العذاب ، أمثال عنترة وامرئ القيس وعلقمة الفحل وعمرو بن كلثوم وطرفة بن العبد، والأخطل وبشار بن برد، فيحاورهم ويطارحهم في مسائل لغوية، وقضايا أدبية، ثمّ يعود إلى الجنّة ليلتقي بآدم عليه السلام، ويحاوره فيما نسب إليه من الشعر، ثمّ يدخل روضة الحيّات ويقابل حيّة فقيهة بالقراءات، ولكنّه يخرج مرعوباً بعد أن دعته

واحدة منهنّ إلى البقاء معها. ويدخل جنة الرّجاز ويلتقي رؤبة بن العجّاج ويقع بينهما شجار، ويعلو الصياح إلى أن يتدخّل العجّاج حاجزاً بينهما، ثم يستقرّ ابن القارح في الجنّة يتمتّع بما فيها من نعيم، وتنتهي الرحلة على تلك الحال .

وهكذا نجد الرحلة الخياليّة في الأدب العربي بصورة عامة ، وفي رسالة الغفران بصورة خاصة ، مبنيّة على التصوّر الشعبي الأسطوري لأسطورة شيطان الشعر، وما يرافقه من ذكر لعدد من الأدباء ولأهم قضايا الأديب التي تدور في عصره ، فتعكس بذلك الوجه الاجتماعي لبيئةٍ تُعنى بالفنّ والأدب ، وتقيم وزناً عظيماً للأديب . كما تشكّل الرحلة الأدبية مسرحاً يستعرض فيه الأديب قدراته الفكريّة والفنيّة والأدبيّة ، وطريقاً سالكةً لتوجيه النقد لخصومه ، وربّما لإضرام نار الانتقام في رؤوسهم[1].

هذا وقد حملت الرحلة تصوّر بعض الشعراء الأدبي والفكري للجنّة والنار، وإن كان هذا التصوّر متأثراً بالثقافة القرآنية والنبوية فهو يحفظ للأديب خصوصيّة الرؤية والتصوّر. فقد وضّح لنا الموجز السابق لرسالة الغفران رؤية المعري للجنّة والنار وفهمه لهما، وقد عبّر من خلال مجريات الرحلة عن موقفه من الأدب والشعر والشعراء والحياة والمجتمع، كما أبدى تأثراً واضحاً بقصّة الإسراء والمعراج ، والتصوير القرآني للجنّة والنار وإن كان لا يعبّر بالضرورة عن صورة الجنّة والنار في الإسلام، ممّا يجعل صورة الجنّة في رسالة الغفران هي تصوّر المعرّي الخاص لها ورؤاه الفنية .

ولكن يبقى السؤال الأهم هو إلى أي مدى تمثل أبو العلاء المعرّي نصوص الخوارق القديمة وامتص النصوص الدينية التأسيسية في مظانها ، وما تجلّيات الخوارق في رسالة الغفران ؟

---

[1] : ينظر : الرحلات الخيالية في الشعر العربي الحديث / ص ١٥ ـ ١٦ (بتصرف) .

إن المقصود بالخوارق هو كل ما خالف العادة وكسر نسق المألوف واقترن بالإعجاز ، لأن المعجزة هي من الأمور الخارقة للعادة [١] . في رسالة الغفران للمعري هناك مخالفة للمألوف والعادي من نواحٍ عدّة ، فعلى مستوى الجنس الأدبي نجد أن العنوان والإطار العام للنص يوحيان بانتمائهما إلى ضرب من الكتابة كان مألوفاً عصرئذ وهو الرسالة الأدبية ، فالرسالة في ظاهرها لا تزيد عن الترسل العادي بين طرفين معلومين ، لهما وجود مادي وكائن هما (ابن القارح) وهو المرسِل و(أبو العلاء) وهو المرسَل إليه وناقل الرسالة ، ولكن باطن النص نجد فيه تداخلاً لعدد من الأجناس الأدبية منها الرحلة والقصة والمشهد المسرحي ، وكل تلك الأجناس تتداخل وتنخرط في سياق العجيب والغريب والخارق والماورائية زماناً ومكاناً وشخوصاً ، وهذا ما منح رسالة الغفران ذلك التجدد وفسح المجال واسعاً أمام تعدد التأويلات وأسهم في إنتاج شعريتها واعطاها طابع الحداثة والتعالي عن التصنيف الاجناسي.

إن الخوارق الأخرى التي نجدها في نص الغفران مبعثها ذلك التخطي للعالم المحسوس وإنتاج عوالم وصور مخالفة للواقع رغم صدورها عنه لاسيما فيما يتعلق بالرحلة وما انطوت عليه من أسئلة تدور حول ما بعد الموت والجنة والنار والثواب والعقاب ، فالرحلة تبدأ بأمر خارق وهو ارتقاء الشجرة وتحوّل الحروف إلى معارج من نور : **" ولعله سبحانه ، قد نصب لسطورها المنجية من اللهب ، معاريج من الفضة أو الذهب ، تعرج به الملائكة من الأرض الراكدة إلى السماء ، وتكشف سجوف الظلماء "** [٢] ، فالمعري يحاول بناء أسطورته الخاصة القائمة على الموروثات القديمة من جهة والمخالفة لها من جهة أخرى ، فقصة الإسراء والمعراج يتم عروج النبي محمد (صلى الله عليه وآله وسلم) فيها على ظهر البراق ، بينما المعري يجعل عروج بطله عن طريق ارتقاء الشجرة والصعود على حروف تتحوّل إلى

---

[١] : ينظر تفسير الخارق والإعجاز في المعجم الوسيط وتاج العروس للزبيدي وكشاف الفنون والعلوم لمحمد علي التهانوي .

[٢] : رسالة الغفران / ص ١٤٠ .

معاريج من نور وهذا وجه الاختلاف في حين أن الشبه يكمن في عملية العروج نحو الجنة ، ورمز الشجرة هو الآخر له مرجعية دينية ففي قصة النبي آدم (عليه السلام) نجد أن الشجرة (شجرة الخلد) هي السبب في خروج آدم من الجنة وهبوطه إلى الأرض ، وهو رمز له تأويلات متعددة وأساطير ومرجعيات مختلفة ، والمعري يجعل ابن آدم يستخدم أداة النزول ذاتها وسيلة للصعود واستعادة المكانة المفقودة في الجنة وحلم الخلود الضائع ، وهو باستخدامه هذا الرمز إنما يستفيد من كل المخزون الديني والثقافي والميثولجي الذي ينطوي عليه ، مما يثري النص برمزية وأسطورية عالية ، فقد أراد أبو العلاء أن يدهش قارئه ويثير فيه الحيرة، وذاك شأن الخوارق، ومن هنا يقود القارئ حيث يشاء، حين تتعطّل ملكة التفكير ويسلم له القياد ليلج به حيث يشاء من عوالم العجيب والغريب، فهاهو يفاجئ القارئ بصورة أخرى فيها خرق للتصور الديني وذلك حين يجعل الحية التي كانت السبب في إغواء آدم وحواء ـ بحسب ما ذكر في بعض كتب التفسير ـ من سكان الفردوس ، يقول أبو العلاء : **"ثم يضرب سائرا في الفردوس فإذا هو بروضة مونقة، وإذا هو بحيّات يلعبن ويتماقلن، يتخافقن ويتثاقلن فيقول : لا إله إلا الله وما تصنع حيّة في الجنّة؟ فينطقها الله- جلّت عظمته- بعد ما ألهمها المعرفة بهاجس الخلد فتقول : أما سمعت في عمرك "بذات الصّفا"، الوافية لصاحبها ما وفى؟"** [1] . وهو هنا يحيل القارئ إلى مرجعيات تتعلق بقصص الحيوان والأمثال وما تنطوي عليه من أساطير وخوارق ، ثم لا يلبث أن يفاجأه بحكاية أكثر إثارة للدهشة والإعجاب ، ومستوى الأسطورة فيها أرفع لأنها من قبيل الأساطير الجديدة والمبتكرة تلك هي أسطورة الحية التي تسكن في بيت الحسن البصري ، إذ نجد أنفسنا أمام حية عالمة بالقراءات القرآنية تأخذ على عاتقها نقد قراءات الحسن البصري وتصويب بعضها [2] .

---

[1] : رسالة الغفران / ص ٣٦٤ .

[2] : ينظر رسالة الغفران / ص ٣٦٧ ـ ٣٧٠ .

ولا يستقيم أمر الخوارق في عالم الجنان دون إضافة عنصر فاعل في قصّة الخلق وطرفٌ مهم فيها وهو إبليس، وقد أخرجه المعرّي من عالم الجنّة. كما نزّله القرآن منها ليستقر به في الجحيم، إشفاءً لغليل الناس منه وكما يريد له الخيال العربي الإسلامي أن يكون وإن جعله النصّ المقدّم من المنظرين إلى اليوم الموعود. يقول أبو العلاء: **"فيطّلع فيرى "إبليس" - لعنة الله - يضطرب في الأغلال والسّلاسل، ومقامع الحديد تأخذه من أيدي الزّبانية. فيقول : الحمد لله الذي أمكن منك يا عدوّ الله وعدوّ أوليائه لقد أهلكت من بني "آدم" طوائف لا يعلم عددها إلاّ الله"** [1] . ولا يكتفي أبو العلاء بذلك بل يعبث بإبليس لتكتمل صورته رمزا للخبائث والشرور، فقد يئس من إغواء الناس ولكنّه لم يكف عن التفكير في ما يعجز المجتمع عن التصريح به، وإن خطر له على بال يوما ما : **"فيقول :**

إنّي لا أسألك في شيء من ذلك [الشفاعة]، ولكن أسألك عن خبر تخبر فيه : إنّ الخمر حرّمت عليكم في الدّنيا وأحلّت لكم في الآخرة، فهل يفعل أهل الجنّة بالولدان المخلّدين، فعل أهل القريات؟ [يعني قرى قوم "لوط" عليه السلام] فيقول : عليك البهلة أما شغلك ما أنت فيه؟" [2]

يستوي هذا الشاهد دليلا على منابت الإدهاش والحيرة في الرّسالة، إذ جعل أبو العلاء نسغها من قاع الخيال العربي الإسلامي المتخفّي في كتب الأحاديث والتفاسير. وهو قد جعل من إبليس عنصرا فنّيا ملازما، أفاد في نقل النص من عالم الواقع المجرّد إلى عالم الخوارق والأسطورة ، لأن إبليس رمز متجدد وذو مرونة ، إذ بالإمكان الإشارة به لأكثر من موضوع . وهناك خوارق أخرى ذات مرجعية دينية لكن عقل المعري المبدع صاغها بحلل وألوان مختلفة مما منحها غرابة أضفت بدورها على الرحلة طابع الأسطورية والخيال، منها استناده إلى الآيات التي تشير إلى إحياء العظام وهي رميم في نسجه لحكاية الطاووس، قال المعري : **" ويعبر بين تلك**

---

[1] : رسالة الغفران / ص ٣٠٩ .

[2] : المصدر نفسه / ص ٣٠٩.

الأكداس أي الجماعات طاووس من طواويس الجنة يروق من رآه حُسناً ، فيشتهيه أبو عبيدة مصوصاً (لحم يُطبخ ويُنقع في الخل) ، فيتكون كذلك في صفحةٍ من الذهب . فإذا قضي منه الوطر ، انضمّت عظامه بعضها إلى بعض ، ثم تصير طاووساً كما بدا . فتقول الجماعة : سبحان من يحيي العظام وهي رميم ! "[1]، وهناك حكاية مشابهة لها هي حكاية الإوزة التي يتمناها القوم بأصناف مختلفة فتتحوّل في كل مرة إلى صنف معين ثم تعود إلى حالتها الأولى [2] . من العادي اليومي ما يثير الغرابة والعجب ولا تنشأ الخوارق في المقابل إلا من خرق للمألوف وانزياح مهول عن السّائد اليومي. فالخوارق في رسالة الغفران إذن أدبية بالدّرجة الأولى ثمّ هي سليلة ذلك الخيال الإبداعي الذي انزاح بالقارئ مجنّحا وإيّاه في فضاء بديع من الجنان يرتع فيه ابن القارح البطل القصصي ما سمح له خيال أبي العلاء بذلك . بالنظر لرسالة الغفران نجد أن أهم المصادر التي استقى منها المعري خوارقه وأساطيره وخياله الخصب هي :

* **القـــــــرآن الكريم** / هو أهم مصدر استقى منه أبو العلاء عناصر عالمه الآخر ومظاهره العامة بجنته وناره ولا عجب في ذلك والقران هو النص المقدس الذي تتواتر فيه آيات تصور مصير الإنسان يوم الحشر وصورة الجنة والنعيم من جهة وصورة النار وأحوال الكافرين من جهة أخرى .

ولقد أخذ أبو العلاء من القران أكثر المادة التي صاغ منها عالمه الآخر بل كاد ينقل السور القرآنية نقلاً فالجنة العلائية بما فيها من ظلال ووفرة أنهار جارية لبناً وعسلاً وماءً قريبة من قوله تعالى: ((**وتجري في أصول ذلك الشجر أنهار تختلج من ماء**)) ففي الجنة أنهار من عسل مصفى وفي القرآن أنه :((**مثل الجنة وعد المتقون فيها أنهار من ماء غير آسن و أنهار من لبن لم يتغير طعمه و أنهار من خمر لذة للشاربين و أنهار من عسل مصفى**)). و أهل

---

[1] : رسالة الغفران / ص ٢٨١ .

[2] : المصدر نفسه / ص ٢٨٣ .

الجنة في القرآن منزوعي غل الصدور في قوله تعالى ((**و نزعنا ما في صدورهم من غل**)). و كذلك جنة أبي العلاء: فصدر أحمد بن يحيى من هنالك غسل من الحقد على محمد بن يزيد. وأما جهنم التي صورها أبو العلاء وصور ما فيها من وسائل تعذيب ، فهي قرآنية لا ريب ، فهذا مشهد إبليس وهو يضطرب في الأغلال ومقاطع الحديد تأخذه من أيدي الزبانية أو ليست هذه الصورة مجسمة في قوله تعالى ((**إن الأغلال في أعناقهم والسلاسل يسحبون في الجحيم ثم في النار يسجرون**)) .[1]

* **الشعـــــر/** هو ثاني المصادر التي اعتمدها أبو العلاء لإنشاء الخيال في الرحلة .فيندر أن يمر مشهد من المشاهد دون أن يورد له المعري شيئا من الشعر فهو يعرض لنا على سبيل المثال أبا ذؤيب الهذلي في الجنة يحتلب ناقة في إناء من الذهب محققاً له قوله في الدنيا:

و إن حديثا منك لو تعلمينه جنى النحل في ألبان عود مطافل
مطافيل أبكار حديث نتاجها تشاب بماء مثل ماء المفاصـــل

ومن أمثلة ذلك أيضا انقلاب الفاكهة حورا مستوحى من قصيدة بشار:

حتى إذا ما اشتهت ريحي و أعجبها ونحن في خلوة مثلت إنسانا

ومثال ذلك الحال التي كان عليها صخر في النار(رأيته كالجبل الشامخ والنار تضطرم في رأسه) وهو

وإن صخراً لتأتمُّ الهـــــــداة به كأنهُ علمٌ في رأسهِ نـــارُ

---

[1] : ينظر الآيات القرآنية التي تصف الجنة والنار، وصور العقاب والعذاب التي يكون فيها أهل الجحيم ، وما يقابلها من صور الثواب والهناء التي يكون فيها أهل النعيم .

وهو نفسه يقول لها ذلك حين أطلت عليه في الجحيم ورأته على ذلك الحال : " لقد صحّ مَزعَمُكِ فيّ " [١] ، وبهذا قد يتحول الشعر إلى مادة حدثية إذ يكون الحدث القصصي تحقيقاً لمجاز شعري فيتطابق المتن القصصي مع المتن الشعري .

* **الواقع المُعاش** / الواقع والخيال في رسالة الغفران يمتزجان امتزاجا متفاعلا فتصبح الرحلة الخيالية كالواقع نفسه لكن بشكل فني مبتدع ومن هنا تنتفي مقولة إن الخيال هو خلق شيء من لا شيء لأن صورة العالم الآخر التي رسمها أبو العلاء مستوحاة إلى حد بعيد من صورة العالم الأدنى ، ومحاولة لرصد آفات المجتمع ومشاكل الواقع وتغييرها وفقاً لرغبة الكاتب وأمانيه في التغيير .

