مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية

اسم المقال: خصائص الصورة الاستعارية عند الشريف الرضي
اسم الكاتب: الخير عامر رجب عبد الكريم
رابط ثابت: https://political-encyclopedia.org/library/9010
تاريخ الاسترداد: 2026/06/07 09:18 +03

الموسوعة السياسيّة هي مبادرة أكاديمية غير هادفة للربح، تساعد الباحثين والطلاب على الوصول واستخدام وبناء مجموعات أوسع من المحتوى العلمي العربي في مجال علم السياسة واستخدامها في الأرشيف الرقمي الموثوق به لإغناء المحتوى العربي على الإنترنت.
لمزيد من المعلومات حول الموسوعة السياسيّة - Encyclopedia Political، يرجى التواصل على info@political-encyclopedia.org

استخدامكم لأرشيف مكتبة الموسوعة السياسيّة - Encyclopedia Political يعني موافقتك على شروط وأحكام الاستخدام المتاحة على الموقع https://political-encyclopedia.org/terms-of-use

تم الحصول على هذا المقال من موقع مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية ورفده في مكتبة الموسوعة السياسيّة مستوفياً شروط حقوق الملكية الفكريّة ومتطلبات رخصة المشاع الإبداعي التي ينضوي المقال تحتها.

جامعة الشارقة
ملتقى الحضارات

مجلة جامعة الشارقة

دورية علمية محكمة

للعلوم الإنسانية والاجتماعية

عدد A

المجلد 16، العدد 2
ربيع الأول 1441 هـ / ديسمبر 2019 م

الترقيم الدولي المعياري للدوريات 1996-2339

ديسمبر 2019م **مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية** المجلد 16 العدد 2 (A)
https//:doi.org/10.36394/jhss/16/2A/1

خصائص الصورة الاستعارية عند الشريف الرضي

الخير عامر رجب عبد الكريم
كلية التربية - جامعة سبها
سبها - ليبيا

تاريخ الاستلام: 14-11-2017 **تاريخ القبول: 22-02-2018**

ملخص البحث:

استهللت هذا البحث بمقدمة وضحت فيها مشكلة البحث، ثم قسمت البحث إلى تمهيد وثلاثة مباحث، تناولت في التمهيد مفهوم الصورة وأهميتها، والمبحث الأول تناولت فيه مصادر الصورة الاستعارية، والمبحث الثاني تناولت فيه أنواع الصورة الاستعارية، والمبحث الثالث تناولت فيه وظائف الصورة الاستعارية، وأبرز الأدوات التي أسهمت في بناء الصورة وتشكيلها. وأخيراً انتهت الدراسة بخاتمة رُصِدَ فيها أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة.

الكلمات الدالة: الصورة الاستعارية، الشريف رضي.

المقدمة:

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين، وعلى آله وصحبه أجمعين، أما بعد:

فالصورة الشعرية تتضافر مع غيرها من الأدوات التعبيرية الأخرى في بناء القصيدة، ومنحها هويتها الشعرية، وأبعادها الجمالية، بيد أن الصورة الشعرية تستأثر بالمكانة الرفيعة التي لا ترقى إلى منزلتها الشامخة عناصر بناء الشعر الأخرى، فهي قلب القصيدة النابض بالفن، ومنبعها المتدفق بالإبداع، انطلاقاً من أن الصورة الشعرية هي أهم الركائز الأساسية في بناء الشعر.

لهذا آثر الباحث الكتابة في هذا الموضوع الموسوم بـ (خصائص الصورة الاستعارية عند الشريف الرضي)؛ لإبراز طريقة الشريف الرضي في التعامل مع الاستعارة بوصفها مكوناً مهماً من مكونات الصورة.

وتناوله في تمهيد وثلاثة مباحث، أما التمهيد فتناول فيه: الصورة مفهومها وأهميتها، والمبحث الأول تناول فيه مصادر الصورة الاستعارية، والمبحث الثاني أنواع الصورة الاستعارية، والمبحث الثالث وظيفة الصورة الاستعارية.

أما فيما يتعلق بالمنهج المتبع في هذا البحث فهو المنهج الوصفي التحليلي، معتمداً على بعض المصادر والمراجع الغنية بالمادة العلمية، ومن أهمها: حجازيات الشريف الرضي ونجدياته، إيمان عمران أبو دهيم، والصورة البيانية في شعر الشريف الرضي، محاسن إسماعيل باشري، وتكثيف الصورة الشعرية: تطبيق على أشعار الشريف الرضي، رياض القرشي، والصورة الفنية في شعر الشريف الرضي: دراسة بيانية تحليلية، عز الدين نايتي. واعتمدت في شرح وتفسير الغريب في شعر الشريف الرضي على معجم لسان العرب لابن منظور؛ لأنه يعد من أشمل وأكبر معا جم اللغة العربية.

وأرجو أن أكون قد وفقت في هذا الموضوع

التمهيد:

الصورة مفهومها وأهميتها:

لا يوجد تعريف محدد للصورة يمكن أن يطلق عليه تعريف جامع مانع، فقد تعددت تعريفات الصورة بسبب تعدد الرؤى واختلاف زوايا النظر إليها، تبعاً لاختلاف المذاهب النقدية ومدارس الشعر، فالكلاسيكيون، كما يقول سي دي لويس: «كانوا معرضين لأن يتحدثوا عن الصورة، وكأنها زينة وتزويق مثل ثمار (الكرز) اللذيذة الموضوعة بعناية فوق كيكة»(سيسل، 1982، ص 21)، وتمثل الصورة عند الرومانتيكيين «مشاعر وأفكار ذاتية، إذ يخلط الرومانتيكيون مشاعرهم بالصورة الشعرية، فيناظرون بين الطبيعة وحالتهم النفسية، ويرون الأشياء أشخاصاً تفكر، وتأسى، وتشاركهم عواطفهم» (هلال، 1973)، أما المدرسة الواقعية فإنها «تعرض صورها عرضاً لا يختلط بعواطف الشاعر؛ كي تعبر هذه الصور تعبيراً موضوعياً عن آراء الشاعر وعواطفه وأفكاره حتى يستشفها القارئ من خلال ذلك الوصف الموضوعي...كأنما هذه الصور مرآة تعكس جوهر الأشياء» (هلال 1973)، والصورة عند الرمزيين «يجب أن تبدأ من الأشياء المادية على أن يتجاوزها الشاعر ليعبر عن أثرها العميق في النفس ولا ترقى اللغة إلى التعبير عنها إلا عن طريق الإيحاء بالرمز المنوط بالحدس وفي هذه المناطق لا نعتد بالعالم الخارجي إلا بمقدار ما نتمثله ونتخذه منافذ للخلجات النفسية الدقيقة المستعصية على التعبير» (منذور، د.ت، ص 435).

ومهما يكن من أمر فإن الدراسة ستتبنى تعريف الصورة كما أورده جابر عصفور في قوله:» طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير، ولكن أياً كانت هذه الخصوصية أو ذاك التأثير، فإن الصورة لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته. إنها لا تغير إلا من طريقة عرضه، وكيفية تقديمه « (عصفور، 1983م، ص 392)، وقد ارتضت الدراسة هذا التعريف للصورة؛ لأن الصورة عنده عرض أسلوبي يحافظ على سلامة النص من التشويه، ويقدم المعنى بتعبير رتيب، وهي بعد طريقة لاستحداث خصوصية التأثير في ذهن المتلقي بمختلف وجوه الدلالة التي يستقيها من النص في منهج تقديمه، وكيفية تلقيه، وما يحدثه ذلك عنده من متعة ذهنية، أو تصور تخييلي نتيجة لهذا الغرض السليم.

ويكاد يجمع نقاد الشعر وعلماء الأدب، على اختلاف عصورهم وتباين لغاتهم، على مكانة الصورة وأهميتها في بناء النص الشعري، فالاستعارة عند أرسطو تعد أعظم الأساليب وآية الموهبة (أرسطو، 1967، ص128)، والتصوير في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب يكتسب أهمية كبيرة، فالجاحظ يرى أن الشعر «ضرب من النسج، وجنس من

التصوير» (الجاحظ، 1969م، 3/132). ويذهب غير واحد من نقادنا القدماء إلى أن الشعر «ما اشتمل على المثل السائر، والاستعارة الرائعة، والتشبيه الواقع، وما سوى ذلك فإنما لقائله فضل الوزن» (القيرواني، 1981، 1/122). أما عبد القاهر الجرجاني فقد أعلى من شأن التصوير في بناء الشعر، وتحدث عن دوره في تجديد المعنى، واعتمد عليه في المفاضلة بين الأشعار، فكان يردُّ كثيراً من ميزات الشعر إليه، ويقدم الشعر بما فيه من تصوير، وبلغ من احتفاله بالتصوير أن وقف معه يُنَظِّرُ ويُعَرِّفُ فيقول:»واعلمْ أنَّ قولَنا «الصورةُ»، إنما هو تمثيلٌ وقياسٌ لما نَعْلَمه بعقولنا على الذي نرَاه بأبصارنا، فلما رأَيْنا البَيْنونة بين آحادِ الأجناسِ تكونُ مِنْ جِهةَ الصورةِ، فكان تبين إنسانٍ مِنْ إنسانٍ وفرَسٍ من فرسٍ، بخصوصيةٍ تكونُ في صورةِ هذا لا تكونُ في صورةِ ذاك... ثم وجَدْنا بينَ المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونةً في عقولِنا وفَرْقاً، عَبَّرْنا عن ذلك الفرقِ وتلكَ البينونةِ بأَنْ قلْنا: لِلمعنى فيَ هذا صورةٌ غيرُ صورتِهِ في ذلك» (الجرجاني، 1992، ص 389)..

ويؤكد النقاد المحدثون على أن الصورة هي روح الشعر وجوهره وسر عظمته وحياته، فهذا سي دي لويس يرى أن الصورة هي المنبع الأساسي للشعر الخالص والمكون الثابت فيه، فالصورة عنده «ثابتة في كل القصائد، وكل قصيدة هي بحد ذاتها صورة، فالاتجاهات تأتي وتذهب، والأسلوب تغير، كما يتغير نمط الوزن، حتى الموضوع الجوهري يمكن أن يتغير بدون إدراك، ولكن المجاز، باقٍ كمبدأ للحياة في القصيدة، وكمقياس رئيس لمجد الشاعر» (سيسل، 1982، ص 20)، ويرى إحسان عباس أن الصورة في الشعر «هي التي تُميز شاعراً من آخر، كما أن طريقة استخدامها هي التي يختلف فيها الشاعر الحديث عن القديم...إنها هي عنان الشاعرية» (عباس، د.ت، ص 230)، ونكتفي بالنصين السابقين للدلالة على أهمية التصوير الفني في بناء الشعر عند النقاد المحدثين.

إن أهمية الصورة في بناء النص الشعري تعود إلى كونها أداة الشاعر الفنية التي يتوسل بها في صياغة تجربته الشعرية وتجسيد أفكاره وتشخيص عواطفه في شكل فني محسوس، فأفكار الشاعر وعواطفه تبقى جامدة لا قيمة لها ما لم تتبلور في صور شعرية تنقل الانفعال إلى الآخرين، وتثير فيهم أحاسيسه ومشاعره، كما يتمكن الشاعر بواسطة الصورة الشعرية من إعادة صياغة الواقع وتشكيله في صورة جديدة قد تفوق صورة الواقع الخارجي نفسه جمالاً وتأثيراً، ويلجأ الشاعر لإنجاز هذه المهمة إلى استثمار اللغة بما فيها من طاقات لبناء عالمه البديل عن العالم الموضوعي من خلال تجاوز حرفية اللغة المعيارية ووظيفتها النفعية (التوصيلية) إلى لغة المجاز (الصورة) ووظيفتها الفنية، فيعيد تشكيل الأشياء من حوله وفقاً لتصوراته وأحاسيسه ومشاعره، وبذلك فإن فاعلية الصورة الشعرية تأتي من قدرتها على الجمع بين الحقائق المتباعدة، واستحضار العلاقات

الطريفة بين الأشياء، وبقدر طرافة هذه العلاقات تتحقق فاعلية الصورة (الصائغ، 2003، ص 27)، ذلك أن أقوى الصور كما يقول أندريه بريتون هي «تلك التي تقدم أعلى درجات الاعتباطية» (كوهن، 2000، ص 331).

