JOURNAL OF LINGUISTIC AND LITERARY STUDIES

مجلة الدراسات اللغوية والأدبية

Volume 16, Issue. No. 1, June 2025

المجلد (١٦)، العدد (١)، يونيو ٢٠٢٥م

الجامعة الإسلامية العالمية ماليزيا
INTERNATIONAL ISLAMIC UNIVERSITY MALAYSIA

© 2025 IIUM Press, International Islamic University Malaysia. All rights reserved.

Correspondence:
Editor, Journal of Linguistic and Literary Studies
Research Management Centre, RMC
International Islamic University Malaysia
P.O. Box 10, 50728 Kuala Lumpur, Malaysia
Tel: (+603) 64205137
Website: *https://journals.iium.edu.my/arabiclang/index.php/jlls#*
E.Mail: *jlls@iium.edu.my*

e-ISSN 2637-1073 **الترقيم الدولي**
ISSN NO.: 2180-1665

Published by:
IIUM Press, International Islamic University Malaysia
P.O. Box 10, 50728 Kuala Lumpur, Malaysia
Phone (+603) 6196-5014, Fax: (+603) 6196-6298
Website: *http://iiumpress.iium.edu.my/bookshop*

Papers published in the Journal present the views of the authors and do not necessarily reflect the views of the Journal.

ما تنشره المجلة يعبر عن وجهة نظر الكاتب

ولا يعبر بالضرورة عن وجهة نظر المجلة

EISSN 2637-1073

JOURNAL OF LINGUISTIC AND LITERARY STUDIES

VOL 16 **ISSUE NO. 1** **June 2025**

Editor-In-Chief

Prof. Dr. Asem Shehadeh Ali

Editorial Board

Assist Prof Dr. Nursafira Binti Ahmad Safian
Prof. Dr. Abdullah Mohammad Hamid
Prof. Dr. Nasreldin Ibrahim Ahmed
Assoc. Prof. Dr. Abdul Rahman Bin Chik
Assoc. Prof. Dr. Mohammad Sabri Sahrir
Assoc. Prof. Dr. Mohammad Ibnian
Assist Prof Dr. Muhammad Anwar Bin Ahmad
Assist Prof Dr. Abdul Halim Bin Saleh
Assist Prof Dr. Mohamed Abdul Rahman Ibrahim
Assist Prof Dr. Mohd Ikhwan Bin Abdullah

International Advisory Board

Prof. Dr. Abdul Hamid Abu Suliman - USA
Prof. Dr. Abdul Razaq al-Sadi - Russia
Prof. Dr. Ahmed Shehu Abdulsalam - Nigeria
Prof. Dr. Ahmed Zaha al-Din Ubaidat - USA
Prof. Dr. Jodi Faris al-Batainah - Jordan
Prof. Dr. Habib Allah Khan - India
Prof. Dr.Hassan Abdel Maqsud - Egypt
Prof. Dr.Husam Said Elnuaimi - Iraq
Prof. Dr. Ibrahim Mohammed Mahmoud Al-Kofahi - Jordan
Prof. Dr. Jafar Merghani - Sudan
Prof. Dr. Kamal Mohamad Hassan - Malaysia
Prof. Dr.Mahmoud El'ushairi - Qatar
Prof. Dr. Mohamed Ahmed Alqudah - Jordan
Prof. Dr.Mohammad Al-Ghori - Pakistan
Prof. Dr. Mohammad Majid Mujalli Edakhil - Jordan
Prof. Dr. Ahmad Youcef - Oman
Prof. Dr. Mukhiemar Saleh - Jordan
Prof. Dr. Nihad Almusa - Jordan
Assoc. Prof. Dr. Mohammad Faraj Dughaim - Libya
Assoc. Prof. Dr. Rayya Bt Salim Al-Minzri - Oman

Assoc. Prof. Dr. Said Bin Ali al-Ju'aidi - Saudi Arabia
Associate Prof. Dr. Yahya Potridin - Algeria
Assoc. Prof. Dr.Faisal al-Zahrani - Saudi Arabia
Assoc. Prof. Dr. Haifa Shakiri - India
Dr. Ibrahim Darwish - United Kingdom
Dr. Khalil al-Btashi - Oman
Dr. Suad Said Ali Al Daghaishi - Oman
Assistant Prof. Dr. Maher Dakhilallah Alsaedi - Saudi Arabia
Assistant Prof. Dr. Djamel Belbekkai - Algeria
Prof. Dr. Mohammad Saeed Alhaweti - Saudi Arabia
Assoc. Prof. Dr. Yahaya Abd Elmubdi Mohammad - Qatar
Assoc. Prof. Dr. Elsidiq Adam Elbarakat Adam - Sudan
Assoc. Prof. Dr. Faridah al-Amin al-Masri -Libya
Assoc. Prof. Dr. Hayam al-Maamari - UAE
Dr. Mashood Ajibola Abdulraheem - Nigeria
Dr. Zainah Hussain Awad AlQahtani - Saudi Arabia
Associate Prof. Dr. Sanaa Kamel Ahmad Shalan - Jordan
Dr. Ibrahim Umar Mohammad - Nigeia
Dr. Aso S. Al-Dawoody - Kurdistan- Iraq
Prof. Dr. Mohammad Majed Mujali Al-Dakheil - Jordan

Table Of Contacts		فهرس المحتويات
Editorial word	1-4	كلمة التحرير
Linguistic Studies		**دراسات لغوية**
1. The Status of Linguistic Planning in Developing a Competitive Arabic Language Market for Tourism Services: A review of the current situation and aspirations for the future	5-22	١. منزلة التخطيط اللغوي في بناء سوق لغوية عربية خدماتية منافسة في القطاع السياحي: توصيف للراهن ورغبة في المأمول
2. The Impact of Presupposition on the Construction of the Story of Abraham, Peace Be Upon Him: An Analytical Study of the Verses of Surah Al-Anbiya	23-48	٢. أثر الافتراض المسبق في بناء قصة إبراهيم عليه السلام: دراسة تحليلية لآيات سورة الأنبياء
3. Controversial value in constructing the verbal noun of Al meme's Gerund and the nouns of place and time from the Defective Verb with Ya'a	49-66	٣. القيمة الخلافية في بناء المصدر الميمي واسمي الزمان والمكان من الفعل الأجوف اليائي
4. Yahya ibn Hamzah's (d. 749 AH) Syntactic Annotations in Ibn Babshādh (d. 469AH): A Study Based on His Work (Al-Ḥāṣir li-Fawāʾid Muqaddimat Ṭāhir fī ʿIlm Ḥaqāʾiq al-Iʿrāb)	67-86	٤. استدراكات يحيى بن حمزة (٧٤٩هـ) النحوية على ابن بابشاذ (٤٦٩هـ) في كتابه (الحاصر لفوائد مقدمة طاهر في علم حقائق الإعراب)
5. The Purposes of Qur'anic Stories and the Truthfulness of Information: A Semantic Study	87-105	٥. أغراض القصص القرآني وصدق المعلومات: دراسة دلالية
6. Analysis of Phonetic Errors in Asma Arabiyyah in the Daily Conversation of Grade 5 Students at Al-Ikhlash Kuningan Modern Islamic Boarding School	106-124	٦. تحليل الأخطاء الصوتية في الأسماء العربية في المحادثة اليومية لطالبات الفصل الخامس بمعهد الإخلاص للتربية الإسلامية الحديثة كوننجان
Literary Studies		**دراسات أدبية**
7. Pleading and Appeals for Help in Andalusian City Elegies: A Thematic and Stylistic Study	125-150	٧. الاستنجاد والاستغاثة في شعر رثاء المدن الأندلسيّة: دراسة مضمونيّة أسلوبيّة
8. Manifestations of Wisdom and Description in Ibn al-Wardi's Lamiyat: A Descriptive Study	151-172	٨. تجليات الحكمة والوصف في لامية ابن الوردي: دراسة وصفية
9. Patterns of Dialogue in Modern Jordanian Poetry A Reading in Selected Models	173-196	٩. أنماط الحوارِ في الشّعرِ الأردني الحديث: قراءة في نماذج مختارة
10. Metaphor pictorial in Peot Amal Dongol	197-224	١٠. الاستعارة التصورية في شعر أمل دنقل

11. Poetic generation among artificial intelligence and human production Al-Mutanabbi's texts as a model	225-247	١١. التوليد الشعري بين الذكاء الاصطناعي والإنتاج البشري نصوص المتنبي أنموذجاً: دراسة مقارنة

دراسات أدبية

الاستعارة التصورية في شعر أمل دنقل

Metaphor pictorial in Peot Amal Dongol

Metaphorical Imagery in the Poetry of Amal Dunqul

حنان مصطفى رجا الطقاطقة*

Corresponding Author: **zainamom@yahoo.com**

Received: 10-02-2025	Accepted: 03-04-2025	Published: 22-06-2025

ملخص البحث:

تهدف هذه الدراسة إلى استقراء النصوص الشعرية المختارة من دواوين الشاعر أمل دنقل ومقاربتها معرفياً، ومحاولة استبيان ما فيها من أشكال الاستعارة التصويرية، وكيفية توظيفها توظيفاً فنياً مبدعاً يحقق الانسجام فيما بينها، ويعكس رؤية الشاعر وتصوره وأنساقه الفكرية والثقافية، وكيفية تأثيرها في قدرة المتلقي على فهم النص وتأويله في ظل النسق التصوري الذهني التفاعلي باعتبار الاستعارة جزءاً أصيلاً فيه باتباع منهج يعتمد أدوات الوصف والتحليل لاستقراء النصوص الشعرية المختارة ودراستها، وذلك كله في ضوء نظرية الاستعارة التصويرية كما قدمها كل من لايكوف وجونسن في كتابيهما الموسوم بـ: **الاستعارات التي نحيا بها**. وقد وقعت الدراسة في محورين اثنين، تضمن الأول منهما الحديث عن مفهوم الاستعارة التصويرية في ضوء النظريات العرفانية (المعرفية) الحديثة، وبناء على ما وضعه لايكوف وزميله في هذا السياق، وأما المحور الثاني والمعنون بـ: "الاستعارة التصويرية في شعر أمل دنقل"، فانقسم إلى جزأين، تحدث الأول منهما بصورة مجملة عن محطات هامة من حياة الشاعر، وظروفها وموارد ثقافته بما يخدم مادة البحث وينسجم معها، وجاء الجزء الثاني ممثلاً الجانب التطبيقي من الدراسة للنماذج الشعرية المنتقاة من دواوينه. خلصت الدراسة إلى اعتماد دنقل في صورته الشعرية على كثير من الاستعارات التصويرية بأنواعها المتعددة التي بدت مادة للفكر لا للغة فحسب، وقد قامت هذه الاستعارات بوظيفتها المعرفية، وأسهمت في نقل تجربة الشاعر وتصوراته الذهنية الثقافية والاجتماعية إلى المتلقي، فكانت الاستعارة جزءاً جوهرياً وثيق الصلة بتصوره ترجمت عبر لغته الشعرية.

الكلمات المفتاحية: الاستعارة التصورية– اللسانيات العرفانية– أمل دنقل– الشعر السياسي.

* طالبة دكتوراه، الجامعة الأردنية، عمان. المملكة الأردنية الهاشمية. البريد الإلكتروني: zainamom@yahoo.com

Abstract:

This research explores selected poetic texts from the collections of Amal Dunqul, analyzing them through a cognitive lens to investigate the forms and functions of metaphorical imagery. The study examines how these metaphors are creatively employed to achieve artistic harmony, reflecting the poet's vision, perception, and intellectual and cultural frameworks, and how they influence the reader's ability to understand and interpret the text within an interactive conceptual system, with metaphors considered an integral component of this system. The study concludes that Dunqul's poetic style relies heavily on various forms of figurative metaphor that serve not merely as linguistic decoration, but as vehicles for thought. These metaphors fulfill a cognitive function, contributing to the transmission of the poet's experience and his cultural and social perceptions to the reader. Metaphor emerges as a fundamental element deeply intertwined with Dunqul's worldview, expressed through his distinctive poetic language.

