سياقات الصورة السردية في رسائل الصَّيْدِ؛

رسالة القاضي تاج الدين البارنباري
في صيد الملك الناصر بن قلاوون نموذجاً

إعداد

د / فاطمة عويس السيد علي الشيخ

مدرس بقسم الدراسات الأدبية

كلية دار العلوم - جامعة الفيوم

١٤٤٢هـ = ٢٠٢١م

سياقات الصورة السردية في رسائل الصَّيْد؛ رسالة القاضي تاج الدين البارنباري في صيد الملك الناصر بن قلاوون نموذجًا.

د. فاطمة عويس السيد علي الشيخ

مدرس بقسم الدراسات الأدبية – كلية دار العلوم، جامعة الفيوم–جمهورية مصر العربية.

البريد الإلكتروني:

fes00@fayoum.edu.eg

ملخص البحث:

تشكلت سياقات الصورة السردية في رسالة القاضي تاج الدين البارنباري في صيد السلطان الناصر بن قلاوون، وفق مقتضيات قصة الصيد العربي بعامة والمملوكي بوجه خاص؛ إذ يكتنف هذا البحث عناصر ثلاثة تمثل زوايا النص؛ هي السياق والصورة والسرد، في عملية تفاعلية لعناصر متداخلة كونت النسيج الداخلي للنص، فالصورة نقل لمعطيات الواقع عبر إعادة تشكيل المدركات في صورة حسية، تمازجها سياقات متعددة؛ منها اللغوي، والبلاغي، والذهني، والنوعي، والنصي، وهي مجموعة من السياقات تكشف الأطر الأساسية لعملية التصوير الإبداعية في رسائل الصيد المملوكية بوجه عام، وقد حاول البحث استنطاق هذه الصور المساهمة في تركيب مادة النص وقوفا علىٰ طبيعة تكوينها السردي في مقاربة مرنة، قوامها التذوق وفق السياق الفني والجمالي للنص المعطىٰ؛ ومن ثم استجلاء الصورة وفق سياقات خمسة؛ هي: السياق اللغوي، والسياق البلاغي، والسياق الذهني، والسياق النوعي، والسياق النصي.

الكلمات المفتاحية: السياق، الصورة السردية، رسائل الصيد، العصر المملوكي.

Contexts of the narrative image in the hunting letters; King Nasser bin Qalawun's hunting is a model.

Dr. Fatima Aweys Al , Sayed Ali Al , Sheikh
Teacher in the Department of Literary Studies - Dar al-Uloom College, Fayoum University-ArabRepublic of Egypt.
E-mail:fes00@fayoum.edu.eg

Abstract:

The narrative image contexts were formulated in the letter of Judge Taj Al-Din Al-Barnbari in the hunting of Sultan Al-Nasir bin Qalawun according to the requirements of the Arab hunting story generally and the Mamluk particularly. The current research handles three interconnected elements in an interactive process that formed the inner structure of the text. Those elements, which represent the aspects of the text, are: the context, the image, and the narration. The image is a transfer of the reality data by reconstructing the perceptions into a sensory form mixed with multiple contexts. These contexts are linguistic, rhetorical, mental, generic, and textual.The previously mentioned contexts reveal the basic frameworks for the creative depicting process in Mamluk hunting letters in general.The research attempted to identify these images that contribute to the composition of the text structure based on its narrative nature in a flexible approach.This approach depends mainly on appreciation according to the artistic and aesthetic context of the given text.Hence, the image can be clarified according to five contexts: the linguistic context, the rhetorical context, the mental context, the generic context, and the textual one.

Keywords: context, narrative image, hunting messages, Mamluk era**.**

توطئة:

هو الإنسانُ أينما حلَّ، ووقتما كان في أي زمان ومكان، شهوته السلطة، وغريزته البقاء، وقد تشكلت الصورة في سياقاتها وفق مقتضيات قصة الصيد(١) العربي بعامة والمملوكي بوجه خاص؛ إذ يكتنف هذا البحث عناصر ثلاثة تمثل زوايا النص؛ هي السياق(٢) والصورة والسرد، في عملية تفاعلية لعناصر متداخلة كونت النسيج الداخلي للنص.

(١) شهد العصر الأموي ميلاد فن الطَّرد في صورة الأراجيز، ثم جاء العصر العباسي فنظم الشعراء القصائد في وصفه. الصَّيْدُ والطَّرْد في الشعر العربي حتىٰ نهاية القرن الثاني الهجري، عباس مصطفي الصالحي، الطبعة الأولىٰ١٤٠٢هـ،١٩٨١م (المؤسسة الجامعية، بيروت، لبنان) ص٢٠٢، ٢٠٣. هذا فيما يتعلق بالشعر، أما النثر فقد ذكر الدارسون أن (عبد الحميد الكاتب) هو أول من نقل موضوع الصيد من الشعر إلىٰ النثر. تاريخ الأدب العربي؛ العصر الإسلامي، شوقي ضيف، الطبعة السابعة (دار المعارف، مصر) ص٤٧٨. وفي النثر العربي؛ قضايا وفنون ونصوص، محمد يونس عبد العال (لونجمان، القاهرة ١٩٩٦م) ص٢٢٣.

(٢) الجذر اللغوي (س، و، ق) يشير إلىٰ التتابع والاتصال والتوالي، ويعد فيرث **firth** زعيم هذا الاتجاه الذىٰ بلور النظرية السياقية مع وجود جذور لها عند عبد القاهر الجرجاني بتأسيسه لنظرية النظم بوصفها منهجا لدراسة جماليات العبارة، وذلك في كتابيه: دلائل الإعجاز، وأسرار البلاغة. السياق وأثره في المعنىٰ؛ دراسة أسلوبية، المهدي إبراهيم الغويل، (أكاديمية الفكر الجماهيري، ليبيا ٢٠١١م) ص١٣، ٥٦.

و"يتكون مصطلح السياق **Context** من السابقة اللاتينية **Cun** بمعنىٰ (مع)، و **Textus** التي تعني النص أو المتن"(١).

وقد عرفه الأستاذ الدكتور فوزي عيسى بأنه: "كل ما أحيط بالنص من أحداث وملابسات إلىٰ جانب شخصية كل من المتكلم والمستمع ومن يحيطون بهما إلىٰ جانب الظروف البيئية -الزمانية والمكانية- فكل هذه العناصر تساعد علىٰ كشف المعنىٰ وتوضيحه دون غموض أو تعقيد"(٢).

وهذه الرؤية تتفق مع رؤية الأستاذ الدكتور عيد بلبع التي تنص علىٰ أن سياق الشيء يحدد بالشيء نفسه، فلا يتحدد السياق في إطار بعينه، ولا يقف عند حد معين يمكن تحديده فيه، ويبقىٰ دالا متعدد الأوجه، مستعصيا علىٰ الحصر(٣).

في حين ذكر بعض الباحثين(٤) أن السياق إطار عام تنتظم فيه عناصر النص أو صورة كلية تنتظم بداخلها الصور الجزئية.

---

(١) السياق وتوجيه دلالة النص، عيد بلبع، الطبعة الأولىٰ١٤٢٩هـ ، ٢٠٠٨م (بلنسية، المدينة المنورة) ص١٢٦ . ومن الدراسات التي أصلت لنظرية السياق عند الغرب، السياق والنص =الشعري من البنية إلىٰ القراءة، علي آيت أوشان، الطبعة الأولىٰ١٤٢١هـ ، ٢٠٠٠م (دار الثقافة، الدار البيضاء) ص٥٥: ٩٩.

(٢)علم الدلالة؛ النظرية والتطبيق، فوزي عيسىٰ ورانيا فوزي عيسىٰ (دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية٢٠١٣م) ص١١١ .

(٣) السياق وتوجيه دلالة النص، ص ١٢٧: ١٣٣ .

(٤)منهم: عبد الرحمن بودرع في كتابه (منهج السياق في فهم النص، أوقاف قطر، مارس٢٠٠٦م) ص٤٣ . و أسامة عبد العزيز جاب الله في بحثه (السياق في الدراسات البلاغية والأصولية؛ دراسة تحليلية في ضوء نظرية السياق، مجلة الدراسات الإنسانية والأدبية، كلية الآداب، جامعة كفر الشيخ، يوليو٢٠٠٩م) ص٦ .

وأتفق مع الرأي القائل بأن سياق الشيء يحدد بالشيء نفسه، لأنها تكيف السياق علىٰ أوجه عدة وفق المقتضيات البحثية، وتعطي الباحث مساحة تطبيقية لتوظيفه علىٰ الوجه الذي يقتضيه البحث، الأمر الذي يدعم هدف هذا البحث من النظر إلىٰ الصورة السردية وفق سياقات متعددة، بوصفها شكلا من أشكال شعور الكاتب وانفعاله بالعالم الخارجي من خلال إعادة تشكيل المدركات الحسية والعقلية وصياغتها بطريقة ذاتية، تحمل بصمته وتضفي الحياة علىٰ ما تصوره؛ حيث يبني باللفظ والمعنىٰ وعمدتهما الخيال عناصر صورته.

إضافة إلىٰ خصائص النص موضوع الدراسة(١) في سرديته؛ فهو يتكون من بنية سردية متكاملة؛ سارد وشخصيات وزمان ومكان وأحداث وصراع، وكذلك الحبكة السردية من توتر وتصاعد الأحداث والحَلِّ؛ فقد ادرجت قصة الصيد في سياق حكائي قائم علىٰ عناصر سردية، تمنح النص خصوصية حكائية؛ إذ يبدأ بالصراع الذي يخوضه الصائد بحثا عن فريسته وانتقائه لها، وإيقاعه بها بوصفه رمزًا قيميا يجسد الشجاعة والفروسية، هذا الإرث العربي، وكذلك رمزًا سلطويا يتعلق بمنزلة الصائد الاجتماعية ونفوذه وفرض سيطرته علىٰ البريَّة؛ إنسيها ووحشيها عبر المعارك القتالية في ساحات الحرب وميادين القتال، فإذا ما هدأت حدتها كانت وجهته إلىٰ الصيد، تعزيزًا لنفوذه وسطوته.

(١) وهي رسالة من إنشاء القاضي (تاج الدين البارنباري) في صيد السلطان الناصر بن قلاوون كما سيرد لاحقا.

ومن هنا فإن البحث يهدف إلى دراسة سياقات الصورة السردية في رسائل الصَّيد في العصر المملوكي من خلال هذا النص، هذه النصوص الثرية في مادتها بالمكونات الثقافية للمجتمع آنذاك، لأن الصورة نقل لمعطيات الواقع عبر إعادة تشكيل المدركات في صورة حسية، تمازجها سياقات متعددة(١)؛ منها اللغوي، والبلاغي، والذهني، والنوعي، والنصي، وهي مجموعة من السياقات تحيط بالصورة من الداخل والخارج، فندرس الصورة بوصفها تصويرا وتخييلا وإبداعًا إنسانيًا، ووسيلة تواصلية ذات منحىٰ تداولي، فالمتلقي له حضور من الأهمية بمكان لتأويلها ومَلْء فراغاتها والتفاعل معها. إذن الصورة السردية "لغوية تخييلية وإبداعية وإنسانية، تتشكل في رحم السرد، وتتفاعل مع مجموعة من المكونات التي تشكل الحبكة السردية"(٢). فإذا ما نظرنا إليها في سياقاتها المختلفة، تكشَّفت الأطر الأساسية لعملية التصوير الإبداعية في رسائل الصيد المملوكية بوجه عام.

---

(١) فصل مجموعة من الدارسين الصورة الشعرية عن الصورة السردية، وتبنوا دراسة الصورة السردية في إطار السياق، وهذه الرؤية قد تبناها محمد أنقار وتلامذته جميل حمداوي وشرف الدين مجدولين وحميد لحمداني.

(٢) بلاغة الصورة السردية في القصة القصيرة؛ نحو مقاربة بلاغية جديدة للصورة السردية، جميل حمداوي، الطبعة الأولىٰ٢٠١٤م (مطبعة بني ازناسن سلا- المغرب، سلسلة شرفات، العدد واحد وأربعون، ص١١. وهناك تأريخ لمفهوم الصورة في النقد الغربي وعند العرب، ص٢٦: ٣١.

إن الدراسات النقدية – في الأغلب الأعم– لم تدرس الصورة السردية بمعزل عن الصورة الشعرية بوصفها طريقة للتشكيل والتصوير، كما أنها لم تربطها بجنس أدبي بوصفها إبداعًا إنسانيا "موادها البلاغة واللغة، ورؤيتها إنسانية محضة، وغايتها الوظيفة الفنية والجمالية، مراعاة مجموعة من السياقات التي تحيط بالصورة من الداخل والخارج"(١).

ويحاول البحث استنطاق الصور المساهمة في تركيب مادة النص للوقوف علىٰ طبيعة تكوينها السردي، فالصورة روح العمل الإبداعي، وتشكلها ينبع من قيمته الإبداعية، لذا فهي تكشف عن خصوصيته وعلاقته بالقيم الإنسانية والحياتية وصولا إلىٰ رحابة العمل الإبداعي بعيدا عن صرامة المناهج النقدية في مقاربة مرنة، قوامها التذوق وفق السياق الفني والجمالي للنص المعطىٰ؛ ومن ثم سيتم استجلاء الصورة وفق سياقات خمسة كما سنرىٰ.

ولعل الوقت قد حان للتنقيب في جوهر النثر العربي وفق لحظة تأمل في رسائل الصيدية في العصر المملوكي لاستنطاق معالمها، وتسليط الضوء علىٰ هذا الجانب من تراثنا القديم في قراءة لرسم خطوطه، وما يستتبعه من قراءة تنويرية لسياقات هذه المادة التي خلفها العصر المملوكي، لتعميق معرفتنا بجمالياتها، وتحليل مقومات البناء السردي في إطار الصورة، وكيفية تشكل الصياغة الأدبية لها في سياقاتها المتعددة، استنطاقًا لتشكلات الوعي في هذه الحقبة التاريخية، ومن هنا كانت القراءة في رسالة من إنشاء القاضي

(١) بلاغة الصورة السردية في القصة القصيرة، ص٨.

تاج الدين البارنباري(١) في صيد السلطان الناصر بن قلاوون(٢)، بوصفها نموذجا لرسائل الصيد في هذا العصر، وقد اتبعت في هذه الدراسة المنهج

(١) القاضي تاج الدين البارنباري (٧٥٦-٦٩٦) هـ: هو مُحَمَّد بن مُحَمَّد بن عبد المنعم، القاضي الكاتب الناظم الناثر تاج الدين أبو سعد السَّعْدِيّ المعروف بـ(ابن البارنباري) بباء موحدة وألف بعدها راء ونون بعدها باء موحدة أيضا وبعد الألف راء أخرىٰ ثم ياء النسب، صاحب ديوان الإنشاء بطرابلس، مولده في شهر ربيع الأول سنة سِت وتسعين وستمائة، وكتب الإنشاء في الدولة الناصرية سنة ثلاث عشرة وسبعمائة، ولم يزل من أعيان كُتَّاب الإنشاء إلىٰ أن توفي القاضي بهاء الدين أبو بكر بن غانم فرسم السلطان للقاضي تاج الدين بالتوجه إلىٰ ديوان الإنشاء بطرابلس مكان صاحبه في سنة أربع وثلاثين وسبعمائة، فرأس هناك وأحسن إلىٰ الناس حتىٰ رسم له بالخروج، فحضر إلىٰ دمشق في أواخر سنة سبع وأربعين وسبعمائة، وأقام بها مدة ثم توجه إلىٰ القاهرة ثم عاد مرة أخرىٰ إلىٰ دمشق، وتوفي في أوائل شهر ربيع الأول سنة ست وخمسين وسبعمائة بالقدس. الوافي بالوافيات، صلاح الدين بن أيبك الصفدي، تحقيق: أحمد الأرناؤوط، وتركي مصطفىٰ، الطبعة الأولىٰ١٤٢٠هـ، ٢٠٠٠م (دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان) ١/ ١٩٥.

