الأساليب البلاغية في تشكيل الصورة الشعرية عند (أمل دنقل)

أ.م. د.رحاب لفتة حمود
الجامعة المستنصرية/كلية التربية الاساسية
قسم اللغة العربية

المقدمـــــــة

تُعدَّ الصورة الشعرية عنصراً مهماً من عناصر بناء القصيدة وجزءاً فاعلاً من عملية الإبداع ؛ لكونها تبث الحياة والحركة في الشعر ، وهي من أبرز الوسائل الفنية في نقل التجربة الشعرية ، فتعمل على تصوير " ما في النفس من مشاعر وأحاسيس وما تحمل من أفكار تريد التعبير عنها " [١] .

إنَّ الصورة تُظهر مهارة الشاعر ، وتُبرز شاعريته في تكوين الاستجابة والتأثير الكبير في المُتلقي[٢] ، وإذا كان الشعر قي تكوينه متولداً من عملية تتم في مضمار اللغة وبوساطتها ، وأنَّ شعرية القصيدة ناتجة عن اللغة وكيفية تداخلها ، فإنَّ الصورة الشعرية ما هي إلا " تركيب لغوي لتصوير معنى عقلي وعاطفي مُتخيل لعلاقة بين شيئين يُمكن تصويرهما بأساليب عدة "[٣] ، وهي الوعاء الفني للغة الشعرية ؛ لكونها " تشكيل لغوي يُكّونه خيال الفنان من مُعطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مُقدمتها فأغلب الصور مُستمدة من الحواس ، إلى جانب ما لا يُمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية "[٤] .

فاللغة تتبوأ مكان الصدارة عن عناصر الصورة الشعرية ووسائل تشكيلها ؛ لأن عملية الإبداع الشعري تتضح على نحو خاص في إبداع اللغة المُتفردة بأسلوب مُتميز في تكوين العلائق الفنية الجديدة بين الألفاظ ؛ لذلك سُميت الصورة الرسم بالكلمات أو لوحة مرسومة بالكلمات [٥] .

إنَّ الصورة مجموعة من العلاقات العاطفية والعقلية المُتداخلة ، تفصح عن نفسية الشاعر وتحتوي مشاعره ، وتساعد على إظهار معنى أعمق من المعنى السطحي للقصيدة وذلك عن طريق الإيحاءات التي تبثها في القصيدة ، والشاعر المُبدع هو الذي يُطوع اللغة لصالح تجربته الإبداعية ، فتكون عنصراً فعالاً في إعطاء الصورة الشعرية رواجها فضلاً عن التفرُد والتميُز ، إذ إنَّ الشاعر يُجسد أحاسيسه بصورة تمنحها الحواس أثراً نفسياً وعقلياً ، وبذلك يستطيع أن " يوحّد بين (المادي الحسي) و (الفكري والمعنوي) ويُذيب الحدود المُصطنعة بينهما ، فيتناغم الحسي مع الفكري من دون أن يفصله أو يتميز عنه "[٦] .

وهو أمر يستلزم من الشاعر الإحاطة بجذور العملية الإبداعية فضلاً عن تهيئة أدواته الفنية ، من أجل الارتقاء بصورهِ الشعرية إلى مستوى راقٍ ، يمتاز به عن غيره من الشعراء وتظهر أهمية الصورة كونها " بُنية تتشابك فيها العلاقات ، وتتفاعل لتنتج الأثر الكلي الذي يتضح على العمل ويُضيء أبعاده "[٧] .

ويشكل الخيال المجال الرّحب الذي يُعين الشاعر على رسم صورهِ ؛ لأن الصورة الشعرية متولدة من فعّالية الخيال ؛ فضلاً عن كونها تُمثل نقل تجربة الشاعر الشعرية بما تكتنزهُ من رؤى وتصورات .

ومن أجل ذلك وصفها الدكتور كامل حسن البصير " بأنها ما يتماثل بوساطة الكلام للمُتلقي من مُدركات حساً ، ومعقولات فهماً ، ومُتخيلات تصوراً ، وموهومات تخميناً ، وأحاسيس وجداناً ، وما إلى ذلك من الأشياء والأُمور التي تُفضي إليها هذه القوة أو تلك من القوة المُركبة في الإنسان وعياً ، ومن غير وعي"[٨] .

وما يُضاف إلى ذلك أنَّ الواقع يُعدُّ مصدراً أساسياً من مصادر تكوين الصورة الشعرية ، فالشاعر يستوحي صورهُ من مُدركات الواقع المحسوس ، فيعمدُ إلى تشكيلهِ على وفق ما تعرضهُ عليه اللحظة الشعورية المُتدفقة من تجربة الشاعر ومشاعرهُ وعواطفهُ التي تنبع من رؤية خاصة تجاه الواقع ، مُولداً بذلك صورة تُعدُّ مرآةً عاكسة لعالمه الباطني ، ومن ثم يندمج العالمان (الظاهري والباطني) ، فيتولد

من ذلك " كُتلة حية تُصور انفعالات الشاعر ، ومشاعرهُ الداخلية ، والكشف عن هذا التجلي يتم عن طريق الصورة التي يُنشؤها تداخل العالمين ضمن علاقات لغوية قادرة على إضاءة التجربة الشعرية "[٩] .