المبحث الأول: مصادر الصورة الاستعارية.

مهما يكن من تفرد الشاعر في إبداعه، فإنه لا يمكن إلا أن يكون ابن زمانه وبيئته، يغترف منها أفكاره ومعانيه، وينحت لغته ويتصيد صوره، فهو لا يستطيع أن يتخلص من مخزونه المعنوي الذي هو في النهاية حصيلة تجاربه في الحياة، فالذي «يحدث أن الشاعر يستثير هذه المادة في الهيئة التي يختارها، وتعبر عن نفسيته من خلال استدعائها من مخزون ذاكرته، بحيث تشكل هذه النهاية معادلاً مساوقاً لتجربه الشعرية» (الشناوي، د ت، ص 59).

والشريف الرضي شاعر عباسي مقرب من سدة الحكم، في مجتمع تقوم الحياة فيه على الصراع وخاصة أنه كان مقرب من الحكام والخلفاء ؛ لذلك كثر حساده ومن يكنون له العداء، وبين أولئك عاش الشريف الرضي الإنسان والشاعر بملامحه النفسية والجسدية والأدبية «فالشاعر لم يكن ينطق من فراغ، وإن كان ينقل بصوره الجمالية كل ما يقع تحت حواسه، لهذا قال القدماء:(الشعر ديوان العرب) ففيه أيامهم وأخبارهم وعاداتهم... فشعرها صورة لحياة القوم وفي الوقت نفسه يدل على إبداع ذاتي لشاعر ما»(جمعة، د ت، ص 5) ولا يمكن أن تنشأ الصورة من العدم لذلك قال ابن طباطبا:» واعْلَمْ أنَّ العَرَب أودَعَتْ أشعَارَهَا من الأوصَافِ والتَّشْبيهاتِ والحِكَم مَا أحاطَتْ بِهِ مَعْرفتها، وَأدْرَكَهُ عِيانُها، ومَرَّتْ بِهِ تَجَارِبُها، وهم أهْلُ وَبَرٍ، صُحُونهم البَوَادي وسُقوفهم السَّماءُ فليسَتْ تَعْدُو أوْصَافُهُم مَا رَأوْهُ منهُمَا وَفِيهِمَا، وَفِي كلِّ واحدةٍ مِنْهُمَا فِي فُصُول الزَّمان على اختلافِهَا من شِتَاءٍ، ورَبيعٍ، وصَيْفٍ، وخَريفٍ، من ماءٍ، وهَوَاءٍ، ونارٍ، وجَبَلٍ، ونَبَاتٍ، وحَيَوانٍ، وجَمَادٍ، ونَاطِقٍ، وصَامِتٍ، ومُتَحرِّكٍ، وسَاكنٍ، وكلَّ مُتَوَلِّدٍ من وَقْتِ نُشُوئه، وَفِي حَالِ نُمُوِّه إلَى حَال النِّهايَة»(العلوي، د ت، ص 15)، ولئن كنا نتحمس لأهمية البيئة الطبيعية في إنتاج الصورة، فإننا نرى أن البيئة الاجتماعية والبيئة النفسية لا تقلان شأناً عنها في ذلك، والمعول عليه في المقام الأول في خلق الصورة الفنية هو استجابة خيال الشاعر ووجدانه ومدى استيعاب الشاعر ووعيه للمشهد الواقعي، إذ «الصورة الشعرية تحتاج - فضلاً عن الحس الظاهر- إلى نشاط داخلي يساعد الشاعر على إدراك ظواهر الأشياء وبواطنها، لتحويلها إلى صورة واعية تحمل في ثنايا حسيتها أفكاراً وخواطر، وتعكس في الوقت نفسه حالة نفسية وجدانية، وإدراكاً ذهنياً؛ لأن التصوير في الشعر هو عملية ضبط للوجود الظاهر والوجود الباطن»(المختاري، د ت، ص 125).

ومن أهم المصادر التي استقى منها الرضي صوره الاستعارية:

1. الطبيعة:

الطبيعة هي ذلك الكتاب المفتوح، الذي لا يفتأ الإنسان يُرْجع البصر فيه ويعمل الفكر ما تعاقب الليل والنهار، وإلى أن ينقضي العمر، يظل الإنسان يتأمل صور ذلك الكتاب الجميل ولما يفرغ منه، ويظل تلميذاً صغيراً في مدرسة الطبيعة الكبيرة بأرضها وسمائها وجمادها، وحيوانها، وجبالها وأنهارها، وقد كانت حياة الشريف الرضي مزيجاً من البداوة والحضارة، حضارة المدينة وما فيها من دور وحدائق وأسواق نشطة، وبداوة لما قامت عليه حياة العرب من صراع وثأر وتحالف قبلي.

وقد أفاد الشريف الرضي من الطبيعة نباتاً وحيواناً وجماداً في رسم صوره، والتعبير عن مشاعره وأحاسيسه بواسطتها، ومن مظاهرها في شعره:

أ. النبات:

اهتم الشاعر بعناصر الطبيعة النباتية بأشجارها وأزهارها ورياضها، كما في قوله [من مجزوء الوافر](الرضي، 1999م، 2/315):

قَرِيرُ العَيْنِ بِالأَحْبَا بِ أَرْعَى رَوْضَةَ الحُلُمِ

وقوله [من الطويل](الرضي، 1999م، 2/ 196):

وَيا بَانَةَ الوَادِي أدَمعيَ في الهَوَى أَبَرُّ حَيَّاً أَمْ مَا سَقَاكِ مِنَ الوَبْلِ

أما إذا أراد النيل من أعدائه فإنه يصف قومه بالأسود التي لا تخشى الموت، ثم يوظف المران وهي الرماح التي تصنع من الأشجار والحنظل لتصوير شجاعة قومه وبأسهم،وذلك في قوله [من الكامل](الرضي، 1999م، 2/434):

آسَادُ حَرْبٍ لا يُنَهنِهُها الرَّدى تَحْتَ الظُّبَى وَأَسِنَّةِ المُرَّانِ[1]

ب. الحيوان:

يشكل الحيوان مصدراً ثرًّا لإنتاج الصورة الفنية في شعر الشريف الرضي، ويستحوذ الأسد على المنزلة العليا من حيث التردد والحضور، حيث يشكل هذا الحيوان رمزاً لجملة من القيم الاجتماعية والنفسية المرموقة، ويرتبط في المقام الأول بقيمة الشجاعة والإقدام،

(1) ينهنه: يزجر، ويكف، الظبى: مفردها الظبة وهي حد السيف وطرفه، المُرَّان: الرماح الصلبة.

وهو مع غيره من صور الطيور الجارحة يكشف عن طبيعة شعر الشريف الرضي، وقد استحوذ الأسد في الوجدان الجمعي على معاني القوة حتى ابتذلت صورته بفعل التكرار، وإن كان الرضي بمنأى عن هذا الوصف؛"لأنه لا يمتنع أن يسبق الأوّل إلى تشبيه لطيفُ بحسن تأمّله وحِدّة خاطره، ثم يَشيع ويتَّسع، ويُذكَر ويُشْهَر حتى يخرج إلى حد المبتذَل، وإلى المشترَك في أصله، وحتى يجري مع دقة تفصيل فيه مجرى المجمل الذي تقوله الوليدة الصغيرة والعجوزة الوَرْهاء" (الجرجاني، د ت، ص189).

وقد استعار الشريف الرضي في بعض قصائده صورة الأسد للفارس الشجاع، وغالباً ما ترد في السياق الحربي أو في أجواء لا تخلو من شجاعة وإقدام، ومثال ذلك قوله [من الرجز] (الرضي، 1999، 1/221):

خَمَايِصاً تُحَاضِرُ الذِّيابَا يحملن أسداً في الوغى غضابا[1]

أراد الشاعر أن يعبر عن شجاعة فرسان قومه وشدة بأسهم فشبههم بالأسود؛ ليلقي في نفس المتلقي ما يمكن أن تشع به صورة الأسد من إيحاءات تحمل معاني البطش والقوة وشرف النفس وعظيم الاقتدار وغيرها من المعاني التي أشار إليها عبد القاهر الجرجاني بقوله:"ومعلومٌ أنك أفدت بهذه الاستعارة ما لولاها لم يحصل لك، وهو المبالغة في وصف المقصود بالشجاعة، وإيقاعُك منه في نفس السامع صورة الأسد في بطشه وإقدامه وبأسه وشدّته، وسائر المعاني المركوزة في طبيعته، مما يعود إلى الجرأة" (الجرجاني، د.ت، ص 33)، فالأسد يعد في نظر العربي رمزاً جامعاً لكل معاني القوة والهيبة والسمو.

ومن الاستعارات التي وظف فيها الشريف الرضي الطير قوله [من الطويل](الرضي، 1999م، 1/657):

وَلَمَّا تَوَاقَفْنَا ذَهَلْتُ وَلَمْ يَجِنْ لِطَيْرِ قُلُوبِ العَاشِقِينَ وُقُوعُ

ومنها قوله [من الطويل](الرضي، 1999م، 1/658):

يَكَادُ غُرَابُ اللَّيْلِ عِنْدَ حَدِيثِنَا يَطِيْرُ ارْتِيَاحَاً وَهوَ فِي الوَكْرِ وَاقِعُ

وقوله [من الكامل](الرضي، 1999م، 2/434):

وَإِذَا رَأَيْتَهُمُ عَلى سَرَوَاتِهَا أَبْصَرْتَ عِقْبَاناً عَلى عِقْبَانِ[2]

(1) خمائص: جمع خميص وهو من الخيل الضامر البطن. تحاضر: تغالب في الحُضْر، وهو السرعة في السير.

(2) سروات الخيل: ظهورها.

ج. الجماد:

تكتسي الطبيعة الجامدة أهمية كبيرة في إنتاج الصورة عند الرضي، ومن صور الطبيعة في شعر الرضي صورة الريح، في قوله [من البسيط](الرضي، 1999م، 2/232):

وَأمسَتِ الرُّيح كالغَيرَى تُجَاذِبُنَا عَلَى الكَثِيبِ فُضُولَ الرَّيطِ وَاللُّمَمِ[1]

فالريح تتحول إلى امرأة غيور تسعى للتفريق بين الشاعر ومحبوبته، فتشد الفضول من أطراف ثيابها، وتسل الخصلات الشاردة من شعرها (انظر:أبو دهيم، 2001م، ص 56، 57).

ومن الجمادات التي وظفها الشاعر الرماح، في قوله [من الطويل](الرضي، 1999م، 2/200):

إِذَا جَرّ أَذْيَالَ العَوَالِي لِمَعْرَكٍ فَإِنَّ جَلَابِيْبَ التُّرَابِ ذُيُولُ

يصور الشاعر الرماح، وهي ترتدي ثياباً لها ذيول يجرها صاحبها.

وإذا كانت الرماح تجر أذيالها غروراً وخيلاء – في إشارة إلى علو صاحبها- فهو في الصورة التالية يعانق السيوف، ويقبل السهام في إشارة إلى قوته وشجاعته، على نحو قوله(الرضي،1999م، 2/285):

أَمَا عَانَقَتْنِي صُدُورَ السُّيُوفِ أَمَا قَبَّلَتْنِي نُصُولَ السِّهَامِ

وقد صور الشاعر بعض الجمادات تبكي على المرثي، وتذرف الدموع، وتلبس الحداد، وتجلى ذلك في رثائه لقاضي القضاة ابن معروف، يقول [من الطويل](الرضي،1999م، 1/645):

وَقَلّ لِقَبْرٍ أَنْتَ سِرُّ ضَمِيرُهُ بُكَاءُ الغَوَادي كلّ يَوْمٍ بأَرْبَعِ

وقوله [من الكامل](الرضي، 1999م، 1/521):

بَكَرَتْ عَلَيْكَ سَحَابَةٌ نَفَّاحَةٌ تُلْقي زَلازِلَهَا عَلى الأَقْطَارِ

شَهَّاقةٌ أَسَفاً عَلَيْكَ بِرَعْدِها طَوراً وَبَاكِيَةً بِعَذْبِ قِطَارِ

(1) الكثيب: تل الرمل، الريط: كل ملاءة من نسج واحد وقطعة واحدة، اللمم: مفردها اللمة، وهو الشعر المجاوز لشحمة الأذن.

وقوله أيضاً [من الكامل](الرضي،1999م، 1/70):

قبرٌ تَشَبَّثَ بِالنَّسِيمِ تُرَابُهُ دُونَ القُبُورِ، وَعَقَّل الأَنْوَاءَ

مُتَهَلِّلُ الجَنَبَاتِ تَضْحَكُ أَرْضُهُ فَكَأنّ بَينَ فُرُوجِهِ الجَوْزَاءَ

وَتَظُنّ كُلَّ غَمَامَةٍ وَقَفَتْ بِهِ تَبْكِي عَلَيْهِ تَوَدُّداً وَوَلاءَ

فالشاعر هنا – كما في الأمثلة السابقة – يجسم الحسي، فتراب القبر تشبث بالنسيم، وعقل الأنواء، والقبر مشرق الجوانب تضحك أرضه فرحاً بوجوده فيها، وكأن هذا القبر يضم بين فروجه الجوزاء بما فيها من نجوم، فتظن كل غمامة تبكي على صاحب هذا القبر تودداً، وهي صورة مبنية على الافتراض والظن؛ لذلك استعمل الشاعر معها فعل الظن.

2. توظيف الأمثال:

ونجد هذا في الاستعارة التمثيلية، وهي أدق أنواع الاستعارات وأقواها تأثيراً وإيحاءً، وتُعَرّف بأنها:"التركيب المستعمل في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي"(شادي، 2011م، ص 356) فهي عبارة عن استعارة صورة مركبة لمعنى مركب، ويشترط في الاستعارة التمثيلية ألا يرد للحالة المشبهة ذكر، فإذا ورد ذكر المشبه كان تشبيهاً تمثيلياً لا استعارة، وقد استعمل الشريف الرضي هذا النوع من الاستعارة في بناء صوره الشعرية، بيد أن حضورها لا يرقى في شعره إلى مستوى حضور الاستعارة المفردة، ومن أمثلة الاستعارات التمثيلية التي لم تقم على أمثال قوله [من البسيط](الرضي، 1999م، 2/188):

كَمْ أَنْزَلَ الدَّهْرُ مِن عَلْيَاءَ شَاهِقَةٍ وَشَالَ مِن قَعْرِ نَائِي الغَوْرِ مِنْهَالِ[1]

شبه الشاعر انقلاب أحوال الناس من الأحسن إلى الأسوأ، بصورة من أنزل من أعلى جبل شاهق إلى أسفله، ومن الأسوأ إلى الأحسن بصورة من انتشل من قعر ماء غائر إلى خارجه، ثم استعار التركيب الدال على المشبه به للمشبه على سبيل الاستعارة التمثيلية، فأخرج المعقول في هيئة المحسوس، وجاءت الصورة موحية مؤثرة، ولا يمتنع وجود الاستعارة المفردة في أحد عناصر الاستعارة التمثيلية، كالدهر هنا، فإنه استعارة مكنية بقرينة إسناد الإنزال للناس المفهوم من السياق، وفي هذا كثافة تصويرية دالة على عمق إحساس الشاعر بما أصاب غيره.

(1) شال: رفع، الغور: الماء الغائر.

وأكثر الاستعارات التمثيلية تقوم في بنائها على الأمثال التي تجري على ألسنة الناس، وهذا الأمر «لا يفقدها جدتها، وطرافتها، وتأثيرها، ولا يحول بينها وبين أن تحمل أدق ملابسات النفس المعبرة، وفرديتها، ومشاعرها الذاتية في لحظتها الخاصة»(أبو موسى، 2006، ص 238) ومن أمثلة ذلك قوله [من البسيط](الرضي، 1999م، 1/111):

لا تَصْحَبِ الدَّهر إلاّ غيرَ مُنتَظِرٍ فَالهَمُّ يَطْرُدُهُ قَرْعُ الظَّنَابِيبِ[1]

«وقالوا: قرع فلان ظنابيب الأمر،إذا أرادوا أنه قد ذلل منه عسره، وسهل صعبه، وقالوا: قرع فلان لهذا الأمر ظنابيبه، إذا قصدوا أنه تهيأ له ووجد فيه ولم يفتر عزمه عنه»(عبد الحميد، 1/103).

وقد استحضر المثل العربي «قرع له ظنبوبه»(الميداني، 2/93)، والمقصود في المثل «إذا جد فيه ولم يفتر، أي إذا أتانا مستغيثاً كانت إغاثته الجد في نصرته»(المصدر نفسه، 2/93).

ذكر الشريف الرضي في هذا البيت أسلوب النهي في صحبة الدهر؛ لأن الدهر ليس له صاحب، وذكر الرضي إذا قصد أمراً تهيأ له وجد فيه، وهو نفس معنى المثل في الإغاثة بالجد وعدم الفتور في تقديم المساعدة، والمثل يؤكد صدق أقوال الشاعر في هذا الموضوع.

ومن الاستعارات التمثيلية ما قام على مَثَل بعبارته المعروفة في كتب الأمثال، كما في قوله [من البسيط](الرضي، 1999م، 1/156):

أَتَيْتَ تَحْتَلِبُ الأَيَّامَ أَشْطُرَهَا فَكُلُّ حَادِثَةٍ مَنزُوحَةُ الحَلَبِ[2]

ذكر الشاعر في هذا الموضع الحلب، مثل حلب فلان الدهر، يريد أنه عرف خيره وشره، وجرب ألوان الحياة، وقد جاء استحضار المثل العربي «حلب الدهر أشطره»(الميداني، 1/195).

وهذا المثل يضرب في الشخص صاحب الخبرة في الحياة، والذي ذاق حلوها ومرها، وهذا المثل يدل على الشخص الذي لديه القدرة على التعامل مع حوادث الدهر التي يعرفها، والرضي قصد الفكرة نفسها.

(1) الظنابيب: جمع ظُنبوب، وأصله حرف عظم الساق، كنَّوا به عن الجد والاجتهاد.

(2) تحتلب الأيام أشطرها: تجرب خيرها وشرها، منزوحة: من نزحت البئر، قل ماؤها أو نفد.

وقوله [من البسيط](الرضي، 1999م، 1/112):

وَعَدْتَ يَا دَهْرُ شَيْئَاً بِتُّ أَرْقُبُهُ وَمَا أَرَى مِنْكَ إِلَّا وَعْدَ عُرْقُوبِ

يرى الشاعر في هذا البيت حالة غريبة في إخلاف الوعود، وهو يذكر الدهر وأنه يراقبه، أي يتوقع حصوله، ولكن هذا الانتظار في توقع حصول هذا الشيء إنما يكون كوعد «عرقوب»[1]، وجاء تضمين المثل العربي «مواعيد عرقوب»(الميداني، 2/311).

نلمس في هذا البيت تناص واضح عن المثل العربي، حيث ضمن الشريف الرضي معنى المثل في داخل البيت، وأراد أن الدهر يخلف مواعيده مثله في ذلك مثل عرقوب، الذي عُرِف عنه بإخلاف المواعيد، فالمعنى في البيت مأخوذ من معنى المثل.

3. أجواء الحرب والقتال:

من الملاحظ على استعارات الشريف الرضي أنه استقى بعضها من الأجواء الحربية. ولعل هذا ما يبرر ما تضمنتها من ألفاظ (السلاح، والموت). ومن تلك الاستعارات قوله [من البسيط](الرضي، 1999م، 2/158):

يَمشِي الحُسَامُ بِكَفِّي فِي رُؤُوسِهِمُ وَيَخْرُقُ الرُّمْحُ مَا تَعْيَا بِهِ الفُتُلُ[2]

هذا ضرب من الخيال ولكن الشاعر استطاع ببراعته الفنية أن يجسم الجماد (السيف) ويعطيه صورة مشخصة (إنسان) حذفه، وأبقى لازمة من لوازمه تدل عليه (المشي).

في حين يبدو الرمح إنساناً ثملاً، منتشياً بالنصر الذي تحقق. على نحو قوله [من المتقارب](الرضي، 1999م، 1/88):

إِلَى أَنْ ظَفِرْنَا بِكَأسِ النَّجِيـ عِ، فَالرُّمْحُ يَشْرَبُ حَتَّى انتَشَى[3]

وإذا كانت الرماح ثملة في الصورة السابقة، فهي في الصورة التالية صرعى بدمائها، بعد أن ظفر بها والده حيث يقول [من الكامل](الرضي، 1999م، 2/439):

(1) عرقوب: جاهلي، يضرب به المثل في إخلاف المواعيد. قيل: هو ابن سعد ابن زيد مناة بن تميم، وقيل: هو من الأوس أو الخزرج، قيل: من أهل خيبر أو المدينة. تحكي عنه أخبار، منها أنه وعد أخاه بطلع نخلة، فلما أطلعت قال دعها حتى تبلح، فلما أبلحت قال دعها حتى ترطب، فلما أرطبت قطفها ولم يعط أخاه شيئا، (الأعلام، 2002م، 4/225).

(2) الفُتُل: مفردها فتيل، وهو ما يوضع في جرح الجريح.

(3) النجيع: الدم الذي يضرب لونه إلى السواد، انتشى: من النشوة، وهي لذة السُّكر.

لَيْثٌ بِهِ سَفَكَ الطَّعانُ دَمَ القَنا بِدِمَاءِ أَهْلِ الشِّرْكِ وَالطُّغْيَانِ

وسعى الشاعر إلى المكانة الرفيعة، محفوف بالظفر، أو الموت الذي صوّره بإنسان يقتل ويبطش. على نحو قوله [من المنسرح](الرضي، 1999م، 2/455):

لَأَبْلُغُ العِزَّ أَوْ يُقَالُ فَتَىً جَنَتْ عَلَيهِ يَدُ الرَّدَى وَجَنَى

وفي تغليب صورة الموت عند الشاعر؛ إشارة على إخفاق مسعاه. إذ يقول [من المتقارب](الرضي، 1999م، 1/89):

أَثَرْنَا عَلَيْهَا صُدُورَ الرِّمَا حِ يَمْرَحُ فِي ظِلِّهِنَّ الرَّدَى

فقد أضفى الشاعر على الموت، صفة سمت به إلى مرتبة التجسيد عندما جعله يمرح جذلاً في ظل الرماح التي لم تغن عن صاحبها شيئاً.

المبحث الثاني: أنواع الصورة الاستعارية

تعد الاستعارة أبرز طرق التصوير الشعري القائم على التخييل، فهي الأداة الجوهرية التي تمنح النص الشعري القدر الأكبر من شعريته؛ وذلك لما تتميز به من قدرة على تفجير الطاقات الكامنة في مفردات اللغة وتشكيل علاقات جديدة تتحرر فيها المفردات من إطاراتها اللغوية الضيقة ومعانيها التقريرية المباشرة، إلى إطارات رحبة تقوم على الجمع بين الأشياء المتباعدة التي يثير الجمع بينها شعوراً بالدهشة والطرافة لدى المتلقي لمخالفتها الاختيار المتوقع، ومن خصائصها التي تمتاز بها « أنَّها تُعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ... فإنك لترى بها الجمادَ حيًّا ناطقاً، والأعجمَ فصيحاً، والأجسامَ الخُرسَ مُبينةً، والمعاني الخفيَّة باديةً جليَّة» (الجرجاني، د.ت، ص 43).

والاستعارة في اللغة مأخوذة من العارية، فهي من قولهم: استعار الشيء إذا طلبه عارية (ابن منظور، د.ت)، وفي اصطلاح البلاغيين هي استعمال اللفظ في غير ما وضع له في الأصل لعلاقة (المشابهة) بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه، مع (قرينة) صارفة عن إرادة المعنى الأصلي، فاللفظ في الاستعارة ينتقل من مجال استعماله الأصلي إلى مجال آخر غير مألوف كأنه العارية، وهو ما عبر عنه عبد القاهر الجرجاني بقوله:» اعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون للَّفظ أصلٌ في الوضع اللغوي معروفٌ تدلُّ الشواهد على أنه اخْتُصَّ به حين وُضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلاً غيرَ لازم، فيكون هناك كالعارِيَّة»(الجرجاني، د.ت، ص 30)، فالكلمات في الاستعارة تتجاوز دلالاتُها الحرفية بما يتم لها من نقل إلى غير

مجالها المألوف، وفق أساس من المشابهة بين الطرفين، وهو ما حدده القاضي الجرجاني بقوله:»وإنما الاستعارةُ ما اكتُفِي فيها بالاسم المستعار عن الأصل، ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها. وملاكُها تقريب الشَّبَه، ومناسبةُ المستعار له للمستعار منه، وامتزاجُ اللفظ بالمعنى؛ حتى لا يوجد بينهما منافرة، ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الآخر» (الجرجاني، 2006، ص 41).

والاستعارة أعمق من التشبيه في التصوير الشعري؛ يتحقق في الاستعارة من تناسي التشبيه ودعوى اتحاد الطرفين أو إحلال أحدهما محل الآخر، فالاستعارة تتميز عن التشبيه بقدرتها على التخييل ونفاذها إلى الصلات الخفية والجوهرية بين الأشياء، وهي أكثر إيجازاً من التشبيه لاعتمادها على حذف أحد الطرفين، بيد أن حذف أحد طرفي التشبيه لا يعني إهماله والاستغناء عنه، فهو حاضر في غيابه؛ لأنه يثير قدراً من التداعي في ذهن المتلقي لتحديده وإدراك خيوط العلاقة التي تجمع بينه وبين الطرف الطرف المذكور.

والاستعارة من أكثر الفنون البيانية التي اتكأ عليها الرضي في بناء صوره الشعرية، فإنها من الأهمية بمكان في الكشف عن نظرة شاعرنا للكون وفلسفته في الحياة، وبيان مقدرته على التخييل والتعبير عن أفكاره وأحاسيسه التي تعجز اللغة العادية عن التعبير عنها.

وفيما يلي ستركز الدراسة على نوعي الاستعارة الرئيسيين (التصريحية والمكنية)؛لاستجلاء مظاهرهما في شعر شاعرنا، ورصد مميزاتهما الأسلوبية.

أولاً: الاستعارة التصريحية.

وهي تقوم على إضمار المشبه على مستوى المقولة اللغوية والتصريح بالمشبه به، أو كما يقول عبد القاهر:»أن تريد تشبيه الشيء بالشيء فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره وتجيء إلى اسم المشبه به، فتعيره المشبه، وتجريه عليه» (الجرجاني، 2006، ص 67). ومن تتبع الصور الاستعارية في شعر الرضي توصلت الدراسة إلى أن الاستعارة التصريحية أقل حضوراً من الاستعارة المكنية، ومن أمثلتها في شعره قوله [من الكامل] (الرضي، 1999، 1/400):

قل للعدى إن بت أوقد نارها مَا بَيْنَنَا أَبَداً، إذا لَمْ تَخْمَدِ

لقد استعار الشاعر النار للحرب على سبيل الاستعارة التصريحية، بجامع الإفناء والإهلاك في كل، فانتقلت الحرب من حقلها الذهني المجرد وتجسدت في صورة محسوسة كأن العين تراها، وبذلك تقترب من فهم المتلقي وإدراكه؛ لأن»أُنْس النفوس موقوفٌ على

أن تُخرجها من خفيٍّ إلى جليٍّ، وتأتيها بصريح بعد مكنيٍّ...نحو أن تنقُلها عن العقل إلى الإحساس وعما يُعلَم بالفكر إلى ما يُعلم بالاضطرار والطبع» (الجرجاني، د.ت، ص 121).

ويبدو أن استعارة النار للتعبير عن الحرب عائد إلى ما في النار من خصائص الحرب، فالنار تشتعل بفعل فاعل، وتبدأ بشرارة صغيرة ثم تستعر فيتسع نطاقها وتأتي على ما حولها فتلتهمه، وكلما ازداد حطبها ازدادت اشتعالاً وتوهجاً، فهي تضيء من جانب وتدمر من جانب آخر، وكذلك هي الحرب لا تشتعل من تلقاء نفسها، بل لابد من أسباب لاشتعالها، وهي في بدايتها محدودة النطاق، ثم تتمدد ويتسع نطاقها، وتتعاظم أخطارها، فتبتلع الفرسان المتحاربين مثل ابتلاع النار للحطب، وهي تقوم بدور إيجابي فترفع من شأن المنتصر، وتعلي مكانته وتكسبه الغنائم، كما تمارس فاعليتها التدميرية في جانب الطرف المنهزم، فتحط من شأنه ومكانته، وتفقده الفرسان وتسلبه الأموال.

ومن أبرز خصائص الاستعارة التصريحية في شعر الرضي أنها تأتي في الغالب الأعم مقيدة بالتجريد أو بالترشيح [1] وهو ما يوجه نظر المتلقي إلى مواطن التشابه من ناحية، ويبعد الصورة عن الغموض من ناحية أخرى؛ وذلك لما للمتعلقات من أثر في وضوح الصورة وتخليصها من الإبهام والغموض، ومن أمثلة الاستعارة التصريحية المجردة قوله [من البسيط] (الرضي، 1999، 1/ 491):

شِيمي لحاظَكِ عَنّا ظَبيَةَ الخَمَرِ لَيسَ الصِّبا اليَوْمَ من شأني وَلا وَطَرِي[2]

استعار الشاعر صورة الظبية للتعبير عن جمال المحبوبة التي يحبها ويعشقها، ثم عمد إلى تجريد الصورة فذكر إلى جانب المستعار منه (الظبية) بعضاً من اللوازم التي تلائم المستعار له (المحبوبة)، وتدل عليه، وهي (اللحظ)، ومع أن التجريد يعكس رغبة الشاعر في إبراز صورة المستعار له، ويزيد من حضوره في الكلام إلا أنه يحصر العلاقة بين طرفي الصورة في عملية التماثل، ويعمل على الحد من توحدهما، وبذلك يقتربان من مربع التشبيه؛ لأن»متعلقات المستعار له ترجعنا إلى نقطة الانطلاق بعد أن يتجاوز بنا المستعار حد الحقيقة» (الطرابلسي، 1981، ص 164). ولعل داعي الغزل بمحبوبته هو الذي حداه إلى هذا التجريد.

ومن أمثلة الاستعارة التصريحية المرشحة قوله [من البسيط] (الرضي، 1999، 2/93):

(1) الاستعارة المقيدة بالتجريد: هي التي يذكر معها ملائمات المشبه (المستعار له)، أما الاستعارة المقيدة بالترشيح فهي التي يذكر معها ما يلائم المشبه به (المستعار منه) (مطلوب، 1996، ص 104).

(2) شيمي: أغمدي. الخمر: ما واراك من شجر وغيره. الوطر: الغاية والهدف.

يا ظبية البان ترعى في خمائله ليهنك اليوم أن القلب مرعاك[1]

فالشاعر في الصورة السابقة لم يكتف بإظهار المستعار منه (الظبية) وإخفاء المستعار له (المحبوبة) في نسيج استعارة تصريحية تشير إلى حالة الحب والعشق الذي يكنه للمحبوبة، ولكنه استطرد، فذكر شيئاً من متعلقات المستعار منه، والمتمثلة في الجملة الفعلية (ترعى في خمائله) فأدخل الصورة بذلك في باب الترشيح محققاً لها قدراً عالياً من الروعة والفن، وذلك لأن الترشيح»أبلغ من التجريد والإطلاق؛ لاشتماله على تحقيق المبالغة في الاستعارة، ولهذا كان مبنى الترشيح على أساس تناسي التشبيه والتصميم على إنكاره» (عتيق، 1985، ص 191).

وقد كان من عادة العرب أنهم إذا بالغوا في صفة الشيء بالقوة أو بالحسن أو غيرهما جعلوه من الجن كأنه خارج عن حدّ اقتدار الآدميين، كما في قوله [من الرجز] (الرضي، 1999، 2/ 236):

جِنٌّ، إذا تَعَانَقَ ال أبْطَالُ بِالبِيضِ الخُذُمْ[2]

أراد الشاعر أن يبالغ في تصوير شجاعة قومه وقدرتهم الحربية العالية، فوصفهم بأنهم من الجن عند مقارعتهم الأبطال وتلاقيهم لهم، على سبيل الاستعارة التصريحية.

ثانياً: الاستعارة المكنية:

وفي هذا النوع من الاستعارة «يُضْمَر التشبيه في النفس فلا يصرح بشيء من أركانه سوى لفظ المشبه، ويدل عليه بأن يثبت للمشبه أمر مختص بالمشبه به» (القزويني، 1993، 5/123)،فالاستعارة المكنية تختلف عن التصريحية بإقصاء المستعار منه والاكتفاء بذكر ما يلائمه، وقد فرق عبد القاهر بينهما بقوله:»فليسا سواءً وذاك أنك في الأول تجعل الشيء الشيء ليس به، وفي الثاني تجعل للشيء الشيء ليس له»(الجرجاني، 1992، ص 67)، وقد أدى إخفاء لفظ المستعار منه، وحلول بعض متعلقاته محله إلى إنتاج علاقة جديدة بين طرفي الصورة قائمة على اختزال المسافة بينهما، وتحقيق درجة من التماهي.

وباستقراء التصوير الاستعاري في شعر الرضي تلاحظ الدراسة أن الاستعارة المكنية أكثر حضوراً من الاستعارة التصريحية، فقد بلغت نسبة حضور الاستعارة المكنية في شعره 65.8%، أما الاستعارة التصريحية فقد بلغت 34.2%، ولا غرابة في هذا فالاستعارة المكنية هي روح الشعر وجوهره، وهي معين الشاعر الذي يستمد منه طاقات الجمال

(1) الخمائل: مفردها خميلة وهي الشجرة الوارفة الظلال.

(2) البيض: السيوف. الخُذُم: من الخذم وهو سرعة القطع.

وإيماءات الفن، فيجسم بواسطتها المعنويات في هيئات محسوسة، ويضفي اللوازم الإنسانية على الأشياء من حوله، ويبرز مميزات في الصورة تعجز الاستعارة التصريحية عن إبرازها، ففي قوله [من الكامل](الرضي، 1999، 1/520):

عضت ببازلها المنون ولم تزل تَقْرُو طَرِيقَ النِّاب بالأظفَارِ[1]

استعار الشاعر للمنون (المستعار له) الناقة التي بلغ سنها التاسعة (المستعار منه) ولكنه حذفه وذكر شيء من لوازمه التي تختص به (عضت) فغادرت المنون في الصورة حقلها المعنوي المجرد لتغدو في ضوء الاستعارة المكنية كائنات وحشية مخيفة للتعبير عن الحزن والأسى، وما صار إليه المُرْثَى، وقد أضفى ترشيح الاستعارة بذكر ما يلائم المستعار منه (عضت) على الصورة عمقاً في التخييل ومزيداً من الادعاء وتناسي التشبيه.

وبقدر ما يكون التماهي بين الأشياء المتباعدة منسجماً مع السياق الشعري ومتفاعلاً مع التجربة الشعورية للشاعر، فإن الاستعارة المكنية تكتسب من الطرافة والثراء الفني ما يجعلها أكثر ابتعاداً عن سطحية المباشرة وأشد تلبساً بروح الشعر وغموضه، بحيث «لا يمكن فهمها إلا بتقدير تفاعل الذات الشاعرة مع العالم الخارجي وقدرتها على تعديل علاقات هذا العالم وإعادة تشكيلها» (عصفور، 1983،ص205)، كما في قوله [من الكامل] (الرضي، 1999، 1/70):

لما نعاك الناعيان مشى الجوى بَينَ القُلُوبِ وَضَعضَعَ الأحْشَاءَ

فالتصوير الاستعاري في البيت السابق يقوم على إسناد الفعل (مشى) إلى الفاعل (الجوى) وهو إسناد يقوم على مفارقة دلالية بمخالفته الاختيار المنطقي المتوقع لينتج علاقة جديدة بين الفعل والفاعل يظهر من خلالها الجوى وقد فارق دلالته المرجعية، وتماهى بالمشبه به فأصبح في ضوء الاستعارة المكنية إنساناً له قلب يحب ويعشق، وقد أفصح الشاعر بهذا التصوير عن طبيعة العلاقة بين المُرْثَى والجوي على أنها علاقة قائمة على التلازم.

ومن الاستعارات المكنية الشائعة في شعر الشريف الرضي استعارة (العوان) لوصف الحرب، والعوان في الأصل هي: النَّصَفُ في سنها من كل شيء، ويوصف بها الحيوانات التي بين المسنة الكبيرة والبكر الصغير، كما توصف بها المرأة التي كان لها زوج من قبل، والحرب العوان: هي التي قوتل فيها مرة بعد أخرى(ابن منظور، د.ت)، ومن استعارة العوان لوصف الحرب قوله [من الرجز](الرضي، 1999، 2/428):

(1) البازل: الناقة في سنها التاسعة. وقرى البلاد: تتبعها، وخرج من أرض إلى أرض.

سَأُطلِعُ مِن ثَنايا الدِّهر عَزْماً يَسِيلُ بِهِمَّة الحَرْبِ العَوَانِ

فالحرب في البيت السابق تغادر دائرتها العقلية المجردة إلى دائرة جديدة يتماهى فيها عالم المعنى بعالم الكائنات الحية حتى يصيرا عالماً واحداً في ضوء الاستعارة المكنية بعد أن أضفى الشاعر على الحرب لوازم الكائنات الإنسانية، فهي ذات همة، وهي عوان، أي إنها تكررت مرة بعد أخرى، والهمة ليست من لوازم الحرب ولا من صفاتها وإنما من صفات الإنسان، وأراد الشاعر بذلك أن يعمق صورة نشوب الحرب وتكرارها، وينقلها عن طريق التشخيص من عالم الإدراك المعنوي إلى عالم الإدراك الحسي فتقترب من إدراك المتلقي ووعيه.

ومن الاستعارات المكنية اللطيفة في شعره قوله [من الخفيف] (الرضي، 1999، 2/428):

نَسرِقُ الدَّمع في الجُيوبِ حَياءً وَبِنَا مَا بِنَا مِنَ الإشفَاقِ[1]

فالشاعر في هذا البيت يسرق الدمع حتى لا يُعاب عليه فيوصف بالضعف في ساعة الوداع، وقد ذهب فيها علي الجارم وأحمد أمين مذهباً لطيفاً في جريانها»وقد كان يستطيع أن يقول: «نَستُر الدمع في الجيوب حياءً»؛ ولكنه يريد أن يسمو إلى نهاية المُرْتقَى في سحر البيان، فإنَّ الكلمة (نسْرِقُ) ترسُم في خيالك صورةً لشدة خوفه أنْ يظهر فيه أثرٌ للضعف، ولمهارته وسرعته في إخفاء الدمع عن عيون الرقباء»(الجارم، د.ت، ص 134).

ويمكن القول إن الشاعر استطاع ببراعته الفنية أن يجعل المعنويات تتصارع، وتتعانق كالإنسان داخل القصيدة، ولعل ذلك راجع إلى إحساس الشاعر بما يقول «فهو يمزج ما يقول دائماً بعاطفته القوية، ويرى الأشياء من خلال هذه العاطفة... وينقلها إلينا نقلاً يثير نظيَرها فينا»(النويهي، 1/127).

ومن أبرز الوسائل التي سلكها الشريف الرضي في بناء استعاراته المكنية تشخيص الأشياء وتجسيمها، فهو يحاول من خلال التشخيص والتجسيم أن يعيد تشكيل الموجودات من حوله، ويضفي عليها معاني جديدة تستطيع أن تفصح عن أحاسيسه ومشاعره، وتحمل رؤاه وأفكاره، وفيما يلي ستقف الدراسة عند هاتين الوسيلتين:

(1) الجيوب: العيون.

1. التشخيص:

وهو يحصل باقتران كلمتين "إحداهما تشير إلى خاصية بشرية، والأخرى إلى جماد، أو حي، أو مجرد" (مصلوح، 2002، ص 195)، وفي هذا اللون من التصوير الاستعاري يضفي الشاعر السمات الإنسانية على المعاني المجردة والجمادات والكائنات الحية غير العاقلة، فتختفي الحواجز بين الإنسان وسواه، وذلك بتشكيلها في تراكيب لغوية جديدة تنتهك التراكيب المألوفة، وتتجاوز العلاقات السائدة بين الأشياء، لتدخل في علاقات جديدة تتجاوب مع أحاسيس الشاعر وانفعالاته، وتعمل على اجتذاب المتلقي وشدّ انتباهه، ومثل ذلك نجده في قوله [من الطويل] (الرضي، 1999، 2/205):

سأَبذل دون العز أكرم مهجة إذا قامَتِ الحَرْبُ العَوَانُ على رِجْلِ[1]

تتشكل صورة الحرب من بنية استعارية قائمة على الاسم والفعل، فلم يكتف الشاعر بوصفها بالعوان، ولكنه عبر عن فاعليتها من خلال الاستعارة الفعلية (إذا قامت الحرب)، فالفعل (قام) يتطلب فعلاً إنسانياً، وقد أدى إسناده إلى (الحرب) إلى إنتاج علاقة جديدة بين الفعل والفاعل تفاجئ المتلقي؛ لمخالفتها الاختيار المنطقي المتوقع، فظهرت من خلالها الحرب وقد غادرت دلالتها المرجعية، ومعناها التقريري المباشر، وتماهت بالمشبه به لتغدو في ضوء الاستعارة المكنية كائناً إنسانياً له القدرة على القيام، وبذلك «تمتلك بنية التشخيص هنا فاعلية فنية تمثل منطلقات الشاعر وإدراكه للأشياء التي يتعامل معها وفهمه لها، فهو يحوّل المفهومات إلى أشياء مدركة ومحسوسة»(ربابعة، ص 116).

وقد أبرز تشخيص الرضي للدهر بعداً ينسجم مع موقفه منه، وهو موقف لا يخرج عن كونه – في الغالب- عدوًّا لدوداً له، كما في قوله [من السريع] (الرضي، 1999، 1/620):

لمْ أرْضَ إلأُه، وَمِنْ قَبلِهِ أقنَعَني الدّهْرُ، وَلَمْ أقنَعِ

وأيضاً قوله [من الوافر] (الرضي، 1999، 2/332):

بَرَانِي الدَّهْرُ سَهْمَاً ثُمَّ وَلَّى فَجَرَّدني مِنَ الرِّيش اللُّؤامِ[2]

فالدهر مفهوم عقلي مجرد لا يدرك بإحدى الحواس، لكنه يتجلّى في البيتين السابقين وقد أضفى عليه الشاعر الحياة، وبث فيه الروح، فأصبح في ضوء الاستعارة المكنية كائناً

(1) المهجة: الروح.

(2) اللؤام: الحاجة.

إنسانياً يمتلك قوة قادرة على إضفاء الشقاء والسعادة على الحياة والأحياء من حوله، وهو فيما يتعلق بالشاعر يعد في الغالب عدوًّا يمارس فاعليته التدميرية على حياته فيعجز عن مقاومته، كما يشير إلى ذلك مدلول الفعلان (براني، جردني)، وقد أضفت المقابلة البديعية في الشطر الثاني من البيت الأول بين الفعلين (أقنعني، ولم أقنع) بعداً جمالياً زاد من وضوح المعنى وأكد على فاعلية الدهر في نفس المتلقي.

و(النفس) من الأشياء المعنوية التي شخصها الشريف الرضي ونقلها من عالم المعنى إلى عالم الإنسان، كما في قوله [من الوافر] (الرضي، 1/161،1999):

أَقُولُ إذا امتَلأتُ أسًى لنَفْسِي أيَا نَفْسِ اصْبرِي أبداً وَطِيبِي

فالشاعر في البيت السابق أضفى عمقاً للمجاز وذلك بأمر النفس بالفعلين: اصبري، وطيبي.

ويتجاوز الشاعر أحياناً الأسلوب العادي في خطاب النفس، فيقرن خطابه بأداة النداء، وهو ما يجعله مُحمَّلاً بدلالات مجازية أبعد عمقاً من الخطاب غير المقرون بها، وذلك كما في قوله [من السريع] (الرضي، 1999، 1/317):

يا نَفْسُ مِنْ هُمٍّ إلى هِمَّة فلَيسَ من عِبْءِ الأذى مُستَرَاحْ

إن خطاب الشاعر لنفسه في البيت السابق يكشف عن بعد عميق في الرؤية التي ينطلق منها، فاقتران خطاب النفس بأداة النداء فيه تنبيه للنفس كي تتهيأ لاستماع ما يأتي بعد النداء، كما أنه يضفي على النفس بعداً جديداً، تكتسب من خلاله مزايا جديدة، فتغادر عالم المعنى لتغدو في ضوء التشخيص الاستعاري ذاتاً إنسانية قريبة من الشاعر، تتصارع معه، ويمنعها من التخاذل، فتصغي إلى حديثه، ويخبرها أن حال الإنسان تتبدل بين هم وهمة، وفي النهاية ليس هناك راحة أبدية من أي أذى.

وبذلك فإن الصورة التشخيصية وسيلة فنية رائعة يستطيع الشاعر من خلالها أن يضفي اللوازم الإنسانية على ما حوله من مظاهر الطبيعة؛ لكي يعبر من خلالها عن أفكاره ورؤاه، ويسقط عليها مشاعره وأحاسيسه.

2. التجسيم:

ويسميه بعض الدارسين التجسيد[1]، وهو قسيم التشخيص وشريكه في تحقيق فاعلية الاستعارة، ويتحقق باقتران كلمة يرتبط مجال استعمالها بالجمادات أو الكائنات الحية غير العاقلة بأخرى ترتبط دلالتها بمعنى عقلي مجرد بدرجة أساس، فهو وسيلة الشاعر في نقل المفاهيم المجردة والمعاني العقلية إلى عالم المدركات الحسية من الجمادات والكائنات الحية غير العاقلة، وهو ما أشار إليه عبد القاهر الجرجاني في حديثه عن فاعلية الاستعارة بقوله:»إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل، كأنها قد جُسِّمت حتى رأتها العيون» (الجرجاني، د.ت، ص 43).

لقد انتقى الرضي للأفكار المجردة والمعنويات أجساماً شتى مستمدة من العالم الحسي معبراً من خلال هذا التجسيم عن رؤاه للأشياء وموقفه منها، فالزمان يتجسم فيغدو حيواناً مفترساً في قوله [من الرمل] (الرضي، 1999، 2/360):

وَزَمَانٌ شُرِّع أنْيَابُهُ أبَداً، يَعرُقُنا عَرْقَ السَّلَمْ[2]

فقد شبه الشاعر الزمان في الشطر الأول من البيت بالحيوان المفترس، ثم حذف المشبه به، وأبقى على شيء من لوازمه على سبيل الاستعارة المكنية في قوله:(أنيابه)، وهذه الصورة تثير في المتلقي أجواء الرعب والخوف، وتجسم فاعلية الزمان وسطوته على حياة الشاعر، وأنه لا يُؤْمَن جانبه، فصوره في هيئة وحشية مخيفة ومرعبة.

ويجسم الرضي (الدهر) في صورتين مختلفتين: في الأولى يظهر في صورة حيوانية تحمل شيء من لوازم الجمل وصفاته، وفي الأخرى يظهر في صورة حيوان غاضب، في إشارة توحي بعدم التوافق بين الشاعر والزمن، وذلك في قوله [من الطويل] (الرضي، 1999، 1/198):

---

(1) يعبر الدكتور عبد القادر الرباعي عن هذا المصطلح بمصطلح آخر هو التجسيد، ويعرفه بقوله: «هو الذي يعني تقديم المعنى في جسد شيئي أو نقل المعنى من نطاق المفاهيم إلى المادية الحسية». الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، منشورات جامعة اليرموك – إربد، الأردن، 1980م، ص 168. أما الدكتور سعد مصلوح فيقتصر التجسيم عنده على اقتران كلمة تشير دلالتها إلى جماد بأخرى تشير دلالتها على مجرد. انظر: مصلوح، سعد، في النص الأدبي، دراسات أسلوبية إحصائية، ص 195، وآثرت الدراسة مصطلح التجسيم؛ لأن الجسم عام لكل المحسوسات بخلاف الجسد الذي يختص بالإنسان، يقول ابن منظور:»الجسد جسم الإنسان ولا يقال لغيره من الأجسام المغتذية ولا يقال لغير الإنسان جسد من خلق الأرض، والجِسْمُ: جماعة البَدَنِ أو الأعضاء من الناس والإبل والدواب وغيرهم من الأنواع العظيمة الخَلْق». ابن منظور، لسان العرب، مادة (جسد)، ومادة (جسم).

(2) يعرق العظم: يأكل ما عليه من اللحم. السَّلَم: شجر العضاه، وهو كل شجر يعظم وله شوك.

سأترُكُ هذا الدَّهر يَرْغُو رُغَاؤهُ وتصرف من غيظي بوادي نيوبه[1]

فالدهر (المستعار لـه) يغدو فـي ضـوء التجسيم الاستعاري فـي هيئـة الجمـل (المستعار منـه) بدلالـة الفعـل المستعار (يرغـو) الـذي بيّـن حـال هـذا الدهـر، ليعبـر عـن أنـه متضجـر مـن تقلباتـه.

أمـا التجسيم فـي الشـطر الثانـي يقـوم علـى نقـل الدهـر مـن عالـم المعنـى ليغـدو فـي ضـوء الاسـتعارة المكنيـة حيوانـاً غاضبـاً (المسـتعار منـه) بدلالـة إضفـاء اللـوازم الحيوانيـة عليـه (تصـرف نيوبـه) التـي توحـي بفاعليـة الدهـر بمـا فيـه مـن حـوادث أليمـة، ومصائـب متعاقبـة فـي تدميـر الحيـاة وإلحـاق الضـرر بالإنسـان.

وينقـل الرضـي (العـزم) مـن عالـم المعنـى فيجسّـمه فـي هيئـة محسوسـة بقولـه [مـن الوافـر] (الرضـي، 1999، 1/323):

سَأَرْمِي العَزْمَ فِي ثَغْرِ الدَّيَاجِي وَأَحْدُو العِيْسَ فِي سَلَمٍ وَطَلْحِ[2]

فالعـزم وهـو شـيء معنـوي يصبـح فـي ضـوء الاسـتعارة المكنيـة شـيئاً ماديـاً محسوسـاً تدركـه حاسـتا البصـر واللمـس بدلالـة الفعـل المسـتعار (سـأرمي) الـذي يوحـي بتقريـر حسّـيّة العـزم واقتـلاع مـا يمكـن أن يبقـى لـه مـن جـذور ذهنيـة.

وفـي موضـع آخـر ينقـل الرضـي (الأيـام) مـن عالـم المعنـى فيجسّـمه أيضـاً فـي هيئـة محسوسـة فـي قولـه [مـن الوافـر] (الرضـي، 1999، 1/420):

كَأنّ النَّاس بَعْدَكَ في ظَلامٍ أوِ الأيَّام أُلْبِسَتِ الحِدادَا

فالأيـام (المسـتعار لـه) تفـارق حقلهـا المعنـوي المجـرد، وتتلبـس بالمسـتعار منـه (المـرأة) فتسـتمد منهـا بعـض خصائصهـا الدالـة عليهـا وهـي (ألبسـت الحـدادا) لتغـدو فـي ضـوء التجسـيم الاسـتعاري امـرأة حزينـة حزنـاً شـديداً علـى مـن فقـدت، تعبيـراً عـن الحالـة التـي وصـل إليهـا الشـاعر جـراء فقـده للمُرْثَـى، وقـد عمـد الشـاعر إلـى ترشـيح الاسـتعارة فذكـر مـا يلائـم المسـتعار منـه، وهـو مـا أدى إلـى زيـادة فـي عمـق الصـورة وتناسـي التشـبيه.

ويتسـع التجسـيم لأكثـر مـن نقـل المعنويـات إلـى دائـرة العالـم الحسـي مـن الجمـادات، إذ إنـه يمكـن أن يشـتمل علـى نقـل المحسـوس مـن عالـم الجمـادات إلـى دائـرة الكائنـات الحيـة، ومـن

(1) يرغو رغاؤه: يصدر صوتاً كصوت الإبل. وتصرف نيوبه: تصطك وتصدم ببعضها فتحدث صوتاً. البوادي: يعني البادية أي الظاهرة.

(2) السلم والطلح: نوعان من الشجر.

أمثلـة تحويـل الجمـاد إلـى كائـن حـي قولـه [مـن المتقـارب] (الرضـي، 1999، 1/165):

تُعَانِقُكَ الرِّيح في صَدْرِهَا وَيَشْتَاقُكَ المَاءُ حَتّى يَثِبْ

فالريـح فـي الصـورة السـابقة تغـادر عالـم الجمـادات لتغـدو فـي ضـوء التجسـيم الاسـتعاري امـرأة حسـناء بدلالـة إسـناد الفعـل المسـتعار (تعانقـك) إليهـا، وقـد عبـر الشـاعر بهـذا التصويـر عـن فرحـه بقـدوم بعـض أصدقائـه واشـتياقه لهـم، وكذلـك فـي الصـورة الثانيـة، فالمـاء يغـادر عالمـه ليغـدو إنسـاناً لـه قلـب فيعشـق.

وكمـا قـدم الشـاعر صـوراً تعتمـد علـى التصويـر والتشـخيص فـي بيـت أو أكثـر، فقـد قـدم صـوراً كليـة محبوكـة، تحتـوي معظـم عناصـر المشـهد التصويـري، وتبـرز هـذه الصـور كثيـراً فـي وصـف المطـر الـذي يستسـقيه الشـاعر لقبـر المرثـي ومـن أمثلـة ذلـك قولـه [مـن الكامـل] (الرضي،1999م، 1/76، 77):

لا زَالَ مُرْتَجِزُ الرُّعودِ مُجَلْجِلٌ هَزِجُ البَوَارِقِ مُجلِبُ الضّوْضَاءِ[1]

يَرْغُو رُغَاءَ العُودِ جَعْجَعَهُ السُّرَى وَيَنُوءُ نَوْءَ المُقرِبِ العُشَرَاءِ[2]

يَقْتَادُ مُثْقَلَةَ الغَمَامِ كَأَنَّمَا يَنْهَضْنَ بِالعَقَدَاتِ وَالأَنْقَاءِ[3]

يَهْفُو بِهَا جُنْحَ الدُّجَى وَيَسُوقُهَا سَوقَ البِطَاءِ بِعاصِفٍ هَوْجَاءِ[4]

يَرْمِيكَ بَارِقُهَا بِأَفْلاذِ الحَيَا وَيَفُضّ فِيكَ لَطائِمَ الأَنْداءِ[5]

مُتَحَلِّباً عَذْرَاءَ كُلِّ سَحَابَةٍ تَغْذُو الجَمِيمَ برَوْضَةٍ عَذْرَاءِ[6]

(1) مُرْتَجِزُ الرُّعودِ: متتابع الرعود، يجلجل: يعطي صوتاً شديداً، وهو الرعد، البوارق: جمع بارق وهو السحاب ذو البرق، وهزج: أي صوته كالهَزَج.

(2) يرغو: يصدر رغاءً، والرغاء صوت البعير، العود: المسن من الإبل، جعجعه: أناخه، السُّرى: السير ليلاً، ينوء: يثقل، المقرب: الذي قرب ولادها، العشراء: التي مضى لحملها عشرة أشهر.

(3) العقدات: الواحدة عقدة، ما تعقد وتراكم من الرمل، الأنقاء: الواحد نقا، القطعة من الرمل، ومثقلة الغمام: السحابة المثقلة بالمطر.

(4) يهفو بها: يحركها، البطاء: جمع بطئ، الهوجاء: الريح الهائجة الشديدة الهبوب.

(5) البارق: البرق، أفلاذ: جمع فلذة، أصله القطعة من الكبد أو الذهب أو المعدن الثمين، الحيا: المطر، يفض: يفتح، اللطائم: جمع لطيمة وهي وعاء المسك، الأنداء: جمع ندى.

(6) متحلباً: مسيلاً، الجميم: مجمع الشجر أو النبات إذا غطى وجه الأرض لكثافته وكثرته، والروضة العذراء: التي لم تمتد إليها يد المزارع لإصلاحها.

وهو مشهد غني بالصور والإيحاءات والألوان وبرزت فيه بصورة جلية، الألفاظ الدالة على الحركة والصوت، التي استعان بها الشاعر على تشكيل صوره، وفي هذه الصورة يقوم نمط التصوير على أمرين: أولهما: وصف السحابة والمطر، وثانيهما: ذكر الحركة القلقة، المتعبة، المثقلة، وهو ظاهر من خلال استخدام الألفاظ «مرتجز،مجلجل، الضوضاء، يرغو، جعجعة، يقتاد، ينهضن»، وهذا ما يشير إلى أن الرضي كان ذا همة عالية، وعزيمة لا تلين، يعمل بجد لتحقيق ما يصبو إليه (عمران، 310، 311).

المبحث الثالث: وظيفة الصورة الاستعارية

يعتبر الشعر العربي من النوع الغنائي، يقول أحمد أحمد بدوي:»ليس عند العرب من أنواع الشعر المعروفة لنا اليوم، إلا النوع الغنائي، الذي يتغنى فيه الشاعر بعواطفه، ويصف لنا مشاعره، فليس فيه ملاحم، ولا شعر تمثيلي، ففنون الشعر عند العرب هي ألوان من الشعر الغنائي»(بدوي، 1964م، ص 137).

وتندرج كل الأغراض التي صاغ فيها الشعراء العرب، داخل هذا النوع. فكل أغراض الحياة عندهم مباحة للشعر والشعراء، يخوضون فيها ويتفننون في تعاطيها، والتعامل معها كل على طريقته وأسلوبه.

ويجدر بي أن أتناول بعض التعريفات والمصطلحات الحديثة للأغراض وهي وظيفة الصورة الفنية، فقد سبق أن تحدثت عن مفهوم الصورة كمصطلح عصري له امتداد تراثي، حيث وردت كلمة التصوير عند الجاحظ في تعريفه للشعر كما مر، وتأثر النقد الحديث بموجبات الحضارة الغربية من مناهج ومصطلحات. فالأغراض هي ما اصطلح عليه حديثاً بوظيفة الصورة الفنية مع شيء من التوسع. يقول أبو صباح علي الطيب:»الوظيفة للصورة هي أبرز ما في الشعر من قيم روحية حيث يصور الشاعر تجربته في صورة محسوسة، تصور لنا ذلك الوفاء والإخلاص والشهامة والكرم والصدق والحب وجميع الصفات الحميدة، حتى تظن أنك أمام صورة حية. فالوظيفة بالنسبة للصورة انعتاق وتحرر، تكسب المعاني أبعاداً جديدة، وتعمل على الارتقاء الفني، والجمالي باللغة، والتعبير حيث تأنس الانسياب الذي يحكي مهارة الأديب وإبداعه في التأليف بين الكلمات في نظام مبتكر»(الطيب، 1998م، ص 53). وينطلق الشاعر من تعبيره التصويري مؤمناً بحتمية الأداء الوظيفي للصورة، والجمع فيها بين الجمال في الصياغة والتشكيل وتصوير المواقف وترجمة الانفعال (أبو زيد، 1981م، ص 403). وعلى هذا يمكن القول: أن لكل صورة دورها في الأداء الوظيفي، أو الغرضي في تشكيل جزئية مع قرينتها من الصور الأخرى، ولا تعجز الصورة الجزئية عن أداء الوظيفة؛ إذ هي تصور من جوانب الصورة الكلية.

ومن الأغراض التي وظف فيها الشريف الرضي الصور الاستعارية:

1. الفخر:

وهو من أقدم الأغراض، وقد كرهه بعض القوم، جاء في الهوامل والشوامل: سمج مدح الْإِنْسَان لنَفسِهِ لأن الْمَدْح تَزْكِيَة للنَّفس وَشَهَادَة لَهَا بالفضائل وَلما كَانَ الْإِنْسَان يحب نَفسه رأى محاسنها وخفى عَلَيْهِ مقابحها بل رأى لَهَا من الْحسن مَا لَيْسَ فِيهَا فقبح مِنْهُ الشَّهَادَة بِمَا لَا يقبل مِنْهُ وَلَا يرى لَهُ(مسكويه، 2001م، ص 152).

ولكن ابن رشيق يجيز الفخر للشعراء يقول:" ليس لأحد من الناس أن يطري نفسه ويمدحها، في غير منافرة، إلا أن يكون شاعراً، فإن ذلك جائز له في الشعر، غير معيب عليه"(القيرواني، 1981م، ص 25). وهو ما عليه النقاد وبه العمل، بل دار أكثر الشعراء حول هذا الغرض وقلما نجا شاعر من بعض الأغراض في شعره إلا هذا الغرض، فهو شركة بين الجميع.

والرضي استطاع أن يوظف هذا الغرض في شعره، وجعل من خصائص تحسينه الصورة الاستعارية، ومن أمثلة ذلك قوله [من الهزج](الرضي، 1999م، 2/389، 390):

أَمَا كُنْتَ مَعَ الحَيِّ صَبَاحاً، حِينَ وَلّيْنَا

وَقَدْ صَاحَ بِنَا المَجْدُ إِلَى أَيْنَ، إِلَى أَيْنَا

فقد استعار الشاعر الصياح للمجد، في صورة رائعة، وأتبعه باستفهام مكرر، فيه دلالة على إلحاح المجد عليه، وكأن المجد لا يريد مفارقة الشاعر.

وقوله [من الوافر](الرضي، 1999م، 1/186):

تُجَاذِبُنِي يَدُ الأَيَّامِ نَفْسِي وَيُوشِكُ أَن يَكُونَ لَهَا الغِلَابُ

وقوله [من الطويل](الرضي، 1999م، 1/276):

وَأَعْلَمُ ما خاضَتْ يَدُ الدَّهرِ لِلْفَتَى أَمَرَّ مَذاقاً مِنْ فرَاقِ الأَحِبَّة

ففي البيتين السابقين جعل الشاعر للأيام يد، وأيضاً للدهر يد، وهما شيئان معنويان، ولكن الشاعر استطاع أن يوظفهما، ويقرب المعنى في أبهى حلة وألطفها.

2. المدح:

يقول أحمد أحمد بدوي:"لم يكن هذا الباب من أبواب الشعر العربي في أول نشأته، وأغلب الظن أنه تأخر عن الوجودعن كثير من فنون الشعر التي يتغنى فيها الشاعر بعاطفة قديمة شخصية كالغزل مثلاً"(بدوي، 1964م، ص 180)، وهو رأي وجيه له حجته، ولكن مع إيمان الباحث بهذا الرأي لا يعتقد أنه يؤثر على أهمية هذا الغرض.

وهذا الغرض يعد غرضاً أساسياً لدى الشريف الرضي، فقد أكثر منه في شعره، ومنه قوله [من الوافر](الرضي، 1999م، 2/427):

أَمِنْ شَوْقٍ تُعَانِقُنِي الأَمَانِي وَعَن وِدٍّ يُخَادِعُنِي زَمَانِي

وفي هذا البيت أدت الصورة الفنية وظيفتها، واستعان في إبرازها بالجناس وما له من وقع جرسي رنان في (الأماني) و(زماني).

وقوله [من الخفيف](الرضي، 1999م، 1/102):

أَنْتَ أَلْبَسْتَنِي العُلَى، فَأُطِلْهَا أَحْسَنُ اللِّبْسِ مَا يُجَلِّلُ عَقْبِي

فقد رسم في البيت صورة فنية رائعة لمدحه، وجعل العلى شيء يُلبس، وهو شيء معنوي، ولكن الشاعر ببراعته جعل ذلك ممكناً.

وقوله [من الكامل](الرضي، 1999م، 2/286):

وَالمَجْدُ يُخْبِرُ عَنْ فَعالِكَ أَنَّهُ يُدْلِي إِلَيْهِ بِحُرْمَةٍ وَذِمَامِ

فهي صورة جميلة، انظر كيف جعل المجد يتكلم ويخبر عن أفعال الممدوح، وكيف وفق في ذلك ففيها صورة ابتداعية محببة.

ويظهر كيف استطاع الرضي توظيف الصورة الاستعارية لخدمة وظيفة المدح، فقد نهج في مدحه بتصوير المعاني النفسية من الأماني والعلا والمجد، ويتخذ من البديع في بعض الأحيان أجل أدواته ليستعين به في توضيح المعنى وتوشيته؛ ليظهر أكثر نصاعة وإشراقاً.

3. الرثاء:

الرثاء فن من فنون الشعر يعبر فيه الشاعر عن حزنه وتفجعه لفقدان حبيب. وقد ذكر ابن رشيق أنه لا فرق بين الرثاء والمديح إلا أن يخلط بالرثاء شيئاً يدل على أن المقصود به ميت، ويقول:"وسبيل الرثاء أن يكون ظاهر التفجع، بين الحسرة، مخلوطاً بالتلهف والأسف والاستعظام، إن كان الميت ملكاً أو رئيساً كبيراً"(القيرواني،1981م، 2/147).

وقد أكثر الشريف الرضي من الرثاء في شعره، ومن الصور الاستعارية في شعره الرثائي، وجاءت هذه الصور في معظم مراثيه للعظماء والقادة وأمراء العرب، وفي رثائه لأبيه ولصديقه أب إسحاق الصابي، ومن أمثلة ذلك قوله في رثاء الصابي [من الكامل] (الرضي، 1999م، 1/425):

جَبَلٌ هَوَى لوْ خَرّ فِي البَحرِ اغتَدى مِنْ وَقْعِهِ مُتَتَابِعَ الإزْبَادِ

وقوله في رثاء الصاحب بن عباد [من الكامل](الرضي، 1999م، 2/176):

يا طَوْدُ ! كَيفَ وَأنتَ عاديُّ الذُّرَى أَلْقَى بِجَانِبَكَ الرَّدَى زِلْزَالا

وقوله في رثاء أبي منصور الكاتب يشبهه بالجبل [من المنسرح](الرضي، 1999م، 1/219):

وَجَبَلُ كَانَ يُسْتَذَمُّ بِهِ مِنَ اللَّيَالِي فَسَاخَ فِي التُّرُبِ[1]

وقد استعار الشاعر صورة الشمس والقمر والهلال حيث صور حسن المرثي وجماله كذلك، منه قوله في رثاء أبي طاهر الحمداني [من الكامل](الرضي، 1999م، 1/519):

فُجِعَتْ سَمَاؤُكِ بِالشُّمُوسِ وَحُوَّلَتْ عَنْهَا وَعَنْكِ مَطَالِعُ الأقْمَارِ

وقوله في رثاء آل الرسول [من الرمل](الرضي، 1999م، 1/94):

تَكْسِفُ الشَّمْسُ شُمُوسَاً مِنْهُمُ لَا تُدَانِيْهَا ضِيَاءً وَعُلَا

وقال في رثاء أبي شجاع [من الوافر](الرضي، 1999م، 1/419):

هَوَى قَمَرُ الأَنَامِ وَكَانَ أَوْفَى عَلَى قَمَرِ التَّمامِ عُلاً وَزَادَا

(1) يُسْتَذَمُّ: يمسك بذمامه، أي يُلجأ إليه ويحتمي به، ساخ: غاص.

وقوله في تعزية ابن الملك بهاء الدولة وتهنئته بالملك [من الكامل](الرضي، 1999م، 1/612):

تَمْضِى العُلَى وَإِلَى ذَرَاكُم تَرْجِعُ شَمْسٌ تَغِيْبُ لَكُمْ وَأُخْرَى تَطْلُعُ

4. الحجازيات:

الحجازيات وهي قصائد غزلية، ذكر فيها أماكن حجازية، ومواضع نجدية، كان يحن إليها ويشتاق لرؤيتها، ولا يفتأ يرددها في شعره.

ومنها قوله [من الطويل](الرضي، 1999م، 1/432):

وَلَمَّا تَدَانَى البَيْنُ قَالَ لِيَ الهَوَى رُوَيْدَاً وَقَالَ القَلْبُ أَيْنَ تُرِيْدُ

فالهوى والقلب يتجسمان في عالم الشريف الرضي، مستغلاً قدرته الخيالية في ذلك.

ومنها قوله [من الخفيف](الرضي، 1999م، 2/71):

ضَاعَ قَلبي فانشُدْهُ لي بَينَ جَمعٍ وَمِنىً عِندَ بَعْضِ تِلْكَ الحِداقِ

يطلب الرضي من أصحابه أن يبحثوا عن قلبه الذي تجسم مرة أخرى ليصبح إنساناً أو طفلاً صغيراً – ولك أن تصوره كما تشاء – أضاعه بين جمع من الحسان بين جمع ومنى.

وقد وظف الرضي بعض ألفاظ مناسك الحج في صوره، كالنحر في قوله [من الوافر] (الرضي، 1999م، 2/481):

وَمَا نَحَرُوا بِخَيْفِ مِنَىً وَكَبُّوا عَلَى الأَذْقَانِ مُشْعَرَةً ذُرَاهَا[1]

والنفرة في قوله [من الطويل](الرضي، 1999م، 2/489):

فَلَمْ أَرَ يَوْمَ النَّفْرِ أَكْثَرَ ضَاحِكَاً وَلَمْ أَرَ يَوْمَ النَّفْرِ أَكْثَرَ بَاكِيَا

وأيام جمع ومنى وموقف التجمير في قوله [من الطويل](الرضي، 1999م، 2/474):

فَلَمْ يَبْقَ مِنْ أَيَّامِ جَمْعٍ إِلَى مِنَىً إِلَى مَوْقِفِ التَّجْمِيْرِ غَيْرُ أَمَانِي[2]

(1) الخيف: ما ارتفع أو انخفض من الجبل عن مسيل الماء.

(2) التجمير: إلقاء الحجيج الحصى في مناسك الحج.

والتلبية في قوله [من الخفيف](الرضي، 1999م، 1/246):

لَوْ دَعَانِي مِنْ غَيْرِ أَرْضِكَ دَاعٍ لِغَرَامٍ لَكُنْتُ غَيْرَ مُلَبِّ

وبناء على ما تقدم أستطيع أن أقول إن الصور التي استخدمها الشريف الرضي، استطاعت أن تنهض بأفكاره، وتستوعب أحلامه وأمانيه.

خاتمة البحث ونتائجه:

حاول البحث أن يصل إلى نتيجة من خلال ما تناولناه، فرأينا أن نلخص ذلك في النقاط الآتية:

1. تعد البادية وأجواؤها ومظاهر الطبيعة والكون أكثر المصادر التي استقى منها الرضي صوره، فأغلب الصور تزخر بمفردات الحياة البدوية ومظاهر الطبيعة والكون.

2. تتفاوت الصور الاستعارية في شعر الشريف الرضي في درجة الوضوح والغموض، ويرجع ذلك إلى طبيعة العلاقة الفاصلة بين طرفي الاستعارة، بيد أن كثرة حضور الاستعارة المكنية وتوظيفها أكثر من التصريحية يسمح للدراسة أن تقرر أن الرضي ينزع في بناء أكثر صوره الاستعارية إلى الخفاء والغموض والنأي بها عن سطحية المباشرة وهشاشة الوضوح، وأبرز وسائله إلى تحقيق ذلك هو تشخيص الأشياء وتجسيمها، بيد أن غموض الصور الاستعارية وبعدها لا يصل إلى درجة التعمية والتعقيد، إذ إن العلاقات بين طرفي الصورة لا تشهد انقطاعاً حاداً ولكنهما يتوفران على روابط دلالية تعيد لهما الانسجام، فضلاً عن أنه يَسْهُل الوقوف على عناصر الصورة ومصادرها.

3. تندرج أغلب الصور الاستعارية التي جاءت واضحة ومألوفة في أذهان المتلقين في إطار الاستعارة التصريحية، ويعود ذلك إلى تقارب الحقل الدلالي لطرفي الاستعارة، كاستعارة الظبية للمحبوبة وما شابه ذلك، أو بسبب كثرة استعمال الصورة الاستعارية وشيوعها على ألسنة الشعراء حتى فقدت بريقها البياني كاستعارة الأسد للفارس الشجاع والنار للحرب.

4. استطاع الشريف الرضي أن يوظف الصورة الاستعارية في جميع الأغراض الشعرية، فجاءت موحية، ومعبرة، ودقيقة.

قائمة المصادر والمراجع:

1. أرسطو، طاليس، فن الشعر، تحقيق وترجمة: شكري عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967م.
2. باشري، محاسن إسماعيل، الصورة البيانية في شعر الشريف الرضي، رسالة ماجستير، جامعة أم درمان، السودان.
3. بدوي، أحمد أحمد، أسس النقد الأدبي عند العرب، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط 3، 1964م.
4. الجاحظ، الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط3، 1969م.
5. الجارم، علي وأمين، أحمد، البلاغة الواضحة، دار المعارف، القاهرة، مصر، د ط، د ت.
6. الجرجاني، عبد القاهر(ت471هـ)، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، دار المدني، جدة، د ت.
7. الجرجاني، عبد القاهر(ت471هـ)، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة - دار المدني، بجدة، ط 3، 1413هـ - 1992م.
8. الجرجاني، علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 2006م.
9. جمعة، حسن، المسار في النقد الأدبي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا، د ط، 2003م. أبو دهيم، إيمان عمران، حجازيات الشريف الرضي ونجدياته، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، سنة 2001م.
10. ربابعة، موسى، تشكيل الخطاب الشعري، دراسات في الشعر الجاهلي، دار جرير للنشر والتوزيع، عمّان، ط 2، د ت.
11. الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، منشورات جامعة اليرموك- إربد، الأردن، 1980م.
12. الرضي، الشريف، الديوان، شرح وتعليق وتقديم: محمود مصطفى حلاوي، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت – لبنان، ط 1، 1999م.
13. الزركلي، خير الدين، الأعلام، دار العلم للملايين، ط 15، 2002م.
14. أبو زيد، علي إبراهيم، الصورة الفنية في شعر دعبل بن علي الخزاعي، دار المعارف، القاهرة، ط 2، 1983م.
15. سيسل، دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي وآخرين، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982م.
16. شادي، محمد إبراهيم، علوم البلاغة وتجلي القيمة الوظيفية في قصص العرب، دار اليقين، المنصورة، د ط، 2011م.
17. الشناوي، علي الغريب محمد، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، مكتبة الآداب، د ط، 2003م.
18. الصائغ، وجدان، الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث، رؤية بلاغية لشعرية الأخطل الصغير، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د ط، 2003م.
19. الطرابلسي، محمد الهادي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، د ط، 1981م.
20. الطيب، أبو صباح علي، الصورة الفنية في شعر البحتري، رسالة ماجستير، 1998م.
21. عباس، إحسان، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، ط 3، د ت.

22. عبد الحميد، محمد محي الدين، شرح ديوان الشريف الرضي، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، د ط، 1949م.
23. عتيق، عبد العزيز، علم البيان، دار النهضة العربية، بيروت، 1985م.
24. عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير، بيروت، ط 2، 1983م.
25. العلوي، ابن طباطبا(322هـ)، عيار الشعر، تحقيق: عبد العزيز بن ناصر المانع، مطبعة المدني، توزيع: مكتبة الخانجي، القاهرة، د ط، د ت.
26. عمران، عبد اللطيف، شعر الشريف الرضي ومنطلقاته الفكرية، دراسات في ذاكرة الألفية، د د، د ط، د ت.
27. القرشي، رياض، تكثيف الصورة الشعرية: تطبيق على أشعار الشريف الرضي، دراسات يمنية، 1998م.
28. القزويني، الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق وتنقيح: محمد عبد المنعم خفاجي، المكتبة الأزهرية للتراث، ط 3، 1993م.
29. القيرواني، ابن رشيق(ت463هـ)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط 5، 1401هـ - 1981 م.
30. كوهن، جون، النظرية الشعرية، اللغة العليا، ترجمة وتعليق: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط3، 2000م.
31. المختاري، زين الدين، المدخل إلى نظرية النقد النفسي: سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، د ط، 1998م.
32. مسكويه، أبو علي أحمد بن محمد، الهوامل والشوامل، تحقيق محمد كسروي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 2001م.
33. مصلوح، سعد، في النص الأدبي، دراسات أسلوبية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، ط 3، 2002م.
34. مطلوب، أحمد، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان ناشرون، ط 2، 1996م .
35. منذور، محمد، الأدب ومذهبه، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، د ط، د ت.
36. ابن منظور، محمد بن مكرم: لسان العرب، دار صادر- بيروت، ط 1، د ت.
37. أبو موسى، محمد، التصوير البياني، دراسة تحليلية لمسائل البيان، مكتبة وهبة، القاهرة، ط 6، 2006م.
38. الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد(518هـ)، مجمع الأمثال، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت لبنان، د ط، د ت.
39. نايتي، عز الدين، الصورة الفنية في شعر الشريف الرضي: دراسة بيانية تحليلية، المكتبة الإسلامية الجبيلية، 1993م.
40. النويهي، محمد، الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د ط، د ت.
41. هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، دار العودة، بيروت، د ط، 1973م.

Translated Arabic References: **ترجمة مصادر ومراجع اللغة العربية:**

1. Aristotle, *Poetics*, verified and translated by Chokri Ayad, the Arab Book House for Printing and Publishing, Cairo, 1967.
2. Bashiri, Mahasen Ismail, The Graphic Image in the Poetry of Sharif Radi, Master Thesis, Om Durman University, Sudan.
3. Badawi, Ahmed Ahmed, *The Foundations of Literary Criticism among the Arabs*, the Renaissance of Egypt Book, Cairo, 3rd ed., 1964.
4. Aljahidh, The Animal, verified and explained by Abdul Salam Haroun, the Revival of the Arab Heritage, Beirut, 3rd ed., 1969.
5. Al-Jarim, Ali and Amin, Ahmed, *The Clear Rhetoric*, Dar al-Maarif, Cairo, Egypt, dt, dt.
6. Al-Jurjani, Abdul-Qaher (471 H), *The Secrets of Rhetoric*, Interpreted by Mahmoud Mohamed Shaker, civil printing press, Cairo, Dar al-Madani, Jeddah, d.
7. Al-Jurjani, Abdul-Qaher (471 H), *The Signs of Miraculousness*, verified by Mahmoud Mohamed Shaker, Al-Madani Press in Cairo - Dar Al-Madani, Jeddah, I 3, 1413 - 1992.
8. Al-Jirjani, Ali bin Abdul Aziz, mediation between Mutanabi and his opponents, verified by and explanation: Mohammed Abu Fadl Ibrahim, Ali Bejaoui, modern library, Saida, Beirut, 2006.
9. Juma, Hassan, *The Path in Literary Criticism*, Publications of the Arab Writers Union, Syria, DT, 2003. Abu Duhaim, Iman Omran, Hijaziat Sharif Radhi and Najdat, Master Thesis, University of Jordan, in 2001.
10. Rababaa, Moses, the formation of poetic discourse, studies in pre-Islamic poetry, Dar Jarir for publication and distribution, Amman, i 2, dt.
11. Al-Rubai, Abdul Qader, *The Artistic Image in Abu Tammam's Poetry*, Yarmouk University Publications, Irbid, Jordan, 1980.
12. Al-Ridha, Sharif, *Al-Diwan*, explained, commented upon and presented by Mahmoud Mustafa Halawi, Dar Al Arqam bin Abi Al Arqam, Beirut - Lebanon, i 1, 1999.
13. Al-Zarkali, Khair Eddine, *The Notables*, Dra Al-Ilm Lilmalayeen, 15th ed., 2002.
14. Abu Zaid, Ali Ibrahim, *The Artistic Image in the Poetry of Da'bal bin Ali Al-Khuza'i*, Dar al-Maarif, Cairo, i 2, 1983.
15. Cecile, De Lewis, *The Poetic Image*, Translated by Ahmed Nassif Al-Janabi and Others, Al-Rasheed Publishing House, Baghdad, 1982.
16. Chadi, Mohamed Ibrahim, *Rhetoric and Functional Value in the Stories of Arabs*, Dar Al Yaqeen, Mansoura, dt, 2011.

17. Al-Shennawi, Ali Al-Ghareeb Mohammed, Thee *Poetic Picture of the Blind*, Arts Publishing, 2003.
18. Al-Sayigh, Wijdan, *The Metaphorical Image in Modern Arabic Poetry, A Rhetorical View of the Poetry of Al-Akhtal Al-Saghir*, Arab Foundation for Studies and Publishing, Beirut, 2003.
19. Trabelsi, Mohammed Al-Hadi: *Characteristics of the Style in the Poetry of Chaouki*, publications of the Tunisian University, 1981.
20. Al-Tayyib, Abu Sabah Ali, Artistic Image in Al-Bohtari's Poetry, Master Thesis, 1998.
21. Abbas, Ihsan, *The Art of Poetry*, House of Culture, Beirut, 3rd ed.
22. Abdul Hamid, Mohammed Moheddine, *Interpreting the Poetry of Sharif Al-Radhi*, Dar revival of Arabic books, Cairo, 1949.
23. Ateeq, Abdul Aziz, *The Science of Rhetoric*, Dar Arab Renaissance, Beirut, 1985.
24. Asfour, Jaber, *Artistic Image in the Critical and Rhetorical Heritage of the Arabs*, Dar Tanweer, Beirut, i 2, 1983.
25. Al-Alawi, Ibn Tabtaba (322 AH), *The Standar of Poetry*, verified by: Abdul Aziz bin Nasser Al-Manea, Madani Press, Distribution: Al-Khanji Press, Cairo, dt, dt.
26. Omran, Abdul Latif, Al-Sharif Al-Radhi, *Poetry and Intellectual Perspectives, Studies in the Millennium Memory*.
27. Al-Qurashi, Riyadh, 'Intensification of the Poetic Image: An Application on the Poems of Al-Sharif Al-Radhi', *Yemeni Studies*, 1998.
28. Al-Qazwini, Khatib, Clarification in the Sciences of Rhetoric, explained, commented upon and revised by Mohammed Abdel Moneim Khafagi, Al-Azhar Heritage Press, 3rd ed., 1993.
29. Al-Qairawani, Ibn Rashiq (463 AH), *The Reliable in Poetry, Literature and Criticism of the Poetry*.
30. Cohen, John, *The Theory of Poetry, the Supreme Language*, Translated and Commented upon by Ahmed Darwish, Dar Gharib for Printing and Publishing, Cairo, 3rd ed., 2000.
31. Al-Mukhtari, Zein Eddine, *Introduction to Psychological Criticism Theory: The Psychology of Poetic Image in the Critique of Al-Aqqad*, Publications of the Arab Writers Union, Syria, DT, 1998.
32. Meskawi, Abu Ali Ahmed bin Mohammed, *Al-Hawamil and Al-Shawamil*, verified by Mohammed Kesrawi, Scientific Books House, Beirut, Lebanon, 1st ed., 2001.
33. Maslouh, Saad, *On the Literary Text, Statistical Stylistic Studies*, the book world, Cairo, 3rd ed., 2002.

34. Matloob, Ahmed, *Dictionary of Rhetorical Terminology and its Development*, Lebanon Publishers Press, 2nd ed.i, 1996.
35. Manthoor, Mohammed, *Literature and Doctrine*, Dar Nahdet Misr for printing and publishing, Cairo, dt, dt.
36. Ibn Mandhoor, Mohammed bin Makram: *Tongue of the Arabs*, Dar Sader - Beirut, 1st ed.
37. Abou Musa, *Mohammed, Graphic Photography: an Analytical Study of the Issues of Rhetoric*, Wahba Press, Cairo, i 6, 2006.
38. Al-Midani, Abul Fadl Ahmed Bin Mohammed (518 AH), *Al-Amthal Complex*, Verified by Mohamed Mohieddine Abdelhamid, Dar Al-Ma'rifa, Beirut, Lebanon.
39. Neiti, Ezzeddine, *Artistic Image in the Poetry of Sharif Al-Radhi: an Analytical Graphical Study*, Islamic Press of Jubailia, 1993.
40. Al-Nnawaihi, Mohammed, *Pre-Islamic Poetry: Study Method and Evaluation*, the National House for Printing and Publishing, Cairo, dt, dt.
41. Hilal, Mohamed Ghanimi, *Modern Literary Criticism*, Dar Al Thaqafa, Dar Al Awda, Beirut, 1973.

Characteristics of the Metaphorical Image in the Poetry of Al-Sharif Al-Radhi

Al-Khaier Amer Rajab Abdul Kareem

Faculty of Education - University of Sebha

Sebha - Libya

Abstract:

The research started with an introduction containing the statement of the problem. The study was divided into four parts: a preamble and three sections. The preamble involved a definition of the metaphorical image and its importance. The first section covered the sources of the metaphorical image, the second dealt with the types of the metaphorical image, and the third discussed the functions of metaphorical representation as well as the main tools that contributed to the construction and formation of the metaphorical image. Finally, the study ended with a conclusion comprising the most significant findings of this research.

Keyword: Metaphorical image, AL-Sharif Al-Radi.