(٢) الناصر بن قلاوون: هو الملك الناصر ناصر الدين ابن السلطان الملك المنصور سيف الدين الصَّالحي (٦٨٤: ٧٤١)هـ، التاسع من ملوك الترك بالديار المصرية، بويع بالسلطنة بعد مقتل أخيه الأشرف خليل وذلك يوم الخميس ثامن عشر المحرم سنة ثلاث وتسعين وستمائة، =وكان له من العمر نحو تسع سنين، من أعظم ملوك الترك وكان نموذجا أمثل لرجل الدولة، عرف بحزمه ودهائه، وأمه خوند أشلون بنت الأمير نكاىٰ. أعيان العصر وأعوان النصر، صلاح الدين بن أيبك الصفدي، تحقيق: علي أبو زيد، الطبعة الأولىٰ ١٤١٨هـ،١٩٩٨م (دار الفكر، دمشق) ٥/ ٧٦: ٩٧.

الوصفي التحليلي، للكشف عن استراتيجية الصورة من خلال سياقات خمسة؛ هي: السياق اللغوي، والسياق البلاغي، والسياق الذهني، والسياق النوعي، والسياق النصي.

أولاً: السياق اللغوي:

تكمن القيمة الفنية للصورة السردية في القدرة علىٰ توظيف الإمكانات اللغوية في توصيف القيم الاجتماعية والثقافية والنفسية داخل المتن الحكائي لرسائل الصيد، وتشكيل مضمون الخطاب باستدعاء الدلالات ومنح أبعاد جمالية للشيء الموصوف؛ فاللغة أساس العمل السردي ومادة بنائه، كما عبر عبد الملك مرتاض عن ذلك بقوله: "إنما الوصف ابن اللغة، والأناقة التعبيرية ابنتها، والمكونات الأسلوبية مظهر من مظاهرها، وثمرة طيبة من ثمراتها"(١).

وبدائع الزهور في وقائع الدهور، محمد بن أحمد بن إياس الحنفي، تحقيق: محمد مصطفىٰ، الطبعة الأولىٰ١٤٠٤هـ ، ١٩٨٤م (دار إحياء الكتب العربية، القاهرة) ١/ ٣٧٨. ونزهة الناظر في سيرة الملك الناصر، موسىٰ بن محمد بن يحيىٰ اليوسفي، تحقيق: أحمد حطيط، الطبعة الأولىٰ ١٤٠٦هـ ،١٩٨٦م (عالم الكتب، بيروت) ص٩٩.

(١) في نظرية الرواية؛ بحث في تقنيات السرد، عبدالملك مرتاض (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر ١٩٩٨م) ص٢٥٥.

وبالنظر إلىٰ الحدود اللغوية للصورة داخل المتن السردي لرسائل الصيد، نجد طابعا تكوينيا يشكله السياق بوصفه نسيجا مندغما مع بقية مكونات الحكي؛ من شخصيات ومشاهد ووقائع وفضاء وتشويق.

ويحدد السياق اللغوي العلاقات بين الكلمة وما يحيط بها داخل النص اللغوي مع مراعاة القيمة الدلالية؛ فالكلمة يتحدد معناها من خلال علاقاتها مع الكلمات الأخرىٰ في النظم(١). وأعني بذلك تشخيص اللغة الأديبة التي تم توظيفها في الصورة، وبيان سجلها التداولي من بنية أصوات وجمل وتراكيب ضمن سياقها النصي ووظائفها التعبيرية حين يذعن السياق لماهية الحكي، توظيفا لمعاني الكلمات في سياقها، وإضفاء صفة الجمال أو الفنية عليها فيما يعرف بالتناسق اللفظي وفق السياق الحكائي.

ورسائل الصيد وصفية من الدرجة الأولىٰ، فحين نصف الأماكن أو المناظر الطبيعية، ننقلها لخيال المتلقي في حيز يعاد تشكيله من قبل السارد وفق تأثير جمالي لما له من خيال خصب، ظهر ذلك جليا في تمثل الرحلة إلىٰ الصيد حين كتب البارنباري قائلا: "وفي خِلالِ كُلِّ عام تُصْرفُ عَزَائِمُه الشَّريفةُ إلى ابتغاء صَيْدِ الوَحْشِ والطَّيْرِ: لما في ذلك من تَمْرِينِ النُّفوسِ على اكتساب التَّأييد، وحُصُولِ المَسَرَّةِ بكلِّ ظَفَرٍ جَدِيد؛ فَيَرسُم - خَلَّد اللهُ سُلطانَه - فِي الوَقْتِ الَّذى يَرْسُمُ به من مَشْتَى كلِّ عامٍ بإخراج الدِّهْليزِ المَنْصورِ فيُنْصَبُ فِي بَرِّ الجِيزة بسَفْحِ الهَرَمِ، في ساعةٍ مُباركَةٍ، آخذةٍ في إقْبالِ الجُودِ والكَرَمِ، فتمدُّ بالتَّأْييدِ أطْنَابُه، وتُرْفعُ على عُمُدِ النَّصْرِ قبابُه، ويُحاطُ بحراسةِ

(١) علم الدلالة؛ النظرية والتطبيق، ص١١٤.

الملائكةِ الكرامِ رِحَابُه؛ وتَضـــربُ خيامُ الأُمَرَاءِ حَوْلَه وِطَاقا، وتَحُفُّ به مِثْلَ النُّجوم بالبَدْرِ إشْرَاقا"(١).

يتمازج الوصف مع السرد، فيشكل السرد إداة الحركة الزمنية للحكي، بينما يشكل الوصف صورة المكان الذىٰ تجري فيه أحداث الصيد، وعبرهما ينشأ فضاء النص في بُعْدٍ أفقي يمثل السيرورة الزمنية التي حددها الكاتب بـــ(وفي خِلالِ كُلِّ عام) ليفتح المجال العددي لتمثلها من قبل المتلقي دون تحديد عدد معين، وآخر عمودي يشير إلىٰ المكان الذي تجري فيه الأحداث، هذا المكان الذىٰ تجري فيه الأحداث واقعي محسوس، مما دفع السارد إلىٰ الوصف الدقيق له عبر اللغة التي وجهت مسار السرد، ليطبع بالحال الشعوري للشخصيات، فشكل فضاء مفتوحًا لحيز جغرافي حدده الكاتب بسفح الهرم في بر الجيزة ثم عبور النيل وصولا إلىٰ مكان الصيد، وقد حاولت الصورة تجسيم معطيات الواقع الخارجي بواسطة اللغة؛ فنجد (مشتىٰ، الدِّهليز، فينصب، بر، سفح) في توصيف للمساحة الجغرافية التىٰ تنصب فيها الخيام، ثم (ترفع، عمد، قبابه، يحاط، رحابه) في تحديد للقبة السلطانية محل إقامة السلطان، ثم (تضرب، خيام الأمراء، حوله، وطاقا) في إشارة لما حوله من خيام مرافقيه من الإمراء.

(١) صبح الأعشىٰ، لأبي العباس أحمد القلقشندي (دار الكتب المصرية، القاهرة ١٣٤٠هـ، ١٩٢٢م) ١٤/ ١٦٥.

نحن أمام صورة وصفية لمكان الشَّتْوَةِ المخصص لإقامة ركب السلطان وقت الصيد، وقد وضع السارد إطارا له بسفح[1] الهرم في بر الجيزة، واعتمد في معجمه اللغوي علىٰ أفعال المضارعة التي تشير إلىٰ الاستمرارية والتجدد إضافة إلىٰ النشاط؛ فنجد (يُنْصَبُ، تمدُّ، تُرْفَعُ، يُحاطُ، تَضِرب، تَحُفَّ) هذا الفضاء المكاني المطلق الذي اعتمد في تشكيل صورته علىٰ الرسم بالكلمات، فالأفعال (ينصب، تمد، ترفع، تضرب) ذات دلالة تتعلق بتهيئة المكان للإعاشة؛ فكان النَّصبُ[2] للدِّهليز[3]، وهي المساحة ما بين الباب والدار حيث المشتىٰ[4] في هذا المكان الخالي، مع ما تحمله اللفظة من دلالات الإعياء من العناء نتيجة الجهد المبذول في نصبه، كما عكست مدىٰ اتساعه الذىٰ ظهر في عدد الجنود مع ما تتمتع به حاشية السلطان من العدة والعتاد وقد أدركهم العناء لمشقة هذا العمل، وكذلك يحمل دلالة اتساعه

(١) السَّفُح: عُرْضُ الجبل حيث يَسْفَحُ فيه الماءُ، جمعه سُفُوح. لسان العرب، مادة (سفح).

(٢) النَّصْبُ: وَضْعُ الشيء ورفعه. لسان العرب، مادة (نصب).

(٣) الدِّهليز: الدِّلِّيج بالكسر ما بين الباب والدار، فارسي معرب، جمعه الدَّهالِيز. لسان العرب، مادة (دهلز).

(٤) المَشْتَىٰ: المكان الذي يقام به في الشَّتْوة. لسان العرب، مادة (شتا).

التي أشار إليه تفصيلا في (فتمد[١] أطنابه[٢]، وترفع[٣] علىٰ عمد[٤] النصر قبابه[٥]، وتضرب[٦] خيام الأمراء حوله وطاقا[٧]). فالجملة الوصفية الأولىٰ تصور عملية ضرب السُّرادق من وضع الأوتاد وربطها بحبل الخباء، والشد عليها مع ما تحمله لفظة (تمدُّ) من الجذب والمطل لإحكام الرباط وكان من الذكاء بمكان أن استخدام لفظ (الأطناب) للدلالة علىٰ عملية إقامة الدهليز، لما فيها من دلالة الشد والجذب والمطل إضافة إلىٰ مفردات الوتد والخباء مع دلالة الإحكام.

(١) المَدُّ: الجَذْب والمَطْلُ. لسان العرب، مادة (مدد).

(٢) الطُّنْبُ والطُّنُبُ: حبل الخِباء والسُّرادق، جمعه أطناب وطِنَبَةٌ. لسان العرب، مادة (طنب).

(٣) الرَّفَعُ: نقيض الخفض في كل شيء. لسان العرب، مادة (رفع).

(٤) العِمَادُ: البناء الرفيع المُعْمدَ، جمعة عُمدُ، وقيل هو العمود الذىٰ تحامل الثِّقلُ عليه من فوق كالسقف يُعْمَدُ بالأساطين المنصوبة. لسان العرب، مادة (عمد).

(٥) القُبَّةُ: هي البناء من الأَدَم خاصة، والجمع قُبَبٌ وقِبابٌ. لسان العرب، مادة (قبب).

(٦) ضرب الوتد يضربه ضَرْبا: دَقَّه حتىٰ رسب في الأرض، والضارب قطعة من الأرض غليظة تستطيل في السهل، وقيل المكان ذو الشجر. لسان العرب، مادة (ضرب).

(٧) الوطاق: لفظ تركي أصله: أوتاق، وهو اسم للخيمة الكبيرة تعد للعظماء، جمعه وطاقات. تأصيل ما ورد في تاريخ الجبرتي من الدخيل، أحمد السعيد سليمان (دار المعارف، القاهرة١٩٧٩م) ص١٩٨، ١٩٩. ومعجم الألفاظ التاريخية في العصر المملوكي، محمد أحمد دهمان، الطبعة الأولىٰ ١٤١٠ه،١٩٩٠م (دار الفكر، دمشق) ص١٥٥. وسيرد تفصيلا في ص(١٦) من البحث ذاته.

أما الجملة الوصفية الثانية (وترفع علىٰ عمد النصر قبابه)، فتصور عملية رفع القباب، إذ رفعت العُمُد، وهي القضبان الحديدية التىٰ تحامل عليها الثِّقْلُ، ليشد عليها الأدم (الجلد) فتضرب، ومن دقة التصوير أن أضاف لفظة (النصر) إلىٰ (عُمُد) وكأن النصر بناء مُعْمَد يتجسد لوضع السقف فوقه، مع ما تحمل من دلالة الخير الوفير، والنصر الميمون، والتوفيق المأمول للسلطان في صيده.

أما الجملة الوصفية الثالثة للدهليز (وتضرب خيام الأمراء حوله وطاقا)، فتصور عملية دق الأوتاد في الأرض لنصب خيام الأمراء، مع ما تحمله لفظة (تضرب) من دلالة الأرض التي تستطيل في السهل وربما يحوطها الشجر، فالأوتاد تدق لنصب الخيام، هذه البيوت المستديرة من عيدان الشجر(١)، التىٰ تحوط قباب السلطان فتحمل معني الإحاطة والحفظ التي صورها تفصيلا في جملة (وتَحُفُّ به مثل النجوم بالبدر إشراقا) مع ما تحمل لفظة (تحُفُّ) من الإحداق والعكوف، وكأنهم أحدقوا به واستداورا حوله إحكاما لحفظه وصونه، مما كان مدعاة لوضع صورة تشبيهة تصور استدارتهم حوله بالنجوم حول البدر.

هذا الحفظ للسلطان لم يقتصر علىٰ البشر إنما تعداه إلىٰ الملائكة، فإذا كان الأمراء جند السلطان في الأرض، فالملائكة جند الله المسخرين لحفظه؛ يقول (ويحاط بحراسة الملائكة الكرام رحابه)، مع ما تحملة لفظة (رحابه)

(١) جمعها: خَيْمات وخِيام وخِيَمٌ وخَيْمٌ، وقيل إن الخيمة تكون الخِرَق المعمولة بالأطناب. لسان العرب، مادة (خيم).

من الاتساع في الأرض، لتشمل كل ما يحوط هذا المشتىٰ، فهو محفوظ ومتعهد بحراسته سواء من ملائكة السماء أو ثقات الأرض من حاشية السلطان.

إذن الصورة الوصفية المحددة بسفح الهرم، شكلها السارد عبر الكلمات معتمدًا علىٰ معجمه اللغوي الذي عكس دلالات تتعلق بالحركة وهي المطلب لهذه المرحلة وهذا الوقت من زمن الصيد؛ حيث تهيئة المكان للإقامة، وكان اختيارا موفقا للمحزون اللغوي في إطار تنظيم اللوحة الصيدية.

