بنية الكتابة: دراسة في شبكة العلاقات الدلالية

جمال سليمان الفهيد

مدرس، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة الكويت، الكويت

الملخص

يسعى هذا البحث إلى دراسة التعبير الكاتاني باعتباره مثال ازايحاً أسلوبياً يحتل مكانة متعمقة بين وسائل التعبير الفني في أدبنا العربي، وذلك عبر دراسة عامية بعدم تطبيقات كنائية متتالية، متوخياً الرصد والتصنيف لمكونات شبكة العلاقات الدلالية التي تربط بين التعبير الكاتاني (الدال)، والمعنى المقصود (المدلول)، وذلك بغرض التعرف إلى الركائز المعرفية التي تستند إليها بنية الكتابة، كما يحرص البحث أيضاً على الواجهة بين: رصد تشكيل البناء اللغوي، والكشف عن الدور الفني للكتابة على مستوى كل علاقة من تلك العلاقات.

ولما كانت فكرة (اللغوم المنطقي) هي المسيطرة على توصيف الانتقال الدالالي في التعبير الكاتاني في تراثنا البلاغي، فقد سعى البحث لاعتماداً بالدراسات الحديثة إلى تقديم تصور بديل مختلف بدور الانتقال الدالالي إلى خمس علاقات أخرى، كما اعتنى بدرس مشكلة التداخل بين التعبيرين المجازي والكتاني، مستعراً في ذلك آراء القدامى والحديثين من الدارسين.
المقدمة

تمثل الكتابة لونًاً مميزًاً من ألوان الأنزلاق الأسلوبي الشائع في نصوص أدبنا العربي؛ إذ تتيح لمن يحسن توظيفها آفاقًاً رحبة من ثراء الدلالة وت نوع الأداء، فيها ينجح المتلمذ في التعبير عن غرضه المقصود بطريقة أبلغ إنتاجًا وأعظم تأثيرًا من الخطاب التصريحي المباشر الذي قد يقف عاجزاً عن الروف بذاته في كثير من المواقف والمقامات، بل ربما أوسع مستخدمه، والحال كذلك، في مآزق دلالية، حين يفهم المتلقي الرسالة على غير وجهها المراد، ويشهد لذلك الدور: الوفرة الكمية والتنوع الفني لتجليات الكتابة في القرآن الكريم ونتاج الأدباء شعراءً وثراً قدماً وحديثًا.

و هذا البحث يرمي - عبر درس ما يتبين من تطبيقات كتانية - إلى القيام برصد وتصنيف لمعانات شبكة العلاقات الدلالية التي تربط بين التعبير الكتاني (الدلالة) والمعنى المقصود (المدلول). وانطلاقًا من ذلك الفحص المترسل يمكن التهدي إلى الأسس المعرفية التي تسند إليها بنية الكتابة، وسيعمل البحث على المزاوجة عند الفحص والتحليل بين شكل البناء اللغوي والدور الوظيفي الفني للكتابة على مستوى كل علاقة من تلك العلاقات المرتصدة.

مفهوم (اللازم) ودلالة الكتابة

من أولى الإشارات إلى توصيف طبيعة الانتقال الدلالي الحاصل من المعنى الحقيقى (الملفوض) إلى المعنى الكتاني (المملووظ): ما ذكره قديمًا بن جعفر في تعريف أحد أثراء اللفظ والمعنى الذي سمّاه الإدفاف - وهو ما يعادل الكتانية. - حيث قال: هو أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعاني فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى، بل للفظ بدلال على معنى هو رده لِه وتتابع له، فإذا ذلَّ على التابع أبنا عن المنبر، ونُقل لِللكتانية (بعيدة مهوى القرط)، قال: وإنما أراد أن يصف طول الميد فلم يذكره بللفظه الخاص به، بل أتى بمعنى هو نابع طول اليد وهو بعد مهوى القرط (١).
معنى التبعية هنا مساو لمعنى الاستدعاء، فالتعبير المذكور يستوعب
الذهن مغزا على مرحلتين:

الأولى: التصور البصري، إذ تقفز إلى الذهن صورة قرن متدل طولا من
شحمة أذن المتحلية به إلى أولى العنق.

الثانية: الاستدعاء الذهني، وهي المرحلة التالية للتصرف البصري، إذ يتبين
الذهن إلى أن كون القرط على هذا النحو يستدعي طول عمق المتحلية به. فإن
الدلالة المباشرة للألغاز (أي: المعنى القريب) لا تتعالى بعد مهوى القرط، أما
المعنى البعيد أو لازم المعنى فإنه ارتبط ذاتي أو استدعاء، يجعل بعد مهوى
القرط يثير أو يستلم شريعة آخر هو طول الرقية(2).

فالتبعية هنا من قبل تبعية الأثر للمؤثر والنتيجة للسبب، وهي كما أشارنا
على النقيض من ترتيب التبعية الزمنية للعملية الذهنية، حيث يكون الحضور
لألئر أولئك ثم يتلوه المؤثر.

ويلتقط عبدالقاهر الجرجاني تصور قدامًا لطبيعة الانتقال الدلالي بتمامه
مؤكداً مفهوم الاستدعاء، وملمحاً إلى صفة التلازم المنطقي بين المعاني، حيث
يقول: «المرايا بالكتابة: أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فل사항
باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه ورده في الوجود
قَيْمَى به إليه وجعله دليلاً عليه، ويشرح ذلك في كتابات (طويل التجاد، كثير
الرماض، نووم الضحى)، ف يقول: فقد أرادوا في هذا كل معنى، لم يذكروه
بلفظ الخاص به، ولكنهم توصلوا إليه بذكر معنى آخر من شأنه أن يردته في
الوجود، وأن يكون إذا كان(3).»

ويظهر في هذا النص مدى التأثر بفكرة قدامة إلى حد استخدام المصطلح
عينه: (اللفظ الخاص به)، لكن الجديد الذي يضيفه عبدالقاهر يتمثل في تفسير
الأرداف الخاص بين المعاني بالتلازم الوجودي، فمعنى الظاهر (الحقيقي) تال
في الوجود والحصول للمعنى المضمّ (الكتائي)، يقول عبدالقاهر: "أفلا ترى أن

ويسيطر هذا التصور المنطقي للعلاقة الدلالية التي تنطوي عليها التعبيرات الكتابية على الكتابات البلاغية اللاحقة، ليغدو التوصيف الوحيد المعتبر في هذا الباب(7)، مختزلًا بذلك عددًا من العلاقات التي تزخر بها التطبيقات الأدبية المختلفة لهذا اللون البصري، وهو ما تستطيع الدراسة التطبيقية المتجردة من عقان ذلك المفهوم الكشف عنه؛ إذ إنها تُبيّن السبيل إلى التعرف على كثب إلى طبيعة شبكة العلاقات الدلالية التي تحكم صور الكتابة المتنوعة، مما يتيح المجال لاستكشاف الدورين الوظيفي واللفظي اللذين تقومان الكتابة بهما على مسرح كل علاقة على حدة.

وقد ترتيب على نظم تلك العلاقات المتعددة في قرن واحد - وهو دلالة الالتزام - تحجيم الهدف الفني المتوخى من الكتابة، وقصره على ذلك الدور ذي الصبغة المنطقية الإنتاجية، مما أضعف وهيمش بعدها الجمالي التأثيري، فنسب العمومية المنطقية التي اصطحبتها الكتابات البلاغية المتأخرة تحولت الكتابة إلى مجرد وسيلة لإثبات المعنى، وهو ما تفرضه - بالطبع - فكرة النقلة من اللازم إلى الملزم، ونلاحظ تأكيد هذا الدور البرهاني للكتابة ابتداءً عند
عبدالقاهر، حين يوازن بين الكنياقة والإخصاص، معلناً تفضيله الأولي باشتمالها على مزيد من الأنبات حيث يقول: «ليس المعنى إذا قلنا (إن الكنياقة) أبلغ من التصريح» أنك لما كنت عن المعنى زدت في ذاته، بل المعنى أنك زدت في إثباته. فجعلته أبلغ وأًخذ وأشده، فلم يستمرية في قولهم (جمر الرماد) أنه دل على قريأ أكثر، بل إنك أثبت له القدار الكثير من وجه أبلى، وأوجيهه إيجاباً هو أشده، وأدعئه دعوي أنت بها أطلق، وبكحتها أوقف». ثم يضيف معللاً: «فإن السبب في أن كان للإثبات بها مزية لا تكون للتصريح أن كل عاقل يعلم إذا رجع إلى نفسه أن إثبات الصفة بإثبات دليلها، وإجاحها بما هو شاهد في وجودها: أَكَّد وأَبَلَغ في الدعوى من أن تجيء إليها نفثتها هكذا ساذجاً عَمَّالَ».

هذا الراوي يتفق مع نص Forced القاضي في عصرنا العام لوصف الصورة البياناتية بأنواعها المختلفة (التشبيه، الاستعارة، الكنياقة) باعتبارها وسائل لإثبات المعنى، وهو ما يتسم والتعريف السائد لعلم البيان باعتباره علمًا (يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه).

ويذكر التعليل نفسه عند السكاكي - ومن جاء بعده - عند الموازنة بين درجة الإقناع الدلالي لكل من الكنياقة والإخصاص فيقول: «وفيما تنصهر حال الكنياقة كحال المجز في كون الشيء معها: مُدْعَى بَيْنَهَا، ومع الإخصاص بالذكر هو: مُدْعَى لَا بَيْنَهَا».

ويقول بدلالدين بن مالك: «وفي المجز والكنياة دعوى الشيء بينهما وهو: ذكر ما لا ينفك عنه بخلاف الحقيقة والتصريح، وفرق بين دعوى الشيء وبين دعوى دعوى بدونها».

ويحق الفروزيني كلامي للناجح في ذلك أن الانقلاب في الجمع من المزوم إلى اللازم، فيكون إثبات المعنى به كدعويا الشرع بينهما، ولا شك أن دعوى الشيء بينهما أبلغ في إثباته دعوى بلا دعوى».

الكنياقة بين استقلالية النوع وتباعية المجز (تحرير المناطق)

بين التعبيرين الكنائي والمجازي وجوه من التآلف والتبان، فهما يشتركان في ضرورة وجود علاقة دلائية ما بين كل من المعنيين اللذين ينطوي عليهما
التعبير عن المجاز المرسل صور مختلفة من العلاقات التي ترتبط بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي للفظ المستعمل، وفي الكتابة نلحظ علاقة النزلزم بين المعنى الصريح والمعنى الكتائي؛ ولذا كان من الطبيعي أن يكون إدراج الكتابة ضمن علاقات المجاز المرسل اعتتماماً متوافقاً بسبب ذلك التماثل البنيوي الظاهري. وقد أشار كل من الزركشي والسيوطي إلى أن هناك من ذهب إلى ذلك مخالفاً ما عليه معظم البلاغيين الذين رأوا خارج دائرة المجاز. ويشرح الفزويوجهة نظر الآخرين بالقول: "فالفرق بينهما وبين المجاز من جهة إرادة المعنى مع إرادة لازمه، فإن المجاز ينافي ذلك، فلا يصح في نحو قولك (في الحمام أسد) أن تريد معنى الأسد من غير تأول؛ لأن المجاز ملزم قريب معاينة لإرادة الحقيقة، وملزم معانيد الشيء معانيد لذلك الشيء".

ومؤدي ذلك: أن تعبير (بعيدة مهوى القرط) يحتوي المعاني معاً: الحقيقية (بعد مهوى القرط فعلاً)، والكتائي (طول العنق)، ولو كان من قبل المجاز لم يُحتل غير المعنى الكتائي، إذ لا بد في المجاز من قرية - للفظية أو عقلية تعمل على منع إرادة الحقيقية، وخلو الكتابة منها آثار لها إمكانية الجمع بين المعاني؛ يقول تمام حسان: "وأما دام المعنيان واردين على اللظف، فإن الكتابة لا تطلب القرية بالضرورة، لأن القرية تُعيّن أحد المعنيين، وذلك غير مراد ولا مطلوب في الكتابة، ويكفي للكتاب إذا أنه تعتمَد على القرب والبعد، وظلّ كل من المعنيان وارداً على التعبير مع اختلاف في درجة الاحتمال، وقد يكون هذا الاختلاف في درجة الاحتمال هو الوسيلة الوحيدة لأن الألسن في الكتابة، فالمعنى القريب في الكتابة ليس مرفوضاً تماماً ولا غير محتمل، ولكن احتمال الفصد للمعنى البعيد أقوى حيث يصبح المعنى القريب قطورة للعبور إلى المعنى البعيد".