ومن أجل ذلك أصبحت الصورة تمتلك القدرة الكاملة على " التعبير عن المرئيات والوجدانيات لإثارة المشاعر ، وجعل المُتلقي يُشارك المُبدع أفكاره وانفعالاته"[١٠] .

ومما مضى يتضح لنا أنَّ الصورة الشعرية ليست " مُجرد شكل مُختزن في ذاكرة الشاعر أو نمط من العلاقات اللغوية التقليدية التي يستدعي بعضُها بعضاً ، إنَّها تنبثق من إحساس عميق وشعور مُكثف ، يُحاول أن يتجسد في رموز لغوية ذات نسق خاص فهو خروج عن النسق المعجمي في الدلالة "[١١] .

وقد تضافرت وسائل عدة في تشكيل الصورة الشعرية عند أمل دنقل منها (التشبيه ، والاستعارة ، والكناية) ، وسأحاول أن أُوضح كلاً منها ودوره في تشكيل النص الشعري عند الشاعر .

أولاً : التشبيه

أنَّ الأصل اللغوي لهذه المادة هو: " (ش ب هـ) ، ويدور حول التشابه في الأشياء وتشاكُل بعضها مع البعض في صفاتٍ معينة " [١٢] .

والشبه هو: المثل ، يُقال: شابهُ إذا ماثلهُ[١٣] . فتعددت تعريفات التشبيه وأُختلف فيه من قِبل علماء البلاغة ؛ إلا أنهم أجمعوا على ما لهُ من أهمية كُبرى في الكلام ، فكلهم يتفقون على شرف قدرهِ ، وعلو أمرهِ في فن البلاغة ؛ وذلك " إنّه يزيد المعنى وضوحاً ، ويُكسبه تأكيداً ، ولهذا أطبق جميع المُتكلمين من العرب والعجم عليه، ولم يستغنِ أحدٌ منهم عنه "[١٤] ؛ لكونه يُشكل عنصراً " أساسياً في التركيب الجُملي ، والمعنى العام المُراد لا يتم إلاّ به ، فالنص الأدبي الممتاز لا يعمدُ إلى التشبيه بوصفه تشبيهاً فحسب ، بل يوصفه حاجة فنية تُبنى عليها ضرورة الصياغة والتركيب "[١٥] .

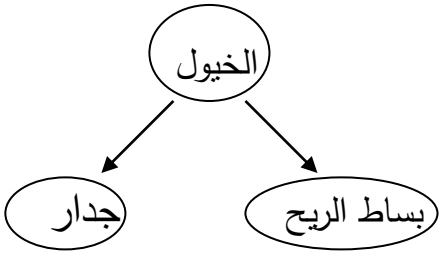
فالشاعر المبدع يتخذ من التشبيه أداة للربط بين الأشياء ، ولتقريب بعضها من البعض ؛ لكونهِ يمتلك القدرة على " الجمع بين ما يُعدُّ متعدداً متبايناً في الوجود الخارجي الذي يستعمله مُنتج الخطاب حتى يروم التعبير عن شيء لا يتحصل إلا بهذه الوسيلة ليزداد معنى الشيء قوةً وجمالاً "(١٦).

ولمَّا كان المبدع يحاول عن طريق رسم صورهِ من خلال التشبيهات تقريب أفكارهِ فذلك يعني أنّه يحاول التقريب بين أشياء مُتباعدة فهو ولا شك ينزاح بهذه الحالة عن الأشياء المألوفة ، لذا فالتشبيه " محاولة للتقريب بين عالمين مختلفين أصلاً وحُكماً لكن متماثلين في وجهٍ من الوجوه فالمُتكلم في التشبيه يسعى إلى إدراك الحقيقة من خلال صورها "(١٧) .

وتظهر براعة الشاعر وقدرته عندما يُظهر التشبيه كونهُ جزءاً أساسياً من النص ومساحته بحيث لا يبدو مقحماً أو مفروضاً على النص من الخارج ، وهذا بالتالي يتطلب منه قدرة على إيصال تلك الصورة إلى المُتلقي ، ومن ذلك قول الشاعر أمل دنقل في قصيدته (الخيول) (١٨) :

الخيـــــول بســـــاط علـــــى الـــــريح
ســار – علــى متنــه – النــاسُ للنــاس عبــر
المكـــــــــــــــــــــــــــــــــان
والخيـــــول جـــــدارٌ بـــــه انقســـــم

ويمكن إيضاح التشبيه في الصورة بالمخطط الآتي :



وفي هذه الصورة تشبيهان ، قام أمل دنقل بحذف أداة التشبيه ووجه الشبه منهما، وهذا هو التشبيه البليغ الذي يمتاز بالاختصار والتصور والتخيل ؛ لأن وجه الشبه إذا حُذف فتح فيه باب التأويل وهذا ما يُكسب التشبيه قوةً وروعةً وتأثيراً ؛ إذ قال المصري : " حد التشبيه البليغ إخراج الأغمض إلى الأظهر مع حُسن التأليف " (١٩)، وقد حقق الشاعر هذا الغرض إذ جعل الشبه بين الطرفين قريباً جداً، وقد فعل ذلك لأنَّ درجة الانزياح بينهما ضعيفة جداً ، وذلك بسبب العناصر الدالة المُشتركة بينهما ، ومعلوم أنَّ الصورة هنا تُحقق انتقالاً من محسوس إلى محسوس تَمثل بـ :

الخيول ←بساط الريح

و

الخيول ←جدار

فيُمكن لنا أن نرصد هنا أنَّ الصورة الحسية التي يُحققها المشبه بهما (بساط الريح ، والجدار) لا تتلاءمان على أساس لفظي ؛ لأنَّ المفهوم هنا موغل في التجريد والرمزية ، فمرجعية بساط الريح هو مرجع أُسطوري ولا وجود له في الواقع أما كلمة جدار فهي من الناحية الرمزية تُمثل حداً فاصلاً بين شيئين مختلفين فهي لا تدل على الجدار المادي ، وهذا يجعلنا أمام مفاهيم تجريدية تُعرض بطريقة حسية ، فحذف وجه الشبه قد أحدث الغموض الفني الذي يُحيل التشبيه من رابط سطحي منطقي بين طرفين مُنفصلين إلى علاقة فنية تتميز بالعُمق بين المشبه والمشبه به هذا من حيث التركيب أما من حيث علاقة بُنية النص وهل هي مفروضة عليه من الخارج وتنتهي بمجرد تحقيق الصلة بين وعي المُتلقي والمُقابل الواقعي ، فيُجاب عن ذلك بما تدل عليه العلاقة التي تربط بها التشبيه عموماً داخل النص وخارجهُ ، فعلاقة داخل النص تكون بما قبلهُ وما بعدهُ ، أما علاقة خارج النص فهي بما يُحيل عليه ، وهذا يُدخل عنصر الإحالة كعنصر ربط من خلاله يتم تماسك النص وربط أجزاءهُ .

وكلما كانت الصورة التشبيهية من إبداع الشاعر وابتكاراته كانت أكثر بهاءً ، وجمالاً ؛ لأنّها تدل على أنَّ الشاعر يستوحي صورهُ من خياله ، فيقول الشاعر في قصيدته (العشاء الأخير) [٢٠] :

بكائية :

أعطنـــي القـــدرة حتـــى أبتســـم..
عنـدما ينغـرس الخنجـر فـي صـدر المـرح
ويـدبُّ المـوت ، كالقنفـذ ، فـي ظـلِّ الجـدار
حـاملاً مبخـرة الرعـب لأحـداق الصـغار
أعطنـــي القـــدرة.. حتـــى لا أمـــوت
منهـك قلبـي مـن الطـرق علـى كـل البيـوت
علَّنـي فـي أعـين المـوتى أرى ظـلَّ نـدم !

فقد شبّه الشاعر دبيب الموت بـ(القنفذ) ووجه الشبه هو الألم والمعاناة ، فسعى الشاعر إلى تأكيد المعنى عن طريق ربطهما بأداة التشبيه (الكاف) ، فتمكّن أن ينقل لنا التوتر النفسي والقلق الداخلي من خلال " عناصر تشكيلية محض ، فاللون ، والضوء ، والعتمة ، والظل المتبلورة في القصيدة ، من خلال الإيحاء الذي تبثهُ هذه العناصر " [٢١].

ومما مضى نلحظ أنَّ الشاعر عمد إلى استعمال هذا الأسلوب التعبيري كأداة مهمة للإفصاح عن حالته النفسية ، وترجمة انفعالاته ورؤاه بدقة ، مُحققاً في الوقت نفسه عنصر التشويق في تشكيل صوره الشعرية ، فتمخض عن ذلك الفعّالية المعنوية للصورة التشبيهية .

ثانياً : الاستعارة

الاستعارة لغةً : رفع الشيء وتحويله من مكان إلى آخر ، ومن ذلك قولهم : استعارَ فلان سهماً من كنانته ، أي رفعهُ وحوّلهُ منها إلى يده ، فهي مأخوذة من العارية ، وهي نقل الشيء من شخصٍ إلى آخر(٢٢) .

أما اصطلاحاً فقد عُرّفت بأنَّها : " اللفظ المُستعمل في غير ما وضع له لعلاقة المُشابهة ، مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي "(٢٣) .

وتُعدُّ الاستعارة من أهم طرائق التعبير ، لتميُزها بخصيصة الانزياح عن اللغة الوصفية ، فتدخل الألفاظ فيها بعلاقات مُستحدثة لا سلطة للحقيقة عليها ؛ لكونها تهدف إلى الإيحاء والتحليق في عالم التخيل .

والاستعارة نوع من التشبيه ، " والتشبيه كالأصل في الاستعارة ، وهي بالفرع له أو صورة من صوره "(٢٤) ، وهي " ليست إلا تشبيهاً مختصراً ولكنها أبلغ منه "(٢٥) ، بل إنّها " أسمى من التشبيه في التصوير وخلق الشعرية لأنها تخييل "(٢٦) .

ولا تخرج الاستعارة عن كونها ذكر أحد ركني التشبيه ، بيد أنّك تعني الطرف الآخر بدخول المشبه في جنس المشبه به عن طريق إثبات خصائص المشبه به للمشبه (٢٧) .

وتمتلك الاستعارة قدرة كبيرة على التقريب بين الأضداد والعناصر المختلفة المهمة للرؤية الشعرية ، عن طريق إيجاد علاقات جديدة بينها .

إنَّ هذا التقريب بين العناصر المتنوعة يُدخلنا في عالمٍ من الخيال ، فالصورة الاستعارية لا يمكن أن يُدركها الخاطر بسرعة ، بل يتحقق ذلك بعد تثبيت وأعمال بشكل يؤدي إلى استحضار الذي يَعُدَ عنه(٢٨) .

فالاستعارة لها دور بارز في تشكيل الصورة ؛ لكونها تعمل على تكوين صورة شعرية واسعة الآفاق تنطق بإحساس المبدع ومشاعره ؛ لأنَّ " الشعور ليس شيئاً يُضاف إلى الصورة ... وإنما الشعور هو الصورة "(٢٩) .

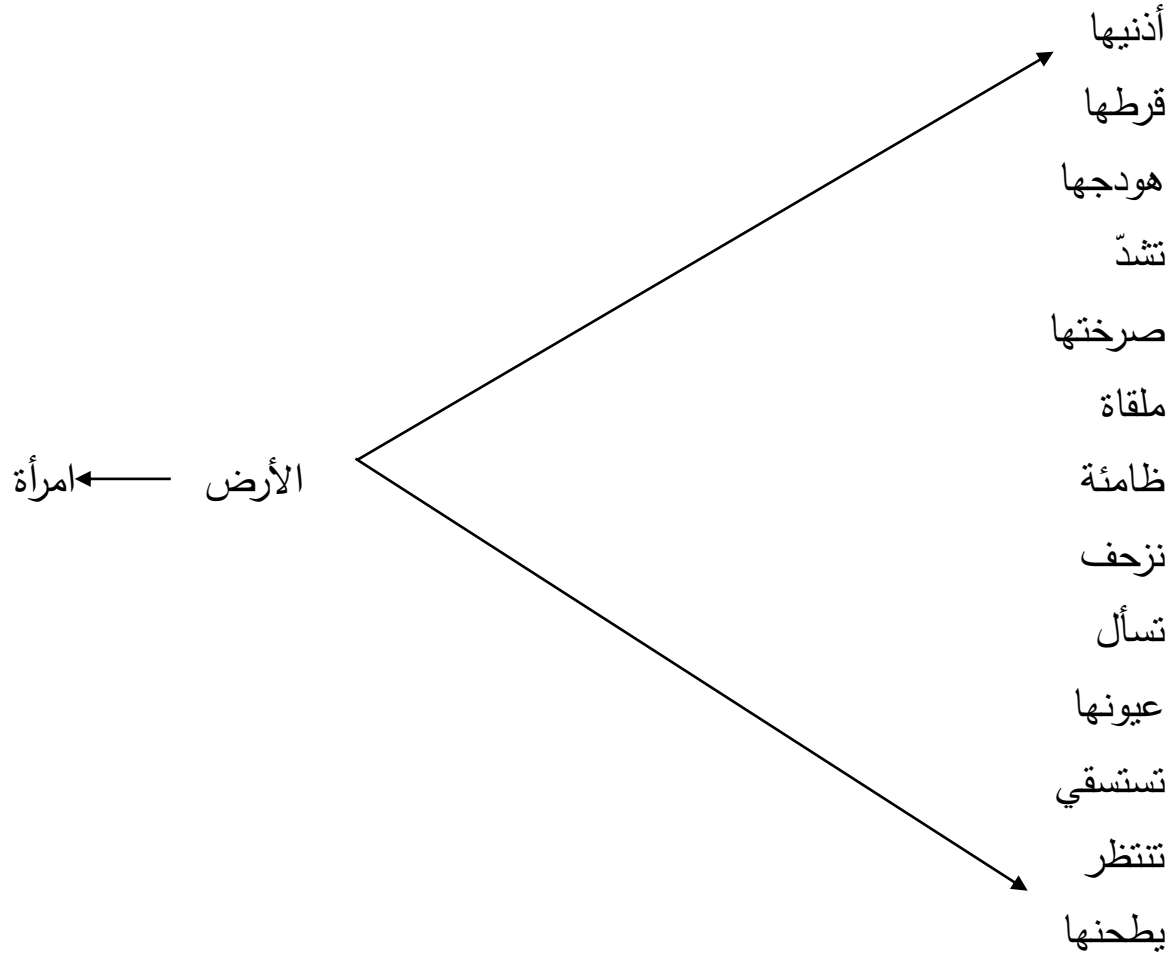
ومن الجدير بالملاحظة أنَّ الاستعارة في الشعر الحديث لها الغلبة على التشبيه(٣٠).

إلاَّ أنَّ الاختلاف يكمن في نوعية هذه الاستعارة التي أصبحت ذات بُعد خيالي أكثر مما كانت عليه في الشعر القديم ، وأصبح الشاعر الحديث يوظف الاستعارة لتساعده في خلق عمل شعري متناسق ومترابط الأجزاء من جهة ووسيلة من الوسائل التي تُساعد على التعبير عما يحسه في أعماق نفسه من خواطر وأحاسيس وجدانية من جهة أُخرى ، وقد سخّر أمل دنقل هذه الوسيلة في رسم صوره الشعرية ، فمن ذلك قوله في قصيدته (الأرض..والجرح الذي لا ينفتح) (٣١) :

الأرض ما زالت ، بأذنيها دم من قرطها المنزوع
قهقهة اللصوص تسوق هودجها .. وتتركها بلا زاد،
تشدّ أصابع العطش المميت على الرمال
تضيع صرختها بحمحمة الخيول.
الأرض ملقاة على الصحراء .. ظامئة،
وتلقي الدلو مرّات .. وتخرجه بلا ماء !
وتزحف في لهيب القيظ
تسأل سمّه المغول
وعيونها تخبو عن الإعياء ، تستسقي جذور الشوك،
تنتظر المصير المرّ..يطحنها الذبول

لقد أحال الشاعر الأرض من كونها عنصراً جغرافياً وهو مَن صوَّر الطبيعة إلى مفهوم حسي آخر فها هي الأرض تتحول من جماد إلى امرأة تعاني تنكيل اللصوص فدلّت الصورة على تشخيص الجمادات والمعنويات ومنحها صفات

إنسانية[٣٢] ، وهو قريب لما يُسمى بالأنسنة أي أنسنة الأشياء التي تملك صفات إنسانية ، وجعل ما هو غير مُشاهد مُشاهداً ، وما هو غير معاين معايناً ومدركاً بالحواس ، وهذا يعني أنّه يستطيع نقل الأشياء من دائرتها الحقيقية إلى دائرتها المجازية عبر تشكيل لغوي يتعدى المناسبة والموافقة بين المستعار والمستعار له ، قصد الوصول إلى تشكيل فني مدهش دلت عليه والإحالات الآتية :



فتشكلت لنا صورة جديدة قائمة على التشخيص ، فالأرض تحولت إلى امرأة منكّل بها على أيدي لصوص قاموا بانتزاع ممتلكاتها ثم تركوها ملقاة بلا طعام.

لقد تبين من خلال البحث أنَّ الاستعارة التي قدمها أمل دنقل في هذه القصيدة سواء أكانت عن وعي منه أم بلا وعي التي تمثلت في تقديم الأرض في صورة عروس مخذولة فشكلت البؤرة المركزية للحدث ، ثم عمد الشاعر إلى تدعيم استعاراته المركزية باستعارات فرعية ساهمت كلها في إسناد ودعم استعاراته المركزية

على المستوى الدرامي بسياق الموقع ، فتمثلت بالاستعارات الجزئية الداعمة في قوله:

(قهقهة اللصوص ، تسوق هودجها)، وهي صورة قائمة على أساس المجاز المرسل والفعل (تسوق) أُسند إلى (القهقهة) وليس إلى (اللصوص) ، وهذا يدل على حال اللصوص وهم ينفذون جريمتهم .

وأيضاً في قوله :

تشدّ أصابع العطش فتحولت هذه الاستعارة إلى الحالة الغريزية للكائن الحي بوساطة التجسيم الذي تحقق بإسناد الأصابع إليه ، ونعتقد بأنَّ هذا التتابع بين الاستعارة المركزية والاستعارات الجزئية الساندة ما هو إلا دليل على أنَّ الشاعر قد أبدع في تكوين الصورة الاستعارية من خلال التوظيف الأمثل حيث لم تبدُ مقحمة أو مفروضة على النص بل كانت جزءاً من بنائه .

ويقول أمل دنقل في قصيدته (الموت في الفراش) [٣٣] :

على محطات القرى..
ترسو قطارات السهاد
فتنطوي أجنحة الغبار في استرخاءةِ الدنو
والنسوةُ المتشحاتُ بالسواد
تحت المصابيح ، على أرصفة الرسو
ذابت عيونهن في التحديق والرنو
على وجوه الغائبين منذ أعوام الحداد
تشرق من دائرة الأحزان والسلو

تشكل الاستعارة المكنية في النص دوراً لافتاً في بلورة الصورة ، ولاسيما أنّها تمثلت بالاستعارة الاسمية التي وردت في تكوين نحوي مكون من مضاف ومضاف إليه[٣٤] ، فتجمعت كل الانزياحات الواردة في هذا المقطع على خرق نظام اللغة ،

مرةً باستعارة محسوس لمجرد ، ومرةً أُخرى باستعارة محسوس لمحسوس مع وجود شبه معنوي .

وبالنظر إلى علاقة الانزياحات بالدلالة المستهدفة ، نلحظ أنّها لا تكتفي بالعمل على تغيير المعنى والحد من مباشرته ، وإنّما تتعدى ذلك إلى تعميق الانفعال فتمثل في مشهد انتظار الغائبين وهنا تكمن أهمية الانزياح المؤسَس على الاستعارة " فهي ليست مجرد تغير في المعنى ، إنّها تغير في طبيعة المعنى ونمطه ، انتقال من المعنى المفهومي إلى المعنى الانتقالي ، ولهذا لم تكن كل استعارة كيفما كانت شعرية"[٣٥] .

ويتضح من ذلك أنَّ العناصر الاستعارية أتاحت للعين أن ترى مشهداً لن يتحقق إلا بنسجٍ من الخيال الشعري الذي كمن في سياق النص ، فاستطاع أمل دنقل أن يُعبر عن إحساسه من خلال الاستعارة مُضيفاً على صوره حركة وإيحاء ودلالة .

ثالثاً : الكناية

وهي أن تتكلم بشيء وتريدُ غيره : يُقال: كنى عن الأمر لغيره ويكني كنايةً ، إذا تكلم بغيره مما يستدل عليه[٣٦] ، وهي مأخوذة من الستر والتغطية ، يُقال : كنيتُ الشيء ، إذا سترته ، وسُميت بهذا الاسم ؛ لأنّها تستر معنى وتُظهر غيره[٣٧]، ومنه الكنية ، وذلك أنَّ فيها ستراً للاسم وإظهاراً لشيءٍ آخر ، وهي الكنية.

ولأسلوب الكناية طابعه الخاص وهويته المتميزة عن سائر أساليب البيان ، فهي تعطيك الحقيقة مصحوبة بدليلها ، وتذكر القضية وفي طياتها برهانها الدال عليها ، فالامتناع ولامتناع ميزتها[٣٨].

فالكناية في ميدان البلغاء ، فهي التي تُميز وتفصل وتحدد منازلهم وكيف لا وهي " وادٍ من أودية البلاغة... ، ووسيلة قوية من وسائل التأثير والامتناع ، ولها أثر كبير في تحسين الأسلوب ، وتزيين الفكرة ، فهي من العبارة الأدبية كالدرة

اليتيمة في العِقد ، وكالزهرة الجميلة في الروضة الفيحاء ، تُفضي عليها جمالاً أخاذاً وسحراً حلالاً... "[٣٩] .

وقد تبين أنَّ الكناية عند أمل دنقل غالباً ما كانت على أحد الشخصيات التراثية، ونجد ذلك واضحاً من خلال استغلاله تلك الصورة في نصوصه حتى باتت سمة أِسلوبية تتميز بها نصوصه ، فهو أكثر شعراء جيله استعمالاً لتلك الصور ، وما يدل على ذلك هو استدعاؤه للشخصيات التراثية بصيغة العلّم لاسيما الاسم المباشر ، فعندما تعتمد الصورة الكنائية على شخصية تراثية معينة يتطلب ذلك استعمال تقنية فنية خاصة وهي ترك التصريح بذكر الوصف إلى ذكر صاحبه الذي أُشتهر به ، لينتقل من الشخص إلى الصفة[٤٠] ، يقول أمل دنقل في قصيدته (حكاية المدينة الفضية) [٤١] :

أمطري يا قبضة الزبد التي تدعى سحب
أمطري رغوتك الجوفاء في كوب اللهب
هذا الأسوار ما رقت لدقاتي الحزينة
وشعاع القبة الفضية الملساء يغلى..
في مرايا ي الثمينة
آه لو أملك سيفاً للصراع
آه لو أملك خمسين ذراع :
لتسلمت – بإيماني الهرقلي – مفاتيح المدينة
آه .. لكني بلا حتى .. مؤونة !

فالكنايات تمثلت بقوله :

وشعاع القبة الفضية الملساء يغلى ←——— كناية عن الثورة وعدم الخضوع للواقع .

وقوله :

آه لو أملك سيفاً للصراع ⟵ كناية عن القوة للدفاع عن الحق الذي يؤمن به .

ونلحظ أنَّ للسياق دور في تضخيم بعض الصفات الدلالية للمفردات التي يجري دمجها ، وتخدير بعض الصفات الأُخرى(٤٢) .

إنَّ الشاعر قام بتوظيف السياق لتخدير الإيحاءات المتعلقة بالشخصية المستدعاة في ذهن المتلقي وجذب انتباهه إلى أنَّ عملية التوظيف لهذه الشخصية ما هي إلا للإشارة إلى القوة فكل الإيحاءات التي يمكن أن يثيرها لفظ (هرقل) لدى المتلقي فالشاعر هنا أراد القول :

لتسلمت – بإيماني القوية – مفاتيح المدينة ، إشارةً إلى القوة فقط أما توجيه لفظ (هرقل) واستدعاؤها من دلالات غير الإشارة إلى القوة فهو معطل(٤٣) ، فاكتسبت الكناية جمالها ؛ لكونها تكتنز بُعدين دلالين :

الأول : المعنى البيّن وأهميته ، كونه المرشد إلى المعنى الثاني ، والمعنى **الثاني** : هو المعنى المغيب وهو المراد من النص ، فالكناية " تزيد من إثبات المعنى فتجعله أبلغ وأشد "(٤٤) .

ومن ذلك قوله أيضاً في قصيدته (إلى صديقة دمشقية) (٤٥):

ما زلتِ رغم الصمت والحصار
أذكر عينيكِ المضيئتين من خلف الخمار
وبسمة الثغر الطفولية..
أذكر أُمسياتنا القصار
ورحلة السفح الصباحية
ونقذف الأحجار
في مساء فسقية !

فقد كنّى الشاعر عن حبيبته بذكر صفاتها ومناقبها التي تمثلت بـ :

خلف الخمار ←——— كناية عن الأمل الذي يراه الشاعر

بسمة الثغر الطفولية في كناية عن البراءة

أماسينا القصار
السفح الصباحية ⟵ كنايات دلت على الانفتاح للحياة
نضرب الأشجار
ماء فسقية

فارتقت الكناية بالمعنى المراد وأصبحت طاقة تعبِّر عن إحساس الشاعر ؛ لذلك نلحظ أنَّ الكناية تمنح الخطاب الشعري ثراءً دلالياً بفضل التكثيف المعنوي الذي تضمنه بين جوانبها فاستطاع الشاعر أن يحقق التأثير في المتلقي ، عامداً إلى تكثيف الطاقة الإيحائية فيها ، فكانت تعكس كل ما يشعر به من تمازج بين الفكر والإحساس.

ومما تقدم نلحظ براعة أمل دنقل في استعمال تقنيات الصورة، فهو يستمدها من القديم ؛ لكن بعد صياغتها بشكلٍ جديد ومبهر ، فوجدنا طغيان الصورة الحسية (البصرية) على باقي الصور ، أما الصور الذهنية فقد اعتمد فيها الشاعر على خياله وفكره ، لتجسيد تلك الصور وطبعها بالحسية لتقريبها من الذهن ولسهولة إدراكها ، فكان يُكثر من اللغة التصويرية وكأنما كان لا يتصور شعراً بدون أخيلة واستعارات وتشبيهات وكنايات فهي عند لحمة الشعر وسداه ، فيشكلها بما يخدم فكرته أو رؤيته المتوخاة .

الهوامـــــش

[١] الصورة الشعرية ، مجيد عبد الحميد الخفاجي ، مجلة الأقلام ، ع ٨ ، ١٩٨٤م :٥ .

[٢] مستقبل الشعر وقضايا نقدية ، د. عناد غزوان ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١،١٩٩٤م :١١٦ .

[٣] الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ عام ١٩٤٨م حتى عام ١٩٧٥م ، د. صالح أبو أصبع ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٩م :٣١ .

[٤] الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري – دراسة في أُصولها وتطورها، د. علي البطل ، دار الأندلس ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨١م :٣١ .

[٥] ينظر : الصورة الشعرية ، سي. دي. لويس ، تر: د.أحمد نصيف الجنابي ومالك ميري وسلمان حسن إبراهيم ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٩٨٢م:٣٥.

[٦] الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، د.جابر عصفور ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٣م :٣٤٣ .

[٧] جدلية الخفاء والتجلي – دراسة بنيوية في الشعر ، كمال أبو ديب ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٩م :٢١ .

[٨] بناء الصورة في البيان العربي – موازنة وتطبيق ، د.كامل حسن البصير ، مطبوعات المجمع العلمي العراقي ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٧م :٢٦٧ .

[٩] رماد الشعر – دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق ، د. عبد الكريم راضي جعفر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٨م: ٢٢٥ .

[١٠] الصورة في شعر الأخطل الصغير ، د. أحمد مطلوب ، دار الفكر للنشر والتوزيع ، عمّان– الأردن ، ط١ ، ١٩٨٥م: ٣٥ .

[١١] الصورة والبناء الشعري ، د. محمد حسن عبد الله ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ،ط١ ، ١٩٨١ :٢٨ .

[١٢] معجم مقاييس اللغة ، أبو الحسن بن فارس (ت ٣٩٥هـ) ، تح: عبد السلام محمد هارون ، دار الجبل ، بيروت ، ط١ ، مادة شبه .

[١٣]- لسان العرب ، جمال الدين بن مكرم الأنصاري (ت ٧١١هـ) ، دار صادر ، بيروت –لبنان ، ١٩٥٦م ، مادة شبه .

[١٤]- كتاب الصناعتين ، أبو هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ) ، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم ، علي البجاوي ، دار الفكر العربي ، ط٢ ، (د.ت.) :٢٤٩ .

[١٥]- أُصول البيان العربي – رؤية بلاغية معاصرة ، د. محمد حسين علي الصغير ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، د.ت. ، ط :٦٥ .

[١٦]- لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب ، د. محمد الخطابي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩١م :١٢٦ .

[١٧]- النظريات اللسانية والأدبية عند الجاحظ ، محمد الصغير بناني ، دار الحداثة ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ١٩٨٦م :٣٨ .

[١٨]- الأعمال الكاملة للشاعر أمل دنقل ، إعداد وجمع نخبة من الأساتذة ، دار الصفوة ، بيروت – لبنان ، د.ت. ، ط: ٣٧٢ .

[١٩]- تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن ، ابن أبي الأصبع المصري (ت ٦٥٤هـ) ، تر ، تح: حنفي محمد شرف ، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ، ط١ ، (د.ت.) : ١٥٩ .

[20] _

[٢١]- أنماط الصورة الفنية في شعر أحمد عبد المعطي حجازي ، محمد صابر عبيد ، مجلة الأقلام ، ع ٩ ، أيلول ، ١٩٨٩م :١٣٥ .

[٢٢]- لسان العرب ، مادة عور .

[٢٣]- علم البيان دراسة تحليلية لمسائل علم البيان ، بسيوني عبد الفتاح فيدو ، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ، ط٢ ، ١٤١٨هـ :٧٧ .

[٢٤]- أسرار البلاغة ، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني (ت ٤٧١هـ)، علق حواشيه : محمد رشيد رضا ، دار المعرفة ، بيروت – لبنان ، ط١، ٢٠٠٢م :٢٠ .

[٢٥]- بلاغة الأُسلوب ، حسين علي العميدي ، مؤسسة الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، قم ، ط١ ، ١٤٣١هـ :٧٧ .

[٢٦]- الشعرية ، د. أحمد مطلوب ، مجلة المجمع العلمي العراقي ، مج٤ ، ج٣-٤ ، بغداد ، ١٩٨٩م :٧٣ .

[٢٧]- يُنظر : قواعد الشعر ، أبو العباس أحمد بن يحيى الملقب بـ(ثعلب) (ت ٢٩١هـ) ، تح : د. رمضان عبد التواب ، دار المعارف ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٦٦م :١٤٦ .

[٢٨]- يُنظر : الشعرية العربية ، أدونيس ، دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٥م :٤٨ .

[٢٩]- الشعر العربي المعاصر – قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، د.عز الدين إسماعيل ، دار الكرامة للطباعة والنشر والتوزيع ، سوريا ، ١٩٨٥م :١٣٥ .

[٣٠]- يُنظر : الصورة الشعرية :٤٤ .

[٣١]- الأعمال الكاملة للشاعر أمل دنقل :٣٣ .

[٣٢]- يُنظر : معجم مصطلحات الأدب ، مجدي وهبة ، بيروت ، د.ط. ، ١٩٨٣م :٧٤.

[٣٣]- الأعمال الكاملة للشاعر أمل دنقل :١٨٤ .

[٣٤]- يُنظر : مبادئ النقد ونظرية الأدب ، رضوان القنضاني ، منشورات جامعة البعث ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، سوريا ، د.ط. ت :١٢٣ .

[٣٥]- يُنظر : بنية اللغة الشعرية ، جانكوهين ، تر: محمد الولي ، محمد العمري ، دار توبقال، المغرب ، ط١ ، ١٩٨٦م :١٠٨ .

[٣٦]- يُنظر : لسان العرب ، مادة (كني) .

[٣٧]- يُنظر : الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز ، يحيى بن حمزة العلوي (ت ٧٤٩هـ) ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٤٠٢هـ ، ج١ :٣٦٦ .

[٣٨]- يُنظر : الكناية والتعريض ، أبو منصور الثعالبي ، تح: عائشة حسين فريد ، دار قباء للطباعة ، ط١ ، ١٩٩٨م :٤٤ .

[٣٩]- الأُسلوب الكنائي في القرآن الكريم ، محمود السيد شيخون ، مكتبة الكليات الأزهرية ، ط١ ، ١٩٧٨م :٨٧ .

[٤٠]- يُنظر : معجم المصطلحات :٧٦ .

[41]- الأعمال الكاملة للشاعر أمل دنقل :١٦٩ .

[42]- يُنظر : المعنى الأدبي من الضاهراتية إلى التفكيكية ، وليم راي ، تر: ديونيل يوسف عزيز ، دار المأمون ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٧م :١٤٩ .

[43]- يُنظر : أشكال التناص ، أحمد مجاهد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨م :٢٠٣.

[44]- البلاغة العربية (المعاني والبيان والبديع) ، د.أحمد مطلوب ، مطبعة وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٠م :٢٤٥ .

[45]- الأعمال الكاملة للشاعر أمل دنقل : ٤٢٧-٤٢٨ .