ولم يقتصر الأمر علىٰ المفردات، بل تعداه إلىٰ الرتب المحفوظة للجملة؛ فنجد تقديما للجار والمجرور علىٰ الفاعل في إطار الفصل بينه وبين الفعل في قوله (فتمد بالتأييد أطنابه، وترفع علىٰ عمد النصر قبابه، ويحاط بحراسة الملائكة الكرام رحابه)، وهو عدول في الأسلوب يشكل دفقات تعبيرية لتسيق اللفظة داخل الجملة، وكذلك تنسيق الجملة مع الجمل الأخرىٰ في إطار اللوحة الكلية في تناسق لفظي يحمل معاني التأييد والنصر والإحاطة لهذا الموكب المبارك، كما تعكس رغبة الكاتب وولاءه ليحمل السياق اللغوي هذا المعني ويؤديه جماليا عبر العلاقات الأفقية المتمثلة في الفاعلية، والعلاقات الرأسية التي شكلها التقديم والتأخير في إطار الصورة.

إذن يرتبط المكان وفق رؤية (حسن بحراوي)[1] بالحال الشعوري في هذا المشهد الوصفي، ومن العناصر المكونة للحدث في تنظيم درامي يعطي للسرد تماسكه وانسجامه وفق فضاء جغرافي تتحرك فيه الشخصيات، وقد حدد له مسارًا من مكان التخييم في سفح الهرم، انتقالا إلىٰ مكان الصيد في الغابات عبر عبور النيل.

إذن قيمة الكلمة وتحديد ماهيتها مستنبط من السياق، وهذا الأمر متمثل في النص؛ من ذلك تصوير السارد لوقت عودة الركب بعد انتهاء عملية الصيد إلىٰ المخيم؛ يقول: "وَلَمْ يَزَلْ – خَلَّدَ اللهُ تعالى سُلْطانَه –عامَّةَ يَوْمِه مُتَوغِّلاً فِي التَّمتُّعِ بلَذَّاتِ صُيُودِه، وأوقات سُعُودِه، وحُصُولِ أَرَبِه ومَقْصُودِه، وجُنُودُ الملائكةِ حَافُّونَ به وبجنُودِه؛ حتَّى يَنْسَخَ النَّهارَ الليلُ بظَلْمائِهِ، ويَلْمعَ الطَّارِقُ بأضْوائِهِ؛ فيعودُ عند ذلك الرِّكابُ الشريفُ إلى المُخَيَّم المَنْصور والجَوَارِح كَاسِبَه، والأقْدارُ وَاهِبَه؛ والجَوَارِح مَسْرُوره، والطُّيور مَأْسُوره؛ والنُّفوسُ مُمَتَّعه، والمَواهِبُ مُنَوَّعَه، والأرْجاءُ مُضَوَّعَه، واللهُ تعالى مَعَ سُلطانِه بكَلاَءتِه: "ومن كانَ مَعَ اللهِ كان اللهُ مَعَه"؛ فيرفع أمامَه فَانُوسانِ تَوْءَمان، كأنهما كَوْكبانِ بينهما اقْتِران، أو فَرْقَدانَ رَفَعَتْها يَدَان؛ فيدْنُو إلى مُخَيَّمِه المنصورِ في سُرَادقِ العِزِّ الحَفِيل، وعِصابَةِ النَّصْر الأثِيل، وتَتَرجَّلُ الانْصارُ قِبَل فُسْطَاطِه المعظَّم على قَدْرِ مِيل؛ ويُسعى بالشُّموعِ لتَلَقِّيه، ويُسَوَّى تَخْتُ المُلْك

(١) بنية الشكل الروائي؛ الفضاء، الزمن، الشخصية، حسن بحراوي، الطبعة الأولىٰ ١٩٩٠م (المركز الثقافي العربي، بيروت) ص٣٠، ٣٢.

لتَرَقِّيه؛ فعند ذلك يطوفُ بالدهليز المَنْصورِ أمَراءُ الحَرَسِ بالشُّمُوعِ المَرْفُوعه، والمَزَاهر المَسْمُوعه"(١).

صورة وصفية لعودة الركب إلىٰ مكان التخييم بعد يوم حافل بالصيد، يتخللها صورة تشبيهية للمخيم في الليل، اعتمد فيها الكاتب علىٰ تكرار أصوات بعينها بما يتلاءم مع السياق إضافة إلىٰ المعجم اللغوي للألفاظ داخل فضاء الصورة؛ إذ يستغل الكاتب الإمكانات الصوتية واللغوية ليشكل نسقا خاصا يكشف عن مكنون ذاته عبر التوفيق بين الإمكانية الشكلية والإمكانية المضمونية، تمثلت الشكلية في السجع والتوازي للفاصلة عبر تكرار أصوات بعينها علىٰ رأسها صوت (الهاء) في تسعة عشر موضعًا؛ إذ يتمركز في (سُلْطانه، صُيُوده، سُعُودِه، مَقْصُودِه، بجُنوده/ بظَلْمائِه، بأضْوائِه/ كَاسِبَه، وَاهِبَه/ مَسْرُوره، مأْسُوره/ مُمتَعَّه، مُنَوَّعَه، مُضَوَّعه، معه/ لتلقيه، لترقيه/ المرفوعه، المسموعه)، إضافة إلىٰ تكراره في حشو الجمل ثماني مرات؛ هي (يومه، أربه، به، سلطانه، بكَلاَءته، أمامه، مخيمه، فسطاطه) أغلبها إشارة إلىٰ السلطان بضمير الغائب، وكأنه إذ أشار إليه غيبة، عزَّ عليه أن يشير إلىٰ غيره حضورًا، فغيب الفاصلة عبر تكرار صوت (الهاء) في خط إيقاعي باعث للنغم من خلال صوت مهموس يضيق معه مجرىٰ الهواء، فيصدر حفيفا يسمع، مما يتناسب مع الحركة الإيقاعية للأصوات الرخوة التي تعطي نبرة حانية يسترسل من خلالها الكاتب في السرد بصوت متماسك، يضفي الهدوء والسكون بما يشيعه من إيقاع هامس مشبعٍ بأجواء

(١) صبح الأعشىٰ، ١٤/ ١٦٨.

الفرح والرضـا، ويبعث علىٰ السـكون لغلق الدائرة عبر الفاصـلة بنغمات خفيفة تشـبع الذات بأجواء الهدوء آخر يوم الصـيد، وصـولا إلىٰ الراحة في محل التخييم، وهو ما يتناسب مع نهاية يوم حافل بالنشاط يحيل إلىٰ الهدوء بعده بوصـفه راحة جسـدية لتجديد النشـاط في اليوم التالي، كما تعطي بنية التكرار لصوت (الهاء) شكلا أفقيا، يعمل علىٰ تراكم الإيقاع لهذا الصوت المهموس، مما يحيل إلىٰ السـكون عبر الأجواء الهامسـة في حالة نفسـية توحي بالهدوء وطلب الراحة.

هذا بالإضـافة إلىٰ صـوتي (النون) و(اللام) اللذين تكررا في ثلاثة مواضـع في الفاصـلة؛ هي (توءمان، اقتران، يدان)، واللام في (الحفيل، الأثيل، ميل)، وثلاث مرات في الحشـو (فانوسـان، كوكبان، فرقدان). وهما من الأصـوات المجهورة التي تُمنح طبيعـة إيحـائيـة وفقـا لمخـارجهـا تتلاءم مع العـاطفـة الجياشـة، فهي تنماز بالشـدة في السـمع نتيجة خروج الهواء من حيز الأسـنان والشفتين، كما أنهما من أكثر الأصوات وضوحا وأقربها إلىٰ أصوات اللين، لذا سميت بـ (أشباه أصوات اللين)[1]، فهي حلقة وسطىٰ بين أصوات اللين والأصوات السـاكنة، مما أهَّلها لمناسبة الفاصلة المهموسة السـاكنة لصوت (الهاء).

(١) الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، الطبعة الخامسة١٩٧٥م (مكتبة الأنجلو المصرية، مصر) ص٢٧.

وصـوت (اللام) من الأصـوات الجـانبيـة الزلقيـة(١)، وتكراره يحمـل مضـمونا إيحائيا بمعاني الهدوء والفتور، مما يتناسـب مع حال الركب آخر نهار الصـيد، كما يحمل دلالة إيحائية بالتعب والفتور والحاجة إلىٰ الراحة، ودلالة ضمنية بالنصر ومقدار الصيد الوفير الذىٰ دل عليه الشعور بالإرهاق والحاجة إلىٰ الراحة وبخاصة مع انسدال ستار الليل ولمعان الطارق.

أما صوت (النون) فهو من الأصوات المتسربة عبر الأنف، لذا يصدر نغمًا شـجيًّا وبخاصـة مع سـبقه بحركة المد (الألف)، فانطلاق الهواء مع المد يعقبه نغمية (النون) بما تحمل من صفة الانفجارية إضافة إلىٰ حفيفها الأنفي ذي النغم، مما يتناسـب مع حال الفرح والسـرور التي عمت الموكب حال وصـوله محل التخييم وقد أضـاء النور المكان عبر فانوسين قد رفعا كأنهما كوكبان في احتفالية العز وعصابة النصر.

هذه الصورة اعتمد فيها الكاتب علىٰ تكرار وحدات صوتية متوالية تحمل دفقات إيقاعية، تمثل طاقة دلالية عبر تسـخير قدراته اللغوية في توزيع الأصـوات عبر الفواصـل، بما تحوي من قيم إيحائية؛ فتكرار الحرف ينتج تتابعات صـوتية تعمل علىٰ تقوية الجرس الإيقاعي مما يضـفي "بُعْدًا نغميًّا يعد مكونا تتضـمنه العناصـر اللسـانية، الأمر الذىٰ يفضـي إلىٰ اكتسـاء هذه العناصـر إيقاعا خاصـا هو مكون ذاتي في اللغة ينبثق عن طبيعة الفونيمات نفسها"(٢).

(١) إذ يمر الهواء جانبي اللسان. الأصوات اللغوية، ص٢٨.

(٢) البنىٰ الأسلوبية؛ دراسة في أنشودة المطر للسياب، حسن ناظم، الطبعة الأولىٰ ٢٠٠٢م (المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب) ص٩٨.

وهناك ملحظ من الأهمية بمكان في إطار السياق اللغوي، فإن الكاتب تخير من الأفعال ما يحكىٰ تفاصيل الصورة التي يرسمها -صورة محاكية- فعندما صور مغيب الشمس وإنسدال الليل، استخدام اللفظ (ينسخ، يلمع) في قوله (حتىٰ ينسخ النهار الليل بظلمائه، ويلمع الطارق بأضوائه) في إطار تجسيدي لليل وكأنه يبطل النهار ويقوم مقامه مع ما يحمله من دلالة التبديل مع الإبطال(١). وكذلك دلالة الزمن للمعان الطارق، هذا النجم الذىٰ يظهر ليلا، وفي بروقه ووضوح ضوئه دلالة الدخول في وقت الليل.

كذلك اختيار لفظ (يدنو، تترجل) في توصيف وضعي لحال السلطان وحاشيته وقت اقترابه من مخيمه، فما يكاد يقترب قدر ميل من مخيمه إلا ترجل الأنصار إذ نزلوا عن دوابهم في سرادق حفيل(٢) لمرور الموكب السلطاني، وقد استخدام الكاتب معجما لغويا خاصا بتفاصيل المكان من (سرادق، فسطاطه، تخت الملك، الدهليز) فما يكاد يصل الموكب إلىٰ المخيم قدر ميل إلا احتشد القوم في استقبال السلطان، شمل هذا (السُّرادق)(٣) وهو ما أحاط بالبناء في نطاق ميل، والفسطاط(٤) وهو البناء

(١) النَّسْخُ: تبديل الشيء من الشيء وهو غيره، أو إبطال الشيء وإقامة آخر مقامه. لسان العرب، مادة (نسخ).

(٢) حَفل القومُ: اجتمعوا واحتشدوا. لسان العرب، مادة (حفل).

(٣) السُّرادق: ما أحاط بالبناء والجمع سُرادقات. لسان العرب، مادة (سردق).

(٤) الفُسطاط : بيت من شَعر. لسان العرب، مادة (فسط).

ذاته الذي يقيم فيه السلطان، والتَّخْتُ[1] وهو سرير السلطنة الذي يمهد ويسوىٰ لراحة السلطان، ثم الحرس وسهرهم في حفظ السلطان وطوفهم الدهليز بالشموع والمزاهر.

ومن الملاحظ –أيضًا– علىٰ المعجم اللغوي استخدام ألفاظ معربة سواء أكانت عن الفارسية مثل (دهليز، تخت)، أو عن التركية مثل (وطاق)، هذا اللفظ الذي ذكرته المصادر العربية في العصرين الأيوبي والمملوكي علىٰ أنه المخيم الذي كان يقام أثناء سير المعارك في الموقع المتقدم، يكون مقرا لقيادة الملك أو السلطان[2]، وورد ضمن معجم البارنباري في هذا النص إشارة إلىٰ مخيم السلطان قلاوون الذي أعد له أثناء صيده، مما يؤصل للألفاظ المعربة داخل المعجم العربي؛ فقراءة عوالم النص النثري للعصر المملوكي، تكشف ثقافة الكاتب المملوكي عبر الخلق الخيالي وإذعان السياق اللغوي لماهية الحكي، لتكوين نسيج مندغم مع بقية المكونات من مشاهد وفضاء وتشويق في تشابك بين الوحدات اللغوية التي يتكون منها النص.

(١) التَّخْتُ: لفظ فارسي معناه: كرسي أو منبر، وفي الاصطلاح: التخت سرير السلطنة الذي يجلس عليه السلطان في المواكب والاجتماعات العامة، ليكون مميزا عن غيره من الناس أو حتىٰ لا يساويه أحد منهم. معجم المصطلحات والألقاب التاريخية، مصطفىٰ عبد الكريم الخطيب، الطبعة الأولىٰ ١٤١٦هـ، ١٩٩٦م (مؤسسة الرسالة، بيروت) ص١٠٢.

(٢) معجم المصطلحات والألقاب التاريخية، ص٤٤٢، ٤٤٣.

ثانيا: السياق البلاغي:

إن استجلاء الصياغة الفنية للصورة، استجلاء للموروث وتجليات تشكله، وقوفا علىٰ الإمكانات التي يتيحها النص تبعا لصياغته، واعتمادا علىٰ سياقات الصورة وفق معايير البلاغة، ومدىٰ اتفاق الصورة مع ما تعارف عليه العرب في صيدهم وفق آلياته وأركانه، مما يستلزم استحضار الوظائف التصويرية التي تقوم بها اللغة كما تتطلب مقتضيات البلاغة.

وينصبُّ هذا السياق علىٰ المكونات البلاغية التي تشكل الصورة داخل هذا النص، الذي ينماز برحابة التصوير وتداخل مكوناته، فالصورة الواحدة التي يرسمها الكاتب للمصيد مثلا، يجتمع فيها التشبيه والاستعارة إضافة إلىٰ الاستبطان في تصوير الحال الوجدانية القائمة علىٰ الانفعالات والمشاعر الداخلية التي تعبر عن حال الصائد الفرح الجزل أو حال المصيد وقد أوقع به، كل هذا في إطار عام لصورة وصفية تتعدىٰ الطابع التزييني إلىٰ الطابع الدلالي والوظيفي، وقد يعمد فيها -أيضا- إلىٰ المفارقة أو توظيف اللون مثلا، مما يميز الصورة داخل رسائل الصيد المملوكية في سياقها البلاغي؛ إذ تتجاوز التصنيف وتعانق رحابة التعبير الإنساني وتكيف تحولاته تبعا للقيم الجمالية المتحققة فيها بالفعل، حينها تصبح الصورة ترجمة لحال إنسانية تجسد القيم التي تصورها.