وقد تجلت مظاهر الخيال والأسطورة في الرحلة من خلال العناصر الآتية :

***المكـــــان** / سما به المعري إلى عوالم الخوارق يتخيله محشراً و صراطاً و جحيماً بمواصفات تخرق المعقول (كثبان العنبر، أنهار اللبن و العسل و الخمر) و قد تدرج في وصفه مواكبة لرحلة ابن القارح في العالم الآخر، ثم إنه ساعد فنياً على تأطير أحداث الحكاية بالكشف عن جوانب من ملابساتها المادية. و من مظاهر الخيال في المكان التصاق عالم الأرض بعالم السماء ، إذ يقول ابن القارح في استرجاعه لموقف الحشر" **لما نهضت أنتفض من الريم و حضرتُ حرصات القيامة** " [٢]

نجد بأن الكاتب في هذا الشاهد هو الذي قرن بين الريم و هو القبر كمكان أرضي دنيوي و حرصات القيامة وهي مساحة أخروية. كذلك كان التجاور بين الجنة و النار مظهراً من مظاهر هذا الخيال إذ يقول المعري: " **فإذا بامرأة في أقصى الجنة قريبة من المطلع إلى النار فيقول : من أنتِ ؟ فتقول : أنا الخنساء السلمية ، أحببتُ أن أنظر إلى صخر فاطّلعتُ فرأيته كالجبل**

---

[١] : رسالة الغفران / ص ٢٨٧ .

[٢] : رسالة الغفران / ص ١٩٩- ٢٠٠ .

الشامخ والنارُ تضطرمُ في رأسه " [١] . ثم إنه يجعل في الجنة مدائن مختلفة بعضها يسكنه الإنس والبعض الآخر يسكنه الجن ، انظر قوله : " **فيركب بعض دواب الجنة ويسير ، فإذا هو بمدائن ليست كمدائن الجنة ، ولا عليها النور الشعشعاني وهي ذات أدحال (سراديب) وغماليل (أودية ذات أشجار كثيرة معتمة) فيقول لبعض الملائكة : ما هذه يا عبد الله ؟ فيقول هذه جنة العفاريت الذين آمنوا بمحمد صلى الله عليه وسلم ، وذُكروا في الأحقاف وفي سورة الجن وهم عددٌ كثير .**" [٢] . والمعري يصوّر الجنة كأنها مكان من أمكنة الدنيا ، إذ فيها مسافات وأبعاد ومشارق ومغارب ورياض أنظر الأمثلة الآتية :

" **ويمل من خطاب أهل النار ، فينصرف إلى قصره المشيد ، فإذا صار على ميل أو ميلين ، ذكر أنه ما سأل عن مهلهل التغلبي ... فيرجع على أدراجه** " [٣] ، وانظر قوله : " **فيتخلل بها اهاضيب الفردوس ورمال الجنان** " [٤] ، وقوله : " **ويَعرضُ لهم لبيد بن ربيعة فيدعوهم إلى منزله بالقيسيِّةِ ، ويُقيمُ عليهم ليذهبُنّ معه ، فيمشون قليلاً ، فإذا هم بأبياتِ ثلاثةِ ليس في الجنةِ نظيرُها بهاءً وحُسناً** " [٥] ، وكذلك قوله : " **إني لأكون في مغارب الجنة ، فألمح الصديق من أصدقائي وهو بمشارقها ، وبيني وبينه مسيرةُ ألوف أعوام للشمس التي عَرفتَ سرعة مسيرها في العاجلة !** " [٦]

***الزمـــان** / خضع لفعل التخييل لخروجه عن الزمان التاريخي إلى الزمن الغيبي (الآخرة). فجاء زماناً سرمدياً مطلقاً ، تلتقي فيه كل الأزمنة فيجتمع فيه الجاهلي و الإسلامي و من عاش

---

[١] : المصدر نفسه / ص ٢٧٥ ـ ٢٧٦ .
[٢] : المصدر نفسه / ص ٢٧٦ .
[٣] : المصدر نفسه / ص ٣٠٨ .
[٤] : المصدر نفسه / ص ٢٩٠ .
[٥] : رسالة الغفران / ص ٣٥١.
[٦] : المصدر نفسه / ص ٣٧٢ .

في الدنيا و من خلد في الآخرة. فهو إذن زمان مغاير للعادي و المألوف في المقاييس المادية الواقعية ، فالبرهة قد تقدر بنحو عشرة أيام من أيام الدنيا ، كما أن الزمن في الجنة نهار دائم لا ليل فيه . فهو واسع وفسيح لا تحده حدود مثل المكان ، لذا فرحلته إلى العالم الآخر وتجواله في الجنة والنار ، هي في الحقيقة رحلة في الزمان أكثر منها رحلة في المكان . فقد استخدم المعري تقنية الزمن الدائري ، فتحول بآلياته الفنية تحولات زمانية وموضوعية عديدة ليقدم لنا مادة ثقافية عربية موسوعية فضلاً عن التقنيات السردية فهو ادخل ابن القارح المحشر وسار به بزمن مستقيم إلى الجنة ، ومن ثم تنقل في أنحائها ، وانتهى إلى النار ثم عاد وفق آليات الزمن الدائري إلى الأعراف ، وعرض فيها جملة من المشاهد الحية المشبعة بالآراء والأخبار واللغة والنقد .

***الشخصيـــــات /**

خضعت الشخصيات في الرحلة للفعل التخييلي إذ عمد المعري إلى إعادة خلقها في عالم الحكاية و بذلك اكتسبت جوهراً تخيلياً ، فقد جمعها أبو العلاء في إطار واحد رغم انتماءاتها الزمنية المختلفة و أجناسها المتباينة . لقد محا المعري وبفعل الخيال كل فرق بين الحيوان و الإنسان و بين اللاهوت و الناسوت ، و ذلك يبدو واضحاً من خلال ما جرى بين شخصياته المختلفة من تحاور ، إذ يمر ملك فيقول ابن القارح: يا عبد الله أخبرني عن الحور العين وكأنه يتحدث إلى إنسان عادي ، و من أطرف الحوارات التخييلية ما جرى بين ابن القارح و الحية إذ تقول له: لو ترشفت رضابي وكأنها فتاة لعوب تحاول إغواءه . لقد تميزت الرحلة بكثرة الشخصيات وتنوعها ، وهي شخصيات قد تختلف وقد تتشابه إلا إن جميعها تشترك بوجودها الافتراضي ، وبامتلاكها لحياتين الأولى قضتها في الدنيا والأخرى تقضيها في الآخرة ، وهي شخصيات تجمع بين الثقافي والتاريخي والاجتماعي والديني من جهة ، والتخييلي والقصصي من جهة أخرى ، فبالرغم من كون وجودهم في الآخرة هو امتداد لوجودهم في الدنيا كالشعراء ، إلا إننا

نجد أيضاً بأن الأعمى قد تحوّل إلى بصير كحُميد بن ثور الهلالي ، أو الشيخ قد تحوّل إلى شاب جميل كزهير بن أبي سلمى ، أو من كانت من النساء سوداء صارت في الجنة بيضاء أنصع من الكافور كتوفيق السوداء التي كانت تخدم في دار العلم ، وهذه الأمور إنما تحققت لهم بفعل الغفران والشفاعة ، وذلك الغفران يمتد ليشمل حتى الحيوان فنجد بقرة وحشية قد دخلت الجنة لأنها صُرعت في دار الدنيا على يد قوم مؤمنين ، كانوا على سفرٍ فأرهقهم الجوع فكان لحمها معونة لهم على التزوّد بالزاد ومواصلة السفر ، وهناك أسد دخل الجنة لأنه افترس في الحياة الدنيا أحد الكفار من أعداء الإسلام وهو(عتبة بن أبي جهل) وهذه الحيوانات لم تدخل الجنة فحسب بل أصبحت حيوانات متكلمة وقادرة على المحاججة وسرد قصصها ، ومنها ما امتلك العلم وقدرة الجدل كالحية التي كانت تعيش في دار الحسن البصري وأصبحت عالمة بالقراءات القرآنية ، أما الشخصيات اللاهوتية كالحور والجواري فقد أبدع المعري في نسج شخصياتهن ، إذ صوّر بعضهنَّ وقد ولد من حبات الجوز كما في قوله : " **فينشئ الله القادر بلطف حكمته ، شجرةً من عفزٍ والعفز الجوز فتونعُ لوقتها ، ثم تنفضُ عدداً لا يحصيه إلا الله سبحانهُ ، وتنشقُّ كلُ واحدةٍ منه عن أربع جوارٍ يَرقن الرائيين ، ممن قرُب والنائين ، يرقصن على الأبيات المنسوبة إلى الخليل** " [1] ، والبعض الآخر يولد من ثمار الجنة كما في قوله : " **فيقول المَلك خذ ثمرة من هذا الثمر فاكسرها فإن هذا الشجر يُعرف بشجر الحور ، فيأخذ سفرجلة أو رمانة أو تفاحة أو ما شاء الله من الثمار ، فيكسرها فتخرج منها جارية حوراء عيناء** " [2] ، ودور الخيال والأسطرة واضح في رسم هذه الشخصيات وتشكيلها.

---

[1] : رسالة الغفران : ص ٢٧٩ .

[2] : المصدر نفسه : ص ٢٨٨ .

***الأحـــــــداث /**

ويظهر الخيال في أحداث الرحلة بأشكالٍ عدّة ، مثلاً من خلال تحّول طبيعة الشجر فنراها بدلاً من أن تثمر فاكهة أصبحت بفعل الخيال تثمر حوراً . ومن الأحداث الخيالية أيضا أن ابن القارح إذا أراد عنقوداً من العنب أو غيره انقضت من الشجرة بمشيئة الله . ولقد شهدت الرحلة تنوعاً ملحوظاً في أحداثها ، وذلك بفعل تجوال ابن القارح غير المنتظم في أرجاء الجنة ، الأمر الذي مكّنه من رصد الكثير من الأحداث والمواقف التي تتناسب وما أراد المعري طرحه من قضايا أدبية وعقائدية واجتماعية وتوضيح رؤيته النقدية بالنسبة لهذه الأمور . لقد كانت الأحداث تتنامى وتتفاعل من دون أن تخضع لتسلسل منطقي أو أسباب محددة ، فكل ما يربطها هو التجاور ، الأمر الذي خلق لنا نصاً مفتوحاً ومنسجماً مع حركة البطل التي تدير الأحداث وتحركها ، فكل الأحداث مرتبطة به وهي غالباً خاضعة لرغباته ، فما أن يذكر الأبيات التي تنسب إلى الخليل بن أحمد وأنها تصلح لأن يُرقص عليها حتى يخلق الله شجراً من جوز فتنشقُّ كل جوزة عن أربع جوارٍ يرقصن على الأبيات المنسوبة إلى الخليل .[١] ، وأنظر على سبيل المثال قول المعري : " **ويبدو له ...أن يصنع مأدبة في الجنان ، يجمع فيها من أمكن من شعراء الخضرمة والإسلام** "[٢] وبالفعل تُقام المأدبة ويقوم الولدان بدعوة الشعراء لها ، وجمعهم للمشاركة فيها ، وانظر قوله : " **ويحظر له ذكر الفقاع الذي كان يُعمل في الدار الخادعة ، فيُجري الله بقُدرته أنهاراً من فقاع** "[٣] ، ويشرب ابن القارح من ذلك الخمر الذي ليس كمثله خمر في الدنيا الفانية . وهناك الكثير من الأمثلة التي تنطوي على رغبات وأحداث غاية في الغرابة والخيال تتناسب وأجواء الرحلة الأسطورية والخيال الجامح الذي يلف أرجاءها .

---

[١] : المصدر نفسه : ص ٢٧٩ .

[٢] : رسالة الغفران : ص ٢٦٨ .

[٣] : المصدر نفسه : ص ٢٨٠ .

لقد عالج المعري العديد من القضايا في رحلته ، وضمّنها الكثير من همومه وشواغله ، لكنّه اتخذ من الأسلوب المبطن وسيلة للتعبير ، فتلك السخرية الظاهرة في ثنايا النص ما هي إلا ثورة على الواقع والمجتمع وهو إذ يطرح تلك الأمور في أجواء من الخيال والأسطورة ذلك إنه شاهد في الحياة اليومية من الوقائع ما فاق الخيال وأذهل العقل. فمن جملة الأمور التي طرحها المعري موقفه من الشعراء المتكسبين بالشعر ، فقد كان إزدراءهُ لهم واضحاً ، وقد عبّر عنهُ بقوة حين جعل النقد لهذه المسألة يكون على لسان إبليس وذلك حين علّق على قول ابن القارح **" أنا فلان ابن فلان من أهل حلب كانت صناعتي الأدب أتقرب به إلى الملوك ، فيقول : بئس الصناعة ، إنها تهبُ غفّة من العيش ، لا يتّسع بها العيال ، وإنها لمزلّة بالقدم وكم أهلكت مثلك "** [1] ، وهناك قضية الانتحال والمبالغات غير المستساغة والبعيدة عن الصدق الفني إلى غيرها من الموضوعات الأدبية الأخرى . أما ما يتعلق بقضايا المجتمع وهموم الناس ، فقد حاول المعري تسليط الضوء على ظاهرة جوهرية سادت في المجتمع وهيمنت عليه ألا وهي ظاهرة انتشار اللهو والمجون والتهتك والجري وراء الملذات والترف ومجالس الغناء والشرب ، والمبالغة في صرف الأموال من أجل الطعام والملابس والمساكن وسائر الحاجات الدنيوية الأخرى ، وهذا بطبيعة الحال شأن المترفين وأصحاب السلطة والنفوذ أكثر من أبناء العامة البسطاء والفقراء . ولعل المعري يحاول إخبارنا بأن هذه الأمور قد ترسخت في النفوس والأذهان حتى إن الفرد من أولئك لو قُدر لهُ دخول الجنة لكان همّه الأول والأخير تلك الملذات الزائلة ، فهاهو ابن القارح في الجنة يجعل من المُتع والملذات الحسية والشهوات الدنيوية همّهُ الأكبر، بينما لا نجد لديه ذلك الاهتمام بالمتع الفكرية والدينية ، أنظر قوله : **" لقد شقيت في الدار العاجلة بجمع الأدب ، ولم أحظ منه بطائل ، وإنما كنت أتقربُ به إلى الرؤساء ، فاحتلب منهم درّاً بكيئاً (البكيء من النياق التي تبخل بلبنها) وأجهدُ أخلاف مُصّورٍ ولستُ بموَفقٍ إن**

---

[1] : المصدر نفسه : ص ٣٠٩ .

تركتُ لذاتِ الجنة وأقبلت أنتسخ آداب الجن ومعي من الأدب ما هو كافٍ " [١] ، وقد أوضح لنا المعري مشكلة أخرى من مشاكل مجتمعه وهي مشكلة الطبقيّة بين أفراد الشعب ولاسيما الأدباء ، فمنهم من عاش في رخاء ونعيم بسبب تقرّبه من السلطة ومنهم من عانى من ضيق العيش ، فصوّر لنا الشعراء في الجنة وفيهم الذي يسكن القصور الجميلة كزهير بن أبي سلمى وعبيد بن الأبرص وهما من شعراء الجاهلية ، أنظر قول المعري " **وينظر الشيخ في رياض الجنة فيرى قصرين مُنيفين ، فيقول في نفسه لأبلغن هذين القصرين فأسأل لمن هما ؟ فإذا قرب إليهما رأى على أحدهما مكتوباً : هذا القصر لزهير بن أبي سلمى المُزني وعلى الآخر :هذا القصر لعبيد بن الأبرص الأسدي "** [٢] ، في حين إن شاعراً مثل الحطيئة كان من سكان الجنة أيضاً لكنه يعيش في بيت حقير ويذكر إنه قد حصل عليه بشقِّ الأنفس ، أنظر قوله : " **فإذا هو ببيت في أقصى الجنة ، كأنهُ حَفشُ أمةٍ راعيةٍ (الحفش هو البيت الحقير الملاصق للأرض) ، وفيه رجلٌ ليس عليه نور سكان الجنة ، وعِنده شجرةٌ قميئة ثمرُها ليس بزاكٍ . فيقول : يا عبد الله ، لقد رضيتُ بحقير شقنٍ . فيقولُ : والله ما وصلتُ إليه إلا بعدَ هياطٍ ومياطٍ ، وعرقٍ من شقاءٍ ، وشفاعةٍ من قُريشٍ وددتُ أنها لم تكن ."** [٣] ، ومن القضايا الأخلاقية التي طرحها في الرسالة ، قضية الغواية ووجوب مجابهتها ، لأنها من المهالك فما أن يقع الإنسان في شراكها حتى يضيع دينه وخُلقه ووقاره ، فصورها في صورة الحية التي تحاول إغواء ابن القارح ، وذلك بقدرتها على التحوّل إلى امرأة جميلة قادرة على إشباع رغباته إن هو اقترب منها ورشف من رضابها ، لكنّ ابن القارح لا ينصاع لتلك الغواية ، لأنه ابن آدم الحريص على عدم تكرار الخطأ الذي وقع فيه أبوه ، فكان مصيره خسارة الجنة بسبب حوّاء وغوايتها للتقرّب من الشجرة المحرمة ، وإبليس الذي تلبّس جسد الحية كان المحرض لهما ، والمعري يحاول أن يخبرنا إن

---

(١) : رسالة الغفران : ص ٢٩٢- ٢٩٣ .

