صورة نازحي حلب في رسالة الصاهل والشاحج لأبي العلاء المعري

الاستاذ المساعد الدكتور
علي عبد الإمام مهلهل الأسدي
جامعة ذي قار / كلية الآداب

الملخص:-

رسالة (الصاهل والشاحج) لأبي العلاء المعري ، وثيقة أدبية تاريخية، نابضة بالصدق الفني، تحفظ الحقائق ، وتصوّر أحداث التاريخ ومواقفه المؤلمة ، بعيداً عن أهواء السلطان وميوله. فهي تجربة تتجاوز التعبير عن الذات إلى اتخاذ موقف من حياة المجتمع الحلبي الشامي وتصوير أحواله وهمومه في زمن عانى فيه ويلات الفرار من شائعة غزوٍ رومي متوقّع على حلب ، وذلك في سنتي (٤١١هـ-٤١٢هـ). وقد وضع المعري نفسه في قلب المعاناة ، ثم سرد – على لسان شخوصه الحيوانية – تجربته للمتلقين على أنها جزء منهم ، أو على أنها تعبير عن أنفسهم ، ليجعل جمهوره قادراً على إدراك الحقيقة عبر جماليات التصوير الأدبي. فالبحث يكشف عن صور النازحين الحلبيين ويسلط الضوء على همومهم وما لاقوه من مرارة الجفلة ، ومخاطر السرى وشظف العيش في المأوى الجديد ، ومن ثمَّ عرض صور العودة إلى الديار. وكل ذلك بأسلوب أدبيّ واقعيّ جميل ، مفعم بعاطفة الروح المكلومة المحرّكة لوجدان المتلقي وفكره .

The Image of Halabian Refuges in Abo Al Ala Almary,s ((Alshahil and Alshahej Letter))

Asst. Prof. Ail Abdulemam Muhahil Al- Asadi
College of Arts – University of Thi - Qar

Abstract:

" Alsahil and Alshajeh Letter" is written by Abo Al Ala Almary. It's a historical and literary document. It's full of artistic truth, and it preserves the facts and depicts the events and the miseries of history without the interference and the desire of the ruler. It is an experience that surpass the expression of the ego to take a position on the issue of the Shami Halabian society and depicts its adversities and troubles at the time that this society was suffering the escaping of expected roman conquer rumors against Halab during (411-412 A). The writer has put himself as a centre for these sufferings . Then he narrates-via the inanimate characters- his own experiences to the addressees as to be their own experience, or as if this speech may reflect their own life. He wants to make his addressees able to aware the truth through the literary aesthetics.

He calls the addressees, inclusively, to tear the curtains of darkness, which was put by political system, and arrogant regimes that controlled the society.

The research shows the scenes of the Halabian refuges and highlights their suffering and what they were undergoing because of the wince. In addition to the harshness of the new life, the writer depicts the scenes of the repatriation in a highly beautiful realistic literary style.

المقدمة :-

في ظل النزاعات المؤلمة ، والحروب المفجعة ، التي تعصف بالعلاقات الإنسانية العربية ، أصبح استنطاق الماضي جزءاً من رهانات الحاضر ، ودرساً بليغاً من دروسه ، يلوذ الباحثون المتصدّون بعبر الماضي وحوادثه ، إما لتأكيد جذرٍ ، أو للبرهنة على سابقة ، أو للبحث عن توازن مفقود ، أو للنظر في داهية من دواهي الدهر... وكائناً ما كان السبب فمن الواضح أنّ نسغ الماضي مازال يتصاعد في لحاء الحاضر ، ويعيد نفسه في أحيان كثيرة بصور فكريّة ودينيّة وسياسيّة... متعددة الوجوه. فلم يعد الماضي زمن انقضى أوانه ، أو نضب البحث في ثناياه ، إنّما هو ذخيرة استثمرها الباحثون للإفادة من أحداثها ، والتأمل في عبرها المستخلصة.

اهمية البحث:-

وتأتي أهمية بحثنا (صورة نازحي حلب في رسالة الصاهل والشاحج) في إطار تلك الفائدة المرجوّة من خلال التأمل في تراثنا القديم ، واستلهام دروسه وحكاياته وأحداثه ومفارقاته التاريخية والسياسية والاجتماعية... بالاعتماد على أدبيّة الصورة وجمالياتها ، وهي تخاطب العقول والقلوب معاً. إذ تسهم الصورة في تلبية وظيفتها بنحو جليّ وفاعل ، فتصبح جزءاً مهماً من الرسالة التي تحملها إلى المتلقي ، كونُها تهتم بالهامشي (الطبقة الاجتماعية الفقيرة) بدرجة أكثر من المتن (السلطة الحاكمة). وتُعرّي أصحاب القرار السياسي ، وتفضح تأثيرهم السلبي على حياة الجمهور ، وذلك عبر الوظيفة الأدبية الجمالية المتحققة في النص.

إنّ رسالة (الصاهل والشاحج) وثيقة أدبيّة تاريخية تصف واقع النزوح والتشريد على حدود مدينة حلب مع الروم ، وذلك في سنتي (٤١١-٤١٢هـ) وتدين واقع الظلم والفوضى وسوء إدارة البلاد في تلك الحقبة الغابرة. لندين نحن على ضوئها ونعالج – كما أدانت وشخّصت – واقع الحرب والنزوح في بلادنا في الوقت الحاضر ، وبيان أسبابه ودواعيه ونتائجه ومخلفاته.

مدخل تاريخي :

رسالة الصاهل والشاحج ، نتاج أدبيّ ذو قيمة كبيرة ، تستحق الدرس والعناية. فضلاً عن كونها مصدراً مهماً من مصادر التاريخ العربي في تلك الحقبة من الزمن ، تقدم تفسيراً تاريخياً لأحداث البيئة والعصر ، في رؤية بصيرة المعري الثاقبة. والرسالة "علامة بارزة في نثر أبي العلاء خاصة ، وفي النثر الفني العربي عامة ، تحمل فكرة جديدة ، وقالباً جديداً ، وتكشف لنا – في وضوح – عن صلة الأدب الوثيقة بالحياة العامة من حوله"[١] بلغة أدبية ذكية وطريفة في الوصف والتصوير.

ولعلّ ما يعنينا هو معرفة الظروف التي صاحبت الرسالة ، وأهم المصادر القديمة التي ذكرتها ، فقد وصفها ابن العديم ، وهو بصدد الحديث عن آثار أبي العلاء بقوله: "وللمعري كتاب يُعرف بـ(رسالة الصاهل والشاحج) يتكلم فيه على لسان فرس وبغل ، وهو كتاب حسن ، صنّفه للأمير عزيز الدولة أبي شجاع فاتك بن عبد الله الرومي مولى منجوتكين العزيزي ، وكان شجاع هذا والي حلب من قبل المصريين في أيام الحاكم ، وبعض أيام الظاهر"[٢]. وتحدّث عنها القفطي في كتابه "أنباه الرواة"[٣]. ووصفها الذهبي في كتابه "تاريخ الإسلام"[٤]. وذكرها الصفدي في "الوافي بالوفيات"[٥]. كما أنها وصلت إلى المغاربة وتحدّث عنها مؤرخوهم ، وشُغل بها أدباؤهم، فذكرها ابن خير الأشبيلي في كتابه (الفهرسة)[٦] والمقريُّ في (نفح الطيب)[٧].

ولكنها على الرغم من ذلك بقيت خفية لا يعرف الباحثون الطريق إليها ، حتى وُفِّقت أخيراً الباحثة الدؤوبة الدكتورة بنت الشاطئ في العثور على نسختين منها في الخزانة الملكية بالرباط ، فاعتمدت عليهما في إخراج نصّ محقّق للرسالة ، وبذلك أغنتنا المحققة بتفاصيل دقيقة نافعة ، بعد أن حققت الرسالة تحقيقاً علمياً رصيناً. فقد تحرر فهمنا لمعرفة موقف أبي العلاء ، بعد قراءة نص (الصاهل والشاحج) الكامل المحقق ، فأدركنا أنّ الرسالة كتاب كبير يربو على سبعمائة صفحة، وجَّهَهَا أبو العلاء إلى عزيز الدولة فاتك والي حلب من قبل الفاطميين ، لا على سبيل التطوّع والإهداء، ولا على وجه التزلّف والتقية والمداراة كما ذهب الدكتور

طه حسين[٨]. بل أملاها لأسباب أخرى أهمها: هو أن للمعري أولاد أخ ، يملكون أرضاً قاحلة ، لا تنبت إلاّ ضعيف الزرع ، وقد رفع الجباة إلى العزيز أنّ عليها مالاً ينبغي أن يؤدوه إلى بيت المال. فسألوا المعري بما له من حرمة أن يسأل عزيز الدولة في ذلك ، فاستحى أن يردهم خائبين[٩] .

وتبيّن بعد التمعن في الرسالة ان المعري قد استوفى غايته المقصودة بناء على السبب الذي ذكره في إنشاء الجزء الأول من الرسالة ، لكننا لا يمكن أن نستسيغ ذلك سبباً لبقية الرسالة ، وهو ما شكل لبّها وصميمها ومعظمها ، بعد أن استوفى غايته التي أعلنها أولاً ، فلم تكن هذه الإشارة تغني بيان سبب التأليف وموقف المعري. وعلى ما يبدو أنّ هناك سبباً آخر على قدر من الأهمية، يتعلق بمعرفة تاريخ كتابة هذه الرسالة ، والظروف السياسية وما يمكن أن يقدمه هذا المحتوى من صور للنازحين ، فضلاً عمّا ذكره مؤرخوا تلك الحقبة من أخبار ، ففي (تاريخ حلب) تفصيل لما شهدت هذه الإمارة من أحداث مريرة ، فقد تحدّث ابن العديم قائلاً: "إن عزيز الدولة فاتك مولى منجوتكين العزيزي ، تغيّر عليه الحاكم بأمر الله الفاطمي ، فعصى عليه وضرب الدينار والدرهم باسمه بحلب ، ودعا لنفسه على المنبر ، فأرسل إليه الحاكم الجيوش ، وأمر أن تتجهز إليه في سنة إحدى عشرة وأربعمائة ، فلما بلغ عزيز الدولة ذلك أرسل إلى باسيل ملك الروم يستدعيه ليسلّم إليه حلب ، فخرج باسيل الملك ، فلما بلغ موقعاً يعرف بـ(مرج الديباج) بلغ عزيز الدولة مقتل الحاكم ، فأرسل إلى باسيل يعلمه أنّه قد انتقض ما بينهما من الشرط ، وأنّه إنْ ظهر كان هو وبنو كلاب – عصبة أسد الدولة صالح بن مرداس الكلابي العامري – حرباً له"[١٠].

وفي خضمّ هذه الظروف المضطربة ، إلتبس الأمرُ على الناس فهم لا يعرفون فيها حقيقة ملك الروم ، ولا يعرفون ما هي صورة العلاقة بين عزيز الدولة (والي حلب) والظاهر لإعزاز دين الله الذي تولى أمر الخلافة الفاطمية بمصر بعد مقتل الحاكم بأمر الله[١١]. فالعامة تريهم نوايا الساسة وأطماعهم ومؤامراتهم ، سواء مَن كان منهم بالعاصمة الفاطمية (القاهرة) ، أم بقصر الوالي (بحلب). فالسواد الأعظم من

الناس قلقون متوجسون ؛ بسبب عدم استقرار أحوال حلب الداخلية والخارجية في تلك الحقبة المائجة ، يسودهم الذعر حول غزو مرتقب. بعد أن راجت بينهم الإشارات والأقاويل والأراجيف ، مما يشبه في مصطلحنا الحديث (حرب الإعلام ونشر الدعاية).

في هذه الظروف الصاخبة التي نزحت فيها آلاف العوائل من القرى والقصبات والمدن المتاخمة على حدود الروم ، من شائعة غزوٍ رومي متوقع ، كُتبت رسالة (الصاهل والشاحج) إذ شكّلت صور النازحين المؤلمة – مادة البحث – حيّزاً مهماً فيها على مستوى الوصف والتصوير والتحليل. فالرسالة صورة حيّة لأحوال حلب في تلك الأزمة ، تشمل المجتمع وطبقاته ، وما يدور بين أبنائه من آراء وإشاعات ، وتنقل من ذلك إلى أذن السلطان ما من شأنه ان يُحجب عنه ، كما تقدم صوراً لما يحدث في قصور السلاطين وحاشيتهم مما يظن أصحابها أنها لا تصل إلى أوساط الشعب ، والرسالة أيضاً تعرض للعلاقات الخارجية مما يُعد من قبيل السياسة العُليا ، وتقدم في ذلك الأسرار والتفسيرات. يتخلل ذلك كلّه ألوان من الآراء الاجتماعية ، والنصائح السياسية ، والمشورات الدبلوماسية ، من خلال منطقٍ واعٍ ، ومعرفة ثاقبة شاملة ، وشعور وطني نبيل.

ويمكن أن نضيف سبباً ثالثاً لتأليف الرسالة ، يدخل في باب التحدي والتعجيز والتهكم والسخرية بكل مَن يدّعي اقتداراً في العلوم الأدبية واللغوية ، ومعرفة بالعروض بوجه خاص. لاسيما أنّ العامة قد تناقلت إن عزيز الدولة والي حلب أوتي حسّاً نقديّاً ، وبصراً ثاقباً بأوزان الشعر ومعانيه ، ومعرفة جلية بمسائل اللغة العويصة ، حتى أنّه جلس ينظر في الدواوين والأشعار ، فاجتمع حوله الشعراء من كل حدب وصوب. كما تناقل أهل حلب في الحين ذاته ما يجري في بلاط العزيز من عبث الغلمان ، ومن دسائس ومكايد ، وهذيان السكارى في مجالس اللهو ، كل هذا والبلد في محنة لما يتوقع من غزو الروم ، والناس مشتتون بين الجفلة والعودة إلى ديارهم التي جلوا عنها فراراً من العدو ، في ارتباك وفوضى ، فالغزو يعني مذابح ومجازر ، وهتك للأعراض وانتهاك للحرمات ، وانتهاب للأموال ، وتخريب للديار. وكأنّ

المعري في رسالته يريد أن يَظْهرَ بمظهر الهازئ المتهكم بمن ينشغل بالعروض عن الفروض ، وبالشعر عن حماية الحدود ، وسد الثغور[١٢]. فحرص على ان يلفت انتباه الشعراء والفقهاء في الحضرة العليّة إلى نوع من الألفاظ اللغوية الصعبة ، وأن يكدّ ذهنهم بتراكيب لا يمكنهم ان يمرّوا عليها بسرعة ويسر ، فصاغها بأسلوب الألغاز والتورية ، وهو الضليع في اللغة، العالم بشواردها وغريبها ، ليثبت أنه – وحده – الأستاذ اللغوي القادر على كبح جماح اللغة المالك لأوابدها، العارف بفكّ شفراتها العصيّة.

بقي أن نشير إلى أنّ أبا العلاء المعري في تأريخه للمرحلة يُعيّن الشخصيات التاريخية بأسمائها وألقابها ، ويسجل أحداث الزمان والمكان بأدق تفاصيلها ، لكنّه يحكي ذلك كلّه على ألسنة البهائم ، في نمط فني فريد ، لم يسبق إليه من قبل ، فالرسالة تشخيص فنيّ لعالم الإنسان في منطق الحيوان ، وعرض لتاريخ عصر الرسالة ، وأحداث البيئة والمجتمع في رؤية شاهد بصير ، على ألسنة البهائم التي اختارها ، ورسم لكل منها الدور الذي تؤديه ، والحوار الذي تشارك به في العرض ، وكأنها دمى مسرحية يحركها المخرج من وراء ستار ، بخيوط في يديه لا تظهر للمشاهد[١٣].

وفي هذا الشأن تقول الدكتورة بنت الشاطئ : قبل العثور على النص الكامل لرسالة (الصاهل والشاحج) في الخزانة الملكية بالرباط ، كنا نقرأ في كتب السلف انّه: على لسان فرس (الصاهل) وبغل (الشاحج) فيغلب على الظن أنّه محاكاة علائية لحكايات (كليلة ودمنة) التي ترجمها عبد الله ابن المقفع إلى العربية في أواخر العصر الأموي. صحيح إنهما يلتقيان في الحديث على لسان الحيوان الأعجم ، إلاّ أن قصص كليلة ودمنة ، تُلقى بأسلوب الحكاية في مجلس سمر للملك ، حيث يتخيّل (بيدبا الفيلسوف) قصصاً شتى من عالم الحيوان، لا تربط بينها وحدة زمان أو مكان، سوى مسامرة الملك في هذا المجلس ، كما لا يربطها بعالم الإنسان ، سوى ما تقدمه من عبرة صريحة ، وموعظة مباشرة.

ثم تضيف الدكتورة بنت الشاطئ ، والأمر يختلف اختلافاً جوهريّاً في (رسالة

الصاهل والشاحج) فهي ليست مجموعة من حكايات شتى ، بل هي قصة واحدة مترابطة الفصول والمشاهد، وهي لا تُؤدّى بطريقة الحكاية والسمر لسوق العبرة ومضرب المثل ، بل صيغ الحوار فيها على طريقة التشخيص والإخراج التمثيلي الزاخر بالحركة والحيوية ، وكأننا نشهد تمثيلية يؤديها شخوص من البهائم ، مكانها حيث يقف (الشاحج) معصوب العينين في موضعه بمعرة النعمان ، وموضوعها الرئيسي تصوير لما كان من جفلة الناس ، ونزوحهم من ديارهم لما يتوقعون من خروج باسيل ملك الروم لغزو حلب[١٤]. وهكذا تذرّع أبو العلاء بشكوى بني أخيه التي اكتفى بالإشارة إليها في مقدمة الرسالة ، ومضى ينفث ما في جوفه من هواجس ورؤى وأحاسيس ، وهو يصوّر حال نازحي حلب ومأساتهم المريرة. موظفاً جماليات النص الأدبي لكشف قبح الفكر السياسي ونواياه الخبيثة.

جدلية اللغة والإنسان والصورة :

قبل الشروع بعرض صور النازحين ، لابدّ أن نقف قليلاً عند ماهية اللغة في فكر المعري ، ومن ثم بيان تقنياته الفنية والأسلوبية في رسم تلك الصور الإنسانية المؤلمة، فهو يتبنى منظوراً تصويرياً قائماً على التقابل والمناظرة ، مغايراً بمنهجه للسرد العربي آنذاك ، إنّه يتمثّل اللغة بوصفها كائناً حيّاً ناطقاً ، له حضوره الخاص، واستقلاله الكامل ، إذ لم تكن اللغة عند المعري أداة اتصال أو مجرّد أنظمة لنقل الأفكار فحسب ، وإنّما هي – كما يراها – شخصاً حيّاً لا على سبيل المجاز ، بل على سبيل الحقيقة ، إنها كيان من جسد وروح ، يقابل الإنسان بوصفه هو الآخر كياناً من جسد وروح أيضاً. فاللغة عند المعري تتنفس وتنفعل وتتوالد وتتكاثر ، وتعتل وتمرض ، وتُخفي وتُظهر ، وتعمل وتبني ، وتتشارك ، وتمهل وتقصي ، وتتصل وتنفصل وتتآزر وتتآخى ، وتؤثر وتتأثر ، وتشكل وتضيف ، وتعدّل وتلغي وتخلق...وقد تنبه الشيخ عبد الله العلايلي إلى هذه القضية ، ورأى أن المعري قد استحيا اللغة وتلبّسها ، وعدّها كائناً حيّاً بجميع جوارحه وأفعاله وفكره وجسده[١٥].

وعلى هدي هذه الرؤية اشتغل المعري وجسّد حياة الجماعة النازحة وشخّص

مشاهدها وصورها، بعد أن تآلف مع اللغة وأجلّها ، وتماهى فيها ، فعرف غريبها ، وكشف أسرارها وصفاتها، وقيّد شواردها، فبانت في بصيرته الثاقبة ، كياناً مستقلاً بذاته ، يناظر الإنسان ويقف ماثلاً أمامه ، يمدّه بصفاته وخصائصه الظاهرة والخفيّة ، فاللغة لديه تحمل من الأسرار ما تحمله ، تُنبي عن عبقرية خبيئة داخلها ، لذا كان البحث عن مظاهر هذه العبقرية ضرورياً. فالثبات في وجودها ، والتغيير في ارتياد أسرارها ، والكشف عنها ، وتفسير أنساقها ، من المهام الجسيمة التي شغلت المعري ودفعته دفعاً للتأمل في خصائص اللغة وماهيتها.

فَمَثَلُ الوحيد النازح في محنته – عند المعري - مثل الحرف الفارد ، إن لحقه تغيير فيسير ، والغالب عليه أن يثبت على أمر لا يتغيّر ، ولو تكلّف تغيير الفارد مُتَكلِّفٌ لم يمكنه فيه إلاّ أربعة أصناف : الضم والفتح والكسر والإسكان ، فهذا مثل الوحيد من بني آدم يكون له التغييرُ أقلَّ. فإذا كان الرجلُ له صاحب أو صاحبة ، فَمَثَلُه مثل ما كان على حرفين مثل : دم ويد ، يتغيّران مرتين بالقلب ، وحادثة النزوح قد خفّ وطؤها على الوحيد الفارد ؛ لأن القلب إنّما يمكن في الأثنين ، ولا يمكن في الحرف الواحد. وهذا يناظر الأثنين من بني البشر في تقلّب أحوال الدهر ، وتغيير النوائب ، قياساً بالمرء المنفرد بذاته.

فإذا كان للرجل في تلك الجفلة عيّلان فصاروا ثلاثة ، كان التغييرُ أزيدَ والهمُّ أوجدَ، وهذا يناظر الثلاثي من الاسماء في اللغة ، مثل: جمر وعمر ، تنقلب حروفه ست مرّات (جمر ، جرم ، رجم ، رمج ، مجر ، مرج) ، والثنائي إنّما ينقلب مرتين. والأربعة أشدّ حَمْلا للغِيَر من الثلاثة ، فجعفرا وزِهْلقاً وما كان مثلهما من الرباعي ، تنقلب حروفه أربعاً وعشرين قلبةً ، فإذا كان للرجل النازح أربعة من العَيْلة فقد تكلّف أعباء ذلك. أما إذا صاروا خمسة كان التغيير لهم أكثر وحمل مشقتهم أثقل ، وذلك أن نظيرهم في اللغة من الخماسي مثل: فرزدق وسفرجل ، تنقلب حروفه مائة وعشرين قلبة. ولو جاء شيء من الأسماء على ستة أحرف من الأصول لانقلب سبعمائة وعشرين قلبة. فما ظنّك بالمسكين آدم له العَشَرة من العَيْلة وأكثر ، وأنه

للصُّعْلوك الفقير في تلك الأحوال الصعبة[١٦].

ولعل ذاهباً يذهب – كما يرى المعري – إلى أنّ الوحيد من بني آدم لابُدّ له من أن يتّصل بغيره ، فنظيره في اللغة ، مثل الحرف الواحد في اتصاله بغيره. فالأمرُ مِن : وفى يفي ، ومن: وعى يعي ، لا يمكن النطق به حتى يتصل بغيره ، فإن لم يكن له غرض في الوصل ، جيء بهاء الوقف ، فصار: فِهْ ، وعِهْ. ولا يخفى هذا الوضع على مَن مَثَّلَ ابن آدم بالحرف[١٧] . ولكن اتصال النازح الفارد بغيره ممن لا يحفل به ، أهون من اتصاله بمن فراقه عزيز عليه ، وبمن هو جار مجرى أعضائه ، لأنّ مَن كان له صديق فباينه وجد العِوضَ عنه. وَمَن كان له ابنٌ أو أخٌ أو والدٌ لم يجد العِوضَ منهم. وهذا له نظير في اللغة يقابله ويستند عليه ، ويستمد منه المعنى. فمثلاً كاف كم ، ولام لم ، إذا فارقتهما الميم ، لم يُعرف لهما معنى ، ولم يَصْلُح أن يتصلا بشيء من اللفظ. والكاف واللام اللتان أصلهما الإنفراد ليستا كذلك ، لأنّك إذا قلت: كزيدٍ ولِعَمْرو ، ثم بدا لك أن تخرج الكاف واللام عن هذين الاسمين ، صلَح ولم يكن فيه مشقّةٌ وأدخلتهما على أيِّ الأسماء شئت. فكذلك الرجل يتصل بالقوم فيكون معهم ، أو بالصاحب فيصاحبُهُ ، لا مشقة عليه في فراقه إذا لم يكن ثمَّ نسبٌ قريبٌ[١٨].

وهكذا ذهب المعري يسوق الشاهد تلو الآخر ، ويفصّل القول بالأدلة المشخّصة وهو يناظر بين اللغة بوصفها كائناً حيّاً مستقلاً بأفعاله وسماته وبين الإنسان ، ليقطع كلّ ريب في صدق هذه العلاقة المتقابلة.

وسنقتصر التمثيل بشاهد آخر ، توخيّاً للإيجاز ، ومداراة لمساحة البحث. فمثل الدول – عند المعري – مثل الجمل من الكلام[١٩]. وبعض ملوكها مثل الأفعال المتعدية إلى ثلاثة مفعولات : الأول فيها الرعية ، والثاني العرب ، والثالث الروم. وهو – أي الملك – بتدبيره وسياسته يعمل فيمن بَعُدَ منه ، فمثَلهُ مَثَلُ إنّ وأخواتها تتخطى ما بينها وبين معمولها من المعترضات حتى تعمل فيه ، ورسائله إلى أقرانه من الملوك لابُدّ أن يأتي جوابها ولو بعد حين ، مثل واو القسم يجيء جوابها بعد المهلة المتراخية ، وإن ظن السامع انّ الكلام قد انفصل بعضه عن بعض ، كالواو في قوله

تعالى: (والفجر) جاء جوابُها متراخياً بينه وبينها ألفاظ كثيرة وجُمل معترضة ، وهو قوله تعالى {إِنَّ رَبَّكَ لَبِالْمِرْصَادِ }[٢٠] وهداياه إلى الملوك تبعث على الرأفة بالرعية ، والرغبة في حقن الدماء ، مثلها مَثَلُ (ما) التي تكفّ العامل عن العمل ، فإنّ وأخواتها تكُفُّهُنَ (ما) عن النصب.

ورأى المعريُّ أن الملوك ينقسمون كانقسام الأفعال ، فمنهم مَن يشبه فِعلَه الفعل المتعدي إلى مفعولين ولا يجوز الاقتصار على أحدهما مثل: ظننتُ وخلتُ وبابهما ، وذلك من الملوك مَن يعمل فعله برعيته ولا يكون له بُدّ من محاربة عدوّه. ومنهم مَن هو كالفعل الذي يتعدى إلى مفعولين ويجوز الإقتصار على أحدهما دون الآخر مثل أعطيتُ وكسوت ، وذلك الذي يعمل فعله في رعيته فيكون له عدوٌّ مرّة يحاربه ومرّة يسالمه. وأما الفعل الذي يتعدى إلى مفعول واحد فمثله كثير في الملوك والعامة والولاة : فملك يعمل فعله في الرعيّة فقط وذلك الذي تكونُ فوق يَدِه يدٌ عالية ، ووالٍ ينفُذُ فِعلُه في أهل ولايته ، وعاميٌّ ينفذ فِعلهُ في أهله وعياله. والوحيد من بني آدم مَثَلُه مثل الفعل الذي لا يتعدى إلى مفعول ، مثل قام وقعد ، وإنّما هو مقصورٌ على فاعله لا غيره. وفعل لا يصل إلى العمل إلاّ بحرف جرٍّ مثل مررتُ وبابها ، ومَثلهُ مثل الأعمى والأعرج ، لا يصلان إلى كثير من المآرب إلاّ بمعين. ومن الأفعال ما لهُ فاعل لا يظهره ، وذلك فعل التعجب في قولك: ما أحسن زيداً ، فذلك مَثَلٌ لِمن لزم بيته من الناس فلم يتصرف مع القوم ولم يعايش العوامَّ. ومَن كان من أوزاع الناس يدبّرُ ابنه وأخاه دون غيره ، فهو بمنزلة كان وأخواتها تعمل في فاعل ومفعول وهما لعينٍ واحدة. وفي الملوك مَن يكون فعله كالفعل المتعدي إلى مفعولين ثم يُلغى بعد ذلك... فذلك مثل الملك الذي زالت مملكته. وكذلك في العامة مَن يكون مثله مثل (كان) يرفع الفاعل وينصب المفعول ، ويعمل في الحال والظرف ، فبينا هو كذلك جاءه بعض الأقضية وصار كأحد الحروف الملغاة[٢١].

والقارئ لآثار أبي العلاء الأخرى ، لاسيما لزومياته يقف على شواهد عدّة تؤكد هذا التصوّر الثاقب للغة. فاللغة كما يرى المعري تُبطن سرّاً عميقاً ، وقد زاده إيماناً

ما رآه في رسائل اخوان الصفا من رمزية باطنية تُعِدُّ الحرف كائناً حيّاً ، له جسد ودم وروح وعقل[٢٢].

صورة مأساة الجفلة :

اعتمد المعري على السرد والوصف ، وهو يصور مأساة النزوح ، وقد إلتمس ذريعة روائية يقول فيها على لسان البهائم ، ما لا يقدر على قوله باللغة النظرية ، إذ كتب رسالته عن وضعٍ لا تستوعبه الرسائل التقليديّة ، لأن فيه ما يختلف عن التقليدي وينقضه. ولعل اللغة الذاتية المحتشدة بجدلٍ داخليّ ، المنثورة في صفحات الرسالة ، شهادة على وعي المعري وواقعيته وهو يعالج قضيّة يعرفها ، ويعرف أسبابها ودواعيها ، ويعرف الأدوات والسبل التي تفضي إليها. إذ صوّر فضاءً متشضياً، مسكوناً بمواقف حقيقية مدهشة ، ومصائر مختلفة. ولهذا فإننا نقف على صور النازحين في رسالة الصاهل والشاحج ، لا بوصفها صوراً غارقة في الخيال والرمز ، ولا بوصفها بديلاً عن الموضوع ، وإنّما بخلاف ذلك ، إذ إننا نتلقى هذه الصور المأساوية على النحو الذي تحضر به. وهو ما دعا إليه (باشلار) في حديثه عن شاعرية المكان ، بأن لا نعتبر الصورة الأدبيّة كشيء أو كبديل عن شيء، بل أنت نتمسك بواقع خصوصيتها ... وليس ذلك فحسب ، بل علينا أن نرتبط بهذه الصورة الأدبية على أساس تلقيها[٢٣] ، وما تثيره من اضطرابٍ وجدانيٍّ ، وإقناع فكريّ ، ينبع من رغبة القارئ في الانفتاح على عالمها والإنصات إليها بأذن مرهفة السمع ، وقلب شفيف الوجد، وهذا لا يتحقق إلاّ من خلال القراءة النفسيّة أو الشعورية لهذا النمط الفني الفريد الذي ابتدعه أبو العلاء في (الصاهل والشاحج) وهو يعرض فيه صوراً حيّة لأحداث البيئة والعصر ، وأحوال المجتمع ، وأرباب الصناعات والحرف ، على طريقة التشخيص والتمثيل ، وهو يصف مشاهد الروع والفزع من غزو متوقع.

يمهد المعريّ لعرض المأساة من خلال الحوار الدائر بين شخوصه الحيوانية ، فبينما الشاحج يُناجي الضابحَ ، سَمِعَا لجّةً في المصر ، فيقول الشاحج : "ألا تعلمُ لنا الخبر يا ثعالة ؟ فيمضي ثعالة مبادراً ، ثمّ لا يلبثُ أن يعود فيقول: العامة يخبرون

أنّ زعيم الروم قد نهد إلى أرض المسلمين. فيجمُّ الشاحج هينهةً ثم يقول: بنتَ برحٍ شرُّكِ على رأسِك ، سمعٌ لا بلْغٌ ، صمّي صَمامِ ، صَمّي يا ابنة الجبل ! هذه الخنفقيق"[٢٤].

تفيد لغة السرد على نقل ما يريد السارد باعتماد آلية الخبر من أجل تعرية الحدث بأسلوبٍ أدهاشيّ عاجل ، فتوظيف الخبر أو النبأ – هنا – يجعل منه أكثر من وثيقة ، إذ يكتسب قيمة شعريّة ، ترفعه من مستوى الإخبار أو الإعلام إلى مستوى الأدب ، فالخبر هو النواة المركزية في كل خطاب سردي ، وهو الأصل الذي تتفرع عنه التجليات السردية المركبة الأخرى[٢٥]. فقد اتخذ السارد النبأ مادة خاماً ثم أضفى عليها شعريته الخاصة، بعد أن صهرها ببلاغة الأمثال المتتابعة ، وإيقاعها الصاخب المجلجل ، ليزج المتلقي في معترك الحدث، ليسمع ويرى ويشعر في الآن ذاته ، لأن الإحساس بالخطر ، وزعزعة الثقة ، وهشاشة الذات أمام حجم الواقع الكثيف ، هو ما يعيشه شخوص المعري ، فالشاحج عند تلقيه الخبر المفزع لجأ إلى التصبّر وترويض النفس ، مستعيناً بالحكمة والمثل ، فالعرب تسمي الداهية (بنت برح) ، وفي أمثال الميداني ، إذا سمع الرجلُ الخبر لا يعجبه قال : "اللهم سمع لا بلغ"[٢٦]. والمثل "صمي صمام ، صمي يا ابنة الجبل[٢٧] ، يُضربُ للغارة والحرب ، ويقال في المثل أيضاً داهية خنفقيق[٢٨].

كما أنّ الصوت الهاتف الرنان المنبعث من كلمات الأمثال وتركيبها يحمل ظلال الحدث ، ويستدعي صورته المأساوية. فالصورة الأدبية تستثمر المثل سرديّاً بعد تشكيله تشكيلاً جمالياً إذ يغدو حافزاً للتفكير والإثارة والمراجعة. فالخبر المردف بأمثال واخزة ، يثير الاستجابة ، ويجعل المتلقي يستيقظ من غفوته ، ويستنفر إعادة النظر فيما يجري حوله ، إنّه يرتبط بالواقع ، لا بالمتخيّل ، وإن كان إمكان عدم صدقه وارداً ، فهو ينقل ما حدث وما كان ، بحضور إنسانيٍّ مكثف يستدعي عقل المتلقي وكيانه.

وبعد شيوع الخبر بين عامة الناس ، تتسارع أحداث النزوح وقد بات القوم في تلك

الليلة في فزع وخوف "فلما أسفر الصبحُ وظهرت الجالية بالفرثد (متاع البيت) وبالأطفال ، سمع الشاحج أصوات القوم ، فجاز أن ينطقه الله سبحانه فيقول : {الْقَارِعَةُ مَا الْقَارِعَةُ وَمَا أَدْرَاكَ مَا الْقَارِعَةُ يَوْمَ يَكُونُ النَّاسُ كَالْفَرَاشِ الْمَبْثُوثِ}* الآن صرّحَ الحقُّ عن مَحْضِهِ. وظهر نجيث القوم"[٢٩].

إنّ واقعية الحدث ، وتحققه فعلاً ، يجعل جانباً مهماً من النص ذا طبيعة توثيقيّة ، غير أنّ هذا التوثيق تتخلله صورٌ وأوصاف يطمح فيها المرسل إلى تمرير معرفة خاصة للمتلقي. فالمتن يوحي بصدقيّة وقائعه ، لكنّ هذه الصدقيّة لا تنفي عنه طابع الأدبيّة أو الجماليّة أو التخييليّة ، التي اشتغلت بفاعلية خاصة وهي تعيد بناء أحداث الواقع بالانفتاح على النص القرآني الكريم ، لبلورة يقينية الحدث ، كونه مشبعاً بالبلاغة والمعنى ، مشعاً بالطاقة والإيحاء والتصوير ، يحيل المتلقي على التفكير العميق فيما ينتظره من بلاء وتشريد. فالنص القرآني المتناص ، هو جواب لسؤال مطروح ، أو بيان لصورة مرتقبة تفيد المتلقي بوصفه منتجاً للمعنى ، وفق المرجعية الابتسيمولوجية للتناص ، بربط هذه المرجعية بالنص الجديد (الصورة المتصوّرة) للنازحين. فالجواب هنا يأتي صريحاً أو ضمنيّاً "يوم يكون الناس كالفراش المبثوث". إذ لم يأتِ التضمين اعتباطاً في البنية السرديّة ، بل لتقنية مقصودة لحبك الأحداث ، وبراعة في الربط المنطقي. فالصورة تحيل إلى واقع مُعاش بالاتكاء على عالم مُتخيّل.

ومن اللافت انّ فن الخبر شهد مع المعري (السارد) عناية بالوظيفة الأدبيّة ، تجلّى ذلك في الهيمنة الواضحة لمكوّنات الخطاب السردي على حساب الحكاية ، أو محتوى الخبر ، كالتركيز على الوصف الخارجي والداخلي والحوار ، وهو نمط من تصوير النماذج الإنسانية النازحة في ضعفها وانكسارها. فقد شَخَصَ الشاحج ليصف مشاهد الروع والفزع بروح لا تخلو من السخرية المرّة، والدعابة اللاذعة ، وهو يسترجع قائلاً : "إنّا لله وإنا إليه راجعون. قرُبت بأساءُ الضياون وحضرت آجال الدّيَكةِ والدواجن ، وَدَنت منايا الحناتم (الجرار). أمّا الضيّون فإذا رحل عنه أهله

ضاع وفقد الطعام والماء ، فإن كان حازماً لحِق بالنُّموسِ فكان معها حتى يَرفَأَنَّ الناسُ وتخمد نار الفتنة. وإن أقام في المنزل ضعُف جرماه : جسمهُ وصوتُه ، حتى يطمع الجرذُ فيه ولا تهابه الفلوة ، ولقد كانت تسمع صوته وهو في سفل البيت وأنّها لفي العلْوِ فينالها من ذلك فزع شديد..."[٣٠].

يؤسس السارد لمثيرات تصويرية ذات صدىً انفتاحيّ ممتد يستشرف فيه الأحداث والرؤى والمشاهد ، فيأتي الوصف لديه مزيجاً من التمفصل الحسي المدرك (المجسّد) ، والتمفصل التخييلي المشبع بالإثارة المشهديّة. إذ يتكأ السرد على أسلوب التصوير المراوغ المعتمد على الإطناب والتمطيط السرديّ البسيط ، والتقصي في تتبع جزئيات الصورة ، فتستغرق في الترسيمات والأبعاد والحيثيات ، ومصاحبة الحيوان على نحو يحرّك العاطفة الإنسانية من أسى وحزن وابتكار أعذار. فضلاً عن جمالية الصورة المشهدية المتسارعة التي تكثف الموقف ، وتعمق الرؤيا.

وعلى ما يبدو أن السارد يتخيّل أحداث الجفلة ، ويتتبع مفارقاتها ، ويرسم صورها بأدق التفاصيل ، محاولاً إضفاء الطابع الحيوي المثير على الحدث الواقعي وإثرائه بمشاهد وإيحاءات وظلال تأثيريّة مثقلة بالدلالات الإنسانية ، فالعمل السردي كما ذهب بعض الباحثين ، أبداعيٌّ ووجدانيٌّ متخيّل للتاريخ وللأحداث الواقعية[٣١]. فهو ثمرة بلغة التخييل لا بلغة الاستنساخ والانعكاس المباشر. فقد صوّر شاهد العصر (أبو العلاء) هذه الفتنة ، وهو ساهر في مرصده بمعرة النعمان ، يلتقط دقائق الأخبار ، ونوادر الصور ، بأذن واعية ، وقلب مكلوم ، وقد توارى خلف الستار يلقن الشاحج ما صاغ له من حوار ، فيقول على لسانه "وأما الدِّيَكَةُ والدواجن فإذا رِيعَ الناس بَهَشُوا إليها بالأصلات مخافةً عليها من جيران السوء والضيعة إذا تركوها بالأفنية. ومَن أشفق منهم على العتارف (الديوك) وصواحبهن ، فإنّه يربط بعض أرجُلها إلى بعض ، فكأني بأبي عقبة* وهو مشدود الرجلين إلى أرجُل دجائجَ ثلاث أو أربعٍ وهو مُعلّقٌ من مؤخرة إكاف ، وقد أفرط هو وصواحبه في الصراخ. صبراً أبا عقبة {فَإِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْراً }** الغمرات ثم يَنْجَلِينّ*** ... بعض الشرّ

أهون من بعض**** . هذا خير لك من أن تكون قد دُليت في وطيس (تنور) حام ، أو غلت بك إحدى البُرم عائماً في ملح وماء"[٣٢].

إن تصوير أحوال النازحين وقت الجفلة بهذه الدقّة يفيد في فتح الأبعاد السردية أو الوصفية في ذهن المتلقي ونقله إلى عالم الخيال السردي ، وتهيئته نفسياً وعاطفياً وشعورياً لتأمل ما آل إليه الحدث ، والتفاعل معه ، لاسيما وأن السارد يتكأ في تصويره على الشواهد ، وهي من الحجج الجاهزة أو غير الصناعية كما يسميها أرسطو[٣٣]. فيستعين بالنص القرآني ، والمثل والحكمة لتوسيع مدارك القارئ ، كما في تضمين معنى الآية القرآنية الذي يُضرب للصبر ورجاء اليسر بعد الشدّة ، وهو وعد صادق نافذ من الله تعالى ، فضلاً عن المثل العربي وما يفيض به من معنى احتمال الأمور الصعبة والصبر عليها. ليولّد من ذلك معنى جديداً منسجماً مع سياق الحدث الذي يرد فيه. فالكاتب قد يلجأ في تكوين الصورة إلى جملة من أشكال التعبير ، يعمد إلى الجمع بينها وحشدها في فقرة واحدة ، فتصبح نسيجاً متداخلاً من أشكال وأنواع خطابية متعددة : النص المقدس ، الحديث النبوي ، القول المأثور ، الدعاء ، الوصية ، الحكمة والمثل[٣٤].

لقد سلّط السارد أضواءه الباهرة على مشاهد الفرار المفزع ، وهي تمور بالعُجلى ، وتزخر بالحركة المضطربة ، تجسد حالة القوم وقت الهرب ، وقد حمّلوا جرارهم المملوءة باللصف (نوع من التمر) والشفلّح ، على الرواحل من غير أناة ، فالنازحون من سكنة القرى والحواضر المستقرة ، ليس لديهم معرفة بخبايا السفر والارتحال، فإذا ارتاع الناس وأزمعوا الهرب كانت الحناتم (الجرار) من أجَلِّ ما يحتملون. ويكون على الحمار أو البغل عبء ثقيل غير متعادل في التحميل ، بل هو من اليمين مخالف لحاله من الشمال[٣٥].

ويمعن في تصوير وسوق الجالية وميلانها على ظهر الراحلة "لأنها ليست تعتدل إذا كانوا ليسوا أهل ظعن وارتحال فيعرفوا أمر الإيساق ، ويمنعهم الخوف من الأناة. فإذا كان الأمرُ على ما أصفُ أسرع الانكسارُ إلى ما يحملون من الخزف والزجاج ، لأنّ

وسوقهم لا يمكن فيها التعديل. فإذا كانت لك يا ثعالُ رغبةٌ في الكامخ أو البُن فتتبّع آثار الجالية فإنك تَعْدَمُ جرّةً كسيرة قد اجتهد صاحبُها أن تثبت له في الوسق فأعيتْ عليه وزلّت في ذلك إلى الأرض ، أو علّقها بأذنِها فضَعُفتْ أنْ تحملها فلَقِيَها القهقرُ في الأرض الجَرْوَلَة فرأيت خبيئها وقد طُلي به وجه الأمعز ، وكان ربُّها البائس قد أعدّه ليطلي به رغيفاً بعد رغيف ، كما ضُمِّخَ وجه المترف من الملوك بالغالية وفنيق الأناب"[٣٦].

لقد تجسدت الصورة – هنا – من رحم المعاناة ، فهي رؤية دقيقة للحدث ، ووصف موحي ومثير لأدق تفاصيله ، وكشف خاص عن الحالة النفسية للنازحين وردود أفعالهم ، تسترعي انتباه المتلقي ، وتفعيل أحاسيسه. ذلك أن الصورة كما يقول باشلار "بروز متوثب ومفاجئ على سطح النفس"[٣٧]. وهي ليست بالضرورة استبدال شيء بشيء آخر ، أو تشبيه شيء بشيء آخر ، وإنّما قد تكون أي كلمة حسيّة تستدعي استجابة الحواس ، أو أي عبارة وصفية تقريرية تثير الشعور ، وتحرّك العواطف ويظل الحكم على الصورة مرتبطاً جذريّاً بفهم الموقف الكلي ، والتجربة الإنسانية المكتملة في النص كلّه. ويظل السياق الفاعل الأول في إيحاء الصورة وتجليات عرض الحدث ، وخلق تيارات التوتر الدرامي الفعال.

إن التكثيف العاطفي لوقائع الجفلة التي يدور حولها متن الرسالة لا يُقصد لذاته، بل يصبو كاتب النص من خلاله إلى النفاذ إلى حشاشة قلب المتلقي أو القارئ، ومن ثمَّ التأثير عليه وتوجيه أفعاله ، وتطهير سلوكياته. وقد استطاع السارد – على لسان شخوصه الحيوانية – أن يرصد الحالات الإنسانية التي طفحت على السطح أثناء أزمة النزوح ، فهي ثمرة حتمية للحدث الواقعي لكل ما يزخر به من مواقف وممارسات ووقائع ومفارقات. فكل عمل سرديّ له مظهران ، فهو قصّة وخطاب في الوقت نفسه ، بمعنى أنه يثير في الذهن واقعاً ما وأحداثاً قد تكون وقعت وشخصيات روائية قد تختلط بشخصيات الحياة الفعلية. وقد كان بالإمكان نقل تلك الأحداث ذاتها بوسائل أخرى، فتُنقل بواسطة شريط سينمائي مثلاً ، وكان بالإمكان التعرف عليها كمحكي شفوي لشاهد ما دون أن يتجسد في كتاب. لكن

العمل الأدبي خطاب في الوقت نفسه ، فهناك سارد يحكي (يرسل) القصة لقارئ يدركها. وعلى هذا المستوى ليست الأحداث التي يتم نقلها هي التي تهم ، إنّما الكيفية التي أطلعنا السارد بها على تلك الأحداث[٣٨].

لقد تبلورت الصور الإنسانية للقوم النازحين وهم يلقون شظفاً من العيش ، وقد نزلت بهم الضرورة الناقلة من حال إلى حال "فإن هذه الآونة تحمل القاطعَ أن يصلَ، والمهاجرَ صاحبه أن يعطف ويعتذر ، ولم يفعلا ذلك رغبة في صلة الرحم ولا تحوّباً من سوء القطيعة ، وإنّما ذلك للضرورة الحادثة فأشبها فيما فعلاه حال الشاعر إذا وصل همزة القطع"[٣٩].

والسارد هنا يتأمل الأحداث ، ويمعن النظر فيها لإعطاء صورة حيّة عن حقائق إنسانية لا تتغير كثيراً بتغير الزمان والمكان ، في مقدمتها تمسّك الإنسان بالحياة وإصراره عليها ، وتعلقه بقيم التسامح والتلاحم والتآزر والصفح وضرورة التعاون والتفاعل ، وكلُّ ذلك لتجاوز المحنة وتخطي الصعاب "فالشدائد في هذه الروعات تحمل المتطاول من القوم على أن يتواضع ، والغنيّ على ان يتهيأ بهيئة الفقير فيشبه الممدود إذا قُصِرَ ، كما قال العرجيُّ :

أنزلَ الناسَ في الظواهرِ منها وَتَبَوَّى لنفسهِ بَطْحَاهَا"[٤٠]

لقد سكب المعري – على لسان شخصياته الحيوانية – تأملاته على الحدث الواقعي برؤية جوهرية حافلة بالمشاهد والمواقف ، وقد أوكل إلى صوره الإنسانية وظيفة مقاومة الضعف والوهن والتلاشي ، بقدر ما كانت تلك الظروف مثيرة للخوف والرعب. وفي هذا تكمن قدرته البالغة على التأثير ، وأخذ القارئ أو السامع إلى حالة من التعاطف العميق وهو يُعبّر عن مأساة الإنسان النازح الذي لا يملك سوى القليل القليل في مأزقه العسير. "وعند هذه النازلة ترى المريضَ والزَّمنَ وغيرهما من أهل العاهات ، قد تشبّهوا بالأصحّاء السالمين فبان فيهم ذلك وظهر منهم التكلُّفُ ، وكان مَثَلُهم مثَلَ المعتلات نحو قاضٍ وغازٍ يصيران في الضرورة كصِحَاح الأسماء ، وذلك بمَشَقةٍ ليست بالخافية"[٤١].

وهذه الملمّة تُلزم الذين يتظاهرون "بالعُدم والفقر أن يُخرجوا ما يخفون من الذخيرة ، يستعينون بها على اكتراء الحمار والراحلة ، فيكونُ مثلُهم مَثَلَ المُدْغم أظهرت الضرورة ما عنده ، كما قال العَجّاجُ :

إنّ بَنِيَّ لَلِئامٌ زَهَدَهْ

مالِيَ فِي صدورهم من مَوْدَدَهْ.

يريدُ مَوَدّه"[٤٢].

وهكذا كشفت الجفلة أحوال الناس ، وصرّحت بما تكنّه النفوس تحت وطأت غول الخوف ، وقد استوطن الأرواح والأماكن بوصفه غريزة متجذرة تحكم سلوك الإنسان وتزيد من محاصرته "فالخوف إذا وقع بغتةً ، رأيت المعروف بالحزامة ، وأخا التجربة ومَن كان مشهوراً بالجُرأة ، قد حَمَلَهُ الحزمُ واللُّبُّ على قلّة الانبعاث وكُلُول الغَرْب ، فصار كأنّه الضعينةُ من خوف العاقبة وانفلال الحَدِّ ، فيكون مَثَلُه مَثَلَ المذكّر من الأسماء إذا أُنِّث للضرورة"[٤٣].

وإذا فجِئتَ هذه النائبة ، حسَّنت للنساء ذوات الخَفَرِ أن يتبرَجْنَ ويجرين في المشي والعمل مجرى الرجال ، فيكون مَثَلُهن مثَلَ المؤنثِ إذا ذُكِّر عند الحاجة[٤٤]. وربّما رأيت الجماعة الكثيرة وهم لقلّة البصيرة وطيران الألباب يجرون مجرى الفذِّ من الرجال ، فيكونون كالجميع من الأسماء إذا جاء مؤخَّرَ الخبر أو لم يتصل بفعله الضمير إذا أُخِّر[٤٥]. فأما الوادع فإنّه إذا عصفت به شمالُ الرُعبِ زفَّ رالهُ وفُرِّعتْ أجراله، فكان مَثَلُه مَثَل الساكن إذا حُرِّك لإقامة الوزن[٤٦]. فالنازحون يطيرون من هيعة إلى أخرى ، ويتلفتون والمخاوف عن يمنى ويسرى ، نساء وأطفال مروّعة تسري ليلاً ، لا تملك إلاّ الدعاء والتضرع إلى الله جلّ علاه.

لقد سعى الكاتب إلى الإندساس في الواقعة وتمثيلها بمهارة لغوية فائقة ، ليكتب الأحداث كما هي كتابةً قائمة على تمتين واقعيتها بالرغم من طرافة التشبيه المبثوث داخلها ، مستثمراً تفوّقه اللغوي في التمثيل للوقائع والمشاهد وناسها ، ما أضفى عليها جوهراً فنيّاً عالياً يسترعي انتباه أرباب اللغة وعشاقها. فالأفعال والأحوال

أصبحت ذا قيمة جمالية بفاعلية اللغة الحيّة وخصائصها التصويرية الموحية. والسارد يلحُّ على ضرورة تكاثف الصور والأوصاف لإثارة الانفعال في المتلقي ، بحيث تسير كلها في اتجاه انفعالي واحد منسجم متتابع خلال السلسلة الكلامية ، وقد أحدث نوعاً من التماسك الشعوري في الرسالة كلها ، حتى جعل منها صورة نفسية موحّدة لأحوال المجتمع النازح وأوضاعه وطبقاته وصناعاته في جفلة الخوف من غزو الروم.

ويستمر المعري في رصد حالة الناس فيروي على لسان الثعلب الذي يعود من جولاته الميدانية – بعد أن كلّفه الشاحج بمهمة المراسل الحربي – بنشرات إخبارية من أنباء الوقت والساعة ، تصوّر أحوال الناس الفارّين ، وتفصّل الوصف فيهم كلّ حسب مهنته وعمله. معتمداً في نقل الأحداث على آلية الصورة المشهديّة ، أو الصورة اللّقطة السريعة التي تتلائم مع إيقاع الجفلة السريع ، وكأنّه يصوّر لقطات سينمائية غاية في الإثارة والتجسيد الحسي. ومن هذه المشاهد التي يكثف فيها الحركات ، وردود الأفعال المرتبكة بلمحات بصرية مثيرة ، مشهد البزازين ساعة الهرب ، وهم يطوون بضاعتهم من غير أناة ، ويقلبونها ظهراً على بطن ، فهم لا يحفلون إذا سلم متاعهم باختلاف الترتيب ، وقد اختلط القطن بالطيلسان والحرير بالكتان ، وامتزج المخيط مع المغزول "وكأنّي بأصحاب البزّ وقد كَفَتَ عن أرجلهم الحَيْشُ (الفزع والذعر) ، وخلط هلعُهم بين ثياب العُطب وثياب الشريع. وجعل السبيبة مع المخيط. وأضاف البُجُد إلى ما رقّ من البرُود. فكان مَثَلُهم مَثَلَ مَن ركّب قصيدةً مقيّدةً جمع في رويّتها المُسَكَّن ، بين اشتات الحروف ، ولم يُبالِ إذا سلمت له القافية من لحاق العيوب كيف وقع ترتيبُ الكلمة في الأصل"[٤٧].

أما الصيدلانيّ أو (العطار) فكان دكانه قبل الجفلة مرتباً على أحسن هيئة كما نضّد (ذو الرمة) قصيدتيه البائية :

ما بالُ عينكِ منها الماءُ ينسكبُ

والميميّة :

أأنْ تَرسَّمْتَ من خرقاءَ منزلةً ماء الصبابة من عينيك مسجومُ

فانتقض ترتيبُ الدكان وقت الجفلة ، بعد أن فقدَ صاحبه صوابه فتناثرت حاجاته من : سكّر وجوز ولوز وزبيب وفستق ، وأهريقت قناتي الأشربة من حارة وباردة حتى صار كأنه قصيدة (عدي بن زيد) التي على الراء المقيّدة[٤٨]. "فترى الدكان وقد اختلط إهْليجُه بالعُنّاب والصبَار (التمر الهندي) ، ووتيرُه المعلول (نور الورد) بسليل المصاب (عسل قصب السكر) قد وقع فيه بعض الأدهان. وكذلك القاهي صار عُنجُدُهُ (زبيبُه) مع البلس (التين) وخليط الضرو (البطم) وفُرِيَ عَفْرُه (الجوز) بالقُمروض (اللوز) ، ولحِقَ في تغيُّرِ الهيئة بالصيدلاني. وتخلو عند ذلك أحشاءُ الخُضْرِ والسود (قناني الأشربة) اللواتي طال ما اشتملنَ على ضمائر حارّة باردة ، تلذُّها أفواه الواردة"[٤٩].

ويُطالعنا ناقل الأخبار بصورة مدهشة للحجّام أو (الحلاّق) وهو يجمع متاعه على عجل ، فيأخذ الخفيف المتيسر من عدّته ، سيفه (موسه) وذات نصابه ، ثم يضيف إلى هذين المذكورين صنوين له مملوكين يرعيان في الأماكن العزيزة وهما مُتفقان ولا يُمكِنُ أحدهما مرعاه وهما مفترقان وهما شقي المقص. وبينما هو يهمُّ بالهرب يتذكر محجمين تركهما في زاوية من الدار ، فيعود مهرولاً لإلتقاطهما والإنطلاق بأسرع ما يمكن[٥٠].

وعلى هذا النحو الفنيّ تُفعّل صور النازحين باللقطات المفاجئة التي تعمق فاعلية المشهد ، وتزيد من بؤرة إثارته المشهدية. ففي هذه الجفلة تقع أبصارنا على صائغٍ مبدع في صناعة الأساور والأقراط والحلق ، مضطرب فزع ، وقد أخمد أجيجَ ناره ، وحمل أداته ، وهو يصرخ هارباً "يا لبَكرٍ أين أينَ الفرار"[٥١].

وأما الهالكيُّ (الحدّاد) فقد وقف حائراً ماذا يحمل في رحله ؟ وماذا يذر ؟ أيحمل خصيناً (فأساً صغيرة) أو مِسحاةً أو حدَأةً (فأس للحجارة) أو سِنَّةً (محراث) ينتفع بها في المعزقة أو مُدية ذات جُزأةٍ يَذُمُّها أوداج الذبيح. بعد أن أغرى الناسَ لشرائها بثمن بخس ، ولكنه مهما فعل فإنّه لا محالة سيُرفضُ فلا يُنظرُ إليه[٥٢].

أما القضاة والعُدول فوضعوا السيجانَ والمشاوذ (الطيلسان والعمائم) وتهيّئوا

للنَّفْر ، إن صاح الصائحُ فكان مَثَلُهم مَثَلَ الأسماء المتغيرة عند الضرورة[٥٣].

ولنتأمل حال اليهود في هذه الجفلة ، كما صوّرها لنا المراسل الميداني (الثعلب) من أرض الحدث ، فيهودُ في هذه البلدة (حلب) ثلاث فرق : صبّاغون ، ودبّاغون ، وحاكَةٌ. فأما أهل الصِبْغ فقد سارعوا يردّون إلى الناس متاعهم أَصفَر وأحمرَ وأزرق كأنّه أنوار الربيع[٥٤]. وأما أصحاب الأهَب (الجلود) ، فيشفقون عليها إشفاق تاجر اليمن على الشفوف (رقاق النسيج) ، ويَروْن الآفِقَ (الذي بلغ النهاية في العلم) مَن حَفِظَ أفِيقَه (الأديم في الدباغ) ، وفائت المنيّة مَن أحرز مَنيئتَهُ (أديمه) ، فيظلُّ الواحدُ منهم وقد جمعَ فوق رأسه أصنافاً من الأدمة وهو يتخيّرُ لها المعاقل. وأين الهربُ من قضاء الله؟[٥٥].

وأما الحائكُ فقد أجهدَ نفسه وطوى الشُقَّةَ وبَعْضُها قد نُسِجَ وبعضُها ليس بنسيجٍ، كأنها كلمة الفحل من الشعراء قد نظمَ بعضَها وتصوَّر الغابرَ منها[٥٦].

وفي الرسالة عرض مثير لأحوال الناس وطباعهم ، إذ يقف المتتبع على حقائق الفارّين ، وقد سقطت الأقنعة عن بعضهم تحت تأثير الظروف الطارئة فبان معدنهم الرديء ، وغابت عنهم الفضائل ، واضطربت القيم الأخلاقية ، "فربّما طِمعَ الجارُ – لهذه الفتنة – إذا كان من أهل الشرّ ، في جاره إذا كان من أهل الخير ، فَعَدا على منزله فأخذ ما فيه. فاشبَهَ فِعْلهُ ذلك نقْل الحركة من الحرفِ إذا وُقِفَ عليه ، إلى ما جاوَره من الحروف"[٥٧]. وبعض الناس "تَؤُضُّه الشدّة إلى قطع الحميم وفراق الأليف وعقوق الوالد والولد ، فيكون مَثَلَهُ مَثَلَ الشاعر لما اضطُرَّ لقطع ألف الوصل ... والطمعُ من أهل الخِسَّة في مثل هذه الحادثة يُحَسِّنُ لهم التطاول وتتبع رِحَالِ الضعفاء ، فيكون مثلهم مَثَلَ المقصور إذا مُدَّ"[٥٨].

ولنتأمل هذه الصورة التي رسمها المعري – على لسان الثعلب – ليهوديٍّ ماكر مراوغ، وأحسب أنّه أراد بها دفع الملل والسأم عن القارئ ، وكسر رتابة السرد والوصف بالمباغتة التصويرية ، والمفاجأة الحسيّة المشهديّة ، بعد أن تراكمت الأحداث وازدحمت المشاهد ، مستعيناً بخبرته الثاقبة ، وبصيرته النافذة وحسه

التصويري الساخر لتعرية الواقع وكشف سلبياته بأسلوب فاضح ومشوّق يعتمد على اقتناص المشاهد النادرة الظريفة ذات التفعيل المشهدي ، والإيحاء المتدفق ، فالرجل اليهودي "قد أحس بالخويخيّة (الداهية) فصار وجهه مثل الفرسكة (الخوخة) ، وعمد إلى الخوخة (كوّة في الجدار) فاستخرج منها مِشمشيات الألوان (دنانير ذهبية) كان يدّخرها لأمِّ خَشّافٍ والعنقفيرَ (الداهية) ، وجعل هبرزيّا (ديناراً) في فيه وازَمَ عليه (عضّ عليه) إلاّ مقدار الحذرفوت (قلامة الظفر) ، فكأنّما غيَّب منه الفوقانية إلاّ مثل الفسيط (الهلال). وبادر به إلى المُكارين يَكشِرُ لهم عن ذلك الخَبيء. ويكونُ كِراؤهم قد وقع بالدراهم ، فتحملهم الرغبة فيما ظهر لَهم ، على الغدر. فكلّما اجابوه إلى ما يَسألُ أبرز لهم شيئاً من الدينار. حتّى إذا تمَّت الموافقةُ بصقَ نقيشاً يتلهَّب (ديناراً ذهبياً) فبَلَّ (ظَفَرَ) عن ذلك بِعَيرٍ يحمل عليه أو بغل"[٥٩].

لعب خيال السارد دوراً رائعاً في اسباغ حس الفكاهة والظرف على المشهد ، فقد اعتمدت الصورة – ويمكن أن نطلق عليها النادرة – على عنصر الإثارة أو التشويق ، وتمحورت حول شخصيّة رئيسة (اليهودي) وشخصيات ثانوية (المُكارين ، بعض الناس الهاربين) وقامت على الوصف والتصوير الدقيق للشخصية المحوريّة ، بالتركيز على ما هو خارجي (ملامح الشخصية ، وحركاتها وسكناتها، ولونها الشاحب ، وإيماءاتها...) ، وما هو داخلي مرتبط بانفعالات الشخصية ، وبخوالجها النفسية الدفينة الماكرة ، في زمن ومكان عزّ فيهما التنقل ، وشحّت فيهما وسائط النقل ، الأمر الذي دفع اليهودي إلى إغراء المكارين بالدينار الذهبي ، وقد حملهم الطمع بالدينار الذي أظهره اليهودي على الغدر بمن سبق الإتفاق معهم على الكراء بالدراهم ، لا بالدنانير.

وَمن يتصفح الرسالة يقف على مشاهد عدّة ، تُشاكل صورة اليهودي في الوصف والتصوير ، إذ يعتمد السارد على التقاط حيثيات الصورة الجزئية ، والتركيز على المواقف الانفعالية العاطفية المشحونة بكل وميض الإحساس ، ورهافة الشعور ، وديناميّة الحركة.

ومن هذه الترسيمات المشهدية الفاعلة في إطارها النصّي العام ما نلحظه – مثلاً –

في صورة عجوز طاعنة في السن عزّت عليها نفسها في ساعة الجفلة ، فتعلّقت ببغل قد أُثقِل بحمل مرتفع ، بل ومائل لإحدى جهتيه ، في الحمل أشياء كثيرة ، منها جُرْبَةٌ فيها جَشَبٌ من الطعام ، وسفيحٌ قد مُليء من الأسفار ، ومخلاةٌ عظيمةٌ قد أخذت فوق ما تحتملُ من العسوم (الكسر اليابسة من الخبز) وقراطفُ اخلاقٌ ، وبراجدُ ، ... ، وقد حاولت هذه العجوز الصعود على ذلك الحمل مرات ومرات ، إلاّ أنها تنزلق وتسقط ، والحمل يتساقط ويتواقع ، فلم تفلح بالركوب وهي في ويلٍ وأليلٍ واستغاثةٍ بالمكارين[٦٠].

إنّه اقتناصٌ تصويريٌّ مباغت ظريف لجأ إليه السارد وفق مثيرات تصويرية نادرة ، تلفت انتباه المتلقي ، وتحرك شعوره الإنساني العام ، كما أن ذكاء المرسل ، وخبرته بالنفس الإنسانية التي يخاطبها ويحاول إيصال الرسالة إلى أعماقها ، جعله ينقل هذه المشاهد والصور في جوّ من البساطة والواقعية ، فيقدم الحدث والحركة والحالة والشعور في لغة نثرية سردية قائمة على تجسيم الأشياء والنفاذ إلى دقائقها ومنعرجاتها والإحاطة بعالمها الشعوري ، بعد أن يخلطها بلون من الدعابة اللطيفة ، ويكسبها مذاقاً من الفكاهة المقبولة.

صورة مأساة المسير ومعاناة الهرب :

لقد سار المعري في هذه المرحلة من التصوير – كما في غيرها من المراحل – على دينامية التوصيف المشهدي للّقطات والصور الشفيفة والنادرة المجسّدة للأحداث ، معمقاً رؤيته المكثفة وفق مثيرات تصويرية غاية في الحركة والإثارة ، وهو نهجٌ بائن سار عليه في أغلب مراحل تصوير الجفلة – رغم صوره الممطوطة أحياناً التي تصل إلى حد الاستغراق والإطناب التصويري بالاعتماد على الشواهد اللغوية والشعرية – إذ إننا نلحظ آليّة لافتة في إلتقاط الصور الجزئية النادرة وتفعيلها لخدمة النص العام ، كنوع من المفاعلة النصيّة التصويرية بين إيقاع الصور الجزئية من جهة ، وإيقاع الصورة الكلية المثيرة (الحدث العام) من جهة ثانية. كما في هذا المشهد النابض بالحركة لأُناس فعل فيهم الخوف فعله العنيف أثناء الهرب ، فالمشاهد "يرى الضرورة الواقعة وقد فعلت في القوم الشيء وضِدّه ، وذلك بقضاء الله العالم بخفيّ

الأمور : فترى الرجلَ أخا النشاط والمرح قد حَمَلَ على ظهره الأوقَ المُثقل ، فصار يهدجُ هداج الشيخ ويدلفُ دليف الهِمّ الكبير. وترى الآخر الذي كان يمشي هوناً على الأرض وقد استعجله على السجيّة الخوفُ فأرْغَبَ الشحْوَة (وسّع الخطوة) واجتهد في التَوَقُّص..."[٦١].

لقد نجح المعري في تفعيل إيقاع الدهش والهلع ، وذلك بتكثيف المشاهد العاطفية ذات اللقطات الإنسانية التي تصوّر المشهد بكل حساسيته ، ومظاهر إثارته، فصوره تنضح بمثيرات الصورة الحركة، وما تثيره من شعور وإحساس ، يجعلها تقترب إلى روح المتلقي ، وتدخل أعماقه ، على نحو ما نلحظه في هذه الصورة التي تصف حالة امٍّ ولهى هاربة بطفلها الرضيع "وربّما عاينت المرأة الماشية وعلى كتفها أو في حجرها صغير مثل التوْلَب. وقد أخذه منها أبوه فتقدّمها بالخطوات وفَصَلَ بينها وبينه سِواهُ ، فهي تنظرُ إلى وَلدها نظرَ شفيقٍ لا تصِلُ إليه. وهو ينظرُ إليها نظر فقيرٍ إلى ما في التدْيِ. فمَثَلُها مَثَلُ المضاف والمضاف إليه يُفصَلُ بينهما بالظرف والمصدر ، وكلُّ واحدٍ منهما شديد الحاجة إلى صاحبه... وقد تكون الوالدة من المسرفات في الإلاحة وسوء الظِنّة ، فَيَشُفُّها أن تفارق وَلَدها وإنْ كان بإزائها على كتِفِ أبيه أو أخيه ، فمثَلُها مَثَلُ الباء الخافضة يُفَرَّقُ بينها وبين المخفوض وهي كأنها متصلة به لأنّها حرف واحدٌ لا يقوم بنفسه"[٦٢].

والمثير في هذه المشاهد المليئة بالدفق العاطفي ، هو العزف على إيقاع الصور النفسية التي تبيّن شعور الذات ، وما يعتصرها من قلق واحتراق وضياع.

وأثناء المسير عزّت على الهاربين وسائط النقل ، وأصبحت الراحلة ملاذ الفارّين ومنقذهم ، وقد حاول السارد اصطياد الصور النادرة ذات الإمتزاج الشعوري المأزوم، الذي يرقى بالرؤية التصويرية لتحظى بعناية المتلقي واهتمامه ، فتأتي الصورة مصحوبة بقدرة إيحائية عالية ، تسترجع صداها كل حين ، بغية تعرية الواقع ، وكشف حرارة الموقف المشحون بالتوتر النفسي الحاد. كما في هذا المشهد الذي صور فيه السارد بعض الهاربين ، وقد مرّوا في مكان ضيّقٍ سريع السيل "فترى

ثلاثة يتعاقبون حماراً ضعيفاً كأنهم الحركاتُ الثلاثُ المتعاورات آخِر الأسماء ، يَدخُلْنَ على دَمٍ وإن قصُرَ ، كما يدخُلنَ على سفرجلٍ وإن طال ؛ أو كأنهم الحركتان والسكون أو الحركتان والحذفُ الطارئ على الأفعال المُعربة! وما يفتأ في الجالية – سَلَّمهم الله – اثنان يتعاقبان حماراً بطيئاً أو فارهاً قد أُثقِل فصار في حُكْم البطيء. فكأنهما الحركتان المتعاقبتان في آخر ما لا ينصرف ، أو كأنهما الحرفان المتعاقبان في زحاف الشعر إذا سقط أحدهما ثبتَ الآخرُ ، ويجوزُ أن يثبُتا جميعاً ولا يجوزُ أن يجتمع فيهما السقوط. وهذان الرجلان ربما حملهما الأينُ على أن يركبا البهيمة معاً. إلا أن ثبات الحرفين في الشعر حَسنٌ وركوبُ هذين الراكبين ظهر البهيمة قبيح"[٦٣].

واللافت أنّ السارد كان فاعلاً في توجيه الرؤية صوب بؤرة الحدث لبلورة الواقع بعين نافذة تتحسس أبعاد المأساة ، وعمق الجراح والمعاناة ، فراح يقتنص الصورة الصدمة ، أو الصورة الدهشة التي تُعرّي الموقف وتولّد لذة مشهديّة ، وإثارة تصويرية ، رغم مباشرتها ، وارتكازها على المداليل الحسيّة وإيقاعاتها البصرية. ومن نماذج الصور المؤثرة أثناء الهرب صورة "حمل الشيوخ بالقفّة على الرؤوس" وهم يتأوّهون ويتململون ، وحمل الأبناء للأمهات المسنّات بالزُبل ، وهُنّ يندبن حظهنّ العاثر ، ويرجون دنو اجلهُنّ لما فعل الزمان بهنّ في أُخريات العمر[٦٤]. وقد عمل السارد على تطعيم المشهد بمداليل قرآنية وشعرية لإكسابها بعداً موحياً، فذكر قوله تعالى {وَقَضَى رَبُّكَ أَلاَّ تَعْبُدُواْ إِلاَّ إِيَّاهُ وَبِالْوَالِدَيْنِ إِحْسَاناً إِمَّا يَبْلُغَنَّ عِندَكَ الْكِبَرَ أَحَدُهُمَا أَوْ كِلاَهُمَا فَلاَ تَقُل لَّهُمَا أُفٍّ وَلاَ تَنْهَرْهُمَا وَقُل لَّهُمَا قَوْلاً كَرِيماً}[٦٥] ثم جاء برجز يُذكّر بفضيلة الأم على الولد[٦٦] :

أحمل أُمّي وهي الحمّالَهْ

تُرضِعُني الدِّرَّة والعُلالَه

أنا لها بعيرُها المذللْ

أحملُها وحملتني أكثر

ونعثر على صور مشهدية عدّة لهذه المرحلة من النزوح ، وسنكتفي بهذه الصورة

لسبروتٍ (فقير) ضعيف ، وقد حمل أربعة من أولاده في مِكْتَلَيْن أو سَفِيحَيْنِ ، وجعلهم على حمارٍ وانٍ ، وإنّ ذلك لأُعجوبةٌ عند البهائم. ومثلُهم مثَلُ أربعة أحرُفٍ متحركات جُمِعَ بينهنَّ في الشعر فشُهِرن واستُثقِلْن[٦٧].

وهكذا ركّز المعري على انتقاء الصور المشهديّة المحسوسة، ذات التفصيل الدقيق، ليسترعي النظر ، وهو يجسد حقائق الجفلة ومفارقاتها ، بروح ذائبة في الوجدان الجمعي العام ، على الرغم مما عُرف عن انعزاليتها. وعندئذ تغدو الصور أكثر بوحاً وأكثر قرباً من المتلقي بعد تخليصها من فنون البلاغة المعهودة ، مثل الغموض والاستعارات البعيدة،... ليحل محلها جماليات المباشرة ، والاهتمام بالمكان والزمان ، وباللوحات المشهدية المسرودة ، التي لا تقف اللغة حائلاً أمامها.

صورة النازحين في المكان الطارئ :

يتجلى حرص السارد على الاحتفاء بالفضاء المكاني الجديد وتحديد سماته وأبعاده، وبيان سلوك الشخصيات النازحة وأفعالها فيه. فالمأوى الجديد له دور وظفيٌّ فعّال في تصوير أحداث الجفلة ، وتأطير مشاهدها ، وربطها بالواقع المأساوي المعاش أو ما هو محتمل الوقوع في تلك الأزمة.

وقد اعتمد المعري في تصوير هذه المرحلة من الجفلة على دقّة الصورة وجدّيتها ، وتكثيفها ، وقدرتها الإيحائية. فضلاً عن الواقعية التي تشعر القارئ بأنّه يعايش الأحداث ويتابعها ويشاهدها. فقد عمل على استغلال طاقة اللغة وحيويتها – بوصفها كائناً حيّاً – لتمثيل الفعل والحدث والحركة والحالة والشعور ، وعلى هذا النحو الفنيّ مهّد لبيان حياة الفاقة والفقر والبؤس والتشرد التي عاشها النازحون في المنفى فما "يمنع جالية هذا البلد من البعد في الأرض ، هو قِلّةُ النفقة وكثرة العيال. والدراهم مَثَلُها مَثَلُ حروف العطف تجعل الشيء في حكم الشيء حتى يصيرا مجتمعين في المعنى الواحد. وكذلك الرجلُ إذا كان معه شيء استعان به قوماً فأعانوه على تسيير العَيْلة وحفظ الجهاز"[٦٨].

وقد يسعى السارد أحياناً إلى الإيحاء بدل الإسهاب ، والى الإشارة والتلميح بدل

العبارات الطويلة والسرد القصصي ، فقد مثّل زحام النازحين وضيق مأواهم ببيت كثيف الكلم للمتنبي فقال: "وكان مثلُ الناس في اجتماع الجماعة الكثيرة في البيت الحرج ، مثل الكَلِم لما اجتمع وتضانك في قول الجعفي :

عِش ابقَ اسمُ سُدْ قُدْ جُدِ مُرانهَ رِفِ اسِرْنل

عظ أدم صب احم اغز أَسبِ رُع زَع دِلِ اثْنِ نُل

اجتمعت فيه أربعٌ وعشرون كلمة ، كلُّ كلمةٍ منها جملة. وأقلُّ ما تكون الجملة من شيئين. ألا ترى هذا البيت كيف ضاق بما أودع من الكلم حتى أنكره السمعُ وظنّه مَن لا يعرفه من وحشي الكلام؟ وليست فيه كلمة غريبة ولكن اتصل صدور الكلم بالأعجاز فوردَ على غير المعتاد ، وإذا خرجت إلى البيت الثاني كُنت كمن أفضى بعد الأشب (الضيق) وخلص إلى البراح من لِهبٍ أو شِقْبٍ (مهواة مابين جبلين)"[٦٩].

ويرسم صورة أخرى للنازحين ، برؤية واقعية ، وشعور متحفّز ، وقد ضاقت بهم المنازل والخيام ، "وكأنهم أنضاءُ سَفَر أو رذايا ركب ... فكانوا بالنهار ينتقلون في الظلال والأفياء كأنهم سِخال الربرب حَمِي عليها القيظ. وكانوا يمتحون رحالهم إلى أعلى البِرجَة (جمع برج) كما تُمتَحُ دِلاءٌ بالحوءَبِ وَحَرِجَ بالجالية محلُّ القوم القاطنين ، فرأيت مضطجع الإنسان في غير هذه النائرة ، يضطجعُ فيه الثلاثة أو الاثنان ، فكان مَثلُ الناس في ذلك مثل الضادات لمّا اجتمعن في قول العدواني :

تلك عرسي تقول إنيَ شيخٌ ذاك عارٌ عليَّ غيرُ مُمضّ

أطعَنُ الفارسَ المدجّجَ بالرمح فيكبو على اليدينِ وأمضي

إن شكلِي وإن شكَلكِ شتى فالزمي الخصَّ واخفِضي تبيضّضِي

فمَثَلُ هذه الضادات ، مثل امرأتين كانتا في مكان متضايقتين فجاءتهما امرأة ثالثة فدخلت بينهما"[٧٠].

إن السارد يمتلك حس الكاتب الواقعي الذي لا يسعى إلى المبالغة والابتعاد عن المعقول من المشاهد والمواقف ، وإنّما يقدم للمتلقي ما حدث فعلاً وما يمكن أن يحدث ، بالاتكاء على خصائص اللغة الحيّة الفاعلة المناظرة لسمات الإنسان الحي

بحركاته وسكناته ، بأفعاله وأقواله. إنه يسعى لاقتناص المشهد وتفعيله بالحركة والصوت والحس العاطفي الشفيف ، فتأتي مشاهده حسيّة مرئيّة في توصيفها وبعدها المشهدي المثير.

فقد أدرك المعري فناء الزاد عند الجالية ؛ لأنّ الأمر نزل بهم بغتةً ، فمن كان يأكلُ البُرَّ وقد أقوى فصار يأكلُ الشعير ، فمثلُه مَثلُ شاعر يُقوي في القصيدة ، يبتدئ بها مرفوعةً ثم يخفضُ. لأنّ الشعيرَ دون البُرّ في القيمة والمصلحة ... فإن أضطُرَ الرجل فلم يجدْ شعيراً يُقيمُه مقام البُرّ فأكلَ عُنجدا أو فراساً (زبيباً أو تمرا) أو نحو ذلك. فمثله مثلُ مَن اكفأ فجاء بحرف لا يُقاربُ الأوّلَ. وقد تُسيء الحال ، وينفد المتاع ، فتسمع تضاغي الأصيبية من فَقْدِ الأطعمة ، وتسمع أعذار الأمهات وآهاتها الحزينة من أجل تصبير الجياع. وفي هذه الملمّة يصير مَن كانت له عادةٌ بأن يُوطئَ في المطاعم، لا يصل إلى الوجبة إلاّ بعد الكدية والاحتيال[٧١].

وما أحسن بالقوم التأسي إذا نزلت بهم الشدائد ، فحقيق على الغني إذا شبع ألاّ يترك جاره الفقير وهو طاو ، وألاّ يحوجه إلى المسألة ، بل يكفيه النظر إليه ، فيقول على لسان الشاحج "ألا ترى أنّ الكافَ في بِكْرٍ ، لمّا اضطُرّت إلى الحركة في بيت أوس بن حجر ، دخلت مع الباء في الكسر ولم ترغب في الضمّة ، فعُدَّ ذلك فيها من المواساة ؟ قال اوس :

لنا صرخةٌ ثم إصماتةٌ كما طرَقت بِنِفَاسٍ بِكِرْ

ففي هذا مَثَلٌ لمن يأخذ نفسه بزيّ جاره ويترك مضاهاة الأبعدين"[٧٢].

وينبغي للحازم في الملمّات أن يكون مثل الهمزة ، يُخالِقُ النفرَ بما يريدون ويسكتُ على ضمائر النفس فإنه لا يقضي المأرُبة باللسان. وليس في الحروف حرفٌ أكثر مسامحةً من الهمزة ... فقد أدت حقَّ الحروف الصحيحة في حُسن العِشرة ، وتكلّفت لحروف اللين ما ليس هو لها أصلا في الحقيقة. وربما تركت الهمزة مكانها للحرف الضعيف ولم تصبر على المضارّة ، أو تكون رغبت في التفضّل على المجاور كما قالوا : را ، يريدون رأى. قال الشاعر:

ومَن رَا مثل مَعْدانَ بن ليلى إذا ما النسعُ جالَ على المطيّةْ

فكأنّ الهمزة تُشبه في هذا الصنيع رجلاً فيه كرَمٌ وشدّة لو أراد لَضَارَّ جارَه وأقصاه ، فيحمله الكرمُ على تخلية مكانِه له[٧٣].

لقد جالت مخيلة المعري وهو شاخص بمعرة النعمان ، وتأملت أحوال النازحين في المنفى – على لسان شخوصه الحيوانية – وصوّرت حياتهم التعسة بأدق التفاصيل، أثناء الفرار، كتصوير الراكب والراجل والنساء والأطفال والشيوخ ، وأصحاب المهن ، بل تصوير الأم التي يفصلها الزحام عن ابنها الرضيع ، فتظل مهمومة ولهى مضطربة، ومن ثم تصوير مأساة النازحين بعد الفرار وإقامتهم في المكان المعادي بمنازل ضيقة وخيام متهرّءة ، والنظر في أخبارهم ، وردود أفعالهم ومواقفهم الإنسانية ، أفراداً وجماعات وطوائف "فربما تحوّل النصرانيُّ من بيته فسلّمه إلى النصرانيّ الآخر (النازح) ، فكان فيه رجل في معناه إلاّ أنه ليس به ، فمثَلُهما مَثلُ الضمة في منصورٍ إذا رخمت في النداء على لغة مَن قال: يا حارُ ، قلتَ: يا منصُ ... وكأنيّ بالقسيس المقيم بمَعَرةِ النعمان قد خرج فنزل على القسيس المقيم بتلّ مَنَّسَ ، فكان مثلُهما مثلَ اللامين تدخل إحداهما على الأخرى عند الضرورة"[٧٤].

ثم يلفت انتباهنا لرجل كان يؤمُّ الناسَ في بعض المساجد قد حلَّ في كنيسةٍ يُقيمُ فيها الصلوات ويتلو الفرقان ، فيكون مَثَلهُ مثل اللام التي خرجت عند الضرورة من قول السَموْءِل:

ليت شعري ؛ وأشعرَنَّ ، إذا ما قرّبوها منشورةً ودُعِيتُ

أراد ، ولأَشعرنَّ. فلم يطاوعه الوزن[٧٥].

ويبدو تعاطف المعري وتوهج نزعته الإنسانية بشكل جليّ مع أصحاب الملل والديانات الأخرى وإن كان على خلاف فكريّ وعقائدي معهم ، وجادلهم طويلاً ، فقد نقل لنا ما يجول في أعماقهم بهذه الجفلة من أسىً ومعاناة ، فجاء وصفه متشحاً بالموضوعية ، إذ أبعد عنهم تهمة التعصب ، ورأى حالهم كحال غيرهم من النازحين، يعانون ضنك العيش ، ويأملون في النظرة الندّية التي تسامح الآخر وتعترف به ، ولا

تعد الأنا فوقه ، فتقوم باحتقاره ونفيه.

ولنتأمل هذا النص المفعم بالعقلانية والتروي وروح المآخاة ، وما يجب أن يكون عليه النازح وقت الشدة بغض النظر عن مذهبه ودينه فقد "أوشك بالرجل من يهودَ أن يفتقر إلى رجل من رهط المسيح. فإن كان المتهوّدُ حصيف العقل أرَمَّ وَشَغلَه ما هو فيه عمّا سلف من حديث الأنبياء ، وأرى النصرانيَّ انّه غيرُ حافلٍ بدين التوراة. ولا آمُرُهُ بمخالفة الدين ولكن أحثُّه على حسن العشرة وسياسة الأمور. فَمثَلُ هذا الرجل إذا افتقر إلى غيره فحلَّ في منزله ، مَثَلُ الحرف المدغم لَقِيَه الحرفُ الآخر فانقلبَ الأوّلُ إلى حال الثاني. ألا ترى أنك لما أردت ان تُدغِم الخاء في الغين جعلت الخاء غيناً فقلت : اسلخ غَّنَمكَ وعلى هذا تجري حال المدغمات"[٧٦].

فالصورة الأدبية ترسم الثنائية الإنسانية التي تتجلى عبر صورة الذات/الآخر. إذ نلتقط بفضلها إشارات رمزية تمثيلية موحية ، تقترح أشكالاً أرقى للحياة ، وتدعو الناس لأن يكونوا أحسن مما هم عليه. وبذلك نظفر عبر الإبداع بما يجسد الواقع والمثال معاً.

فقد حاول السارد تصريف الانفعالات المكبوتة تجاه الآخر ، وفهم الأوهام الكامنة في النفوس المريضة وتحليلها من أجل التأسيس لعلاقة حميمة خالية من الضغائن والأحقاد والضجر ، في زمن عزّ فيه الأمن والسلام ، فيقول : "وإن كان صاحبُ يهودَ متهورَ الجُولِ (العقل) ، أخذ في شيء من أحاديث الأولين فأبغضه النصرانيُّ وتذكر ما بينهما من الذحول (العداوة والبغضاء) ، واعتقد فيه ما جاء في الكتاب الكريم {قَدْ بَدَتِ الْبَغْضَاء مِنْ أَفْوَاهِهِمْ وَمَا تُخْفِي صُدُورُهُمْ أَكْبَرُ}*"[٧٧].

فالتدين العقلاني على ضوء النص ، يرى أن الإنسان بما هو إنسان جدير بالاحترام وبإسداء الخدمة والمعونة ، فقد يكون الماضي زاخراً بالمماحكات والنزاعات، فإذا ما نبشنا فيه تعذّر علينا التوادد والتآزر فيما بيننا. وقد قرر القرآن الكريم في وصفه للرسول الأمين ، أنّه (رحمة للعالمين) ولم يقل رحمة للمسلمين أو رحمة للمؤمنين. كما أكد العظماء والفلاسفة على ضرورة تآزر بني البشر فيما بينهم ، فأشار الفيلسوف الأمريكي (وليام جيمز) إلى خصائص القديسين قائلاً : "لم أعرف

على مر التاريخ قدّيساً يسأل أحداً: ما هو دينك ؟"[٧٨] هذه هي ساحة الحياة، قوامها الآخر، يسودها الاختلاف ، والتقابل فيها هو الأصل. فالآخر متغلغل في كل مقترب مكن مقتربات الفكر والمواقف والمفاهيم والتصوّرات والرؤى ، ونفيه يعني تعثر الحياة.

لقد أسهب كاتب النص بعقد مقارنات عدّة بين حياة الفارّين قبل النزوح في مكانهم الحضري المستقر الآمن (الحضن الدافئ) ، وحياتهم بعد النزوح في مكان لا يصلح للسكنى بوعثاء البادية ، ذات الأزيز والسموم ، مصوراً مفارقات العيش بين نمط حياتي مؤذي وسمات مكانية قاهرة ، والعيش في مرابع الصبا الأليفة قبل النزوح ، لذا نرى ملامح الإنسان النازح الموطوء بالأسى والحنين تنتشر على مساحة واسعة في النص. فذكرى الديار الخالية من أهلها ما انفكّت جياشة مؤلمة ، تستحضر وجوه الأحبة ، ولحظات العيش الرغيد ، في الوقت ذاته يتشوّف الفارون إلى مستقبل بائس لا يعرفون عنه شيئاً وقد غمرتهم هواجس الخوف والتوجس في المكان الجديد. فالتقاطب هنا بين مكانين: المكان المحتل/مكان اللجوء ، والعلاقة بينهما متضادة ، إذ إن رابطة الشخصية بمكانها المفقود هي رابطة انتماء ، تعزز الألفة والحب والأمان ... بينما علاقتها بمكان اللجوء ، هي علاقة انفصال ، تعزز التنافر والكراهية والقلق ، وعندئذ تتجسد الصور وفق تقابل الثنائيات التالية : الإنتماء/الإنسلاخ ، الألفة/الغربة ، الحب/الكره ، ... وهكذا تتبلور الأحاسيس والمشاعر والرؤى وفق سلسلة من المتواليات المتوالدة عبر المقارنة بين الحالين.

يتخذ السارد من ثنائية المرأة البدوية (المستضيفة)/المرأة الحضرية (النازحة) ، أداة مناسبة لكشف صور الحالين ، معايشة ومكابدة ومعاناة هنا (بمكان اللجوء) ، وجاذبية وطمأنينة وحنين للعيش الهانئ هناك (مكان الآباء والأجداد قبل النزوح). فقد ركز الخطاب السردي على المرأة الحضرية بوصفها الإنسانة المترفة التي تحملت شقاء النزوح وويلاته ، فهي أضعف من الرجل وأحق بالصيانة. يقول: "يا حضريةُ لا تصلحين لجوار البدوية! إنّ بيت الإعرابية من الشعَر وكأنّه بين الشِعر إنّما هو رائحٌ وغادٍ ، يسلكُ بهضبٍ أو وادٍ ، ويحلُّ تارة عند الوعل والظيّان ، ويُضرب مرّةً بين

خزامى الدمث وعند طَيْ السهل الطيّان. شُربُها في أخلاف الإبل وضروع الشاة ، ولا تختبز لغداء أو عشاء"[٧٩].

وبعد أن استغرق طويلاً في المقارنة بين بيوت البادية وبيوت الشِعر – ومغزى ذلك الإسهاب هو لإثبات جدارته بالعروض – عاد للمفاضلة بين حياة الحضرية النازحة ، وحياة البدوية القاحلة ، ليقول: "فما ظنُّك يا حضريّةُ بأهل دارٍ يُحملُ بَيتُهم على البعير ويُدلجُ به في العِير؟ ريحانُك نبتٌ في حَوْضٍ وريحانُ البدوية مبثوثٌ في الروض ... القومُ كرام ولكنّ صُحبتك لهم حرام ، إنّ الكلبَ إذا ربض بفنائِهم لا يُكهرُ ، وإذا ولغ في إنائِهم لم يُطهر. لو حلّت فيهم قينة الحضر لَجُنّ جُنونُها من عيش مذموم ، وفرّت من الرمل والمزموم"[٨٠].

ومضى السارد يعرّض بحياة البداوة التي فُرضت فرضاً على الحضريات النازحات المترفات ، من خلال تصوير حياة البدويات الصحراوية المقفرة السريعة الخشنة ، فإحداهنّ – مثلاً – "ترحض (تغسل) ثوبها من قويق (نهر صغير) فلا يدركه الوسبُ (الوسخ) إلاّ وبيتها مضروبٌ على "دجلة" أو فيض "الأُبُلَّةِ" أو "كافر" : نهر الحيرة. وترعى شاتُها في أوّل الربيع نبت الشام وترعى في آخره نبت العراق. وتجني البلسَ في وعاء الشام فلا تذهبُ فضولُه من ذلك الوعاء حتى يُخلط بها شيءٌ من تمر العراق ، وذلك بسَيرها في البردين لا بما حمله إليها المائرُ في شهر المُليساء"[٨١].

إنّ العودة إلى المكان الذي تُرِك ، والمنزل الذي هُجِر أصبح هاجس النازحات أولاً ، وإن ظلَّ هذا الشعور متلهباً في كلّ نفس نازحة ، فقد باتت لواعج الحنين للمكان الأليف متوهجة في نفوس النازحات ، فكل تحوّل للمكان إنّما هو تحوّل حتمي في شعور المرأة ، لاسيما إذا خامرته مرارة الذكرى ، ولوعة الفراق والتشتت والنفور والرعب في المكان الطارئ. وهذه أحوال تمكن ذات السارد من مراقبة التفاصيل وعرضها ، ثمّ إضفاء السؤال عليها لإكساب الصورة طاقة تعبيرية اقناعية ، وقد أنحى باللائمة على رجال الحضريات لأنّهم فرَّطوا بموطنهم ولم يبذلوا جهداً بطولياً في الدفاع عنه والصمود فيه. فجاءت المقارنة بين الحياة الرغيدة قبل النزوح ، والحياة

التعيسة بعد النزوح "ألم تعلم تلك الحضريات أن رجالهنّ الجالين إذا عقلوا بحَلبَ، حرسها الله ، يُضيفون الروذق (شواء التنور) إلى الخضيمة ، ويُزيلون الغيم (العطش) الغالب على الأفئدة بالقارس في حرّ الظهيرة ، ويذهبون الدرن بالناغر (الحار) من ذات الزبر والصرفان (الحَمَّام) ... وتلك هي الفضيلة العظيمة؟ فما يُردِنَ من ظعائنَ يتبعن البارق ويُكافحن الشارق ويحدجن الأينق بنفوسهن ويعدُدن النظر إلى السراب مُغنِياً في البادية عن الشراب"[٨٢]. وفي هذا إدانة لأهل الأرض ، كيف هان عليهم التنازل عن منازلهم الرحيبة ، وحياتهم الكريمة ، والنزول في أماكن ضيقة موحشة لا تتوفر فيها أدنى مقوّمات العيش والعزّة والكرامة؟ وهكذا أضحى المكان ساحة لصراع الواقع والذاكرة معاً. إنّه مكثّف الحضور ، لا بوصفه بعداً من أبعاد الكائن فحسب بل لأنّ "حس المكان ، حس أصيل وعميق في الوجدان البشري ، وخصوصاً إذا كان المكان وطن الألفة والانتماء ، وموئل الراحة والأطمئنان"[٨٣].

ويبدو أنّ هناك أمراً أعمق من إدانة أهل الأرض ، فالأسلوب الاسترادي في تذكر الماضي السعيد يأتي بوصفه ردّ فعل على صاحب القرار السياسي المتمثل بوالي حلب (عزيز الدولة) وضعف انتمائه إلى المكان المفقود.

صورة النازحين العائدين :

ظلّت صورة الديار المهجورة قسراً ، معشعشة في نفوس النازحين ، وأضحى الرجوع إليها حلماً جميلاً. فقد صوّر السارد العائدين المنهكين ، ومواقف لقائهم ، وما دار بينهم من أحاديث شجيّة تصف مأساة النزوح وويلاته ، وذلك بعد عودة الصفاء إلى العلاقة بين حلب والروم ، فقد نقل السارد أخباراً واقعية عن مفاوضات وهدايا بين عزيز الدولة (والي حلب) وباسيل ملك الروم. فضلاً عن توطيد العلاقة بين حلب ومصر الفاطمية إيثاراً لسكون الأنفس وإعلاماً للسواد الأعظم بإلتئام الكلمة والتظافر على صدّ الأعداء[٨٤]. وفي سياق التفاؤل المشوب بالحذر أثناء رجوع الناس إلى منازلهم صوّر أبو العلاء العائدين على لسان الشاحج بلغة ذكية مراوغة ، وبخطابٍ تحريضيٍ موجّه إلى الجمهور ، لبلورة الهدف الذي يتحرك النص لتحقيقه،

وهو تأنيب ضمائر الجماهير على الفرار وهجر الديار ، وبث حرارة المواجهة في نفوسهم إنّ وقع عدوان ثان ، كما في صورة هذا الشيخ النادم الخائر القوى العائد إلى منزله "وهو يهدجُ على عصاه ، قد لقي شدةً من العيش فأقسم أنّه لا يفرُّ إنْ وقع إرجاف ثانٍ[٨٥].

ومن خلال مطابقة النص أو فحواه مع الواقع المُعَبّر عنه لم نجد تفنناً أو خيالاً عميقاً في الصورة المرسومة ، أو إغراقاً في آلياتها اللغوية ، وإنّما لمسنا نصّاً واقعياً غاضباً مفعماً بالتحريض على الصمود والتشبث بالوطن الأم يقرع آذان السامعين منذراً بخطر الغفلة. فجاء الخطاب مباشراً في الطرح متّكأً في إجراءاته التثويرية على التوهج الذي يثيره القَسَم المشروط. فيغدوا نصّاً صالحاً لتمثيل ضمير الجماعة وملامسة جرحها الراعف ، وإن رُوي بضمير المفرد.

وكعادته وجّه كاتب النص عدسته التصويرية نحو عامّة الجمهور فالتقط الواقع المعيش والنادر من الصور ، كما في هذا المشهد الذي يعجُّ بالحركة والاضطراب والملاحاة بين النازحين بعد عودتهم إلى ديارهم فقد "عمد الناس إلى المواضع التي خَبّئُوا فيها رحالهم ، فوجدوا بعضها قد اختلط ببعض. لأنّهم وضعوها في حال الدهش والذهول. فهم يتلاحون في تمييزها لأنّها ملتبسة كالتباس اللفظ في قول الفرزدق:

وما مِثْلُهُ في الناس إلاّ مُمَلَّكاً أبو أُمِّه حيٌّ أبوهُ يُقاربُه

فهذا كلامٌ ملتبس لأنّه موضوع في غير موضعه. وتقديره: وما مثله في الناس حيٌّ إلاّ مملكٌ يقاربه ، أبو أمه أبوه"[٨٦].

وهكذا تتجلى الصورة في ذهن المتلقي بحركاتها المنفعلة وأصواتها المختلطة ، وكأنها تتداخل في نسجها مع الأحاسيس الإنسانية المتداعية المتخيلة للمشهد. فالصورة هنا عبارة عن خلق يقوم على استقبال مثير خارجي ثم يُصاغ وفقاً لرؤية تصويرية مثيرة للمتلقي "فهي لا تعيده مباشرة إلى الغرض مثلما تفعل العبارات الحرفية وإنّما تنحرف به وتحاوره وتداوره بنوع من التمويه فتبرز له جانباً ، وتخفي جانباً حتى تثير شوقه وفضوله ، فسيُقبل المتلقي مُكبّاً على وجهه يتأمل الصورة

ويستقبلها"[٨٧]. فصور النازحين وإن كانت حسيّة بالكلمات ، إلاّ انّها تحتوي شعوراً إنسانياً يتغلغل إلى أعماق القارئ ويثير عاطفته ، فهي مناجاة للنفس ومحاورة للضمير وتأثير في الحواس. فالقارئ لنص الرسالة تدهشه الأوصاف الخارجية المتنوّعة بصورة تجعل المشهد الموصوف حيّزاً حيّاً نابضاً بالحركة والحضور ، وكأنّه يحدّثنا عن مأساة نازحينا اليوم. وقل مثل ذلك في الأوصاف الداخلية ، ورصد الأفكار والهواجس الحبيسة داخل جدران النفس ، فكأننا نعيش بما يشبه التحسس الذاتي أو ما يقرب.

المعري – اذن – يصوّر ما يتخيله في جنبات الذات ، وكأنّما هو يتحدث ويروي ما يعتريه ، وهو إنْ دلّ على شيء فإنما يدلّ على التماهي في الحدث، والتأثر العاطفي الشديد بحال النازحين، فضلاً عن طول باعه في التجربة السردية والحياتية الذاتية، وخبرته بالحال والمآل. فيكشف ما لا يُكشف ، ويصوّر ما لا يقع تحت دائرة الحواس، بل وما يقع في دائرة الحواس والتوقع ، وتلك درجة رفيعة من الصدق الواقعي ، يرقى بها الأدب إلى مرتبة الإبداع والخلق الفني. فقد أشار (ل.س.رامبو) إلى أنّ "التصويريين عدّوا الصورة ليس مجرد نسخ للتجربة ، وإنما إعادة خلق مثالي لها وواسطة لرؤية ما وراء الإدراك إلى داخل الأشياء ، أي قوّة إدراك خاص وجمالية جديدة"[٨٨].

وتصل ملكة التصوير الواقعي غاية الصدق والنفاذ وهي تلتقط الوصف الحسي والنفسي المتناهي دقة وصدقاً وواقعية ، ويبدو ذلك جلياً في تصوير عناق العائدين ، وتبادل نظراتهم ، ووصول المُكارين وهم يحملون عفش العائدين ، ومن ثمّ رَصْد العيون التي ترنو على قارعة الطريق وقد افتقدت أحبّة لم يصلوا بعد ، وتصوير النفر الواقفين لإعانة المنهكين من متاعب الطريق[٨٩]. مما يجعلنا نحسّ بأمانة النقل والتصوير من غير تعديل أو تشويه.

ويتصاعد المدّ الواقعي لدى المصوّر وكأنّه يسترق السمع أو يختلس أحاديث العائدين وهم يصفون معاناتهم المريرة أثناء النزوح ، كلٌّ حسب مكان نزوحه. فقد جاء نازحو (أفامية)* مُثنين شاكرين لأهلها الطيبين ، إلاّ أنّهم صُفْر الوجوه ، منهكو القوى ، لأنّ هواء

هذه البلدة وماءها مذمومان[٩٠].

ويشكو جالية (سُرْيَة)* سوء حالهم في هذه القرية "فَلقوا من العيش البُرحين (المرَّين). وذكرت نساؤهم بُقُول الأمصار حيث يُزدرَعُ قَتَدٌ وقغْدٌ (خيار وباذنجان) ، ولا يُطلبُ لعليل دُبَاء (قرع) ... وقد أبعدوا النفرة وأطالوا السفرة ، وصحبوا الوحش المتأبدة ، ومرّوا بمنازل أناسٍ خاوية. ولقد أصابوا الرأي في التحرّز ولم يختاروا الغَرَرَ (الواضح من الطريق) مع الوطأة"[٩١].

ويتبادل نازحو (سرية) الحديث مع نازحي (أفامية) فيصفون سيرهم المتواصل في الليل والنهار، ومرورهم بمدن قاصرين ، والاندرين* وقد عظم الأمر عليهم حتى لقوا البُرحين والأمرّين والأقورين ، وهم يجتازون بموضع دامر يُقال له (بعل بكّ)** إذ لم يفلحوا في السكنى فيه ، فحثوا الخطى موغلين في برار موحشة ، حذرين من الأُسد ، فسلموا بحمد الله ، ولم يصب أحداً منهم أسدٌ ولا قِليّبٌ (ذئب)[٩٢]. وهم نادمون لاتخاذهم (سُرية) ملاذاً لهم ، ولو لحقوا ببلدة (بالس)*** بين حلب والرقّة لكانت أوفق وأخفض فهي تقع على الفرات ويكثر فيها التين والزيتون[٩٣]. وهكذا تنجح التفاصيل الجزئية بمحمولاتها الخبرية ضمن بنية فنية شمولية متماسكة في نقل الحالة المأساوية المعبّر عنها ، إذ تضع الحدث في بؤرة أزمته الإنسانية ، والتي لم تكشف تفاصيلها كتب التاريخ والسير والتراجم في حديثها عن تلك الحقبة من الزمن.

الخلاصة :

تُعد رسالة (الصاهل والشاحج) لأبي العلاء المعري من الرسائل الفنية التي تُعنى بالسياسة وانعكاساتها على الإنسان فرداً ومجتمعاً في زمان ومكان محددين. وقد اكتسبت ماهية أدبيّة وجمالية ، إذ استطاعت أن تحيل التاريخ إلى فن ، أو إلى وجدان ، فهي ذات أبعاد تاريخية إنسانية فنية ، تسهم في تعزيز الضمير البشري وإيقاظه ، وتوحي لقارئها بأنه يتجوّل في أغوار الأشياء وليس على سطوحها ، وهو يقارب الأحداث بوجدانه وخياله.

لقد أبدع المعري في تجسيد صور النازحين ، وحاك خيوطها وعناصرها جامعاً بأحكام وتداخل عضوي بين الواقع والفن ، حتى بات من المتعذر الفصل بينهما أو الإجابة عن السؤال : أين الفن؟ وأين الواقع؟ وهذا المزج حصيلة جهد داخلي دؤوب، ووليد معاناة

نفسية عميقة الغور واسعة المدى، لمختلف جوانب الحياة.

فقد صوّر المعري معاناة النازحين بنفس مكلومة ومشاعر متدفقة ، ليؤكد أصالة واقعيته الأدبية ، وسطوع حضوره الفني الصادق في كل ما نقل وسرد وصور ووصف، إذ لا شيء يطغى على الواقع ، أو المتوقع الذي يفوق الواقع أحياناً ، بنصوعه وحدّته ، وشدّة انطباقه على مجريات الحياة الإنسانية التي يحياها الناس في زمن غارق بالحيف والاستلاب.

وهكذا جاءت صور النازحين لتأرشف تاريخ مَن لا تاريخ لهم من البسطاء والمهمشين من الناس ، وأصحاب الحرف الشعبية ، في زمن غابر عزّ فيه الأمن والأمان. فالمؤرخون – غالباً – يسجلون تاريخ الحكام والعظماء والمشهورين ، ويهتمون بالأحداث الكبرى التي تمرّ بهم وتكون للسلطة السياسية يد فاعلة في تدوينها. أما أديب المعرة فقد غاص إلى القيعان البعيدة ، فالتقط النادر من الصور، وسلط الضوء عليها، واصفاً التفاصيل الجزئية لحياة عامة الناس خارج الديار ، مصوّراً أدق المواقف الحرجة في مراحل النزوح ، فنجح في التقاط الجزئيات المثيرة الفاعلة ليضفي على الأمكنة والشخصيات والمشاهد التي هي من صنع خياله قيمة ومكانة تجعلها ملفتة لاهتمام المتلقي. ومن هذا المنطلق استطاع الأدب الحي عند المعري اختراق الحواجز المضلّلة التي وضعتها السلطة السياسية لإيهام الآخر ، فأتى متحرراً من سلطانها ، راصداً تاريخ المجتمع بتفاصيله الدقيقة ، فاضحاً بطرق متفاوتة ، تتراوح بين الرمز والسخرية والصراحة الجلية ، انعكاس الأداء السلبي للسلطة السياسية على حياة الجماهير. مبيّناً أهمية الانتماء للوطن رمزاً وبقعة جغرافية وتاريخاً. فضلاً عن التحريض على الحاكم المتآمر ومقاومته لرفع الظلم والقهر والاستبداد. وقد أجاد في كل هذا الرصد والعرض في ربط بلاغة الأدب وقيمته الجمالية بتصوير الإنسان والواقع تصويراً دقيقاً.

الهوامش :

(١) نث ر أبي العلاء المعري ، دراسة فنيّة ، د. صلاح رزق : ١٥٩.

(٢) الإنصاف والتحري ، ابن العديم ، ضمن كتاب تعريف القدماء بابي العلاء : ٥٣١.

(٣) انباه الرواة ، القفطي ، ضمن كتاب تعريف القدماء بابي العلاء : ٤٥.

(٤) تاريخ الإسلام ، الذهبي ، ضمن كتاب تعريف القدماء بابي العلاء : ٢٠٢.

(٥) الوافي بالوفيات ، الصفدي ، ضمن كتاب تعريف القدماء بابي العلاء : ٢٧٤.

(٦) الفهرسة ، لابن خيرالأشبيلي ، ضمن كتاب تعريف القدماء بابي العلاء : ٣٨٦.

(٧) نفح الطيب ، للمقري ، ضمن كتاب تعريف القدماء بابي العلاء : ٤٢٢.

(٨) ينظر: تجديد ذكرى أبي العلاء ، طه حسين : ٢٨٨.

(٩) ينظر: رسالة الصاهل والشاحج : ٨٤-٨٥.

(١٠)زبدة الحلب في تاريخ حلب ، ابن العديم : ١/١٩١-١٩٢.

(١١)ينظر: الكامل في التاريخ ، ابن الأثير: ٨/١٢٨.

(١٢)ينظر: رسالة الصاهل والشاحج : ٧٠٦.

(١٣)ينظر: رسالة الصاهل والشاحج ، مقدمة التحقيق : ٤٢.

(١٤)ينظر: المصدر نفسه : ٤٠-٤١.

(١٥)ينظر: المعري ذلك المجهول ، عبد الله العلايلي : ٢٨.

(١٦)ينظر: رسالة الصاهل والشاحج : ٤١٦-٤١٧.

(١٧)ينظر: المصدر نفسه : ٤١٨.

(١٨)ينظر: المصدر نفسه : ٤١٨.

(١٩)ينظر: المصدر نفسه : ٤١٨.

(٢٠)سورة الفجر، الآية : ١٤.

(٢١)ينظر: رسالة الصاهل والشاحج : ٤١٨-٤٢٥.

(٢٢)ينظر: المعري ذلك المجهول ، عبد الله العلايلي : ٢٨ ، ٣٧ وما بعدها.

(٢٣)ينظر: جماليات المكان ، غاستون باشلار، ترجمة غالب هالسا : ١٩.

(٢٤)رسالة الصاهل والشاحج : ٤١٥.

(٢٥)من السردية إلى التخييلية ، د. سعيد جبار: ٧.

(٢٦)مجمع الأمثال ، الميداني : ٣٧٤/١.

(٢٧)المصدر نفسه : ٤٢٧/١ ، ٤٢٩.

(٢٨)المصدر نفسه : ٤٢٧/١.

*سورة القارعة ، الآيات الأربع الأولى .

(٢٩)رسالة الصاهل والشاحج : ٤٢٥-٤٢٦.

(٣٠)المصدر نفسه : ٤٢٦.

(٣١)ينظر: جماليات الخطاب الأدبي في النثر العربي القديم ، د. فايز القيسي : ٢٦.

*أبو عقبة : كنية الديك.

**سورة الشرح ن الآية : ٦.

***مجمع الأمثال ، الميداني : ٦١/٢.

****مجمع الأمثال ، الميداني : ١١٢/١.

(٣٢)رسالة الصاهل والشاحج : ٤٢٩.

(٣٣)ينظر: الخطاب الحجاجي ، أنواعه وخصائصه ، هاجر مدقن : ٦٣.

(٣٤)ينظر: الحجاج والتأويل في النص السردي عند الجاحظ ، د. محمد مشبال : ١٢٠.

(٣٥)رسالة الصاهل والشاحج : ٤٣٠.

(٣٦)رسالة الصاهل والشاحج : ٤٣٢. والقهقر: الحجر الصلب. والأمعز: المكان الصلب الكثير الحصى. والأناب : المسك أو عطر يضاهيه.

(٣٧)جماليات المكان ، غاستون باشلار: ١٧.

(٣٨)ينظر: تحليل النص السردي ، معارج ابن عربي نموذجاً ، سعيد الوكيل : ٦٠.

(٣٩)رسالة الصاهل والشاحج : ٤٣٤.

(٤٠)المصدر نفسه : ٤٣٥.

(٤١)المصدر نفسه : ٤٣٦.

(٤٢)المصدر نفسه : ٤٣٥-٤٣٦.

(٤٣)ينظر: المصدر نفسه : ٤٣٧.

(٤٤)ينظر: المصدر نفسه : ٤٣٧.

(٤٥)ينظر: المصدر نفسه : ٤٣٨.

(٤٦)ينظر: المصدر نفسه : ٤٣٩.

(٤٧)المصدر نفسه : ٤٤٩-٤٥٠.

(٤٨)ينظر: المصدر نفسه : ٤٥٠-٤٥١.

(٤٩)المصدر نفسه : ٤٥٢.

(٥٠)ينظر: المصدر نفسه : ٤٥٣.

(٥١)ينظر: المصدر نفسه : ٤٥٤.

(٥٢)ينظر: المصدر نفسه :٤٥٤.

(٥٣)ينظر: المصدر نفسه : ٤٤٧-٤٤٨.

(٥٤)ينظر: المصدر نفسه : ٤٥٨.

(٥٥)ينظر: المصدر نفسه : ٤٥٨.

(٥٦)ينظر: المصدر نفسه : ٤٥٩.

(٥٧)ينظر: المصدر نفسه : ٤٤٠.

(٥٨)المصدر نفسه : ٤٣٤-٤٣٥.

(٥٩)المصدر نفسه : ٤٥٩.

(٦٠)ينظر: المصدر نفسه : ٤٧٠.

(٦١)المصدر نفسه : ٤٦٠.

(٦٢)المصدر نفسه : ٤٧٢-٤٧٤.

(٦٣)المصدر نفسه : ٤٨١.

(٦٤)ينظر: المصدر نفسه : ٦١٣.

(٦٥)سورة الإسراء : الآية ٢٣.

(٦٦)رسالة الصاهل والشاحج : ٦١٤.

(٦٧)ينظر: المصدر نفسه : ٤٧١.

(٦٨)المصدر نفسه : ٤٩٠.

(٦٩)المصدر نفسه : ٦١٢.

(٧٠)المصدر نفسه : ٦١٠.

(٧١)ينظر: المصدر نفسه : ٤٩٣-٤٩٥.

(٧٢)المصدر نفسه : ٥٠٠.

(٧٣)ينظر: المصدر نفسه : ٤٩٦-٤٩٨.

(٧٤)المصدر نفسه : ٤٩٠-٤٩١.

(٧٥)ينظر: المصدر نفسه : ٤٩٢.

(٧٦)المصدر نفسه : ٤٩٥-٤٩٦.

*سورة آل عمران : من الآية ١١٨.

(٧٧)رسالة الصاهل والشاحج : ٤٩٦.

(٧٨)التدين العقلاني ، مصطفى مليكان : ١٩.

(٧٩)رسالة الصاهل والشاحج : ٥١٤.

(٨٠)المصدر نفسه : ٥١٨.

(٨١)المصدر نفسه : ٥٢٦.

(٨٢)المصدر نفسه : ٥٢٦.

(٨٣)دلالة المكان في مدن الملح (بحث) ، عبد الرحمن منيف، مجلة اليرموك، مج٩ ، ع٢، ١٩٩١: ٣١.

(٨٤)ينظر: رسالة الصاهل والشاحج : ٤٢٠.

(٨٥)المصدر نفسه : ٦١٤.

(٨٦)المصدر نفسه : ٦٣٠.

(٨٧)الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، د. جابر عصفور : ٢٠٥.

(٨٨)اللغة في الأدب الحديث ، الحداثة والتجريب ، جاكوب كورك : ٢٤١.

(٨٩)ينظر: رسالة الصاهل والشاحج : ٤٦٦ ، ٦١٠.

*(أفامية) مدينة حصينة من سواحل الشام. معجم البلدان ، ياقوت الحموي : ٢٣٣/٤.

(٩٠)ينظر: رسالة الصاهل والشاحج : ٦١٥.

*(سُرْية) قرية من اغوار الشام. ينظر: معجم البلدان ، ياقوت الحموي : ٢١٩/٣.

(٩١)رسالة الصاهل والشاحج : ٦١٥.

*قاصرين : بلدة قرب بالس. ينظر: معجم البلدان ، ياقوت الحموي : ٢٩٧/٤. الاندرين :

قرية في جنوب حلب ، في طرق البرية ليس بعدها عمارة. ينظر: معجم البلدان ، ياقوت الحموي: ٢٩٧/٤.

**بعلبك: مدينة قديمة فيها أبنية عجيبة وآثار عظيمة. ينظر : معجم البلدان ، ياقوت الحموي : ٤٥٣/١.

(٩٢)رسالة الصاهل والشاحج : ٦١٩.

***بالس: بلدة بالشام بين حلب والرقة ، على ضفة الفرات الغربية. ينظر: معجم البلدان ، ياقوت الحموي : ٣٢٨/١.

(٩٣)رسالة الصاهل والشاحج : ٦١٩.

المصادر والمراجع :

(١) تجديد ذكرى أبي العلاء ، د. طه حسين ، دار المعارف ، مصر ، الطبعة السابعة ، ١٩٥١م.

(٢) تحليل النص السردي ، معارج ابن عربي نموذجاً ، سعيد الوكيل ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨م.

(٣) التديّن العقلاني ، مصطفى ملكيان ، ترجمة: د. عبد الجبار الرفاعي وحيدر نجف ، مركز دراسات فلسفة الدين ، بغداد ، الطبعة الأولى ، ١٤٣٣هـ/٢٠١٢م.

(٤) تعريف القدماء بأبي العلاء ، جمع وتحقيق الأساتذة: مصطفى السقا ، عبد الرحيم محمود ، عبد السلام هارون ، إبراهيم الأبياري ، حامد عبد المجيد ، بإشراف الدكتور طه حسين ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، الطبعة الثالثة ، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م.

(٥) جماليات الخطاب الأدبي في النثر العربي القديم (قراءات في الرؤيا والتشكيل) ، د. فايز القيسي ، وزارة الثقافة الأردنية ، عمّان ، ٢٠١٢م.

(٦) جماليات المكان ، غاستون باشلار ، ترجمة: غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، الطبعة السابعة ، ١٤٢٧هـ/٢٠٠٦م.

(٧) الحجاج والتأويل في النص السردي عند الجاحظ ، د. محمد مشبال ، دار محمد علي للنشر ، المملكة العربية السعودية ، القصيم ، دار التنوير للطباعة والنشر ، تونس ، الطبعة الأولى ، ٢٠١٥م.

(٨) الخطاب الحجاجي (أنواعه وخصائصه) ، هاجر مدقن ، منشورات الاختلاف ،

الجزائر، الجزائر العاصمة ، الطبعة الأولى ، ١٤٣٤هـ/٢٠١٣م.

(٩) رسالة الصاهل والشاحج ، لأبي العلاء المعري، تحقيق: الدكتورة عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ) ، دار المعارف ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، ١٤٠٤هـ/١٩٨٤م.

(١٠)زبد الحلب في تاريخ حلب ، ابن العديم الصاحب كمال الدين عمر بن أحمد بن أبي جرادة (ت٦٦٠هـ) ، تحقيق: د. سهيل زكّار ، دار الكتاب العربي ، دمشق ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٧م.

(١١)الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، د. جابر أحمد عصفور ، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ، ١٩٧٤م.

(١٢)الكامل في التاريخ ، للإمام أبي الحسن علي بن أبي الكرم محمد بن عبد الكريم بن عبد الواحد الشيباني ، المعروف بابن الأثير (ت٦٣٠هـ) ، راجعه وصححه: د. محمد يوسف الدقاق ، منشورات محمد علي بيضون ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط٤ ، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م.

(١٣)اللغة في الأدب الحديث (الحداثة والتجريب)، جاكوب كورك ، ترجمة: ليون يوسف وعزيز عمانوئيل ، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد ، ١٩٨٩م.

(١٤)مجمع الأمثال ، لأبي الفضل أحمد بن أحمد بن إبراهيم الميداني (ت٥١٨هـ) ، تحقيق وشرح وفهرسة الدكتور قصي الحسين ، منشورات دار ومكتبة الهلال ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٣م.

(١٥)معجم البلدان ، للإمام شهاب الدين أبي عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموي الرومي البغدادي ، دار صادر، بيروت ، ١٣٩٧هـ/١٩٩٧م.

(١٦)المعري ذلك المجهول (رحلة في فكره وعامله النفسي) ، الشيخ عبد الله العلايلي ، دار الجديد ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الثالثة ، ١٩٩٥م.

(١٧)من السردية إلى التخييلية (بحث في بعض الأنساق الدلالية في السرد العربي) ، د. سعيد جبار ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، الجزائر العاصمة ، الطبعة الأولى ، ١٤٣٤هـ/٢٠١٣م.

البحوث :

دلالة المكان في مدن الملح ، عبد الرحمن منيف ، مجلة اليرموك ، مج٩ ، ع٢ ، ١٩٩١م.