والوصف في هذا النص خَلاَّقُ(١)، يسيطر علىٰ مجموع الحكي، ويشيد المعنىٰ بتحوراته في أكثر مقاطعها، ومن الملاحظ أن السارد تعرض بلاغيًا لتشكيل صورتين كليتين تنظمان داخلهما جميع المكونات البلاغية وفق مفارقة تصويرية تشمل النص كله، والمفارقة التصويرية تقنية فنية لإبراز التفاوت بين طرفين متقابلين؛ فقد وظفت في هذه الرسالة من خلال لوحتين؛ الأولىٰ بين الصائد والمصيد من الطيور، والثانية بين الصائد والمصيد من الحيوانات، فكما أن من الطيور صائد منها مصيد، وكذلك الحيوانات في وضعين متنافضين حين يصور السارد طرفي المفارقة من الواقع المعيش آنذاك، ومن خلال مقابلة كل من الطرفين بالآخر تحدث المفارقة.

الصورة الأولى: المفارقة التصويرية بين الصائد والمصيد من الطيور:

وفقا لقانون الصيد وطبائع الحيوانات، فإن لكل حيوان سلاحه الذي يدافع به عن نفسه، "فإذا ما استشعر الخطر فَزَعَ إلىٰ سلاحه كما يفزع المقاتل إلىٰ سيفه"(٢). لذا وجب علىٰ الصائد معرفة مواطن قوة المصيد وضعفه، وسبل التغلب عليه فإن "لكل صنف من الجوارح ضربا من الطرائد

(١) خَلَّاقٌ: أي يُشيِّد المعنىٰ وحده، أو علىٰ الأصح يُشيِّد معاني متعددة ذات طبيعة رمزية. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني، الطبعة الأولىٰ ١٩٩١م (المركز الثقافي العربي، بيروت) ص٨٠.

(٢) الصيد عند العرب؛ أدواته وطرقه حيوانه الصائد والمصيد، عبد الرحمن رأفت الباشا، الطبعة الثانية ١٣٩٨هـ،١٩٧٨م (مؤسسة الرسالة، المملكة العربية السعودية) ص٦١.

تروقه وتبتغيه، وضربا تخشاه وتتقيه"[1]. فقد رأينا علماء العربية يؤلفون في الحيوان وطبائعه وسبل التغلب عليه، ويسلطون الضوء علىٰ سباعها وتأنيس وحشِيِّها، فيما أطلق عليه (البيزرة)[2].

وقد عقد السارد مفارقة تصويرية بين الصائد والمصيد؛ حيث بدأها بتصوير الصائد من جوارح الطَّير في لوحة بديعة يقول فيها[3]: "وسار في زُرُوعٍ مُخْضَرَّة، وثُغُور نَباتٍ مُفْتَرَّه؛ وقد طلعتْ للظَّفَرِ شُموسُه وبُدُورُه، وأُعِدَّتْ للصَّيْدِ بُزاتُه وصُقُورُه؛ مِنَ كلِّ مُتَوقِّدِ اللَّحظِ مِن الشَّهامه، محمولٍ على الرَّاحات من فَرْطِ الكَرَامه؛ يُتوسَّمُ فيه النَّجاح، قبل خَفْقِ الجَناح، ويخرجُ من جَوِّ السَّماءِ ولا حَرَجَ ولا جُنَاح، وبَازُها والأشْهَبُ، يَجِيءُ بالظَّفر وَيَذْهَبُ بصَدْرٍ مُفَضَّضٍ، ونَاظِرٍ مُذْهَب؛ له مِنْسَرٌ أَقْنى، طالَما أَغْنى، كأنَّما هو شَبَا السِّنان وقد حَباه الكُماة طَعْنا". مفارقة في عوالم الصيد بين الصائد والمصيد، وينقل لنا النص عوالم الغابة بكل تفاصيلها ومكوناتها البيئة والحيوانية، في إطار من صراع القوىٰ والإحالة إلىٰ قانون الغاب الذي يتمثل في البقاء للأقوىٰ، هذه الصور التي نقلت من العالم الواقعي في تناقضاته القيمية

(١)السابق، ص٦٠.

(٢)البيزرة: هي كلمة مأخوذة عن الفارسية، معناها: فن تربية الجوارح وتضريتها علىٰ الصيد ومعرفة أحوالهما من حيث صحتها ومرضها وعلاجها حتىٰ تبقىٰ صالحة لأداء الغرض المقصود منها، وقد أطلقت أولا علىٰ علم حياة البازي وتربيته خاصة، ثم توسعوا في مدلولها فجعلوه يشمل البازي وغيره من الجوارح والضواري. السابق، ص٧٣، ٧٨.

(٣)صبح الأعشىٰ، ١٤/ ١٦٧.

والبشرية، فتحضر المفارقة بشكل لافت بين الطيور صائدها ومصيدها في تداخل دارمي، اعتمد السارد في تصويره علىٰ الصورة المرئية (اللونية، والحركية) والمسموعة، لتعضيد الهدف العام نحو التسلية والترفيه والإمتاع من جهة، والشجاعة والقوة والسيطرة من جهة أخرىٰ، في تشكيل لوحة إبداعية لعملية صيد الطيور، التي اختار من جوارحها (البُزاة) و(الصُّقور)، وفي اختيارهما دقة؛ فالبازي يعد أفضل أنواع الجوارح صيدًا من حيث القوة، قيل عنه: "أفضل الجوارح صيدا، وأعلاها كعبا، وأغلاها ثمنا، وبه يضرب المثل في الشرف"(١). هذا الجارح أطنب العرب في وصفه وذكر صفاته وأفخر ألوانه، وقد اختاره السارد ليكون أولىٰ أدوات الصيد، كما حدد علماء البيزرة سياسية للبازي تعارفوا عليها وآدابا التزموا بها؛ منها أنهم اشترطوا في حامله أن يكون نظيف الثوب، طيب الرائحة، كريم الشمائل(٢).

كما اختار السارد الصقور نوعا ثانيا لأدوات الصيد، ويعد الصقر النوع الثالث من أنواع الجوارح لدىٰ العرب بعد البازي والشاهين، فهو يمتاز "بشدة صبره، وهو من أثبت الجوارح جَنانا، وأقواها طيرانا، وأحرصها علىٰ إتباع الطرائد والظفر بها"(٣). إذن فقد اختار من جوارح الطيور ما يتمتع بصفات القوة والشدة مع الدربة.

(١)يجمع علىٰ بُزاة. الصيد عند العرب، ص ٩٨.

(٢)السابق، ص١١١.

(٣) يجمع علىٰ أصقُر وصُقُور وصِقَار. السابق، ص ١٢٦، ١٢٧.

ومن الذكاء بمكان أن أختار الكاتب من ألوان البزاة الأشهب أفخر ألوان البازي بعد الأبيض(١). فهذا اللون يدل علىٰ الفراهة والكرم، كما حدد للبازي صفاته، التي تحيل بالضرورة إلىٰ صاحبه في لوحة وصفية يحكمها التشبيه؛ يقول(٢): "وبَازُها الأَشْهَبُ، يَجِيءُ بالظَّفر وَيَذْهَبُ بصَدْرٍ مُفَضَّضٍ، ونَاظِرٍ مُذْهَب؛ له مِنْسَرٌ(٣) أَقْنى(٤)، طالَما أَغْنى، كأَنَّما هو شَبَا(٥) السِّنان(٦) وقد حَباه الكُماة طَعْنا". فقد حدد الكتاب أوصافا للبازي من اللون والأعضاء، فعلىٰ الرغم من كونه جارحا، فإنه مرهف الحس، كريم النفس، حمي الأنف يأبىٰ الإهانة(٧)، لذا كان مناسبا لتعهد الملوك وصيدهم، إسقاطا لمقاييس القوة، كما شبه منقاره الذي يَسْتَنْسِره به، وبه ارتفاع وقيل اعوجاج يعد صفة مدح في البازي لأن في منقارة حُجْنة(٨)، بسنان الرمح وهو حديدته لصقالتها وملاستها، وقد حددها الكاتب بحد طرفه، تلك الحديدة المصقولة المدببة في حدتها وملاستها وقد اغرورقت بالدماء لكثرة الطعن

(١)السابق، ص١٠٠.

(٢)صبح الأعشىٰ، ١٤/ ١٦٧.

(٣)المَنْسَر والمِنْسَر: منقار البازي. لسان العرب، مادة (نسر).

(٤)أقنىٰ: هو ارتفاع في أعلىٰ منقار البازي وقيل اعوجاج. لسان العرب، مادة (قنا).

(٥) شبا: شَباةُ كُلِّ شيءٍ: حَدُّ طَرفِه، والجمع شَبوات وشَبا. لسان العرب، مادة (شبا).

(٦)السِّنان: سِنانُ الرُّمح وجمعه أسنَّة. لسان العرب، مادة (سنن).

(٧)الصيد عند العرب، ص١١٢.

(٨)لسان العرب، مادة (نسر).

وشدة الضربة، ووجه الشبه بينهما الحدة مع القوة مما استدعىٰ بالضرورة التمكن من الآخر وإحراز النصر، فهو يصور منقار البازي وقد اختضب بالدماء بسنان الرمح وقد اغرورق بدماء الأعداء، والجامع بينهما يشير إلىٰ قوة صاحبهما، الذي جعل من هزيمة منافسه أمرا حتمي الوقوع، فالآثار المترتبة عليهما ذات نهاية واحدة هي الهزيمة بالقتل. وقد استغل الكاتب قدرته علىٰ التصوير في سياق موجه قيميًا، لربطه بين ساحة الحرب القتالية وساحة الصيد، فكلاهما سباق يؤدي إلىٰ نتيجة حتمية تشهد لصاحبها بالتفوق والقوة، في صورة تمثيلية محسوسة ومشاهدة، حاول من خلالها الكاتب التقريب لإحداث متعة ذهنية لدىٰ المتلقي عن طريق إعمال فكره بصورة واقعية مشاهدة يدركها عامة الناس وتألفها النفس، امتدادا للسياق وتعميقا للمعنىٰ وترسيخه؛ لذا ألحق صورة الصائد بصورة المصيد من الطيور؛ فقال(١): "فيسرحُ والطَّيْر جَاثِمةٌ في وُكورِها، ويَخْرجُ في إغباشِ السَّحَر وعليه سَوَاد، فيَهابُه الصَّادِحُ في الجَوِّ والبَاغِمُ في الوَادِ؛ ويأمرُ –خَلَّد اللهُ سلطانَه– أمَراءَه فيَضْرِبون على الطَّيْرِ حَلْقةً وهي لاَهِيةٌ في الْتِقاطِ حَبِّها، غَافِلةٌ عمَّا يُرادُ بها، فيَذْعرونها بخَفْق الطُّبولِ وضَرْبِها؛ ومولانا السلطانُ – خَلَّد اللهُ مُلكَه– لنافِرِها مُتَرقِّب، ولطائِرِها بالجارِحِ مُعقِّب، فما يَدْنُو الكُرْكِيُّ مَقْرُورا، حتَّى يَؤُبَ مَقْهورا؛ ساقِطًا من سَمائِه إلى أرْضِه، ومِن سَعَتِه إلى قَبْضِه، فسُبحانَ من خَلَق كلَّ جِنْسٍ وقَهَرَ بَعْضَه بِبَعْضِه؛ هذا: والجَارِحُ قد أَنْشب فيه مَخَالِبه، وسَدَّ عليه سُبُلَه في جَوِّ السَّماء ومَذَاهِبه". وإذا اعتمد الكاتب في

(١)صبح الأعشىٰ، ١٤/ ١٦٨.

تصـوير الصـائد من الطيور علىٰ البنية الجسـمانية (الهيكلية) إضـافة إلىٰ صفات القوة والشدة مع حسن الدربة، فإنه لجأ في تصوير المصيد من الطيور إلىٰ ما يتصـف بالضـعف والانكسـار؛ فاختار (الكُرْكِي)، لما له من صـفات تتعلق بالخور في طبعه والتناصـر والتعاضـد مع جماعته؛ يقول القلقشـندي: "هو طائر أغبَرُ، طويل السـاقين، في قدر الإوزَّة، ويجمع علىٰ كَراكِيَّ، وفي طبعه خور يحمله علىٰ التحارس"(١). ويدفعه ذلك لبناء أعشـاشـه في أماكن خفية، فهو "طائر شـديد الحذر، يبني عُشَّـه في أماكن خفية، ويحيا جماعات جماعات، ويقوم علىٰ حراسـة الجماعة واحدٌ منها بالتناوب"(٢). وهو من طيور الشـتاء، وأولىٰ مجموعة الطير التي أطلق عليها القلقشـندي (طير الواجب) التي يفتخر بإصـابتها وصَـرْعها، وخص الكركي بشـدة طلبه؛ فقد تغالىٰ ملوك مصـر في طلبه وصـيده تغاليا لا يبلغ حده، وأنفقت في ذلك الأموال الجمة(٣).

فإذا ما صيد هذا الطائر الذي ذكر أنه من شدة احتراسه لا ينام إلا في أبعد المواضع عن الناس، وأشدها احترازا من صغار سباع الأرض، فأولىٰ ببقية الطيور القنص في مشـهد المطاردة بين جوارح الطير وطرائدها، وكأنها من سـرعتها لا تكاد تراها، إنما تسـمع أثرا لفعلها في حركة الطير المضـطربة، فالفجاءة مع السـرعة أربكت الطير فسـارع بالهرب والانتشـار، لكن ههيات

(١)السابق، ٢/ ٦٢.

(٢) الصيد عند العرب، ص ٢٢٦.

(٣)صبح الأعشىٰ، ٢/ ٦٢، ٦٣.

هيهات، فالشراك قد أحكم، والجارح قد تحكم، حتي مع أشد الطيور احتراسا، مما يوحي بالإتيان علىٰ آخرهم في صراع القوىٰ الذي يحتم البقاء للأقوىٰ.

وهناك ملحظ من الأهمية بمكان، أن الكركي "لم يظهر وصفه إلا في العصر العباسي وبتعبير أبعد في البيئات النهرية، لأنه من طيور المائية فلا نتوقع وجوده في الجزيرة العربية حيث يعز الماء"(١). ويقال إنه يأتي إلىٰ مصر من بلاد التُّرك(٢). إذن وجوده في مصر وبين ظهراني وادي النيل يكشف ما تحوي حدائق مصر من طيور، إضافة إلىٰ أنه يعطي بُعْدًا واقعيًّا ومصداقية لكلام الكاتب.