Keywords: conceptual metaphor, cognitive linguistics, Amal Dunqul, political poetry.

Abstrak:

Kajian ini bertujuan untuk meneliti teks-teks puisi terpilih daripada himpunan karya penyair Amal Dunqul melalui pendekatan kognitif, dengan usaha untuk mengenal pasti bentuk-bentuk metafora konseptual yang wujud dalam puisinya serta cara penyair memanfaatkannya secara artistik dan kreatif bagi menghasilkan kesatuan makna. Kajian ini juga menyoroti bagaimana metafora tersebut mencerminkan pandangan, imaginasi serta kerangka pemikiran dan budaya penyair, di samping pengaruhnya terhadap keupayaan khalayak pembaca dalam memahami dan mentafsir teks melalui rangka kerangka konseptual yang bersifat interaktif, dengan metafora dianggap sebagai sebahagian asas daripada sistem kognitif manusia. Kajian ini mengambil pendekatan deskriptif dan analitik bagi menelusuri dan mengkaji teks-teks puisi terpilih dalam kerangka Teori Metafora Konseptual seperti yang dihuraikan oleh George Lakoff dan Mark Johnson dalam karya mereka *Metaphors We Live By*. Kajian dibahagikan kepada dua bahagian utama. Bahagian pertama membincangkan konsep metafora konseptual menurut teori-teori kognitif moden, dengan penekanan khusus terhadap sumbangan Lakoff dan Johnson. Bahagian kedua pula bertajuk "Metafora Konseptual dalam Puisi Amal Dunqul", yang dibahagikan kepada dua segmen: segmen pertama memberikan sorotan ringkas terhadap latar kehidupan penyair, konteks sejarah dan sumber budayanya yang relevan dengan pemahaman puisi-puisinya, manakala segmen kedua menumpukan pada analisis aplikasi metafora konseptual dalam contoh-contoh puisi terpilih daripada karya beliau. Hasil kajian menunjukkan bahawa Amal Dunqul secara konsisten menggunakan pelbagai jenis metafora konseptual yang tidak hanya berperanan sebagai elemen bahasa, tetapi juga sebagai medium pemikiran. Metafora-metafora ini menjalankan fungsi kognitifnya dengan berkesan dan menyumbang kepada penyampaian pengalaman, imaginasi serta pandangan budaya dan sosial penyair kepada pembaca. Justeru, metafora dalam puisi Dunqul merupakan elemen asas dan penting yang menjelmakan visi estetik dan pemikiran beliau melalui bahasa puitisnya.

Kata kunci: Metafora konseptual, linguistik kognitif, Amal Dunqul, puisi politik.

مقدمة

تتبّع هذه الدراسة اللسانية الاستعارات التصويرية الواردة في شعر أمل دنقل من وجهة نظر معرفية تصورية، فتدرسها انطلاقاً من نظرية الاستعارة التصويرية التي أسسها كل من لايكوف وجونسن في كتابيهما **الاستعارات التي نحيا بها**،[1] وذلك للكشف عما ورد فيها من نماذج استعارية تصويرية، وكيفية توظيفها توظيفاً خاصاً في النص الشعري.

وتنبع أهمية هذه الدراسة مما تمثله من إضافة جديدة في موكب الدراسات التي تدور في فلك شعر دنقل، وذلك نظراً لأهمية الاستعارة التصويرية ذاتها ودورها في إيصال المعرفة وتحقيق الفهم والتفاعل بما قد تحمله من دلالات، وما تنطوي عليه من فهم لحالة الشاعر النفسية والتصورية الذهنية، وإجلاء للرؤية التي جعلت لسانه ينطلق بلغة شعرية حاملة مشاعره وتوجهاته، وكاشفة كذلك للبنى التصورية المقصود توجيهها صوب القارئ (المتلقي).

تعد اللسانيات العرفانية تياراً لسانياً حديث النشأة يُعنى بدراسة العلاقة التفاعلية بين اللغة والذهن والتجربة المتنوعة الفيزيائية والاجتماعية والبيئية، وهو يحاول الإجابة عن أسئلة تتعلق بكيفية التفكير، وكيف تكتسب المعلومات وتخزن، فالعرفان هو: (قدرة الذهن على معالجة المعلومات والتفكير، وتخزين المعلومات في الذاكرة، واتخاذ القرارات، وتنفيذ الأعمال، والتحكم في التصورات، وتنظيم المدركات، يضم عينة واسعة من العمليات الذهنية التي نشغلها في كل مرة نستقبل فيها معلومة أو تخزن أو تحول أو تستخدم)،[2] وبهذا يكون العرفان نشاطاً ذهنياً ينطوي على كل العمليات الذهنية التي تؤدي دوراً هاماً في عملية استقبال وتخزين المعلومات، ومعالجتها، وإعادة توظيفها عند الحاجة إليها.[3]

ولعل أبرز ما قدمه هذا المجال متعلق بالاستعارة التي تخطت حدودها المألوفة، فلم تعد الاستعارة مسألة لغوية تقف عند حدود الخيال الشعري والزخرف اللفظي، بل أصبحت آلية في التفكير تتصل بجوانب الحياة اليومية المختلفة مما يعني أن اللغة بطبيعتها استعارية،[4] وهو ما سيُوضح بصورة أعمق في المبحث الأول من هذه الدراسة، فالاستعارة تعد من أهم المواضيع التي حظيت باهتمام خاص من قبل الدارسين القدامى والمحدثين، فهي من الظواهر الشعرية الفنية الهامة التي ترتبط بالخيال الشعري، والزخرفة اللفظية البلاغية بالمفهوم البلاغي القديم،[5] وتشكل تمثلاً للتصور الذهني وآليته في التفكير بالمفهوم العرفاني التصوري الحديث، ولذا يمكن القول إن البحث في الاستعارة التصويرية من الموضوعات الحديثة التي نالت اهتماماً ملحوظاً في الآونة الأخيرة، فقد تم إعادة قراءة عدد من النصوص الشعرية في ضوء اللسانيات العرفانية الحديثة، لتدرس اللغة وعلاقاتها بالعمليات الذهنية العرفانية التي يتضافر فيها التصور الذهني مع عناصر الخيال والإبداع والذكاء. ومن هنا كان لابد من دراسة الاستعارة التصويرية، وبيان مفهومها ونظرياتها الحديثة، وخصائصها التي جعلت منها توجهاً خاصاً في الدرس اللساني المعرفي، فتجاوزت بذلك ما كان سائداً في الدراسات البلاغية التقليدية القديمة، فالاستعارة كما عرفها قدامى

العرب بأنها: (تحويل اللفظ من معناه الذي وضع له إلى معنى آخر لم يعرف له، فهو استعمال لغوي مجازي، وآلية تحسين وزخرفة للكلام، قائمة على النقل والادعاء)،[٦] في حين أنها تشير عند الغربيين التقليديين إلى معاني الاستبدال والتغيير، تغيير لفظ بلفظ أو معنى بمعنى آخر يقابله،[٧] وقد تحول مفهوم الاستعارة التصورية في ضوء الدراسات اللسانية المعرفية الحديثة التي وضعها الغربيون إلى مفهوم أعمق وأكثر اتصالاً بالتجربة الإنسانية وتفاعلاتها.

أولاً: الاستعارة التصويرية

يمكن مناقشة مفهوم الاستعارة التصويرية وماهيتها استناداً إلى تصور لايكوف وجونسون وكما اتضحت في كتاب: **الاستعارات التي نحيا بها** الصادر عام (١٩٨٠م) بوصفها ظاهرة ذهنية؛[٨] إذ تقوم الاستعارة بدور الوسيط بين الذهن والثقافة،[٩] كما أنها تؤدي إلى نمو اللغة وتطورها، وهذا مرتبط بكونها آلية من آليات التفكير البشري.[١٠] فحين تذكر الاستعارة فإنها لا تعني ذلك المجال الضيق المنحصر في جعلها ظاهرة لغوية زخرفية تختص باللغة فقط، وهو ما ذهبت إليه الدراسات التقليدية، بل إن مدارها يتسع لتصبح ظاهرة ذهنية ترتبط بالفكر والتصور، معتمدة على سلسلة التفاعلات الحاصلة بصورة مستمرة بين الفرد (الإنسان) ومحيطه الخارجي الفيزيائي، وممارساته وتجاربه الاجتماعية والثقافية والبيئية، وعليه فإنها لا تختص بالخطاب الأدبي، بل تتسع لتشمل كل الخطابات بما في ذلك الخطابات السياسية والدينية والعلمية والاقتصادية وغيرها الكثير.[١١] وهذا يمثل نقضاً بيّناً وكشفاً واضحاً لما اتصفت به النظرية التقليدية من ضيق وقصور وضحالة حين جعلت الاستعارة مادة للغة لا للفكر، وحين تبنت التمييز بين لغتين: اللغة الحرفية واللغة المجازية، وهي ثنائية تذهب للقول بأن اللغة اليومية ذات دلالة حرفية مجردة من أي استعارات.[١٢] ويلاحظ الدارس تلك الفروق الجلية بين النظريتين القديمة والحديثة في فهم الاستعارة بصورة عامة، فالنظرة الكلاسيكية التقليدية تحصرها في اللغة غير العادية ضمن عملية إبداعية، وتجعل وظيفتها وظيفة جمالية؛ بينما تجعلها النظرية المعرفية الحديثة مندرجة، كذلك في لغة الحياة اليومية العادية، ووظيفتها الفهم، جاعلة منها وسيلة للمعرفة.

وأما نظرية الاستعارة التصويرية فهي تسمية لجملة من الأفكار والمبادئ متعددة روافدها، في إطار اللسانيات العرفانية، بدأها لايكوف، فالاستعارة ظاهرة كونية غالبة في دلالة الكلام العادي اليومي، وهي جزء من الفكر مثلت أداة في تصور العالم والأشياء فهي بذلك جزء من النظام العرفاني، ولذا سميت بالاستعارة المفهومية،[١٣] وهذا يعني أن الاستعارة التصويرية تشكل وسيلة وأداة لفهم وتصور كل ما هو محيط بالفرد بما في ذلك المفاهيم المجردة.[١٤]

وهكذا تطور مفهوم الاستعارة التصويرية بدءاً من الاستعارة عند النظرية الاستبدالية القائمة على المشابهات،[١٥] ثم النظرية التفاعلية عند ريتشاردز التي تؤكد أن الاستعارة مسألة طبيعية في اللغة والفكر الإنساني،

فثمة تفاعل بين الفكر واللغة رافضاً الفصل بينهما،[١٦] وعند ماكس بلاك الذي تحدث عن البؤرة والإطار، وأنه عبر التفاعل بينهما تكون الاستعارة عملية ذهنية،[١٧] فيُفهم عبرها شيء غير معروف بآخر معروف،[١٨] وصولاً إلى المحطة الحاسمة المتمثلة بـ: (لايكوف وجونسون) اللذين شكّلا المنطلق لإعادة النظر في ماهية الاستعارة وفهمها، وردها إلى الذهن، فكانت غايتهما الانتقال بالاستعارة من المستوى اللغوي والجمالي المحدود إلى المستوى الإدراكي التصوري المعرفي الواسع،[١٩] وذلك بالتزامن مع الانتقادات الكثيرة التي وجهها الدارسون للتصور البلاغي القديم للاستعارة.

