دولـــــة لـــيبيـــا

الجامعة الأسمرية الإسلامية

كليـــــة اللغـــة العـــربيـــة والـــدراســـات الإســـلاميـــة

قســـم اللغة العربية – الدراسات العليا – شعبـــة الأدب والنقد

الـمفـــارقـــة فـــي بنـــاء الـــرســـائـــل الإخـــوانيـــة

«دراســـــــة بنيـــويـــة»

بحث مقدم استكمالاً لمتطلبات نيل درجة الإجازة العالية (الماجستير) في الأدب والنقد

إعـــــــــداد:

مـــروة فـــرج الفطيسي

إشـــراف الأستاذ الـدكتـور:

محمـــد علـــي كنـــدي

العام الجامعي 2020/2021م

الإهـــــداء

إلى من غادرني إلى جوار ربه،

لكنه ما زال رفيقاً لي ولأحلامي . . .

شيخي . . . أبي

الباحثة . . .

المقدمة

بسم الله، والصلاة والسلام على رسول الله، وآله وصحبه ومن والاه، أما بعد:

فتمثل الرسائل إحدى أهم وسائل التواصل القديمة والحديثة معاً، باختلاف طرقها وتقنياتها المستعملة عبر كل زمن، يزخر بها تراثنا الأدبي العربي بكثير من الرسائل على اختلاف أنواعها، ومما لا شك فيه أن الإقدام على دراسة شيء من التراث الذي نقدسه كلما مرت عليه السنون، فكرة تحتاج من الباحث وعياً وفهماً كبيرين، خاصة إذا كانت الأداة التطبيقية المستعملة حديثةً إلى حد ما، قياساً بدخولها في الساحة النقدية العربية.

وعلى نظير ذلك فإن الوقوف على كتابات ونصوص أحد أعمدة الكتابة العربية أمر يحتاج إلى جهد وسعة رغم أنه على درجة عالية من الإثارة والإغراء، ولعل هذا كان أحد الدوافع التي جعلتني أَتَّخِذُ أحد نصوصه محلاً للتطبيق، لتكون الرسالة بعنوان « **المفارقة في بناء الرسائل الإخوانية، دراسة بنيوية** ».

وفضلاً عن السبب الذي ذكر، فقد قام اختياري لهذه الدراسة لأسباب يعود بعضها للموضوعية والآخر للفنية الذاتية، أما الأول منها: فَلأن المفارقة فضلاً عن كونها من الأساليب البلاغية اللافتة، فهي تلبس المبدع قناعاً يستطيع من خلاله أن يصب المعنى الذي يريد دون أن يؤذى أو يلام، في حين أنها تضع القارئ في ربكة نتيجة التنافر والتناقض في مستوى الكلام وتعدد الدلالات، لتُحتم عليه البحث عن المستتر وراء المعنى المقصود.

وقد ارتبطت الدراسة بالرسائل الإخوانية لما منحه امتداد العصور الأدبية للإخوانيات من تطور، وتغير في أسلوب عرضها، وتنوع في أغراضها ومقاصدها بفضل كتَّابها.

أما الأسباب الفنية الذاتية فهي تتعلق بكوني يروقني جداً الأدب الساخر في مجمله، فقد يكون ذلك عائداً لما نشهده على أرض الواقع، هذا الإحساس الذي لم يبرح ملازماً لي حتى اقترح علي د. محمد علي كندي (رسالة الغفران لأبي العلاء المعري) حقلاً للتطبيق والدراسة، ومما زاد العزم على دراسة الرسالة تلك القراءة الأولية القريبة من النص لرسالة الغفران، وتضارب الآراء من النقاد حولها، لكن على أية حال لم يمنع ذلك من إغراء الغفران لي، ففكرة أن يُمزج بين الدين والفلسفة، ويُكتب بلسان ساخر، مع ضرب من الخيال، أثارت فضولي وقلمي.

وتبدو أهمية هذه الدراسة في كونها من الدراسات التطبيقية التي تحتاجها مكتبتنا العربية، هذه الدراسة التي تعد تفعيلاً وتطبيقاً لفن المفارقة، الذي ارتبطت دراسته بالقرآن الكريم والشعر، والرواية، والمسرح، لتأتي هذه الدراسة وتلقي بالضوء على الأقل حظوة في تطبيق هذه الأداة، وهي الرسائل تحديداً الرسائل الإخوانية منها، وهذه الدراسات كانت داعماً للبحث، يُذكر من الدراسات السابقة:

محمد العبد/ المفارقة القرآنية (دراسة في بنية الدلالة).

يبرير فريحة/ المفارقة في مقامات الهمداني (ماجستير).

محمد كندي/ في لغة القصيدة الصوفية المفارقة في ديوان ترجمان الأشواق.

سهام حشيش العشي/ المفارقة في مقامات الحريري، (مقاربة بنيوية)(ماجستير).

صحرة دقعة/ المفارقة في الشعر الشعبي السوقي (ماجستير).

راما عبد الجليل راضي/ المفارقة في الرواية العراقية المعاصرة (2003 – 2013)، (ماجستير).

يذكر من الدراسات كذلك دراسة د. ناصر شبانة (المفارقة في الشعر العربي الحديث)، غير أني لم أحصل عليه للأسف، وكتاب (المفارقة الصورة) الذي تعذر علي الوصول إليه كذلك.

إن ما تروم إليه هذه الدراسة هو الإجابة عن سؤالين أساسيين: الأول يتعلق بالرسائل الإخوانية من حيث نشأتها وأشهر أعلامها، وما حوته من خصائص فنية، وملامح سردية، أما الثاني فيُعْنى باستخراج صور وأنواع من المفارقات في رسالة أبي العلاء المعري (الغفران).

وقد جاءت دراسة الموضوع وفق خطة ضمت مقدمة وفصلين وخاتمة، تبعها قائمة المصادر والمراجع، وفهرس الموضوعات.

سبق الفصل الأول تمهيد تناول مفهوم المفارقة، وعناصرها، ووظيفتها، وضم الفصل الأول الإطار النظري فعرض نشأة الرسائل الإخوانية وأشهر أعلامها وأشهر الأعمال منها في المبحث الأول، ثم ناقش البحث الخصائص الفنية لتلك الرسائل باحثاً ومستكشفاً في المبحث الثاني، ليأتي في المبحث الثالث ويخرج البحث الملامح السردية فيها، واقفاً عند بعض النماذج منها.

لتكون مهمة تطبيق الأداة (المفارقة) على رسالة الغفران للفصل الثاني، فيما عَمَد المبحث الأول لاستخراج المفارقة اللفظية بمستوياتها الثلاثة (المعجمية – التركيبية – البديعية)، ذهب المبحث الثاني إلى كشف مواطن المفارقة الموقفية بنوعيها (السياقية والدرامية).

وتطرق المبحث الثالث إلى عرض صورة المفارقة في كلها (المفارقة التصويرية)، في مبحثين: الأول المفارقة بين صورتين متناقضتين، والثاني المفارقة في صورة ذات طرفين متناقضين، واقفاً ومحللاً ومحاولاً الربط بين أنواع المفارقة، وقد سبق هذا الفصل بمدخل تمت

فيه الإشارة إلى أهمية رسالة الغفران سلباً وإيجاباً، ليُختم البحث بخاتمة تحوي الملخص وأهم ما توصلت إليه الدراسة من نتائج.

اعتمد البحث المنهج الأسلوبي البنيوي بما يتناسب مع عنوان الرسالة، وباعتبار المفارقة تبحث عن مكامن التضاد، وترحل نحو المعنى العميق للنص.

وأخيراً: فالحمد لله من قبل ومن بعد، وشكراً ... لـ

من علمتني الكلمة ... الجملة ... الأسلوب **(أمي – معلمتي)**.

الطمأنينة ... وسبب الابتسامة **(أهلي – صُحْبتي)**.

من تفضل بالإشراف على بحثي، وكان قبس نور لي ولغيري **(د. محمد علي كندي)**.

إلى الجامعة الأم **(الأسمرية – مكتبتها – رحابها)**.

إلى كل من علمني ...

مروة فرج الفطيسي

2020م

تمهيد

مفهوم المفارقة

تُعد المفارقة إحدى لَبِنَات الدراسات الحديثة، فهي تشكل مكوناً أساسياً من مكونات الأساليب البلاغية، راقت لكثير من الدارسين فخاضوا فيها، ووقفوا عند مفهومها، وتحديد عناصرها، وأنواعها.

وقد جرى استعمال المفارقة كأداة لتحليل الخطاب الأدبي، بِعَدِّها تقنية حديثة ظهرت مع الوافد الغربي[1]، وعلى الرغم من حداثة استعمالها إلا أن الدارسين يكادون يجمعون على أن سقراط هو صانع المفارقة الأول، فقد كانت طريقته في الحوار تقوم على ادعاء الجهل، وقبول آراء الخصوم ثم تركها تدحض نفسها بنفسها ليصل بالآخر إلى جهله، وليبين لهم أخيراً أن ما يؤمنون به هو في ذاته شيء متناقض[2].

وبالرجوع إلى أصل اشتقاق المفارقة نجدها مشتقة من الكلمة اليونانية « (ironiea) وتعني: التظاهر بالجهل، والجهل الكاذب »[3] حيث أطلقت لأول مرة على ما يستخدمه سقراط من أسلوب، وقد عرفها أفلاطون بأنها: « الأسلوب الناعم الهادئ الذي يستخف بالناس »[4]، وهو تعريف عام، لا يصلح أن يكون مفهوماً للمفارقة، فأفلاطون لم يبين الكيفية، ولم يحدد فيه مقدار الاستخفاف، ولا الغاية.

(1) ينظر: محمد كندي، في لغة القصيدة الصوفية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، ص2010م، ص23.

(2) يُنظر: سهام حشيشي العشي، المفارقة في مقامات الحريري، مقاربة بنيوية، رسالة ماجستير، 2012/2011م، ص11.

(3) نعيمة السعدية، شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة (الجزائر)، جوان، 2007م، العدد الأول، ص3.

(4) نفسه، ص13.

قد يكون من الصعوبة بمكان الوصول إلى مفهوم واحد ودقيق لأكثر المصطلحات الأدبية والنقدية، خاصة إن كان وافداً ودخيلاً، ومما يزيد من صعوبة التعريف تاريخية المصطلح، فنحن نبحث عن مصطلح تعاقبت عليه السنون والعصور[1]، لنجد الكثير من الحمولات الدلالية التي التصقت بلا شك بهذا المصطلح، وأصبحت دلالة من دلالاته.

ومهما تعددت تعريفات هذا الاشتقاق، غير أن – جُلَّها – ركز على ثنائية المعنى الذي تعطيه (ironiea)، فهي تعطي إيحاءً لمعنى، وتُبطن داخلها معنى آخر، وهي في هذا تتشابه مع التورية في البلاغة العربية.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن هناك من يستعمل كلمة (paradox) بدلاً من (ironiea) ليعنوا بها التناقض الظاهري، أو المفارقة اللفظية، في حين جعلها آخرون دلالة على المفارقة بشكل عام[2]، وهي بمعناها هذا تتقارب مع المقابلة في لغتنا العربية.

وبنظرة سريعة على المترجمين وترجماتهم تجد منهم من آثر ترجمة (ironiea) بالسخرية، ومنهم من قابلها بظواهر كوميدية مضحكة[3]، وأيا يكن الاشتقاق، ومهما تعددت الترجمة، فإن كلمة المفارقة لم تظهر إلا عام 1502م، ولم يكثر استعمالها حتى بواكير القرن الثامن عشر في اللغة الإنجليزية، بالرغم من ارتباط هذه الظاهرة بقصة الخلق[4].

(1) ينظر: محمد كندي، في لغة القصيدة الصوفية، ص24.

(2) ينظر: أحمد عبد الله العاطفي، بناء المفارقة في شعر العصر المملوكي، ابن نباتة المصري أنموذجاً، رسالة دكتوراه، 2009/2008م، ص12.

(3) ينظر: نفسه، ص12.

(4) ينظر: سهام حشيشي العشي، المفارقة في مقامات الحريري، مقاربة بنيوية، ص5.

أما جبور عبد النور في المعجم الأدبي والذي يجعل المفارقة ترجمة لـParadoxe فيعرفها بقوله: « رأي غريب مفاجئ، يعبر عن رغبة صاحبه في الظهور وذلك بمخالفة الآخرين وصدمهم في ما يسلمون به »[1].

أما في اللسان العربي فإن ذكر مصطلح المفارقة بما يحويه وبما يعنيه اليوم هو من الوافد الغربي، إلا أن ذلك لا ينفي وجود هذه التقنية بالمطلق في النتاجات الأدبية العربية، فبقليل تمحيص من الغريب للبيان العربي سيجد تلك المفاهيم، وما عنوه بتلك الترجمات موجود فيه، إن لم يكن من أساسيات فهمه، بل إن الدراسات العربية الحديثة التي تتبعت هذا الأسلوب في القصيدة العربية القديمة أكدت توظيف هذه التقنية في بناء القصيدة العربية[2].

وبالعودة إلى المعاجم العربية تجد أن المفارقة مشتقة من المصدر (ف ر ق)، ففي لسان العرب، فَرق الفَرْقُ، خلاف فَرَّقه فَرْقاً، وقيل: فَرَق للصلاح فَرْقاً، وفَرَّق للإفساد تفريقاً، وانفرق الشيء وتَفَرَّق وافترق، فهو يحمل معناها في الانفصال والانفصام، ويمايز بين الفَرق والتفريق فالأولى للصلاح، والثانية للإفساد، كما مايز بين التفرق والافتراق، يقول: « ومنهم من يجعل التفرق للأبدان والافتراق في الكلام، يقال فرقت بين الكلامين فافترقا، وفرقت بن الرجلين فتفرقا » ويضيف قائلاً: « وقفت على مفارق الحديث: أي على وجوهه، وفَرَقَ لي رأيٌ: أي بَدا وظهر »[3].

(1) جبور عبد النور، لمعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط1، 1979م، ص258.

(2) ينظر: محمد كندي، لغة القصيدة الصوفية، ص29.

(3) ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ت: عامر أحمد حيدر، راجعه: عبد المنعم خليل إبراهيم، دار صادر، ط1.

ويرد هذا الجذر عند صاحب القاموس ليقول: « الموضع الذي يفرق فيه الشعر، ومن الطريق الموضع الذي يتشعب من طريق آخر، الجمع: مفارق، ومفارق الحديث: وجوهه، وفَرَقَ له الطريق فروقاً، اتجه له طريقان »[1] فهو هنا يجعله بمعنى التباين والبعد.

لم يستعمل القرآن هذا الاشتقاق على هذا المعنى، لكنه ذكر اشتقاقات أخرى للمصدر في سياقات مغايرة، قال تعالى: ﴿ فِيهَا يُفْرَقُ كُلُّ أَمْرٍ حَكِيمٍ ﴾[2].

وقال أيضاً: ﴿ وَمَا أَنزَلْنَا عَلَى عَبْدِنَا يَوْمَ الفُرْقَانِ ﴾[3]، وقوله ﷻ: ﴿ وَقُرْآناً فَرَقْنَاهُ ﴾[4]، كما قال: ﴿ وَإِذْ فَرَقْنَا بِكُمُ البَحْرَ ﴾[5]، وجذر (ف ر ق) المذكور في الآيات بمعنى: الفصل والشق والقَسْم.

وفيما قد جعل الاشتقاق الغربي للمفارقة المفارقةٌ قائمةٌ على صراع بين معنيين، تجد الاشتقاق العربي يقيم صراعاً بين شيئين في أصل الكلمة ف ر ق بينهما علاقات، إما تباين، أو بعد، أو ظهور.

وعلى ذلك التباين أي تباين المعنى الظاهر عن المعنى الخفي نجد أننا أمام معنى من معاني المفارقة، أما علاقة البعد التي يمكن لمسها من تشعب الطرق، وتعدد وجوه الكلام، نَجد أننا أمام احتمالية قراءات متعددة بتقنية المفارقة، وهنا يبرز الدور المهم للبناء المفارقي، ذلك أنه يفتح آفاقاً واسعة لإنتاج نصوص جديدة بعد كل قراءة، وهذا يقودنا إلى علاقة الظهور التي

(1) ينظر: الفيروز آبادي، القاموس المحيط، دار الجيل، بيروت، ج3، مادة فرق.

(2) الآية: 4، من سورة الدخان.

(3) الآية: 11، من سورة الأنفال.

(4) الآية: 106، من سورة الإسراء.

(5) الآية: 50، من سورة البقرة.

أشير إليها في المعاجم بقوله: فرق لي رأي: أي بدا وظهر، إذ يظهر للقارئ ما لم يظهر له هو، أو لمن سبقه بالقراءة، وكأنه في كل قراءة يظهر له رأي[1].

وخروجاً من المعنى اللغوي العربي والغربي للمفارقة، وذهاباً وبحثاً عن تعريفها عند النقاد، نجد دي سي ميويك في محاولة منه لتبسيط المفهوم، رغم اعترافه بصعوبة ذلك يقدم لنا هذا التعريف فيقول: « المفارقة قول شيء بطريقة تستثير لا تفسيراً واحداً بل سلسلة من التفسيرات المغيرة »[2] أما علي عشري زايد فعرفها بقوله: « تكنيك فني يستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض »[3].

يُضَمِّن كلا التعريفين السابقين للمفارقة معنى المقابلة والتورية في البلاغة العربية، وإن كان أحد دلالات المفارقة ما ذكر، إلا أن التعريفين كانا قاصرين في تحديد مفهوم المفارقة.

كما عرفت نبيلة إبراهيم المفارقة بقولها: « المفارقة تعبير لغوي بلاغي يرتكز على العلاقة الذهنية بين الألفاظ، أكثر مما يعتمد على العلاقة النغمية والتشكيلية »[4]، ويبدو أنه تعريف زئبقي يحمل الكثير بين كلماته، فنبيلة إبراهيم محقة في قولها علاقة ذهنية، لكنها لم تبين نوع العلاقة، لنقول أنه هنا يوجد مفارقة.

(1) ينظر: محمد كندي، في لغة القصيدة الصوفية، ص31.

(2) دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1993م، المجلد الرابع، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون، بغداد، ص161.

(3) نوال بن صالح، مصطلح المفارقة في الوعي البلاغي العربي، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة خضيرة بسكرة، العدد الثالث والعشرون، ص3.

(4) نبيلة إبراهيم، من القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، سلسلة الدراسات النقدية، ص197.

أما ناصر شبانة فيركز في تعريفه على القارئ معرفاً إياها بقوله: « انحراف لغوي يؤدي بالبنية إلى أن تكون مراوغة وغير مستقرة ومتعددة الدلالات وهي بهذا المعنى تمنح القارئ صلاحيات واسعة »[1].

ويبدو أن النقاد في تعريفهم للمفارقة ركزوا على نوع من أنواعها ولم يشملوا بتعريفهم المفارقة بجميع أنواعها، ويعود ذلك إلى ترامي أنواعها ومقاصدها، فالناقد قد يُخْرج مواطن المفارقة في النص، لكنه من الصعب أن يَضع لها تعريفاً شاملاً دقيقاً، يقول محمد العبد في تعريفه لها: « هي صيغة من التعبير تفترض من المخاطب ازدواجية الاستماع، بمعنى أن المخاطب يدرك في التعبير المنطوق معنى عرفياً يكمن من ناحية، ومن ناحية أخرى يدرك أن هذا المنطوق يرمي إلى معنى آخر يحدده الموقف »[2]، وهنا تدرك أن محمد العبد ركز على المفارقة الموقفية في تعريفه، كما فعلت سيزا قاسم عندما عرفت المفارقة فقالت: « وتعرف المفارقة بأنها استراتيجية قول ولكنها في الوقت نفسه تنطوي على جانب إيجابي، فقد ينظر إليها على أنها سلاح هجومي فعال، هذا السلاح هو الضحك لكنه ليس الضحك الذي يتولد عن الكوميديا، بل الضحك الذي يتولد عن التوتر الحاد، والضغط الذي لا بد أن ينفجر، وتتميز المفارقة بالغموض الذي يكتنف القول، وتتميز كذلك بالإحساس الغريب، الذي يولده اشتمالها على عناصر متعارضة، وتكمن الطبيعة الإشكالية في حل دلالة المفارقة في هذا النوع من الغموض ...»[3].

تدفع هذه التعريفات إلى القول: بأن مفهوم المفارقة واسع وفضفاض، فقول الشيء وإرادة نقيضه هو نقطة البداية، لتشمل مقومات فنية تدعو إلى السخرية تارة وإلى الضحك تارة أخرى، ولتنتهي بمفاهيم جديدة في كل مرة.

---

(1) يبرير فريحة، المفارقة الأسلوبية في مقامات الهمذاني، رسالة ماجستير، 2010/2009م، ص3.

(2) محمد العبد، المفارقة القرآنية، دراسة في بنية الدلالة، دار الفكر العربي، ط1، 1994م، ص15.

(3) نوال بن صالح، مصطلح المفارقة في الوعي البلاغي، ص3.

عناصر المفارقة ووظيفتها

عناصر المفارقة:

يقود البحث في تقنية المفارقة، إلى البحث عن عناصرها، فلكل شيء عناصر ومقومات، تميّزه وتأخذ بيد الباحث للتدليل عليه، وتحمله إلى الكشف عنه، ولما كان العمل الأدبي حلقة وصل بين كاتب وقارئ، كان لابد من توافر عناصر التواصل فيه، وهي:

- **المُرسل:** وهو الكاتب أو المتكلم، ويوازيه هنا صانع المفارقة.
- **المُستقبل:** وهو مَن يقوم بإنتاج دلالة الرسالة، من قارئ، أو سامع، ويقابله هنا المتلقي.
- **الرسالة:** وهي التي تتضمن بنية مُفارقة.

تشترك المفارقة والأعمال الأدبية في هذا الثلاثي بشكل عام، أما بشكل خاص فللمفارقة عناصر تميزها عن غيرها من الأدوات البلاغية، أول تلك العناصر كما ذكرت نبيلة إبراهيم:

1- وجود مستويين للمعنى في التعبير الواحد: مستوى سطحي للكلام، وآخر كامن لم يعبر عنه، وهو ما يلح القارئ على اكتشافه، وسماه دي سي ميويك بعنصر المظهر والحقيقة، والسطح والعمق[1].

وأياً يكن الاسم، فالعنصر الأول يقودنا إلى القول بأن المفارقة ذات طبيعة ثنائية، ثنائية فعلية أو تقديرية[2]، وهذا هو التوتر الأول في المفارقة.

2- إدراك التناقض والتعارض، ليتم الوصول للمفارقة[3]، ويعني أن وجود معنيين للكلام الواحد لا يكفي بل لابد من إدراك التناقض بين مؤدى المعنى الأول، وما يؤديه المعنى الثاني، وهذا

(1) ينظر: نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، ص201.
(2) ينظر: محمد عبد المطلب، كتاب الشعر، الشركة المصرية العالمية للنشر، لوتجمان، 2002م، ص61.
(3) ينظر: نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، ص201.

العنصر يذكر بالتورية، ففي التورية كذلك يرِى معنيين وما يؤديه كل معنى مخالف تماماً للمعنى الآخر، بل ما يهدف إليه، ويمكن إدراك هذا التناقض في القارئ، فلابد أن يكون القارئ يقضاً دقيقاً ليعي ذلك التناقض، وليكشف عن جماله، « ولأن المفارقة تعتمد (التخالف والتناقض والتفرق والافتراق) فإن نتائجها تأتي مشحونة بكل هذه الأبعاد، على معنى أنها قد تدفع بكل ذلك إلى أحد الأطراف المشاركة في بنائها فيمتلئ بكم هائل من التوتر والتناقض والصدام، وقد يكون العكس، أي أنها تصبح عملية (تطهير) لهذا الطرف من كل ذلك، فيدخل في دائرة (الانفراج) والراحة، وقد تعمل المفارقة على إعادة التوازن عموماً للذوات في مواجهة نفسها، وفي مواجهة واقعها[1] "أي" أن العنصر هو الذي يفتح المجال للمفارقة بتعدد القراءات، كما أنه يمكنها من تأدية غرضها الذي تهدف إليه حسب نوعها:

3- وجود ضحية في المفارقة[2]: تعتمد المفارقة على ما يسمى بنظرية (التوصيل) (المرسل – الرسالة – المستقبل) لكن المفارقة تحتاج إلى طرف إضافي هو (ضحيتها)، ورأى بعضهم أن هناك فارقاً بين متلقي المفارقة ومن تقع عليه المفارقة (الضحية) ذاهباً إلى أن المتلقي قد يكون هو الضحية، وقد تكون الضحية غير هذين[3]، وفي هذا يقول د. محمد كندي إذ لم يُسَلِّم بهذا الفهم: « لا يمكن لأحد أن يقع ضحية لنص ما لم يدخل معه في حوار من نوع معين، فإذا دخل طرفاً في الحوار صار ضمن دائرة التلقي، وإن لم يكن مقصوداً، أو ربما لم يكن موجوداً زمن إبداع النص المفارقي »[4]، ولذلك فإن الضحية في المفارقة برأيه لابد وأن يكون ضمن دائرة القراء[5].

(1) محمد عبد المطلب، كتاب الشعر، ص62.

(2) ينظر: يبرير فريحة، المفارقة الأسلوبية في مقامات الهمذاني، ص29.

(3) ينظر: محمد عبد المطلب، كتاب الشعر، ص62.

(4) محمد كندي، في لغة القصيدة الصوفية، ص349.

(5) ينظر: نفسه، ص348 – 349.

أما ناصر شبانة فقد أورد عناصرها في الآتي:

1- وحدة البناء: ويقصد بها اللفظة الواحدة أو البنية اللغوية الواحدة التي تخرج لدلالات متعددة، ويشترط وجود علاقة تضاد بين دلالتين على الأقل، ليأتي دور القارئ الفطن في اكتشاف المعنى الذي يذهب إليه صانع المفارقة.

وشبانة يخالف نبيلة إبراهيم، حيث جمع بين العنصرين الأول والثاني عندها في عنصر واحد[1].

2- القرينة أو المفتاح: والقرينة عند نبيلة إبراهيم « هي ذلك الخيط الذي يعين على فك الشفرة في النص المفارق »[2]، فهي تستوجب من منتج المفارقة تقديم مفاتيح، التي في العادة تكون قرائن سياقية لا لفظية؛ ليتسنى للمتلقي اكتشاف المعنى الباطن[3].

3- ضحية المفارقة: هذه الضحية يحدد دورها الكاتب، والقارئ مكتشف المفارقة ينظر إليها نظرة المتعاطف والساخر في ذات الوقت، فرضياً؛ لأنه لا يمكن الحكم عليها إلا من خلال نص كتبه المرسل، وصوّره كيف يشاء، فقد تكون الضحية لم تقع أصلاً.

4- عدم الإجماع: أي أن البنية تستوجب تغييرات متفاوتة، وذلك بحسب المتلقي وكيفية اكتشافه للمعنى[4].

5- وأسماها بعضهم "التعدد": وهو الذي يميز بين المفارقة، وباقي فنون القول المجازية[5]، وهو كذلك ما يمنح المفارقة تعدد الدلالات، بل الدلالات المتباينة، وهو ما يصلح لنظرية التلقي.

---

(1) ينظر: المفارقة الأسلوبية في مقامات الهمذاني، ص29.
(2) المفارقة في مقامات الحريري، ص45.
(3) ينظر: المفارقة الأسلوبية في مقامات الهمذاني، ص29.
(4) ينظر: نفسه، ص29.
(5) ينظر: مقامات الحريري، ص47.

وظيفتها:

تشكل الفنون البلاغية البناء الجمالي للعمل الأدبي، كما شكلت الألفاظ والجمل البناء اللغوي له، والمفارقة إحدى تلك الفنون، لكن الأمر لا يقتصر على كونها أداة تسهم في ذلك البناء، بل تتعداه إلى وظيفة تقوم بها، ويريد أن يصل عن طريقها منتج العمل.

وقد سبقت الإشارة إلى أن تعدد مفهوم المفارقة كان تبعاً لتعدد أنواعها، ووظيفتها، فوظيفة المفارقة الدرامية غير وظيفتها كمفارقة لفظية، لكنها بشكل عام لها وظيفة مهمة في الأدب، وتبرز تلك المهمة بشكل خاص في الشعر، فهي تتجاوز في الشعر الفطنة وشدة الانتباه إلى الخلق الدلالي في القصيدة عبر التضاد[1].

شبه البعض المفارقة بِذَرَّة الملح التي تجعل الطعام مقبولاً[2]، فيما اعترض دي سي ميويك هذا التشبيه مستنداً على أن ثمة مناسبات في الحياة والفن لا تكون المفارقة فيها مطلوبة، ليقول: « بأن للمفارقة وظيفة إصلاحية في الأساس فهي تشبه أداة التوازن التي تبقي الحياة متوازنة أو سائرة على خط مستقيم »[3].

يوافق ناصر شبانة دي سي ميويك في رؤيته لوظيفة المفارقة[4]، ويبدو أن هذه الوظيفة كانت انطلاقاً من أن المفارقة تعمل على تسليط الضوء على الجوانب السلبية في الأشخاص أو الأحداث أو المواقف، عملاً على إصلاحها، أو التنبيه عليها، أما التوازن فهو انطلاقٌ من أنها تأخذ مكاناً وسطاً بين الجد والهزل كلفظ وشخوص وأحداث وصورة.

(1) ينظر: يبرير فريحة، المفارقة الأسلوبية في مقامات الهمذاني، ص30.

(2) ينظر: نبيلة إبراهيم، القص في النظرية والتطبيق، ص196.

(3) دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ص125.

(4) ينظر: سهام حشيشي، المفارقة في مقامات الحريري مقاربة بنيوية، ص55.

أما نبيلة إبراهيم فقد نبّهت إلى تعدد وظائف المفارقة بقولها: وتتعدد أشكال المفارقة وأهدافها، فقد تكون سلاحاً للهجوم الساخر، وقد تكون أشبه بستار رقيق، يشف عما وراءه من هزيمة الإنسان، وربما أدارت المفارقة ظهرها لعالمنا الواقعي وقلبته رأساً على عقب، وربما كانت المفارقة تهدف إلى إخراج أحشاء قلب الإنسان الضحية لترى ما فيه من متناقضات وتضاربات تثير "الضحك"[1].

ورغم جزم نبيلة إبراهيم بتعدد أنواع المفارقة وأهدافها، إلا أن كلامها يشي بأن السمة الغالبة للمفارقة هي أنها أداة للسخرية، حتى وإن جاءت في صورة تثير الضحك.

يوافقها في ذلك محمد العبد غير أنه يشير إلى أنها قد لا تكون أداة للسخرية، لكنها قد تكون أداة تلطيفية، ممثلاً لذلك بقولهم: هذه ليست فكرة غبية! ففي العبارة إشارة إلى قدر من الذكاء، وعلى العكس فإن قيل مثلاً: هذه ليست – بحال – فكرة ذكية، فهنا المفارقة استعملت على نحو تلميحي تلطيفي للتهوين من أمر الغباء[2].

ويرى محمد العبد إلى جانب ذلك في المفارقة: « عاملاً من عوامل التطور الدلالي للغة، من حيث إن اللفظ يكتسب معنى جديداً هو من معناه القديم بمنزلة النقيض »[3]، نعم إن المفارقة تمنح الألفاظ تعدد الدلالات، ذلك أنها تطلق النقيض وتريد تقيضه من جهة؛ وأنها تسمح بتعدد القراءات، فمفارقة واحدة قد تنتج دلالات مختلفة، مما يُكْسب الألفاظ معانيَ جديدةً في كل مرة.

وبفهم أكثر عمقاً ووضوحاً يرى محمد عبد المطلب أن المفارقة قد تدفع أحد أطرافها المشاركين (المنتج – المتلقي – الضحية) إلى بنائها، أو العكس فتصبح المفارقة عملية تطهير

(1) نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، ص198.
(2) ينظر: محمد العبد، المفارقة القرآنية دراسة في بنية الدلالة، ص16.
(3) نفسه، ص9.

لذلك الطرف، ويذهب إلى ما ذهب إليه دي سي ميويك من أن وظيفة المفارقة التوازن والإصلاح، فيقول: « وقد تعمل المفارقة على إعادة التوازن عموماً للذوات في مواجهة واقعها »[1].

يتفق الدارسون على أن للمفارقة وظيفة تؤديها تتعدى فيها كونها أداة جمالية تعمل على زخرفة القول عند إيصال المعنى، كما أنها تتجاوز قول الشيء وإرادة نقيضه، وإن كانت أول غاياتها هي هذا المعنى، كما يتجلى للباحث أن السخرية والتهكم هي إحدى أبرز وظائف المفارقة، غير أنها لا تقف عند هذه الوظيفة، بل تسخرها لوظيفة أسمى ألا وهي (التوازن والإصلاح).

تشعر وأنت تبحث عن المفارقات في النصوص كم أنها تباغت القارئ، وتنشط فكره ليغوص أكثر في البحث عنها، وإيجادها، لتمنحه أخيراً حساً اكتشافياً، يمكنه من إظهار العلاقات الخفية في بنية النص، وعدم الانخداع بظاهره[2]، ومن ثم فهي تسعى لأن تترك السؤال مفتوحاً على المعنى الحرفي الذي قصده منشئ النص[3].

لا يمكن إجمالُ وظائف المفارقة في وظيفة واحدة، لكن ما يمكن قولهُ هو أن المفارقة تعد رمزاً للتلميح أياً كان الغرض من ذلك التلميح، إرادة النقيض، أو السخرية، أو إصلاح الذات، أو حتى إصلاح الواقع، فتدفع القارئ إلى تأملها، وتأمل مقاصدها، لتفتح بذلك أبواب الاحتمالات عند كل قراءة.

---

(1) محمد عبد المطلب، كتاب الشعر، ص62.

(2) ينظر: نعيمة سعدية، شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد الأول، جوان، 2007م، ص9.

(3) ينظر: محمد كندي، في لغة القصيدة الصوفية، ص27.

الفصل الأول

الرسائل الإخوانية، خصائص وملامح، وفيه :

المبحث الأول : نشأة فن كتابة الإخوانيات (أشهر الأعمال والأعلام).

المبحث الثاني : الخصائص الفنية للرسائل الإخوانية.

المبحث الثالث : الملامح السردية في بناء الرسائل الإخوانية.

1 – 1 نشأة فن كتابة الإخوانيات (أشهر الأعمال والأعلام)

تُعد الرسائل الإخوانية أحد أشكال الكتابة التي عبّر فيها الكتّاب عن عواطفهم ومشاعرهم، ويُعد عبدالحميد الكاتب هو الأستاذ الأول لأهل صناعة كتابة الرسائل، حيث إنه أول من مهد سبلها وميز فصولها وأطال التحميدات في صدرها، وميزها عن غيرها من الكتابات[1].

والرسائل أنواع، فمنها ما كانت معهودة في العصر الأموي مع عبدالحميد الكاتب وبعده، وهذه كانت – فيما يبدو – ديوانية يرسلها الكتاب لبعضهم نصحاً أو أمراً؛ لأجل عملهم في كتابة الدواوين.

أما الرسائل الإخوانية فنوع عرفه العباسيون عبّروا فيه عن عواطفهم، وأبدعوا في تصويرها، فهنأوا في الفرح إخوانهم، وواسوهم في حزنهم، وعاتبوهم تارة، وذكّروهم بحق الأخوّة والمودة بينهم تارة أخرى، وعلى هذا تنوعت الرسائل واختلفت، حتى اشتهر الكثير منها، ومن أشهر الأعمال: ما كتبه العَتَّابي[2] في الاستعطاف: لصديق له يطلبه في أيام شحيحة:

« أطال الله بقاءك وجعله يمتد بك إلى رضوانه وجنته، أما بعد فإنك كنت روضة من رياض الكرم تبتهج النفوس بها، وتستريح القلوب إليها، وكنا نعفيها من النجعة استتماماً لزَهْرتها، وشفقة على نضرتها، وادخاراً لثمرتها، حتى مرت بنا في سفرتنا هذه سنة كانت قطعة من سني يوسف، اشتد علينا كَلَبُها، وأخلفتنا غيومُها، وكذبتنا بروقُها، وفقدنا صالح الإخوان فيها،

(1) ينظر: أحمد الهاشمي، جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1، 1999م، ج1، 2/ص284.

(2) كلثوم بن عمرو بن أيوب التغلبي، ولد سنة 220 هـ، كاتب حسن الترسل، وشاعر مجيد يسلك طريق النابغة، صنف كتبا منها: "فنون الحكم" و"الآداب" و"الخيل" و"الأجواد"، ينظر في ترجمته: خير الدين الزركلي، الأعلام، دار العلم للملايين، ط15، مايو 2002م، ج5/ص231، ومحمد ابن إسحاق ابن النديم، الفهرست، تحقيق: د. ناهد عباس عثمان، دار قطري بن الفجاءة، ط1، 1985م، ص238.

فانتجعتك، وأنا بانتجاعي إياك شديد الشفقة عليك، مع علمي بأنك نعم موضع الزاد، واعْلَم أن الكريم إذا استحيا من إعطاء القليل، ولم يَحْضُرْه الكثير، لم يُعرف جوده، ولم تَظهر همته؛ وإنما أقول في ذلك:

ظِلَّ اليَسارِ على العباس ممدود ⁂ وقلبُهُ أبداً بالبخلِ معقودُ

إن الكريم لَيُخْفِي عنك عُسَرَتَه ⁂ حتى تراه غنياً وهو مجهودُ

وللبخيل على أمواله عِلَلٌ ⁂ زرقُ العيونِ عليها أَوجُه سودُ

إذا تَكرّهتَ أن تعطي القليل ولم ⁂ تقدر على سَعَةٍ لم يظهر الجودُ

بُثَّ النَّوالَ ولا تمنعْك قِلَّتُهُ ⁂ فكلُّ ما سَدَّ فقراً فهو محمودُ »[1]

ويقال إن صديقه قرأها فشاطره ماله وأعطاه إحدى نعليه ونصف قيمة خاتمه من فرط تأثيرها فيه.

وعلى هذا النحو اشتهرت رسالة الاستعطاف لإبراهيم بن سَيَّابة[2].

وقد بلغ من إعجاب أهل بغداد بها أن حفظوها، كما يقول الجاحظ، هذه الرسالة استعطف بها إبراهيم يحيى بن خالد البرمكي بعد أن أنكر منه شيئاً، فكتب إليه يقول: « للأصيد الجواد، الواري الزناد، الماجد الأجداد، الوزير الفاضل، الأشمِّ الباذل، اللباب الحُلاحل، من المستكين المستجير، البائس الضرير، فإني أحمدُ الله ذا العزة القدير، إليك وإلى الصغير والكبير، بالرحمة العامّة، والبركة التامة، أما بعد فاغنم واسلم، واعلمْ إن كنت تعلَمُ، أنه من يَرْحَم يُرْحَم، ومن يَحْرِم

(1) أبو هلال العسكري، جمهرة الأمثال، تحقيق أبو الفضل إبراهيم، وعبدالمجيد قطامش، ط2، 1988م، ج2/ص250.

(2) شاعر عباسي، عرف بمدحه لإبراهيم الموصلي وابنه إسحاق اللذين كانا يغنيان بشعره، ينظر: الجاحظ، البيان والتبيين، ج1/ص405، والأغاني، للأصفهاني، ج12/ص88.

يُحْرَم، ومن يُحسن يَغْنَم، ومَن يصنع المعروف لا يَعْدم، وقد سبق إليَّ تَغضُّبك عليَّ، واطِّراحك لي، وغفلتك عني بما لا أقوم له ولا أقعد، ولا أنتبه ولا أرقد، فلست بحيّ صحيح، ولا بميت مستريح، فَرَرْتُ بعد الله منك إليك، وتحملت بك عليك، ولذلك قلت:

أسرعتْ بي حثّاً إليك خِطائي ⁂ فأناخت بِمُذْنِب ذي رجاءِ

راغبٍ راهبٍ إليك يُرَجِّي ⁂ منك عفواً عنه وفضلَ عطاءِ

ولعمري مَا مَنْ أَصرّ، ومن تا ⁂ بَ مُقِرّاً بذنبه بِسَواءِ

فإن رأيت – أراك الله ما تحب، وأبقاك في خير – أن لا تزهد فيما ترى من تَضرُّعي، وتخشُّعي، وتذللي، وتخضعي، فإن ذلك ليس مني بنَحيزة، ولا طبيعة، ولا على وجه تصيّد وتصنُّع، ولا تخدُّع، ولكنه تذلل، وتخشع، وتضرع من غير ضارع ولا مهين، ولا خاشع لمن لا يستحق ذلك إلا لمن التضرع له عِزٌّ ورفعَةٌ وشرف »[1].

فقرأها البرمكي فعفا عنه ورضي، ووصله.

ومن أشهر الأعلام: ابن المُقَفَّع[2]، فهو إضافة إلى ما نقله إلى العربية من ثقافات أخرى، كتب أيضاً رسائل إخوانية، أطال في بعضها وأوجز في بعضها الآخر، واستمد من ألفاظ القرآن تأكيداً على معانيها، ومن الأول منها ما كتبه يصف فيها أحد إخوانه قائلاً: « إني مخبركَ عن صاحبٍ كان مِن أعظم الناس في عيني، وكان رأسُ ما أَعْظَمه عندي صغر الدنيا في عينه،

(1) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق فوزي عطوي، دار صعب – بيروت، ط1، 1986، ج1/ص493.

(2) عبدالله بن المقفع، وهو من أهل فارس، وكان مجوسياً وأسلم على يد عيسى بن علي عم السفاح والمنصور بني العباس، ولد بمدينة جور سنة 106هـ، وتوفي سنة 142هـ، ينظر: ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، حققه: د. إحسان عباس، دار صادر – بيروت، ج2/ص251، وعبدالله بن المقفع، كليلة ودمنة، اعتنى به محمد راجي، دار المعارف، بيروت – لبنان، ط1، 2004.

كان خارجاً من سلطان بطنه، فلا يشتهي ما لا يجد، ولا يُكثر إذا وجد، وكان خارجاً من سلطان فَرْجه، فلا يدعو إليه، ولا يستخف له رأياً ولا بدناً، وكان خارجًا من سلطان الجهالة، فلا يُقْدم إلا على ثقةٍ أو منفعة، وكان أكثر دَهره صامتاً، فإذا قال بَذَّ القائلين، وكان يُرَى ضعيفاً مستضعفاً، فإذا الجدُّ فهو الليث عادياً، وكان لا يدخل في دعوى، ولا يشارك في مِراء، ولا يُدْلي بحجة، حتى يجد قاضياً عدلًا وشهوداً عدولًا، وكان لا يلوم أحداً على ما قد يكون العذر في مثله، حتى يعلم ما اعتذاره، وكان لا يشكو وجعاً إلا إلى من يرجو عنده البُرْء، ولا يصحب إلا من يرجو عنده النصيحة لهما جميعاً، وكان لا يتبرَّم، ولا يتسخَّط، ولا يتشكَّى، ولا يتشهَّى، ولا يَنْقم مِن الولّي ولا يغفل عن العدو، ولا يَخُص نفسَه دون إخوانه بشيء من اهتمامه وحيلته وقوته، فعليك بهذه الأخلاق إن أطقت، ولن تطيق، ولكنَّ أَخْذَ القليل خيرٌ من ترك الجميع، وبالله التوفيق »[1].

وواضح أن ابن المقفع هنا متأثر بالآداب الفارسية، مما جعل شوقي ضيف يُعَقِّب على هذه الرسالة قاصداً البعد التعليمي: « إنه لم يصف فيها أخاً بعينه، إنما وصف المثل الأعلى للأخ الكامل، أو بعبارة أدق للرجل الفاضل »[2].

ومن هؤلاء الأعلام – أيضاً – أحمد بن يوسف[3] الذي كتب إلى بعض إخوانه يهنئه بمولود له فقال: « بارك الله لك في مولودك الذي أتاك وهنأك نعمته بعطيَّته، وملأَّك كرامَتَه بفائدتك، وأدام سرورك بريادته، وجعله بارّاً تقيّاً، ميموناً مباركاً زكيّاً، ممدوداً له في البقاء مُبَلَّغاً

(1) ابن المقفع، آثار ابن المقفع (الأدب الكبير)، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط، 1989م، ص278 – 279.

(2) شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي (العصر العباسي الأول)، دار المعارف – القاهرة، ط11، ص252.

(3) أحمد بن يوسف بن القاسم بن صبيح العجلي بالولاء، من أهل الكوفة، وزيراً وكاتباً مترسلاً وشاعرا، وكانت وفاته سنة 213هـ، ينظر: الأعلام، للزركلي، 272/1، ينظر: ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ج1/ص143.

غاية الأمل، مشدوداً به عَضُدُك، مكثراً به ولدُك، مُداماً به سرورُك، مدفوعاً به الآفاتِ عنك، مشفوعاً بأكثرِ العدد، من طيِّب الولد »[1].

وممن أُثِرت عنه رسائلُ كثيرة أبو عليّ البصير[2] ومن رسائله ما كتبه إلى عُبَيدِ الله بن يحيى بن خَاقان وزير المتوكل يمدحه فقال: « إن أمير المؤمنين لما استخلصك لنفسه، وائتمنك على رعيّته، فنطق بلسانك وأخذ وأعطى بيدك، وأورد وأصدر عن رأيك، وكان تفويضه إليك بعد امتحانه إياك، وتسليطه الحقَ على الهوى فيك، وبعد أن مَثل بينك وبين الذين سَمَوا لمرتبتك، وجَرَوا إلى غايتك، فأسقطهم مضاؤك، وخُفُّوا في ميزانك، ولم يزدك – أكرمك الله – رِفعة وتشريفاً إلا ازددتَ له هَيبة وتعظيماً، ولا تسليطاً وتمكيناً إلا زدت نفسك عن الدنيا عزوفاً وتنزيهاً، ولا تقريباً واختصاصاً، إلا ازددت بالعامة رأفةً وعليها حَدَباً، لا يُخْرجك فَرْط النصح له عن النظرِ لرعيته، ولا إيثارُ حقِّهِ عن الأخذِ بحقها عنده، ولا القيامُ بما هو له عن تضمُّن ما هو عليه، ولا يُشْغلك معاناة كبار الأمور عن تفقُّد صغارها، ولا الجِدُّ في صلاح ما يَصْلُح منها عن النظر في عواقبها، تُمْضي ما كان الرَّشد في إمضائه، وترجئ ما كان الحزم في إرجائه، وتَبْذُل ما كان الفصلُ في بذله، وتمنع ما كانت المصلحة في منعه، وتلين في غير تكبُّر، وتخص في غير ميل، وتعمّ في غير تصنُّع، لا يَشْقَى بك المُحِقُّ وإن كان عدوّاً، ولا يسعد بك المُبْطِلُ وإن كان وليّاً، فالسلطان يعتد لك من الغَناء والكفاية، والذَّبِّ والحياطة، والنُّصح والأمانة، والعفة والنزاهة، والنَّصَب فيها أدّى إلى الراحة، بما يراك معه، حيث انتهى إحسانه إليك، مستوجباً للزيادة، وكافة الرعية – إلا من غَمَط منهم النعمة – مُثْنُون عليك بحسن السِّيرة، ويُمْن النقيبة،

(1) أحمد زكي صفوت، جمهرة رسائل العرب في عصور العربية الزاهرة، المكتبة العلمية، بيروت – لبنان، المجلد الثالث، ص367.

(2) شاعر بليغ مرسل، بينه وبين أبي العيناء هجاء ومكاتبات طيبة، وله فيه أشعار، له كتاب ديوان شعره، كتاب رسائل، ينظر في ترجمته: ابن النديم، الفهرست، ت: ناهد عباس عثمان، ص24.

ويعُدُّون من مآثرك أنك لم تُدْحِض لأحد حُجّةً، ولم تدفع حقا لشُبْهة، وهذا يسير من كثير، لو قصدنا لتفصيله، لأنفدْنا الزمان قبل تحصيله، ثم كان قصدُنا الوقوف دون الغاية منه »[1].

ويعد أبو العَيْنَاء[2] ومحمد بن مُكرم[3] على شاكلة أبي علي من الكتاب البلغاء الذين عاصروا أبا علي، فمن رسائل الأول ما أرسل به إلى عبيد الله بن يحيى بن خاقان يشكوه فيها ابنه لما أهداه فرساً غير فارَّة فقال فيها: « أُعلم الوزير – أيده الله – أن أبا علي محمداً أراد أن يَبَرَّني فعقَّني، وأن يُرْكبني فأرجَلني، أمر لي بدابة تقف للنَّبرة وتعثرُ بالبَعْرة، كالقضيب اليابس عجفاً ... »[4].

ومن رسائل الثاني في الاعتذار قوله لبعض الرؤساء: « نَبَتْ بي عنك غِرَّة الحداثة، فردتني إليك التجربة، وباعدتني عنك الثقة بالأيام، فأدنتني إليك الضرورة، ثقة بإسراعك إليَّ، وإن أبطأت عنك، وقبولُكَ لعذري وإن قصّرتُ عن واجبك، وإن كانت ذنوبي قد سَدَّت مسالك الصَّفح عني. فراجع في مجدِك وسؤددك، وإني لا أعرف موقفاً أذلّ من موقفي، لولا أن المخاطبة فيه لك، ولا خُطَّةً أدنأ من خطتي، لولا أنها فضي طلب رضاك »[5].

(1) زهر الآداب وثمار الألباب، لابي إسحاق إبراهيم بن علي الحصري القيرواني، دار الفكر العربي، دار إحياء العربية، ط2، ج1، ص383

(2) محمد بن القاسم بن خلاد بن ياسر الهاشمي، أديب فصيح، كاتب مترسل، من ظرفاء العالم، اشتهر بالنوادر، ولد بالبصرة سنة 191هـ، وتوفي سنة 283هـ، ينظر: الأعلام، للزركلي، ج6/ص334، وينظر: شمس الدين الذهبي، سير أعلام النبلاء، تحقيق: مجموعة محققين بإشراف: شعيب الأرناؤوط، مؤسسة الرسالة، ج25/ص310.

(3) كاتب بليغ مترسل وله رسائل، ابن النديم، الفهرست، ص243.

(4) أحمد زكي صفوت، جمهرة رسائل العرب في عصور العربية الزاهرة، المكتبة العلمية، بيروت – لبنان، المجلد الرابع، ص135 – 136.

(5) أبو محمد عبدالله بن مسلم بن قتيبة، عيون الأخبار، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ج3/ص247.

وقد شارك الساسة وأبناؤهم الكتّاب في كتابة الرسائل الإخوانية، فتبادلوا التهاني والتعازي والاعتذار والشوق، وكان من هؤلاء ابن المعتز[1]، ومن رسائله أن كتب إلى صديقه وزير المعتمد عبيد الله بن وهب يهنئه بالعيد ويدعو له: « أخرتني العلة عن الوزير – أعزه الله –، فحضرت بالدعاء في كتابي لينوب عني، ويَعْمُر ما أخلته العوائق مني، وأنا أسأل الله تعالى أن يجعل هذا العيد أعظم الأعياد السالفة بركة على الوزير، ودون الأعياد المستقبلة فيما يُحِب ويُحَبُّ له، ويقبل ما توسَّل به إلى مرضاته، ويضاعف الإحسان إليه على الإحسان منه، ويمتعه بصحبة النعمة ولباس العافية، ولا يُريه في مسرَّة نقصاً، ولا يقطع عنه مزيداً، ويجعلني من كل سوء فداه، ويُصْرِف عيونَ الغيرِ عنه، وعن حَظِّي منه »[2].

ومن الرسائل ما جمع بين الشعر والنثر، ومن ذلك ما كتبه إبراهيم بن العباس بن محمد الصولي[3] يستعطف بها ابن الزيات: « كتبت إليك وقد بلغت المُدْية المَحَزَّ، وعَدَت الأيام بك عليّ بعد عَدْوِي بك عليها، وكان أسوأ ظني وأكثر خوفي أن تسكن في وقت حركتها، وتكفَّ عند أذاها، فصرتَ علي أضرَّ منها، وكفَّ الصديق عن نصرتي وبادر إليَّ العدوُّ تقرُّباً إليك.

أخُ بينـــي وبـــين الدّهـــ ⁂ ـــرِ صـــاحبَ أَيَّنـــا غَلَبـــا

صـــديقي مـــا اســـتقام فـــإن ⁂ نَبَـــا دَهْـــرٌ علـــيَّ نَبَـــا

وثَبْـــتُ علـــى الزمـــان بـــه ⁂ فعـــاد بـــه وقـــد وَثَبَـــا

(1) عبدالله بن محمد المعتز بالله بن المتوكل بن المعتصم بن الرشيد العباسي، أبو العباس، ولد ببغداد سنة 247هـ وتوفي في 296هـ، الزركلي، الأعلام، ط15، 2002م، ج4/ص118.

(2) أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري القيرواني، زهر الآداب وثمر الألباب، ج1/ص183.

(3) إبراهيم بن العباس بن صول، يكنى بأبي إسحاق، ولد سنة 176هـ، نشأ في بغداد، وتوفي في 243هـ، كان كاتباً لدى المعتصم والواثق والمتوكل، وله ديوان شعر مشهور، ينظر: الزركلي، الأعلام، ج1/ص45.

ولـــو عـــاد الزمـــان لنـــا ⁂ لعـــاد بـــه أخـــاً حَـــدِبَا »[1]

أما الجاحظ[2] فلا عجب أنه كان يُعرف بمنطقه وأدبه، ولا عجب أن تكون رسائله على هذه الشاكلة، حيث إنه كتب لصديقه ابن الزيات كتاباً يستعطفه فيه بعد ما أحس من جفاء له: « أعاذَك الله من سوء الغضب وعصَمَك من سَرَف الهوى، وصَرَف ما أعارك من القوة إلى حب الإنصاف، ورجَّح في قلبك إيثار الأناة، فقد خفتُ – أيدك الله – أن أكون عندك من المنسوبين إلى نَزَق السفهاء، ومجانبة سبلِ الحكماء، وبعد فقد قال عبدالرحمن بن حسان بن ثابت:

وإنَّ امْـرأً أمســى وأصْـبح ســالماً ⁂ مـن النـاس إلا مـا جَنَـى لسـعيدُ

وقال آخر:

ومَـنْ دعـا النـاس إلـى ذَمِّـهِ ⁂ ذَمّـــوه بـــالحق وبالباطـــل

فإن كنتُ اجترأت عليك – أصلحك الله – فلم اجترئ إلا لأن دوام تغافُلِك عني شبيه بالإهمال الذي يورث الإغفال، والعفو المتتابع يُؤْمن من المكافأة، ولذلك قال عُيَيْنة بن حصن ابن حذيفة لعثمان – رحمه الله –: « عُمَرُ كان خيراً منك، أرهقني فأتقاني، وأعطاني فأغناني » فإن كنتَ لا تهَبُ عقابي – أيدك الله – لخِدْمَة، فهبْه لأياديك عندي، فإن النعمة تشفع في النقمة، وإلَّا تفعل ذلك لذلك فعُدْ إلى حسن العادة، وإلا فافعل ذلك لِحُسْن الأحدوثة، وإلا فَأتِ ما أنت أَهْلُه من العفو، دون ما أنا أهله من استحقاق العقوبة، فسبحان من جعلك تعفو عن

(1) الأصفهاني، الأغاني، مركز تحقيق التراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992م، ج1/ص56.

(2) أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب الكناني، كبير أئمة الأدب ورئيس الفرقة الجاحظية من المعتزلة، ولد سنة 163هـ، وتوفي سنة 255هـ، ينظر: الزركلي، الأعلام، ج5/ص74، وينظر: تاريخ بغداد، الخطيب البغدادي، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ج12/ص212، والجاحظ، البيان والتبيين، ج1/ص5.

المتعمد، وتتجافى عن عقاب المُصرّ، حتى إذا صرتَ إلى من هَفْوَته ذِكْرٌ، وذنبه نسيان، ومن لا يعرف الشكر إلا لك، والإنعام إلا منك، هَجَمت عليه بالعقوبة، واعلم – أيدك الله – أن شَيْن غضبك عليَّ كزَيْن صفْحك عني، وأن موتُ ذكري مع انقطاع سَبَبي منك، كحياةِ ذكركَ مع اتصال سببي بك واعلم أن لك فِطنة عليم، وغفلة كريم، والسلام »[1].

وهناك من الكتاب من نبغ في النثر كما في الشعر، كما هو حال أحمد بن أبي طاهر طيفور[2] الذي أغدق عليه علي بن يحيى المنجم فشكره برسالة قال فيها: « إن أحقَّ معروف بأن يشكر، ويد بارة بأن لا تُكفر، وأحق واجب بأن يؤدَّى، وإحسان وبرٌّ بأن يجَازى معروفك – أعزك الله – عندي، ويدك قِبَلي، وحقك عليّ، وإحسانك إليّ، لأن المعروف يَحْسُن عند الأحرار موقعه، ويجب عليهم شكره ونشره والإشادة بذكره، تطوَّع مبتدئاً، وتَشْفع ما تَقدم مُعقباً، وتُحْسن رَبَّ ما أسديته متفضلاً، لا أخلاك الله من برٍّ وإحسان، ولا أخلانا منك في حال »[3].

وإذا انتقلنا إلى الأندلس وبحثنا عن أشهر أعلام الكتاب فيها لم نلق كتاباً كتبوا رسائل إخوانية عاصروا بها إخوتهم في المشرق، أو بمعنى أدق أنها لم تحظ برواج يمكن كتابها من الشهرة، وفي هذا يقول د. إحسان عباس: « ولكن الكتابة الإنشائية الفنية المستقلة غير واضحة إلا في أواخر هذا العصر لأن الكتابة الديوانية قد غلبت عليها، وكان هذا النوع من الكتابة هو ميدان فرسان البلاغة حينئذٍ، وكم نسمع أن هذا أو ذاك كاتب بليغ ... ولكنا لا نملك شواهد

(1) جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب، ج1/ص61.

(2) أحمد بن طيفور (أبي طاهر) الخرساني، يكنى بأبي الفضل، ولد ببغداد سنة 204هـ، وتوفي بها سنة 280هـ، مؤرخ من الكتاب البلغاء الرواة، وكان مؤدب أطفال، وله من الكتب نحو الخمسين كتاباً منها: تاريخ بغداد، والمنثور والمنظوم، ينظر: الزركلي، الأعلام، ج1/ص141.

(3) شوقي ضيف تاريخ الأدب العربي (العصر العباسي الثاني)، دار المعارف، ط8، ص568.

ذلك كله، فقد ضاعت الكتب التي أُلفت في كُتاب تلك الفترة ... ولذلك خفيت علينا صورة الرسائل الإخوانية والرسائل المستقلة »[1].

فعند العودة إلى الرسائل الإخوانية التي كتبت في بلاد الأندلس نجدها ترجع إلى النصف الأخير من القرن الرابع للهجرة، من مثل رسائل أبي حفص بن برد الأكبر المتوفى سنة 418 إذ يَذْكر له صاحب الذخيرة رسائل متنوعة[2] أما ما قبله من تاريخ فلم أعثر – في حدود ما اطلعت – على رسائل إخوانية أندلسية.

هذا كله يُدلّل على أن (ابن عبد ربه – وابن شهيد – وابن زيدون) وممن سبقهم من الكُتَّاب ... كل هؤلاء بالتأكيد تبادلوا رسائل إخوانية، غير أن شهرة الكتابات النثرية المشرقية قد طغت – فيما يبدو –عليها، فلم يدونها لهم الكتّاب الأصول، وضاعت من يد الزمن! أو أن الاهتمام الأكبر كان للشعر كما رأى صاحب البحث، فمن غير المعقول أن يتناول كتَّاب الأندلس كل أنواع الرسائل من الديوانية إلى الشخصية، وأن يكون للنثر الأندلسي طابع خاص، وينسوا التعبير عن خوالجهم لإخوانهم من شوق وعتاب وحنين أو أن ينسوا على الأقل أن يبادلوهم التهاني في فرح أو استقبال مولود جديد، أو أن يقفوا بجانبهم عند فقدان عزيز لهم.

وإن لم يشتهر للأندلسيين رسائل إخوانية فقد اشتهر لهم رسائل أدبية، تعد – فيما أظن – امتداداً للرسائل الشخصية والإخوانية عندهم، من ذلك ما كتبه ابن زيدون في رسالتيه الجدية والهزلية، وابن شُهَيد في رسالته التوابع والزوابع.

(1) تاريخ الأدب الأندلسي (عصر سيادة قرطبة)، دار الثقافة، بيروت – لبنان، إحسان عباس، ط1، 1960، ص268.

(2) ينظر: أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت – لبنان، ط1، 1997م، المجلد الاول، القسم الأول، ص103 – 122.

وتعد رسالة أبي العلاء المعري (الغفران) مماثلة في المشرق لما كتبه ابن شهيد في الأندلس، وإن لم يذكر ابن شهيد المتوفى 426هـ السنة التي كتب فيها رسالته التوابع والزوابع، إلا أنه أبان في بعض فصولها أنه كتبها وقت فتوته وشبابه، أما المعري فقد كتب الغفران عام 424هـ[1].

تسابقت الآراء وتدافعت الحجج حول من كتب رسالته أولاً، ابن شهيد أو المعري، ورغم أن ظروف الكتابة والنشر آنذاك قد تحجب عن الباحث وضوح الرؤية، فرسالة التوابع والزوابع لم تصلنا كاملة، وما وصل هو جزء منها فقط، غير أنه بدا لي من خلال البحث التأثر الواضح بين الرسالتين، وفي هذا يذكر بطرس البستاني في مقدمة رسالة التوابع والزوابع أدلة محتجاً بأن المعري كتب الغفران متأثراً بابن شهيد، ومما ذكره أن كليهما قد ذكر الجن، والإوز في رسالتيهما[2] هذا عدا السخرية التي كانت أداة عند كل منهما، وإن كنت أتفق مع بطرس البستاني في رأيه إلا أني أرى عمقاً في الفكرة وعمقاً في الوصف ذهبت إليه الغفران ولم تصله التوابع والزوابع، ومهما يكن من أمر فإن وجودهما كرسائل قد أثرى الأدب العربي.

(1) ينظر: ابن شهيد الأندلسي، رسالة التوابع والزوابع، ت: بطرس البستاني، مكتبة صادر، بيروت – لبنان، ط1، ص91، 94، ومقال شكيب كاظم، من استلهم الآخر ابن شهيد أم المعري؟ نظرات جديدة في غفران أبي العلاء 2017/05/25م.

(2) ينظر: نفسه، رسالة التوابع والزوابع، ص110 – 111.

1 – 2 الخصائص الفنية للرسائل الإخوانية

يكتب الأدب ليؤثر في الآخر، ولكل فن فيه خصائص تبرزه، وتبرز مدى تأثيره في متلقيه، وكذا الإخوانيات، فهي فن امتاز بخصائص على مر عهوده جعلته يحظى بالدراسة والمتابعة.

سيعرض هذا المبحث تلك الخصائص بالمتابعة والتمحيص، التي آثرت أن أقسمها إلى أربعة أقسام:

القسم الأول: أفردته للغة، ورؤية الكتاب للإيجاز والإطناب، والثاني: يختص بالصور البيانية، والثالث: بالمحسنات البديعية، والرابع: بالأسلوبية الإحصائية.

2- 1 **اللغة**، ورؤية الكتاب للإيجاز والإطناب، حيث افترق الكتاب في هذا الشأن طبقتين.

الطبقة الأولى: ورأسها ابن المقفع، وطريقته تعتمد تنويع العبارة، وتوخي السهولة والعناية بالمعنى أكثر من جمال اللفظ، متجنباً الغريب منها، فقد قال: « إياك وتتبع وحشي الكلام طمعاً في نيل البلاغة، فإن ذلك هو العي الأكبر، وعليك بما سَهُل مع تجنبك ألفاظ السفل »[1].

ويجعل أحمد الزيات من كتّاب هذه الطبقة: يعقوب ابن داود، والحسن بن سهل، وعمرو ابن سعد، وسهل بن هارون، وجعفر بن يحيى، والحسن بن وهب[2].

وبمحاولة تتبع هذه الطريقة في رسائل هؤلاء يمكن الإشارة إليها بوضوح، وها هو ابن المقفع يقول لأحد إخوانه: « أما بعد فإن من قضى الحوائج لإخوانه واستوجب بذلك الشكر عليهم، فلنفسه عمل لا لهم، والمعروف إذا وضع عند من لا يشكره، فهو زرع لا بد لزارعه من

(1) جلال الدين عبدالرحمن بن أبي بكر السيوطي، المزهر في علوم اللغة، ت: فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1998م، ج1/ص186.

(2) ينظر: أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، طبعة مزيدة منقحة، ص217.

حصاده، أو لعقبه من بعده ... »[1]، فعلى الرغم من عمق المعنى إلا أن الألفاظ كانت سهلة، وليست عصيّة، ومثل هذه الرسالة، رسالة الحسن بن وهب التي وصف بها شعر أبي تمام حين قال: « أنت – حفظك الله – تحتذي من البيان في النّظام، مثل ما يقصدُ بحرُ في الدررِ من الإفهام، والفضلُ لك – أعزك الله – إذ كنت تأتي به في غايةِ الاقتدار، على غاية الاقتصار، في منظوم الأشعار، فتَحُل متعقده، وتربط متشرده، وتنظم أشطاره، وتجلو أنواره، وتفضّله في حدوده، وتخرجه في قيوده، ثم لا تأتي به مهما اقتبسته مشتركاً فيُلبس، ولا متعقداً فيطول، ولا مُتَكَلَفاً فيحول، فهو كالمعجزة تُضرب بها الأمثال، ويُشْرحُ فيها المقال، فلا أعدمنا الله هداياك واردة، وفَرَائِدِك وافدة »[2].

والحسن بن وهب هنا لم يقف عند إحكام صنعة شعر أبي تمام وحسب، بل أراد انفراده وانفراد شعره، حتى أنه وصف ما يكتبه بالهدايا، كل هذه المعاني لم يستعمل لها ألفاظاً يقف عندها القارئ حائراً باحثاً عن معناها، أو مشمئزاً من استعماله إياها، بل بلغ مقصده بأسهل الألفاظ، وجرياً على طريقته في الإيجاز، فقد فضّل أبا تمام؛ لأنه يأتي بنظمه « ... في غاية الاقتدار، على غاية الاقتصار ».

وكُتَّاب هذه الطبقة يؤثرون الإيجاز على الإطناب، ويرونه أساس البلاغة؛ بل البلاغة ذاتها، فحين سُئل ابن المقفع عن البلاغة أجاب قائلاً: « والإيجاز هو البلاغة »[3].

وفي رسالة الحسن بن وهب السابقة، التي تندرج تحت الوصف، الوصف الذي عهدناه مطولاً، جاءت موجزة، وبأقل العبارات.

(1) ابن المقفع، آثار ابن المقفع (الآثار الأخرى)، ص337.
(2) أحمد زكي صفوت، جمهرة رسائل العرب، ج4/ص34.
(3) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، ج1/ص116.

وعلى هذا كان أسلوب ابن المقفع الذي تبعه فيه كُتَّاب هذه الطبقة أكثر مباشرة وأقل تلميحاً، وبدا على كتاباته أثر الثقافة الفارسية[1]، كيف لا؛ وهو المترجم الأول لتلك الآداب، ومن نقلها إلى العربية، حيث استطاع أن يستخلص لنفسه أسلوباً اتبعه فيه كُتَّاب هذه الطبقة من زمنه، ومن عصور تليه، أسلوبٌ عُرف به، وأُخذ عنه، أُطلق عليه "الأسلوب المولد"، أسلوبٌ جَمع فيه بين التبويب والتصوير الدقيق للأفكار، ومنظوره للبلاغة العربية[2].

ويصف الدكتور مصطفى الشكعة هذا الأسلوب ويقول: « بأنه سهل ممتنع »[3].

وخير دليل على هذا الأسلوب رسالته التي يصف فيها أحد إخوانه قائلاً: « إني مخبرك عن صاحب كان من أعظم الناس في عيني، وكان رأس ما أعظمه عندي صغر الدنيا في عينه...، » التي ما تلبث أن تقرأها حتى تجده يضع فيها معاني الأخوة الحقة.

فالسلاسة في العبارة والقُرب في المأخذ، والعمق في المعنى مع عدم الوقوع في التعقيد وتجنب وحشيّ الألفاظ، ومجانبة التصنّع في الصور والتراكيب، كل ذلك يعد سمة بارزة وعلامةٌ فارقة لكُتاب هذه الطبقة؛ أما الطبقة الثانية: فرأسها الجاحظ، الذي يتخذ من سهولة العبارة، والبلاغة بين اللفظ والمعنى طريقة له، يقول: « وأحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره، ومعناه في ظاهر لفظه ... »[4]، ويقول: « وكما لا ينبغي أن يكون اللفظ عامياً وساقطاً سوقياً،

(1) ينظر: محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب العربي وتاريخه في العصرين الأموي والعباسي، دار الجيل، بيروت، 1990م، ص324.

(2) ينظر: محمد عبد المنعم خفاجي، الحياة الأدبية بعد ظهور الإسلام، دار الجيل، بيروت، 1990م، ص419 – 420، ومحمد حجاب، بلاغة الكتاب في العصر العباسي، مكتبة الطالب الجامعي، ط2، 1986م، ص134.

(3) مصطفى الشكعة، الأدب في موكب الحضارة الإسلامية، كتاب النثر، الدار المصرية اللبنانية، ط3، 1993م، ص249.

(4) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، ج1/ص83.

فكذلك لا ينبغي أن يكون غريباً وحشياً، إلا أن يكون المتكلم بدوياً أعرابياً، فإن الوحشي من الكلام يفهمه الوحشي من الناس، كما يفهم السوقي رطانة السوقي »[1].

وظاهر كلامه هنا أنه يتبع الطريقة الأولى، أما ما خفي منه فإنه – على حسب كلامه – يتبع مقتضى الحال، فهو يُؤْثِر الإيجاز غير أنه يراعي في كلامه حال المخاطَب.

ومن كُتَّاب هذه الطبقة الذين جمعوا بين الأدب والنقد والبلاغة: ابن قتيبة، والمبرد، والصولي، والحسن وسليمان ابنا وهب، وسعيد بن حميد، وأحمد بن إسرائيل[2].

وأصحاب هذه الطبقة يمزجون بين الجد والهزل، ويستندون على الحجج في كتاباتهم، على نحو ما رأينا في رسالة الجاحظ التي بعث بها إلى صديقه ابن الزيات، التي استعطفه بها محتجاً بقول عبدالله بن ثابت، ومقتبساً قول عيينة بن حصن بن حذيفة لعثمان، ليبلغ من الاستعطاف ما بلغ، ومثل رسالة الجاحظ رسالة الصولي لابن الزيات في الاستعطاف يقول: « كتبت إليك وقد بلغت المُدية المحز، وَعَدَت الأيام بك عليَّ بعد عُدُّوي بك عليها »، وعنها يقول شوقي ضيف: « فكل كلمة فيها قد اختارها ذوق أدبي مصفى، وكل عبارة قد أُحكمت، أَحْكَمتها يد صناع »[3].

وإذا كانت الطبقة الأولى قد اتخذت من الأسلوب المولد طريقة للكتابة، فإن صاحب هذه الطبقة يعد مؤسساً لمدرسة التحليل والتفريع والاستطراد، ذلك أنه اتخذ من أسلوب عبدالحميد الإطناب والازدواج، ومن سهل بن هارون التحليل والتعليل والجدل، وزاد على الأولى حسن التقسيم وجمال الإيقاع وكثرة الاستطراد، وعلى الثانية توليد المعاني والفكاهة الساخرة،

(1)أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، ج1/ص144.

(2) ينظر: أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، ص218، ومحمد خفاجي، الآداب العربية في العصر العباسي الأول، دار الجيل، بيروت – لبنان، ط1، 1992، ص273.

(3) شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي (العصر العباسي الثاني)، ص576.

أما التكرار فستجده بكثرة لدى كتاب هذه الطبقة[1]، ذلك أنه يعد أحد وسائل الإطناب، وفي رسائلهم خير شاهد على ذلك.

2 – 2 الصور البيانية:

يستعمل كل كاتب صوره وخياله لإيصال المعنى الذي يريد، والأسلوب والأخيلة والأدوات تختلف من كاتب لآخر، وقد أبانت الرسائل الإخوانية عن قدرات لغوية وذوق بلاغي مما جعلها تحفل بالصور البيانية لتشكل جمالها وطابعها الخاص.

ومن ذلك التشبيه: والتشبيه كثير في كلام العرب، وفي الرسائل هاهنا نجده بأنواعه، كما في رسالة العتابي: « فإنك كنت روضة من رياض الكرم تبتهج النفوس بها » فالعتابي هنا يشبه صديقه في سالف أيامه بالبستان الحسن الذي يمتع النظر، ويريح النفس، ثم في المقابل يقول: « كانت قطعة من سني يوسف » وهو يصف القحط الذي حل به وبأهله.

وتبدو روعةُ التشبيه وجمالُه في وصف الجارية للتفاح الذي أهدته للمأمون، وجمعت بين العديد من التشبيهات، ليكون وصفها أكمل وأجمل فقالت: « اجتمع فيه الصفرة الدريّة والحمرة الخمرية، والشقرة الذهبية، وبياض الفضة ولون التبر ».

ويظهر كذلك في رسالة الشكوى لابن العميد حتى لتشعر بما شعر، حيث يقول واصفاً الدهر: « دهراً خؤوناً غدوراً، وزماناَ خدوعاً غروراً، لا يمنح ما يمنح إلا ريثما ينتزع، ولا يبقى فيما يهب إلا ريثما يرتجع »[2]، فالتشبيهات (خؤوناً – غدوراً – خدوعاً – غروراً) ساهمت بقوة في إظهار شكوى ابن العميد، ولم تَحْرِم الرسالة من الوصف الجميل رغم شكواها.

(1) ينظر: عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي (الأعصر العباسية)، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، ط1، 1968م، ط4، 1981م، ص52، وشوقي ضيف، الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط13، ص164، وحنا نمر، دراسات في الأدب والفن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1982م، ص66.

(2) أبو إسحاق الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، ج2، ص268.

ويُلْمَس أيضاً في رسالته إلى صديق له إذ يقول: « أنت جزء من نفسي »[1].

وقد يَذْكر الكاتب المشبه، والمشبه به، وأداة الشبه، ووجه الشبه، كما في رسالة أبي العيناء وهو يصف فرساً غير فارة أُهدت له « وتَعْثُر بالبعرة، كالقضيب اليابس عجفاً »، وفي رسالة الجاحظ إذ يقول: « واعلم – أيدك الله – أن شَيْن غضبك علي كَزين صفحك عني ... ».

الاستعارة من بين الأدوات التي اتكأ عليها كتاب الرسائل في كثير من نصوصهم؛ ليعطوا بذلك صورة أجمل للمعنى، كما في إحدى رسائل التهادي إذ يقول: « فإذا طال لَبْثُها عندك، ومقامها بين يديك، وخفت أن يرميها الدهرُ بسهمه » فالكاتب هنا حذف المشبه به وهو الإنسان ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو الرمي؛ ليكون ذلك على سبيل الاستعارة المكنية[2].

كما تبدو كذلك في رسالة ابن المعتز وقوله: « ويصرف عيون الغِيَر عنه » ويقصد الدهر، وليس للدهر عيون، فابن المعتز هنا حذف المشبه به وهو الإنسان ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو العين؛ وذلك على سبيل الاستعارة المكنية.

وتبدو روعة الاستعارة في قول محمد بن مكرم معزياً سليمان بن وهب في أخيه الحسن: « وكلٌّ مكتس منها سربال وحشة »[3]، وذلك في تشبيه المصائب بالقميص أو الدرع الذي يُلْبس.

(1) حنا الفاخوري، الموجز في الأدب العربي وتاريخه، دار الجيل، بيروت، ط3، 2003م، المجلد الثاني، ص221، ينظر: أسماء عبدالرؤوف عطية الله، الرسائل في العصر العباسي، أنواعها وخصائصها الفنية رسالة دكتوراه، جامعة أم درمان الإسلامية، قسم الدراسات الأدبية والنقدية، 2009م، ص144.

(2) ينظر: أسماء عبدالرؤوف عطية الله، الرسائل في العصر العباسي أنواعها وخصائصها الفنية، ص145.

(3) أحمد زكي صفوت، جمهرة رسائل العرب، ج4، ص248.

كذلك الكناية فقد شاع استخدامها في الرسائل عامة، ومنها الإخوانية، فتراها كما في قول ابن سيابة وهو يستعطف خالد البرمكي فيقول: « الواري الزناد » وهو كناية عن مَضَاء العزيمة.

وتبدو روعة الكناية في قول ابن العميد: « غطى هواك على بصري »[1] وهو كناية عن شدة الحب[2].

كما تتضح في رسالة العتابي إلى بعض أصحاب السلطان قائلاً: « أما بعد فإن سحائب وعدك قد أبرقت »[3] قاصداً بذلك الكرم.

وما ذكر في هذا القسم لا يعدو التمثيل الموجز، أمّا التفصيل فلا سبيل إليه في هذا السياق، وليس مقصوداً؛ بل القصد الإشارة في المقال دون زيادة.

2 – 3 المحسنات البديعية:

شاع بين كتّاب العصر العباسي توشيح الرسائل بالمحسنات اللفظية منها والمعنوية، وسيتتبع هذا القسم ما كان ظاهراً فيها جلياً بكثرة، وأولها **السجع والازدواج**، وهما من المحسنات اللفظية، والسجع ليس بجديد على كلامهم فقد قال أبو هلال العسكري: « وقد أَعْجَبَ العربُ السجعَ حتى استعملوه في منظوم كلامهم »[4]، لكنه قَلَّ في العصر الأموي، ثم بدأ يسترد قوته في القرن الثاني والثالث للهجرة، حتى إن الجاحظ وهو كاتب لا يسجع إلا ما جاء عفو الخاطر يرى السجعَ من خصائصِ لغةِ العرب، بل إنه دافعَ عنه وناقش من رغبوا عنه[5].

(1) حنا الفاخوري، الموجز في الأدب العربي وتاريخه، المجلد الثاني، ص221.

(2) ينظر أسماء عبدالرؤوف عطية الله، الرسائل في العصر العباسي أنواعها وخصائصها الفنية، ص146.

(3) شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي (العصر العباسي الأول)، ص497.

(4) أبو هلال العسكري، الصناعتين، ت: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1989م، ص289.

(5) ينظر: زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ج1، ص96.

من ذلك قول العتابي في رسالته إلى صديقه: « فإنكَ كنتَ روضة من رياض الكرم تبتهج النفوس بها، وتستريح القلوب إليها، وكنا نعفيها من النجعة استتماماً لزهرتها، وشفقة على نضرتها ... » والرسالة كلها على هذا النحو، وكذلك رسالة إبراهيم بن سيابة: « للأصيد الجواد، الواري الزناد، الماجد الأجداد، الوزير الفاضل، الأشم الباذل، اللباب الحلاحل ... »، وأيضاً نجد أحمد بن يوسف قد جعل رسالته التي بعث بها إلى صديقه معتذراً كلها سجعاً يقول: « لي ذنوب إن عددتها جلت، وإن ضممتها إلى فضلك قلت، وقد راجعت إنابتي، وسلكت طريق استقامتي، وعلمت أن توبتي في حُجتي، وإقراري أبلغ في معذرتي ... »[1].

وعلى هذا النحو نجد كتاب هذا العصر قد التزموا بالسجع سواء جاء عفو الخاطر أو عمداً، فهم يرون فيه ساعداً للحفظ أسرع كما يقول عبدالصمد بن الفضل بن عيسى الرُقَاشي[2]، حتى لتراهم التزموه فيما طال من رسائل لهم، كما في رسالة العتابي، وإبراهيم بن سيابة، ومثلهما الرسالة التي تلقاها يحيى البرمكي في ختان ولده والتي فيها: « لو تمت الإرادة لأسعفت العادة، ولو ساعدت القدرة على بلوغ النعمة، لتقدمت السابقين إلى خدمتك، واتعبت المجتهدين في كرامتك، لكن قعدت بي القدرة عن مساواة أهل النعمة، وقصَّرت بي الجدة عن مباهاة أهل المُكنة ... »[3].

ومن الكتاب من آثر الازدواج على السجع كالجاحظ، فأسلوبه كان يقوم على التوازن الدقيق بين العبارات بحيث تتقابل صوتياً دون أن تتحد نهاياتها[4] كما في رسالته لصديقه ابن

(1) أسماء عبدالرؤوف عطية الله، الرسائل في العصر العباسي أنواعها وخصائصها الفنية، ص138.
(2) ينظر: أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص153.
(3) أحمد زكي صفوت، جمهرة رسائل العرب، ج4، ص11.
(4) ينظر: شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي (العصر العباسي الثاني)، ص595.

الزيات المذكورة سابقاً، نلحظ هذا التوازن في قوله: « فشين غضبك » توازن « زين صفحك » و« موت ذكري مع انقطاع سببي » توازن « حياة ذكري مع اتصال سببي ».

كما نراه في رسالة ابن العميد إلى الطبري: « لَعَدْدُتها من الأحوال الجميلة » توازن « أَعْدَدْت حظي منها في النعم الجليلة »[1]، وقوله في الشوق: « فنحن في الظاهر على افتراق » توازن « وفي الباطن على تلاق »، وقوله « وفي النسبة متباينون » توازن « وفي المعنى متواصلون »[2].

الاقتباس: من فنون البديع، التي عهد الكتاب على تزيين رسائلهم بها؛ ليزيدوا بذلك من قدرها وجمالها، ويعطوها حجة أكبر.

من ذلك رسالة الجارية للمأمون بعد أن أهدته تفاحة لتستند على قول الشاعر كُثَّير عزة:

هنيئاً مريئاً غير داء مخامر ⁂ لعزة من أعراضنا ما استحلت[3]

وقد يكون الاقتباس من القرآن كقول ابن المقفع في التهنئة: « بارك الله لكم في الابنة المستفادة، وجعلها لكم زيناً، وأجرى لكم بها خيراً، فلا تكرهها، فإنهن الأمهات والأخوات والعمات والخالات، ومنهن (الباقيات الصالحات) ورب غلام ساء أهله بعد مسرتهم، ورب جارية فرَّحت أهلها بعد مساءتهم »[4] والاقتباس هنا في قوله: (الباقيات الصالحات).

وقد يكثر الاقتباس في الرسالة لتكون الحجة أقوى، والمعنى أبلغ، كما في رسالة الجاحظ لابن الزيات التي وشحها ببيتين من الشعر وبقول لعيينة بن حصن.

(1) حنا الفاخوري، الموجز في الأدب العربي وتاريخه، المجلد الثاني، ص221.
(2) أحمد الهاشمي، جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب، ج1، ص36.
(3) كثير عزة، الديوان، شرحه: عدنان زكي درويش، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1994م، ص68.
(4) ابن المقفع، آثار ابن المقفع (الآثار الأخرى)، ص332.

وعلى هذا النحو كان الاقتباس من سمات الرسائل الإخوانية سواء كان الاقتباس باللفظ أو بالمعنى، وسواء كان من القرآن، أو الشعر، أو الأقوال المأثورة، على أن الاقتباس من القرآن كان كثيراً ليعطي بذلك الرسالة قدراً أكبر.

كل هذه الاقتباسات تزيد من جمال الرسالة ورونقها، لتبلغ بالتالي مبلغها، ألا وهو التأثير.

الطباق والمقابلة: لم تخل الرسائل الإخوانية من بعض التضاد الذي يضفي على المعنى قوة وتأكيداً، ومن أمثلة ذلك ما كان في رسالة إبراهيم بن سيابة من طباق في قوله: « إلى الصغير والكبير »، ومن مقابلة في قوله: « لست بحي صحيح، ولا بميت مستريح »، ومثلُ هذا ما كان من مقابلة في رسالة أبي العيناء إلى عبيد الله بن يحيى بن خاقان يشكوه فيها فقال: « أُعْلِم الوزير – أيده الله – أن أبا علي محمداً أراد أن يبرني فعقني، وأن يركبني فأرجلني ... ».

وبالتتبع فالنماذج كثيرة؛ لِتَقْصُد بذلك قوة المعنى والتأثير في المرسَل إليه، كما في رسالة ابن المعتز لصديقه وزير المعتمد وهو يهنئه بالعيد ويعتذر له عن عدم حضوره فيقول: « أخرتني العلة عن الوزير – أعزه الله – فحضرت بالدعاء في كتابي ... »، وقوله: « وأنا اسأل الله – تعالى – أن يجعل هذا العيد أعظم الأعياد السالفة بركة على الوزير، ودون الأعياد المستقبلة فيما يُحِب ».

ورسالة محمد بن مكرم: « نبت بي عنك غِرَّة الحداثة، فردتني إليك التجربة، وباعدتني عنك الثِقةُ بالأيام، فَأَدْنَتْني إليك الضرورة، ثقةً بإسراعك إلي، وإن أبطأتُ عنك ... ».

فالتجربة مقابل الغرة، والدنو مقابل البعد، والبطء مقابل السرعة[1].

(1) ينظر: شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي (العصر العباسي الثاني)، ص567.

إضافة إلى هذه الصور والمحسنات، نجد **الدعاء** الذي يقابلنا بكثرة في الرسائل الإخوانية بغية تآلف القلوب واستمالتها، كما في قول العتابي لصديقه: « أطال الله بقاءك وجعله يمتد بك إلى رضوانه وجنته »، ورسالة الجاحظ لصديقه التي استفتحها بالدعاء قائلاً: « أعاذك الله من سوء الغضب وعصمك من سرف الهوى، وصرف ما أعارك من القوة إلى حب الإنصاف، ورجح في قلبك إيثار الأناة ... ».

وقد تكون الرسالة كلها دعاء كما هي رسالة الحسن بن وهب التي كتبها للمتوكل مهنئاً له في العيد: « أسعدك الله – يا أمير المؤمنين – بِكْرُ الدهور، وتكامل السرور، وبارك لك في إقبال الزمان، وبَسَطَ بيمين خلافتكَ الآمال، وخصك بالمزيد، وأبهجك بكل عيد، وشدّ بك أزر التوحيد، ووصل لك بشاشة أزهار الربيع المُونِق، بطيب أيام الخريف المُغْدَق ... وبمواقعِ تمكين لا يجاوزه الأمل، وغبطةً إليها نهايةُ ضاربِ المثل، وعَمَّر ببلائك الإسلام ... »[1].

هذا على سبيل المقاربة والتمثيل لا على معنى الحصر والشمول؛ لأنه لا يزال الكثير لقائل أن يقول.

2 – 4 الأسلوبية الإحصائية:

ينفرد كل كاتب عن غيره باستعمالات معينة تجعل أسلوبه خاصاً ومنفرداً، فالأسلوب عبارة عن مجموعة اختيارات المؤلف[2]، ومن هنا أتاحت الإحصائية تشخيص الأساليب وتمييز الفروق بينها[3]، وتعد **معادلة بوزيمان** من أشهر تطبيقات الأسلوبية الإحصائية:

(1) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، المحاسن والأضداد، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1994م، ص242.
(2) محمد الكواز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، منشورات جامعة السابع من أبريل، ط1، 1426هـ، ص104.
(3) ينظر: نفسه، ص104.

وتنسب هذه المعادلة إلى العالم الألماني (بوزيمان) الذي اقترحها وطبقها، « وتستخدم هذه المعادلة لتمييز الأساليب من خلال إجراءات إحصائية معينة »[1]، فهي تُعْنى بتشخيص الأسلوب الأدبي، مُركَّزة على استخدام كلمات معينة، الزيادة أو النقص في استخدام صيغ معينة (صفات، أفعال، حروف جر ...)، طول الكلمات، نوعُ الجمل، طولهُا، إيثارُ تراكيب معينة.

وانطلاقاً من هذه المعادلة وإكمالاً للخصائص الفنية في الرسائل الإخوانية، سيقوم المبحث بتتبع: طول الجمل أو قصرها، نوع الجمل (اسمية، فعلية، شبه جملة) نسبةُ الأفعال أو الأسماء في الجملة.

طول الجمل أو قصرها:

تميل الرسائل الإخوانية إلى الطول في الجُمَل، ويأخذ كُتَّابها الجملة الطويلة ميزة لأغلب رسائلهم، فهذا العتابي في رسالته إلى صديقه: « أطال الله بقائك وجعله يمتد بك إلى رضوانه وجنته، أما بعد فإنك كنت روضة من رياض الكرم تبتهج النفوس بها ... »[2]، يطيل في جُمَله، حتى ليجعل بين الفاصلة وأختها ست كلمات وأكثر.

ومثله ابن المقفع، ورغم أنه آثر الإيجاز في رسائله إلا أن ذلك لم يمنعه من إطالة جمله التي جاءت في مُكَاتبته، ففي رسالته في التعزية مثلاً، قال فيها: « فإن الله خلق الخَلْق بقدرته ثم كتب عليهم الموت بعد الحياة لئلا يطمع أحد من خلقه في خَلْد الدنيا، ووقَّت لكل شيء ميقاتُ أَجل، لا يستأخرون عنه ساعة ولا يستقدمون، فليس أحد من خلقه إلا وهو مستيقن بالموت لا يرجو أن يُخَلِّصه من ذلك أحد ... »[3].

(1) محمد الكواز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، ص104.

(2) أبو هلال العسكري، جمهرة الأمثال، ج2، ص250.

(3) أحمد الهاشمي، جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب، ص307.

لقد كُتبت الرسائل الإخوانية بين الإخوة والخلان، ولعل هذا ما جعل طُولُ الجملة ملاحظاً في مكاتباتهم، حتى وإن لم يقصدوا فعل هذا، فالتعبير عما يجول بالوجدان يُصَعِّب – غالباً – على صاحبه التوقف عند كلمتين أو ثلاثة مكوناً جملة مفيدة منها، فكاتب العواطف في حاجة إلى المزيد، المزيد من الكلمات – إيصالاً لفكرة أو عاطفة – وبالتالي ستطول الجملة لديه.

نوع الجملة:

لا بد لمستخدم اللغة من تنوع جُمَله، فتارة اسمية، وأخرى فعلية، وقد يتوسط بين هذه وتلك حرف جر وظرف.

تركز فرضية بوزيمان على الجملة من حيث طولها أولاً، ثم من حيث نوعها، وتستخدمه كمؤشر لقياس مدى انفعالية أو عقلانية اللغة المستخدمة[1].

فإذا تتبعت الرسائل الإخوانية في مثل رسالة محمد بن مكرم التي قال فيها: « نبت بي عنك غِرَّة الحداثة، فردتني إليك التجربة، وباعدتني عنك الثقة بالأيام، فأدنتني إليك الضرورة ... »[2]، وجدتَ أكثرها جملاً فعلية، ومثلها رسالة ابن المعتز: « أخرتني العلة عن الوزير – أعزه الله – فحضرت بالدعاء في كتابي لينوب عني، ويَعْمُر ما أخلته العوائق مني ... »[3].

(1) ينظر: محمد الكواز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، ص109.

(2) أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، عيون الأخبار، ج3، ص120.

(3) أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري القيرواني، زهر الآداب وثمر الألباب، ج1، ص183.

وما هاتان الرسالتان إلا نموذجٌ لتركيز كُتَّاب الرسائل الإخوانية على استخدام الجملة الفعلية أكثر من الجملة الاسمية، وكأن التعبير عن المشاعر يتماشى مع الجملة الفعلية أكثر من غيرها، ليكون ذلك مؤشراً على انفعالية اللغة المستخدمة لدى كُتَّاب الرسائل الإخوانية.

ومع أن كتابة الرسائل تحوزُ فرصة التأني والتأمل ما يمثل باعثاً على الاستقرار النفسي والعاطفي خلاف القصائد الشعرية، والْخُطب المرتجلة، فإن بعض هذه الرسائل فرضت حالة من التوتر والانفعال، ولعل السبب في ذلك عائد إلى طبيعة الموقف، والعلاقة بين المتراسلين، وإلى جانب مكونات ذاتية تخص كل كاتب.

نسبة الأفعال أو الأسماء في الجمل:

تَعْتَد الأسلوبية الإحصائية بنسبة الأفعال إلى الصفات في الكتابات، وقد دلت المؤشرات الإحصائية إلى أن (ن ف ص) تكون أعلى في السرد إذا كان من وجهة نظر شخصية[1]، وهذا ملاحظٌ جداً في الرسائل الإخوانية، إذ ما يلاحظ غلبة الأفعال على الأسماء، وللقارئ أن يعود إلى المبحث الأول من الرسالة ليتأكد من تلك النسبة.

إن تلك المكاتبات الإخوانية وما حَوته من طول للجملة، ومن إيثار لاستخدام الجملة الفعلية، ثم لكثرة الأفعال في الرسائل، تشخص الأسلوب الأدبي الذي كُتبت به الرسائل، وتشير إلى انفعالية ذلك الأسلوب، ومدى التوتر الذي حوته بين عباراتها.

ويبدو أن هذا الأسلوب كان مُحَتَّماً على كُتاب الإخوانيات إذا عُدنا إلى سبب كتابتها، فهي تكتب في الأساس لتعبر عن مكنون عاطفي ومخزون وجداني، وكم التوتر والانفعال الذي تراه الأسلوبية الإحصائية يتناسب وذلك التدفق العاطفي.

(1) يُنظر: محمد الكواز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، ص108.

كل هذه كانت مقومات الرسائل الإخوانية، وكانت تشكل لها بطريقة أو بأخرى خاصية من خصائصها، لتظل محل دراسة وتمحيص، ولتعرض لنا المُكنات اللغوية التي كانت، والتي من الممكن أن يستمد منها الكاتب اليوم.

ويمكن حوصلة بعض الخصائص الفنية والأسلوبية في تشكيل الرسائل الإخوانية ومنها:

1- اختلف كُتاب الرسائل الإخوانية وتنوعت أساليبهم، فمنهم من آثر الإيجاز، واتخذ من الأسلوب المولد طريقة في الكتابة، ومنهم من رأى الإطناب قصداً في كتابته، مُكَوِّناً بذلك مدرسة التحليل والاستطراد.

2- أبانت الرسائل الإخوانية عن صور بيانية عديدة باستعمال التشبيه، والاستعارة والكناية.

3- وَشَّح الكُتاب رسائلهم ببعض المحسنات اللفظية والمعنوية، التي زادت من رونق كتاباتهم، إضافة إلى تأثيرها في سامعها.

4- شيوع الدعاء للمرسل إليه في العديد من الرسائل، حتى لكأنه عادة لأولئك الكتاب.

5- كُتبت الرسائل الإخوانية بأسلوب أدبي انفعالي، كانت فيه نسبة التراكيب الفعلية أكثر من الوصفية، ما زاد من حدة التوتر في الإخوانيات.

1 – 3 الملامح السردية في بناء الرسائل الإخوانية

يمارسُ الإنسانُ السردَ بطبيعته، فهو يحكي مآثر فلان، ويروي مثالب أولئك القوم، مختزلاً بسرده فكرَ جماعةٍ أو ما يؤمنُ به.

وإذا تأملنا الأدب الجاهلي تكشفت لنا السمات السردية فيه، فهو يقص لنا أحداثاً تروي مآثر الشخصيات والقبائل[1]، كما يرى محمد مشبال أن النصوصَ السردية لدى الجاحظ ليست حكايةً ممتعةً تُدْخِل السرورَ على القارئ وحسب، بل هي أيضاً أداة للتواصل[2].

ورغم هذا فالسرد كمصطلح يعد جديداً[3] عرفه تودوروف بأنه « نصٌ مرجعي يجري تمثيلُه زمانياً »[4] وتودوروف هنا يركز على شيئين هما الحدث الحقيقي، والارتجاع في الزمن، متغافلاً عن الأحداث الخيالية التي تكون من نسج خيال الراوي، والتي قد يعتمد فيها على الاستباق والحديث عن المستقبل، وعلى هذا عرفه عبدالملك مرتاض فقال: « إنه للتتابع الماضي على وتيرة واحدة »[5]، أما سعيد يقطين فيعرفه « بأنه نقل الفعل المقابل للحكي من الغياب إلى الحضور، وجعله قابلاً للتداول سواء كان هذا الفعل واقعياً أو تخييلياً، وسواء تم التداول شفاهاً أو كتابةً »[6].

(1) ينظر: عبدالناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط2006م، ص26.

(2) ينظر: محمد مشبال، البلاغة والسرد، (جدل التصوير والحجاج في أخبار الجاحظ) منشورات كلية الآداب، جامعة عبدالملك المسعدي، مطبعة الخليج العربي، تطوان، المغرب، 2010م، ص12.

(3) ينظر: سعيد يقطين، السرد العربي (مفاهيم وتجليات)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006م، ص66.

(4) أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، رسالة ماجستير، تموز، 2003من ص32.

(5) أحمد موساوي، المصطلح السردي عند عبد الملك مرتاض، وكتاب في نظرية الرواية "أنموذجاً"، رسالة ماجستير، 2011 – 2012م، ص136.

(6) سعيد يقطين، السرد العربي، ص72.

يرتكز السرد على عناصر وأساسيات تتآلف فيما بينها لِتُكَوِّن لنا سرداً، ولا تكون الرواية أو القصة بدون عنصر منها، هذه المكونات لا تتواجد الآن، لكننا قد نلمس ملامحاً منها فيه.

فبينما تصوغ الرسائل الإخوانية مشاعر بين الإخوة والأصدقاء، وقيماً يدعو فيها الأخ أخاه ليتمثلها، هي أيضاً تنسج لنا أحداثاً، وتصف أشخاصاً، ولا يخلو من أن تَرْسُم لنا مكاناً؛ لتعود بنا إلى ذلك الزمان.

بهذا الطرح سيحاول هذا المبحث أن يتلمس الملامح السردية التي ساعدت في صُنْع الرسائل الإخوانية من جهة، وأَثْرَت – ربما – تلكَ الرسائل من جهة أخرى، إذا نظرنا إليها من زاوية استجلاب الوسائل الحديثة وتطبيقها على الفنون القديمة، حتى وإن كنا على يقين بأن تلك الوسائل لم تكن في بَالِهم وهم يكتبون الرسائل الإخوانية.

سنتوقف هنا عند أهم العناصر المُكَوِّنة للسرد وهي: الحدث، الشخصيات، الزمان، المكان، كمحاولة لرؤيتها من داخل الرسائل الإخوانية.

3 – 1 الحدث:

وهو أهم العناصر السردية وأولها، ويمكن تحديده بأنه: مجموعة وقائع منتظمة أو متناثرة في الزمان، وتكتسب تلك الوقائع خصوصيتَها وتميزَها من خلال تواليها في الزمان على نحو ما[1].

(1) محمد سالم سعد الله، أطياف النص، دراسات في النقد الإسلامي المعاصر، عالم الكتب الحديث، إربد، جدار للكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط1، 2007م، ص158.

ويمكن أن يكون الحدث فعلاً أو عملاً يُعَبَّر عنه بواسطة "يفعل" أو "يحدث"[1] ، قد يكون هذا الفعل أو العمل حقيقياً، وقد يكون من خيال الراوي، ولا قَوَام للحكاية إلا بتتابع الأحداث فيها[2].

يَبْنِي الحدث الشخصيات، ويُكوِّن الزمان والمكان؛ لذلك عده اليازجي موضع النكتة والأهمية والطرافة في القصة عموماً[3].

ويذكر محمد القاضي أنه بتتبعنا للأجناس القديمة وجدنا أنها تهتم لما يحدث أكثر من الفاعل[4]، هذا ما يمكن تحسسه في الرسائل الإخوانية باعتبار أنها جنس أدبي قديم، حيث يبدأ السياق بمقدمة من الدعاء تحدد اتجاه الرسالة من البداية، ثم ينتقل إلى تبيان مكانة المرسل إليه عنده، وفيها يشبهه بكل شيء جميل، هذا الشيء الجميل الذي يقطعه قوله: « حتى مرت بنا في سفرتنا هذه سنة كانت قطعة من سني يوسف »، وهي أحداث ألمت بالمرسل وغيرت حاله، ففي سَنة جدباء لم تمطرهم بمطر نافع، فَقَدَ صالح الإخوان، مما جعله يراسل صديقه ليعلمه حاجته، ويعلمه أن الكريم يعطي الكثير لا القليل، وبهذا يتحقق للعتابي غرض الرسالة.

إن ما هو جدير بالعناية – هنا – هو طريقة تشكيل الأحداث وتسلسلها، والدفع بها باتجاه التأزم والتعقيد، إلى أن تبلغ ذروتها، ثم فتح كوة من الانفراج تتمثل في الأمل بِصِلَة ذلك الصديق الكريم، فكأن خطَ الأحداثِ بدأ من نقطةٍ تُشْبه المحايدة والتعادل، تَرَكَّز السردُ فيها على

(1) ينظر: جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003م، ص63.

(2) ينظر: محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، مكتبة الأدب المغربي، مؤسسة الانتشار العربي، لبنان، دار تالة الجزائر، دار العين، مصر، دار الملتقى، المغرب، ط1، 2010م، ص145.

(3) ينظر: علي شلش، نشأة النقد الروائي في الأدب العربي الحديث، مكتبة غريب، الفجالة، ص44.

(4) ينظر: محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي (دراسة في السردية العربية) منشورات كلية الآداب، منوبة، ط1، 1998م، ص406.

الوصف والتقديم، ثم ما لبث أن تحرك مسار الحدث نحو التصاعد بالتعرض لما طرأ على حياة صاحب النص من تغير نحو الشدة وضنك الحياة « قطعة من سني يوسف »، وبعد الضغط بما يكفي على قمة الحدث، تحرك الخط ليعود صعوداً باتجاه التنوير والانفراج، وهذه تقنية لا تزال ساريةً في الأعمال السردية والدرامية، مع شيء من التطوير والمعالجة.

ففي رسالة إبراهيم الصولي في الاستعطاف تسلسلُ الحدث مختلفٌ فيه، حيث بدأها بذكر سبب كتابته للرسالة، بدايةً كانت قويةً بقوة « وقد بلغت المدية المحَزَّ »، وهو حدثٌ منحَ الرسالة طابعاً درامياً لما سيذكره من أحداث وشخوص حركت تلك الأحداث « الأحداث في السرد غير منفصلة عن شخصياتها »[1] ثم انتقل إلى الوصف الذي جاء مليئاً بالأحداث السلبية التي ألمت بالمُرْسِل « وعدت الأيام بك عليّ عدوي بك عليها »، « فصرت علي أضرَّ منها »، « وكف الصديق عن نصرتي وبادر إلي العدو تقرباً إليك » استدعاءً منه لعطفِ وشفقة المُرْسَل إليه، ليختمَ رسالته بأبيات شعر أقل وطأة من نثره في كثرة الأفعال التي مثلت أحداثاً، اتسمت تلك الأبيات بالهدوء، وكأن خط سير الأحداث بدأ قوياً ثم ازداد شدة ليعود نحو الانفراج والحل (ولو عاد الزمان لنا لعاد به أخا حَدِبا).

تنطلق أحداث الرسائل الإخوانية من الواقع، ويتطور الحدث من خلال الأفعال والأقوال التي تكون بين شخوص الرسائل ففي رسالة الجاحظ التي أرسل بها إلى صديقه ابن الزيات، بعد أن بدأها بدعاء له، ذكر له تعريضاً سبب مراسلته له « فقد خِفْتُ – أيدك الله – أن أكون عندك من المنسوبين إلى نزق السفهاء » لِيُكْمِل هذا التعريض في استشعارِ جَفاء صديقِه له ويستند على أقوال شاعرين، ثم مُصَرَّحاً « فإن كنتُ اجترأتُ عليك – أصلحك الله – فلم اجترئ إلا لأن دوام تغافلك عني شبيه بالإهمال » لتبدأ الأحداث في تصاعدٍ، وتزداد الأفعال حدة،

(1) عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، 116.

بتلك الثنائية المتضادة بين الزمن الماضي والأمر في الأفعال (كنت لا تهب – فهبه) (وإلا تفعل – فافعل) لتنخفض تلك الوتيرة بحضور الفعل المضارع « فسبحان من جعلك تعفو عن المتعهد، وتتجافى عن عقاب المصر »

كما يمكن القول أن هذه الأحداث أكثرها – إن لم يكن كلها – حقيقة؛ ذلك أنها تتحدث عما جرى بين الإخوة من أحداثٍ ومشاعرَ، وإن بالغ بعضهم في وصف تلك المشاعر؛ إلا أنها تظل أحداثاً حقيقية ليست من خيال المرسل.

3 – 2 الشخوص:

تمثل الشخصية مع الحدث العمود الفقري للحكاية[1]، وهي في معاجمنا العربية أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة أو المسرحية[2].

وإذا كان الحدث يمثل العنصر الأول في أي قصة فإن الشخصية تمثل العنصر الذي يليه؛ فالأحداث لابد لها من شخوص تؤديها، وتساهم في نقلها إلى المتلقي بغض النظر عن كونها حقيقية أو خيالية.

وتعد الشخصية هي الفاعل الأساس في نقل الأحاسيس والمشاعر، التي من خلالها يتم قياس درجة التحول في الشخصية، وفي الأحوال الداخلية، والآراء والعلاقات الاجتماعية[3].

وتتجلى قدرة القاص على تمثيل شخوصه وإقامة العلاقات المقنعة بينها[1]، كما تتجلى قدرته في درجة تعقيد تلك الشخصيات أو وضوحها بحسب موضعها من القصة.

(1) محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص271.

(2) أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي الحديث، ص317.

(3) ينظر: محمد معتصم، المرأة والسرد، دار الثقافة للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2004م، ص172.

تختلف الشخصيات من شخصيات محورية، إلى شخصيات ثانوية، هذه الشخصيات إما أن تكون مسطحة: شخصية ذات بعد واحد، يمكن التنبؤ بسلوكها بسهولة[2]، أو عميقة: وهي الشخصية التي تقدم المواقف والأحداث طبقاً لوجهة نظرها[3].

وهناك من قسمها حسب إيجابيتها، وسلبيتها[4]، فهناك الشخصية الإيجابية، وفي المقابل توجد الشخصية السلبية.

ففي رسالة العتابي تقابلنا شخصيتان رئيستان هما: العتابي وقد عبر عن نفسه بضمير المتكلم (كنا) و(أنا)، والشخصية الثانية هي صديق العتابي وقد قام بتقديمه مباشرة، معبراً عنه بضمير الخطاب (أطال الله بقاءك) (فإنك كنت) (فانتجعتك).

أما الشخصية الثالثة فقد استخدم في تقديمها أسلوب الوصف (واعلم أن الكريم إذا استحيا من إعطاء القليل، ولم يحضره الكثير، لم يُعرف جوده، ولم تظهر همته) وتعد شخصية (الكريم) هنا من الشخصيات المرجعية التي تُحِيل إلى أدوار وأفكار محددة سلفاً في الثقافة، يعي القارئ (المرسَل إليه) دلالتها[5]، وقد تكون هي التي مكنت العتابي من إبلاغ صديقه حاجته.

ونجدها في رسالة الصولي لابن الزيات خمسة شخوص هم: الصولي وقد عبر عن نفسه كما العتابي بضمير المتكلم (كتبتُ) (وكان أسوأ ظني وأكثر خوفي)، والثانية: ابن الزيات وقد

(1) ينظر: محمد سالم سعد الله، أطياف النص، دراسات في النقد الإسلامي المعاصر، ص171، وينظر: عبدالناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، ص87، وينظر: عبدالرحمن بن يطو، بناء الشخصية المركزية وفضاء أسفل المدينة، قصة رمانة للطاهر وطار أنموذجاً، مجلة الأثر، جامعة المسيلة، الجزائر، يومي 23،24، فيفري 2011م، ص6.

(2) جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص70.

(3) نفسه، ص70.

(4) ينظر: محمد القاسمي، بناء الشخصيات في رواية سوانح الصمت والسراب، علامات، ص100.

(5) ينظر: محمد بو عزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010م، ص62 – 63.

عبر عنه بضمير الخطاب (إليك – بك – فصرتَ)، والثالثة: هي الأيام، قد عبر عنها بضمير الغائب (بعد عَدْوي بك عليها – في وقت حركتها، وتكف عن أذاها، فصرت علي أضرّ منها) وفي استعمال ضمير الغائب قوة، إذ يعد هذا الضمير أقوى صوت تأثيري للتعبير عن رؤية المؤلف للشخصية[1]، وتعد هذه الشخصيات الثلاث هي الشخصيات الرئيسة في الرسالة، أما الشخصيات الثانوية فهي شخصية الصديق، وشخصية العدو، هاتان الشخصيتان الرابعة والخامسة اللاتي تساويتا في فعلهما، وصمتهما، فعبر عنهما وقال: « وكف الصديق عن نصرتي، وبادر إلي العدو تقرباً إليك » وإن كان صمت الشخصية الرابعة أفدح باعتبار أنها تجمعها بالأولى علاقة صداقة.

وقد يَذْكُر المُرْسِل الشخصيات بأسمائها أو صفاتها، مع استعمال الضمير، كما في رسالة أبي العيناء، ففي رسالته أربعة شخوص، ذكر الأولى بصفتها وهي (الوزير) وهو عبيد الله بن يحيى بن خاقان، والثانية باسمها وهي (أبا علي محمداً) وهو ابنه، أما الثالثة فقد عبر عنها بضمير المتكلم (أن يبرني فعقني، وأن يركبني فأرجلني) ويقصد نفسه، وهذه الشخصيات هي رئيسة في الرسالة، أما الرابعة فهي (الدابة) قام بتقديمها لنا بالوصف (تقف للنبرة، وتعثر بالبعرة، كالقضيب اليابس عجفاً).

وعلى هذا النحو اختلفت شخصيات الرسائل الإخوانية، كما اختلفَ تقديمُها من مُرْسِلِها، إلا أنها تَشْتَرِك في صفة الوضوح، فطولها لا يسمح لشخوصها بمفاجأتنا في صنعِ الأحداث، أو تَغَيُّر صفاتها في ذاتها.

(1) ينظر: هيام عبد الكاظم إبراهيم، الشخصية في قصص وروايات غسان كنفاني، مجلة كلية التربية، جامعة القادسية، كلية الإدارة والاقتصاد، واسط، العدد الحادي عشر، ص95.

3 – 3 الزمان:

يُعرف الزمان في نحونا العربي بتقسيماته الثلاثة: ماضٍ، مضارع، أمر[1]، وهو في السرد يعد العنصر الثالث لمكوناته.

نعم نحن نعي تلك التقسيمات، لكن الزمان في السرد لا يتوقف عندها؛ فالزمان قد يكون ممتداً، أو منقطعاً، وبين الماضي والحاضر تداخلات وتفاعلات، ولا يمكن الوعي بالزمن إلا من خلال تلك التداخلات والتفاعلات، بمعنى النظر إليه في شتى أشكاله وصوره كما هو في الواقع والذهن[2]، وغالب زمن السرد يقع ماضياً؛ لكن ذلك لا يعني عدم تداخل الأزمنة في الخطاب السردي، بل له نظام وعلاقات معروفة ومنضبطة.

وتعود أهمية عنصر الزمان في مكونات السرد إلى كونه يعمل على تصوير العمل الفني، فعندما نقرأ قصة أو حتى رسالة تستجلب أذهاننا زمناً ما، عشناه أو لا، فنحن نتخيل أشخاصاً ما كان لهم دور في حدث، في زمن ومكان ما.

يقول سعيد يقطين: « ليس الفضاء وحده المحفز للسرد، يلعب الزمان بدوره الدور نفسه »[3]، فتصوير الكاتب لأحداث شهر يستدعي منه سرد أحداث أيام، بل قد يدعوه لسرد أحداث مضت، ليبني عليها أحداثاً جديدة، ومن هنا يَمُس الزمن جميع نواحي القصة، من موضوع وشكل ولغة[4]، وتجدر الإشارة هنا إلى أهمية التمييز بين نوعين من الزمن، زمن

(1) ينظر: سعيد يقطين، السرد العربي، ص27.

(2) ينظر: نفسه، ص28 – 29.

(3) نفسه، ص15.

(4) ينظر: مندولاً، الزمن والرواية، ترجمة: بكر عباس، مراجعة: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ص1، 1997م، ص39.

القصة التي وقعت بالفعل، وزمن السرد الذي يعيد صياغتها كما يريد السارد لا كما وقعت، فيركز على أحداث، ويترك أخرى[1].

ويُسْرَدُ الزَّمن – وكما هو معلوم – بطريقتين، الأولى: الاسترجاع: وهي مفارقة زمنية باتجاه الماضي انطلاقاً من لحظة الحاضر، قد تكون هذه الاسترجاعات تكميلية تقوم بسرد أحداث؛ الغرض منها ملَء فراغاتٍ سابقة، وتكرارية، أو استرجاعات جديدة تقوم بسرد أحداثٍ جديدة[2]، وهو على أيةِ حال نوعان: استرجاع داخلي: يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص واسترجاع خارجي: يعود إلى ما قبل بداية الرواية.

أما الطريقة الثانية فهي الاستباق: وهي عكس الأولى، وهي أيضاً نوعان، داخلي، وخارجي، فالاستباق الداخلي تظل سعته داخل نطاق الحكاية الأولى تماماً كالاسترجاع الداخلي، أما الاستباق الخارجي فتظل سعته كلها خارج النطاق الزمني للحكاية الأولى[3].

ويمكن إدراك الزمن في الرسائل الإخوانية من خلال تتبع الاسترجاعات والاستباقات في رسالة العتابي، والجاحظ، كنموذج لتلك الرسائل.

يبدأ العتابي رسالته بمشهد استباقي خارجي فيقول: « أطال الله بقاءك وجعله يمتد بك إلى رضوانه وجنته » ثم يلحق ذلك باسترجاع خارجي فيقول: « فإنك كنت روضة من رياض الكرم ... » ليصل بعد هذا إلى الحدث الذي جعله يكتب الرسالة، ويكون الاسترجاع الداخلي: « مرت بنا في سفرتنا هذه سنة كانت قطعة من سني يوسف، اشتد علينا كلبها وأخلفتنا غيومها،

(1) ينظر: محمد مشرف خضر، بلاغة السرد القصصي في القرآن الكريم، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2013م، ص120.

(2) ينظر: جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص16، وجيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزاندار، راجعه: محمد بربري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003م، ص25.

(3) ينظر: محمد مشرف خضر، بلاغة السرد القصصي في القرآن الكريم، ص122 – 123.

وكذبتنا بروقها، وفقدنا صالح الإخوان فيها ... » ليعود بمشهد استباقي خارجي آخر يطلب به حاجته ويختم به الرسالة « واعلم أن الكريم إذا استحيا من إعطاء القليل، ولم يحضره الكثير، لم يعرف جوده ... ».

أما رسالة الجاحظ فتبدأ باستباق تمهيدي داخلي، يدعو فيه الجاحظ لصديقه « أعاذك الله من سوء الغضب، وعصمك من سرف الهوى ... » ثم يكمل ذلك باسترجاع داخلي لكن لخوفه وخشيته من جفاء صديقه له « فقد خفت – أيدك الله – أن أكون عندك من المنسوبين إلى نزق السفهاء ... » ليستشهد بقول عبدالرحمن بن حسان بن ثابت، وقول آخر، وفي استشهاده بقولهما استرجاع خارجي، ثم يحكي في إيجاز سبب مراسلته، ليعود المشهد باسترجاع داخلي « فإن كنتُ اجترأتُ عليكَ – أصلحك الله– فلم أجترئ إلا لأن دوام تغافُلِكَ عني شبيه بالإهمال ... » ثم يلتفت إلى مخاطبته، وتحذيرِهِ من أن يستمرَ في جفائه له، ويتحولُ بذلك الزمن إلى المشهد الاستباقي الداخلي « فإن كنت لا تَهَب عقابي – أيدك الله – لخدمةٍ، فهبْه لأياديك عندي، فإن النعمةَ تشفعُ في النقمة، وإلا تفعل ذلك لذلك فعد إلى حسن العادة، وإلا فافعل ذلك لحسن الأحدوثة ... » ثم يُذَكِّره صفاته، وما اعتاد عليه منه، ويعود بالزمن إلى المشهد الاسترجاعي الداخلي « فسبحانَ من جعلك تعفو عن المتعمد، وتتجافى عن عقاب المصرّ... » وهنا مزج بين الماضي في قوله (جعلك)، والمضارع بقوله (تعفو – تتجافى) وكأنه يريد أن يذكره ويدعوه إلى الاستمرار.

ثم يختمُ الرسالة باستباق داخلي، يُعْلِمَه من خلاله نتيجة صفحه، ويَكْشُفُ له طبيعته التي يعلمها، والتي بها سيحقِقُ مراده من الرسالة فيصلَه صديقه ولا يقطعه « واعلم – أيدك الله – أن شين غضبك علي كزين صفحك عني، وأن موت ذكري مع انقطاع سببي منك، كحياة ذكرك مع اتصال سببي بك، واعلم أن لك فطنة عليم، وغفلة كريم، والسلام ».

3 – 4 المكان (الفضاء):

وهو المسرحُ الذي تجري عليه الأحداث وتتحرك فيه الشخوص، وهو يثير إحساساً بالمواطنة، وإحساساً آخر بالزمن والمخيلة[1].

يمثل المكان مكوناً محورياً في بنية السرد، فلا وجود لأحداث خارج المكان، ولا يمكن تصور قصة دون مكان[2]، ومن هنا يكتسب المكان أهميته، فهو يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل للحقيقة[3].

ويمنح المكانُ الشخوصَ فاعليتها، ويُسهم في رسم الأحداث، وبتآلفه مع الزمان يُؤثِّر في القارئ، بما يُشْعره من اكتمال للقصة، بل وقربها منه، فَيُصدّقها، ويجعلُه في شوق إلى إكمالها.

وفضلاً عن أن الراوي قد يقيم جدلية بين المكان والزمان ليفتح لنفسه الحركة السردية فيما يقص[4]، فإن القرائن الزمانية والمكانية هي التي تقيم وزناً للقصة ضمن اللحظة التاريخية الفعلية لحظة الكتابة[5].

وقد تعددت الدراسات حول المكان، كما تعددت تعريفاته، فقسم مول ورومبير المكان إلى أربعة أنواع حَسَبَ السلطة التي تخضع لها هذه الأماكن.

1- (عندي) مكان أمارس فيه سلطتي، ويكون لي حميماً وأليفاً، كبيتي أنا مثلاً.

2- (عند الآخرين) مكان يشبه الأول، لكني أخضعُ فيه لسلطة الغير، كبيت غيري.

---

(1) محمد سالم سعد الله، أطياف النص دراسات في النقد الإسلامي المعاصر، ص166.

(2) ينظر: محمد بو غزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، ص99.

(3) ينظر: رياض بن يوسف، أدبية السرد القرآني، ص140.

(4) ينظر: عبدالناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، ص75.

(5) ينظر: محمد معتصم، المرأة والسرد، ص100.

3- (الأماكن العامة) وهي ملك الدولة، وفي هذه الأماكن هناك دائماً شخص ينظم فيها السلوك ويمارس سلطته كالشرطي.

4- (المكان اللامتناهي) وهو مكان خالٍ من الناس، ولا يخضع لسلطة أحد، كالصحراء[1]، إلا أنه يقابلنا – غالباً – تمييز النقاد بين نوعين من الفضاء المغلق، والفضاء الكوني أو المفتوح ...، فالأولُ مثلُ الدار، الوطن، المدينة، ليصوِّر الكتاب بها – غالباً – الألفة، الدفء، والأمان، والثاني مثل الشارع، الحديقة، ليعبروا بها – أحياناً – عن الغربة، البرود[2].

تلامِسُ دراسةُ المكانِ جانباً من جوانب النفس، كما يمثل المكان مكوناً رئيساً من مكونات الشخصية، بما يعطينا من دلالات لشخصيات القصة وكُتابها، هذه الدلالات التي تشترك فيها مع مكونات السرد لتعطينا صورة أوضح عن قصة فلان، وكتابة آخر.

سأقوم هنا بقراءة المكان في بعض النماذج من الرسائل الإخوانية، علَّها تَتَكشفُ لنا تلك الدلالات، لنرى فيها الجمال من زاوية أخرى.

فالعتابي في رسالته شَبَّه صديقه بأحب الأمكنة فقال: « فإنك كنت روضة من رياض الكرم » وقال له أيضاً: « مع علمي بأنك نعمَ موضعُ الزاد ».

كما تتحسَّسُ الألفةُ بينهما في قوله: « تبتهج النفوس بها، وتستريح القلوب إليها » حيث انتقل العتابي من ذكر المكان المغلق (روضة) إلى مكان أكثر انغلاقاً (النفوس – القلوب) ليدل بذلك على كم الألفة والمحبة.

(1) ينظر: يوري لوتمان، جماليات المكان (مشكلة المكان الفني)، ترجمة: سيزا قاسم، منتديات مجلة الابتسامة، دار قرطبة، البيضاء، ط2، 1988م، ص61 – 62.

(2) ينظر: جماليات المكان، أحمد طاهر حسين وآخرون، ص81.

ونجد في رسالته دلالةَ الحزن والغربة التي عاشها، وذلك في تصويره لأيام شحيحة أحوجته إلى أن يطلب صاحبه فقال: « حتى مرت بنا في سفرتنا هذه سَنَة كانت قطعة من سني يوسف » حيث زاوج بين المكان والزمان، بين القطعة وهي مكان مغلق كأنه السجن، وسني يوسف التي فارق فيها أباه، وسُجِن ظلماً فيها، ليصور بذلك مدى حاجته، ويَبْلغَ بالرسالة مبتغاه.

وقد استخدم الجاحظ في رسالته إلى ابن الزيات أماكن عامة مفتوحة فقال: « فقد خفتُ – أيدك الله – أن أكون عندك من المنسوبين إلى نزق السفهاء، ومجانبة سبلِ الحكماء » فأبان باستخدام المكان المتخيل (سبل الحكماء) عن قلقه وخشيته من جفاء صديقه له.

وعلى عكس هذا ذهب إبراهيم بن سيابة إلى جعل صديقه إبراهيم البرمكي والرسالةُ إليه، هو المكان فقال: « فررت بعد الله منك إليك » ليعكس لنا صورة الأمن إذا كان مع صديقه، والخوف إذا كان خلاف ذلك.

وإذا ذهبنا إلى غالب هلسا نجده قسم المكان في الرواية العربية إلى ثلاثة أنواع هي: المكان المجازي، والمكان الهندسي، والمكانُ لتجربةٍ معاشة، فالأول يرتبط بالشخصية ولكن لا يمثل شيئاً على أرض الواقع، فهو افتراضي، والثاني يصفُ أجزاءَه الكاتبُ بدقة وجمالية ليؤثر في المتلقي، أما الثالث فيرتبط مع الحدث الروائي[1]، ويقابلنا النوع الأول كثيراً، فنجده في الرسالة التي تلقاها يحيى البرمكي عندما قال: « وخشيت أن تُطْوى صحيفةُ البر، وليس لي فيها ذكر » فجعل صحيفة البر مكاناً قد يسكنه برغبة المُرسَل إليه، وفي الواقع لا يوجد مكان اسمه صحيفة البر، وإنما هي من خيال المرسِل.

(1) ينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، ط2، 1984م، ص6 – 8.

ومثل هذا رسالة أحمد بن أبي طاهر طيفور في قوله « لأن المعروف يَحْسُن عند الأحرار موقعُه » فقد جعل للمعروف مكاناً وموقعاً هم الأحرار، والأشخاص وإن كانوا أحراراً ليسوا مكاناً واقعياً، صيّرهم مكاناً مجازاً.

وفي حين قولنا أنه لا قيام لعنصر من العناصر في السرد إلا بقيام إخوته، يمكن القول أيضاً أن هذه المكونات رسمت ملمحاً سردياً في الرسائل الإخوانية، وبإمكاننا حوصلة هذه الملامح في النقاط التالية:

1- أحداث الرسائل حقيقية واقعية؛ ذلك أنها انطلقت من شكوى، وحنين، وشوق، وعتاب.

2- الشخوص تمثلت في نوعين، شخوص رئيسة: وتكون عادةً المرسِل والمرسَل إليه، وقد يكون معهم شخص آخر أثَّر في مجرى الأحداث، وشخوص ثانوية: ساعدت في رسم الحدث، على أنها قد تُذكر بأسمائها أو صفاتها، وكثيراً ما يعبر عنها بالضمير.

3- كونت الاستباقات والاسترجاعات الزمنَ في الرسائل الإخوانية، كما ساعدت على تكوين الصورة والحدث فيها.

4- تعددت الأماكن في الرسائل الإخوانية بين مفتوحة ومغلقة، وبين حقيقية ومجازية، كما تآلفت مع الزمن؛ فأعطتنا دلالاتٍ ساعدت على اكتشافِ سماتِ الشخصيات فيها.

وما تقدم لا يزيد عن توطئة نَظَرِية – في غالبها – مع بعض الأمثلة التحليلية الموجزة، تأسيساً لما يلي من فصول الدراسة ومباحثها، التي تتركز – وكما هو معلن – على عمل رئيس، يتوقع أن ينهض بكل هذه الخصائص الفنية وغيرها، معتمداً أسلوب المفارقة لإنجاز مشروع كتابي فريد، تميز بالجدة والطرافة، وفتح باباً واسعاً لنَمَطٍ من الكتابة الأدبية الإخوانية، لا عهد لأبناء اللسان العربي به، يختلط فيه الفكرُ بالظُرف، ويتداخل العُمق بالسخرية والتعريض، ما هيأ النص للنهوض بتقنيات فنية فريدة، وجدت مسارها إلى آداب عالمية، وإلى حِقَبٍ زمنية متطاولة متواصلة، ربما إلى يوم الناس هذا، وهذا أحد إغراءات المتابعة.

الفصل الثاني

المفارقة في رسالة الغفران أنموذجاً

المبحث الأول : المفارقة اللفظية :

المطلب الأول : المستوى المعجمي.

المطلب الثاني : المستوى التركيبي.

المطلب الثالث : المستوى البديعي.

المبحث الثاني : المفارقة الموقفية :

المطلب الأول : المفارقة السياقية.

المطلب الثاني : المفارقة الدرامية.

المبحث الثالث : المفارقة التصويرية :

المطلب الأول : المفارقة بين صورتين متناقضتين.

المطلب الثاني : المفارقة في صورة ذات طرفين متناقضين.

مَـــــدْخَـــــل:

تُعد رسالة الغفران من أُوْلَى النماذج التي تخطرُ ببالِ القارئِ إذا مَا قرأَ عن الحرية والخيال المتصلة بالنتاجات الأدبية، إذ اعتمد أبو العلاء المعري في صناعة هذه الرسالة على ملكة الخيال التي جعلته يجنح إلى عالم لا يعلم عن حيثياته إلا القليل من خلال الموروث الديني، ألا وهو عالم الآخرة، ليُصَنِّف بعد ذلك الشخوصَ بعضَهم في الجنة، وآخرُ في النار، وإن كانت بعض الشخصيات قد عَرَّفنا عليها التاريخ، وعاشتِ الواقعَ كما نعيشُه نحن الآن، فإنه نَزَع بخياله وأنطقَ الكائنات العجماء لتكون هي أيضاً إحدى شخُوصِه.

وإذ اتكأ المعري في رسالته على الخيال، فلا شك أن التفكير الفلسفي كان أساس هذا الإبداع الذي بين أيدينا الآن؛ لذلك تجده يقفَ موقفَ المتسائلِ عن كلِ شيء، ولا ينسى أن يدققَ في أبسطِ شيء.

وبحثاً عن سبب كتابة الرسالة يبدو أن المعري كتبها رداً على ابن القارح، الذي بعث إليه بخواطر يتأمل فيها من أَغْرَتْهُم الحياة الدنيا وغفلوا عن التوبة، سائلاً إياه: كيف يصنع من عنده أن التوبةَ لا تصح من ذنب مع الإقامة على آخر؟![1].

ليشيح المعري عن إجابة هذا السؤال برسالة يُضَمِّنُها أفكاره ورغباته في أسلوب قصصي، وكأنه يضع سؤالَ ابن القارح حجةً لصوغ تلك الأفكار الجديدة والغريبة في آن معاً.

إن أهمية نص رسالة الغفران لأبي العلاء المعري لا تعود – فقط – لكونه أحد النصوص التراثية التي قام عليها الأدب القصصي في القديم، ولا لأنه إلى اللحظة محلَ دراسة وجدل لما

(1) ينظر: أحمد درويش، ملاحظات عن الفن القصصي في رسالة الغفران، مجلة نزوى، تصدر عن مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، العدد السادس عشر.

قام عليه وأسسَ له، بل أيضاً لأن صاحبه قدم فيه مجموعة من المفارقات، إن لم تكن المفارقةُ هي مَبْناه.

والباحث يعي أن المعري لم يقصد أن يبني رسالته على المفارقة بمفهومها الاصطلاحي، لكنه يعي أيضاً أن أغلب القصائد الشهيرة في شعرنا العربي الحديثة منها والقديمة اعتمدت المفارقة، والتضاد كان هو عمودها الفقري[1]، وربما أمكن القول إنه لولا المفارقة التي تعج بها الرسالة لما كان للرسالة من الشهرة والذيوع ما لها الآن، ولا يُغفل هذا أسلوبَ المعري الذي جعله يولّد من حكايةٍ واحدة العديدَ من الحكايات، ولا تلك القصص التي سردها على لسان الحيوانات، لكن مبدأ المفارقة الذي اعتمده تعاضد مع هذه التوظيفات الحكيمة في فصلها، والممتعة في كلها، ليُخرج رسالةً تحظى باهتمام الدارسين والقرّاء، الخواصِ والعوام.

وأول ما يقابل من مفارقات في رسالة الغفران شخوص الرسالة الذين قسمهم إيجاباً وسلباً إلى قسمين، قسم في جنة الغفران، وقسم في جحيم النيران، مقرراً أن حال الناس في الدنيا هو ما جعلهم يُصنّفُون هذا التصنيف، مبرراً ذلك بأقوالهم وأفعالهم.

ومن شخصيات الإيجاب التي يقرر لها المعري الجنة مصيراً، بعدما كانت من جهنم على شفير، الأعشى الشاعر الجاهلي المعروف، إذ يذكر على لسانه أنه نادى محمداً؛ لأن له به حُرْمة، حَرَّمت عليه النار وهي قوله:

ألا أيهذا السّائلي أينَ يمّمتْ ⁂ فإنّ لها في أهلِ يثربَ موعدا

فَآلَيْتُ لا أرْثي لهَا مِنْ كَلالَةٍ ⁂ ولا منْ حفىً، حتى تُلاقي محمّدا

مَتى مَا تُنَاخي عندَ بابِ ابنِ هاشِمٍ ⁂ تراحى، وتَلْقَى مِنْ فواضلِهِ ندا

(1) ينظر: د. نعمان عبدالسميع متولي، المفارقة اللغوية في الدراسات الغربية والتراث العربي القديم، ص 17.

أجِـدِّكَ لـمْ تَسْـمَعْ وَصَـاةَ مُحَمّـدٍ ⁂ نَبـيِّ الإلَـهِ، حِـينَ أوْصَـى وَأشْـهَدَا

إذا أنْـتَ لـمْ تَرْحَـلْ بِـزَادٍ مِـنَ التّقَـى ⁂ وأبْصرتَ بَعْدَ المَوْتِ مَن قد تزَوّدَا

نَـدِمْتَ علـى أنْ لا تَكُـونَ كمِثْلِـهِ ⁂ وأنـكَ لـمْ تُرصِـدْ لمـا كـانَ أرصـدا

فَإيّـــاكَ وَالمَيْتَـــاتِ، لا تقربنهـــا ⁂ وَلا تأخُـذَنْ سَـهْماً حَديـداً لتَقْصِـدَا

وَلا تَقْـــرَبَنّ جَـــارَةً، إنّ سِـــرّهَا ⁂ عَلَيـكَ حَـرَامٌ، فـانكِحَنْ أوْ تأبَّـدَا

نبـيٌ يـرى مـا لا يـرونَ، وذكـرهُ ⁂ أغَـارَ، لَعَمْـرِي، فـي البِلادِ وَأنجَـدَا[1]

ويقول الأعشى أنه ذكر لعلي بن أبي طالب، بأنه كان يؤمن بالله والحساب والبعث، ذاكراً له أبياته في ذلك، ليذهب علي ويخبر النبي ﷺ فيشفع له.

ومثل الأعشى زهير بن أبي سلمى، إذ يُذْكر أنه غُفر له لأنه كان مؤمناً بالله العظيم، وأنه قد أوصى بَنِيه عند الموت: « إن قام قائم يدعوكم إلى عبادة الله فأطيعوه »[2] وأنه قال والناس في الجاهلية:

فـلا تكـتمن الله مـا فـي نفوسـكم ⁂ ليخفـى، ومهمـا يُكْـتَمِ اللهُ يُعْلَـم

يؤخَّر، فيوضع في كتابٍ، فَيُدَّخر ⁂ ليـومِ الحسـابِ أو يُعَجَّـل فَيُـنْقَم[3]

ومع زهير عبيد بن الأبرص وقد غُفر له لقوله:

مـــن يســـأل النـــاس يَحْرِمـــوه ⁂ وســـــائلُ الله لا يخيـــــب[4]

(1) أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، تحقيق: عائشة عبدالرحمن، دار المعارف، ط9، ص178، 179.
(2) نفسه، ص183.
(3) نفسه، ص184.
(4) نفسه، ص186.

وعلى هذا النحو يسير المعري ذاكراً شخوصاً تمتعوا بالإيجابية، إما لقولهم أو لفعلهم، ومنهم عدي بن زيد العبادي، وأبو ذؤيب الهذلي، والنابغة الجعدي، والنابغة الذبياني، ولبيد بن ربيعة بن كلاب، وغيرهم.

غير أنه جعل الشخصيات الإيجابية على قسمين، قسم ذكرنا منه هؤلاء وهم في قصور ومراتب عليا في الجنة، وآخر في أطراف الجنة ومنهم عفاريت آمنوا بمحمد ﷺ والحُطيئة العبسي الذي دخل بِصِدْقِه الجنة، والخنساء السَّلَمِيَّة، وذئب كلَّم الأسلمي على عهده ﷺ.

لينتقل بعدها ويذكر شخصيات سلبية، وضعهم في جحيم النيران، ومنهم: بشار بن برد، وامرؤ القيس بن حجر، وعنترة العبسي، وعلقمة بن عبدة، وعمرو بن كلثوم، وطرفة بن العبد، والحارث اليشكري، وأوس بن حجر، والمهلهل بن ربيعة، وغيرهم... ويلاحظ هنا أنه لم يسألهم عن سبب وضعهم في هذا المكان، لكنه في المقابل سألهم عن أشعار وأبيات لهم، كأنه يقول بهذا أن هذه الأبيات هي السبب في سوء مصيرهم.

وليس خافياً أن التصنيف الغيبي يقوم على مبدأ المفارقة، بصرف النظر عن الباعث عليها، إذ كيف يمكن إصدارُ أحكام على هذا النحو من الصرامةِ والتحديد لمصير لا يعلمه إلاّ الله، ثم إن أسلوب المحاورات التي صُوِّرت مع تلك الشخصيات لا يمكن تذوقُها، والغوصُ إلى مكنوناتها إلا باستحضارِ تقنيةِ المفارقة أداةً أساسية من أدوات التحليل والمعالجة.

2 – 1 المفارقة اللفظية

لا شك أن صاحب المفارقة يعتمد على استبطان شيء ما وإن أمكنكَ من بعضِه؛ لذا سيَعْمَد هذا الفصل الوقوفَ على مواطن المفارقة في رسالة أبي العلاء، وإن كان بعضها واضحاً فيها بجلاء، فإن المحاولةَ في كشفها كلِّها هو محاولة لكشفِ مواطنَ الجمال في نصٍ بكر بتقنية غريبة مسترفدة حديثاً، علنا بهذا ندرك تلك المفارقات التي تُبْنَى عليها الحياة، وحسب البحث في هذا إعطاء فسحة للقارئ في قراءة للنص جديدة.

لا شك من أن لكل شيء أصلاً وأساساً وإن اختلف المسمى، والمفارقة اللفظية، وهي إحدى أنواع المفارقة اليوم، تعد أول ملمح يظهر في البلاغة العربية، حيث ظهرت تحت مسميات عدة منها: الاستعارة، لذا فإن سيزا قاسم ترى أن المفارقة « ينشأ تعقيدها نتيجة عملية سبكها وذلك أنها تشتمل على دال واحد ومدلولين اثنين، الأول حرفي ظاهر، والثاني متعلقٌ بالمغزى موحي به، وهي بذلك تشبه الاستعارة ... »[1].

وقد تتخذ شكل الكناية كقول العرب: (رجل طويل الأذنين) أي: غبي وقليل الفهم[2]، أو قد يقصد بها التهكم[3] كقوله ﷻ: ﴿ذُقْ إِنَّكَ أَنْتَ العَزِيزُ الكَرِيمُ﴾[4]، أو تكون مجازاً مرسلاً، أو تورية، أو تعريضاً، أو مقابلة وتضاداً ... .

وفي محاولة لتعريف المفارقة اللفظية يُقدّم التعريف التالي: « شكل من أشكال القول، يساق فيه معنى ما، في حين يقصد منه معنى آخر، يخالف غالباً المعنى السطحي

(1) سيزا قاسم، القصص العربي المعاصر، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الثاني، (يناير – فبراير – مارس 1982م) ص144.

(2) ينظر: د. نعمان عبدالسميع متولي، المفارقة اللغوية في الدراسات الغربية والتراث العربي القديم، ص16.

(3) ينظر: نعيمة سعدية، شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي، ص5.

(4) الآية 49 من سورة الدخان.

الظاهر »[1]، ويبدو هذا التعريف عاماً بعض الشيء، إذ يعطي للمفارقة من المعاني الكثير، وقد يكون أقرب تعريف له هو: « تغيير في المعنى أو تغيير للكلمة من المعنى المباشر إلى المعنى غير المباشر، والتضاد هو الشرط الأساس فيها »[2]، وهي في الدراسات اللغوية الحديثة كما يرى علماء الغرب: « تقنية تقوم على التلاعب بدلالات الألفاظ وإعطائها أبعاداً غير متوقعة تحدث عملية تحويل في معنى النص بكامله، بحيث يأخذ دلالات جديدة تماماً لا تمت بصلة إلى الخط التصاعدي للمعنى الافتراضي »[3].

تشترك المفارقة اللفظية وأنواع المفارقة الأخرى في عناصر المفارقة التي ذكرت سابقاً في أول البحث، غير أنها تأخذ من مخالفة قواعد اللغة وما هو متعارف عليه لغوياً وبلاغياً أساساً لها، لتحقق بذلك صدمة في أفق التوقع عند المتلقي[4]، من هنا كانت المفارقة اللفظية تثير في نظر دي سي ميويك أسئلة في البلاغة والأسلوب، والأشكال القصصية والهجائية[5].

وفيها تتعدى المفارقة بمفهومها العام « أن يقولَ المرءُ عكسَ ما يعني »[6]، تتجاوز المفارقة اللفظية الزخارف اللفظية لِتُسَهِّل الخروجَ عن المألوف، واجتماع اللفظة واللفظة لتكون تركيباً يحيل القارئ إلى التساؤل، فيقف مندهشاً من اجتماعهما متسائلاً: كيف للكاتب أن يجمع بين متناقضين؟! وماذا يقصد بهذا التركيب؟!، ومع اقراره بجمال التركيب إلا أنه يقعَ ضحيةً له،

(1) سيزا قاسم، القصص العربي المعاصر، ص144.

(2) رقية رستم يورملكي وآخرون، مظاهر المفارقة في قصيدة (لمن نغني؟!) لأحمد عبدالمعطي حجازي، إضاءات نقدية، (فصلية محكمة)، السنة السادسة، العدد الحادي والعشرون، آذار، 2016م، ص15.

(3) د. نعمان عبدالسميع متولي، المفارقة اللغوية في الدراسات الغربية والتراث العربي القديم، ص23.

(4) ينظر: د. حسن غانم فضالة، أنماط المفارقة في شعر أحمد مطر، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بابل، العدد10، كانون الثاني 2013م، ص250.

(5) دي سي ميويك، موسوعة المصطلح النقدي (المفارقة وصفاتها)، ترجمة: د. عبدالواحد لؤلؤة، المجلد الرابع، ص73.

(6) نفسه، ص28.

وهنا يكمن الجمالُ الأكبر، أو قل هنا يكمنُ السرُ في الأسلوب المفارقي الذي يجعله يظهر ولا يكاد يبين.

إن صاحب المفارقة اللفظية كالمُقنَّع الذي يستطيع أن يرى الأشياء، ولا يُرى من خلاله، فكلماته وتراكيبه وحدها تجعله في حماية من أن يوضع كلامه تحت معنى محدد، وهي وظيفة تؤديها المفارقة اللفظية أكثر من غيرها خاصة وأنها تميل إلى الهجائية[1]، وفي المقابل فإن كشف ذلك القناع تحت أي وجه من الوجوه، وصرفه إلى أي معنى من المعاني نشوة يبحث عنها كلُ قارئ، ويرتجيها كلُ أديب.

سنتتبع في هذا المبحث المفارقةَ اللفظية بضروبها الثلاثة: (على المستوى المعجمي – على المستوى التركيبي – على المستوى البديعي) في رسالة الغفران، محاولةً لكشفِ القناع، والانتشاءِ بلذةِ الظفر، ومتعةِ الاكتشاف والتواصل.

(1) ينظر: راما عبد الجليل راضي، المفارقة في الرواية العراقية المعاصرة، ص27.

2-1-1 المستوى المعجمي:

يمتاز الأدب عن سائر الكلام بلغته ومفرداته، وصياغته وتوليفه، وأغراضه، وفيما يمتاز الأدب عن الكلام العادي، يمتاز كل أديب باستعماله الخاص للغة، فاللغة واحدة في المعاجم، لكنها تختلف عند كل أديب، باختلاف استعماله لها وانحرافه عنها[1]، وربما بها ومن خلالها.

وتعتمد درجة الإبداع على قدرة المبدع في تلك المخالفة، إضافة إلى حسن السبك والتوليف.

وإذا كان لابد في البناء المفارَقِي من ضحية يقع في حفرة صنعت له من قبل الكاتب[2]، فإن عمق تلك الحفرة يعتمد على مقدرة المبدع في التلاعب بين المواضعة، والمخالفة للغة.

إن المفارقة بمستواها المعجمي هي نقطة البداية التي ينطلق منها الأديب، ليسلك فيما بعد طريقاً نرى من خلالها صوراً ومواقف يكون كل منهما سنداً في بناء المفارقة، وصولاً إلى غرض المبدع.

يقصد أبو العلاء المعري العدول عن مألوف اللغة قصداً فيستفتح رسالته بتشبيه ابن القارح بالجبر الذي أخذ عنه جبرائيل العلم، فيقول: « قد عَلِمَ الجبر الذي نسب إليه جبرئيل، وهو في كل الخيرات سبيل »[3]، متهكماً ساخراً منه، فالمعري وهو يشبه ابن القارح بسعة العلم، يُشْبِع رسالته (الغفران) بالعلوم والأشعار، ولا يترك له شاردة ولا واردة إلا وأتى له عليها، ومثَّل وفصَّل فيها، ويَنْفَذُ المعري بهذه السخرية ليبني عليها جميع المفارقات في الرسالة.

(1) ينظر: محمد كندي، في لغة القصيدة الصوفية، ص79.

(2) ينظر: محمد عبدالمطلب، كتاب الشعر، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، 2002م، ص62.

(3) أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، ص129.

ومن نماذج ذلك قوله: « وقد وصلت (الرسالة) التي بحرها بالحكم مسجور، ومن قرأها مأجور، إذ كانت تأمر بتقبل الشرع، وتعيب من ترك أصلاً إلى فرع، وغرقتُ في أمواج بدعها الزاخرة، وعجبتُ من اتساق عقودها الفاخرة »[1].

ويقصد المعري هنا مفارقة معجمية في لفظين غرقتُ – عجبتُ « لا يحمل ذلك على محمل الجد ...»، و(أمواج وعقودها) يلحظها أيما قارئ، فالأمواج تكون للبحر، والعقود معلومة، وموضوع الحديث رسالة ابن القارح لأبي العلاء.

إن مخالفة المعنى المعجمي للألفاظ أمر ليس بحديث؛ ذلك أنه من بوادئ الإبداع، غير أن الاختلاف هو في الحيثية، أو بمعنى آخر في المعنى الذي نقلت إليه اللفظة، يلاحظ أن هذا التركيب يحمل شيئاً من التهكم والتعريض الذي يُدْرَك من خلالِ ما يسري في النص بتمامه. يقول الخطاب: « فلقد آثر شراب الفانية »[2].

لنتأمل هنا لفظة (شراب) التي وضعت في أصلها المعجمي لتدل على المشروبات، انحرف المعري عن هذا الاستعمال وجعل الكلمةَ تأكيداً للفعل الذي سبقها (آثر) من جهة، وتناسباً مع ما سبقها من وصف لمشروبات الجنة، وكؤوسها وأباريقها حيث قال: « وتجري في أصول ذلك الشجر، أنهار تُخْتَلَجُ من ماء الحيوان، والكوثر يَمُدُّها في كل أوان ... ويعمد إليها المغترف بكؤوس من العسجد، وأباريق خلقت من الزبرجد »[3].

إن المفارقات اللغوية المعجمية تتكشف للقارئ أكثر إذا ما تمعن في ذات النص، فقارئ رسالة الغفران لابد وأن يلاحظ أن كاتبها قد استعمل لفظاً ثم عدل عنه بغيره في ذات المعنى،

(1) أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، ص140.
(2) نفسه، ص143.
(3) نفسه، ص142.

لنتأمل قوله: « فَصَدْرُ "أحمد بن يحيى" هنالك قد غُسِل من الحقد على "محمد بن يزيد" »[1] وقوله: « "وأبو بشر، عمرو ابن عثمان سيبويه" قد رُحِضَت سويداء قلبه من الضغن على "علي بن حمزة الكسائي" وأصحابه لما فعلوا به في مجلس البرامكة »[2].

في معنى الطهارة والنقاء ذكر في القول الأول لفظ (غُسل)، وفي القول الثاني (رُحِضت) فكلا اللفظين لم يستعملا على الحقيقة، فالغسل والرحض – وهو أكثر – يستعملان لطهارة الأشياء المادية من يد وثوب ونحوه[3] فالحقد إن وجد في الإنسان لا يغسل، والرحض لا يكون للقلب أيضاً، ومع ذلك فأساس التركيب يقوم على السّخرية، وعدم الجدية فيما يبدو ظاهراً للوهلة الأولى.

ولنتأمل أكثر لفظ (رحضت) التي كانت منه ليدل بها على طهارة القلب، بحيث عدل عن استعمال (غسل) مع القلب كأنه يريد أن الصفة هنا آكد؛ لأن الحدث – خلاف سيبويه والكسائي – أكبر.

وعلى هذا يرى علماء الغرب أن المفارقة اللغوية تقنية تقوم على التلاعب بدلالات الألفاظ، فإن من يكتب بتقنية المفارقة يستعمل الألفاظ ويعطيها أبعاداً غير متوقعة تُحْدث عملية تحويل في معنى النص كله[4].

يقول الخِطَاب في رسالة الغفران: « جعل في الإناء الشعر والدم، وقال للحاضر ولا ندم، أتجيب نفسك لشرب ما فيه؟ ... فقال: أنها لا تطيب، وهي بالأنجاس قطيب، فأراق ذلك الشيء وغَسَّله، وهذَّب وعاءه ثم عَسَّله... »[5].

(1) أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، ص169.

(2) نفسه، ص170.

(3) ينظر: ابن منظور، لسان العرب، بيروت، ط1، ج7، ص153.

(4) ينظر: د. نعمان عبدالسميع متولي، المفارقة اللغوية في الدراسات الغربية والتراث العربي القديم، ص23.

(5) أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، ص381 – 382.

يصور المعري لنا صورة ذلك الإناء الذي مُلِيءَ بالشعر والدم، صورةً تقشعر منها الأبدان، ولا تطيب بها النفوس، ليرفضها المنادى، ثم يصور لنا صورة مختلفة، هنا تحدث المفارقة بلفظين، الأول: (أراق) ويفهم منها أنها بمعنى صبَّ، لكنه ذكر قبلها الدم، وأراق الدم يعني: سفكه[1]، مما لا يتناسب إلا مع القتل، وفي قوله عدول عما ألفناه في المعجم العربي.

والثاني: (عَسَّله) والضمير يعود على الإناء، والحقيقة أن الإناء لا يُعَسَّل، وإنما قال ذلك كناية، أي أنه: وضع فيه شيئاً حلواً بعد أن غَسَلَ الإناء، بدلاً عن ذلك الدم.

مفارقة لغوية معجمية أحدثها اللفظان بتواجدهما فُرادى، ومفارقة أخرى أحدثاها متحدين، فكلاهما صورا ذلك الإناء الذي لم يتغير بل تغير ما فيه، مع انتباه أن الأول نفرت منه النفس، وطابت بالثاني.

وتتشابه المفارقة مع الاستعارة، والمجاز إلى حد كبير، وتتلاقى كالتورية بذلك المعنى السطحي إلى دلالة أكثر عمقاً[2]، يقول المعري: « وإنه لَنِعم النَّهرُ، لا يُغْرق السابح ولا يَبْهَر، وبناته المخطوبات صغار، يؤخذن منه في الغفلة ولا يغار »[3].

إن القراءة السطحية للنص قد تجعلنا نظن أن هناك شخصاً قد ذكرت بناته هنا، لكننا إن ركزنا أكثر سندرك أن الضمير في (بناته) يعود على النهر، وبالتالي فإن المفارقة قد وقعت في لفظ (بناته) ليدل بها المعري على الأسماك التي تعيش فيه، وتُصْطاد منه، وكأن المعري يريد نسبة الأسماك للنهر، فكما للبحر بنات وهن أسماكه، فللنهر بنات أيضاً، وهذا المعنى يقود إلى أن بنات نهر كذا تختلف عن بنات نهر كذا.

(1) ينظر: جبران مسعود، المعجم الرائد، دار العلم للملايين، ط7، 1992م، ص40.

(2) ينظر، خالد سليمان، المفارقة في الأدب، ص13.

(3) أبو العلاء المعري: رسالة الغفران، ص406.

2-1-2 المستوى التركيبي:

تأتي مقدرة الكاتب في جمع تركيبين مغايرين تاليةً لقدرته على مخالفة المعنى المعجمي للكلمة، وتحدث المفارقة هنا من جهتين، الأولى: جمع كلمتين غير مشتركتين في المعنى، متضادتين، والثانية: تلقي القارئ لها ووقوفه عندها، ثم اصطدامه بالمعنى وهذا هو هدف المفارقة.

وبقراءة رسالة الغفران يلاحظ بعض الاستعمالات لهذه التراكيب على سبيل التهكم، كقوله: « يُضْمِر من محبة مولاي الشيخ الجليل – ثبت الله أركان العلم بحياته – ما لا تضمره للولد أم »[1].

وهو هنا يقدم مفارقة تركيبية بين (يُضْمر – محبة) والإضمار لا يتناسب والمحبة، ففعل الإضمار يكون لكره أو حقد وما إلى ذلك، أما المُحبُّ فلا يصح مع محبته إلا الإظهار، ما يعني أن المقصود الكامن في أعماق التركيب خلاف ما صُرِّح به فيه، ولا يمكن في هذا السياق إغفال الجملة المعترِضة الدعائية « – يثبت الله أركان العلم بحياته – »، وما تُوْمِئ إليه من طاقة تهكمية حبيسة، لكن المتأمل لا يغفلها، ولتكون في السياق فاصلة تحويلية بين إضمار محبة « مولاي الشيخ الجليل » المزعومة، وبين محبة الوالدة الحقيقية والمؤكدة، ثم ليتجاوز ذلك كله بتغليب الأولى على الثانية، وهنا يُفْتَح باب المفارقة على مصراعيه !!

ومثل هذا قول الخِطاب: « ومُنِيَ ببعض التعذيب »[2] فالمفارقة هنا وقعت في (مُنِيَ – التعذيب)، واللفظان بينهما تصادم دلالي يستحيل معهما الجمع، فالمُنَى لا تكون إلا للرغبات الإيجابية، أما التعذيب، فهو وإن كان رغبة عند البعض إلا أنه رغبة سلبية، يذكرنا هذا

(1) أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، ص131.

(2) نفسه، ص393.

بقوله تعالى: ﴿وَبَشِّرِ الَّذِينَ كَفَرُوا بِعَذَابٍ أَلِيمٍ ﴾[1]، فالبشرى لا تكون إلا للأخبار السارة، فبين البشرى والعذاب مفارقة لفظية تركيبية.

إن فهم القارئ للخطابين هو فهم لغرض المبدع في التهكم بل الاستهزاء.

وقد لا يتجاور اللفظان لكنهما يحدثان مفارقة بتواجدهما في التركيب نفسه، يقول الخطاب: « وكما تَكلَّمت على لسان الضَّبُع وهي خرساء »[2].

يقدِّمُ المعري مفارقته في قالبٍ من التقابل، يجعل من الأخرس يتكلم، فهو وإن حافظ على المعنى المعجمي للكلمتين إلا أن هذا لم يمنعه من تكوين مدلول مفارقي يتشكل منهما.

تؤسس المفارقة بهذا النوع توتراً بين لفظين متناقضين، يجعل المتلقي يعيش حالة من التوتر، وقد تكون شديدة، مثلما نلاحظه في هذه الخطابات.

« فمن كان منكن دخل الفانية فما يجبُ أن يختلطَ بوحوشِ الجُنَّة »[3].

« كيف يُرْكَنُ إلى حيَّةٍ شرفها السم »[4].

ففي هذه الخطابات تزداد حدة التوتر في (وحوش – الجنة)، (الجنة – حية)، حدة تجعل من القارئ يقف متسائلاً: كيف يكون في الجنة وحوش؟! أو كيف يكون في الجنة حَيَّة؟!

إن الصورتين هنا تتأسسان بتمامهما على المفارقة، إذ مجرد تصوّر الوحوش بالجنة والحيَّة أيضاً، بصرف النظر عما يصدر منها أو يُنسب إليها – يجعل المتلقي يتوقف ملياً ليستوعب فكرة وجود تلك الكائنات بالجنة، وهو إذ يفعل لابد أن يتحسس التناقض والتعارض

(1) الآية 3 من سورة التوبة.
(2) أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، ص390.
(3) نفسه، ص198.
(4) نفسه، ص371.

بين فكرتي الجنة مما هو متصور عنده أو وجود الحيَّة، والوحوش في أرجائها على أية صورة كانت، فكان أصل التصور هو الباعث على صدمة التناقض الصارخ بين الفكرتين !!

إن المفارقة التركيبية تفتح عند القارئ مجالاً للاحتمالات، بما تثيره في نفسه من التباس، نلمح هذا أيضاً في المفارقة التي أقامها المعري في قوله: « وإن كان الشيخ مارس من التعب أُمَّ الرُّبَيْقِ(•) »[1].

حيث عقد المعري مفارقة بين الفعل مارس، والاسم التعب، ليعطينا بذلك مفارقة تفي غرضه من التهكم والاستهزاء، فالتعب لا يمارس حقيقة، وما يمارس هو العمل، لكن قوله جاء استخفافاً بالشيخ وعمله له ولغيره، وأنه ليس بعمل يُجزَى عليه، وممارسته له تنم عن جهل الشيخ، وهنا قمة التهكم بشخصه.

يقول محمد العبد: « إن العلاقات التركيبية هي علاقات حاضرة، لأنها تعتمد على لفظتين أو أكثر، وجميعها حاضرة في سلسلة حقيقية أو تعاقب حقيقي »[2].

لاحظ قول المعري: « بأبي أنت جاد عَمَلُك وأتقنت! ولو قَدَرَ لبَتَّ الوَدَجَ »[3].

في الأسلوب مفارقة تركيبية بين اتقان العمل وجودته، وعدم الرضا عليه والغضب منه، وكأنه يقول له: أحسنت وأغضبتني!

لم تكن هذه المفارقة من لفظين بل من اجتماع تركيبين، لتقضي هذه المفارقة بكثير من السخرية، والاستهزاء بالمخاطَب.

يستشعر القارئ عدم اتساق اللفظتين أو التركيبين، وعندما يبحث وراء معنى تركيبهما يصل بلا شك إلى غاية المفارقة، لكنه يكتشف بعد حين أن الأسلوب سليم ومنطقي جداً لأنه يخدِمُ غرض المبدع من تهكم واستهزاء[4].

(•) أم الرُّبَيْق: الداهية.

(1) أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، ص405.

(2) محمد العبد، المفارقة القرآنية دراسة في بنية الدلالة، ص81.

(3) أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، ص383.

(4) ينظر: خالد سليمان، المفارقة في الأدب، ص14.

2 – 1 – 3 المستوى البديعي:

يتنوع البديعُ بين محسنات لفظية، ومحسنات معنوية، يضفي كل منهما جمالاً للنص إذا كستاه.

ولا عجب أن نصاً كنص "رسالة الغفران" يكون مليئاً بتلك التوشيحات، لا لأن طابع العصر الذي كتبت فيه الرسالة كان يهتم باللفظ والمعنى فحسب، وهذا هو السبب الأول، بل لأن الرسالةَ في أصلها كُتبت لتؤدي غرضاً وهو التهكم، وهو غرض تراه أينما وليت نظرك في الرسالة.

يلاحظ قارئ "رسالة الغفران" استعمال المعري لأساليب متعددة تندرج تحت المحسنات البديعية، ساعدته في الوصول إلى غرضه من جهة، وساعدت في اكتمال البناء المفارقي من جهة أخرى.

ولأن هدفُ الدراسة ليس الاستقراء والإحصاء، ركّز البحث على محسنين بديعيين كانا حاضرين في النص بشكل كبير، وأثرا في البيئة المفارقية، هما الطباق والمقابلة.

يقول البلاغيون: « إن المطابقة في الكلام هي الجمع بين الشيء وضده في جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة أو البيت ... »[1].

والطباق هو أحد الأدوات الفنية التي يستعملها الأديب. وبفحص النص محلَ الدراسة يُلَاحظ أن المعري قد استعمل هذه الأداة بكثرة، بل ربما قصدَها قصداً – وإن أحسن – إلا أنه جعلها في الرسالة كإلماع يطلبُ بها من القارئ الوقوفَ أكثر، وفهمَ محتوى الرسالة بشكل أدق أو هكذا يبدو.

(1) أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص307.

يؤسس المعري للمفارقة التي تتجلى للباحث، ويستهل رسالته بقوله: « وأن في طمري لخضباً وُكِّل بأذاتي، لو نطق لذكر شذاتي، ما هو بساكن في الشقاب، ولا بمتشرِّف على النقاب، ما ظهر في شتاء ولا صيف، ولا مر بجبل ولا خَيْف »[1].

فطابق بين كلمتي (شتاء – صيف) ليعلن عن التضاد الكوني من أول الرسالة، الثقاب – النقاب، جبل – خيف جميعها مطابقات تقابلية.

ويستمر في المفارقة الطباقية فيقول: « وما فارقه "أبو الأسود الدؤلي" في عُمره طَرْفَةَ عين، في حال الراحة ولا الأين »[2] حيث وقع الطباق بين (الراحة – الأين)، ولنتأمل اختياره (الأين) الذي شمل به حال التعب، والانشغال بالعمل، وهذا يدل على ملازمة أبي الأسود الدؤلي له في جميع الأحوال، وليس هذا حقيقةً ما قصد، بل هو نوع من التعريض المبطن.

يقدمُ الطباقُ ثنائية تناقضية وإن كان ليس فيها مزية، لأن المعجم يقدمها له جاهزة[3]، فإن هذا التناقض يومئ بمعنى مقصود وراءه[4].

لقد وظَّف المعري هذه الأداة ليبين بها حال الانتقال من وإلى، يقول: « لو قالت "شيرين الملكة" "لكسرى" جعلني الله فداءَكَ في إقامةٍ أو سُرَى، لخالَبَتْه في ذلك ونافقته وإن راقَتْه بالعَطل ووافَقَتْه، على أنه أخذها من حال دنَّية، فجعلها في النُّعْمَى السَّنِّية »[5].

فأقام مفارقة بين (ملكة – كِسرى) (إقامة – سرى) (خالبته ونافقته – راقته – ووافقته) (دنية – سنية).

(1) أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، ص130.
(2) نفسه، ص137.
(3) ينظر: محمد عبدالمطلب، كتاب الشعر، ص59.
(4) محمد كندي، في لغة القصيدة الصوفية، ص110.
(5) أبو العلا المعري، رسالة الغفران، ص381.

إن التركيب بتمامه قائم على التعارضات مما يستحيل معه القراءة السطحية للنص، بل يبعث إلى إقامةِ علاقة تفاعلية على نحو ما، لفهمٍ أكثرَ عمقاً.

ومثل هذا قوله في وصفِ الأعشى في نزهةٍ في الفردوس: « فيلتفت إليه الشيخ هشًّا بشًّا مرتاحاً، فإذا هو بشابٍّ غُرانِق، غبر في النعيم المفانق، وقد صار عَشَاه حوراً معروفاً، وانحناء ظهره قواماً موصوفاً »[1].

حيث طابق بين (عشاه – حوراً) و(انحناء ظهره – قواماً) ليبين بهذا الطباق المفارقة بين الحياة الدنيوية والحياة الأخروية بمنظور الإسلام، وكيف تكون تلك الأحوال المختلفة في الدنيا تصير حالاً واحدة، فالأعشى الشيخ المعروف بالعشى يُرى في الجنة شاباً ذا نظر سليم كأن ما به عشى في الدنيا، وليس خافياً إن ما أضفاه على الأعشى من أوصاف الشباب وسمات الوسامة إنما تُضمر كامناً من السخرية والتهكم أسهمت المطابقة في الإيماء إليها والتلويح بها.

يصر أبو العلاء المعري على مبدأ التناقض، ويستعين بالمطابقة كأداة لإبراز التعارض الذي كان سبباً في كتابة الرسالة، ليقدم لنا ثنائيات متضادة في كل مرة، يثير من خلالها القارئ ويجبرُه على الوقوف عندها.

يقول الخِطاب في حديثه عن الأعشى ميمون: « ولو أنه أسلم، لجاز أن يكون بيننا في هذا المجلس، فيُنشدنا غريب الأوزان، مما نظم في دار الأحزان، ويحدثنا حديثه مع "هوذة بن علي" و... ممن مدحه أو هجاه، وخافه في الزمن أو رجاه »[2].

فأقام طباق إيجاب بين (مدحه – هجاه)، (خافه – رجاه).

(1) أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، ص 177، 178.

(2) نفسه، ص174، 175.

يصوغ أبو العلاء المعري مفارقاته ويُضَمِنها – غالباً – معنى التعريض في مثل قوله وهو يتحدث عن الشاعر عبيد بن الأبرص الذي وجده الشيخ من الزمرة الذين غُفرَ لهم ودَخَل الجنة وقد مات في الجاهلية: « السلام عليك يا أخا بني أسد، فيقول: وعليك السلام – وأهل الجنة أذكياء لا يخالطهم الأغبياء – ... »[1].

فأوقع تضاداً بين (أذكياء – أغبياء) تعريضاً منه أو – ربما – ليصوغ بهذه المفارقة سؤالاً يدور في ذهنه، هل أصحاب الجنة أذكياء أم أغبياء؟!

أو علَّه يرمي بهذا التعريض القارئ فكيف يُغْفَر لشخص ويُثَاب وهو لمَّا يلحق بالجزاء والعقاب أصلاً؟!

إن تعدد التأويلات هو من صميم عمل المفارقة بجميع مستوياتها، فمن يدخل على النص بأداة المفارقة هو في الحقيقة لا يقرأ الألفاظ على ظاهرها، بل يقرأها باحثاً عن معنى خفي فيها.

يُلَاحظُ قارئ رسالة الغفران كثرة المتناقضات بالطباق فيها، فغير تلك الأمثلة المُدْرَجةِ نجد الطباق يتكرر كذلك فيما اختاره من أشعار ليقولها أصحابها، من مثل قول الراجز:

إذا أكلـــــت لَبِنـــــاً وفرضـــــاً ⁂ ذهبـت طـولاً وذهبـت عرضـاً[2]

وقوله عن الصنوبري:

تخَيَّلُـــــهُ ســـــاطعاً وهْجُـــــهُ ⁂ فتـــأبى الـــدُّنُو إلـــى وَهْجـــه[3]

(1) أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، ص185.

(2) نفسه، ص161.

(3) نفسه، ص149.

وقوله عن الأعشى:

نـدمتَ علـى أن لا تكـون كمثلِـهِ ⁂ وأنكَ لم تُرْصِد لِما كان أرصدا[1]

وقوله عن زهير بن أبي سلمى:

فـلا تكْـتُمُن الله مـا فـي نفوسـكم ⁂ ليَخْفَـى، ومهمـا يُكـتمِ اللهُ يَعلـم[2]

وقوله على لسان عبيد بن الأبرص:

مـــن يســـألِ النـــاسَ يحرمـــوهُ ⁂ وســـــائلُ اللهِ لا يخيـــــبُ[3]

وقوله عن أبي أمامة:

أَمِـــن آلِ "ميَّـــة" رائـــحٌ أو مُغْتـــدٍ ⁂ عَجْـــلانَ ذا زادٍ وغيـــر مُـــزوَّدِ؟[4]

هذه الأمثلة وغيرها تحْمِل القارئ إلى فهم أن الرسالة مُحَمَّلَةً بالسخرية متضمنة لها.

ومثل الطباق المقابلة، ورغم أنها تقدم مفارقة لغوية بشكل أوسع، إلا أن حضورها في الرسالة لم يكن كبيراً كالطابق، فحضور الأولى أغنى عن تواجد الثانية – فيما يبدو – عند المعري.

وقد عرَّف ابن رشيق القيرواني المقابلة بقوله: « هي ترتيبُ الكلامِ على ما يجب، فَيُعْطى أول الكلام ما يليق به أولاً، وآخره ما يليق به آخراً، ويُؤْتَى في الموافق بما يوافقه، وفي المخالف بما يخالفه، وأكثرُ ما تجيء المقابلةُ في الأضداد، فإذا جاوز الطباق ضدين كان مقابلة »[5].

(1) أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، ص178.

(2) نفسه، ص184.

(3) نفسه، ص186.

(4) نفسه، ص213.

(5) ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج2، ص14.

وعلى هذا فالإثارة التي تدفع بها المقابلة أكبر من تلك التي يقدمها الطباق؛ لكن المقابلة خرجت عن كونها ثنائية تضادية، فهي تجعل التوتر قائماً بين أكثر من لفظين، مثاله قوله في أول الرسالة: « كَبَتَ الله عدّوه، وأدام رواحه إلى الفضل وغُدُوَّه »[1].

حيث قابل بين رواح ابن القارح إلى الفضل، وغدوه منه؛ ليُقَدِّم تناقضاً في اللفظ والمعنى، الأول بين وقتي (الرواح – الغدو) والثاني بين حرفي الجر (إلى – من) وإن كان حرف الجر (من) لم يذكر إلا أنه يفهم ضمناً وتناسباً مع وقت (الغدو).

ولا شك أن القارئَ يرى أسلوب المعري الساخر أينما ولى وجهه في الرسالة، وهو على هذا يشبعُ مقابَلاته بالسخرية، يقول في وصف رسالة ابن القارح: « وقد وصلتْ (الرسالة) التي بحرها بالحِكَم مسجورٌ، ومن قرأها مأجور، إذ كانت تأمر بتقبل الشرع، وتعيب من ترك أصلاً إلى فرع »[2].

فجمع بين الأفعال المتضادة (تأمر بتقبل) و(تعيب من ترك) لينتقل بهذه المفارقة اللغوية إلى مفارقة فكرية، الأولى: بين ابن القارح والمعري، والثانية: يقدمها المعري عن ابن القارح للقارئ يشاركه التفكير: كيف لرسالة تأمر وتعيب في آن معاً؟ أو كيف للمرء أن يتقبل بعد أن يترك الأمر سريعاً؟!

يقول د. محمد عبدالمطلب: « وقد تأخذ المفارقةُ الفكرية طبيعةً حوارية، وهنا يتحول الصدام إلى نوع من التقابل بين النفي والإثبات، والذكاء والغباء، والعلم والجهل، والشك واليقين »[3].

(1) أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، ص130.
(2) نفسه، ص139.
(3) محمد عبدالمطلب، كتاب الشعر، ص62.

لم ينس أبو العلاء المعري استخدام المجاز والعدول عن المواضعة اللغوية مع تقديمه للتناقضات، يقول: « يا أبا معاذ، لقد أَحْسَنْت في مقالِك، وأسأْت في مُعْتَقَدِك »[1].

حيث قابل بين (أحسنت) و(أسات)، و(مقالك) و(معتقدك).

وفي قوله عدول، وإنما مقابل القول الفعل، لكنه أراد أن بشار بن برد – والحديث عنه – كانت أقواله خلاف معتقده ودينه، وكأن بالمعري يطرح بهذا النموذج (بشار) مفارقة من نوع آخر (مفارقة بين الشك واليقين).

ومثله قوله: « قيل لبعض الحكماء: إن فُلاناً تلطَّف حتى قَتَلَ نفسَه، ولم يُطِق في الدار الخالية عَفْسَه، وكَرِهَ أن يمارس بدائع الشرور، وأحبَّ النُّقلَة إلى منازل السرور »[2].

إن النص يشعُّ بالتقابلِ في كل أرجائه، فقد قابل بين الفعل (كره) و(أحب) والتلطف والقتل كذلك ضدان على وجه ما، وتزيد حدة الصدمة عندما يكون قتلاً للنفس، والبدائع والسّرور ضدان، خفيان، وقتل النفس ثم الانتقال إلى منازل السرور فِكرةٌ متناقضة أصلاً، وهو ترتيب مفارقي بامتياز يحمل ما يحمل مما لا يبديه صاحبه، لكنه يومئ إليه، ويصدر عنه، ولعلّه يتحرج من التصريح به لسبب ما.

يلاحظ قارئ رسالة الغفران أن التضاد بِشَكْلَيْهِ (الطباق والمقابلة) كان ملمحاً ظاهراً للمفارقة في الرسالة، إن لم يكن هو اللبنةُ الأساس لتشكلها داخل الرسالة.

ولم يتوقف أمر المحسنات البديعية عند الطباق والمقابلة فحسب، بل تعداها ليشمل التعريض – إن صح وضعه كمحسن بديعي – ذلك الفن البلاغي الذي يُعنى به الساخرون على غير طريقة التصريح، تراه في كثير من الجمل الاعتراضية عندما يأتي على ذكر الأدباء

(1) أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، ص310.

(2) نفسه، ص395.

والشعراء خاصاً بذلك ابن القارح، يذكر من ذلك حديثه في مقدمة الرسالة عن ابن القارح ثم دعاؤه له بقوله: « – ثبت الله أركان العلم بحياته – »[1] ليتجلى للقارئ من هذا الدعاء السخرية اللاذعة من علم ابن القارح، سخرية جعلته يكرر عليه الدعاء بصيغة أخرى فيقول: « وقد علم – أدام الله جمال البراعة بسلامته – »[2]. تكررت هذه الجمل التعريضية بين أقسام الرسالة لتحمل معها معنى التهكم، لتقل عند بعضها السخرية، كقوله: « أدام الله عزه »[3]، وقوله: « أدام الله الجمال ببقائه »[4]، وقوله: « أدام الله تمكينه »[5]، ولتزداد شِدَتُها في مثل قوله: « أيَّد الله العلم بحياته »[6]، وقوله: « حسَّن الله الأيام بطول عمره »[7] وقوله: « أكمل الله زينةَ المحافل بحضوره »[8].

بعض الجمل جاء على صيغة الدعاء كهذه، وبعضها أعقب الدعاء كقوله: « وهو، آنس الله الإقليم بقربه، أَجَّلُّ من أن يُشرح له مثل ذلك »[9]، وقوله: « وأما وروده "حَلَبَ" – حرسها الله – فلو كانت تَعقِل لَفَرِحَت به فرح الشمطاء المنْهَبِلة ... »[10]، وبعضها لم يكن كهذا ولا ذاك كقوله: « وبعض العلماء يقول إن سادات قريش كانوا زنادقة، وما أجدرهم بذلك! »[11].

(1) أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، ص131.
(2) نفسه، ص132.
(3) نفسه، ص183.
(4) نفسه، ص168.
(5) نفسه، ص175.
(6) نفسه، ص171.
(7) نفسه، ص172.
(8) نفسه، ص179.
(9) نفسه، ص382.
(10) نفسه، ص393.
(11) نفسه، ص421.

كل هذه، من تضادٍ، وتقابلٍ، وجملٍ تعريضية تؤكدُ سخريةً مليئة في نفسِ صاحبها، وتشي بفكرٍ يؤمنُ بالتناقض.

ويمكن أن نُفيدَ من دراسةِ المبحث للمفارقة اللفظية في رسالة الغفران بالنقاط التالية:

1- تَحْدُث المفارقة المعجمية باستخدام اللفظ خلافَ المعجم، مما يُعطي اللفظَ سعةً أكثر في دلالاته الجديدة وحمولاته.

2- تتشابه المفارقة المعجمية في رسالة الغفران مع المجاز والاستعارة والتورية.

3- تُحْدِث المفارقة التركيبية صدمة أكبر منها في المعجمية، ذلك أنها نشأت عن تركيبين، لكن قارئها يكتشفُ أخيراً تهكم الكاتب الكبير المقصود منها.

4- رسالة الغفران مليئةً بالتناقضات، ويمكن القول أن التضاد كان النور الذي مكَّن المعري من إكمال طريقه.

5- تنوعت أساليبُ المفارقة اللفظية في رسالة الغفران، من معجمية، إلى تركيبية، وأخرى باستخدام فن البديع، مما لم يدعْ مجالاً للشك من أن الرسالةَ كتبت للسخرية الكبيرة من ابن القارح، فكراً، وأسلوباً، وكلاًّ، رغم طولِ الرسالة.

2 – 2 المفارقة الموقفية

تخضع المفارقةُ للعبةِ الألغاز يثيرها السياق أو مجموعةُ الأحداث (الدراما)، فإذا كانت المفارقةُ اللفظية تكادُ تكون واضحةَ المعالم، فإن قدر اللغز في مفارقة الموقف أكبر؛ ذلك أنها بهذا الشكل تحيلُ المتلقي إلى المتابعة، بما يمنحه إياه النص من ألغاز هي ذاتُها مفاتيح لفهم النص، وفهمِ الغاية، يقول ميويك: « ثمة بعض المواقف والأقوال لا تتردد في وصفها بالمفارقة »[1]، نفهمُ من هذا القول شيئين اثنين، الأول: أن المفارقة الموقفية تجاوزتِ المخالفةَ للمواضَعة اللُغوية، والتناقض بين شيئين، والمجاز، لتتسعَ وتشملَ مواقفَ وتشكل أحداثاً تقود إلى (الدرامية)[2]، بهذا الفهم يُعْرب د. محمد عبدالمطلب عن رؤيته للمفارقة الموقفية ويقول: « معنى هذا أن المفارقة الموقفية تحتاج إلى طبيعة ثنائية، سواء أكانت الثنائية شخصية أو غير شخصية، شريطة ألا تعوق الثنائية وَحْدَة الموقفِ ذاتَه »[3].

والثاني: هو أن التناقضَ في المفارقةِ الموقفية يخاطبُ الفكر، وساعِدُها في ذلك أنها تتخذ من التاريخ وِرداً لها، قصصه أسماؤه، وكل ما حفظنا نهاياته، وقد ذَكَرَ البحث سابقاً أن رسالة الغفران أُسست على هذا، فالغفران مليئةٌ بأسماء عرَّفنا عليها التاريخ والشعر، وهو ديوان العرب، بل هي كُلها على هذا النحو، والنصوص والردود كلها على ألسنتهم، والمواقف بما فيها من تَشظي كلها تُدَار بين هؤلاء، مما يعني أن المفارقة الموقفية – إن صح التعبير – هي مفارقة فكرية بالمستوى الأول.

(1) سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ص24.

(2) ينظر: محمد عبدالمطلب، كتاب الشعر، ص60.

(3) نفسه، ص61.

وبحثاً عن تعريف للمفارقة الموقفية يقول دي سي ميويك: « ليس من السهولة بمكان تعريفَ مفارقة الموقف أو ما يتفرع عنها من مفارقة درامية »[1]، ومع صعوبة التعريف هذه، فإن مفارقة الموقف تشترك مع أنواع المفارقة الأخرى في عناصر المفارقة (المنتج، المتلقي، الضحية) غير أن ما يميز مفارقة الموقف هو أنها تتطلب وجود الممثل والمخرج والجمهور – وهو ما نراه في الدراما – لتشكل بجهل الشخصيات لوجود كلٍّ من الدرامي والمخرج والممثل والحبكة والجمهور صورةً داخلية هي صورة المفارقة، ويبدو أن طبيعةَ الموقفِ المسرحي برمته تشجع صوراً داخلية تؤثرُ في جعلِ الشخصية ضحيةَ المفارقة[2].

تتطلب المفارقة برمتها حِسّاً بالمفارقة، إلا أن هذا الحسَّ يجب أن يكون خبيراً، دقيقاً، متمرساً، أكثر إذا ما أتينا إلى مفارقة الموقف، حسّاً يفتحُ أفقَ الدلالات للصورة، للحدث، فتكون الصورة لدى الممثل تختلف عنها عند المخرج، وقد يختلف فهمها عند الجمهور كذلك، إذا ما تحدثنا عن كون الصورة هي دراما في الأساس، صُورت أو لم تصوَّر، وأيّاً ما يكون فهمها هي صورة مفارقة عند الجميع « ولكن في مفارقة الموقف رُغمَ وجودِ كشفٍ عن حقيقةٍ تكمنُ وراءَ المظهر، لا يوجدُ معنى يؤدى، فالحقيقةُ المكشوفة حالة لا افتراض، ولا يقدرُ أن يَمنحها معنى غير المراقِب »[3].

ويبدو أن المفارقة الموقفية تميل إلى الكوميدية، على عكس اللفظية التي تتخذ من الألفاظ والأساليب وسيلة للهجاء، ففي مفارقة الموقف تكمن المتعة في مراقبة الضحية التي لا تشعر بوجود من يراقبها، والمتعة الأكبر وهي المؤلمة في مراقبة الضحية التي لا تشعر أنها في

(1) سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ص40.

(2) ينظر: نفسه، ص65.

(3) نفسه، ص71 – 72.

خطر[1] « فالنقطة الهجائية الوحيدة في هذا النوع هي أن الضحية يغلب أن يكون أعمى في كبرياء وواثقاً في حمق »[2].

وقد تجتمع مفارقة الموقف مع المفارقة اللفظية، والقَاسم المشترك بينهما اللغة، غير أن الأولى تتخذ من الزمن وسيلة للمفارقة « فهي انقلاب يحدث مع مرور الزمن »[3]، قد يكون هذا الانقلاب في الشخصية بأن تأتي الشخصية بأفعال غير متوقعة أو أفعالٍ لا تليقُ بها أو بمجتمعها[4]، أو في الأحداث بأن يتعارضَ بناءُ الأحداثِ مع بعضها داخل النص[5].

ويتفرع عن هذه المفارقة حسب ميويك: « مفارقةُ الأحداثِ مفارقةُ الأفكار والآراء »[6]، وبهذا القول يؤكد ميويك ثانيةً أن مفارقة الموقف هي مفارقة فكرية قبل أي شيء، ما يجعل مراقِبُ المفارقة الموقفية يشعر بـ« التفوق، الحرية، التسلية »[7].

سنحاول في هذا المبحث الكشفَ عن نماذجَ برزت فيها المفارقةُ الموقفية في رسالة الغفران، ظناً من الباحثة أنها آلت إلى ذلك الشعور في قُرَّاء الغفران، وفي محاولةٍ لسبر أغوارِ الرسالة (الغفران).

(1) ينظر: دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ص65.
(2) نفسه، ص87.
(3) نفسه، ص147.
(4) ينظر: راما عبد الجليل راضي، المفارقة في الرواية العربية العراقية، ص56.
(5) ينظر: نفسه، 58.
(6) ينظر: يبرير فريحة، المفارقة الأسلوبية في مقامات الهمذاني، ص101.
(7) ينظر: دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ص55.

2-2-1 المفارقة السياقية

تعود بنا المفارقة السياقية إلى معنى السياق، والسياق في معاجم العربية من (س و ق): ساقَ الإبلَ وغيرها يسوقها سوقاً وسياقاً وهو سائق وسوَّاق للمبالغة، قال تعالى: ﴿ وَجَاءَتْ كُلُّ نَفْسٍ مَّعَهَا سَائِقٌ وَشَهِيدٌ ﴾، وتساوقت الإبل تساوقاً: أي تتابعت[1].

فالسياق لغة يعني التتابع، وفي معجم المصطلحات الأدبية (بيئة الكلام ومحيطه وقرائنه)، هو: « بناءٌ كامل من فقرات مترابطة، في علاقته بأي جزء من أجزائه أو تلك الأجزاء التي تسبق أو تتلو مباشرةً فقرةً أو كلمةً معينة »[2].

يتنوع السياق فهناك السياق النفسي، والسياق الثقافي، إضافة إلى السياق اللغوي[3]، وفي المفارقة قد تقصد جميعها.

وقد تحدث المفارقة السياقية انطلاقاً من كلمة، لكنها تزداد حدة وتوتراً إذا خالفت جملة السياق، وللقارئ أن يرى هذا في كثير من مواقف الرسالة، يقول ذاكراً قول أبي زُبَيْد الطائي:

وأبــاريق مثــل أعنــاق طيــر الــ مــاء قــد جيــب فــوقهنَّ خنيــف

هيهات! هذه أباريق، تحملها أباريق كأنها في الحسن الأباريق، فالأولى هي الأباريق المعروفة، والثانية من قولهم: جارية إبريق إذا كانت تَبْرُقُ من حسنها...

والثالثة من قولهم: سيف إبريق، مأخوذ من البريق ... ولو نظر إليها "علقمة" لَبَرق وفَرق، وظن أنه قد طُرِق، وأين يراها المسكين "علقمة" ولعله في نار لا تَغِير، ماؤها للشارب

(1) ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج12، ص32.

(2) إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس، الجمهورية التونسية، ط1، 1986م، ص201.

(3) ينظر: سهام حشيشي، المفارقة في مقامات الحريري، مقاربة بنيوية، ص46.

وَغِيرٌ »[1].

فالمفارقة هنا حدثت من جهتين: الأولى في كلمة (المسكين) إشارة إلى علقمة، والثانية في قوله (لو نظر إليها علقمة ...) حيث أحدث تصادماً في المعنى لدى القارئ الذي حَسِبَ أن ذِكْرَ علقمة أول الأمر هو إشارة إلى أصحاب الجنة، ليكتشف آخرَ الأمر أن علقمة هذا هو من المؤبَدين في النار، وما ذِكْرُه هنا إلا إحداثاً للمفارقة على سبيل السخرية في قالب قريب للكوميديا.

وأيا ما يكن يريده المعري إلا أن القارئ سيراها كوميديا ساخرة إذا ما اكْتَشفَ المفارقة ووضع يده عليها.

بلا شك أن قوة المفارقة متباينة، فتارة هي قوية، وتارة أقل قوة، لكن السياق لابد أن يحملك إلى رؤيتها، يقول المعري: « وإني لأعجب من تمالؤ جماعة على أمر ليس بالحسن ولا الطاعة، ولا ثبت له يقين، فيشُوفُه الصَّنَعُ أو يقينُ! قد كِدت ألحقُ برهط العَدَم، من غير الأسف ولا الندم، ولكنما أرهبُ قدومي على الجبَّار، ولم أُصلِح نخلي بإبار، وقيل لبعض الحكماء: إن فلاناً تلطف حتى قتل نفسه، ولم يُطِقْ في الدار الخالية عَفْسَه »[2].

فأوقع بذكر (تلطف) في قول الحكماء مفارقة، حيث إن هذا اللفظ نقل القارئ إلى معنى اللطفِ الحقيقي، لكن الشيخ أراد الصبر والتحمل، وهذا ما يفهمه القارئ لاحقاً بعد إكمال السياق، لكنه بالنتيجة وقع ضحيةَ لفظٍ واحد، وإن لم يكن القول من صنع المعري، لكنه أتى به دون غيره قصداً.

(1) أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، ص144 – 145.

(2) نفسه، ص395.

ومن المفارقات السياقية أيضاً أن يفتتح المعري موضوعاً ثم لا يكاد يكمله حتى يعبر منه إلى فكرة أو قصة، والأمثلة على ذلك كثيرة، منها قوله بعد أن ذكر أبياتاً للمتنبي منها قوله: أَذِم إلى هذا الزمان أُهَيْلَهُ ليقول: « إنما قاله في علي بن محمد بن سيار بن مكرم "بأنطاكية" قبل أن يمدح سيف الدولة علي بن عبد الله بن حمدان ... وأهل كلمة أصلُ وَضْعِهَا للجماعة، فيقال: ارتحل أهل الدار، فيعلم السامع أن المتكلم لا يقصد واحداً بما قال، إلا أن هذه الكلمة قد استعملت للآحاد »، لِيُفَرِّغ المعري بمثل هذه المفارقة علومه، وأفكاره.

إن المعري يقصد قصداً المفارقة، ليخلق منها إبداعاً، ومن مفارقاته السياقية كذلك مفارقة الأسماء، فهو يقول في الأعشى: « وقد صار عشاه حوراً معروفاً »[1] وبشار: « الآن وقع منك اليأس »[2] بعد أن يصف بصره، والمتنبي: « وحَدَّثْتُ أنه كان إذا سُئل عن حقيقة اللقب، قال: هو من النبوة أي المرتفع من الأرض، وكان قد طمع في شيء قد طمع فيه من هو دونه »[3].

فالأعشى ليس بأعشى، وبشار لم يُبَشَّر، والمتنبي لم يُنَبأ، فكلهم لم يكن لهم من اسمهم نصيباً، لتأتي المفارقة هنا مع زهير بن أبي سلمى: « فيبتدئ بزهير فيجده شاباً كالزَّهرة الجَنَّيِة »[4].

(1) أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، ص178.
(2) نفسه، ص311.
(3) نفسه ص418 – 419.
(4) نفسه، ص182.

2-2-2 المفارقة الدرامية

ارتبطت هذه المفارقة بالمسرح أساساً، فسميت مفارقة (سوفوكليس) نسبةً إلى المسرح اليوناني، لكن هذا لا ينفي وجودها في الأعمال غير المسرحية كذلك[1]، ويمكن تعريفها بأنها: « المفارقة التي ينطوي عليها كلامُ شخصيةٍ لا تعي أن كلامها يحمل إشارة مزدوجة، إشارة كما يبدو للمتكلم، وإشارة لا تَقِل عنها ملائمةً إلى الوضع كما هو عليه، وهو الوضع المختلِف تماماً عما جرى كَشْفُه للجمهور »[2].

تقوم الدرامية على بنية العمل، ولهذا هي تحتاج إلى وعي بالموقف أو الحدث الذي سيقت من أجله، ولكي تتحقق المفارقة الدرامية لابد من توافر شروط، وهي: توافر شخصيتين في الموقف إحداهما تتصف بالقوة، والأخرى بالغفلة، وأن يكون الجمهور هنا يأخذ دورَ المراقب وكلما كان على علم بما سيجري للشخصية الغافلة، ازداد أثرُ وقوةُ المفارقة[3].

ويمكن تشبيه المفارقة الدرامية بحال الغنم التي تتبع راعيها وهو يعزف غير مدركة بأخذه إياها إلى المرعى أو إلى الجزار، فالدرامية إذاً هي علاقةُ المغَايَرة بين ما تفهمه الشخصية الغافلة (الضحية) وما يفهمه الجمهورُ في اللحظةِ نفسها[4].

ترتبط المفارقة الدرامية بالسرديات، ذلك أنه قد يعمد صاحبُها إلى استخدام الحوار الدرامي

(1) ينظر: كرار عبد الإله عبد الكاظم الإبراهيمي، المفارقة في شعر أبي نواس، ص79، وينظر: صحرة دقعة، المفارقة في الشعر الشعبي (السوفي)، ص39.

(2) نفسه، ص40.

(3) ينظر: د. رقية رشيم بورملكي وآخرون، مظاهر المفارقة في قصيدة "لمن نغني"، ص60.

(4) ينظر: كرار عبد الإله عبد الكاظم الإبراهيمي، المفارقة في شعر أبي نواس، ص79.

في صنع المفارقة، فنجد في الدرامية أسلوب المونولوج[1]، الاستباق وأيضاً الاسترجاع، والتركيز على الأحداث كما الشخصيات والحبكة الدرامية للانتقال من حدث إلى آخر، والخروج منه.

ومن النماذج التي تتجلى فيها المفارقة الدرامية في (رسالة الغفران) وتبعث للاستغراب، تصوير ابن القارح وهو في جنة الغفران متمثلاً بقول البكري:

ليت شعري متى تَخُبُّ بنا النا ⁂ قة نحو العُذَيبِ فالصَّيْبُونِ

مُحْقياً زكرةً، وخُبْزَ رُقاقٍ ⁂ وحباقاً، وقطعة من نُونِ

يعني بالحباق جرزة البقل – فيهتف هاتف: أتشعر أيها العبد المغفور له لمن هذا الشعر؟ فيقول الشيخ: نعم، حدثنا أهل ثقتنا عن أهل – ثقتهم، يتوارثون ذلك كابراً عن كابر، حتى يصلوه « بأبي عمرو بن العلاء »، فيرويه لهم عن أشياخ العرب، حرشَةِ الضبَابِ في البلاد الكلداتِ، وجناة الكمأة في مغاني البُدَاة، الذين لم يأكلوا شيراز الألبان، ولم يجعلوا الثمر في الثِّبان، أنَّ هذا الشعر « لميمون بن قيس بن جندل أخي ربيعة بن ضيعة بن قيس بن ثعلبة بن عكابة بن صعب بن علي بن بكر بن وائل فيقول الهاتف: أنا ذلك الرجل، مَنَّ الله عليَّ بعد ما صرت من جهنم على شفير، ويئست من المغفرة والتكفير »[2].

فبالرغم من أن الموقف يعد موجزاً إلا أنه يتضمن مفارقتين، الأولى: أن الشيخ الموصوف بالعلم لم يتعرف الأعشى، لكنه يصدم آخر الأمر أن من يحدثه هو الأعشى نفسه، لتحدث بهذا مفارقة ابن القارح للأعشى، والثانية: وهي ما تدعو للاستغراب استفهام الأعشى: لمن هذا الشعر؟ ليأتي بعد حديث ابن القارح مخبراً وقائلاً: « أنا ذلك الرجل »، وبين السؤال والجواب مفارقة موقفية أوقعت ابن القارح في اختبار المعرفة.

(1) ينظر: عمر زكي سمسم، المفارقة في شعر الفتوحات في صدر الإسلام، ص79، مجلة جامعة البعث، المجلد 38، العدد 61، عام 2016، ص80.

(2) أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، ص176 – 177.

إذ تتوفر صياغة المشهد الدرامي على كثير من المؤثرات المهمة التي تحفّز باتجاه التوقف والتأمل والاستغراب، « أهل ثقتنا عن أهل ثقتهم »، وصفَ العربُ وأشياخهم بعد أن توارثوا ذلك كابراً عن كابر، الذين « لم يأكلوا ... » ولم « يجعلوا ... » ثم تكونُ ذروةُ المفارقة بذلك الهاتف « ... بعد ما صرت من جهنم على شفير، ويئست من المغفرة والتكفير ».

ويمكن أن نتحسس الرؤية الدرامية التي يقيمها المعري في بعض المواقف، مستعملاً مونولوجاً أشبه بالمونولوج المسرحي، ليعبر عن صراع داخلي، لا تبوح به الضحية كما في قوله: « ويحم، فإذا هو بأسد يفترس من صيران الجنة وحسيلها، فلا تكفيه هُنيدة ولا هند – أي مائة ولا مائتان – فيقول في نفسه: لقد كان الأسد يفترس الشاة العجفاء، فيقيم عليها الأيام لا يطْعم سواها شيئاً »[1] فالمعري هنا يرسم أمام القارئ مشهداً يصور من خلاله صراعاً بين فكر الإنسان أو معتقداته وما يشاهده، ليكون هذا المونولوج فتحةً يَعْبُرُ منها المعري إلى سلسلة من المواقف، والأفكار، يقول: « فُيُلْهِم اللهُ الأسدَ أن يتكلم – وقد عرف ما في نفسه – فيقول: يا عبد الله أليس أحدكم في الجنة تُقَدَّم له الصحفة وفيها البَهَطُّ والطِّريم مع النهيدة، فيأكل منها مثل عُمْر السماوات والأرض، يلتذَّ بما أصاب فلا هو مُكتفٍ، ولا هي الفانية؟ وكذلك أنا أفترس ما شاء الله، ... أتدري من أنا أيها البزيع؟ أنا «أسدُ القاصرة» التي كانت في طريق «مصر» فلما سافر «عتبة بن أبي لهب» يريدُ تلكَ الجهة، وقال النبي ﷺ: « اللهم سلِّط عليه كلباً من كلابك »، أُلْهِمتُ أن أجوع له أياماً، وجئتُ وهو نائم بين الرفقة فتخللت الجماعة عليه، وأُدْخِلت الجنة بما فَعلت »[2].

(1) أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، ص304.

(2) نفسه، ص305.

لقد ساعد المونولوج الذي استعمله المعري على صياغة هذا الموقف، ليقول أن مثلها مثل الإنسان في الجنة، تستقر، ولا تكتف، وتتلذذ بعطايا الله، والمعري هنا في الحقيقة يصوغ فكراً دينياً بنهج فلسفي.

كما ضمنّ كلامه استرجاعاً خارجياً ليعود بنا إلى قصة مقتل عُتبة بن أبي لهب، ويعد هذا كله من المفارقات الدرامية الزمنية.

وفي سبيل بِناءِ هذه المفارقة وظَّفَ معظم المقومات الدرامية من المونولوج، والحوار والشخصيات، والاسترجاع، والوصف، أو الوقفة السردية، إذ تمَّ جدلُ تلكَ المقومات بطريقة متداخلة قصد من ورائها – فيما يبدو – التعمية على مقصد المفارقة، وسَوَّقَ بعض الإنباءات في شيءٍ من الضبابية والتشويش.

ويَخْرُج المعري من هذا الموقف إلى موقف آخر مستعملاً نفسَ الأدوات، يقول: « ويمرُّ بذئب يقتنص ظباء فيُفْني السُّربة بعد السُّربة، وكلما فَرغ من ظبي أو ظبية، عادت بالقدرة إلى الحال المعهودة، فيعلم أن خطبهُ كخطب الأسد، فيقول: ما خَبَرُك يا عبد الله؟ فيقول: أنا الذئب الذي كلّم الأسلمي على عهد النبي ﷺ ... »[1].

ونستطيع أن نقول هنا أن المعري وظَّفَ تقنيةَ الاسترجاع، ليبين فيها معارفه لابن القارح أولاً، وتهكماً بما جاء من أحاديث وأخبار صدَّق بعضها الناس كحديث الذئب الذي كلم الأسلمي ثانياً.

ومن استعمالات المعري للمونولوج المسرحي قوله: « وينظر الشيخ في رياض الجنة فيرى قصرين مُنِيفَين، فيقول في نفسه: لأبلغن هذين القصرين فأسأل لمن هما فإذا قَرُبَ إليهما رأى على أحدهما مكتوباً: (هذا القصر لزهير بن أبي سُلمى المزني) وعلى الآخر: (هذا القصر

(1) أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، ص306.

لعبيد بن الأبرص الأسدي) فَيَعْجَبُ من ذلك ويقول: هذان ماتا في الجاهلية، ولكن رحمة ربنا وسعت كل شيء، وسوف ألتمس لقاء هذين الرجلين فأسألهما بم غفر لهما »[1].

ورغم بعد المعري عن زمن صناعة المسرح والمسرحية، إلا أنه واضح جداً أنه يتقصد ذكر شخصيات تجمعهم عقدة أو حدث، أياً كان الزمن أو المكان، ليصوغ من خلالهم أفكاره، وليقيم فيهم وبهم مفارقة.

وقد يقيم المعري مفارقة بانياً إياها على الاستباق مثلما نراه في قوله: « فإذا هو بامرأة في أقصى الجنة قريبة من المطلع إلى النار فيقول: من أنت؟ فتقول: أنا الخنساء السُّلمية، أحببت أن أنظر إلى "صخر" فاطلعت فرأيته كالجبل الشامخ والنار تضطرم في رأسه، فقال لي: لقد صح مزعمك في! يعني قولي:

وإن صـــخراً لتـــأتم الهـــداة بـــه ⁂ كأنـــه عَلَـــمٌ فـــي رأســـه نـــار »[2]

في هذه الصورة التي يصورها لنا أبو العلاء المعري، والتي يرينا فيها الخنساء وهي تنظر إلى أخيها الذي رثته كثيراً في شعرها، وفي رأسه تضطرم النار، مفارقة درامية وإن كانت مبنية على الخيال بتوظيف الاستباق، والتي يمكن أن نرى فيها فلسفة المعري، إذ – كأنه – بهذه الصورة يضع فكرة أمام القارئ مناقشاً إياه في صمت، مفادها: أن أقوالنا تؤثر علينا وعلى من أحببنا، والأهم أنه صمم صورة لما وعاه من نصوص اعتمد خياله في جمع شتاتها وترتيب عناصرها.

إن مثل هذه الاسترجاعات والاستباقات لا تزيد من سعة النص وحسب، بل هي تقدم رؤية فنية – وأحياناً دينية – يتصاعد ويزداد بها التوتر من جهة، وتلهب الحماس والتشويق في

(1) أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، ص181، 182.

(2) نفسه، ص308.

القارئ المشاهد إن اعتبرنا النص هو دراما يصورها المعري بأحداثها ونسج شخصياتها، ومفارقاتها.

ويستمر المعري في طرح مفارقاته الدرامية، يقول واصفاً الأعشى: « فيلتفت إليه الشيخ هشاً بشاً مرتاحاً، فإذا هو بشاب غُرانِق، غَبَر في النعيم المفانق، وقد صار عشاه حوراً معروفاً، وانحناء ظهره قواماً موصوفاً، فيقول: أخبرني كيف كان خلاصك من النار، وسلامتك من قبيح الشنار؟ فيقول: سحبتني الزبانية إلى سقر، فرأيت رجلاً في عرصات القيامة يتلألأ وجهه تلألؤ القمر، والناس يهتفون به من كل أوب يا محمد يا محمد، الشفاعة الشفاعة!! نِمْتُ بكذا ونِمْت بكذا، فصرخت في أيدي الزبانية: يا محمد أغثني فإن لي بك حرمة! فقال: يا عليّ بادره فانظر ما حرمتُه؟ فجاءني علي بن أبي طالب – صلوات الله عليه – وأنا أُعتل كي ألقى في الدرك الأسفل من النار، فزجرهم عني، وقال: ما حرمتك؟ فقلت: أنا القائل:

ألا أيهذا السائلي أين يَمَّمت ⁂ فإن لها من أهل يثرب موعدا

فآليت لا أرثي لها من كلالةٍ ⁂ ولا من حفّى، حتى تلاقى محمدا

وهو – أكمل الله زينة المحافل بحضوره – يعرف الأقوال في هذا البيت وإنما أذكرها لأنه قد يجوزُ أن يقرأ هذا الهذيان ناشئ لم يَبْلُغْه »[1].

تتجلى المفارقة هنا منذ البداية في تصوير الأعشى ذلك الشيخ الكبير بأنه شاب، وأن ذلك العَشَى الذي عُرف به قد تحول منه إلى مبصر؛ بوصفه أحدَ سكانِ الجنة.

(1) أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، ص177 – 178 – 179.

صورة مفارقة للواقع بدأ بها المعري الحوار الذي أقامه معه؛ ليَذْكُر له الأعشى حواره مع النبي ﷺ وعلي، وكيف نجى من النار بشعره، حوارٌ أقامه المعري على التوتر بين طرفين مختلفين إيجاباً وسلباً، ليتصاعد هذا التوتر بقوله.

ويقول "الأعشى": قلت لعلي: وقد كنت أؤمن بالله وبالحساب وأُصدقُ بالبعث وأنا في الجاهلية الجهلاء ... فذهب "علي" إلى النبي ﷺ فقال: يا رسول الله هذا "أعشى قيس" قد روى مدحه فيك، وشَهِد أنك نبي مرسلٌ، فقال ﷺ: « هلاَّ جاءني في الدار السابقة؟ » فقال "علي": قد جاء، ولكن صدَّتُه قريش وحُبُّه للخمر، فشفع لي، فَأُدخِلْتُ الجنة على أن لا أشرب فيها خمراً، فقرَّت عيناي بذلك، وإن لي منادحَ في العسل وماءِ الحيوان، وكذلك من لم يتب من الخمر في الدار الساخرة، لم يسقها في الآخرة.[1]

فعلى الرغم من أن الطرفَ الأول الذي يمثله الأعشى لم ير الطرفَ الثاني – النبي ﷺ – فإنه كان مؤمناً بالله وبه وبالبعث، ولهذا أدخل الجنة، غير أنه حرم من الخمر لشرابه إياها في الدنيا.

ويصر المعري على أن عالم الآخرة مختلفٌ عن حياة الدنيا، وينطلق في مفارقاته الدرامية من هذا الأساس، فيقدم الشخصيات على خلاف ما كانت في الدنيا، على نحو ما نراه وهو يقول: « فلا يسكت من كلامه، إلا ورجل في أصناف العذاب يُغمض عينيه حتى لا ينظر إلى ما نزَلَ به من النُقُم فيفتحها الزبانية بكلاليبَ من نار، وإذا هو " بشار بن برد " قد أُعْطى عينين بعد الكمه لينظرَ إلى ما نزل به من النكال.

(1) أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، ص180– 181.

فيقول له – أعلى الله درجته – يا أبا معاذ، لقد أحسنت في مقالك، وأسأت في معتقدك ... »[1].

يلاحظ هنا المقابلة بين المشهدين، عَشى تحول إلى شبابٍ مبصر لينظر إلى نعيم الجنة، ويَسْعَد بما أُعطي، عمى تحول إلى بصر إكراهي لينظر ما نزل به من الكمال !!

ويرد بشار على الشيخ قائلاً: « يا هذا، دعني من أباطيلك فإني لمشغولٌ عنك » وما يعني بشغله عنه إلا ما وقع به من عذاب وتلك مفارقة سياقية وقعت ضمن المفارقة الدرامية التي تضمنها الموقف، لعل في ذلك من التلويح بالتهكم ما لا يحتاج إلى مزيد بذلك الشيخ الفريد الذي يتجوّل بين أهل الجنان ومع أصحاب النيران.

تَشْعُر مع المعري أنك ممثل – لست الضحية – أُعْطِي لك النص وطُلب منك أداءَ دور فيه، فالمعري يشاركك فهمه للشخصيات، ويُدخلك معه في الأحداث، يقول: « فيقول – أيدَ اللهُ الفضلَ بزيادة مُدَّته – لله دَرُّك يا كوكب بني مرة، ولقد صُحَّف عليك أهل العلم من الرواة، وكيف لي بـ"أبَوَيْ عمرو: المازني، والشيباني، وأبي عُبيدة، وعبدالملك" وغيرهم من النَّقَلَةِ لأسألهم، كيف يَرْوُون وأنتَ شاهد، لتعلمَ أني غير المُتخرِّصِ ولا الولّاغ؟ فلا يقر هذا القول في حُذُنَةِ "أبي أُمامة" إلا والرواة أجمعون قد أحضرهم الله القادر، من غير مشقة نالتهم، ولا كَلَفةٍ في ذلك أصابتهم. فَيُسَلِّمُون بلطف ورفق، فيقول – أعلى الله قوله –: من هذه الشخوص الفردوسية؟ فيقولون: نحن الرواة الذين شئت إحضارهم آنفاً، فيقول: لا إله إلا الله مُكوِّنا مُدوِّناً، وسبحان الله باعثاً وارثاً ... »[2].

(1) نفسه، ص310.

(2) أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، ص206.

فالضحية (ابن القارح) لا يعلمُ ما يدورُ به من أحداث، في حين أن المعري والقارئ (المشاهد) يتشاركان الفهمَ نفسه، ويتتبعان ما ستكون عليه الضحية، وهنا متعةُ المفارقة الدرامية ويبدو – فيما أظن – أن هذه المتعة تكون أكبرَ بتعدد الشخصيات في الطرف الثاني مع وجود ضحية واحدة في الطرف الأول.

كما أنها تزداد تأججاً بالحوار، الذي يبدأ بسؤال ابن القارح الرواةَ عن قول النابغة: « كيف ترون أيها المرحومون قول النابغة في (الدالية) وإذا نظرتَ، وإذا لمستَ، وإذا طعنتَ، وإذا نزعت، أبفتح التاء أم بضمها؟ فيقولون: بفتحها »[1] ليعود وينتهي الحوار مع "النابغتين"، "والأعشى" من جديد.

لقد امتلك المعري قدرةً على إنتاج المفارقة درامياً، فكان قادراً على الانتقال بين الأحداث، بارعاً في رسم الشخصيات مُولعاً بعنصر التشويق في كل مرة، يصوّرُ بخياله مفارقات درامية تشابه – إلى حد ما – دراما اليوم، قال: « ويمر رفٌّ من إوز الجنة، فلا يلبثُ أن ينزل على تلك الروضة ويقف وقوف منتظر لأمر – ومن شأن طير الجنة أن يتكلم – فيقول: ما شأنكن؟ فيقلن: أُلْهِمنا أن نسقط في هذه الروضة فنُغنِّي لمن فيها من شُرْبٍ، فيقول: على بَرَكَة الله القدير فينتفضن، فيصرن جواري كواعب يرفلن في وشي الجنة، وبأيديهن المزاهر وأنواعُ ما يُلْتَمَسُ في الملاهي ... فيقول لإحداهن على سبيل الامتحان: اعملي قول "أبي أمامة" وهو هذا القاعد:

أمِــن آل "ميــة" رائــح أو مُغْتَــد ⁂ عجــلان ذا زادٍ وغيــر مــزودِ؟

ثقيلاً أوَّل. فَتَصْنَعُه فتجيء به مُطْرِباً ... »[2].

(1) أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، ص206.

(2) نفسه، ص212 – 213.

فالمفارقة الدرامية الأولى كانت في تصيير الإوز إلى جواري كواعب، والثانية: في غناء الجواري (الإوز) وإجادتهن الطَرب، إضافة إلى المفارقة التي كانت بحديث الإوز، صورةٌ اكتملت فيها المفارقات، ليُحيل بها المعري ابن القارح إلى الغَرَابة قائلاً: « ويحك! ألم تكوني الساعة إوزةً طائرة، والله خلقكِ مهديَّةً لا حائرة؟ فمن أين لك هذا العِلْم ... »[1] وناقلاً بذلك القارئ (المشاهد) إلى عالمٍ من المتعةِ والابتهاج.

وفي صورة مشابهة للسابقة يَعْرُضُ المعري مهارات خارقة للجن، ليرينا بذلك مشهداً خيالياً لا يستطيع القراء نسيانه، يقول على لسان أحدهم: « دخلت مرةً دار أناس أريد أن أصرع فتاة لهم، فتصوَّرت في صورة عَضَل – أي جُرَذ– فدعوا إليّ الضَّياوِن فلما أرهقتني تحولتُ صِلّاً أرقم، ودخلت في قِطيل هناك، فلما علموا ذلك كشفوه عني: فلما خِفتُ القتلَ صرتُ ريحاً هفَّافة فلحقتُ بالروافد ونقضوا تلك الخُشُب والأجذال فلم يروا شيئاً، فجعلوا يتفكنون ويقولون: ليس ها هنا مكان يمكن أن يَسْتتر فيه، فبينما هم يتذاكرون ذلك، عمدتُ لكعابهم في الكِلَّة، فلما رَأَتْني أصابَها الصَّرَع، واجتمع أهلُها من كل أوْب، وجمعوا لها الرُّقَاة، وجاءوا بالأطبة وبذلوا المُنْفِسَات، فما ترك راقٍ رقيةً إلى عرضها عليَّ وأنا لا أجيب، وغَبَرَتُ الأُساةُ تسقيها الأشفِيَة وأنا سَدِكٌ بها لا أزول... ثم كذلك حتى رزقَ اللهُ الإنابة وأثابَ الجزيل، فلا أفتأُ له من الحامدين ... »[2].

فالمفارقة درامية والضحية هو ذلك المصدق لما يُشاع من قصص وأسمار في مثل هذه الأفكار، حيث تقوم الرسالة بتمامها على التهكم من معظم ما يُسلِم الناس به، ويتجادلون بشأنه أو هكذا تبدو؛ وهو هنا « ابن القارح ومن في حكمه ».

(1) نفسه، ص214.

(2) أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، ص293 – 294.

ومن ناحية أخرى فإن المفارقة هنا لم تتوقف، فقد فتحت للقارئ باباً للأسئلة عن عالم لا يعلم عنه بقدر ما يجهل منه.

لقد تعددت صور المفارقة الموقفية بشكليها (السياقية والدرامية) في رسالة الغفران التي يمكن أن نخلص منها إلى النقاط التالية:

1- المفارقة الموقفية هي مفارقة فكرية، تتطلب من القارئ وعياً وفهماً كبيرين، أكثر منه في المفارقة اللفظية.

2- تميل الموقفية إلى الكوميدية مع تضمنها للسخرية على خلاف اللفظية التي تتخذ من الألفاظ وسيلة للهجاء.

3- قد تشترك المفارقة اللفظية مع الموقفية، كما قد تجتمع المفارقة السياقية والدرامية.

4- الضحية في المفارقة السياقية القارئ، بينما في الدرامية يتحول القارئ إلى مشاهد للأحداث ومراقب للضحية في النص.

5- قوة المفارقة في الدرامية أكبر منها في السياقية، الذي ينعكس بالتالي على القارئ وقمة متعته.

6- تشي كِلَا المفارقتين السياقية، والدرامية بفلسفة خاصة للمعري، وتحملُ القارئَ على التصور وتَخَيُلِ الصورة.

2 – 3 المفارقة التصويرية

تتشكل وتتنوع المفارقة من نوع إلى آخر، فهي وإن حافظت على عناصرها الأساسية، فإنها تختلف فيما بينها، هذا الاختلاف الذي جعل التباين مهمة لها، فهي تتباين في أغراضها، ما ينعكسُ بالتالي على أثرها ومدى قوتِها، وعلى ذلك فمن المتوقع والمقبول – في آن معاً – تنوع التصوير في تشكيل المفارقة، بالنظر إلى ما تحوزه الصورة من أهمية بالغة في الإبداع الأدبي بأجناسه وأنواعه.

لقد عَرَف شعرُنا القديم العديدَ من الصور[1]، كما قدم لنا السرد صوراً تختلفُ عما هي في الشعر، حيث يُطلق اسمُ الصورِ على وحداتِ المضمون التي تستخدمُ لِكِسَاء الأدوارِ الفاعليّة والوظائف التي تضطلع بها[2]، فالابتسام صورة، والإشارة صورة، والالتفات صورة[3]، وهي تختلف عن التصور الذي يعني: « صياغة المفاهيم والمعاني الكلية مثلما ينطوي على إدراكِها »[4]، ويتشابه هذا التعريف مع مصطلح المعالجة التصويرية في السرد فهي: « تقديمٌ غيرَ مشهدي لوجهة نظر إحدى الشخصيات في المواقف والأحداث »[5] فكلا التعريفين يُعْنَيَان بالصور، وتَكَوُّنِها عند القارئ، ورسمِه لها، ومن هنا قد تختلفُ الصورةُ من قارئٍ إلى آخر.

يقول محمد العبد: « إن التضاد يُبنى في هذا النوع على أساسٍ بين موقفِ الضحية أو مفهومِها للأشياء أو مسلكها – وهو عادةً غريبٌ وخاطئ ومَثَارُ انتقاد – وما يجب أن يكون عليه الأمر، وكلما بَعُد الدافع الظاهري المُحرك لموقف الضحية أو سلُوكِها عن حقيقة الأمر

(1) ينظر: علي خالقي وآخرون، المفارقة التصويرية في شعر معروف الرصافي، ص217.

(2) جيرالد برنس، معجم السرديات، ص277.

(3) ينظر: نفسه، 277.

(4) محمد العبد، المفارقة القرآنية، ص165.

(5) جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص147.

ومداره، اشتد التعارض وشَحُذَت المفارقة »[1]، ويفهم من هذا أن الضحية في هذا النوع من المفارقة هي: القارئ، ولنا أن نتخيل القارئ وهو يرسم صورةً ذهنية لما قُدِّم له في النص من أقوال، ليأتي الكاتب – تالياً – ومناقضاً للصورة بصورة مخالفة للصورة التي رسمها القارئ، ليقع هنا في مصيدة المفارقة، كما يُفْهَم أيضاً من قول محمد العبد أن المفارقة تقوى أكثر وتشتد إذا تباعد القولُ الذي يَرْسُمُ على أساسِه القارئ صورة في ذهنه، والصورة التي سيضعها الكاتب ليقع القارئ ضحيته، وتصبح غاية المفارقة استهجانَ مفهومِ الضحية »[2].

وقد عُرِّفت المفارقة التصويرية بأنها: « تقنيةٌ يستخدمها الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوعٌ من التناقض »[3]، وكالمفارقات السابقة تتنوع التصويرية لتشمل: المفارقة اللاشخصية، مفارقة الاستخفاف، المفارقة الدرامية، مفارقة التنافر البسيط، المفارقة ذات الطرفين المعاصرين، المفارقة ذات المعطيات التراثية[4].

وإذا كان البحث لا يقول بوجود هذا التكنيك الحديث أو غيره في الكتابات العربية القديمة كاملاً بكل مكوناته، فإنه يبني دراسته على أساسٍ من أن وجود قاسم مشترك بين البلاغة العربية القديمة، وما جاءت به الدراسات الغربية الحديثة، يتمثّل في (التضاد)، إضافة إلى بعض القواسم المشتركة الأخرى تحت مسميات عديدة، مثل: التهكم والاستهزاء، المدح بما يشبه الذم، أسلوب الحكيم، كل هذا يُنْشِئ لدى الدارسين تصوراً مفادهُ المقاربةُ بين الكتابات العربية القديمة وما عليه الدراساتُ الحديثة، ومما قد يؤكد هذا أن العقل البشري في جملته واحد، فالتصوراتُ والخيالاتُ، حتى التفكيرَ في جملته، وإن تباين، فهو متقارب إلى حد ما.

(1) محمد العبد، المفارقة القرآنية، ص165.

(2) ينظر: نفسه، ص168.

(3) علي الخالقي، المفارقة التصويرية في شعر معروف الرصافي، ص217.

(4) ينظر: نفسه، ص217.

وعلى هذا الأساس – فيما يبدو – ذكر محمد العبد خمس صور جاءت عليها المفارقة التصويرية في القرآن الكريم:

1- الإخبار عن التصور إخباراً صريحاً.

2- حكاية الضحية.

3- المقابلة المباشرة.

4- المقابلة بين فعلين أو سلوكين.

5- الاستفهام التعجبي والإنكاري والتوبيخي[1].

وفيما تختلفُ المفارقات في أنواعها، تتباينُ كذلك في غاياتها، فإذا كانت غايةُ اللفظية الهجاءَ بأسلوبٍ ما، وهدفُ الموقفية إثارةُ مسائل تاريخية وفكرية وإخراجها في قالب كوميدي، فإن غايةَ التصويرية هي النقدُ الأخلاقي والتهذيبي[2].

تفاجئ المفارقة القارئ، وفي المفارقة التصويرية قد يزداد تأمل القارئ، انطلاقاً من أن المفارقات قد تتداخل هنا أكثر، فتجتمع اللفظية والدرامية لتُكَوِّن صورة، وعلى هذا قد تتكرر نماذج ذكرت سابقاً في اللفظية والدرامية استشهاداً على المفارقة التصويرية في رسالة الغفران.

(1) ينظر: محمد العبد، المفارقة القرآنية، ص167.

(2) ينظر: نفسه، ص116.

2-2-1 المفارقة بين صورتين متناقضتين

وهي شكلٌ من أشكال مفارقة الصورة، ورد عند بعض الدارسين تحت مسمى "التنافر البسيط" وعنوا به: وجود قولين متناقضين أو صورتين متنافرتين جنباً إلى جنب بدون تدخل من صاحب المفارقة، وهو يضع المشهد بين عيني المتلقي الذي لا يتوقع وجودَ المتنافرات جنباً إلى جنب، فَتَحْدُث لديه الهزةُ النفسية التي تبعث على السخرية والنقد اللاذع[1].

ويبدو أنها كانت قصدَ "مُحمَّد العبد" من قوله: المقابلة المباشرة بين قولين، والمقابلة بين فعلين أو سلوكين في استخراجه لصورِ المفارقة التصويرية في القرآن الكريم.

وبحثاً عن المفارقة الصورة (بين صورتين متناقضتين) في رسالة الغفران نجدها كثيرة، من ذلك قول الجن لابن القارح وهو يسأله عن قصيدة امرئ القيس: « لسنا مثلكم يا بني آدم يغلب علينا النسيانُ والرطوبة، لأنكم خُلقتم من حمأ مسنون، وخُلقنا من مارج من نار »[2]، إن المفارقة تعتمد على مقابلة خَلْقِ الآدميين من طين، وخَلْقِ الجن من نار.

وتُكْشَف المفارقةُ بالمقابلة بين القولين، مفهومهم الذي صدر من تعبير الجن، إشارة إلى أن حقد الجن على بني آدم مستمر، وأن استكبار إبليس لأنه خُلق من مارج من نار باقٍ.

وفي المفارقة تلميحٌ لنسيان بني آدم ذلك الحقد من جهة، ونسيان توعدِ إبليس لهم ﴿ فَبِعِزَّتِكَ لأُغْوِيَنَّهُمْ أَجْمَعِينَ إِلاَّ عِبَادَكَ مِنْهُمُ الْمُخْلَصِينَ ﴾[3] من جهة أخرى.

(1) صحرة دقعة، أنماط المفارقة في الشعر الشعبي السوفي، ص55.

(2) أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، ص292.

(3) من الآية: 82، 83 من سورة الشعراء.

ومثل هذه الصورة المفارقة القولية في قول ابن القارح سائلاً أحد الجن واسمه أبو هدرش قائلاً: « يا أبا هدرش، مالي أراك أَشْيب وأهل الجنة شباب؟ فيقول: إن الإنسَ أُكْرموا بذلك وأُحرمناه ... »[1].

حيث وقعت المفارقة بين "أشيب" و"شباب"، وبين "أكرموا" و "أُحرمناه" مقابلة صريحة بين ضدين في الأولى، وتضمينية في الثانية، فالإكرام مقابله الإهانة لكنه اختار الحرمان مقابلاً له، إيحاءً منه على استمرار استعلاء الجن، وكأن صفة " الشباب " لهم حقٌ فيها لكنهم حُرِمُوها.

والقولان بما فيهما من مفارقة بين صورتين متناقضتين يحملان تهكماً بالطرف الآخر، وإن كانت المفارقة أوضح في القول الأول، إلا أنها أكثرَ قوةً في القولِ الثاني بما تضمنته من معنى الاستعلاء، والتأكيد على موقف الجن من بني آدم كما جاء في الصورة السابقة.

وقد تكون المقابلة بين صورتين متناقضتين من خلال المقابلة بين فعلين، وجعلهما جنباً إلى جنب، وصولاً لتلك الهزة النفسية التي تبعثُ القارئَ إلى السخرية، ويمكن التمثيل عليها في أبسط صورها قول علي للنبي ﷺ عندما سأله عن إسلام الأعشى: « قد جاء ولكن صَدَّته قريش وحُبُّه للخمر »[2] وواضح هنا أن المقابلة بين الفعلين (جاء – صدته) كصورتين متناقضتين، ولنا أن نتأمل قوله (وحبه للخمر) التي جاءت مُحمَّلة بالسخرية، داعمةً لمقصد القائل، وكأنه يريد أن يقول أن سبب عدم إعلان الأعشى إسلامه هو حبه للخمر، وما صَدُّ أهل قريشٍ له إلا حجةً.

(1) أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، ص293.

(2) نفسه، ص181.

ومنها كذلك قوله: « فليلتفت إليه الشيخُ هشاً بشاً مرتاحاً، فإذا هو بشابٍ غرانق، غَبر في النعيم المفانق، وقد صار عشاه حوراً معروفاً، وانحناء ظهره قواماً موصوفاً »[1].

يستخدم المعري هنا الدرامية ليُخْرج لنا صورةً، فَيَعْمَل على ذكر المكان، الشخصية بتفاصيلها، هذه الشخصية التي يرسمها خلافاً لواقع الشخصية (آنفاً) قاصداً تبيان ذلك للقارئ بمفارقات ثلاث: (الشيخ ← شاب، العشى ←حور، انحناء الظهر ← استقامة).

لابد وأن يتوقفَ عند قراءةِ هذه الصورة محدثةً بذلك هزة نفسية ليقفَ بالتالي منها موقفَ الساخر بين ما كان وما آل إليه، ولعله من المفيد الإشارة إلى أن تلك الهيئة التي بدا عليها الأعشى مفارقة تماماً لما وقر في وعي جموع التلقي ولعله لأجل ذلك اتبعت كلُ هيئة بوصفٍ يُعَمِّق الصورة، بل يصل بها حدَّ الذروة "شباب غرانق" "النعيم المفانق" "حوراً معروفاً" "قواماً موصوفاً" وليس خافياً مدى عمق المفارقة بهذه الأوصاف التي لحقت التحولات المزعومة لصورة الأعشى القارة في وعي القراء.

لكنها قد تأتي على شاكلةِ السابقة بصورة أشد، فتقع في نفس السامع موقع النقد اللاذع الذي يجعل من القارئ يعيد القراءة، من ذلك قوله:

« ولو نظر إليها علقمة لبرق وفرق، وظنَّ أنه قد طُرق، وأين يراها المسكين علقمة ولعله في نار لا تغير »[2].

والمقابلةُ بين الصورةِ المتكونة بفعل (نظر) والأخرى المقابلة لها المتكونة بفعل داخل استفهام (وأين يراها)، وتكمنُ المفارقةُ وقوتُها هنا من جهتين، الأولى: بُعْد الضدين، أي: الفعلين

(1) أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، ص177 – 178.

(2) نفسه، ص145.

المتناقضين عن بعضهما، بحيث كانت الصورة الأولى طويلةً في صياغتها حتى لتخيلها القارئ على الحقيقة.

الثانية: الاستناد في الصورة المقابلة على الاستفهام، وعدم استعمال الضد مباشرة، مما يوحي بالاستبعاد الكبير للصورة الأولى التي ارتسمت حالاً في ذهن القارئ.

وأودُ هنا الإشارةَ إلى قوله: « ولعله في نار لا تغير » واستعماله: لعل التي تفيد الشك، مما يعطي السامع فسحةً لتخيل التوقعات في أمر علقمة، فالقائل قال قوله ليس متأكداً من شيء حيال علقمة، ومع هذ فهو يبني مفارقةً شديدةَ القوة.

ومن لطف المفارقة في هذا القول قوله: (المسكين) التي أردفها الاستفهام في الصورة الثانية، وهو استعمال أشبهَ باستعمال أهل بلدنا – أحياناً – لهذه الكلمة، استخدام يوحي للسامع بأن ما سيسمعه يقتضي فعلاً ذلك الإطلاقَ من الشفقةِ والرأفة، ليكتشف بعد ذلك أن هذا الإطلاق ما كان إلا استهزاء وتمامَ سخرية.

وما هذه اللفتاتُ إلا تجليةً لأثر وقوة ولطف المفارقة[1] في الرسالة ويُدْرج – فيما يبدو – الإخبار عن التصور إخباراً صريحاً، ذلك النوع الذي أَخْبَر عنه محمد العبد في كتابه، وعدَّه أحدَ أنواع مفارقة الصورة تحت هذا البند، كملمح من ملامح المفارقة بين صورتين متناقضتين.

ومن الإخبار الصريح عن مفهومِ الضحية، وكشفِ موقفِها قوله في الغفران: " كم من شبل نافق أسداً وأضمر له غِلاًّ وحَسداً! ولَبُوةٍ تُدَاجي هِرْماساً تنبذ إليه المِقَةَ وتُبغِضُ له لِمَاسا! وضَيْغَم نَقَم على فُرْهُود، وَوَدَّ لو دَفنه بالوُهُودا! [2].

وتلحظ في بنية هذه المفارقة أموراً:

(1) ينظر: محمد العبد، المفارقة القرآنية، ص143.

(2) أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، ص382.

أولها: المقابلة التناقضية بين الأفعال (نافق – أضمر)، (تُداجي – تبغض) (نقم – ود) تناقضٌ بين الظاهر والخفي، تناقض بين السلوك الفعلي والشعور الداخلي، وفي هذا افصاح عن رغبةِ الضحية.

ثانيها: الاستناد في الصورة الأولى والثالثة على الفعل الماضي، وفيه دلالة التحقق والثبات، مما يقطعُ الشك فيه، واختيار المضارعة في الصورة الثانية وفيه دلالة على التجدد، وكأنه يريدُ عَمْدَهُم الغضب وإصرارهُم البُغض.

ثالثها: تَدَرُّج الصورة ككل من أدنى إلى أعلى، فكل صورة هي أشد قوة ووضوحاً من التي سبقتها.

تأمل الصعود من: النفاق← الغضب← النقم، وكذلك الصعود من: الإضمار← البغض← رغبة الدفن.

مفارقةً صوريةً جعلت من الصور الثلاثة تصويراً لصورة كاملة بمكوناتها أو تدرجاتها.

رابعها: استخدام (كم) في عَرْض المفارقة؛ ليدل بها على الكثرة.

فإن كانت الصورةُ في هذه المفارقة سبيلاً للسخرية، فإن ابتداءها بـ(كم) جعلها تكون ممتلئةً بالنقد.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن هذا النقد وهذه المفارقة قد جاءت حكايةً عن الحيوانات، لتُذكِّرنا بكتاب ابن المقفع كليلة ودمنة، وصولاً إلى ذاتِ الهدف: نقد الأخلاقيات مع اتحاذِ قناعٍ للهروب والحماية.

تبقى الإشارةُ إلى أن تلكَ الصورِ الثلاث تضمنت مسمياتٍ عدة لمسمىً واحد هو الأسد في تعددِ أطواره وتنوعِ أوصافه، وهو ما يمكن أن يحمل – من طرف خفي – عذراً لضحية هذه الرسالة (ابن القارح)، لما يدّعيه من علم ومعرفة ولا قدم له فيهما !!

وقد تقعُ المفارقة بين صورتين متناقضتين باستخدام الاستفهام الإنكاري التوبيخي كقوله في الغفران: « هل كانت غرائزكم لا تُحِسُّ بهذه الزيادة؟ أم كنتم مطبوعين على إتيان مغامض الكلام وأنتم عالمون بما يقع فيه »[1] ونرى في هذه المفارقة أموراً هي:

1- خروج أداة الاستفهام (هل) عن استخدامها الحقيقي، حيث اسْتُخدمت استخدام الهمزة، ودلت على معنى الإنكار لا مجرد السؤال.

2- إيثار اللفظ (غرائزكم) على مرادفاته؛ لأنه الأنسبُ في وصف الحال، حيث يكتمل بهذا اللفظ معنى السخرية، فكأنه ذكره استحثاثاً عليه وتهكماً بعدم وجوده.

3- بناء الفعل في الصورة الأولى للمضارع (تحسُّ) مناسبة لـ(غرائزكم) يريد أن غرائزَهم مستمرةً في عدم إحساسها.

4- (أم) التي تفيد العطف، وهي استفهامية كالهمزة[2]، وهي أفادت هنا شيئين اثنين: الأول: أنها أكدت أن هل جاءت بمعنى الهمزة.

الثاني: أبانت عن توبيخ أكبر بدخولها على الجزء الثاني من الاستفهام، فالخياران في الاستفهام توبيخ، واجتماع توبيخان تأكيدٌ على شدته.

وإذا كانت (أم) بمعنى بل ففي كلامه يكون المستفهمُ محققاً[3]، والمعنيان توبيخ وإنكار لفعلهم.

إن اجتماع هذه اللفتات يُومِئُ بلطف المفارقة ويُفصح عن مفارقة تهكمية توبيخية.

(1) أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، ص316.
(2) ينظر: محمد العبد، المفارقة القرآنية، ص141.
(3) ينظر: نفسه: ص142.

2-2-2 المفارقة في صورة ذات طرفين متناقضين:

أسمى بعضُ الدارسين هذا النوع "المفارقة اللاشخصية"، وعرفتها سيزا قاسم بأنها: « تلكَ المفارقةُ التي تتولد من التعارضِ القائم بين المادة القصصية نفسِها والطريقةِ التي تُقَدَّم بها هذه المادة »[1].

يتميز صاحب هذه المفارقة بالحياد، فهو لا يَظْهر من خلال القول لكنه يبني أقوالاً متناقضة مع المألوف؛ لذلك تُعَدُّ – فيما يبدو – هذه هي الصورة الأكثر قوة من سابقتها، حيث إن صاحبَ المفارقة يَظْهَر مُقَنَّعاً تاركاً لكلماته المتناقضة مهمةَ الكشفِ عمَّا يُخفيه من معنى، ويتصوره من مفارقة[2].

نفهم من هذا: أن المفارقة في هذا النوع تُبْنَى على مفارقة الواقع، فصانع المفارقة يَرْسُم لصورة واحدة طرفين متناقضين، أشبه ما يكون بالسالب والموجب، ليكون لها قوة تأثير توحد السالب والموجب في ذات المكان.

ذُكر في أول هذا الفصل أننا قد نرى بعض النماذج من رسالة الغفران، وقد سلطنا عليها الضوءَ سابقاً، كتمثيل لنوع من المفارقات المذكورة في هذا البحث؛ ذلك أن مفارقة الصورة هي "تكنيك" قد يَعْمَدُ في أسَاسِه على مفارقة اللغة، ومخالفةِ الموقف لخَلْقِ صورة.

ومن الشواهد على ذلك: « فيسير في الجنة على غير منهج ... فيهتف هاتف: أتشعر أيها العبد المغفور له لمن هذا الشعر؟ فيقول الشيخ: نعم: حدثنا أهل ثقتنا عن أهل ثقتهم،

(1) صحرة دقعة، أنماط المفارقة في الشعر الشعبي السوفي، ص60.

(2) ينظر: نفسه، ص61 – 63.

يتوارثون ذلك كابراً عن كابر، حتى يصلوه "بأبي عمر بن العلاء" ... فيقول الهاتف: أنا ذلك الرجل ... »[1].

فالمعري هنا يقدمُ لنا طرفين متنافرين لصورةٍ واحدة تجلى ذلك في:

1- عدم ذكر اسم السائل المنادي والاكتفاء بالترميز له بقوله (الهاتف).

2- استفهامُ هذا الرجل ذاتُه عن الشعر الذي سمعه في الجنة، ومن صاحبه؟! ليكشف لنا آخر الأمر أنه هو صاحب الشعر.

وتظهر قوة المفارقة في الصورة في عدم معرفة الشاعر لشعره، أما السخرية الأكبر ففي إعطاء المعري هذه الصورة نموذجاً لبني البشر، كأنه يريد أن يقول أن ابن آدم قد ينسى عمله، وأنه ما يدري بأي عمل يُغْفَرُ له ليدخل الجنة.

ومن مفارقات الصورة كذلك صورة الأسد في جحيم الغفران: « وَيَحُمٌّ فإذا هو بأسد يفترس من صيران الجنة وحسيلها فلا تكفيه هنيدة ولا هند – أي مائة ولا مائتان – فيقولُ في نفسه: لقد كان الأسد يفترسُ الشاةَ العجفاء، فيقيم عليها الأيامَ لا يَطْعَم سواها شيئاً.

فيُلْهم اللهُ الأسدَ أن يتكلم – وقد عرفَ ما في نفسه – فيقول: يا عبدالله، أليس أحدكُم في الجنة تُقَدَّم له الصَّحفة وفيها البَهَطُّ والطِّرَيمُ مع النهيدة، فيأكل منها مثل عُمْر السماوات والأرض، يلتذُّ بما أصابَ فلا هو مُكتفٍ ولا هي الفانية "[2].

فالمعري يتخذ من الأسد وسيلةً وقناعاً لإيصال حكمةٍ لا يُصَّرِح بها ظاهرياً، لتُسَجَّل المفارقة هنا من ناحيتين.

الأولى: صورة الأسد الذي يفترس وهو مُكْرَمٌ في الجنة.

(1) أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، ص175 – 177.

(2) نفسه، ص304 – 305.

الثانية: مخالفة الأسد لصورته في الواقع، فهو يصوره وهو غير مكتفٍ، غير شابع بما نَهِم خلافاً للواقع.

فبينما صاحب المفارقة يذهب بنا – نحن القراء – إلى تصوير الأسد المفترس كما نعهده في الحياة الدنيا، يعدل في نفس الصورة إلى مخالفة المألوف ويصوره بعدم الاكتفاء وانتفاء الشبع.

وبتأملٍ آخر ستجد أن القارئ سجلَ مفارقةً من أول قوله: « فإذا هو بأسد يفترس من صيران الجنة »[1] مدركاً استحالتها، ومما يدل على وجود مفارقة تصويرية هنا هو: انطلاق الأسد ليتكلم بالحكمة التي يراها صانع المفارقة، بل ويعلم ما تُحدث به النفس دون خطاب!

استند المعري في الصورة على البناء الدرامي، فذكر المكان: (الجنة)، الشخصية: (الأسد – ابن القارح)، الحدث: (افتراس الأسد)، الزمان: (لاحق للقاء الجني)، ومثل هذه الصورة صورة الظبي، والحية في الجنة، فإذا كانت هذه مقومات المفارقة الدرامية فهي هنا مما يستندُ عليه صاحبُ المفارقة لصِنَاعةِ صورة.

وقد يلجأ صاحب المفارقة في هذا النوع إلى المبالغةِ في الوصف[2]، على نحو ما نرى في قوله: « ثم إنه – أدامَ الله تمكينه – يخطرُ له حديث شيءٍ كان يُسمَّى النزهةَ في الدار الفانية، فيركب نجيباً من نُجُب الجنة خُلِق من ياقوت ودُرٍّ، في سجسجٍ بَعُد عن الحَرِّ والقرّ »[3].

(1) أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، ص304.

(2) ينظر: صحرة دقعة، أنماط المفارقة في الشعر الشعبي السوفي، ص60.

(3) أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، ص175.

والمفارقة هنا في صورة الجَمَل الذي أُطلق عليه لفظ (النجيب)، ولعلنا نلاحظُ بالتأكيد المبالغةَ الكبيرة في وصف سكان الجنة عموماً، والجمل تحديداً، مبالغةً تجعل من القارئ يتساءل: كيف لجمل صُنِع من مجوهرات أن يُسرع أو حتى أن يتحرك؟!

لقد قادت المبالغة إلى مفارقةِ صورة واحدة، وهي صورة (النجيب) مخالفةً بذلك صورة النجيب التي رُسمت تلقائياً في ذهن المتلقي.

ولنلقي بنظرنا على لفظ (النجيب) واختيارها قصداً دون مرادفاتها، في إشارة من صانع المفارقة إلى شيئين اثنين:

1- قَصْدُ السرعةِ والفطنة في هذه الراحلة.

2- التناسب الجمالي بين لفظ (النجيب)، و(الياقوت والدر) الذي خُلِق منه.

وترى أسلوب المبالغة بادياً في قول الرجل للجارية: « كانت في نفسي مآربُ من مخاطبةِ أهل النار فلما قَضَيْتُ من ذلك وطراً عُدت إليكِ، فاتبعيني بين كُثب العنبر وأنقاء المسك، فيتخلل بها أهاضيب الفردوس ورمال الجنان »[1].

تحكي الصورة عن الجنة ويَحُدُّ المعري طرفيها موجباً: « كُثُب العنبر وأنقاء المسك » وسلباً « أهاضيب الفردوس ورمال الجنان »، فهو يصور لها – على لسانِ الرجل – مبالغة الهضاب بكثب العنبر، والرمال بأنقاء المسك، حتى تُجاريه الجارية وتتبعه إلى حيث يريد.

إن الضحية هنا من يقع في تصديق تصورات ما وصف، ويتعامل معه كأنه يصور حوادث واقعية، وبالطبع لا يخلو الأمر من إدارةِ تفاعلٍ من نوع ما مع ما وقرَ في أذهان الناس من تصوّرات حولَ الجنة ونعيمها، والنار وجحيمها تماهياً مع نصوص بعضُها صُحِّح وبعضها

(1) أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، ص372.

موضوع، من مثل الإسرائيليات وقصص الوُعَّاظ والسُّمَار وغيرها !! ويظل الفيصلُ الذي ينبغي أن يُعتمد هو ذلك الخبرُ الصحيح عن اليوم الآخر في آي القرآن، وصحيحِ الحديث « ففي الجنة ما لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر »

ولعله من الواجب أن نقف عند قوله: (كثب العنبر وأنقاء المسك) وما فيها من لفتة جعلت الصورة أشد بياناً، فقد كانت صورة صغيرة داخل صورة أكبر، تحمل كذلك طرفين متناقضين (كثب ← عنبر)، (أنقاء ← المسك)، حيث خرجت كلمتا (الكثب – أنقاء) عن الاستخدام النمطي والدلالة الأصلية للرمال والكثبان، ليدلا على تحقق وجود المسك والعنبر في الجنة.

لقد تآلفت المفارقة اللغوية بين الطرفين المذكورين، والمفارقة الدرامية لتشكل لنا صورةً ذات طرفين متناقضين مُسَجِّلاً المعري بذلك:

1- الإطاحة بضحيتين: الأولى: المَعْنِّي بالرسالة وهو ابن القارح، الثانية: قارئ الرسالة في العموم.

2- السخرية من ابن القارح من خلال جاريته (حوريته) التي أبان عن مكانها الذي تستحقه في الجنة، مناقضاً للفكرة التي قد تجوب فكرها أو فكرَ القارئ حول حورية الشيخ ابن القارح ومكانَها في الجنة، من أنها تستحق المرورَ بأنهارِ وخضرة إلى مرورها بـ"أهاضيب – ورمال".

ومن مفارقات الصورة الواحدة كذلك قوله: « وينصرف مولاي الشيخ الجليل وصاحبه "عَدِيٌّ" فإذا هما برجل يحتلبُ ناقةً في إناء من ذهب، فيقولان مَن الرجلُ؟ فيقول: "أبو ذؤيب الهُذَلي" فيقولان: حُيِّيت وسَعِدتَ، لا شَقِيت في عيشك ولا بَعدت، أتحتلبُ مع أنهار لبن؟ كأن ذلك من الغَبَن ... »[1].

(1) أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، ص199.

حيث وقع التناقض بين قوله: (يحتلب ناقة) وقوله: (أنهار لبن) لصورة رجل في الفردوس، فهو يصوره وهو يحتلب من الناقة، وهي صورة لا تتناسب إلا مع المحتاج لذلك الحليب، وهو مع حاله المذكورة يُطِلُّ على أنهار لبن، فاجتمع بذلك ضدان في نفس الصورة، في إشارة منه إلى التهكم بشخص "أبو ذؤيب الهذلي" هذا التهكم الذي أبانه في قوله آنفاً: « وأهل الجنة أذكياء لا يخالطهم الأغبياء »[1]، وقد يحمل أيضاً تهكماً بالأعراب، فصورة من يحلب ناقة في الجنة أكثر نشازاً من ذلك الذي يركب في أكبر ميادين المدينة !!

وحَري بنا الوقوف عند قوله (إناء من ذهب) التي تعطي دلالةً أكبر من صورة النعيم الذي تصوره الصورةُ لأول وهلة، فهي في حد ذاتها تعد مفارقةً وتُحْدِثُ صدمةً لدى السامع؛ ذلك لأن قطعةَ الذهب يُسْتبعد وجودها عند من يعتمدُ على ناقةٍ كل يوم لِيَحْلِب منها، فكيف بإناء يضع فيه الحليب؟!

كما أفاد التشبيه باستخدام: (كأن) تحقق الحمق له، وأضاف اختيار أسلوب التشبيه بعد الاستفهام قوة لنقد أبي ذؤيب الهذلي، ولذلك فإن تخيّل ذلك الأعرابي القابع تحت ناقته ليحلبها على ضفاف أنهار الجنة، ووسط سهوبها الخضراء، استعمالاً لذلك آنية من ذهب لابد أن تصدم بإدراك المتلقي وذوقه وتقود حتماً إلى اتجاه بديل لهذا التصور، ولا بديل إلى المفارقة والتهكم !!

تعطي المفارقة التصويرية أحداثاً موجزة لصورة أكبر بشكل أدق – تكاد – تشعر معها بأنك تشاهد فيلماً يراعي صاحبه الحدث مع الزمن، مدققاً في أبسط تفاصيله من مكان وشخصيات، ليصل بذلك إليك، فتتحول من مجرد مستمع إلى مشاهد، وما أن تمسي الضحية مشاهداً حتى يكون أثر المفارقة أشد وقعاً، ولنتأمل هذه الصورة الموجزة في قوله: « فغفر الله

(1) أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، ص185.

لمن ظنّ حسناً بالمسيء »[1]، والغرض من مثل هذه المفارقات هو استهجان مفهوم الضحية[2]، وتلحظ في بنية هذه المفارقة:

1- المقابلة التناقضية بين (غفر) و(حسنا)، وليس الحسن مما يُغْفر فيه، كما أن الدعاء بالمغفرة ليس للمسيء.

2- إيثار لفظ (ظنَّ) دون شك لما فيها من معنى الاحتمال، أما الشك ففيها قرب لما عليه الحقيقة التي تقول بأنه مسيء.

3- بناءُ الكلام على الماضي في (غفر) و(ظن) لما دل عليه الماضي من معنى التحقق والثبات، مما يُوهم بتكرار الصورة بين البشر.

4- حذف المفعول المطلق من قوله (ظن حسناً) ولم يقل: ظنَّ الظن الحسن، فأتى بالصفة دون ذكر المفعول دلالةً على خوفه من ظن السوء.

هذا ما اعتمدتْ عليه المفارقةُ لتصنعَ لنا صورةً تناقضَ طرفاها بين (حسنا) و(المسيء) يوقِع من خلالها المعري القارئ ضحية له، ويُخْفي من ورائها معنى علَّه هو: كثرة المسيئين في هذا العالم، وما دأب عليه بعضُ الناس من تسويغِ ذلكَ وتبريره تحسيناً للظن بعموم المسلمين !!

لقد تنوعت مفارقةُ الصورة تَبَعاً لاختلاف نوعها في رسالة الغفران: المفارقة بين صورتين متناقضتين، والمفارقة في صورة ذات طرفين متناقضين، وعسانا نخلص منها بأهم النقاط:

1- الصورة تختلف من شخص إلى آخر، ومفارقة الصورة تأتي لتعمي كلَّ صورة، عدا صورة واحدة يراها صاحب المفارقة.

(1) أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، ص392.

(2) نظر: محمد العبد، المفارقة القرآنية، ص122.

2- تُبْنَى مفارقة الصورة على التضاد، مستندة على مواقف وأحداث وشخصيات، ودراما مكان؛ لتُشَكِّل صورة.

3- تبعث مفارقة الصورة على السخرية، وتهدف إلى النقد الأخلاقي التهذيبي.

4- الضحية في المفارقة بين صورتين متناقضتين، وصورة ذات طرفين متناقضين هي: القارئ، الغفل.

5- المفارقة في صورة ذات طرفين متناقضين أكثر حدة من المفارقة بين صورتين متناقضتين، وبالتالي فإن خداع القارئ ومفاجأته أشد وقعاً في مفارقة الصورة الواحدة.

6- بنظرة أخيرة على أنواع المفارقات الثلاث في رسالة الغفران تجدها ترتيباً من الأضعف إلى الأقوى، ومن الظاهرة إلى الخفية، ومن السطحية إلى العميقة: (مفارقة لفظية ← موقفية ← تصويرية).

الخاتمة

بعدَ هذه الدراسة لبنية المفارقة في الرسائل الإخوانية ومن خلال النموذج الذي اتخذه البحث للتطبيق "رسالة الغفران"، توصل البحث إلى نتائج من أهمها:

1- تنوعت الرسائل الإخوانية، وتعددت، واشتهر الكثير منها وعلى رأسها ما كتب في الاستعطاف، كما اشتهر كثير من كتابها حتى صاروا أعلاماً فيها، ومن هؤلاء ابن المقفع، أحمد بن يوسف، أبو علي البصير، أبو العيناء، محمد بن مكرم، ابن المعتز، الصولي، الجاحظ، وهؤلاء كتبوا في العتاب، والاعتذار، والتهنئة وغيرها.

2- أبانت الرسائلُ الإخوانية عن صور بيانية، باستعمال التشبيه، والاستعارة، والكناية، كما وشح كُتَّابها كتاباتهم بالمحسنات البديعية التي أضافت لمسة فنية إليها، مما زاد تأثيرها في متلقيها.

3- فيما اختلف كُتَّاب الإخوانيات بين إيجاز وإطناب، لاحظت الدراسة أن نسبة التراكيب الفعلية في الرسائل الإخوانية أكثر من الوصفية، مما زاد من حدة التوتر فيها، فاتَّسم أسلوبها بالانفعالية.

4- شكلت الأحداث، الشخوص، المكان، الزمان، ملمحاً سردياً في الرسائل الإخوانية، كانت فيها الأحداث واقعية، مثلتها شخوص رئيسة وثانوية، في أماكن مفتوحة ومغلقة، حقيقية ومجازية، مع استباقات، واسترجاعات كونت الزمن، وساعدت على تكوين الصورة فيها.

5- بنى أبو العلاء المعري رسالته (الغفران) على التضاد، متخذاً من المفارقة اللفظية – وإن لم يَقْصِدْها كمصطلح بمستوياتها المعجمية، التركيبية، البديعية – مُرْتَكَزاً لتلك المتناقضات.

6- من خلال تتبعِ المفارقةِ اللفظية بمستوياتها الثلاثة في رسالة الغفران، لوحظ التشابه بين المفارقة المعجمية والتورية والاستعارة والمجاز، في حين أن المفارقة التركيبية تنشأ عن جمع تركيبين مختلفين مما جعل الصدمة التي تتبعها أكبر من أختيها المعجمية والبديعية، ليجتمع الثلاثة المعجمية والتركيبية والبديعية عند قاسم مشترك وهو السخرية الكبيرة من ابن القارح.

7- وَظَّفَ أبو العلاء المعري المفارقة الموقفية في السخرية من ابن القارح ضِمْنَ قالب كوميدي؛ لذلك فالمفارقة الموقفية هي مفارقة فكرية، تتطلب من القارئ وعياً وفهماً كبيرين، وعلى هذا كانت المفارقة الموقفية في "الغفران" أعلى رتبة وأعقد من اللفظية.

8- كونت المفارقة السياقية، والدرامية المفارقة الموقفية في رسالة "الغفران" وعلى الرغم من اشتراكها، فإن المفارقة لا تزال قائمة بينهما، فكما أن المفارقة التركيبية في المفارقة اللفظية أعمق من المعجمية والبديعية، فالمفارقة الدرامية أكثر قوة من السياقية، ويعود ذلك إلى اختيار السياقية القارئ ضحية لها، بينما اختارت الدرامية أن يكون القارئ مراقباً للضحية في النص.

9- يلعب الخيال دوراً رئيسًا في رسالة الغفران، هذا الخَيَال الذي أطلق العنان لفلسفة أبي العلاء المعري الخاصة فجعله يكتب عن عالم الآخرة، ويضع الموازين للبشر والمخلوقات، ومن جهة أخرى فإن أبا العلاء المعري في كل ما كَتبَ غير مُسَاءَل، فالرسالة هي محض خيال، تارة للسخرية وتارة تضحكك.

10- تَبْلُغُ المفارقة في الغفران أَشُدَّهَا في مفارقة الصورة إذ تتعاضد المفارقة اللفظية مع مفارقة الموقف مكونة في رسالة أبي العلاء صوراً تُدْحِضُ بها المُسَلَّمَات، بما يَفْتَح مجالاً لتعدد الدلالات، توافق ما جاء في البحث أو تخالفه، لكنها على أية حال تُسْهِم في إثراء النتاج الفني الذي بين أيدينا.

11- تتشابه مفارقةُ الصورة في الغفران مع دراما اليوم التي تُعْلي من شأن الصورة، وتَعُدُّها مدخلاً تستطيع من خلالها الوصول إلى الهدف الأساس من مفارقة الصورة، وهو النقد الأخلاقي التهذيبي، يخضع إِثْرها المتلقي لأفكار أبي العلاء المعري، ويعيش معه حالة من الترقب لِمَا ستكون عليه الصور المذكورة ككل.

12- إن التناقض الذي تزخر به رسالة الغفران يستحيل معه التعامل مع النص بشكل سطحي، أو القَبُول بما يظهر على سطحه من عبارات وتلميحات، فالمفارقات التي أحدثت توتراً في الرسالة تدعو إلى عدم الفهم المباشر لما هو مكتوب، وتدفع بالقارئ للغوص في أعماق النص؛ ليكشف عن تلك العلاقات التي أقامها المُرسل في النص، ويفك شفراتها.

ختاماً فإن مطمعنا من الغفران الغفران عند الوقوف بين يدي الله سبحانه وتعالى إنه وليي، وهو الغفور الرحيم.

فهرس المصادر والمراجع

* **القرآن الكريم**

أ. المصادر:

1) أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، ت: عائشة عبد الرحمن "بنت الشاطئ"، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط9.

ب. المراجع:

أولاً: المعاجم اللغوية والمصطلحية:

2) إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس، تونس، ط1، 1986م.

3) ابن منظور، لسان العرب، ت: عامر أحمد حيدر، راجعه: عبد المنعم خليل إبراهيم، دار صادر، بيروت، ط1، 1990م، مج10.

4) جبران مسعود، المعجم الرائد، دار العلم للملايين، ط7، 1992م.

5) جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط1، 1979م.

6) جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزاندار، راجعه: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003م.

7) جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ميريتْ للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003م.

8) الفيروز آبادي، القاموس المحيط، دار الجيل، بيروت، ج3.

9) محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، مكتبة الأدب المغربي، مؤسسة الانتشار العربي، لبنان، دار تالة – الجزائر، دار العين – مصر، دار الملتقى – المغرب، ط1، 2010م.

ثانياً: الكتب المطبوعة:

10) ابن النديم، الفهرست، ت: ناهد عباس عثمان، دار قطري بن الفجاءة، ط1، 1985م.

11) ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء وأبناء الزمان، ت: إحسان عباس، دار صادر، بيروت.

12) ابن رشيق القيرواني، العهدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ت: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط5.

13) اين شهيد الأندلسي، رسالة التوابع والزوابع، ت: بطرس البستاني، مكتبة صادر، بيروت، لبنان، ط1.

14) ابن قتيبة، عيون الأخبار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج3.

15) أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري القيرواني، زهر الآداب وثمار الألباب، دار الفكر العربي، دار إحياء العربية، ط2، ج1.

16) أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ت: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط1، 1997م، المجلد الأول.

17) أبو هلال العسكري، الصناعتين، ت: مفيدة قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1989م.

18) إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي (عصر سيادة قرطبة)، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط1، 1960م.

19) أبو هلال العسكري، جمهرة الامثال، ت: أبو الفضل إبراهيم، وعبد المجيد قطامش، ط2، 1988م، ج2.

20) أحمد الهاشمي، جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1999م، ج2/1.

21) أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، طبعة مزيدة ومنقحة.

22) أحمد زكي صفوت، جمهرة رسائل العرب في عصور العربية الزاهرة، المكتبة العلمية، بيروت، لبنان، المجلد الثالث.

23) أحمد طاهر حسنين وآخرون، جماليات المكان، منتديات مجلة الابتسامة، دار قرطبة، ط2، 1988م.

24) الجاحظ، البيان والتبيين، ت: فوزي عطوي، بيروت، ط1، 1986م، ج1.

25) الجاحظ، المحاسن والأضداد، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1994م.

26) جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة، ت: فؤاد علي منصور، دار لكتب العلمية، بيروت، ط1998م.

27) حنا الفاخوري، الموجز في الأدب العربي وتاريخه، دار الجيل، بيروت، ط3،ن 2003م، المجلد الثاني.

28) خالد سليمان، المفارقة والأدب، دراسات في النظرية والتطبيق، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1999م.

29) حنا نمر، دراسات في الأدب والفن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1982م.

30) الخطيب البغدادي، تاريخ بغداد، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ج12.

31) دي سي ميويك، موسوعة المصطلح النقدي (المفارقة وصفاتها)، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1993م، المجلد الرابع.

32) الزركلي، الأعلام، دار العلم للملايين، ط15، مايو 2002م، ج5.

33) زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، ج1.

34) سعد يقطين، السرد العربي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006م.

35) شارف مزاري، مستوى السرد الإعجازي في القصة القرآنية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م.

36) شمس الدين الذهبي، سير أعلام النبلاء، ت: مجموعة محققين بإشراف: شعيب الأرناؤوط، مؤسسة الرسالة، ج25.

37) شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف، ط9.

38) شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط3.

39) شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي (العصر العباسي الأول)، دار المعارف، القاهرة، ط11.

40) شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي (العصر العباسي الثاني)، دار المعارف، القاهرة، ط8.

41) عبد الله بن المقفع، (الأدب الكبير، الآثار الأخرى)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1989م.

42) عبد الله بن المقفع، كليلة ودمنة، اعتنى به محمد راجي، دار المعارف، بيروت، لبنان، ط1، 2004م.

43) عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2006م.

44) علي شلش، نشأة النقد الروائي في الأدب العربي الحديث (مفاهيم وتجليات)، مكتبة غريب، الفجالة.

45) عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي (عصر العباسية)، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1968م، ط4، 1981م.

46) غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، ط2، 1984م.

47) كثير عزَّة، الديوان، شرحه: عدنان زكي درويش، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1994م.

48) الأصفهاني، الأغاني، مركز تحقيق التراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992م، ج1.

49) محمد العبد، المفارقة القرآنية (دراسة في بنية الدلالة)، مكتبة الآداب، القاهرة، ط، 2006م.

50) محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي (دراسة في السردية العربية)، منشورات كلية الآداب، منوبة، ط1، 1998م.

51) محمد الكواز، علم الأسلوب (مفاهيم وتطبيقات)، منشورات جامعة السابع من أبريل، ط1، 1426هـ.

52) محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، دار الأمان – الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010م.

53) محمد سالم سعد الله، أطياف النص دراسات في النقد الإسلامي المعاصر، عالم الكتب، أربد، جدارا، الكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط1، 2007م.

54) محمد شاكر الكبتي، فوات الوفيات، د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان.

55) محمد عبد المطلب، كتاب الشعر، الركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 2002م.

56) محمد عبد المنعم خفاجي، الآداب العربية في العصر العباسي الأول، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1992م.

57) محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب العربي وتاريخه في العصرين الأموي والعباسي، دار الجيل، بيروت، 1990م.

58) محمد عبد المنعم خفاجي، الحياة الأدبية بعد ظهور الإسلام، دار الجيل، بيروت، 1990م.

59) محمد عزام، المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، دار الشرق العربي، بيروت – لبنان، حلب – سوريا.

60) محمد علي كندي، في لغة القصيدة الصوفية، دار الكتاب الجديد، ط1، 2010م.

61) محمد مشرف خضر، بلاغة السرد القصصي في القرآن الكريم، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2013م.

62) محمد معتصم، المرأة والسرد، دار الثقافة للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2004م.

63) مختار عطية، الإيجاز في كلام العرب ونص الإعجاز، دار المعرفة الجامعية.

64) مصطفى الشكعة، في موكب الحضارة الإسلامية، كتاب النثر، الدار المصرية اللبنانية، ط3، 1993م.

65) مندولا، الزمن والرواية، ترجمة: بكر عباس، مراجعة، إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1986م، 1981م.

66) نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، سلسلة الدراسات النقدية.

67) نعمان عبد السميع متولي، المفارقة اللغوية في الدراسات الغربية والتراث العربي القديم دراسة تطبيقية، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2014م.

ثالثاً: الرسائل الجامعية:

68) أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث (ماجستير)، كلية التربية، جامعة بابل، تموز 2003م.

69) أحمد عبد الله محمد العاطفي، بناء المفارقة في شعر العصر المملوكي (ابن نباتة المصري أنموذجاً) (دكتوراه)، كلية الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة عين شمس، 2008 – 2009م.

70) أسماء عبد الرؤوف عطية، الرسائل في العصر العباسي أنواعها وخصائصها الفنية (دكتوراه)، كلية اللغة العربية– الدراسات العليا، قسم الدراسات الأدبية النقدية، جامعة أم درمان الإسلامية، 2009م.

71) راما عبد الجليل راضي، المفارقة في الرواية العراقية المعاصرة (2003 – 2013) (ماجستير)، جامعة القادسية، كلية التربية، قسم اللغة العربية، 2016م.

72) رحيم علي جمعة الحربي، المكان دلائله في الرواية العراقية (دكتوراه)، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة بغداد، 2003م.

73) رياض بن يوسف، أدبية السرد القرآني (دكتوراه)، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري، قسطينة، 2009 – 2010م.

74) سهام حشيشي العشي، المفارقة في مقامات الحريري (مقاربة بنيوية)، (ماجستير)، كلية الآداب واللغات، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2011 – 2012م.

75) صحرة دقعة، المفارقة في الشعر الشعبي السوقي (ماجستير)، كلية الآداب واللغات، الجمهورية الجزائرية، جامعة الشهيد جمة لخضر بالوادي، 2015م.

76) كرار عبد الإله عبد الكاظم الإبراهيمي، المفارقة في شعر أبي نواس (ماجستير)، جامعة المثنى، كلية التربية والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، جمهورية العراق، 2017م.

77) يبرير فريحة، المفارقة الأسلوبية في مقامات الهمذاني (ماجستير)، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2009 – 2010م.

رابعاً: المجلات والدوريات والبحوث:

78) أحمد درويش، ملاحظات عن الفن القصصي في رسالة الغفران، مجلة نزوى تصدر عن مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، العدد السادس عشر.

79) حسن غانم فضالة، أنماط المفارقة في شعر أحمد مطر، مجلة مليـة التربيـة الأساسية، جامعة بابل، كلية القانون، العدد العاشر، كانون الثاني، 2013م.

80) خالد الحلتوني، الرسائل النثرية الشخصية في العصر العباسي، مجلة جامعة دمشق، المجلد 25، العدد الأول والثاني، 2009م.

81) رقية رشيم بورملكي وآخرون، مظاهر المفارقة في قصيدة "لمن تغني؟!" لأحمد عبد المعطي حجازي، إضاءات نقدية، السنة السادسة، العدد الحادي والعشرون، آذار 2016م.

82) سيزا قاسم، القص العربي المعاصر، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الثاني، (يناير – فبراير – مارس 1982م).

83) عبد الرحمن بن يطو، بناء الشخصية المركزية وفضاء أسفل المدينة قصة رمانة للطاهر وطار أنموذجاً، مجلة الأثر، جامعة المسيلة، الجزائر، يومي 23، 24 فيفري 2011م.

84) عز الدين إسماعيل، المفارقة والابيجرام، مجلة فصول، مجلة النقد الأدبي علمية محكمة، العدد12، شتاء 2008م.

85) علي خالقي وآخرون، المفارقة التصويرية في شعر معروف الرصافي، إضاءات نقدية، السنة الثالثة، العدد الثاني عشر، شتاء 1329ش، كانون الأول 2013م.

86) عمر زكي سمسم، المفارقة في شعر الفتوحات في صدر الإسلام، إشراف سمر الديوب، مجلة جامعة البعث، المجلد 38، العدد 61، عام 2016م.

87) محمد الكواز، شعرية المفارقة في شعر الجواهري، مجلة الجامعة الأسمرية، العدد 16، السنة 9.

88) محمد مشبال، البلاغة والسرد (جرد التصوير والحجاج في أخبار الجاحظ) منشورات كلية الآداب جامعة عبد المالك السعدي، مطبعة الخليج العربي، تطوان، 2010م، المغرب.

89) نعيمة سعدية، شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي، جامعة محمد خيضر، بسكرة (الجزائر)، العدد الأول، جوان، 2007م.

90) نوال بن صالح، مصطلح المفارقة في الوعي البلاغي العربي بين الحضور والغياب، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر بسكرة، كلية الآداب واللغات، العدد الثالث والعشرون، نوفمبر، 2011م.

91) هيام عبد الكاظم إبراهيم، الشخصية في قصص وروايات غسان كنفاني، مجلة كلية التربية، جامعة القادسية، كلية الإدارة والاقتصاد، العدد الحادي عشر، 2012م.

خامساً: المواقع الالكترونية:

92) www.ahewar.org

المحتويات

المقدمة ..... أ – د
التمهيد ..... 1 – 12
المحور الأول: مفهوم المفارقة .....1 – 6
المحور الثاني: عناصر المفارقة ووظيفتها ..... 7 – 12
الفصل الأول: الرسائل الإخوانية، خصائص وملامح:
المبحث الأول: نشأة فن كتابة الإخوانيات (أشهر الأعمال والأعلام).14 – 24
أشهر الأعمال..... 14 – 16
أشهر الأعلام ..... 16 –24
المبحث الثاني: الخصائص الفنية للرسائل الإخوانية ..... 25 – 39
اللغة، ورؤية الكتاب للإيجاز والإطناب ..... 25 – 29
الصور البيانية ..... 29 – 31
المحسنات البديعية ..... 31 – 35
الأسلوبية الإحصائية ..... 35 – 39
المبحث الثالث: الملامح السردية في بناء الرسائل الإخوانية ..... 40 – 53
الحدث ..... 41 – 44
الشخوص ..... 44 – 46
الزمان ..... 47 – 49
المكان ..... 50 – 53

الفصل الثاني: المفارقة في رسالة "الغفران" أنموذجاً:

مدخل ..... 55 – 58

المبحث الأول: المفارقة اللفظية ..... 59 – 77

المستوى المعجمي ..... 62 – 65

المستوى التركيبي ..... 66 – 68

المستوى البديعي ..... 69 – 77

المبحث الثاني: المفارقة الموقفية ..... 78 – 94

المفارقة السياقية ..... 81 – 83

المفارقة الدرامية ..... 48 – 94

المبحث الثالث: الفارقة التصويرية ..... 95 – 111

المفارقة بين صورتين متناقضتين ..... 98 – 103

المفارقة في صورة ذات طرفين متناقضين ..... 104 – 111

الخاتمة ..... 112 – 114

فهرس المصادر والمراجع ..... 115 – 123