هذه وجهة النظر السائدة في تراثنا البلاغي، لكن الأمر يختلف بالنسبة لبعض الدراسات الحديثة إذ يفقد التعبير الكتائي خصوصيته (التصنيفية) ليتمكن بصور المجاز المرسل:
بالنسبة للبلاغة العربية التقليدية (8) فإن الكتالوجية (Metonymy) تُعدّ من أنواع المجاز (Metaphor) أو trope أو Fugure of Speech، وتُعرَّف بأنها تعبير مجازي تستبدل فيه الكلمة - أو الجملة - بأخرى ترتبط بها ارتباطًا شديداً، من مثل (فونا فيرجل) أنغسطة، أو (البيت الأبيض أمر بكذا) أي الرئيس الأمريكي أصدر الأوامر، ويقال (هذه الأرض تعود للنفاذ) أي للمملكة.

ودرأً لأي خلط بين مفهومها ومفهوم المجاز المرسل (Synecdoche)، فإن علاقات الأخير تتمثل في إطلاق الجزء على الكل (الشرع على السفينة)، والكل على الجزء (السلاسلا مدينة على الرياح)، والنوع على الجنس (النحاس على السارق)، والجنس على النوع (القاتل على الساق)، والمادة على ما صنع منها (الغولاذ على السيف).

إذا كانت الاستعارة (Metaphor) تتميز عن الكتالوجية يكون الرابط بين البديل والبديل منه علاقة مشابهة فقط، فإن الفارق الجوهر بين مجهاي المجاز المرسل والكتالوجية يتمثل في تركيز الأول على الابتعاد المادي والثاني على الارتباط الرمزى، كما يظهر ذلك - على سبيل المثال - في مناقشة فرانسوا مورو (19) لدلالات النبأة (في عبارة زولا في روايته (نارا) حيث يقول: (هؤلاء الآسياد الغامرون بحواجهما يهرون تدرج التناقض المدوّة على أسفل السلم الضيق)؛ إذ يقترب: هل يستخدم كتابة أم مجازًا مرسلاً؟ يبدو الجواب سهلاً: ليست النهاية جزءًا من المرأة التي تلبسها، فالمرأة وليستها ليسا على مستوى واحد، لأن المرأة كائن، واللباس شيء مادي، وإلى فكرة النبأة يضاف فكرة المرأة التي تلبسها، إذاً هذه كتابة. بينما يتعلم تقنيه لتعبير آخر مقارب ضمن المجاز المرسل بقوله: ... لأن اللحظ المُعبر عن جزء من الجسم يشمل مجموع الأعضاء الأخرى (تسمية الكل باسم جزئه).

ولسنا بصدد درس تطور مصطلح الكتابة في البلاغة العربية وما اعتراف من تعديل وتجديد. غير أنه لا غنى للباحث عن الإسلام بتصور إبتدائي يعينه على استيعاب تطورات تركت أثرها الملحوظ على درس المحدثين لقضايا البلاغة.
العربية، ولعل من أبرز هذه التطورات ما اشتملت عليه دراسة رومان جاكسون لظاهرة الجنس في الكلام، تلك التي توسّع منها إلى صياغة نظريته الدلالة للاستعارة والمجاز المرسل والكتابة (20) القائمة على اختزال الوجود البلاجية في علاقته التشبيه والمجاز؛ إذ تتألف هاتان العلاقة من عملية الإزاحة الحاسلة في كل من المحررين الاستبدالي (العمودي) والسياسي (الأنفي)， فالاستعارة تقوم على الإبدال والإزاحة اعتمادًا على التشابه والمشابهة، على حين يعتمد المجاز المرسل والكتابة على الإزاحة القائمة على التجاوز والتداعي.

وعلل (هينريش بليث) تنتمى إلى الخصائص المفهومة التجاوزية على المجاز المرسل، فهو يرى إدراج صور المجاز المرسل ضمن مفهوم الكتابة الموسع حيث يقول: "أما الكتابة فتجمع - في تأويلنا لها - عدداً من التعويضات القائمة على المجاورة التي تُعرف في الأسلوبية المعمارية باسم: المجاز المرسل (الجزء - الكل، النوع - الجنس، المفرد - الجمع)، وتعرضي الاسم الشخصي باسم الجنس والعكس، والكتابة (السبب - المسبب، المساحة - الحجم، الزمن - المدة)" (21).

وفي ضوء ذلك يقترح تقسيم الكتابة إلى أربعة أقسام محاولاً على حد قوله (إبراز تظاهر التعويض القادم على المجاورة اعتمادًا على تعابير دلالية)، وهي بحسب المُعوض والعوض عنه:

1- كتابة مخصصة (المذكر الكلي - عوضاً عن الجزئي) (الجزئي - المفرد) (الجنس - النوع).
2- كتابة معمقة (جزئي - كلي) (المفرد - جمع) (النوع - الجنس) (اسم الشخص - اسم الجنس).
3- كتابة السبب عن المسبب والعكس.
4- كتابة الجهر عن الوعر، والعكس.
5- كتابة الهوى عن المحتوي والعكس (وأقترح تعريبها بكتابة المظروف عن الظرف).

لذا نحن نرى أن المفاتيح للرجوع إلى الكتابة في اللغة العربية لم يكتمل بالدرجة الأولى، بل يظهر ضرورة للبحث العميق في هذا المجال على ضوء المعتقدات السائدة في هذا العصر.
كما نجد موقفاً قريباً من هذا المنهي الموسع لاصداقات الكنيسة لدى كل من جورج لاكوف ومارك جونسون في كتابهما (الاستعارات التي نحيا بها) (22)، حيث يستخدمان مصطلح (الإحالة) بدلاً من (التعويض)، فهما يعرّفان الكتابة بـ (استعمال كيان معيّن للإحالة على كيان آخر مرتبط به)، وبعدان ما أطلق عليه البلاغيون التقليديون مجازاً مرسالاً حالة كنائيّة خاصة، وهي صورة بلاغية يُعبر فيها الجزء عن الكل، لتصبح العلاقات الإحالية في الكتابة كالتالي:

1 - الجزء للكل (يحضر أحمد أنهه في كل شيء).

2 - المتّنح للمتّنح (أكرأ قراءة هايغر).


3 - الشيء المستعمل للمستعمل (لا توجد أقلاام جادة هنا).

(وتناظر علاقة الآلة من علاقات المجاز المرسل، كالتعبير باللسان عن اللغة كما في قوله تعالى: «وما أرسلنا من رسول إلا بلسان قومه» [إبراهيم : 4])

4 - المسؤول للمنفّذ (بني خوfoo الهرم الأكبر).

(وتناظر علاقة السبيبة من علاقات المجاز العقلي (الإنساني) كما في إسناد التذكير إلى فرعون لكونه الأمر به في قوله تعالى عنه: «يذيع أبناءهم» [القصص : 4])

5 - المسؤول للأشخاص المسؤولين (لن نتوصل إلى إقناع الجامعة بذلك).

6 - المكان للمسؤول (لم ينبس البيت الأبيض بنت شفة).

7 - المكان للحادث (غيرت واشنطن سياسة أمريكا).

(وتناظر هذه الثلاثة علاقة الخلّيّة من علاقات المجاز المرسل حيث يسمى الحال باسم محلة كما في قوله تعالى: «فليدع ناديه» [العلق : 17]).
ويظهر من هذا الاستعراض السريع أن مفهوم علاقة التجاوز لا صلة له
بمفهوم النظام الذي يعادل المجوز السياقي (الركابي) المتمثل في ظواهر الحذف
والذكر والتقديم والتأخير، باستثناء بعض الأمثلة المحدودة التي يمكن حملها على
حذف المضاف كما في مثال (قراءة هايدغر) أي: فلسفة هايدغر. ويدعو مفهوم
التجاوز مختصاً بالعلاقة الخاصة التي ترتبط بين معاني الكلمات (المعوض
المعوّض عنها)، المثال/المثال عليه) من مثل الجزء والكل والسهم والحاول
والملح والعناء، ولذا فإنه يندرج تحت نظرية البلاقة الغريبة. إن‰
يكون ثمّ ما يكون دون تصنيف الكتابة بالجمع بينها وبين المجاز المطل في قرون
واحدة، لأنها في الأصل تعد من وجهة البلاقة التقليدية من صور المجاز.

لكن الأمر مختلف في البلاقة العربية كما مرّ، فالتعبير المجازى طارد
لمعنى الحقيقى للغظ. وخصوصية الكتابة تكمن في قدرتها على الجمع بين
المعنوي معنى، ولا يختلف الأمر كثيراً بالنسبة لባحث البلاقة العربي المعاصر
الذي لا يخرج عن مفهوم هذه الفكرة في الغالب باستثناء بعض الآراء القليلة
التى نحن إلى القول بمجازة التعبير الكتابي:

- فمن ذلك ما ذهب إليه شفيع السيد من تقليل قيمة المعنى الحقيقي في
التعبير الكتابي، ولذا فهو لا يرى - والحاول كذلك - ما يحول دون الحكم
بمجازته، حيث يقول: الكتابة صورة من صور التعبير المجازى فيما نرى، إذ
يصدق عليها مفهوم المجاز في كونها نمطًا من التعبير يؤدي المعنى أداء غير مباشر
لعلاقة بين المعنى الأصلي والمفعول المراد، وهذه العلاقة هي اللزوم وتمثيل لذلك
بالكتابة الواردة في قوله تعالى: "يوم يغفر الظالم على يديه يقول يا ليتى
اتخذت مع الرسول سبيلاً (الفقرة 27) يقول: فليس المراد من عبّاظ الظالم
على يديه تلك الشركة المادية التي تتمثل في وضع اليدين بين الأسنان والضغط
بها عليه، لأنه لا قيمة لها في ذاتها، وإنما القيمة الحقيقية لما ترمز له وتدلّ عليه
وعني به الإحساس بالنذير"(23). ويتضح قائلًا في توضيح بنية كتابة (ورم
أنفسه): "نếuج أن معناها الحركي غير مقصود، وإذا القصد إلى معنى آخر يلزمه،
وهو الغضب"(24).
واجهة النظر هذه مبنية على أن المعنى الحقيقي للكتابة غير متحقق الوجود فعلاً، على أنه ليس ثم ما يمنع من اجتماع المعاني معاً من جهة الإمكان العقلي والعمرمي، فحتى في التعبير المجازي يظل حمل الكلام على الحقيقة فيه هو الأصل، ما لم تقم قرية قاطعة على أنه غير مراد. وقد سلم الأمر بأن من صور الكتابة ما يصح نظمه في سلك التعبير المجازي لارتباط دلالة بحرف زماني أو مكاني خاص بحيث تنغير بغير ذلك الصرف من نحو استعمال كتابة طويل النجاج في هذا العصر الذي اختفى فيه النجاج، مما يجعل المعنى الحقيقي غير مراد بقرية الحال والعادة، وكالكتابة عن كرم أوغري مثلاً بأنه مهتز الفصل في بلاد لا تعرض الجمل أصلاً، فما كان من الكتابات من هذا القبيل فالأخير أن يعد استعارية لقيامه على المشابهة، فيكون التقدير في الممثل كأنه جاهلي طويل النجاج أو مهتز الفصل، وهذا الاستعارة بالمطبعي لا يطرد في الكتابات الأخرى التي تحتفظ بدلاتها مع تغير الصرف وتقادم الزمان، وهو ما ينطبق على المثالين اللذين ساقهما الباحث؟ إذ لا يزال فعل العض على اليد كثير الوقوع والشاهد في حالات التحسر الشديد وصدامات الندم باعتباره فعلاً لا إراديًا، وكذا احتمار الأف والوجه في حالات الغضب الشديد، مما يصعب معه الحكم بأن المعنى الحقيقي غير ممكن الوجود.

ويفر الباحث بهذا الإشكال لكنه يقع في شيء من الاضطراب حينما يُسلّم بإمكانية وجود (المعنى الحركي) للكتابة بالإضافة إلى المعنى المكتوب عنه، حيث يقول: فالعض على اليدين في قوله تعالى: (ويوم بعض الظلم على يديه)، وتقليل الكفرين في الآية الثانية: (فأصبح بقلب كفيع) [الكهف: 42] كلاهما يمكن أن يُرد به معناه الحركي الظاهر، كذلك يمكن أن يكون له كلاً في بيئة التمثيل السابقين (25) كانوا يفترضون بسط الحريث حقيقة، وأنهم أصبحوا بعد أن حظلوهم سيوف الدولة يفترشون التراب حقيقة، وهكذا الحال في أكثر عبارات الكتابة. ثم أشار إلى زاوي البلاغيين في جعل الكتابة نوعاً مستقلًا برأسه لما تتمتع به من هذه الأزدواجية، ثم قال: ونرى أن إمكان إرادة المعنى الحقيقي أو عدم إمكانه لا ينبغي [كذا] فارقاً بين الأسلوبين ما دامت الخاصة الجوهرية...
لكلٍ منهما واحدة، وهي التعبير باللفظ عن معنى آخر غير معناه الموضوع له
العلاقة بين المعنيين (26). ويبقى مع هذا الإشكال على حاله، ف(التعبير باللفظ
عن معنى آخر غير معناه الموضوع له) إلاما يصدق فقط على المجاز دون الكناية،
فكيف تكون الخاصية الجوهرية للاثنتين واحدة؟

- وإن كان رأي شفيع السيد لا يخرج كثيراً عن أصول دائرة البحث
البلاغي المعهودة، فإن محمد مفتاح (27) يقرب كثيراً من آراء البلاغيين الغربيين
التي سبق عرضها، إذ يوافقهم على إدراج صور من علاقات المجاز الرسول
ضمن علاقات الكنيا حيث يقول: وعليه هذا فإن المجاز الرسول يشير حالة
خاصة من الكنيا؛ لأن كلاً منهما يحتوي على علاقة بين شيئين اثنين، وإذا
صح هذا فإن كثيراً من علاقات المجاز الرسول هي علاقات الكنيا. ثم يذكر مع
التمثل علاقات التعبير عن الكل بجزء أو الجزء عن الكل، والتعبير بالحالت عن
المحل أو بالحل عن الحالت، والتعبير بالسبب عن السبب، أو بالسبيب عن السبب.
وهو يدعوم وجهة نظره بعرض نماذج من الكنيات يتجلّى فيها هذا التداخل،
فمن ذلك:

أ - كنيا (مقطع في أبيديهم) (28) التي يحلل مقاماتها وفق ما يلي:

إنسان: [جميع المقومات الجوهرية + ذو يدين]

الإباد: [+ القدرة على الفعل في حالة السواء]

[ - عدم القدرة على الفعل في حالة اللاتيواء]

ويمر على ضوء ذلك أن التركيز هنا على الجزء (الأبدي)، ومن ثم
التعبير من صور المجاز الرسول الذي علاقته الجزيئية. على أن القول بأن التركيز
هنا على الجزء فقط يُسقط من الاختيار بقيمة التركيز، فالتركيز في الحقيقة على
أمورين: السقوط والأبدي معاً (الحدث + محل الحدوث)، وعلى ما ذكر في
تفسير هذا التعبير (29) فإنه يدور بين الكنيسة والاستعارة:

- فقد فسر التعبير بأنهم ضربوا بأكثُرهم على أكثُرهم من الندم، فيكون
كتابة عن الندم كما في قوله تعالى: (فأصبح يقلب كفية على ما أنفق فيها) 
(الكهف: 42)
- وتستغرق إصرار الندم، فيكون التقدير: سقط الندم في أيديهم، فيكون استعارة حيث جسد الندم وهو عرض معنوي في صورة المحسن على سبيل المشابهة.
وعلى أي حال فإن التعبير باليد هنا ليس على سبيل ما تمثله من جزية لبدن الإنسان، ولكن لما ترمز إليه من القدرة والقوة.
ب - كتابات النسبة:
ويدرجها ضمن صور مجاز الخلافية (الجود في منزلك) (المجد بين ثوبه) (الكرم بين برديه)، فيحلل الأولي مثلا على النحو التالي:
إنسان ［جميع المقومات الجوهرية ＋ مسكن］
مسكن ［+ يسكنه أشراة］
+ يسكنه أخيرا ［+ يسكنه أخيرا］
فالتجوز في نظره حصل في محل الذي عبّر به عن الحال، ومع هذا فإن العبارة تظل محكظة بعلاقة مجازية أظهر من الخلافة وهي الاستعارة، فلو تولّت العبارة وفق علاقة الخلافية لغذا المعنى: الجود عند (= بين، في) صاحب المنزل، وفيها نهج أيضاً، يُؤول إلى أن صاحب المنزل جوادا، فالأولى أن يجري التأويل المجازي على سبيل الاستعارة المكنية ابتداء، حيث تصور الصفة الخلافية بذات مجسمة يحتويها المنزل، وكأنها فطنة من متاعبه وأثراءه، وهو ما يدل على اختصاص صاحبها بها، ومن ذلك ينتقل إلى إثبات اتصافه بها، وإلى هذا يُلغي قول عبد القاهر في وصف هذا النطح من الأساليب الكتاتبية: "إنهم يرومون وصف الرجل ومدحه وإثبات معنى من المعاني الشريفة له، فيدعون التصريح بذلك، ويكونون عن جعلها فيه يجعلها في شيء يشمل عليه ويتبليسه به،"
ويعتبرون في الجملة إلى ما أرادوا من الأشباه... وقوله: "كل ذلك توصل إلى إثبات الفصول في المدح بإثباتها في المكان الذي يكون فيه، وإلى لزومها لأصلها. فكل من النسبات ثم بمرحلتين: استعارة تجسّم الصفة المعنية لتكوين ذاتاً قابلة للحلول والاحتفاء، ثم علاقة لزومية (كتابة) تدل على اختصاص الموضوع بها لكونه صاحب الظروف المطلق أو المشتمل عليها.

ويرى شفيق السيد أن كتابية النسبة على وجه الخصوص تعبر مجازي خالص لا يشوبه أثر للحقيقة، إذ يقول: "ثم إن هناك من الكتاتيب ما لا يمكن إرادة المعنى الحقيقي له، كذلك التي يسميها المتأخرون: كتابية نسبة كقولهم الذكور بين عينيه، والخنز في إهابه... فلا يمكن إرادة المعاني الحقيقية لأسلوب الكتابة السابقة لاستحالة ذلك عقلًا وواقعًا".

وقبل أن نخرج حديثنا حول التداخل الحاصل بين حدود الكتابة والمجاز لا بد أن نعبّر ليبان رأي ضياء الدين ابن الأثير في التصنيف الفني للكتابة الذي لا يخلو من تنافس واضطرب:

- فهو يذهب إلى أن "كل موضوع ترد فيه الكتابة فإنه يتجاده جانباً حقيقة ومجاز، ويجوز حمله على كليهما معًا، وأما التشبيه فليس كذلك ولا غيره من أقسام المجاز، لأنه لا يجوز حمله إلا على جانب المجاز خاصة، ولو حمل على جانب الحقيقة لاستقلال المعنى". ويتضح لذلك بالتشبيه البلغي أو الاستعارة على رأي - (زيد أسد)؛ إذ يسمح حمله على الحقيقة.

- ثم يدرج الكتابة ضمن صور الاستعارة - التي يعدّها هو أيضاً من فنون المجاز - قائلاً: "أما الكتابة فهي جزء من الاستعارة، وكذلك الكتابة فإنها لا تكون إلا بحيث يطول المكتوب عنه، ونسبيها إلى الاستعارة نسبة خاصة إلى عام، فيقال: كل كتابة استعارة، وليس كل استعارة كتابة" إلى أن يقول: "وقد تقدّمقول في باب الاستعارة أنها جزء من المجاز، وعلى ذلك تكون نسبة الكتابة إلى المجاز نسبة جزء الجزء وخاص الخاص".
والتناقض في كلامه ظاهر، فإذا كانت الاستعارة ثلث المجاز، والكتابة جزءًا من الاستعارة، فالنتيجة المنطوية إذن: مجازية الكتابة، هذا مع تصريحه بكون الكتابة محتملة للمعنين معاً الحقيقي والمجازي، خلافاً للمجاز الذي يستحيل حمله على الحقيقة!

الكتابة والفوضى المصطلحية

لا يقتصر مشكلة تداخل المفاهيم وتقاطعها على منطقة الحدود المشتركة بين مفهوم مصطلح الكتابة ومفاهيم ظواهر البلاطغة الأخرى (المجاز المرسل، الاستعارة)، بل يتبعد إلى لب المصطلح نفسه؛ إذ إن تجنب مصطلحات عدة تُطلق على صور بعيدة عن التعبير الكتابي، نظراً للإسراف في تشطيب صور الظاهرة نفسها وتفتيقها، دون أن ينتهي مسوغ مقطع بجدوى هذه التقسيم والأ Kıاب. ولعل منشأ ذلك يرجع إلى أمرين:

الأول: التطور الطبيعي لتكوين المصطلح البلاغي؛ إذ تُطرح ابتداء مصطلحات عدّة للتعبير عن ظاهرة واحدة، ومع مرور السنين واستعمال الدارسين لتلك المصطلحات يستقر العرف البلاغي على مصطلحات بعينها، نجحت في إثبات كفاءتها بالتعبير الدقيق عن الظاهرة، على حين تأخذ المصطلحات الأقل نصيباً من الدقة بالتنافسي والاختفاء من مسرح الدرس البلاغي شيئًا فشيئًا.

الثاني: كان للسياق المعموم الذي خاضه أنصار التصنيف البديعي (المظومات البديعية) أثره الكبير في بث الروح في عدد من المصطلحات (المحترسة)؛ إذ كان التنافس بينهم على أشده في سبيل استغلال أكبر عدد ممكن من المصطلحات البلاغية، وهو ما قلل الشغل الشاغل لأنصار هذا التيار الذي انطلق منذ القرن السابع الهجري واستمر إلى مطلع العصر الحديث. وبلا ريب كان للكتابة نصيبها الحافل من تلك المصطلحات التي قاربت شمسها على الأقوال.
من هذه المصطلحات: (الإدعا، وال للتبع، التجاوز، الإشارة، المائلة، المجاورة):

- أما الإدعا فقد تقدم تعريف قداءة له، وهو ترك التصريح بالمعنى إلى
  استعمال لفظ دال على معنى مراذف له، وتابع، وينقل من التابع إلى التبوع، (35)،
  وذكر ابن رشيق والصوفي الحلمي أن قوماً يسمونه (التجاوز)، (36)، وذكرنا أن ذلك
  هو تعريف الكتابة، لا سيما أن قادمة لم يذكر مصطلح الكتابة باسمه ضمن
  فنون كتابه، فيكون الإدعا معياداً له. أما أبو هلال العسكري فإنه يذكر
  المصطلحين معًا، مما يقتضي نظرية وجود فوارق جوهرية تستدعي مثل هذا
  التفريق، لكن حينما نقرأ ما كتب له مقصعاً، فهو يعرف الإدعا بمعنى ما
  عرفه به قداءة ويتلعل به (كثير الرماد، بعيدة مهوى الفرط)، (37)، وعرف الكتابة
  بأنها (أن تكهن عن الشيء وتعرضه، ولن تصرح على حسب ما عملوا في
  اللحن والتورية عن الشيء)، (38)، ويتلعل لها بالكتابة عن قضاء الحاجة في قوله
  تعالى: (أو جاء أحد منكم الغائط) ( النساء: 43). ومرة هذا التعريف يصدق
  على مثالي الإدعا السابقين، لأنهم لا يصرحون بإثبات صفتى الكرم وطول
  العنق، ولكن يكفيان عنها! (39) وفرق بعض البديعين بين الإدعا والكتابة بأن
  الإدعا عبارة عن تبديل الكلمة بدفها من غير انتقال من لازم إلى ملزم، كما
  هو الحال في الكتابة (40)، لكن هذا لا يتفق مع ما مثمل به قداءة وضع هذا
  الاصطلاح ومختصره. وخلاف هؤلاء أيضاً ابن الأثير الذي - على العكس منهم-
  أشترط للإدعا دلالة التلازم بين المكتى به والمكتى عنه. (41)

أما مصطلح (الإشارة) فيقصره ابن منذر (42) على الكتابة التي يعبر بها عن
معنى حسن، وأما مصطلح (الكتابة) فخصص عنه بما يعبر به عن المعاني التي
يقبل التصريح بها. وعرفه ابن رشيق (43) بأنه (الحجة دالة، واختصار وتلوين
يعرف مجمولاً، ومعناه بعيد من لفظه)، وبعد الكتابة من أنواع الإشارة.

وأما (التمثيل) - ويقال أيضاً (المائلة) - فهو مصطلح فضفاض مرّ
بأطوار متباينة، إذ نجد قداءة يعرقه - بعد أن يذكره عقب (الإدعا) - بقوله:
«وهو أن يريد الشاعر إشارة إلى معنى فُضاء كلامًا يدل على معنى آخر، وذلك المعنى الآخر والكلام يُثبتان عما أراد أن يشير إليه».

فعلى هذا يكون كل تعبير غير مباشر تمثيلًا، فتدخل في ذلك صور الجاز والتشبيه والاستعارة والكتابة والتعبير، ويدخل فيه أيضًا بحسب شواهد قِدَامة المقاطعة بين تعبير آخر من حيث الإيضاح والظروفة وجريانه جزيئات الفعل. غير أن ابن أبي الأصبع يدفع في تعريفه له إلى تأكيد معنى المماثلة والمشابهة، كما تراه صريحة في تحقيقه لقول امرأة في وصف زوجها (زوجي ليل تهامة) إذ يقول: «فقالت: زوجي مثل ليل تهامة، ودفعت أداة التشبيه لقرب المثب من المشبه به، وهذا ما يبين لك لفظ التمثيل في كونه لا يحي جملة إلا مقتردة بمعنى غالبًا، ولا كذلك في لفظ الإداة. وإلا فإنما إلى قول صاحبته في الإداة (زوجي رفع العماد)فتجدها قد وصفته بصيغة المبتدأ والخبر، لكون الخبر غير المبتدأ لا مثله؛ إذ لا يجوز هنا تبديل (مثل) في الكلام لتعلم أن لفظ الإداة أقرب إلى لفظ المعنى.

وأما ابن رشيق فيعد التمثيل من ضروب الاستعارة.

غير أن هذا المصطلح ينحرف نحو حقل الكتابة عند النحو الذي يعده من أقسام الكتابة حين يعرفه بقوله: "أن تضع على الشيء ما هو واقع على مثله أو مُشابه له كقولهم (فلا ان نقبي الثور) أي: ظاهر العرض، أقاموا النقاء مقام الطهارة، والثرب مقام العرض».

وحدث المذكور تطبق على التشبيه والاستعارة، ولكن المثال محدود من شواهد الكتابة، ويدكر أن لين البلغائيين من سمي هذا النوع: (مجاوية)، وعند السجلماسي الذي عرف التمثيل بأن يقصد المتكلم الدلالة على معنى فيضع ألفاظًا تدل على معنى آخر، ذلك المعنى بألغازه: مثال للمعنى الذي قدس الدلالة عليه. ثم يمثل له بشواهد مختلفة من تشبه واستعارة وكتابة.

وينتجي من هذا العرض أن تعد المصطلحات في فنون الكتابة لا يجد لها مسومًا مفصولًا لما أُثبت منها ارتبط أكثر من مصطلح يعبّر كل منها عن ظاهرة بلاغية واحدة، أو استعمال نغ مصطلحات تعوزها الدقة والتحرير، فقد رأينا...
منها ما يصدق على ظواهر مختلفة كالتشبيه والاستعارة والمجاز، ولهذا فإن مصطلح (الكتابة) يظل هو المصطلح الأسب لاشتماله على الأساليب التي تتميز
بخصوصين:

الأولى: القدرة على الجمع بين معانيين مترابطين، بحيث لا يلغي وجود أحدهما الآخر.

الثانية: التلازم الدلالي الوثيق بينهما، بحيث يسلمنا المعنى الأول تلقائياً للمعنى الثاني.

العلاقات الدلالية للتعبير الكنائي

عند دراسة الشواهد المشهورة من فنون الكتابة فإنه يمكننا عبر تركيز الاهتمام على فحص نوع العلاقة الرابطة بين المعنى المكتوب به المذكور والمي عن الشواهد عنه المتروك أن نرصد صوراً مختلفة من العلاقة الدلالية المتلازمة:

1- الأثيرية

نلاحظ في شواهد هذا النوع من العلاقة أن بنية الكتابة تقوم فيها على الارتباط الوثيق بين الأثر والمورث، باعتبار الأول معسباً عن الثاني كما يحصل عند الاستدلال بوجود آثار الأقدم على وجود المسرد، وبرؤية الدخان على اتفاد النبران. فمن شواهد هذا النوع: الوصف القرآني لخور الجنة بآتيهن "قاسرات الطرف" [ص: 52، والرحمن: 56]، فالمراد بقصر الطرف: حسبه عما لا ينبع له النظر إليه. ومعنى: أنحسن قصرون أأصارهم على أزواجهم فلا ينظرن إلى غيرهم. ولا يف بذل ذلك الوصف بنم عن عفة بالغة وحيا راسخ في نفوسهم، فهو أثر ناصرين بصدق أتصافه بذل ذلك الخلق الرفيع على أكمام وجه. وينتقل أبو هلال العسكري القيمة البلاغية لهذا التعبير في إطار فكرة الإرادة المتقدمة فبقول: "قصور الطرف في الأصل موضوع للعفاف على جهة التوابع والأرداف، وذلك أن المرأة إذا عقّت كثرت طرفها على زوجها، فكان قصور الطرف رفداً للعفاف، والعفاف رفدي وتابع لقصور الطرف".
ومن ذلك أيضاً: وصفهم المرأة المخزومة المرقحة بـ (نوم الضحي) كما في قول أمير القيس:

ويُضحى قتيبة المسك فوق فراشها. نوم الضحى لم تتطلّع عن فضلٍ.

إذ إن من أثار النعمة ودلالات كفاهتها القيام بِشعور المعيشة ورعاية أمور البيت: نومها وقت الضحي الذي جرت العادة أن يكون مخصصاً لإيصال تلك الأعمال، كما أن استعمال صيغة المبالغة (فصول) في الوصف يدل على تكرار ذلك منها ولزوم تلك الصفة لها، وهو ما يدل على أنها قد كُتبت ذلك الأمر على الدوام. ويتناول ابن أبي الإصبع هذه الكتاتب بالتحليل مبيناً ما شتملت عليه من دلالات موجهة يعجز عن أدائها التعبير الصريح، فقوله: "ولا يُعطي قوله (إن هذه المرأة لها من يخدمها) جميعاً ما يعطيه قوله (نوم الضحى) فإن هذا النغمة مع دلالاته على أنها مخزومة يدل على كثرة النوم الذي لا يكون إلا من غلبة الدم الطبيعي في سن النمو، وطبعاً الدم حارة رطبة وهي تعيق الحياة وساهمتها فيكون اللون به مشرقاً، والماء في الوجه كثيراً، والخلاق حسنة لأجل اعتدال المراة، ولو ترك لفتظ الإعداد وعصره قصدهن باللغز الخاص وهو قوله (إذا مخزومة) لم تحصل هذه المعاني التي لا يدل عليها فظ الحقيقة.

ثم يشير إلى أن التعبير الكتاتي البلغ - أو الإداف كما يسميها - يفضل التصريح بأمرين:

1 - الإيجاز، حيث تدل الألفاظ القليلة على معانٍ كثيرة.

2 - زيادة الوصف.

فالكتابة لم تتفق عند أداء المعنى الصريح بل تعدّته إلى دلالات أخرى، فكثرة النوم، بحسب التعليل الطبي السائد في عصر ابن أبي الإصبع - من أسرار الجمال، حيث إشراق الوجه، وتهلل لفرط الراحة، وعامل مساعد على حسن الخلق، فإنه يسوء حينما يعاني المرء من قلة النوم، إذا تعكس ذلك سلباً على طبيعة تعامله مع الناس، من حيث فرط الضجر وسرعة الغضب وثقة الاحتمال. ويؤكد ابن سنان فائدة (المبالغة) المكتسبة من كتابة (بعيدة مهوي)
القرط) فإنه يرى أن فيه من البالغة ما ليس في قوله ( طويلة العنق)؛ لأن بعد مهوي القرط يدل على طول أكثر من الطول الذي يدل عليه ( طويلة العنق)؛ لأن كل بعيدة مهوي القرط طويلة العنق؛ وليس كل طويلة العنق بعيدة مهوى القرط إذا كان الطول في عنقها يسيرًا. 

ويسألنا هذا إلى معيار (الاظتقائية) الذي ينبغي أن يتحكم في اختيار الأثر المناسب للتعبير عن المؤثر؛ إذ يكون للمؤثر جملة من الآثار كل منها يُسلم إليه، وهنا تظهر حسافية المتكلم في انتقاء الأثر ذي الدلالات الثرية بالإيحاءات المناسبة التي تخدم المقام (الموقف)؛ وتعزيز من قوة تأثيره النفسي والفنني لدى الخاطب.

وإذا كان الانتقال في هذين المثالين قد تم مباشرة من الأثر إلى المؤثر لوضوح العلاقة بينهما، فإن الأمر قد يختلف في كتابات أخرى، إذ تعدد وسائط الانتقال وتعقيد، ففي نعمتهم للكرمم بأنه (كثير الرماد) يتم الانتقال أولا من كثرة الرماد إلى كثرة إيقاد النيران، ومنها إلى كثرة الطخ، ومنها إلى كثرة الأكلين في كثرة الأشياء فالانساف بالكررم، وعلى الموال نفسه نجد نعمتهم للبخيل بأن (قدره بيضاء) و(مطبه نظيف)، وهذا الضرب يخص البلاغيون بلقب (الكتابة البعيدة)؛ ويقترح السكاكي تسمية الكتابة البعيدة ب (التمويح)، والقريبة ب (الإبنة والإشارة)؛ ويمكننا - نجوزاً - أن نفرق بين هذين المستويين بالتعبير عن الانتقال ذي الوسادة الواحدة ب (الأثرية)، والانتقال ذي الوسائط المتعددة ب (الأثرية) - إن ساغت النسبة إلى الجمع -.

وقد تخفي العلاقة بين الأثر والمؤثر فلا يمكن من الكشف عما بينهما من الارتباط السدالي إلا الملتقي القطن - وسمي السكاكي هذا الضرب ب (الرمز)؛ فيغدو استعمالها في آليات الخطاب حيث نساء لقياس مقدار نبئه الساعم وحظه من القطة، كما في الكتابة عن الحاجز بأنه أخضر البطن، قال الجاحظ (60)؛ لأن بطن الحائر لطول التراشق بالخصبة التي يطوي عليها العضب يسود. وذكر أيضاً أنهم يكرون عمن ولد لأم سوداء ب (أخضر القفا).

---

الختم: 

أحمد بن الحارث الهمذاني، 

المفتاح، 

المجلد: 88/22، 

الشاعر: مصطفى عبد الله، 

الدولة: السعودية.
ور بما كان خفاء العلاقة أثره الكبير في التخفيف مما تحمله دلال التصريح
من جرح لكرامة المتكلم وجعله في محل المستطع المستجدي لإحسان الآخرين
كما في الكتابة التي جاءت الأعرابية إليها حين آتت إلى بعض الولاية فقرها
فقالت: (أشكو إليك قلّة الفار في بيت) (61) ، فقَلَّة الفار في دار ما - بحسب
عرف العصر - تدل على خلوها من الطعام، مما يجبر الفقراء على الرحيل
عنها، ومن ثم تكون قلة الفار أثراً من آثار الفقر، وهنا يظهر - حسن تصرّف
المتكلّم حينما ينتقى من مظاهر الفقر (قلة الزاد، الجوع، رثاءة الملبس... إلخ)
مظوراً لا يمس بطريقة مباشرة المتكلّم نفسه، أضيف إلى ذلك أن ذكاء السائل
وحسن نتخّصّه من إجراح الموقف قد يكون باعتها قوياً على إضعاف المسؤول إلى
طلبه، والمبادرة إلى إجابة سؤله، وبهذا تؤدي الرسالة الكتاتبة وظيفتيين
موزدوجتين بالنسبة للمرسّل والمستقبّل.

2 - التعريفية

في هذا الوضوء من الكتاتب يحصل الانتقال الدلالي من الأوصاف
المذكورة إلى الوضوء المتروك. ونظراً للعلاقة الوثيقة التي تربط بين الوضوء
وصفات الناحية تغذو عملية الإبدال مقبولة معقولاً، وهو ما يتيح للمتلقيًّ انتقالاً
آمنًا من المعنى المكتّب إلى المعنى المكتّبي عنه، فإذا افترض أن الوضوء (أ) =
مجموع الصفات ب+ج+د، فإن ذكر هذه الصفات (ب+ج+د) سيؤول المتلقي
بحكم التكافؤ والتعادل إلى إدراك أن المقصود بمجموعها هو الوضوء (أ).

تلت ب هذا العلاقة من المرسل أن يحسن اختيار الصفات التي يكتن بها
عن الوضوء، فلا بد من اشتراك اختصاص الوضوء بها، فالصفات الشائعة
التي يتنازعاها جميع من الوضوهين لا تصلح في هذا المقام؛ إذ يوقع استعمالها
على هذا الوجه المتلقي في التباس وحيرة. ولذا فإن إطلاق لقب (التعريفية)
عليها بدلاً من (الوضوفية) هو الأسبب، لكون التعريف خاصًا بالمعنى به ذلك.
الصفة العامة التي قد يتصف بها أكثر من وضوء.

ومن هذا النوع، قوله تعالى: مَكَّنَّا عَنِ الرَّأِيَةِ (أوْ مَنْ يُشَأَّ في الخِلْلِ) وَهُوَ
في الخصام غير مبين» [الزخرف : 18] ؛ فالكتابة قد اشتملت على مقومين جوهرين من مقومات المرأة :

1 - الترعرع منذ الصغر في الخالية والزينة .

2 - ضعف القدرة في مقام الجدل والحجاج .

وحلذ أن التركيز هنا على جانب الضعف الأشوري ؛ إذ إن النشأة على التحلق والتزتين تقتضي التسليم والترحه الذي يتلاءم مع البنية البدنية الرقيقة ، كما أن العجز في مقام الحجاج مُلَفَّح إلى ضعف في القوة العقلية ، ولم كان المقام مقام ردة على المشركين الذين جعلوا الملائكة إناذاً »وجعلوا الملائكة الذين هم عباد الرحمن إناذاً [الزخرف : 19] عقدت الآيات موازنة بين تفوق القدرات الخارقة للجنس الملكي ، وضعفها لدى الجنس الأشوري ، ليظهر بذلك بطلان دعوى المشركين ، وهو ما لا يتأتى عند التصريح بلفظ (النساء) ، ولذا قال التنوخي : (كنى به بالنساء وهو أنهن ينشأن في النعمة والعفاف عن مدارك العقول والنظر في دقيق المعاني وذلك مما لا يتبين بالملائكة ، فلذلك كنى عن النساء ، فإن لفظ النساء لا يدل على ذلك )


إن نجاة السفينة وأهلها من مثل هذه المهلكة المحققة تمثل خروقاً لنوايس الطبيعة وقوائمن المادة ، غير أن القدرة الإلهية هي التي حفظت بها وحفظتها من الغرق .
والتحطم والسورة أجمعها إما تدور حول إهلاك الأمم الظالمة الكفرة ونجاة الرسول وآباؤهم، ففجاء التعبير الكلي هنا معبراً عن العظة القرآنية المتوجة من السورة الكريمية. وقد تنبر الفخر الرازي للدور الوظيفي الذي تؤديه هذه الكنابة إذ يقول في تفسير الآية: «حذف الموصوف وأقيم الصفة مقاتمة إشارة إلى أنها كانت من ألوان مركبة موثقة بدسر، وكان انفكاها في غاية السهولة، ولم يقع فيه بافضل الله».

ولهذا النوع من الكنائس تجلياته الكثيرة في الشعر القديم لا سيما الجاهلي منه، فكثيراً ما يعمد الشاعر في مقامات الوصف إلى لفت انتباه المتلقي إلى الصفات التي يراها حية بالأئتمات متوسلاً إلى ذلك بحذف الموصوف، وجعل الصفات المذكورة السبيل الوحيد الذي يبلغ بسالكه إلى تعرّف حقيقة الموصوف وإزالة الغموض المرتب على حذفه. وتبني هذه الحيلة اللغوية للشاعر جذب انتباه المتلقي الذي يستمتع بمكونات التعريف شيئاً فشيئاً، ليتمكن بعد استكمالها من إدراك كنه المعرّف المخفّى. ويذكر ذلك عند وصف الناقة والفرس والحبشة وعدّة السلاح مما يملأ عليها ثوباً من الجدة والتميز يذهب ببهائها الأسلوب الشريحي، تأمل ثلاشاً قول ثعلبة بن عمرو العبدي:

ءؤواهب لم توشَ بداها ولم تذلُ فاطرها بالوليد نَقَذفُ وتَطعيل قبل السوط ملء عنافها، وإحضار ظبي أعظَمه المجادلُ بلدت بها يوم الصراخ وبعضهم يُحب به في الحي أورق شارفُ ببيضاء مثل المشْهَر ريح ومَداً شاببُ فيه يخفش الأكم صائفرُ ومطرد يرقص عند دواهه، ويضي ولا يناداً فيما يقصادف وصفراً من نبع سلاح أعدّها وأبيض قصَال الضريبة جائفُ عند الرمي في الحرب لا واهن القوى ولا هو عمَّا يقدُر الله صارفُ ففي الأبيات الثلاثة الأولى كنى الشاعر عن ناقة بذكر أبرز صفاتها، فهي


حسنة الخلق، نقية اللون لا شئ فيها، سريعة الجري، مطاوعة له، ثم كني في البيت الرابع عن دربه بالبيضاء، وشهب صفاء لونها بباء الغدير الصافي، ثم كني في الخامس عن رمحه (مطرد ..) بصفات الندوة والنظر المعجب والصلاة، فهو لا يرجع ولا ينطف، وكني في السادس قوسه بـ (صفراء ..) فذكر من صفاته اللون والأصل المتخذ منه، وعن سيفه بـ (أبيض ..)، فذكر اللون والمضاء وجودة الصقل.

- ومن ذلك قول أمير القيس في الكتابة عن الرماح:

أيللنطي والمشرفى مُصَاصِجَى ومسنونة زرق كأنباب أغوال(66)

فقد حذف الموصف مكتفيا بذكر أبرز صفاته (مسنونة زرق)، فالرماح قد صُقلت نصائلا صقلا منقنا حتى أزرق لونها لشدة معانها وبريقها، ثم يُتبع ذلك بذكر صفة أخرى وهي إدعاء شبهها بأنباب الغول ذلك الوحش الخراقي الرهيب.

- كما تكثر الكتابة عن المحببة بذكر صفاتها الجمالية المميزة كما في قول بشر بن أبي خازم:

لَنَّ الديار غشيَّتها بالأنْعُمِ تُدْوَى معاَرفَها كلون الأرْقَمِ

لعبت بها ريح الصبا فتبتكرت إلا بقيّة تُؤيُّهَا المَهَدَّمِ

دار لِيِضَاءَ العوارض طَفْلَة مَهْضوَةَ ال‌كَشَشَيْنِ رِيَاٰ العَمْصَ (67)

فهو يتحدث عن دار محبوته المهجورة، ويعبر عن المحبوبة بأجمل

أوصافها: فهي ذات أسنان بيضاء، ناعمة لينة، موسومة بالرشاقة دوما نحول فهي مرفة مخزومة.

وكتنفي بهذه النماذج للتدليل على حجم الدور الذي يقوم به هذا النوع من الكتابيّات على صعيد التصوير الفني في الشعر القديم؛ إذ لا يتسع المقام لأكثر من ذلك، وإذا ذهبنا نلمس تعليلًا لسر هذا الرواج من الناحية الوظيفية الدلاليّة فيمكن القول إنها تحقق ثلاثة فوائد:
1 - منافأة المتلقي بما يكسر حاجز اللغة لديه، ويشعره بأدبية اللغة المستخدمة في الخطاب، وذلك بما ينطوي عليه من ارتباط أשיוبي واضح، فالمألوف في الرسالة اللغوية المعتادة أن يكون ذكر المصطلح المعرفي الخاص (الدلالة) السبيل المطرقب لانتقال الذهن إلى ما يدل عليه من صفات وخصائص ميزة (المدلول)، فمصطلح (إنسان) يعني تعريفه الأني (حي مستوي القامة عريض الأفكار)، غير أن الانتقال في الكتابة التشريفيه يتم بطريقة عكسية منافقة، ويمكن تصوير ذلك على النحو التالي:

(طبيعة الانتقال الذهني)

الإنسان (دال) -- التعبير التشريفي -- (مدلول) حبي مستوي القامة

عريض الأفكار

الإنسان (مدلول) --> الكنيا التشريفية -- (دال) حبي مستوي القامة

عريض الأفكار

ففي هذا اللون الكنائي يتبادل كل من الدال والمدلول وظيفتهما في الرسالة اللغوية، ومن البدايء أن يتطلب الانتقال هنا وقتاً أكثر حتى يتمكن الذهن من التعريف على المفصلة المولة للموضوع المضموم عبر التأمل في صفاته التي تنوي عنه، وهو ما يسمينا بدوره إلى القائمة الثانية.

2 - لما كان العموم الموصوف (جلال، رمع، فتاة...) يصدق على أفراد كثيرين من يندرجون تحت مسمائه، فإن التعبير عن الموضوع بلقبه الخاص به قد تُهم المتلقي بأنه فرد كسائر الأفراد، ولذا فإن الكتابة التشريفيه بإخلالها الصفات محل الموضوع تُنسب إلى المكتبي نفسه ثوبًا من الجدلا والتفارّد، فهو يبرز وكنله جنس مستقل راثيه، وتبنيه أكثر دقة فإنه يغدو بصفاته المميزة الفرد النموذجي المرشح للتعبير عن النوع كله، ولذا فإن المبالغة في تصوير الموضوع في أكرم حالاته تعتبر غاية تتوخى هذه الكتابة تقريرها في ذهن المتلقي الذي يحسن عند استقراء الصفات بأنثى وتقلل أنه أمام موصوف عديد من نوعه. ونلمح أثره في قول ربيعة...
ابن مقروم حين يستعرض المحاسن الخلقية لمحبيته، سالكاً هذا المضللي البيان
لتتكفي بهرا اهتمام المتلقي إلى مواطن عينتها من خارطة الحسن:

فاقت تلك عطاء اللبن مسندًا تخاله فوق متنبئها العناقيدًا
وباردًا طبيًا عذبة مقتبسة مخيّفة نبته بالظلم مشهودًا(69)

فقد كنّ عن شعرها وثمرها، وعندما يقرع مسامع المتلقي وصف
(مسندًا تخاله فوق متنبئها العناقيدًا) فهو يشعر - لإضمار الموصوع واحتماله-
أنه أمام متعوت غريب جديد ليكتشف بعد اكتمال الصورة الذهبية بعناصرها
شيء ما مسنداً + على المتنين + يشبه العناقيد) أنه يحدث عن شعرها الطويل
المسترسل، لكن بطريقة تشي تحت ردها بشعر خاص يختلف عن شعر النساء
العروفة. وقل مثل ذلك عن الشعر (بارد + طبيَّة الرائحة + لذيذ المقبل + حلول
الطعام)، فهو يختص بالصفات المثالية التي يندر اجتماعها في ثغ امرأة بعينها،
إنه في الحقيقة يختصر جمال نغمه النساء في وصف ثغر المحبوبة التي تغدر
نوفذاً فريداً لذلك(70)، وفي ذلك من المبالغة في الوصف والإغراق في التصور
ما لا يخفى.

3 - في هذا النوع من الكنياية يعمد المتلكل إلى (انتقاء) صفات بعينها للتعبير
عن الموصوع المضرع، وما كان الموصوع يتمتع بصفات كثيرة، فإن براعة
المتلكل تتجلى في انتقائه للصفات التي يراها قادرًا على الوفاء بمطالب مقتضى
الحالة وما يفرضه المقام يقول جورج لايكلف، ومراك جونسن: "أما الكنياية
وظيفتها إحالة قبل كل شيء. إنها تسمح باستعمال كيان معين مقام كيان
آخر، إلا أنها ليست أداة إحالة فحسب، بل وظيفتها تسير الفهم أيضاً، فحين
نقول (إنا في حاجة لأدمغة ممتازة في هذا المشروع) فإننا نستعمل عبارة (أدمغة
ممتازة) للإحالة على أشخاص أذكياء، فإن الأمر لا يتعلق إذن باستعمال
جزء (وهو الدماغ) فقط لإحالة ملح الكل (أي الشخص) بل يتعلق
الأمر - بالآخرين - بانتقاء خاصية محددة - وهي الذكاء - نبرتها بالدماغ.
وهذا صادق بالنسبة لأنواع أخرى من الكنيايات. إن الكنياية تخدم - ولد في
جزء منها - نفس الحاجات التي تخدمها الاستعارة بنفس الطريقة تقريباً، ولكن الكتابة تسمح لنا بالتركيز بدقة على بعض مظاهر ما نحب عليه (1).

فبعد تشكيل الكتابة التعريفية ينبغي أن يكون التعريف الوصفي للموصوف المثير مولجاً لاهتمام المتلقي إلى جوانب دلالية قد تنبغ عنه عند استخدام التعبير الصريح، كالكتابة عن القلب بـ (مجمع الأضاحي) في قول عمرو بن معد يكرم:

الضاربين بكل أبيض مخادمٍ والطاعنين مجامع الأضاحي

وكتابة البحтри عنه بوضع اللب والرعب والحق والتدخين عند ذكره قتل جحثه:

فأبضعتها أخرى فأضلاعت نصلها بحيث يكون اللب والرعب والحق

وقد أورد ابن سنان الخفاجي الكانتينين وفضحهما على التعبير الصريح بلفظ (القلب)؛ لأنهما تزيدان عليه بفائدة النبأ على شفته، قال: «وكان ذلك أحسن، لأنه إذا ذكر بهما كانتا كان قدأل على شفته وتمييز قراءتها عن جميع الجسد يكون هذه الأشياء فيه، وأنه أصاب هذا المرمى في أشرف موضع منه، ولو قال (أصبت فيه قلب) لم يكن في ذلك دلالاً على أن القلب أشرف أعضاء الجسد» (2)

ويجد محمد أبو موسى (3) تعليق ابن سنان غير كاف في بيان قيمة الكتابة، ويذهب إلى أن بيت البحبر في قصة قتله الذئب والأيام السابقة عليه تصف جواً من الفزع والخدر وزالرعب والحق واستدعي مجيء الكتابة على هذا النحو، وهي الأيات التي يقول فيها (4):

عوَى ثم أَقْمَ بُقْعَةٍ فَأَقْبَلْ مَثَلَ الْبَرْقِ يَبْعِثُ الرُّعدَ
فَأَوْجُرْهُ بِخُرْقَةٍ عَجْسَبَ رِيشُهَا عَلَى كَوْكَبٍ يَنْضِقُ الْلِّيلَ مَسْوُدً
فَمَا ارْدَادَ الرِّجَالُ وَصَمَامَةٍ وأَقْبَسَ أَنَّ الْأَمْرَ مِنْهُ هُوَ الجَدُ
فَأَنْبَعَتْ أُخْرَى . . . . البيت .
ويرى أبو موسى أن كل صفة من الصفات الثلاث تتناغم مع أحوال الصراع الذي يدار بين الشاعر والذئب، وتعكس تحديداً على تصوير الحالة النفسية للذئب وموقع القلب منها حيث يقول: "هي طعنة معتنة غابة العنت، قصدت موطن اللب حيث يستجمع الذئب نفسه ليست على الشاعر، كما قصدت موطن الرعب حيث يستشعر الذئب الرهيب من هذا الذي أوجره سهماً خرقاً وكأنها كوكب نفقت، وقصدت أيضاً موطن الحقد. والصفات المذكورة تجري مع السياق في بيت أبي عبادة، وكذلك يقال في بيت عمرو فإن الصادمة في لقاء الموت إنما يعمد فيها الحساب المتمكن إلى موطن الغل المتمكن في منزله، فيصوب طعنته حيث يكون".

وعلى النقيض من هذا تأتي كتابة المتبني عن الصدر والبحر في قوله:

فيتبطى ملتفينا بكل لدن مفاضًة يشكي البطل السعالاً
لحولها من إشارة ذات قيمة، بل إنها لتته.. أنه بطل مصروب منهوك فلا
فضل لطاعنه! 76

3- التصويرية (الأيقونية)

في هذا الضرب من الكتبات تنبؤ لغة الجسد عن لغة الكلام، للتعبير عن موقف نفسي معين، فقد ارتبطت كثير من الهيئات الجسدية والتشكيلات الحركية بدلاليات معينة يدركها المشاهدون لها، فجسم الإنسان يملك لغة أخرى غير لفظية (non-verbal language)، ولو طلب مثلها إلى رسام أن يصور بريشته لوحة لإنسان في حال تفكير عميق فإنه سيرسم صورة شخصية على مكتب وقد أتى صدها إلى كنه المقبوضة وأطرق بنظره إلى الأرض، فهذا التشكيل الجسدي المميز أضحى بمثابة الأيقونة الدالة والمعبرة عن مظهر السلوك التفكيري للإنسان، بل إن الأمر يتغلغل إلى دقات ذلك النشاط: فأبا حبان التوحيد يقول: إن مقدم الرأس للفكر ومؤخره للذكر، والدليل على ذلك أن المفكرين بطاطس رأسه والمتفكر بقع رأسه 72.
حتى المشاعر العاطفية المستفنة في حنايا النفس لها علامات جسدية مميزة
تُبْتِ عنها؛ فنحول البِدن وكترة السقم واصفرار الوجه مَثْلَ في ترااثنا العربي
العلامات المميزة للعلاقة المتينة، كما أن احمرار الوجه وانتفاخ الأوعية من
علامات الغضب الواضحة. وقد يقال: إذا كان الحال كذلك فلم لا تُدرج هذه
العلاقة ضمن العلاقة الأخلاقية باعتبار أن هذه الظاهر ليست سوى آثار ناتجة عن
موقف نفسى ما؟ ومع التسليم بوجاهة الاعتراض فإن الارتباط بين الشكل
التصويري والموقف النفسى المُعبر عنه على درجة شديدة من التلازم والتناغم،
بِحيث يفوق علاقة الارتباط الأخلاقى مؤنث، فهو يمثل مُكوّنًا رئيسيًا من مكونات
الموقف، فارتباطه به كاربطة ظاهر الشيء بباطنه، ولذا فإن التعبير النفسى-
الحركي يصُتَّ فضن الأفعال غير الإرادية، وهو لا يصدر إلا في حالات
الانفعال الشديد، حين يفقد المرء السيطرة على أعضاء جسمه كما يحصل مثلًا
في العض على الأحذى غيظًا وحسًا.

ويحمل القرآن الكريم بمذاج كثيرة من هذا النوع الكنائى، فمن ذلك
قوله تعالى في وصف حال صاحب الجنة الكافر بنعمة الله «فأحيط بشمَرها
فأسحِها بقلبه كفَّى عليه ما أنفق فيها» [الكهف: 42]. إنه يقف وسط تلك
البقعة التي كانت بالأمس جَنَّةٌ غَنَّاء واستحالة اليوم خرَابٌ وأطلالًا، بعدما أفقِ
فيها ما أنفق، وركَّ إليها واتِّفا مطمئنًا، فهوُلَوَّرَهُ الذي أمَّهُ به وشعور الندم
والإحباط الذي يملِّكه يدفعُه بطريقة لاشعورية إلى تقليب يده صافًاءً كفًا
بَكُف. ويسعَرْعَشُ أبو حيَان الأندلسي الصور المركبة لحركة اليدين في هذا
الموقف فِيقول: «وَتَقْلِيبُ كُفِيهِ ظاهرُهُ: أنَّهُ يُقَلِبُ كفَّهُ ظَهْراً لِبَطْنَهُ، وَهُوَ أَنَّهُ
يَبْتَدَءُ بَاطِنُ كَفَّهُ ثُمَّ يَعْوَجُ كَفَّهُ حَتَّى يُبْدِى ظَهْرُهُ، وَهِيْ فِعلة النادم المُتَحَّسَرُ عَلَى
شيء قد فاتهُ، المتأسف على فقدانهُ، وقيل: يَصْفَقُ بِيدهِ عَلَى الأُحَرَّى، وَقَلْب
كَفَّهُ ظَهْراَ لِبَطْنَهُ. وَقَلْبِيُّ بَاطِنُ إِحَادَهُمَا عَلَى ظَهْرِ الأُحَرَّى». (78) وتعلِق
هَذِهِ الحَمْرَةِ بَاليِدِّ بِالذَّاتِ لِكوْنَا آَلَةَ البَطْشَ وَالقُدرةَ، وتقْلِيبَهَا عَلَى هَذَا النَّحْو
مَشْعَرُ بالعَجْز وَقَةَةِ الحَمْرَةِ.
ومن ذلك الكتاتبة عن الغيظ والندم بعض الأشخاص كما في قوله تعالى:
{وإذا خلوا عضلوا عليك الأشخاص من الغيظ} [الإسراء 119]، وقوله {يومٌ يعذب الظلوم على يديه} [التكوير 27]. ويشير أبو حيان إلى الارتباط النفسي - الحركي بقوله: {ويصف العقائد والاندماج بعض الأشخاص والتنمية والإلهام، وهذا
العذاب هو بالأسنان، وهي هيئة في بدن الإنسان تبع هيئة النفس الغاضبة، كما
أن ضرب اليد على اليد يتبع هيئة النفس المتلتهمة على فائدة قريب النفوذ
وكم أن قرع السن هيئة تتبع هيئة النفس النادرة إلى غير ذلك من عدد الحس
واللمس في الأرض للمهموم و نحوه (79)

ومن هذه الكتاتب ما ترتبط دلالته بحركة الرأس كما في قوله تعالى في
نعت المنافقين: {وإذا قيل لهم تعالوا يستغفر لكم رسول الله لو أن روؤسهم
ورأيهما صدود وهم مستكبرون} [المت 5] أي: أمالها تكيرُا وتعالياً،
{وفي هذه الحركة يكمَن موقفهم النفسي من هذا العرض تعالوا يستغفر لكم
رسول الله}، وهو موقف لم تحل له العبارة ميلاً مباشرةً مفصلاً ولا مجملًا،
وإذا أومأت إليه وفتحت الطريق نحوه، وعلبِك أن تأمل صورة أعقابهم
ورؤوسهم وهي تميل وتنطبع فور سماع هذا العرض، لندرك ما وراء ذلك من
رفض وسخرية وكفر وغيظ وحقد وامتهان، كل ذلك مشروم بشعور حادٍ
والفعل محامي نحو هذا الرسول ومصادمة دعوته، هذه بعض المعاني التي
تتراهي وراء هذه الحركة التي انتقطها القرآن وأواما بها إلى داخل نفوسهم (80).

ومن هذا الضرب قول أمير القيس:
{ظللت رداً فوقي، رأسي قاعدا، أعد الحصى ما تنقضي عباراتي} (81)
فقد كنى عن الهم الذي تغشاه بعد الحصى الذي هو فعل الخروج المهموم
عادة، واقتفى ذو الرمة آتى في قوله:
{عشيَّة مالي حيلة غير أنتي، بلقطع الحصى وخطا في النبر مولع
أخط وأمحو الخط ثم أعيدك، بتكسي والغريبان في النصر وقمع}
فقد رسم لوحة تفصيلية معبرة عن حالتة النفسية; إذ قدّم لنا الصورة
النموذجية لوضع الإنسان المهموم العاجز عن إدراك أمانه، فهو يشغّل نفسه
بالخط على الترب ولقت الحصى، وتنجلى براعة التصوير في بيان الاضطراب
الذي يتملك الشاعر في قوله (أخطئ وأمحو الخط) فنفسه ضجرة متملئة، لا
تستقر على حال كما هو الشأن مع خطوطه التي سرعان ما يحوّها ليخت
غيرها، ويضفي على هذا الجو روحًا كتيّبة من اليأس والشوم بالجملة الحالية التي
يختم بها البيت (والغريبان في الدار وقع)، والغريب رمز لبلين والفرار.
وعند الحصى يبدو رمزاً مألوفاً للهم، كما في قول شاعر يصف امرأة فشل
زوجها وسبيّته:

"عقلت لها من زوجها عدد الحصى مع الصبح أو مع جنح كله أصيل
قال ابن رشيق: يُبّدأ أنى لم أعطها عقلا ولا قوّاً بزوجها إلا الهم الذي
يدعوها إلى عدد الحصى" (82).

ومن مزايا الكلمات التصويرية ما تفرزه من دلالات ثرية موحية يقصر عنها
التعبير المباشر الصريح، فالتعبير عن الفرار من المعركة بتولية الدبر كما في قوله
تعالى: "يا أيها الذين آمنوا إذا لقيتم الذين كفروا زحفا فلا تولوهم الأبالر. ومن
يُولوهم بصورة مغيرة تبأوا النفس
الكرمة فتدفعها إلى مزيد من المصابرة والمجازدة في ساحة القتال حينما تتعهد
صورة الفرار المهينة الكريهة فتستبشعها وتستقبلها. ومن هذا القبيل الكلمات عن
النمر بضرب الرفاق في قوله تعالى: "إذا لقيتم الذين كفروا ضرب الرفاق"[محمد: 4]. قال الزمخشري مبنا دلالة هذا التعبير: "في هذه العبارة من الغلطة
والشدة ما ليس في لفظ (النمر) لما فيه من تصوير القتال بأشع صورة وهو: حر من
العنق وإطارة العضو الذي هو رأس البلد وغلبه وأوجهه وأعضائه، ولقد زاد في
هذه الغلطة في قوله تعالى: "فاضروبا فوق الأعناق واضربوا منهم كل بنان"
(الأنفال: 12) (83)."
وتأمّل أثر الكتابة التصويرية في قول الفرزدق هاجياً عمر بن هبيرة حين
ولى على العراق:

أطعمت العراق ورافديه قزاريًا أحدَ بـم القميص؟! (64)

فقد صوّرت في هيئة اللص الخبير، المتآمر للسطو، ويكفي من ذلك أنه
قد بّّت العزم على السرقة، وأعد لها عدّتها، فقصر كمّه لئلا يعوقه في أثناء
عمله! قال الشعالي: وبدُ القميص هو الكمّ، والسارق بقصّ كمّه ويُحققه
ليكون أقدر على عمله (65). فتبّه بأوجز إشارة على فداحة خطأ الخليفة الأموي
في تعينه للمهجور وآلياً مع ظهر أمّات السرقة عليه، وانكشف حاله لكل
ذي عينين - بحسب زعمه - .

4 - الرمزية

وقوام هذه العلاقة وجود ارتباط خاص - كالمشابهة - بين المعنى المكتن به
المعنى المكتن عنه، بحيث يغدو المعنى المذكور وفق اعتبارات عرفية خاصة
قطرة موصولة إلى المعنى المتروك، ومن هذا القبيل الكتاتب التي تداولها العرب
عن النساء، ف"العرب تكّنّي عن المرأة بالنعجة والشاة والقلوس والسرقة
والحرث والعش ولفترة بالفارغة والفنجرة والنقل والغل والاليم والطولة
والجحورة، والعرب قد تكّنّي أيضاً عن النساء بالطباء والجذام واللحمة والبنجر" (66).

والحديث عن علاقة المشابهة بتدعي بالطبع مفهوم الاستعارة. وقد مرّنا
الحديث عن الرأي القائل بنظم الكتاتب في سلك الاستعارة بحسب هذه العلاقة
إلا أنه لا بد من التفريق بين درجتين من المشابهة: الأولى: مشابهة رمزية حيث
لا تجد وجهاً واضحًا من الاتفاق والتطابق بين المشبه والمشبه به، والثانية :
مشابهة واقعية حيث يبدو وجه الشبه (أو الجامع بالنسبة للاستعارة) ظاهراً
ملحوظاً.

ولو تأملنا تلك الكتاتب لوجدنا أن الكتابة عن المرأة بالشاة والقلوس
راعت اشتراع البائع في صفيفي الأثاث والضعف (سهوة قيادها)، وهما
مقومّان ينتمان بالعمومية، لصدقهما على أجناس أنثوية كثيرة، على حين اقتصرت كتابة القارية على صفة الضعف فقط (مهولة كسرها). وأما كتابات السرحة والحرث والقوصرة والظلمة فقد نظر فيها إلى الجانب النفعي المادي بينها وبين المرأة. لكن الأمر يختلف عند الحديث عن علاقة الطبية بالمرأة لأنهم لا يكونون من المرأة بالطبية إلا إذا كانت جميلة، ووجود المشابهة بين الاثنين كثيرة؛ كبنات البشرة وجمال العين وسمعتها ورشاقة القوام وحذاء الحركة، ولذا فإن التعبير بالطبية عن المرأة حقق بوصف الاستعارة لتوثيق علاقة المشابهة. فإذا وجدنا علاقة تشابه بين العين الحقيقية للفظ ومعنى المراد فإنه لا يلزم أن نعدّها استعارة، لأن هناك قدراً من المشابهة ربما كان هو المناسبة في أصل الإطلاق، ثم صاراً احتساب مُلغي في الاستعمال، وتقوم الدلاله لا على أساس هذه العلاقة، وإنما على هذا الأساس العرفي(87).

وإذا كانت المشابهة الاستعارية نظراً لوضوحها مدركة للمتلقين بمجرد المقارنة بين المستعار له والاستعار منه فإن المشابهة الرمزية تخضع لحكم العرف التداعوي الخاص الذي يختلف باختلاف المنطقيين مكاناً وسناً؛ إذ لا تصلح في عرفنا المعاصر الكتابة عن المرأة بالشاة والقلوس. ولهذا اعتذر النعّمان بن المنذر عن رده لطلب ملك الفرس ترويه بعض بناته بقوله (أنا للملك غنياً ببقر العراق عن هؤلاء الأعرابيات السود!!) كانت الترجمة الحرفية لهذه الكاتبة سبباً لهلاكه(88). ويشير هنري بليت إلى عملية التعويض التي تحصل بين الرمز والمعنى المرمز إليه مؤكداً دور العرف التداعوي في صوغ الكتابة الرمزية حين يقول: إن الكاتبة تخضع - مثلها مثل الاستعارة - للتقويم التداعوي، وترصد بذلك تعويض الجاوية الذي صار توضيحاً نتيجة لتوتر استعماله في العمليات التواصلية، وبعضاً لذلك كثيراً ما نتحدث عن عملية (الرمز) فحسب، وليس فكُ سنته أمرًا يسيرًا على الدوام لأنه يقتضي معرفة الوقائع التداعوية. ثم بعرض لقول جيمس شيرلي في إحدى قصائده:

James Shirley
يجب أن يسقط
الصوجه والتجاج
ويحوّلا إلى غبار
ف (الصوجه والتجاج) يعوضان (الملوك) (المنجل المسكون المعقوف
والمحرفة) يمثلان الفلاحين الفقراء، إلا أن فهم هذه الروموز يفترض أن تكون على
علم بأن الصوجه والتجاج كانا شعراً تقليديين للملك، وأن المنجل والمحرفة قد
اعتبروا في خطة تحرير النص الأدائي الخاصين بالفلاحة، فالرمز ليس محصوراً
من البداية في الوقائع اللسانية بل ليست اللغة إلا ترجمة بالكلام لعلاقة خارج-
لسانية يمكن أن يعبر عنها بلغة طبيعية دون أن تصيبها تغييرات ملحوظة) (89).

ولا تقتصر العلاقة الرمزية على المشابهة؛ فالرمز يشمل كل ذات محسّة
ترتبط بالمعنى المرمز له ارتباطاً يسمى بنوع من الخصوصية، ولذا فهي بفضل هذا
التعالق الوثيق تتفاعل سريعاً إلى ذهن المتلقي عندما يتصور ذلك المعنى،
كالصوجه الذي يرمز إلى الملك والقلم الذي يمثل حربة التعبير، كما قد يُعبر
عن بقعة من الأرض نبات يختص بها كما في قول أمرئ القيس:

(أمر خيامهم أم عصر؟ أم القلب في إثرهم مُتحدّر؟) (90)

قال ابن شقيق: "يقول: أنزلوا نُجَّدًا الذي من نباتات المرُخ، أم الغفر الذي
من نباتات العصر، والأعراب يعملون خيامهم من نباتات الأرض التي ينزلونها، فإذا
رحلوا تركوه واستأنفوا غيره من شجر البلد الذي ينزلون به) (91).

5- التجاورية

وهذا النوع من الكلمة يعبّر غالباً عن الذاك المحسّة، حيث لا يذكر
الوصف المكاني عنه باسمه الصريح بل باسم مجاوره أو ما اشتمل عليه،
فالعرب تكنى بالشيء عما يحوّيه أو يشتمل عليه، كقولهم (ناصح الجيب)
يريدون الفؤاد، فكنوا عنه بالجيب الذي يقع عليه أو قريبًا منه، وإذا وصفوا
الرجل بظهارة الإزار وطيبه فهو إشارة وكتابة عن عفة الفرج، وإذا وصف بظهارة الكم أرادوا أنه لا بسرق، وإذا وصفوه بظهارة الجيب أرادوا أن قلبه لا ينقلي على غش ولا مكر.


فالعلاقة بين ظهارة الظهر (المعنى المكتن بره) وظهارة المجرد (المكتن عنده) علاقة تلازم أغلبية، وليست من قبل المجاز جواز إرادة المعنى الحقيقي أيضاً. وإن وجد في البلاجيين من سبى هذا النوع من التعبير بمجرد المجازة، وقد منه: إطلاق لفظ الراوية على القرية التي هي ظرى للملاء، فإن الراوية في الأصل اسم للبدير، ثم أطلق على القرية تجاويرة لها.

وقال أبو هلال: "قولهم (فإن نقي الشوب) يريدون به أنه لا عيب فيه، وليس موضوع نقاء الشوب للبراءة من العيب، وإذا استعمل فيه تمثيلاً، قال: امرؤ القيس:"

"ثواب بني عوف في وباء نقياً، وأوجهم عند المشاهد غران".

ومن هذا الباب:

- قول أمير القيس في معلقته:

"إذا تك قد ساءتك من لحيته فسأل بنياب من بنياب تنسل.
قال ابن الأنياري: أي: قلبي من قلبك، والشياب ها هنا كتابة عن القلب".
وقول عنترة في معلّته:

فشكتُ بالرمض الطويل تيابه لبس الكريم على القنا بمُحرَم

فكنى عن قلبه بالتياب لما بينهما من التلازم في هذا المقام، إذ إن الطمعة لا تنفذ إلى القلب إلا بعد أن تخترق التياب، لكن تفسير التياب بالقنب ينظم الكتابة في سلك الكتايب المبتهة - أسوة بالاستعارة المبتهة - التي لا تعدى الحبكة الفنية فيها إجراء (الإنزال الإبدالي)، فلا تلبث فيهما لأجل ذلك أثراً دلاليًا ذا بال، والأحق بالمقام أن تفسر التياب بالدرع، كما فسرها أبو عبادة (98)، فقد كان الفارس الجمل شاكي السلاح لابساً درعاً دعاه ما يدل على تأهله للقتال، غير أن ذلك لم يحل بيه وبين حتفه المتظاهر، فقد احترقت رمح عنترة درعه الحصينة، واستقرّ ستانها في قلبه، ففي تفسير التياب بالدرع هنا ما يدل على نفاذ الطمعة وقوته بأسر الطاعن، وهذا ما يعزّ معنى الفخر، ويتاسب مع المقام، لكنها تخرج - حيّرة - من باب الكتابة إلى باب الاستعارة لما بين التياب والدرع من المشابهة الجامعة في تغطية الجسد في كل.

و حينما يفتح التصريح بالاسم فإن الكتابة التجاورية تتمثل خيارًا بديلاً في هذا الموقف، كالكتابي عن قضاء الحاجة بالمكان الذي تقصده العرب عادة عند إرادة ذلك كما في قوله تعالى: «أو جاء أحد منكم من الغائط» (النساء: 42) والغائط في الحقيقة: المطمئن الواسع من الأرض (99). ومن ذلك - على قول بعض المفسرين -(100): الكتابة عن الفرج بالجبل في قوله تعالى: «و قالوا بجلوهم لم شهدتم علينا» (فصلت: 21)، والكتابي عنه أيضاً بما جاوره من اليسار كما في قولهما (فلان طيب الحجازة) أي: عفيف (101)، والحجزة: معقد الإزار والسروال قال الشعالي (102): ومن الكتابات الجيدة في هذا الكتاب (فلان عفيف الإزار) و (فلان طاهر الذيل) إذا كان عفيف الفرج، وإنما يكتن بالإنزال عما وراءه، كما فأت امرأة من العرب:

النازلين بكل معتزك الطيبين معاقد الأزر (103)
قال: "وما يُستحسن للحجّاج قوله لأم عبد الرحمن بن محمد بن الأشعث (عمدة إلى مال الله فوضعه تحت ذيلك)؛ لأنه كره أن يقول (تحت استتك) كما تقوله العامة خوفاً من أن يكون قد جازف". 

ويظهر من استعراض شواهد هذه العلاقة اختصاصها بباب الكتابة عن المصدر بما يجاوره، على حين يذهب محمد أبو موسى إلى أن كتابات (نقي الثوب، طاهر الجيب، طاب الحزمة) هي من صور الكتابة عن نسبة، فإن قولك (نقي الثوب) يمكن أن يُراد به معناه الحقيقي، ولكنك رميته به مرمى أبعد، فجعلت نسبة النقاء لثوبه كتابة عن نسبة النقاء إليه، وهكذا تنطقت في كل هذه الصور فوارت النسبة المقصودة وراء النسبة الملفظة؛ فامرأة القس حين يقول في بني عوف (لباب بني عوف طهاري نقي) لا يريد وصف ثيابهم بالطهارة والنقاء، لأن ذلك ليس ذا خطر في ذكر محامد الرجال، فربما كان الثوب نقياً نظيفاً ووراءه نفس كدرة دنسه، وإنما مقصود الشاعر أن يجعل هذه النسبة - يعني: نسبة الطهارة إلى الثوب - كتابة عن نسبتها إليهم.

ولو تفحصنا آلية الإبدال والتعويض في الكتابات السابقة لتبين لنا أن التكنية وقعت عن موصوف (نقي الثوب، نقي النفس) (طاهر الجيب، طاهر الصدر) (طيب الحزمة، طيح الفرج)، والذي سوّغ ذلك هو صلاحية الصفة لنعت الموصوفين معنا (المذكور الكنيتي به - المروك الكنيتي عنه)، وهو ما يؤكد عراقتها الكينائية لترددها بين الحقيقة والمجاز، خلافاً لكتابية النسبة التي لا تصلح فيها الصفة إلا لمبشرة المصدر الموصوف الكنيتي عنه، كقولهم (المجد بين ثوبه، والكرم في رحاله) فالثوب لا يوصف بأنه ذو مجد، ولا الرحال بأنها كريمة. ومن الكتابات التجارية ما لا يصلح لأن يُدْرَج في الكتابة عن النسبة ككتابية علّتة (فشككت بالرمح الطويل شيابه) - إن فسّروا النشيد بالقلب لا الدمع - إذ ليس فيها من النسبة شيء لعدم التصريح بالصفة أصلاً، وهو ما يرجح قصر هذا الضرب من الكتابات على قسم الكتابة عن المصدر.
الهوامش والمراجع


2. حسن، قاسم: الأصول دراسة إستمولوجية للفكر اللغوي، الرياض: مكتبة عالم الكتب، 2000، ص 337-338.


8. الدلالات، ص 70، 72.

9. انظر في هذا المبحث: عصيفر، جابر: (الصور الفنية في التراث التقدي والبلاغي)، ط 3.


11. إيضاح التحبير، ص 326.

12. المناخ، ص 413.

13. المصاحح، ص 156.

14. الأوقاف، 1992، ص 212.


16. الإيضاح، ص 456.

17. الأصول، ص 339. كما أشار إلى التداخل بين الكيانية والتورية وأنهما يختلفان في: قدر الوضوح والخلف في المعنى البعيد، واحتياج التورية إلى فرقة لتعين المعنى البعيد، بالإضافة إلى إمكانية على الجنس أو المشترك اللغوي بخلاف الكتابة.

وابد قولة : فماهام وبسطهم حرير وصيحهم وبسطهم نراب ومن في كنه منهم نشاط.


وقد وردت في قوله تعالى "ولو سقط في أيديهم ورأوا أنهم قد ضلوا قالوا لن يرحمنا ربنا وغفر لنا لكونهم من الخاسرين" (الأعراف : 149).


دلال الإعجاز ، ص 306 ، 310.

التعريب双赢 ، ص 122.

أتت الأثير ، ضياء الدين : "المثل السائر ، تحقيق : الحوفي وبدوي طباعة ، ط نهضة مصر ، د.ت. 3/51-52.

المثل السائر (2 ، 85) حيث قسم المجاز إلى : توسعة في الكلام ، وتشبيه ، واستعارة .
(34) المثل السائر (3، 55). وتحسن الإشارة إلى أن لما في الحمل سلفاً في نظم الكتابة في سلك الاستماع، فقد عود المقلب في إعجاز القرآن (ضمن ثلاث رسائل في الإعجاز، للمحمد خلف الله وزغلول سلام، ط 3، القاهرة: دار المعارف، 1976، ص 94) الكتابات النوازذين في قوله تعالى (إِنَّمَا كَسَبْنَا رَوْعَتَهُمْ) الأبياء: 65 وقوله (وَلَا سَقْطٌ فِي أَيْدِيهِمْ) (الأعراف: 149) استعارتهم.
(37) العسكري، أبو هلال: الاصطلاحيات، تحقيق: علي البجاوي ومحمد أبو الفضل، ط 2، القاهرة: دار الفكر العربي، 1971، ص 360-362.
(38) الصناعات، ص 381.
(39) يسمى ابن شقيق في العمدة (1/533) السجلمامسي في المنزع البديع، تحقيق: علال الغازى، ط 1، البجعية: دار المعارف 1980، ص 263-264 الإرادة تتبعاً، وعرفناه بما عرفه به قائمة، وتعزف السجلمامسي الكتابية (ص 265)، بأنها (لاقت الشباب الالحا نة ذات معنى بما له إليه نسبة، وأكثر ذلك جدية)، وتمت بالآية السابقة.
(41) المثل السائر (3/60).
(42) ابن منذر، أسامة: البديع في نقد الشعر، تحقيق: عبد علي مهنا، ط 1، بيروت: دار الكتب العلمية، 1987، ص 148.
(43) في العمدة، ص 1/513، 518.
(44) نقد الشعر، ص 159-160.
(45) في تحرير التحري، ص 214-215.
(46) في المدة، ص 473-474.
(47) النرويجي محمد بن محمد: الأقصى التبقي في علم البيان، ط 1، القاهرة: مكتبة الخرافي، 1327هـ، ص 72.
(48) وعرف ابن الأثير في المثل السائر (3/58) المجاورة بأن ترك ذكر الشيء فتركه إلى ما جاوره.
(49) المنزع البديع، ص 244 وما بعدها.
(50) الزمخشري، جابر الله: أساس البلاغة، تحقيق: عبد الرحيم محمود، بيروت: دار المعرفة، 1979: مادة (ق ص ر)، ص 367.
(51) تفسير الكشاف، 49/4.
(52) الصناعات، ص 360.
(54) قرآن التحبير، ص 209-210.
(55) سر الفضائل، ص 230.
(57) انظر: المفتاح، ص 404-450، والمصباح، ص 150-151، والإضاء، ص 459.
(58) المفتاح، ص 411.
(59) المفتاح، ص 411.
(61) النهاية في الكتابة، 2، الفصل 3، الإضاء: 74.
(62) الأفاسي القربي، ص 74.
(63) الكشكش، ص 38.
(64) الرازي، المخر: تفسير مفاتيح الغيب، ط 3، بيروت: دار إحياء التراث العربي، 1982، ص 29.
(65) الفضائل (رقم 74)، تحقيق وشرح: أحمد شاكر وعبد السلام هارون، ط 7، القاهرة: دار المعارف، 1993، ص 285-288.
(67) ديوانه، ص 33.
(68) الفضائل، ص 345-346.
(69) إيضاح اللحن، ص 458.
(70) الفضائل، ص 213.
(71) الاستعارات التي نحيا بها ص 56 ب частности.
(72) ويدل محمد مفتاح: وكذلك إذا فتى (نحن في حاجة إلى دماغ يسير لنا أمر السمعة) فإن المقصود ليس (دماغاً) بالمعنى الحركي أو إنساناً ما، ولكننا نعني إنساناً ذكياً، فالذكاء هو بؤرة المقصود إذا. (تحليل الخطاب الشعري، ص 113).
(73) سر الفضائل، ص 232.

(74) ديوانه، محمد آلتوخي: ط 1، بيروت: دار الكتاب العربي، 1994، ص 308.

(75) ديوانه (بالشرح المستوحى للعكير)، تحقيق: مصطفى السقا وآخرين، بيروت: دار المعرفة، د ت، 1993، ص 227.

(76) التصور البياني، ص 417.


(78) البحر الحفيظ، ث 6/130.

(79) البحر الحفيظ، ث 4/41.

(80) التصور البيان، ص 366.

(81) ديوانه، ص 78، والبحث ساق بين رشيق في العمدة (1/191) في شواهد الكتاب.

(82) العمدة (1/519)، والقول: الدنيا، والقواد: القصص.

(83) الكشاف، ث 3/503-531.

(84) ديوانه، بيروت: دار صادر، د ت، 1/389.

(85) النهائية، ص 117-118.

(86) النهائية في الكتاب، ص 13، وقد استعرض شواهد الشعرة، والكلاش: الفن من الأيل، والسرحة: النجارة الكبيرة الفظيلة، والقوصرة: وراء النمر، والظلة: السحاوية.

(87) التصور البيان، ص 411.

(88) انظر: النهائية في الكتاب، ص 19.

(89) البلاطة والأسلوبية، ص 94-95 باختصار.

(90) ديوانه، ص 154.

(91) العمدة، ث 1/541.

(92) الجيدبد، عبد القادر: خرائط الأدب، تحقيق: عبد السلام هارون، ط 2، القاهرة: مكتبة الحافظ، 1984، ص 50.

(93) الكشاف، ث 4/181.

(94) البحر الحفيظ للزوركوني، ث 2/204.

(95) المضاعفين، ص 364.

(96) ديوانه، ص 33، وفز: جمع أغبر، وهو الأبيض.

(97) الأثيري، أبو بكر: شرح القاصائد السبع الطوال، ص 46، تحقيق: عبد السلام هارون، ط 4.

(98) القاهرة: دار المعارف، 1980.


(100) انظر: الحيوان للناحية (1/332).
(100) انظر: تفسير البحر المحيط (7/492).
(101) الصدائعين، ص 364.
(102) النهاية في الكتابة، ص 33.
(103) البيت خُرْتُ بنت هفّان. انظر: خزانة الأدب للبغدادي، 5/41.
(104) النهاية، ص 27.
(105) التصوير البياني، ص 398.

*   *   *