وتستقي نظرية الاستعارة التصويرية مبادئها من النظريات اللسانية المعرفية الحديثة، فقد اعتمد لايكوف وجونسون على معطيات هذه النظرية وأسسها في تشكيل فهمهما للاستعارة، وأفادا منها في بناء تصورهما الخاص، فاستندا إلى عدة مفاهيم ومصطلحات، اعتمدا عليها في بحثهما؛ ما يعني ضرورة توضيحها بصورة موجزة لتكوين فهم واضح للنظرية الحديثة للاستعارة التصويرية. وأولها ما يعرف بـ: "تجسيد المفاهيم"، وبه تعد المفاهيم الذهنية المجردة مفاهيم متجسدة؛ ما يعني أن الفكر البشري فكر جسدي، وأن المعاني تتحقق بتفاعل هذا الجسد مع محيطه، (فهي متجسدة في تجاربنا عبر حركة تفاعل جسدنا)،[٢٠] وكذلك أخذا منها مفهوماً محورياً آخر، وهو ما يسمى استعارية النسق التصوري، فذهبا إلى أن ذلك النسق التصوري الذي يحكم الأفكار والسلوكات هو نسق استعاري أساساً، فالاستعارة ملازمة لكل مجالات الحياة وتفاصيلها،[٢١] فالجزء الأكبر من نسقنا التصوري هو في الأصل ذو طبيعة استعارية [٢٢] تعكس أشكال التفاعل مع المحيط الخارجي، فتُمَارس التجارب والأفعال بصورة استعارية؛ ما يؤكد عدم اقتصارها على اللغة الأدبية، بل إنها ركن متأصل في التفكير ولغة الحياة اليومية، بها يحيا الإنسان ويمارسها بصورة بديهية دون وعي بها؛[٢٣] لذا فإن الاستعارات تختلف باختلاف الثقافة، (وهو ما يستند إليه المتلقي في عملية الفهم والتأويل)،[٢٤] فتصور الإنسان للأشياء والمعاني وكل ما حوله يعتمد على جملة من الأنساق التصورية مسبقة الوجود في ذهنه، وهي لا تقتصر فقط على اللغة، بل يستعين فيها الذهن أيضاً بتجاربه وثقافته،[٢٥] وعليه فإن التفاعل مع التجارب في محيط الفرد وعالمه هي عماد الاستعارة، ولذا فالاستعارة التصورية تعكس الثقافة والبيئة التي تتشكل فيها.

وتفاعل الإنسان مع التجارب سواء الحسية أم الحركية أم العاطفية أم الاجتماعية؛ أي تلك النزعة التجريبية هو ما أسس عليه الباحثان نظريتهما للاستعارة التصورية التي تعتمد على التجربة الحياتية للإنسان، فعبر هذا التفاعل تكتسب تجارب جديدة تتحول لاحقاً إلى آليات تُوظّف، فتعين على فهم ما هو مجرد بالاتكاء على ما هو محسوس. وعبر هذا يلحظ بأن الاستعارة التصورية تنبني على ذلك التفاعل بين التجريبي (النزعة التجريبية الفيزيائية والثقافية)، والأنساق التصورية المشكَّلة لدى الفرد (نتيجة تفاعلات وتجارب مسبقة)، وبين الذهني (المجردات المراد إدراكها ومعرفتها).

ويمكن تعريف الاستعارة التصويرية بأنها (عمليه فهم لميدان تصوري ما عن طريق ميدان تصوري آخر؛ حيث يمكن إيجازها كما يأتي: الميدان التصوري أ، والميدان التصوري ب، يسمى الميدان الأول مصدراً والميدان

الثاني هدفاً،[٢٦] وبهذا فإن الاستعارة التصورية تتمثل عبر الإسقاطات والتوافقات التصورية التي تجمع كلا الميدانين التصوريين؛[٢٧] ما يعني أن ثمة سمات متوافقة ومشتركة ومتقاربة بين المجالين، فيتيح ذلك إقامة علاقات ترابطية بينهما، تنبني على إظهار جوانب منها، وإخفاء جوانب أخرى، وتسود ذلك علاقة تتسم بالانسجام ليفضي ذلك كله إلى تحقيق الاستعارة التصورية، وهذا التعالق الانسجامي يسمى (الرسم التطابقي)، وتعني التطابق والربط المنسجم أو التنسيق؛[٢٨] ولهذا تعرف الاستعارة التصويرية بأنها: (ترسيم تطابقي بين ميدان مصدر وميدان هدف).[٢٩]

وبناء على هذا الفهم فإن الاستعارات –من وجهة نظرهما– لا تقوم على المشابهات الموجودة مسبقاً، بل تتشكل لاحقاً نتيجة تفاعل الفرد مع محيطه، فهي تقوم على مبدأ الربط بين مجالين (المصدر أو الهدف)، ليستعار بعدها من سمات الأول ما يُوضح به المجال الثاني الأقل وضوحاً؛ ما يؤدي إلى إبداع روابط وأفكار جديدة تمكن من فهم وتشكل التجارب والوقائع،[٣٠] وبهذا فإنها تفتح الباب للتفاعل بين النص والمتلقي؛ ليوظف الموسوعة المعرفية الكبيرة في الفهم والتأويل بدلاً من الاقتصار على المعنى المعجمي المحدد.[٣١]

وبهذا المفهوم فأهمية الاستعارة التصويرية تكمن في قدرتها على تحقيق الفهم للمجردات انطلاقاً من المحسوسات؛ إذ إنها تؤدي دوراً أساسياً في الفهم، كما تسهم أيضاً في تكوين المفاهيم والتصورات الجديدة تجاه الأشياء وفق تجارب سابقة مستمدة من التفاعل مع المحيط، فالاستعارة تغدو وسيلة معرفية، لا مجرد أداة لغوية، تمكن الإنسان من فهم تجاربه ومحيطه ولغته،[٣٢] ولعلها ترتقي في وظيفتها لتصبح كسائر الحواس[٣٣] أداة متأصلة في الإنسان تعينه في الوصول إلى المعرفة والفهم الإدراك.[٣٤] وفي ضوء ذلك فهي غير مقتصرة على لغة الإبداع، بل هي جزء من تفكير الناس في حياتهم اليومية، ولذا بها يحيون ويموتون كما يرى لايكوف وزميله، ويستنتج أن الاستعارة ليست وسيلة لغوية لوصف تشابهات موجودة مسبقاً بين شيئين، وإنما وسيلة مفهومية ومعرفية (فهم ومعرفة) لإدراك الواقع بما فيه من حقائق وأفكار، ومعارف وأشياء وغيرها.

ويقسم لايكوف وجونسون الاستعارات إلى نوعين أساسيين، هما: الاستعارة الوضعية (العادية أو المألوفة) والاستعارة غير الوضعية (الإبداعية) التي تكون خارج التصور العادي، وفيها تنشأ علاقات جديدة غير مسبوقة وغير مألوفة في اللغة اليومية،[٣٥] وهذا النوع يؤدي فيه المحيط الثقافي والبيئي والعقائدي دوراً بارزاً في عملية إبداع مثل هذه الاستعارات الجديدة.

وأما الاستعارة الوضعية، فتقسم إلى ثلاث استعارات كبرى أساسية؛ تتمثل في الاستعارات الاتجاهية، والاستعارات الأنطلوجية الوجودية، والاستعارات البنيوية. وقد سميت الاستعارة الاتجاهية بهذا الاسم نسبة إلى الاتجاه، (وهو الاستعمال الاستعاري للفظةٍ ما مع دلالة مفهومها للمكان؛ حيث ينظّم هذا النّوع من الاستعارات المفاهيم والتّوجهات الكثيرة، الواحد مع الآخر، فهي قالب مفهومي يدلّ على المكان)،[٣٦] وأغلبها –كما يذهب لايكوف– يرتبط بالاتجاه الفضائي الفيزيائي: عال–أسفل، داخل–خارج، أمام–وراء، فوق –تحت، عميق–سطحي، مركزي–هامشي، وتنبع هذه الاتجاهات الفضائية من علاقة الجسد بشكله المحدد الذي يشغله في محيطه

الفيزيائي، وهذه الاستعارات الاتجاهية تعطي للتّصورات توجهاً فضائياً،[٣٧] أي فضاءً ذهنياً يقابل الفضاء الفيزيائي، فتفاعل الجسد مع محيطه الخارجي الفيزيائي يُنتج مفاهيم كثيرة، تعكس هذا التفاعل مع الفضاء الخارجي المحيط. وبهذه الصورة فإن الاستعارات الاتجاهية لا تعين على ترتيب الكلام وفق الاتجاهات المألوفة فقط، بل تسهم أيضاً في تنظيم المعتقدات وطريقة التفكير، فالاستعارات الّتي تحمل معنى السعادة مثلاً ذات اتجاه "أعلى أو فوق"، وأمّا الاستعارات الحاملة لمعنى الحزن فذات اتجاه "أسفل أو تحت".[38]

وتمثل الاستعارات الأنطلوجية[٣٩] النوع الثاني من الاستعارات الوضعية، فهي تقوم على مبدأ جعل المفاهيم الذّهنية والتّصورات كأنها أشياء موجودة، وبذلك تعامل الكيانات المجرّدة غير المدركة على أنّها كيانات محسوسة مادية، لها وجودها وكيانها المادي،[٤٠] وتنبثق الاستعارة الأنطولجية من مفهوم الأنطلوجيا، فيُستعار شيء عام مطلق مُدرك ومفهوم عبر التجارب معه لشيء آخر لم يُر من قبل؛ لكنه موجود فعلياً، فكل ما يرى ويتفاعل معه يستعان به لإدراك وفهم ما هو غير المحسوس من الأشياء والأحاسيس والأنشطة، ويرى لايكوف وجونسون أن الاستعارات الاتجاهية الوجودية ذات سمة طبيعية، وحاضرة بصورة دائمة، تُمارس يومياً بلا وعي، حتى أصبحت بديهياتٍ لا يخطر بالبال أنها تتعلق بتصورات استعارية،[٤١] وهي تسهم —كما ذُكر آنفاً– في فهم الأشياء المجردة وإدراكها، وتسهيل التعامل معها.

وأما آخر نوع من هذه الاستعارات فيعرف بالاستعارات البّنيوية، ويتم عبرها بَنْينة تصور ما، استعارياً عن طريق تصور آخر؛ أي توضيح عنصر عبر عنصر آخر أكثر وضوحاً.[٤٢] فهي تنشأ من التجربة مع الأشياء والواقع الاجتماعي والثقافي؛ لذلك تختلف باختلاف المجتمعات، وهي ترتكز كما هو الحال في الاستعارات الاتجاهية والأنطولوجية إلى ترابطات نسقية متوافقة داخل تجربتين[٤٣] أو مجالين تصوريين، ولإقامة علاقات انسجامية بين هذه الاستعارات الكبرى الثلاثة، فإن الأمر يتطلب إطاراً أوسع كالصّورة أو السينما أو المسرح وغيره.[٤٤]

ثانياً: الاستعارة التصويرية في شعر أمل دنقل

١. أمل دنقل: حياته وشعره: شاعر مصري معروف، اسمه " محمد أمل فهيم دنقل"، ولد عام (١٩٤٠م) في صعيد مصر، تجرع الألم منذ الصغر، وذاق مرارة الفقد بوفاة أبيه وهو في العاشرة من عمره؛ ما أجبره على تحمل مسؤولية إعالة أسرته، لتبدأ رحلة المعاناة والألم في مواجهة الحياة. كان والده يعمل مدرساً للغة العربية، فأورثه مكتبة لغوية وشعرية، انكب دنقل على قراءتها والإفادة منها في بناء ثقافته،[٤٥] ليلتحق فيما بعد بكلية الآداب بالقاهرة عام ١٩٥٨م، وتزوج من الصحفية (عبلة الرويني) عام ١٩٧٦م، عندما جاءت لإجراء لقاء صحفي معه، وكان لزواجهما صدى واضح في الأوساط الثقافية، فقد كان معارضاً للزواج،[٤٦] وبعد زواجه بتسعة أشهر اكتشف إصابته بمرض السرطان، وكابد آلامه لمدة ثلاث سنوات، إلى أن توفي سنة ١٩٨٤م.[٤٧]

