بلاغة التشكيل الاستعاري في مقامات عائض القرني

ID No. 3680

(PP 1 - 18)

https://doi.org/10.21271/zjhs.24.6.1

صالح ملا عزيز

قسم اللغة العربية/ كلية التربية / جامعة صلاح الدين ـ أربيل

salih.aziz@su.edu.krd

يحيى محمود أحمد

وزارة التربية

Serbaz@yahya.com

الاستلام: 2020/07/20

القــبول : 2020/10/01

النـــــشر: 2020/12/25

ملخص

هذا البحث قراءة بلاغية في مقامات عائض القرني الأديب الاسلامي المعاصر، ويتكوّن البحث من تمهيد ومحورين وملحق ونتائج، ففي التمهيد نقف على مفهوم الاستعارة وقيمتها الجمالية، ويعقبه حديث عن معنى المقامة ونشأتها وقيمتها النقدية، ثم ننتقل إلى التعريف بصاحب المقامات عائض القرني بوصفه أديباً إسلامياً وظّف أدبَه وبيانَه في خدمة الدعوة ونشر الإسلام، والمحور الأول خُصِّص للحديث عن الاستعارة التصريحية بادئين بتعريفها في المدوَّنات البلاغية وبيان قيمتها التصويرية، ثم دخلنا في تحليل نماذج من المقامة النبوية والمقامة اليوسفية ومقامة التوحيد والمقامة الحديثية لنستخرج ما فيها من الاستعارة غير مكتفين باالإشارة إلى التصوير الاستعاري فحسب، وإنما طال التحليلُ البناءَ العام للسياق اللغوي من أجل توضيح أبعاده البلاغية التي يأخذ بعضها برقاب بعض في تحقيق تماسك النص وترابطه حتى يكون التصوير الأدبي أشدَّ تأثيراً وأكثرَ إيحاءً.

وفي إثر المحور الأول بدأنا بالمحور الثاني الذي جعلناه مقصوراً على الاستعارة المكنية سائرين على المنهج نفسه الذي سلكناه في تحليل الاستعارة التصريحية، فأخذنا شواهد من المقامة النبوية والمقامة الكونية ومقامة الجمال والمقامة العلمية، وتناولنا بالتحليل البلاغي ما اتسع المجال وجاد به القلم، وفي أثناء ذلك أشرنا إلى بعض خصائص الاستعارة المكنية من ترشيح وتجريد وإطلاق، وإلى شيءٍ من مزاياها من التشخيص والتجسيد، سواءٌ في ذلك ما جاء في سياق الحديث عن جمال الطبيعة ولوحاتها أم ما جاء في سياق الكلام على المعنويات والمجردات، وانتهى البحث بملحق يستقصي ما ورد من الاستعارات بأنواعها في مقامات عائض القرني، وجاءت الخاتمة لتلخّص أهمَّ ما توصَّل إليه البحث من نتائج.

الكلمات المفتاحية: المقامة، عائض القرني، الاستعارة، التصريحية، المكنية، الترشيح، الجمال.

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على المبعوث رحمة للعالمين، أما بعد فإنّ قراءة النص الأدبي صارت ضرورة معرفية تلبي حاجات الإنسان الثقافية وترتقي بميوله الفنية في إطار المعطيات الحضارية والآليات المعاصرة التي أنتجها تراكم الخبرات وتبادلها، وزاد خصوبَتها تداخلُ العلوم و تلاقحها، على أن يصبّ ذلك في خدمة بناء الإنسان وحلّ معضلاته فكرياً ومعرفياً وثقافياً، بهذا يصبح الفن أداة فاعلة تسهم لا في تسلية الإنسان، بل في ترقية ذوقه وتربية ملكاته وتهذيب حواسه ليتلقى الأدب في جمال عالمه ويستجيب لتطهير انفعالاته بسموّ أهدافه وخلود غاياته، والدراسة التي بين أيدينا تسير في هذا الاتجاه، تقارب النص النثري المقامي في أبعاده اللغوية على أساس من الوعي البلاغي القديم غير غافلٍ عما توصلت اليه البلاغة الحديثة من نظرات صائبة في مجال الاقناع والامتاع والحجاج.

أهمية البحث

تكمن أهمية االبحث في الربط بين جنس أدبي قديم في بنية جديدة، وبين معيار تحليلي في التراث العربي مشفوعاً بمعطيات حديثة، يضاف إلى ذلك أن الدراسة تنمّي الذوق البلاغي في مقاربة النصوص النثرية بعدما كادت البلاغة تقتصر في تحليلاتها على الخطاب القرآني وعلى النصوص الشعرية، ثمَّ إنَّ الدراسة تسعى إلى المشاركة في استيحاء اتجاه اسلامي واقعي يربط الأدب والفن بمبادئ السماء ويستغل المقاييس النقدية في بلورة نظرية معرفية إسلامية من غير تكلّف ولا تصنع.

أهداف البحث

لعل من أبرز الأهداف التي يسعى إليها البحث ما يأتي:

1 ـ الردّ على الفكرة القائلة بأن الدين والفن لا يلتقيان، وأنهما في صراع دائم لا يستسلم أحدهما للآخر.

2 ـ القناعة بأسلمة الفن، مما يعني جدوى الأساليب البلاغية والأدبية في تبليغ الرسالة الاسلامية ونشرها.

3 ـ العودة من جديد إلى العناية برصانة التعبير وجمال الأداء بالوقوف على الأجناس الأدبية القديمة في بنيتها الجديدة وبأسلوب يناسب ذوق العصر وروحه.

4 ـ التجاوب بين البلاغة العربية القديمة وجنس المقامة أمرٌ يُعيد إلى الأذهان تربية الناشئة من جديد على جمال الصياغة مشفوعاً بسموّ المضمون وجلاله.

الدراسات السابقة

من تمام الحديث من هذا المقام أن يشار إلى أن جهود عائض القرني في الأدب والبيان انصرفت إليها أقلام الباحثين المعاصرين من زوايا متعددة، لعلَّ من أهمها أطروحة الدكتوراه الموسومة بـ (البديعيات في مقامات عائض القرني ـ دراسة تحليلية) المقدمة إلى جامعة إلورن في نيجيريا من لدن (عثمان الشيخ عبد المؤمن) سنة 2011، والدراسة كما يبدو من عنوانها ويظهر من تصفح محتوياتها تستأثر بالحديث عن مقامات عائض القرني في إطار علم البديع في البلاغة العربية، في وَقْفَتِها المفصَّلة على ستِّ مقاماتٍ فقط، هي المقامة العلمية، والمقامة الأدبية، والمقامة النحوية، والمقامة الجامعية، ومقامة المعاريض، والمقامة الدمشقية، والباحث لا يتطرق من قريب ولا من بعيد إلى تحليل أساليب البيان، ومن ضمنها الاستعارة، إلا ما جاء عابراً في أثناء الكلام على أسلوب مقامة بعينها، وهذا لا يتجاوز تعليقاً مقتضباً لا يوضح جمال الاستعارة ولا سرَّ توظيفها.

ومن الدراسات الأكاديمية على عائض القرني وجهوده الأدبية دراسة بعنوان (عائض القرني خطيباً وكاتباً وأديباً) لمؤلفه (أحمد بن فلاح القرني)، والكتاب أشار بشيء من الإيجاز خلال حديثه عن نتاجه الأدبي إلى مقامات القرني في أسلوبها وخصائصها وطبيعتها ومنهجها من غير وقفات تحليلية للاستعارة أو لأساليب البيان في مقاماته، مما يعني أن الكاتب يسلك مسلك العموميات في دراسة نتاجه الأدبي، فيظل الباب مفتوحاً لغيره حتى يدخل جوانب أدقَّ وعلى نحو أعمق.

التمهيد

***مفهوم الاستعارة وقيمتها الجمالية**

يقول عبد القاهر الجرجاني في تعريف الاستعارة وحدّها: "إنّ الاستعارة في الجملة أن يكون للفظ أصلٌ في الوضع اللغوي معروفٌ تدلُّ الشواهد على أنّه اخْتُصَّ به حين وُضِع، ثمَّ يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله اليه نقلاً غيرَ لازمٍ، فيكون هناك كالعَارِيَّة" (الجرجاني، 1991، ص 30)، ويُلحظ على تعريفه أنَّ النقل في عملية الاستعارة كان مؤقتاً جاء لأداء مهمة في التعبير من غير أن يكون لهذا الاستعمال الجديد دور في قطع اللفظ عن أصله الذي عُرِف به واشتهر، بل إن ملاحظة هذا الأصل ضروري بوصفه مَعْلَماً يُستدَلُّ به على هذا التحويل الدلالي، ثم عدل الجرجاني عن مصطلح (النقل) إلى مصطلح (الادعاء) في تعريف الاستعارة فقال: "فقد تبيَّن من غيرِ وجهٍ أنَّ الاستعارةَ إنما هي ادَّعاءُ معنى الاسم للشيء، لا نقلُ الاسم عن الشيء" (الجرجاني، 1992، ص 437)، وبهذا العدول يريد الجرجاني أن يُثبتَ أنَّ الاستعارة تُعقَل في معناها لا في ظاهر لفظها، وأن المستعار منه باقٍ على حقيقته وأصله، وإلا فلا فائدة من الاستعارة، إذ يجعل مصطلحُ (النقل) التشبيهَ حاضراً في الأذهان، وهذا ما لا يراد في الاستعارة، في حين يشير مصطلح (الادعاء) إلى استحضار معنى اللفظ وظلاله وإدخاله في جنسه كلياً مما يُنْسِينا عمليةَ التشبيه.

ومن ثَمَّ نجد أنَّ الاستعارة عند الجرجاني ذات طابع تداولي حجاجي تؤدي وظيفة إقناعية وتنهض على أساس من المقصدية، يقول طه عبد الرحمن: "وعبد القاهر الجرجاني هو أول من استخدم أدوات حجاجية لوصف الاستعارة... فهو الذي أدخل مفهومَ الادعاء بمقتضياته التداولية الثلاثة: التقرير، والتحقيق، والتدليل، كما استفاد في ثنايا أبحاثه من مفهوم التعارض من غير أن يطرحه طرحاً إجرائياً صريحاً" (طه عبد الرحمن، 1991، ص 70).

أما السكاكي فيقول في مفهوم الاستعارة وطبيعتها: "هي أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر مدّعياً دخول المشبّه في جنس المشبّه به دالاً على ذلك بإثباتك للمشبّه ما يخص المشبّه به" (السكاكي، 1981، ص 599)، وهو إذ يستخدم في تعريفه مصطلح (الادعاء) أيضاً فإنه أراد به دعوى الاتحاد بين الطرفين إلى حدِّ الامتزاج حتى يصح التبادل بين خصائصهما، وزاد

على الجرجاني ما يُستَدلُّ به على صحة الادعاء مع التأكيد على مصطلح الادخال والجنس، وهو متأثر في ذلك بالبيئة الثقافية والمعرفية في توظيف مصطلحات علم الكلام والمنطق في خدمة علم البلاغة، ويرى الخطيب القزويني أنَّ الاستعارة "هي اللفظ المستعمَل فيما يُشبِه معناه الأصلي لعلاقة المشابهة، أو هي استعمال اللفظ في غير ما وُضِع له لعلاقة المشابهة... أو هي تشبيه بليغ حُذِف أحد طرفيه مع وجود قرينة تدلّ على المحذوف" (القزويني، 2011، ص 151)، فهو بدوره يؤكد على الأساس الذي بُنيت عليه الاستعارة وعلى دور القرينة في معرفة الاستعارة وتمييزها من الحقيقة، ويلمح القزويني في عملية الاستعارة إلى المقاربة الخيالية بين المنقول منه والمنقول إليه في قوله (فيما يشبه معناه الأصلي)، مما يؤكد الوظيفة النفسية التي تقوم بها الاستعارة في عملية التخييل والتصوير.

والاستعارة في الثقافة الغربية جاءت لأول مرة عند أرسطو الذي عرَّفها بقوله: "نقلُ اسم شيءٍ إلى شيءٍ آخر" (أرسطو، 1967، ص 116)، ومصطلح (النقل) هذا يذكّرنا بما استخدمه الأوائل من النقاد العرب من أمثال القاضي الجرجاني والرماني وأبي هلال العسكري (القاضي الجرجاني، 1951، ص 41، و الرماني، د. ت، ص 79، والعسكري، 1952، ص 268)، ومن ثَمَّ كادت اتجاهات البلاغة الغربية التقليدية جميعاً تتبنَّى هذا المفهوم عندما أفادت أنَّ الاستعارة هي "تحويل اسم موضوع الى موضوع آخر عبر علاقة مماثلة" (إمبرتو إيكو ، 2005، ص242)، والتحويل في معناه اللغوي هو النقل، وعلاقة المماثلة هنا تعني المشابهة التي أشار إليها البلاغيون العرب القدامى.

والاستعارة في البلاغة الغربية الحديثة قد يُنظَر إليها على أساس النظرية الاستبدالية، وهي نظرية تذهب إلى "أن الاستعارة علاقة لغوية تقوم على المقارنة، شأنها في ذلك شأن التشبيه، ولكنها تتمايز عنها بأنها تعتمد على الاستبدال، أو الانتقال بين الدلالات الثابتة للكلمات المختلفة، أي أنَّ المعنى لا يُقدَّم فيها فيها بطريقة مباشرة، بل يُقارَن أو يُستبدَل بغيره على أساس من التشابه" (أبو العدوس، 1997، ص 7)، لكنّ رتشاردز انتقد هذه النظرية وأقام مقامها النظرية التفاعلية، وبموجبها أنَّنا نستعمل الاستعارة اذا "كانت عندنا فكرتان لشيئين مختلفين تعملان معاً، وتستندان إلى كلمة واحدة أو عبارة واحدة، يكون معناها حاصل تفاعل هاتين الفكرتين" (عيد، د.ت، ص 94).وهذه النظرية لاقت استحساناً وقبولاً أوسع في الاوساط الثقافية والأدبية، لما لها من أبعاد جمالية ومعرفية في تحليل الاستعارة في بنية الأنماط الأدبية وتحليل الأنساق الحضارية.

