شِعْرِيَّة التَّرَسُّل

عند شهاب الدين محمود الحلبي (ت ٧٢٥هـ)

رسالته في صَيْدِ البُنْدُقِ نموذجًا

د. محمد هاشم عبد السلام

مدرس الأدب العربي- كلية دار العلوم- جامعة الفيوم

يناير ٢٠١٦

الشعرية بوصفها منهجًا إجرائيًّا:

تُرْجِمتْ كلمة (poetics) الأجنبية من قِبَل الدارسين العرب المُحْدَثين بمعانٍ مختلفة؛ مثل: الشعرية، والإنشائية، والشاعرية، وعلم الأدب، والفن الإبداعي، وفن النظم، وفن الشعر، ونظرية الشعر، وبويطيقا[١]، على أن كلمة (الشعرية) من بين هذه الترجمات هو ما تمَّ ترجيحه انطلاقًا من أن هذه اللفظة "قد شاعت وأثبتت صلاحيتها في كثير من كتب النقد، فضلًا عن الكتب المترجمة إلى العربية، وبهذا ترسيخ لقضية توحيد المصطلح، في الوقت الذي يخبو فيه كثير من بريق البدائل الأخرى"[٢]، وإذا ما كانت كلمة (الشعرية) لم تَرُقْ للبعض؛ لإن إطلاقها "يتوجه بحركة زئبقية نحو الشعر"[٣]، فقد كبح تودوروف–وهو من أهم منظري الشعرية– جماح هذا التوجس عندما صرَّح بأن الشعرية تتعلق "بالأدب كله سواء أكان منظومًا أم لا، بل قد تكون متعلقة، على الخصوص، بأعمال نثرية"[٤]، وبهذا لم يعد هناك جنس أدبي بعينه مُحْتَكِرًا لهذه الشعرية، أو مُحْتَكَمًا إليه بوصفه معيارًا لها، وإنما أصبح

---

(١) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية: دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤م، ص١٨.

(٢) السابق، ص١٧.

(٣) عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦م، ص٢١.

(٤) تزفيطان طودوروف: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، ط٢، ١٩٩٠م، ص٢٤.

الأمر دُوْلَة بين الأنواع الأدبية جميعها، فلا فضل لأحدها على الآخر إلا – حسبما قرر ياكبسون– بما "يجعل من رسالة لفظية أثرًا فنيًّا"[١].

إن الحديث عن الشعرية –بشقيها النظري والتطبيقي– يصبح أكثر ثراءً ونفعًا إذا ما تمكنا من ردم هوة الخلاف بين القائلين بأن الشعرية هي علم الأدب بصفة عامة، والمنادين بأنها علم الشعر فقط، ومن ثَمَّ نتعامل معها "بوصفها تبحث عن قوانين الخطاب الأدبي في كل من الشعر والنثر، وبوصف هذين الأخيرين ينطويان على خصائص أدبية على حدّ سواء"[٢]،لا سيما وأن النوع الأدبي نفسه لم يعد مُسَيَّجًا أو محافظًا على نقائه بعد أن تداخلت الأجناس الأدبية مع بعضها، وأصبح يُتَرَخَّصُ في استعارة جنسٍ منها بعضًا من تقنيات الآخر، وربما بعضًا من نصوصه؛ ومن ثَمَّ أصبحت قراءة بعض الخطابات الأدبية بمعزل عن هذه التقنيات والنصوص المُضمَّنة فيه قصور في فهم هذه الخطابات وإغفال لتيمات هامة، استمدت منها شعريتها، وربما نهض عليها بناؤها الفني.

ولمَّا كانت الشعرية لا تشترط دراسة نتاج أدبي واسع النطاق، وإنما قد تتوجه "إلى معرفة القوانين العامة التي تُنظِّم ولادة كل عمل"[٣]، فقد حاول هذا البحث أن يكشف عن حدود هذه الشعرية ومصادرها في رسالة واحدة من رسائل شهاب الدين محمود الحلبي[٤]، وهي رسالته في "صيد البندق"[١]، تلك

---

(١) رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٨م، ص٢٤.

(٢) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص٨٣.

(٣) تزفيطان طودوروف: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ص٢٣.

(٤) هو أبو الثناء شهاب الدين محمود بن سليمان بن فهد الحلبي الدمشقي الحنبلي، ولد –على الراجح– في مدينة حلب سنة أربع وأربعين وستمائة، وقد تتلمذ على يد عدد من =

الرسالة التي توفرت لها عوامل ومقتضيات عامة وخاصة، هيأت لها أسباب الشعرية، وجعلتها واحدة من النصوص الأدبية الراقية: **أولها:** أن هذه الرسالة تنتمي إلى جنس الرسائل الأدبية، تلك الرسائل التي تَفْضلُ أصناف النثر

أعلام عصره؛ حيث أخذ الأدب عن ابن الظهير الإربلي، وتلقى النحو عن جمال الدين بن مالك، كما اشتغل بالفقه على يد الشيخ شمس الدين بن أبي عمر، وسمع الحديث عن الرضي بن البرهان. نظم شهاب الدين الشعر، وكان السلطان الظاهر بيبرس أبرز من مدحهم في عصره، كما نبغ في كتابة الإنشاء، فعُين كاتبًا بديوانها في دمشق، ومكث به ثمانية عشر عامًا، ثم نُقل بعد ذلك إلى ديوان الإنشاء بمصر خلفًا للقاضي محيي الدين عبد الظاهر (ت٦٩٢هـ)، وظل في هذا العمل عشرين سنة، حتى إذا توفي شرف الدين بن فضل الله العمري سنة (٧١٧هـ) نراه يعود إلى دمشق مرة ثانية ليتولى مكانه منصب كاتب السر، وقد قضى الشهاب في هذا المنصب مدة ثماني سنوات إلى أن وافته منيته في شعبان سنة خمس وعشرين وسبعمائة، هذا وقد خلَّف لنا الشهاب عددًا من المؤلفات؛ أشهرها: حسن التوسل إلى صناعة الترسل، ومقامة العشاق، ومنازل الأحباب، وأهنى المنائح في أسنى المدائح. ينظر في ترجمته: ابن شاكر الكتبي:فوات الوفيات والذيل عليها، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت،٤/ ٨٢، وابن العماد الحنبلي: شذرات الذهب في أخبار من ذهب، تحقيق: محمود الأرناؤوط، دار ابن كثير، دمشق، ط١، ١٩٩٢م، ٨/١٢٤، ١٢٥، وابن تغري بردي: النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، تحقيق: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٢م، ٩/ ١٩٠، ١٩١، وابن كثير: البداية والنهاية، تحقيق: عبد الله بن عبد المحسن التركي، دار هجر، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م، ١٨/٢٥٩، ٢٦٠.

(١) هذه الرسالة رسالة طويلة، أوردها صاحبها –مع رسائل أخرى له– في كتابه: حسن التوسل إلى صناعة الترسل، تحقيق: أكرم عثمان يوسف، المكتبة الوطنية، بغداد، ١٩٧٦م، ص٣٥٣: ٣٦٧، كما أثبتها النويري في كتابه: نهاية الأرب في فنون الأدب، تحقيق: يوسف الطويل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٤م، جـ١٠، ص١٩٨: ٢٠٨، كما جاءت في كتاب القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشا، دار الكتب السلطانية، القاهرة، ١٩١٩م، جـ١٤، ص٢٨٨: ٢٩٩.

الأخرى من جهة كونها من الأدب الكتابي وليس الشفاهي، وهي المَنْقَبة التي كشف عنها ابن وهب الكاتب في قوله: "فأما المنثور فليس يخلو من أن يكون خطابة، أو ترسلًا، أو احتجاجًا، أو حديثًا، ولكل واحد من هذه الوجوه موضع يستعمل فيه... إلا أن الخطابة لما كانت مسموعة من قائلها، ومأخوذة من لفظ مؤلفها، وكأن الناس جميعًا يرمقونه ويتصفَّحون وجهه، كان الخطأ فيها غير مأمون، والحصر عند القيام بها مخوفًا محذورًا. فأما الرسائل فالإنسان في فُسحة من تمكينها، وتكرّر النظر إليها، وإصلاح خلل إن وقع في شيء منها، ثم هي نافذة على يد الرسول أو في طيّ كتاب، فقد كفي صاحبها المقام الذي ذكرناه، والخطر الذي وصفناه"[(١)]. **ثانيها:** أن رسالة "صيد البندق" تُصنَّف ضمن الرسائل الوصفية أو الإخوانية، التي تتميز بأنها "تحتمل الألفاظَ الغريبةَ القويةَ الأخذِ بمجامع القلوب، الواقعةَ أحسن المواقع من النفوس؛ لأنها مبنية على تحسين اللفظ، وتزيين النظم؛ وإظهارُ البلاغة فيها مستحسن واقع موقعه"[(٢)]، وهذا بخلاف النوع الآخر من الرسائل، وهو الرسائل الديوانية أو السلطانية التي يكون فيها "الحرص على توصيل المعلومة وتحقيق الإفهام مهيمنين على مقصدية المنشئ"[(٣)]. **ثالثها:** أن شهاب الدين نفسه قد ملك ناصية البيان؛ إذ أتقن فني النظم والنثر معًا[(٤)]، مما حدا بابن كثير إلى وصفه بالعالم العلامة شيخ صناعة الإنشاء، وتفضيله كذلك على كاتب كبير

---

(١) ابن وهب الكاتب: البرهان في وجوه البيان، تحقيق: حفني محمد شرف، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٦٩، ص١٥٠، ١٥١.

(٢) القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشا، ٢٩٩/٦.

(٣) رشيد يحياوي: شعرية النوع الأدبي في قراءة النقد العربي القديم، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤م، ص٦١.

(٤) ينظر: ابن شاكر الكتبي: فوات الوفيات والذيل عليها، تحقيق: إحسان عباس، ٨٢/٤.

مثل القاضي الفاضل بما له من كثرة النظم والقصائد المطوَّلة الحسنة البليغة[١]، ناهيك عن سعة ثقافته النقدية، التي تجلت بشكل ملحوظ في كتابه "حسن التوسل إلى صناعة التوسل". **رابعها:** أن موضوع الصيد الذي عالجته هذه الرسالة هو بالأساس موضوع شعري، ظل الشعراء منفردين بالقول فيه إلى أن جاء عبد الحميد الكاتب ونقله إلى النثر[٢]، دون أن يتحرر من هيمنة الأداء الشعري عند كتابته في هذا الموضوع[٣]. **خامسها:** أن شهاب الدين كان علي وعي تام بأن موضوع الصيد -لا سيما صيد البندق- من الموضوعات التي تعد أرضًا خصبة لإنتاج الشعرية واستدعاء مقوماتها، وهو ما أشار إليه بقوله: "ومما يحسن بسط الكلام فيه، ويكون الكاتب فيه مطلق العنان مُخَلًّا بينه وبين فصاحته مُوْكلًا إلى اطلاعه وبلاغته ما تضمن الأوصاف من الخيل والجوارح والسلاح وآلات الحرب وأنواع الرياضات من الصيد ورمي البندق ولعب الكرة"[٤]. **سادسها:** أن شهاب الدين أنشأ هذه الرسالة لتكون مثالًا يحتذيه الكُتَّاب، ويكتبون على غراره؛ لذا كان معنيًّا بتجويدها والارتقاء بمستوى الأداء الفني فيها، وهذا ما أعلنه-قبل أن يورد نص رسالته- قائلًا: "ومن ذلك رسالة أنشأتُها في البندق، تشتمل على أنواع

---

(١) ينظر: ابن كثير: البداية والنهاية، تحقيق: عبد الله بن عبد المحسن التركي، ٢٥٩/١٨.

(٢) ينظر: محمد يونس عبد العال: في النثر العربي قضايا وفنون ونصوص، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط١، ١٩٩٦م، ص٢٢٣.

(٣) هذا ما سبق أن لاحظه الدكتور شوقي ضيف، عندما ذكر أن عبد الحميد الكاتب في رسالته التي كتبها في موضوع الصيدبدا "وكأنه يتحدث بلسان امرئ القيس وزهير ومَن على شاكلتهما من الشعراء الجاهليين" تاريخ الأدب العربي (العصر الإسلامي)، دار المعارف، القاهرة، ط١٤، ص٤٧٨.

(٤) شهاب الدين محمود الحلبي: حسن التوسل إلى صناعة الترسل، ص٣٤٣.

من الأوصاف وفنون من النثر والنظم، يستعين بها الكاتب على ما يشاء من إنشاء قِدْمَة في أي نوع أراد من الطير الواجب"[1]. **سابعها:** أن بعض نقادنا القدامى قد عرف لهذه الرسالة قدرها وما فيها من مقومات الأدبية؛ إذ نرى النويري (ت ٧٣٣ هـ) يبالغ في الثناء عليها قائلًا: "لم أقف فيما طالعتُه لمتقدم ولا متأخر على أجمع لهذا الفن منها... وقد أوردتها بجملتها؛ لحسن التئامها، واتساق نظامها، وجودة ترتيبها، وبديع تهذيبها"[2] والصفدي (ت ٧٦٤ هـ) في كتابه "نصرة الثائر على المثل السائر" يشيد كذلك بها قائلًا: "وأما البندق، فلشيخنا القاضي شهاب الدين أبي الثناء محمود –رحمه الله تعالى– فيه رسالة طنانة، الدرة مع الشذرة تزدحم فيها كالحَب في الرمانة، أثبتَها في كتابه الموسوم بـ "حسن التوسل" وهي من الحسن في غاية، ومن طبقات الأدب في نهاية. ولولا طولها لأثبتها هنا، وأوجدت فقر هذا التأليف منها الغنى"[3]، وعلى هذا يمكن الكشف عن مصادر الشعرية في هذه الرسالة ودراسة مولداتها من خلال ثلاثة مباحث؛ هي: بنية الرسالة والشكل القصصي، وتداخل النصوص، والانزياح.

المبحث الأول

بنية الرسالة والشكل القصصي

ترجع الصلة بين الرسائل الأدبية وفن القص إلى مرحلة سابقة للعصر المملوكي الذي عاش فيه الكاتب؛ إذ كان "مما يثير الانتباه وجود نوع من

---

(١) السابق، ص٣٥٣.

(٢) النويري: نهاية الأرب في فنون الأدب، ١٩٨/١٠.

(٣) صلاح الدين الصفدي: نصرة الثائر على المثل السائر، تحقيق: محمد علي سلطاني، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، ١٩٧١م، ص٢٦٣.

التلازم بين الرسالة والنوع القصصي –منذ وقت مبكر– قبل ظهور رسالتي (التوابع) و(الغفران) في القرن الخامس الهجري؛ حيث اشتملت بعض رسائل بديع الزمان الهمذاني على نوع من التمثيل القصصي"[1]، وفي حديث القلقشندي عن الرسائل نراه يلتفت إلى خصوصية العلاقة بين الحكاية وحال العدو والصيد[2]، ولعل اختصاص موضوع الصيد بهذه الصلة يكمن في أن هذا الموضوع –لا سيما عندما يصبح غرضًا من أغراض الرسائل الوصفية– يلتقي مع الحكاية أو القصة في اشتماله على حدث، تتم في إطاره عملية الصيد، وفي حاجته –مِثْلَها– إلى راوٍ لهذا الحدث، وأشخاص يقومون عليه، وكذلك زمان ومكان يختصان به، ثم تختص الرسالة إلى جانب هذا كله بأن لها متلقيًا أو مستقبِلًا معلومًا، غالبًا ما يكون ظاهر الحضور فيها، فاعلًا في أحداثها وصياغتها الفنية؛ كونه–في أغلب الأحيان– الدافع إلى إنشائها، ولما كانت عناصر الحكي أو السرد هي نفسها العناصر الرئيسية البانية في موضوعات الصيد، فقد ألفينا شهاب الدين في رسالته في "صيد البندق" ينتحي شكلًا قصصيًا، استوعب خلاله المكونات الأساسية للرسالة دون أن يستبعدها؛ فيبدو بهذا الاستبعاد مؤطِّرًا لنمط جديد، يخرج فيه على الأعراف السائدة في بناء الرسائل، ويتضح هذا المزج بين القالب القصصي وعناصر الرسالة الأصلية من خلال دراستنا للعناصر الآتية في رسالة شهاب الدين:

الراوي/ السارد:

استأثر شهاب الدين في رسالته عن "صيد البندق" بفعل الحكي ورواية ما وقع فيها من أحداث، ثم إنه إلى جانب هذا الدور يظهر بوصفه واحدًا من

---

(١) ألفت كمال الروبي: تحول الرسالة وبزوغ شكل قصصي في رسالة الغفران، مجلة فصول، مج١٣، ع٣، ١٩٩٤، ص٧٢.

(٢) ينظر: القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشا، ١٤/ ١٣٨.

الشخصيات المعايشة لهذه الأحداث المشاركة في صنعها أيضًا، وهذا الشكل من أشكال التبئير هو ما يطلق عليه "**الرؤية مع**"؛ إذ "تكون معرفة الراوي هنا على قدر معرفة الشخصية الحكائية، فلا يقدم لنا أي معلومات أو تفسيرات، إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها. ويُستخدم في هذا الشكل ضمير المتكلم أو ضمير الغائب ولكن مع الاحتفاظ دائما بمظهر الرؤية مع، فإذا أُبتدِئ بضمير المتكلم وتم الانتقال بعد ذلك إلى ضمير الغائب، فإن مجرد السرد يحتفظ مع ذلك بالانطباع الأول الذي يقضي بأن الشخصية ليست جاهلة بما يعرفه الراوي، ولا الراوي جاهل بما تعرفه الشخصية، والراوي في هذا النوع إما أن يكون شاهدًا على الأحداث أو شخصية مساهمة في القصة"[(١)]، ولعل انتهاج هذا النهج هو ما سوغ لشهاب الدين أن يتوحد في رسالته مع أبطال قصته، وأن يتكلم بصيغة الجمع في قرابة تسعة وعشرين موضعًا منها، توزعت بين الأفعال –وهذا هو الغالب– وحروف الجر، والأسماء[(٢)]، وربما كان هذا الظهور من قِبَل شهاب الدين على هذا النحو متماشيًا مع طبيعة فن الترسل، ومع طبيعة موضوع الصيد أيضًا؛ فهو لا يندرج ضمن الموضوعات التي يضطر فيها الكاتب إلى أن يتوارى خلف راوٍ آخر، أو يحيّد نفسه في الطرح؛ لحاجة في نفسه يقضيها.

المقدمة:

---

(١) حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩١م، ص٤٧، ٤٨.

(٢) الكلمات الممثلة لهذه المواضع جاءت حسب ورودها في الرسالة على هذا النحو: (عُدْنا، ثُقْنا، نشفع، نفعل، بَرَزْنا، لَبِثْنا، مَنَعْنا، نَهَضْنا، كُنَّا، علينا، أَظَلَّتنا، تَبَرَّكنا، تَدَاركنا، أوَّلنا، حَضَرَنا، أَصْبَحنا، مُثْنِين، مَقَامنا، مُنْثَنين، مستقرّنا، مُقَامنا، داعين، جُهْدنا، مُذْعِنين، قَبِلَنا، رَدَّنا، حاملين، صَرَعْنا، عاملين).

تعد المقدمة جزءًا أصيلًا من أجزاء الرسالة؛ لذا جعل صاحب "مواد البيان" منزلتها منزلة الرأس من الجسد والأساس من البناء[1]، وقد التفت شهاب الدين نفسه إلى أهميتها، فعدَّها بمثابة البيّنة أو القرينة التي تدل على مراد صاحبها في رسالته من أول وهلة[2]، وعلى هذا لم يكن مستغربًا منه أن يستهل رسالته في صيد البندق بمقدمة طويلة جاء فيها: **"الرِّياضةُ –أطالَ اللهُ بقاءَ الجَنابِ الفُلانيّ، وجعلَ حُبَّه كقلبِ عَدُوّه وَاجِبًا، وسَعْدَه كوصفِ عَبدِه للمَسارّ جالبًا، وللمَضارِّ حاجبًا– تبعثُ النَّفسَ على مُجانبةِ الدَّعةِ والسُّكونِ، وتَصُونُها عن مُشابهةِ الحَمَائمِ في الرُّكُونِ إلى الوُكُونِ، وتَحُضُّها على أخذِ حَظِّها من كلِّ فنٍّ حَسنٍ، وتَحُثُّها على إضافةِ الأدواتِ الكاملةِ إلى فَصَاحةِ اللَّسَنِ، وتأخذُ بها طَوْرًا في الجِدِّ وطَوْرًا في اللَّعبِ، وتُصَرِّفُها في مَلاذِّ السُّموّ في المَشَاقِّ التي يَسْتَرْوحُ إليها التَّعِب. فتارةً تَحْمِلُ الأكابرَ والعظماءَ في طلبِ الصَّيدِ على مواصلةِ السُّرى، ومقاطعةِ الكَرَى، ومُهاجَرةِ الأوطارِ، ومهاجمةِ الأخطار، ومُكابدةِ الهَواجر، ومُبَادرةِ الأوَابدِ التي لا تُدْرَكُ حتى تبلغَ القلوبُ الحناجر؛ وذلك من محاسنِ أوصافِهم التي يُذَمُّ المُعْرِضُ عنها، وإذا كان المقصودُ مِنْ مِثْلِهم جِدَّ الحربِ فهذه صُورةُ لَعِبٍ يُخْرَجُ إليها منها. وتارةً يدعوهم إلى البُرُوزِ إلى المَلَق، ويَحْدُوهم في سلوكِ طريقِها مع مَنْ هو دُوْنَهم على مُلازمةِ الصِّدقِ ومُجانبةِ المَلَق؛ فيَعْتَسِفُون إليها الدُّجى، إذا سَجَى؛ ويَقْتَحمون في بُلوغِها حرقَ النَّهار، إذا انهار؛ ويَتَنَعَّمون بوَعْثَاءِ السَّفر، في بُلوغِ الظَّفَر؛ ويَسْتَصغِرُون ركوبَ الخَطَر، في إدراكِ الوَطَر؛**

---

(١) ينظر: علي بن خلف: مواد البيان، تحقيق: حاتم صالح الضامن، دار البشائر، دمشق، سورية، ط١، ٢٠٠٣م، ص٨٣.

(٢) ينظر: حسن التوسل إلى صناعة الترسل، ص٢٥٠، ٢٥١.

ويُـؤْثِرون السَّـهرَ علـى النَّـوم، واللَّيلـةَ علـى اليـوم؛ والبُنْـدقَ علـى السِّـهام، والوَحْدةَ على الالتئام".