وقد كان لدنقل مكانة مرموقة بين أقرانه المجيدين في طلائع الحركة التجديدية في الشعر العربي الحديث،[٤٨] فقد نظم الشعر في مدة زمنية اتسمت بالتوترات، الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي التي شكلت مرحلة مفصلية في التاريخ العربي، فعاصر دنقل الأزمات العربية التي انعكست أصداؤها في أشعاره، فنمت فيه وفي شعره تلك الروح الرافضة الثائرة المتمردة، لتحمل معها الألم والأمل معاً.[٤٩] وقد صرخ ضد معاهدة السلام فكتب رائعته (لا تصالح)، كما انعكس تأثير المعاهدة وأحداث شهر يناير عام ١٩٧٧م في ديوانه الشعري (**العهد الآتي**)، وكان موقفه السياسي من عملية السلام سبباً في اصطدامه مع السلطات المصرية، وخاصةً أنّ أشعاره كان يرددها الآلاف في المظاهرات.[٥٠]

لقد كانت هزيمة حزيران عام (١٩٦٧م) بداية الانعطافة الحقيقية نحو الشهرة والشعر،[٥١] فكانت أول قصيدة كتبها بعنوان: (زرقاء اليمامة)، وجعل ديوانه الشعري الأول المنشور عام (١٩٦٩م) يحمل اسمها (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)، وهي قصيدة جريئة ظلت دائرة على الألسن حتى أوائل السبعينيات لشدة تعبيرها وقوتها،[٥٢] ومن قصائده الشهيرة المؤثرة قصيدة: (من مذكرات المتنبي في مصر) نظمها في الذكرى الأولى للهزيمة، [٥٣] وأصدر ديوانه الثاني (**تعليق على ما حدث**) عام ١٩٧١م، ومثل استمراراً لاتجاه الديوان الأول، ثم أصدر ديوان (**العهد الآتي**) عام ١٩٧٥م، ثم كتب ديوانه: (**أقوال جديدة عن حرب البسوس**)، ليكتب بعدها آخر ديوان شعري له وعنوانه (**أوراق الغرفة ٨**)، نظمه وهو في المستشفى، وحمل رقم الغرفة التي كان يمكث فيها على سرير العلاج في المعهد القومي للأمراض،[٥٤] وكانت آخر قصيدة نظمها بعنوان: (الجنوبي)، وقد عبر فيها عن الصعيد ومصر وناسها، ويمكن القول إن أعمال دنقل الشعرية استطاعت على قلتها أن تمثل اتجاه الشعر السياسي القومي على نحو تظهر فيه مقدرته الإبداعية من الناحية الفنية والفكرية معاً.[٥٥]

٢. الدراسة التطبيقية: الاستعارة التصويرية في شعر أمل دنقل، وانطلاقاً من هذا التصور المعرفي للاستعارة التصورية، فإنه يمكن تتبعها في نماذج شعرية مختارة من دواوين أمل دنقل، ووفق أنواعها الثلاثة كما جاءت عند لايكوف وجونسون، للكشف عن مدى قدرته على توظيفيها بوصفها نشاطاً ذهنياً، يسهم في تحقيق المعرفة والإدراك للحقائق بصورة تخدم غايته الشعرية ورؤيته المراد إيصالها إلى المتلقي ضمن نسقه التصوري، وفي الوقت ذاته تعكس ذلك النسق التصوري المتفاعل مع المحيط البيئي والاجتماعي والثقافي لأمل دنقل الذي صدرت عنه. إن القارئ لأشعار دنقل يلاحظ كثرة استعماله للاستعارات التصويرية في التعبير عن أفكاره وحالته الشعورية، لا سيما رفضه للواقع السياسي، وغضبه من مواقف القادة والسياسيين،[٥٦] فقد أصبح الاتكاء على الاستعارات التصويرية من أكثر العناصر الفاعلة داخل البناء الدرامي الشعري الذي تميز به شعر دنقل إلى جانب العناصر الدرامية الأخرى من مثل: الحوار والصراع والسخرية والمفارقة وما إلى ذلك.[٥٧]

وأول القصائد التي تستدعي الانتباه لما تضمنته من استعارة تصويرية "قصيدة زهور"،[٥٨] وهي قصيدة نظمها دنقل في ديوانه الأخير؛ إذ كان يصارع مرضه العصي، ويشعر باقترابه من الموت المحتم؛ لذا عبر عن رؤيته

لعلاقة الإنسان ووجوده وبقائه (ثنائية الحياة والموت) مع الطبيعة المحيطة به، وذلك عبر حديثه مع الزهور الذي أدى إلى تغيير رؤيته نحو تعامل الإنسان مع الطبيعة من حوله، وهذا كله مستمد من وحي المرحلة التي كتب المرض والموت سطورها على نفس الشاعر وتصوره الذهني، فبات القطف عنده رديفاً للقتل يفضيان إلى محصلة واحدة، وهي الموت. وتزخر هذه القصيدة بجملة من الاستعارات الأنطولوجية التي رسمت خطابه الاستعاري الشعري؛ فالشاعر ومنذ اللحظة الأولى للقصيدة يقدم صورة سلال الزهور التي يوضحها بإسقاط استعاري اتجاهي وأنطلوجي ينسجمان معاً؛ إذ تظهر الاستعارة الاتجاهية في قوله:(ألمحها بين إغفاءة وإفاقة، وما دامت الاستعارة الاتجاهية مؤسسة على التفاعل التجريبي بين ما هو ذهني وثقافي وما هو فيزيائي)،[٥٩] فإن عبارة (إغفاءة) تضمن معنى اللاوعي والنوم، والنوم يتطلب التمدد والاسترخاء؛ أي التوجه فضائياً للأسفل أو السقوط؛ أي أن استعارة إغفاءة تقابل الاتجاه الفضائي تحت (إغفاءة = تحت أو أسفل)، في حين تنطوي كلمة (إفاقة) على النهوض والاستيقاظ المرتبط في التصور الذهني والتجارب اليومية على التوجه نحو الأعلى والصعود بغرض القيام؛ أي أن (إفاقة = فوق أو أعلى)، وبما أن كلاً من الأعلى والأسفل فضاء، فإن التصور المجرد للإحباط والسعادة يصبح خاضعاً للتفضية،[٦٠] وهكذا يمكن التعبير عن هذه المعاني تعبيراً مجرداً بواسطة متصورات ذهنية ترتبط بما هو مجسد، عبر إسقاط المعنى الحسي لـ (أعلى أو أسفل) المتضمنة معنى (تحت أو أعلى) على التصور المجرد لفكرة(إفاقة أو إغفاءة).

وهذه الاستعارة المستمدة من التصور الذهني في تفاعله الفضائي ترتبط باستعارة أنطولوجية وجودية أخرى حققها دنقل، وهي استعارة "المرض والتعب إغفاءة"، واستعارة "التحسن إفاقة". فالانهزام أو الضعف أو المعنويات المحبطة = إغفاءة" يتناغم مع ذلك التصور الذهني المتجذر المرتبط بديهياً مثل هذه الحالة النفسية المعبر عنها ضمنياً بكلمة إغفاءة مع التوجه للأسفل، في حين تكون السعادة أو القوة أو المعنويات المرتفعة = إفاقة توجهاً للأعلى، وبالاستعارة يمكن فهم المجرد المتمثل عبر تصورات ذهنية مرتبطة بعالمنا المتجسد، وفي ذلك إشارة إلى تقلب حالته الصحية والنفسية خلال رحلته المرضية، حتى صارت حالته تنسجم مع حاله هذه الزهور المقطوفة في تقلباتها المتأرجحة بين الإغفاءة والإفاقة، وهي استعارة يكررها دنقل في هذه القصيدة، وهذا التصور ليس اعتباطياً، بل قائم على نسق ثقافي متجذر في ذات الشاعر، فالمرء في المتصور الذهني الثقافي العام ترتفع معنوياته عندما يكون في حالة نفسية جيدة، ومن هنا تتخذ المعنويات اتجاهاً فوقياً على اعتبار السعادة توجد فوق، والتعاسة توجد تحت ... وعليه تصبح حالة الإنسان متوازنة عندما يوجد فوق، وتمسي حالته متدهورة ومنهارة عندما يوجد تحت.[٦١]

وهي استعارة اتجاهية فضائية نجدها أيضاً في قوله: (سقطت – أفاقت)، ومن الاستعارات التصويرية الأنطولوجية المهمة التي وظفها دنقل في هذه القصيدة قوله:

وعلى صدرها حملت – راضية

اسم قاتلها في بطاقة[٦٢]

فالصدر استعارة تصويرية أنطولوجية (وعاء أو احتواء)، وهذه الاستعارة تجعل من الأجساد أوعية قائمة بذاتها أو أنها تكون داخل وعاء،[٦٣] فالصدر بدا وفق نسق ثقافي لا واعي محتوى للهموم والأفراح والإحباط، والسعادة وغير ذلك من المتضادات التي تكونها التجارب اليومية الحياتية، وهذا يتعالق بانسجام مع الاستعارة الأنطلوجية التشخيصية التي تجسد الزهرة فتعطيها جزءاً من الخصائص الإنسانية، فالزهرة إنسان يحمل اسم قاتله على صدره، والصدر وعاء يحتوي كل الآلام والهموم والأحزان التي تعيشها هذه الزهرة .

وتكتمل الصورة الشعرية السينمائية المتتابعة اللقطات في هذه القصيدة بتفاعلها وانسجامها مع الاستعارة الأنطولوجية التشخيصية في قوله: "تتحدث لي الزهرات الجميلة"، وهي استعارة تتكرر في هذه القصيدة ثلاث مرات، فتبدو الأزهار كما لو كانت شخصاً يبوح بما يجول في خاطره، فهذا التشخيص وظفه دنقل ليفهم عبره القارئ رؤيته الخاصة للوجود على لسان الزهرة المتخيل، خاصة مع ما اعتمده من الإيجاز المكثف والعبارات القصيرة التي تتعاضد مع قوة هذه الاستعارات ووظيفتها المعرفية في تعميق الإيحاء وفتح الآفاق أمام المتلقي لبناء التصورات الذهنية والفهم والتأويل للنص الشعري.

ومن الاستعارات التشخيصية الأخرى التي تتضمنها القصيدة ما يبدو في قوله: (كي تتمنى لي العمر)، و(وهي تجود)، و(تتنفس مثلي)، فهو يسقط على الأزهار سمات بشرية تعين على فهم التصور، ولعل كثرة الاستعارات الانطولوجية التشخيصية وسيلة لغوية يعبر فيها عن ذلك التصور الذهني والنفسي المهيمن عليه أثناء مكوثه في المستشفى، فبات يدرك الأمور والحقائق ويتصورها بمنظور جديد يعبر عنه عبر جسدنة هذه الأزهار وتشخيصها؛ إذ يلمح حالة التماهي والتمازج بينه وبين الزهور، فصارت هي الناطقة عن خلجات نفسه وأفكاره وتصوراته الجديدة التي بناها عبر تفاعله مع محيطه البيئي والنفسي الجديد، لتأتي الاستعارة الكبرى المؤثرة الكاشفة عن رؤيته الجديدة المغايرة لما اعتاد عليه الناس في تعاملهم مع الطبيعة، والمتمثلة في قوله:

لحظة القطف

لحظة القصف

لحظة إعدامها في الخميلة[٦٤]

فالاستعارة البنيوية جلية في هذا المقطع الشعري، فقد استخدم الشاعر استعارة (القطف قصف) واستعارة (القطف إعدام)، جاعلاً من المجال التصوري المصدر في كل من (القصف أو الإعدام) سبيلاً لفهم مجال أقل وضوحاً وهو(القطف)، ولفهم رؤية الشاعر المغايرة الجديدة أقام علاقات الربط بين المجالين عبر التوافقات والترسيمات التي يُسقطها من المجال المصدر على المجال الهدف، ويمكن توضيحها على النحو الآتي:

القطف	القصفأو الإعدام
القيام باقتطاع الزهرة عن أمها الشجرة في الخميلة	القيام باتخاذ إجراءات لقتل الناس
ممارسة فعل عنيف أو مؤذ يتضمن القطع أو القص العنيفةأو المشنقة	استخدام الأسلحة والممارسات