وصورة المصيد من الطيور في عمومها قوامها الوصف، يجسم الكاتب من خلال كلماتها صورة دالة علىٰ خيال خصب ومقدرة لغوية في لوحة متكاملة لاقتناص الطيور؛ فقد حدد الزمن بالصباح الباكر والطير في وكورها، وهو عادة ما يكون وقت الصيد عند العرب؛ حيث يبدأ المشهد مع أمراء المملكة وهم يضربون حلقة حول الطير لإحكام السيطرة في فضاء مفتوح لتلك الرقعة من الأرض التىٰ رسم لها صورة حسية متحركة، جمع في رسمها بين الحركة والصوت؛ فالحركة تمثلت في الطير الحريص علىٰ التقاط الحب، والصوت في خفق الطبول وضربها وهو من آداب صيد الماء

(١) الصَّيْدُ والطَّرْد في الشعر العربي، ص١٣٥.

(٢)صبح الأعشىٰ، ٢/ ٦٣.

وتقاليده(١)، مما سبب اضطراب حركتها تبعا لظهور الجارح فجاءة من جانب، واقتناص السلطان لها من آخر، فأحدثت حركة مضطربة؛ ما بين ذهاب وإياب سقوط وارتفاع في عنان السماء؛ فهذا قد سدت عليه السبل، وهذا قد نشب به المخلب، وهذا من مذبوح، وهذا في شباك الصائد، في مشهد تصويري باعث علىٰ الحركة والسرعة والتتابع.

الصورة الثانية: المفارقة التصويرية بين الصائد والمصيد من الحيوانات:

إن تمظهرات الصورة تبعا للسياق البلاغي، ترصد الصراع الممتد بين الإنسان والحيوان طبقا لطبيعة الحياة ودورتها، ورمزية للقوة المطلقة التي يسقطها علىٰ السلطان، ظاهريا في صورة الصيد واقتناص الوحش، وباطنيا في القوة المطلقة والسيطرة علىٰ ما يقع تحت حكمه من أنس ووحش.

وقد حدد الكاتب صورتين؛ الأولىٰ للصائد من الحيوانات المعلمة المدربة وخصها بالخيل والفهود والكلاب، والثانية للمصيد من الحيوانات وخصها بالنعام والظباء، والبقر الوحشية، والحُمُر الوحشية.

وقد عقد السارد مفارقة تصويرية بين الصائد والمصيد من الحيوانات؛ حيث بدأها بتصوير الصائد عبر توصيف البنية الجسمانية إضافة إلىٰ ما يتمتع به من القوة وسرعة الجري وشدة الإقدام، كما وظف اللون إذ جعله عنصرا من أهم العناصر المكونة للصورة وبث الرمز فيها؛ فقد تشكلت صورة حيوانات الصيد وفق رؤية الكاتب الخارجية للمشهد وانطباعها في

(١)الصيد عند العرب، ص٢٣٩.

مخيلته، وأثر رؤيته الباطنية لها، فاختار من الحيوانات الخيل والفهود والكلاب؛ يقول(١): "وَلَمْ يَبْرَحْ دَأْبه في كلِّ يومٍ من أيَّامِ حَرَكَتِه حتَّى يأخُذَ حَظَّه من صَيْدِ الطَّيْرِ، فعند ذلك يَثْنِي عِنَانَ السَّيْرِ؛ إلى اقتناصِ الوَحْشَ فيعدُّ لإمْساكِها كلَّ هَيْكَلٍ قَيْدَ الأوابد، قد عُقِدَ الخَيْر بَنَاصِيَتِه فأصْبَح حَسَنَ المَعَاقِد. فمن أَشْهَب: كريم المَغار، ذِي إهَابٍ من النَّهارِ، وأَدِيم كأنَّه صحيفةُ الأبْرارِ، أبيضَ مثل الهُدى، له في الصُّبْحِ إثارة النَّصْر وإغَارَةٌ على العِدا... ومِن أَحْمَر: كأنَّما صبغ بِدَمِ الأعداءِ أدِيمُه، وكأنَّما هو شَقِيقُ الشَّقِيقِ وَقَسِيمُه، كَرُمتْ غُرَرُه وحُجُولُه، وحَسُنَتْ أَعْراقُه وُذُيولُه، مِكَرٌّ مِفَرٌّ كلجُلْمودِ صَخْرٍ حطَّتْه من عَلٍ سُيُولُه؛ حكَى لونه مُحْمَّر الرَّحيق، وله كلَّ يومٍ ظَفَرٌ جَديدٌ مع أنه عَتِيق. ومِن أَدْهَم: مُدْركٍ كاللَّيل، مُنْصَبٍّ كالسَّيْلِ، كَرِيمِ النَّاصية، جَوَّابِ قَاصِيَه، كأنَّ غُرَّتَه صُبْحٌ تَنَفَّسَ في الدُّجَى الحَالِك، وكأنَّه من اللَّيلِ باقٍ بين عَيْنَيهِ كَوْكبٌ يُضِيءُ المَسَالِك، وكأنَّ حُجُولَه بروقٌ تَفرَّقَتْ في جَوانِبِ الغَسَقِ مَحْسُنَ مَنْظرًا لذلِك...".

بدأ الكاتب تصوير الخيل مجازيا في قوله (كلَّ هَيْكَلٍ قَيْدَ الأوابد)(٢)، هذا التعبير الذي خرج عن معناه الأصلي وشاع استعماله بلاغيا، للدلالة علىٰ سرعة الخيل وكأنها تقيد الحُمُر الوحشية لسرعة عدوها فتمنعها من الفوت لأنها تسبقها فلا تفلت أو تشرد، وهو توصيف لفرس امرئ القيس في

(١) صبح الأعشىٰ، ١٤/ ١٦٩.

(٢) القَيْدُ: معروف، والجمع أقْيادٌ وقُيودٌ. لسان العرب؛ مادة (قيد). تأبد: تَوَحَّشَ.

معلقته (بمنجرِدٍ قَيْدِ الأوابِدِ هَيْكلِ)(١)، في تناص مع وصف الفرس في خِلْقَتِهِ وصفاته، ذلك الهيكل العظيم في هيئته، مقيد الوحش في سرعته، يطوي الأرض طيًّا، فلا مفر من قبضته. ومن الذكاء بمكان أن تناص الكاتب مع فرس امرئ القيس؛ فقد أحال وصف خيل السلطان إلىٰ توصيف امرئ القيس لفرسه في معلقته، وترك لمخيلة المتلقي إتمام الصورة التي ملآها بعد ذلك برمزية اللون؛ فاختار من الألوان (الأشهب) الذي يجمع بين البياض والسواد، و(الأحمر)، و(الأدهم)، وهذه الألوان الثلاثة أساسية ذات مرتبة أولىٰ(٢). فـ(الأشهب) في ألوان الخيل أن تَشُقَّ معظم لونه شَعْرَةٌ أو شعرات بيض(٣). والشُّهبةُ عامة تجمع بين البياض والسواد، ويمثل تداخل اللونين قوة هائلة؛ إذ يرمزان إلىٰ القوة والحياة، ولما للونين من رمزية تضادية، فالبياض يرمز إلىٰ الصفاء والنقاء والطهر والنور الإلهي(٤)، فله قدسية تتعلق برمزيته، وقد حدد السارد وقت الإغارة بالصباح الباكر سواء أكانت

(١) ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الرابعة (دار المعارف، القاهرة) ١/ ١٩.

(٢) اللغة واللون، أحمد مختار عمر، الطبعة الثانية ١٩٩٧م (عالم الكتب القاهرة) ص٣٦.

(٣) لسان العرب، مادة (شهب).

(٤) الصورة الشعرية والرمز اللوني؛ دراسة تحليلية إحصائية لشعر البارودي ونزار قباني وصلاح عبد الصبور، يوسف حسن نوفل (دار المعارف، القاهرة ١٩٩٥م) ص٢٢، ٣٣.

للصيد أم لقتال الأعداء[1]. في تصوير تشبيهي؛ حيث شبه الخيل في بياضها بالهدىٰ وصحيفه الأبرار نقاء واستباقا للبرق الخاطف، مع ما يجمعها من السرعة ودقة تحديد الهدف وقوة الضربة والإصابة، مما أهلها لتكون صائدا في مواجهة حتمية تعقدها المفارقة التصويرية مع المصيد.

إن دلالة الأبيض وإن ارتبط بالطهر والنقاء، لارتباطه بالضوء وبياض النهار[2]، فصار دليل ترف ولين، إلا أن الشهبة منحته دلالة السرعة مع قوة الدربة وحسن إصابة الهدف، فجعلته كالبرق الخاطف الذىٰ يخلف الريح حسرىٰ.

أما اللون الثاني فهو الأسود الذىٰ يرمز إلىٰ الظلام والقساوة والصلادة[3]. وقد ارتبط بالحزن والتشاؤم والخوف من المجهول لارتباطه بالليل والظلام، وقد وظفه الكاتب في توصيف لون الخيل (الأشهب) و(الأدهم)، فاجتماع السواد مع البياض في (الأشهب) يرمز إلىٰ القوة المطلقة في الحياة لتكاملها، فلا موت دون حياة، ولا حياة دون موت، وربما أراد الكاتب من رمزية اجتماعهما دورة الحياة، فالموت وجد لتجدد الحياة.

(١) صبح الأعشىٰ، ١٤/ ١٦٩.

(٢) اللغة واللون، ص٦٩.

(٣) الصورة الشعرية والرمز اللوني، ص٣٣.

أما (الأدهم)، فالعرب تقول ملوك الخيل دُهْمُهما[1]. ويحمل هذا اللون رمزية قوتها وصلابتها وقدرتها علىٰ مواجهة الأخطار، ربما لصلته بالموت والقتل ورمزية التنكيل بالأعداء، وبخاصة مع توظيف الكاتب للصورة التشبيهية في تصويره بالليل والسيل مع بياض الغُرَّة والحُجُل، فكأنه ليل تفرقت بروقه في جوانب الغَسَق[2].

فإذا تغيرت دلالة اللون تبعا للسياق والآثر النفسي، فإن الخيل التي أعدت للصيد تحمل رمزية القوة مع السيطرة والدربة فلا مجال للافلات منها، ولا مناص من الفتك بفريستها، مما ينعكس بالضرورة علىٰ صاحبها.

واللون الثالث هو (الأحمر) الذي يرمز إلىٰ الثورة والتمرد والحركة والغضب والانتقام والقسوة[3]. لارتباطه بلون الدم والنار، وعند العرب بالمعارك والقتال وهو من أغنىٰ الألوان دلالة؛ إذ يحمل معنىٰ مقدسا ومخيفا في الوقت ذاته. وقد وصفت الخيل الحمراء بأنها من أشد الخيول جلودًا وحوافرا[4]. لذا استخدمها العرب في القتال والمعارك أو الرحلة والسير في الدروب الوعرة. وقد وظفها الكاتب في إطار الصورة التشبهية؛ إذ صورها

(١) الدُّهْمَةُ: السواد. والأَدْهَمُ:الأسود يكون في الخيل والإبل وغيرهما. لسان العرب، مادة (دهم).

(٢) صبح الأعشىٰ، ١٤/ ١٦٩.

(٣) الصورة الشعرية والرمز اللوني، ص٣٣.

(٤) رسالة في الألوان، محمود شكري الألوسي (مجلة المجمع العلمي العربي بدمشق، آذار ١٩٢) ٣/ ٩٧.

وقد صبغت بدم الأعداء؛ يقول: "ومِن أَحْمَر: كأَنَّما صبغ بِدَمِ الأعداءِ أَدِيمُه، وكأَنَّما هو شَقِيقُ الشَّقِيقِ[1] وَقَسِيمُه". فشبه حمرتها بحمرة شقائق النعمان، ذلك النبت الأحمر. إذن فإن الخيل التي أعدت للصيد بوصفها إحدىٰ أدواته، قد وصفها الكاتب من خلال توظيف اللون، لما له من رمزية قيمية، يحددها السياق، وهي جزء من بلاغة الخطاب، وبخاصة أن من مظاهر الرفعة: "أن يسخِّر الرجل الخيل والطير في قنصه"[2]. وهو مألوف عند العرب في الطرد، وقد أعقب الكاتب الخيل بالفهود ثم الكلاب، والفهد يقتنص الظباء وأحيانا البقر الوحشية، وهو معروف عند العرب؛ حيث ذكر أن أول من صاد به (كليب بن وائل)، وأول من حمله علىٰ الخيل (يزيد بن معاوية) واشتهر به (أبو مسلم الخراساني)، وولع به (المعتصم)[3]. وقد صوره الكاتب عبر وصف خلقته من ظفره ونابه في تصوير تشبيهي خصه بالليث في هجومه علىٰ الطريدة وسرعته.

وختم أدوات الصيد بالكلاب المعلمة الضواري عبر توصيف الخاصرة والأنياب والساعدين، في سرعتها وفتكها وثباتها، وقد أشار إلىٰ عادة عند العرب في الجاهلية والإسلام وهي تجويع كلاب الصيد، كي تكون شرهة نهمة مصرة علىٰ نيل صيدها[4].

---

(١) شقائق النعمان: نبت واحدتها شَقيقةٌ، سميت بذلك لحمرتها علىٰ التشبيه بشقيقة البرق. لسان العرب، مادة (شقق).

(٢) الصيد والطرد عند العرب، ص١٤٥.

(٣) الصيد والطرد عند العرب ، ص١٥٨، ١٥٩.

(٤) السابق، ص١٥١.

وفي جانب آخر صور السارد المصيد من الحيوانات، واعتمد الوصف الخالص في أغلب مقاطعه، فخصَّ النَّعام، والظِّباء، والبقر الوحشي، والحُمُر الوحشية بالذكر، تبيانا لهيئتها الجسمانية ليدلل علىٰ دقة اختيار المصيد، فلا يصاد من الحيوانات إلا أشدها جسما وأفضلها لحمًا، من ذلك صورة النعام التىٰ خصها بذكر (الظليم)؛ يقول(١): "فمن نَعامٍ: خُضِّبَ ظَلِيمُها لمَّا أكَلَ رَبِيعًا، وأَحْمَرَّتْ أطرافُ ريشِهِ فكأنَّها سِهامٌ أصابتْ نَجِيعا؛ طالتْ أَعْناقُها الَّناحِلَه فكأنَّها خَطِّيَّه، واشْتَّدتْ قَوائِمُها الحَامِلةُ فكأنَّها مَطِيَّة؛ شَاركتِ الطَّيْرَ في وُجُودِ الجَنَاح، وفارقَتْها في كَثَافة الأشْبَاح، وأشْبهتِ الوَحْشَ في مَسْكَنِ القِفَار، وشَّدةِ النِّفار، قد اجْتَمع في ظَاهِرها اللَّوْنان من الوَحْشِ والطَّيْرِ وائْتَلف في باطنها الضِّدَّان من مَاءٍ ونار. ومن ظِباءٍ: مُسْوَدَّةَ الأحْدَاقِ، حَكَتِ الحَبَائِبَ في كُحْلِ المُقْلِ وحُسْنِ سَوَالِفِ الأَعْناقِ؛ ابيضَّتْ بُطُونها، واحْمَرَّتْ مُتُونها، وراقت أوراقُها، وحَلَكَتْ آمَاقُها؛ نَافِرةٌ في صَحْرائِها، طَيِّبٌ مَرْعاها فالمِسْكُ من دِمَائِها. ومن بَقَرٍ وَحْشِيَّةٍ: عُفْرِ الإهاب، سَاكِنةِ الهضَابِ؛ لها في حِقَافِ الرَّمْلِ مَرَابِض، حَذَرًا ممن قَانِصٍ قَابِض... ومن حُمُرٍ إهابها أقمر مَنْسُوبَةٌ إلى أحد، ولم تُرْكَبْ مُتُونُها، وقد حَكَى الجَزْعَ الذي لم يُثَقَّبْ في دُجى اللَّيْلِ عُيُونُها".