ولـيس بخـافٍ هنـا أن شـهاب الـدين قـد اسـتثمر هـذه المقدمـة فـي فـتح أفـق التوقع القرائي والتوطئة أو التأسيس لموضوعها الرئيس بما يشاكله من الكلام؛ إذ تكلم في بدايتها عن الفوائد البدنية والنفسية للرياضة بصفة عامة، ثم عرَّج بعد ذلك بشيء من التخصيص على ذكر رياضة الصيد" **فتارةً تَحْمِلُ الأكابرَ والعظماءَ في طلبِ الصَّيدِ**"، ولأن موضوع رسالته ليس مطلق الصيد، وإنما هو صيد البندق فحسب، فقد ظل يعدد مناقب هؤلاء الأكابر والعظماء؛ ليخلص من ذلك إلى النص صراحة على هذا النوع من الصيد في قوله: "**ويُـؤْثِرون السَّـهرَ علـى النَّـوم، واللَّيلـةَ علـى اليـوم؛ والبُنْـدقَ علـى السِّـهام، والوَحْدةَ على الالتئام**"، كذلك فإن هذه المقدمة –بما تضمنته من ذكر لطبيعة الأشخاص القائمين على رحلة الصيد، وبما اشتملت عليه من تحديد لزمن الخـروج لـه، والأمـاكن القاصـية التـي يرتحلـون إليهـا، والأدوات التـي بهـا يقتنصون– قد أجملت ما سيُعيِّنه الكاتب ويفصل القول فيها بعد أن يفرغ من هذه المقدمة إلى متن رسالته، وهذا مما يزيد من صلتها بهذا المتن، ويؤكد ارتباطها به، ومما يصبّ في صالح هذا الارتباط أيضًا أن شهاب الدين لم يجعل الدعاء للمرسَل إليه متصدرًا –كما جرت العادة في الرسائل– كلامه فيها، وإنما ذكره في شكل جملة اعتراضية بعد كلمة الرياضة، فأوحى ذلك بأن هذه الرياضة المتقدمة في رتبتها ستكون هي بؤرة اهتمام الكاتب في رسالته، وليس الشخص المدعو له في ثنايا الكلام عنها، ومن أهم ما يُلاحظ على هذه المقدمة –إلى جانب ما سبق– أنها اتسعت لألوان من البلاغة مختلفة؛ فقد تضمَّنت بعض الاستعارات والتشبيهات والكنايات، واستحوذ عليها الإطناب، كما ظهر فيها الجناس والتضاد والتكرار وحسن التقسيم والتقديم والتأخير، وغير ذلك، وربما كان هدف الكاتب من هذا الحشد الفني منذ البداية هو

الدلالة على ما يمتلك من قدرات الإبداع، وكذلك توجيهه القارئ إلى الطريقة التي سيجري استخدامها والعمل بها بعد ذلك في الرسالة كلها.

التخلص:

أعقب المقدمةَ السابقة في رسالة شهاب الدين بعض العبارات التي قطع بها امتداد هذه المقدمة، وهيَّأ عن طريقها للحكي والدخول مباشرة إلى موضوع رسالته الأصلي، وذلك قوله: "**ولمَّا عُدْنا مِن الصَّيْدِ الذي اتَّصلَ بعِلْمِه حديثُه، وشُرِحَ له قديمُ أمرِه وحديثُه؛ ثُقْنا إلي أنْ نَشْفَعَ صَيْدَ السَّوانح، برَمْي الصَّوادِح؛ وأنْ نفعلَ في الطَّيرِ الجَوانح، بأَهِلَّةِ القِسِيّ ما تفعلُ الجَوارح؛ تفضيلًا لمُلازمةِ الارتحال، على الإقامةِ في الرِّحال؛ وأخذًا بقولِهم:**

لا يُصْلِحُ النَّفْسَ إذْ كانتْ مُدَبَّرةً إلاَّ التَّنَقُّلُ من حالٍ إلى حَالِ!

لقد جرت التهيئة في التخلص السابق من خلال الالتفات على مستوى الضمائر من الغائب في المقدمة إلى المتكلم بصيغة الجمع في كلمة (عُدْنا) في بداية هذا التخلص، وكذلك عن طريق الربط بين لحظتين مختلفتين في زمنهما، لكنهما تتعلقان بحدث واحد؛ هو حدث الخروج للصيد، الذي وقع في الماضي واستدعاه الكاتب هنا إلماحًا؛ ليربطه بحدث خروجٍ لصيد جديد، رفع فيه سقف آماله وأهدافه العينية والنفسية؛ ليظل المتلقي متابعًا له حتى نهاية الرسالة؛ كي يتيقن من نجاحه وأصحابه في تحقيق هذه الآمال والأهداف المعلنة قبلُ في هذا التخلص.

الحدث (المروي)

اقتصر شهاب الدين في رسالته في "صيد البندق" على رواية أحداث رحلة واحدة من رحلات هذا الصيد، لكنه على الرغم من ذلك قد أورد في سياقها أكثر من حدث أو قصة فرعية أخرى، وهي بهذا تندرج تحت ما سماه جيرالد برنس بسرد الإطار، وهو السرد الذي "يُطمر فيه سرد آخر، سرد يؤدي وظيفة إطار لسرد آخر، وذلك بقيامه بوظيفة القاعدة أو الخلفية التي ينطلق

منها"[1]، وقد بلغ عدد هذه القصص الفرعية في رسالة "صيد البندق" أربع عشرة قصة أو مشهدًا، لكل قصة أو مشهد من هذه الأربعة عشر بطل واحد، ممن شاركوا في هذه الرحلة، وحقق عملية قنص ناجحة لطائر من الطيور.

ومن الملاحظ أن شهاب الدين قد سار في اثني عشر مشهدًا من مشاهد قصته الأربعة عشر على نسق واحد؛ إذ كان يبدؤها بتسمية الطائر المصيد، حتى إذا انتهى من وصفه –وقد جعل لكل مشهد طائرًا يختلف في النوع عن صاحبه في المشاهد الأخرى– ذكر حركة الصائد إليه ونجاحه في إصابته والظفر به، وهو بهذا لم يستثنِ من هذا النسق الموحَّد إلا المشهدين السابع والتاسع؛ حيث ابتدأ فيهما بذكر الصائد أولًا، ثم ثَنَّى بذكر الطائر، ومن الملاحظ كذلك على هذه المشاهد أو القصص الفرعيه أن الكاتب كان حريصًا كل الحرص على الربط بينها، حتى يبدو ملمًّا بها جميعًا عالمًا بتفاصيلها، وفي مسعى منه لإحكام هذا الربط نراه يستخدم واو العطف في بداية كل مشهد، فيما عدا الأول والتاسع، فقد جعل فيهما العطف بالفاء بدلًا من الواو، ليس هذا فحسب، بل هو كذلك يستخدم في جميع المشاهد العطف بالفاء، عندما يأتي على ذكر الصائد في الشطر الثاني منها؛ وهو ما يشير إلى نشاط هؤلاء الصائدين وخفَّتهم إلى الصيد، ريثما تسنح لهم الفرصة، وعلى هذا فقد جاء قوام هذه المشاهد الأربعة عشر بدون الوصف والاستطرادات على النحو الآتي:

---

(١) جيرالد برنس: المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م، ص٩١. وينظر كذلك:ركان الصفدي: الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس الهجري، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠١١م، ص٢٥٧.

المشهد الأول: "فسَرتْ علينا من الطَّيرِ عِصابَه... فاستقبلَ أوَّلُنا تَمَّا تَمَّ بَدْرُه..."

المشهد الثَّاني: وتَلاهُ كُيٌّ... فثَنَى الثَّاني إليهِ عِنانَ بُنْدُقهِ..."

المشهد الثَّالث: وقارَنَتْهُ إوَزَّةٌ... فلَوَى الثَّالثُ جِيْدَه إليها..."

المشهد الرَّابع: وحاذَتْها لَغْلَغَةٌ... فنَهضَ الرَّابعُ لاستقبالِها..."

المشهد الخامس: وأتتْ في إثرها أَنِيْسَةٌ آنسة... فوثبَ الخامس منها إلي الغنيمه..."

المشهد السَّادس: وأتى على صوتِها حُبْرُجٌ... فبَدَرهُ السَّادسُ قبل ارتفاعِه..."

المشهد السَّابع: وتعَذَّر علي السَّابعِ مرامُه... فعَنَّ له نَسْرٌ... فدَنَا من مَطارِه..."

المشهد الثَّامن: وإذا به قد أظلَّتْه عُقابٌ... فوثبَ إليها الثَّامنُ..."

المشهد التَّاسع: فوجدَ التَّاسعَ قد مرَّ به كُرْكِيٌّ... فصبرَ له حتى جازَه مُجَلِّيا..."

المشهدالعاشر: وحاذاهُ غِرْنَوْقٌ... فأَصْغى العاشرُ له مُنْصِتا..."

المشهد الحادي عشر: وتَبِعه في المَطَارِ ضُوَع... فاستقبلَه الحادي عشر ووَثَب..."

المشهد الثَّاني عشر: واقترنَ به مِرْزَمٌ... فانتحاهُ الثَّاني عشر مُيَمِّما..."

المشهد الثَّالث عشر: والتحقَ به سَبَيْطر... فصوَّب الثالث عشر إليه بُنْدُقَه..."

المشهد الرَّابع عشر: واتَّبعَه عِنَازٌ... فنهضَ تمامُ القومِ إلي التَّتمَّه..." [1]

ومما تجدر الإشارة إليه هنا أن حرص الكاتب على تسجيل أكبر عدد ممكن من هذه المشاهد، إلى جانب اهتمامه –في أحايين كثيرة– بالوصف الخارجي لعناصرها قد سمح بتمطيط السرد وتوسيع رقعة الحكاية، لكنه لم يسمح بتطور الصراع فيها وتناميه وإضفاء سمة الدرامية عليه؛ حتى إن لحظة الصيد التي تُعَدُّ فرصة سانحة لتعقيد الحدث وخلق نوع من الصراع بين الصائد وفريسته؛ لما قد يحدث فيها من ترقب وتوتر وحركتي كر وفر وإقبال وإدبار، هذه اللحظة نرى شهاب الدين في رسالته لا يتوقف عندها كثيرًا في جميع مشاهده، وإنما يُعَبِّر عنها بألفاظ محدودة وإشارات خاطفة، ناهيك عن أن تشابه جميع لحظات هذا الصراع في نهاياتها، والتي تمثلت في إصابة الصائد لهدفه وظفره بفريسته في كل مرة، قد أفضى إلى نوع من الرتابة والتكرار؛ ولندلل على هذا بالقصتين الفرعيتين الأوليين من قصص هذه الرسالة، فقد صوَّر شهاب الدين الصراع فيهما على النحو الآتي:

لحظة الصراع في القصة الفرعية الأولى: "**فأرسلَ إليه عن الهلالِ نَجْما، فسقطَ منهُ كَبُر بما صَغُر حَجْما؛ فاستبشرَ بنجاحِه، وكَبَّرَ عند صِيَاحِه، وحَصَّلَهُ من وَسَطِ الماءِ بجَناحِه**".

لحظة الصراع في القصة الفرعية الثانية: "**فثَنَى الثَّاني إليهِ عِنانَ بُنْدُقِهِ، وتَوَخَّاه فيما بين رأسه وعُنقِه، فَخَرَّ كمَارِدٍ انقضَّ عليه نجمٌ من أُفقِه؛ فتَلقَّاهُ الكبيرُ بالتَّكبير، واختطفه قبلَ مُصافحةِ الماءِ من وجهِ الغَدير**".

---

(١) للتعرف على طبيعة هذه الطيور التي ورد ذكرها في هذه المشاهد وحقيقة ألوانها وصفاتها ينظر ما ذكره القلقشندي عنها في كتابه: صبح الأعشى في صناعة الإنشا، ٢/٦٢: ٦٧ في أثناء حديثه عن صنف الجليل أو الواجب من الطير.

فكما هو واضح هنا نرى الكاتب منذ القصة الفرعية الثانية يبدأ في تكرار النهاية المشار إليها، ليس هذا فحسب، وإنما تضيق به سبل التعبير والتصوير؛ فيشبه البندق –كما في القصة السابقة عليها– بالنجم، ويستخدم كذلك فيهما فعل التكبير مُسنَدًا للصائد، كما يتكرر دال الماء فيهما، بوصفه مكانًا فعليًّا لسقوط الصيد، أو كان متوقَّعًا السقوط فيه.

الشخصيات:

وصف رولان بارت شخصيات العمل القصصي بأنها "في الأساس كائنات ورقية"(١) في إشارة منه إلى إمكانية التصرف فيها وتطويرها وربما الابتعاد بها عن الواقع؛ تلبية لحاجات هذا العمل وإحكام صنعته، ووفقًا لرؤية رولان هذه فإن شخصيات رسالة شهاب الدين في صيد البندق لم ترقَ إلى المستوى الفني المطلوب؛ لأنه وظفها في نطاق ضيق جدًا؛ فلم يُعنَ بتسميتها أو تلقيبها بألقاب معينة، كما أنه لم يقدِّم لها أوصافاً فكرية أو جسدية أو اجتماعية، توهم بواقعيتها، وتشي بصدق أدائها داخل الحكاية، كذلك لم يُجْرِ بينها نوعًا من الحوار، برغم ما لهذا الحوار من دور فاعل في "تنمية الحدث والكشف عن الصراع بين الشخصيات وتبين المظهرية السلوكية الوجدانية والانفعالية لها"(٢)، وقصارى جهد الكاتب في حديثه عن شخصياته أن يذكر لهم أوصافًا عامة، لا تميز أحدهم عن الآخر في هيئة أو حالة نفسية شعورية، وذلك على نحو قوله بُعَيْد وصفه للطير: "**وكُنا كالطَّيرِ الجليلِ عِدَّه، وكطِرَازِ العُمْرِ الأَوَّلِ جِدَّه:**

---

(١) رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط١، ١٩٩٣م، ص٧٢.

(٢) فاتح عبد السلام: الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٩م، ص٢٧.

مـن كُـلِّ أَبْلـجَ كالنَّسـيمِ لَطَافَـةً عَـفِّ الضَّـميرِ مُهـذَّبِ الأَخْـلاقِ
مِثْـل البُـدُورِ مَلاَحـةً وكَعُمرِهـا عَدَدًا ومِثْل الشَّمسِ في الإِشْراقِ!

وما جاء به من أوصاف عامة على هذا النحو تبدو مناسبة لمقام الغزل، وليس مقام الصيد، ولعله قد شعر بهذا؛ فاستطرد بعد ذلك يصف ما معهم من أدوات مُعَدَّة للصيد، وذلك بدءًا من قوله: "**ومعهم قِسِيٌّ كالغُصونِ في لطافتِها ولِينِها**" حتى إذا فرغ من وصف هذه الأدوات عاد مرة ثانية لذكر شخصياته بطريقة التقريظ العام نفسها في قوله: "**فاتَّخذَ كلٌّ له مَرْكَزا، وتَقَضَّى من الإصابةِ وعدًا مُنْجَزا، وضَمَنَ لهُ السَّعدُ أنْ يُصبحَ لمُرادِه مُحْرِزا:**

كَـــأَنَّهُم فـــي يُمْـــنِ أَفْعـــالِهِم فـــي نَظَـــرِ المُنْصِـــفِ والجَاحِـــدِ:
قَـــدْ وُلِـــدوا فـــي طَـــالعٍ وَاحِـــدٍ وأَشْـــرقُوا مـــن مَطْلَـــعٍ وَاحِـــدِ!

ولقد كان متوقعًا بعد هذا الإجمال في الوصف أن يولي شهاب الدين شخصياته شيئًا من الاهتمام، لا سيما بعد أن قسم رسالته –كما سبقت الإشارة– إلى عدد من المشاهد أو القصص الفرعية، وجعل لكل منها بطلًا من هذه الشخصيات، لكن ذلك لم يحدث، واكتفى بذكر كل منهم بصفته العددية أو ترتيبه المكاني (الأول، الثاني، الثالث، ...) أما الاهتمام الأكبر والإسهاب في الوصف، قد صُرف للطيور التي كانت تشارك الشخصيات بطولة هذه المشاهد أو القصص الفرعية، ولا شك أن التزام شهاب الدين بهذه الطريقة مع شخصياته قد أثر تأثيرًا واضحًا على مستوى الحكي والحدث فيها؛ لما بين هذين العنصرين من ارتباط شديد، يتمثل في أن "الحدث هو الشخصية وهي تعمل، وتصوير الفعل دون الفاعل يجعل القصة أقرب إلى

الخبر المجرد، لأن القصة تصور حدثًا متكاملًا له وحدة، ووحدة الحدث لا تتحق إلا بتصوير الشخصية وهي تعمل"[١].

الزمن:

يشكل الزمن عنصرًا رئيسًا من عناصر السرد؛ إذ إن "القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقًا بالزمن"[٢]، وفي رسالة "صيد البندق" نجد كاتبها ينص صراحة على الزمن الذي جرت فيه أحداث قصتها؛ حيث حدد في أولها بداية هذا الزمن بقوله: "**فبرزنا وشمسُ الأصيلِ تجودُ بنفسها، وتسيرُ من الأُفُقِ الغربيّ إلى مَوْضعِ رَمْسِها... إلى أنْ نَضَا المَغْرِبُ عن الأُفُقِ ذهبَ قَلائِدها، وعَوَّضهُ عنها من النُّجومِ بخَدَمِها وولائِدها؛ فلَبِثْنا بَعْدَ أداءِ الفرضِ لُبْثَ الأَهِلَّة، ومَنَعْنا جُفونَنا أنْ تَرِدَ النَّومَ إلا تَحِلَّه؛ ونَهَضْنا وبُرْدُ اللَّيلِ مُوَشَّع**"، ولما كان الزمن في هذه الرسالة يسير وفق تسلسل منطقي طبيعي، لم تُكسَر خَطِّيته باسترجاع أو استباق، فقد رأينا شهاب الدين يسترسل –بعد أن حدد زمن خروجهم للصيد على نحو ما سبق– في حكيه ومشاهداته، ثم يعلن بعد الفراغ منها عن نهاية هذا الزمن والمدة التي استغرقتها رحلتهم بقوله: "**فنهضَ تمامُ القومِ إلي التَّتمَّه، وأسفرتْ عن نُجْحِ الجماعةِ تلك الليلةُ المُدْلَهِمَّه؛ وغدا ذلك الطَّيرُ الواجبُ واجِبا، وكَمُلَ العددُ به قبلَ أنْ تُطْلِعُ الشَّمسُ عينًا أو تُبْرِزُ حاجبا؛ فيا لها ليلة حَصَرْنا بها الصَّادحَ في الفضاءِ المُتَّسع، ولقيتْ فيها الطَّيرُ ما طارتْ به من قبلُ على كلِّ شملٍ مجتمع**".

---

(١) الطاهر أحمد مكي: القصة القصيرة، دراسة ومختارات، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٧٧م، ص٧٩.

(٢) سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤م، ص٣٧.

ولعلاقة الزمن الوطيدة بحركة السرد نشير هنا إلى أن هذا السرد في رسالة شهاب الدين كان بطيئًا إلى حد كبير؛ نظرًا لكثرة الوقفات أو الاستراحات التي تخللتها، والتي ساعد على ظهورها اعتماد الكاتب فيها على الوصف بشكل ملحوظ، والذي استأثرت به موصوفات بعينها توقف عندها الكاتب، وكان أبرزها وقفته مع الطير والطبيعة وأدوات الصيد.

المكان:

تحتاج القصة إلى المكان قدر حاجتها إلى الزمن، وهما في رسالة شهاب الدين مرتبطان ارتباطًا وثيقًا؛ إذ يأتي المكان فيها تاليًا في الذكر للزمان؛ فبعدما حدد –كما سبقت الإشارة– الوقت الذي خروجوا فيه للصيد، نراه يحدد كذلك الوجهة المكانية التي ولَّوها بقوله: "**إلى حدائقَ مُلْتَفَّه، وجَداولَ مُحْتَفَّه؛ إذا خَمَشَ النَّسيمُ غُصُونَها اعْتَنقتْ اعْتِناقَ الأحباب...وطائِرُها غَرِد، وماؤها مُطَّرد؛ وغُصْنُها تارةً يَعْطِفُهُ النَّسيمُ إليه فيَنْعَطِف، وتارةً يُعَلَّلُ تحت وَرْقَائِهِ فتَحْسبُ أنها همزةٌ على ألف؛ مع ما في تلك الرِّياضِ من تَوَافُقِ المحاسنِ وتباينِ التَّرتيب، إذ كلَّما اعتلَّ النَّسيمُ صَحَّ الأَرَجُ، وكلَّما خَرَّ الماءُ شَمَخَ القَضِيب**" ومبالغة الكاتب في وصف جمال هذا المكان على هذا النحو جعلته أقرب شيء إلى لوحة الفنان، التي يُعنى فيها بتناسق الأشكال ودقة الحركات والإحاطة بالتفاصيل، وربما كان يهدف من وراء ذلك إلى الدلالة على حسن اختيارهم للمكان الذي انتجعوه، ووجدوا فيه ضالتهم، على أنه مما يلاحظ هنا أن شهاب الدين في رسالته كان يجيد الربط بين عناصرها القصصية، ويفيد من ذلك في دفع حركة السرد والانتقال به خطوة إلى الأمام؛ لأنه كما رأينا الزمن فيها يُسْلم إلى المكان، نرى المكان أيضًا يُسْلم إلى ذكر الطير وربطه به في قول الكاتب: "**وكأنَّ صَوَافَّ الطُّيورِ المُتَّسقةِ بتلك الملق خِيام، أو ظِباءٌ بأعلى الرَّقْمَتيْنِ قِيَام، أو أباريقُ فِضَّةٍ رؤوسها لها فِدَام**" ولما كان هذا

الطير هو محور الحديث في هذه الرسالة؛ فقد انطلق منه الكاتب –كما هي عادته في الربط بين العناصر– إلى وَصْف الشخصيات –كما سبقت الإشارة عند الحديث عنها– ومن ثَمَّ وَصْف ما معهم من أدوات الصيد، وما حصل معهم في مشاهد الصيد المختلفة.

الخاتمة:

شُغل نقادنا العرب –كما سبقت الإشارة– بمقدمة العمل الأدبي وبراعة الاستهلال والتخلص فيه، وهم أيضًا قد وقفوا عند خاتمة هذا العمل –الشعري منه والنثري على حد سواء– ومن هؤلاء كاتبنا شهاب الدين، الذي أشار إلى هذا الأمر تحت ما سماه "براعة القطع"، وهو عنده: "أن يكون آخر الكلام الذي يقف عليه المترسل أو الخطيب أو الشاعر مستعذبًا حسنًا لتبقى لذته في الأسماع"(١)، ووعيه هذا هو الذي قاده إلى أن يذيّل رسالته في صيد البندق بخاتمة طويلة جاء فيها "**فنهضَ تمامُ القومِ إلي التَّتمَّه، وأسفرتْ عن نُجْحِ الجماعةِ تلك الليلةُ المُدْلَهِمَّه؛ وغدا ذلك الطَّيرُ الواجبُ واجِبا، وكَمُلَ العددُ به قبلَ أنْ تُطْلعَ الشَّمسُ عينًا أو تُبْرزَ حاجبا؛ فيالها ليلة حَصَرْنا بها الصَّادحَ في الفضاءِ المُتَّسع، ولقيتْ فيها الطَّيرُ ما طارتْ به من قبلُ على كلِّ شملٍ مجتمع، وأصبحتْ أشلاؤها على وجهِ الأرضِ كفَرائدَ خانها النِّظام، أو شَرْبٍ كأنَّ رقابَهم من اللِّينِ لم يُخلقْ لهنَّ عظام، وأصبحنا مُثْنِين على مَقامِنا، مُنْثَنِين بالظَّفرِ إلي مُسْتَقرّنا ومُقامِنا؛ داعين للمولي جُهدنا، مُذْعنين لهُ قَبِلَنا أو رَدَّنا؛ حامِلين ما صَرَعْنا إلي بين يديه، عاملين على التَّشرُّفِ بخدمتهِ والانتماءِ إليه:**

فأَنْتَ الذي لم يُلْفَ مَن لا يَوَدُّه ويَدْعو له في السِّرِّ أو يَدَّعِي لَهُ

(١) شهاب الدين محمود الحلبي: حسن التوسل إلى صناعة الترسل، ص٢٥٥.