تكتسب الاستعارة قيمتها الفنية والجمالية من أنها "أدقِّ أساليب البيان تعبيراً، وأكثرها تأثيراً، وأجملها تصويراً، وأكملها تأدية للمعنى" (باطاهر، 1997، ص 262). ولعل سر الاستعارة وقوتها آتية من كونها تساعد الأديب على دقة اختيار الألفاظ في التعبير عن معاني النفس، وفي ايجاد التناسب بين الكلمات ومعانيها، وفي روعة التصوير القائم على الاثارة وخرق الواقع، فوق أنها تتيح المجال للابتكار والابداع.

ثم إنها تخرج الأشياء في صورة منمّقة حيّة، وتعرضها على هيئة ناطقة مبيّنة تهزُّ المشاعر والوجدان، وترتقي بالمعاني الخفيّة المستورة شاخصةً جليّة تكاد تنطق من حسنها وبهائها، حتى "إنك لترى بها الجمادَ حيّاً ناطقاً، والأعجمَ فصيحاً، والأجسامَ الخُرسَ مُبينة، والمعانيَ الخفيَّة باديةً جليَّةً"(الجرجاني، 1991، ص 43)، فمنزلة الاستعارة لدى القدامى في أعلاها كما ذهب إليه ابن رشيق القيرواني بقوله: "الاستعارة أفضل المجاز، وأول أبواب البديع، وليس في حِلَى الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعتْ موقعها، ونزلتْ موضعها" (ابن رشيق القيرواني، 1981، ص : 1/ 268)، أمّا وظيفة الاستعارة فليست وسيلة لنقل المعلومات إلى المتلقي، وإنما تكمن في التأثير في الوجدان وإثارة المشاعر وإلهاب العواطف، كما ذكر أحد الباحثين قائلاً: "فإنّ وظيفة الاستعارة ليست نقل معلومات إلى المستمع كما يحدث في بقية الجمل غير الاستعارية، إنّما تذهب إلى ما وراء اللغة الحرفيّة في قوتها وفاعليّتها، لتؤثر في المشاعر والعواطف" (أبو العدوس، 1997، ص 225)، ولعل هذه الاثارة النفسية في الاستعارة مردها إلى طرافة العالم الذي تخلقه وإلى العاطفة التي تبعث على هذا التصوير وإلى العلاقات الجديدة بين الأشياء وإلى المقارنات المضغوطة في طرح الرؤيا وعرض الأفكار.

ومن ثمَّ ذهبت النظريات المعاصرة في تحليل الخطاب إلى أن الاستعارة ليست تزييناً للخطاب، وإنما هي أداة لمعرفة الأنساق الخفية وإدراك ما هو غائب من الأحاسيس ووسيلة لفهم جديد للعالم إلى جانب دورها الاقناعي والحجاجي والنفسي في عملية التلقي والاستجابة، يقول جورج زيناتي في تقديمه لكتاب (الاستعارة الحية) لبول ريكور: "الاستعارة ليست مجرد تشبيه، بل هي خلقٌ وإبداعٌ يُظهِر العالَم الذي يعيش فيه الشاعر أو الروائي، والعالَم الذي يطمح إليه في مصنَّفه الفني، فالاستعارة تعيد صياغة العالَم بعد أن عكست واقعَه"(بول ريكور، 2016، ص6)، وتشرح رؤية الأديب في فهم الواقع وبنائه من جديد، لذا فلا يخلو الأدب الرصين من الاستعارة "باعتبارها آلية تشتغل في اللغة توفّر لنا صورةً لرؤية الواقع، وهذه الأطروحة يُطلَق عليها النظرية التجريدية للاستعارة" (بول ريكور، 2016، ص 29).

وصفوة القول في الاستعارة أنها من أرقى أشكال المجاز وأنها نالت حظها الموفور من عناية القدامى والمحدثين من الباحثين العرب والغربيين، لما يناط بها من أبعاد جمالية ومعرفية وحجاجية ونفسية في تحليل الانساق الثقافية عامة وفي تشريح الخطاب الادبي **خاصة،** ولحضورها الدائم في اتصالاتنا اليومية وسلوكنا وتصوراتنا، وتتفق الآراء جميعاً على أنها من مقومات الخطاب الادبي، وخاصيتها في الايجاز والتصوير والاثارة والاقناع سرّ قوتها ومظهر بلاغتها، وهي من أقوى الملكات الذهنية في الانسان، وحين تتجاوب معها الملكات الأخرى تصنع الابداع وتحلّق في سماء البيان وتخلد في النفوس والوجدان.

وللاستعارة في البلاغة العربية تقسيمات كثيرة على أسس مختلفة، منها الاستعارة التصريحية والاستعارة المكنية، والاستعارة الوفاقية والاستعارة العنادية، والاستعارة المرشحة والمجردة والمطلقة، والاستعارة الأصلية والاستعارة التبعية، والاستعارة الحسية والاستعارة العقلية، والاستعارة التمثيلية والاستعارة المفردة، والاستعارة التحقيقية والاستعارة التخيلية، والاستعارة المفيدة والاستعارة غير المفيدة، وهذا التقسيم يدل على أمرين: أحدهما أهمية الجهد المبذول في التراث العربي في دراسة الاستعارة وحيثياتها وما ورائها من العقلية الاستقصائية، والآخر تأثر هذه العقلية بالمنطق وعلم الكلام في التقسيمات والتفريعات التي كادت تقضي على روح الأدب والذائقة الجمالية في تحليل التصوير الاستعاري، لذا فهي على كثرتها "غير هامة في الكشف عن جمال الصورة الأدبية، وأثرها وبيان منزلتها في الكلام، ولذلك ينبغي ألاّ تكون وُكْد الدارس وهو يحلّل صورتها في الكلام ويتحدث عنها" (قصاب، 2012، ص 159ــ 160)، ويرى الدكتور أحمد مطلوب أن تقسيم الاستعارة بحسب طرفيها إلى (الاستعارة التصريحة) و(الاستعارة المكنية) "خير وأجدى في دراسة هذا الفن، لأنّ ذلك عمدته مادامت الاستعارة تقوم على التشبيه عند معظم البلاغيين" (مطلوب، 1975، ص 145)، ونحن بدورنا نمضي على هذا الخط إيماناً منا بأنَّ هذه التقسيمات لا تنفع كثيراً في التحليل البلاغي وأنَّ الاقتصار على هذين النوعين سيوفِّر علينا كثيراً من الوقت والجهد لكي يكون التركيز على التحليل الأدبي، وعليه سنقف في المحور الأول على الاستعارة التصريحية و في المحور الثاني على الاستعارة المكنية لنشرح الصورة الأدبيّة، ونستجلي القيم الفنية والجمالية في التعبير الاستعاري من غير أن نغفل عن الاشارة إلى بعض المسميات والاصطلاحات اذا استدعى الأمر، على ألاّ يحول ذلك دون النفاذ إلى بيان سر التعبير بالاستعارة وما تحدثه من ظلال وإيحاءات ترفرف على النص.

***المقامة جنساً أدبياً**

المَقامَةُ بالفَتْحِ: المَجْلِسُ، والجَمَاعَةُ مِن الناس، والمُقامَةُ بالضمّ، والمُقَامُ: الموضعُ الذي تقيم فيه، والإقامةُ، وأما المَقامُ والمُقامُ فقد يكون كلُّ واحدٍ منهما بمعنى الإقامة، وقد يكون بمعنى موضع القيام (ابن منظور، د. ت، ص : 5/ 3781)،، والمقامةُ: الخطبةُ أو العظةُ أو نحوهما (مجمع اللغة العربية بمصر، 2011، ص 797)، وسُمّيت الأحدوثةُ من الكلام مقامةً، كأنها تذكر في مجلس واحد يجتمع فيه الجماعة من الناس لسماعها (القلقشندي، د.ت، ص: 14/ 124).

والمقامة فنٌ أدبي أبدعه التفكير العربي في القرن الرابع الهجري، وهي عبارة عن "قصة قصيرةٌ بطلها نموذج إنساني مُكدٍ ومُتسوّلٌ، لها راوٍ وبطلٌ، وتقوم على حدث طريف مغزاه مفارقة أدبية أو مسألة دينية أو مغامرة مضحكة، تحمل في داخلها لوناً من ألوان النقد أو الثورة أو السخرية، وضعت في إطار من الصنعة اللفظية والبلاغية" (عوض، د.ت، ص 8)، أو إنّها "قصة قصيرة مسجوعة تتضمن عِظَة أو مُلْحةً أو نادرةً، كان الأدباء يتبارَوْنَ في كتابتها إظهاراً لما يمتازون به من براعة لغوية وأدبية" (وهبة، والمهندس، 1984، ص 379)، ومن الدارسين من يؤكد في تعريفها على بنائها الشكلي والصوري فيقول: "هي حكاية قصيرة في نثر مسجوع قصيرُ الفقرات، حافلٌ بالصناعة اللفظية، والحسنات البديعية، والصورِ البيانية" (نصار، 2007، ص 199).

وللمقامة مع بدايات نشأتها بناؤها الفني وطرازها الخاص يتمثل في وجود الراوي الذي يستفتح المقامة بـ (حدثنا) أو ما يماثله، وفي وجود البطل الذي يمارس التسول ويزاول الخداع والمكر ويمتاز بحلاوة اللسان والاناقة في التعبير للحصول على المال، و"المقامة تروي قصة بطلها، وهو رجل موهوب داهية، ساءت حاله ولم يدرك من العيش ما أراد من غنى ومنصب وجاه، وراوي القصة يكتشف حقيقة البطل في نهاية المقامة التي يُنهيها الراوي بأبيات في ذم الزمان، وأن أعمال الحيلة لا بدَّ منه لادراك الرزق" (نصار، 2007، ص 199)، وفي المقامة شيء من السرد والوصف والحوار في كثير من الأحيان، وهذا ما جعل بعض الباحثين يعدونها أصولاً فنية لظهور فن القصة عند العرب في العصور اللاحقة، لذلك يرونها "أول عملٍ قصصي فني درامي عند العرب" (آلتونجي، 1999، ص : 2/ 816).

ولفن المقامة غاية ارتبطت بها في أول ظهورها، و"هي غاية التعليم وتلقين الناشئة صِيَغَ التعبير، وهي صِيَغٌ حُلِّيت بألوان البديع، وزُيّنت بزخارف السجع، وعُنِيَ أشدَّ العناية بِنِسَبِها ومعادلاتها اللفظية، وأبعادها ومقابلاتها الصوتية" (لجنة من أدباء

الأقطار العربية، 1954، ص 5)، ومن ثمَّ ذهب بعض المعاصرين إلى أنّ المقامات ما هي إلاّ مجاميع من الأساليب اللغوية المنمّقة المرصّفة، تسترق الأسماع، وتخترق كالنور حجاب القلوب، وقد افتنّ أصحابها في حشد الفوائد اللغوية، كما افتنّوا في إظهار المقدرة البيانيّة العالية، إلى جانب البراعة الفنّية، وكل ذلك إنّما لغاية تعليميّة، وهي أن يضعوا أمام جيل الناشئة والمبتدئين هذه الأساليب البرّاقة، كي يقتدروا على صناعتها، وهذه فوائد جليلة لكي يقتنصوا من اللغة شواردها، حتى يتفوقوا في كتابتهم الأدبيّة (عبد الحميد، 1994، ص 49)، ولعل ما أعان على هذه الغاية ما اشتملت عليه المقامة من النوادر والملح والفكاهات في قالب من الحكايات التي لا تخلو من توجيه الانتقاد الى الجوانب السلبية في المجتمع.

ويكاد الدارسون يتفقون على أن مخترع هذا الفن النثري في الأدب العربي هو بديع الزمان الهمذاني (398 هـ)، واختار لمقاماته راويةً اسمه عيسى بن هشام، يروي الوقائع ويسرد الأحداث ويصف المواقف، وهو أشبه براوية الأخبار عند العرب، واختار لمقاماته بطلاً اسمه أبو الفتح الأسكندري، وهو عالم باللغة ونوادرها، عارفٌ بالشعر والطرائف الأدبية، محتال ماكر يجيد وسائل التسول والكدية، وسار على هديه وكتب على منواله أبو محمد القاسم بن علي الحريري (516 هـ) مقاماته، فأبدع وأجاد، وأسند رواية مقاماته إلى الحارث بن همام، واتَّخذ بطلاً لمقاماته هو أبو زيد السروجي، و"بهذين الشخصين الوهميين مثَّل عصرَه أحسنَ تمثيل، فأوضح لنا بمجمل مقاماته الشيءَ الكثير عن الحياة الاجتماعية بمختلف نواحيها، فهي مصدر للأديب الذي يرغب في أن يؤرخ أوائل عصر الانحطاط" (عيسى سابا، 1980، ص 6)، وهي كذلك مصدرٌ غني للأبحاث اللغوية والبلاغية والمسائل الفقهية والألغاز النحوية وما فيها من جمل تتكون من حروف كلها معجمة او كلها عاطلة او كلها مرقطة مما خلب عقولَ معاصريه فأقروا له بالتقدّم والقبض على ناصية اللغة (عيسى سابا، 1980، ص 6)، وليس بهذا فقط فاق الحريري كُتَّاب المقامات في عصره ولا بعده، وإنما بإجراءاته الفنية حيناً، وبالنزوع إلى التحليل النفسي حيناً آخر لشخصية البطل، وفي هذا يقول الدكتور غنيمي هلال: "ونعتقد أن الحريري قد خطا بهذا الجنس الأدبي خطواتٍ لم يبلغ فيها شأوه أحدٌ من الذين قلّدوه قبل عصرنا الحديث، لا في الأسلوب، ولكن في النضج القصصي" (غنيمي هلال، 1997، ص 496).