غلب أسلوب الوصف علىٰ تصوير الطرائد من الحيوانات بوصفه وجها من وجوه الواقعية في تصوير الناحية الجسمانية -الهيكلية- ليتناسب مع السياق العام لرسائل الصيد، وهو جزء من بلاغة الخطاب، لإعطاء صورة

(١) صبح الأعشىٰ، ١٤/ ١٧٠. والنص مضطرب في المصدر فيما يتعلق بالألفاظ (خطيه، مطيه، تُرَكَّب) وقد حاولت قدر الإمكان تصويبها.

انطباعية في ذهن المتلقي عن المشاهد الطبيعية التىٰ يوصفها الكاتب؛ من ذلك الصورة التىٰ رسمها للمصيد من الحيوانات وبدأها بتصوير النعام.

صحيح أنه ينقل صورة واقعية إلا أنها وفق مخيلته وإحساسه ورصيده المعرفي، فكان التشبيه الصورة التي تجسم علىٰ هيئتها المعنىٰ في تصوير النَّعام، وخصَّ منه الظَّلِيمَ(١)؛ حيث صوره في هيئة معينة وقد خُضِبَ(٢) جلده وأطراف ريشه لأنه رعىٰ ربيعا فصلح عليه وقوىٰ، واحمرَّت ساقه لذلك، فشبه جلده في حمرته مع أطراف الريش بالسهام التىٰ أصابت نجيعًا(٣)، وأفادت (كأن) المماثلة التقريبية، فكأن السهام أصابت موضع الدم المصبوب فاختضب الجلد بلونه مع رمزية اللون الأحمر في قداسته وقوته المرتبطة بالدم، وأعقب الكاتب تلك الصورة بتصوير عضو آخر من النَّعام؛ إذ شبه أعناقها في طولها ونحولها بالرماح الخَطِّيَّة(٤) في دقتها واستطالتها وصقلها مع ما يجمع بينهما من الطول والنحول مع الدقة والاستدارة، وكذلك شبه قوائمها في قوتها بالمَطِي من الحيوانات، فهي وإن صنفت من الطَّير إلا أن مسكنها في القِفار وشدة النِّفار جعلها تشارك الطير

(١) الظَّلِيمُ: الذكرُ من النعام، جمعة أَظِلْمةٌ وظُلْمانٌ وظِلْمانٌ. لسان العرب، مادة (ظلم).

(٢) الخِضَابُ: ما يُخْضَبُ به من حناء، وكل ما غُيِّرَ لَوْنهُ فهو مخضوب، والخاضب من النَّعام الظَّلِيمُ إذا اغتلم، وقيل إذا أكل الربيع فاحمر ظُنْبُوباهُ، وجمعه خَواضِبُ، والظنبوب مقدَّم عظم الساق. لسان العرب، مادة (خضب).

(٣) النَّجِيعُ: الدم هو دم الجَوفِ خاصة. لسان العرب، مادة (نجع).

(٤) الخَطُّ: الطريقة المستطيلة في الشيء، والرِماح الخَطِّيَّة: رماح تنسب إلىٰ أرض بعينها تسمىٰ الخَطُّ، والخَطُّ كذلك سيف البحرين وعمان. لسان العرب، مادة (خطط).

والوحش فتجمع بين الضدين، وقد اعتمد الكاتب في تصويرها علىٰ الصورة البصرية في توصيف أعضائها، كما اختار ظليمها ليدلل علىٰ حصافة الصائد وحسن اختياره للمصيد.

وهذا الأمر نتلمسه في الصورة التي رسمها للظباء، فقد اختار صورة قوامها الكلمات خالية من ألوان البيان في تشكيل دقيق يدل علىٰ خيال خصب ومقدرة لغوية فائقة في وصف حسي لقطيعه الآنس وجماله الآخاذ، الذي جعله ألصق بمشاهد الأطلال ووصف الجمال الأنثوي في الشعر العربي، فهي مُسْوَدَّةِ الأحداق(١)، في تصوير مقلوب؛ فقد جرىٰ العرف العربي بتصوير جمال المحبوب بالظباء إلا أن الكاتب صور اكتحال المُقَلِ(٢) وسالفة(٣) العنق للظباء بالمحبوب، فالعين في سواد حدقتها وتكحيل شحمتها، شابهت (٤) عين المحبوب في جمال سوادها وحسن تكحيلها.

وكذلك صور مُقدَّم العنق في حسنه بعنق المحبوب من لدن مُعَلَّقِ القُرْطِ إلىٰ قَلْتِ التَّرُقُوةِ في حسنه وجماله، في صورة وصفية جمعت بين اللون الأبيض في وصف بطونها، والأحمر في وصف متونها، والأسود في وصف

(١) الحدقة: سواد العين دون بياضها.

(٢) المُقْلَةُ: شحمة العين التي تجمع السوادَ والبياض. لسان العرب، مادة (مقل).

(٣) المحاكاة: المشابهة. لسان العرب، مادة (حكىٰ).

(٤) السالفة: أعلىٰ العنق، والجمع سوالف. لسان العرب، مادة (سلف).

أماقها(١) ورمزية للألوان الأساسية ذات المرتبة الأولىٰ وما ارتبط بها من مدلولات، فالأبيض يحمل رمزية الطهارة والنقاء والصفاء، لارتباطه بالضوء وبياض النهار، والأحمر يحمل رمزية القوة والشدة والشهوة، والأسود بما يرمز إليه من القوة والحياة في تصوير جمالي بديع جعل من مزج الألوان رمزية للجمال في أبهىٰ صوره.

وفي صورة ثالثة رسمها الكاتب للبقر الوحشية، اكتفىٰ بذكر مرابضها(٢) في حِقَافِ الرمل(٣)، لكنه كنىٰ عن سِمْنَتِهَا بقوله: (عُفْرِ الإهاب)(٤) فقد دعاها الراعي لترجع وقد سمنت، فصارت هدفًا لمرمىٰ الصائد، مع ما تحمله الكناية من دلالة اكتمال البنية الجسدية في امتلائها وقوتها مما دفعها إلىٰ حِقاف الرمل مربضًا خوفًا من الصيد والقنص.

وفي صورة رابعة قوامها الكناية صور عيون الحُمُر الوحشية بالجَزْعَ(٥)، وهو خرز يماني فيه بياض وسواد(٦)، فكنىٰ الكاتب عن يقظتها في دجىٰ

(١) مُوقُ العين وماقُها: لغة في المُؤْقِ والمَأق وجمعها أَمْواق. لسان العرب، مادة (موق).

(٢) المَرَابضُ: واحدها مَرْبِضَ، وهو المأوىٰ الذي تقيم فيه. لسان العرب، مادة (ربض).

(٣)الحِقْفُ من الرمل: المُعْوَجُّ وجمعه أَحْقافُ وحُقوفٌ وحِقافُ وحِقَفةٌ. لسان العرب، مادة (حقف)

(٤) تَعَفَّرت: سَمِنت. لسان العرب، مادة (عفر).

(٥) لسان العرب، مادة (جزع).

(٦) هذه الصورة نجدها لدىٰ امرئ القيس؛ إذ يقول:

كَأَنَّ عُيُونَ الوَحْشِ حَوْل خِبائِنَا وأَرْحُلِنا الجَزْعُ الَّذِي لم يُثَقَّبِ

الليل، وقد اكتحل الكون بالسواد، وظهر خلاله عيونها التي تحمل اللونين الأسود والأبيض، في قوتها ودقة نظرها مع تعددها، فتراءت للناظر بهذه الصورة التي تحمل رمزية التيقظ مع الحذر، ومع ذلك فهي مرمىٰ الصائد ومحل شباكه. وقد جعل الخرز غير مثقَّب، لأن ذلك أصفىٰ له وأَتَمَّ لحسنه.

إذن الصورة التي شكلها الكاتب للمصيد من الحيوانات، نوَّع في تفاصيلها باختلاف نوع المصيد في مفارقة تحشد الطاقات الجمالية لوصفه بصفات جسمانية تشير إلىٰ اكتنازه من اللحوم أفضلها وفق سياق بلاغي سيطر علىٰ الصورة الكلية لعملية الصيد تبعا لموروث الكاتب المعرفي والثقافي.

ثالثا: السياق الذهني:

يعرف السياق الذهني بأنه سياق القراءة أو التلقي أو التقبل، بمعنىٰ أن الصورة لا قيمة لها إلا بالقراءة التفاعلية للمتلقي حينما يمارس فعل التأويل وإعادة البناء، وخلق صور جمالية ذهنية افتراضية بملء فراغات النص وتكملة بياضاته(١). صحيح أن البياض وملء فراغات النص تقنية ينماز بها الأدب المعاصر دون أدب التراث، إلا أن العلاقة التفاعلية بين السارد والمتلقي قائمة، تتمثل في دفع المتلقي لممارسة طاقة تخييلية للتأويل بما يمتلك من خلفيات معرفية وأدبية، وهو نوع من التواصل بين السارد والمتلقىٰ عبر نص ما، لخلق صورة مكثفة في ذهن المتلقي من خلال السرد،

ديوان امرئ القيس، ص٥٣.

(١) بلاغة الصورة السردية، ص٢١.

وهذا الأمر نجده في علاقة السـرد بالزمن؛ حيث إن أزمنة الحكي تتمثل في ثلاثـة: "زمن الحكـايـة، وزمن الكتـابـة، وزمن القراءة (زمن التلقي)"(١). وطبقا لزمن التلقي، فإن السـارد قد راعىٰ التعامل مع المتلقي داخل النص من خلال: الفعل السـردي (كان)، وتقنية الحذف الزمني المتمثل في إسـقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة.

يحيل الفعل السـردي (كان) إلىٰ زمن سـابق علىٰ زمن الكتابة، فهو خدعة سـردية وتقنية روائية لحمل المتلقي علىٰ التصـديق بحدوث ما يجري، وأنه أدخل في التاريخ والواقع من حيث هو مجرد نسـيج لغوي: بمقدار ما يبتعد عن الواقع والتاريخ، يقترب من الأسطورة وعطاء الخيال(٢).

إذن يمنح هذا الفعل السـردي خيال المتلقي الانطلاق خارج حدود زمنية التلقي، لمعايشـة السـارد في زمن الحكاية؛ فنجد الكاتب يبدأ قصـة الصـيد بقوله(٣): "وكان الله تعالى قد جمع للمَواقِف الشَّـريفةِ، المُعَظَّمةِ، السُّلطانيةِ، المَلَكيَّةِ، النَّاصِريةِ –خَلَّد اللهُ سُـلطانَها– سـعادةَ الحالتين حَرْبا وسِـلْما... وفي خِلالِ كلِّ عام تُصْرف عَزَائِمُه الشريفةُ إلى ابتغاء صَيْدِ الوَحْشِ والطَّيْرِ...". فالفعل (كان) أتاح للسـارد أن يحكي أحداث عمله علىٰ أسـاس أنه قد تلقىٰ هذا السـرد قبل زمن الكتابة، وبالتالي حمل المتلقي علىٰ تصـديق كل ما

(١) في نظرية الرواية، ص١٨٢.

(٢) السابق، ص١٥٤.

(٣) صبح الأعشىٰ، ١٤ / ١٦٦.

يسرده، وإعطاء الخيال تهيئة لرسم صورة الغائب في صورة حاضرة يتمثلها عبر الوصف.

كما تعد تقنية الحذف الزمني علاقة تفاعلية بين السارد والمتلقي، سواء أكان بإسقاط فترة طويلة أم قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لما جرىٰ فيها من أحداث، أو حذف ضمني عبر عدم التصريح بالمدة الزمنية علىٰ نحو محدد بدقة، في إطار الزمن الداخلي (زمن النص) الذي تجري فيه الأحداث، تاركًا للمتلقي مساحة التخييل وإتمام المشهد، ربما لتقليص الزمن القصصي مقابل تمديد الخطاب المسكوت عنه عبر مخيلة المتلقي وإعمال ذهنه لإتمام التصور أو الإطار الذي تجري فيه الأحداث؛ من ذلك قوله(١): "ولم يزلْ -خَلَّد اللهُ تعالى سُلْطانَه- عامَّة يَوْمِه مُتَوغِّلاً في التَّمتُّعِ بلذَّاتِ صُيُودِه، وأوقات سُعُودِه؛ وحُصُولِ أَرَبِه ومَقْصُودِه، وجُنُودُ الملائكةِ حَافُّونَ به وبجنُودِه؛ حتَّى ينَسَخَ النَّهارَ الليلُ بظَلْمائِهِ، ويَلْمَع الطَّارِقُ بأضْوائِه؛ فيعودُ عند ذلك الرِّكابُ الشريفُ إلى المُخَيَّمِ المَنْصور والجَوَارِح كَاسِبَه". وهو نوع من الحذف المعلن الذي صرح فيه الكاتب بالمدة الزمنية (عامَّة يَوْمِه... حتَّىٰ ينَسَخَ النَّهارَ الليلُ بظَلْمائِهِ، ويَلْمَع الطَّارِقُ بأضْوائِه)، ليتبلور الحدث في مدة زمنية عبر عنها باليوم مع الإشارة إلىٰ التنوع في الصيد واقتناص الطير والوحش في عمليات متتابعة ومشاهد متنوعة، وترك لمخيلة المتلقي مساحة لملأ هذا الفراغ الحكائي عبر تخيله لما يمكن أن يكون عليه اليوم من مشاهد الصيد والقنص حتىٰ يلمع النجم في أفق السماء بضوئه.

إذن المدة الزمنية محددة لكنه ترك العنان للمتلقي لتخيل ما وقع فيها من أحداث، وربما يكون من الذكاء بمكان لدىٰ السارد أن ترك مساحة للمتلقي

(١) السابق، ١٤/ ١٦٨.

لإعمال فكرة ومشاركته في التصور مع تحديد مدة زمنية، يستكمل من بعدها إتمام الحكي، ويسترد دوره في عملية السرد، وربما يخلق المتلقي صورًا جمالية احتمالية عبر ممارسة فعل التأويل وتكملة فراغات النص بما يمتلك من طاقات ذهنية.

وفي مشهد آخر لطريقة الصيد يقول الكاتب(١): "وتَضْرِبُ العَساكِرُ حَلْقَةً ما يَلْتقي طَرَفاها إلا إلى اللَّيلِ في اتساعها، تَحْوِى سَائِرَ الأَوَابِد على اختلاف أنواعها". فتصوير الحلقة التىٰ ضربها العساكر حول الأوابد بالليل في اتساعها خدعة فنية، تزود الصورة بطاقات هائلة من التصور ورسم الصورة الغائبة وفق منظور المتلقي عبر إطلاق العنان لمخيلته لمعرفة ما تنطوىٰ عليه الحلقة من أنواع الأوابد وفق سعتها التي عبر عنها الكاتب بلفظ زمني شديد التغير وفق أي تصور، لبناء الصورة التي تناسب ثقافة المتلقي وفكره، فتصبح متجددة وفق عصور مختلفة وكل شكل بصري ومتخيل ذهني تثيره العبارة اللغوية وما تنطوي عليه من زمن.