(٢) : المصدر نفسه : ص ١٨١ - ١٨٢ .

(٣) : رسالة الغفران : ص ٣٠٧ .

تلك المجابهة للغواية لم تكن بدافع الطاعة الإلهية والوازع الديني بقدر ما هي بدافع الحفاظ على الجنة لأنها دار الملذات والنعيم والمتعة وهي من التصورات الراسخة في أذهان الكثير من العامّة ، الذين قد يتوانون عن فعل المحرمات والانغماس في الملذات على أمل الدخول للجنة والتمتع بما فيها من الحور والجواري والولدان المخلدون وأنهار الخمر والعسل وأشجار الفاكهة وما إلى ذلك ، بل وقد يأخذهم خيالهم إلى أبعد من هذا فيتصورون أن هناك مجالس أنس ورقص وغناء لأن الله وعدهم بالحصول على كل ما يطلبون ويتمنون ، وهذا إنما يدل على مدى ضعف الثقافة الدينية لأبناء العامة ، وعدم تفقههم بالقرآن فهم يفسرون السور بظاهرها ولا ينفذون لبواطنها . وهذه من أخطر الآفات المنتشرة في المجتمع العباسي وقد حاول المعري الالتفات إليها في رسالته .

المفارقات الخيالية في رحلة الغفران

لقد حفلت رحلة الغفران بجملة من المفارقات الساخرة ، وهي مفارقات خيالية من صنع مخيلة المعري وكانت الغاية منها استخدامها كغطاء أدبي للتورية عن مقاصده ، ولتضليل القارئ عن المعنى المُغيب في النص ، وهي من جماليات النص وسبل تحقق شعريته ، وقد تجلت تلك المفارقات في الأمور الآتية :

* طبيعة المكان المقدس (الجنة) وما يجري فيه من سلوك مدنس : شرب الخمر والغناء والرقص والمنادمة ، الخلوة المحرمة (كخلوة ابن القارح بحمدونة وتوفيق السوداء)، النظر المحرم إلى العورات (نظر ابن القارح لمؤخرة الجارية وهو في الصلاة) ، المراودة والإغراء.

* منح الغفران للخطاة واللاهين وشاربي الخمر والماجنين ممن لم تُعلم لهم توبة ، أو من الذين ماتوا على الشرك ، لا لشيء إلا لبيت شعر قالوه أو لقصيدة نظموها .

* تـدخّل شخصـيات مقدسـة معروفـة بنزاهتهـا وعبادتهـا الصـادقة وإتباعهـا لأوامـر الله ، مثـل شخصية الرسول (صلى الله عليه وسلم) وآل بيته (الزهراء والإمام علي وولدي الرسول عليهم السلام) ، في الأحكام الإلهية بداعي الشفاعة ، التي هي من كراماتهم وصفاتهم ولكن بما يرضي الله ٠

* صورة الحية في الدنيا وفي الموروثات الثقافية والدينية ، وما كانت عليه من صور في العالم الآخر كعالمة في القراءات القرآنية على سبيل المثال.

* امتناع ابن القارح عن كتابة أشعار الجن وما فيه من انصراف عن اللذة المعرفية إلى اللذة المادية ، وهو خلاف الخُلق الديني الذي يفترض بأهل الجنة التخلق به

* اجتياز الصراط وكل تلك الصور المهولة التي تحيط به والمُستقاة من القرآن الكريم ، وصورة اجتياز ابن القارح له على ظهر الجارية زقفونة في جو أقرب للكوميديا منه للقداسة ٠

* يوم الحشر وما لهذا اليوم من هول ورعب في مخيلة كل مسلم ، فهو يوم يذهل فيه المرء عن أمه وأبيه وزوجته وبنيه وتذهل كل مرضعةٍ عمّا أرضعت ويصبح كل شخص منشغلاً بمصيره ونفسه عن كل شيء ، ولكننا نجد يوم الحشر في رسالة الغفران وقد أصبح موضعاً للجدل اللغوي والنحوي وتبادل الآراء بين النحاة واللغويين ، وكأن ذلك هو كل ما يشغلهم في الدنيا والآخرة ٠

* شخصية ابن القارح الواقعية كشيخ من أهل التُقى والعلم والأدب ، وشخصيته في الرحلة كشيخ من أهل الملذات و ذلك في مشهد اختلائه بحوريتين ، أو رغبته بحضور مجالس الغناء والرقص والخمر . وهو شيخ منافق مرائي في الدين يختلس النظر أثناء السجود ناظراً إلى مؤخرة الجارية، متمنياً لو كانت أكبر من ذلك . وهو عديم الصبر كما في مشهد يوم الحشر ، كثير التملق (مدحه لرضوان خازن الجنان) ، وهو شخص مُدعي (ادعاؤه أنه أكثر الناس حفظاً للشعر والغريب) وهذا مُخالف للحقيقة ، ويقول ما لا يفعل ، إذ يدعو إلى عدم العربدة

والتخاصم في الجنان بينما يفعل هو ذلك ٠ وغيرها كثير من الأمور التي تتعلق بشخصية ابن القارح وقد سلط عليها المعري الضوء في رحلته في إطار من المفارقة الساخرة ٠

كل المفارقات السابقة هي من وحي الخيال ومن قبيل الأساطير الشخصية التي يبتدعها المؤلف لإثراء نصوصه ، ومباغتة المتلقي بما يدفعه للتحليل والتأويل والبحث عن الدوافع الخفية ٠

ثانياً ـ الرحلة إلى عوالم الجنّ والمدن المسحورة :

يرتبط هذا الشكل من الرحلات الخياليّة بأماكن الجنّ والعفاريت والشياطين ، تلك الكائنات الغريبة التي اختارها بعض الأدباء ملاذاً لأبطالهم ، حيث يبثون إليها مواقفهم من الحياة ومشاكلهم وهمومهم ، مستعينين بقدراتها الخارقة لحل تلك الأزمات . فانجذابهم نحوها يمثل انجذاب الإنسان الفطري نحو كل ما هو غريب وعجيب ومبهم ، فرغبة الإنسان الدائمة في الاكتشاف والخوض في المجهول هي ما تدفعه للاستسلام لمثل هذه الكائنات والرحيل إلى عوالمها السحرية والخيالية ، مع ما تنطوي عليه تلك الرحلات من أخطار وأهوال وغوامض . ولعل من أكثر مؤلفات العصر العباسي التي حفلت بهذه الرحلات هو كتاب (ألف ليلة وليلة) ، وهو وإن كان مجهول المؤلف لكن ما يهمنا هو القيمة الفنية والشعرية لنصوصه وانتمائها للعصر العباسي ، لأن ظهور الكتاب إنما كان في ذلك العصر، هذا وإن حكاياته قد جاءت على ذكر شخصيات عباسية بارزة كهارون الرشيد وزوجته زبيدة وغيرهم .

في كتاب ألف ليلة وليلة وجدنا رحلة من أروع الرحلات إلى مدن الجان وقصورهم وعوالمهم الخيالية تلك هي رحلة حسن الصائغ التي بدأت منذ المكيدة التي نصبها له بهرام المجوسي فأخذه على إثرها على ظهر مركب وهو تحت تأثير مادة مُخدرة ، وسار به لستة أشهر عانى خلالها حسن ألواناً من العذاب على يد المجوسي الذي كان يكره المسلمين فيغرر بهم ويأخذ في كل مرة أحدهم في رحلة إلى مكان لكي يأتيه بعشبة تفيده في أعمال السحر ، وهي

تنمو على جبل مرتفع يسمى جبل السحاب والصعود إليه فيه مخاطرة عظيمة ، لكنه وبعد أن يجبره على الصعود ويحصل على مراده يتركه ليموت على ذلك الجبل ، ويمضي هو للبحث عن فريسة أخرى . لكن حسن الصائغ لم تشأ له الأقدار الموت والهلاك ، إذ يقرر الاستعانة بالله فيقرأ سوراً من القرآن ويلقي بنفسه في البحر فتحمله الأمواج إلى قصر شاهق ، وذلك القصر لسبع أخواتٍ من الجن ، قرر والدهم الملك أن يسكنهم ذلك القصر البعيد لكي يمنعهم من الاختلاط والزواج وهذا هو ما يفعله معظم الآباء في مجتمعات الجان ، ولذا فعند رؤيتهم لحسن يتخذنه أخاً لهنَّ ويكرمنه ويجعلنه يحيا حياة رخاء ونعيم ، حتى يجيء اليوم الذي يظفر فيه بالساحر المجوسي فيقتله جزاء قتله للكثير من المسلمين ، ثم تذهب الفتيات لحضور حفل زفاف في مملكة والدهنَّ ويبقى حسن وحيداً فيدفعه الملل إلى التجوال في مقصورات القصر ومن ضمنها المقصورة التي حذرنهُ الأخوات من فتحها ، وهي مقصورة تقوده إلى سطح القصر فيطل منه على قصر آخر بالغ العظمة والجمال ، فيه عرشٌ كبير من الذهب الخالص والمرصع بالدر والياقوت ، وقد وضع على حافة البحر وفي تلك الأثناء تأتي عشرة طيور ثم يتّضح له أن تلك الطيور ما هي إلا فتيات ليس كمثل حسنهنّ حسن ، لاسيما سيدتهنّ التي أسرت قلبه بجمالها الذي لا يوصف ، وبعد برهة تأخذ الفتيات بارتداء أثواب الريش التي خلعنها من قبل ، فيتحولنّ إلى طيور مرة أخرى ويطرنّ بعيداً تاركات حسناً صريع العشق والشوق ، فتسوء حاله ويسألنهُ أخواته الجنيات عند عودتهنّ عن سبب الحزن الذي هو فيه ويخبر أخته الصغرى عن السبب وعن عشقه لتلك الفتاة ، فيعرف منها أنها ابنة ملك ملوك الجان ، وهي ذات سلطة وهيبة والظفر بها أمر مستحيل ، ولكن مع ذلك تضع لهُ خطة لأسرها ، وهي أن يكمن لها في مكان لا تراه فيه ، ثم يقوم بالاستيلاء على ثوب الريش لكي يمنعها من الطيران والعودة إلى موطنها ، فتنجح الخطة ويظفر بها ويتزوج منها بعد أن أقنعنها أخواته بحبه الصادق وعشقه الكبير وأنه قد أحرق ثوب الريش . فيعيش حسن حياة سعيدة ويقرر العودة إلى البصرة بلده الذي خُطف منه ، إذ لا بد إن والدته قد ظنت بأنه الآن ميت وهي في غاية الحزن عليه ، فيعود حسن إلى البصرة

مصطحباً زوجته والكثير من الأموال والهدايا التي حصل عليها من أخواته . فتفرح الأم بعودته ويحكي لها حكايته بالكامل ثم يخبرها بوجوب مغادرة البصرة والذهاب إلى بغداد إذ ليس هناك من يعرفهم ، حتى لا تُثار التساؤلات حول ثروته وزوجته ، ويستقر به الحال في بغداد ويحيا حياةً هانئةً ويُرزق ولدين ، ثم يقرر الذهاب لزيارة أخواته ردّاً للجميل وبناءً على طلبهم ، وعندها يُخبر والدته بضرورة عدم السماح لزوجته بالخروج من المنزل ، وعدم السماح باقترابها من الخزانة التي فيها الصندوق إذ احتفظ بثوبها الريش ، لكي لا يدفعها الحنين إلى موطنها للبسه والطيران إلى هناك حاملة معها أولاده ، وتشاء الأقدار أن تسمع الزوجة ذلك الحديث فتعلم بمكان وجود الثوب الريش ، وما أن يذهب زوجها حتى تصر على الذهاب إلى الحمّام للاغتسال فتنصاع لها العجوز مغلوبة على أمرها ، وفي الحمام تتعجب النسوة من جمالها الأخاذ ويصل خبرها إلى زبيدة زوجة الرشيد فتبعث في طلبها لتراها قبل أن يعلم هارون الرشيد بها فيسارع إلى الحصول عليها ، وتُذهل زبيدة من جمالها وهنا تخبرها الزوجة بأنها تمتلك ما يبهرها أكثر فأكثر فتطالب أم حسن بأن تأتيها بثوب الريش ، ورغم إنكار العجوز لوجوده لكنّ تهديد زبيدة يجبرها على تسليم مفتاح الخزانة فيحضرون لها الثوب وترتديه وتأخذ أولادها وتطير إلى بلدها مخبرةً العجوز بأن ولدها حين يهزه الشوق لها فإنه عليه الذهاب خلفها لجزر واق الواق ، وهنا يترتب على حسن خوض رحلة شاقة وخطيرة إلى جزر الجان التي لم يطأها إنسان من قبل وهي جزر تحكمها جند من النساء ، فيساعده في الوصول إليها عم أخواته الجنيات وعدد آخر من الشخصيات حتى يتمكن من الوصول إلى زوجته واستعادتها رغم كل التحديات والمخاطر والأهوال ، فيعود وإياها وأولاده الاثنين إلى داره في بغداد إذ أمه في انتظاره فيعيش الجميع بسعادةٍ وهناء .

إن النص موضوع الدراسة ينطوي على رحلتين ، الأولى رحلة قسرية يقوم بها البطل حين يتعرض للخطف على يد المجوسي ، الذي يسافر به إلى الجزيرة التي فيها جبل السحاب ، والرحلة الثانية ، هي رحلة اختيارية يقوم بها حين يذهب إلى جزر واق الواق ، لاسترجاع

زوجته وولديه ، وكل من الرحلتين تعرض أحداثاً تخييلية مركبّة ، تترابط معاً لتنتج نصاً متكاملاً ، وهي إنما تحكي عن حياة الإنسان المليئة بالكثير من الأمور ، التي قد تكون متجانسة وقد تكون متضاربة ، لكن في كل شيء هناك عبرة وهدف ، فالنص يعرض أمامنا شخصاً تعرّض لخطر الموت بسبب غفلته وطمعه ، وإعطاء ثقته لمن لا يستحقها ، مما جعله يخوض رحلة قسرية خارجة عن إرادته ، ولكن حُسن نيته وإيمانه العميق كان سبيله للنجاة ، وهناك مغزى آخر للنص ، وهو إن الإصرار ، وقوة العزيمة ، والإيمان ، والحب الصادق ، والصبر ، يمكنها جميعاً أن تقهر الصعاب ، وتذلل العقبات وتتغلب على المخاطر ، فيبلغ الشخص هدفه ويحقق مراده ٠ فحياة الإنسان سلسلة من الرحلات والاختيارات ، وهو مسؤول عن كل ما فيها حتى تدخلات الآخرين ٠ لقد انقسمت الرحلة إلى مشاهدٍ عدّة منها : الحدثيّة ، ومنها الحوارية ، ومنها المشاهد الحدثيّة الحوارية ، والمشاهد الحدثيّة تعتمد على السرد الذي يقوم به الراوي الخارجي أنظر مثلاً : " **فلما طلعت الشمس وسارت المركب ، أمر العجمي عبيده وغلمانه أن يحضروا له الصندوق الذي فيه حسن فأحضروه له ، ففتحه وأخرجه منه ونشقه بالخل ونفخ في أنفه ذروراً فعطس وتقيأ البنج وفتح عينيه ونظر يميناً وشمالاً فوجد نفسه في وسط البحر والمركب سائر والعجمي قاعد عنده ، فعلم أنها حيلة عملت عليه وقد عملها الملعون المجوسي**"[1] ، ومن المشاهد الحوارية في الرحلة : " **فقالتا له هل سألته عن هذا القصر ؟ قال نعم سألته فقال لي لا أحب سيرته فإن هذا القصر للشياطين والأبالسة فغضبت البنتان غضباً شديداً وقالتا هل جعلنا هذا الكافر شياطين وأبالسة ؟ فقال لهما حسن نعم . فقالت الصغيرة أخت حسن والله لأقتلنه أقبح قتلة ولأعدمنه نسيم الدنيا ، فقال حسن وكيف تصلين إليه وتقتلينه فإنه ساحر غدار ؟ قالت : هو في بستان يسمى المشيد ولابد لي من قتله قريباً . فقالت لها أختها : صدق حسن وكل ما قاله عن هذا الكلب صحيح** "[2] ، نجد الحوار في هذا

---

[1] : ألف ليلة وليلة / ص ٢١٢ .

[2] : المصدر نفسه / ص ٢١٩ .