وهنا لا بدّ من الإشارة إلى أنّ الدكتور عائض القرني استطاع أن يعيد صياغة فنَّ المقامات بأسلوب جديد وبرؤيا تناسب ذوق العصر ومتطلباته، وفي ذلك يقول الدكتور ناصر بن مسفر الزهراني: "في أواخر القرن التاسع عشر قضتِ المقامات نَحْبَها، وأسلمتِ الروحَ الى ربها، فلم تقم لها قائمةٌ أو تلوح لها بارقةٌ، حتى كاد اسمها ينسى وذكرها يمحى حتى أطال علينا عائضُ القرني فبعثها من سبات، وأحياها من موات، كانت هامدةً فأرسل عليها غيثَ الأدب وودق العلم، فاهتزت وربت وأنبتت من كل زوج بهيج" (الزهراني في مقدمة مقامات القرني، 2011، ص 16)، ومقامات القرني كتابٌ ألَّفه الأديب الكبير الدكتور عائض القرني وسمّاها بهذا الاسم اقتداءً بالهمذاني والحريري، كتب فيها سبعاً وستين مقامة، ولكل مقامة اسمها الخاص، فاستمدّ هذه الأسماء من خلفيته الدينية المتراكمة في ذاكرته، كما هو الحال في (مقامة التوحيد والمقامة الالهية والمقامة النبوية والمقامة القرآنية والمقامة الحديثية والمقامة الجهادية والمقامة الوعظية والمقامة الحسينية والمقامة السلفية والمقامة التيمية والمقامة البازية...)، ونجد ندرة قليلة من هذ المقامات خرجت تسميتها عن المفردات الأسلامية كـمقامة (الجمال والحب والفراق والعولمة...)، وقد اعتاد الكاتب أن يستهل كل مقامة بآية قرآنية حفاظاً على أسلوبه الوعظي والارشادي وإشارة إلى أنّ منبع أفكاره في المقامات ينطلق من القرآن الكريم، هذه خاصية من خصائصه وسمة من سمات أسلوبه، ونلحظ في مقامات عائض القرني الإكثار من الشعر في جميع مقاماته، إما من إنشائه أو من أشعار العرب، وكذلك نجد أنّ مقاماته أتت سجلاً لأخلاق المعاصرين من العلماء وأحوال العصر الحديث (فلاح القرني، 2005، ص 138، 140).

اختلفت بنية مقامات القرني عن سابقيها اختلافاً كبيراً، بل لا نجد تشابهاً إلاّ في السجع والزخرفة اللفظية، وقد قلَّ أسلوب الحوار في مقاماته في حين كان الحوار ركيزة أساسية في المقامات القديمة، أمّا الراوي وبطل المقامة فحظهما أقلُّ، لأنّ ما قام به القرني تأليف جديد وطرح مزيد وعمل على منوال خاص وذلك لأنّها خرجت عن السياق واختلفت في المذاق، فجاءت مناسبة لعصرها ملائمة لوقتها، لذلك لا نرى في موضوعاتها الكدية والتسول، بل هي دينيّة دعويّة أدبيّة بإمتياز.

ونخرج من ذلك إلى أنّ ما قدَّمه الدكتور عائض القرني أمر يستحق التقدير الأدبي بمقاربته وتذوقه من الوجهة البلاغية، لما فيها من صناعة لفظية تطرب المتلقي وتعجبه، ولاشتمالها على قيم لا يستنكر دورها في تربية الملكة الأدبية، فوق ما نجد فيها من طروحات وقراءات أدبية لقضايا دينية وظواهر أدبية، ومقاماته أشبه برسائل تربوية في شكل جنس أدبي يروق المستمع ويشده، وذلك أسلوب في الدعوة جديد، وطريقة في التبليغ فريد، وطرافتها في مخاطبة الوجدان الديني بلغة الجمال الأدبي.

***عائض القرْني أديباً**

هو: عائض بن عبدالله بن عائض آل مجدوع القرني، ولد في قرية آل دلال بالقرن في جنوب المملكة العربيّة السعوديّة عام (1960م)، أكمل دراسته الابتدائية في مدرسة آل سلمان بأبها، ثمّ انتقل إلى الرياض عاصمة المملكة العربية السعودية، فدرس المتوسطة في المعهد العلمي هناك، ثمّ عاد إلى أبها فأكمل دراسته الثانوية في المعهد العلمي فيها، وبعده التحق بكلية أصول الدين بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية فتخرج منها حاملاً شهادة البكالوريوس، ثمّ حصل على شهادة الماجستير، وكانت رسالته في الحديث النبوي الشريف بعنوان (البدعة وأثرها في الدراية والرواية)، وحصل على شهادة الدكتوراة وكانت أطروحته بعنوان (دراسة وتحقيق كتاب المفهِم على صحيح مسلم للقرطبي)، وأصبح القرني شخصية أدبيّة بارزة وداعية اسلاميّة مشهورة، وأخذ على عاتقه أن يرشد الناس إلى الصراط المستقيم على منهج وسطي بعد أن عُيّن إماماً وخطيباً في جامع أبي بكر الصديق رضي الله عنه بأبها (عائض القرني، 2001، ص 4).

فهمّته العالية وإخلاصه الصادق ومقدرته الأدبيّة جعلته لا يكتفي بتقديم الخطب والمحاضرات والدروس في الدين والملّة والشريعة، بل واصل الكتابة في مجالات عدّة كالحديث والتفسير والفقه والسير والتراجم، وله أعمال أدبيّة ودواوين شعريّة وهي: لحن الخلود، وهدايا وتحايا، وقصة الطموح، وتاج المدائح، ونفحات من الجنوب، وأبو ذر في القرن الخامس، والقرار الأخير (عائض القرني، 2011، ص 9)، وله نونيّة مشهورة قامت بشرحها كاملة الكواري، وممّا لا شك فيه أنّ هذا الفيض من المؤلفات تعكس موهبته المتدفّقة في مجال الأدب والبيان، ولكثرة مؤلفاته الأدبيّة وجمال أسلوبه في الكتابة الأدبيّة أصبح علماً من أعلام الأدب في العصر الحديث، إذ ألَّف أكثر من كتاب في مجال الأدب منها: (إمبراطور الشعراء) و(مملكة البيان) و(الأسطورة) و(مجالس الادب)، و(ديوان العرب)، ومن أهمّها (مقامات عائض القرني)، ومثل هذه القدرة في الكتابة لا تأتي إلا بالقراءة المثمرة للكتب الأدبية الرصينة، يقول هو عن جهده المبذول لطلب العلم في شبابه: "بعدما فارقتُ سنّ الطفولة، وزمن اللهو اتخذت الكتاب جليساً و سميراً و أنيساً، أُصبِحُ والكتاب صاحبي، أُمسِي والكتاب رفيقي، وأنام وهو على صدري، أحتضنه وأنا أمشي، سلوت به عن الأهل و الأخوان، وتشاغلت به عن كل صديق، تركت النزهة في البساتين من أجله، بل لقد مرّ بي زمن لم أخرج من البيت من أجل المطالعة، ولقد أتى عليّ زمن وأنا أُطالع الكتاب في وقت الأكل، آكل وأنا أقرأ، أمشي وأنا أقرأ، أرى زملائي يمرحون و يسرحون وأنا أقرأ" (عائض القرني، الاسطورة، 2011، ص 132)، وبهذا يتبين أثر القراءة في تكوين ثقافت الأدبية حتى صار الكتاب جزءاً لا يتجزأ من حياته ومشاعره، بل أصبح هو عاشقاً وأصبح الكتاب معشوقه.

يقول حكاية عن نفسه: "لقد عِشْتُ مع الكتاب أكثر من ثلاثين سنةً، وكأنّها ثلاثون دقيقة من حسنها وبهجتها ولذتها... فمرة أَسْبَحُ في بحر الأدب شعراً ونثراً، قصة ورواية، فصيحاً وعامياً، فأجد فيه بغيتي من وهج مشاعر، ونتاج عقول، وغيث أذهان" (عائض القرني، 2011، ص 60)، فالدكتور عائض القرني مدمن على المطالعة والقراءة، بل جمع نتاج عقول الأقدمين ومشاعرهم من أرباب البيان، وبه أصبح صاحب بيانٍ فصيح وقلم بليغ.

يُواصل الدكتور عائض القرني حديثه عن قصة البيان قائلاً: "كنت في الصبا أعجب بالكلمة الجميلة، أنصت لها، أتمتع بحسنها، يشدني جرسها، يخلبني سرها، يدهشني أسرها، أسمع الكلمة البليغة من النثر والشعر فأجد لذّة في سماعها، وتغمرني فرحة في تأمل بيانها" (عائض القرني، 2007، ص 24)، ولمثل هذا اتّجه الدكتور نحو الأدب وتعمق فيه، فحفظ أكثر من عشرة آلاف بيت من الشعر، ورزقه الله قوة الأسلوب، وجمال العبارة، وعذوبة الألفاظ، وليس غلواً في حقّه قول القائل عندما شبّهه بالأديب الكبير علي الطنطاوي إذ قال: "عائض هو طنطاوي عصره وفريد دهره، لأنه سَهْلٌ في العبارة، ولطيفٌ في الإشارة، كلامُهُ فيه إبداعٌ، وشواهِدُه فيها الروعةُ" (اليامي ، 2012، ص 7)، وبلغ هذا الرجل سُلّماً عالياً بفضل القراءة وحبه للمطالعة، فأصبح موسوعة وخِزانة كالبحر لا تنتهي عجائبه وروائعه ليس في علم واحد بل في علوم شتى، حتى قال عنه زميله الدكتور ناصر بن مسفر الزهراني: "ما رأيت في حياتي مثله في موسوعيّته، فهو بقدر ما يحفظ من القرآن يحفظ من الحديث، بقدر ما يحفظ من الشعر، يحفظ من التاريخ، بقدر ما يحفظ من القصص، يحفظ من عجائب العالَم، وحوادث الدنيا، وهذه ميزة عظمى، وسمة كبرى" (الزهراني في مقدمة كتاب مقامات عائض القرني، 2011، ص 21).

عائض القرني أديبٌ موسوعي من الطراز الأول، وهو داعية من الطراز الأول، لأنه جمع بين الفنّ والدين، فأخضع الفن لخدمة الدين، فكان من الذين آمنوا بأسلمة الفن، لذا أصبحت ثمرة جهوده عالميّة تخدم الإنسانية جمعاء، ومن ثمَّ يقول عنه محمد اليامي: "عرفته داعيةً، وأديباً كان يدغدغ مشاعري، ويهزُّ خواطري بعلمه، وبحسن إلقائه، وبحسن استشهاده، وبدقة استنباطه تعلمت منه مشافهة بلا ترجمان، وتعلمت منه بمسموعاته، وتعلمت منه بالكتابة والمؤلفات" (اليامي ، 2012، ص 11).

ويبين الكاتب المعروف قينان الغامدي امكانية عائض القرني الأدبية وموهبته الفنيّة بقوله: "عائض القرني حفّاظةٌ نَسَّابةٌ مجوِّدٌ للقرآن، جَهبذةٌ في الحديث، ضَليعٌ في حفظ الشعر و تلاوته، واسِعُ الاطلاعِ على الفكرة والثقافة القديمة والحديثة شرقاً وغرباً، وهو رجل مِنبر من الطراز الأول، بل أكاد أقول: لا منازعَ له، فهو حاضرُ البديهة، سريعُ النكتة، خفيفُ الظِّل، مليءُ الجَعبة، لا يجد المللُ إلى سامِعيهِ طريقاً، وهو صاحب قلم سيّالٍ لا تكاد تجد مطبوعة إلاّ وله فيها مقالٌ، و لا مكتبة إلاّ وله فيها أكثر من كتاب، لكنه عندما يكتب مقاله الأسبوعي في الشرق الأوسط تشعر بأنه منحه من الوقت والجهد والعناية ما لم يمنحه لغيره من كتاباته، ولذلك تشعر هنا بأنك أمام عائض مختلف، ليس في الفكر فقط، بل في الأسلوب واللغة، فهو هنا ذو فكر يتغير ويتجدد ويتطور، وهذه إحدى سمات المفكر المتأمل،... وأسلوبه في الأصل لا شك رفيع، ولغته راقية ومعجمه ثري" (الغامدي في مقدمة كتاب ثورة التجديد، 2012، ص 15 ـ 16)، ويقف أحمد بن فلاح القرني متأثراً بعائض القرني وبأدبه واسلوبه ويشهد على بيانه الناصع فيقول: "ولقد جمعت كل ما كتبه عائض القرني في مؤلفاته و دواوينه ومقاماته، وسمعت خطبه ودروسه ومحاضراته، فإذا هو أدب في ذاته يدعو به إلى أسلمة أدب" (فلاح القرني، 2005، ص 152).

أديبّة عائض تظهر جلياً في صبره على قراءة مؤلفات الأدباء والشعراء، سُئِل يوماً : ما السِرُّ في تفضيلكم للمتنبي على سائر الشعراء، وإطلاق لقب الإمبراطور عليه؟ فاجاب قائلاً: "عِشْتُ مع أبي الطيب خمسةً وعشرين عاماً، وحفظتُ كثيراً من شعره، وتبين لي أني أشارك الآلاف من الأدباء والعلماء في الإعجاب بما يتميز به من قوة الحضور وفاعلية الاداء" (فلاح القرني، 2005، ص 330).

من كل هذا نستنتج أن عائض القرني أديبٌ كبيرٌ جمع في أدبه بين الفنّ والدين يشهد على قدرته الأدبيّة وبيانه الساحر كبار الأدباء ومعاصروه، وتشهد على ذائقته وجمال أدائه مؤلفاته الأدبيّة، بل مؤلفاته الدينيّة أيضاً التي إذا قرأتها حسبتها تقرأ قطعة أدبيّة لا موضوعاً دينيّاً.