وقد يلجأ الكاتب إلىٰ الحذف الضمني الذىٰ لا يعلن فيه صراحة حجم المدة الزمنية المحذوفة علىٰ نحو محدد بدقة؛ من ذلك قوله(٢): "فإذا سار رِكابُه الشَّريفُ فرّقت على أثَرِه عَسَاكر الإسلام، وقُوِّضَتْ تلك الخيامُ كأنَّها الأيَّام". فهو يصور انقضاء رحلة الصيد التي علىٰ أثرها يعود الرِّكابُ وتفرق العساكر وتهدم الخيام، فشبه تلك الأيام الخوالي للصيد بالأيام في تسارعها وانقضاء حلوها، وترك للمتلقي استدعاء ذاكرته من المعرفة الخلفية أو الإحالة وفق ما يملكه من رصيد معرفي وثقافي عن الأيام، وما انطوت عليه

(١) صبح الأعشىٰ، ١٤/ ١٧٠.

(٢) السابق، ١٤/ ١٦٩.

خبراته عن عملية الصيد من دلالات نفسية واجتماعية، وبخاصة إن كان هناك ممارسة واقعية، أعني تجربة فعلية لعملية الصيد بما تنطوي عليه من مغامرة حقيقية ولذة يتمتع بها من كلف به.

رابعاً: السياق النوعي:

أعني به سياق النوع الأدبي؛ أي "احترام خصائص الجنس الأدبي، واستحضار قواعده الفنية والجمالية أثناء تحليل الصورة السردية الموسعة ومقاربتها"(١). فعندما نحلل الصورة السردية، ننظر إلىٰ السياق النوعي وفق مكونات الجنس الأدبي، فيصبح أداة لتقويم الصورة في ضوء مقياس التوازن والاختلال.

وتنماز رسائل الصيد بمجموعة من المكونات الثابتة التي أشارت إلىٰ بعض منها الدراسات النقدية التي خصصت لدراسة الأدب المملوكي(٢). وقد خص هذا النص في سياقه النوعي بمجموعة من السمات؛ منها: النزعة القصصية بما تتضمن من وحدة الموضوع وفعلية الجملة داخل التراكيب، وإقليمية الأسلوب، وامتزاج نثر الكاتب في النص بشعره.

---

(١) بلاغة الصورة السردية، ص٢١.

(٢) منها: أدب العصر المملوكي الأول؛ قضايا المجتمع والفن، فوزي محمد أمين (دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية١٩٩٣م) ص٣١٥: ٣٢٣. والأدب العربي وتاريخه في عصر المماليك والعثمانيين والعصر الحديث، محمود رزق سليم (دار الكتاب العربي، القاهرة ١٣٧٧هـ، ١٩٥٧م) ص٤٩، ٥٠.

أ- النزعة القصصية:

تمثل الرسالة رحلة صيد كاملة، جرت أحداثها في عصر السلطان (قلاوون)، وقد استمد الكاتب صوره من واقع تلك الرحلة ومجريات أحداثها، وما انطبع في مخيلته من أثر لتلك المشاهد، وهو ما يعرف بواقعية التصوير التىٰ اتسم بها الأدب المملوكي(١). وقد أضاف إليها الكاتب سمات الحكي عبر الفعل (كان) في مفتتح وصفه لرحلة الصيد، واصفا الموكب السلطاني بحديث لا يخلو من المبالغة، ثم خط سير الرحلة وأماكن إقامتها، ثم أنواع الطرائد من الطير والوحش، وكذلك أدوات الصيد حية كانت أو جامدة، فذكر من الطيور الجارحة البازي والصقر، ومن الحيوانات الضارية الخيل والفهود والكلاب المدربة، ومن الأدوات السهام والنبال، وكذلك ما ضم الركب من أمراء وجنود وحاشية في نزعة واصفة لمجموع الصور الجزئية في إطار الصورة الكلية لرحلة الصيد.

فالصيد في طياته يحمل دلالة الشجاعة والقوة والسيطرة التي تنزع إليها نفس العربي طبقا لمقومات حياته ووجوده، فالحرب هىٰ المحرك الرئيسىٰ لحياته قديما، والتىٰ استبدلها بالصيد في أيام السلم.

فلم يكن الصيد عند عرب الجاهلية وسيلة من وسائل الرزق فحسب، إنما متعة وضربا من ضروب الحرب في أيام السلم(٢). فلما توالت العصور،

---

(١) واقعية التصوير سمة من سمات الأدب في العصر المملوكىٰ شعرا كان أم نثرا. أدب العصر المملوكي الأول، ص٤٤١.

(٢) الصيد عند العرب، ص٢٣.

واطمأن العرب إلىٰ حكمهم عبر الملك العضوض في العصر الأموي والعباسي وما تلاهما من عصور(١). تاق الحكام إلىٰ الصيد للتمتع بلذاته وملء الفراغ، حتىٰ أصبح من مظاهر الترف والنعمة، وأولع الناس به، وربما كما ذكرت آنفا لما يرمز إليه من القوة التىٰ طالما سعىٰ إليها العربي للسيطرة علىٰ البرية أوابدها وضواريها كما يحكم قبضته علىٰ إنسيها في حروبه. وقد أشار الأستاذ الدكتور(فوزىٰ محمد أمين) إلىٰ تلك النظرة حين قال: "وكان المماليك ينظرون إلىٰ الصيد علىٰ أنه رياضة نبيلة تسمو بالنفس وتهذب الخلق، ويرون أنه العمل الذي يليق بهم في السلم إذا توقف عملهم في ميدان القتال"(٢).

إن رمزية الصيد لدىٰ العربي عامة والمملوكي خاصة قد ترتبط بالقلق الحياتي الذي ظهر خلال النزعة القصصية في تصويره للحيوان المصيد، ومدىٰ انعكاسه عليه؛ يقول الكاتب(٣): "ويَقْبِضُ -خَلَّد اللَّهُ سُلطانَه- من جِنْس الوَحْشِ كلَّ نوْع، ولو لم يُمْسِكْها بجارحٍ لأمْسَكَها كما تُمْسكُ عُداةُ الإسلامِ بالرَّوْعِ". فالصورة التشبيهية تصور هيئة السلطان في اقتناصه للوحش بهيئة في سيطرته علىٰ أعداء الإسلام، ووجه الشبه الجامع بينهما شدة الخوف التي تصل إلىٰ حد ترويع خصمه حتىٰ يتمكن منه دون مقاومة تذكر، خوفًا من ذلك السلطان وما يتمتع به من القوة والسيطرة، مما حدا

(١) السابق، ص٣٣: ٥٠.

(٢) أدب العصر المملوكي الأول، ص٣١٥.

(٣) صبح الأعشىٰ، ١٤/ ١٧.

بالكاتب أن يضـع الوحش والطير المصـيد في حالة من الافتخار؛ يقول(١): "والوَحْشُ والطَّيْرُ قد افتخرتْ بكَوْنِهَا أَصْـبَحَتْ مِن مَكَاسِـبِه". وذلك بعد انتهاء معركة الصيد في إشارة إلىٰ وفرة الصيد الذىٰ غنمه السلطان في رحلته، وصولا إلىٰ رجوع الموكب السلطاني حتىٰ استوائه علىٰ سرير ملكه.

هذه النزعة القصصية زاد من سلطتها وحدة الموضوع، فأصبحت الرسالة صورة لرحلة كاملة، بدءا من خروج موكب السلطان متوجها إلىٰ مكان بعينه للصـيد وحتىٰ رجوعه وما بينهما من تصـوير دقيق لخط سـير الرحلة من الأماكن التي مر بها، والحيوانات والطيور التىٰ تم اصـطيادها، والأدوات التي تم اسـتخدامها في سـردية تصـويرية تتفق في البنية مع أركان الطردية من تحديد وقت الصيد ومكانه، والصائد ووسيلته، ووصف الطرائد والصرع بينها وبين الصائد، خاتما الرسالة بنهاية الطراد لمصيدات صريعة لا محالة.

أما فعلية الجملة داخل التركيب، فقد سعىٰ الكاتب إلىٰ بث الحركة والنشاط في أوصال صوره عبر استخدام الفعل المضارع الذي يشير إلىٰ التجدد والاستمرارية، وصحيح أنه بدأ الرحلة بالفعل الماضي للدخول في مسار الحكي، وإقناع المتلقي بصيرورة الحكاية قبل زمن الحكي، إلا أن الفعل المضارع سيطر علىٰ بقية الرسالة في سرد الصور المختلفة، وقد لجأ إليه بعد أن وضع المتلقي في قلب المشهد ومكَّن للصورة في وعيه ومخيلته، فالمضارع يدفعه إلىٰ متابعة المشهد وكأنه حاضر فيه، في رصد لحركة الصائد والمصيد ونسيج متكامل لعملية الصيد.

(١) السابق، ١٤/ ١٧٢.

ب- إقليمية الأسلوب:

أعني بها دلالة الأدب المملوكي عامة علىٰ بيئته وعصره بأي ضرب من ضروب الدلالة حتىٰ صار من اليسير أن نميزه عن غيره(١). ورسائل الصيد جزء من ذلك الأدب الذي تميز بإقليميته؛ حيث ترددت في الرسالة أسماء البيئة المصرية ومحتوياتها؛ فقد اختار الكاتب أماكن مصرية، بدءا من مكان التخييم في بر الجيزة بسفح الهرم، مرورًا باتخاذ الرَّكب السفينة للانتفال من القلعة إلىٰ محل الصيد عبر عبور النيل، وصولا إلىٰ الغابات التي يتوفر فيها صنوف الصيد من الطير والوحش، وهذا الأمر تختص به رسائل الصيد في العصر المملوكي؛ إذ عبرت عن بيئتها بذكر الأماكن المختلفة، بوصفها أحد العناصر الفاعلة في الحكي والمكونة له، فاختار الكاتب الفضاء المكاني الذي تجري فيه الأحداث واقعيا محسوسا، مما انعكس بالضرورة علىٰ الحدث ومصداقيته لدىٰ المتلقي، لكونه ارتبط بفضاء سردي واقعي يتشابك مع المكونات السردية الأخرىٰ من زمن وشخصيات وأحداث لبناء الحكاية.

ج- امتزاج نثر الكاتب بشعره:

هي إحدىٰ السمات الأسلوبية للترسل في العصر المملوكي من خلال مزج الكُتَّاب ترسلهم بأشعارهم(٢). وهذه السمة تتخلل النص في أكثر من

---

(١) الأدب العربي وتاريخه في عصر المماليك، ص٤٩.

(٢) كما نرىٰ في صنيع: الشهاب محمود وابن الصائغ الحنفي. أدب العصر المملوكي الأول، ص٣٢٣.

موضع؛ يقول الكاتب في وصف البازي لحظة انقضاضه علىٰ فريسته(١):

"كأَنَّما هو شَبَا السِّنان وقد حَباه الكُماة طَعْنا:

وصَارِم في يَدَيْكَ مُنْصَلتِ ... إنْ كانَ للسَّيْفِ في الوَغَىٰ رُوحُ

مُتَّقِد اللَّحْظِ من شَهَامَتِهِ ... فالجَوُّ من نَاظِرَيْهِ مَجْرُوحُ!

صحيح أنه وضع الصورة التشبيهة لمنقار البازي وقد تلطخ بالدماء بحد الرمح وقد اغرورق بدماء الأعداء، إلا أن الكاتب مزج ترسله بالشعر؛ حيث شبهه بالسيف في ساحة القتال مع تفوق البازي عليه يقظة وإصابة للهدف.

وقد لجأ الكاتب تارة أخرىٰ إلىٰ التشخيص في وصف السطان حين مزج ترسله بأشعار في مدحه في إطار التشخيص علىٰ لسان السلامة؛ يقول(٢):

"فَيُلْقِي أُهْبَةَ السَّفَر، ويأخُذُ فيما بَطَن من المصالح الإسلامية وظَهَر، وتُنْشِدُه ألْسِنةُ السَّلامةِ ما أملَىٰ عليها العِزُّ والتَّأْيِيدُ والظَّفَرُ:

مَلِكُ البَسِيطَةِ آبَ مِن سَفَرِه ... والنَّصْرُ والتَّأْيِدُ في أَثَرِه

فَكَأَنَّه في عِزِّ مَوْكِبِه ... بَدْرٌ تألَّقَ في سَنَا خَفَرِه

ما في البَرِيَّةِ مِثْلُه مَلِكٌ ... أُوتِي الذي أُوتِيه من ظَفَرِه!

يَسْرِىٰ إلىٰ أعْدائِهِ رَهَبٌ ... ممَّا يَبُثُّ النَّاسُ من خَبَرِه.

فاللهُ رَبُّ النَّاسِ فَاطِرُنا ... يُؤْتِيه ما يُرْبِي علىٰ وَطَرِه!!

مع ما ينماز به الشعر من قيود الوزن والقافية، وكأن الكاتب يستعرض مهاراته الفنية في سيطرته علىٰ الأدب نثره وشعره، وامتلاك زمام التصوير عبر

(١) صبح الأعشىٰ، ١٤/ ١٦٧.

(٢) السابق، ١٤/ ١٧٢.

وضع الصورة نثرا ثم إعادة صياغتها شعرًا، بغض النظر عن قيمتها الفنية وإتقانه لصياغتها.

خامساً: السياق النصي:

يقصد به دراسة الصورة ضمن مكوناتها الفنية أو البنائية(١). وعلاقة ذلك بالمكونات النصية الأخرىٰ مثل الحدث والفضاء واللغة والأسلوب، التي ساهمت في بنائها.

وتتسم رسائل الصيد ببعدها الجمالي والإنساني، فهي تدعو إلىٰ مجموعة من القيم الإنسانية التربوية والأخلاقية؛ منها الشجاعة والصبر والمثابرة والجد، وتراعي الحبكة السردية التىٰ تتكون من الاستهلال والعقدة والصراع والحل والنهاية.

كذلك تنماز بشخوصها التىٰ تحمل خصوصية المزج بين الكائنات البشرية والحيوانية، وإن لم يجر كاتب ما حوارا بين شخوصها، ربما لأن السياق النصي يعمل علىٰ تنظيم المحتوىٰ بطريقة مترابطة تتسق مع عملية الاتصال؛ فنجد الفضاء المكاني أحد العناصر المكونة للحدث، ومهمته الأساسية هي التنظيم الدرامي للأحداث، وأعطائها طابعه المميز(٢). لذا حدد السارد أماكن إقامة ركب الصيد في بر الجيزة بسفح الهرم، وأماكن التنقل في وادي النيل وصولا إلىٰ الغابات وأماكن الصيد المختلفة، وترك

(١) بلاغة الصورة السردية، ص٢٢.

(٢) بنية الشكل الروائي، ص٣٠،٣١.

فضاء الأمكنة مفتوحا مع تصويره في أوقات النهار وكذلك الليل، واصفا الحيز الذي تتحرك فيه الشخوص ضمن نطاق الحكي بوصفه واقعيا محسوسا ومكملا لطوبوغرافية الحدث داخل السرد.