المشهد يدور بين ثلاث شخصيات هي شخصية بطل الرحلة حسن البصري واثنين من فتيات الجن ، وبينما يكون الحوار في تتابع فإن الحدث متوقف ، ولكن أنظر هذا المشهد : " **نظر حسن فرأى قصراً فقال للمجوسي ما هذا القصر ؟ فقال المجوسي هذا مسكن الجان والغيلان والشياطين ، ثم إن المجوسي نزل من فوق نجيبه وأمره بالنزول وقام إليه وقبّل رأسه وقال لا تؤاخذني بما فعلته معك فأنا أحفظك عند طلوعك القصر وينبغي أنك لا تخونني في شيء من الذي تحضره منه ، وأكون أنا وأنت فيه سواء . فقال حسن : السمع والطاعة ثم إن العجمي فتح جراباً وأخرج منه طاحوناً وأخرج منه أيضاً مقداراً من القمح وطحنه على تلك الطاحون وعجن منه ثلاثة أقراص وأوقد النار وخبز الأقراص ثم أخرج منه أيضاً الطبل والنحاس والزخمة المنقوشة ودق الطبل ، فحضرت النجائب فاختار منها نجيباً وذبحه وسلخ جلده ، ثم التفت إلى حسن وقال له اسمع يا ولدي يا حسن ما أوصيك به . قال له نعم ، قال أدخل في هذا الجلد وأخيط عليك وأطرحك على الأرض فتأتي طيور الرخم فتحملك وتطير بك إلى أعلى الجبل ، وخذ هذا السكين معك ، فإذا فرغت من طيرانها وعرفتَ أنها حطتك فوق الجبل فشق بها الجلد وأخرج فإن الطير يخاف منك ويطير عنك وطلّ علي من فوق الجبل وكلمني حتى أخبرك بالذي تعمله** " [1]، وفيه نجد الشخصيات تتبادل الحوار وهناك أحداث تقع تباعاً (فتح الجراب ، طحن الدقيق ، عمل أقراص ، خبز الخبز ، استقدام النجائب ، ذبح أحدها ، أخذ الجلد) . وقد تتولد عدد من الأحداث عن حدث واحد ، مما يؤدي إلى تشابك الأحداث وتعقيدها في بعض الأحيان لكنها عامة تتسم بالترابط والتسلسل الخاضع للعالم القصصي المتخيل ذاته . ولأننا بصدد رحلة لذا نجد معظم الأحداث تتعلق بالسفر والتنقل (السفر في المركب مع المجوسي ، السفر على ظهر النجائب عند العودة للبصرة ، ثم السفر من بغداد إلى قصر الأخوات ، ثم العودة إلى بغداد ، والسفر مرة أخرى إلى أخواته الجنيات ، ثم السفر على ظهر الفيل مع الشيخ عبد القدوس ، والسفر على ظهر الحصان الطائر إلى مغارة الشيخ أبي الريش ابن بلقيس ، ثم

[1] : ألف ليلة وليلة / ص ٢١٦ ـ ٢١٧ .

السفر على ظهر عفريت من الجن الطيارة إلى أرض الكافور ، ثم السفر على ظهر المركب لجزر واق الواق ، والعودة منها على ظهر خيول الجان) ، وبما إن الرحلة تدور في عوالم الجان لذا فأغلب الشخصيات التي قابلها البطل تنتمي إلى تلك العوالم ، فكان منها الشخصيات النسائية والأخرى الرجالية والحيوانية ، وقد كانت تلك الشخصيات متنوعة وبعيدة عن النمطية والسطحية .

الشخصيات النسائية /

ـ **الأخوات السبع** / وهن جنيات جميلات طيبات القلب ، يعشن في قصر السحاب ، محاربات يزاولن الصيد والفروسية ، ويحببن عمل الخير ومساعدة الآخرين ، وقد جعلن من حسن البصري أخاً لهنّ فمنحنه كل الحب والمساعدة والثروات ، إذ ساعدنه على الزواج بمن يحب وعلى استعادتها بعد فقدانها ، والدهم أحد ملوك الجان وقد منعهن من الزواج .

ـ **الزوجة** / أسمها منار السنا ، وهي ابنة ملك ملوك الجن الحاكم لجزر واق الواق أكبر جزر الجان ، تمتاز بجمال أخاذ ليس له مثيل ، أحبها حسن البصري وتزوجها وولدت له ولدين ، وهي تمتلك ثوباً من الريش إن ارتدته يمكنها من الطيران ، امتلكها حسن واستطاع أن يتزوجها حين سلبها ذلك الثوب بالحيلة ، وبالحيلة أيضاً استعادت الثوب وطارت إلى جزر واق الواق إذ كان موطنها .

ـ **شواهي أم الدواهي** / وهي عجوز شمطاء قبيحة من عجائز الجان ، ونقيبة جيش النساء الذي يحمي جزر واق الواق ، لديها قدرات سحرية ، لكنها طيبة القلب وتساعد حسن في الوصول إلى زوجته .

ـ **الجنيات المحاربات** / وهن جيش من الجان الحامي لجزر واق الواق ، يرتدين اللباس الحربي على الدوام ويحملن السيوف والرماح ، يمتزن بالشجاعة والشراسة ، لا يترددن في تنفيذ

الأوامر وخوض الحروب ، وشغلهنّ الشاغل هو الحفاظ على جزر الجان وسكانها ، بالإضافة إلى ذلك يمتلكن الجمال والسحر والأنوثة .

ـ **الحاكمة نور الهدى** / هي البنت الكبرى لملك الجان الأكبر، وأخت زوجة حسن ، حاكمة الجزيرة المتسلطة والقاسية ، فقد عذبت أختها ألوان العذاب عندما عرفت بقصة زواجها من حسن ، لأنه آدمي ولا يليق ببنات الملوك ، أما من ناحية المظهر فهي تشبه أختها كثيراً بجمالها وحسنها الخيالي .

الشخصيات الرجالية /

ـ **الشيخ عبد القدوس** / هو عم الأخوات السبع ، شيخ طيب القلب يركب على فيل أثناء تنقله ، وقد ساعد حسن في الوصول لمغارة الشيخ أبي الريش حين أعطاه الحصان الطائر الذي كان في المغارة .

ـ **الشيخ أبو الريش بن بلقيس بن معن** / هو شيخ من شيوخ الجن ، أسود عليه لباس أسود وله ذقن بيضاء طويلة نازلة إلى سرته ، وفي مقطع آخر نجد الكاتب يغير لباسه من اللون الأسود إلى اللون الأبيض ، وهذا الاختلاف اللوني يخلق اختلافاً في الشعور عند البطل ، فالهيأة الأولى خلقت في نفسه الرعب والخوف من عدم بلوغ المراد لأن الأسود دليل الحزن والعتمة والغموض ، بينما الهيأة الأخرى خلقت لديه الأمل والراحة والسعادة والأمان لأن اللون الأبيض يبعث على الطمأنينة . وقد لقب هذا الشيخ بشيخ المشايخ لأن شيوخاً من الجن تأتمر بأمره وقد تشاور معهم في شان مساعدة حسن البصري .

ـ **دهنش بن قفطش** / هو عفريت من الجن الطيارة قام بنقل حسن البصري على كتفيه إلى أرض الكافور لمقابلة ملكها وطلب مساعدته.

ـ **الملك حسّون /** هو ملك أرض الكافور ، ملكٌ عظيمٌ قام بمهمة إدخال حسن البصري إلى جزر واق الواق ، عن طريق المراكب التجارية التي تعمل على التبادل التجاري بين مملكته وتلك الجزر ٠

الشخصيات الحيوانية /

ـ **النجائب /** وهي على ما يبدو نوع نفيس من الإبل يتم استدعاؤها بوساطة الدقِّ على الطبل ، فتأتي جماعات وهي سريعة جداً تقطع المسافات التي تتطلب أعواماً خلال أيام معدودة ، وقد استدعاها بتلك الطريقة كل من المجوسي وحسن والأخوات السبع ٠

ـ **الفيل /** له قدرات خيالية فهو سريع كالبرق في قطع المسافات ، وهو دابة الشيخ عبد القدوس يتنقل به ، والخيال في رسم هذه الشخصية الحيوانية واضح إذ ليس للفيل مثل هذه السرعة الهائلة ٠

ـ **الحصان الطائر /** وهو حصان ملجَم إن سار طار وإن طار لم يلحقه غبار لشدة سرعته ، أعطاه الشيخ عبد القدوس لحسن كي يبلغ به مغارة الشيخ أبو الريش ، وهذا الحصان بالإضافة إلى هذه الصفة الخيالية نراه في مشهد غريب يفصح عن كونه حيواناً له مكانته وقدسيته بين سائر الخيول ، أنظر هذا النص : " **ولم يزل حسن مسرعاً مدة عشرة أيام حتى نظر أمامه شبحاً عظيماً أسود من الليل ، قد سد ما بين المشرق والمغرب ، فلما قرب حسن منه صهل الحصان تحته فاجتمعت حوله خيول كثيرة مثل المطر لا يحصى لها عدد ، ولا يعرف لها مدد ، وصارت تتمسح في الحصان فخاف حسن وفزع لم يزل حسن سائراً والخيول حوله إلى أن وصلوا إلى المغارة التي وصفها له الشيخ عبد القدوس** " [١]

بعد استعراضنا لجميع الشخصيات في الرحلة وجدنا الملامح الأسطورية واضحة في رسم كل شخصية منها ، فالأسماء على سبيل المثال معظمها غير مألوف أو غير متداول (شواهي أم الدواهي ، دهنش بن قفطش ، أبو الريش بن بلقيس ، منار السنا ، نور الهدى) ، لأنها أسماء

[١] : **ألف ليلة وليلة / ص ٢٦٠ .**

لشخصيات من الجان فهي بطبيعة الحال تختلف عن الإنس ، أما الهيأة والشكل فلم يسهب الكاتب في وصف اغلب الشخصيات لاسيما الرجالية في حين أطال في وصف بعض الشخصيات النسائية مثل شخصية زوجة حسن البصري ، أنظر قوله : " **كانت أجمل ما خلق الله في وقتها وقد فاقت بحسنها جميع البشر ، لها فم كأنه خاتم سليمان ، وشعر أسود من ليل الصدود على الكئيب الولهان ، وغرة كهلال عيد رمضان وعيون تحاكي عيون الغزلان وأنف أقنى كثير اللمعان ، وخدان كأنهما شقائق النعمان ، وشفتان كأنهما مرجان ، وأسنان كأنها لؤلؤ منظوم في قلائد العقيان ، وعنق كسبيكة فضة فوق قامة كغصن البان ، وبطنٌ طياتٌ لعلها مكان يبتهل فيها العاشق الولهان ، وسرة تسع أوقية مسك طيب الأردان ، وأفخاذٌ غلاظٌ سمان ، كأنهما عواميد رخام ، أومخدتان محشوتان من ريش النعام ، وبينهما شيء كأنه أعظم العقبان أو أرنب مقطوش الآذان وله سطوح وأركان** " [1] ، كما نلاحظ بأن الوصف جاء دقيقاً ومفصلاً وهو يركّز على الجوانب الجمالية ، وقد تكرر مثل هذا الوصف في عموم الرحلة لنفس الشخصية أو لشخصيات نسائية أخرى ، تأكيداً على ناحية الجمال الذي تمتاز به بنات الجن ، مما يعطي للشخصية صورةً مماثلة لما في مخيلة القارئ فيشعر حقيقةً إنه أمام شخصية من الأساطير وعالم الجن ٠

* المكـــان والزمـــان

في هذه الرحلة نجد تنقلات كثيرة عبر الأمكنة ، فهي غير محدودة بمكان معيّن أو مدينة معيّنة ، وإنما هناك نطاق واسع يتنقل فيه البطل، فنجده تارةً في أجواء المدن الحقيقية كالبصرة وبغداد وهي مدن لها دور ثانوي في الرحلة وتارةً في رحاب المدن الخيالية كجبل السحاب ومغارة أبو الريش وأرض الكافور وجزر واق الواق وهي من أراضي الجان والعفاريت. وبما إن هذه المدن والأراضي هي المقصد الأساس للرحلة لذا نجد لها وصفاً دقيقاً

---

[1] : ألف ليلة وليلة / ص ٢٢٧ ٠

، أنظر هذا الوصف : " **فأشرف على مكان تحت القصر مملوء بالمزارع والبساتين والأشجار والأزهار والوحوش والطيور وهي تغرد وتسبح الله الواحد القهار وصار يتأمل في تلك المنتزهات فرأى بحراً عجاجاً متلاطماً بالأمواج ، ولم يزل دائراً حول ذلك القصر يميناً وشمالاً حتى انتهى إلى قصر على أربعة أعمدة ، فرأى فيه مقعداً منقوشاً بسائر الأحجار كالياقوت والزمرد والبلخش وأصناف الجواهر ، وهو مبني طوبة من فضة وطوبة من ذهب وطوبة من ياقوت وطوبة من زمرد أخضر ، وفي ذلك القصر بحيرة ملآنة بالماء وعليها مكعب من الصندل وعود الند ، وهو مشبك بقضبان الذهب الأحمر والزمرد الأخضر ، ومزركش بأنواع الجواهر واللؤلؤ الذي كل حبة منه قدر بيضة الحمامة ، وعلى جانب البحيرة تخت من العود الند مرصع بالدر والجوهر مشبك بالذهب الأحمر ، وفيه سائر الفصوص الملونة والمعادن النفيسة وهي في الترصيع يقابل بعضها بعضاً وحوله الأطيار تغرد بلغات مختلفة وتسبّح الله تعالى بحسن أصواتها واختلاف لغاتها وهذا القصر لم يمتلك مثله كسرى ولا قيصر فاندهش حسن لما رأى ذلك وجلس فيه ينظر ما حوله** " [1] ، لقد رسم لنا الكاتب بكل دقة معالم قصر خيالي من قصور الجان ، يُشعر القارئ بالدهشة والانبهار ويضفي على النص أجواء الأسطرة والخيال ، ولعل مثل هذا الوصف غير بعيد تمام البعد عمّا كانت عليه القصور العباسية ، لكن الدخول لتلك القصور لم يكن متاحاً لعامة الناس ولاسيما الفقراء منهم ، لذا وجدوا في هكذا رحلات ما يرضي فضولهم ورغباتهم في معرفة ما تحتويه تلك القصور من أعاجيب الترف والجمال والجواري والقيان الجميلات وما إلى ذلك. ومن الأماكن الأخرى التي وصفتها الرحلة بدقة ما جاء في هذا النص : " **ثم وصلا إلى باب مقنطر عليه باب من الفولاذ ، ففتح الباب ودخل هو وحسن في دهليز معقود بحجارة من المجزع المنقوش بالذهب ولم يزالا سائرين حتى وصلا إلى قاعة كبيرة مرخّمة واسعة في وسطها بستان فيه من سائر الأشجار والأزهار والأثمار ، والطيور على الأشجار تناغي وتسبّح الملك القهار ، وفي القاعة أربعة لواوين**

---

[1] : ألف ليلة وليلة / ص ٢٢٤ ـ ٢٢٥ .

يقابل بعضها بعضاً وفي كل ليوان مجلس فيه فسقية وفي كل ركن من أركان كل فسقية صورة سبع من الذهب ، وفي كل مجلس كرسي وعليه شخص جالس وبين يديه كتب كثيرة جداً وبين أيديهم مجامر من ذهب فيها نار وبخور وكل شيخ منهم بين طلبته يقرؤون عليه الكتب ٠ " [١] .

عند تأمل النص نجد الكاتب حاول قدر المستطاع رسم مكان يليق بالجن ، فالدهليز الحجري المرصع بالذهب ، والقاعة الكبيرة ذات الحدائق الغنّاء والرخام والنقوش المرصعة بالذهب والأحجار الكريمة ، وهيأة الشيوخ المهيبة وهم جالسون على كراسي وخلف كل منهم صورة سبع من الذهب وأمامهم الكتب الكثيرة وطلاب العلم ومجامر النار والبخور، كل ذلك يوحي للقارئ بأنه أمام عالم مختلف ، فهو يحيله إلى عالم الكهنة والسحرة والطقوس التي كانت سائدة قبل الإسلام ٠

وهناك أماكن وصفها الكاتب بلغ فيها حدّاً فائقاً من الخيال ، أنظر قوله : " **إن زوجتك في الجزيرة السابعة من جزائر واق الواق ، ومسافة ما بيننا وبينها سنة كاملة للراكب المجد في السير فإنا نسير من هنا حتى نصل على شاطئ نهر ، ثم على جبل آخر يسمى جبل واق ، ثم إلى أرض يقال لها أرض الطيور ، ومن شدة صياح الطيور وخفقان أجنحتها لا يسمع بعضنا كلام بعض ، وهذا الاسم علم على شجرة أغصانها تشبه رؤوس بني آدم فإذا طلعت الشمس عليها تصيح تلك الرؤوس جميعاً وتقول في صياحها واق واق ، سبحان الملك الخلاق ، فإذا سمعنا صياحها نعلم أن الشمس قد طلعت وكذلك إذا غربت ولا يقدر أحد من الرجال أن يقيم عندنا ويصل إلينا ، ولا يطأ أرضنا "** [٢] ، فوصفه للجزر والشجرة التي أغصانها تشبه رؤوس البشر، فيها خيال وصنعة وغرائبية تتناسب وعالم الجن بكل ما فيه من خوارق وعجائب ٠ وهناك ملاحظة تجدر الإشارة إليها وهي إن أغلب أماكن تواجد الجان تكون عادةً في القصور

---

[١] : المصدر نفسه / ص ٢٦٢ ٠

[٢] : ألف ليلة وليلة / ص ٢٦٩ ٠

العظيمة أو المغارات الجبلية ذات الدهاليز التي تحتوي على أبواب عند فتحها تجد نفسك في مكان آخر مختلف تماماً كأن يكون حديقة غنّاء أو صحراء عظيمة ، أنظر على سبيل المثال : **" حتى وصل إلى جبل عظيم أزرق ، وفي ذلك الجبل مغارة وعليها باب من الحديد الصيني فأخذ الشيخ بيد حسن وانزله ، ثم نزل الشيخ وأطلق الفيل ثم تقدم إلى باب المغارة وطرقه فانفتح الباب وخرج إليه عبد أسود أجرد وكأنه عفريت وبيده اليمنى سيف وبالأخرى ترس من الفولاذ فلما نظر الشيخ عبد القدوس رمى السيف والترس من يده ، وتقدم إلى الشيخ عبد القدوس وقبّل يده ، ثم أخذ الشيخ بيد حسن ودخل هو وإياه ، وأقفل العبد الباب خلفهما فرأى حسن المغارة الكبيرة واسعة جداً ولها دهليز ولم يزالا سائرين مقدار ميل ، ثم انتهى بهما السير إلى فلاة عظيمة وتوجها إلى ركن فيه بابان عظيمان مسبوكان من النحاس الأصفر ، ففتح الشيخ عبد القدوس باباً منهما ودخل وردّه وقال لحسن : أقعد على هذا الباب واحذر أن تفتحه وتدخل ، حتى أدخل وأرجع إليك عاجلاً ، فلما دخل الشيخ غاب مدة ساعة ، ثم خرج ومعه حصان ملجم إن سار طار وإن طار لم يلحقه غبار ، فقدمه الشيخ لحسن وقال له اركب ، ثم إن الشيخ فتح الباب الثاني فظهرت من خلفه برية واسعة فركب حسن الحصان وخرج الاثنان من الباب وسارا في تلك البرية "** [1] إن المكان في عموم الرحلة متنوّع وله طبيعة حركية خاضعة لحركة بطل الرحلة وتنقلاته ، فالمكان يتغير بتغير الأحداث وفي كل مرة يفاجئ القارئ بما يدهشه ويبهره من الصور الوصفية المليئة بالخيال والإبداع ٠

أما الزمان فقد اكتسب هو الآخر صفة التخييل في الرحلة ، فقد كانت الأرض تطوى للبطل مما جعله يقطع المسافات التي من المفترض الوصول لها خلال أعوام في أيامٍ معدودة ، وهذا مخالف للقوانين الطبيعية لكن الطابع الأسطوري للنص أباح ذلك ، أنظر على سبيل المثال: **" ثم سرن معهما ثلاثة أيام فقطعن فيها مسافة ثلاثة أشهر "** [2] ، وانظر أيضاً : **" ثم إن**

---

[1] : ألف ليلة وليلة / ص ٢٤١ ٠

[2] : المصدر نفسه / ص ٢٥٧ ـ ٢٥٨ ٠

الشيخ عبد القدوس استدعى الفيل فحضر فركبه وأردف حسن خلفه وسار به مدة ثلاثة أيام بلياليها مثل البرق الخاطف حتى وصل إلى جبل عظيم أزرق " [1]، في النص الثاني نجد مفارقة لطيفة فبالرغم من إن وسيلة التنقل المستخدمة هي الفيل وهو ليس من الحيوانات المشهورة بسرعتها الكبيرة ، إلا إن قطع المسافة كان بسرعة البرق الخاطف ، مما يدل على وجود قوى خارقة تدخّلت وتحكّمت بسرعة الزمن ، وهذا النص يحيلنا إلى مرجعية دينية تتعلق بقصة النبي سليمان (عليه السلام) الذي كان يمتلك السيطرة على الجان والمردة والعفاريت فهم جميعاً في خدمته ، وكيف إن أحدهم استطاع أن ينقل عرش بلقيس الهائل من مكانه بلمح البصر وقبل أن يرتد للنبي طرفه ويحضره بين يديه ، إذ إن الجان لديهم القدرة على اختراق الزمن والتحكم به أسرع من أي شخص ممن لديهم قدرات خارقة ، وهذا النص يبين تلك القدرات :

" فقال لهم حسن وكم بيننا وبين بغداد ؟ فقالوا له مسافة سبع سنين للفارس المجد ، فتعجب حسن من ذلك وقال لهم كيف جئت أنا إلى هنا فيما دون السنة ؟ فقالوا له أنت قد حنن الله عليك قلوب عباده الصالحين ، ولولا ذلك ما كنت تصل هذه الديار والبلاد ولا تراها بعينك أبداً لأن الشيخ عبد القدوس الذي أركبك الفيل وأركبك الجواد الميمون قطع بك في الثلاثة أيام ثلاث سنين للفارس المجد في السير ، وأما الشيخ أبو الريش الذي أعطاك الدهاش فإنه قطع بك في اليوم والليلة مسافة ثلاث سنين ، وهذا من بركة الله العظيم ، لأن الشيخ أبو الريش من ذرية آصف بن براخيا وهو يحفظ اسم الله الأعظم ، ومن بغداد إلى قصر البنات سنة ٠ فهذه هي السبع سنين ، فلما سمع حسن كلامهم تعجب تعجباً عظيماً " [2]، النص واضح لا يحتاج إلى تعليق ، فهو يبين قدرة الجن على اختراق الزمن وتقليصه ، وإن هذه القدرة تتفاوت من شخصية لأخرى لأسباب معينة وقد لا يمتلكها البعض منهم ٠

---

[1] : المصدر نفسه / ص ٢٥٧ ٠

[2] : ألف ليلة وليلة / ص ٣٠٠ ٠

لو تأملنا أحداث الرحلة وكل ما انطوت عليه لوجدنا إن شعرية النص تكمن في إن تشكيله الأسطوري جاء من نسج الكاتب ومن وحي خياله الخاص ، دون الاعتماد على مرجعيات ثقافية وأساطير سابقة أو تناص مع نصوص أخرى ، فهو نص أصيل ومخزون خيالي وعجائبي أصبح فيما بعد مرجعاً أسطورياً وملهماً للعديد من الكتّاب الذين اهتموا بالأسطورة على مر العصور وحتى عصرنا الحالي ٠ وفيما يتعلق بطبيعة النص نجد إن الرحلة تدور ضمن فلك حكاية من حكايات ألف ليلة وليلة ، فالطابع الحكائي هو الإطار العام للنص ، إلا إن الخطاب النصي توزع بين ثلاثة محاور أخرى (سردية ووصفية وشعرية) ، فالسرد يبدأ مع بدء الرحلة، ويستمر إلى نهايتها، وهذه المسيرة السردية تتكون من مقاطع سردية دائمة الحضور في كل المشاهد ، ولكن هناك مشاهد يتوقف فيها السرد ليفسح المجال لمكونات أخرى بالاشتغال، كأن يوقف الراوي السرد ليقدم وصفاً ، أو ليسوق شعراً . وبعد الانتهاء من هذا يعود السرد إلى جريانه . والسرد والوصف نمطان خطابيان يتناوبان على طول الخطاب الرحلي للنص موضوع الدراسة ، إذ يتم السرد بالحديث عن الفعل والحركة في الزمان ، ويتم الوصف بالحديث عن المكان أو الأشياء أو الأشخاص . والوصف يتطلب انتباها ودقة ملاحظة من الواصف لكي يستوعب أكثر معاني الموصوف ، حتى كأنه يصوِّر الموصوفَ لنا فنراه نصْبَ أعيننا ٠ أما فيما يخص الشعر، فالقاص الشعبي طرز النص بالكثير من الأشعار المختلفة المضامين، والمتفاوتة في القيمة الفنية ، وهذه الأشعار إما من إبداع القاص أو من إبداع غيره من الماضين أو المعاصرين ، وهو حين يحلي رحلته بالشعر إنما يفعل ذلك تحت تأثير المكانة العالية التي يحتلها الشعر في الثقافة العربية، كما إنه يسعى إلى إمتاع القارئ بهذا الخطاب الشعري الجميل، وإلى رفع قيمة رحلته باحتوائها عدداً وافراً من الأشعار التي توظّف في سياقات مختلفة ، فالشعر قد أثرى النص بعذوبة وجمالية وأسهم في كسر الرتابة ، بما منحه له من موسيقى وإيقاع لاسيما وإن لغة النص لم تعتمد السجع والمحسنات البديعية إلا نادراً ، فقد كانت اللغة سهلة واضحة ومرسلة ، فيها أنماط من التصوير المحبب والوصف الجذاب ، أي إن

القاص الشعبي لم يجار ذوق العصر السائد في كثرة استخدام السجع والبديع والزخرف اللفظي ، لكنه جاراه في أمر دمج الشعر بالنص النثري وتوشية النص ككل بنماذج منه ، فهو اعتمد على الخيال وحده والأساطير والخوارق في إدهاش القارئ واستمالته للنص وأحداثه ، دون الحاجة للغموض والتصنّع اللغوي الذي قد يقطع على القارئ اندماجه عند الوقوف طويلاً لتأمل معنى ما أو لتفسير لفظة معينة .

دوافع الرحلات الخيالية

إن هذا اللون النثري الجديد على الساحة الأدبية ، والذي ولد من رحم إبداع النثر العباسي ، كان لابد من دوافع لنشأته وأسباب ولّدت تلك القصدية الأدبية في نفس الكاتب ووجدانه ليجود العقل الخلاق لديه بهذه النصوص الطافحة بالشعرية والإبداع ، لقد اختلفت الدوافع وتنوعت من كاتب لآخر ولكن كان أهمها الدوافع الآتية :

أولاً : الدوافع الوجدانية

إن الأديب العباسي شهد نمواً حضارياً كبيراً في عصره ، لكنه شهد أيضاً ما لتلك الحضارة من تأثيرات ضارة على حياته الفكريّة والروحيّة، لما تخلّفه هذه الحضارة من أسباب الصراع المادي الذي يخلّف وراءه أمراضاً نفسية تصيب الفرد والمجتمع فتطيح بالمثل والأخلاق والدين والقيم الإنسانية .

لهذه الأسباب حلم بعض الأدباء بالابتعاد عن الواقع والغور بعيداً في ذواتهم ، أو الهروب إلى عوالم بعيدة يحققون فيها ما تصبو إليه أرواحهم المثقلة بأعباء الحياة المقيدة بقيود الماديّة ، فأخذوا يوجّهون النقد لأبناء مجتمعاتهم الذين انحرفوا عن الطريق القويم ، وكلّهم أمل أن يحققوا صورة الإنسان النقي البريء ، وصورة المدينة الفاضلة ، وصور لانتصارات الخير على الشر سواء كان شر النفس الأمارة بالسوء أو الشرور الخارجية . لقد مثّلت تلك الرحلات صورة القلق وظاهرة الاغتراب الروحي التي تكشف عن توق الأديب في رحلته الخيالية إلى

التماس أدوات وجوده وحاجاته التي تحقق كنهه الإنساني الحرّ. ولعلّ المعرفة أرقى هذه الأدوات التي يبحث الأديب عن شعلتها. ولكي يصنع الأديب ذلك خلق عالماً غرائبياً خفيّاً ، فكثيرةٌ هي المشكلات التي تواجه الإنسان فتحاصره ، ويحاول جاهداً الخلاص منها والسيطرة عليها، ولعلّ الموت أخطر هذه المشكلات، فهو السيف المسلّط على عنقه لا يستطيع الفكاك منه، لذا سرعان ما صنع الإنسان لنفسه أساطير غامر فيها باقتحام العالم الآخر وعوالم الجن والعفاريت والسحر ، ليواجه الموت والصمت والوحشة والقوى الخارقة ، كما فعلت الربّة إنانا في الأسطورة السومريّة و عشتار في الأسطورة الآكاديّة وجلجامش وأوزريوس وأوديسيوس وإينياس ، وكما نجد في أسطورة الغفران للمعري وأساطير ألف ليلة وليلة وغيرها من أساطير الرحلات الخيالية ، فيثبت لنفسه أنه قادر على قهر المُحال وتذليل الصعاب وتغيير الواقع المر ، بالإرادة والتصميم والشجاعة والإيمان والذكاء والصبر ، وهي دعوة مبطنة للثورة والتمرد ورفض القهر الاجتماعي

ثانياً- الدوافع الاجتماعيّة والسياسيّة

لم يكن كتّاب الرحلة الخياليّة والأسطورية بمنأى عن قضايا عصرهم وواقعهم، بل عاشوا خضمّها فدفعتهم ظروفهم السياسيّة والاجتماعيّة إلى التحليق بعيداً، يرومون النجوم بيارق أو يتخذون ظهور الشياطين مطايا وأجنحة الخيال مراكب، ليدلي كلّ واحدٍ بدلوه وأفكاره بعيداً عن عين الرقيب الاجتماعي والسياسي التي تطاله، وتحول بينه وبين ما يتطلّع إلى تحقيقه. فعلى سبيل المثال لقد دفعت الحياة الماديّة في العصر العباسي بأبي العلاء المعري إلى تقديم صورة مجتمعه الذي يعيش فيه، من خلال ذلك الوصف المشوّه للجنة وساكنيها من اللاهثين خلف المتع والملذات حتى المحرم منها ، فما ذلك الوصف إلاّ وصف للمجتمع الإنساني الذي تمثله النفس البشرية في عصره وهو عصر انحلال وانفلات وانتهاك للأخلاق والدين ، وهو إلى جانب نقده للواقع الاجتماعي المتردي ، قدم نقداً للواقع السياسي لاسيما في ما يتعلق بموضوع الطبقية ، فالجور السياسي كان يقسّم المجتمع إلى فئتين : حاكمة متسلطة غنيّة تتجمّع في يديها الأموال

والخيرات، وأخرى فقيرة بائسة ليس لها من حظٌ إلاّ الشقاء والألم والحسرة ، وهذه الفكرة ترددت في أغلب نصوص النثر العباسي ، وقد عمد العديد من الكتاب إلى خلق تصادم بين هاتين الفئتين في عالم الخيال لإضرام ثورة البؤساء وتأجيج نارها ، أملاً في تحققها على أرض الواقع .

ثالثاً- الدوافع الفنيّة والفكرية

كانت الرغبة في مجاراة العلوم الحديثة وغيرها من مستّجدات العصر حافزاً لبعض كتاب الرحلات الخياليّة إلى كتابة هذه الرحلات . فضلاً عن ذلك الرغبة في طرق موضوعات جديدة تستميل الذوق الأدبي نحو النثر بعدما تعلّق بالشعر لمدةٍ طويلة ، ولأن الأساطير والخوارق والمدن الخيالية والعوالم العجيبة تستولي على الأذهان وتبعد شبح الملل والرتابة عن النص ، كان اختيار الكتّاب لها موفقاً في تشكيل بعض نصوصهم النثرية . فلقد كشفت تلك النصوص عن طاقات إبداعية وعقل خلّاق وقصديّة أدبيّة في تقديم نص يفاجئ القارئ ويدهشه ويكسر آفاق توقعاته على صعيدي الشكل والمضمون ويحقق انزياحاً ملموساً ومغايراً لما هو سائد من نصوص ، وهذا بالضبط ما تعنيه الشعرية من وجهة نظرنا . وقد جعل الكاتب من تلك النصوص مسرحاً لعرض قدراته الفكرية ومعارفه الواسعة والمتنوعة وثقافته المتشعبة لذا جاءت متلونة بشتى المعارف والأفكار وهذا مظهر من مظاهر تجددها وحيويتها فهي تقدم الفائدة إلى جانب المتعة وتغذي العقل والروح معاً .

الفصل الرابع

شعريّة التشكيل النصي في النثر العباسي

المقدمـــة :

حظي مصطلح (التشكيل) في دائرة المنهجيات الحديثة المشتغلة إجرائياً في حاضنة النصوص بأهمية خاصة واحتفاء استثنائي نوعي، إذ تعاملت معه بوصفه الوجه الاصطلاحي الحقيقي المنتج لجمالية الخطاب الأدبي، وقررت في الكثير من مقولاتها أن لا سبيل إلى إدراك النص واختراق فجواته وتحليل نظمه، من دون الاشتغال على منطقة التشكيل الحيوية والكثيفة، وقراءة أنموذج التشكيل الفني والكشف عن طبقات اشتغاله الجمالية .

تتوافر في مصطلح (التشكيل) خاصيات المرونة والرحابة والديناميكية في الطبقتين السطحية والعميقة للمصطلح ، فهو لا يتلبّث في منطقة معينة ومحددة من النص، بل يتمظهر في كل منطقة وزاوية وبطانة وظلّ منه ، يمكنها أن تسهم في إنتاج حساسية التصوير والتمثّل، ويكون التشكيل على هذا الأساس مصطلحاً (فوق نصّي أو ما بعد نصّي) ، أي أنه يمثّل النص في حالة تشبّعه الفني وامتلائه الجمالي، الغائرة في فضاء القراءة والمتفتّحة بين يدي التداول . ثمة ما يمكن الاصطلاح عليه فنياً وجمالياً في هذا السياق بـ (التشكيل العام) الذي يقارب المجال (النصّي/الأجناسي) في درجته الكلية الشاملة، وثمة ما يتمفصل على أساس الأجناس والأشكال النصيّة فيصطلح به على (التشكيل الشعري) و (التشكيل السردي) و(التشكيل الدرامي) و (التشكيل الأسطوري) وغيرها .

يعدّ مصطلح التشكيل بمفهوماته المتعددة والمتنوعة والمتشعبة على هذا الأساس أحد العناصر الأساسية في تكوين الخطاب الأدبي بمتنه النصّي، ولا بدّ من إدراكه وفهمه وتحليله إذا

الفصل الرابع
شعرية التشكيل النصي في النثر العباسي

ما أردنا فحص الخطاب في مجاله النصّي ومعاينته نقدياً، وربما لا تصلح أية فاعلية نقدية ولا يكتب لها النجاح إن تجاوزت في منهجها النظر العميق والحيوي في فضاء التشكيل ومظاهره وحالاته، بوصفه مجالاً حيوياً عميقاً للنظر والتحليل والكشف عن خاصية الفاعلية الجمالية التي يكون الخطاب الأدبي بنصّه المدوّن قد حققها . [1]

وقد حرص الادباءُ العباسيون على تشكيل نصوصهم بصورة مختلفة منحت تلك النصوص حركيةً وفاعليةً ابداعيةً ، واسهمت في انتاج شعريتها ، ومن ابرز مظاهر التشكيل الشعري في النثر العباسي هو التشكيل الاسطوري والتشكيل السردي والتشكيل الدرامي . فقد اغنت النصوص النثرية بخصائص فنية وصور مبتكرة ومضامين جديدة ودلالاتٍ موحيةٍ بما انطوت عليه من خصائص وآليات وقيم واجراءات فنية تخص كل تشكيلٍ نصيٍ من تلك التشكلات .

---

[1] **ينظر : مقال (التشكيل مصطلحاً أدبياً) / د.محمد صابر عبيد / مجلة الرافد / ص١ ـ ص٤ .**

الخاتمة

الخاتمـــــة

بدأنا بسم الله وبحمده وبالصلاة على النبي وآله وبذلك ننتهي ، ونختتم البحث بطرح عصارة أفكارنا ، وغاية ما توصلنا إليه بين يدي القارئ الكريم ، ولكن قبل ذلك نضع بين يديه أسئلة مهمة وهي ما مدى ما شكلته هذه الدراسة من إضافة حقيقيّة لمجالات النقد والانجازات البحثية ؟ فهل طرحت تساؤلات عميقة ، وهل قدمت إجابات مقنعة ؟ ولأي مدى كانت موفقة في الإحاطة بالموضوع وأطرافه المترامية ؟ وهل تستحق انتمائها للدراسات الشعرية ؟ أتمنى أن تكون النتائج التي سنعرضها لاحقاً محتويةً على إجابات الأسئلة المطروحة فقد تضيع الكثير من الأفكار وتهمّش العديد من الإيضاحات في خضم مجريات البحث ، من هنا كان لا بد لنا من أن نعتصر ذهننا ونجمع شتات كل الأفكار ونصبّها في هذه النتائج الآتية :

ـ إن الشعرية في النثر ليست منزاحة في جوهرها عن الشعرية في الشعر التي تعني فيما تعنيه مجموعة المبادئ الجمالية التي تقود الكاتب في عمله الأدبي والتي تحقق التجاوز والسمو والانزياح عن المعنى القاموسي للتركيب . فمظاهر الشعرية في النثر هي مظاهر الإبداع الخالق والمجادل لواقعه الفعلي وتراثه ، والباحث عن الإجابات للأسئلة الأزلية . إنها الشعرية المعرفية التي تتخطى الحدود وتبحث عن الخلق والنضوج والانزياح عن كل القيود المادية والمعنوية . هي شعرية التحرر من قيود الأجناس والأفكار وقوانين النقد للوصول إلى الحقائق المطلقة عبر التداعيات والتداخلات واللاتجانس ، من هنا كان النثر العباسي بمجمله من قبيل الحديث ذي الشجون ، الذي يلجأ أحياناً إلى التصريح وفي أحيانٍ كثيرة إلى التلميح بان هناك ما هو مسكوت عنه . والشعرية في النثر العباسي هي شعرية الانتقال بالواقع إلى عوالم متخيلة ، تحتضن روح الإنسان في ذلك العصر المتناقض . وهي إذ تبتعد بالنثر عن الجمود اللغوي والتركيبي ، تمنحه افقاً غنائياً خصيباً يُعزز غناه الدلالي والإيحائي .

ـ تكمن شعرية النثر العباسي في اللاجناسية التي تميّز بها ، فالنصوص النثرية هي عبارة عن تداعيات وفضاءات وعوالم متداخلة ، إنها تحمل لواء الثورة على القيود والحواجز والقوالب والقوانين التي سنها النقد وخضع لها الأدباء لوقتٍ طويل ، فالأدب العباسي تواق للتحليق الحر ، والمزج بين الفنون الأدبية كما تمتزج الألوان في اللوحة السريالية ، انه نثر سريالي ، يُطلق العنان للإبداع والابتكار ، ويقصد عن عمد ولوج كل ألوان النثر في التجربة الواحدة ، لذا نجد معظم النصوص فيها انفتاح على الحكاية والخبر والرسالة والرحلة والمقامة والسيرة ، الكل يدور في فلك واحد هو النص / اللانص. انه أدب الموسوعية المعرفية والثقافية والفكرية والنمطية ، فكل الأنماط نجدها في نص واحد ، النمط السردي مع النمط الحكائي مع النمط الوصفي . لكن الكل ينتظم في نسيج غاية في الحبكة ، فقلما نجد شذوذاً ولا توازناً في ذلك المزج ، إننا أمام نص عنكبوتي ، تمتد خيوطه في كل اتجاه لبناء شبكة موصولة تمتاز بالدقة والتنظيم والتناسق . إن القارئ للنص النثري العباسي عليه أن يلتزم بالصبر والحكمة ، ويتسلح بالثقافة والمعرفة ، ويتأنى كثيراً عند القراءة ، يستطيع تذوق تلك النصوص وإدراك كوامنها الفنية وجمالياتها الإبداعية ، فلا ينخدع بجمال اللغة البليغة والإيقاع المتوازن والصور الأخاذة والموضوعات الجديدة فحسب ، لان هناك الكثير خلف كل هذه الأشياء . فقد يكون ما تثيره من تساؤلات ودهشة وحيرة ، أكثر بلاغةً وجمالاً وشعرية من كل ما ذكرنا . وهذا لا يكون إلا بالقراءة الفاحصة التي دعا إليها عبد القاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز حين قال :

اعلم انك لا تشفي الغلة ، ولا تنتهي إلى ثلج اليقين حتى تتجاوز حد العلم بالشيء مجملاً ، إلى العلم به مفصلاً ، وحتى لا يقنعك إلا النظر في زواياه والتغلغل في مكامنه ، وحتى تكون كمن تتبع الماء حتى عرف منبعه وانتهى في البحث عن جوهر العود الذي يضع فيه ، إلى أن يعرف منبته ومجرى عروق الشجر الذي هو منه .

إن الوعي وامتلاك القصدية الأدبية في حالة إبداع النص الأدبي هي ما تحقق للنص شعريته ، لأنه عند الاستسلام لحالة الخلق والإبداع يتجاوز كل التراتبيات المسبقة ، ويعمد إلى

خلق تراتبيته الخاصة به ، التي تأتي عبر جدل عميق وطويل بين الذات وموضوعها وهذا هو جوهر الشعرية في النص الأدبي .

ـ لقد شهد النثر العباسي تطوراً ملحوظاً على أثر الانتقال من مرحلة الشفاهية إلى مرحلة الكتابية ، إذ بلغ النثر معها مرحلة الاستقرار والنضج الفني ، وظهور اتجاهات مختلفة من الكتابة الإبداعية ، وانتقال السلطة من يد الشعر إلى يد النثر ، فقد بدأ عهد جديد لهذا الفن أتاح له بسط جناحيه على عالم الأدب ، وتحرير الطاقات الإبداعية وكتابة النصوص النثرية بقصدية أدبية عالية ، غايتها الرقي بالنثر وبمستواه الفني .

ـ هناك عوامل مؤثرة في توجيه الكتابة وتنوع الأساليب النثرية في العصر العباسي ، وهي تتحكم بشكل إرادي أو لا إرادي بصياغة الأعمال الأدبية وأساليبها ومضامينها وطرق طرحها . ومن تلك العوامل (المتلقي) ، لأنه ذو دور فاعل في عملية التلقي بما يمتلكه من الميول والرغبات والقدرات الذهنية والخبرات المكتسبة والثقافات المتنوعة ، وهذا من شأنه خلق الذائقة الأدبية التي تُعين المتلقي على استنطاق النصوص والتوصل إلى إيحاءاتها وقيمها الجمالية ، وهذا المتلقي الذي قد يكون قارئ عادي وقد يكون السلطة بمختلف أشكالها ، له دور خلاق في تطور العملية الإبداعية ، والتأثير على الخطاب الأدبي . وفي العصر العباسي كان دور المتلقي يتراوح بين الايجابية والسلبية ، فأحياناً كان دافعاً للإبداع والتميز ومواكبة الحضارة ، وفي أحيان أخرى كان دافعاً لضعف بعض النصوص ، وتخلخل القصدية الأدبية لدى الكاتب المبدع

أما (شخصية الأديب) فتعد المحور المهم في بناء هيكلية العملية الإبداعية لوجود علاقة وثيقة بين المبدع وبين موضوع العمل وما يحتويه من أفكار وينطوي عليه من عاطفة ، الأمر الذي من شأنه تحقيق التميز والتفرد عبر الاستخدام المبكر للغة وكل ما يستلزم من الأدوات الإبداعية لخلق النصوص المتفردة ، فقد وجدنا بان الكثير من أدباء العصر العباسي كانوا يمتلكون مقومات الإبداع التي أهمها الثقافة والخبرة والمهارة في مجال الإبداع ، ولاسيما تلك التي تتطور بشكل مستمر لمواكبة روح العصر ونبذ التقوقع والقالبية ، كما امتلكوا ذاتية خاصة وإمكانات فطرية ومكتسبة ، وكل هذه المقومات وغيرها هي ما صنع العقل المبدع الذي كان

قادراً على صنع نصوص نثرية تضج بالإبداع والشعرية ، والتفرد الفني . فكانت نصوص نثرية مثل رسالة الغفران والمقامات مثالاً حياً للعقلية المبدعة .

ومن العوامل الأخرى المؤثرة (البيئة والمجتمع) وقد أثرت على أدباء العصر العباسي سلباً وإيجاباً ، فالبادية لها ثقافتها التي تختلف عن ثقافة الحاضرة . كما إن البيئة العربية تختلف عن البيئة الفارسية أو غيرها . وبطبيعة الحال فان الأديب يتأثر بكل ما يدور في بيئته من صراعاتٍ وأحداثٍ وانفعالات . إذن نفسية الأديب تزدحم بكل ما يزدحم به المجتمع والبيئة التي هو جزء منها ، وبالتالي فانه يعبر عن كل ذلك من خلال أدبه . ومن هنا كان النثر في العصر العباسي مرتبطاً بجذور عصره وبيئته ومنتمياً لدائرة الحياة الاجتماعية . إذ شهدنا انحسار البداوة وطغيان المدنية ، وآثار التمازج الثقافي الواضحة على الأدباء وأدبهم . ومن الأدلة على ذلك ظهور النصوص الكتابية المترفة بكل ما حوته من زخرف ووشي وألفاظ براقة وأساليب فخمة وموسيقى عالية وإسراف في السجع والبديع وابتكار للمعاني والأساليب والموضوعات الجديدة والمتفردة . وتلك هي من اخص سمات العصر العباسي وأدبه ولاسيما النثر .

أما (التمازج الثقافي) فقد أسهم في إثراء طاقات الأديب الإبداعية بما اكتسبه من المعاني العقلية والفلسفية والثقافات والموروثات المختلفة ، فقد ترك كل من الفارسي واليوناني والهندي آثاراً واضحة على الأدب العربي سواء على المستوى الفني أو غيره .

وهذه العوامل كلها مجتمعة جعلت من النثر العباسي نثراً ثرياً وحافلاً بكل مقومات الإبداع والشعرية .

ـ من أبرز مظاهر شعرية الأساليب النثرية في العصر العباسي هي (شعرية العنونة والاستهلال) لأن ظهور العناوين في النصوص النثرية ملمحاً دالاً على ما أصاب النثر العباسي من تطور ، إذ إن ذلك لم يكن معهوداً أو مألوفاً في العصور التي سبقت العصر العباسي ، لاسيما في المرحلة الشفاهية . إن ظهور العناوين لهو دليل على تبلور الوعي الكتابي ونضج القصدية الأدبية عند أدباء العصر العباسي ، لأن الغاية منها كان التعريف بالمؤلف وموضوعه

وتحديد الجنس النثري ، وما يترتب على ذلك من حدوث المطابقة أو المفارقة لتوقع القارئ ، وهي من مقومات الشعرية . كذلك الحال بالنسبة لاستهلال النصوص التي تعد نواة النص المكثفة . والعتبة التي تعزي القارئ بولوج عوالم النص . وخصائص الاستهلال ، هي التي تكفل إقبال القارئ على النصوص أو الإعراض عنها ، في كثير من الأحيان .ـ فيما يخص الإيقاع ، حقق الأديب العباسي توازناً كبيراً بين الذوق الأدبي الذي يميل للشعر ، وبين النثر الذي ظهر على الساحة منافساً له ، فقد كان ذلك الاهتمام الكبير بالإيقاع والموسيقى الداخلية ، ما هو إلا محاولة لردم الهوّة بين الشعر والنثر ، أما تلك التقنيات المستخدمة ، وذلك المزج المنسجم بينها ، فهو تعبير عن ميل القارئ لتلك النصوص ، بعدما كان مولعاً بحب الشعر وألوان الغناء والطرب والموسيقى ، التي ظهرت بشكلٍ طاغٍ في العصر العباسي ، ودخلت حلبة المنافسة .

ويعد وجود الإيقاع في النص من الخصائص الشعرية المهمة فيه ، لأنها تبعده عن الجمود والرتابة ، وقد تفنن الأديب العباسي في خلق إيقاعاته وموسيقاه النصيّة ، معتمداً على الظواهر الأسلوبية كالسجع والازدواج والتكرار والتوازي ، والأساليب البلاغية كالتجنيس والتضادات والطباقات .

ـ انطلاقاً من الارتباط الوثيق بين الأسلوب والكاتب وتعويلاً على كون الأسلوب هو طريقة التفكير والإحساس والتصوير ، وجدنا هناك انزياحاً أسلوبياً كبيراً في العصر العباسي ، تمثل في كتابات عدد من كتّاب العصر وأسلوبهم المتفرد ، ولان الانزياح صورةً من صور الشعرية وملمح من ملامحها ، كان رصدنا لتلك الانزيحات شاهد على وجود الشعرية في النثر العباسي، لاسيما وإنها انزياحات جوهرية وعميقة غيرت مجرى النثر ومسار الأدب .

ـ ظهرت في النثر العباسي شعريات اقترنت بأساليب الكتّاب ، وطرق إبداعهم وكتابتهم للنثر ، (فشعرية التمازج الثقافي) كانت من أخص خصائص أسلوب ابن المقفع ، وهي وان كانت خصيصةً لأسلوب أكثر من كاتب ، لكنه من حقق السبق ، فهو أول كاتب عباسي كان للتمازج الثقافي دور كبير في تطور نثره ووسمه بسمة الشعرية . أما (شعرية الاستطراد) فليس كمثل نثر الجاحظ ميدان يحتضنها ، لأنه من أوائل الكتّاب المبدعين في العصر العباسي ، وأول من

ألف في مجال النثر الموسوعي ووضع الكتب الأدبية الحافلة بكل فن ولون أدبي وثقافي وموضوعي وصوري ولغوي . إن الاستطرادات في أدب الجاحظ ليس لها صورة محددة ولا أسلوب واحد ، فهي تداعيات على جميع المستويات ، وهي خلاقة ومبدعة لأنها صورة من صور الشعرية .

وشعرية (التسجيع والمزاوجة) ولدت على يد ابن العميد وتطورت على يد القاضي الفاضل ، ومع إن كثير من الكتّاب الذين سبقوهما، استخدموا السجع والمزاوجة ، لكن أحداً لم يُدخل على السجع ذلك التغيير الذي أدخله ابن العميد ، والذي أصبح خاصاً به ألا وهو استخدام ضروب من الموازنة في السجعتين المتواليتين لتصبح ضرورة ولازمة فيه ، والمزاوجة بين الاستخدام البديعي والسجع. كما لم يسبق احد القاضي الفاضل في وصف الوقائع الحربية وسرد التاريخ بطريقة فنية زاخرة بالإبداع وصياغة عذبة لنصوص تفرض عليها الموضوعات طابع الملل والرتابة والجمود ، إن طريقته تلك لا توازيها إلا قصائد المتنبي في وصف حروب سيف الدولة الحمداني ، فإبداع ذاك في شعره يوازيه إبداع الآخر في نثره. و (شعرية الزخرف البديعي) بلغت مداها عند بديع الزمان الهمذاني،المولع بالإغراب والتغريب والصنعة ، شكلا ومضموناً وأسلوباً وطريقةً في الكتابة ، فكان أن أنتج لنا المقامة ذلك الإبداع النثري المنقطع النظير والمتفرد عن كل فن وجنس وأسلوب نثري ، بكل ما تحويه من مقومات الشعرية الفنية .

ويمكن عد (الشعرية السريالية) من أصدق الأوصاف التي اتصف بها نثر المعري ، لما بلغه من تصنع وزخرفة بديعية وتغريب لفظي ومعنوي وإيثار لكل معقد ومبهم ، مع التداخل العجيب للأساليب والأجناس النثرية التي قد تبدو للوهلة الأولى بأنها تعاني من التنافر واللاتجانس ، في حين هي قمة في الانسجام الذي ولّدته عبقرية هائلة وقدرة فنية وإبداعية فاعلة . لكن ذلك الانسجام لا يدركه إلا النظر الفاحص والعقل المستبطن والفكر الواعي ، كما هو الحال في محاولة فهم الفن السريالي .

ـ إن الشعرية التي اتصف بها النثر الصوفي ، أوضحت مدى أهمية هذا النثر وخصوصيته ، لأنه مثّل النص المعرفي الذي ينطوي على الحشد بكل أنواعه (حشد الموضوعات والمعاني

والأفكار والألفاظ) ، ويحاكي ما هو أزلي ، فهو نص التساؤلات الكبيرة والعميقة ، النص الذي يُقرأ فيه الصمت إلى جانب التصريح وتمتد فيه جسور خفية بين مُريديه فتستعصي على فهم الآخرين ، انهُ نص مستقل بذاته عن كل قيد وسلطة حتى سلطة المتلقي . فهو خطاب للآخر ، لكن الأنا فيه طاغية أكثر من أي خطاب نثري . ولهذا كان هناك دائماً أزمة تلقي لهذا النثر ، الذي خلق ثورةً حداثيةً بكل المقاييس الفنية .

ـ إن طبيعة التشكيل النصي للنثر ، ذات فاعلية كبيرة في خلق شعريته ، لان التشكيل من العناصر الأساسية في تكوين الخطاب الأدبي بمتنه النصي ، ولا تصلح أي معاينة نقدية لنص ما ، ما لم يتم خلالها النظر العميق في فضاء التشكيل ومظاهره وحالاته ، بوصفه مجالاً حيوياً وعميقاً للنظر والتحليل والكشف عن خاصية الفاعلية الجمالية التي يكون الخطاب الأدبي قد حققها . وتلك الفاعلية الفنية هي ذاتها شعرية النص .

من هنا حرص الأديب العباسي على تنويع تشكلاته النصية ، فشكّل بعض نصوصه النثرية تشكيلاً سردياً ، وشكّل بعضها الآخر تشكيلاً درامياً وأخرى تشكيلاً أسطورياً ، وجعل لكل تشكيل سماته وخصائصه التي تفرده عن غيره . وهي سمات عامة تفصل بين تشكيل وآخر، وصفات خاصة تختص بالتشكيل الواحد وعلاقته بالأجناس النثرية وطبيعة تشكّل كل منها . كما وجدنا في طبيعة التشكيل السردي لكل من الخبر والقصة والمقامة . إذ وجدنا في هذه النصوص تشكيلاً سردياً متيناً ، فيما يتعلق بطبيعة اللغة السردية وبناء الشخصيات وتشكيل الأحداث والصراعات وتهيأة الأماكن والأزمنة المناسبة ، وهذا البناء السردي رغم بساطته وعفويته وبعده عن التعقيد في كثير من الأحيان ، لكنّه يعد نواةً حقيقية للسرد العربي تطورت فيما بعد وأنتجت الكثير من النصوص .

وفي مجال التشكيل الدرامي حقق الأديب العباسي إنجازاتاً مهمة ، فقد كتب نصوصاً دراميةً متميزة ، لا تقل عن النصوص الحداثية روعةً وإتقاناً ، لما حوته من تقنيات متعددة ، ورؤى عميقة وصراعات متنوعة ، تبهر القارئ ، وتشدّه بعمق .

أما التشكيل الأسطوري فقد أفصح عن وعي بالأسطورة ، إذ نجد تشكيلات أسطورية اعتمدت الأساطير الجاهزة المرتبطة بالموروثات القديمة ، أو التي ارتكزت على القرآن الكريم ، وقصة الإسراء والمعراج ، كرسالة الغفران للمعري ، بينما وجدنا أيضاً على جانبها أساطير من إبداع مخيلة الكاتب ، وشخصيات من وحي خياله ، فيها نضجاً فنياً لا يستهان به ، لتلك الفترة المبكرة من عمر النثر الحكائي والأسطوري .

المصادر والمراجع

المصـــادر والمراجع :

١ـ القرآن الكريم .

٢ـ الكتاب المقدس .

٣ـ أبعاد التجربة الصوفية الحب ـ الإنصات ـ الحكاية / عبد الحق منصف / أفريقيا الشرق ـ المغرب / ط١ ـ ٢٠٠٧ .

٤ – اتجاهات الشعرية الحديثة (الأصول والمقولات) / د. يوسف اسكندر / دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان / ط٢ / ٢٠٠٨ .

٥ ـ أثر التراث في الشعر العراقي الحديث / علي حداد / دار الشؤون الثقافية العامة / بغداد ـ ط١ ـ ١٩٨٦ ٠

٦ – الإحساس بالجمال / جورج سانتيانا / ترجمة محمد مصطفى بدوي – مراجعة وتقديم : د. زكي نجيب محمود – مكتبة الأسرة الهيئة المصرية العامة للكتاب – ٢٠٠١ .

٧ ـ أخبار الحلاج / تصنيف علي بن أنجب الساعي البغدادي / تحقيق موفق فوزي الجبر / دار الطليعة الجديدة ، سوريا ـ دمشق / ط٢ ـ ١٩٩٧ ٠

٨ – أخبار الحمقى والمغفلين من الفقهاء والمفسرين والرواة والمحدثين والشعراء والمتأدبين والمعلمين والتجار والمتسببين وطوائف تتصل للغفلة بسبب متين / ابن الجوزي ، عبد الرحمن بن علي أبو الفرج / دار الكتب العلمية – بيروت – ١٩٩٧ ٠

٩ ـ الأدب الصغير والأدب الكبير ورسالة الصحابة / لابن المقفع / كتب الدراسة وشرح النصوص يوسف أبو حلقة / مكتبة البيان ـ بيروت / ط٣ ـ ١٩٦٤ ٠

١٠ ـ أدب الكاتب / لابن قتيبة الدينوري / دار توبقال ـ مصر ، القاهرة ـ ١٩٢٧ ٠
١١ ـ الأدب العربي وتاريخه في العصرين الأموي والعباسي / د٠ محمد عبد المنعم خفاجي / دار الجيل ـ بيروت / ١٩٩٠ .

١٢ ـ الأدب في التراث الصوفي / د٠ محمد عبد المنعم خفاجي / دار غريب للطباعة ـ القاهرة / ط١ (د ، ت) ١٠ ـ الأدب المقارن / د٠محمد غنيمي هلال / دار العودة- دار الثقافة- بيروت / ط ٥ ـ (د ، ت) ٠

١٣ – أدبية النص السردي عند أبي حيان التوحيدي / د٠ حسن إبراهيم الأحمد / دار التكوين – دمشق / ٢٠٠٩ ٠

١٤ ـ الإشارات الإلهية / لأبي حيان التوحيدي / تحقيق عبد الرحمن بدوي / دار القلم ، بيروت ـ لبنان ط١ ـ ١٩٨١ ٠

١٥ ـ الإشارات والتنبيهات / لأبي علي بن سينا / تحقيق الدكتور سليمان دنيا / دار المعارف ـ مصر / ط٣ (د ، ت) .

١٦ ـ الأساطير دراسة حضارية مقارنة / أحمد كمال زكي / دار العودة ـ بيروت ، ط٢ ، ١٩٧٩ ٠

١٧ ـ الأساليب الأدبية في النثر العربي القديم من عصر علي بن أبي طالب إلى عصر ابن خلدون / إعداد وتصنيف : د٠ كمال اليازجي/ دار الجيل ـ لبنان / ط١ـ ١٩٨٦ .

١٨ ـ استقبال النص عند العرب / د ٠ محمد رضا مبارك / دار العلم للمناهج الجامعية / العراق ـ البصرة .

١٩ ـ الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي / ياسين النصير / دار الشؤون ـ بغداد / ط١ ، ١٩٩٣ ٠

٢٠ ـ أسرار البلاغة / لعبد القاهر الجرجاني / تحقيق : هـ ٠ ريتر / دار المسيرة ـ بيروت / ط٢ ـ ١٩٧٩ .

٢١ ـ الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية / د٠ مجيد عبد الحميد ناجي / المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ـ لبنان / ط١ ـ ١٩٨٤ .

٢٢ ـ الأسطورة معياراً نقدياً في دراسة النقد العربي الحديث / عماد الخطيب / دار جهينة للنشر ـ عمان / ط١ ـ ٢٠٠٦ .

٢٣ـ اصطلاحات الصوفية / للقاشاني / مكتبة القاهرة / ط١ـ ١٩٦٢ ٠

٢٤ – اعتلال القلوب في أخبار العشاق والمحبين / تأليف أبي محمد جعفر بن محمد بن سهل الخرائطي / تحقيق : غريد الشيخ / دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان / ط ١ – ٢٠٠١ ٠

٢٥ـ إعجاز القرآن / للباقلاني / دار المعارف ـ مصر ـ ١٩٦٣

٢٦ ـ الأعلام / خير الدين الزركلي / دار العلم للملايين ، بيروت ، ط ٨ ـ ١٩٨٦ ٠

٢٧ – الأعمال الصوفية / النفّري / راجعها وقدّم لها : سعيد الغانمي / منشورات الجمل – كولونيا (ألمانيا) – بغداد – ٢٠٠٧ .

٢٨ ـ الأغاني / لأبي الفرج الأصبهاني/ تحقيق: إبراهيم الأبياري/ دار الشعب/(د ، ت).

٢٩ ـ ألف ليلة وليلة / دار الحكايات رشاد برس ، بيروت ـ لبنان / ط١ ـ ٢٠٠٣ ٠

٣٠ ـ الأمالي / لأبي علي القالي / دار الفكر ، بيروت ، (د ، ت).

٣١ ـ الإمتاع والمؤانسة / لأبي حيان التوحيدي / علق عليه محمد الفاضلي / دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع (د ، ت) ٠

٣٢ – الإيضاح في علوم البلاغة / القزويني / طبع مكتبة المثنى – بغداد – عن مطبعة السنة المحمدية (ب – ت) .

٣٣ ـ البخلاء / للجاحظ / إشراف : محمد كايد / دار إحياء التراث العربي ـ بيروت / ط١ ـ ٢٠٠٩ ٠

٣٤- بر الوالدين / لابن الجوزي / دار سيرين ـ القاهرة ـ ١٩٤٤ ٠

٣٥ ـ البصائر والذخائر / لأبي حيان التوحيدي / تحقيق : د٠ إبراهيم الكيلاني / مكتبة أطلس ومطبعة الإنشاء ـ دمشق (د ، ت)٠

٣٦ – بناء الرواية / عبد الفتاح عثمان / مكتبة الشباب – بيروت – ط ٢ – (ب. ت) .

٣٧ـ بنية اللغة الشعرية / جان كوهن / ترجمة : محمد الولي ومحمد العمري / دار توبقال للنشر / الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٦ ٠

٣٨ – بهلول الحكيم طرائفه - ومواقفه / علي اليوسفي / مكتبة كرار السعدي – العراق – النجف الأشرف – ط ١ – ١٤٢٩ هـ .

٣٩ ـ البيان والتبيين / للجاحظ / شرح وتحقيق عبد السلام محمد هارون / مكتبة الخانجي ـ القاهرة / ٢٠٠٣ ٠

٤٠ ـ تاج العروس من جواهر القاموس / للزبيدي / دار مكتبة الحياة ، بيروت / ط١ ،١٩٩٧ ٠

٤١ ـ تاريخ الأدب العربي العصر العباسي الأول / د٠ شوقي ضيف / دار المعارف ـ مصر / ط ٨ ـ ١٩٨٢ ٠

٤٢ ـ تاريخ الأدب العربي العصر العباسي الثاني/ د٠ شوقي ضيف / دار المعارف ـ مصر / ط ١٣ ـ ٢٠٠٤ ٠

٤٣ ـ تـاريخ الأدب العربـي عصـر الـدول والإمـارات (العـراق) / د ٠ شـوقي ضـيف / دار المعارف ـ مصر / ط٥ ، ٢٠٠٧ .

٤٤ ـ تاريخ الترسل النثري عند العرب في الجاهلية / تأليف : د٠ محمود المقداد / دار الفكر المعاصر ، بيروت ـ لبنان / دار الفكر ، دمشق ـ سورية / ط١ ـ ١٩٩٣ .

٤٥ ـ تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي / أنيس المقدسي / دار العلم للملايين ـ بيروت / ط٥ ـ ١٩٧٤ ٠

٤٦ ـ تنبيه النائم / لابن الجوزي / دار الحداثة ـ بيروت / ط٣ (د ، ت) ٠

٤٧ ـ الثابت والمتحول ـ صدمة الحداثة / علي أحمد سعيد (أدونيس) / دار العودة ، بيروت ـ لبنان / ط٤ ، ١٩٤٨ .

٤٨ – ثمرات الأوراق / لابن حجة الحموي / مطابع القاهرة – مصر – ١٣٠٠ هـ .

٤٩ – جحا وطرائفه / برهم خليل العاصي / دار الزمان – بيروت – ط٢ – (ب- ت) .

٥٠ – جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب / احمد الهاشمي / مؤسسة التاريخ العربي – بيروت – لبنان – ط١ – (ب ـ ت) .

٥١ – حسن التوسل في صناعة الترسل / شهاب الدين الحلبي / المطبعة الهندية / مصر / ١٢١٥ هـ .

٥٢ـ الحب الإلهي في التصوف الإسلامي / د٠ محمد مصطفى حلمي / سلسلة المكتبة الثقافية (٤) / وزارة الثقافة والإرشاد القومي ـ القاهرة ـ ١٩٦٠ .

٥٣ ـ الحيوان / للجاحظ / شرح وتحقيق د٠ يحيى الشامي / دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر ، بيروت ـ لبنان / ٢٠٠٣ .

٥٤ ـ الخطاب في الشعر/ د٠ محمد منال عبد اللطيف / دار البركة للنشر والتوزيع ـ عمان / ط١ـ ٢٠٠٣ .

٥٥ ـ دراسات في الأدب العربي وتاريخه / أحمد الشعراوي / دار الطباعة المحمدية بالقاهرة (د ، ت).

٥٦ ـ دلائل الإعجاز / لعبد القاهر الجرجاني / تعليق وشرح : محمد عبد المنعم خفاجي ، مكتبة القاهرة ـ ط١ ـ ١٩٦٩ ٠

٥٧ـ الرحلات الخيالية في الشعر العربي الحديث / محمد الصالح السليمان / منشورات اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق / ٢٠٠٠ .

٥٨ ـ رسائل أبي حيان التوحيدي / تحقيق : د٠ إبراهيم الكيلاني / منشورات دار مجلة الثقافة في دمشق (د ، ت) .

٥٩ ـ رسائل إخوان الصفاء / جمع وترتيب وتقديم د٠ ألبير نصري نادر / المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ـ لبنان / ط١ ـ ١٩٦٤ .

٦٠ ـ رسائل الجاحظ/ تحقيق عبد السلام محمد هارون/ مكتبة الخانجي ـ القاهرة (د،ت)٠

٦١ ـ رسائل الجنيد / تحقيق الدكتور علي حسن عبد القادر / لندن ـ ١٩٦٢ .

٦٢ـ رسائل الصابي والشريف الرضي / تحقيق : د. محمد يوسف نجم / سلسلة التراث العربي / الكويت – ١٩٦١ .

٦٣ ـ رسائل القاضي الفاضل / دراسة وتحقيق الدكتور علي نجم عيسى / دار الكتب العلمية ـ بيروت ـ لبنان / ٢٠٠٥ .

٦٤ – رسالة تداعي الإنسان على الحيوان في محكمة الجن / تقديم : الشيخ فريدرخ ديتريصي / مطابع المدرسة البرلينية – برلين – ١٨٧٩ .

٦٥ ـ رسالة الصاهل والشاحج / لأبي العلاء المعري / تحقيق د٠ عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ) / دار المعارف ـ مصر / ط٢ ـ ١٩٨٤ .

٦٦ ـ رسالة الصداقة والصديق / لأبي حيان التوحيدي / تحقيق : د٠ إبراهيم الكيلاني / دار الفكر ، دمشق ـ سورية / دار الفكر المعاصر ، بيروت ـ لبنان / ط٢ ـ ١٩٩٦ .

٦٧ ـ رسالة الغفران / لأبي العلاء المعري / تحقيق وشرح الدكتورة عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطيء) / سلسلة ذخائر العرب (٤) / دار المعارف – القاهرة – ط٣ – ١٩٦٣ .

٦٨ ـ الرسالة القشيرية / لأبي القاسم القشيري / تحقيق : د٠عبد الحليم محمود ود٠ محمود بن الشريف / دار المعارف ، القاهرة ـ ١٩٩٥ .

٦٩ ـ رسالة الملائكة / أبو العلاء المعري / تحقيق لجنة من العلماء / المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع ـ بيروت / ط٢ ـ ١٩٧٧ .

٧٠ ـ رسالة الهناء / لأبي العلاء المعري / شرح وتحقيق كامل كيلاني / دار الآفاق الجديدة ـ بيروت / ط٣ ـ ١٩٧٩ .

٧١ ـ الروائع من الأدب العربي / إشراف الدكتور عز الدين إسماعيل / دار الأندلس ـ بيروت / ١٩٩٠ .

٧٢ ـ زهر الآداب وثمر الألباب / الحصري القيرواني / تحقيق : زكي مبارك / دار الجيل ـ بيروت ، ط٤ ، ١٩٧٢ ٠

٧٣– السرد العربي القديم الأنواع والوظائف والبنيات / إبراهيم صحراوي / الدار العربية للعلوم ناشرون – الجزائر / ط ١ – ٢٠٠٨ .

٧٤ ـ الشعر العربي المعاصر ـ قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية / عز الدين إسماعيل / دار العودة ـ بيروت / ١٩٦٩ .

٧٥ ـ الشعرية / تودروف / ترجمة : شكري المبخوت ورجاء سلامة / دار توبقال للنشر / المغرب ـ ط١ ـ ١٩٨٧ .

٧٦ ـ الشعرية العربية / أدونيس / محاضرات ألقيت في الكوليج دو فرانس ، باريس ، أيار ١٩٨٤ / دار الآداب ـ بيروت .

٧٧ ـ الشفاهية والكتابية / والترج ٠ أونج / ترجمة : د٠ حسن البنا عز الدين ، مراجعة : د٠ محمد عصفور/ عالم المعرفة (١٨٢) / ١٩٩٣ .

٧٨ ـ صبح الأعشى في صناعة الإنشاء / للقلقشندي / طبع دار الكتب المصرية ـ ١٩٧٧ .

٧٩ – الصناعتين (الكتابة والشعر)/ أبو هلال العسكري / نظارة المعارف – ط١– ١٣٢٠ هـ .

٨٠ ـ طبقات الشافعية الكبرى / للآسنوي / مطبعة الحلبي ـ القاهرة ، ط١ ـ ١٩٦٤ .

٨١ ـ الطبقات الصوفية / لأبي عبد الرحمن السلمي / تحقيق : نور الدين شريبة / مكتبة الخانجي ، القاهرة ط٣ ، ١٩٨٦ .

٨٢ ـ الطواسين / للحلاج / تحقيق : لويس ماسينيون / باريس ـ ١٩١٣ .

٨٣ ـ علم القلوب / أبو طالب محمد بن علي بن عطية الحارثي المكي / تحقيق وتقديم : عبد القادر أحمد عطا ، مكتبة القاهرة ـ ط١ ، ١٩٦٤ .

٨٤ – عن بناء القصيدة العربية الحديثة / علي عشري زايد / مكتبة دار العلوم / ط ١– ١٩٧٨ .

٨٥ ـ عوارف المعارف /عمر بن محمد السهروردي / تحقيق : د٠ عبد الحليم محمود و د٠ محمود بن الشريف / دار المعارف ـ مصر ـ ٢٠٠٠ .

٨٦ ـ عيار الشعر / لابن طباطبا / تحقيق : طه الحاجري ومحمد زغلول سلام / القاهرة ، ١٩٥٦ ٠

٨٧ـ عيون الأخبار / ابن قتيبة / طبع دار الكتب المصرية ـ ١٩٦٠ .
٨٨ ـ الفصول والغايات / لأبي العلاء المعري / مؤسسة الرسالة ، بيروت / ١٩٨٢ .

٨٩ ـ الفن ومذاهبه في النثر العربي / د٠ شوقي ضيف / دار المعارف بمصر / ط٣ ـ ١٩٦٠٠

٩٠ ـ في جدلية التراث والمعاصرة ، دراسات في التراث العربي الإسلامي لنخبة من المستعربين الروس / ترجمة وتقديم وتعليق أ٠د٠ جليل كمال الدين / دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ـ ط١ ، ٢٠٠١ ٠

٩١ ـ في الشعرية / د٠كمال أبو ديب / مؤسسة الأبحاث العربية / بيروت / ط١ ـ ١٩٨٧ .

٩٢ ـ في الشعرية العربية قراءة جديدة في نظرية قديمة / طراد الكبيسي / أزمنة للنشر والتوزيع عمان / ١٩٩٨ ٠

٩٣ ـ في النثر العباسي / د٠ وهيب طنوس / مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية ، حلب ،أيلول ،١٩٧٧ .

٩٤ ـ قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية : عربي ـ انكليزي ـ فرنسي / إميل يعقوب وبسام بركة ومي شيخاني / دار العلم للملايين ، بيروت ، ط١ ـ ١٩٧٧ .

٩٥ ـ قضايا الشعرية / رومان ياكبسون / ترجمة محمد الولي ومبارك حنون ، دار توبقال ، ١٩٨٨ .

٩٦ ـ كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم / لمحمد بن علي التهانوي / دار صادر ، بيروت ـ ١٩٦٦ .

٩٧ ـ كليلة ودمنة / لابن المقفع / قدّم له وراجعه : عصام كمال السيوفي / دار إحياء التراث العربي ، بيروت ـ لبنان / ط١ ـ ٢٠١٠ .

٩٨ ـ كمال البلاغة / عبد الرحمن بن علي اليزدادي / المطبعة السلفية ـ بمصر ـ القاهرة / ١٣٤١ هـ .

٩٩ ـ اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي / محمد رضا مبارك / الأنوار للكتابة والنشر – بيروت – (د. ت) .

١٠٠ ـ اللمع في التصوف / لأبي نصر السراج / تحقيق : د٠ عبد الحليم محمود وطه عبد الباقي سرور / دار الكتب الحديثة بمصر ـ ١٩٦٠

١٠١ – المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر / ضياء الدين ابن الأثير / تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة / ط١ – مطبعة نهضة مصر – ١٩٥٩ .

١٠٢ – مجموعة في الحكمة الإلهية / السهروردي / القاهرة – لونجمان – ١٩٨٨ .

١٠٣ – المدخل إلى علم الأصوات (دراسة مقارنة) / صلاح الدين حسنين / دار الاتحاد العربي للطباعة / القاهرة – ط١ – ١٩٨١ .

١٠٤ ـ المذهب البديعي في الشعر والنقد / د٠ رجاء محمد عيد / مكتبة الشباب ـ مصر / ط١ ـ ١٩٧٨

١٠٥ – المستجاد من فعلات الأجواد / لأبي القاسم علي بن عبد المحسن بن عبد المنعم التنوخي / تحقيق : الشيخ يوسف البستاني / دار العرب للبستاني – القاهرة / ط١ – ١٩٨٥ ٠

١٠٦ – المصطلحات الأدبية الحديثة دراسة ومعجم انكليزي – عربي / الشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع ، لونجمان – ط١ – ١٩٩٦ .

١٠٧ – المصطلح السردي (معجم مصطلحات) / تأليف : جيرالد برنس / ترجمة : عابد خزندار / المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة / ٢٠٠٣ ٠

١٠٨ – معجم الأدباء / ياقوت الحموي / مكتبة عيسى البابي الحلبي وشركاؤه ـ سورية / (د ، ت) ٠

معجم الأساطير/ ماكس سابيرو وهندريكس رودا / ترجمة : حنا عبود / دار الكندي ـ دمشق /

ط١ (د ، ت)٠

١٠٩ ـ المعجم الأدبي / جبور عبد النور / دار العلم للملايين ، بيروت ، ط٢ ـ ١٩٨٤ ٠

١١٠ ـ المعجم الصوفي الحكمة في حدود الكلمة / د٠ سعاد الحكيم / بيروت / ط١ ، ١٩٨١ ٠

١١١ ـ معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية / د. إبراهيم حمودة / مطبوعات دار الشعب – القاهرة – ١٩٧١ .

١١٢ ـ معجم مصطلحات الأدب / مجدي وهبة / مكتبة لبنان ، بيروت / ط٢ ـ ١٩٧٤ ٠

١١٣ ـ معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة / سعيد علوش / دار الأمل – بيروت – (د٠ ت)

١١٤ ـ معجم المؤلفين / عمر رضا كحالة / المكتبة العربية ـ دمشق ـ ١٩٥٧ .

١١٥ ـ المعجم الوسيط / دار إحياء التراث العربي ـ بيروت / أشرف على طبعه : عبد السلام هارون (د ، ت) .

١١٦ ـ مغامرة العقل الأولى، دراسة في الأسطورة / فراس السّواح / دار الكلمة ـ بيروت / ط١ ـ ١٩٨١ .

١١٧ ـ المفكرة النقدية / د٠ بشرى موسى صالح / دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق ـ بغداد / ط١ ـ ٢٠٠٨ .

١١٨ ـ مقامات بديع الزمان الهمذاني / تقديم وشرح العلامة الشيخ محمد عبدة / دار الكتب العلمية ، بيروت ـ لبنان / ط٤ ـ ٢٠٠٦ .

١١٩ ـ مقامات الحريري / العلامة الزمخشري / المطبعة الحسينية المصرية ـ ١٩٢٩ .

١٢٠ – المقامة / د. شوقي ضيف / دار المعارف – القاهرة – ١٩٧٦ .

١٢١ ـ مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق / د٠ رحمن غركان / من منشورات اتحاد الكتاب العرب / دمشق ـ ٢٠٠٤ .

١٢٢ ـ ملحمة جلجامش / طه باقر / وزارة الإعلام / ا لعراق / ط٢ ـ ١٩٧١ .

١٢٣ ـ مناهج التأليف عند العلماء العرب قسم الأدب / د٠ مصطفى الشكعة / دار العلم للملايين بيروت ـ لبنان / ط٤ ـ ١٩٨٢ .

١٢٤ ـ المنزع البديع / لأبي محمد القاسم السجلماسي / تقديم وتحقيق علال الغازي / مكتبة المعارف ـ الرباط / ط ١ ، ١٩٨٠ .

١٢٥ ـ المنجد / فؤاد أفرام البستاني / المطبعة الكاثوليكية ـ بيروت / ط ٨ ـ ١٩٦٦ .

١٢٦ـ منهاج البلغاء وسراج الأدباء / حازم القرطاجني / تحقيق : محمد الحبيب ابن الخوجة / دار الغرب الإسلامي ـ بيروت / ط٢ ـ ١٩٨١ .

١٢٧ ـ المواقف و المخاطبات / محمد عبد الجبار النفري / تحقيق : آرثر يوحنا آربري / مطبعة دار الكتب المصرية ـ القاهرة ـ ١٩٣٤ .

١٢٨ ـ الموجز في الأدب العربي وتاريخه / المجلد الثاني (الأدب المولد) / حنا الفاخوري / دار الجيل ـ بيروت ط٣ ـ ٢٠٠٣ ٠

١٢٩ ـ النثر الصوفي دراسة فنية تحليلية / د٠ فائز طه عمر / ط١ ـ بغداد ـ ٢٠٠٤ ٠

١٣٠ـ نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة / للقاضي أبي علي المحسن بن علي التنوخي / تحقيق : عبود الشالجي المحامي / دار صادر ـ بيروت / ط١ ـ ١٩٧١ وط٢ ـ ١٩٩٥ .

١٣١ – نصف قرن من الشعر الحديث الشعر واللغة (بحوث الحلقة الدراسية) – مهرجان المربد الشعري الرابع عشر / ٢٤ / ١١ – ١ / ١٢ / ١٩٩٨ – إعداد علي الطائي / دار الشؤون الثقافية العامة / بغداد – ط١ – ١٩٩٩ .

١٣٢ ـ نقاط التطور في الأدب العربي / د٠علي شلق / دار القلم ، بيروت ـ لبنان / ط١ ـ ١٩٧٥ ٠

١٣٣ ـ نقد الشعر / قدامة بن جعفر/ تحقيق : كمال مصطفى / مكتبة الخانجي ، مصر ومكتبة المثنى ، بغداد ـ ١٩٦٣ .

١٣٤ـ النور من كلمات أبي طيفور / تحقيق وتقديم : محمود حسن السيد / دار النور – القاهرة – ١٩٦٥ .

١٣٥ ـ هيرمنيوطيقا الشعر العربي نحو نظرية هيرمنيوطيقية في الشعرية / د. يوسف اسكندر / دار الكتب العلمية ، بيروت ـ لبنان / ط١ ـ ٢٠٠٨ .

١٣٦ ـ الهوامل والشوامل / لأبي حيان التوحيدي ومسكويه / تحقيق : أحمد أمين والسيد أحمد الصقر ، لجنة التأليف والترجمة ـ القاهرة / ١٩٥١ .

١٣٧ ـ هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل / شعيب حليفي / المجلس الأعلى للثقافة ـ القاهرة ، ط١، ٢٠٠٤ .

١٣٨ـ الوزراء والكتاب / الجهشياري / القاهرة ، ١٩٦٨ .

١٣٩ ـ يتيمة الدهر / أبو منصور عبد الملك الثعالبي النيسابوري / مطبعة الصاوي ، القاهرة ـ ط١ ـ ١٩٣٤ .

الدوريـــــات

١ – الإنشاد والتلقي (بعض المزايا الشفاهية في القصيدة العربية الحديثة) ، حاتم الصكر ، آفاق عربية ، عدد ١٨ ، ١٩٩٣ .

٢– البنى الإيقاعية في مجموعة محمود درويش / بسام قطوس / مجلة أبحاث اليرموك / ع١ – ١٩٩١ .

٣– التشكيل مصطلح أدبي ، د. محمد صابر عبيد ، مجلة الرافد ، دائرة الثقافة والإعلام ، الشارقة ، ٢٠١٠ .

٤ – حداثة لغة أم حداثة إنزياح ، الأستاذ الدكتور سمير الخليل ، مجلة الأديب العراقي ، عدد ٨ ، ١٩٨٩ .

٥ – حرية الشفاهي ، حرية المكتوب ، محمد حسن عبد الحافظ ، مجلة المخبر ، عمان ، عدد ١١٤٢ ، ٢٠٠٤ .

٦ – الخطاب الشعري بين خطاب السلطة وسلطة الخطاب ، بلاسم الضاحي ، مجلة أقلام الثقافية ، عدد ٢٤ ، ١٩٨٤ .

٧ – الشعرية الموضوعية والنقد الأدبي ، محمد القاسمي ، مجلة فكر ونقد ، عدد ٦٢ (من منشورات شبكة المعلومات الانترنت).

٨ – اللغة في قلب الصراع / محمد رضا مبارك / آفاق عربية / ع١٢ – ١٩٩٠ .

٩– من يخاف السردية ، فاضل ثامر، جريدة الثورة ، عدد ٧٩٧٩، الأربعاء ٨ / تموز ١٩٩٢ .

١٠– هو الذي رأى / معين جعفر محمد / الأقلام – ع ٨ – ١٩٨٩ .