١- الاستعارة التصريحية

وهي التي يُصرَّح فيها بلفظ المشبه به، ويُحذَف فيها المشبّه، وذكره عبد القاهر الجرجاني وإن لم يسمِّها بهذا الاسم كما سمَّاها البلاغيون المتأخرون، وذلك في قوله:"أن تنقلَه عن مسمَّاه الأصلي إلى شيء آخر ثابتٍ معلومٍ فتُجريَه عليه، وتجعلَه متناولاً له تناوُلَ الصفةِ مثلاً للموصوف، وذلك قولك: رأيتُ أسداً، وأنت تعني رجلاً شجاعاً، وعَنَّتْ لنا ظَبيةٌ، وأنت تعني امرأةً ، وأبديتُ نوراً، وأنت تعني هُدًى وبياناً وحُجّةً وما شاكل ذلك، فالاسم في هذا كلِّه كما تراه متناولٌ شيئاً معلوماً يمكن أن يُنصَّ عليه فيقالَ: إنه عُنِيَ بالاسم وكُنِيَ به عنه ونُقل عن مسمَّاه الأصلي فجُعل اسماً له على سبيل الإعارة والمبالغة في التشبيه" (الجرجاني، 1991، ص 44)، وأشار السكاكي إلى هذا النوع في تقسيمه للاستعارة حيث قال: "فاعلم أنّ الاستعارة تنقسم إلى مصرّح بها ومكنيّ عنها، فالمراد بالأول هو أن يكون الطرف المذكور من طرفي التشبيه هو المشبّه به" (السكاكي، 1981، ص 604).

ومن شواهد الاستعارة التصريحية في مقامات عائض القرني قوله في المقامة النبويّة: "تُنْظَمُ في مَدْحِهِ الأَشْعار، وتُدبَّجُ فيه المَقامَاتُ الكِبار، وتُنقَلُ في الثَّناءِ عَلَيْهِ السِّيَرُ والأَخْبار، ثُمَّ يَبْقَى كَنْزاً مَحْفُوظاً لا يُوفِّيهِ حَقَّهُ الكَلام، وعَلَماً شَامِخاً لا تُنصِفُه الأَقْلام" (عائض القرني، مقامات، 2011، ص 58).

يبدأ النص المقامي بما يُقال في مدح الرسول ρ من الأشعار والمقامات والأخبار، وما هذا التنوع في الثناء العاطر إلاّ لعلو كعبه في الدنيا والآخرة، ورفعة منزلته في قلوب المسلمين، ومع هذا فالكلام لا يُوفيه حقه مهما حسُن بيانه، لأنّ الممدوح ليس إنساناً عادياً يُوفي حقه القول الجميل، وإنّما استحال ـ بفضل استعارة الكاتب ـ كنزاً محفوظاً في مكانٍ آمن لا تمسّه الأيدي ولا تنظر إليه الأعين، وأصبح جبلاً عالياً يستعصي على الصعود وتحديق الأنظار، والجمع بين الكنز الدفين والجبل الشامخ في اطار الاستعارة ما هو إلاّ جمع بين الصغير النفيس الغائب عن الأنظار، والكبير القوي الذي يملأ العيونَ بهيبته ورزانته، فالاستعارتان تصريحيّتان لأنّ المشبه به مذكور في النص، وهو (كنزاً محفوظاً) و (علماً شامخاً)، وزاد الاستعارة جمالاً وإحكاماً ذكر خصائص تناسب المشبه المحذوف على طريق الاستعارة التجريدية، ذلك أنّ وصفَه (لايوفيه حقه الكلام) و (لا تنصفه الأقلام) أقرب إلى الممدوح منه إلى الكنز والجبل في معناهما الحقيقي.

ومن الاستعارة التصريحيّة في مقامات عائض القرني قوله في المقامة النبويّة أيضاً: "نَزَلَ بزُّ رِسَالَتِهِ في غَارِ حِراء، وبِيعَ في المَدينةِ، وفُصِلَ في بَدْرٍ، فلَبِسَهُ كُلُّ مُؤْمِنٍ، فيا سَعادَةَ مَن لَبِسَ، ويا خَسارَةَ مَن خَلَعَهُ فَتَعِسَ وانْتَكَسَ، إذا لَمْ يَكُنْ الماءُ مِن نَهْرِ رِسَالتهِ فَلا تَشْرَبْ، وإذا لم يَكُنِ الفَرَس مُسوَّماً على عَلامَتِهِ فلا تَرْكَبْ" (عائض القرني، مقامات، 2011، ص 60).

المذكور في هذه الصورة الاستعارية هو اللفظ الدّال على المشبّه به (بزٌّ)، والذي جاء على غير حقيقته بقرينة الرسالة، فالرسالة لا تلبس الثياب، فاللباس مختص بالإنسان، ذلك أنّ الكاتب شبّه الدّين بالثياب بجامع الستر مع التزيين، فتصوير الدين بهذه الصورة تشويق للنفس، لما في لبس الثياب من فوائد كَستر العورة، وإظهار الجمال، وحماية الجسم من برد الشتاء وحرّ الصيف، فأمر الدين كذلك حين يلتزم به الإنسان يكون مصوناً من الكفر والشرك والنفاق والظلم، وبه يتزين وجه الإنسان وتتجمّل أعماله الظاهرية، فالصورة فيها دعوى الاتحاد والامتزاج بين المشبّه المحذوف والمشبّه به المذكور فصار كلاهما يفيد معنىً واحداً.

فيا سعادة في الدنيا والآخرة لمن يلبس ثياب الدين، ويا شقاوة وهلاكا لمن يخلع أو لم يتحلّ بالدّين، فهو شقي وحيران في الدنيا والآخرة، هنا نجد قدرة الكاتب عندما أمعن النظر في هذه الصورة وخلق جواً تشمّ منه رائحة التلطف خصوصاً عندما يتعلّق الأمر بالفوز والخسارة، فمال إلى استخدام أسلوب النداء في (يا سعادة ويا خسارة)، ويبدو واضحاً في هذه الصورة الاستعارية التمازج الدقيق بين وحداتها في إطار صورة فنية تقوم على قوة إدراك خيال الكاتب في هذا الجمع، لأنّ "الصورة الخيالية تتخلق من قدرة الخيال الذي يذيب الوحدات المتجمدة في كأس واحد مع وجود تداخل منظم يقيم صلات و وشائج بينها جميعاً في ساعة أن تعود في خلق جديد تتآزر وتتشابك فيه الأشياء" (عيد، د.ت، ص 403).

إنّ اللافت للنظر هو استخدام لفظ (الماء) في سياق النص، فدلالة هذا اللفظ تقوي أمر الرسالة الربانيّة الذي نزل في غار حراء، ومما لا شكّ فيه أنّ الماء مادة الحياة، وكذلك الرسالة جاءت لحياة القلوب الغافلة عن الله سبحانه وتعالى، كما جاء توظيف الفرس المسوّم في مكانه اللائق به في إشارة إلى مشاركة جبريل عليه السلام مع الملائكة المسومين في معركة بدر الكبرى، وجماليات هذه الصورة الاستعارية من حيث الأهمية والقيمة الفنية ترجع إلى قدرتها على الإيحاء والإيماء، واعتمادها على التلميح دون التصريح، ويعني إيحاء الطاقة المعنوية المتولدة من البنية الفنية للصورة الشعرية الجزئية في إطارها الكلي، وتعمل على توسيع رقعة الظلال التي تسبح فيها المعاني التي يريد الشاعر تصويرها (أبو العدوس، 1997، ص 225)، وأضاف الأديب عناصر مثل (بِيع) و(فصل) و(لبس)، فكلها من حقل الثياب واللباس لكي يجعلنا نتناسى أمر المشبه ونتعمق في المشبه به وما يرسمه من صورة فاخرة منمقة تجعل الذهن يتملى ثياباً أسطورياً نزل في مكانٍ غريب، ثُمّ كان بيعه في المدينة، المكان الآمن، ثُمّ كان فِصَالُه على قدر الجسم في معركة بدر، فهلك من هلك وأحيا من حيَّ عن بينة، فكان ارتداؤه علامة على المؤمن في تلك الوقعة، بهذه العناصر اللغوية جعلنا الكاتب في غفلةٍ عن المشبه، وهذه التقنية في الاستعارة، تسمى الترشيح وهو الذي اشتمل على بعض الخصائص أو الصفات التي تناسب المشبه به (باطاهر، 1997، ص 260).

ومن شواهد الاستعارة التصريحية قوله في المقامة اليوسفية: "**الذئابُ ما تأكُلُ الأنبياءَ، ولا تلطخ أفواهَها بدم الأولياء، لأنَّهم أصفياء أولياء، وإنما يقتل الأنبياءَ ذِئابُ الخَليقةِ، إذا عَمِيَتْ عليهم الحقيقة، وأَظْلَمتْ عليهم الطريقة**" (عائض القرني، مقامات، 2011، ص 107).

يبدأ النص بتكذيب ما ادَّعاه إخوة يوسف، وساق على التكذيب دليلاً قاطعاً، ثمَّ شَّبه إخوة يوسف بالذئاب، فحذف المشبه (إخوة يوسف) وذكر المشبَّه به (الذئاب) على طريق الاستعارة التصريحية الأصلية، وفي إضافة الذئاب إلى الخليقة إيماء إلى المشبَّه المحذوف، وإيذانٌ بتحول الإنسان إلى الحيوان الكاسر إذا تجرد عن القيم العليا، وامتدَّت الاستعارة التصريحية على بقية التعبير، حين شبَّه خفاء الحقيقة عليهم بالعمى، فحذف المشبَّه (الخفاء) وذكر المشبه به (العمى) على طريق الاستعارة التصريحية، ثم اشتقَّ من (العمى) الفعل الماضي (عميت) بمعنى (خفيت) على طريق الاستعارة التبعية، وأعقبَ هذه الاستعارةَ التصريحية بمثلها في قوله: (وأظلمت عليهم الطريقة)، إذ شبَّه الضلال عن الطريق الصحيح بالإظلام الذي يحجب الرؤية البصرية كلياً، وحذف المشبَّه (الضلال) وذكر المشبه به (الإظلام) ثم اشتقَّ من الإظلام الفعل الماضي (أظلمت) على سبيل الاستعارة التبعية، وإنما جاء الترتيب هكذا، فبدأ بالعمى وثنَّى بالإظلام، لأن المنطق يفرضه، إذ ان العمى من شأنه أن يحجب عن المرء نور العينين، فلا يبصر الطريق الصحيح ولا يمكن أن يسلكه، وجاء التصوير الاستعاري في الموضعين على أساسٍ من التوازن النحوي القائم على الفعل الماضي المتبوع بحرف الجر ثم الفاعل، مما يمنح الأذن إيقاعاً موسيقياً محبَّباً إلى النفس موحياً بالمعنى، وأتى بحرف الاستعلاء (على) إشارة إلى ثقل هذا العمى وذاك الظلام على أنفسهم وعلى حياتهم، وعملية الاستعارة هذه تمَّت على مبدأ التناص مع قوله تعالى: ((فَعَمِيَتْ عَلَيْهِمُ الْأَنْبَاءُ يَوْمَئِذٍ فَهُمْ لَا يَتَسَاءَلُونَ)) القصص: 66.

ومن الاستعارة التصريحية قول القرني في المقامة التيمية: "**وحديثُنا عن ابنِ تيمية غدوهُ شهرٌ ورواحهُ شهرٌ، وحسبُك أنَّه عالم الدهر، ألَّفَ الواسطيةَ فذبتُ في حُبِّها، ودبَّجَ الحمويةَ فتذوَّقتُ من لُبِّها، وجمَعَ التدمريةَ تدمِّر كلَّ شيءٍ بأمرِ ربّها، آه يا**

أحمد ابن تيمية، يا مَنِ اهتدى بسميِّه، فنصرَ السُّنةَ وهزَمَ الجهميةَ، بذلَ للطالبين بحرَهُ، وعرَّض للسيوفِ نحرَهُ" (عائض القرني، مقامات، 2011، ص 125).

يصف الكاتبُ شيخَ الاسلام ابنَ تيمية بالعلم الغزير، والتنوّع في التأليف، ونصرة السنة النبوية، والرد على الانحرافات العقدية، وبذل المعروف، وجرأته النادرة في الجهر بالحق، واستعان في وصفه بالاستعارة التصريحية غير مرة، من أبرزها **(ذبت، تذوّقت، بحره)،** شبَّه شدة تعلقه بكتابه (العقيدة الواسطية) بالذوبان، بجامع الاتحاد في كلٍّ، وحذف المشبَّه (شدة التعلق) وذكر المشبَّه به (الذوبان) على سبيل الاستعارة التصريحية، ثم اشتقَّ من الذوبان الفعل الماضي (ذبت) بمعنى (تعلقت) على سبيل الاستعارة التبعية.

ولا يخفى ما في اختيار لفظ الذوبان من دلالةٍ على كثرة قراءته إياه، وإجالة النظر في صفحاته، ومن المعلوم أن الشيء لا يذوب إلا إذا كان قابلاً للذوبان والتحلّل وكان السائل قادراً على الامتصاص والتحليل بقوة خصائصه، فكذلك الكاتبُ والمكتوبُ عنه، فللقراءة والمطالعة على الكاتب سلطانٌ أشبه بسلطان العشق، والمتحدَّث عنه بحر زاخرٌ من العلم الرصين يحتوي ما يُلقَى فيه بتمكنّه منه وتعدد مجالاته.

