# جَمَاليّةُ التَّصويرِ الاستعَاريّ
# في شِعرِ مُحَمَّد تَقِيّ الحَائريّ الطَّبَريّ

# The Beauty Of The Metaphorical Imagination In The Poetry Of Muḥamed Taqī Al- Hāʾirī A- Ṭabarī


أ. م. د. فلاح عبد علي سركال

جامعة كربلاء/ كلية التربية للعلوم الإنسانية/

قسم اللغة العربية

**By:-**

**Asst. Prof. Dr. Falāḥ ʿAbid ʿAlī Sirkāl.**

**University of Kerbala/**

**College of Education for Human Science/**

**Department of Arabic**

السنة التاسعة/المجلد التاسع/العددان الأول والثاني (٣١-٣٢)
شهور ذي القعدة ١٤٤٣هـ/حزيران ٢٠٢٢م


## المُلخَّص

تحاول هذه الدراسة أَن تُسلطَ الضوءَ على مُصطلحٍ أدبيٍّ له فاعليّةٌ كبرى في الأدب العربيّ على صعيد الدلالة والمعنى، ويمثل محورًا أساسيًّا من المحاور التي دارت حولها الدراسات الأدبيّة، وهو ما اُصطُلِحَ عليه بـ(التصوير الاستعاريّ)، تلك الآلية التي تُعدُّ في طليعة الأساليب البلاغيّة الموظّفة في تأدية المعنى، ومن أكثرها بلاغةً وجمالًا.

ولذلك تَقصّدَ الباحث تَلمُّسُ تلك السّمة الفنيّة في ديوان أحد شعراء كربلاء المُحدثين، إذ شكّلت حضورًا واسعًا ومتميّزًا في شعره؛ ألا وهو الشيخ محمد تقي الحائريّ الطبريّ(ت١٩٤٦ م)، هذا الأديب الذي كان في طليعة الشعراء الكربلائيين الذين أَسهموا إسهامًا فَاعِلًا في إثراءِ الحياةِ الأَدبيَّةِ، وإيقادِ شُعلَتِهَا في كربلاء إبَّانَ القَرنِ العشرين، إلّا أنَّ هذا الشاعر لم يحظَ باهتمامٍ كبير من لدُن الباحثين، ولم يوفَّ حقّهُ من البحث والدّراسة.

لهذا كان السعي موجّهًا – في هذا البحث – إلى تلمُّسِ ما تضمّنه شعر الشاعر من صور استعاريّة تنطوي على سمةٍ جماليّة، وتُشكّل فاعليّة واضحة في التشكيل الفنّيّ والمعنويّ لشعره.


**الكلمات المفتاحية: الجماليّة، الاستعارة، الصورة الاستعاريّة، محمد تقي الطبريّ**

## Abstract.

This research article attempts to study a literary term that has a great activity in the Arab literature in the semantics and sense which is called in the studies of literature, the metaphorical imagination. This machinery, in fact, is no longer used in the vanguard of the rhetoric styles which are hugely used to perform the required semantics.

In this research article, the researcher intended to feel some technical feature in the poetry collection of a modern Kerbalaian poet, Šayḫ Muḥamed Taqī Al- Ḥāʾirī A- Ṭabarī (D. 1946 A.D). This writer could be considered as one of the brilliant poets who actively contributed to enrich the literary life of Kerbala town in the twentieth century with more activity. But, unfortunately, this poet was not given much interest by the researchers and writer, and could not be over emphasized. For this reason, this research article has been planned to clearly reveal the metaphorical content of Šayḫ Al- Ḥāʾirī.


**Key words:- beauty of a text, metaphor, metaphorical vision, Muḥamed Taqī A- Ṭabarī.**

السنة التاسعة/المجلد التاسع/العددان الأول والثاني (٣١-٣٢)
شهور ذي القعدة ١٤٤٣هـ/حزيران ٢٠٢٢م



## المُقدّمة

**بسم الله الرحمن الرحيم**

الحمدُ لله الذي انقطعت إليهِ عِلّةُ كلِّ جمالٍ، وانتهت إليه كلُّ قدرةٍ وجلالٍ، ولإرادته خضعت كلُّ إرادةٍ، وبهِ تعلَّقَ كلُّ سببٍ، وإليهِ توجَّه كلُّ طلبٍ، ورجع إليه كلُّ أمرٍ؛ فهو اللهُ ربُّ العالمين، ومالك أزمّتهم أجمعين، الذي صوّرَ الخلقَ فأحسنَ صورهم، والصلاة والسلام على سيّدنا ونبيّنا محمدٍ بن عبد الله، الذي بَعَثَهُ بخير الأديان، وأيّدهُ بمعجزة القرآن، وعلى أهل بيته أعلام الهدى، ومصابيح الدجى، والعروة الوثقى، ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدِّين.

أمّا بعدُ؛

فالشعر فنٌّ من فنون القول الجميل عند العرب، يستمدُّ مؤثّراته من مجموعة من الخصائص اللغويّة والبلاغيّة والأسلوبيّة والمعنويّة والموسيقيّة، وتعدُّ الاستعارة من الفنون والأساليب البلاغيّة المؤديّة إلى الصورة الشعريّة، والصورة تمثّل أحدى الوسائل التي تُتيح للمنجز الشعريّ سمته الجماليّة؛ إذ تبعث في المشاعر سمة الإحساس بالمُتعةِ واللذّةِ، والتأثُّر بالنصِّ، ومن ثم مشاركة المبدع إحساسه النفسيّ الذي يسكبه داخل نصّه الشعريّ عن طريق الألفاظ والكلمات؛ استنادًا إلى مفهوم الخيال الفنيّ؛ ليتّسم النصّ بخاصيّة الجمال التعبيري؛ لأن الصورة تمثّل الوسيلة الأنسب لتقديم المعنى، بل هي ثورة القصيدة وبؤرتها التي تجذب القارئ إلى أعماقها، فضلًا عن أنّها تمثّل البنية التي تتشابك فيها العلاقات وتتفاعل لتنتج الأثر الكلّيّ الذي ينفتح عليه العمل الفنّيّ ويضيء أبعاده، زيادة على أنَّ الصّورة الفنيّة هي التي تضفي على النصِّ

شعريّته، وتمنحه القدرة على التأثير، وتُعدُّ مظهرًا من مظاهر الفنِّ والجمال في النصِّ الشعريّ، ومؤشّرًا قويًّا على عبقريّة الشاعر وإبداعهِ.

وانطلاقًا ممّا تقدّم جاءت الرغبة في تسليط الضوء على السمات الجماليّة للتصوير الاستعاري في شعر الشيخ محمّد تقيّ الطبريّ الحائريّ، وذلك في ضوء تقسيم البحث على مباحث مُتعدِّدة، تناولنا في كلِّ مبحثٍ منها جماليّة نوع من أنواع الاستعارة؛ من مكنية، وتصريحية، ومرشّحة، ومجرّدة، ومطلقة، وتمثيليّة، وتبعيّة، ومن ثُمَّ عَقَدنا مبحثًا أخيرًا لطَرفي الاستعارة من جهتي الحسّ والعقل؛ لتلمُّسَ السِّمة الجماليّة المُتأتِّية منها في استعارات الشاعر.

أما التمهيد فاختص بتعريف موجَز بحياة الشاعر ومنزلته الأدبيّة، ومن ثُمَّ تسليط الضوء على جماليّة التّصوير الاستعاري في المنجَز البلاغيّ عند العرب.

السنة التاسعة/المجلد التاسع/العددان الأول والثاني (٣١-٣٢)
شهر ذي القعدة ١٤٤٣هـ/حزيران ٢٠٢٢م

## التمهيد

### أوّلاً: حياة الشاعر، ومنزلته العلمية والأدبية:

#### المولد والنشأة:

هو محمّد تقيّ بن محمّد حسن بن علي المعروف بالطبريّ نسبة إلى مدينة(طبرستان)، وبالمازندرانيّ نسبة إلى مدينة(مازندران)، المدينتين اللتين قطنتهما أسرته لسنين طويلة قبل أن يهاجروا إلى كربلاء ويقيموا فيها، فَعُرِفَ بعدها بالحائريّ نسبة إلى الحائر الحسينيّ المطهّر[١].

ولد محمّد تقيّ في كربلاء سنة ١٨٧٢ م ونشأ في بيتٍ عُرف بالعلم والمعرفة والتصدّي لدراسة العلوم الدينيّة، فوالده محمد حسن كان أحد أعلام عصره، وهو من أفاضل حوزة كربلاء العلمية. فكان معلمه الأول إذ تلقّى دروسه عليه، وتعهّده بالتربية الدينيّة، وتعليم القرآن الكريم وعلوم اللغة العربية من نحو وصرف وبلاغة، فوجّه عنايته بعد ذاك لدراسة علوم القرآن الكريم، فنشأ نشأةً علميّةً منذ نعومة أظفاره[٢].

ثُمَّ درس علوم الفقه والأصول على جماعة من أعلام كربلاء وعلمائها حتى ألمَّ بقدرٍ كافٍ منها، ودرس الأدب وما يتعلّق به من علوم اللغة العربيّة، واتّصل بشعراء عصره، وأعيان زمانه في الأدب، وراح يرتاد الأندية الأدبيّة، وحلقات العلوم المتنوّعة ومجالسة العلماء، وأخذ يناقش الروّاد في قضايا الفكر حتى تخرّج عالمًا فقيهًا، وأديبًا شاعرًا لمع نجمه في سماء كربلاء، وذاع صيته في آفاقها[٣].

فضلًا عن ذلك أنّه امتهن الأعمال الحرّة في أغلب مراحل حياته، وعُرِفَ

حينها بالورعِ والتقوى، ومساعدة الفقراء والمحتاجين والمعوزين، فنال بذلك تقدير الناس واحترام المجتمع بطبقاته كافّة[٤].

## شعرُهُ ومنزلتُهُ الأدبيّة:

كان الشيخ محمّد تقيّ الحائريّ يقضي أغلب أوقاته في الدرس والبحث وكتابة الشعر، وكان شأنه شأن أدباء عصره يستثمر المناسبات الدينيّة والاجتماعية لينظم فيها أغلب أبيات شعره، فكثير من شعره نَظَمَهُ ارتجالًا وعلى البديهة في كثيرٍ من المناسبات التي تستدعي منه مشاركة؛ كتأبينِ عالمٍ، أو تهنئةٍ في حجٍّ، أو مشاركة عزاءٍ، أو مُلاطفةِ صديقٍ وغير ذلك، فكان أغلب شعره مستمدًّا من حياته العامّة وتجاربه الشخصيّة، فهو بمثابة سجل لأحداث عصره، فكان متنوّع المضامين، ومتعدّد الأغراض والمعاني[٥].

اتّسمَ شعره – في الغالب – بالنمطيّة الفنيّة وتقليد الشعر العربي القديم، والسير على النهج الـذي اختطّه فحول العرب من الشعراء، وفي شعره أيضًا((رصانةٌ وحكمةٌ، وطبعٌ محببٌ للنفوس بغير تكلُّفٍ، ويمتاز بصدق التصوير، وعمق الفكرة، ونصاعة الأسلوب، والعرض الجيّد، مع تفاوتٍ نسبي في نجاح هذه العناصر بين قصيدةٍ وأخرى، ويضعف في بعض أبياته على الرغم من توافر أفكار حسنة، وأنَّ الطابع الدينيّ يغلُب على شعره في الديوان))[٦]، وعلى وجه الخصوص فيما يتعلّق بسيّد الشهداء الإمام الحسين عليه السلام، وأنَّ المتتبع للقصائد التي كتبها الشاعر في حبِّ أهل البيت عليهم السلام والولاء لهم، يجدها قد تميّزت بالصياغة الفنيّة الرائعة، والمقدرة الإبداعيّة في نظمها؛ فضلًا عن استعمال المفردات السهلة وتوظيفها توظيفًا شعريًّا متميّزًا[٧].

وفاته:

بقي الشاعر على هذا الحال من علوِّ المنزلة، ورفيع الرتبة بين أدباء كربلاء وعلمائها حتى وافاه الأجل، والتحق بالرفيق الأعلى سنة ١٩٤٦ م، وقد جرى له تشييعٌ مَهيب حَضَرَهُ علماء كربلاء وأعيانها، وكثيرٌ ممّن عرف فضله، فَوُرِيَ الثّرى في كربلاء، في المكان الذي يُعرف بـ(الوادي القديم)[٨].

ثانيًا: الاستعارة في المنظورين البلاغيّ والنقديّ عند العرب:

أولى علماؤنا العرب موضوع الاستعارة عناية فائقة، وأفاضوا الحديث عنها؛ لأنّها من الفنون البلاغيّة ذات البُعد الجماليّ؛ فهي تعتمد التفاعل التام بين طرفيها، حتى يمكن أن ينوب أحدهما عن الآخر، ولعلّ الجاحظ(ت٢٥٥هـ) أول من عرّف الاستعارة بقوله: ((الاستعارة تسمية الشيء باسم غيره إذا أقام مقامه))[٩].

كما تعرّض ابن قتيبة(ت٢٧٦هـ) لموضوع الاستعارة ووضع فروقًا بينها وبين المجاز، فالمجاز عنده أعمّ من الاستعارة؛ إذ قال: ((العرب تستعير الكلمة فتضعها مكان الكلمة، إذا كان المسمّى بها بسبب من الأخرى، أو مجاورًا، أو مشاكلًا فيقولون للنبات: نوء؛ لأنّه لا يكون عن النوء عندهم))[١٠]، أمّا الرمانيّ(ت٣٨٦هـ) فيرى الاستعارة((تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإبانة))[١١]، ويقترب أبو هلال العسكريّ(ت٣٩٥هـ) من تعريف الرمّانيّ بقوله: ((الاستعارة نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض))[١٢].

ولعل عبد القاهر الجرجانيّ(ت٤٧٤هـ) يُعدُّ أبرز البلاغيّين الذين نظروا إلى

الاستعارة بعمق وفهم دقيق، إذ قال: ((الاستعارة أن تريد تشبيه الشيء وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبّه به فَتُعِيرُه المشبّه وتجريه عليه))(١٣).

كذلك ربط الاستعارة بالتشبيه ربط الجزء بالكلّ، فجعل التشبيه كلًّا والاستعارة جزءًا منه، أو لنقُل جعل التشبيه أصلًا والاستعارة فرعًا فقال: ((والتشبيه كالأصل في الاستعارة، وهي شبيهة بالفرع له، أو صورة مقتضبة من صورة))(١٤).

أما الدراسات الحديثة فقد تصدّت هي الأخرى لمفهوم الاستعارة، فمثلًا يتحدّث في هذا الشأن محمد الهادي الطرابلسيّ فيقول: ((الاستعارة عند العرب أسلوب من الكلام يكون في اللفظ المستعمل في غير ما وضع له في الأصل لعلاقة مشابهة بين المعنى الحقيقيّ والمعنى المجازيّ وهي لا تزيد عن التشبيه إلّا بحذف المستعار له؛ فهي ضرب من التشبيه حُذِفَ أحد طرَفيه الرئيسيين، والعلاقة فيها بين الموصوف وصورته هي التشابه دائمًا، غير أنه تشابه كالتحام، وتقارب كانسجام؛ لأنّه مفضٍ لإفناء أحد الطرفَين في الآخر؛ ولذلك كانت الاستعارة عندهم من قبيل المجاز))(١٥).

فالرؤية الحديثة لموضوع الاستعارة قامت في الأساس على تأكيد الجانب الانفعاليّ فيها؛ لذلك يقول ريتشاردز: ((إنّ الاستعارة شيء خاص واستثنائيّ في الاستعمال اللغويّ، وإنّها انحراف عن اللفظ الاعتيادي للاستعمال))(١٦).

وعلى هذا تكون الاستعارة((انتقال في الدلالة لأغراض مُحدّدة، وأنّ هذا الانتقال لا يَصُحّ ولا يتمّ إلّا إذا قام على علاقة عقلية صائبة تربط بين الأطراف، وتُسيّر عملية الانتقال من ظاهر الاستعارة إلى حقيقتها وأصلها))(١٧).

وهي في ضوء هذا الفهم اختيار معجميّ تقترن بمقتضاه كلمتان في مركّب

لفظي اقترانًا دلاليًّا ينطوي على تعارض- أو عدم انسجام – منطقيّ، ويتولّد عنه بالضرورة مفارقة دلاليّة تثير لدى المتلقّي شعورًا بالدهشة والطرافة، وتكمن علّة الدهشة والطرافة فيما تحدثه المفارقة الدلاليّة من مفاجأة للمتلقّي بمخالفتها الاختيار المنطقي المتوقع(١٨).

ولما كانت الاستعارة تمثل نسقًا ثقافيًّا في الدراسات الحديثة؛ لكونها تقوم على مبدأ الإيجاز فقد أغرت الدراسة الجماليّة على اعتمادها بوصفها تحقّق الاقتصاد اللغوي في المنجز الشعري(١٩)؛ لأنّ الجماليّة العربية صار من مهمّاتها صنع أوجه للتعبير الأدبيّ عن طريق شكل التعبير الذي يقوم على أسلوب إيجازي استعاري(٢٠).

إذن فالسر في جمال الاستعارة في كلام العرب يكمن في حسن تصويرها وإيضاحها للمعنى من ناحية، وإيجازها في اختيار ألفاظها وحسن تركيبها ومراعاة حسن تشبيهها الذي بُنيَت عليه من ناحية أخرى، لتأتي موحية في جعل السامع أو القارئ يحسّ بالمعنى أكمل إحساس وأوفاه، كما أنّها تصوّر المعنى كالمنظر للعين، والصوت للأذن، وتجعل الأمر المعنويّ ملموسًا محسوسًا قريبَ الدلالة(٢١).

فضلًا عن ذلك أنَّ الاستعارة تفيد شرح المعنى، وتفعل بالنفس ما لا تفعله الحقيقة، وتفيد تأكيد المعنى والمبالغة فيه، والإيجاز، وتحسين المعنى وإبرازه، ثمَّ هي إلى جانب ذلك كلّه طريق للتوليد والتجديد؛ لأنّها تكشف عن صورٍ جديدة ومعانٍ بديعة تأخذ بمجامع القلوب(٢٢).

فالاستعارة إذن تُبنى على جمال الصورة واختزال التعبير؛ لكونها((أحد أعمدة الكلام، وعليها المعوّل في التوسّع والتَّصرُّف، وبها يُتوصّل إلى تزيين اللفظ

وتحسين النظم والنشر))[٢٣].

أمّا الصورة الاستعاريّة فهي ما ترسمه مُخيّلة الأديب باستعمال الألفاظ، والاستعارة تُمثّل مجموعة من الوسائل التعبيريّة التي تنجم عنها قيمٌ فنيّة تنبّه المشاعر، وتوقظ الوجدان، وتلفت نظر المُتلقّي إلى المعنى فيتفاعل معه.

والصُّورة وسيلة الأديب في نقلِ أفكارِه وأحاسيسِه، وتجربتِه الشعريّة إلى المُتلقّي عن طريق اللغة، فهي سمة من السمات المهمّة في العمل الأدبي، وإحدى المقومات الأساسيّة في بناء القصيدة العربيّة، ويندر أن يخلو عمل شعريّ من التّصوير أيًّا كان نوعه، والقدرة على رسم الصورة هي بلا شك أجمل وأكمل في الظهور من التعبير عن الفكرة بطريقة مُجرَّدة فأهميّتها تكمن في تقديم المعنى إلى المُتلقّي بطريقة جميلة تثير انفعالاته إثارة خاصّة، وتدفعه إلى سلوك معين[٢٤].

وممّا تقدّم يمكن أن تُعد الاستعارة تشبيه حذف أحد طرفَيه؛ المشبّه أو المشبّه به، ويمكن من ذلك أن نتبيّن نوعَين رئيسَين من أنواع الاستعارة؛ وهما الاستعارة التصريحيّة، وفيها يُحذف المشبّه، ويُصرّح بالمشبّه بهِ، والاستعارة المكنية، وفيها يُذكر المشبّه، ويُحذف المشبّه به، ويُكنّى عنه بصفة من صفاته.

ولهذا كان مسعى الباحث في هذه الأوراق البحثيّة يكمن في تسليط الضوء على أهمِّ أنواعها في شعر الشيخ محمّد تقيّ الحائريّ، وهي على النحو الآتي:

## المبحث الأول

## الاستعارة المكنيّة

تمثّل الاستعارة المكنيّة واحدة من أهمّ أنواع الاستعارة؛ لِما لها من أثر عميق في ذهن المتلقّي، والسبب في ذلك أنّها تتميّز((بدرجة أوغل في العمق مرجعه إلى خفاء لفظ المستعار منه وحلول بعض ملائماته محلّه؛ مما يفرض على المُتقبِّل تخطّي مرحلة إضافيّة في العمليّة الذهنيّة التي يكتشف إثرَها حقيقة الصورة))[٢٥].

وتعرّف الاستعارة المكنيّة بأنّها الاستعارة التي يُذكر فيها المشبّه كطرف من طرفَي التشبيه[٢٦]، أو هي ما حُذف فيها المشبّه به ورُمِزَ له بشيءٍ من لوازمِه[٢٧]، وسُمِّيَت مكنيّة كون المستعار منه يقوم مقام المُستعار له، ويُشار إليه بشيءٍ من لوازمِه.

ومن هنا نلحظ أهميّة هذا النوع من الاستعارة بسبب كونها – في كثير من الأحيان– ذات أهميّة في توكيد المعنى وتوضيحه، وفي إعمال العقل واجتهاده؛ ولهذا عدَّت الاستعارة المكنية((أجل استعارة وأحسنها، وكلام العرب جارٍ عليها))[٢٨].

وجملة القول في الحديث عن هذا الموضوع((أنّ الاستعارة المكنيّة ما حُذف منها المشبّه به ورُمِزَ إليه بشيء من لوازمه الذي به كماله أو قوامه، وإثبات هذا اللازم للمشبّه به هو الاستعارة التخيليّة، وبذلك تكون الاستعارة التخيليّة قرينة المكنيّة لا تفارقها؛ إذ لا استعارة بدون قرينة، وهي ما كان المستعار له فيها غير محقّق لا حسًّا ولا عقلًا، بل يكون صورة وهميّة محضة لا يشوبها شيء من التحقيق بقسميه))[٢٩].

فهي إذن تشبيه حُذِفَ منه المشبّه به، وكُنِّيَ عنه بشيء من لوازمه، وعرفها

الجرجانيّ وإن لم يصرّح بلفظ الكناية ولكنّه وضعها تحت عنوان الاستعارة المفيدة، فقال: ((أن يُؤخذ الاسم من حقيقته ويوضع موضعًا لا يُبيَّن فيه شيء يشار إليه، فيُقال: هذا هو المراد بالاسم الذي استعير له، وجعل خليفة لاسمه ونائبًا منابه، ومثاله قول لبيد[٣٠]:

وغَـــداةُ ريـــحٍ قـد وَزّعـــتُ وقُـــرّة  إذ أصبحت بيدِ الشّمالِ زمامُها

وذلك أنّه جعل للشمال يدًا))[٣١]، ولذلك عرّف السكاكيّ الاستعارة المكنيّة بقوله: ((هي أن تذكر المشبّه وتريد المشبه به دالًّا على ذلك بنصب قرينة تنصبها، وهي أن تنسب إليه وتضيف شيئًا من لوازم المشبّه به المساويّة))[٣٢].

ومن شواهد الاستعارة المكنيّة في شعر الطبري قوله في رثاء محسن(أبو الحب)[٣٣]: (الكامل)

نـاحـت عـليكَ مـكـارِمُ الأخـلاقِ  لمّـا فَـقَـدتُـكَ أظـلَـمَـت آفـاقي
قد أَودَعَـت بِحُشاشتي جَمرَ الأسى  ورُزِئـتُ مِـنكَ بـأَنـفَسِ الأَعـلاقِ

وظّف الشاعر في هذا الشاهد الشعريّ استعارتَين مكنيّتَين استعار في الأولى(النوح لمكارم الأخلاق)، واستعار في الثانية(الجمر للأسى) الذي هو الحزن، وكنّى به عنه، وقد ذكر في كلٍّ منهما المُستعار له(مكارم الأخلاق، والأسى)، وحذف المُستعار منه(الإنسان) في الأولى، و(النار) في الثانية، وجاء بقرينَتين تدلّان عليهما؛ هما(النوح) في الأولى، و(الجمر) في الثانية.

فجماليّة الاستعارة تكمن في أسلوبيّة التركيب للأنساق اللغويّة التي انزاح بها الشاعر عمّا هو مألوف في إسناد(النوح لمكارم الأخلاق)، و(الجمر للأسى)، فجات الصورة المؤدّاة بهما جميلةً موحيةً في جعل المتلقّي يحسّ بمعنى الحزن أكمل إحساس وأوفاه، وجعلت الأمر المعنوي أمرًا محسوسًا، وهو مَكمَنُ الجمال

في الاستعارة.

ومن شواهدها أيضًا قوله في استنهاض الإمام المهدي عليه السلام[٣٤]: (المتقارب)

أحـامـيَ ديـنَ الـبـشـيـر الـنـذيـر ... ومُحـيـيَ مـنـهـاجِـهِ المُـسـتـنـيـر
وهَـادِمَ أبـنـيـةِ الـشِّـرْكِ مُـذ ... غَـدَت شِرعـةَ المُصطفى تَستَجير
وجـامـعَ شـمـلِ الـتُّـقـى حـيـثُ لا ... لا يُـرى لـلـتُّـقـى غـيـرُهُ مِـن مُجِـيـر
إلى مَ الـتَّـصـبُّرُ يـا بـن الأُلى ... رَقَـوا بـالمَـفَـاخِـرِ هَـامَ الأَثـيـر

القارئ لهذه المقطوعة يلحظ أنَّ الشاعر قد وظّفَ عددًا من الاستعارات المكنيّة التي أدّت صورًا ذات دلالة جمالية وظيفتها تأدية المعنى وشدّ المتلقّي لسماعها، وهي(مُحيي منهاجه المُستنير)، و(شِرعة المصطفى تستجير)، و(جامع شمل التقى)، و(لا يُرى للتقى من مُجير)، و(رقوا هام الأثير) فقد نقلت الاستعارات الدلالة بأوسع المعاني، وهذا النقل قام في بنيته الفنيّة على نقل معاني الألفاظ من الحقيقة إلى المجاز، والاستناد إلى عُنصرَي الإيحاء والتخييل، والتواشج بين طرفَي الاستعارة، وهذا التواشج قد زاد من جماليّة النصّ وقيمته التصويريّة.

ومنها قوله في تقبيل كتاب جاءه من أخيه كان يسكن في خراسان[٣٥]: (الكامل)

زرتُ الـكـتـابَ وأدمُـعـي مِـدرارُ ... والـقـلـبُ مُـضـطَـرِمٌ كـأنّـهُ نـارُ

استعار الشاعر لفظة(مضطرم) التي هي في أصل اللغة لوصف النار عند شدة إيقادها، وأسندها إلى القلب على سبيل المكنيّة؛ ليبيّن شدَّة شوقه لأخيه، وأسند هذا المعنى بمعنى كنائي في قوله: (زرت الكتاب)؛ وصفَ فيه تقبيله لكتاب أخيه بشوق وحرارة، فحمل البيت شحنة دلاليّة تصويريّة تدخّلت مجموعة من العناصر المتنوّعة المستندة إلى الخيال في تكوينها، ليقوم الذهن بعقد

علاقات بينها للتواشج فيما بينها، وإمكان نيابة بعضها عن بعضه الآخر.

ومن شواهدها الأخرى في شعر الطبريّ قوله في رثاء الإمام الحسن السبط عليه السلام[٣٦]: (الوافر)

فـــؤادُ الـــدّيـــنِ مُـكـتـئـبٌ شـجـيٌّ وقـــد أودى بـــه الـــداءُ الـــدويُّ
وطَـــالَ نَـحِـيـبُـهُ جـزعًـا بـيـومٍ قـضى نَـحـبًـا بـهِ الحَـسَـنُ الـزَّكـيُّ

فالصورة التي رسمتها الاستعارة المكنيّة في هذين البيتَين صورة جماليّة تحقّق انفعالًا ملموسًا وواضحًا لدى المتلقي حين يبدأ يتخيّل أنَّ للدِّين فؤادًا حزينًا شجيًّا قد ألّمه الداء العضال، وطال نحيبه حزنًا على الحسن المجتبى عليه السلام، فالمقاطع الاستعاريّة أدّت تكثيفًا للنمط الفنّيّ الذي غلّف التعبير، وعملت على إزاحة معاني الألفاظ ودلالاتها من الحقيقة إلى معانٍ بلاغيّة قَصَدها الشاعر في قوله: ((فؤاد الدين مكتئب شجيٌّ، وأودى به الداء، وطال نحيبه...)).

ومنها أيضًا ما قاله في رثاء أحد أعيان عصره[٣٧]: (الكامل)

بِـمـحـمّـدِ الحَـبـرِ الـتـقـيِّ أبـوهُ مَـن قـد جَـلـبَـبَـتـهُ يَـدُ الـتُّـقـى أَبـرادَهـا
فُـجِـعَـت مَـحـاريـبُ الـتُّـقـاةِ بـهِ كما فـيـهِ الـمـحـارِبُ أفـجَـعَـت عُـبَّـادَهـا
ذا الـعَـالِمُ الحَـبـرُ الـعـلـيُّ أخـو عُـلا يَـنـمِـي إلـيـهِ مـن الـــوَرى أَمجـادَهـا

في البيت الأوّل عملت الاستعارة في قول الشاعر: (جلببتهُ يدُ التُّقى أبرادَها) على الانسجام بين المستعار له(التُّقى) والمستعار منه(اليد) التي أُستُعِيرت من الإنسان بفضل التفاعل بين قرينة السياق والتوتّر بين بؤرة الاستعارة والإطار المحيط بها، ممّا أوجد ثراءً دلاليًّا مال إلى الحسيّة، ونأى بالنصّ عن التقريريّة إلى التصوير الخياليّ بعد أن جعل المُتلقي يتخيّل أنَّ للتُّقى يدًا ألبست الممدوح جلابيبًا منها.

أما البيت الثاني فالاستعارة في قوله: (فُجِعَت مَحاربُ التُّقاةِ بهِ)، و(المحاربُ أفجَعَت عُبَّادَها) إذ استعار الشاعر لازمة من لوازم الإنسان(الفجيعة) وأسبغها على(المحاريب) التي هي من الجمادات ما منح البيت فاعليّة أدبيّة تصويريّة نقلت المعاني بإيحاءاتها إلى تخيل واسع لدى المُتلقّي وتصوّره للشيء غير الطبيعيّ بأنّه طبيعي ومقبول، فأدّت الألفاظ اللغويّة شحنة دلاليّة انبثقت بالأساس من تفنّن الشاعر باستعمالها، فعملت على تحريك ذهن المتلقّي إلى فكِّ رموز الألفاظ، وإبداء التلاؤم المطلوب بين طرفي الاستعارة؛ المستعار له والمستعار منه.

وقال في مديح الإمام الحسين(عليه السلام)[٣٨]: (المتقارب)

يـا سـليـلَ الـفـخـر يـا نُـورَ الهُـدى ... مَـن لأعـداهُ الجـحـيـمُ سُـعِّـرت
يـا مَـن الأَلْـسُـنُ عـن مِـدحَـتِـهِ ... كَـلَّـتِ الإنـشـا، وعـنـهـا قَـصُرَت

إنَّ الاستعارات التي يمكن أن نقف عندها في هذين البيتَين هي(سليلُ الفخر)، و(نور الهدى)، و(كَلَّتِ الألسنُ)، وهي اشتملت على استعارات مكنيّة بينت صورًا ذات فاعليّة دلاليّة تمحورت حولها عن طريق التلاعب بالمعاني المُعجميّة للألفاظ ونقلها إلى معانٍ مجازيّة تخدم المعنى العام.

كذلك نلحظ هذه الاستعارة في قوله وهو يستنهض الإمام المهدي(عجل الله فرجه الشريف)[٣٩]: (الطويل)

بـنـي مُـضـرٍ حـتَّـامَ بِـيـضُ أُمـيَّـةٍ ... لأغـمـادِهـا لا تـسـتـطـيـعُ تـأَلُّـفـا

استعار الشاعر لفظة(الألفة) من الإنسان وأسندها للسيوف والأغماد، إلّا مع سيوف بني أميّة التي تنافرت سيوفهم مع أغمادها لتبقى مشهورة على رقاب بني مضر المُكنّى بهم عن عترة الرسول(صلى الله عليه وآله)، فجماليّة الصورة في البيت مردُّها إلى أنَّ الاستعارة أدّت معنى مجازيًّا أبلغَ من تأديته على وجه الحقيقة اللغويّة.

## المبحث الثاني

## الاستعارة التصريحيّة

وهي الاستعارة التي يُحذف فيها المشبّه، ويُصرّح بالمشبه بهِ، وقد عَرَّفها السكاكيّ بقوله: ((أن يكون الطرف المذكور من طرفَي التشبيه هو المُشبّه به))[٤٠]، وسُميَت تصريحية؛ لأنّها يُصُرِّحَ فيها بلفظ المُشبّه به دون المشبّه[٤١].

وهذا النوع من التصوير في الكلام يُبنى على متعلّقات خاصة تتحكّم في درجة عمق الدلالة فيه، ومدى بعد المرمى المعنويّ الذي تؤدّيه[٤٢].

ويرى أحدُ الباحثين في حديثه عن الاستعارة التصريحيّة بأنّها الاستعارة التي يُذكر في تركيبها(المستعار منه) بشكلٍ صريح، ويحذف(المستعار له)، فينتج عن حذفه من السياق معانٍ جديدة، وإيحاءات جماليّة نتيجة تفاعل طرفَي الاستعارة(المستعار منه والمستعار له)، وبذلك يحقّق التعبير بها في سياق الكلام ما لا يحقّقه التعبير بالحقيقة[٤٣].

وقد شكّل هذا النوع من الاستعارة ملمحًا واضحًا في شعر الشيخ الطبريّ من نحو قوله في مديح السيّد حسين التبريزي[٤٤]: (المتقارب)

أطِـعْ أيُّهـا الـصـدرُ في الله أمـرا ... ودُم أيُّهـا الـبـدرُ لـلـمُـلـكِ ذُخـرا
وغـوثَ الـوَرى عِشتَ للخَلقِ عَونًا ... وَغَـيـثَ الـنَّـدا دُمـتَ في الجـودِ بحرا
وصـدرَ العُلا عِشتَ للمُلكِ صدرا ... وبـدرَ الـدُّجى دُمـتَ لـلـتاجِ فَخرا
وكـسرى زَمَـانِـكَ لا زلـتَ في ... مَحـاكِـمِـكَ الـصُّـلـحِ كُـسرى
فـيـا نَـجـمَ سـعـدِ سـمـاء الـعُـلا ... تجـلـيـتَ في أُفـقـعـهـا لُحـتَ بـدرا

تنطوي هذه الأبيات على مجموعة من الاستعارات التصريحيّة، ففي البيت الأول شبّه الشاعر جمال الممدوح بـ(البدر) فحذف الشاعر المُستعار له وهو(الجمال) واكتفى بذكر المُستعار منه وهو(البدر)، وفي البيت الثاني شبّه كرم الممدوح بـ(الغيث)؛ أي المطر، فحذف المستعار له(الكرم) وذكر المُستعار منه(الغيث)، وفي البيت الثالث استعارة تصريحيّة شبّه فيها(جمال الممدوح) بـ(بدر الدُّجى) فذكر المُشبّه به(البدر)، وحذف المشبّه ليكون المعنى أعمق أثرًا، وأقوى تأثيرًا، وأكثر بلاغةً باندماج دلالة طرفَي الاستعارة.

أما البيت الرابع فقد اشتمل على استعارة تصريحيّة أخرى في قوله(كسرى زمانك) فشبه(عدل الممدوح) بعدل كسرى، فحذف المشبه واكتفى بذكر المشبه به.

أمّا البيت الأخير فقد ضمّنه في الشطر الثاني استعارة تصريحيّة في قوله(لُحتَ بَدرا)؛ أي ظهرتَ بجمالٍ كجمالِ البدر، فحُذف المستعار له وهو(الجمال) واكتفى الشاعر بذكر المُستعار منه وهو(البدر).

ومن شواهدها الأخرى في شعر الطبريّ قوله في مديح أحد العلماء[٤٥]: (الخفيف)

هـوَ صُبـحُ الهـدى الـذي مُـذ تجلى ... كَـشَـفَ الـكَـربَ عـن وجـوهِ المـوالي
هـو ظـلٌّ مـن الإلـه تَمـطّـى ... فـغـدا لـلأنـامِ خـيرَ ثـمـالِ[٤٦]

ففي هذا الشاهد مثّلت الاستعارة التصريحيّة ملمحًا بارزًا فيها على مستوى الصورة الشعريّة؛ فهي بارزة الأثر في التركيب اللغويّ لهذين البيتَين الشعريَّين؛ إذ ذكر الشاعر المستعار بلفظه(فَعِلم الممدوح كالصُبحِ الذي يكشف الكربِ)، وهو أيضًا(كالظلِّ والكهف الذي يلتجئ إليه الناس)، فاكتفى بذكر المُشبّه به من دون المشبّه؛ ما جعلهما كالشيء المُتداخل، وينضويان تحت حكمٍ واحدٍ.

وشبيه ما تقدّم قوله مادحًا[٤٧]: (الخفيف)

أنـتَ بـدرُ الـدُّجى وعـمُّـكَ شمسٌ  نــيرٌ لاحَ في ســماءِ الخـيـالِ

إنَّ المُتمعِّن في استجلاء النصّ يلحظ أنَّ الاستعارة التصريحيّة قد تمثّلت مخاطبة الشاعر للممدوح بأنَّ له من البهاء وجمال الوجه كبدر الدجى إضاءةً، ولعمِّه من وضاءة الوجه كالشمس نورًا وإشراقًا؛ فالاستعارة منحت النصّ الشعريّ إيحاءً مُتجدِّدًا عذبًا، واستُعمِلت استعمالًا مُوفّقًا تتجسّد بأبرز مظاهرها الفنيّة، فالقيمة التصويريّة عَبّرت عن القصد الفنّيّ الذي أراده الشاعر في سياق البيت الشعري.

ومن هذه الاستعارة قوله في رثاء أحد العلماء[٤٨]: (الكامل)

اللهُ أكــبرُ أيُّ طــودٍ قـد هـوى  لـو طـاولـتـهُ الـراسـيـات لـطـالها
لله آيــةُ نـفـسِ قُــدسٍ لم تكُـن  لـسـوى يـدِ الـتَّـقـوى تُـلـينُ قيادها

تتجلّى الاستعارة في البيت الأول في قول الشاعر: (أيُّ طودٍ قد هوى)؛ إذ لجأ الشاعر إلى أسلوب التهويل والمبالغة – عن طريق فنِّ الاستعارة – لتجسيد عِظَمِ الفقد الذي لحق بالمجتمع من جرّاء رحيل هذا العالِم، وهو يُريد بها أيّ عَالِمٍ كَبيرٍ جَهبَذٍ قد فُقِد ورَحَلَ، وكأنّه الجبل العظيم الذي سقط وهوى، فأضفت هذه الاستعارة على المعنى بُعدًا جديدًا أكسبه قوةً في إيصال الفكرة عن طريق الشحنة الدلاليّة التي حملتها هذه الاستعارة، وكذلك عنصر المفاجأة والدهشة والتهويل الذي بعثته في المتلقي.

أما البيت الثاني فيزخر بصورة استعارية مَهَّدَ لها الشاعر بأسلوب(التّعجُّب)، وهي(لله آيةُ نفسِ قُدسٍ)؛ أي لله هو من عَالِمٍ له نفسٌ قدسيّة ملكوتيّة كأنّها آية من آيات الله، فالشاعر حذف المستعار له واكتفى بذكر المُستعار منه، وعقد

بينهما علاقة ترابطيّة معنويّة عن طريق إقامة أحدهما مقام الآخر، ثمَّ أردفها باستعارة مكنيّة في العجز بقوله: (يدِ التَّقوى تُلينُ قيادها)، ومن ثمَّ كان للاستعارتَين قيمة جماليّة تنبثق من شحناتها الدلاليّة، ومن تكثيف المعنى في سياق البيت.

ومن شواهدها أيضًا في شعر الحائريّ قوله في صفة الزمان[٤٩]: (الكامل)

أَدبِـــر إلـيـه تَحُـــوزُهُ مُـتَـمـلِّـقًـا فـعِـلاجُـهُ الإدبـــارُ والإنـــذارُ

يُضَمِّنُ الشاعرُ بيتَهُ الشعريّ حكمةً مهمةً مفادها أنّ الزمان حينما تدبر وتُعرض عنه يأتي إليك ساعيًا ومقبلًا ومتضرِّعًا كالإنسان المُتملّق، فحذف المستعار له(الزمان)، وذكر المُستعار منه(الإنسان المُتملِّق) ليكون المعنى أبلغ أثرًا، وأعمق دلالة في سياق البيت الشعري.

وشبيه هذا النوع من الاستعارة ما نجده أيضًا في رثائه للشيخ المازندراني[٥٠]: (الكامل)

ومـنـارُ رُشـــدٍ لـلـبَرِيَّـةِ أبـصَرت فـيـهِ الـبريَّـةُ رُشـدَهـا وضَـلالَهَـا

الاستعارة في قوله(ومنار رشد للبَرِيّة)؛ أي علومه كأنّها منار رشد للبريّة، فحذف المُستعار له(علومه) واكتفى بذكر المستعار منه(منار رشد).

## المبحث الثالث

## الاستعارة المُرشَّحة

الترشيح يعني التعضيد والتقوية، وسُمِيَت هذه الاستعارة بالمرشحة؛ لأَنَّ اللفظ المُستعار فيها يقترن بما يُلائم المُستعار منه من أجل تعضيده وتقويته، أو هي الاستعارة((التي اُقتُرنت بما يلائم المستعار منه، أو هي التي يُراعى فيها جانب المستعار منه ويولي ما يستدعيه، ويضم إليه ما يقتضيه))[٥١].

وعَـدَّها بعض البلاغيين من أبلغ الاستعارات في كلام العرب، فقد قال السيوطيّ(ت٩١١هـ): ((وهي أبلغها؛ إذ تقترن بما يلائم المستعار منه))[٥٢]، ومن شواهدها في شعر الطبريّ قوله[٥٣]: (الرجز)

فكم غاصَ في بحرِ العُلومِ وكم لهُ ... فريدٌ من الدُّرِّ النضيدِ ثَمينُ

الاستعارة في قول الشاعر: (بحر العلوم)، إذ استعار لفظة(البحر) وأسندها لـ(العلوم)، ومن المعروف أن الدر الثمين يُستَخرج من باطن البحر، وبهذا المعنى عَضَدَّ معنى المستعار منه(البحر) وهو ما شكّل صورة بلاغية تنطوي على جماليّة واضحة.

وقال أيضًا في رثاء الإمام الحسين عليه السلام[٥٤]: (الخفيف)

إنَّ خطبَ الحسينِ أَنسى خُطُوبًا ... أسلَفَتها الأيّامُ والأجيالُ

لم يَرَ الدَّهرُ مثلَ يومِ حُسينٍ ... ولرؤياهُ بعدَ ذاكَ مُحالُ

كانَ يومُ الحسينِ يومًا عبوسًا ... عَبَست فيه للوغى أبطالُ

إنَّ المُتمعِّن في هذه المقطوعة يلحظ أَنَّ الاستعارة في قول الشاعر: (لم يرَ

الدّهر)، و(يومًا عبوسًا) فاستعار(الرؤيا للدهر)، و(العبوس للأيام)، ثمَّ رشّح هاتين الاستعارتَين بما يناسب المستعار منه في عجزَي البيتَين بقرينة(يَرَ... ولرؤياه)، و(عبوسًا... عبست)؛ فتمام الكلام متعلق بالمستعار منه لا بالمستعار له، وهو ما عَضَّدَ المعنى وأكّـدَهُ وزاد من بلاغتهِ.

وشبيه ما تقدّم قوله في الرثاء[٥٥]: (الرجز)

غـاضَـت بِـمـوتِـكَ للعلومِ مناهلٌ  يـا طـالمـا قـد أَنهَـلَـت وُرَّادَهـا

فالاستعارة في هذا البيت واضحة للعيان، إذ استعار الشاعر لفظة(المناهل) لـ(العلوم)، وأَردفها بمتعلّق معنويّ يعضّد دلالة المستعار منه في عَجز البيت، مفاده أنَّ المناهل طالما أَنهَلَت مَن وَرَدَ إليها، فالاستعارة التي ظهرت في النصّ جاءت مُحمّلةً بالتكثيف الدلاليّ المنبثق من التفاعل أو التوتر ما بين بؤرة الاستعارة والإطار المحيط بها، وكذلك عن طريق بناء علاقة تشابه بين أركان الاستعارة.

ومنه أيضًا ما قال في استنهاض الإمام المهدي عجل الله فرجه[٥٦]: (المتقارب)

وحـتَّـامَ ديـنُ الهُـدى يشتكي  إليـكَ ويهـتـفُ: هـل مِـن نصير؟

استعار الشاعر في هذا البيت الشعري(الشكوى) من الإنسان وأسندها(للدِّين)، ثم عَمدَ في عجز البيت إلى تعضيد معنى الشكوى بالهتاف والنداء بقوله: (ويهتفُ: هل مِن نصير؟)، وهو ما جعل دلالة المُستعار منه مؤكّدةً بصيغٍ لغويّة تقوّي معناه.

ونتلمس هذا النوع من الاستعارة أيضًا في قوله مادحًا أحد الإخوان: (الكامل)

حُـزتَ الفصاحةَ والبلاغةَ كُلَّها  حـارت لِـنـطِـقِ فـكـرِكَ الأفـكـارُ

تكمُن الاستعارة في قول الشاعر(منطق فكرك)، إذ استعار لفظ(المنطق) وأسنده إلى(الفكر) وهو من المعنويّات؛ من أجل تشخيصه كائنًا ينطق، ورشّح صورة الاستعارة بتوثيق دلالة المستعار منه(المنطق) بما يناسبه من قرينة، وهو إيراد لفظيّ(الفصاحة والبلاغة) في صدر البيت.

وشبيه ذلك ما نجده في مديحِهِ لبعض الأصدقاء[٥٧]: (الخفيف)

أَنـتُـما راحـتـا الـعـطـاءِ ولـكـن  أيـنَ يُـمـنـاهُ فِي الـعَـطـا مِـن شِـمـالِ؟!

نلحظ في هذا البيت الشعريّ استعارة مُرشّحة، استعار فيها الشاعر لفظة(الراحة) التي هي باطن الكف وأسندها(للعطاء) على سبيل المجاز، ثمَّ رشَّح دلالة المستعار منه في عجز البيت بأسلوبٍ لغويّ يستند إلى القرينة المناسبة، وذلك في مناسبة لفظَي(اليمين والشمال) لـلمستعار منه(الكفّ)، وهو ما جعل سياق الاستعارة يتمحور حول أداء لغويّ منسجم.

## المبحث الرابع

## الاستعارة المجرَّدة

هي الاستعارة التي تُلحَق بها صفات تلائم المستعار لـه[٥٨]، وبعبارة أخرى((هي ما كان معتبَرًا فيها المستعار لـه؛ أي أنّها تكون تجريديّة إذا أُعقبت بصفات ملائمة للمستعار له، أو تفريع كلام ملائم لـه))[٥٩]، أمّا السكاكي(ت٦٢٦هـ) فقد ذكر هذا النوع من الاستعارة بقوله: ((إنَّها تكون تجريديّة متى ما أُعقِبَت بصفاتٍ ملائمةٍ للمستعار له، أو تفريعِ كلامٍ ملائمٍ له))[٦٠].

وذهبَ يحيى العلوي(ت٧٤٩هـ) إلى أنها سُمِّيَت بالمجرّدة؛ لتجريد المُستعار منه من صفات تجعله لا يتّحد مع المُستعار له[٦١].

فمِن شواهد هذه الاستعارة في شعر الشيخ الطبريّ قوله في رثاء الشيخ المازندرانيّ[٦٢]: (الكامل)

إن تَبكِهِ عَينُ الشريعةِ إنّهُ  للشّرعَةِ الغرَّاء كان ثِمَالَها[٦٣]

هذا البيت مصداقٌ واضحٌ للاستعارة المُجرّدة؛ إذ تكمن في قول الشاعر: (تَبكِهِ عينُ الشريعة)، فاستعار(العين الباكية) من الإنسان وأسندها(للشريعة)، وبعد ذلك أقرنها بما يلائم المستعار له(الشريعة) في تركيبٍ لغوي أودعه الشطر الثاني من البيت.

وكذلك نلحظ مثل هذا النوع من الاستعارة في رثائه للإمام علي الهادي عليه السلام[٦٤]: (الكامل)

أو أَقبَرَتكَ يدُ القضا لمَّا بَدَا  لله فيكَ فَعَزَّ شأنُ الباري

أسند الشاعر دلالة المستعار له(القضا) بقوله: (لما بدا لله فيك فعزَّ شأن الباري)؛ إذ إنَّ القدر والقضاء بيد الله، وقد جعل الله الإمام دليلًا على قضائه، بوصف الإمام منصوبًا من قبل الله تعالى، فالاستعارة حملت شحنة دلاليّة بفضل تفاعل طرفيها، وتقوية دلالة المستعار له بصيغ لغوية مناسبة.

وقال كذلك مادحًا[٦٥]: (الكامل)

ورقى على هام العُلا حتى إذا  لمراتبِ العلياءِ حازَ جَميلَها

تنماز الاستعارة في قول الشاعر: (هام العُلا) بالإيجاز، وتوحي بجماليّة فنّيّة تشخيصيّة لشيء معنويّ، عمد فيها الشاعر إلى استعارة لفظ(هام) وهو أعلى الرأس(للعُلا)، ثم عضّدَ دلالة(العُلا) بصياغة لغويّة تكاد تترادف معها وتنسجم معها، وهي(مراتب العليا)، إذ عادة ما يقول العرب: فلان مرفوع الرأس، أو مرفوع الهامة للدلالة على السمو والرفعة التي بلغها، وهذا أنتج صورة استعاريّة هيمنت على دلالة البيت الشعريّ، وأدّت معنى المديح أوفى أداء.

## المبحث الخامس

## الاستعارة التمثيليّة

يعدّ عبد القاهر الجرجانيّ أوّل من تحدّث عن هذا النوع من الاستعارة؛ إذ ذكرها بقوله: ((اعلم أنّك تجد الاسم وقد وقع من نظم الكلام الموقع الذي يقتضي كونه مستعارًا، ثم لا يكون مستعارًا؛ وذاك لأنَّ التشبيه المقصود منوط به مع غيره، وليس له شبه ينفرد به على ما قدّمت لك من أنّ الشبه يجيء منتزعًا من مجموع جملة من الكلام))[٦٦].

ومِن المُحدَثين مَن بَسَطَ فكرة القدماء ونظرتهم للاستعارة التمثيليّة؛ إذ قال: ((يَجِدُّ العربُ الاستعارةَ التمثيليّة بالتركيب، إذ يستعمل في غير ما يُوضع له في الأصل؛ لعلاقة المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة معناه الأصلي))[٦٧].

وقد شكّل هذا النوع من الاستعارة نسبة لها حضورها بين الأنواع الأخرى في ديوان الطبريّ، من نحو قوله في رثاء أحد الأصدقاء[٦٨]: (الرجز)

وجـدٌّ بـهِ الأمجـادُ طُـؤطِـيءَ هامُها ... ونُـكِّـسَ رأسٌ لـلـعُـلا وجـبـينُ
فكـم شِـيـدَ لـلإسـلامِ مـنـهُ دعـائـمٌ ... وقـرَّت لأهـلِ الـدِّيـنِ مـنـهُ عـيـونُ

قدّمَ لنا الشاعر صورًا استعاريّة جميلة تقوم على التمثيل في قوله: (الأمجادُ طُؤطِيءَ هامُها)، و(نُكِّسَ رأسٌ للعُلا وجبينُ)، و(شِيدَ للإسلامِ منه دعائمٌ)، فالصورة التي أرادها الشاعر في هذين البيتَين قائمة بشكل أساس على أبنية تركيبيّة جمعها سياق لغويّ، وهذه الأبنية التركيبيّة أدت صورًا استعاريّة تمثيليّة في دلالاتها، وذلك عبر إيحاءاتها وثرائها المعنويّ الذي كان عاملًا حاسمًا في

اختيار التأويل المناسب لدى المتلقّي؛ هذا التأويل المنبثق من الاستعمال المجازي للصياغات اللغويّة الذي جعل الشاعر دلالته مختبئةً خلف ظلال الألفاظ، فقد جعل للأمجاد هامات قد طُوِّطئت لفقد المرثيّ، وجعل للعُلا رأسًا وجبينًا وقد نُكِّسا حزنًا عليه، مثلما جعل للإسلام دعائمَ وقد شيّدها علم المرثيّ وتقواه.

وشبيه ما تقدّم ما نجده في رثائه للشيخ المازندرانيّ[٦٩]: (الكامل)

أَضرَمتَ أَحشاءَ العُلومِ فَطَرفُها ... يجري بِمُحمَرِّ الدُّموعِ نزالها

فقد خرجت الألفاظ في هذا البيت الشعريّ عن معناها اللغويّ المُعجميّ إلى معنى مجازي يقوم على تطويع اللغة، وإعادة صياغة دلالتها من جديد بشكل يقوم على الانزياح في تمثيل المعنى؛ إذ استعار الشاعر فيها لفظة(أضرم) من النار لـ(الأحشاء)، ومن ناحية أخرى استعار(الأحشاء، والطرف) من الإنسان لـ(العلوم)، ثمَّ أردفها بتوصيف تمثيليّ لطرف العلوم ودموعها الجارية التي جرت دماءً لا دموعًا على فقد الشيخ المازندرانيّ، فأدّى التواشج بين هذه الأجزاء إلى تقديم صورة استعاريّة جماليّة تقوم على التمثيل.

ونلحظ مثل هذه الاستعارة أيضًا في رثائه لأحد أعيان عصره[٧٠]: (الكامل)

أودى فحشو حشا الهُدى نارُ الجَوَى ... أبدًا تَشُبُّ يدُ الأسى إيقادَها

يا راحِلًا بالصَّبرِ أَودَعتَ الحشا ... شُعَلًا أَبى زَندُ الجَوى إخمَادَها

فالاستعارة التمثيليّة في الأشطر الأربعة جليّة للقارئ في قوله: (حشو حشا الهُدى نارُ الجَوَى)، و(تَشُبُّ يدُ الأسى إيقادَها)، (أَبى زَندُ الجَوى إخمَادَها)، إذ استعار لفظ(الحشا) وأسندها لـ(الهدى)، ثمَّ جاء بتوصيف تمثيليّ لهذا(الحشا) سمته الحرارة والنار التي توريها(يد الحزن والأسى)، ويعمل(زند الجوى) على إيقادها حزنا على فقد المرثيّ.

فهذه الاستعارات توحي بمعانٍ ودلالات مُتعدّدة، وتُبرز له صورة مليئة بالشموليّة والسَّعة والابتكار تجعله يتخيّل المعنى المراد من هذا الاستعمال الاستعاريّ.

ومن شواهدها أيضًا ما قاله في الشوق لأحد أحبابه[٧١]: (الكامل)

يا مُوريًا زَندَ الفِراقِ بِمُهجَتِي ... وأَناخَ[٧٢] مِن عَينِي كشاخِصِ مُقلتي
أَضحى وَعَينَيكَ الفِراقُ مَنِيَّتِي ... شوقي إلى لَحظَاتِ وَجهِكَ مُنيَتِي

رسم الشاعر في هذين البيتَين صورة استعاريّة جميلة بَيّنَ فيها حرارةَ قَلبِهِ المتوقِّد من جرّاء فراق أحبته الظاعنين الذين بَقِيَت صورهم شاخصةً في عَينيِّ الشاعر حتى أضحى فراقهم معادلًا موضوعيًّا للموت عند الشاعر، وأصبحت رؤيتهم شخوصهم غاية مُنى الشاعر، فاستعار الشاعر لفظ(زند) وهي(أداة إيقاد النار) لـ(الفراق) على سبيل المكنيّة، واستعار(المنيّة) لـ(الفراق) على سبيل التصريحيّة؛ ليؤدّي بهما تركيبًا لغويًّا يحمل تكثيفًا دلاليًّا مؤثِّرًا.

ونتلمَّس مثل هذا النوع من الاستعارة بقوله في رثاء أحد العلماء[٧٣]: (الطويل)

أَلا ثُلِمَت للرزءِ في الدِّينِ ثُلمةٌ ... لقد عَجِزَت عن سدِّ ذاكَ مُتُونُ
تَضَعضَعَ أَركانُ الهُدى فأَقامه ... مُحَمَّد الحَبرُ الزَّكيُّ أَمينُ

ففي البيت الأوّل استعارة واضحة تقوم على التركيب؛ وهي: (ثُلِمَت في الدِّينِ ثُلمةٌ عَجِزَت عَن سَدِّها المُتون)، وهي تُلخِّصُ قول أمير المؤمنين عليه السلام: ((إذا مات العَالِمُ تركَ ثلمةً في الدِّين لا يسدُّها شيء))[٧٤]، وفي البيت الثاني هي: (تَضَعضَعَت أَركانُ الهُدى فأقامها محمد الأمين)، فالاستعارتان في البيتَين حملتا التفاعل والانسجام بين أجزاء وأركان كلٍّ منهما، وأظهرتا مدى العمق في

دلالتهما، وأظهرتا خصيصةً أسلوبيّةً قائمةً على التركيب اللغويّ ذي الشحن الدلاليّ والثراء في المعاني.

وقال في مديح أبي الفضل العباس عليه السلام[٧٥]: (البسيط)

أبى أبو الفَضلِ إلّا الفَضلَ والكرما ... وجاد بالنَّفس يومَ الحربِ مُبتسما
فحازَ مَشرعةَ الأعدا وأَورَدَهُم ... مشارعَ المَوتِ مِن حَدِّ الظُّبا خُذَما[٧٦]
أَبت سجيَّتُهُ رِيَّ الظَّما كَرَمًا ... وقَلبُ سَيِّدِهِ يَشكو غَليلَ ظَما

وظّفَ الشاعر في هذه المقطوعة استعارتَين تمثيليّتَين تقومان على تقديم المعنى بطريقة جماليّة مُؤثّرة، حَرَفَ فيهما دلالة اللغة من الحقيقة إلى المجاز، واستثمرها استثمارًا فنّيًّا يقوم على الانزياح المعنوي؛ فقال في البيت الأول: (أوردهم مشارعَ المَوتِ مِن حَدِّ الظُّبا خُذَمَا) أي: قُطَعًا، وفي الثاني: (أَبت سجيَّتُهُ رِيَّ الظَّما كَرَمًا... وقَلبُ سَيِّدِهِ يَشكو)، فأصبحت دلالة المقطوعة تتمحور حول الاستعارتَين بشكل رئيس.

السنة التاسعة/المجلد التاسع/العددان الأوّل والثاني(٣١-٣٢)
شهر ذي القعدة ١٤٤٣هـ/حزيران ٢٠٢٢م

## المبحث السادس

## الاستعارة التّبعيّة

ويقصد بها أنَّها تتبع استعارة أصليّة تقدّمتها، وهي تختلف عن الاستعارة الأصليّة بكونها تتضمن مستعارًا يكون فعلًا، أو اسمَ فعلٍ، أو اسمًا مشتقًا، أو اسمًا مُبهمًا أو حرفًا في حين كنا قد ذكرنا أنَّ الاستعارةَ الأصليّة يكون فيها المستعار اسمًا جامدًا، وقد عرفها السكّاكي بقوله: ((ما تقع في غير أسماء الأجناس كالأفعال والصفات المشتقّة منها وكالحروف))[٧٧].

فمن شواهدها في شعر الطبريّ قوله في رثاء أمير المؤمنين عليه السلام[٧٨]: (الطويل)

قضى ومضى المجدُ المُؤثَّلُ في الورى ... قضى وذوت للشرعِ منهُ غُصُونُ
لقد زُلزلت للدِّينِ منهُ قوائمٌ ... وهدَّت من الشرعِ الشريف حُصُونُ

قدَّمَ لنا الشاعر في هذين البيتَين عددًا من الصور الاستعاريّة التبعيّة، وهي: (قضى ومضى المجدُ المُؤثَّلُ)، و(ذوت للشرعِ غُصُونُ)، و(زُلزلت للدِّينِ قوائمٌ)، (هدَّت من الشرعِ حُصُونُ)، ومما يُلحظ على هذه الاستعارات أنَّ الجُمل الفعليّة تَغلُبُ على بنيتها بشكل واضح، وتخلو من الأسماء الجامدة وهو ما يجعلها في خانة الاستعارة التبعيّة.

ومنها أيضًا ما قاله في تهنئة الشيخ علي المازندرانيّ[٧٩]: (الخفيف)

كم لدينِ الهُدى أقامَ عمودًا ... قد أمالَتهُ كَفُّ أهلِ الضَّلالِ

الاستعارة في هذا البيت هي: (لدين الهدى أقام عمودًا) استعار فيها الشاعر لفظ(العمود) وهو من الجمادات المحسوسات وأسندها لشيء معقول وهو(الدِّين)

ثم أتبعها بمتعلّقٍ بها، وهو قوله: (قد أمالَتهُ كَفُّ أهلِ الضَّلالِ)، فنلحظ أن بنية الاستعارة قائمة بشكل أساس على الجُمل الفعليّة والاسميّة وتخلو من الأسماء الجامدة، وهو ما يدنيها من التبعيّة ويبعدها عن الاستعارة الأصلية.

ويتكرّر هذا النوع من الاستعارة في مديحِهِ لأَصحاب الإمام الحسين عليه السلام[٨٠]: (الطويل)

ولله صحبٌ دونَهُ وردوا الرَّدى  لدى موقفٍ لم يُبقِ للأُسدِ موقفا

تكمن الاستعارة في قوله: (وردوا الردى)، وهي تتمحور حول(جُملة فعليّة) شكّلت بنيتها، أراد الشاعر أَن يُبيّنَ عن طريق هذا التركيب مدى إقبال أصحاب الحسين عليه السلام على الموت وتهافتهم عليه وبذل أرواحهم دون سيّدهم الحسين عليه السلام بشجاعة وإقدام كالظامئ الذي يُقبل مُتلهِّفًا على الماء، وهذا البيت بمثابة تلخيص لقوله عليه السلام: ((يستأنسون بالمنية دوني استئناس الرضيع بمحالب أمّه))[٨١].

ومنها أيضًا قوله في شكوى الزمان[٨٢]: (الكامل)

كم هذهِ الأيامُ تُدمِي مُقلَتي  وتُذِيقُ من مُرِّ السُّمومِ قَتِيلَها؟!

يلحظ القارئ لهذا البيت استعارة تبعيّة جليّة في قول الشاعر: (الأيام تُدمي مقلتي وتُذيق...)، وقد تمثّلت القيمة الجماليّة للبنية الاستعاريّة في التضاد الحاصل ما بين الدلالة الحقيقيّة للفعلَين اللذين بُنِيَت عليهما الاستعارة وبين دلالتهما المجازية؛ فالأيام في حقيقة أمرها لا تُدمي ولا تُذيق المُرَّ الذوق الحسيّ، فقد خرجت الألفاظ عن معناها الظاهر إلى معاني مليئة بالإيحاء، وبعيدة عن التقريريّة اللغويّة، جعلت البيت ذات فاعليّة دلاليّة تتّسم بالجماليّة الشعريّة.

## المبحث السابع

## طرفا الاستعارة من جهتَي الحسّ والعقل

إنَّ التقسيمات التي تناولها البحث لأنواع الاستعارة هي مُستقاة من المباحث البلاغيّة التي عَقَدَهَا البلاغيّون لدراسةِ فنِّ الاستعارة بالنظر إلى طرفَيها، أو إلى بِنيَتِها، أو إلى القرينة الجامعة بين طَرفيها، أو إلى الصفات المُستعارة وغير ذلك، ونحن في هذا المبحث سَنُسلِّط الضوءَ على طرفَيها من ناحية الحسّ والعقل؛ لنتبيّن جماليّة هذا التوظيف في استعارات الشاعر، وهي على النحو الآتي:

### أولًا: استعارة محسوس لمحسوس

هو أن يكون طرفا الاستعارة مما يُدرك بإحدى الحواس الخمس، من نحو ما نجده في رثاء الشاعر للشيخ المازندراني[٨٣]: (الكامل)

عَمَّ الورى سُوءُ القضاءِ فأَوحَشَت وَجهَ الفضاءِ صُراخَها وَعَوِيلَها

فالاستعارة مكنيّة في قوله: (أوحشَت وجه الفضاء)؛ وهي استعارة محسوس لمحسوس بوجه معقول يُلحظ من طبيعة السياق، والبيت حمل عنصر المفاجأة بأن يعدل بسياق التركيب من المعنى المُعجمي المتعارف إلى دلالة أخرى تقوم على الانزياح.

ومنه أيضًا قوله في رثاء الشيخ المازندرانيّ[٨٤]: (الكامل)

فالعالِمُ العَلَمُ العليُّ أخو عُلا قد أَوطَأَت هامَ السِّماكِ يغالَها

في البيت الشعريّ صورة استعاريّة بصريّة واضحة في قول الشاعر: (هام السماك) اعتمد فيها الشاعر على حاسة البصر، فاستعار أمر محسوس(هام) جمع

هامة، وهي: أعلى الرأس لشيء محسوس(السّماك)، والسّماكُ: نجم من نجوم السماء(٨٥).

وشبيه ما تقدّم قوله في رثاء الإمام الحسين عليه السلام(٨٦): (الطويل)

إلى أن هوى مِن فوقِ سَرجِ جوادِهِ صريعًا على وَجهِ الثَّرى مُتَلَهِّفا
فظلَّت سُيُوفُ الهِندِ تأكُلُ لحمَهُ وتَسحَقُ جُردُ الخيلِ صَدرًا مُشَرَّفا

الملاحظ على هذه النُتفة أنّها حَوَت استعارَتَين مكنيّتَين في قوله: (صريعًا على وجه الثرى)، و(سُيُوفُ الهِندِ تأكُلُ لحمَهُ)، وقد استعار فيهما الشاعر محسوسَين(الوجه، والأكل) لمحسوسَين أيضًا هما(الثرى، والسيوف)، فتشكَّلت عن هذه العناصر الحسيّة صورة بصريّة اعتمد الشاعر في تشكيلها فنّ الاستعارة.

### ثانيًا: استعارة معقول لمعقول

هو أن يكون طرفا الاستعارة مما يُدرَك عن طريق الفكر، وصنعة العقل، ومُساعدة الخيال، فيتم الانتقال فيهما من المفهوم الحسّي إلى المفهوم التجريديّ؛ فلا يمكن إدراكها بإحدى الحواس، من نحو قول الشاعر في استنهاض الإمام المهدي عجل الله فرجه الشريف(٨٧): (المتقارب)

أحامِيَ دينِ البشيرِ النذيرِ ومُحيِيَ منهاجِهِ المُستنيرِ
وجامعَ شملِ التُّقى حيثُ لا لا يُرى للتُّقى غيرُهُ مِن مُجيرِ

نلحظ أنَّ طرفَي الاستعارة في قوله: (مُحيي منهاجه) عقليّان لا يُدركان بإحدى الحواس، وهما: (الحياة)، و(المنهاج)، وكذلك في قوله: (شمل التُّقى)، الطرفان: (الشمل)، و(التُّقى) ذهنيّان لا يدركان إلّا بالفكر وإعمال العقل، فصاغ من هذه الجزئيّات صورةً ذهنيّةً اعتمد فيها على التأويل العقلي.

ومن الشواهد على هذه الظاهرة أيضًا قوله في المديح[٨٨]: (الكامل)

وَمُحَمَّدٌ أَزكى حَليفٍ للعُلا ... قد أَدركت فيهِ العُلا آمالها

تُطالعنا في هذا البيت استعارتان مكنيّتان؛ هما: (حليف للعُلا)، و(أدركت العُلا آمالها) أطرافها ليست من المُدركات الحسيّة، وإنّما هي صور ذهنيّة مبنيّة على التأويل العقليّ، ومستندة إلى الخيال، نقلها الشاعر من عالم المجردات من أجل تقريب المعنى، وتحقيق الإثارة في نفس المُتلقّي.

ثالثًا: استعارة محسوس لمعقول

هو أن يكون المُستعار منه من المحسوسات، والمُستعار له من المعقولات، وقد قال الجرجانيّ في هذا النوع من الاستعارة: ((هو الصميم الخالص من الاستعارة، وَحَدَّهُ أَنَّ يكون الشبه مأخوذًا من الصورة العقلية))[٨٩]، ومن أمثلته في شعر الطبريّ قوله في صديقَين زارا الإمام الرضا عليه السلام[٩٠]: (الخفيف)

زُرتُما خيرَ مَن تَوارى بِطُوسٍ ... وتمسَّكتُما بحبلِ الوِصالِ

فالاستعارة في قول الشاعر: (تمسَّكتُما بحبلِ الوِصالِ)؛ إذ استعار فيها(الحبل) وهو من المحسوسات البصريّة واللمسيّة لـ(الوصال) الذي هو من المُدرَكات العقليّة المجرّدة، وصاغ عن طريقهما صورة فنيّة جميلة اعتمد الموازنة في بناء أجزائها، متوخّيًا الدقّة في تصويرها، والتأثير في دلالتها.

ومنه أيضًا قوله في الرثاء[٩١]: (الكامل)

مَن للعلومِ الغُرِّ هدَّ عمادها ... وأَمارَ أركانَ الهُدى فأَمادها

إن تَبكِهِ عَينُ الشريعةِ إنَّهُ ... للشرعَةِ الغرَّاءِ كانَ عِمادَها

لولا شقيقُ المجدِ منهُ لفارَقَت ... أسفًا له أرواحُها أَجسادَها

صاغ الشاعر في هذه المقطوعة صورًا فنيّة استند فيها إلى مظاهر حسيّة لا يمكن حملها على الظاهر، وإنّما على التأويل العقليّ لمعانيها؛ إذ استعار(العماد للعلوم)، و(الأركان للهدى)، و(العين للشريعة)، و(الشقيق للمجد) وهذا لا يمكن حمله على الظاهر وإنّما على تأويل المعنى، فنجد(العماد، والأركان، والعين، والشقيق) محسوسات قد اُستُعيرت لمعقولات هي: (العلوم، والهدى، والشريعة، والمجد)؛ فعمد الشاعر إلى هذا الأسلوب؛ ليُضفي على هذه المجرّدات طابعًا من الحسّ والإدراك، وهو ما يَشِي بمعرفة الشاعر وتمكّنه من أدواته الفنيّة.

من هذا النوع أيضًا قوله مخاطبًا الإمام المهدي عجل الله فرجه الشريف[٩٢]: (المتقارب)

بـكَ انهـدَّ ركـنُ الهُـدى والتُّـقى وصـوَّحَ[٩٣] روضُ الـزَّمـانِ النَّضير

في البيت الشعريّ صورتان استعاريّتان؛ هما: (انهدَّ ركنُ الهدى)، و(صوّح روضُ الزَّمانِ) استعار الشاعر فيهما أمرَين حسيَّين يمكن إدراك آثارها عن طريق حاسة البصر(الركن، والروض)، وأسندهما لأمرَين يُدركان عن طريق العقل والخيال(الهُدى، والزمان)؛ فأوضح دلالة المعقول بأمر محسوس؛ ليكون قريبًا من فهم المُتلقي.

### رابعًا: استعارة معقول لمحسوس

في هذا النوع من الاستعارة يكون المُستعار منه من المعقولات، والمُستعار له من المحسوسات، من نحو قول الشاعر في استنهاض الإمام المهدي عجل الله فرجه الشريف[٩٤]: (البسيط)

قَـعـدتُـم والـظُّـبـا تَهـفـو قـوائِـمُـهـا إلى رِقـابِ الأُلى بـالآلِ قـد غَـدَرَت

وظّف الشاعر في البيت استعارتَين مكنيّتَين؛ هما: (تهفو قوائمها)، و(الظبا بالآل قد غدرت) وقد استعار فيهما معقولَين(تهفو؛ أي ترغب، وغدرت)، إلى

محسوسَين(القوائم، والظُّبا)؛ أي السيوف، فجعل السيوف ترغبُ في القتل، وتُقدِم على الغدر؛ من أجل أن يتناسب المعنى وغرض الاستنهاض الذي قصده الشاعر.

ونجد مثل هذه الاستعارة أيضًا في قوله مادحًا أمير المؤمنين عليه السلام[٩٥]: (الرجز)

**وقد طالتِ الأعناقُ تُوصِفُ نُطقَهُ فكم فَرِحَت منهُ حشىً وجفونُ**

إنَّ الاستعارة المتضمّنة في البيت الشعريّ هي استعارة مكنيّة، فقد حذف المستعار منه وهو(الانسان) وجاء بلازمة من لوازمه(الفرح) وصرح بذكر المستعار له(الحشى والجفون). فاستعار المعقول(الفرح) للمحسوس(الحشى والجفون).

## الخاتمة

في الختام لابدَّ لنا أن نُوجز أهمَّ النتائج التي توصّلَ إليها البحثُ ليعمَّ النفع وتتم الفائدة، وهي على النحو الآتي:

١. يُمثِّل الشيخ محمّد تقيّ الطبريّ الحائريّ أحد أعلام كربلاء وأعيانها المشهورين في العصر الحديث، وقد اكتسب شهرته من إلمامه الواسع بمجموعة من العلوم والمعارف، حتى تخرّج عالمًا فقيهًا، وأديبًا شاعرًا لَمَعَ نجمه في سماء كربلاء، وذاع صيته في آفاقها.

٢. كان أغلب شعره مستمدًّا من حياته العامّة وتجاربه الشخصيّة، فهو بمثابة سجل لأحداث عصره، فكان متنوّع المضامين، ومتعدّد الأغراض والمعاني، وقد اتّسمَ – في الغالب – بالنمطيّة الفنّيّة وتقليد الشعر العربي القديم، والسير على النهج الذي اختطّه فحول العرب من الشعراء.

٣. يغلب على شعره الطابع الدينيّ، مع رصانة في النسج، وميل إلى الحكمة، وطبعٌ محببٌ للنفوس بغير تكلُّفٍ، وامتاز بصدق التصوير، وعمق الفكرة، ونصاعة الأسلوب، والعرض الجيّد، مع تفاوتٍ نسبيّ في نجاح هذه العناصر بين قصيدةٍ وأخرى، ويضعف في بعض أبياته على الرغم من توافر أفكار حسنة، وانَّ الطابع الدينيّ يغلُب عليه.

٤. كشفت الدراسة عن أن الشاعر قد وظّف أغلب أنواع الاستعارة التي أشار إليها البلاغيّون في شعره؛ ليجعلها سبيلًا يصوغ فيه كثيرًا من الصور الفنّيّة التي تنطوي على الجماليّة الفنيّة في تقريب المعنى والتأثير في نفس

المُتلقّي؛ فنظم الاستعارة المكنيّة، والتصريحيّة، والمرشّحة، والمجرّدة، والمطلقة، والتمثيليّة، والتبعيّة.

٥. شكّلت الاستعارة بأنواعها المتعددة ملمحًا أسلوبيًّا بارزًا، وأحد أوجه التعبير الأدبيّ في شعره اكتسب جماليّته من شكل التعبير الذي يقوم على أسلوب الانزياح الدلاليّ الذي ينطوي على تعارض- أو عدم انسجام - منطقيّ يتولّد عنه مفارقة دلاليّة تثير لدى المتلقّي شعورًا بالدهشة والطرافة.

٦. مَثّلت الاستعارةُ إحدى الوسائل التعبيريّة في شعر الشاعر، وقد نجم عنها كثيرٌ من القيمُ الفنيّة التي تنبّه المشاعر، وتوقظ الوجدان، وتلفت نظر المُتلقّي إلى المعنى.

٧. سرُّ جمالِ الاستعارة في شعر الطبريّ يكمن في حسن تصويرها، وإيضاحها للمعنى من ناحية، وإيجازها في اختيار ألفاظها، وحسن تركيبها، ومراعاة حسن تشبيهها الذي بنيت عليه من ناحية أخرى، لتأتي موحية بالمعنى، وكاشفة عن المقاصد.

٨. إنَّ التصوير الاستعاريّ في شعر الشاعر أفاد - في بعض الأحيان - شرح المعنى وإيضاحه وتأكيده والمبالغة فيه وتحسينه وإبرازه في حالات متباينة؛ ما يحدث في نفس المُتلقي شعورًا ما لا تُحدثه الحقيقة اللغوية.

٩. مثّلت الاستعارة في بعض المواطن من شعر الشاعر طريقًا للتوليد والإبداع في المعاني الشعريّة، وأنَّها كشفت عن صورٍ جديدة ومعانٍ بديعة تكاد تأخذ بمجامع قلوب سامعيها.

١٠. أبدع الشاعر في رسم صوره الاستعارية التي تشكّلت عن طريق الحواسّ والذِّهن، والاستعانة بالخيال الخلّاق؛ ما ساعده على نقل تصوراته وعواطفه ومعتقداته المتباينة اتّجاه الناس والحياة.

١١. شكّل التشخيص أحد المظاهر الأسلوبيّة في استعارات الشاعر، وقد تمكّن عن طريقها إضفاء الحياة والحركة على بعض الجمادات، والمعنويات، والمجردات، وهو ما مكّنه من إبعاد المعنى عن التقريرية والمباشرة، وقرّبه من الإيحاء بالمعنى المنشود.

## الهوامش

١. تُنظر: مقدمة المحقق لديوان الشيخ محمد تقي الطبري الحائري: ١٣.
٢. يُنظر: أدب الطف أو شعراء الحسين: ٩/ ٣٠٩، وأعلام الشيعة: ١٣/ ٣٧٥، وتُنظر: مقدّمة المحقّق لديوان الشيخ محمد تقي الحائري الطبري: ١٤.
٣. يُنظر: علماء كربلاء في ألف عام: ١/ ٣٣٤.
٤. تُنظر: مقدّمة المحقّق لديوان الشيخ محمد تقي الحائري الطبري: ١٥-١٦.
٥. يُنظر: شعراء من كربلاء: ٣/ ٧٠.
٦. مقدّمة المحقّق لديوان الشيخ محمد تقي الحائريّ الطبريّ: ١٨.
٧. يُنظر: المرجع نفسه: ١٨.
٨. تُنظر: المصدر نفسه: ١٧-١٩.
٩. البيان والتبيين: ١/ ١٥٣، ٢٨٤، والحيوان: ٢/ ٢٨٠ - ٢٨٣.
١٠. تأويل مشكل القرآن: ١٣٤، ويُنظر: ابن قتيبة ومقاييسه البلاغيّة والأدبيّة والنقديّة: ١٥٣.
١١. النكت في إعجاز القرآن: ٧٩.
١٢. كتاب الصناعتَين؛ الكتابة والإنشاء: ٢٧٤.
١٣. دلائل الإعجاز: ٥٣.
١٤. أسرار البلاغة: ٢٢.
١٥. خصائص الأسلوب في الشوقيّات: ١٦١-١٦٢، ويُنظر: الخطاب القرآني في شخصيّة الرسول الكريم محمد(ص): ٢٢٥.
١٦. في الاستعارة: ٢٧٠، ويُنظر: الاستعارة في التراث البلاغيّ النقديّ عند العرب: ١٧.
١٧. الصورة الفنيّة: ٢٤٥، ويُنظر: المبالغة في البلاغة العربيّة: ١٩٠.
١٨. يُنظر: في النص الأدبي دراسة أسلوبيّة إحصائيّة: ١٨٧.
١٩. يُنظر: علم الأسلوب(مبادؤه وإجراءاته): ٢٥٧.
٢٠. يُنظر: الاستعارة في التراث البلاغيّ النقديّ عند العرب: ٤٤.
٢١. من بلاغة القرآن: ٢١٧، ويُنظر: التصوير البيانيّ: ٣٠٣-٣٠٤.
٢٢. يُنظر: فنون بلاغيّة: ١٦٠، والبلاغة والتطبيق: ٣٦٥.

٢٣. الوساطة: ٤٢٨.
٢٤. يُنظر: الصورة الفنيّة في التراث النقديّ والبلاغيّ عند العرب: ٣٢٨.
٢٥. خصائص الأسلوب في الشوقيّات: ١٦٦.
٢٦. يُنظر: مفتاح العلوم: ٦٠٤.
٢٧. يُنظر: التصوير البيانيّ: ١٦٧.
٢٨. فنّ الاستعارة دراسة تحليليّة في البلاغة والنقد مع التطبيق على الأدب الجاهليّ: ٣٨.
٢٩. المرجع نفسه: ٤٠.
٣٠. شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامريّ: ٣١٥، ودلائل الإعجاز: ٣٣٤، ونظرة الإغريض: ٣٥٠.
٣١. أسرار البلاغة: ٤٢. ويُنظر: معجم المصطلحات البلاغيّة: ١/ ١٤٥.
٣٢. مفتاح العلوم: ١٧٩.
٣٣. ديوان الشيخ محمد تقي الطبريّ الحائريّ: ١٠١.
٣٤. المرجع نفسه: ٧١.
٣٥. المرجع نفسه: ٨٠.
٣٦. المرجع نفسه: ١٥٢.
٣٧. المرجع نفسه: ٦٥.
٣٨. المرجع نفسه: ٥٥.
٣٩. المرجع نفسه: ٩٧.
٤٠. مفتاح العلوم: ١٧٦، والإتقان: ٢/ ٧٨٤ – ٧٨٥.
٤١. يُنظر: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: ١/ ١٥٥.
٤٢. يُنظر: جواهر البلاغة: ٢٨٤.
٤٣. يُنظر: الاستعارة في القرآن الكريم(رسالة ماجستير) / ٤٩.
٤٤. الديوان: ٨٥.
٤٥. المرجع نفسه: ١٢٦-١٢٧.
٤٦. الثمال: العون والسند والكهف. يُنظر: لسان العرب / مادة(ثمل).
٤٧. الديوان: ١٢٦.
٤٨. المرجع نفسه: ١٠٦.

٤٩. الديوان: ٨١.
٥٠. المرجع نفسه: ١٠٦.
٥١. معجم المصطلحات البلاغية: ١/ ١٥٣.
٥٢. الإتقان: ٢/ ٧٨٤.
٥٣. المرجع نفسه: ١٤١.
٥٤. المرجع نفسه: ١١٧.
٥٥. المرجع نفسه: ٦٦.
٥٦. المرجع نفسه: ٧١.
٥٧. المرجع نفسه: ١٢٦.
٥٨. يُنظر: الإيضاح في علوم البلاغة: ٣٠٠، والتلخيص في علوم البلاغة: ٣١٧.
٥٩. معجم المصطلحات البلاغيّة وتطوّرها: ١/ ١٥٠.
٦٠. مفتاح العلوم: ١٨٢.
٦١. يُنظر: الطراز: ١/ ٢٣٦، والمصباح: ٦٦.
٦٢. الديوان: ١٠٦.
٦٣. ثمالُ القوم: غياثهم الذي يقوم بأمرهم. يُنظر: لسان العرب / مادة(ثمل)، ١١/ ٩١.
٦٤. المرجع نفسه: ٨٨.
٦٥. المرجع نفسه: ١١١.
٦٦. أسرار البلاغة: ٢٣٧.
٦٧. خصائص الأسلوب في الشوقيّات: ١٦٧.
٦٨. الديوان: ١٤٢.
٦٩. المرجع نفسه: ١٠٧.
٧٠. المرجع نفسه: ٦٦.
٧١. المرجع نفسه: ١٤٧.
٧٢. أناخ الجمل: أبركه على الأرض. يُنظر: لسان العرب: مادة(برك)، ١٠/ ٣٧٥.
٧٣. الديوان: ١٤١.
٧٤. مُنية المُريد: ٩١.

٧٥. مُنية المُريد: ١٣٤.
٧٦. الخذم: القطع، ومنه سُمّيَ السيف مُخذّم. يُنظر: لسان العرب: مادة(خذم)، ١٢/ ١٦٨.
٧٧. مفتاح العلوم: ١٨٠.
٧٨. الديوان: ١٤١.
٧٩. المرجع نفسه: ١٢٥.
٨٠. المرجع نفسه: ٩٧.
٨١. الخصائص الحسينيّة: ٥/ ١٠.
٨٢. الديوان: ١٠٩.
٨٣. المرجع نفسه: ١٠٩.
٨٤. المرجع نفسه: ١٠٦.
٨٥. يُنظر: لسان العرب: مادة(هوم)، ومادة(سمك)، ١٠/ ٤٤٣.
٨٦. الديوان: ٩٨.
٨٧. المرجع نفسه: ٧١.
٨٨. المرجع نفسه: ١٠٧.
٨٩. أسرار البلاغة: ٤٩.
٩٠. الديوان: ١٢٦.
٩١. المرجع نفسه: ٦٥-٦٦.
٩٢. المرجع نفسه: ٧٣.
٩٣. صوّح النبات: يبس. يُنظر: لسان العرب / مادة(صوح)، ٢/ ٥١٩.
٩٤. الديوان: ٥٨.
٩٥. المرجع نفسه: ١٤١.

## المصادر والمراجع

### أولًا: الكتب المطبوعة


١. الإتقان في علوم القرآن، جلال الدِّين السيوطيّ(ت٩١١هـ)، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار التراث، القاهرة، ط٣، ١٤٠٥هـ.

٢. أدب الطف أو شعراء الحسين من القرن الأوّل الهجريّ حتى القرن الرابع عشر، جواد شبر، ط١، مؤسّسة التاريخ، بيروت، ٢٠٠١م.

٣. أسرار البلاغة في علم البيان، عبد القاهر الجرجانيّ(ت٤٧١هـ)، علّق عليه ووضع حواشيه السيِّد محمّد رشيد رضا، دار الكتب العلميّة، لبنان، ط١، ١٩٨٨م.

٤. الإيضاح في علوم البلاغة، محمد بن عبد الرحمن القزوينيّ(ت٧٣٩هـ)، شرح د. محمّد عبد المنعم خفاجي، الشركة العالميّة للكتاب، بيروت، ط٣، ١٩٨٩م.

٥. البلاغة تطوّر وتاريخ، الدكتور شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، ط١، ١٩٦٥م.

٦. البلاغة والتطبيق، د. أحمد مطلوب، ود. كامل حسن البصير، ، دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، العراق، ط٢، ١٩٩٩م.

٧. البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ(ت٢٥٥هـ)، تحقيق: وشرح عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر، مطبعة المدنيّ، ط٥، ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م.

٨. تأويل مشكل القرآن، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة(ت٢٧٦هـ)، شرح وتحقيق: السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، ط٢، د. ت.

٩. التبيان في البيان، شرف الدِّين الحسين بن محمد الطيبيّ(ت٩٧٩هـ)،

تحقيق: د. توفيق الفيل، وعبد اللطيف لطف الله، الكويت، د. ط، ١٩٨٦ م.

١٠. التصوير الفنّيّ في القرآن الكريم، سيد قطب(ت ١٩٦٦ هـ)، دار الشروق، بيروت، ط ٢، ١٩٨٢ م.

١١. التلخيص في علوم البلاغة، جلال الدِّين محمّد بن عبد الرحمن القزوينيّ(ت٧٣٩هـ)، شرح عبد الرحمن البرقوقيّ، المكتبة التجاريّة الكبرى، مصر، ط٢، ١٩٣٤ م.

١٢. جدليّة الخفاء والتجلّي، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، ط٣، ١٩٨٤ م.

١٣. جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، السيد أحمد الهاشمي، ضبط وتدقيق وتوثيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، د.ت.

١٤. الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ(ت٢٥٥هـ)، تحقيق وشرح: عبد السلام محمّد هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٣، ١٩٦٩ م.

١٥. الخصائص الحسينيّة، آية الله الشيخ جعفر التستريّ، تحقيق: السيِّد جعفر الحسينيّ، مركز الأبحاث العقائدية، إيران، د. ط، ١٤٠١ هـ.

١٦. الخطاب القرآني في شخصية الرسول الكريم محمد(ص)، د. عدنان جاسم محمد الجميليّ، دار الكتب العلميّة، بيروت – لبنان، ط ٣، ١٩٩٣ م.

١٧. دلائل الإعجاز في علم المعاني، عبد القاهر الجرجاني(ت٤٧١هـ)، تعليق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، مصر، ط، د. ت.

١٨. ديوان الشيخ محمد تقي الطبريّ الحائريّ، تحقيق: السيد سلمان هادي آل طعمة، مركز تراث كربلاء، دار الكفيل للطباعة والنشر والتوزيع، ط ١، ٢٠١٨ م.

١٩. شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري، تحقيق: د. إحسان عباس، مطبعة الحكومة، الكويت، سلسلة كتب التراث العربي، د. ط، ١٩٦٢ م.

٢٠. شعراء من كربلاء، السيّد سلمان هادي آل طعمة، مطبعة الآداب، النجف الأشرف، د. ط، ١٩٦٩ م.
٢١. الصّورة الفنّيّة في التُّراث النقديّ البلاغيّ، جابر أحمد عصفور، دار الثقافة والطباعة والنشر، د. ط، ١٩٧٤ م.
٢٢. الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري(دراسة في أصولها وتطورها)، د. علي البطل، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢، ١٩٨١ م.
٢٣. الطّراز المُتضمِّن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي اليمني(ت٧٤٩هـ)، تحقيق: د. عبد الحميد هنداوي، الدار النموذجيّة، المكتبة العصريّة، بيروت- لبنان، ط ١، ١٤٢٣ هـ-٢٠٠٢ م.
٢٤. علماء كربلاء في ألف عام، السيد سلمان هادي آل طعمة، قم - إيران، ط١، ٢٠١٦ م.
٢٥. علم الأسلوب(مبادؤه واجراءاته)، د. صلاح فضل، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط١، ١٩٨٥ م.
٢٦. فنّ الاستعارة، دراسة تحليليّة في البلاغة والنقد مع التطبيق على الأدب الجاهليّ، د. أحمد عبد السيِّد الصاوي، الهيئة المصريّة العامة للكتاب فرع الاسكندرية، د. ط، ١٩٧٩ م.
٢٧. فنونٌ بلاغيّة(البيان- البديع)، الدكتور أحمد مطلوب، دار البحوث العلميّة، الكويت، ط١، ١٩٧٥ م.
٢٨. في النّقد الأدبيّ عند العرب، الدكتور محمد طاهر درويش، دار المعارف بمصر، د. ط، ١٩٧٩ م.
٢٩. كتاب الصناعتَين، أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري(ت٣٩٥هـ)،

تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، د. ط، ١٩٥٢ م.

٣٠. لسان العرب، محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري(ت٧١١هـ)، دار صادر، بيروت– لبنان، ط١، د. ت.

٣١. المبالغة في البلاغة العربيّة تاريخها وأصولها. د. علي سرحان القريشيّ، مطبوعات نادي الطائف الأدبيّ، ط١، ١٤٠٦ هـ– ١٩٨٥ م.

٣٢. المجاز في البلاغة العربيّة، الدكتور مهدي صالح السامرائيّ، ساعدت جامعة بغداد على نشره، دار الدعوة، حماة– سوريّة، ط١، ١٣٩٤ هـ– ١٩٧٤ م.

٣٣. المصباح في علم المعاني والبيان والبديع، بدر الدين بن مالك، مصر – القاهرة، د. ط، ١٣٤١ هـ.

٣٤. المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٩ م.

٣٥. معجم المصطلحات البلاغيّة وتطوّرها، د. أحمد مطلوب، مطبعة المجمع العلميّ العراقيّ، د. ط، ١٩٨٣ م.

٣٦. معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب، مجدي وهبه، كامل المهندس، طبع في لبنان، د.ط، ١٩٧٩ م.

٣٧. مفتاح العلوم، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر بن محمّد بن علي السكاكيّ(ت٦٢٦هـ)، تحقيق: أكرم عثمان يوسف، طبع بمطبعة دار الرسالة، بغداد، ط١، ١٤٠٠ هـ– ١٩٨١ م.

٣٨. من بلاغة القرآن، محمّد الخضر حسين، مطبعة علي التونسيّ، مصر، ط٢، ١٩٨٥ م.

٣٩. مُنية المُريد، الشهيد الثاني زين الدِّين العامليّ(ت٩٦٦هـ)، مؤسسة فرنكلين المساهمة للطباعة والنشر، بيروت، د. ط، ١٩٥٩ م.

٤٠. نظرة الإغريض في نصرة القريض، للمظفر بن الفضل العلويّ،

(ت٦٥٦هـ)، تحقيق: د. نهى عارف الحسن، دار صادر، بيروت، ط٢، ١٩٩٥م.

٤١. النكت في إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، علي بن عيسى الرماني(ت٣٨٤هـ)، تحقيق: محمد زغلول سلام، ومحمد خلف الله، دار المعارف، مصر، ط٢، ١٩٦٨م.

٤٢. الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي علي بن عبد العزيز الجرجانيّ(ت٣٦٦هـ)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، منشورات المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، د. ط، ١٩٦٦م.

## ثانيًا: الأطاريح

١. الاستعارة في التراث البلاغيّ النقديّ عند العرب، فاضل عبود خميس التميمي، أطروحة دكتوراه، كلية التربية/ الجامعة المستنصريّة، ١٤١٥هـ-١٩٩٥م.

٢. التشخيص في الشعر العباسي حتى نهاية القرن الرابع الهجري(دراسة نقديّة)، ثائر سمير حسن الشمري، أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية الآداب، ٢٠٠٤م.

## ثالثًا: الدوريّات

١. جماليّة النصِّ الأدبيّ في أسرار البلاغة(الصورة أنموذجًا)، د. عقيل جاسم دهش، مجلة مركز دراسات الكوفة، ع٢٢، ٢٠١٢م.

٢. في الاستعارة، أ.أ. رتشاردز، ترجمة: الدكتور ناصر حلاوي، مجلة كلية الآداب، جامعة البصرة، ع٩، السنة السابعة.