فإنْ كان رَمْيٌ أَنْت تُوضِحُ طُرْقَه وإنْ كان جَيْشٌ أنْتَ تَحْمِي رَعِيلَهُ

واللهُ تعالى يجعلُ الآمالَ مَنُوطةً به وقد فعل، ويجعلُه كَهْفًا للأولياءِ وقد جعل" وواضح في هذه الخاتمة سعي الكاتب لربطها بأجزاء القصة التي تضمنتها رسالته؛ حيث أخبر فيها عن النهاية السعيدة التي انتهت بها أحداث هذه القصة؛ لا سيما وقد ظفروا فيها بالصيد والراحة النفسية معًا، وهو ما كان مخططًا له، وأُعلن عنه من قبلُ في تخلص الرسالة، كما تضمنت هذه الخاتمةُ الإشارةَ إلى انتهاء رحلتهم في الوقت المحدد لها؛ مما يدل على حسن استعدادهم ونجاح محاولاتهم جميعًا، ومما هو ظاهر في هذه الخاتمة أيضًا أن شطرها الأخير كان من نصيب المرسَل إليه؛ إذ بعد أنْ أحسن الكاتب التخلص إلى ذكره فيها، نراه يطريه ببعض الصفات، التي جزم –بما استخدم من أساليب شرطية وجمل خبرية مستأنفة بعد الدعاء– بتحققها فيه، وفي هذا الإطراء أو المدح تكمن ملاحظتان؛ الأولى: أن الكاتب قد آثر أن يفرغ جلّ هذا المدح في قالب شعري؛ ليسهل حفظه، ويدخل في زمرة الكلام الذي يُستعذب في الختام، وتبقى لذته في الأسماع. الثانية: أن الكاتب قد عَدَل في هذا الشعر أو بالأحرى التفتَ فيه بالضمير من الغياب إلى الخطاب المباشر؛ ليدل على قربه من هذا الممدوح، وكأنه يراه رآي العين، ويمدحه عن كثب – كما هو معتاد في مدح الشعراء– وليس من خلال رسالة مبعوثة إليه.

على أن ثمَّة ملاحظة عامة تشترك فيها عناصر القص في هذه الرسالة، وهي أنها جميعًا قد خلت من التعيين أو التحديد الدقيق؛ فالأشخاص كما رآينا لم يُذكر أحد منهم –على كثرتهم– باسمه أو أوصافه الخاصة، والزمن جاء منكّرًا في (ليلة)، لا تُعرف سنتها أو تاريخها، والمكان لم يتضح موقعه من الأرض؛ إذ جاء هو الآخر منكّرًا في كلمة (حدائق)، حتى المرسل إليه لم يسمّه الكاتب، وإنما دعاه (الجناب الفلاني)، وهذا كله يؤكد لنا أن القصة التي أوردها شهاب الدين في رسالته إنما كانت من نسج خياله؛ إذ لم يكن مهتمًّا

فيها بأن ينقل لنا وقعة للصيد حقيقية، وإنما –وهو ما سبق أن ذكرناه– كان هدفه أن يؤلف رسالة تُحتذى في بابها؛ لما أودع فيها من الأوصاف وفنون البلاغة.

المبحث الثاني

تداخل النصوص

اشترط النقاد على الكُتَّاب –لا سيما من يتصل منهم بديوان الإنشاء– أن يكونوا مُلِمّين بثقافات وعلوم مختلفة، تتنوع ما بين الدينية والأدبية واللغوية والتاريخية[١]؛ ولهذا كانت رسالة شهاب الدين "في صيد البندق" موطنًا لتراسل بعض الفنون، التي تداخلت نصوصها –رغم تباين الأجناس– مع نصوص هذه الرسالة، وانصهرت في بوتقتها؛ حتى صارت رافدًا قويًّا من روافد الشعرية فيها، وعلى الرغم من أن مصطلح "تداخل النصوص" يعدُّ من مصطلحات الحداثيين، فإن مما يُحسب لبعض كتابنا من العرب القدامى إدراكه –وإن لم يشع في عصره هذا المصطلح– لأثر هذا التداخل وجدواه للنص الأدبي[٢]، بينما ظل فريق من هؤلاء الحداثيين لا يراه فاعلًا في أمر الشعرية، ولا يدخل ضمن مكوناتها حتى ظهر أصحاب المنهج السيميولوجي، واستطاعت الشعرية

---

(١) ينظر على سبيل المثال ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه: أحمد الحوفي وبدوى طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، ١/٤٠، ومن الجدير بالذكر أن شهاب الدين نفسه قد توقف طويلًا عند هذه الشروط أو الأدوات التي يجب توافرها للكتاب، موضحًا طريقة توظيفها والعمل بها. ينظر كتابه: حسن التوسل إلى صناعة الترسل، ص ٧١، وما بعدها.

(٢) ينظر على سبيل المثال حديث الكلاعي عما أسماه بالمُرصَّع. إحكام صنعة الكلام، تحقيق: محمد رضوان الداية، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٦م، ص١٣٠.

أن تتجاوز على أيديهم "هيكلية النص، وتخرج على مرتكزاتها البنيوية والشكلية إلى دلالات الخطاب، وجمالية النص، وننتقل بها من التحليل إلى التأويل... وربما كان بإمكاننا أن نذهب أبعد من ذلك إلى متغيرات الشعرية في ضوء علاقة الأدب بمرجعياته، ونقرأ تمايزاته النوعية وثراءه النمطي كعلامة على تاريخيته الأدبية"(١)، وإذا بحثنا عن طبيعة هذه النصوص الوافدة إلى رسالة شهاب الدين، فسنجده –حسب كثافة الحضور– قد أكثر من التناص مع الشعر ثم مع القرآن الكريم، وبيان ذلك على النحو الآتي:

(١) التداخل مع النصوص الشعرية

التفت بعض نقادنا القدامى إلى فكرة التداخل بين الرسائل والنصوص الشعرية، وذهبوا إلى أن تضمين الكُتَّاب لهذه النصوص الشعرية –سواء أكانت لهم أم لغيرهم– لا يَحْصل إلا للمجيدين منهم(٢)؛ ذلك أن الكاتب "إذا أكثر من حفظ الشعر وفهم معانيه، غزرت لديه المواد، وترادفت عليه المعاني، وتواردت على فكره، فيسهل عليه حينئذ حلها، ووضعها في مكانها اللائق بها بحسب مقتضيات الكتابة"(٣)، وعلى هذا فقد حرص شهاب الدين على تضمين رسالته "في صيد البندق" عددًا من النصوص الشعرية، التي جاء تضمينه لها بطريقتين؛ الأولى: يأتي فيها بالنص الشعري –سواء أكان بيتًا أم أكثر– على هيئته الشعرية، دون خرق لقواعد هذه الشعرية وقوانينها

(١) يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط٣، ٢٠١٠م، ص٢٩٤، ٢٩٥.

(٢) ينظر: الكلاعي: إحكام صنعة الكلام، تحقيق: محمد رضوان الداية، ص٦٢.

(٣) القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشا، ١/ ٢٨١، ٢٨٢.

الوزنية، والثانية: يطلق فيها يده، فيتصرف في النص الشعري، ويحوّله إلى لغة النثر، فيما عرف بحل المنظوم.

أما عن **الطريقة الأولى**، فقد استطاع شهاب الدين خلالها أن يطعم رسالته بعدد من الأبيات الشعرية، بلغت اثنين وستين بيتًا[1]، موزعة على ستة وعشرين موضعًا، امتدت بطول الرسالة وتخللتها من مقدمتها إلى خاتمتها، وهو مع هذا يحسن تضميخها وتأليفها مع المقاطع النثرية في رسالته، وبيان ذلك في الجدول الآتي:

رقم الموضع	عدد الأبيات	صاحب الشاهد	موطن الشاهد من الرسالة	طريقة سبك الشاهد
الأول	١	أبو العتاهية	بعد المقدمة في الحث على الخروج للصيد	الإشارة بعبارة "وأَخْذًا بقولهم"
الثاني	٥	الكاتب	في وصف زمن الصيد	العطف بالواو
الثالث	٣	الكاتب	في وصف زمن الصيد	العطف بالواو
الرابع	١	الكاتب	في وصف مكان الصيد	العطف بالواو، والإحالة البعدية بالضمير

(١) كثافة حضور الأشعار في رسالة "صيد البندق" على هذا النحو يمثل ردًّا عمليًّا على كلٍّ من محمود صالح وإبراهيم النعانعة، الذين خلصا بعد دراستهما لظاهرة التداخل بين القصيدة والرسالة عند الكُتَّاب الفاطميين إلى أن ظاهرة التداخل هذه ظلت "بارزة في أدب الكتاب الفاطميين، ثم خفتت بعدهم، على الرغم من استمرارها بشكل غير ملفت في العصرين المملوكي والعثماني" التداخل بين الرسالة والقصيدة عند الكتاب الفاطميين، مجلة جامعة دمشق، المجلد ٢٨، العدد الأول، ٢٠١٢، ص١٢٦.

الخامس	٤	الكاتب	في وصف مكان الصيد	احتواء الطرف الثاني من الصورة التشبيهية، مع الإحالة البعدية بالضمير
السادس	٣	الكاتب	في وصف مكان الصيد	العطف بالواو
السابع	٢	الكاتب	في وصف المشاركين في الصيد	التعلق بالجار والمجرور
الثامن	٣	الكاتب	في وصف قِسِيّ الصيد	احتواء الطرف الثاني من الصورة التشبيهية، مع الإحالة البعدية بالضمير
التاسع	٤	الكاتب	في وصف بنادق الصيد	احتواء الطرف الثاني من الصورة التشبيهية، مع الإحالة البعدية بالضمير
العاشر	٢	الكاتب	في وصف بنادق الصيد	احتواء الطرف الثاني من

				الصـــــــورة التشـبيهية، مـع الإحالة البعدية بالضمير
الحادي عشر	٢	الكاتب	فـي وصـف المشـاركين في الصيد	احتواء الطرف الثـــاني مـــن الصـــــــورة التشـبيهية، مـع الإحالة البعدية بالضمير
الثاني عشر	٢	الكاتب	فـــي وصـــف طـــائر الصـــيد فـــي مشـــهد الصيد الأول	احتواء الطرف الثـــاني مـــن الصـــــــورة التشـبيهية، مـع الإحالة البعدية بالضمير
الثالث عشر	٣	الكاتب	في وصف طائر الكُيّ في مشهد الصيد الثاني	الإحالة البعدية بالضـمير، مـع احتواء الطرف الثـــاني مـــن الصـــــــورة التشبيهية
الرابع عشر	٣	الكاتب	فـــي وصـــف إوزة فـــي مشهد الصيد الثالث	الإحالة البعدية بالضـمير، مـع

				احتواء الطرف الثاني من الصورة التشبيهية
الخامس عشر	٢	الكاتب	في وصف لَغْلَغَة في مشهد الصيد الرابع	التعلق بالجار والمجرور، مع احتواء الطرف الثاني من الصورة التشبيهية
السادس عشر	٢	الكاتب	في وصف طائر الصيد في مشهد الصيد الخامس	احتواء الركن الثاني من الجملة الاسمية، مع الإحالة البعدية بالضمير
السابع عشر	٢	الكاتب	في وصف حُبْرُج في مشهد الصيد السادس	الإحالة البعدية بالضمير
الثامن عشر	٢	الكاتب	في وصف نَسْر في مشهد الصيد السابع	احتواء الركن الثاني من الجملة الاسمية، مع الإحالة البعدية بالضمير

التاسع عشر	٣	الكاتب	في وصف عُقاب كاسر في مشهد الصيد الثامن	الإحالة البعدية بالضمير، مع احتواء الطرف الثاني من الصورة التشبيهية
العشرون	٢	الكاتب	في وصف كُرْكِيّ في مشهد الصيد التاسع	الإحالة البعدية بالضمير، مع احتواء الطرف الثاني من الصورة التشبيهية
الواحد والعشرون	٢	الكاتب	في وصف غِرْنَوْق في مشهد الصيد العاشر	الإحالة البعدية بالضمير، مع احتواء الطرف الثاني من الصورة التشبيهية
الثاني والعشرون	٢	الكاتب	في وصف ضُوَع في مشهد الصيد الحادي عشر	احتواء الركن الثاني من الجملة الاسمية، والإحالة البعدية

				بالضمير، مع احتواء الطرف الثاني من الصورة التشبيهية
الثالث والعشرون	٢	الكاتب	في وصف مِرْزَم في مشهد الصيد الثاني عشر	الإحالة البعدية بالضمير، مع احتواء الطرف الثاني من الصورة التشبيهية
الرابع والعشرون	٢	الكاتب	في وصف سَبَيْطَر في مشهد الصيد الثالث عشر	الإحالة البعدية بالضمير، مع احتواء الطرف الثاني من الصورة التشبيهية
الخامس والعشرون	٢	الكاتب	في وصف عِنَاز في مشهد الصيد الرابع عشر	الإحالة البعدية بالضمير، مع احتواء الطرف الثاني من الصورة التشبيهية
السادس	٢	الكاتب	في مدح المُرْسَل إليه	الإحالة البعدية

والعشرون			في ختام الرسالة	بالضمير

وفي ضوء المعطيات الواردة في الجدول السابق تتكشف لنا كثير من الحقائق الخاصة بتداخل الشواهد الشعرية في رسالة صيد البندق؛ فلو نظرنا إلى هذه الشواهد من جهة نسبتها إلى أصحابها، فسنجدها جميعًا من نصيب الكاتب نفسه، إلا بيتًا واحدًا نقله عن الشاعر العباسي أبي العتاهية، ولعله بصنيعه هذا كان يهدف إلى بيان تمكنه من جنسي الأدب: الشعر والنثر على حد سواء، وثقته في أنْ توفر أبياته الشعرية الدعم اللازم الذي كانت ستوفره لنصه أبيات الشعراء الآخرين. أما عن مواطن هذه الشواهد من الرسالة، فنلاحظ أن الكاتب لم يفتتحها أو يختتمها –كما جرت عادة بعض الكتاب– بأحد هذه الشواهد الشعرية، ولكنه جعلها كلها في متنها، مراوحًا بينها وبين كلامه النثري فيها، وإذا فتَّشنا عن الدور الذي أدته النصوص الشعرية المتداخلة في رسالة شهاب الدين، فسنجد أنه أفاد من جلِّها في حشد عدد من الصور البيانية، التي أسهمت –مع غيرها– في سبر أغوار الشيء الموصوف وتقديم صورة كاملة لجميع هيئاته وأحواله، ولنستدل على صحة هذا الكلام بشاهد واحد فقط من هذه الشواهد التي أسكنها رسالته؛ فقد جاء في وصفه للبنادق التي استخدموها في الصيد: "**ومن البنادقِ كُراتٌ مُتَّفِقةُ السَّرد، مُتَّحدةُ العكسِ والطَّرد، كأنَّما خُرطتْ من المَنْدلِ الرَّطب، أو عُجنتْ من العَنْبرِ الوَرْد؛ تَسْري كالشُّهُبِ في الظَّلام، وتَسبقُ إلي مَقاتلِ الطَّيرِ مُسَدَّداتِ السِّهام:**

مِثْل النُّجومِ إذا ما سِرْنَ في أُفُقٍ ... عَن الأهِلَّةِ لكِنْ نُوْنُها رَاءُ
ما فَاتَها من نُجُومِ الليلِ إنْ رُمِقَتْ ... إلا ثَبَاتٌ يُرى فيها وأَضْوَاءُ
تَسْري ولا يَشْعُرُ الليلُ البَهِيمُ بها ... كأنَّها في جُفُونِ الليلِ إغْفَاءُ
وتَسْمَعُ الطَّيرَ إذ تهفو قَوَادِمُهُ ... خَوَافِقًا في الدَّياجِي وهْي صَمَّاءُ!!

تصونُها جِراوةٌ[1] كأنَّها جُرَجُ[2] دُرر، أو دُرْجُ غُرَر[3]، أو كِمَامةُ ثَمَر، أو كِنَانةُ نَبْل، أو غَمَامةُ وَبل؛ حَالِكةُ الأَدِيم، كأنَّما رُقِمتْ بالشَّفقِ حُلَّةُ ليلِها البَهِيم:

كأنَّهـا فـي وَضـعِها مَشْـرِقٌ تَنْبَـثُّ منـهُ فـي الـدُّجَى الأَنْجُـمُ
أو دِيْمـةٌ قـد أطْلَعـتْ قَوْسَـها مُلوَّنَـا وانْبَثَقَـتْ تَسْـجُمُ!

ففي بداية هذا الجزء من الرسالة نرى الكاتب يكثر من استخدام الجمل القصيرة، التي يخبر في كل منها عن صفة أو أكثر من صفات البنادق المشار إليها، مستخدمًا في هذا عددًا من التشبيهات، ولتقارب المستوى اللغوي والبياني بين لغة النثر ولغة الشعر في هذه الرسالة –كونهما نابعين من مصدر واحد– نجد الكاتب ينتقل من المقطع النثري إلى المقطع الشعري دون تمهيد أو توطئة، ثم إنه في المقطع الشعري يسير على النسق نفسه الذي سار عليه في سابقه النثري من توالي الجمل الوصفية والاعتماد على التشبيه، ولا يختلف الأمر كثيرًا عندما ينتقل بعد هذا المقطع الشعري إلى مقطع نثري ثانٍ،

---

(١) وردت كلمة (جراوة) في "صبح الأعشى" و"نهاية الأرب"، بينما جاءت في "حسن التوسل" بلفظ (جَرادة)، ولعل كلمة (جراوة) هي الأنسب هنا؛ لأنها بمعنى وعاء الجلد الذي يوضع فيه البندق (الجُلاهق).

(٢) لفظة (جرج) هي رواية صاحب "نهاية الأرب"، بينما وردت في "حسن التوسل" بلفظ (ذَرْح)، وكذلك اختلف عنهما صاحب "صبح الأعشى" فاستخدم بدلًا منهما كلمة (دُرْج)، ولعل الصحيح هو كلمة (جرج) ومفردها (جُرْجة) ومعناها: وعاء من أدم واسع الأسفل، ضيق الرأس، يُجعل فيه الزاد.

(٣) وردت عبارة (درج غرر) في "صبح الأعشى" و"نهاية الأرب"، بينما وردت في "حسن التوسل" بلفظ (ذَرْح عَرر)، ولعل ما يناسب المعنى هنا هو ما اتفق عليه الأولان.

ثم يخرج منه إلى مقطع شعري ثانٍ أيضًا؛ إذ التشبيهات فيهما حاضرة، والجمل الوصفية القصيرة كذلك متتابعة، والتمهيديات الفاصلة بينهما غائبة.

وإذا كانت الوظيفة البيانية للشواهد الشعرية تكاد تكون الغالبة على نحو ما سبقت الإشارة، فإن ثمة وظيفة أخرى قد يحققها الشاهد الشعري، هي وظيفة الإقناع وتقوية آراء الكاتب، وتكاد تكون هذه الوظيفة محصورة في الشاهد الشعري الأول من رسالة شهاب الدين، وهو الذي تناص فيه مع أبي العتاهية، حيث تخلص الكاتب من المقدمة إلى موضوع رسالته بقوله: "**ولمَّا عُدْنا مِن الصَّيْدِ الذي اتَّصلَ به حديثُه، وشُرِحَ له قديمُ أمرِه وحديثُه؛ تُقْنا إلي أنْ نَشْفَعَ صَيْدَ السَّوانح، برَمْي الصَّوادِح؛ وأنْ نفعلَ في الطَّيرِ الجَوانح، بأَهِلَّةِ القِسِيّ ما تفعلُ الجَوارح؛ تفضيلًا لمُلازمةِ الارتحال، على الإقامةِ في الرِّحال؛ وأخذًا بقولِهم:**

لا يُصْلِحُ الَّنْفسَ إذ كانت مُدَبَّرةً إلاَّ التَّنَقُّلُ من حالٍ إلى حَالِ![1]

فالكاتب في سبيل إقناع المُرْسَل إليه بالموالاة بين الخروج للصيد –على ما فيه من مشاق– يستشهد ببيت أبي العتاهية هذا، الذي ربما تناص معه دون غيره؛ لعلمه بذيوعه وتمثّل الناس به.

هذا عن نسبة الشواهد الشعرية في صيد البندق لأصحابها، وموقعها، وطبيعة الدور الذي أُنيط بها، أما عن كيفية تمكين شهاب الدين لها في هذه الرسالة وقدرته على صهرها في بوتقتها؛ فيتجلى لنا أنه كان موفقًا في هذا الأمر إلى حد بعيد؛ فعلى الرغم من أن بعض النقاد القدامى تنبهوا لفكرة

---

(١) البيت في ديوان أبي العتاهية، وقد جاءت روايته على هذا النحو:

لا يُصْلِحُ الَّنْفسَ إذ كانت مُصرَّفة إلاَّ التَّنَقُّلُ من حالٍ إلى حَالِ!

ينظر: أبو العتاهية أشعاره وأخباره، تحقيق: شكري فيصل، مطبعة جامعة دمشق، ١٩٦٥م، ص٣٢١.

تداخل النصوص في الرسائل، فذكروا أن كاتب هذه الرسائل "كان إذا ضمَّن أشعاره يوافق بين قافيتها وبين السجع الذي قبلها، ليُعلم بذلك أن الشعر له. وكان إذا ضمَّن أشعار غيره خالف بين السجع والقافية، وهذا حسن يجب أن يمتثله من أراد إحكام صنعة الكلام"(١)، على الرغم من هذا، فإن شهاب الدين في رسالته لم يتوقف عند هذا الرابط الشكلي، ولم يلتزم به في كثير من تداخلاته الشعرية(٢)، وإنما استعمل روابط لُغوية ونحوية ودلالية أخرى، تعد من أقوى أدوات السبك بين النصوص؛ من ذلك استعماله للعطف، وكذلك بعض الضمائر التي تملك قوة الإحالة البعدية للربط بين الشاهد الشعري والنص النثري قبله؛ وذلك على نحو وصفه للحدائق التي نزلوا للصيد فيها بقوله: "**إذا خَمَشَ النَّسيمُ غُصُونَها اعْتَنقتْ اعْتِناقَ الأحباب، وإذا فَرَكَ من المياهِ مُتُوْنَها انْسَابتْ في الجداولِ انْسِيابَ الحُبَاب، ورَقَصَتْ في المَنَاهلِ رَقْصَ الحِبَاب؛ وإنْ لَثَمَ ثُغورَ نَوْرِها حَيَّثْهُ بأنفاسِ المعشوق، وإنْ أَيْقَظَ نَوَاعِسَ وُرْقِها غَنَّثْهُ بألحانِ المَشُوق؛ فنسيمُها وان، وشَمِيمُها لعَرْفِ الجِنَانِ عُنْوان، ووردُها من سَهَر نَرْجِسها غيران:**

وطَلُّها في خُدُودِ الوَرْدِ مُنْبَعِثٌ طَوْرًا وفي طُرَرِ الرَّيْحانِ حَيْرانُ!

فقد بدا الحديث في النص السابق متصلًا، لا تشعر فيه بنتوء انتقال الكاتب من جنس أدبي إلى جنس أدبي آخر؛ إذ قوَّى من الصلة والتماسك بينهما، بأنْ عطف الكلام في البيت الشعري على الموصوف نفسه الذي كان عليه

---

(١) الكلاعي: إحكام صنعة الكلام، تحقيق: محمد رضوان الداية، ص٦٢.

(٢) لم يوافق شهاب الدين في رسالته صيد البندق بين الفواصل النثرية وقوافي الأبيات الشعرية الواردة فيها إلا في أربعة مواضع من المواضع الستة والعشرين؛ هي الموضع الأول والرابع والخامس والتاسع عشر.

مدار الحديث في المقطع النثري وهو الحدائق، كذلك جاء المبتدأ كلمة (طل) في بداية البيت الشعري متصلًا بالـ(هاء) التي تعود على الحدائق أيضًا.

ومن طرق الربط التي أكثر منها الكاتب في هذه الرسالة أنْ يُودع الشاهد الشعري صورة بيانية متصلة بموصوف في المقطع النثري قبلها، أو يودعه طرفًا من أطراف هذه الصورة بينما يكون الطرف الآخر منصوصًا عليه في المقطع النثري السابق للشاهد، وهو في الحالتين يحرص على وجود الضمائر التي تزيد بإحالاتها من قيمة هذا الربط؛ من ذلك ما حكاه الكاتب عن ضُوع، قد مر عليهم بعدما اصطادوا غِرْنَوْقًا قبله:"**وتَبِعه في المَطَارِ ضُوَع، كأنَّه من النُّضَارِ مصنوع؛ تحسبه عاشقًا قد مدَّ صَفْحتَه، أو بارقًا قد بَثَّ لَفْحَتَه:**

طَوِيلَـــةٌ رِجْـــلاهُ مُسْـــوَدَّةٌ كأَنَّمـــا مِنْقـــارُهُ خَنْجَـــرُ

مِثْــلُ عَجُــوزٍ رَأْسُــها أَشْــمَطُ جَـاءت وفــي رَقْبتِهـا مِعْجَـرُ!

فالشاهد الشعري في النص السابق قد تحققت فيه الإحالة البعدية في كلمة (رجلاه)، ثم حوى تشبيهين؛ أحدهما تشبيه كامل الأركان في البيت الأول، والثاني يمثل طرفًا واحدًا من أطراف الصورة، وكلا التشبيهين متعلقان بالضوع المذكور في المقطع النثري.

وإلى جانب وسائل الربط السابقة نرى الكاتب يمعن في شد وثاق الشاهد الشعري إلى النص النثري، فيوزع أركان الجملة المتصلة بينهما؛ بأن يجعل متعلق الجار والمجرور في المقطع النثري وحرف الجر والمجرور في بداية الشاهد الشعري، على نحو ما جاء في وصف الخارجين للصيد بقوله: "**وكُنا كالطَّيرِ الجليلِ عِدَّه، وكطِرَازِ العُمْرِ الأَوَّلِ جِدَّه:**

مــن كُــلِّ أَبْلــجَ كالنَّســيمِ لَطَافَــةً عَــفِّ الضَّــميرِ مُهــذَّبِ الأَخْــلاقِ

مِثْــلِ البُــدُورِ مَلاَحــةً وكَعُمرِهــا عَدَدًا ومِثْلِ الشَّمسِ فــي الإِشْراقِ!

أما **الطريقة الثانية** التي اتبعها شهاب الدين في تداخلاته الشعرية، فهي حل المنظوم، وفيها –كما عند القلقشندي– يفك الكاتب رقاب الشعر، ويسرَّح

مقيده إلى النثر[1]، ولقد كان كاتبنا شهاب الدين ممن توقفوا في كتاباتهم النقدية عند هذه الظاهرة، حيث أوضح سبيلها بقوله: "وكيفية الحل أن تتوخى هدم البيت المنظوم، وحل فرائده من سلكه، ثم يرتب تلك الفرائد وما شابهها ترتيب متمكن لم يحصره الوزن ولا اضطرته القافية، ويبرزها في أحسن سلك وأجمل قالب وأصح سبك، ويكملها بما يناسبها من أنواع البديع إذا أمكن ذلك، من غير كلفة... وله أن ينقل المعنى إذا لم يفسده إلى ما شاء... وإذا أراد الحل بالمعنى فلتكن ألفاظه مناسبة لألفاظ البيت المحلول غير قاصرة عنه، فمتى قصرت ولو بلفظة واحدة فسد ذلك الحل وعُدَّ معيبًا. وإذا حل باللفظ فلا يتصرف بتقديم أو تأخير ولا تبديل إلا مع مراعاة نظام الفصاحة في ذلك واجتناب ما ينقص المعنى أو يحط رتبته"[2]، وكما تنبه شهاب الدين إلى ظاهرة حل المنظوم –على هذا النحو– في كتاباته النقدية، فإنها لم تعزب عنه في إبداعه؛ إذ نراه في بعض المواضع من الرسالة التي معنا يحل بعض أبيات الشعر؛ وذلك على نحو قوله عن أحد المشاركين في الصيد: "**وإذا به قد أظَّلَّتْه عُقابٌ كاسر، كأنَّما أضَّلتْ صيدًا أفلتَ من المَنَاسر؛ إنْ حَطَّتْ فسَحابٌ انكشف، وإنْ أقامت فكأنَّ قلوبَ الطَّيرِ رَطْبًا ويابسًا لدى وَكْرِها العُنَّابُ والحَشَف، بعيدةُ ما بين المناكب، إذا أقْلَعتْ لَجَّتْ في عُلُوٍّ كأنَّما تُحَاوِلُ ثَأْرًا عند بَعْضِ الكَوَاكِبِ**"، فالكاتب في الأسطر الأخيرة من هذا المقطع قد حلَّ بيتين شعريين؛ أما أحدهما، فهو قول امرئ القيس:

كـأنَّ قُلُـوبَ الطَّيـرِ رَطْبًـا ويابسًـا لدى وَكْرِها العُنَّابُ والحَشَفُ البالي[3]

---

(١) ينظر: القلقشندي: صبح الأعشى، ٢٨٢/١.

(٢) شهاب الدين محمود الحلبي: حسن التوسل إلى صناعة الترسل، ص٣٢٥، ٣٢٦.

(٣) امرؤ القيس: الديوان، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط٥، ص٣٨.

وأما الآخر، فهو قول أبي تمام:

مَكــارِمُ لَجَّــتْ فــي عُلُــوٍّ كأنَّهــا ثُحَاوِلُ ثَأْرًا عند بَعْضِ الكَوَاكِبِ[1]

والكاتب هنا –تماشيًا مع الشروط أو الضوابط التي وضعها لحل المنظوم– يجتهد في دمج البيتين المحلولين في كلامه وجعلهما متسقين معه لفظًا ومعنى؛ وقد ظهر الاتساق اللفظي في حذفه كلمة (البالي) من بيت امرئ القيس والوقوف به عند كلمة (الحشف)؛ ليجانس بينها وبين كلمة (انكشف) التي جاء بها من عنده، وإمعانًا في هذا الدمج التركيبي يسبق الكاتبُ بيتَ امرئ القيس بشطر جملة شرطية مكونة من أداة للشرط وفعله، ثم يُنزِل بيت امرئ القيس بعد ذلك منزلة جواب الشرط لهذه الجملة، بعد أن أدخل عليه الـ(فاء) التي تلحق جملة الجواب، ليس هذا فحسب، بل إنه يعطف جملة الشرط التي فيها بيت امرئ القيس على جملة شرط سابقة عليها وموازية لها تركيبيًّا؛ إذ استخدم في الجملتين أداة شرط واحدة هي (إنْ)، كما جاء فيهما بفعلين (حطَّتْ، وأقامتْ) ينتميان إلى زمن واحد هو زمن الماضي، ناهيك عن توافق الجملتين الشرطيتين في تصدر (الفاء) جواب الشرط فيهما، والكاتب كذلك يلتزم طريقة المؤاخاة هذه مع بيت أبي تمام، ويكرر ما فعله مع بيت امرئ القيس؛ من ذلك أنه أتى بكلمة (المناكب) من عنده لتجانس كلمة (الكواكب) التي خُتم بها بيت أبي تمام، ثم جعل الجزء المنقول من بيت أبي تمام جوابًا لأداة الشرط وفعل الشرط (إذا أقلعت)، اللذين جاء بهما من عنده.

أما على مستوى الاتساق الدلالي، فنلاحظ أن الكاتب قد نجح في أن ينتزع البيتين المحلولين –على الرغم من إبقائه على كثير من ألفاظهما– من

---

(١) أبو تمام: الديوان بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة، ط٥، ١/٢١٠.

سياقهما الأصلي ليسيخا في سياق جديد لم يكن لهما من قبل، لا سيما بيت أبـي تمـام؛ ذلك أن امرأ القيس قد أتـى ببيتـه المذكور ضـمن مجموعـة أبيـات تمثل لوحة فنية، رسم من خلالها صورة مثالية لفرسه، ولقد كـان من مسوغات استدعاء شهاب الدين لمثل هذا البيت في هذا المقام أن امرأ القيس نفسه قد أدخل –كما في رسالة صيد البندق– الطبيعة والطير في بنية لوحته منذ أنْ استهلها بقوله:

وقد أَغْتَدِي والطَّيْرُ فـي وُكُنَاتِهـا لغَيْثٍ مـن الوَسْـمِيِّ رائِـدُه خـالِ(١)

ومـن هـذه المسـوغات كـذلك أن بيـت امـرئ القـيس المحلـول يتحـدث بصـفة خاصـة عن العِقْبان(٢)، وهو الطـائر نفسه الـذي ذكره شـهاب الـدين هنـا بلفظ المفرد، وبنى عليه حديثه، وإذا ما كان شهاب الدين قد أفاد من صورة امرئ القيس على هذا النحو، فإن براعته تكمن في تطويره لهذه الصورة؛ إذ اتخذ من قوة العُقاب –وهو غاية ما وصلت إليه صورة امرئ القيس– دليلًا على قوة أصحابه المشاركين في الصيد، والذين استطاع أحدهم أن يظفر بهذه العُقاب بمجرد أن رماها بأول بندقة معه.

وإذا مـا كانـت هنـاك بعـض الوشـائج التـي سـوغت –كمـا سـبقت الإشـارة– تناص شهاب الدين مع بيت امرئ القيس، فإن هذه المسوغات قد انتفت في بيت أبي تمام؛ إذ لم يكن هذا البيت متعلقًا بالصيد أو وصف الطبيعة –كما هو الحال في رسالة صيد البندق– وإنما مدح به صاحبه –مع أبيات أُخر– أبا دُلَف العِجْلي، وعلى الرغم من هذا الاختلاف الموضوعي، فإن شهاب

---

(١) امرؤ القيس: الديوان، ص٣٦.

(٢) ذكر امرؤ القيس (العِقْبان) هذه قبل البيت المحلول ببيت واحد في قوله:

كـأنّي بفَتْخـاءِ الجَنـاحينِ لِقْـوَةٍ صَيُوْدٍ من العِقْبانِ طَأْطَأْتُ شِمْلالِ

السابق، ص٣٦.

الدين قد استطاع الإفادة من هذا البيت في مثواه الجديد؛ إذ ترك في حلّه له كلمة (مكارم)؛ لأنها ليس لها من موقع من الدلالة في نص الرسالة، وإنما صرف جلَّ الصفات المتعلقة بها، وأيضًا ما في هذا البيت من صورة فنية رائعة إلى العُقاب في رسالته، هذا وليس أدل على براعة شهاب الدين هنا من قدرته على الجمع في صعيد واحد بين بيتين شعريين مختلفين من جهة الغرض متباعدين من ناحية الزمن، ليؤلف بينهما –دون نشاز– ويفيد منهما في هذا الموضع في تصوير حالين مختلفين، تعبران عن قوة العُقاب التي ذكرها في هذا الموضع من رسالته؛ أما الأولى، فهي حال وجودها على الأرض، إذ تبدو وكأنها "لا تكف عن ملاحقة فرائسها من الطير، وما تفتأ تحمل فريسة تلو أخرى إلى وكرها، حتى إنه ليجتمع فيه الحديث العهد، الذي ما زال قلبه رطبًا ينز دمًا، والقديم الذي طال عليه الزمن، فجف قلبه وتيبس"(١)، وأما الثانية، فهي حال وجودها في جو السماء؛ إذ تبدو من شدة تحليقها وكأنها قد وصلت إلى الكواكب، لتدرك عندها ثأرًا تتطلبه حثيثًا.

ومن المواطن التي حل فيها شهاب الدين بعض الأبيات المنظومة ما جاء في رسالته في وصف إوَزَّة بقوله: "**وقارَنَتْهُ إوَزَّةٌ حُلَّتُها دَكْناء وحِلْيتُها حسناء... تختالُ في مِشْيتِها كالكَاعِب، وتَتَأَنَّى في خَطْوِها كاللاغب؛ وتَعْطو بجِيْدِها كالظَّبيِ الغَرِير، وتتدافعُ في سَيْرِها مَشْيَ القَطَاةِ إلي الغَدير**"، فعبارة "وتتدافعُ في سيرِها مَشْي القَطَاةِ إلي الغَدير" هي حلّ لبيت الشاعر الجاهلي المُنَخَّل اليَشْكُرِي:

---

(١) شفيع السيد: التعبير البيان، رؤية بلاغية نقدية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط٥، ٢٠٠٣م، ص٦١.

فـــــــــدَفَعْتُها فتَـــــــــدافَعَتْ مَشْـــيَ القَطَـــاةِ إلـــى الغَـــدِيْر[1]

ويتبين لنا هنا أن الكاتب قد نقل في نصه الشطر الثاني من البيت المحلول سالمًا من التحريف أو التعديل، وذلك بخلاف الشطر الأول؛ إذ الصورة المجتباة في الشطر الثاني تتماشى –وصفًا ودلالة– مع الإوزة التي هي من جنس الطيور، التي تسعد كالقطاة إذا وقعت على الماء ومشت إليه[2]، أما الشطر الأول، فلم ينقله الكاتب بكامل هيئته، وإنما تَصرَّف فيه بأنْ جعل فعلَ التدافع في رسالته منسوبًا إلى الإوَزة، بعدما كان منسوبًا إلى المحبوبة في الشطر الأول من بيت المُنَخَّل، ثم إنه لم يشر من قريب أو بعيد إلى المتكلم الذي كان حاضرًا بقوة في هذا الشطر؛ لأن الإشارة إليه كان سيترتب عليها استدعاء السياق الأصلي لهذا البيت، وهو سياق يختلف تمامًا عن سياق الكلام في الرسالة؛ ففيه يحكي الشاعر خبر إحدى نزواته ومغامراته مع إحدى الكواعب المُنَعَّمات من الفتيات.

وإذا ما كان الكاتب في الشواهد السابقة قد حرص إلى حد كبير على نقل أكبر قدر ممكن من ألفاظ البيت المحلول، فإنه في موضع آخر من رسالته

---

(١) الأصمعي: الأصمعيات، تحقيق: أحمد محمد شاكر، وعبد السلام هارون، دار المعارف المعارف بمصر، ط٣، ص٦٠.

(٢) يقول الجاحظ عن تعلق الإوَز بالماء "أما الإوَز فإنه إذا سفِد أكثر من السباحة، واعتراه في الماء من المرح مثل ما يعتري الحمام في الهواء" الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٤م، ١٧٥/٣. أما القطا فقد ذكر المرزوقي عن مشيتها نحو الماء "وهذه المشية فيما يُقال أحسن المشي؛ لأمنها وسرورها بالورود، وعجبها بالخَلاء" شرح ديوان الحماسة، تحقيق: أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩١م، ٥٢٨/١.

نراه في حلّه يكتفي بالإشارة ومجرد الإلماح[1]، من ذلك حديثه عن طائر الـ(حُبْرُج) الذي صادوه بقوله: "**فبَدَرهُ السَّادسُ قبل ارتفاعِه، وأعانَ قوسَه بامتدادِ باعِه، فخرَّ على الألاءِ كبِسْطامِ ابن قيس، وانقضَّ عليه رامِيه فحمله بحِذْقٍ وحمله بكَيْس**". فقوله: "فخرَّ على الألاءِ كبِسْطامِ ابن قيس" فيه إشارة إلى بيت عبد الله بن عَنَمَة، الذي رثى فيه بِسْطَام بن قيس قائلًا:

وخَـرَّ علـى الألَاءَةِ لـم يُوَسَّـدْ كـأنَّ جَبِيْنَـهُ سَـيْفٌ صَـقِيْلُ[2]

وفي مثل هذا التناص لا يمكن فهم المعنى أو مراد الكاتب إلا بالرجوع إلى أصل البيت المحلول والانفتاح عليه وعلى المناسبة التي قيل فيها؛ فشهاب الدين في نصه السابق قد ذكر أن طائر الصيد قد خرَّ عند صيده كبسطام، لكنه لم يوضح كيفية هذا الخرور ولا هيئته، وإنما الذي أوضحهما هو بيت الشاعر، الذي ذكر أن بسطامًا قد خرَّ على جبينه الذي يشبه السيف الصقيل في صفائه، ولم يوسد؛ لأنه قد أغار على إبل لبني ضبة، وأطرد منها ألفًا، فلحقته خيل ضبة، وحمل عليه عاصم بن خليفة الضبي، وكان رجلًا أعسر، فأصاب صدغه الأيسر، حتى نجم السنان من صدغه الأيمن؛ فخر بسطام قتيلًا، وفر بنو شيبان، وسمِّي هذا اليوم يوم "نقا الحسن"[3]، وباستحضار القارئ لهذه الخلفيات والملابسات عند قراءته نص الكاتب يدرك مدى قلة

---

(١) أشار شهاب الدين الحلبي إلى هذا النوع من الحل، وسماه (التلميح). ينظر: حسن التوسل إلى صناعة الترسل، ص٣٢٩.

(٢) الأصمعي: الأصمعيات، ص٣٧.

(٣) ينظر: ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الطلائع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م، ١٨١/٢، وينظر كذلك: الأصمعيات، هامش ص٣٦.

حيلة طائر الـ(حُبْرُج)، وقد أحيط به –كما أحيط ببسطام– من قِبل صائد يشبه قاتل هذا الرجل في قوته ومهارته في إصابة الهدف.

وفي ختام الحديث عن هذه الطريقة الثانية من طرق تداخل النصوص الشعرية في رسالة صيد البندق، تجدر الإشارة إلى ملاحظتين هامتين، إحداهما عامة والثانية خاصة؛ أما الملاحظة العامة، فهي أن التداخل بين الشعر والنثر من خلال حل المنظوم يدل –قياسًا بشكل التداخل في الطريقة الأولى–على التحام هذين الجنسين، حتى إن هذا الحل ليُعدّ "أهم صبغة اتضح فيها سعي كلا الجنسين إلى التدافع باعتماد التحويل والامتصاص وإلغاء المقومات الأساسية للجنس المقابل"(١). وأما الملاحظة الخاصة، فهي أن شهاب الدين في رسالته هذه لم يكثر من حل المنظوم، فالأبيات التي قام بحلّها، وأمكن رصدها هنا لا تتجاوز ستة أبيات، ويبدو أنالاقتصاد في هذه الشواهد لم يكن عن ضعف في ملكة الإبداع عند الكاتب، بل كان منهجًا فنيًّا التزم به، وكشف عن مبرراته بقوله: "ولا ينبغي أن تعتمد في جميع كتابتك على الحل فيتكئ خاطرك على ذلك، ويذهب رونق الطبع السليم، وتقل مادة الانسجام"(٢)، وعلى هذا فالغاية التي من أجلها يتخفف الكاتب من شواهد الحل إنما تكون من أجل أن تظهر خصوصيته، وأن يبسط نفوذه الفني على كتاباته الإبداعية.

(٢) التداخل مع القرآن الكريم:

(١) صالح بن رمضان: الرسائل الأدبية ودورها في تطوير النثر العربي القديم (مشروع قراءة شعرية)، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠١م، ص٣٤٢.

(٢) حسن التوسل إلى صناعة الترسل، ص٣٢٩.

لم يغب تداخل النص القرآني مع النص الأدبي عن الفكر النقدي لشهاب الدين؛ إذ يتحدث في كتابه "حسن التوسل" عن مصطلح "الاقتباس" ويعرفه بقوله: "أن يُضمَّن الكلامُ شيئًا من القرآن والحديث، ولا يُنَبَّه عليه للعلم به"(١)، وهو في رسالته في "صيد البندق" يطبق هذا الكلام بشكل عملي؛ إذ يضمنها بعضًا من النصوص القرآنية، التي أدرجها في مطاوي كلامه فيها، وباعد في تناصه معها بينها وبين سياقاتها الأصلية، فكانت أكثر شيء إخلاصًا ودلالة على سياقها الجديد، بفضل ما أُدخل عليها من إضافات الكاتب وتعديلاته، من ذلك قول شهاب الدين في وصف القِسِيّ المستخدمة في صيدهم: "**لِأَوْتارِها عند القَوَادمِ أَوْتار، ولِبَنادِقِها في الحواصلِ أوكار... ولعلَّ ذاك الصَّوْتَ زَجْرٌ لِبُنْدقِها أنْ يُبْطِئَ في سَيرِه، أو يتَخطَّى الغَرضَ إلي غيرِه؛ أو وَحْشَةٌ لِمُفارَقةِ أَفْلاذِ كَبدِها، أو أَسَفٌ على خروجِ بَنِيْها من يَدِها؛ على أنها طالما نَبَذَتْ بَنِيْها بالعَراء، وشَفعتْ لخَصْمِها التَّحذيرَ بالإغراء**"، فعبارة "**نَبَذَتْ بَنِيْها بالعَراء**" الواردة في النص السابق اقتبسها الكاتب من قوله تعالى عن سيدنا يونس: ﴿**فَنَبَذْنَٰهُ بِٱلْعَرَآءِ وَهُوَ سَقِيمٌ**﴾(٢)ولا يخفى هنا تدخل الكاتب في البنية اللفظية للآية الكريمة؛ إذ جاء بكلمة (بنيها) من عنده، وغيَّر كذلك في الضمائر المتصلة والمنفصلة للفعل (نبذ)، فأسهم ذلك في تباين الدلالة في السياقين اللذين وردت فيهما الآية؛ إذ كانت دلالة الآية في النص القرآني دلالة حقيقية، تُبيِّن ما حصل لسيدنا يونس؛ فبعدما أُبتلي بالحبس في بطن الحوت، جاء أمر الله بقذفه في أرض فضاء، لا أناس فيها، ولا شجر

(١) السابق، ص٣٢٣.

(٢) سورة الصافات، آية ١٤٥، وينظر كذلك: سورة القلم، آية ٤٩.

يواريه[1]، أما دلالة الآية بعد فك بنيتها اللفظية، فقد تحولت إلى دلالة مجازية، شُبّه فيها البندق –على سبيل الاستعارة– بعدما يخرج من قِسِيّ الصائد بالبنين الذين يُنبَذون ويُبعَدون عن أمهم، التي هي في الأصل القِسِيّ قبل أن تطولها يد المجاز.

ومن مواطن التناص القرآني في رسالة صيد البندق ما حكاه فيها الكاتب عن اقتناص واحد من الصائدين أحد طيور الصيد بقوله: "**فثَنَى الثَّاني إليهِ عِنانَ بُنْدُقهِ، وتَوَخَّاه فيما بين رأسه وعُنقِه، فَخَرَّ كمَارِدٍ انقضَّ عليه نجمٌ من أُفقِه**" فالعبارة الأخيرة من هذا النص فيها تداخل نصي مع الآيات ﴿ إِنَّا زَيَّنَّا ٱلسَّمَآءَ ٱلدُّنْيَا بِزِينَةٍ ٱلْكَوَاكِبِ ۝٦ وَحِفْظًا مِّن كُلِّ شَيْطَٰنٍ مَّارِدٍ ۝٧ لَّا يَسَّمَّعُونَ إِلَى ٱلْمَلَإِ ٱلْأَعْلَىٰ وَيُقْذَفُونَ مِن كُلِّ جَانِبٍ ۝٨ دُحُورًا وَلَهُمْ عَذَابٌ وَاصِبٌ ۝٩ إِلَّا مَنْ خَطِفَ ٱلْخَطْفَةَ فَأَتْبَعَهُۥ شِهَابٌ ثَاقِبٌ ﴾[2]، وفي هذا التناص يقيم الكاتب وشائج من الصلة بين نصه الأدبي والنص القرآني؛ إذ استطاع أن يكوّن منهما تشبيهًا تركيبيًّا مشتركًا، انطلق فيه من تشبيه حال طائر الصيد، وهو يسقط بعدما رُمي ببندق الصائد بحال المارد الذي قُذف بشهاب حارق جزاء استراقه السمع، ولا ريب في أن ربط الكاتب هنا صورته بهذه الصورة القرآنية المرئية قد قربها – أعني صورة الكاتب– للأفهام وزاد من مصداقيتها لدى المتلقي.

وقد وصف الكاتب أحد طيور الصيد، ويدعى الكُيّ بقوله: "**نَقيُّ اللِّباس، مُشتعِلُ شيبِ الرَّاس، كأنَّه في عَرانين شَيْبه لا وَبْلِهِ كبيرُ أُناس**"، فوصفه لهذا الطائر بعبارة "مُشتعِلُ شيبِ الرَّاس" فيه تناص مع ما جاء في قوله تعالى

---

(١) ينظر: القرطبي: تفسيره المسمى بجامع البيان عن تأويل آي القرآن، تحقيق: عبد الله بن عبد المحسن التركي، دار هجر، مصر، ط١، ٢٠٠١م، ٦٣١/١٩.

(٢) سورة الصافات، الآيات من (٦) إلى (١٠).

على لسان زكريا عليه السلام في دعائه ربه﴿ وَٱشۡتَعَلَ ٱلرَّأۡسُ شَيۡبٗا ﴾[1]، وكعادة الكاتب في اقتباساته نراه هنا لا ينقل النص القرآني على هيئته الأولى، وإنما يعدّل في بنيته التركيبية؛ فيأتي باسم الفاعل (مشتعل) بدلًا من الفعل الماضي (اشتعل) في الآية، ثم يضيف كلمة (شيب) إلى اسم الفاعل، وكانت في الآية في موقع النصب على التمييز، وكذلك يضيف كلمة الرأس –بتسهيل الهمزة منها– إلى كلمة (شيب)، وذلك على الرغم من مجيء (الرأس) في الآية فاعلًا، ولعل فكّ الكاتب لعُرى هذا التركيب القرآني كان مقصودًا لأمرين؛ الأول مراعاة للجانب الموسيقي، الذي تحقق بوقوع الجناس واتفاق الفواصل بين الكلمات (اللباس، الراس، أناس)، الثاني: مخالفة للمعنى الذي أنتجه نظم الآية على هذا النسق البنائي والترتيب النحوي؛ ذلك أن إسناد الاشتعال في الآية لمكان الشَعْر ومنبته، وهو الرأس، ثم إخراج الشيب مميزًا، مع حصول الاستعارة، دل هذا كله على انتشار الشيب في الشعر وفشوّه فيه وأخذه منه كل مأخذ، على ما ذكر الزمخشري[2]، ولهذا لم ينقل الكاتب الآية على هيئتها الأولى وتصرف فيها؛ لأنه كان راغبًا في التعبير عن شيب الطائر تعبيرًا استعاريًّا مجازيًّا، لكنه لم يكن قاصدًا المبالغة في هذا الشيب كما في الآية، إذ لا معنى لأنْ يجهدوا أنفسهم في صيد طائر طاعن في السن، ومما يرجح كِفّة هذا التأويل أمران؛ الأول: أن الكاتب في تناصه لم ينقل الجزء الأول من الآية، وفيه يقر زكريا عليه السلام –وهو مما يستحب في الدعاء– بوهن عظمه وضعفه، الثاني: أن الكاتب لم يقف عند هذا

---

(١) سورة مريم، آية ٤.

(٢) الزمخشري: تفسيره المعروف بالكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، تحقيق: عادل أحمد عبد الموجود وعلي محمد معوض، مكتبة العبيكان، الرياض، ط١، ١٩٩٨م، جـ٤، ص٦.

التناص، وإنما استطرد مبيّنًا أن الشيب المَعْنِيّ هنا هو ذلك الشيب الذي لا يزري بصاحبه، بل يؤهله للسيادة، ولأنْ يَقْدم قومه؛ لأنه شيب في عرانينه أو بداياته.

وبعد فقد كشف تداخل النصوص في رسالة صيد البندق أنه ركز على صنفين من النصوص؛ هما: النصوص الشعرية، والنصوص القرآنية، وهو في تناصه معهما لم يكن كحاطب ليل، يضمن النصوص أو يقتبسها دون وعي، وإنما كان يجتبيها بعناية تامة، ويدخل معها في حوار بنَّاء، يفيد منه في رسالته.

المبحث الثالث

الانزياح

دأب المبدعون في مختلف العصور على مفارقة مستوى اللغة المثالي أو العادي إلى مستوى آخر إبداعي، تُنتهك فيه معيارية هذه اللغة، وتُخرق مثاليتها[١]، وهو ما عُرف حديثًا باسم الانزياح[٢]، ذلك الانزياح الذي يُعدّ في مستوياته المختلفة مُنتِجًا لشعرية الخطاب الأدبي؛ كونها –وهو مقصد

(١) ذكر الدكتور: محمد عبد المطلب أن "الأسلوبيين نظروا إلى اللغة في مستويين: الأول مستواها المثالي في الأداء العاديّ، والثاني مستواها الإبداعي الذي يعتمد على اختراق هذه المثالية وانتهاكها" البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، القاهرة، ط١، ١٩٩٤م، ص٢٦٨.

(٢) حول هذا المصطلح وما ينماز به على مصطلحات أخرى قريبة منه، وتداولها الدارسون قديمًا وحديثًا ينظر: أحمد محمد ويس: الانزياح وتعدد المصطلح، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج٢٥، ع٣، ١٩٩٧م، ص٥٧، وما بعدها.

الانزياح أيضًا– معنيّة "بكل ما يمنح المتلقي الدهشة، تلك التي تنبع من كسر نمطية الأشياء والعدول عن معياريتها الرتيبة"[١]، وهنا يجب التأكيد على أن الشعر لا يستأثر وحده بفعل الانزياح، كما يظن البعض[٢]، وإنما تشاركه الخطابات النثرية –أيضًا– هذا الفعل، وكان مما عزز هذه المشاركة أنْ تطور وعي بعض نقادنا القدامى؛ فرتب اكتساب الكتابات النثرية لصفتي البلاغة والشعرية على قدرتها على مفارقة المواضعة اللغوية، ومن ثَمَّ إنتاج صور تعبيرية مختلفة، تدخل في إطار الانزياح بمفهومه الحديث، وهو ما تجلى عند صاحب "مواد البيان" الذي اشترط على الكاتب في تأليفه للكلام المنثور: "أنْ يسلك في تأليفه الطريق التي تخرجه عن حكم الكلام المنثور العاطل الذي تستعمله العامة في المخاطبات والمكاتبات إلى حكم المؤلف الحالي بحُلَى البلاغة والبديع كالاستعارات والتشبيهات والأسجاع والتقسيم والتتميم والمقابلات وغيرها"[٣]، ثم إننا لو سلمنا جدلًا بأن الشعر هو موطن الانزياح الوحيد، فإن رسالة شهاب الدين "في صيد البندق" في هذه الحال أيضًا لن تعدم نصيبها منه؛ لأن صاحبها قد ضمَّنها بعضًا من أشعاره وأشعار غيره، التي تداخلت –كما سبق التوضيح في المبحث الثاني– مع كلامه المنثور

---

(١) عبد الرحيم الكردي: شعرية النوع الأدبي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد ٢٥، عدد ٩٨، ٢٠١٧م، ص١٥.

(٢) من ذلك ما ذهبت إليه الباحثة وهيبة فوغالي بقولها: "وبما أن الشعر موطن الانزياح عن المعيار، فإن مسحة الإبداع والتجديد هي الطاغية عليه دون النثر" الانزياح في شعر سميح القاسم "قصيدة عجائب قانا الجديدة" نموذجًا، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة أكلي مهند أولحاج، الجزائر، السنة الجامعية ٢٠١٢– ٢٠١٣م، ص٤٤.

(٣) علي بن خلف: مواد البيان، ص٨٣.

فيها، على أن المتتبع لطبيعة الانزياح في هذه الرسالة، يجده –من جهة علاقته بفنون البلاغة– على نوعين: الأول: الانزياح التصويري، والثاني: الانزياح البديعي.

أولًا: الانزياح التصويري:

ينصبُّ الاهتمام في دراسة الانزياح التصويري هنا على ما يقع منه في الصور البيانية المختلفة؛ إذ إن بناء هذا النوع من الصور يقوم على تخطي القوانين التي وضعها اللغويون في دلالات الألفاظ(١)، ومن ثَمَّ يتخذ التعبير بها شكلًا جماليًا، يراعي المفردات في علاقاتها، والمفردات في امتداداتها الدلالية، نظرًا لتجاوز المبدع إطار الدلالة المعجمية(٢)، وهو ما يمكن توضيحه في رسالة شهاب الدين من خلال دراسة الأنواع المعروفة للصورة: من تشبيه واستعارة وكناية:

أ) التشبيه:

يعد التشبيه الصورة البيانية الأكثر حضورًا في رسالة "صيد البندق"، فلا تكاد تخلو منه فقرة من فقراتها(٣)، ولما كان الكاتب ممن نوَّعوا في استخدامهم للتشبيه، فقد تسنى لنا رصد انزياحاته في تشكيله له والإفادة منه من خلال

---

(١) ينظر: عبد الحكيم راضي: نظرية اللغة في النقد العربي، مكتبة الخانجي بمصر، ص٢٣١.

(٢) ينظر: يوسف حسن نوفل: الصورة الشعرية والرمز اللوني، دار المعارف، القاهرة، ص٢٦.

(٣) استعمل شهاب الدين –حسب ما أحصيتُه– التشبيه في هذه الرسالة قرابة مائة وثماني وخمسين مرة، ويدخل في إطار هذا الإحصاء ما تضمنته من أبيات شعرية.

العناصر الآتية: (التشبيه من حيث حضور الأداة وغيابها، والتشبيه بين الإفراد والتركيب، ومصادر التشبيه، ووظائف التشبيه).

١ـ التشبيه من حيث حضور الأداة وغيابها:

جاءت أغلب التشبيهات في رسالة "صيد البندق" مقترنة بأداة من أدوات التشبيه، وقد استعمل الكاتب منها في رسالته هذه عشر أدوات، وزِّعت على مائة وثلاثة تشبيهًا، كما هو مُبيَّن في الجدول الآتي:

م	الأداة	مرات الاستخدام
١	كأنَّ	٤١
٢	الكاف	٣٦
٣	تحسب/ حسب	٩
٤	مثل	٥
٥	تخال/ خال	٤
٦	تحكي/ يحكي/ حكاه	٣
٧	ظنَّ	٢
٨	يشبه	١
٩	ألفى	١
١٠	قال	١

ويدلنا الجدول السابق على تنوع أدوات التشبيه بتنوع أقسام الكلمة نفسها إلى فعل (مثل: حسب وخال وظن) واسم (مثل: مثل) وحرف (مثل: الكاف وكأنَّ)، كما يدلنا على تفاوت كبير في نسبة استخدام الكاتب لأداتي التشبيه (كأن، والكاف) قياسًا بغيرهما من الأدوات، ولعله صنع هذا رغبةً في إظهار قدرته على التنويع واستخدام أدوات أخرى لم يزع استعمالها في باب التشبيه مثل هاتين الأداتين، هذا وقد كثر ذكر شهاب الدين لوجه الشبه مع

التشبيهات ذات الأداة[1]، من ذلك ما جاء في وصفه للقِسِيّ التي يستعملها أصحابه في صيدهم بقوله: "**معهم قِسِيٌّ كالغُصونِ في لطافتِها ولِينِها، والأَهِلَّةِ في نَحافتِها وتَكْوينِها، والأزاهرِ في تَرافَتِها وتَلْوينِها؛ بُطونُها مُدَبَّجَه، ومُتونُها مُدَرَّجَه؛ كأنَّها كواكبُ الشَّوْلَةِ في انعطافِها، أو أَرْواقُ الظِّباءِ في التفافِها**" وربما أحس الكاتب هنا بأن إطلاق التشبيه دون وجه الشبه سيترك الأمر عرضة لتأويل القارئ واجتهاده في الوقوف على هذا الوجه، لا سيما مع ضعف الصلات التي تجمع في الحقيقية بين طرفي التشبيه: المشبه الواحد (القِسِيّ) والمشبه به المتعدد (الغصون، والأهلة، والأزاهر، وكواكب الشولة، وأرواق الظباء)؛ لذا جاء بوجه الشبه ليحدد مناط التشبيه أو الجهة المحددة التي تَقَارب فيها هذان الطرفان.

ويستغني شهاب الدين في مواطن أخرى من رسالته عن وجه الشبه[2]، فلا يذكره لوضوح العلاقة الجامعة بين المشبه والمشبه به وانحصارها في وجه بعينه، يسهل على القارئ استنباطه، من ذلك قوله في وصف طائر الكُيّ: "**ذو عَيْبَةٍ كالجِراب، ومِنْقارٍ كالحِراب**"، فتشبيه منقار هذا الطائر في هذا

---

(١) يطلق الدارسون على التشبيه في مثل هذه الحالةالتي تكتمل فيها أركانه اسم التشبيه المرسل، وقد أحصيتُ منه في رسالة "صيد البندق" ستة وسبعين شاهدًا، وجدير بالذكر أن الدكتور: محمد الهادي الطرابلسي قد ذكر أن التشبيه المرسل–كما هو الحال عند شهاب الدين في رسالته "في صيد البندق" – قد شاع في الكلام أكثر من بقية أنواع التشبيه، ويفسر ذلك بأن هيئته التامة التي يأتي عليها تمثل "أحسن إطار يُنتظر أن نجد فيه الصور في أوضح مظهر، مشبعة بأبين أدلة" خصائص الأسلوب في الشوقيات: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٦م، ص١٤٣.

(٢) يُعرف التشبيه الذي لا يُذكر فيه وجه الشبه مع وجود أركان التشبيه الأخرى من أداة ومشبه ومشبه به بالتشبيه المجمل.

التشبيه بالحراب لا يحتاج إلى النص على وجه الشبه؛ لأن الذهن لا ينصرف إلا إلى وجه واحد يجمع بينهما، هو القوة.

هذا عن حضور الأداة في تشبيهات رسالة "صيد البندق"، أما إذا غابت، فنحن فيها أمام صورتين أخريين للتشبيه؛ الأولى: تغيب فيها الأداة ويكون وجه الشبه منصوصًا عليه(١)، والثانية: تغيب فيها الأداة ووجه الشبه أيضًا، فيقتصر التشبيه على ركنيه الأساسيين: المشبه والمشبه به(٢)؛ فمن الصورة الأولى ما جاء في وصفه لطائر من طيور الصيد بقوله: "**إنْ أَسَفَّ في طَيرانِهِ فغَمام، وإنْ خَفَق بجَناحِه فقِلْعٌ له بيدِ النَّسيمِ زِمَام**" فقد حوى هذا المقطع تشبيهين، ذُكر فيهما وجه الشبه مقدَّمًا –من خلال فعل الشرط– على المشبه والمشبه به؛ حيث شبّه في الأول منهما الطائر في نزوله إلى الأرض بغمامة، ثم شبّه جناحه في الثاني بشراع السفينة التي يهب عليه النسيم بجامع الخفق بينهما. ومن الصورة الثانية وصف الكاتب للحدائق التي طلبوا الصيد فيها بقوله:

فَغَدِيْرُها كَأْسٌ وعَذْبُ نِطَافِها راحٌ وأَضْوَاءُ النُّجُومِ حُبَابُ!

فالبيت السابق يضم ثلاثة تشبيهات، كلها قد تخلت عن أداة التشبيه ووجه الشبه، كما اتفقت أيضًا في بنائها النحوي؛ إذ احتل المشبه في ثلاثتهم موقع المبتدأ، واحتل المشبه به موقع الخبر.

٢ ـ التشبيه بين الإفراد والتركيب:

يكشف لنا الواقع الأدبي أن تشبيهات المبدعين لم تطرد على نسق بنائي واحد، وإنما تراوحت بين الإفراد والتركيب حسب ما يتطلبه سياق الحال في

---

(١) أُصطلح على تسمية هذا التشبيه بالتشبيه المؤكد.

(٢) سُمّي هذا النوع من التشبيهات بالتشبيه البليغ.

الخطاب، ولقد ارتضى بعض الدارسين ترابط عناصر التشبيه حدًّا فاصلًا بين المفرد منه والمركب؛ ذلك أن "التشبيه المفرد يدور حول معنى جزئي، والتشبيه المركب يدور حول معنى كلي؛ إذ يتكون من أمرين أو أكثر تتماسك فيما بينها تماسكًا تامًا، ويؤثر إغفال بعضها أو إسقاطه في مغزى التشبيه ودلالته"(١)، وفي رسالة صيد البندق كانت الغلبة للتشبيه المفرد، الذي كانت أكثر صوره عند الكاتب هي التي يكون فيها المشبه واحدًا، والمشبه به متعددًا، وبهذا يتوالى عندنا أكثر من تشبيه، يشدُّها خيط واحد هو المشبه، لكنْ يستقل كلٌّ منها عن صاحبه، فحينما يصف شهاب الدين كرات البندق بقوله: "**تصونُها جِراوةٌ كأنَّها جُرَجُ دُرر، أو دُرْجُ غُرَر، أو كِمَامةُ ثَمَر، أو كِنَانةُ نَبْل، أو غَمَامةُ وَبل**" يتبين لنا أنه شبَّه الجراوة (وعاء الجلد الذي تُحفظ فيها الكرات) بخمسة أشياء، تتفق معها جميعًا في جهة واحدة، هي اختصاصها بضم الأشياء الثمينة وصيانتها، ومن هذا التشبيه المتتابع أيضًا ما يتعدد فيه المشبه به لمقاربته المشبه في جهات مختلفة، وليس في جهة واحدة كما في التشبيه السابق، من ذلك ما جاء في وصف الكاتب لأول طائر همّوا بصيده بقوله: "**له عنقُ ظَلِيم، والتفاتةُ رِيْم، وسُرَى غَيْمٍ يُصَرِّفُهُ نسيم**" ففي هذا المثال شُبّه هذا الطائر بذَكَر النَّعام والظَّبي والغيم، ولكن من جهات متباينة، هي –على الترتيب– طول العنق، والرَّشاقة، والتَّهادي في الحركة.

أما التشبيه المركب فقد تركزت شواهده في بعض أشعار الكاتب المضمنة في رسالته، وذلك على نحو وصفه للكُيّ بقوله:

إنْ عَامَ فِي زُرْقِ الغَدِيرِ حَسِبْتَه مُبْيَضَّ غَيْمٍ فِي أَدِيمِ سَمَاءِ
أوطَارَ فِي أفُقِ السَّماءِ ظَنَنْتَه فِي الجَوِّ شيْخًا عائِمًا فِي مَاءِ

(١) شفيع السيد: التعبير البياني، ص٥٣.

مُتناقضُ الأوصافِ فيه خِفَّةُ الـ ـــجُهَّالِ تحـــت رَزانـــةِ العُلمـــاءِ

والأبيات السابقة تنطوي على تشبيهين، يرتبطان ببعضهما ويتكاملان في الكشف عن بعض خصال الكُيّ وهيئته، كما أنهما يشتركان في أن الصورة فيهما تُنتزع من متعدد؛ مما يجعل التمثيل والتأويل غالبًا عليهما دون التصريح ووضوح العلاقات؛ حيث شبه في الأول منهما هذا الطائر –وهو يسبح في الماء، فيختلط لونه الأغبر الذي يضرب إلى البياض بزرقة هذا الماء– بالغيم الذي يعترض السماء، وبهذا تبدو السماء وكأنها مرآة عاكسة لصورة هذا الطائر في الماء، أما التشبيه الثاني، فقد شبه فيه الكاتب هذا الطائر أيضًا –حال تحليقه في السماء– بشيخ عائم في الماء، وعلى الرغم من أن استحضار هيئة الشيخ في هذه الصورة يبدو غريبًا، فإنه يمكن أن يؤول بما لاحظه الكاتب من جامع الغبرة بينهما(١)، والمتأمل في هذين التشبيهين يجد الماء والسماء قد تكرر ذكرهما فيهما، لكن مع تغيير الموقع من الصورة؛ فالماء في التشبيه الأول كان من عناصر المشبه، بينما أصبح في الثاني من عناصر المشبه به، وكذلك السماء كانت في الأول ضمن مكونات المشبه به، ثم صارت في الثاني ضمن مكونات المشبه.

ومن هذا التشبيه المركب أيضًا ما جاء في وصف شهاب الدين لطائر العِنَاز بقوله:

تَرَاهُ في الجَوِّ عند الصُّبحِ حينَ بَدا مُسْـوَدَّ أجْنِحَـةٍ مُبْـيَضَّ حَيْـزُومِ:
كأَسْـودٍ حَبَشِـيٍّ عـامَ فـي نَهَـرٍ وضَمَّ في صَدْرِهِ طِفْلاً من الرُّومِ!

(١) من صفات طائر الكُيّ أنه "طير أغبر اللون إلى البياض، أحمر المنقار والحوصلة، رجلاه تضربان إلى السواد" القلقشندي: صبح الأعشى، ٦٦/٢.

ولما كان العناز معروفًا بأنه "طائر أسود اللون، أبيض الصدر، أحمر الرجلين والمنقار"[1] فقد أفاد الكاتب من طبيعته اللونية في صنع صورة تشبيهية مركبة، جعلت هذا الطائر حال طيرانه في الصباح بمثابة رجل حبشي شديد السواد، وقد ضم إلى صدره طفلًا نسبه إلى الروم لشدة بياضه، وعلى هذا يكون ما حواه المشبه به من تناقض شديد بين لوني هذا الحبشي الكبير والرومي الصغير دالًا على حقيقة لون العناز وشكله.

٣ ـ مصادر التشبيه:

إن من يمعن النظر في تشبيهات شهاب الدين في رسالته في "صيد البندق" يجده قد استقاها من مصادر متعددة، أهمها: الطبيعة، والإنسان، والثقافة؛ أما عن الطبيعة، فقد كان أمرًا بديهيًّا أن تكون عناصرها المختلفة في هذه الرسالة مصدرًا رئيسيًّا من مصادر تشكيل الصورة التشبيهية والصورة البيانية بصفة عامة؛ إذ إن موضوعها يدور في فلكها وأرجائها؛ ولهذا رآينا كثيرًا من عناصر الطبيعة الجامدة والمتحركة؛ مثل: (الشمس، والكواكب، والشهب، والنجوم، والبدور، والأهلة، والبرق، والنسيم، والفلق، والشفق، والصبح، والنهار، والليل، والسحاب، والغمامة، والماء، والسيل، وريح الصَّبا، والطيور، والغصون، والشقائق، والرِّماح، والظباء، والظَّليم، والرِّيم، والقطا، والنسور، والخيل،والخيام) رآينا هذه العناصر قد أفاد منها الكاتب بأنْ جعلها في مواطن مختلفة من رسالته في موقع المشبه به، ومن شواهد ذلك ما جاء في وصفه للطيور بقوله: **"وكأنَّ صَوَافَّ الطُّيورِ المُتَّسقةِ بتلك المَلَقِ خِيام، أو ظِباءٌ بأعلى الرَّقْمَتيْنِ قِيَام، أو أباريقُ فِضَّةٍ رؤوسها لها فِدَام، ومناقيرُها المُحْمَرَّةُ أوائلُ ما انْسَكبَ**

(١) السابق، ٢/٦٤.

من المُدَام؛ وكأنَّ رِقَابَها رِمَاحٌ أَسِنَّتُها من ذهب، أو شُموعٌ أَسْوَدُ رُؤوسِها ما انْطَفَا وأَحْمَرُهُ ما التهب؛ وكُنا كالطَّيرِ الجليلِ عِدَّه، وكطِرَازِ العُمْرِ الأَوَّلِ جِدَّه:

مـن كُـلِّ أَبْلـجَ كالنَّسـيمِ لَطَافَـةً عَـفِّ الضَّـميرِ مُهـذّبِ الأَخْـلاقِ

مِثْـل البُـدُورِ مَلاَحـةً وكَعُمرِهـا عَدَدًا ومِثْل الشَّمسِ فـي الإِشْراقِ!

وهذا الشاهد يبين مدى استحواذ الطبيعة على الخلفية الإبداعية للكاتب؛ إذ فاء إلى عناصرها المختلفة؛ ليشكل منها جلّ تشبيهاته في هذا المقطع بشقيه النثري والشعري؛ إذ شبَّه الطيور –حال اصطفافها على الأرض– بالخيام والظباء القائمة بمكان عالٍ، مما يوحي بكبر حجم هذه الطيور وبروزها، كما شبه رقابها بالرماح، وشبه نفسه وأصحابه في كثرتهم بهذه الطير نفسها، ثم شبه –متابعة لاستلهام الطبيعة– الواحد منهم بالنسيم في اللطف، وبالبدور – وليس بدرًا واحدًا– في الملاحة، وبالشمس في الإشراق، وكأن هذه الصفات لا تنفك عنهم، وإنما تتجدد فيهم بتجدد هذه العناصر النقية من الطبيعة وتعاقبها بالليل والنهار.

ومن هذه الشواهد أيضًا وصف الكاتب لأنيسة من الطير بقوله:

لهـــا عُنُـــقٌ خَالَـــه مـــن رَآه شَـــقَائِقَ قـــد سُـــيِّجَتْ بالبَهـــارِ!

حيث شبه عنق هذا الطائر بنبات الشقائق الذي مُزج بالبهار؛ فجمع في موضع واحد بين حمرة الأول وصفرة الثاني.

ونرى الكاتب –في إطار الاستعانة بالطبيعة أيضًا– يشبه أحد طيور الصيد بطائر آخر؛ لشهرة الطائر المشبه به ومعرفة الناس به أكثر من الطائر المشبه، على نحو ما صنع في تشبيه الحُبْرُج بالقطا في كدرة اللون بقوله:

يَـزُوْرُ الرِّيـاضَ ويَجْفُـو الحِيـاض ويُشْـبِه فـي اللَّـوْنِ كُـدْرَ القَطَـا

وهنا تجد الإشارة إلى أن الكاتب –نظرًا لتأثره الشديد بأجواء الطبيعة– قد يكرر استخدام عنصر واحد من عناصر الطبيعة في أكثر من تشبيه؛ مثل (الغمام) الذي استخدمه –مشبهًا به– أربع مرات في رسالته؛ الأولى في

وصفه لبنادق صيدهم بقوله: "**تصونُها جِراوةٌ كأنَّها جُرَجُ دُرر... أو غَمَامةُ وَبِل**" والثانية في وصفه للكُيّ بقوله: "**إنْ أَسَفَّ في طيرانِهِ فغَمَام**"، أما المرتان الثالثة والرابعة، ففي أثناء حديثه عن لغلغة مرت عليهم إثر طائر آخر بقوله: **وحاذَتْها لَغْلَغَةٌ تحكي لونَ وَشْيها... كأنَّها مُدامةٌ قُطِبتْ بمائِها، أو غمامةٌ شَفَّتْ عن بعض نجومِ سمائِها:**

بُغـــرَّةٍ بَيْضـــاءَ مَيْمُونَـــةٍ تُشْـرِقُ فـي الليـلِ كبَـدْرِ التَّمـام!
وإنْ تَبَـدَّتْ فـي الضُّـحى خِلْتَهـا فـي الحُلَّـةِ الـدَّكْناءِ بَـرْقَ الغَمـام!

وعلى الرغم من تكرار عنصر الغمام في التشبيهات الأربعة السابقة، فإن شهاب الدين كان حريصًا على ألا تتطابق هذه الصور، أو أن يُستنسخ بعضها من بعض؛ لذا نراه يغير في صيغة كلمة (الغمام) من الجمع إلى الإفراد، كما نوَّع في موقعها التركيبي والنحوي، فأتى بها في مواقع المضاف وجواب الشرط والموصوف والمضاف إليه، ناهيك عن تنوع المشبه في كل مرة، باستثناء المرتين الأخيرتين.

أما الإنسان، فقد تجلت إفادة شهاب الدين منه –بوصفه مصدرًا من مصادر الصور التشبيهية في رسالته "في صيد البندق"– في إتيانه ببعض صفاته أو هيئاته؛ لتكون موضِّحة –من خلال وجودها في موقع المشبه به– لأحد الجوانب الخافية أو التي يرغب في إبرازها في المشبه، وذلك على نحو قوله عن وقت خروجهم للصيد: "**فبرزنا وشمسُ الأصيلِ تجودُ بنفسها، وتسيرُ من الأُفُقِ الغربيّ إلى مَوْضعِ رَمْسِها؛ وتُغازِلُ عيونَ النَّوْرِ بمُقْلةِ أَرْمَدِ، وتنظرُ إلي صفحاتِ الوردِ نَظَرَ المريضِ إلى وجوهِ العُوَّدِ؛ فكأنها كَئِيبٌ أضحى من الفراقِ على فَرَق، أو عليلٌ يَقضِي بين صَحبِه بقايا مُدَّة الرَّمق**"
وفي هذا النص يحوِّل الكاتب منظر غروب الشمس إلى مشهد جنائزيّ حزين؛ إذ تَصوَّر هذه الشمس إنسانًا يحتضر ويجود بنفسه، ثم استدعى هذا منه أنْ جعل مستقر هذه الشمس الذي تجري إليه رمسًا لها وقبرًا، وأنْ يشبهها بأكثر

من تشبيه لا يخرج عن حدود هذا المشهد؛ أبرزها تشبيهه لها بالإنسان الكئيب والعليل.

ومن التشبيهات التي حضر الإنسان طرفًا أصيلًا فيها ماجاء في تشبيه الكاتب للنَّور بالعرائس في قوله:

والنَّـــــوْرُ مِثْـــــلُ عَـــــرَائِس لُفَّـــــتْ عَلَـــــيهنَّ المُـــــلاَءُ

شَـــمَّرْنَ فَضْـــلَ الأُزْرِ عـــن سُـــــوقٍ خَلاخلُهُـــــنَّ مـــــاءُ

ولعل صورة النور ذات الزهرة السوداء والساق المعتدل الناصع هو ما جعل مخيلة الكاتب تتحرك نحو صورة العرائس، اللائي يتشح جسدهن بسواد ما يرتدين من ملاءات، ثم يكشفن عن سيقان بيضاء تشبه الماء، وبجماع هذين اللونين المتضادين –السواد في الجزء العلوي، والبياض في الجزء السفلي– يحصل جمال النور والعرائس، ويكونان أكثر تشابهًا في مثل هذه الحال.

وفي تشبيه آخر يشبه الكاتب إوزة بصفتين متناقضتين من صفات الإنسان في قوله:

إذا أَقْبلَـتْ تَمْشِـى فَخطْـرَةُ كَاعِـبٍ رَدَاحٍ وإنْ صَـاحَتْ فَصَـوْلَةُ حَـازِمِ

حيث شبهها بالمرأة الكاعب في مشيها ودلالها، كما شبهها –في مقابل ذلك– بالرجل الشجاع في صياحه وقت إقباله وسطوته.

أما عن المصدر الثالث من مصادر التشبيه "في صيد البندق"، فهو ثقافة الكاتب، التي بدت متنوعة، فكان منها ما يتعلق ببعض الحكايات القديمة التي تشبه الأساطير، كما ورد في حديثه عن أحد أصحابه في رحلة الصيد بقوله: **"فعَنَّ له نَسْرٌ ذو قوائمَ شداد، ومَناسِرَ حِداد، كأنَّه من نُسورِ لُقمان بنِ عاد"** ففي هذا النص يشبّه الكاتب النسر الذي مرَّ بصاحبه بأحد نسور لقمان بن عاد السبعة، وقد اختار هذه النسور دون غيرها؛ لأنها عُرفت بقوتها وخرقها للعادات، وكان من شأنها أن لقمان هذا الذي نُسبت إليه دعا ربه بطول العمر قائلًا: "اللهم يا رب البحار الخضر، والأرض ذات النبت بعد القطر، أسألك

عمرًا فوق كل عمر، فنودي أن قد أعطيت ما سألت، ولا سبيل إلى الخلود، فاختر إن شئت سبع بقرات من ظبيات عفر في جبل وعر، لا يمسها قطر، وإن شئت بقاء سبعة أنسر سحر، كلما هلك نسر أعقب نسر، فكان اختياره بقاء النسور"[1].

كذلك كانت ثقافة شهاب الدين الأدبية رافدًا، صدر عنه في بعض تشبيهاته، فهو عندما يصف طائر الضوع بقوله: "**كأنَّه من النُّضَارِ مصنوع؛ تحسبه عاشقًا قد مدَّ صَفْحتَه**" نجد أنه قد نقل صورة العاشق الذي مَدَّ صفحته من قول الشاعر العباسي الأخيطل في بيته المشهور:

كأنَّــه عاشــقٌ قــد مــدَّ صَــفْحتَهُ يــومَ الفِراقِ إلــى توديــعِ مُرْتَحــلِ[2]

ولم يزد عليها سوى أنْ جعل المشبه (الضوع) في نصه مكان المشبه (المصلوب) في بيت الأخيطل.

وشهاب الدين أيضًا يُسخِّر ثقافته النحوية في بناء بعض تشبيهاته، كما في وصفه مطاردة أول أصحابه لأحد طيور الصيد بقوله: "**فاستقبل أوَّلُنا تَمًّا تَمَّ بَدْرِه، وعَظم في نَوعِه وقَدرِه؛ كأنَّه بَرْقٌ كَرعَ في غَسَق، أو صبحٌ عُطَفَ على بقيةِ الدُّجى عَطْفَ النَّسق**"، فهنا يشبّه لون الطائر من جهة تداخل الأبيض فيه بالأسود بالبرق الذي أضاء في قلب الظلمة، كما شبّه هذا التداخل أيضًا

---

(١) وهب بن منبه: كتاب التيجان في ملوك حمير، تحقيق ونشر: مركز الدراسات والأبحاث اليمنية، صنعاء، اليمن، ط١، ١٣٤٧هـ، ص٣٦٩، ٣٧٠.

(٢) المرزباني: معجم الشعراء، تحقيق: فاروق اسليم، دار صادر، بيروت، ط١، ٢٠٠٥، ٢٠٠٥، ص٤٣٩. ومما يدل كذلك على إعجاب شهاب الدين بالصورة التشبيهية في هذا البيت أنه استشهد به في كتابه "حسن التوسل إلى صناعة الترسل" عند حديثه عن التشبيه، وقد علَّق عليه قبل أنْ يورده قائلًا: "ومن لطيف ما جاء في هذا النوع من التشبيه قول الأخيطل في صفة مصلوب" حسن التوسل إلى صناعة الترسل: ص١٢٤.

بالصبح الذي أعقب الليل، كما يعقب المعطوفُ المعطوف عليه ويتبعه، فلا يفصل بينهما إلا حرف العطف، فيما عُرف بعطف النسق.

وللكتابة وأشكالها دور في تكوين بعض تشبيهات شهاب الدين، على نحو ما ورد في وصفه للحدائق التي نزلوا للصيد فيها بقوله: "**وغُصْنُها تارةً يَعْطِفُهُ النَّسيمُ إليه فيَنْعَطِف، وتارةً يُعَلَّلُ تحت وَرْقَائِهِ فتَحْسبُ أنها همزةٌ على ألف**" فمداعبة النسيم العليل في هذه الحدائق الغنَّاء لشجيرة الوَرْقَاء جعل ورقها المدوَّر الناعم ينثني فوق ساقها الأغبر، وهو ما لفت نظر الكاتب إلى هذا المنظر، ورآى شبهًا بينه وبين صورة الهمزة التي توضع فوق الألف عند الكتابة.

٤ ـ وظيفة التشبيه:

تحدث شهاب الدين في كتابه "حسن التوسل" عن التشبيه، وذكر أنه أحد أركان البلاغة، وأنه لم يبلغ هذه المنزلة إلا بوظيفتين أساسيتين يضطلع بهما؛ هما: إخراجه الخفي إلى الجلي، وإدناؤه البعيد من القريب[١]، وبهذا الفهم – الذي يناسب عصر الكاتب– رآينا التشبيه في رسالته في "صيد البندق" لا يخرج عن هذين الغرضين إلا قليلا؛ لأنه مَعنِيٌّ في المقام الأول ببيان هيئات الموصوفات وأشكالها وألوانها وحركاتها، لا أنْ يصور أثرها في نفسه وينقل الشعور بها أو يتوحد معها؛ إذ كان وَكْدُه أنْ يقدّم للمرسل إليه والمتلقي بصفة عامة صورة قريبة من واقع ما أدركته حواسه وعايشه في رحلته مع أصحابه للصيد، وعلى هذا فقد رآينا من هذه التشبيهات ما نقل فعل الحركة، لا سيما حركة الهبوط أو السقوط التي تكررت مع أكثر من طائر، بعدما تُصوَّب إليه بنادق الصيادين؛ من ذلك ما جاء في حديث الكاتب عن حال الصياد السابع

(١) ينظر: السابق، ص١٠٦.

مع النسر بقوله: "**فدَنَا من مَطارِه، وتَوَخَّى ببُندقِه عُنُقَه فوقعَ في مِنْقارِه؛ فكأنَّما هَدَّ منهُ صخرا، أو هَدمَ به بناءً مُشْمَخِرّا**"، وفي موضع آخر يشبه حركة سقوط العُقاب بـ"**عَوْدٍ صُرِع، أو طَوْدٍ صُدِع**"، كما شبه في موضع ثالث حركة سقوط الغرنوق أو خرّه بـ"**صريع الألحان، أو نَزِيف بِنْتِ الحَان**" وكذلك شبه في موضع رابع حركة سقوط ضوع بـ"**فارسٍ تَقَطَّرَ عن جَوادِه، أو وَامِقٍ أُصيبتْ حَبَّةُ فؤادِه**" وجميع هذه الحركات التي اختارها الكاتب تفضي إلى مغزى واحد هو براعة الصيادين ومهارتهم في إصابة الهدف.

أما عن دلالة بعض التشبيهات في هذه الرسالة على اللون، فهي متنوعة، منها ما جاء في وصف الكاتب لكُركيّ بقوله: "**له أَثَرُ حُمرةٍ في رأسِه كوميضِ جَمرٍ تحت رماد، أو بَقيَّة جرحٍ تحت ضِماد، أو فَصّ عقيقٍ سَفَتْ عنه بقايا ثِمَاد**" فالحمرة التي لا تكاد تظهر في رأس هذا الطائر شُبهت –بطريقة تمثيلية– بثلاث صور لا علاقة لإحداها بالأخرى؛ الأولى بلون الجمر عندما توشك النار على الانطفاء، فلا يظهر منه إلا ضياء خافت تحت الرماد، والثانية: بلون الجرح عندما يقترب من الالتئام، والثالثة بلون العقيق، ومن هذه التشبيهات المرتبطة باللون الدالة عليه ما جاء في وصف الكاتب لنجوم الليل بقوله:

ولاحتْ نُجومُ اللَّيلِ زُهْرًا كأنَّها عُقُودٌ على خَوْدٍ من الزِّنْجِ تُنْظَمُ

فهو هنا يفيد في رسم الصورة من نواتج الألوان المتضادة حال اجتماعها؛ حيث شبه سطوع النجوم ولمعانها في وسط السواد والظلام الممتد بلمعان العقود وبروزها عندما تتقلدها فتاتة سوداء من الزنج، وقد أفاد شهاب الدين من هذا التضاد بين الألوان في تشبيهات أخرى؛ مثل قوله في وصف مرزم: "**كأنَّ رِياشَهُ فَلَقٌ اتَّصلَ به شَفَق، أو ماءٌ صافٍ عَلِق بأطرافِه عَلَق:**

لـه جِسْمٌ من الثَّلْجِ على رِجْلينِ من نَارِ: إذا أَقْلَعَ لَيْلاً قُلْتَ بَرْقٌ في الدُّجَى سَارِي

ولقد كانت دلالة التشبيه في صيد البندق على الشكل أبرز وظائفه؛ على نحو ما جاء في وصف شهاب الدين لكركي بقوله:

إذا بَـــدَا فـــي أُفُـــقٍ مُقْلِعًـــا والجَـــوُّ كالمَـــاءِ تَفَاوِيْفُـــهُ:

حَسِـــبْتَه فـــي لُجَّـــةٍ مَرْكَبًـــا رِجْـــلاه فـــي الأُفْـــقِ مَجَادِيْفُـــهُ!

فهو في البيتين السابقين يشبه هذا الطائر بالمركب، بجامع الشكل أو الهيئة بينهما، على أنه يمد أطناب هذه الصورة، ويقدم لها بعض التفاصيل، التي تسهم في تمثلها وإقناعنا بها؛ حيث أتى بصورة ثانوية شبه فيها الجو بالماء؛ مما مهَّد للدخول إلى التشبيه الأصلي، ثم ذكر أيضًا أن رجلي هذا الطائر تشبهان في حركتهما مجاديف المركب.

ومن تشبيهات الكاتب التي ركزت على الجانب الشكلي ما وصف به الطيور في نهاية رحلتهم قائلًا: "**وأصبحتْ أشلاؤها على وجهِ الأرضِ كفَرائدَ خانها النِّظام، أو شَرْبٍ كأنَّ رقابَهم من اللِّينِ لم يُخلقْ لهنَّ عظام**" إذ شبه تناثر أشلاء الطيور التي صادوها في شكلها بحبات عقد قد انفك عقدها وبُعثرت على الأرض، كما شبه هذه الأشلاء مرة ثانية برقاب لينة لقوم اجتمعوا معًا على الشراب.

وأكثر هذه التشبيهات المراعية للهيئة أو الشكل قد ربطها الكاتب في رسالته بهيئة الآدميين، كما في التشبيه السابق، وقوله أيضًا في وصف أحد النسور: "**قد حَلَقَ كالفقراءِ راسه، وجعلَ مما قصَّرَ من الدُّلُوقِ الدُّكنِ لباسَه**" فهنا يبدو هذا الطائر وكأنه أحد الصوفية الذين يحلقون رؤوسهم، ويقصرون ثيابهم.

ومن الملاحظات المهمة التي يجب تسجيلها في ختام حديثنا عن التشبيه في رسالة شهاب الدين في صيد البندق، أنه في أكثر من موضع منها كان يلح على صورة تشبيهية بعينها، يذكرها –أولًا– في كلامه النثري، ثم يعود فيكررها في النص الشعري، من ذلك قوله في وصف الطبيعة "**إذا خَمَشَ**

النَّسيمُ غُصُونَها اعْتَنقتْ اعْتِناقَ الأحباب" حيث شبَّه هنا الغصون بالأحباب، ثم لم يلبث أن ذكرها ثانية في قوله الشعري:

كَأَنَّمـا تلـك الغُصُـونُ إذا ثَنَـتْ أعْطَافَهـا رِيـحُ الصَّـبَا أحْبَـابُ

ومن ذلك أيضًا قوله في وصف مرزم: "**كأنَّ رِياشَهُ فَلَقٌ اتَّصلَ بـه شَفَق**" فهذا التشبيه القائم على الصورة الضدية بين الضياء والدجى قد تكررت بما يرادف هذين الضدين في قوله الشعري:

بُغـــرَّةٍ بَيْضـــاءَ مَيْمُونَـــةٍ تُشْـرِقُ فـي الليـلِ كبَـدْرِ التَّمـام!

وإنْ تَبَـدَّتْ فـي الضُّـحى خِلْتَهـا فـي الحُلَّـةِ الـدَّكْناءِ بَـرْقَ الغَمـام!

وهي الصورة التي ألح عليها شهاب الدين مرة ثالثة في وصفه لصدر أنيسة بقولـه: "**وصدرٍ بهـيٍّ الملبوس، شـهيٍّ إلـي النُّفوس، كأنَّمـا رُقِمَ فيـه النَّهـارُ باللَّيلِ**" ثم ذكرها للمرة الرابعة في نصه الشعري بعد هذا النص النثري، وذلك قوله:

مُدَبَّجَـــةُ الصَّـــدْرِ تَفْوِيفُـــهُ أَضَـافَ إلـى اللَّيْـلِ ضَـوْءَ النَّهـارِ!

ب) الاستعارة:

تعدُّ الاستعارة من أكثر الصورة البيانية تحقيقًا لفكرة الانزياح وبناء الأسلوب على خلاف مقتضى الظاهر؛ إذ هي في الأصل: "تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإبانة[1]، وعلى الرغم من وجود

---

(١) الرماني: النكت في إعجاز القرآن، ضمن كتاب ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر، ط٣، ص٨٥. وهو ما ذهب إليه –أيضًا– عبد القاهر الجرجاني في تعريفه الاستعارة بقوله: "أنْ تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبه به =

هذه الميزة الفنية في الاستعارة، فإن شهاب الدين لم يتوسع في استعمالها في رسالته في صيد البندق، ولم يتزود منها تزوده من التشبيه[١]؛ وربما يرجع ذلك إلى اعتقاده بأن التمثيل بالمُشَاهَد أبلغ من غيره، كما أنه كان يرى أن أُنس النفوس موقوف على أنْ تخرجها من خفيّ إلى جليّ[٢]، وفي هذا ما يرجح عنده كفة التشبيه على الاستعارة، لا سيما وأنه في حديثه عنها قد ردَّها إليه، وربط حسنها بوضوح العلاقات بين طرفيه[٣].

وإذا نظرنا إلى طبيعة الاستعارات التي ذكرنا أنها جاءت في رسالة شهاب الدين قليلة قياسًا بالتشبيه، فسنجد أنها لم تتوزع بطول هذه الرسالة وعرضها، وإنما تركزت في المشاهد الأولى منها، ثم غابت بعد ذلك إلا قليلًا، وكأن الكاتب منذ الوهلة الأولى يريد أن يثبت للمتلقي أن هذا اللون البياني لا يعزب عنه، ولا يستعصي عليه الإتيان به، ويلاحظ كذلك على استعارات هذه الرسالة أنها اتخذت من عناصر محددة من الطبيعة مادتها الأساسية، أضف إلى هذا أن بعض هذه العناصر الاستعارية المحددة قد لجأ الكاتب إلى تكرار استخدامها، كما فعل مع عنصري الليل والنهار أو ما يرادفهما من المفردات، على أنه كان يستعين على هذا التكرار بتكثيف الصفات المستعارة في الموضع الواحد، وكذا مراعاة التجديد فيها عند التفرق، وذلك على نحو حديثه

فتعيره المشبه وتجريه عليه" دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود شاكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠، ص٦٧.

(١) جاءت شواهد الاستعارة في رسالة شهاب الدين "في صيد البندق" دون الأربعين، بينما تخطى التشبيه –كما ذكرنا– المائة وخمسين شاهدًا.

(٢) ينظر كتابه: حسن التوسل إلى صناعة الترسل، ص١٤٧.

(٣) يتجلى هذا في قوله: "والحق أن المعنى يُعار أولًا، ثم بواسطته يُعار اللفظ، ولا تحسن الاستعارة إلا حيث كان التشبيه مقررًا بينهما ظاهرًا" السابق، ص١٢٨.

عن الوقت الذي خرجوا فيه للصيد بقوله: "**ونَهَضْنا وبُزْدُ اللَّيلِ مُوَشَّع، وعِقْدُه مُرَصَّع؛ وإِكْلِيْلُهُ مُجَوهَر، وأَدِيْمُهُ مُعَنْبَر؛ وبَدْرُهُ في خِدْرِ سِرَارِهِ مُسْتَكِن، وفَجْرُه في حَشَا مَطالِعِه مُسْتَجِن**"، ففي هذا النص حاول شهاب الدين أن يُخرج الليل من حيز المعنوي إلى نطاق الحسي؛ فاستعار له –من خلال توالي الاستعارات– صفة إنسان، قد خرج في زينته، التي وشَّت منه الثوب، وأحاطت بالعنق، وعلت الرأس، كما استعار هنا –أيضًا– للبدر والفجر صفة الاستتار –كالإنسان أو الحيوان– في الكِنّ والمأوى.

ويتكرر إدخال شهاب الدين للصبح والليل في بنية استعاراته عند حديثه عن نجوم الليل بقوله:

إذَا لاحَ بَازِي الصُّبْحِ وَلَّت يَؤُمُّها إلي الغَرب خَوْفًا منهُ نَسْرٌ ومِرْزمُ!

والبيت السابق تتوالد فيه الاستعارات وتتعاضد بتعاضد نسقه التركيبي واتصال بنائه النحوي؛ إذ حوى فعل الشرط منه **(لاحَ بَازِي الصُّبْحِ)** استعارة أولى، تمثلت في إكساب الصبح صفة الظهور، ذلك الظهور الذي أسنده الكاتب إلى أحد الصقور (البازي)؛ ليدل على قوة نور هذا الصبح ونصاعته، ثم جاء جواب الشرط المكون من الفعل **(وَلَّى)** وفاعله المستتر العائد على النجوم حاملًا استعارة ثانية؛ إذ الجري أو الفرار ليس من صفات هذه النجوم، وإنما من خصائص الكائنات الحية، مثل الإنسان والحيوان، كذلك جاءت جملة **(يَؤُمُّها نَسْرٌ ومِرْزمُ)** المتعلقة –على جهة الحالية– بالنجوم لتضيف استعارة ثالثة؛ وذلك بعد أن نقل فيها الكاتب صفة الأَمّ أو القصد إلى هذين النوعين من النجوم (النسر والمرزم)، مع أنهما لا يتصفان بها على الحقيقة، ولا يخفى هنا أن الكاتب تعمد المجيء بالنسر والمرزم دون غيرهما من النجوم؛ لأنه قصد التورية بهما، تلك التورية التي يصح معها إيراد معنييهما الآخرين، وهما دلالتهما على نوعين من الطيور، وهو ما يتماشى مع ذكر البازي في الشطر الأول من البيت.

وعلى غرار المثالين السابقين جاء تشخيص الكاتب للدجى والصبح في وصفه لأحد الطيور بقوله: "**وتخالُه تحت أذيالِ الدُّجى طُرَّةَ صُبْح**"، فقد تصوَّر الدجى شيئًا ماديًّا له أذيال، كما جعل من الصبح إنسانًا له ناصية أو قصة شعر يبديها. ومن هذه الاستعارات التي اتخذت من الدجى والنهار مادة لها ما جاء في ثنايا حديث شهاب الدين عن همة أصحابه في الخروج للصيد بقوله: "**فنَعْتَسِفُون إليها الدُّجى، إذا سَجَى، ويَقْتَحمون في بُلوغِها حرقَ النَّهار، إذا انهار**"، حيث أُستعير للدجى هنا صفة إنسان، يأخذه هؤلاء الأصحاب بالقوة ويعنفونه، كما جُسّد النهار في هذا السياق أيضًا؛ فتحول إلى شيء مادي يقتحمونه، رغم صعوبة ذلك الاقتحام.

كذلك كانت الشمس من بين عناصر الطبيعة المحددة التي انبنت عليها استعارات شهاب الدين في رسالته؛ حيث نراه في بعض مواطن منها يصف غروبها بقوله: "**فبرزنا وشمسُ الأصيلِ تجودُ بنفسها... وقد اخضلَّت عيونُ النَّوْرِ لوداعِها، وهَمَّ الرَّوضُ بخلعِ حُلَّتِهِ المموَّهةِ بذهبِ شُعاعِها**" ويحوي هذا النص أكثر من استعارة تشخيصية؛ حيث شُبهت فيه الشمس بإنسان يحتضر، كما جُعل فيه أيضًا للنَّور عيون يبكي بها على فراق هذه الشمس، وكذلك صار للروض حُلة تُنزع عنه بمغيبها عنه.

وتظل استعارات شهاب الدين في رسالته دائرة في فلك الطبيعة، ولكن مع التركيز هذه المرة على بعض عناصرها الأرضية، كما في وصفه للحدائق التي نزلوها بقوله: "**إذا خَمَشَ النَّسيمُ غُصُونَها اعْتَنقتْ اعْتِناقَ الأحباب، وإذا فَرَكَ من المياهِ مُتُوْنَها انْسَابتْ في الجداولِ انْسِيابَ الحُبَاب، ورَقَصَتْ في المَنَاهلِ رَقْصَ الحِبَاب؛ وإنْ لَثَمَ ثُغورَ نَوْرِها حَيَّتْهُ بأنفاسِ المعشوق، وإنْ أَيْقَظَ نَوَاعِسَ وُرْقِها غَنَّتْهُ بألحانِ المَشُوق؛ فنسيمُها وان، وشَمِيمُها لعَرْفِ الجِنَانِ عُنْوان، ووردُها من سَهَر نَرْجِسها غيران**" فكثافة الاستعارات في النص السابق، مع اتخاذها من التشخيص سبيلًا لها كاد أن ينسينا أننا

نتحدث عن بعض عناصر الطبيعة؛ إذ أكسبها الكاتب صفات أناس، اتسمت حياتهم بالحركة ومجانبة الدعة، وبدوا وكأنهم يعيشون أجواء احتفالية؛ وآية ذلك أنك ترى الغصون في هذه اللوحة تتعانق، والمياه ترقص، والنسيم يُقبّل النَّور، وقد بات له هو الآخر ثغور يستعذب بها هذا التقبيل، ويسدي لصاحبه الشكر والجميل، وكما قبَّل النسيم ثغور النور، فقد راح أيضًا –بفعل التشخيص الاستعاري– يوقظ الورق، بعدما شعر أن النعاس قد غشاها، وهي بدورها لم تتأفف من صنيعه معها، بل سرعان ما ودَّعت فتورها، وسارعت إلى مشاركة باقي الأشخاص/ عناصر الطبيعة الفرح بطربها وغنائها، وقد كان طبيعًا أن نرى النرجس في مثل هذه الأوقات سهران، لا يَغمض له جفن، وكان هذا مما سبب غيرة الورد وامتعاضه؛ إذ كان يطمح في هذه المناسبة أن يجذب الأنظار ويستأثر بالألق في غياب النرجس.

وقبل أن نطوي صفحة الحديث عن الاستعارة في رسالة شهاب الدين في صيد البندق يحسن الإشارة إلى أمرين مهمين؛ الأول: أن هذه الرسالة قد حوت بعض الاستعارات التي لم تكن من بنات أفكار الكاتب، وإنما كان مسبوقًا إليها؛ من ذلك أنه عندما وصف أحد النسور، نراه –على سبيل الاستعارة– يجعل لليل ناصية في قوله: "**قد شابتْ نواصي الليلِ وهو لم يَشبِ**"، وهذه الصورة تكاد تكون منقولة بلفظها من بيت لأبي تمام في قصيدته المشهورة في فتح عَمّوريّة، وفيه يصف هذه المدينة بقوله:

مِنْ عَهْدِ إِسْكَنْدرٍ أو قَبْلَ ذلك قد شابتْ نواصي الليلِ وهْي لم تَشبِ[1]

تَشـــــــــــــــــبِ[1]

---

(١) أبو تمام: الديوان بشرح الخطيب التبريزي، ٤٨/١، ويبدو أن هذه القصيدة لأبي تمام كانت من نماذج الشعر التي استحوذت على إعجاب شهاب الدين؛ إذ أفاد من أحد =

إذ لم يكن لشهاب الدين في هذه الاستعارة إلا فضل تغيير الضمير من المؤنث (هي) العائد على المدينة إلى المذكر (هو) العائد على النَّسر. الأمر الثاني: أن الاستعارة وإن كانت مباينة للتشبيه في نسبة الشيوع في هذه الرسالة، فإنهما يتوافقان في جنوح الكاتب إلى محاولة إطالتهما وتقديم تفاصيل وافية من خلالهما، ويجري هذا في الغالب بتثبيت المشبه وإفراده والتنويع –من خلال العطف في الغالب– في المشبه به، وكأنه بهذا يرغب في استيفاء جميع صور الموصوف (المشبه) وهيئاته وحركاته، فلا يغادر منها شيئًا.

ج) الكناية:

ارتبطت الكناية بفعل الانزياح من جهة أن معناها "أنْ يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه، ويجعله دليلًا عليه"(١)، وشهاب الدين لم يفوّت على نفسه فرصة الإفادة من الكناية، وما تُحدثه من عدول أو انزياح على هذا النحو؛ لذا نراه يأتي بها في بعض مواضع من رسالته "في صيد البندق"(٢)، مفيدًا منها في الدلالة على أحد أمرين؛ أما أحدهما، فهو الدلالة على ما عليه طيور الصيد من القوة والجمال قبل أن تُصاد، وأما الآخر –وهو عكس سابقه– فهو الدلالة على تراجع هذه القوة أمام قوة الصيادين، الذين يتربصون بها الدوائر، ومن هذا النوع الثاني ما جاء في

أبياتها هنا، أما في شعره، فقد عارضها وتناص مع مواضع مختلفة منها، وذلك في قصيدته التي مطلعها:

الحَمْـدُ للهِ ذَلَّـتْ دولـةُ الصُّـلُبِ وعـزَّ بـالتُّركِ دِيْـنُ المُصْـطَفَى العَرَبِـي

ينظر القصيدة كاملة في فوات الوفيات: ١/٤١٠.

(١) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص٦٦.

(٢) الشواهد التي أحصاها البحث للكناية لم تتجاوز الثلاثين.

وصف الكاتب لأحد الطيور بقوله: "**وحَلَّقَ في الفَضاءِ يبغي مَلْعبا، فبات هو وأشياعُهُ سُجَّدًا لمَحَاريبِ القِسِيّ ورُكَّعا**" فسجود الطيور وركوعها في هذه الصورة جاء كناية عن انقيادها وظفر الصائدين بها، ثم إن اختيار الكاتب لهاتين الهيئتين دون غيرهما، قد حمل نوعًا من التشخيص لهذه الطيور، ومن ثَمَّ حصل الجمع أو المقارنة بين حال انصياعها في هذا الموقف وحال انصياع المؤمنين الذين كانت هاتان الهيئتان من آكد ما تميزوا به على غيرهم في العبادة، كذلك فإن هيئة الانقياد الواردة في هذه الصورة الكنائية إذا قُرئت في إطار صورة التحليق السابقة عليها، فإنها تدل على ما مُنيت به هذه الطيور من خيبة أمل وصدمة غير متوقعة؛ لأنها بينما كانت في أوج نشاطها وإقبالها على الاستمتاع بوقتها، سرعان –وهذا ما أفاده العطف بالفاء قبل الفعل (بات)– ما تسقط، وتُؤتَى من حيث لا تحتسب.

وأما النوع الأول من الكنايات، فهو الغالب، ومنه ما جاء في وصف شهاب الدين لإوزة بقوله: "**كأنَّما عَبَّتْ في ذهب، أو خاضتْ في لهب**" وقوله في حقها أيضًا:

وإنْ أَقْلَعَتْ قالتْ لها الرِّيحُ: ليتَ لِي خَفَا ذِي الخَوَافَي أو قُوى ذي القَوادِمِ

فهذه ثلاث كنايات تصب في صالح هذه الإوزة؛ كنَّى الكاتب في الأوليين منها عن شدة لمعان هذه الإوزة وجمال لونها، وكنَّى بالثالثة المضمَّنة في البيت الشعري عن شدة طيرانها وقوتها، وقريب من هذا كنايته عن شدة لمعان عين حبرج وكذا لمعان رجليه في قوله عنه: "**ينظرُ من لهب، ويخطو على رِجلَين من ذهب**".

وعندما تطرق الكاتب لوصف عُقاب كاسر استعان بالكناية مرتين؛ الأولى في قوله عنها: "**بعيدةُ ما بين المناكب**"، والثانية في قوله عنها أيضًا:

فلَوْ أمْكنَ الشَّمْسَ مِنْ خَوْفِها إذا طَلَعتْ ما تَسَمَّتْ غَزَالَه!

أما الأولى، فقد كان غرضه منها الدلالة على عظم حجم هذا الطائر وقوته الجسمانية، وأما الثانية، فقد كان مراده منها المبالغة في قوة هذه العُقاب وفتكها بفريستها.

وفي ختام الحديث عن الانزياح التصويري عند شهاب الدين في رسالته في صيد البندق، تجدر الإشارة إلى أن هناك قاسمين مشتركين بين الأنواع الثلاثة للصورة البيانية؛ الأول: أن جلَّها قد نزع إلى الحسي أو المرئي؛ للعِلَّة التي ذُكرت في بداية الحديث عن الاستعارة، والثاني: أن الكاتب كان يجنح للمزاوجة في تركيب واحد بين نوعين مختلفين من هذه الصور البيانية، وربما جمع بين أنواعها الثلاثة؛ فيتضاعف بذلك حجم الانزياح، لا سيما وأن هذه المزاوجة تتم في إطار معنى واحد، أو لغاية واحدة؛ من ذلك أنه عندما أراد أن يعبر عن مخالطة البياض للسواد في أول طائر استقبلوه برميهم، ألَّف بين الاستعارة والتشبيه في قوله عنه: "**كأنَّه بَرقٌ كَرعَ في غَسَق**"، وكرر هذا التأليف مع هذا المعنى في وصفه للطائر نفسه بقوله: "**وتخالُه تحت أذيالِ الدُّجى طُرَّةَ صُبْح**"، وكذلك جمع الكاتب بين الاستعارة والتشبيه في تصويره للطلّ بقوله:

والطَّلُّ في أعْيُنِ النُّوَّارِ تَحْسَبُه دَمْعًا تَحَيَّرَ لم يَرْقَأْ ولم يَكِفِ

ومن الأمثلة التي جُمع فيها بين الصور البيانية الثلاثة ما جاء في وصف شهاب الدين لحُبْرُج بقوله: "**مُدَبَّجُ المَطَا، كأنَّما خَلعَ حُلَّةَ مَنْكَبيه على القَطَا**" وقوله أيضًا في وصف كُيّ: "**إنْ خَفَق بجناحِه فقِلْعٌ له بيدِ النَّسيمِ زِمَام... ظاهرُ الهَرَم، كأنَّما يُخبرُ عن عادٍ ويُحدِّثُ عن إرَم**".

ثانيًا: الانزياح البديعي:

وُصِفَ العصر المملوكي الذي عاش فيه شهاب الدين الحلبي بأنه عصر البديع؛ حيث عجَّت به فنون الأدب المختلفة، ونال كلٌّ منها حظًّا منه، لا

سيما فن الرسائل، التي تأكدت صلتها به بفضل انتهاج كُتَّابها طريقة القاضي الفاضل، ومتابعتهم إياه في الميل إلى الاستكثار من المحسنات البديعية في كتاباته ورسائله[١]، ولم يكن شهاب الدين –والحال كذلك– بدعًا من هؤلاء الكتاب الذين تأثروا بالقاضي الفاضي وبروح العصر؛ لذا نراه يضمّن رسالته في صيد البندق بعض أنواع البديع، التي أسهمت في تحقيقها قدرًا من الأدبية والانزياح عن الكلام العادي المألوف، وأهم هذه المحسنات التي برزت في هذه الرسالة: الجناس والطباق:

أ) الجناس:

الجناس من المحسنات البديعية التي يناط بها تحقيق انزياح شكليّ لصالح الإيقاع والنغم الموسيقي، دون أن يؤثر ذلك على سلامة المعنى؛ إذ إنَّ "ما يعطي التجنيس من الفضيلة، أمر لم يتمَّ إلا بنصرة المعنى، إذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه إلا مستحسن، ولما وجد فيه معيب مستهجن، ولذلك ذُمَّ الاستكثار منه والولوع به"[٢]، وفي رسالة شهاب الدين في "صيد البندق"، نراه يكثر من استخدام الجناس[٣]، ويستفرغ وسعه في الإتيان بأكبر قدر من صوره وأشكاله، التي أتى عليها المبدعون قبله، وأبرزها النقاد في كتاباتهم أيضًا[٤]،

---

(١) ينظر: شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف بمصر، ط٣، ١٩٦٠م، ص٣٧٩.

(٢) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة ودار المدني بجدة، ١٩٩١م، ص٨.

(٣) أحصى البحث قرابة خمسة وستين شاهدًا من شواهد الجناس في هذه الرسالة.

(٤) كان شهاب الدين نفسه واحدًا من هؤلاء النقاد، الذين عنوا برصد أكبر عدد ممكن من صور الجناس وخياراته المختلفة. ينظر حديثه عن هذا الفن في كتابه: حسن التوسل إلى صناعة الترسل، ص١٨٣، وما بعدها.

على أن من يمعن النظر في جناسات هذه الرسالة يلحظ أمرين هامين؛ الأول: أن الانزياح أصبح سمة مميزة لها؛ لأنها –إلى جانب ما حققته من انزياح إيقاعي– كانت –في الغالب– مكونًا فاعلًا وجزءًا أصيلًا من تراكيب وصور أدبية تعتمد على المجاز دون الحقيقة، الثاني: أن حظ الجناس التام (المستوفي) فيها قليل جدًا، بينما كانت الغلبة للجناس الناقص (المختلف)؛ ولعل ما حمل صاحبها على ذلك أن التجنيس الناقص هو الذي تردّ إليه أكثر تفريعات التجنيس وتنويعاته، ومن ثَمَّ يكون الإتيان بها وتوظيفها دليلًا على الإلمام بها جميعًا، ودليلًا كذلك على ما يتمتع به الكاتب من حصيلة لغوية، تمكنه من الوقوف على كثير من الألفاظ التي تشابه لفظها واختلف معناها.

أما عن صور الجناس الناقص المتنوعة في رسالة شهاب الدين، فمنها ما اتفق اللفظان المتجانسان في جميع حروفهما، ولم يختلفا إلا في حرف واحد في وسطهما؛ مثل قول الكاتب في وصف سبيطر: "**ينحطُّ كالسَّيل، ويكرُّ على الكواسرِ كالخيل**"، فقد جانس هنا بين لفظتي (السيل والخيل)، ورغم تباينهما الدلالي، فإنه نجح في أن يحلّهما في موقع المشبه بهمن تشبيهين، دلَّ أولهما على سرعة هبوط هذا الطائر إلى الأرض، بينما دلَّ ثانيهما على جرأة الطائر نفسه في الهجوم على فريسته، وإن كانت من الكواسر، ولا يخفى هنا أن ما يجتمع في السيل والخيل من قوة، وما يصحبهما من جلبة وصوت عالٍ كل ذلك قد أضاف إلى الصورة المثالية، التي أمدنا بها الكاتب عن هذا السبيطر، وجعل لها وقعًا في نفوسنا.

ومن هذا النوع أيضًا ما جاء في إبراز الكاتب لفضائل الرياضة بقوله: "**فتارةً تَحْمِلُ الأكابرَ والعظماءَ في طلبِ الصَّيدِ على مواصلةِ السُّرى، ومقاطعةِ الكَرَى، ومُهاجَرةِ الأوطارِ، ومهاجمةِ الأخطار**" وهنا وقع الجناس المشار إليه مرتين؛ الأولى: بين كلمتي (السرى والكرى) ولم يفرق بينهما إلا حرفا السين والكاف، والثانية: بين كلمتي (الأوطار والأخطار) اللتين لم يتباينا

كتابيًّا إلا في حرفي الواو والخاء، ناهيك عن جناس ثالث جاء بين الكلمتين (مهاجرة ومهاجمة) وقد كان الاختلاف الكتابي بينهما في أخر حرفين منهما، ويبدو أن الكاتب كان يرغب في أن يتخذ من النص السابق –بالرغم من أنه يعالج فكرة واحدة– ساحة لاستعراض قدرته على الجمع في عبارات قليلة بين أكثر من لون بلاغي، خاصة وأنه قد وقع في مقدمة رسالته؛ ففيه –إلى جانب الجناسات السابقة– نجد التوازي أو حسن التقسيم المتمثل في الثنائيات التي تكررت فيه أربع مرات بعد حرف الجر (على) وبُنيت على نسق واحد مكون من مصدر مجرور تضاف إليه كلمة معرفة بـ(أل) ، ثم إن الكاتب يُركّب كل تركيبين من هذه الثنائيات المتوازية تركيبًا تقابليًا؛ إذ يقع التقابل أولًا بين التركيبين (مواصلة السُرى، ومقاطعة الكَرَى) ثم يقع ثانية بين التركيبين الأخيرين (مُهاجَرة الأوطارِ، ومهاجمة الأخطار)، ومع اجتماع الجناس وحسن التقسيم والتقابل في هذا النص تبرز الاستعارة أيضًا، فيصبح الكرى بفضلها شيئًا ماديًّا يقاطعه الأكابر والعظماء، والأوطار شيئًا عينيًّا يُهجر، والأخطار شيئًا ملموسًا يُهاجم، أضف إلى ما سبق ما وقع في النص السابق من عدول عن صيغ الألفاظ الأصلية في الكلمات (مواصلة ومقاطعة ومُهاجَرة ومهاجمة) إذ جاءت على صيغة (مُفاعَلَة) لتدل على المشاركة والمغالبة التي حصلت بين الأكابر والعظماء من جهة والسرى والكرى والأوطار والأخطار من جهة ثانية.

وقد تكون الحروف التي تفرّق بين الكلمتين المتجانستين واقعة في بدايتهما وليس وسطهما أو نهايتهما كما في الأمثلة السابقة، على نحو قول شهاب الدين عن حال أحد أصحابه مع أحد طيور الصيد: "**فأرسلَ إليه عن الهلالِ نَجْما، فسقطَ منهُ كَبُر بما صَغُر حَجْما**" فالجناس في العبارة السابقة حاصل بين الكلمتين (نجم وحجم)، فقد تطابقا كتابةً، ولم يختلفا إلا في الحرفين الأولين منهما، والناظر إلى موقع هاتين الكلمتين المتجانستين هنا، يتبين له

أن التجنيس عند هذا الكاتب لا يأتي فضلة في الكلام، أو مجرد زخرفة وتزيين له؛ فكلمة الجناس الأولى (نجم) قد ارتبطت نحويًّا بالتركيب الواردة فيه؛ وذلك بمجيئها مفعولًا به للفعل أرسل، والأهم من ذلك أنها لم تأتِ على حقيقتها، وإنما أُستعملت على المجاز؛ إذ إن المعمول به عقلًا أن الصياد لم يصوّب إلى الطائر نجمًا، وإنما بندقةً، ولعل الانزياح في هذه الكلمة من الحقيقة إلى المجاز جاء مشاكلة لكلمة (الهلال) السابقة عليها، والتي فارقت حقيقتها هي الأخرى، وأُستعملت مكان اللفظة الحقيقية كلمة القسيّ، أما كلمة الجناس الثانية (حجم)، فقد أتى بها الكاتب في موقع التمييز، وكان في تأخيره إلى نهاية العبارة غِنىً عن تكراره مرتين: مرة مع الفعل (كبر) للكناية عن الطائر، وأخرى مع الفعل (صغر) للكناية عن البندق، وبهذا يصبح حاصل هذا التجنيس أن كلمتيه قد تعلقتا بشيء واحد هو البندق، لم يُذكر صراحة في الكلام، وإنما عُبّر عنه بخلاف الحقيقة من خلالهما مرتين.

ومن صور الجناس الناقص أيضًا أن تشتمل كلٌّ من كلمتي الجناس على حروف الأخرى دون ترتيبها، مثال ذلك ما جاء في حكاية شهاب الدين عن أحد الصيادين بعدما ظفر بصيده قائلًا: "**فاستبشرَ بنجاحِه، وكَبَّرَ عند صِيَاحِه، وحَصَّلَهُ من وَسَطِ الماءِ بجَناحِه**"، فكلمتا (بنجاحه، وبجناحه) يتماثلان هنا في جميع الحروف، ولا يختلفان إلا في تقدم النون على الجيم في الأولى وتأخرها عنها في الثانية، ويبدو أن هذه الصورة من صور الجناس الناقص كانت مصاحبة لخواتيم مشاهد الصيد السعيدة؛ إذ تكرر استخدام الكاتب لها عندما تحدث عن صاحبه السابع الذي اقتنص نسرًا من النسور بقوله: "**ونظرِ إلي رفيقِه، مُبشِّرًا له بما امتازَ به عن فريقِه**" فقد جانس بين كلمتي (فريقه ورفيقه)، ولم يتمايزا إلا في الترتيب بين حرفي الفاء والراء.

وبخلاف ما سبق نجد من صور الجناس الناقص ما لا تتساوى فيه الكلمتان المتجانستان في عدد حروفهما –كما في الأمثلة السابقة– وإنما تزيد

إحداهما على الأخرى بحرف أو حرفين، ومن أمثلته ما جاء في وصف الكاتب لنسيم الحدائق التي نزلوها بقوله: "**إنْ لَثَمَ ثُغورَ نَوْرِها حَيَّتْهُ بأنفاسِ المعشوق، وإنْ أَيْقَظَ نَوَاعِسَ وُرْقِها غَنَّتْهُ بألحانِ المَشُوق**" ففي هذا المشهد العاطفي، الذي قامت ببطولته بعض عناصر الطبيعة يتجلى الجناس بين كلمتي (المعشوق والمشوق) ولا تفاوت بينهما إلا بزيادة العين في الأولى دون الثانية، وقد زاد من تماثلهما أنهما قد جاءا على صيغة اسم المفعول، كما أنهما شغلا موقعًا إعرابيًا واحدًا، هو موقع المضاف إليه بعد كلمتين قد تمثالتا هما الأخريان في الجر بالباء والجمع على وزن (أَفْعَال)، أما على المستوى الفني والدلالي، فنجد الكلمتين المتجانستين –رغم اختلاف معناهما– داعمتين لما في المشهد المشار إليه من حياة بُعثت –بفضل الاستعارة التشخيصية– في عناصره؛ فصارت لبعضها أحاسيس كأحاسيس (المعشوق) الذي يبادل بأنفاسه الحارة العاشقَ الحب والهيام، كما صارت لبعضها مشاعر كمشاعر (مشوق)، دلَّهَه الحب؛ فأخذ يغني لمحبوبه ليطربه.

وهنا يجب التنبيه على أن الجناس الناقص يقترب بشكل كبير من الجناس التام عندما تتفق الكلمتان المتجانستان في جميع حروفهما، ويختلفان فقط في هيئة الحركات، ومن ذلك ما جاء في وصف الكاتب للحدائق بقوله: "**إذا فَرَكَ من المياهِ مُتُوْنَها انْسَابتْ في الجداولِ انْسِيابَ الحُبَاب، ورَقَصَتْ في المَنَاهِلِ رَقْصَ الحِبَاب**" فالكلمتان المتجانستان هنا (الحُباب والحِباب) لم تتباينا إلا في ضم الحاء في الأولى وكسرها في الثانية.

أما الجناس التام الذي جاء قليلًا في رسالة شهاب الدين، فمن أمثلته ما جاء في قوله: "**ولمَّا عُدْنا مِن الصَّيْدِ الذي اتَّصلَ به حديثُه، وشُرِحَ له قديمُ أمرِهِ وحديثُه، تُقْنا إلي أنْ نَشْفَعَ صَيْدَ السَّوانح، برَمْي الصَّوادِح**" حيث جانس بين كلمة (حديث) الأولى بمعنى الكلام والحكي، وكلمة (حديث) الثانية بمعنى جديد، والتي تأكد لها هذا المعنى بتضادها مع كلمة (قديم)، ومن هذا

الجناس التام أيضًا قول الكاتب في الحديث عن فوائد الرياضة: "**وتارةً يدعوهم إلى البُرُوزِ إلى المَلَق، ويَحْدُوهم في سلوكِ طريقِها مع مَنْ هو دُوْنَهم على مُلازمةِ الصِّدقِ ومُجانبةِ المَلَق**" حيث وقع الجناس بين كلمة (الملق) الأولى، ومعناها: ما استوى من الأرض، والقيعان الملس الصلاب وكلمة (الملق) الثانية، وهي بمعنى الخداع أو النفاق.

أ) الطباق:

الطباق هو ثاني المحسنات البديعية التي متَّلت في رسالة شهاب الدين في صيد البندق صورة جديدة من صور الانزياح، وقد تجلى ذلك في عدم اكتفائه باستعمال الطباق القائم على الجمع بين ضدين مختلفين بحكم وضعهما اللغوي، وإنما تعدى ذلك إلى نوع آخر يتشكل فيه الطباق تبعًا للسياق والموقف الأدبي، ولا ريب في أن هذا النوع الثاني أوقع من سابقه في باب الشعرية؛ لأن الكاتب فيه "لا يخضع لضغط المعجم بقدر ما يستجيب لملكته الخاصة فى الخلق الفني"(١).

ومن أمثلة هذا الطباق السياقي في رسالة شهاب الدين ما جاء في قوله: "**فسرتْ علينا من الطَّيرِ عِصابَه، أظَلَّتنا من أجنحتِها سَحابه؛ من كلَّ طائرٍ أَقْلَعَ يرتادُ مَرْتعا، فوَجَد ولكنْ مَصْرعا**" فعلى الرغم من أن كلمتي (مرتع ومصرع) في هذه العبارة ليستا متضادتين في الأصل، فإن الكاتب قد ألَّف بينهما فيها على جهة التضاد؛ إذ رصد من خلالهما وضعين متباينين تمامًا لطيور الصيد؛ فبينما كان كل واحد منها –دون استثناء– يتأهب للظفر بغايته من المرح والرَّتْع، إذ به يلقى مصرعه وحتفه، وشهاب الدين في هذا المشهد

(١) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص١٠٢.

يستعمل اللغة بطريقة خاصة، تساعد في نقله لنا بطريقة درامية موحية بمآل الضحية ونهايتها المأساوية فيه؛ إذ نراه يعطف الفعل (وجد) على الجملة السابقة عليه، فأوهم ذلك أن الطير قد نجح في تحقيق غاية المرح المشار إليها، لكنه لا يلبث أن يُتبعها بكلمة (ولكنْ)، والتي كان في ذكرها إشارة إلى أنَّ تغيرًا ما قد طرأ على مسار الأحداث الطبيعية، ولعلم الكاتب بشغف المتلقي إلى معرفة هذا الطارئ، فإنه قد حذف جملة فعلية عدا مفعولها (مصرعا)، والذي كان كافيًا –دون باقي الجملة– للدلالة على ما آلت إليه الأمور، ولا ننسى هنا أن نشيرإلى أن ما وقع بين الكلمتين المتضادتين (مرتع ومصرع) من جناس، قد أسهم كذلك في مفاجأة القارئ في هذا المشهد وكسر أفق توقعه؛ لأن ما انطوتا عليه بفضل هذا الجناس من مماثلة لفظية، لم تصحبها مماثلة دلالية، بل العكس هو الذي حدث.

وبعد أن يذكر لنا شهاب الدين في النص السابق أن كل واحد من الطير قد "**أَقْلَعَ يرتادُ مَرْتعا، فوَجَد ولكنْ مَصْرعا**" نراه يتابع الكلام عنه، مستخدمًا طريقة المفارقة أو التضاد نفسها في قوله: "**وأَسَفَّ يَبغِي ماءً جُمامًا فوَرد ولكن السُّمَّ مُنْقَعا، وحَلَّقَ في الفَضاءِ يبغي مَلْعبا فبات هو وأشياعُهُ سُجَّدًا لمَحَاريبِ القِسِيّ ورُكَّعا**"، ويشتمل النص السابق على صورتين، تتفقان في التعبير عن مصرع طائر بُعَيْد أمانٍ وآمال كان يعتزم تحقيقها، لكنه لم يدركها، وهما على هذا لم تختلفا عن سابقتهما المشار إليها إلا في ألفاظ التضاد، التي أفضت في الصور الثلاث إلى مآل أو معنى واحد، وعلى هذا فقد فقدت هاتان الصورتان وهجهما وتأثيرهما النفسي إثر مجيئهما في أعقاب الصورة الأولى، وعادتا دالتين فقط على مقدرة الكاتب على الإتيان من طلقاء نفسه بأكثر من لفظ متضاد سياقيًّا؛ كأنْ يجعل الماء الجمّ في مقابل السم المنقع، وكذا الملعب ضد السجود والركوع.

ويبدو أن الطباق السياقي كان مصاحبًا لبعض نهايات مشاهد الصيد في رسالة شهاب الدين، كما في الأمثلة السابقة، وكما في قوله أيضًا في ختام أحد هذه المشاهد الخاصة بصيد إوزة: "**فلَجَّتْ في تَرَفُّعِها مُمْعِنه، ثم نزلتْ على حُكمِه مُذْعِنه**" حيث طابق هنا بين كلمتي الحال (ممعنة ومذعنة) تلبية لحاجة السياق، الذي أفاد منهما في بيان التباين التام في حركة هذه الإوزة ووضعيتها؛ إذ إن حركة الارتفاع التي بلغت منتهاها، لم تلازمها طويلًا، وإنما انقلبت إلى وضعية وحركة مضادة، دلَّت على بأس الصياد وقدرته على قنصها، مهما تباعدت عنه.

ويأتي الطباق السياقي أيضًا في رسالة شهاب الدين في غير هذه المشاهد الختامية، كما في حديثه عن الأكابر والعظماء الخارجين للصيد بقوله: "**ويُؤْثِرون السَّهرَ على النَّوم، واللَّيلةَ على اليوم؛ والبُنْدقَ على السِّهام، والوَحْدةَ على الالتئام**" فقد كان الطباق السمة الغالبة على النص السابق؛ إذ تكرر فيه أربع مرات، فصل حرف الجر (على) في كل مرة منها بين اللفظين المتضادين؛ للدلالة على المفاضلة، التي صبَّت في صالح مَنْ يمارسون رياضة الصيد، ويصطبرون عليها.

ومن الطباق السياقي ما جاء في وصف الكاتب لحُبْرُج بقوله:

يَزُورُ الرِّياضَ ويَجْفُو الحِياض ويُشْبِه في اللَّوْنِ كُدْرَ القَطا

فعلى الرغم من أن الفعلين المضارعين (يزور ويجفو) ليسا متضادين في أصل اللغة، فإن الكاتب في الشطر الأول من هذا البيت قد جعل –من باب الانزياح– التضاد هو الصفة الجامعة بينهما، ولما كان هذان الفعلان من الأفعال المتعدية، فقد أتى لهما بالمفعولين بهما (الرياض والحياض)؛ فتوسّعت بذلك دائرة هذا التضاد من ناحية اللفظ، لكنه تخصص أو ضاق من جهة الدلالة؛ إذ أفاد اقتصار زيارة هذا الطائر على الحدائق للطعام منها، ثم عطف بجملة الطباق أو المقابلة تأكيدًا على هذا الأمر، وهو ما يتناسب مع

حقيقة هذا الطائر، الذي قيل عنه إنه من الطيور التي "تُصاد بالبصرة فيوجد في حواصلها الحبة الخضراء التي شجرها البُطْم، ومنابتها تخوم بلاد الشام"(١).

وإذا ما كان الطباق في المثال السابق يفضي إلى نوع من التكامل والانسجام في إطار معنى واحد، فإن من شواهده ما أفاد أكثر من معنى، وذلك على نحو ما جاء في وصف شهاب الدين لنسر بقوله:

لـه حَـالُ فَتَّـاكٍ وحِلْيَـةُ نَاسِـكٍ وإِسْـراعُ مِقْـدامٍ وفَتْـرَةُ وان!

ويشتمل البيت السابق على أربع جمل متوازية تركيبيًّا، وهي موزعة بالتساوي على شطري هذا البيت، إذ حوى كل منهما اثنتين منها، لكن التضام والتجاور بين هذه الثنائيات قد بُني على أساس الطباق أو التقابل السياقي بينهما.

إننا في ختام حديثنا عن "**شعرية الترسل في رسالة شهاب الدين الحلبي في صيد البُنْدق**" نستطيع أن نجمل عددًا من النتائج التي توصل البحث إليها، فجاءت على النحو الآتي:

١. استطاع شهاب الدين الحلبي أن ينتحي في رسالته في صيد البندق شكلًا قصصيًّا، تبرز فيه عناصر الحكي الأساسية؛ مثلالزمان والمكان والحدث والشخصيات، في الوقت الذي ظلت فيه هذه الرسالة محافظة على النهج المتبع في بناء الرسائل.

٢. عُني شهاب الدين في رسالته بتنميق لغته والاستطراد في الوصف؛ مما أثر على حركة السرد وعناصره، خاصة الشخصيات التي لم يترك لها

(١) القلقشندي: صبح الأعشى، ٦٤/٢.

مساحة للتفاعل والحوار وتنمية الصراع، الذي جاء –لهذا– كومضات خاطفة في ثنايا مشاهد الرسالة المختلفة.

٣. برزت في رسالة شهاب الدين في صيد البندق ثقافته الواسعة؛ إذ تمكن من تضمينها نصوصًا شعرية وأخرى قرآنية، كانت فاعلة في بنية هذا الخطاب الرسائلي.

٤. نوَّع شهاب الدين في رسالته في مصادر النصوص الشعرية التي أودعها إياها، وكذا في طريقة تعامله معها؛ فمرة –وهذا هو الغالب– يأتي بنصوص شعرية من عنده، وأخرى يتناص مع نصوص لشعراء آخرين؛ وجلُّ النصوص التي أتى بها لغيره كان يحرص على حلِّها والتغيير في بنيتها اللفظية؛ كي تتسق ومراده في نصه.

٥. انزاح شهاب الدين في رسالته في صيد البندق –في كثير من الأحيان– عن لغة الحقيقة والتعبير الصريح؛ ليستخدم لغة خيالية، تعتمد بشكل أساسي على الصور البيانية من تشبيه واستعارة وكناية.

٦. كان التشبيه أكثر الصور البلاغية استعمالًا في رسالة شهاب الدين؛ وربما يرجع ذلك إلى اهتمامه بالجانب الحسي، ورغبته في إضفاء سمة الواقعية على خطابه.

٧. طوَّع شهاب الدين بعض المحسنات البديعية –لا سيما الجناس والطباق– لتكون وسيلة من وسائل الانزياح عن اللغة التقريرية المباشرة.

******

المصادر والمراجع

١. **ابن الأثير**: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة.

٢.**أحمد محمد ويس:** الانزياح وتعدد المصطلح، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج٢٥، ع٣، ١٩٩٧م.

٣.**الأصمعي:** الأصمعيات، تحقيق: أحمد محمد شاكر، وعبد السلام هارون، دار المعارف بمصر، ط٣.

٤.**ألفت كمال الروبي:** تحول الرسالة وبزوغ شكل قصصي في رسالة الغفران، مجلة فصول، مج١٣، ع٣، ١٩٩٤.

٥.**تزفيطان طودوروف:** الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، ط٢، ١٩٩٠.

٦.**ابن تغري بردي:** النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، تحقيق: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٢م.

٧.**أبو تمام:** الديوان بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة، ط٥.

٨.**الجاحظ:** الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٤م.

٩.**جيرار جنيت:** خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، ط٢، ١٩٩٧م

١٠. **جيرالد برنس:** المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م.

١١. **حسن ناظم:** مفاهيم الشعرية: دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤م،

١٢. **حميد لحمداني:** بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩١م.

١٣. **رشيد يحياوي:** شعرية النوع الأدبي في قراءة النقد العربي القديم، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤م.

١٤. **ابـن رشـيق:** العمـدة، تحقيـق: محمد محيـي الـدين عبـد الحميـد، دار الطلائع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م.

١٥. **ركـان الصفدي:** الفن القصصـي فـي النثر العربـي حتـى مطلـع القرن الخـامس الهجـري، الهيئـة العامـة السـورية للكتـاب، وزارة الثقافـة، دمشـق، ٢٠١١م.

١٦. **الرمـاني:** النكت فـي إعجـاز القرآن، ضـمن كتـاب ثـلاث رسـائل فـي إعجـاز القرآن، تحقيق: محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر، ط٣.

١٧. **رولان بـارت:** مـدخل إلـى التحليـل البنيـوي للقصـص، ترجمـة: منـذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط١، ١٩٩٣م.

١٨. **رومـان ياكبسـون:** قضـايا الشـعرية، ترجمـة: محمد الـولي، دار توبقـال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٨م،

١٩. **الزمخشـري:** تفسيره المعروف بالكشـاف عن حقائق التنزيـل وعيـون الأقاويـل فـي وجـوه التأويـل، تحقيـق: عـادل أحمـد عبـد الموجـود وعلـي محمد معوض، مكتبة العبيكان، الرياض، ط١، ١٩٩٨م.

٢٠. **سـيزا قاسـم:** بنـاء الروايـة، دراسـة مقارنـة فـي ثلاثيـة نجيـب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤م.

٢١. **ابـن شـاكر الكتبـي:** فـوات الوفيـات والـذيل عليهـا، تحقيـق: إحسـان عباس، دار صادر، بيروت.

٢٢. **شـفيع السـيد:** التعبيـر البيـاني، رؤيـة بلاغيـة نقديـة، مكتبـة الآداب، القاهرة، ط٥، ٢٠٠٣م.

٢٣. **شـهاب الـدين محمـود الحلبـي:** حسن التوسل إلـى صـناعة الترسل، تحقيق: أكرم عثمان يوسف، المكتبة الوطنية، بغداد، ١٩٧٦م.

٢٤. **شوقي ضيف:**

ـ تاريخ الأدب العربي (العصر الإسلامي)، دار المعارف، القاهرة، ط١٤.
ـ الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف بمصر، ط٣، ١٩٦٠م.

٢٥. صالح بن رمضان: الرسائل الأدبية ودورها في تطوير النثر العربي القديم (مشروع قراءة شعرية)، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠١م.

٢٦. الصفدي: نصرة الثائر على المثل السائر، تحقيق: محمد علي سلطاني، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، ١٩٧١م.

٢٧. الطاهر أحمد مكي: القصة القصيرة، دراسة ومختارات، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٧٧م.

٢٨. الطاهر بن عاشور: تفسير التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر، تونس، ١٩٨٤م.

٢٩. عاهد طه عبد اللطيف: الرسائل الوصفية في العصر المملوكي الأول (٦٤٨/ ٧٨٤هـ)، رسالة مقدمة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في الأدب، قسم اللغة العربية، جامعة مؤتة، ٢٠٠٧م

٣٠. عبد الحكيم راضي: نظرية اللغة في النقد العربي، مكتبة الخانجي بمصر.

٣١. عبد الرحيم الكردي: شعرية النوع الأدبي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد ٢٥، عدد ٩٨، ٢٠١٧م.

٣٢. عبد القاهر الجرجاني:

ـ أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة ودار المدني بجدة، ١٩٩١م.

ـ دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود شاكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠.

٣٣. عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦.

٣٤. **أبو العتاهية:** أشعاره وأخباره، تحقيق: شكري فيصل، مطبعة جامعة دمشق، ١٩٦٥م.

٣٥. **علي بن خلف:** مواد البناء، تحقيق: حاتم صالح الضامن، دار البشائر، دمشق، سورية، ط١، ٢٠٠٣م.

٣٦. **ابن العماد الحنبلي:** شذرات الذهب في أخبار من ذهب، تحقيق: محمود الأرناؤوط، دار ابن كثير، دمشق، ط١، ١٩٩٢م

٣٧. **القلقشندي:** صبح الأعشى في صناعة الإنشا، دار الكتب السلطانية، القاهرة، ١٩١٩م.

٣٨. **فاتح عبد السلام:** الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٩م.

٣٩. **امرؤ القيس:** الديوان، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط٥.

٤٠. **ابن كثير:** البداية والنهاية، تحقيق: عبد الله بن عبد المحسن التركي، دار هجر، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م.

٤١. **القرطبي:** تفسيره المسمى بجامع البيان عن تأويل آي القرآن، تحقيق: عبد الله بن عبد المحسن التركي، دار هجر، مصر، ط١، ٢٠٠١م.

٤٢. **الكلاعي:** إحكام صنعة الكلام، تحقيق: محمد رضوان الداية، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٦م.

٤٣. **محمد عبد المطلب:** البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط١، ١٩٩٤م.

٤٤. **محمد الهادي الطرابلسي:** خصائص الأسلوب في الشوقيات: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٦م.

٤٥. **محمد يونس عبد العال:** في النثر العربي قضايا وفنون ونصوص، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط١، ١٩٩٦م.

٤٦. **محمود صالح وإبراهيم النعانعة:** التداخل بين الرسالة والقصيدة عند الكتاب الفاطميين، مجلة جامعة دمشق، المجلد ٢٨، العدد الأول، ٢٠١٢.

٤٧. **المرزباني:** معجم الشعراء، تحقيق: فاروق اسليم، دار صادر، بيروت، ط١، ٢٠٠٥.

٤٨. **المرزوقي:** شرح ديوان الحماسة، تحقيق: أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩١م.

٤٩. **ابن وهب الكاتب:** البرهان في وجوه البيان، تحقيق: حفني محمد شرف، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٦٩،

٥٠. **وهب بن منبه:** كتاب التيجان في ملوك حمير، تحقيق ونشر: مركز الدراسات والأبحاث اليمنية، صنعاء، اليمن، ط١، ١٣٤٧هـ.

٥١. **وهيبة فوغالي:** الانزياح في شعر سميح القاسم "قصيدة عجائب قانا الجديدة" نموذجًا، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة أكلي مهند أولحاج، الجزائر، السنة الجامعية ٢٠١٢– ٢٠١٣م.

٥٢. **يمنى العيد:** تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط٣، ٢٠١٠م.