وفي الاستعارة الثانية (تذوقت) شبَّه استمتاعه بقراءة كتابه (الفتوى الحموية الكبرى) بتذوق الأكل الشهي أو بتذوق العسل بجامع اللذة في كلّ، وحذف المشبَّه (الاستمتاع) وذكر المشبّه به (التذوق) على سبيل الاستعارة التصريحية، ثم اشتقَّ من التذوق الفعل الماضي (تذوقت) بمعنى (استمتعتُ) على سبيل الاستعارة التبعية، وزاد الاستعارة بهاءً بالترشيح في (لبّها)، وأعقبَ ذلك بتشبيه عطائه وعلمه بالبحر العظيم بجامع العمق وسعته على طريق الاستعارة التصريحية الأصلية، وأتبع كلَّ هذا التضافر الاستعاري بتصوير كنائي في قوله **(وعرَّض للسيوف نحرَه)** ليوحي بأن الممدوح لا يأبه بالموت، ولا يخاف أعداءه، ولا يجامل خصومه في الحق، وليس بخافٍ ما بين (بحره) و(نحره) من جناس مصحّف أضفى على الصورة الاستعارية والصورة الكنائية معاً مزيداً من الجمال الموسيقي والتناغم الصوتي من جهة، وصار رابطاً شكلياً يجمع بين أجزاء الصورة الأدبية من جهة أخرى.

المحور الثاني: الاستعارة المكنيّة:

نوع من الاستعارة يحذف فيها لفظ المشبّه به، ويُذكَر لفظ المشبّه فقط، على ان يُذكر من لوازم المشبه به ما يدل عليه، لأن ما كان مشبَّهاً به في الأصل هو أهم أركان الاستعارة، فلابد بعد حذفه من دليل يدلُّ عليه، قال عبد القاهر الجرجاني عن الاستعارة المكنية: "أن يؤخذ الاسمُ على حقيقته، ويُوضَع موضعاً لا يبينُ فيه شيء يشارُ إليه فيقالَ: هذا هو المراد بالاسم والذي استعير له، وجُعل خليفةً لاسمه الأصلي ونائباً مَنَابه، ومثالهُ قولُ لبيد:

وغدَاةَ ريحٍ قد كَشَفْتُ وقِرَّةٍ إذ أصبحَتْ بيَدِ الشَّمالِ زِمَامُها

وذلك أنه جعلَ للشمال يداً، ومعلوم أنه ليس هناك مُشار إليه يمكن أن تُجْرَى اليد عليه، كإجراء الأسد والسيف على الرجل في قولك: انْبَرَى لي أسدٌ يَزْئِرُ، وسللتُ سيفاً على العدوّ لا يُفَلُّ" (الجرجاني، 1991، ص 44 ــ 45).

وعرّفها السكاكي بقوله: "أن تذكر المشبّه وتريد به المشبّه به دالاً على ذلك بنصب قرينة تنصبها، وهي أن تنسب إليه وتضيف شيئاً من لوازم المشبّه به المساوية، مثل أن تشبه المنيّة بالسبع ثُمّ تفردها بالذكر مضيفاً إليها على سبيل الاستعارة التخييلية من لوازم المشبّه به، ما لا يكون إلاّ له ليكون قرينة دالة على المراد" (السكاكي، 1981، ص 609).

يقول الخطيب القزويني عن تشكيل الاستعارة المكنيّة في النّفس وفي اصطلاحها: "قد يُضمَر التشبيه في النفس فلا يُصرَّح بشيء من أركانه سوى لفظ المشبّه، ويدل عليه بأن يُثْبَت للمشبّه أمر مختص بالمشبّه به، من غير أن يكون هناك أمر ثابت حسّاً أو عقلاً أُجرِيَ عليه اسم ذلك الأمر، فيسمّى التشبيه استعارة بالكناية، أو مكنيّاً عنها، وإثبات ذلك الأمر للمشبّه استعارة تخييلية" (القزويني، 2004، ص 217).

إذاً الاستعارة المكنيّة من شروطها حذف المشبّه به على أن يشار إليه بشيء من لوازمه وأن يبقى المشبّه في مكانه، وهذا الاجراء التعبيري يمنح هذا النوع من الاستعارة عمقاً أكثر من غيرها، ولكلّ من المكنية والتصريحية جمالها التعبيري وفضلها في موضعها، "فإذا كانت الاستعارة المكنية تبعث الحياة في الأشياء، فإن في الاستعارة التصريحية صوراً للمعاني الذهنية المجردة تجسَّدت فكانت توجيهات حيَّة في مجالات الحياة جميعها" (عباس، 2009، ص 211).

فمن الاستعارة المكنيّة في مقامات عائض القرني قوله في المقامة النبويّة: "**ما أَحْسَنَ الاسمَ والمُسَمَّى، وهو النَّبِيُّ العَظِيمُ في سُورة عَمَّ، إذا ذَكَرْتَهُ هَلَّتِ الدُّمُوعُ السَّواكِبُ، وإذا تذَكّرْتَهُ أَقْبَلَتِ الذِّكْرَيَاتُ مِن كُلِّ جَانبٍ**" (عائض القرني، مقامات، 2011، ص 57).

بدأ النص بالتعجب لإثارة الانتباه ولفت الأَنظار، ثُمَّ قرَن النبي ε بالقرآن، لأنهما كاللازم والملزوم، ومهّد للصورة الاستعارية بتصوير الوجوه إذانزلتْ به الدموع اشتياقاً وهطلتْ عليه السواكب احساساً بالتقصير في حقه وبالجفاء في حبّه، ثُمَّ انتقل إلى تصوير الذكريات على طريق الاستعارة المكنيّة، إذ شبّه الذكريات التي تتوارد على الذهن وتتوالى على النفس -في حال تذكره- برجلٍ غائب أقبل على أحبابه يمشي سريعاً ولا يدري من أي طريق يدخل عليهم لِيُدْخِلَ عليهم السرور، لأنّ صبرَه نفد وشوقه إليهم ملك عليه أقطار قلبه، وعلى هذا فالمشبه به- الرجل الغائب- محذوف، وأشير إليه بشيء من لوازمه، وهو الاقبال، لذا فالاستعارة أصلية مكنية، أصلية لأنّ كلمة الذكريات ليست مشتقة، ومكنية لأنّ الذكريات شخصت في قالب العقلاء، وجعلت المعنويات السواكن على صورة المشخصات المتحركة، لما في جمالية الصورة الحركية من طرافة ومتعة وبث الروح في النص، وتلوينه بالحيوية، إذ "تقوم الحركة في اللغة بتوظيف المشاعر والتأثير عليها، لأنّ اللغة في حركتها إنما تثير الحسّ الجمالي لدى الإنسان، ويزداد الحسّ إثارة كلما تواصلت حركة اللغة التي تولد بدورها الانفعال والمتعة في آن واحد، الانفعال بدلالة الكلمة، والمتعة بجمال دلالاتها التي تضفى على النفس هالةً من الأطياف والانبعاث والنشاط، وبما تُلقى فيها من إيحاءات وتخيلات ذهنية وفكرية ونفسية، تتحرك معها عواطف الإنسان" (عبد الله، 1993، ص 287 ــ 288).

ومن الاستعارة المكنيّة في مقامات عائض القرني ما ورد في المقامة الكونيّة قائلاً: "**سُبْحَانَ مَنْ لَهُ في كُلِّ شَيءٍ آيَةٌ، لَيس لِمُلْكِهِ نِهايةٌ، ولَيسَ لِعَظَمَتِهِ غَايةٌ، اقْرَأْ آياتِ القُدْرَة في صَفْحَةِ الكَونِ، وَطَالِعْ مُعْجِزَةَ الخَلْقِ في الحَرَكةِ والسُّكُونِ... في النَّحْلِ يَلْثَمُ الأَزْهارَ، في اللَّيلِ يُعانِقُ النَّهارَ**" ((عائض القرني، مقامات، 2011، ص 69).

في النص استعارات مكنية تمثَّلت في مغادرة الألفاظ (صفحة، طالِعْ، يلثم، يُعانق) معانيها المعجمية إلى معانٍ أُخَرَ هي (مشهد، تدبَّرْ، يمتصُّ، يتبع) أملتها مخيلة الأديب لتشكيل صورة حية ناطقة بالجمال حافلة بالحركة لمشاهد متعددة لكنها متكاملة في أرجاء الكون.

شبَّه الكاتب هذا الكونَ الفسيحَ بالكتاب المقروء الذي يريد به القرآن الكريم، بجامع الفائدة في كلٍّ، ثم حذف المشبَّه به وأشار إليه بشيء من خصائصه وهو (صفحة)، على سبيل الاستعارة المكنية الأصلية، وفي ذكر (آيات القدرة) تجريدٌ للاستعارة، وإنما قارنَ مشاهد هذا الكون العريض بصفحات القرآن الكريم في سياق الحديث عن العظمة الالهية، لأنَّ الكون كتاب الله المنظور، والقرآن كتاب الله المسطور، يساعد أحدهما الآخر في عملية التلقي ويتفاعلان في وعي المؤمن ليوصله بربه في اعتقاد جازم ويقين ثابت.

والاستعارة في لفظ (طالِعْ) قريبة من الاستعارة في لفظ (صفحة) في طبيعتها وإجرائها مع اختلاف بسيط في الأصلية والتبعية، وجاءت بعدها الاستعارة في لفظ (يلثم)، حين شبَّه النحل بالمحبّ الوامق، بجامع الرغبة في القرب والامتصاص في كلّ، وحذف المحب وأشار إليه بشيء من لوازمه، وهو (يلثم) على سبيل الاستعارة المكنية التبعية، وصيغة الفعل المضارع تشعر بالدوام والاستمرار التجددي، وإفراد (النحل) لإرادة الجنس، وكأنَّه بيان لطبيعة هذا الكائن الحيّ من غير استثناء، وفي جمع (الأزهار) فائدة التنوع وبيان القدرة على حركة النحل والانتقال من زهرة إلى زهرة أخرى مشابهة أو مختلفة.

وفي الصورة الاستعارية الأخيرة **(وفي الليل يعانق النهار)** شبّه الكاتب الليل بالإنسان، وحذف المشبّه به ورمز إليه بشي من لوازمه وهو صفة المعانقة، لأنّ الليل ليس من صفاته أن يعانق، وهيئته ليست كهيئة الإنسان يمكّنه من المعانقة مع غيره عندما يودع ويقبل، فالمعانقة من خصائص الإنسان لا الليل، وفي هذا تشخيص لليل وتحريك للمشهد، والتشخيص يتمثل في بثّ الحياة على الجمادات ومنحها الحركة بشتى مظاهرها (مطلوب وبصير، 2009، ص 345).

فهذه الصورة إنّما جاءت بهذه الصيغة تلوح للعين لا على حقيقة المعانقة، فالليل يُظلم الدنيا بغروب الشمس، والنهار يضيء الدنيا بطلوع الشمس، وليسا على حقيقة شيئين يعانق أحدهما الآخر، والذي لا ريب فيه أنّ القيمة البلاغيّة والفنيّة في هذه الصورة الاستعارية تكمن في "أنّ الاستعارة تنتقل بالنص من الجمود اللفظي المحدد له إلى السيرورة في التعبير، والمرونة في الاستعمال" (الصغير، 1986، ص 94)، و"تمتع النفس وتؤثر في الوجدان بخصائصها الأسلوبية الدقيقة وبدقائقها الفنية البليغة وبعروقها الضاربة في معرض التخيل والادعاء"(أحمد، 1988، ص 38).

ولعلّ ما يمنح الإثارة لهذه الصورة الاستعارية هو أنّ البنية فيها تعتمد على التضاد، والتضاد من المحسنات المعنويّة، ومن شأنه أن يُكسب النصوص لوناً من الإحساس بتمكين المعنى في النفوس، فضلاً عن إتاحة الفرصة لرؤية وجهي الكون، ظلامه في الغروب وضيائه في الشروق، وقد تضمن هذا النص صورة مرئيّة تثير الشعور بالسرور والفرح لدى معانقة الليل بالنهار، فنوع الاستعارة مكنيّة لحذف المشبّه به، وهو الإنسان، لكن النص دلّ عليه بلفظ (يعانق)، وتبعية لكون لفظة (يعانق) فعلاً مضارعاً يدل على استمرارية التعاقب بين الليل والنهار.

ومن الاستعارة المكنيّة في مقامات عائض القرني قوله في المقامة النبويّة في إظهار حال الدنيا وهي في غفلة عميقة و نائمت لتعبها الشديد: "**كانَتِ الدُّنيا في بَلابِلِ الفِتْنَةِ نَائِمَةٌ، في خَسَارةٍ لا تَعْرِفُ الرِّبحَ، وفي اللَّهوِ هَائِمَةٌ، فَأَذَّنَ بِلالُ بنُ رَبَاحَ، بِحَيَّ على الفَلاحِ، فَاهْتَزَّتِ القُلوبُ، بتوحِيدِ عَلاَّمِ الغُيوبِ، فَطَارَتْ المُهَجُ تَطْلُبُ الشَّهادَةَ، وَسَبَّحَتِ الأَرْواحُ في مِحْرابِ العِبادةِ، وشَهِدَتِ المَعْمُورةُ لهم بالسِّيادَةِ**" (عائض القرني، مقامات، 2011، ص 62).

في هذا النص استعارة مكنيّة، إذ شبّه الكاتب حال الدنيا بإنسان هاجت الهموم على صدره والكروب تدور في أعماق قلبه وهي نائمة، والمشبّه به محذوف ورمز إليه بشيء من خصائصه وهو هيئة النوم على سبيل الاستعارة المكنيّة، فكلمة (الدنيا) إذاً لم تستعمل في معناها الحقيقي.