أما الحدث فنجده مصحوبا بجميع إحداثياته الزمانية والمكانية ومن ثم يؤدي رسالته الحكائية، فالحدث يتمثل في رحلة صيد طالما تتكرر زمانا ومكانا، لكن السارد ارتكز علىٰ رحلة صيد بعينها للسلطان الناصر بن قلاوون، هذا الحدث قام بتوصيفه منذ لحظة خروج الركب من القلعة حتىٰ زمن عودته إليها، وقد استهل الرسالة بالتحميد المتعارف عليه في مفتتح الرسائل عامة، ثم مدح السلطان والثناء عليه والدعاء له، ثم سرد الأحداث في مسار تنظيمي بدأ بالتخطيط ثم اختيار مكان التخييم ثم الانتقال إلىٰ أماكن الصيد ثم وصف الطريدة ثم الصراع معها ثم النهاية الحتمية بوقوعها في شباك الصائد؛ يقول الكاتب(١): "وَعِنْدَما تَلْتقي حَلْقَةُ العساكر يَلْحقها – خَلَّد اللهُ سُلطانَه– ومعه الجَوارِحُ الصَّائده، والحوامي الصَّائِلَه؛ والأسْهُم النَّافِذه، والفُهُود الآخِذَه؛ فتَمُوجُ الوَحْشُ ذُعْرا، وتَرَى مَسالِكَها قد سُدَّتْ عليها سَهْلاً ووَعْرا؛ وضُرِب دُونَ نَجاتِها بسُورٍ من الجِيَاد والفُرْسَانِ، وَحِيلَ بينها وبين خَلاَصِها بنِبَالٍ وخُرْصان؛ فحينئذٍ تَفِرُّ النَّعامُ عن رِمَاهِا، والظِّباءُ عن ظِلاَهِا، والبَقَرُ عن جَآذِرِهَا، والحُمُر عن بولها؛ ويَقْبِضُ –خَلَّد اللهُ سُلطانَه– من جِنْسِ الوَحْشِ كلَّ نَوْع، ولو لم يُمْسِكْهَا بجارحٍ لأمْسَكَها كما تُمْسكُ عُداةُ الإسلامِ بالرَّوْعِ". فالنص تسلسل منطقي لخط سير الأحداث

(١) صبح الأعشىٰ، ١٤/ ١٧١.

التي تبدأ بالرحلة الميمونة واختيار مكان التخييم وتجهيزه بما يلائم الراحة والنوم ثم التنقل إلىٰ أماكن الصيد عبر عبور النيل وتصوير سير الفلك وصولا إلىٰ الزروع المخضرة واختيار أفضل طيرها وأشد أوابدها، ثم المباغتة وضرب حلقة الصيد من الأمراء علىٰ جيادهم ثم إطلاق الجوارح الصائدة مع استخدام الأدوات المناسبة لكل نوع من المصيدات وصولا إلىٰ نهاية اليوم والعودة إلىٰ محل التخييم، ومراجعة هذا الحدث مرات ومرات حتىٰ الاكتفاء من صنوف المصيدات التي قد تمتد لأيام وربما أسابيع.

هذه هي الحدود العامة في رسائل الصيد المملوكية في سياق لغوي وأسلوبي يعمل علىٰ نقل معطيات الواقع وفق آليات التصوير وسياقاته في صور جزئية تتسم بالحضور الفعلي داخل االنص وفق معطيات الصورة الكلية التي تجسم هذا الواقع وفق مخيلة السارد، والتمظهرات الفنية التي يتقنها. فمن الملاحظ علىٰ هذا النص -إن لم تكن رسائل الصيد في عمومها- أنها وصفت الطرد بدافع الممارسة الواقعية؛ إذ وصفت التجربة الفعلية لعملية الصيد والمعاناة والمتعة الحقيقية لمن كلف به، وقد أذعنت العبارة اللغوية لماهية الحكي من حيث الانطلاق والتوالي والتسلسل والترابط والامتداد إضافة إلىٰ المكونات النصية من توتر وتكثيف وتصوير، مع الميل إلىٰ الإطالة وهي ظاهرة أسلوبية في الأساليب الأدبية للعصر المملوكي، تعتمد علىٰ "طول الوصف، وكثرة الترادف، وتفصيل الجزئيات"(١).

(١) الأدب العربي وتاريخه في عصر المماليك، ص٥٠.

وختاما، فإن البحث قد خلص إلىٰ نتائج؛ من أهمها أن الصورة السردية لرسائل الصيد زمن المماليك بسياقاتها المختلفة تمتلك خصوصية تتعلق بصياغتها الفنية، بوصفها موروثا تشكَّل وفق معايير البلاغة وموضوع الصيد في آلياته وأركانه مع ما تعارف عليه العرب في صيدهم، وما صاغه الكُتَّاب في رسائلهم، وتفاعل السارد مع هذا الصراع عبر ثقافة الخلق الخيالي وواقع الممارسة الفعلية ليتضح من خلال الدراسة ما يلي:

١. أذعن السياق اللغوي لماهية الحكي، لتكوين نسيج مندغم مع بقية المكونات الأخرىٰ إضافة إلىٰ توجيه اللغة لمسار السرد فيما يعرف بالتناسق اللفظي وفق السياق الحكائي.

٢. عكس المعجم اللغوي دلالات تتعلق بالحركة وهي مطلب هذه المرحلة من زمن الصيد؛ حيث تهيئة المكان للإقامة، وكان اختيارا موفقا للمخزون اللغوي في إطار تنظيم اللوحة الصيدية.

٣. لم يقتصر الأمر علىٰ المفردات بل تعداه إلىٰ التراكيب من خلال الرتب المحفوظة للجملة؛ فنجد –مثلا– تقديما للجار والمجرور علىٰ الفاعل، وهو عدول أسلوبي شكل دفقات تعبيرية لتنسيق اللفظة داخل الجملة، وكذلك تنسيق الجملة مع الجمل الأخرىٰ عبر العلاقات الأفقية المتمثلة في الفاعلية، والعلاقات الرأسية التي شكلها التقديم والتأخير في إطار الصورة.

٤. استغل السارد الإمكانات الصوتية ليشكل نسقا خاصا يكشف عن مكنون ذاته عبر التوفيق بين الإمكانية الشكلية والإمكانية المضمونية، تمثلت الشكلية في السجع والتوازي للفاصلة عبر تكرار أصوات بعينها علىٰ رأسها

صوت (الهاء)، كما أن السارد تخير من الأفعال ما يحكىٰ تفاصيل الصورة التي يرسمها بوصفها صورة محاكية.

٥. سيطرت المفارقة التصويرية علىٰ السياق البلاغي، لإبراز التفاوت بين الصائد والمصيد من الطيور في اللوحة الأولىٰ، وبين الصائد والمصيد من الحيوانات في اللوحة الثانية، من خلال مقابلة كل من الطرفين بالآخر.

٦. اعتمد السارد في تصوير الطيور علىٰ الصورة المرئية (اللونية، والحركية) والمسموعة، واختار من جوارحه (البزاة) و(الصقور)، ومن المصيدات الكُرْكِي، في مفارقة واضحة للصفات بين الطرفين.

٧. وظف السارد اللون إذ جعله عنصرا من أهم العناصر المكونة لصورة الصائد من الحيوانات، وخصها بالخيل والفهود والكلاب في نزعة واصفة تعمد إلىٰ القوة والسرعة.

٨. غلب أسلوب الوصف علىٰ تصوير الطرائد من الحيوانات التي خصها بالنعام، والظباء، والبقر الوحشية، والحُمُر الوحشية، بوصفها وجها من وجوه الواقعية في تصوير الناحية الجسمانية –الهيكلية– ليختار من بينها أجملها شكلا وأفضلها لحما.

٩. وظف السارد السياق الذهني للتواصل مع المتلقي داخل النص من خلال: الفعل السردي (كان)، وتقنية الحذف الزمني المتمثل في إسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة، تاركًا للمتلقي مساحة التخييل وإتمام المشهد.

١٠. يتسم السياق النوعي بجملة من السمات؛ منها: النزعة القصصية بما تتضمن من وحدة الموضوع وفعلية الجملة داخل التراكيب، وإقليمية الأسلوب، وامتزاج نثر السارد في النص بشعره.

١١. راعىٰ السارد في السياق النصي مكونات النوع السردي من الحدث والفضاء واللغة والأسلوب والحبكة السردية، وقد صور الصيد بدافع الممارسة الواقعية؛ إذ وصف التجربة الفعلية لعملية الصيد والمتعة الحقيقية لمن كلف به، وقد أذعنت العبارة اللغوية لماهية الحكي من حيث الانطلاق والتوالي والتسلسل والترابط والامتداد.

المصادر والمراجع

١) الأدب العربي وتاريخه في عصر المماليك والعثمانيين والعصر الحديث، محمود رزق سليم (دار الكتاب العربي، القاهرة ١٣٧٧هـ، ١٩٥٧م).

٢) أدب العصر المملوكي الأول؛ قضايا المجتمع والفن، فوزي محمد أمين (دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية١٩٩٣م).

٣) الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، الطبعة الخامسة١٩٧٥م (مكتبة الأنجلو المصرية، مصر).

٤) أعيان العصر وأعوان النصر، صلاح الدين بن أيبك الصفدي، تحقيق: علي أبو زيد، الطبعة الأولىٰ ١٤١٨هـ،١٩٩٨م (دار الفكر، دمشق).

٥) الأنساب، لأبي سعد عبد الكريم بن محمد بن منصور التميمي السمعاني، تحقيق: عبد الله عمر البارودي، الطبعة الأولىٰ ١٤٠٨هـ، ١٩٨٨م (دار الجنان، بيروت، لبنان).

٦) بدائع الزهور في وقائع الدهور، محمد بن أحمد بن إياس الحنفي، تحقيق: محمد مصطفىٰ، الطبعة الأولىٰ١٤٠٤هـ، ١٩٨٤م (دار إحياء الكتب العربية، القاهرة).

٧) بلاغة الصورة السردية في القصة القصيرة؛ نحو مقاربة بلاغية جديدة للصورة السردية، جميل حمداوي، الطبعة الأولىٰ٢٠١٤م (مطبعة بني ازناسن سلا– المغرب، سلسلة شرفات، العدد (٤١).

٨) البنىٰ الأسلوبية؛ دراسة في أنشودة المطر للسياب، حسن ناظم، الطبعة الأولىٰ٢٠٠٢م (المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب).

٩) بنية الشكل الروائي؛ الفضاء، الزمن، الشخصية، حسن بحراوي، الطبعة الأولىٰ١٩٩٠م (المركز الثقافي العربي، بيروت).

١٠) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني، الطبعة الأولىٰ ١٩٩١م (المركز الثقافي العربي، بيروت).

١١) تأصيل ما ورد في تاريخ الجبرتي من الدخيل، أحمد السعيد سليمان (دار المعارف، القاهرة١٩٧٩م).

١٢) تاريخ الأدب العربي، العصر الإسلامي، شوقي ضيف، الطبعة السابعة (دار المعارف، مصر).

١٣) توضيح المشتبه في ضبط أسماء الرواة وأنسابهم وألقابهم وكناهم، ابن ناصر الدين شمس الدين محمد بن عبد الله بن محمد القيسي الدمشقي، تحقيق: محمد نعيم العرقسوسي (مؤسسة الرسالة، القاهرة).

١٤) ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الرابعة (دار المعارف، القاهرة).

١٥) رسالة في الألوان، محمود شكري الألوسي (مجلة المجمع العلمي العربي بدمشق، آذار ١٩٢).

١٦) السياق في الدراسات البلاغية والأصولية؛ دراسة تحليلية في ضوء نظرية السياق، أسامة عبد العزيز جاب الله، مجلة الدراسات الإنسانية والأدبية، كلية الآداب، جامعة كفر الشيخ، يوليو٢٠٠٩م).

١٧) السياق وأثره في المعنىٰ؛ دراسة أسلوبية، المهدي إبراهيم الغويل، (أكاديمية الفكر الجماهير، ليبيا ٢٠١١م).

١٨) السياق وتوجيه دلالة النص، عيد بلبع، الطبعة الأولىٰ١٤٢٩هـ، ٢٠٠٨م (بلنسية، المدينة المنورة).

١٩) السياق والنص الشعري من البنية إلىٰ القراءة، علي آيت أوشان، الطبعة الأولىٰ١٤٢١ه، ٢٠٠٠م (دار الثقافة، الدار البيضاء).

٢٠) صبح الأعشىٰ، لأبي العباس أحمد القلقشندي (دار الكتب المصرية، القاهرة ١٣٤٠هـ، ١٩٢٢م).

٢١) الصورة الشعرية والرمز اللوني؛ دراسة تحليلية إحصائية لشعر الباروردي ونزار قباني وصلاح عبد الصبور، يوسف حسن نوفل (دار المعارف، القاهرة ١٩٩٥م).

٢٢) الصيد عند العرب؛ أدواته وطرقه حيوانه الصائد والمصيد، عبد الرحمن رأفت الباشا، الطبعة الثانية ١٣٩٨هـ،١٩٧٨م (مؤسسة الرسالة، المملكة العربية السعودية).

٢٣) الصَّيْدُ والطَّرْد في الشعر العربي حتي نهاية القرن الثاني الهجري، عباس مصطفي الصالحي، الطبعة الأولىٰ١٤٠٢هـ، ١٩٨١م (المؤسسة الجامعية، بيروت).

٢٤) علم الدلالة؛ النظرية والتطبيق، فوزي عيسىٰ ورانيا فوزي عيسىٰ (دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية٢٠١٣م).

٢٥) في النثر العربي؛ قضايا وفنون ونصوص، محمد يونس عبد العال (لونجمان، القاهرة ١٩٩٦م).

٢٦) في نظرية الرواية؛ بحث في تقنيات السرد، عبدالملك مرتاض (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر ١٩٩٨م).

٢٧) اللباب في تهذيب الأنساب، عز الدين بن الأثير الجزري (مكتبة المتنبي، بغداد).

٢٨) اللغة واللون، أحمد مختار عمر، الطبعة الثانية ١٩٩٧م (عالم الكتب القاهرة).

٢٩) نزهة الناظر في سيرة الملك الناصر، موسىٰ بن محمد بن يحيىٰ اليوسفي، تحقيق: أحمد حطيط، الطبعة الأولىٰ ١٤٠٦ هـ، ١٩٨٦م (عالم الكتب، بيروت).

٣٠) معجم الألفاظ التاريخية في العصر المملوكي، محمد أحمد دهمان، الطبعة الأولىٰ ١٤١٠هـ، ١٩٩٠م (دار الفكر، دمشق).

٣١) معجم المصطلحات والألقاب التاريخية، مصطفىٰ عبد الكريم الخطيب، الطبعة الأولىٰ ١٤١٦هـ، ١٩٩٦م (مؤسسة الرسالة، بيروت).

٣٢) منهج السياق في فهم النص، عبد الرحمن بودرع (أوقاف قطر، مارس٢٠٠٦م).

٣٣) الوافي بالوافيات، صلاح الدين بن أيبك الصفدي، تحقيق: أحمد الأرناؤوط، وتركي مصطفىٰ، الطبعة الأولىٰ ١٤٢٠هـ، ٢٠٠٠م (دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان).