مجلة كلية الآداب
"دوريَّةٌ – أكاديميَّةٌ – علميَّةٌ – مُحَكَّمةٌ"
العدد (٤١)، الجزء الثاني، أكتوبر ٢٠١٦م ص ص: ٨٧ - ١٢٥
جامعة سوهاج
كلية الآداب

الصورة الفنية في إليجيات بروبرتيوس

ناصر حارس أحمد دياب(*)

أولاً: مفهوم الصورة الفنية.

الصورة الفنية Imago Poetica هي مصطلح حديث، صيغ تحت التأثر بمصطلحات النقد الغربي، لكن الاهتمام بالمشكلات التي يشير إليها هذا المصطلح، قديم يرجع إلى بدايات الوعي بالخصائص النوعية لفنون الأدب. كما أننا لا نجد مصطلحًا بهذه الصيغة في التراث البلاغي والنقدي عند القدماء، إذ أن المشاكل والقضايا التي يثيرها ذلك المصطلح الحديث ويطرحها موجودة في التراث الأدبي القديم، وإن اختلفت طريقة العرض والتناول، أو تميزت جوانب التركيز ودرجات الإهتمام. وعلى الرغم من تعدد مفهوم الصورة الفنية بتعدد المدارس النقدية، إذ يتباين مفهومها ويتقارب تبعاً لإختلاف المرجعيات الفكرية التي تبناها النقاد في تعاريفاتهم، ثم من المواد التي تتشكل منها الصورة حسب آرائهم،(١) إلا أنها هي الجوهر الثابت والدائم في الشعر، وقد تتغير مفاهيم الشعر ونظرياته، فتتغير –بالتالي- مفاهيم الصورة الفنية ونظرياتها، لكن الإهتمام بها يظل قائما ما دام هناك شعراء يبدعون ونقاد يحاولون تحليل ما أبدعوه وإدراكه والحكم عليه.(٢)

والصورة الفنية من أكثر المصطلحات استعمالاً في النقد الأدبي، وبمرور الوقت أصبحت ذات معانٍ كثيرة ومستفيضة. والصورة الفنية في الأصل تتعلق بالقدرة على خلق الصور عن طريق الكلمات، وقد امتدت لتشمل تقريباً كل استعمالات اللغة الرمزية. كما أنها أصبحت مصطلحاً ينافس في الحجم مصطلحات كبيرة مثل مصطلح "الأدب".(٣) فهي واحدة من الأدوات الأساسية التي يستخدمها الشاعر في بناء قصيدته وتجسيد الأبعاد المختلفة لرؤيته الشعرية، وعن طريقها يشكل الشاعر أحاسيسه وأفكاره وخواطره في شكل فني محسوس، ويصور رؤيته الخاصة للوجود وللعلاقات الخفية بين عناصره.(٤) وهي وسيلة الشاعر في الكشف عن العلاقات الخفية للواقع؛ لأنها أداة الشاعر القادرة على الخلق والإبتكار، والتعديل لأجزاء الواقع، وتشكيل موقف الشاعر من الواقع وفق إدراكه الجمالي الخاص.(٥)

والصورة الفنية ركيزة أساسية من ركائز العمل الأدبي؛ لأنها تمثل جوهر الشعر، وأهم وسائط الشاعر في نقل تجربته والتعبير عن واقعه، ويُستخدم مصطلح الصورة الفنية ليشير إلى الصورة التي تولدها اللغة في الذهن، بحيث تشير الكلمات أو العبارات إلى تجارب خبرها المتلقي من قبل، أو إلى انطباعات حسية فحسب. فالصورة الفنية، إذن، هي هيئة تثيرها الكلمات الشعرية في النفس، شريطة أن تكون هذه الهيئة موحية ومعبرة. وهي تحمل خصوصية وفردية الشاعر، وترمز إلى عبقريته وشخصيته؛ لأنها الأداة الوحيدة التي ينقل

(*) المدرس المساعد بقسم الدراسات اليونانية واللاتينية – كلية الآداب – جامعة سوهاج.

١ – بلحسيني نصيرة، الصورة الفنية في القصة القرآنية، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة أبي بكر بلقايد، الجزائر، ٢٠٠٦م، ص٢٧.

٢ –جابرعصفور،الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب،المركز الثقافي العربي، بيروت ط٣،١٩٩٢م،ص ص٧–٨.

٣ – Punter,D., Metaphor, Routledge, London and New York, 2007,pp.146-7.

٤ – على عشري، عن بناء القصيدة العربية، القاهرة، مكتبة الآداب، ط٥، ٢٠٠٨،ص٦٥.

٥ – مدحت الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، رسالة ماجستير، كلية الآداب جامعة القاهرة، ١٩٧٨، ص٤.

بها الشاعر تجربته، ولا يمكن أن يستعيرها من سواه. فهي تسهم في التعبير عن رؤية الشاعر للواقع، فتصور مشاعره وأفكاره، وتحمل أصالته وتفرده؛ لأنها وسيلة ينقل بها الشاعر أفكاره، ويصبغ بها خياله فيما يسوق من عبارات وجمل.[١]

ويوضح نورمان فريدمان Norman Freidman الفرق بين (الصورة Imago) و(الصورة الفنية Imago Poetica)، فيقول عن الصورة : إنها استعادة ذهنية لإحساس أنتجه إدراك فيزيقي، فإذا أدركتْ عين واحد منا لوناً ما، فإنها تسجل صورة لذلك اللون في ذهنه، وهي بذلك "صورة" لأنها مجرد إنعكاس للون نفسه، ويمكن للذهن أن ينتج صوراً عن الذاكرة عندما لا يعكس المدركات الفيزيقية المباشرة، كما يحدث عندما يحاول المرء تذكر بعض الأشياء التي أدركها ذات مرة لأنها لم تعد موجودة أمامه في مجال الإدراك المباشر، أو كما يحدث في مجموعات الصور التي يشكلها الخيال من إدراك حسي، أو في هلوسة الأحلام والحمى وما أشبه. أما الصورة الفنية: فهي مكون من مكونات الإبداع الأدبي، وتأتي لتعبر عن الصور التي تولدها اللغة في الذهن، بحيث تشير الكلمات أو العبارات : إما إلى تجارب خبرها المتلقي من قبل، أو إلى إنطباعات حسية فحسب.[٢]

ويعرف عبد القادر القط الصورة الفنية على أنها: الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات، بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص؛ ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدماً طاقة اللغة وإمكاناتها في الدلالة، والتركيب، والإيقاع، والحقيقة، والمجاز، والترادف، والتضاد، والمقابلة، والتجانس، وغيرها من وسائل التعبير، والألفاظ والعبارات هما مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني أو يرسم بها صوره الشعرية.[٣] فهي مجموعة من علاقات لغوية يخلقها الشاعر؛ كي يعبر عن انفعاله الخاص، ويستخدم الشاعر اللغة فيحدث ارتباطات غير مألوفة بين الألفاظ، ومقارنات غير معهودة في اللغة العادية المبنية على التعميم والتجريد، ومن خلال هذه المقارنات اللغوية الجديدة، يخلق لنا الشاعر تشبيهاته وإستعاراته وكناياته.[٤]ومن ثم تكون وسيلة الشاعر وأداته القادرة على الخلق والإبتكار والتعديل لأجزاء الواقع، كذلك فاللغة قادرة على تشكيل موقف الشاعر من الواقع وفق إدراكه الجمالي الخاص وطريقته في التشكيل اللغوي الجمالي؛[٥]ليعبر عن المعاني العميقة في نفسه، ويفلسف بها موقفه من الواقع، ويخلق بها عالمه الجديد من خلال توظيفه لطاقات اللغة المجازية وما تحمله من إمكانات دلالية وإيقاعية، ويقرب بها بين عناصر الأشياء المتباعدة؛ ليجمع بين الفكر والشعور في وحدة عاطفية في لحظة من الزمن، تتجلى فيها أحلام الشاعر وطموحاته، وتكشف عن سحر الشعر وما به من دهشة وجدة.[٦]

---

[١] – علي الغريب، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، رسالة ماجستير منشورة، كلية الآداب جامعة القاهرة، ١٩٨٩، ص ص١٧، ٢٠.

[٢] – نورمان فريدمان، مقال"الصورة الفنية"، ترجمة جابر عصفور، في كتابه(الخيال،الأسلوب،الحداثة)، المجلس الأعلى للثقافة، العدد ٨٥٠، ٢٠٠٥م، ص ١٥٩–١٦٠.

[٣] – عبد القادر القط، الإتجاه الوجداني في الشعر العربي، مكتبة الشابا، ١٩٧٨م، ص ٤٣٨.

[٤] – عبد الله التطاوي، الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، رسالة ماجستير، كلية الآداب جامعة القاهرة، د.ت، ص٤٣. أنظر: على الغريب، مرجع سابق،ص٢٢.

[٥] – مدحت الجيار، مرجع سابق، ص ٢٢.

[٦] على الغريب، مرجع سابق، ص٣٠.

والصورة الفنية تكون أحياناً تجسيداً للفكرة، إذ ترمي إلى التعبير عما يتعذر التعبير عنه، وحتى إلى الكشف عما يتعذر معرفته، فهي وسيلة من الوسائل المعتمدة التي يتصرف المتكلم بها لنقل رسالته وتجسيدها. يُضاف إلى ذلك أن الصورة قد تكون كلاماً ضمنياً، فإذا كان التضمين يعني شحنة إنفعالية يبثها الكاتب في كلماته، ويحس بها القارئ عند تعامله مع تلك الكلمات، تصبح الصورة أفضل وسيلة لتبادل هذا الإنفعال. لذا كانت الوظيفة التأثيرية الإنفعالية للصورة الفنية من أولى الوظائف، فهي تساعد على توضيح شخصية الكاتب وفلسفته.[١]والصورة الفنية وسيلة من وسائل الإيحاء بالأبعاد المختلفة لرؤية الشاعر، فهي أداة إيحائية وليست أداة تقريبية، أي أنها توحي بالمشاعر والأحاسيس والأفكار، دون أن تسميها أو أن تصفها وصفاً مباشراً؛ لأنها إن كانت تقريبية فإنها بذلك تعبر عن الأشياء تعبيراً مباشراً، وبذلك تكون لوناً من ألوان التعبير النثري، لا يتميز القالب الذي هو فيه عن النثر سوى في الوزن والقافية، كذلك تطفي عليه النبرة الخطابية العالية التي تتجه إلى السمع والحواس أكثر مما تتجه إلى الروح والوجدان.[٢]فهي أسلوب يقدم الفكرة بحيث تظهر بكيفية أكثر حساسية وشاعرية، فتمنح الشئ المُتكلم عنه أشكالاً وملامح مستعارة من أشياء أخرى فيحدث في القصيدة قدر من الغموض الفني فرضته الضرورة التشكيلية.[٣]

وإن كانت الصورة الشعرية أداة من الأدوات التي يجسد بها الشاعر رؤيته الإنسانية الخاصة، ويحدد بها أبعادها وتخومها، فهي لبنة من لبنات بناء أكبر وأشمل ألا وهو القصيدة، ولا بد لهذه اللبنة أن تتسق مع باقي اللبنات وتساهم معها في تنمية المسار الشعوري والنفسي والفكري في القصيدة لتصل به إلى مداه، وقيمة الصورة الشعرية تقاس فنياً بمدى أدائها لهذا الدور، وليس بمدى جمالها أو غرابتها.[٤]

ويحذر أرشبال ماكليش **Archibald Macleish** من الإعتقاد بأنه كلما كانت الصورة في القصيدة أجمل، كانت القصائد ذاتها أفضل، وكلما عرضت القصيدة صوراً أجمل، وزادت عدد حبات اللؤلؤ المنظوم، كانت القصائد ذاتها أفضل، فالصور في القصائد لا تهدف إلى أن تكون جميلة، بل إن عملها هو أن تكون صوراً في قصائد، وأن تؤدي ما تؤديه الصور في القصائد.[٥]

وهو أيضاً ما أشار إليه فريدمان عندما قال : وعلى الرغم من أن العديد من القصائد الجيدة لا تحتوي إلا على القليل من الصور الشعرية، أو قد لا يكون به صور، فإن الصورة قد أصبح يُنظَر إليها باعتبارها وسيلة شعرية خاصة، وليس وجود الصور في القصيدة أو استخدام نوع من أنواعها دون الآخر هو الذي يصنع قصيدة جيدة. إن الشاعر يحتاج إلى ما هو أكثر من الحساسية المتكاملة كي ينظم القصائد الشعرية، فهو يحتاج فضلاً عن هذه الحساسية إلى قوى تشكيلية خاصة ، مما يعني القول بأنه ينبغي أن تكون هذه الصورة، عندما يتوسل بها الشاعر، جزءاً من كل متكامل أكبر، فلا تشكل وحدها كلاً متكاملاً. وبدلاً من أن تكون كلاً متكاملاً بذاته، ينبغي أن تتكامل مع باقي العناصر الأخرى في القصيدة (مثل الوزن، والقافية، والعناصر الأسلوبية

---

[١] – يوسف أبو العدوس، الإستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ١٩٩٧، ص١١.
[٢] – على عشري، مرجع سابق، ص١٠٢.
[٣] – عبد الناصر حسن، "شعر أبي نواس" قراءة أسلوبية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،٢٠٠٩م، ص ٤٤.
[٤] – علي عشري، مرجع سابق، ص٩٨.
[٥] – أرشبالد ماكليش، الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الجيوشي، دار اليقظة العربية، ومؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦٣، ص٦٧.

والبلاغية، والتركيب النحوي، وأنماط السياق والنسق، ووسائل وجهة النظر، وطرائق الإطناب، والإيجاز، وطرائق الإختيار، وغيرها من الوسائل).[١]

لقد أدرك دارسو الأدب حينما تعرضوا إلى طرق التصوير الفني ،مع تعددها وتباينها، أن الأدب من دون صورة شعرية وتصوير فني، لا يعدو أن يكون ضربًا من الكلام الذي ألف الناس قوله أثناء ممارساتهم الإبلاغية، أو سماعه أثناء علاقاتهم التواصلية. ولا يكاد يتصور نص أدبي دون صورة فنية، أو تستساغ قصيدة دون أن تتماهى في الصورة، حتى كاد يُعتقَد أن كل قصيدة صورة، وكل صورة قصيدة، وهو الإعتقاد الذي حذر منه "ماكليش" في كتابه "الشعر والتجربة"[٢]. وهكذا فإن دراسة الأدب في غياب دراسة جادة للصورة، يعتبر ضرباً من العبث، وهي حقيقة أدركها البلاغيون –قديماً وحديثاً- في مسارهم النقدي، فتعددت الأقاويل وتشعبت الأحوال فيما يخص الصورة الفنية تعريفاً وماهية. فلفظ "الصورة الفنية" لفظ مكرس لشمولية المصطلح، فهي تضم كل الأشكال البلاغية التصويرية من تشبيه وإستعارة وكناية، وهذا ما ركزت عليه البلاغة الكلاسيكية.[٣]

ويعتبر أرسطو Αριστοτέλης ' أول مشرع للفن والجمال من خلال كتابيه "فن الشعر" و"الخطابة"، وذلك بخلاف أفلاطون Πλατων الذي لم يفرد للفن عملاً مستقلا، وكان كل ما تركه للفن، آراؤه المبثوثة في ثنايا "الجمهورية" و"المحاورات". إهتم أرسطو بالصورة الأدبية وأولاها عنايةً وبحثاً، وتحليلاً وتقسيماً. فعلى الرغم من أن أفلاطون تعامل مع الظاهرة الأدبية من وجهة نظر فلسفية ميتافيزيقية؛ فالشعر عنده يقوم على الإبتكار الذي يعجز عنه الشاعر إلا عن طريق الإلهام εμπνοια الذي يُوحى إليه، فإما أن يكون مصدره إلهيًا، وذلك عن طريق ربة الشعر، أو أن يكون مصدره الشخص الذي ألهمته ربة الشعر مثل "هوميروس Ομηρος "[٤]،إلا أن أرسطو قد تعامل معها بوجهة معرفية تعتمل منهج أكثر منطقية وواقعية.

لقد كان أرسطو أكثر دقة في تناوله للصورة الأدبية، فهي تعني عنده "المماثلة أو التشبيه εἰκών " أو ما يجري مجرى الأمثال، كونها تقرب المعنى، فتجعله يماثل الواقعة الجديدة، وإذا كان التماثل دعامة من دعامات الصورة، فإن التشبيه بدوره-يقوم على هذا التماثل أيضاً، مما جعل أرسطو يقصر الصورة في بادئ الأمر على التشبيهات، ويجعل الإستعارة والكناية من المجاز "μεταφορά "، والإستعارة والكناية تقومان على التشبيه،فيقول :

" ἔστιν δὲ καὶ ἡ εἰκὼν μεταφορά· διαφέρει γὰρ μικρόν·"

"ثم إن التشبيه أيضاً يكون مجازاً، لكنه يختلف قليلاً."[٥]

والإختلاف عند أرسطو هو أن التشبيه يرد به أداة تشبيه أو لفظ "مثل" أو لفظ "يشبه"، فيقول:

" ὅταν μὲν γὰρ εἴπῃ τὸν Ἀχιλλέα

---

[١] – نورمان فريدمان، مرجع سابق، ص ١٨٥.

[٢] – أرشبالد ماكليش، مرجع سابق، ص ٦٧.

[٣] – خالد بوزياني، الصورة الأدبية وخصائصها اللغوية بين البلاغيين والأسلوبيين، رسالة دكتوراة، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، الجزائر، ٢٠٠٧م،ص ص ١٩–٢٠.

[4] – Plato,Ion,533,D-E.

[5] – Aristotle, Rhetoric,1406.b.22-23.

"ὡς δὲ λέων ἐπόρουσεν,
εἰκών ἐστιν, ὅταν δὲ "λέων ἐπόρουσε", μεταφορά·
διὰ γὰρ τὸ ἄμφω ἀνδρείους εἶναι, προσηγόρευσε
μετενέγκας λέοντα τὸν Ἀχιλλέα."

" فعندما قال (الشاعر) عن أخيلليوس، أنه وثب كالأسد،
فذلك يكون تشبيهاً، لكن عندما (يقول) "وثب الأسد" " فذلك مجازاً.
ولأن كليهما أقوياء، (فالشاعر) لقب أخيلليوس بالمجاز أسداً." [1]

وقد إعتبر أرسطو لفظ(التشبيه εἰκὼν) بمثابة مصطلح يدل على كل أنواع التشبيه، ويدخل في ذلك الأمثال التي تُضرَب في الحادثة المشابهة، أو الأمثال التي تُطلق على الحيوان.

أما الإستعارة والكناية μεταφορά فقد جعلها أرسطو علامة من علامات العبقرية المتمثلة في الإدراك الحدسي للشبه في غير المتشابهات، فيقول:

"Ἔστι δὲ καὶ τὰ ἀστεῖα τὰ πλεῖστα διὰ μεταφορᾶς
καὶ ἐκ τοῦ προεξαπατᾶν· μᾶλλον γὰρ
γίγνεται δῆλον ὅτι ἔμαθε παρὰ τὸ ἐναντίως ἔχειν,
καὶ ἔοικε λέγειν ἡ ψυχὴ " ὡς ἀληθῶς, ἐγὼ δ'
ἥμαρτον."

" ومعظم(التعبيرات) الحسنة تنشأ من المجازات،
ومن خلال الخداع، ثم تصبح أكثر وضوحاً، ذلك أن الشخص أدرك شيئًا ما على النقيض مما يتوقعه،
وكأن النفس تقول " كيف أنه واضح، ولكني أخطأت".[2]

وهكذا فإن أرسطو حدد الصورة الأدبية بأنها تشمل التشبيه والإستعارة والكناية، وأن الإستعارة والكناية عند أرسطو هما عبارة عن تغيير بسيط في التشبيه، وهذا يعني أن الصورة قد تتضمن تغييرا، فتكون إستعارة أو كناية، أو لا تتضمن تغييرا فتبقى تشبيهاً.

وهكذا فإن تنظير أرسطو للصورة الأدبية يقوم على ثلاث نقاط:

١- أن عبقرية الشاعر تكمن في قدرته على إستعمال المجاز الذي يعرفه في كتابه "فن الشعر" قائلاً:

" μεταφορὰ δέ ἐστιν ὀντόματος ἀλλοτρίου ἐπιφορὰ
ἢ ἀπὸ τοῦ γένους ἐπὶ εἶδος ἢ ἀπὸ τοῦ εἴδους ἐπί τὸ
γένος, ἢ απὸ τοῦ εἴδους ἐπὶ εἶδος, ἢ κατὰ τὸ ἀνάλογον."

"أما الإسم المجازي (الاستعارة والكناية)، فهو إعطاء(الاسم) مُسمى آخر، من خلال (تحويل) الجنس إلى نوع، أو من نوع إلى جنس، أو من نوع إلى نوع، أو عن طريق التناسب."[3]

1 – Aristotle, Rhetoric,1406.b,23-27.
2 – Ibid.,1412a.21-25.
3 – Aristotle,Poetics,1457b.6-9.

٢- أن الموهبة هي الملكة التي بها يتم إدراك التشابه بين الأشياء.

٣- أن جودة الصياغة والإهتمام بالشكل التصويري غاية فنية في حد ذاتها.[١]

ولقد وجدت فكرة أرسطو صدى لدى الفلاسفة المسلمين، فالجاحظ(٢٥٥ هـ) يقول :

" وذهب الشيخ إلى استحسان المعنى، والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي والمدني. وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسيج، وجنس من التصوير."[٢]

فصناعة الشعر مبنية على التصوير الذي يزيد الكلام قيمة ويرفع قدره وشأنه، فقد أقر الجاحظ بسلسلة العناصر التي تؤدي إلى جودة الصياغة الشعرية، والتي منها التصوير. فالجاحظ يرى أن المعاني والأفكار ليست معتبرة في الشعر لأنها متداولة بين الجمهور، ويعرفها عامة الناس، وأنما المعتبر في ذلك طريقة صياغة الأفكار، وكيفية تقديم المعاني بشكل يعتمد على التصوير وإثارة الإنفعال والتأثير في المتلقي.[٣]

وعلى الرغم من أن المفهوم القديم للصورة الفنية قد إقتصر على التشبيه والإستعارة والكناية، إلا أن المفهوم الحديث يوسع من إطارها، فلم تعد الصورة البلاغية هي وحدها المقصودة بالمصطلح، بل قد تخلو الصورة الفنية-بمعناها الحديث- من المجاز أصلاً، فتكون عبارات حقيقية الإستعمال، ومع ذلك فهي تشكل صورة دالة على خيال خصب.[٤]

وهناك مجموعة من العناصر يستخدمها الشاعر في تشكيل صورته الفنية، وهي على النحو التالي :

العنصر الأول: الخيـــــــــــــال

يقوم الخيال بالدور الأساسي في تشكيل الصورة الفنية وصياغتها، فهو الذي يلتقط عناصرها من الواقع المادي المحسوس، ثم يعيد التأليف بين هذه العناصر والمكونات لتصبح صورة للعالم الشعري الخاص بالشاعر، بكل ما فيه من مكونات شعرية ونفسية وفكرية. فالخيال هو الأصل في صياغة الصورة المجازية، وهو "الإلهام" عند أفلاطون، الذي يُوحى إلى الشاعر إما عن طريق ربة الشعر، أو عن طريق الشخص الذي ألهمته ربة الشعر مثل هوميروس.[٥] أما الخيال عند أرسطو فهو موهبة شخصية لا يمكن أن تنتقل من شخص لآخر، فيقول :

"πολὺ δὲ μέγιστον τὸ μεταφορικὸν εἶναι. μόνον γὰρ τοῦτο οὔτε παρ᾽ ἄλλου ἔστι λαβεῖν εὐφυΐας τε σημεῖόν ἐστι· τὸ γὰρ εὖ μεταφέρειν τὸ ὅμοιον θεωρεῖν ἐστιν."

---

[١] – زكية يحياوي، الصورة الفنية في التجربة الرومانسية، رسالة ماجستير، كلية اللغات والترجمة، جامعة مولود معمري، الجزائر، ٢٠١١م، ص١٤.

[٢] – الجاحظ، الحيوان، جـ ٣، تحقيق عبد السلام هارون، ط٢، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة ، ١٩٦٥م، ص ص١٣١-١٣٢.

[٣] – زكية يحياوي، مرجع سابق، ص ١٨.

[٤] – عبد الناصر حسن، مرجع سابق، ص ٢٤٥.

[5]. – Plato,Ion,533,D-E

"ولكن الأعظم من ذلك بكثير هو ابتكار المجاز (التعبير المجازي)، فهو الشئ الوحيد الذي لا يمكن أن تكتسبه من غيرك، إنه علامة العبقرية، فابتكار المجاز الجيد يكون في إدراك المتشابهات (في غير المتشابهات)."[١]

وإن كان الشاعر يبدأ من الواقع المادي المحسوس ليستمد منه معظم عناصر صوره الشعرية ومكوناتها، إلا أنه لا ينقل هذا الواقع نقلاً حرفياً، وأنما يبدأ منه ليتخطاه ويتجاوزه، ويحوله إلى واقع شعري لا تمثل العناصر المادية المحسوسة فيه سوى المادة التي يشكلها الشاعر تشكيلاً شعرياً جيداً وفق مقتضيات رؤيته الشعرية الخاصة، ومن ثم لا يجوز محاكمة هذا الواقع الشعري بقوانين الواقع المادي المحسوس ومنطقه؛ لأن لهذا الواقع الشعري قوانينه الخاصة ومنطقه الخاص، كما لا يجوز إخضاع الواقع الشعري المتمثل في الصورة الشعرية للتحليل المنطقي العقلي، لأن هذه الصورة ليست مبنية على إقامة علاقات منطقية مفهومة بين الأشياء يمكن إدراكها بالعقل، بل إنها تقوم غالباً على تحطيم العلاقات المادية والمنطقية بين عناصرها ومكوناتها لتبدع بينها علاقات جديدة، فإذا كان منطق الواقع المادي ومنطق العقل كلاهما يرفضان أن يكون: للبلى يدان، أو للزمن أقدام، أو للقدر يدٌ ، أو للموت أنياب، فإن منطق العالم الشعري وقوانينه لا ترفض هذه الأشياء. وبمقدار نشاط الخيال وإيجابيته في التأليف بين عناصر الصورة، وإكتشاف العلاقات المستكنة بين العناصر، ترتفع القيمة الفنية للصورة، وتتضاعف إيحاءاتها.[٢]

العنصر الثاني: التشخيـــــص

التشخيص وسيلة فنية قديمة، عرفها الشعر العالمي منذ أقدم عصوره، وهذه الوسيلة تقوم على أساس تشخيص المعاني المجردة، ومظاهر الطبيعة الجامدة في صور كائنات حية تحس وتدرك وتتحرك وتنبض بالحياة، وهذه ظاهرة عامة في الأدب العاطفي في مختلف العصور والأمم، والكثير من هؤلاء الشعراء إعتادوا على الهرب إلى الطبيعة بعيداً عن فساد المجتمع، وما يموج به من ظلم وشرور. فعندما يتم تشخيص النهر، وهو من مكونات الطبيعة، في صورة كائن حي له قدمان يعدو بهما ويركض، فإنه بذلك يساعد بشكل أساسي على تشكيل الصورة الفنية.

العنصر الثالث: الغمـــــوض

لا بد للصورة الشعرية أن تتشح بنوع خفيف من الغموض، وهذا الغموض هو وسيلة يستخدمها الشاعر عن وعي لتقوية الجانب الإيحائي في الصورة، وبخاصة إن كانت هذه الصورة توحي بالأبعاد الخفية المستترة من تجربة الشاعر، والتي لا يستطيع أن يعبر عنها بشكل واضح محدد، دون أن يغير من طبيعتها، ومثل هذه الصور لا تقدم شيئاً محدداً واضحاً، وإنما هي تشف عن مجموعة من الدلالات والمعاني من خلال هذا النوع من الغموض وعدم التحديد.

---

[1] – Aristotle, Poetics,1459a,5-8.

[٢] – على عشري، مرجع سابق، ص ٧٤–٧٥.

ثانياً: مصادر الصورة الفنية.

أما عن المصادر التي يستمد منها الشعراء صورهم الفنية، فهي شتى، بعضها يعايشونه في بيئتهم كالطبيعة المحيطة بهم، والناس الذين يتعاملون معهم، والحيوانات التي يربونها أو يصطادونها. وبعضها من فعاليات الحياة الإنسانية التي ينغمسون فيها، والأنشطة التي يقوم بها المرء في الحياة اليومية، وبعضها من الأدوات التي يصنعها الإنسان، وبعضها من الأنشطة الفكرية والحضارية كالديانات والمعتقدات.[١]

والطبيعة من أهم مصادر الصورة الفنية، فالطبيعة جزء من الكون غير العاقل الخاضع لنواميس محددة في مقابل الإنسان الحر الإرادة. وهي قسم من الكون قادر على أن يحرك في الإنسان حسه الفني.[٢] لذا إستمد الشاعر معانيه وصوره من العالم الحسي المترامي حوله، فيقارن بين المرئيات ويربط الصور بعضها ببعض، ويشيع الحركة في المعاني التي يستمدها من هذا العالم، ويبث في عناصرها الحياة، وقد دفعته هذه النظرة الحسية إلى أن يدقق النظر في وصف المرئيات، ومن هنا استطاع الشاعر أن يترك صوراً قريبة من صور الحياة التي كان يعايشها، لذا جاءت قصائد الشاعر معبرة عن حياته وبيئته، فصورة "الجبل الراسي" ولَّدت في نفس الشاعر فكرة البقاء والخلود، فلم تكن نظرة الشعراء لما يحيط بهم من صور على أنها مجرد صور فحسب، وإنما كانت وسيلة يفسرون بها ما يدور في أذهانهم من فكر.[٣]

ثالثاً: وظيفة الصورة الفنية.

أما عن وظيفة الصورة الفنية، فيقول فريدمان : " يمكن للصورة –فضلاً عن جانبها الحقيقي أو الرمزي- أن تؤدي دوراً كنوع من أنواع التشبيه يأتي للقصيدة من خارج عالم المتكلم؛ لتحدث تأثيرها بطريقة مجازية محضة.

كذلك يمكن للصورة أن تكون:

أولاً- وسيلة للشرح والتوضيح وبث الحيوية فيما يقول المتكلم.

ثانياً- أن الكلمات التي تتشكل بها الصورة الفنية يمكنها أن تعبر عن الحالة النفسية التي يكون عليها الشاعر.

ثالثاً- أن معالجة الشاعر لهذه الصورة من خلال إختياره للتفاصيل وإنتقائه للتشبيهات، تفيد في إقناع القارئ بالعناصر المتنوعة من الموقف الشعري للشاعر. "[٤]

وتعمل الصورة الفنية على إثارة ذهن القارئ وشد الإنتباه، ذلك أن الصورة الفنية لا تقود المتلقي إلى الغرض مباشرة، مثلما تفعل العبارات الحرفية، وإنما تنحرف به عن الغرض، وتحاوره بنوع من التمويه، فتبرز له جانباً من المعنى، وتخفي عنه جانباً آخر، فهي تثير شوقه وفضوله، فيقبل المتلقي على الصورة الفنية ويحاول استنباطها، فينكشف له الجانب الخفي من المعنى، فينتج معه نوعاً من الدهشة السارة أو المفاجئة الممتعة، وهو ما سبق وأشار إليه أرسطو في قوله :

"Εστι δὲ καὶ τὰ ἀστεῖα τὰ πλεῖστα διὰ μεταφορᾶς

---

[١] – زيد الجهيني، الصورة الفنية في المفضليات: أنماطها وموضوعاتها وسماتها الفنية، الجامعة الإسلامية، المدينة المنورة، المملكة العربية السعودية، رقم الإصدار ٧٥، جـ١، ١٤٢٥هـ، ص ٦١٧.

[٢] – جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملاين، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م، ص ١٦٣.

[٣] – سليم السلمي، الصورة الفنية في شعر الخنساء، رسالة ماجستير، جامعة مؤته، ٢٠٠٩م، ص ص٦٧-٦٨.

[٤] –نورمان فريدمان، مرجع سابق، صـ ١٨٩-١٩٠.

καὶ ἐκ τοῦ προεξαπατᾶν· μᾶλλον γὰρ
γίγνεται δῆλον ὅτι ἔμαθε παρὰ τὸ ἐναντίως ἔχειν,
καὶ ἔοικε λέγειν ἡ ψυχὴ " ὡς ἀληθῶς, ἐγὼ δ'
ἥμαρτον." ..... ἐξαπατᾷ γάρ. καὶ ἐν τοῖς μέτροις.
οὐ γὰρ ὥσπερ ὁ ἀκούων ὑπέλαβεν·
ἔστειχε δ' ἔχων ὑπὸ ποσσὶ χίμεθλα·
ὁ δ' ᾤετο πέδιλα ἐρεῖν."

"ومعظم(التعبيرات) الحسنة تنشأ من المجازات،
ومن خلال الخداع، ثم تصبح أكثر وضوحاً، ذلك أنه أدرك شيئًا ما على النقيض مما يتوقعه،
وكأن النفس تقول " كيف أنه واضح، ولكني أخطأت.....، فبهذه الحيلة في الشعر، تأتي، بما لا يتوقعه السامع، مثاله، سار بأقدامٍ أسفلها الشقوق، فهو (السامع) كان يتوقع أن يقول الحذاء." [1]
وهكذا تكون أهمية الصورة الفنية في الطريقة التي تفرض بها علينا نوعاً من الإنتباه للمعنى الذي تعرضه، وفي الطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى ونتأثر به. فالصورة تفرض على المتلقي نوعاً من الإنتباه واليقظة، ذلك أنها تبطئ إيقاع التقائه بالمعنى، وتنحرف به إلى إشارات فرعية غير مباشرة، لا يمكن الوصول إلى المعنى دونها.

رابعاً: أنماط الصورة الفنية.

تنقسم أنماط الصورة الفنية إلى:

أ- أنماط حسية وعقلية

ب- أنماط بلاغية

أ- الانماط الحسية: وهي تلك الأنماط التي ترتد إلى حاسة من الحواس الخمس لدى الإنسان، فالصور الحسية هي: الصورة البصرية، والصورة السمعية، والصورة الشمية، والصورة التذوقية، والصورة اللمسية، وتدخل معهم الصورة العضوية(المتصلة بضربات القلب، أو النبض، أو التنفس والهضم)، وكذلك الصورة الحركية. [2]

وترتبط الأنماط الحسية للصورة الفنية بالأثر النفسي الذي تحدثه في المتلقي، والشاعر المبدع هو الذي تمتاز صوره بميزات خاصة، وتتلون بتلون عاطفته، وتكون معبرة عن خلجات إحساسه وإنفعالاته.
وتنقسم الصورة الحسية إلى مجموعة من الأقسام وفق الحاسة التي تصدر عنها الصورة، وهي كالتالي:
أولاً- الصورة البصرية: وهي الصورة التي ترتد إلى حاسة البصر، وهي إنعكاس لما رأى الشاعر أو شاهد، كما يقول بروبرتيوس Propertius :

sed facies aderat nullis abnoxia gemmis
qualis Apelleis est color in tabulis,

[1] – Aristotle, Rhetoric, 1412a,21-25, 34-37.

[٢] – نورمان فريدمان، مرجع سابق، ص ١٦٥.

لكن (هذا) الوجه لم يكن يدين للجواهر بشئ،

فهو مثل لون في لوحات أبيلليس*،[١]

من خلال هذه الصورة يعكس الشاعر نقاء وصفاء وحلاوة وجه محبوبته الذي هو في جمال الألوان، ولم تضفي عليه الجواهر والحلي أية زينة أو إثارة.

كذلك عندما يقول:

(Lilia non domina sint magis alba mea)

(فأزهار السوسن قد لا تكون أكثر بياضا من سيدتي)[٢]

وهنا يعكس، من خلال هذه الصورة، مدى بياض بشرة حبيبته، وهو البياض الأكثر بهاءاً من بياض أزهار السوسن المعروفة ببياض أوراقها. كذلك عندما يقول واصفاً يوم وفاته باللون الأسود:

at me non aetas mutabit tota Sibyllae,

non labor Alcidae, non niger ille dies.

ولكن كل حياة سيبيللا[٣] لن تغيرني،

ولا حتى شقاء ألكيديس[٤]، ولا حتى ذلك اليوم الأسود.[٥]

ثانياً- الصورة السمعية:

وهي الصورة التي ترتد إلى حاسة السمع، وهي إنعكاس لما سمعه الشاعر من أصوات أو أغانٍ وألحان .... إلخ، مثلما يقول بروبرتيوس:

tune audire potes vesani murmura ponti

fortis;

أشجاعة أنتِ، لتتحملي سماع تذمر البحر الشرس؟[٦]

---

* – أبيلليس Ἀπέλλης ' هو أفضل رسام هيلينستي في القرن الرابع ق.م ولد في كولوفون، وهو الوحيد الذي أتيحت له فرصة رسم الإسكندر الأكبر، فرسم له ولأبيه فيليب الثاني الكثير من اللوحات الشخصية، ولشخصيات كثيرة أقل أهمية. كما رسم لوحات لـــ أفروديتي. أنظر:
معجم الحضارة اليونانية القديمة، جـــ ١، ص ٣٤.

١ – Propertius, 1,2,21-22.

٢ – Ibid,2,3,10

٣ – يقصد بروبرتيوس سيبولّا الكومية، وهي فتاة رائعة الجمال، أحبها الإله أبوللون Apllo وراودها عن نفسها مراتٍ عديدة، وأغراها بالكثير من العطايا والهبات، لكنها لم تخنع له أو لهداياه الثمينة، عندئذٍ تأكد أبوللو أنها لن تكون له في يوم من الأيام. أفصح لها عن تقديره لها ولموقفها النبيل في الحفاظ على شرفها مهما كانت المغريات، وعرض عليها أن يحقق لها ما تطلبه، فقبضت بيدها حفنة من تراب وطلبت منه أن تعيش عدداً من السنوات بقدر عدد حبات التراب التي بيدها، فحقق لها أمنيتها وعاشت ألف سنة، وهي عدد حبات التراب التي بيدها. أنظر:
عبد المعطي شعراوي، أساطير إغريقية، جـــ ٣، مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠٠٥م، ص ص ٣٦٤–٣٦٥.

٤ – *– ألكيديس هو أحد أسماء هيراكليسHercules. أنظر:
A Smaller Classical Dic. of Biography,Mythology, Geography, s.v. Alcides.

5 – Propertius,2,24,33-34.

6 – Ibid,1,8A,5.

فهو من خلال هذه الصورة، يعكس مدى شراسة ووعورة ركوب البحر، ذي الأمواج العاتية والأصوات الرهيبة.

كذلك يقول:

aspice, quam saevas increpat aura minas,

أنظر، كيف أن الريح تصلصل تهديدات عنيفة.[١]

ففي هذه الصورة الإستعارية التشخيصية، رسم الشاعر بكلماته الريح بقوتها وأصواتها الرهيبة، على صورة شخص تصدر عنه تهديدات عنيفة.

ثالثاً – الصورة التذوقية:

وهي الصورة التي ترتد إلى حاسة التذوق، وهي إنعكاس لما تذوقه الشاعر من مأكولات ومشروبات، أو خَبُرَ بطعمه من غيره، فيقول بروبرتيوس:

nec bibit e gemma divite nostra sitis,

لا يرتوي عطشنا بجوهرة ثمينة،[٢]

في هذا البيت، يقدم لنا بروبرتيوس نفسه على أنه زاهد في الثروات، فيصور لنا هدفه في الحياة على أنه عطش لا ترويه الثروات، ولكن يرويه شئ آخر.

رابعاً – الصورة اللمسية:

وهي الصورة التي ترتد إلى حاسة اللمس، وهي إنعكاس لما خبره الشاعر من لمسه للأشياء، سواء كانت ناعمة أم خشنة، صلبة أم طرية، جافة أم رخوة، إلخ، يقول بروبرتيوس:

sit licet et saxo patientior illa Sicano,

sit licet et ferro durior et chalybe,

فهي(كينثيا) يمكن أن تكون أكثر قسوة من الحجر الصقلي،

ويمكن أن تكون أكثر صلابة من الحديد والفولاذ.[٣]

كذلك يقول:

hostibus eveniat lenta puella meis.

فيا ليت فتاة جافة (المشاعر) تقابل أعداءي.[٤]

---

1 – Ibid,1,17,6.
2 – Ibid,3,5,4.
3 – Ibid,1,16,29-30.
4 – Ibid,3,8,20.

خامساً-الصورة الشمّية:

وهي الصورة التي ترتد إلى حاسة الشم، التي من خلالها ندرك بالرائحة الفوارق بين الأشياء، فيقول بروبرتيوس وهو يصف موهبته التي خذلته في مديح أوغسطس Augustus ما يلي:

ut,caput in magnis ubi non est tangere signis
ponitur his imos ante corona pedes,
sic nos nunc, inopes laudis conscendere currum,
pauperibus sacris vilia tura damus.

مثلما أنه لا يمكن الوصول إلى رؤوس التماثيل العالية،
إذ يوضع إكليل الزهور أسفل أقدامهم،
كذلك نحن الآن، عاجزون عن أن نرتقي مركبة المديح،
فنقدم بخوراً رخيصة كقربان من جمع فقير.[١]

أما الصورة الفنية ذات النمط العقلي فهي تلك الصورة تعود إلى ثقافة الشاعر المتنوعة، فتجعلها مجالاً خصباً للإبداع، حيث يقول بروبرتيوس:

Qualis Thesea iacuit cedente carina
languida desertis Cnosia litoribus;
qualis et accubuit primo Cepheïa somno
libera iam duris cotibus Andromede;
nec minus assiduis Edonis fessa choreis
qualis in herboso concidit Apidano:
talis visa mihi mollem spirare quietem
Cynthia consertis nixa caput manibus,
أنها ترقد مثل فتاة كنوسوس[٢] واهنة
على الشواطئ المهجورة عندما أبحرت سفينة ثيسيوس[٣]بعيداً،

---

[1] – Ibid,2,10,21-24.

[٢] – يقصد أريادني Ariadna إبنة مينوس Minos ملك جزيرة كريت من باسيفاي Pasiphae، والتي ساعدت ثيسيوس Theseus في الهروب من قصر التيه، وهربت معه على سفينته، لكن ثيسيوس تركها نائمة في جزيرة ناكسوس وواصل الرحلة بدونها. أنظر: عبد المعطي شعراوي، أساطير إغريقية، جـــ ١، مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠١٤م، ص٢٠٢.

[٣] – ثيسيوس بن أيجيوس Aegeus ملك أثينا من أيثرا Aethra إبنة بتثيوس Pittheus ملك ترويزن. تقول الأساطير إن ثيسيوس هو ابن بوسيدون من أيثرا، فقد إلتقى بها ليلة زفافها من أيجيوس دون علم الأخير، وكان ثيسيوس هو ثمرة لقائه بها. يشير بروبرتيوس إلى ثيسيوس ويذكر رحلة عودته من جزيرة كريت إلى أثينا بعدما استطاع قتل الوحش المينوتاوروس Minotaurus . أنظر:
A Concise Dic. of Classical Mythology, s.v. Theseus.

وتماماً مثل أندروميدا[١] إبنة كيفيوس عندما رقدت
في نومها الأول وقد أصبحت حرة من الصخور الوعرة،
وهي ليست أقل من فتاة باكخوس التراقية، فهي مثلها قد انهارت
وقد خارت قواها فوق منحدر نهر أبيدانوس الغني بالعشب بسبب الرقص المتواصل:
هكذا تماما قد بدت لي كينثيا وهي تتنفس نوماً عميقا هادئاً
ورأسها مسنودة بيديها المتلاصقتين،[٢]

فهذه صورة تشبيهية استدعت في العقل صورة أريادني Ariadna بعدما تركها ثيسيوس Theseus وهي نائمة على جزيرة ناكسوس، وكذلك صورة أندروميدا Andromeda وهي نائمة. وقد إستلهم الشاعر هاتين الصورتين في بناء النسيج الفني لصورته العقلية، فقارن صورة أسطورية(إستلقاء أريادني وأندروميدا ووضعهما وهما نائمتين)، بصورة محبوبته كينثيا وهي نائمة ورأسها مسنودة بيديها المتلاصقتين.

ت- الأنماط البلاغية: وهي تلك الأنماط التي تشمل الحديث عن التشبيه والإستعارة والكناية، بوصفهم الأركان الرئيسة في بناء الصورة الفنية الشعرية وتشكيلها بلاغياً.

أولاً-التشبيه:

يعتبر التشبيه أحد أهم الوسائل التي تعين الشعراء والأدباء على التوسع في التعبير، وتفتح أمامهم السبل التي تأخذ بأيديهم ليُعبّروا عن أفكارهم، وما تجيش به نفوسهم من المعاني التي لا يمكن للغة بما في ألفاظها من دلالات وصفية أن تعبر عنه.[٣] وعلى الرغم من أن التشبيه هو أبسط أدوات المجاز، فتكون المقارنة بين عنصرين في وجود أدوات تشبيه،[٤] فيوضح المبدع شيئاً غير معروف من خلال مقارنته بشئ معروف،[٥] إلا أنه يمثل الأيقونة الأساسية في تشكيل الصورة الفنية.

ويُنظَر إلى التشبيه على أنه نوعٌ من المقارنة أو الربط بين المتماثلات، لكن ذلك الربط وتلك المقارنة لا تفقد الأشياء سماتها الرئيسة، فلا يكون ثمة تفاعل أو تداخل بين أطراف التشبيه.[٦] فالأشياء تظل محتفظة في الفن بخصائصها الموضوعية المتميزة، ففي التشبيه لا نشبه الأقل بالأكثر، ولا الناقص بالزائد؛ فلا نقول مثلاً " فلان قصير كالنخلة "، فمن أوصاف النخلة الرئيسة أنها طويلة، فالصورة التشبيهية وسيلة كشف مباشرة تدل على معرفة جوانب خفية من الأشياء بالنسبة للشاعر الذي يدرك والقارئ الذي يتلقى، وبهذا الفهم يكون

---

[١] – أندروميدا إبنة كيفيوس Cepheus من كاسيوبيا Cassiopia والتي إدعت أنها أجمل من النيريديات، إحدى فصائل حوريات البحر. طلبت النيريديات من بوسايدون الإنتقام منها، فأرسل وحشاً يهدد المدينة، ولن يزول الخطر إلا بتثبيتها على أعلى الجبل وتقديمها كقربان لهذا الوحش، ولكن بيرسيوس البطل كان في طريق العودة وعندما قابلها أحبها وقرر إنقاذها. أنظر:

A Concise Dic. of Classical Mythology, s.v. Andromeda.

[2] – Propertius,1,3,1-8.

[٣] – توفيق الفيل، فنون التصوير البياني في البلاغة العربية، مكتبة الآداب، القاهرة،ط٢، ١٩٩١م، ص ٧١.

[4] – Dvid Punter, op.cit.p.147.

[5] – Fränkle,H., Die homerischen Glleichnisse,Göttingen,1921,p.98. apud: Fgan Lynn,P., Horses in the similes of the Iliad,Ph,D, Toronto Uni.,2001,p.21.

[٦] – مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، د.ت، ص٤٠.

التشبيه عملاً إبداعياً إذ أنه يصبح محصلة خبرة جديدة إهتدى إليها شاعرٌ تجاوز أقرانه وتخطى رؤيتهم، وتمكن من إدراك التشابه بين مجهولٍ ومعروف، الأمر الذي لا تقدر اللغة العادية على توصيله. ولأن الشاعر دائماً يسعى في بنائه لصوره الفنية إلى إيجاد نوع من العلاقات بين الفن والواقع، فإنه يتوسل بالتشبيه. وأعظم التشبيهات في رأي فراكل Fränkle تلك التي تحرك في النفس شعوراً أو في الوجدان إحساساً فتعمل على شد الإنتباه.[١]

ويفرق السكاكي(٦٢٦هـ) بين التشبيه والتشابه، فعند تساوي طرفي التشبيه في وجه الشبه، فيصبح كل واحدٍ منهما مشبها ومشبها به، يصير ذلك تشابها وليس تشبيها، لأنه ليس بينهما تشبيه حقيقي، كقولنا: " هو طويل كأبيه " و" غني كأخيه " و"هي جميلة كأمها ". فيقول السكاكي: "أما إذا تساوى الطرفان المشبه والمشبه به في جهة التشبيه، فالأحسن ترك التشبيه إلى التشابه، ليكون كل واحد من الطرفين مشبها ومشبها به."[٢]فهو بالأحرى يكون مقارنة واقعية حقيقية، ليست فيه أية صبغة فنية.[٣]

فالتشبيه لا بد أن يقوم على المبالغة حتى يتسنى له أن يكوّن صورة فنية، فيقول السكاكي: " لأن المشبه به حقه أن يكون أعرف بجهة التشبيه من المشبه، وأحض بها وأقوى حالاً معها."[٤] وهكذا لن يتسنى للتشبيه أن يكّون صورة فنية حتى يقوم على المبالغة، كقول إمرئ قيس :

مِكَرٍ مِفَرٍ مُقبلٍ مُدبِرٍ معاً

كَجُلمودِ صَخرٍ حَطَّه السيلُ من عَلِ[٥]

فالشاعر في هذا البيت يشبه الصوت الذي يحدثه وقع حوافر الجواد، بالصوت الهائل الذي يحدثه إنحدار الصخر من أعلى الجبل.

أما عن تفاوت درجات المبالغة في التشبيه، فهي ليست فقط تبعاً لتفاوت صياغته فحسب، بل أيضاً أن عكس التشبيه وقلبه يمكن أن يؤدي إلى المبالغة أيضاً، فإذا كانت العادة أن يشبه الممدوح بالأسد، فإن قلب التشبيه وتشبيه الأسد بالممدوح يؤكد المبالغة في الوصف، ويصعد بالممدوح إلى مرتبة المثال الذي ينبغي أن تُقاس به الأشياء.[٦]

لم تكن التشبيهات من السمات المميزة لأشعار بروبرتيوس، فهذا الشاعر لم يرتكز عليها كثيراً في بناء صوره الفنية، فتكاد تخلو إليجياته من التشبيهات إلا قدراً قليلاً قدمه لنا وكانت الضرورة الشعرية هي السبب وراء ذلك التقديم. ويبدو أن بروبرتيوس قد فطن إلى أن التشبيه لا يتمتع بالعمق الفني الذي يولد اللذّة الشعرية في نفس المتلقي مثلما تفعل الإستعارة والكناية من إثارة للذهن، بل على العكس فالتشبيه أقل منهما ديناميكية، فهو أبسط الأدوات الفنية الشعرية؛ لأنه يجمع بين عنصرين ويربط بينهما سواء كانت أداة التشبيه ظاهرة أم مُضمَرة. لذلك تأتي إليجيات بروبرتيوس غنيةً بالإستعارات والكنايات، فقيرةً في التشبيهات، حتى أن الكتاب الرابع من إليجيات بروبرتيوس يكاد يخلو من أية صورة تشبيهية.

---

[1] – Fränkle,H., op.cit. p.99.

[٢] – السكاكي، مفتاح العلوم، المطبعة اليمنية، مصر، ص ١٤٧.

[3] – Bouson,Roberts,Jr., Metaphor and Simile, Ph.D, Illinois Uni., , 1980, p.41.

[٤] – السكاكي، مصدر سابق، ص ١٤٧.

[٥] – ديوان إمرئ قيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط٤، {د،ت}، ص ١٩.

[٦] – جابر عصفور، مرجع سابق، ص ٣٥٧.

وعلى الرغم من ذلك كله، تأتي تشبيهات بروبرتيوس مُداعبة لأغلب الحواس، ومنها ما يداعب الفكر بوشاح أسطوري، ومنها ما هو مستوحى من الحياة الواقعية، ومن روعة التصوير فيها تكاد تجعلنا نشعر بها ونتصورها أمامنا. وسوف أُقسّم تشبيهات بروبرتيوس تبعاً لمخاطبتها الحواس والعقل، وذلك على النحو التالي:

تشبيهات ذات نمط بصري:

يتناول بروبرتيوس وصف محبوبته كينثيا Cynthia قائلاً:

sed facies aderat nullis abnoxia gemmis
qualis Apelleis est color in tabulis,
لكن هذا الوجه لم يكن يدين للجواهر بشئ،
فهو بمثابة لون في لوحات أبيلليس،(١)

يعكس لنا الشاعر من خلال تلك الصورة نقاء وصفاء وحلاوة وجه محبوبته كينثيا، الذي هو في جمال ألوان تلك اللوحات، ولم تضفي عليه الجواهر والحلي أية زينة أو إثارة. وهو تشبيه لمحسوس بمحسوس، ولمفرد بمفرد، تظهر فيه أداة التشبيه (qualis).

ويقول عنها أيضا :

(lilia non domina sunt magis alba mea)
(فأزهار السوسن ليست أكثر بياضاً من سيدتي)(٢)

يعكس لنا الشاعر مدي بياض بشرة محبوبته كينثيا من خلال هذه الصورة التي إعتمد فيها على المبالغة، فقدم محبوبته في بياضها على أنها تساوي أزهار السوسن، المعروفة بشدة بياض أوراقها، وإن لم تكن محبوبته أكثر منها بياضاً. وهكذا فإن تشبيه حبيبته بأزهار السوسن هو تشبيه لمحسوس بمحسوس، ولمفرد بمفرد، مضمراً لأداة التشبيه.

تشبيهات ذات نمط لمسي:

يناجي بروبرتيوس نفسه وهو واقف عند باب غرفته التي إعتاد أن يلتقي فيها بكينثيا، ويأمل أن تصل كلماته إليها بعدما هجرته وإنتقلت إلى أحضان رجل آخر، ولكن حتى وإن وصلت هذه الكلمات إليها فستصبح دون جدوى، لأنها (كينثيا) كما يقول عنها بروبرتيوس:

sit licet et saxo patientor illa sicano,
sit licet et ferro durior et chalybe,
فهي يمكن أن تكون أكثر قسوة من الحجر الصقلي،
ويمكن أن تكون أكثر صلابة من الحديد والفولاذ.(٣)

---

1 – Propertius, 1,2,21-22.
2 – Ibid,2,3,10.
3 – Ibid, 1,16,29-30.

يقدم لنا بروبرتيوس هذه الصورة التشبيهية التي يشبه فيها مدي قسوة كينثيا عليه في هجرها له، ومدى صلابتها أمام كلماته التي يأمل أن تصل إليها، على الرغم من علمه بأنها لن تلين أمامها. وهي صورة تشبيهية فيها الكثير من المبالغة التي تنقل لنا مدى الألم الذي يشعر به بروبرتيوس، وإنعدام الأمل لديه من خلال تشبيهه لمحبوبته في مشاعرها بأشياء خشنة قاسية وأكثر صلابة من الفولاذ نفسه. وهو تشبيه لمفرد معقول وهو مشاعر كينثيا تجاه بروبرتيوس بمفرد محسوس وهما الحجر الصقلي والفولاذ، مضمراً لأداة التشبيه.

تشبيهات ذات نمط شمّي:

يقول بروبرتيوس واصفاً موهبته التي خذلته في مديح أوغسطس، ما يلي:

ut,caput in magnis ubi non est tangere signis,
ponitur his imos ante corona pedes,
sic nos nunc, inopes laudis conscendere currum,
pauperibus sacris vilia tura damus.
مثلما لا يمكن الوصول إلى رأس التماثيل العالية،
فإكليل الزهور يوضع بالأسفل عند أقدامهم،
كذلك أنا الآن، لا حيلة لي بإرتقاء مركبة المديح،
فأقدم بخوراً رخيصة كقربان من رجل فقير.[1]

يقدم لنا بروبرتيوس موهبته التي خذلته في مديح أوغسطس في صورتين تشبيهيتين، أولاهما أن قلة حيلته في تقديم الثناء وآيات المديح لأوغسطس تشبه قلة حيلته في الوصول إلى رأس التماثيل لتبجيلها وتكريمها بوضع الزهور في أعناقها فيضع أكاليل الزهور عند أقدامها. ثم يربط هذه الصورة التشبيهية بالصورة التشبيهية الأخرى التي يشبه فيها أشعاره في الثناء على أوغسطس ببخور بخسة الثمن، مشبها نفسه برجل فقير يقدم البخور الرخيصة كقربان للآلهة العظام. وهذه الصورة تداعب حاسة الشم، وهي تشبيه لمعقول وهو موهبة الشاعر في تقديم المديح لأوغسطس، بمحسوس وهو رجل فقير يقدم بخور بخسة الثمن للآلهه، تظهر فيه أدة التشبيه (sic).

تشبيهات ذات نمط سمعي:

يتحدث بروبرتيوس عن قصة أنتيوبي Antiope مع إبنيها أمفيون Amphion وزيثوس Zethus ، اللذين لم يتعرفا عليها، ويجهلان أنها أمهما، ويصفها بروبرتيوس في هذه الحالة قائلاً:

ac veluti, magnos cum ponunt aequora motus,
Eurus et adversus desinit ire Noto,
litore sollicito sonitus rarescit harenae
sic cadit inflexo lapse puella genu.
تماماً مثل البحار عندما تهدئ حركاتها العنيفة،
والرياح الشرقية عندما تكف عن الإندفاع تجاه الرياح الجنوبية،

[1] – Ibid,2,10,21-24.

وينخفض صوت الرمال على الشاطئ الهائج
هكذا فعلت الفتاة، تسقط منهارة وركبتها منحنية.[١]

يقدم لنا بروبرتيوس الحالة التي كانت عليها أنتيوبي في صورة تشبيهية إستعان فيها بأصوات البحار الهائجة والرياح العنيفة ثم سكون هذه الأصوات، وإنخفاض أصوات الرمال على الشواطئ الهائجة، تماما مثل إنهيار أنتيوبي بعدما أنكرها إبناها ولم يتعرفا عليها. وهي صورة تشبيهيه تداعب حاسة السمع، يشبه فيها محسوس وهو هدوء البحار والرياح وانخفاض صوت الرمال، بمحسوس وهو سقوط أننتيوبي على الأرض، تظر فيها أداة التشبيه (ac مثل).

تشبيهات ذات نمط عقلي:

يتحدث بروبرتيوس واصفاً كينثيا وهي نائمة قائلاً:

Qualis Thesea iacuit cedente carina
languida desertis Cnosia litoribus;
qualis et accubuit primo Cepheïa somno
libera iam duris cotibus Andromede;
nec minus assiduis Edonis fessa choreis
qualis in herboso concidit Apidano:
talis visa mihi mollem spirare quietem
Cynthia consertis nixa caput manibus,

أنها ترقد مثل فتاة كنوسوس واهنة
على الشواطئ المهجورة عندما أبحرت سفينة ثيسيوس بعيداً،
وتماماً مثل أندروميدا إبنة كيفيوس عندما رقدت
في نومها الأول وقد أصبحت حرة من الصخور الوعرة،
وهي ليست أقل من فتاة باكخوس التراقية، فهي مثلها قد انهارت
وقد خارت قواها فوق منحدر نهر أبيدانوس الغني بالعشب بسبب الرقص المتواصل:
هكذا تماما قد بدت لي كينثيا وهي تتنفس نوماً عميقا هادئاً
ورأسها مسنودة بيديها المتلاصقتين،[٢]

يقدم لنا بروبرتيوس هذه الصورة التشبيهية مستعيناً بموروثه الثقافي الأسطوري كي يثير لدى المتلقي خياله حول كيفية إستلقاء كينثيا في نومها العميق الذي ربطه بالقصص الأسطوري مبيناً مدي روعة وجمال محبوبته التي يرقى جمالها إلى مستوى جمال الفتيات الأسطوريات. وهي صورة تشبيهية بين مفرد محسوس وهو نوم واستلقاء كينثيا، وفرد محسوس وهو استلقاء أرياديني وأندروميدا، تظهر فيه أداة التشبيه (مثل qualis).

1 – Ibid,3,15,31-34.
2 – Ibid,1,3,1-8.

ثم يتحدث الشاعر عن نفسه وهو ينظر إليها وهي في سباتها قائلا:

sed sic intentis haerebam fixus ocellis,

Argus ut ignotis cornibus Inachidos.*

ولكني كنت أبقى ثابتاً هكذا بعيني المحملقتين عليها،

مثل أرجوس عندما كان يحملق بعيونه على قرني إبنة إيناخوس(إيو).[١]

يصور الشاعر حالته أثناء النظر إلى محبوبته وهي في سباتها العميق مستعيناً بهذه الصورة التشبيهية التي شبه نفسه فيها وهو دائم المراقبة والتأمل بـأرجوس ذي العيون الكثيرة عندما كان دائم المراقبة لإيو Ιό وهي مُقيدة إلى جزع شجرة الزيتون. وهي صورة تشبيهية عقلية إستعان فيها بموروثه الأسطوري للمبالغة في وصف حالته أمام محبوبته. وجمع فيها بين مفرد محسوس وهو بروبرتيوس، ومفرد محسوس وهو أرجوس، تظهر فيها أداة التشبيه (ut مثل).

ثم يتحدث الشاعر عن الشباب وإندفاعهم نحو الحب قائلاً:

ac veluti primo taurus detractat aratra,

post venit assueto mollis ad arva iugo,

sic primo iuvenes trepidant in amore feroces,

dehinc domiti post haec aequa et iniqua ferunt.

كذلك مثل الثور في البداية يرفض المحراث،

بعدها يأتي طائعاً إلى الحقول بالنير المعتاد،

هكذا الشباب الشجعان في البداية يتحمسون للحب،

بعد ذلك أصبحوا مروضين يتحملون فيما بعد الأعباء العادلة وغير العادلة.[٢]

يقدم لنا بروبرتيوس صورة تشبيهية لحالة الإندفاع والتمرد التي يكون عليها الشباب في مطلع حياتهم، فلا يأبهون لشئ، ولا يفكرون في تبعات أفعالهم، فهم يندفعون نحو الحب بكل جرأة ولا يدرون أنهم وأدوا حريتهم، وكبلوا إرادتهم الحرة، ليتحملوا كل ما يُطلَب منهم، مثلهم في ذلك مثل الثيران التي تُروض وتعتاد على النير دون كلل أو ملل. وهي صورة تشبيهية تظهر فيها أداة التشبيه (sic هكذا). وقد استعان بروبرتيوس بخبرته الشخصية وواقع حياته الريفية ليقدم لنا هذه الصورة التشبيهية العقلية.

---

* – أرجوس Argus هو الحفيد الأكبر لــ أرجوس Αργος الذي بسط نفوذه على البيلوبونيسيوس، ومن ثم سُميتْ على إسمه بــ أرجوس. يُقال عن أرجوس Argus أن كانت له عين واحدة، ويُقال أيضاً أنه كان في رأسه أربعة عيون، إثنتان منهما ينظر بهما أمامه، وإثنين ينظر بهما خلفه، ويُصَف أيضاً أن له عدداً كبيراً من العيون تغطي كل جسده. وظفته هيرا Ηρα كي يراقب إيو Ιό ، وعندها قيد أرجوس إيو في شجرة الزيتون، وظن أنه بعيونه الكثيرة يستطيع أن يراقب إيو مراقبة دائمة، لكن زيوس Ζεύς أمر هيرميس Ερμῆς بتحريرها. يُقال أن هيرميس قد قتل أرجوس بأن رمى عليه حجراً، ويُقال أنه جعله ينام في سبات عميق بعزفه على مزماره. وهكذا حرر إيو. وتكريماً من هيراً لخادمها المطيع أرجوس، نقلت عيونه لتكون خالدة على زيل الطاووس. أنظر: Concise Dic. Of classical mythlogy, s.v. Argus.

[1] – Propertius,1,3,19-20.

[2] – Ibid,2,3,47-50.

يبدأ بروبرتيوس القصيدة التالية بتوبيخ صديقة بوستوموس Postumus على تركه لزوجته المخلصة جالّا Galla، متوجهاً إلى ساحات القتال تابعاً لراية الحرب الأوغسطية، تاركاً زوجته خلفه في روما Roma تلك المدينة التي يصعب على المرء أن يحيا فيها عفيفاً، ويوجه بروبرتيوس شعره لبوستوموس منصفاً لـ جالّا بقوله:

sed securus eas: Gallam non munera vincent,
duritiaeque tuae non erit illa memor.
nam quocumque die salvum te fata remittent,
pendebit collo Galla pudica tuo.
Postumus alter erit miranda coniuge Ulixes:

ولكن فلتبقى مطمئناً، فكل هذه المغريات لن تتغلب على جالّا،
ولن تكون هنالك ذكرى قسوتك،
لأنه في يومٍ ما عندما تردك الأقدار سالماً،
سوف تتعلق جالا المخلصة برقبتك،
وسوف يصبح بوستوموس أوديسيوس آخر بهذه الزوجة الرائعة:[1]

يقدم لنا بروبرتيوس في الأبيات السابقة صورتين تشبيهيتين، إحداهما مباشرة والأخرى غير مباشرة، أما الصورة التشبيهية المباشرة فهي في تشبيهه لـ بوستوموس بأنه أوديسيوس آخر. أما الصورة التشبيهية غير المباشرة في تشبيهه لـ جالّا بأنها ستكون بينيلوبي أخرى، وبينيلوبي هي زوجة أوديسيوس. فإن أصبح بوستوموس أوديسيوس آخر، فستصبح جالّا بالتالي بينيلوبي أخرى. وعلى الرغم من أن الصورة التشبيهية الأخيرة غير المباشرة، إلا أنها هي الأصل في صياغة الصورة الفنية الأولى المباشرة، لأن بوستوموس لن يصبح أوديسيوس آخر، فليس له أعمال أو إنجازات أو كثرة ترحال وضياع في البحار عشرين سنه مثل أوديسيوس، فهو لم يواجه أي من تلك المخاطر، ولكن بسبب زوجته المخلصة جالّا، فإخلاصها يشبه إخلاص بينيلوبي زوجة أوديسيوس، التي إنتظرته عشرين سنه دون أن تقنط من عودته إليها. وهي صورة تشبيهية مُضمرةً لأداة التشبيه، تثير العقل وتداعب الفكر لما فيها من تشبيهات صريحة مباشرة وأخرى غير مباشرة، مستعيناً بالترات التاريخي والأسطوري في تشكيله لها.

ثانيا : الإستعارة:

الإستعارة في اللغة مأخوذة من (العارية)، وهي نقل الشئ من حيازة شخص إلى شخصٍ آخر حتى تصبح تلك العارية من خصائص المُعار إليه. وبهذا المعنى كانت ذات الصلة بالمعنى الإصطلاحي لدى علماء البلاغة لما في نقل اللفظ من معنى عُرِفَ به في أصل اللغة إلى معنى آخر لم يُعرَف به هذا اللفظ.[2]

يقول أرسطو عن الإستعارة ما يلى:

"πολὺ δὲ μέγιστον τὸ μεταφορικὸν εἶναι. μόνον γὰρ

[1] – Ibid,3,12,19-23.

[2] – محمود شيخون، الإستعارة، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ط٢، ١٩٨٤م، ص ٥.

τοῦτο οὔτε παρ᾽ ἄλλου ἔστι λαβεῖν εὐφυΐας τε σημεῖόν ἐστι· τὸ γὰρ εὖ μεταφέρειν τὸ τὸ ὅμοιον θεωρεῖν ἐστιν."

"ولكن الأعظم من ذلك بكثير هو ابتكار المجاز، فهو الشئ الوحيد
الذي لا يمكن أن تكتسبه من غيرك، إنه علامة العبقرية،
فابتكار المجاز الجيد يكون في إدراك المتشابهات (في غير المتشابهات)."[١]

والإستعارة عند السكاكي هي:" أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الآخر، مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به ما دالّاً على ذلك بإثبات للمشبه ما يخص للمشبه به، كما تقول : إن المنية أنشبت أظفارها، وأنت تريد بالمنية:السبع، بادعاء السبعية لها، وإنكار أن تكون شيئاً غير السبع، فتثبت لها ما يخص المشبه به، وهو الأظفار، وسُمِيَ هذا النوع من المجاز إستعارة، لمكان التناسب بينه وبين معنى الإستعارة. "[٢] وواضح في هذا التعريف إتكاء السكاكي على التشبيه بإعتباره أصلاً تُبنَى عليه الإستعارة، فالإستعارة ليست سوى تشبيه حُذِفَ أحد طرفيه. كذلك يقول:" أن الإستعارة تعتمد إدخال المستعار له في جنس المستعار منه."[٣] ويعرف الجاحظ الإستعارة بأنها :"تسمية الشئ بإسم غيره إذا قام مقامه."[٤] ويعرفها الجرجاني بقوله:" أما الإستعارة فهي ضرب من التشبيه، ونمط من التمثيل، والتشبيه قياس، والقياس تجري فيه تعية القلوب، وتدركه العقول، وتُستفتَى فيه الأفهام والأذهان، لا الأسماع والأذان."[٥] كذلك يرى أنها فرع من الأصل، والأصل هو التشبيه، فيقول: :" إعلم أن الإستعارة كما علمت تعتمد على التشبيه أبداً."[٦] لكن الإستعارة:" أمَدُّ ميداناً، وأشدُّ إفتناناً، وأكثر جرياناً، وأعجب حسناً وإحساناً، وأوسع سعة، وأبعدُ غوراً من أن تُحصَر فنونها وضروبها .....، وهي أجلُّ من أن تأتي الصفة على حقيقة حالها.[٧] ومن فضائل الإستعارة، أنها تزيد من قدر الصورة نبلاً وبياناً، وتجعل للفظ الواحد المكرر أكثر من مرة، تجعل له في كل مرة معنى مختلف عن المرات السابقة، ومن سماتها أنها تعطيك الكثير من المعني بالقليل من اللفظ، كما أنها تخلق بين المتناقضات أوجه شبه، فهي تكاد تجعل الجماد كائنًا حيًا ينطق ويتحرك، والمعاني الخفية تجعلها واضحة جلية، والمعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل وكأنها قد جُسِمَّتْ حتى تراها العيون، كما تجعل من الأوصاف الجسمانية معانٍ روحانية.[٨]

ويعرف أبو هلال العسكري الإستعارة أنها:" نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه، وهذه الأوصاف موجودة في الإستعارة، ولولا أن

---

[1] – Aristotle, Poetics,1459a,5-8.

[٢] – السكاكي، مصدر سابق، ص ١٥٦.
[٣] – السكاكي، مصدر سابق، ص ١٥٧.
[٤] – الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، جـ١، ط ٧، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٨م، ص ١٥٣.
[٥] – الجرجاني، مصدر سابق، ص ٢٠.
٦ – الجرجاني، مصدر سابق، ص ٥٥.
[٧] – الجرجاني، مصدر سابق، ص ٤٢.
[٨] – الجرجاني، مصدر سابق، ص ٤٣.

الإستعارة تتضمن ما لا تتضمنه الحقيقة من زيادة فائدة، لكانت الحقيقة أولى منها استعمالاً".[١] ثم يستشهد بقوله عز وجل:

بسم الله الرحمن الرحيم (إِنَّا لَمَّا طَغَا ٱلْمَآءُ حَمَلْنَٰكُمْ فِى ٱلْجَارِيَةِ) صدق الله العظيم الحاقة، الآية ١١

فحقيقة الماء أنه علا وإرتفع، لكن الإستعارة أبلغ وأقوى، لأن فيها دلالة القهر؛ ذلك أن الطغيان فيه غلبة وقهر.

والإستعارة عند ابن سنان الخفاجي(٤٦٦ هـ) توضح المعنى وتُبيِّن عنه، أكثر مما تفعل العبارات الحرفية الأخرى، ويستشهد بقوله عز وجل: بسم الله الرحمن الرحيم (قَالَ رَبِّ إِنِّى وَهَنَ ٱلْعَظْمُ مِنِّى وَٱشْتَعَلَ ٱلرَّأْسُ شَيْبًا وَلَمْ أَكُنۢ بِدُعَآئِكَ رَبِّ شَقِيًّا) صدق الله العظيم مريم،الآية ٤

فإنتقال الإشتعال من النار إلى الشيب على سبيل الإستعارة، قد أكسب المعنى وضوحاً وإبانة " لأن الشيب لما كان يأخذ في الرأس ويسعى فيه شيئاً فشيئا، حتى يحيله إلى غير لونه الأول، كان بمنزلة النار التي تشتعل في الخشب وتحيله إلى غير حالته الأولى، فهذا نقل العبارة عن الحقيقة في الوضع للبيان، ولابد أن تكون أوضح من الحقيقة، لأجل التشبيه العرض فيها، لأن الحقيقة لو قامت مقامها كانت أولى، لأنها الأصل والإستعارة الفرع، وليس يخفى على المتأمل أن قوله عزَّ اسمه (وَٱشْتَعَلَ ٱلرَّأْسُ شَيْبًا) أبلغ من كثرة شيب الرأس، وهو حقيقة هذا المعنى."[٢]

وتقوم الاستعارة على عنصرين، العنصر الأول هو موضوع الإستعارة، وهو الهدف من الإستعارة، أما العنصر الثاني فهو مصدر الإستعارة، فعن طريقه يمكن إسناد شئ ما لمغزى الإستعارة. فعندما نسند بعض المعاني المتعلقة بكلمة (المال) إلى كلمة (الوقت)، فنقول مثلاً : أنفقت وقتي، أو أدخرت الوقت، أو بددت وقتي، يكون موضوع الإستعارة هو الوقت، ويكون مصدر الإستعارة هو المال. فعن طريق هذه الإستعارة يمكننا أن ننتقل بحرية بين المعاني التي أُسندَت إلى موضوع الإستعارة (الوقت)، وذلك من خلال مصدر الإستعارة (المال)، فالمال يمكن أن يُنفَق، وأن يُبدَد، وأن يُدخَر.[٣]

وتتنوع مصادر الإستعارة، فمنها ما يكون مصدره أجزاء جسم الإنسان وحواسه وعواطفه، وهي ما يمكن أن نسميها الإستعارات التجسيمية،وهي تكون غالباً في الموجودات غير الحية، حيث تأخذ تشبيهاتها من أجزاء جسم الإنسان وحواسه وعواطفه، مثلما نقول " قلب المدينة، لسان البحر، عنق الزجاجة، فم النهر، ساق الشجرة، يد القدر".[٤] ومنها ما يكون مصدره مملكة الحيوانات، والنباتات، وقد يشترك فيها الإنسان معهم، كقولنا (العشب الجائع)، وتدخل إستعارات الحيوانات مع الموجودات غير الحية كالأجهزة والآلات وأجزاء هذه

---

[١] – أبو هلال العسكري، مصدر سابق، ص ١٧٨.

[٢] – ابن سنان، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٢م، ص ١١٨–١١٩.

[3] – Forceville,C., A Course in Pictorial and Multimoda Metaphor: lecture 1. Preliminary concepts and Terminology. Retrieved Oct. 3, 2006.
www.chass.utoronto.ca/epc/srb/cyber/cforceville1.pdf
Apud: Mazid,B.M., op.cit.p.2.

[٤] – يوسف أبو العدوس، مرجع سابق، ص ١٧. أنظر كذلك:
Goossen,L., Metaphonymy: The Interaction of Metaphor and Metonymy in Expression for Linguistic Action, p.354. Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast, edited by: Drivend,R., Ralf Pörings, Mounton de Gruyter, Berlin-New York, 2003.

الأجهزة والآلات، كقولنا (ذيل الطائرة). وهناك جانب كبير من هذه الإستعارات تدخل على الإنسان، إذ يُشبَه الإنسان بأنواع معينة من عالم الحيوان إما على سبيل المدح أو على سبيل الذم أو السخرية، أو الغرابة والإزدراء، مثال ذلك عندما نذكر "أسداً"، فإننا نقصد نوع معين من الكائنات يختلف عن غيره من باقي فصائل الحيوانات التي ينتمي إليها، لكننا عندما نربط هذه الكلمة بإنسان، فستولد لدينا معنى جديد يتعلق بالسلوك العام لهذا الإنسان، فهو إما شجاع أو عنيف أو على درجة كبيرة من الخطورة.[١] كذلك الحال عندما نشبه أحدهم بالفأر أو الخنزير أو الثعلب، فإنه يمكن للإنسان التصرف بطريقة ثعلبية ماكرة، أو بطريقة جبانية مثل الفأر، أو بطريقة ديوسية خنزيرية. فالتشابه في الإستعارة غير مرتبط بطبيعة الخواص الداخلية للمواقف والأشياء أكثر من إرتباطه بطبيعة العلاقات الخارجية بينهما، فالإستعارة تقوم على تغيير المنظرو وخلق أوجه شبه جديدة تحت منظور جديد.[٢] فعندما نقول " تهرب السنوات anni fugiunt "، فقد إبتكرنا أوجه للشبه بين شيئين لا تربطهما أية علاقة، فقد شبهنا السنين وكأنها أشخاص يهربون من محبسهم، كذلك في قولنا " الحظ يلعب لعبة حقيرة Fortuna ludum insolentem ludit "، فهي استعارة تشخيصية، شبهنا فيها الحظ، وهو شئ معنوي، وكأنه شخص يلعب. كذلك هناك الإستعارات المتحولة من المادية إلى المجردة، ومن المجردة إلى المادية، ومن أمثلة ذلك المجازات المتعلقة بكلمة (ضوء)، كقولنا : اللحظة المضيئة، أو: يلقي ضوءاً.[٣]

ويرى كل من لاكوف Lakoff وجونسون Johnson أن جانب كبير من خبراتنا الحياتية يدخل في تشكيل المصطلحات الإستعارية وأيضاً في فهمها. فعلى سبيل المثال أننا نستخدم المصطلحات العسكرية للتعبير عن المجادلات الكلامية. ففي هذه المجادلات نهاجم بالبراهين والأدلة، وندافع بالحجج، وتنتهي بفائز وخاسر. ويرى لاكوف وجونسون أن لهذا النوع من الإستعارة وظيفة تصويرية، ففي قولنا " حرب المناقشات" يمكننا أن نفهم من موضوع الإستعارة (المناقشات) من خلال مصدر الإستعارة (حرب) أنه هناك هجوم ودفاع، وهدنة، وإلى آخره من المعاني المتعددة التي يحملها مصدر الإستعارة.[٤]

تلعب الاستعارة دوراً كبيراً في تشكيل الصور الفنية عند بروبرتيوس، فالإستعارة عند بروبرتيوس هى أكثر أدوات المجاز استخداماً، وهي أداته المفضلة في تشكيله لصوره الفنية. كما أن الإستعارات عند بروبرتيوس ليست فقط كثيرة، بل أيضاً متنوعة من حيث مخاطبتها لأغلب الحواس والعقل، وكذلك المصادر التي استوحاها منها بروبرتيوس.

وسأقسّم الإستعارات في إليجيات بروبرتيوس تبعاً للمصادر المستوحاة منها، وذلك على النحو التالي:

---

[1]–Driven,R., Metonymy and Metaphor: Different Mental Strategies of Conceptualization,p.52, edited by Driven,R., Pörings,R. op.cit.

[2] – Driven,R., op.cit. p.55.

[٣] – يوسف أبو العدوس، مرجع سابق، ص ١٩–٢٠.

[4] – Lakoff,G.,Johnson,M., Metaphors We Live by. Chicago Uni. Press, 1980,p.336. apud: Taylor,J.R., Category extension by metonymy and metaphor,p.324,edited by: Driven,R.,op.cit.

إستعارات مستوحاة من الحياة العسكرية:

يبدأ بروبرتيوس قصيدته الأولى من كتابه الأول قائلاً:

Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis,

كينثيا أول من أسرتني بعينيها أنا التعيس،[١]

هكذا يستهل بروبرتيوس إليجياته بالاستعارة، فيشبه نفسه بالأسير الذي وقع في براثن الأسر، وشبه عيني كينثيا بالوسيلة التي استخدمتها في أسره. وكما ذكرت أعلاه أن الإستعارة تتكون من عنصرين، أولهما هو موضوع الإستعارة، وهو الهدف من الإستعارة، أما العنصر الثاني فهو مصدر الإستعارة، والذي عن طريقه يمكن إسناد بعض المعاني إلى موضوع الإستعارة، فإنه يتبين لنا أن (العينين) هما موضوع الاستعارة، أما مصدر الإستعارة فهو في الفعل (أسر capio). وبذلك يضيف الشاعر معنى جديد للعينين، بأنهما وسيلة من وسائل الحرب المستخدمة في أسر جنود الأعداء. وهذه الإستعارة استوحاها الشاعر من الحياة العسكرية في الفعل (أسرتني me cepit)، مستعيناً بأجزاء جسم الإنسان في كلمة (عينيها ocellis). وهي صورة فنية عقلية يوضح الشاعر من خلالها الدور الكبير الذي تلعبه العينان في إخضاع المُحِب، مستعناً بالخيال الذي هو الأساس في صياغة هذه الصورة.

ثم في القصيدة العاشرة يخاطب بروبرتيوس صديقه جاللوس Gallus مقدما له النصح فيما يتعلق بطريقة تعامله مع فتاته قائلاً:

tu cave ne tristi cupias pugnare puellae,
neve superba loqui, neve tacere diu;
neu, si quid petiit, ingrata fronte negaris,
neu tibi pro vano verba benigna cadant.
وأحذر من ميلك للدخول في حربٍ مع فتاتك وهي في مزاجٍ سيئ،
وألّا تتحدث بكلمات متغطرسة، وألّا تصمت طويلاً،
ولو أنها طلبت شيئاً، فلا ترفض بوجهٍ عابس،
أو تقع عليك كلماتها اللطيفة دون جدوى.[٢]

يحذر الشاعر صديقه من الدخول في جدالٍ مع حبيبته وهي في مزاج سيئ؛ لما سيترتب عليه من خلافات بينهما، ويقدم لنا الجدال والنقاش بين جاللوس وحبيبته على أنه حرب، وبذلك يصبح (الجدال) موضوعاً للإستعارة، أما (الحرب) فهي مصدر الإستعارة، وبذلك أضاف الشاعر معانٍ جديدة لـ (الجدال) من خلال (الحرب)، فيصبح هذا الجدال بين خصمين بينهما نزاع، يهاجمان بالبراهين والأدلة، ويدافعان بالحجج، وتنتهي بمنتصر ومهزوم، أو بهدنة بينهما. وهذه صورة فنية إستعارية ذات نمط عقلي، استوحاها الشاعر من الحياة العسكرية في الفعل (pugnare أن يحارب).

---

1 – Propertius,1,1,1.
2 – Propertius,1,10,21-24.

ننتقل إلى الكتاب الثاني من إليجيات بروبرتيوس، فيقول في القصيدة الأولى عن كينثيا أنها مصدر إلهامه في كتابته لأشعاره، وليس كاللليوبي *Calliope أو أبوللون Apollo هما من يلهماه كتابة الشعر. ثم ينتقل للحديث عن إنتصارات أوغسطس وفتوحاته، فيقول:

aut canerem Aegyptum et Nilum, cum attractus in urbem
septem captivis debilis ibat aquis,
أو يا ليتني كنت أُغني عن مصر والنيل، وهي تذهب مُساقة إلى المدينة(روما)
بفروع مياهه السبعة الأسرى الواهنة،(١)

يقدم لنا بروبرتيوس في البيت الأول صورة إستعارية تشخيصية، صور لنا فيها مصر على أنها أسيرة حرب مُساقة إلى مدينة روما من أجل الإحتفال بنصر أوغسطس على ماركوس أنطونيوس Marcus Antonius **وكليوباترا** Cleopatra**، فتكون (مصر** Aegyptus **ونيلها بفروعه السبعة) هم موضوع الإستعارة، أما مصدر الإستعارة فيكون من الفعل (أسوق** attraho**). وهي صورة فنية إستعارية ذات نمط عقلي استوحاها الشاعر من الحياة العسكرية في قوله(**attractus in urbem **المُساقة إلى المدينة). أيضاً في البيت الثاني يقدم لنا الشاعر صورة تشبيهية تشخيصية أخرى، فقد صور أفرع مياه نهر النيل كأنهم أسرى ضعفاء واهنون غير قادرين على المقاومة.**

ثم ينتقل للحديث في القصيدة نفسها عن موقفه الشخصي من الحرب والخدمة العسكرية، فالحب بالنسبه له هو المجد نفسه، وخدمته فيه لا تقل أهمية عن خدمة الجندي في الجيش أو الملاح في الأسطول، فيقول:

enumerat miles vulnera, pastor oves;
nos contra angusto versamus proelia lecto:
qua pote quisque, in ea conterat arte diem.
laus in amore mori:
يحصي الجندي جراحه، ويحصي الراعي أغنامه،
بينما نحن منهمكون في معارك فوق فراش ضيق:
فكل إنسان يقضي يومه في ذلك الفن الذي يتمكن منه.
يكمن المجد في الرغبة في الحب:(٢)

يقدم لنا بروبرتيوس في البيت الثاني صورة فنية إستعارية يصور فيها العلاقة الجنسية التي بينه وبين محبوبته وكأنها معركة حربية، أما الفراش هو ساحة المعركة. وبذلك تكون (العلاقة الجنسية) هي موضوع الإستعارة، أما (المعارك) فهي مصدر الإستعارة، وبالتالي أضافت(المعارك) للـ (العلاقة الجنسية) معانٍ جديدة، منها: أنها بين خصمين، وفيها إقبال وإدبار، وكر وفر، والفراش هو ساحة المعركة. وهي صورة فنية

---

* – كاللليوبي Καλλιόπη هي واحدة من ربات الفنون، وهي معروفة منذ العصر السكندري بأنها ربة الشعر الغنائي. أنظر:

A concise Dic.of classical mythlogy, s.v. Calliope.

[1] – Propertius,2,1,31-32.

[٢] –Ibid,2,1, 44-47. ترجمة: على عبد التواب، مجاز "الجندية في ميدان الحب" وأصالة الشعر الإليجي، مرجع سابق، ص ١٤٥.

إستعارية ذات نمط عقلي استوحاها الشاعر من واقع ثقافته وإتجاهاته الفكرية وخبرته الشخصية، وذلك في ضوء مقارنته لنفسه ونشاطه اليومي المعتاد بغيره من أصحاب المهن الأخرى مثل الراعي والجندي، فكل منهما خبير في مجاله.

ننتقل إلى القصيدة الخامسة من الكتاب الثالث في إليجيات بروبرتيوس والتي يبدأها بتأكيده على كراهيته للحرب، وحبه للسلام وحياة الدعة والمتعة، فيقول:

Pacis Amor deus est, pacem veneramur amantes:

sat mihi cum domina proelia dura mea.

إله الحب هو إله السلام، ونحن المحبون نعبد السلام،

وتكفيني المعارك الضارية مع خليلتي.[١]

يقدم بروبرتيوس، مع تأكيده السابق، صورة فنية استعارية، صور لنا فيها علاقته مع خليلته، وما بها من مشاحنات وإنفعالات إلى جانب مشاعر العشق والغرام، يقدم هذه الصور لنا على أنها معارك حامية الوطيس. وبذلك تكون (علاقته مع حبيبته) موضوعاً للاستعارة، وتكون (المعارك الضارية **proelia dura**) مصدراً للاستعارة. وهي صورة فنية استعارية ذات نمط عقلي.

إستعارات مستوحاة من المصطلحات الطبية:

كثيراً ما يقدم لنا بروبرتيوس الحب على أنه مرض أو سقم مصاب به أو مصاب به أحدٌ غيره،فهذا المرض يسبب له الكثير من الآلام المبرحة، وهو دائم البحث عن علاج وترياق لهذا المرض العضال، غير أن بحثه هذا عن العلاج دائما يبوء بالفشل. وأحيانًا أخرى يقدم الحب على أنه جرح غائر، وحبيبته هي من تسببت له فيه، فنراه يقول في القصيدة الأولى من الكتاب الأول، ما يلي:

……., amici,

quaerite non sani pectoris auxilia.

……، أيا أصدقائي،

فلتبحثوا عن علاج للقلب العليل.[٢]

يقدم لنا بروبرتيوس صورة فنية استعارية، وذلك من خلال تشبيه الحب بالمرض الذي يصيب القلب ويضنيه، فجعل من (الحب) موضوعاً للاستعارة، وأضاف له مصدر الاستعارة في الصفة(العليل **non sani**) معانٍ جديدة، منها أنه ينهك المرء ويتعبه، وأنه يمكن أن نجد علاج له. وهي صورة فنية استعارية ذات نمط حسي، قدمها لنا مستعيناً بالمصطلحات الطبية.

[1] −Ibid,3.5.1-2.

[2] − Ibid.1.1.26-27.

يقول بروبرتيوس في القصيدة الثانية من الكتاب الأول، مخاطباً خليلته، أن الحب لا يتطلب التزين أو التبرج، بل على العكس تماماً، فهو يتطلب الشخص كما هو، فالجواهر وأدوات الحلي لن تغير من نظرة المحب إلى محبوبته، وذلك كما يلي:

crede mihi, non ulla tuaest medicina figurae:

nudus Amor formam non amat artificem.

فلتثقي بي، أنه ليس هنالك دواءٌ لشكلك،

فإله الحب عارٍ، ولا يحب الوجه المُصطنع.(١)

يستخدم بروبرتيوس في الأبيات السابقة كلمة (العلاج medicina)، وهي من المصطلحات الطبية؛ ليبرر استحالة أن تغير حبيبته من شكلها الذي جُبِلتْ عليه، ثم يستخدم المصطلح نفسه في الأبيات التالية ليؤكد على أن الحب هو مرض يستحيل الشفاء منه، فنراه يخاطب صديقه جاللوس، قائلاً:

non ego tum potero solacia ferre roganti,

cum mihi nulla mei sit medicina mali;

إنني لن أستطيع أن أقدم لك أية مساعدة تطلبها،

إن لم يكن هناك أي علاج لداءئي.(٢)

يؤكد بروبرتيوس على أن الحب هو داء(malum) ليس له علاج (medicina) أو على الأقل يصعب الشفاء منه، وهو بذلك يقدم لنا صورة فنية استعارية سبق وأن تعرض لها في الأبيات السابقة، مستخدماً المصطلحات الطبية في إبداعها.

إستعارات مستوحاة من عناصر الطبيعة:

شكلت عناصر الطبيعة من أراضي بحار وأمواج وأنهار وشواطئ ورياح وليل وقمر ونجوم وأحجار ورمال، الكثير من الصور الفنية الاستعارية في أشعار بروبرتيوس، فنراه يقول في القصيدة الثانية من الكتاب الأول مؤكداً على أن الحب لا يتطلب التبرج أو التزين بأدوات الزينة، بل على العكس تماماً فهو يتطلب الشخص نفسه كما هو بطبيعته دون أية إضافات مثله مثل الشواطئ التي تكون جميلة بحصاها الطبيعي، فنراه يقول ما يلي:

Litora nativis praegaudent picta Lapillis,

فالشواطئ سترضى وهي مزينة بالحصى الطبيعي,(٣)

يقدم بروبرتيوس صورة فنية استعارية تشخيصية، حيث يصور الشواطئ وكأنها أشخاص تسعد وتفرح بما جُبِلوا عليه. وقد استعان بعناصر الطبيعة لتشكيلها، فأضاف الكثير من المعاني إلى موضوع الاستعارة (شواطئ Litora) من خلال مصدر الاستعارة في الفعل (سترضى praegaudent)، منها أنها أشخاص لها مشاعر مثلها مثل البشر في إنفعالاتهم. وهي صورة فنية استعارية ذات نمط عقلي.

---

1 – Ibid.1.2.7-8.

2 – Ibid. 1.5.27-28.

3– Ibid,1,2,13.

ويحذر الشاعر محبوبته من أهوال ركوب البحر في القصيدة الثامنة(أ)، فيقول ما يلي:

tune audire potes vesani murmura ponti

fortis, et in dura nave iacere potes?

فأنتِ لستِ شجاعة لتتحملي سماع تذمرات البحر الشرس،

فهل يمكنك أن تتمددي على سفينة سيئة؟[١]

وهنا يقدم لنا الشاعر البحر في صورة فنية استعارية على أنه حيوان مفترس يغضب ويتذمر، فيضيف معانٍ جديدة إلى موضوع الاستعارة (البحر ponti) من خلال مصدر الاستعارة (الشرس vesani) و(تذمرات murmura). وهي صورة فنية استعارية ذات نمط سمعي، شكلها الشاعر مستعيناً بعناصر الطبيعة.

يناجي الشاعر محبوبته التي تركته وذهبت إلى شواطئ منطقة باياي Baiae، فالشاعر فقد والدته بينما كينثيا لاتزال مستلقية على شواطئ باياي في هدوء، فنراه يقول ما يلي:

molliter in tacito litore compositam !

بينما تستلقين في هدوء على الشاطئ الصامت ![٢]

يقدم بروبرتيوس صورة فنية استعارية تشخيصية، يصور فيها الشاطئ على أنه مخلوق حي آثر الصمت، حيث استعان الشاعر بمصدر الاستعارة في اسم المفعول (الصامت tacito)، ليضيف معان جديدة إلى موضوع الاستعارة (شاطئ litore). وهي صورة فنية استعارية ذات نمط سمعي صاغها الشاعر مستعيناً بخياله. ثم يصف هذه الشواطئ في القصيدة نفسها قائلاً ما يلي:

Litora quae fuerunt castis inimica puellis:

(تلك) الشواطئ التي كانت معادية للفتيات العفيفات:[٣]

فيقدم صورة فنية استعارية تشخيصية، صور لنا فيها شواطئ باياي على أنها أعداء للفتيات العفيفات، حيث استعان الشاعر بمصدر الاستعارة في الصفة (معاديات inimica) ليضيف معانٍ جديدة إلى موضوع الاستعارة (شواطئ litora). وهي صورة فنية استعارية ذات نمط عقلي.

يخاطب الشاعر محبوبته في القصيدة السابعة عشر ويحدثها عن رحلته في البحر وعن الأهوال التي لاقاها أثناء هذه الرحلة، فنراه يقول واصفاً الرياح، ما يلي:

aspice, quam saevas increpat aura minas.

أنظري كيف أن الريح تصلصل تهديدات عنيفة.[٤]

يقدم الشاعر الرياح هنا في صورة فنية استعارية تشخيصية، صورها وكأنها شخص يتوعد الشاعر بالتهديد والوعيد. وهي صورة فنية ذات نمط سمعي، صاغها الشاعر مستعينا بخياله، فأضاف معانٍ جديدة إلى موضوع الاستعارة(الريح aura) من خلال مصدر الاستعارة (تهديدات عنيفة saevas minas).

---

1 – Ibid,1,8A,5-6.

2– Ibid,1,11,14.

3 – Ibid,1,11,29.

4 – Ibid,1,17,6.

إستعارات مستوحاة من الحياة الزراعية :

كانت الزراعة هي العماد الذي يقوم عليه إقتصاد روما منذ نشأتها، فكانت الزراعة وحرث الأراضي وانتشار نظام زراعي فطري هو عصب الحياة، ويسهم فيه جميع أفراد الأسرة الذين يكدحون بالعمل في الحقول، ويستعينون في بعض الأحوال بالعبيد والأتباع الذين كانوا قد إلتصقوا بهم منذ أقدم العصور. ففلاحة الأرض وإنتاج القمح كانا الطابعين الرئيسيين في حياة سهل لاتيوم Latium الإقتصادية بوجه عام، كذلك في المستعمرات الجديدة مثل جزيرتي صقلية وساردينيا، اللتين أصبح يُطلق عليها الإصطلاح المعروف بالأرض الرومانية Ager Romanus ، فكل مستعمرة جديدة كان قوامها الفلاحون[١]. كل هذا كان له أثره على الحياة الأدبية، فقد تناول العديد من الأدباء الحياة الزراعية في مجلدات أفُردت لهذا الغرض، فماركوس بوركيوس كاتو M. Porcius Cato كتب"عن فلاحة الأرض De Agri Cultura" وتناول ماركوس ترينتيوس فارو M. Terentius Varro (١١٦-٢٧ق.م) الحياة الزراعية في مؤلفه " الشئون الريفية Res Rusticae "،كذلك نظم بوبليوس فرجيليوس مارو P. Vergilius Maro عمله "الزراعيات Georgica" والتي يبدو أنه أراد من خلالها أن يكون هيسيودوس الرومان.[٢]

كذلك نرى تأثر بروبرتيوس بالحياة الزراعية، إذ نراه يستخدم بعض الكلمات والأفعال التي تنتمي إلى الحياة الزراعية ليصف بها حاله مع كينثيا، فنراه يحدث نفسه وقد قرر الرحيل بعيداً عن كينثيا بعدما سببت له الكثير من الآلام والجراح قائلاً:

dum licet, iniusto subtrahe colla iugo.

بينما الفرصة سانحة لك، فلتسحب رقبتك من النير الجائر.[٣]

النير هو تلك القطعة من الخشب التي تُثبت في رقبة الثور، أو تجمع بين ثورين ليجرا المحراث المستخدم في حرث الأرض، وهذه الكلمة رغم أنها تنتمي إلى الحياة الزراعية، إلا أنها صارت تشير إلى الخنوع والرضوخ والذل والهوان والعبودية. فالشاعر يشبه هذا النير وكأنه إنسان ظالم يجور على غيره، فيجعل من (النير iugum) موضوعاً للاستعارة، ومن الصفة (جائر iniusto) مصدراً للاستعارة، فيضيف إلى موضوع الاستعارة معان جديدة، منها أن هذا النير رمز للذل والهوان والظلم والطغيان. وهكذا قدم لنا بروبرتيوس صورة فنية استعارية تشخيصية ذات نمط عقلي.

يخاطب الشاعر المال في القصيدة السابعة من الكتاب الثالث قائلاً ما يلي:

Ergo sollicitae tu causa, pecunia, vitae!
per te immaturum mortis adimus iter;
tu vitiis hominum crudelia pabula praebes;
semina curarum de capite orta tuo.

إنه أنت أيها المال، سبب حياتنا الشقية!

---

[١] – رستوفتزف. م، تاريخ الإمبراطورية الرومانية الإجتماعي والإقتصادي، جـ١، ترجمة زكي على ومحمد سليم سالم، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د.ت، ص ص ٣٢-٣٣.

[٢] – أحمد عتمان، الأدب اللاتيني ودوره الحضاري حتى نهاية العصر الذهبي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥م ، ص ص ٢١٣، ٢٥٥.

[3] – Propertius,2,5,14.

فمن أجلك أنت نسلك طريق الموت قبل الأوان،
فأنت تقدم الغذاء القاسي لأخطاء البشر،
فبذور القلق منبثقة من رأسك.[١]

يقدم لنا الشاعر صورة فنية استعارية، حيث شبه لنا القلق بأنه نبات له بذور، وهي صورة فنية مستوحاة من الحياة الزراعية، أضاف الشاعر فيها معانٍ جديدة إلى موضوع الاستعارة (القلق curarum)، من خلال مصدر الاستعارة (بذور semina)، منها : أنها تنبثق، وتنمو شيئًا فشيئًا، وغيرها وهي صورة فنية ذات نمط عقلي.

إستعارات مستوحاة من أجزاء جسم الإنسان :

يحاول الشاعر في القصيدة العاشرة من الكتاب الثاني، أن يقدم الثناء والمديح لأوغسطس، فيقول عن إنجازاته العسكرية ما يلي:

India quin, Auguste, tuo dat colla triumpho,
حتى أن الهند يا أوغسطس، تقدم لك رقابها بسبب أنتصارك،[٢]

هذه هي المرة الأولى التي فيها يستعين بروبرتيوس بأجزاء جسم الإنسان في إبداع الصور الإستعارية، فيشبه الهند وكأنها مُحارِب مهزوم، هزمه أوغسطس، ويحني رقبته له تعبيراً عن خنوعه واستسلامه، فتكون (الهند India) موضوعاً للاستعارة، أُضيفَ لها معانٍ أخرى من خلال مصدر الاستعارة (يقدم رقبته dat colla). وهي صورة فنية استعارية تشخيصية ذات نمط عقلي،أبدعها الشاعر مستعيناً بأجزاء جسم الانسان.

يتحدث بوربرتيوس في القصيدة السادسة عشرة من الكتاب الثاني عن الحب الذي يجلب العار والخزي، مثل ذلك الحب الذي جمع بين ماركوس أنطونيوس وكليوباترا، فيقول عن هذا الحب ما يلي:

turpis amor surdis auribus esse solet.
فالحب المشين يعتاد أن يكون ذا أذنين أصمتين.[٣]

وهكذا يقدم لنا بروبرتيوس الحب على أنه شخص يتعمد تجاهل الانتقادات المُوجهة إليه من أفعال مخزية، وهي صورة فنية استعارية ذات نمط عقلي، يقدمها الشاعر مستعيناً بأجزاء جسم الانسان في كلمة (أذنين auribus).

1 – Ibid,3,7,1-4.
2 – Ibid,2.10.15.
3 – Ibid,2,16,36.

ثالثا : الكنايـــة.

يرى بينتر Punter أن تعريف أرسطو للإسم المجازي في كتابه "فن الشعر" الذي ورد على النحو التالي :

"μεταφορὰ δέ ἐστιν ὀντόματος ἀλλοτρίου ἐπιφορὰ
ἢ ἀπὸ τοῦ γένους ἐπὶ εἴδοις ἢ ἀπὸ τοῦ εἴδους ἐπί τὸ
γένος ἢ ἀπὸ τοῦ εἴδους ἐπὶ εἶδους ἢ κατὰ τὸ ἀνάλογον.
λέγω δὲ ἀπὸ γένους μὲν ἐπὶ εἶδος οἷον " νηῦς
δέ μοι ἥδ' ἔστηκεν " · τὸ γὰρ ὁρμεῖν ἐστιν ἑστάναι τι.
ἀπ εἴδους δὲ ἐπὶ γένος " ἢ δὴ μυρί' ' Οδυσσεὺς
ἐσθλὰ ἔοργεν " · τὸ γὰρ μυρίον πολύ ἐστιν, ᾧ νῦν
ἀντὶ τοῦ πολλοῦ κέχρηται."

"أما الإسم المجازي(الاستعارة والكناية)، فهو إعطاء(الاسم) مُسمى آخر، من خلال (تحويل) الجنس إلى نوع، أو من نوع إلى جنس، أو من نوع إلى نوع، أو عن طريق التناسب.

فمن جنس إلى نوع مثلما أقول: هنا وقفت سفينتي. فالإرساء يكون شئ من الوقوف.

ومن نوع إلى جنس مثلما : بالتأكيد أن أوديسيوس قام بأعمال صالحة لا تحصى.

فما لا يحصى يكون كثيراً، وبذلك الآن دلَّ على شئ من كثير."[١]

إنما يقصد به أرسطو الإستعارة فقط،[٢]بينما الواقع أن أرسطو يقصد من كلامه عن الإسم المجازي ليس فقط الإستعارة، بل أيضاً الكناية، ففي قولنا " إفترسته المنية "، نلاحظ أن هذا التعبير أوجد وجه شبه بين شيئين غير متشابهين، هما الحيوان المفترس والموت، فقد شبه الموت وكأنه حيوان مفترس لغيره، وهو أساس عمل الإستعارة، كذلك فالإفتراس نوع من جنس، والجنس هو الموت، وهذا هو أساس عمل الكناية (التحويل)، لأن الكناية أداة من أدوات التعبير تستخدم لتشير إلى شئ من خلال شئ آخر يحمل صفة منه، وهي العملية التي يطلق عليها نونبرج Nunburg مصطلح " الوظيفة الإستشهادية "، هذه الوظيفة الإستشهادية تسمح للكل بأن يعبر عن الجزء والعكس صحيح.[٣] أما القياس الذي يشير إليه أرسطو فهو أن يكون على سبيل المثال هناك أربعة حدود بينها علاقة تربطها معاً، فعندما تكون علاقة الحد الثاني بالحد الأول مثل علاقة الحد الرابع بالحد الثالث، فإنه من الممكن أن يحل الحد الثاني محل الحد الرابع أو أن يحل الحد الرابع محل الحد الثاني، فالكأس (وهو الحد الثاني) له علاقة بـ ديونيسيوس (الحد الأول)، كذلك الدرع (وهي الحد الرابع) لها علاقة بـ أريس (الحد الثالث)، وعلى هذا الأساس يمكن للكأس (الحد الثاني) أن تحل محل الدرع (الحد الرابع)،

---

1 – Aristotle,Poetics,1457b.6-13.

2 – Punter,D., op.cit. p.27.

3 – Nunburg,G., The Progmatic of Reference, Ph.D, City Uni. Of New York, 1978, apud: Taylor,J.R.,Category Extension by Metonymy and Metaphor, p. 324, edited by: Driven,R., op.cit.

فنقول " كأس أريس"، وبذلك يكون كناية عن الدرع. وكذلك يمكن للدرع (الحد الرابع) أن يحل محل الكأس (الحد الثاني)، فنقول " درع ديونيسيوس"، وبذلك يكون كناية عن الكأس.[١]

وتختلف الكناية عند لاكوف Lakoff وتيرنر Turner عن الإستعارة في أنها تقوم على عنصر كنائي واحد هو أساس الكناية، على عكس الإستعارة التي تقوم على عنصرين (مصدر الإستعارة، وموضوع الإستعارة)، فالكناية تحوير من المعنى الأصلي إلى معنى مقارب أو تالٍ عليه.[٢] والكناية مرتبطة بمعناها اللغوي وهو (الستر والخفاء)، ففي لسان العرب : (الكِنُّ)، هو كل شئ وقى شيئاً، والفعل من ذلك (كننتُ)، أي جعلته في كِنّ، وكننهُ : ستره، تقول: كننتُ العلم، فهو مكنون. والأكِنَّة: الأغطية،[٣]

قال تعالى (إِنَّا جَعَلْنَا عَلَىٰ قُلُوبِهِمْ أَكِنَّةً أَن يَفْقَهُوهُ).الكهف، الآية ٥٧. ويعرفها العسكري:

"وهي أن يكنى عن الشئ ويعرض به ولا يصرح،على حسب ما عملوا باللحن والتورية عن الشئ."[٤]ويستشهد بقوله عز وجل(أَوْ جَآءَ أَحَدٌ مِّنكُم مِّنَ ٱلْغَآئِطِ أَوْ لَـٰمَسْتُمُ ٱلنِّسَآءَ) النساء، الآية ٤٣

فالغائط هو المكان المنخفض من الأرض، الذي يتوارى فيه من يقضي حاجته، وبذلك أصبح كناية عنها، وملامسة النساء هي كناية عن العملية الجنسية.

وتحدث الزركشي (٧٩٤هـ) عن الكناية فذكر: "الكناية عن شئ : الدلالة عليه من غير تصريح باسمه، وهو عند أهل البيان أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له من اللغة ولكن يجيئ إلى معنى هو تاليه في الوجود يجعله دليلاً عليه."[٥]

وتمس الكناية حياة الناس وأذواقهم وتطورهم الثقافي والاجتماعي وهي تحتاج إلى حس لغوي مرهف وزكي، يختار المعنى ثم يخفيه مشيراً إليه بأحد المعاني المنبثقة منه أو المترتبة عليه أو اللازمة له لزوماً منطقياً أو عرفياً أو إبتكارياً من صنع الفنان نفسه.[٦] وتعتمد الكناية على إدراك عميق لسياق القصيدة، كذلك الصلة بين المباشر من الدلالة وما هو مجاور لها، ومن هنا تبرز علاقة اللغة بالثقافة التي تتضمن القيم الفكرية والإجتماعية، وهذا ميسور إلى حدٍ كبير في أذهان المعاصرين لصاحب النص، ويبدو بعيداً بعض الشئ عن الآخرين في العصور التالية، وأصحاب الثقافات المختلفة تبعاً للغات المرتبطة بها زماناً ومكاناً.[٧]

---

[1]– Aristotle,Poetics, 1457b, 16-21.

[2] – Lakoff,G and Turner,M., More than Cool Reason, A field Guid to poetic metaphor,Chicago Uni. Press, 1989, pp.39-40.

أنظر كذلك Croft,W., The Role of Domains in the Interpretation of Metaphors and Metonymes, p.177, edited by: Driven,R.,op.cit.

[٣] – إبن منظور، لسان العرب، تحقيق: عبد الله الكبير وآخرون، القاهرة، دار المعارف، ص ٣٩٤٢–٣٩٤٣.

[٤] – العسكري، ص ٢٤٨–٢٤٩.

[٥] – الزركشي، البرهان في علوم القرآن،جـ ١، دار إحياء الكتب العربية، مصر، ١٩٧٥م، ص٢٠١. أنظر: عبد الرحمن الدايم، النسق الثقافي في الكناية، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة مولود معمري، الجزائر، ٢٠١١م، ص٢٦.

[٦] – منير سلطان، الصورة الفنية في شعر المتنبي: الكناية والتعريض، منشأة المعارف، الاسكندرية، ٢٠٠٢م، ص١٠١. أنظر: سليم السلمي، ص١٤١.

[٧] – فايز الداية، جماليات الأسلوب، دار الفكر العربي المعاصر، بيروت، ط ٢، ١٩٩٠م، ص١٤٣، أنظر: سليم السلمي، ص١٤٢.

فالظواهر الكنائية تتمثل فيها مزايا وخصائص النفس الإنسانية، كما تتمثل فيها مزايا المجتمع وقيمه المختلفة، وما يؤكد صلة الكناية بالقيم الإجتماعية هي الدلالات التي ترمز لطبيعة الوسط الذي صيغت فيه، والعرف الإجتماعي وتغيير البيئات هو الذي يحدد الكثير من دلالات التراكيب الكنائية، فمثلاً، في مجال التعبير عن الخبرة بالحياة نجد في البيئة الساحلية يقولون "فلان يعرف كيف يرمي الشباك"، أما في البيئة الصحروية فيقولون "فلان يعرف من أين تؤكل الكتف".[١] فللكناية دلالات تُستمَدُ من الوسط الاجتماعي ومن بيئته وثقافته، وإرتباطها بوضع اجتماعي قديم قد يفقدها الجانب الإيحائي، لأن التطور الحضاري يجعل الوضع القديم لا يصلح للوضع الذي يعيشه الناس اليوم، وبذلك قد غيَّرَ كثيراً من الكنايات، فأصبحت غير مستساغة في عصرنا هذا، فمثلاً كان العرب يكنون عن طول الليل بقولهم"ليل بطيئ الكواكب"، أما اليوم فيقال "إن عقارب الساعة لا تتحرك". لذا فدلالة الكناية تختلف من عصر إلى عصر ومن بيئة إلى بيئة، لأنها في الحقيقة تعبر عن إحساس الأديب وهي ترجمة لروح عصره.[٢]

ويقسم السكاكي الكناية إلى ثلاث أقسام:

١- الكناية عن موصوف، مثل أن تقول "جاء المضايف"، وأنت تقصد به (زيداً)[٣]. وفي هذه الحالة تكون الصفة مذكورة صراحة. فيقول بروبرتيوس:

ergo velocem potuit domuisse puellam:

بعد ذلك استطاع أن يخضع –يروض- الفتاة السريعة.[٤]

يتحدث بروبرتيوس في هذه القصيدة عن قصة أتالانتا Atalanta[٥]، التي إشتُهرتْ بأنها أسرع البشر على الإطلاق، فلا يذكرها صراحة ولكن يكني عنها بأبرز صفاتها بين الناس (الفتاة السريعة velocem puellam) يؤكد الشاعر لحبيبته في القصيدة الرابعة والعشرين من الكتاب الثاني على أنه سيكون دائم الوفاء والإخلاص لها، فلن يتعلق بأحدٍ غيرها حتى وإن مات هو نفسه، فسوف يظل مخلصاً لها، فنراه يقول ما يلي:

at me non aetas mutabit tota Sibyllae,

non labor Alcidae, non niger ille dies.

فلن يغيرني كل عمر سيبيلّا،

ولا حتى أعمال ألكيديس، ولا حتى ذلك اليوم الأسود.[٦]

---

[١] – عبد الفتاح سلامة، نظريات تطبيقية في علم البيان، دار المعارف، مصر، ١٩٧٣، ص ١٨٢.

[٢] – عبد الفتاح سلامة، مرجع سابق، ص ١٨٣.

[٣] – السكاكي، مصدر سابق، ص ١٧٠.

[4] – Propertius,1,1,15.

[٥] – أتلانتا إبنة إياسوس Iasus وكليميني Clymene، وتقول الأسطورة أنها كانت كانت عداءة بارعة حتى أنها كانت تسبق الريح. أنظر:

A Smaller classical Dic.of Biography, Mythlogy, and Geography, , s.v. Atlanta.

[6] – Propertius,2,24,33-34.

فمهما طال عمر الشاعر أو كان له من الأعمال ما يعادل أعمال هيراكليس في البطولة، أو حتى مات، فلن يتعلق بأحدٍ غيرها. وهكذا نلاحظ أن الشاعر لم يذكر يوم وفاته صراحةً، بل كنى عنه واصفاً إياه بـ (اليوم الأسود niger dies)، وهكذا يكون (اليوم الأسود) عند بروبرتيوس كناية عن (يوم وفاته).

٢- الكناية عن الصفة، مثل أن تقول "زيد طويل النجاد" وتريد به طول القامة.

٣- كناية التخصيص، وهي المطلوب بها تخصيص الكناية بالمكني عنه وحده ولا أحد غيره.[١]

فيصف بروبرتيوس نفسه وهو ينظر إلى كينثيا وهي نائمة، فيقول ما يلي:

sed sic intentis haerebam fixus ocellis,

Argus ut ignotis cornibus Inachidos.

ولكني كنت أبقى ثابتاً هكذا بعيني المحملقتين فيها،

مثل أرجوس، عندما كان يحملق بعيونه، على قرني إبنة إيناخوس.[٢]

يقدم لنا بروبرتيوس صورة فنية كنائية تفيد التخصيص، وذلك في قوله (إبنة إيناخوس Inachis)، فهو يكني بها عن(إيو Io). ويكني عنها أيضاً في القصيدة رقم (٣٣ أ)، فيقول ما يلي:

Tristia iam redeunt iterum sollemnia nobis:

Cynthia iam noctes est operata decem.

atque utinam pereant, Nilo quae sacra tepente

misit matronis Inachis Ausoniis!

تهلُ عليَّ الآن تلك الطقوس الكئيبة مرة أخرى:

فكينثيا منذ الآن ولعشر ليالٍ أخرى تكون منهمكة في العبادة.

هناك حيث يقدمون الطقوس الدينية التي جلبتها

إبنة إيناخوس من النيل الدافئ إلى سيدات أوسونيا* ![٣]

Tyndaris externo patriam mutavit amore,

فإبنة تينداريوس[٤] هجرت وطنها من أجل حبٍ غريب،[٥]

---

[١] – السكاكي، مصدر سابق، ص ١٧٢.

[2] – Propertius,1,3,19-20.

[*] – أوسونيا Ausonia هي إيطاليا. أنظر: Smaller Classeical Dic. Of Biography, Mythology, and Geography.s.v. Ausonia.

[3] – Propertius,2,33A,1-4.

[٤] – تينداريوس هو ملك إسبرطة ووالد كل من كليتمنسترا Clytaemenstra وهيلليني Helena من ليدا Leda. تزوجت كليتمنسترا من أجاممنون Agamemnon، وتزوجت هيلليني من أخيه مينيلاوس Menelaus. كان باريس Paris الأمير الطروادي ابن بريامو س Priamus ملك طروادة في ضيافة مينيلاوس، أحب زوجة مضيفه هيلليني وهي الأخرى بادلته الحب وقررا الرحيل إلى طروادة. لجأ مينيلاوس إلى أخيه أجاممنون، عندها هب أجاممنون يحث ملوك الإغريق على تكوين حملة عسكرية ضد طروادة، ومن ثم قامت حرب طروادة التي دامت عشر سنوات. أنظر:
عبد المعطي شعراوي، أساطير إغريقية، جـ ١، مرجع سابق، ص ٣٠٤.

[5] – Propertius,2,32,31.

فبروبرتيوس يكني عن هيلليني بـــ إبنة تينداريوس Tyndaris، فهي إبنة تينداريوس، وهي المعروفة بأنها من هجرت وطنها مع غريب أحبته وهو باريس الطروادي، تاركةً زوجها مينلاوس.

يتحدث الشاعر عن نفسه في القصيدة رقم (١ ب) من الكتاب الرابع، فيقول ما يلي:

Umbria Romani patria Callimachi !

أومبريا هي وطن كاليماخوس الروماني ![١]

يكني الشاعر عن نفسه في قوله (كاليماخوس الرومان Romani Callimachi)، وهي كناية تفيد التخصيص.

ويمكن أن نزيد على السكاكي حالة رابعة، وهي الكناية عن الحالة أو الوضع،مثاله، المثل العربي القائل: "كأن على رءوسهم الطير." هي كناية عن حالة الإهتمام والإنصات الشديدة عند استماع قوم لشخص ما. ومثاله عند بروبرتيوس، ما يلي:

seu nuda erepto mecum luctatur amictu,

tum vero longas condimus Iliadas:

فلو أنها تصارعني عاريةً وثوبها مخلوع،

فعندئذٍ وبحق أنظم إلياذات طويلة.[٢]

فبروبرتيوس يقدم لنا صورة فنية كنائية، يكني فيها عن إلتقائه بمحبوبته جنسياً بالصراع والنزال.

كذلك يقول:

India quin, Auguste, tuo dat colla triumpho,

حتى أن الهند يا أوغسطس، تقدم رقابها بسبب إنتصارك،[٣]

ففي قوله(dat colla يقدم رقبته) كناية عن خضوع واستسلام الهند لجيوش أغسطس

تأتي الكناية في المرتبة التالية بعد الإستعارة من حيث استخدام بروبرتيوس لأداوات المجاز في تشكيله لصوره الفنية،

يبدأ الشاعر القصيدة العشرين من الكتاب الثالث، مخاطباً هوستيا Hostia قائلاً ما يلي:

Credis eum iam posse tuae meminisse figurae,

vidisti a lecto quem dare vela tuo?

هل لا زلت إلى الان تصدقين أنه يستطيع تذكر وجهك الجميل،

بعدما رأيتيه يبحر بعيداً عن سريرك؟[٤]

يكني الشاعر عن حالة الهجر والفراق التي أصابت هوستيا بعد رحيل حبيبها عنها، وذلك في قوله (يبحر بعيداً عن سريرك a lecto dare vela tuo).

يصف لنا بروبرتيوس حالة حبيبته كينثيا وهي قادمة نحوه وهي في أشد حالات غضبها، بعدما اكتشفت خيانته لها مع فتاتين من فتيات الهوى، فنراه يقول ما يلي:

---

1 – Ibid,4,1A,64.

2 – Ibid,2,1,13-14.

3 – Ibid,2,10,15.

4 – Ibid,3,20,1-2.

fulminat illa oculis et quantum femina saevit,

وهي تقذف برقاً من عينيها، وتثور بقدر ما تستطيع أية امرأة،[1]

يكني الشاعر عن حالة الغضب الشديدة التي أصابت كينثيا، في قوله (وهي تقذف برقاً من عينيها fulminat illa oculis).

المصادر الأجنبية

- Aeristotle, Art of Rhetoric, with an English translation by Freese, J.H., (L.C.L.), London, 1959.
- Idem, Poetics, with an English translation by Halliwell, S., (L.C.L.), London, 1995.
- Plato, Ion, with an English translation by Fowler, H.N., (L.C.L.), London, 2001.
- Propertius, Elegies, with an English translation by Goold G.P., (L.C.L.), London, 1990.

المصادر العربية

- القرآن الكريم.
- إمرئ قيس، الديوان، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، د.ت.
- الجاحظ، البيان والتبيين، جـ١، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٧، ١٩٩٨م.
___ ، الحيوان، جـ٣، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ط٢، ١٩٦٥م.
- السكاكي، مفتاح العلوم، المطبعة اليمنية، القاهرة، د.ت.
- ابن سنان، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٢م.
- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قراءة وتعليق محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، د.ت.

المعاجم الأجنبية

- Cassell's Concise, Latin English, English Latin Dic., Compiled by D.P.Simpson, Cassel LRD, London,1979.
- A Concise Dictionary of Classical Mythology, edd. By Kershaw S., Bsile Blackwell Ltd. Oxford, England, 1990.
- Oxford Classical Dictionary, edd. by Hammond N.G.L & Scullard H.H., 2nd ed., Oxford, England,1984.
- A Smaller Classical Dictionary of Biography,Mythology, Geography, edd. by William Smith, American Book Com., New York.

[1] – Ibid,4,8,55.

المعاجم العربية

- لسان العرب، ابن منظور، جـ ٦، القاهرة، دار المعارف، د.ت.
- المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملاين، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م.
- معجم الحضارة اليونانية القديمة، جـ ١، بيير ديفانبيه وآخرون، ترجمة أحمد عبد الباسط، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١١م.

قائمة المراجع الأجنبية

- Bouson,Roberts,Jr., Metaphor and Simile, Ph.D, Illinois Uni., USA, 1980.

- Croft,W., The Role of Domains in the Interpretation of Metaphors and Metonymes, edited by: Drivend,R., Ralf Pörings, Mounton de Gruyter, Berlin-New York, 2003.
- Deignan,A., Metaphor and Corpus Linguistics, Philadelphia and Amesterdam: Jhon Benjamins, 2005.
- Driven,R., Metonymy and Metaphor: Different Mental Strategies of Conceptualization , edited by Driven,R., Pörings,R.
- Fegan Lynn,P., Horses in the Similes of the Iliad,Ph,D, Toronto Uni. Canada,2001,p.21.
- Forceville,C., A Course in Pictorial and Multimoda Metaphor: lecture 1. Preliminary Concepts and Terminology. Retrieved Oct. 3, 2006. www.chass.utoronto.ca/epc/srb/cyber/cforceville1.pdf
- Fränkle,H., Die homerischen Glleichnisse,Göttingen,1921.
- Goossen, L., Metaphonymy: The Interaction of Metaphor and Metonymy in Expression for Linguistic Action, Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast, edited by: Drivend,R., Ralf Pörings, Mounton de Gruyter, Berlin-New York, 2003.
- Lakoff, G." Metaphor and War: The Metaphor System Used to Justify War in the Gulf." *Peace Research*, 23, 1991.
- Lakoff,G. & Johnson,M., Metaphors We live by. Chicago Uni. Press, 1980.
- Mazid,B.M.,Metaphors of Desire in Arab Culture: Building Bridges between Linguistics, Culture and Translaton,Program of Translation Studies, College of Humanities and Social Science, UAE Uni.

- Lakoff,G and Turner,M., More than Cool Reason, A field Guid to poetic metaphor,Chicago Uni. Press, 1989.

Luck,G., The latin love Elegy, Great Britain, 1969.

- Macleo,C.W., "A Use of Myth in Ancient Poetry", CQ (1),1974,pp.82-93.

- Milchman,M., The Development of Sympolic Vehicles: A Developmental Study of the Comprehension of Early Pre-metaphor Forms and Verbal Simile and Metaphor, Ph,D, New School for Social Research,1979.

- Nunburg,G., The Progmatic of Reference, Ph.D, City Uni. Of New York, 1978.

- Punter,D., Metaphor, Routledge, London and New York, 2007,pp.146-7.

- Sharon,L., "Her Turn to Cry: The Politics of Weeping in Roman Love Elegy", *TAPhA*, 133, No.1, 1974, pp.99-122.

- Taylor,J.R., Category Extension by Metonymy and Metaphor, edited by: Drivend,R., Ralf Pörings, Mounton de Gruyter, Berlin-New York, 2003.

- Von Albrecht, M, A History of Latin Literature, Vol.1, E.J.Brill, London, 1997.

قائمة المراجع العربية

- أحمد عتمان، الأدب الإغريقي تراثاً إنسانيا وعالميا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٣م.
_____، الأدب اللاتيني ودوره الحضاري حتى نهاية العصر الذهبي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥م.
- أرشبالد ماكليش، الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الجيوشي، دار اليقظة العربية، ومؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦٣م.
- عبد الله التطاوي، الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، رسالة ماجستير، كلية الآداب جامعة القاهرة، د.ت.
- إلهام عبد الرحمن، الصورة الفنية في شعر الصعاليك حتى نهاية العصر الأموي، رسالة دكتوراة، جامعة اليرموك، الأردن،٢٠٠٨م.
- إليوت. ت.س.، في الشعر والشعراء، ترجمة محمد جديد، دار كنعان للنشر، دمشق، ١٩٩١م.
- باتريك لورو، الإمبراطورية الرومانية، ترجمة جورج كتورة، دار الكتاب المتحد، بيروت، ٢٠٠٨م.
- بلحسيني نصيرة، الصورة الفنية في القصة القرآنية، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة أبي بكر بلقايد، الجزائر، ٢٠٠٦م.
- تشارلتن، فنون الأدب، تعريب زكي نجيب محمود، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٩م.
- توفيق الفيل، فنون التصوير البياني في البلاغة العربية، مكتبة الآداب، القاهرة،ط٢، ١٩٩١م.
- تيسير الطيناوي، دراسة تحليلية في شعر بروبرتيوس، رسالة دكتوراة، جامعة عين شمس، القاهرة، ١٩٩٧م.
- جابرعصفور،الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب،المركز الثقافي العربي، بيروت ط٣،١٩٩٢م.
- خالد بوزياني، الصورة الأدبية وخصائصها اللغوية بين البلاغيين والأسلوبيين، رسالة دكتوراة، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، الجزائر، ٢٠٠٧م.
- دونالد دولي، حضارة روما، ترجمة فاروق فريد وجميل بواقيم، الألف كتاب (٥٣٩)، الإدارة الثقافية بوزارة التعليم العالي، القاهرة، د،ت.
- عبد الرحمن الدايم، النسق الثقافي في الكناية، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة مولود معمري، الجزائر، ٢٠١١م.
- رستوفتزف. م، تاريخ الإمبراطورية الرومانية الإجتماعي والإقتصادي، جـ١، ترجمة زكي على ومحمد سليم سالم، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د.ت.
- رمضان صادق، شعر عمر بن الفارض:دراسة اسلوبية، الهيئة المصرية العمة للكتاب، ١٩٩٨م.
- رنيه وليك، أستين وارين، نظرية الأدب، ترجمة عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، ١٩٩٢م.
- زكية يحياوي، الصورة الفنية في التجربة الرومانسية، رسالة ماجستير، كلية اللغات والترجمة، جامعة مولود معمري، الجزائر، ٢٠١١م.
- زيد الجهيني، الصورة الفنية في المفضليات: أنماطها وموضوعاتها وسماتها الفنية، الجامعة الإسلامية، المدينة المنورة، المملكة العربية السعودية، رقم الإصدار ٧٥، جـ١، ١٤٢٥هـ.

- سليم السلمي، الصورة الفنية في شعر الخنساء، رسالة ماجستير، جامعة مؤته، ٢٠٠٩م.
- سيد أحمد الناصري، تاريخ الإمبراطورية الرومانية السياسي والحضاري، ط٢، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٩١م.
- على عبد التواب "مجاز الجندية في ميدان الحب" وأصالة الشعر الإيليجي، أوراق كلاسيكية، عـ ٨، جامعة القاهرة، ٢٠٠٨م.
- علي عشري، عن بناء القصيدة العربية، القاهرة، مكتبة الآداب، ط٥، ٢٠٠٨م.
- علي الغريب، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، رسالة ماجستير منشورة، كلية الآداب جامعة القاهرة، ١٩٨٩م.
- فايز الداية، جماليات الأسلوب، دار الفكر العربي المعاصر، بيروت، ط ٢، ١٩٩٠م.
- عبد الفتاح سلامة، نظريات تطبيقية في علم البيان، دار المعارف، مصر، ١٩٧٣.
- عبد القادر القط، الإتجاه الوجداني في الشعر العربي، مكتبة الشابا، ١٩٧٨م.
- محمود شيخون، الإستعارة، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ط٢، ١٩٨٤م.
- مدحت الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، رسالة ماجستير، كلية الآداب جامعة القاهرة، ١٩٧٨م.
- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، د.ت.
- عبد المعطي شعراوي، أساطير إغريقية، جـ ١، مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠١٤م.
_____، أساطير إغريقية، جـ ٣، مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠٠٥م.
_____، النقد الأدبي عند الإغريق والرومان، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩٩م.
- منير سلطان، الصورة الفنية في شعر المتنبي: الكناية والتعريض، منشأة المعارف، الاسكندرية، ٢٠٠٢م
- عبد الناصر حسن، "شعر أبي نواس" قراءة أسلوبية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،٢٠٠٩م.
- نورمان فريدمان، مقال"الصورة الفنية"، ترجمة جابر عصفور، في كتابه(الخيال،الأسلوب،الحداثة)، المجلس الأعلى للثقافة، العدد ٨٥٠، ٢٠٠٥م.
- يوسف أبو العدوس، الإستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ١٩٩٧م.
- شكري زاوش، أصول الشعرية العربية عند حازم القرطاجني، رسالة ماجستير، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، ٢٠١١م.