فالدنيا التي يصورها الكاتب على هيئة المحسوس كانت قبل بعثة رسول الله ع، مهمومة لمّا ثقل أمر الفتنة عليها، ومن كثرة همومها أصبحت نائمة ومتعبة، ومن المعلوم أنّ الهموم والنوم كليهما من خصائص الإنسان وليس من خصائص الدنيا، وإنّما جاء تصويرها بهذه الصورة لإظهار المبالغة "في إخراج ما لا يدرك إلى ما يدرك بالحاسة تعالياً بالمخبر عنه وتفخيماً له إذ صير بمنزلة ما يدرك ويشاهد ويعاين" (عتيق، د. ت، ص 198)، فإبراز الدنيا عن طريق المحسوس جاء لكي يتمكّن السامع أو المتلقي من فهمها، وذلك في معرض الحديث عن حال الدنيا قبل إشراق نور النبوة عليها، وكلّما زاد الكاتب في تصوير قتامة الدنيا وظلامها زاد شرف النبوة وبان فضلها على الدنيا ومن فيها، ولا شك أن التصوير في هذا السياق أجمع للذهن لكي يتملى القارئ حقيقتها.

وأردف ذلك باستعارة أخرى أعلى درجة في تصوير الغفلة والابتعاد عن الفطرة النظيفة وعن بقايا الحنفية المخلصة، وهو قوله (وفي اللَّهوِ هَائِمَةٌ)، وذلك بتشبيه الدنيا ومن فيها بالماجن الذي غرق في ملذّاته وغفل عن عاقبته، ثمَّ حذف المشبَّه به (الماجن) وأشار إليه بشيء من خصائصه، وهو (هائمة)، وهذا التتابع بين الاستعارتين الاولى والثانية أقرب إلى ما يُعرَف بفنِّ الترقّي في علم البديع، وبمجئ الاسلام وإشراق نوره على الأرض بدأت القلوب تهفو إليه، فاستعان الكاتب لتصوير ذلك بالاستعارة المكنية أيضاً، فقال: (فَاهْتَزَّتِ القُلوبُ)، مشبِّهاً القلوب المؤمنة بشجرة وارفة الظلال هبّتْ عليها ريح الصبا فاهتزَّت وتحركَّتْ وعادت إليها معالم الحياة، ذلك أن الحركة حياة والسكون موت، ثم طالتِ الاستعارةُ المُهَجَ بعد القلوب فقال: (فَطَارَتْ المُهَجُ تَطْلُبُ الشَّهادَةَ)، إذ شبَّهَ المُهَجَ بالطائر، ثم حذف الطائر وأبقى شيئاً من لوازمه، وهو الطيران للدلالة على السرعة طلباً للشهادة والفوز بالجنة، والأرض كلُّها بفضل الاستعارة المكنية استحالت شاهدَ حقٍّ على صدق الرسالة المحمدية، وذلك في قوله (وشَهِدَتِ المَعْمُورةُ لهم بالسِّيادَةِ).

ومن الاستعارة المكنيّة في مقامة الجمال قوله: "**الجَمَالُ في الصُّبْحِ إذا تَنفَّسَ، فَسُبْحانَ مَنْ صَوَّرَهُ وتَقدَّسَ، الصُّبْحُ بِطَلْعَتِهِ الآسِرةِ، وإطْلالَتِهِ البَاهِرةِ، الصُّبْحُ وهَو يَغْشَى العَالَمَ، ويَمُرُّ على كُلِّ قَاعِدٍ وقَائِمٍ، الصُّبْحُ وهو يَنْشُرُ عَبَاءَتهُ الذَّهبِيَة على الوُجودِ، فيكادُ يُكلِّمُهُ من حُسنِهِ الجُلْمُودِ**" (عائض القرني، مقامات، 2011، ص 304).

استحال الصبحُ بفضل الاستعارة المكنية كائناً حياً يتحرك أو طائراً طروباً يتنفس، ثم ترقّى فأصبح رجلاً حسن الوجه أو ملكاً بهيَّ الطلعة يطِلُّ على الكون بجمال محيَّاه وبزَّته الفاخرة، فلا يدع ساكناً ولا متحركاً إلا يمرّ عليه، لينشر نوره وخيره في كل مكان ويخلع عباءته البيضاء على كلّ شيء، فتعمّ الفرحة حتى كاد يُنطِق بفيض إشراقه الصخرَ الأصمَّ مع شدته وصلابته.

وجمال هذه الصور في خلع الحياة على الصبح حتى صار كائناً حيّاً يتحرك ويتنفس ويُقدِم ويمرُ، فالإنسان أو الطائر يتنفس بهدوء، كذلك الصبح يخرج إشراقة نوره بهدوء، وإشراقة الصبح تنمُّ عن وجود الحياة في الكون، وفي هذه الصورة الاستعارية تشخيص لأمر معنوي وإبرازه للحس الظاهر، وقد التفت عبد القاهر إلى شيء من ذلك عندما أفاد أنَّ من مزايا الاستعارة وخصائصها: "إنك لترى بها الجمادَ حيّاً ناطقاً، والأعجمَ فصيحاً، والأجسامَ الخُرسَ مُبينة، والمعانيَ الخفيَّة باديةً جليَّةً... وإنَّ شئت أرتك المعانيَ اللطيفةَ التي هي من خبايا العقل، كأنها قد جُسِّمت حتى رأتها العيون، وإن شئتَ لطَّفتِ الأوصاف الجسمانية حتى تعود رُوحانية لا تنالها إلاّ الظنون" (الجرجاني، 1991، ص 43).

إن تصوير الصبح في هيئة الكائن او الانسان أو الطائر وهو يستيقظ في الصباح الباكر يستعيد نشاطه إن هو إلا تعبيرٌ عن جمال الكون وما فيه من نظام دقيق وطبيعة ساحرة ، والمثير في هذه الصورة أنّ الكاتب استمدّ لوحتها من الطبيعة، ولعل الاعتماد على الطبيعة يعني أنّ الفنان ابتعد عن الطبيعة الصناعية التي اختلقها الإنسان، واقترب مما هو أصل، ومما هو نابض بالحياة والروحانية (ياسوف، 2006، ص 288)، ومما لا شك فيه أنّ التجانس الصوتي في في (تنفّس و تقدّس) يتطابق مع جمال الهدوء في الصورة، فضلاً عن إعطائها حلية ظاهرة في الكلام، وهذه الحلية جاءت لتزيين الصورة الاستعارية، والكاتب اقتبس الصورة من قوله تعالى: ((**والصُّبْحِ إذا تَنَفَّسَ**)) التكوير: 18.

ولعلّ أشدّ الاستعارات تأثيراً في المتلقي والسامع "هي الاستعارات الديناميكية التي تتميّز بحركة تجعلها متحولة متوالدة... فإنّ الصورة الديناميكية تؤدي إلى توليد حركة تفضي إلى سلسلة أخرى من الصور، ودون حاجة إلى أنّ تكون مجموعة الصور لوحة متكاملة" (فضل، 1998، ص 306). والذي يتحقق في إبراز جمال هذه الصورة هي حركة تنفس الصبح المستمرة ولطف حركة المرور وورشاقة حركة نشر النور مع صباح كلّ يوم جديد، وزاد الكاتب الاستعارة الأولى جمالاً باضافة الترشيح لها حيث قال (صوره)، مما هو من خصائص الكائن الحيّ، الأمر الذي يؤدي إلى تناسي المشبه تماماً، ويُذهبُ بالنفس إلى التعمق في أحوال المشبه به، وقد استحال كائناً حيّاً يمتلك هيئة لا تختلف عن الكائنات الحيّة كثيراً.

ونلاحظ في هذه الصورة الاستعارية أن كلمة (الصبح) تكررت خمس مرات، وهذا النوع من التكرار يسمى تكرار الكلمة، ولا شك أنّ تكرار هذه اللفظة جاء لتوكيد وصف جمال الصبح ولإظهار العناية به وتوجيه الأنظار إليه، مع التركيز على أهميّته في حياة الإنسان.

ومما لا شك فيه أنّ العلاقة بين الإنسان والطبيعة قديمة، وهي التي دعت الأديب إلى التقاط مظاهرها عن طريق الاستعارة المكنيّة عندما يرى جمالها وينفعل بها، بتعبير فيه جمال للنظر ومتعة للوجدان، فهو يعبر عن أشياء تجول في خاطره، فالكاتب في الصورة اللاحقة أعطى للعلم وطالبه مكانة عالية، عندما عمد إلى تشخيص الحيوانات الأليفة والمحيطة بنا للاستغفار والدعاء لهم، فقال في المقامة العلميّة: "العِلمُ أشرَفُ مَطلُوبٍ، وأجَلُّ مَوهُوبٍ، والعُلَماءُ وَرَثَةُ الأنْبياءِ، وَسَادةُ الأوْلياءِ، والشُّهَداءُ على الأُلُوهيّةِ، والدُّعاةُ إلى الرُبُوبيّةِ، تَسْتَغْفِرُ لَهُمْ حِيتانُ الماءِ، وَطُيُورُ السَّماءِ، وَتَدْعُو لَهُمُ النَّمْلَةُ، وَتَسْتَغْفِرُ لَهُمُ النّحْلَةُ، وِلايَتُهُمْ لا تَقْبَلُ العَزْلَ، وَأَحْكَامُهُم لَيْسَ فِيها هَزْلٌ، مَجالِسُهُمْ عِبَادةٌ، وَكَلامُهُم إِفَادَةٌ" (عائض القرني، مقامات، 2011، ص 93).

هنا تمكّن الكاتب عن طريق الاستعارة إخراج (الحيتان، والطيور، والنملة، والنحلة) من زمرة الحيوانات إلى مرتبة البشر، لاعطائه إياها صفات إنسانيّة كالنطق والكلام، وتتصاعد وتيرة العدول باستعارة الاستغفار والدعاء الخاص بأهل الإيمان لهذه الحيوانات، فالكلام من خصائص الإنسان، وبهذا حطّم النص المقامي قواعد اللغة المألوفة والسائدة أو المتداولة بين الناس، إلى لغة فيها عنصر التوكيد والاتساع (ابن الأثير، 1983، ص: 90/2)، وأصبح هناك شعور ووعي لدى تلك الحيوانات عندما تشعر وتحسّ بذهاب طالب العلم إلى الحلقات، وكلّ هذا عائد إلى فضل العلم وعظيم شأنه.

وبفضل هذا الأسلوب أصبحت "الحيوانات التي لا تعقل تتحول إلى كائنات حيّة تتحرك وتتكلم وتستقل بالفكر والتصرف" (الصباغ، 1988، ص 558)، وبذلك أصبح الاستغفار والدعاء ملازمين للحيوانات، وهذا يؤكد العلاقة بين الإنسان والحيوان، وفي غير هذا نجد توظيف الشعراء على مرّ العصور أنواعاً من الحيوانات في قصائدهم، ولعلّ هذا عائد إلى العلاقة التي تربط بينهما، ثُمَّ ان العرب كانت "أكثر أمثالها مضروبة بالبهائم، فلا يكادون يذمون أو يمدحون إلاّ بذلك، لأنّهم جعلوا مساكنهم بين السباع والأحناش والحشرات فاستعملوا التمثيل بها لذلك" (الدميري، 1424 ه، ص : 19/1)، إذاً فالحيوانات قديماً، وعلى الخصوص في القرآن الكريم جزء لا يتجزأ من حياة البشر، فبعض سور القرآن مسماة بأسماء الحيوانات.

إنّ اللافت للنظر في هذه الصورة الاستعارية هو المشهد الجماعي للاستغفار والدعاء في زمن واحد، لكن باختلاف الأماكن والمقام، فالحيتان تستغفر في أعماق البحار، والطيور تستغفر في علو السماء، والنملة التي سمّى القرآن سورة باسمها تستغفر على وجه الأرض، والنحلة التي تأكل من الطيب ويخرج منها الطيب وتعيش على الطيب كذلك تستغفر وتدعو لطالب العلم، ولعلّ الفكرة أصلاً جاءت إلى ذهن الكاتب من الحديث النبوي الشريف القائل: "مَنْ سَلَكَ طريقاً يَبْتَغِي فِيهِ عِلْماً سَهَّلَ اللهُ له طَرِيقاً إلى الجّنةِ وإنَّ الملائكةَ لَتَضعُ أَجْنِحَتَها لِطَالِبِ العِلْمِ رِضاً بما يَصْنَعُ، وإنَّ العالِمَ لَيَسْتَغْفِر له مَنْ في السَّماواتِ وَمَنْ في الأَرْضِ حَتى الحِيتانُ في الماءِ، وَفَضْلُ العالِمِ على العَابِدِ كَفَضْلِ القَمَرِ على سَائِرِ الكَواكِبِ، وإنَّ العُلَماءَ وَرَثَةُ الأَنْبياءِ، وإنَّ الأنبياءَ لَمْ يُورِثُوا دِيناراً وَلا دِرْهَماً، وإنّما وَرِثُوا العِلمَ فَمَنْ أَخَذَهُ أَخَذَ بِحَظٍ وافِرٍ" (الترمذي، 1998، ص: 4/ 345).

ويلحظ في الصورة الاستعارية تنوع المكان بين السماء والبحر والأرض وعلى أغصان الشجر، ثُمَّ التنوع في حجم الحيوان بين كبير يملأ المكان، وصغير لا يكاد يُرى بالأبصار، ويجمع بين هذه الحيوانات في الصورة التشخيصية صفة المسالمة والموادعة،

والجمع بين المتباعدات في الزمان والمكان أحد معايير جودة الصورة في النص الأدبي، ويبدو أنّ مهمة هذه الصورة التشخيصية هي "تجسيد الحقائق النفسية والشعورية والذهنية التي يريد الأديب أن يعبر عنها، إذ يمكن القول أنّ الأساس العقلي لظاهرة التشخيص هو عمق العاطفة وسعة الخيال" (أبو العدوس، 1997، ص 240)، فالكاتب عبرّ عن تدفق عاطفته وحماسه النفسي ترغيباً لطلب العلم والحث على تعليمه بهذه الصورة الاستعارية، وفي هذا النص حضور ملحوظ لصيغة الفعل المضارع الدال على التجدد والاستمرار، مما يعني دوام الصلة بين طالب العلم وبين ما تقوم به الحيوانات استعطافاً ورحمة لهم من الاستغفار والدعاء.

من مظاهر الطبيعة المحسوسة التي طالتها الاستعارة المكنيّة في مقامات عائض القرني الشمسُ والجبالُ والروابي في المقامة الكونيّة عندما يقول: "كُلٌّ في فَلَكٍ يُسَبِّحُ، وكُلٌّ في عَالمَ يَمْرَحُ، شَمْسٌ تَجْرِي كَأَنَّها تَبْحَثُ عَنْ مَفْقُود، قَبْلَ أنْ تَطْلعَ وتَسْجُدَ لِلْمَعْبُود، آيةٌ باهِرةٌ، وحِكمةٌ ظاهرة في خَلْقِ الإنسانِ، ذلكَ الكِيانُ الَّذي يَحْمِلُ جَامِعات مِن السَّكَنَاتِ والحَرَكاتِ... في الإنسانِ وهو يُفَكِّرُ ويُقَدِّر، ويُقَدِّمُ ويُؤخِّر، ويُخطِّطُ وَيَنْظُر، في الجِبَالِ وَاقِفَةٌ في هَيبةٍ وَجَلال، في الرَّوابي الخَضْراءِ آيةٌ في الجَمَال، في العَافِيةِ والأَسْقَام، في الحَقِيقةِ والأَحْلام، في اليَقينِ والأَوْهام، في الإقْدام والإحْجَام، في السَّحاب والسَّراب، والضَّباب والرُّضَاب" (عائض القرني، مقامات، 2011، ص 71، والرُّضاب: ما يقع من النّدى على الشّجر ونحوه، ينظر: مجمع اللغة العربية، 2011، ص 362).

أضفى التشخيص على مجموعة من مظاهر الطبيعة في الكون صفات انسانية، الشمس في دوامة مستمرة كأنّها فقدت شيئاً تبحث عنها في فضاء السماء، والروابي الخضراء علامة من الحسن والجمال على سطح الأرض، وأضفى التشخيص على الجبال صفات الملوك والأمراء وهي الهيبة والوقار والسكينة والجلالة، وإسناد صفات إنسانيّة إلى كائن غير عاقل مثل الجبال المعروفة بالارتفاع من الأرض، ولها جذور مغروسة في أعماق الأرض، تعطي لهذه الصورة البصرية جمالاً وزينة، وهذه الصورة التي قامت بكسر اللغة المألوفة مستمدّة من قوة العاطفة والخيال، "والخيال عنصر ضروري في فنّ القول" (الصباغ، 1988، ص 117)، وهي من ثمرات "التخيّل الابتكاري أو الإبداعي...ولا يقف عند إعادة حادثة قديمة أو فكرة قرأناها...بل يقوم بتركيب وتأليف للمدركات الحسيّة على نحو يغاير ما كانت عليه...يتجاوز الخيال حدود المكان والزمان والعلاقات القائمة واقعيّاً" (الداية، 1996، ص 29).

إنّ القيمة الجماليّة في هذه الصورة الاستعاريّة تكمن في منح الهيبة والوقار للجبال الجامدة، فأصبحت كائناً حيّاً، فهيبتها تدل على قدرها، لأنّها أقوى شيء خلقه الله سبحانه وتعالى بعد الحديد والنار والرياح (ينظر: الطبراني، 1995، ص: 1/ 276)، وليست ميزة التشخيص في هذا النص من إسباغ الحياة على الجبال فحسب، "وإنّما يلحظ الحسّ العميق بسر الكون من حولنا، وتتابع الحركة، والأهواء البشريّة في القوة والضعف والطمع والهيمنة" (الداية، 1996، ص 29)، فتشخيص الجبال في هيئة رجل وقور، يتلاءم تماماً مع تعظيم شأن الجبال التي تمنع الأرض من الاضطراب والحركة، كما أنّ صفة الهيبة والوقار تمنح الإنسان القوة، وتمنعها من السقوط وقبول الذلّ والرضا بما يدنس النفس.

وكذلك من مظاهر تشخيص الطبيعة (الاستعارة المكنيّة) في المقامات قوله في المقامة الكونيّة: "سُبْحَانَ مَنْ لَهُ في كُلِّ شَيءٍ آيةٌ، لَيسَ لِمُلْكِهِ نِهايةٌ، ولَيْسَ لِعَظَمَتِهِ غَايةٌ... في الجِبَالِ تَرْتَدِي عَمَائِمَ الثُّلُوجِ، في القَمَرِ يُهَرْوِلُ في البُرُوجِ، في الشَّمْسِ تَتَبَرَّجُ سَافِرَةً على العَالَمِ، في النَّبْتِ ما بينَ نَائِمٍ وقَائِمٍ، في الأَسْرارِ تَكْنِزُها الضَّمائِرُ، في الأَخْبارِ تَخْتَزِنُها السَّرائِرُ، في الصُخورِ كأنّها تَنْتَظِرُ خَبَراً مِن السّماءِ وهيَ صَامتَةٌ، في الحِجَارةِ يَكْسِرُها الإنسانُ بِفَأْسِهِ وهي سَاكِنَةٌ، في الفَجر يُطلِقُ مِن عَبَاءتِهِ النُّورَ" (عائض القرني، مقامات، 2011، ص 69).

الانحراف في هذا التصوير الاستعاري في إطار الحديث عن جمال الجبال والقمر والشمس والنبت، وعن الصخور والحجارة والفجر، لم يكن لمجرد التفنن في التعبير، وإنّما جاء لقصد مراعاة نظم الكلام، لتكون المشخّصات جميعها على نسق واحد متلاحم الأجزاء، الأمر الذي يشحن الصورة بمزيد من الحسن والتزيين.

منح الكاتب الصفات الإنسانيّة لمجموعة من العناصر غير الحيّة في الطبيعة، كمنح صفة السمع للصخور الصمّاء، وكأنها تنتظر خبراً تسمعه، وفي إسناد صفة الصمت للصخور إيحاء باشتياق الخبر الذي تنتظر سماعه، كما منح صفة الصبر للحجارة عندما يُضرَب بالفأس، لكنّها ساكنة لا تتحرك، وتبدو هنا العلاقة واضحة بين الكاتب والطبيعة، لأنّ "تدفق العاطفة إلى الخارج في علم الطبيعة وتعمقها في عقل الإنسان هو كشف عن الروابط المعقدة بين الإنسان والطبيعة" (سي دي لويس، 1982، ص 70).

إنَّ الكاتب في هذه الصورة لا ينقل المعنى فحسب، بل عن طريق التعبير بالتشخيص أضفى الحياة على عناصر من الطبيعة، كالصخور والحجارة، حين جعل كل واحد منهما يتمتع بصفات إنسانيّة حيّة، كصفة السمع وصفة الصبر، وهنا نلمس أهم

خصائص التشخيص الاستعاري في أنّه يبعث الحياة في الجماد، ويفيض الحركة على الكائنات، وكأنّها ناطقة تتكلم، ومكلفة تتمثل، وقادرة تتصرف، كأنّما تلوح مجرّدةً للعين لا على حقيقة المعنى (الصغير، 1986، ص 95).

وتتجلى مظاهر التجدد والدّوام التي تدل عليها صيغ الفعل المضارع في (ترتدي، يهرول، تتبرج، تنتظر، يكسر، ينطلق) ما يدعو إلى استمراريّة جمال الطبيعة وإبراز عنصر الزينة في مفرداتها حتى النهاية، فوق ما فيها من الاستحضار للمشهد المصور عبر صيغة المضارع، وهذا يتطابق مع المشاهد التي تراها العيون، فدلالة الفاصلة في (صامتة) و(ساكنة) توحي بارتباط اللفظ بالمعنى، إذ ان دلالة الصمت والسكون تتطابق مع هدوء جمال الطبيعة في الكون.

ملحق بفن الاستعارة ومواضعه في مقامات عائض القرني

النص المقامي	عنوان المقامــة	نوع الاستعارة	الصفحــة
ولمّا قيل لفرعون: قل: لا إله إلّا الله، تلعثم الحمار وتعثّر، فدسَّ أنفه في الطين وتدثّر.	مقامــة التوحيد	الاستعارة التصريحية	43
وقد صبغ يحيى ابن زكريّا التوحيد بدمائه، ومزج حمزة التوحيد بأشلائه، ولمّا ذاقه جعفر تقطّع وبالرمل تعفّر، وُبح الخلفاء على بساطه، وضُرب الأئمة على التوحيد بأيدي الظلم وسياطه، ونحر الشهداء على فراش التوحيد وبلاطه.	مقامــة التوحيد	الاستعارة المكنية	45
وحرارة التوحيد أيقظت في الصالحين، ذكر الله كل حين، فلهم بالتسبيح زَجَلٌ وحنينٌ، وعزيمة التوحيد دفعت المنفقين، وجعلتهم بأموالهم متصدقين، على الفقراء والمساكين.	مقامــة التوحيد	الاستعارة المكنية	46
وإذا تحدّثنا عنه (أي النبي ρ) تدفق الخاطر، بكل حديث خاطر، وجاش الفؤاد، بالحب والوداد، ونسيت النفس همومها، وأغلقت الروح غمومها، و سبّح العقل في ملكوت الحبّ، وطاف القلب بكعبة القرب، وهو الرمز لكل فضيلة.	المقامــة النبوية	الاستعارة المكنية	58
وأحيا الله برسالته السنن، فأعظم طريق للنـجاة اتباع تلك السنـــة.	المقامــة النبوية	الاستعارة المكنية التبعية	62
سافر أحمد بن حنبل من بغداد إلى صنعاء، يمتطي الرمضاء، و يركب الظلماء، يترك الأهل، يدفعه الحبل إلى السهل، تشيعه الدموع، يرافقه الجوع.	المقامــة الحديثية	الاستعارة المكنية	91
بشّر من سبّ السلف بكل تلف، مزق الله قلباً لا يحب الأسلاف وأزهق الله روحاً تهوى المبتدعة الأخلاف.	المقامــة السلفية	الاستعارة العنادية	107
وأظن عين المجـــد قد بكت عليه (أي ابن بـــاز)، وروح التاريخ حنَّت إليه، ولو فـاح			

طـيـب ثنـــائه في الوجـــود لكـان مسكاً، ولـــو نظمت مكـــارمه في عقـد لانفصم من طـــوله سلكاً سلكـاً.	المقامـة البازية	الاسعارة التصريحية	145
ولمّا هبطنا الباحة، وجدنا الأُنس والراحة، وقد عانق القلب أفراحه، ونسي أتراحه، فغِمْدُ حُسام الإسلام غامد، كم بها من عابد، وزاهد، وساجد.	المقامـة البازية	الاستعارة المكنية	150
الموت يناديك في كل يوم مرة، والله لو أنّ في الخشب قلوباً لصاحت، ولو أنّ للحجارة أرواحاً لناحت.	المقامـة الوعظية	الاستعارة المكنية (تشخيص المعنويات)	156
فارقعوا بالاستغفار ما مزّقته أياد الذنوب الكبار، واغسلوا بدمع العيون غبار الذنوب، وأنيبوا إلى علاّم الغيوب.	المقامـة الأبوية	الاستعارة المكنية	222
ياأيها الّذي جمع الحكم، أما سمعت (نون والقلم)، إنّ القلم شأنه عجيب... إن خطا في القرطاس، أنصتَ له الناس.	مقامة القلم	الاستعارة المكنية	233
ياأيها الّذي جمع الحكم، أما سمعت (نون والقلم)، إنّ القلم شأنه عجيب... إذا سال لعابه، كثر صوابه، وحضر جوابه، و تزاحم عبابُه.	مقامة القلم	الاستعارة التصريحية	233
ياأيها الّذي جمع الحكم، أما سمعت (نون والقلم)، إنّ القلم شأنه عجيب... شرب ولا يأكل، يجسب ولا يسأل.	مقامة القلم	الاستعارة المكنية	235
أما آن للعصـاة أن ينغمســوا في نهر الصيـام، ليطّهروا تلك الأجـسـام، من الآثـام، ويغســلــوا ما علّق بالقلوب من الحرام.	مقامة الحب	الاستعارة التصريحية	278
الجمال في الروض الجذاب، بجماله الخلاب، طيور تلقي قصائد الحنان، على منابر الأغصان، وحمام ينشد إلياذة الأشواق، على أطراف الأوراق.	مقامة الجمال	الاستعارة المكنية (تشخيص الطبيعة)	304
الجمال في القمر يوم يبدو علينا بهذا الوجه الصبيح، والمنظر المليح، هالَة من الصّفاء، وفيض من السّناء، ينزل أبراجه في وقار، ويطارد الظلام بالأنوار.	مقامة الجمال	الاستعارة المكنية (تشخيص الطبيعة)	305
الجمال في الشمس وهي على الكون تتبرّج، يتمتع في الحسن كلّ حيّ ويتفرج، أشعة تعانق العين في صفاء، و تداعب الروح في وفاء، نور يطارد الظلام، و يبعث في الكون الإشراق والوئام.	مقامة الجمال	الاستعارة المكنية (تشخيص الطبيعة)	305

نتائج البحث

في إثر قراءة فاحصة عن الاستعارة في مقامات عائض القرني أسفر البحث عن نتائج نلخصها فيما يأتي:

ـ مقامات عائض القرني تمتاز بأسلوب بلاغي رصين يشتمل على كثير من فنون البلاغة العربية، ولا سيما المحسنات البديعية والصور البيانية.

ـ الهدف من كتابة هذه المقامات عرض الموضوعات الدينية والقضايا الأدبية بلغة فصيحة جميلة تستولي على القلوب وتشدّ الأسماع.

ـ غالباً ما تخلو مقامات القرني من الراوي ومن البطل، فهي أشبه برسائل دعوية أو أدبية مسجوعة، وموضوعاتها تدور حول القضايا الدينية والشرعية وشيء من القضايا الأدبية.

ـ فقراتها قصيرة في الأعمّ الأغلب، تتجاوب فيما بينها على أساس من التناغم الصوتي في الصيغ الصرفية وفي التركيب النحوي وفي الفواصل.

ـ للصور البيانية نصيب أوفى في الوصف وفي الحوار وفي الاقتباس.

ـ حظيت الاستعارة بنسبة أعلى من بين أساليب البيان بتصوير المعنى وعرضه عرضاً بصرياً.

ـ غلبت الاستعارة المكنية على الاستعارة التصريحية في مقامات القرني، ولعل مرد ذلك إلى خصوصية هذا النوع وإلى كثرة توظيفه لعالم الطبيعة وتشخيص المعنويات في كثير من الأحيان.

ـ لا تخلو استعاراته من الترشيح حيناً ومن التجريد حيناً آخر، كلٌّ حسب مقتضيات الاحوال ومتطلبات السياق.

ـ تحمل الاستعارة عند القرني وفراً من الإيحاءات الفنية تشير إلى أبعادٍ معرفية في الدين أو إلى أبعاد جمالية وتزيينية في لوحات الطبيعة وفي أعماق النفس.

ـ من استعاراته ما يجعل المتلقي في حِلٍّ من أمره لكي يحلّلها على إحدى الطريقتين المعروفتين في تحليل الاستعارة، ولا سيما في الاستعارة المكنية.

ـ تنوَّعت الاستعارات لدى الكاتب على أساس طبيعة اللفظ الذي تقع فيه بين تبعية وأصلية، والاستعارة المكنية الفعلية أشدُّ تأثيراً في المتلقي لأبعادها التصويرية وآفاقها الحركية.

ـ كثيراً ما يوظّف في استعاراته التناصَ رفعاً لطاقتها الابداعية وإشارةً إلى إيحاءاتها في مجال الدين أو الأدب.

ـ كثيرا ما وقعت الاستعارة في حيّز الفعل ولا سيما الفعل المضارع، مما أدَّى الى ديناميكية الاستعارة وتحريك المشهد واستحضاره في الأذهان.

ـ لم يكن فن الاستعارة في مقامات عائض القرني مقطوعاً عن التضافر الأسلوبي مع غيره من الفنون البلاغية الأخرى كالتضاد والتقابل ومراعاة النظير والمقابلات الصوتية.

ـ بتأثير الثقافة الدينية تداخلت نصوص الاستعارة لدى الكاتب مع كثير من النصوص القرآنية على أساس تقنية التحوير في آلية التناص.

المصادر والمراجع

ـ ابن الأثير ، ضياء الدين نصر الله بن محمد (637هـ)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي و بدوي طبانة، دار الرفاعي بالرياض، ، ط2، 1983.

ـ ابن منظور، محمد بن مكرم (711هـ)، لسان العرب، تحقيق: عبدالله علي الكبير ومحمد أحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلي، دار المعارف- القاهرة، د.ط، د.ت.

ـ ابو العدوس، د. يوسف ، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث - أبعاده المعرفية والجمالية، دار الأهلية للنشر والتوزيع، المللكة الهاشمية الأردنية - عمان، ط1، 1997.

ـ أحمد ، صلاح الدين محمد، التصوير المجازي والكنائي- تحرير وتحليل، مكتبة سعيد رأفت للطباعة، ط1، 1988.

ـ أرسطو ، كتاب أرسطو طاليس في الشعر، نقله من السريانية إلى العربية بشر متي بن يونس القنائي، حققه مع ترجمة حديثة: د. شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1967

ـ إيكو ، إمبرتو، السيميائية وفلسفة اللغة، ترجمة: د. أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت ـ لبنان، ط1، 2005.

ـ باطاهر ، د. بن عيسى، البلاغة العربية- مقدمات وتطبيقات، دار النشر، الكتاب الجديد، ط1، 1997.

ـ الترمذي ، محمد بن عيسى (279هـ)، سنن الترمذي، تحقيق: بشار عواد معروف، دار الغرب الاسلامي ـ بيروت، د.ط، 1998.

ـ الجرجاني، عبد القاهر (471هـ)، أسرار البلاغة، قرأه وعلّق عليه: أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني بجدّة، مطبعة المدني بالقاهرة، ط 1، 1991.

ـ الجرجاني ، عبد القاهر (474هـ)، دلائل الإعجاز، تحقيق: أبو فهر محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة ودار المدني بجدة، ط3، 1992.
ـ الحريري ، القاسم بن علي (516هـ)، مقامات الحريري، تحقيق: عيسى سابا، دار صادر، د.ط، 1980.
ـ الداية ، د. فايز ، جماليات الأسلوب- الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر- دمشق ودار الفكر المعاصر-بيروت، ط2، 1996.
ـ الدميري ، محمد بن موسى (808هـ)، حياة الحيوان الكبرى، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1424هـ.
ـ الرماني ، علي بن عيسى (386 هـ)، النكت في إعجاز القرآن، ضمن كتاب (ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)، دار المعارف، القاهرة، مصر، د. ط، د. ت.
ـ ريكور ، بول، الاستعارة الحية: ، ترجمة: محمد الولي، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ليبيا، ط1، 2016.
ـ السكاكي ، يوسف بن أبي بكر بن محمد (626هـ)، مفتاح العلوم ، الناشر: جامعة بغداد- العراق، ط1، 1981.
ـ الصباغ ، محمد لطفي ، التصوير الفني في الحديث النبوي الشريف، المكتب الاسلامي، ط1، 1988.
ـ الصغير، د. محمد حسين علي ، أصول البيان العربي-رؤية بلاغية معاصرة ، بغداد-العراق، د.ط، 1986.
ـ الطبراني ، أبو القاسم سليمان بن أحمد (360 ه)، المعجم الأوسط، تحقيق: طارق عوض الله محمد، و عبد المحسن ابراهيم الحسيني، دار الحرمين، القاهرة، د.ط، 1995.
ـ طه عبد الرحمن ، الاستعارة بين بين حساب المنطق ونظرية الحجاج، مجلة المناظرة، العدد 4، السنة 2، مايو، 1991.
ـ عباس، د. فضل حسن، البلاغة فنونها وأفنانها- علم البيان والبديع، دار النفائس، الأردن، ط12، 2009.
ـ عبد الحميد ، د. علي عبد المنعم ، النموذج الإنساني في أدب المقامة، مكتبة لبنان ناشرون، والشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ط1، 1994.
ـ عبد الله ، د. محمد صادق حسن ، جماليات اللغة وغنى دلالاتها من الوجهة العقدية والفنية والفكرية، بيانات النشر-القاهرة، د.ط، 1993.
ـ عتيق ، د. عبد العزيز، في البلاغة العربية - علم البيان، دار النهضة العربية-بيروت لبنان، د.ط، د. ت.
ـ العسكري ، أبو هلال (395هـ)، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم، الناشر: عيسى البابي الحلبي، مصر، د.ط، 1952.
ـ عَوض ، د. يوسف نور ، فنّ المقامات بين المشرق والمغرب، دار القلم بيروت- لبنان، د.ط، د.ت.
ـ عيد ، د. رجاء ، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأ المعارف بالأسكندرية، ط2، د.ت.
ـ فضل ، د. صلاح ، علم الأسلوب ـ مبادؤه وإجراءته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998.
ـ القاضي الجرجاني، علي بن عبد العزيز (366هـ)، ، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد ابو الفضل ابراهيم، ومحمد علي البجاوي، ط2، القاهرة، مصر، 1951.
ـ القرني ، أحمد بن فلاح، عائض القرني خطيباً وكاتباً وأديباً، مكتبة العبيكان-رياض- المملكة العربية السعودي، ط1، 2005.
ـ القرني ، د. عائض بن عبدالله ، الأسطورة، دار المنهاج، ط1، 2011.
ـ القرني ، د.عائض بن عبدالله ، إمبراطور الشعراء ، مكتبة العبيكان، الرياض، الملكة العربية السعودية، ط3، 2007.
ـ القرني ، د.عائض بن عبدالله، ثورة التجديد ، مكتبة العبيكان، ط1، 2012.
ـ القرني ، د. عائض بن عبدالله، عاشق، مؤسسة الرايات، بيروت- لبنان، ط5، 2011.
ـ القرني ، د. عائض بن عبد الله، مقامات عائض القرني، العبيكان للنشر- الرياض- الملكة العربية السعودية، ط8، 2011.
ـ القرني، د. عائض بن عبدالله، مملكة البيان، دار ابن حزم، ط1، 2001.
ـ القزويني ، الخطيب (739هـ)، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: غريد شيخ محمد و إيمان شيخ محمد، دار الكتب العربي، بيروت لبنان، ط1، 2004.
ـ القزويني ، الخطيب (739 هـ)، تلخيص المفتاح، تحقيق: د. ياسين الايوبي، المكتبة العصرية، بيروت، د. ط، 2011.
ـ قصاب ، د. وليد، البلاغة العربية- علم البيان، دار الفكر- دمشق و دار الفكر- بيروت، ط1، 2012.
ـ القيرواني، ابن رشيق (456هـ)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط5، 1981.
ـ القلقشندي ، أحمد بن علي (821هـ)، صبح الأعشى في صناعة الانشاء، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، د. ت.
ـ لجنة من أدباء الأقطار العربية ، المقامة، دار المعارف بمصر، ط3، 1954.
ـ لويس ، سي دي، الصورة الشعرية، ترجمة: احمد نصيف الجنابي، ومالك مير، وسلمان حسن، دار الرشيد للنشر، بغداد، د.ط، 1982ـ مجمع اللغة العربية ، المعجم الوسيط، القاهرة، مكتبة الشروق، ط5، 2011.
ـ مطلوب، د. أحمد، فنون بلاغية - البيان، والبديع، دار البحوث العلمية- الكويت، ط1، 1975.
ـ مطلوب و بصير، د. أحمد، و د. كامل حسن، البلاغة والتطبيق، مطابع بيرت الحديثة، ط1، 2009.
ـ نصار، نواف، المعجم الأدبي، دار ورد للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2007.
ـ وهبة والمهندس، مجدي وكامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان- بيروت ،ط2 ، 1984.
ـ هلال ، د. محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، د.ط، 1997.
ـ ياسوف ، د. أحمد، الصورة الفنية في الحديث النبوي الشريف، دار المكتبي-دمشق- ، ط2، 2006.
ـ اليامي، محمد ، روائع القرني- أجمل ما قرأتُ لهذا الرجل، مكتبة العبيكان، ط4، 2012.

ڕەوانیژی پیکهاتەی خواستن لە مقاماتی (عائج) دا

صالح ملا عزیز
بەشی زمانی عەرەبی ـ کۆلیژی پەروەردە /زانکۆی سەلاحەدین ـ هەولیر

یحیی محمود أحمد
وەزارەتی پەروەردە

پوختە

ئەم توێژینەوەیە خوێندنەوەیەکی ڕەوانبێژیە لە مەقاماتی ئەدیبی ئیسلامی هاوچەرخ (عائج القرنی)، کە تیایدا لایەنی خواستن وەکو نمونە وەرگیراوە، تووێژینەوەکە لە دەسپێکێك و دوو بەش پێك دێت، لە دەسپێکی توێژینەوەکەدا باس لە مانای خواستن وبەها جوانکاری وهونەرییەکەی کراوە لە ڕووی ڕەخنەییەوە، دواتر قسە لە سەر چەمکی مەقامە کراوە لەئەدەبی عەرەبیدا لەگەڵ ئاماژەکردنێکی خێرا بۆ سەرەتای سەرهەڵدانی وئەوانەش کە پێشەنگ بوون لە داهێنانی، هەرچی بەشی یەکەمە باس لە خواستنی ئاشکرا دەکات بە شێوەیەکی شیکاری ڕەوانبێژی لە هەموو لایەنەکانیەوە کە پەیوەستن بە واتای خواستنەکەوە، لەکاتێکدا بەشی دووەم باسی جۆری دووەمی خواستن دەکات کە خۆی لە خواستنی درکاو (شاراوە) دا دەبینێەوە بە هەمان ڕیتمی بەشی یەکەم، پاشان توێژینەوەکە بە پاشکۆیەك و دەرئەنجامەکان ولیستی سەورچاوەکان کۆتایی دێت.

Rhetoric of allegorical formation in Maqamat Ayed Al-Qarni

Salih Mala Aziz
Department of Arabic
- College of Education / Salahaddin University-Erbil

Yahya Mahmoud Ahmed
Ministry of Education

Abstract

This research is a rhetorical reading in the shrines of Ayed Al-Qarni, the contemporary Islamic writer. The research consists of an introduction, two axes, an appendix and results. His literature and his statement in the service of preaching and spreading Islam, and the first axis is devoted to talking about declarative metaphors, starting by defining them in rhetorical blogs and showing their graphic value, Then we entered into analyzing models of the prophetic standing, the mandatory residency, the standardization of unification, and the modern residency to extract what is in it from metaphor not only by referring to metaphoric depiction, but also the general constructive analysis of the linguistic context in order to clarify its rhetorical dimensions, some of which are taken with the necks of some in achieving the coherence and interconnection of the text even Literary photography is more effective and more suggestive.

In the wake of the first axis, we started with the second axis, which we made restricted to spatial metaphor, walking on the same approach that we took in analyzing declarative metaphors, so we took evidence from the prophetic standing, cosmic residency, beauty residency, and scientific residency, and we dealt with rhetorical analysis of what expanded the field and found the pen, In the meantime, we have referred to some of the characteristics of the metaphor of filtering, stripping, and launching, and to some of its advantages of diagnosis and embodiment, whether it came in the context of talking about the beauty of nature and its paintings or what came in the context of talking about spirits and abstracts, and the search ended with an appendix investigating what was mentioned Of the metaphors of all kinds in the shrines of Ayed Al-Qarni, the conclusion came to summarize the most important findings of the research.

الكلمات المفتاحية: المقامة، عائض القرني، الاستعارة، التصريحية، المكنية، الترشيح، الجمال.