النهاية تكون بالذبولأو فقدان حيويتها وجمالها أوالموت وقوع الدمار والإصابات والجرحأو الخراب والموت

وبهذه الاستعارة التصويرية استطاع دنقل أن يبني من التصور الذهني العادي للقطف تصوراً آخر ذهنياً مغايراً تماماً له قوامه الرعب والموت، معيداً بذلك فهم علاقات الإنسان مع الطبيعة وفلسفتها، وفكرة الوجود من حوله، فلم تعد المسألة في الذهن مجرد قطف اعتيادي يُمارس، بل أصبحت في تصور دنقل – في غرفة المستشفى– مسألة وجودية وسلباً للحياة، وقد كشف عنها في المقطع الأخير حين تحول الحوار إليه وصار هو المتحدث، وبالمقابل تؤدي الاستعارة التصويرية دوراً حجاجياً، فتكون طريقاً للإقناع، وتغيير وجهة النظر عند المتلقي. وبهذا فاللغة هنا لم تعكس الواقع، بل عكست تصور الشاعر ورؤيته لهذا الواقع، وبهذا تحولت الاستعارة من ظاهرة لغوية إلى ظاهرة ذهنية أوسع، ويتجلى أثر التصوير الاستعاري في تبديل التصورات الذهنية وتغيرها، وبناء تصورات أخرى جديدة، فتصبح الاستعارة التصويرية وسيلة من وسائل المعرفة وفهم علاقاتنا مع المحيط الخارجي. وفي نهاية القصيدة تنكشف رؤية دنقل للوجود، والحياة والموت بتلك المفارقة التي يتحول فيها اسم حامل الزهرة إلى اسم قاتلها باستعارة بنيوية إبداعية غير مألوفة، ينسج دنقل خيوطها بواسطة نسق ذهني تصوري خاص يعاضده ذكاء وخيال شاعر مبدع، فيجعل ممن تآلف الناس على أنه قاطف الأزهار وحاملها قاتلاً، في استعارة بنيوية (الحامل= القاتل)، فهو يبنين المجال الأول ويوضحه بمجال أقرب للفهم وأكثر تجريبية في حياة الناس، عبر ربط السمات المتطابقة في المجال التصوري المصدر(القاتل) المحسوس بالمجال التصوري الهدف (لحامل للأزهار) .

ويمكن القول إن هذه القصيدة برمتها تمثل حالة استعارية كبرى تتوالد منها استعارات فرعية متعددة توالداً ذهنياً عبر بناء الأنساق التصورية الفكرية الأخرى، استناداً إلى التصورات الذهنية والمعرفية المسبقة، وإلى التجارب التفاعلية مع العالم الفيزيائي المحيط، تتمثل في جلب المستعار منه (تجربة الشاعر المرضية)، وإسقاطها على المستعار له وهو (تجربة قطف الأزهار)، وهذه الاستعارة التصويرية الكبرى يمكن توضيحها على النحو الآتي بالاستناد إلى تقسيمات لحظات التحدث الثلاثة للزهور:

المرض	القطف
الإصابة بالمرض وألمه	زمن القطف
معاناة المرض ومكابدته ومرحلة العلاج	زمن العرض في الدكاكين ومعاناة الزهور بعد قطفها
ازدياد حدة المرض والإشراف على الموت والذبولأوالموت	زمن الموت البطيء للزهرة في غرفة المستشفى

فقد استطاع دنقل أن ينقل عبر استعاراته التصويرية هذه تجربة ذهنية خاصة، وأن يجعل القارئ يشاركه ويبني أيضاً تصورات ذهنية جديدة مختلفة.

ومن النماذج الشعرية المميزة قصيدة (كلمات سبارتاكوس الأخيرة) من ديوانه: (**البكاء بين يدي زرقاء اليمامة**)؛ إذ برع في تحويل عدة قصائد من هذا الديوان إلى استعارات كبرى،[٦٥] ومنها هذه القصيدة التي يحكي فيها سبارتاكوس كلماته الأخيرة مصلوباً أو في حبل المشنقة،[٦٦] فيقول في مطلعها:

المجد للشيطان معبود الرياح
من قال لا في وجه من قالوا نعم
من علم الإنسان تمزيق العدم
من قال لا ... فلم يمت
وظل روحاً أبدية الألم[٦٧]

يستدعي دنقل هنا (سبارتاكوس) من الماضي، وهو قائد إحدى ثورات العبيد في الزمن الروماني القديم " (ليقدم عبره صورة تتوارى خلفه تمثل الإنسانية العربية الرافضة للسلطوية الغاشمة الجاثمة على الصدور، (فسبارتاكوس دنقل من سلالة الشيطان)،[٦٨] وبهذا الاستدعاء التاريخي وما يولده دنقل من استعارة تصويرية كبرى تنطوي على استعارات أخرى، فإنه ينطلق بطريقة إبداعية تخالف ما تواضع عليه الناس، وألفوه في ذاكرتهم الجمعية الدينية عن الشيطان المنبوذ المطرود، فالمجد اليوم لسبارتاكوس من رفع صوته رافضاً كل أشكال الظلم والاستعباد، وتمجيد الشيطان في حد ذاته صورة غير مألوفة، وحالة جديدة تثير الكثير من التساؤلات، فكيف استطاعت الاستعارات التصويرية الأخرى أن تنسجم معها للكشف عن رؤية دنقل، وتوجهاته السياسية وتنبؤاته المستقبلية؟

نلمح في هذه القصيدة جملة من الاستعارات التصويرية التي تحاكي التصورات الذهنية والمعرفية، ومنها (تمزيق العدم)، وهي استعارة أنطولوجية تمثل خطاطة (كيان أو مادة)، جاعلاً من العدم المجرد الذهني كياناً مجسداً يمكن تمزيقه، وكلمة تمزيق في حد ذاتها استعارية تحمل دلالة (الفناء والتلاشي والاختفاء والانتهاء) في النسق الثقافي المعتاد، وهي ترتبط بالفناء وعدم الوجود في الفضاء الفيزيائي التجريبي حتى باتت تستخدم بصورة اعتيادية، فنقول: مزقت الورق، ومزقت الأحلام وسواها؛ ليفهم من هذه الاستعارة أنها لم تعد موجودة.

وتتعالق هذه الاستعارة مع استعارة تصويرية أخرى لترسم معاً الصورة الاستعارية المتكاملة التي يرومها الشاعر؛ إذ يستعين بمجال تصوري مصدر وهو العدم ليسقطه على مجال الهدف الذهني المجرد الذي يريد أن يسلط الضوء عليه، وهو الاستعباد وما يشمله من الظلم والاستبداد الذي مزقه سبارتاكوس برفضه له ووقوفه في وجه الظالمين، فالنسق التصوري الظلم يُبنين جزئياً عبر ترابطه بنسق تصوري آخر وهو العدم، ويمكن تمثيله على النحو الآتي:

العدم = الاستعباد

الفناء / لا وجود / لا قيمة.... = الذل أو القهر أو الهوان / لا حرية / لا كرامة /لا حياة....

لينتقل بعد هذا مصوراً الواقع العربي المنهزم المنكسر المستسلم باستخدام استعارة تصويرية اتجاهية محفورة في نسقه التصوري الثقافي، بل في النسق التصوري الإنساني العام، المتمثلة بالانحناء الذي يكرره مرات عدة بين ثنايا هذه القصيدة؛ إذ يقول:

معلّق أنا على مشانق الصباح

وجبهتي- بالموت محنية-

لأنني لم أحنها... حيّه[٦٩]

فهو الذي لم يحن طوال حياته جبهته؛ إذ عاش عزيزاً بنضاله، رافضاً لظلم الرق والاستعباد، فصار رمزاً للرفض والقوة والثورة، وهنا يستعين الشاعر ـ بوعي أو لا وعي ـ بالنسق التصوري المطبوع في الذاكرة والأذهان حول الانحناء المرتبط بالاتجاه نحو الأسفل في سلسة التفاعلات اليومية مع المحيط الفيزيائي، فصار الاتجاه للأسفل معبراً عن كل أشكال التراجع والانهزام، فهو يعبر عن عدم انهزام سبارتاكوس ورفضه للذل؛ لذلك لم يشهد هذا الانحناء نحو الأسفل إلا عند موته، ويلحظ أنه جعل الانحناء للجبهة أبرز وأظهر من شنق الرقبة مسلطاً الضوء عليه، فالجبهة استعارة تصويرية أنطلوجية مجسدة لمفهوم مجرد يريد الشاعر التأكيد عليه، وهو الكرامة (الجبهة = الكرامة)، فقد ربط المفهوم المجرد وجسده؛ لتنسجم هذه الاستعارة الأنطولوجية مع الاستعارة الاتجاهية (الانحناء) المرتبطان بنسق تصوري ثقافي يحيل انحناء الجبهة وارتفاعها إلى كرامة الإنسان أو إذلاله، في حين يصف البقية ممن جاؤوا ليشهدوا إعدامه في الميدان بأنهم (منحدرين)، وهي استعارة تصويرية اتجاهية أخرى، فالانحدار يرتبط بفضاء فيزيائي يتجه للقاع أو للأسفل، ويخلق في الأذهان فضاء ذهنياً مماثلاً مستنداً في بنيته إلى تجارب الفرد في تفاعله مع العالم الخارجي المحيط فيه، حتى صار كل انحدار تعبيراً عن السقوط، وقد جعل هؤلاء منحدرين بانهزامهم وضعفهم واستسلامهم نحو الأسفل.

ونجد فكرة الخضوع التي يرفضها تتجلى عبر استعارة تصويرية اتجاهية وأنطلوجية ثانية تتمثل في قوله (الركوع):

قرطاجة كانت ضمير الشمس: قد تعلمت معنى

الركوع[٧٠]

وفي استعارات دنقل التصويرية تجتمع الثنائيات والمتضادات تماماً كما هو في شخصه،[٧١] كاستعارته الاتجاهية المقابلة حين يقول:

فلترفعوا عيونكم إليّ

لربما إذا التقت عيونكم بالموت في عينيّ

يبتسم الفناء داخلي لأنكم رفعتم رأسكم مرة[٧٢]

والارتفاع يوجه فضاءنا الذهني نحو الأعلى، والأعلى مرتبط في النسق التصوري بالصعود وبالتقدم وبالأشياء الإيجابية، وفي هذا دلالة على ما كان لهذا المشنوق من علو ورفعة ومجد وانتصار حين أصبح رمزاً للنضال وثورة العبيد، فرؤيته تتطلب الارتفاع للأعلى فيزيائياً وذهنياً، وهو ما يقرره أيضاً حين يستعير الارتفاع مرة أخرى مطالباً إياهم برفع رؤوسهم، ولينظروا إليه، ليجدوا إلى جانبه مشانقهم المعلقة في إشارة إلى ما ينتظرهم في المستقبل القريب من مصير مشترك مع مصيره إن قالوا لا، معززاً هذه الاستعارات التصويرية الاتجاهية بأخرى أنطلوجية تشخيصية حين يشخّص العيون والفناء، ويسقط عليها صفات خاصة بالبشر من أفعالهم كـ: (يلتقي – يبتسم)، فهذه الاستعارات المبتدعة تسهم في الكشف عن النسق التصوري للشاعر الذي أبدعها، فدنقل في تفاعله الذهني والبيئي والثقافي استطاع أن يبين هذه التصورات المجردة عبر استعارات وضعية وغير وضعية؛ لنقل رؤيته السياسية الخاصة تجاه الواقع العربي؛ ولكن دنقل يرى بأن هذا الواقع العربي المؤلم يمكن تمزيقه، فقام باستحضار هذا النسق التصوري الاستعاري؛ ليمكنهم به من إدراك الحقيقة ويثير أذهانهم ويحثها على التفكير، ولتعرف الشعوب العربية طريق التغيير المتمثل في النضال حتى ولو قاد الأمر إلى المشانق، إلا أن القصيدة نتيجة هزيمة حزيران وتأثيرها تنتهي بنفس تشاؤمي من هؤلاء الذين ضحّى من أجلهم، معبراً عنه بقوله:

(وخلف كل ثائر يموت: أحزان بلا جدوى...ودمعة سدى!).[٧٣]

بل يطلب منهم أن يعلموا طفله الانحناء والانهزام حتى لا يشنق على مشانق القيصر؛[٧٤] لأن خلف كل قيصر قيصر آخر يحل محله ليمارس عليهم صنوف الظلم والاستبداد، فيقول:

يا إخوتي الذين يعبرون في الميدان في انحناء

منحدرين في نهاية المساء

لا تحلموا بعالم سعيد

فخلف كل قيصر يموت قيصر جديد[٧٥]

فبهذه الاستعارات التصويرية الاتجاهية والأنطلوجية المكرورة يؤكد دنقل نظرته التشاؤمية، فالواقع المنحدر لا يبشر بالسعادة؛ لأن كل ظالم يذهب يتبعه آخر، وتتجلى الاستعارات التشخيصية في هذه القصيدة، فلا يزال دنقل يجسد المجردات والذهنيات ليجعلها قريبة من فهم المتلقي، وإدراكه عبر ربط الترسيمات والتوافقات التي يوجدها بطريقة إبداعية، ومن هذه الاستعارات التصويرية القادرة على نقل تصوراته الذهنية وأحاسيسه المشتعلة في نفسيته المتعبة لحال الأمة العربية قوله:

(والكلمات تختنق).[٧٦]

فهذه الكلمات الذهنية المجردة يشخصنها ويحولها إلى كائن حي ـفي استعارة تصويرية أنطلوجيةـ يفتقد القدرة على التنفس، وهي عاجزة عن التعبير، وهي تتداخل مع الاستعارة الأنطلوجية (المجرد = كيان أو مادة) الممثلة باستعارة "الاختناق" عند الشعور بالعجز والضيق، وهو أمر حسي تجريبي للتعبير عن حالات الإحباط والضيق وعدم القدرة على التعبير، وما إلى ذلك من الشعور النفسي المتدني، وهو المستعار له الذهني المجرد،، وقد

أصبحت هذه الاستعارة (الاختناق) من الاستعارات المألوفة الممارسة بصورة اعتيادية بديهية والمثبتة في النسق التصوري.

وتظهر براعة دنقل في أنه استطاع استحضارها من النسق التصوري المألوف؛ ليخلق صورة جديدة مبتدعة حين أسقطها على الكلمات، فجعلها تختنق دلالة العجز عن التعبير، وهذه الاستعارات التصويرية في الحقيقة نجحت في تقديم الصورة البائسة المحبطة التي كان يشعر بها دنقل تجاه شعبه وأمته، فاستطاع أن يبين تصوراً أقل وضوحاً في الأذهان عبر تصور آخر أكثر وضوحاً.

وتتسق البنية الاستعارية لهذه القصيدة في استعارة كبرى بنيوية تجمع مفاصل القصيدة وأبياتها، يمكن تمثيلها كما يأتي:[٧٧]

سبارتاكوس البطلأو المجال المصدر	المناضل العربي المشنوقأو المجال الهدف
– لم يرض العبودية.	– لم يرض الرضوخ.
– تمرد على القيصر.	- تمرد على الحكم الجائر.
– ثار من أجل الحرية.	- ثار في سبيل الحرية.
– أراد تحرير رفاقه.	- أراد تحرير مجتمعه.
–نال عقوبته شنقاً.	– يقتله السلطان الجائر.
– ظل رمزاً حياً.	– يحيى أبدا رغم موته.

ومثل هذه الاستعارات البنيوية كما يذهب لايكوف لا تتأتى من علاقات مشابهة موجودة مسبقاً، بل من علاقات ربط إبداعية يصنعها الشاعر خلال تفاعله مع عالمه الخارجي ومعطياته الفيزيائية التجريبية والثقافية.

ومن الشواهد الشعرية على الاستعارات التصويرية العرفانية في شعر دنقل ما ورد في رائعته: "لا تصالح"، بنفسها الخطابي الرائع الرنان التي نظمها رافضاً معاهدة السلام مع العدو، وما زالت أصداؤها تتردد حتى اليوم، وفيها يقدم وصاياه متخفياً بقناع كليب، فيصبح صوت كليب هو صوت الشاعر دنقل المعاصر موجهاً خطابه إلى السادات الذي كان على وشك توقيع الاتفافية،[٧٨] فيقول في مطلعها:

لا تصالح

ولو منحوك الذهب

أترى حين أفقأ عينيك،

ثم أثبت جوهرتين مكانهما

هل ترى؟

هي أشياء لا تشترى[٧٩]

ومن هذه الافتتاحية الخطابية الرافضة للصلح ينسج دنقل منواله الاستعاري التصويري العرفاني، فيطالب بعدم الصلح "ولو منحوك الذهب"، وهي استعارة وضعية مألوفة اعتاد الناس استعمالها في مقولاتهم حتى صار "لو منحك الذهب" تعبيراً استعارياً يستخدم بصورة اعتيادية لا واعية؛ للتعبير عن إعطاء الكثير في سبيل الوصول إلى الغاية، ولتكثير هذا المعطى والمبالغة فيه، فهي استعارة تصويرية تعكس النسق الثقافي والاجتماعي والتصور الذهني الذي يتواشج فيه الخيال لرسم الصورة الشعرية الاستعارية، فدنقل يستحضر الشخصيات التاريخية ليرسم عبرها صوره الاستعارية التصويرية؛ لتؤدي وظيفتها المعرفية في تنوير الشعوب، وحثهم على رفض الصلح والوقوف في وجهه، ولتبني في أذهانهم التصورات الجديدة التي يرى الشاعر وجوب وجودها والوعي بها، وتبنين الاستعارة التصويرية الأنطلوجية عنصر الزمن المجرد في ذلك المقطع الذي يقول فيه:

وغداً

سوف يولد من يلبس الدرع كاملة

يوقد النار شاملة

يطلب الثأر

يستولد الحق

من أضلع المستحيل[٨٠]

فالشاعر يجسد الزمن الذهني المجرد باستعارة اتجاهية تتجه في فضائها الذهني نحو الأمام، نحو المستقبل؛ أي أنه أخضع التصور الذهني المجرد (غداً أو الزمن أو المستقبل) للتفضية، وبهذا يمنح التصور المجرد ـأي الغدـ منحى أو اتجاهاً فضائياً أمامياً وفق الرؤية الثقافية، فالاستعارات ـ كما يرى لايكوف ـ نحيا بها، وهي جزء مهم من المنظومة الفكرية الموجهة للسلوك اليومي، فالاستعارة تصبح آلية جوهرية لتسنين المعرفة، وبناء الأنساق التصورية، وتوجيه الخطاب اليومي العادي، فالغد و(سوف) التي تليها مباشرة تنسجم مع ذلك النسق التصوري المرسوم عبر تفاعلات الأشياء واتجاهاتها في المحيط الفيزيائي الذي يرى في الغد أو المستقبل توجهاً نحو الأمام، لتبني بما يليها من استعارات أخرى صورة استعارية منسجمة مع رؤية الشاعر التفاؤلية وتصوراته للمستقبل، فغداً سيتحقق التغيير وستنفجر الثورة، ويهب الجميع للنضال، وهكذا تتعالق الصورة الاستعارية المنبثقة من التصور في فضائها الذهني مع ذلك النسق التصوري المنبثق من التفاعلات في فضائه الفيزيائي في الأذهان، ويلاحظ الاستعارات التصويرية الأنطلوجية المتتابعة في هذا المقطع، فاستعارة "يوقد النار" استعارة أنطلوجية (كيان أو مادة)، هذه النار التي يجسد بها الثورة لتصبح كياناً محسوساً أقرب إلى الذهن؛ إذ يشتمل على عدد من التوافقات الاستعارية العرفانية، فالنار بالتصور الذهني الواسع تتسم بصفات وخصائص عدة من مثل: (الاشتعال أو القوة أو الاحتراق أو إلحاق الأذى أو التدمير أو الانتشار)، وهي ترسيمات يربط عبرها هذا النسق الحسي (المستعار منه) بنسق تصوري مجرد آخر هو المقصود، والمراد بينته في ذهن المتلقي، وهو الثورة (المستعار له)، وكذلك الأمر في استعارته التصويرية التشخيصية الذي يشخص بها الحق، ويضفي عليه بعض خصائص الكائن الحي، وهي

الولادة، فيقول: "يستولد الحق"، فكأنما هذا الحق المنتظر سيولد من رحم الثورة والرفض، فدنقل يبني العلاقات بين الاستعارات الفرعية (كيان أو تشخيص) للاستعارة التصويرية الأنطلوجية، جاعلاً من لغته الشعرية سبيلاً لتفريغ ذلك النسق الذهني التصوري الذي يجول في رأسه الذي تعد الاستعارة جزءاً مركزياً فيه، وأداة للإدراك والمعرفة.

ويستطرد دنقل في استعاراته الأنطلوجية (وعاء أو احتواء)، فيقول:

أقلب الغريب كقلب أخيك؟[٨١]

فهنا يريد أن يقرب ذلك التصور الذي يتبادر إلى الذهن حول مفهوم الأخوة، وما تنطوي عليه من مشاعر الترابط وأواصر القرابة والمحبة والذكريات المشتركة، مستعيناً بالاحتواء الفيزيائي الذي يعد وفق اللسانيات العرفانية أهم ما يميز التجربة الجسدية، فجسدنا (هو النموذج الطرازي للوعاء، فنحن نتعامل جسدياً مع الأشياء باعتبارها أوعية، وتفاعلنا مع محيطنا يكشف عن هذه الأوعية التي تحكم تجربتنا الحياتية)،[٨٢] وفي هذه الاستعارة التصويرية يصبح الكيان (القلب) حاوية أو مساحة قابلة للدخول والخروج تملأ وتفرغ، وهكذا القلب الذي يختلف عما يحتويه قلب الغريب تجاهك؛ إذ لا روابط ولا مشاعر جامعة، فدنقل يريد أن يبرر سياسة الرفض للمعاهدة بهذه الاستعارة التصورية، فيرى أنه كما قلب الغريب سيكون قلب العدو ولو صالحته، في مقابل التأكيد على ما يجمع الشعوب العربية من جوامع مشتركة توحد بينهم.

ومن الاستعارات التصويرية التي يمكن الوقوف عندها في هذه القصيدة ما جاء في قوله:

لا تصالح

إلى أن يعود الوجود لدورته الدائرة

النجوم لميقاتها

والطيور لأصواتها[٨٣]

ففي هذا المقطع يقدم دنقل رؤية تصورية جديدة للزمن، جاعلاً الزمن يعود للوراء، مقيداً الصلح بتحقق ذلك، وفي هذا استعارة اتجاهية، فكلمة العودة مرتبطة في النسق التصوري الثقافي بالاتجاه للخلف (عودة أو وراء-خلف)، والوراء زمنياً يشير إلى الذكريات والأحداث القديمة، وربما تمثل العودة إلى الوراء نسقاً ثقافياً مرتبطاً بالتراجع لا التقدم والتطور، وهنا تحصل المفارقة في هذه الاستعارة التصويرية المبتدعة حين يجعل من العودة إلى الوراء خلاف ما حفرته التجارب التفاعلية مع المحيط الفيزيائي في التصور الذهني المتعارف، والمستمد من التفاعلات المجسدة، فيصبح عودة الزمن إلى الوراء عند دنقل تحريكاً لعجلة الكون، فيعود كل شيء إلى سابق عهده، وينبض الكون بالحياة التي تعطلت حين وقعت الهزيمة (نكسة حزيران)، وهذه الاستعارات ينكشف عبرها التصور الذهني والفكري والاجتماعي للإنسان العربي في تلك المرحلة الزمنية المليئة بمشاعر الإحباط واليأس، فالقضية المصيرية تنجلي في استعارته التصويرية حين يلخصها قائلاً:

إنه الثأر

شعلته في الضلوع

إذا توالت عليه الفصول

ثم تبقى يد العار مرسومة (بأصابعها الخمسة)

فوق الجباه الذليلة![٨٤]

فالاستعارة الأنطلوجية (كيان أو مادة) تتمثل في (النضال ثأر)، فيجسد المجرد المستعار له وهو النضال، بالمجرب الحسي (المستعار منه) وهو الثأر أو القتل لاسترداد الحق، وهو يرى أن هذا الثأر ثأر الأجيال، لا يختص بأحد دون غيره، ولا يطفئه الصلح مهما طال زمنه، وتتولد منها استعارة تصويرية أنطلوجية فرعية (وعاء أو احتواء) أخرى، فيجسد الضلوع لتحتوي بداخلها شعلة الثورة والنضال، فتبقى مشتعلة تتوارثها الأجيال، وتكتمل الاستعارة التصويرية في هذا المقطع الشعري باستعارة تشخيصية تكمن في قوله: (فالفصول تتوالى)؛ إذ يشخص الفصول، ويضفي عليها صفات الكائن الحي ليقرب التصور الذهني الذي يرى أن النضال لا بد أن يستمر مهما طال الزمن، فينقل هذا التصور الذهني بإسقاط استعاري من المحسوسات البصرية التي يختبرها الإنسان، ويدركها بتجاربه الحياتية، حين يجعل الزمن يتعاقب بفصوله وتبقى الشعلة لا تنطفئ، وبالمقابل يشخص العار وهو ذهني مجرد فيجعل له يد تبقى مرسومة على الجباه الذليلة، لتصبح الاستعارة التصويرية هذه رمزاً لكل حالات الخضوع والمصالحة. ويحفل هذا المقطع بالاستعارات التصويرية المتنوعة، ومنها قوله " فوق الجباه الذليلة "فاستعارة" الكرامة "جباه" يستحضرها الشاعر مرة أخرى ليصور حالة الخضوع والانهزام، والذل المترتبة على الصلح، وهنا يشخص الجباة ويسقط عليها صفات الذل، فهي تبدو كشخص ذليل، وهكذا يفضي التعالق والانسجام بين الاستعارات الأنطلوجية المكثفة وسيلة لنقل تصور الشاعر ونسقه، وليس مجرد زخرفة لفظية وبلاغية تقتصر على حدود اللغة.

وفي مقطع آخر يقول:

إن عرشك سيف

وسيفك: زيف

إذا لم تزن — بذؤابته لحظات الشرف

واستطبت الترف[٨٥]

يربط الشاعر بقدرته الإبداعية بين العرش والسيف في استعارة تصويرية أنطلوجية، فهو يبث وصاياه التي تقضي بعدم الصلح ورفضه، فيجسد السلطة وهي مفهوم ذهني مجرد عبر ما هو مادي ومحسوس وهو السيف، وذلك للتوافقات التصورية التي يشكلها الذهن بين المجالين من مثل:

السيف ⟵ كيان يمثل ⟵ القوة أو الحدة أو القاطع أو الشدة أو الحزم أو الكرامة أو العزة ...

السلطة ⟵ القوة أو صنع القرار أو النفوذ أو الحزم أو الاستقلالية....

وهذا الاسقاط الاستعاري يبنين فيه المحسوس ما هو غير محسوس (المجرد)، فيسلط الضوء على التصور الذهني الثقافي الذي يصدر عنه الشاعر المستمد من تجارب وتفاعلات مسبقة مع العالم الخارجي، بأن السلطة لا تتحقق إلا عبر السيف، ولا صلح حتى تسترد الحقوق.

وأما الاستعارة البنيوية الكبرى التي تنتظم تحتها استعارات القصيدة التصويرية الأخرى، فيمكن توضيحها عبر مجالين من مجالات التصور ربط الشاعر فيما بينهما من توافقات تصورية، وتظهر كما يأتي:

المجال المصدر	المجال الهدف
كليب ووصاياه	الشاعر وموقفه السياسي
الخلاف مع جساس	الخلاف العربي الإسرائيلي
مقتل كليب	احتلال فلسطين والقتل والتدمير وسلب الحقوق
احتمالية المصالحة وقبول الدية	احتمالية المصالحة وتوقيع معاهدة السلام
رفض كليب للصلح	رفض الشاعر معاهدة السلام

وعليه، فنصوص الشّاعر أمل دنقل (ترتبط بالرؤية التي يحملها، وبعمق الثّقافة التي حصل عليها، فانعكست في صياغة فنيّة حملت بُعداً رؤيوياً أماط اللثام عن شعريّة فذّة، وبيّن التزامه بقضايا أمّة مترنّحة سكرت من طول الهزائم التي مرّت بها).[٨٦]

وفي مقطع شعري له من مقاطع قصيدته الخيول التي ضمنها ديوانه الأخير يقول دنقل:

كانت الخيل ـ في البدء ـ كالنّاس
بريّةً تتراكضُ عبر السّهول
كانت الخيل كالنّاس في البدء...
تمتلك الشّمس والعُشب
والملكوت الظّليل
كانت الخيل بريّة
تتنفّس حريّة
مثلما يتنفّسها النّاس
في ذلك الزّمن الذّهبيّ النّبيل[٨٧]

في هذا الجزء من القصيدة المفعمة بالصورة الفنية المليئة الحافلة بالاستعارات التصويرية التي يحكيها دنقل في صورة سينمائية تتوالى فيها الاستعارات؛ ليبث رؤيته السياسية وحال الأمة العربية الآخذ في التهاوي والتخاذل، وهنا يبرز عنصر الزمن المجرد بقوله (كانت) التي تشير إلى الفضاء الفيزيائي التجسيدي (وراء أو خلف)، فكانت تحيل الذهن إلى الماضي بما ينطوي عليه من ذكريات، فينقل دنقل باستعاراته التصويرية "للخيول وهي تتراكض" تصوراته الذهنية المجردة حول الحرية، والقوة التي كان ينعم بها أبناء الأمة العربية قبل أن يجرفهم سيل النكبات

والهزائم، فينقل هذا التصور الذهني الخاص عبر لغته الاستعارية المبنينة عبر فاعلية الإنسان مع محيطه الخارجي الذي سرعان ما يرجع عند سماع (كانت) إلى الوراء إلى الماضي، (ففي هذا المقطع يتكرر الفعل الماضي النّاقص «كان»، وللفعل الماضي دلالة زمانية تهدف إلى نقض الحاضر ونقده)،[٨٨] ولينقل دنقل تصوره الذهني عن الأمة ومجدها وحريتها التي كانت تنعم بها، يستعير صورة حسية بصرية، وهي تلك الخيول التي تتراكض عبر السهول، فاستعارة (الخيول) التي تقابلها ذهنياً (العروبة أو الحرية أو العزة والمجد) استعارة أنطلوجية (كيان أو مادة) يستخدمها الشاعر كوسيلة لغوية من وسائل الإدراك المعرفي لتقريب تصوره الذهني عن هذه المفاهيم المجردة التي باتت تفتقدها الأمة العربية، وهي تندمج مع استعارة تصويرية اتجاهية أخرى ذات فضاء ذهنيأو فيزيائي مكاني، فكلمة تتراكض مبنينة في الذهن بالتحرك بحرية وبسرعة إلى الأمام (الركض أو أمام)، وفيها يجسد صورة ذهنية لتلك الحرية التي كانت عليها الأمة فلا قيود ولا معاهدات ولا غيره؛ ما يحد من استقلاليتها التي يوازيها في الصورة التجريبية الفيزيائية تراكض الخيول في السهول وانطلاقها للأمام دون أية عوائق.

ويمكن القول عبر الاستعارات المدروسة بأن مفهوم الزمن الماضي (وراء) عند دنقل يخالف أو يغاير ما يتبادر للأذهان أو للنسق التصوري الثقافي المعتاد من دلالات التراجع، فالماضي (وراء أو تراجع) والمستقبل (أمام أو تقدم)، إلا أن دنقل في هذه القصائد الشعرية يجعل للزمن الماضي والعودة إليه عنده تصوراً ذهنياً مختلفاً ودلالة خاصة، فهو عودة للحرية والقوة التي افتقدتها الأمة العربية بعد سلسلة النكبات التي شهدتها؛ وهو ما تؤكده الاستعارة التصويرية الأنطلوجية اللاحقة حين يقول: "في ذلك الزمن الذهبي"؛ إذ يجسد الزمن الذهني المجرد عبر إسقاط استعاري مستوحى من نسقه التصوري الثقافي جاعلاً (الزمن ذهب) في استعارة وضعية أنطلوجية مألوفة، فوصف ما هو قيم بأنه ذهبي صار استعارة بديهية دارجة في الكلام اليومي المعتاد، إلا أن الشاعر يحسن تقديمها بصورة خلاقة حين يقيم روابط وعلاقات توافقية بينها، وبين الزمن الماضي الحافل بالحرية والأمجاد. وعبر هذه الاستعارات التصويرية السابقة يلاحظ ما أكده لايكوف وجونسون على أن الاستعارات الاتجاهية تعد من مولدات الاستعارات الأنطلوجية؛ إذ (إنه بقدر ما تنتج التجارب الأساسية للتوجه الفضائي الإنساني استعارات فضائية تكون تجاربنا مع الأشياء الفيزيائية، وبخاصة أجسادنا مصدراً لأسس استعارات أنطلوجية متنوعة جداً؛ بمعنى أنها تعطينا طرقاً للنظر إلى الأحداث والأنشطة والإحساسات والأفكار).[٨٩]

وتتابع الاستعارات لتكتمل الصورة الشعرية في قوله: "فالخيل تمتلك الشمس والعشب"، وهو قول حافل بالاستعارات التصويرية المجسدة للصورة الذهنية التي أراد دنقل أن يُعرفها لمتلقيه؛ إذ يسبغ على الخيل صفة التملك، فيغدو الخيل كائناً حياً، فهو يمتلك الشمس والعشب اللتين تمثلان بدورهما وسيلة لغوية إدراكية للتعبير عن مفهومات ذهنية مجردة (الحرية) و(الوطن)، ويمكن تحديد المجالين التصوريين المادي والمعنوي أو المجرد والحسي كما يأتي:

الشمس= الشروق — النور– الضياء– الرؤية — تجدد الحياة.....

الحرية= السكينة– الضياء– القدرة على الفعل– الكرامة– المجد– الحياة...

العشب= الخصب– النماء — الحياة– الثمار– الخيرات ...

الوطن= الحياة– الخيرات– الثمار– العزة.....

وهذه الاستعارات الأنطلوجية تتعالق مع استعارة أنطلوجية (كيان أو مادة) خفية ثالثة، وهي (الشمس أو العشب = المال)، فيجسدها ويجعلها كياناً قابلاً للتملك، ثم يشخص الخيل ويجعله كائناً حياً يتملك، وهكذا يقدم دنقل استعاراته المبنية على تفاعله مع التجارب والماديات في عالمه الخارجي مستلهماً صورة الخيل رمزاً من نسقه التصوري الثقافي العربي، منشئاً فيما بينها علاقات وروابط مبدعة لتتوالى هذه الاستعارات التصويرية التي تسهم في نسج صورة شعرية وسيلةً محورية من وسائل التفكير والإدراك لنقل تصورات الشاعر الذهنية وبناء التصورات الخاصة بمتلقيه.

ومن الاستعارات التصويرية البديعة ما جاء في تلك الديباجة التي قدم بها دنقل لديوانه "**البكاء بين يدي زرقاء اليمامة**"، وتنعكس عبرها تلك الرؤية تجاه الواقع وتجاه المستقبل أيضاً، عبر التجارب الحسية المادية المكونة من تفاعل الإنسان مع عالمه الخارجي؛ إذ يقول:

آه... ما أقسى الجدار

عندما ينهض في وجه الشروق.

ربما ننفق كل العمر ... كي ننقب ثغره

ليمر النور للأجيال... مرة!

ربما لو لم يكن هذا الجدار.....

ما عرفنا قيمة الضوء الطليق.....[٩٠]

فالجدار استعارة تشخيصية توضحها صفة القسوة، وهي استعارة تترجم ذلك التصور الذي يتملك الشاعر بعد هزيمة حزيران عام ١٩٦٧م، بما فيه من الحزن واليأس والإحباط والقلق تجاه مصير الأمة حتى صارت المرحلة تتسم بالسوداوية والظلام، وهذه الاستعارة تتداخل مع استعارة أنطلوجية (كيان) ممثلة في (الهزيمة = جدار)، يحول دون الوصول إلى النصر والقوة واسترداد الحق، ثم تتولد من هذه الاستعارات التصويرية استعارة جديدة، فالجدار ينهض في وجه الشروق، وكلمة تنهض تنطوي على استعارة اتجاهية، فالنهوض في النسق التصوري المبني على التفاعل الفيزيائي مع فضائه مرتبط بالاتجاه إلى أعلى، فالشاعر بخياله يجعل هذا الجدار ينهض واقفاً ليحجب نور الشمس وشروقها، وهنا استعارة أنطلوجية أخرى "فالحرية شمس" تجسيد للمفهوم الذهني عبر المحسوس، وتشخيص للشروق الذي يجعل له وجهاً (استعارة تشخيصية)، كل هذه الاستعارات التصويرية المكثفة أداة تترجم ذلك التصور الذهني والنفسي الذي سيطر على دنقل إبان الهزيمة، فهزيمة حزيران تحجب الأمل والنصر وتنشر اليأس، والجدار يحجب الضوء وينشر العتمة، ثم يقدم دنقل فلسفته ورؤيته الخاصة عبر توليد استعارات غير وضعية إبداعية كما في قوله: "ننفق العمر"، فيستعير المادي ليقرب بالتجربة المادية تصوره الذهني، وفلسفته تجاه

العمر، فباستعارة " العمر مال" يتحول العمر المجرد إلى مال قابل للإنفاق في سبيل الحصول على الغاية (الكرامة والمجد)، فكأنما الشاعر بهذه الاستعارة يخاطب ذهن الشعوب العربية بما يألفه العقل البشري واختبره وجربه، ليقول إن النضال والمقاومة ولو قضينا العمر كله فيه هي السبيل الوحيد للخلاص والنصر الذي يجسده باستعارة أنطلوجية أخرى (النور= النصر)، وتتجلى في الجزء الأخير من هذا المقطع رؤية أمل التفاؤلية عبر الاستعارتين الاتجاهية (طليق) المرتبط بالاتجاه نحو الأمام، ففي قول: (انطلق) دلالة على التوجه نحو الأمام، والأمام مرتبط في الذهن بالمستقبل وبالأفضل وبالتفاؤل، والاستعارة الأنطلوجية (الضوء= النصر)؛ إذ يقدم دنقل تصوره الفلسفي للحياة التي لو لم يكن فيها الظلام لما أدركت قيمة النور، ولو لم تكن الهزيمة لما تجلت قيمة النصر تماماً كما الجدار لو لم يكن لما عرف قيمة الشروق الذي يحجبه. وهكذا تصبح الاستعارة سبيلاً للتعبير عن رؤية الشاعر وتصوره لواقعه، وهي تتوافق مع ما هو موجود وفيزيائي وتجريبي، بل تصبح الاستعارة عنصراً فاعلاً في تشكيل ذهن الشاعر، وبناء نسقه التصوري وفهمه للعالم المحيط به، كما تؤثر في بناء ذهن المتلقي ونسقه التصوري، وبهذا تؤدي الاستعارة التصويرية دوراً تواصلياً، كما أنها تنظم المعارف والسلوكات والتفاعل مع المحيط والعالم عن طريق فهم الأشياء غير المعتادة أو غير المألوفة عبر المعتاد، (فالاستعارة ذات طبيعة تصورية، وما الاستعارة اللغوية الا تجل من تجلياتها).[٩١] والملاحظ إن دنقل يبرع في تقديم صوره الاستعارية التصويرية معتمداً بصورة جلية على الاستعارات الأنطلوجية المكثفة؛ ليجعل المتلقي وكأنه أمام لقطات سينمائية تصويرية موحية متتابعة.

وفي قصيدة "من مذكرات المتنبي" من ديوانه "**البكاء بين يدي زرقاء اليمامة**" يستدعي فيها دنقل من التاريخ قناعه؛ ليبث عبره تصوراته ورؤيته السياسية، فيقول:

نامت نواطير مصر عن عساكرها

وحاربت بدلاً منها الأناشيد[٩٢]

فهو يرفض واقع الأمة المتخاذل المهزوم فيصف الجنود والحراس قد ناموا، ولم يحاربوا وانهزموا، وفي كلمة (ناموا) استعارة تصويرية اتجاهية مستمدة من تفاعل الفرد مع محيطه، فالنوم يقتضي الاسترخاء (التوجه للأسفل) بخلاف النهوض، وهذا يعكس تصور دنقل عن حال الجيوش العربية المنهزمة، لتصبح الأناشيد جنوداً في استعارتين أنطلوجية وتشخيصية متداخلتين، فهي من تحارب؛ إذ أسند إلى الأناشيد فعل المحاربة، وهو فعل بشري نسبه إليها على سبيل المجاز، فكأنما النسق التصوري الذي يبين فهمنا للإنسان وخصائصه، فهو من يوجه تفكيرنا في نسق تصوري آخر، موجهاً بذلك نقداً لبلاده المكتفية بترديد الأناشيد القومية والعربية دون وجود فعل حقيقي، ومؤكداً رفضه للواقع السياسي المعاش. وهذه الاستعارات التصويرية تسهم في انسجام خطابه الذي يدعم مسار السقوط الذي يراه الشاعر في حياة الأمة العربية.

ويمكن القول إن شعر دنقل غني بكثير من الاستعارات التصويرية التي تتوالد في القصيدة الواحدة، يقدمها بصورة مبدعة تبنين تصوراته وأفكاره، وما جاء في هذه الدراسة ليس إلا اليسير منها في محاولة للكشف عنها وعن دورها في البناء اللغوي الشعري.

الخاتمة:

خلصت الدراسة إلى ما يأتي:

١. كثرة استخدام الشاعر أمل دنقل للاستعارات التصويرية العرفانية في قصائده الشعرية، وقد تنوعت هذه الاستعارات بين الاتجاهية والاستعارة الأنطلوجية بفروعها الثلاثة: (وعاء- كيان- تشخيصية)، والاستعارة البنيوية، لما تتيحه هذه الاستعارات من قدرة على التكثيف والإيحاء في رسم الصورة الشعرية.

٢. كما استطاع دنقل أن يثبت عبر استعاراته التصويرية أنها ليست مجرد ظاهرة لغوية تقف عند حدود الزخرفة البلاغية، بل ظهرت الاستعارة التصويرية جزءاً متأصلاً في التصورات الذهنية، فهي مادة للفكر واللغة أدواتها.

٣. وقد كشفت استعارات دنقل التصويرية عن تلك الأنساق التصورية المنبثقة من تفاعله الثقافي والبيئي والاجتماعي ومحيطه الفيزيائية، وأدت دورها في تحقيق وظيفة الشعر التنويرية التي أرادها دنقل لينقل رؤيته السياسية، وفلسفة الرفض إلى ذهن المتلقي العربي في مرحلة زمنية متأزمة.

٤. والحقيقة إن الاستعارة التصويرية هي آية الموهبة الشعرية، فقد استطاع دنقل بما أتيح له من قراءات وثقافة وبفضل موهبته الشعرية أن يجعل من شعره تفكيراً بالصور، ولعل هذه الاستعارات التصويرية توضح أيضاً تلك الثقافة المتجذرة في ذهن الشاعر ورؤيته والتصورات المتعلقة بانتماءاته حين يعزف عن استلهام التراث اليوناني، ويعمد إلى بعث الموروث العربي في عدة قصائد له.

هوامش البحث

[١] لايكوف، جورج، وجونسون، ومارك، **الاستعارات التي نحيا بها**، ط١، ترجمة: عبد المجيد جحفة، (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٩٦م).

[٢] قريرة، توفيق، **الاسم والاسمية والأسماء في اللغة العربية: مقاربة نحوية عرفانية**، ط١، (تونس: مكتبة قرطاج، ٢٠١١م)، ص ١٤-١٥.

[٣] انظر: رحمانية، سعيدة، "الاستعارة التصورية في نماذج مختارة: مقاربة عرفانية"، **المجلة الجزائرية للأبحاث والدراسات**، مج(٤)، ع(٤)، ٢٠٢١م، ص٥٥١.

[٤] انظر: حاجي، ميلود، "الاستعارة في نماذج من شعر محمود درويش"، **مجلة فصول**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع(١٠٠)، ٢٠١٧م، ص٤٣١.

[٥] انظر: جورج لايكوف، **الاستعارات التي نحيا بها**، ص٢١.

[٦] رحمانية، **الاستعارة التصويرية في نماذج مختارة: مقاربة عرفانية**، ص٥٥٢.

[٧] المرجع السابق، ص٥٥١.

[٨] انظر: لايكوف، **الاستعارات التي نحيا بها**، ص٢١.

[٩]انظر: توفيق، رحمة، "الاستعارة بين التصور اللساني والتصور البلاغي"، **حوليات الآداب واللغات**، جامعة محمد بوضياف، مج(٥)، ع(١١)، ص١٢٨.

[١٠] انظر: لايكوف، **الاستعارات التي نحيا بها**، ص ١٢.

[١١] المرجع السابق، ص١٣.

[١٢] المرجع السابق نفسه، ص١٣٩.

[١٣]انظر: أحمد، عطية سليمان، **الاستعارة القرآنية والنظرية العرفانية**، (القاهرة: المكتبة الأكاديمية الحديثة، ٢٠١٣م)، ص٦٣.

[١٤] انظر: المرجع السابق، ص٦٣.

[١٥] انظر: كوهين، جون، **بنية اللغة الشعرية**، ط١، ترجمة: محمد العمري، (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٩٤م)، ص١٧٠.

[١٦]انظر: أرمسترونغ، أيفور ريتشاردز، **فلسفة البلاغة**، ترجمة: سعيد الغانمي، وناصر حلاوي، (الدار البيضاء: إفريقيا الشرق، ٢٠٠٢م)، ص٩٣-٩٤.

[١٧]انظر: أبو العدوس، يوسف، **الاستعارة في النقد الأدبي الحديث: الأبعاد المعرفية والجمالية**، ط١، (عمان: الأهلية للنشر والتوزيع، ١٩٩٧م)، ص١٣١.

[١٨] انظر: براهيمي، عائشة، **الاستعارة التّصورية وخطاطة الصّورة في أعمال صلاح عبد الصّبور: دراسة من منظور اللّسانيات العرفانيّة**، (رسالة ماجستير، جامعة محمد بسكرة، ٢٠١٩م)، ص١٧.

[١٩] المرجع السابق، ص١٩.

[٢٠] لايكوف، **الاستعارات التي نحيا بها**، ص٢١.

[٢١] المرجع السابق، ص٢١.

[٢٢] المرجع السابق نفسه، ص٢١.

[٢٣] نفسه، ص٢١.

[٢٤] توفيق، رحمة، **الاستعارة بين التصور البلاغي واللساني**، ص١٤٠.

[٢٥] انظر: أحمد، **الاستعارة القرآنية والنظرية العرفانية**، ص٣٧.

[٢٦] انظر: البوعمراني، حمد الصالح، **دراسات نظرية وتطبيقية في علم الدلالة العرفاني**، ط١، (تونس: مكتبة علاء الدين، ٢٠٠٩م)، ص١٢٤.

[٢٧] انظر: رحمانية، **الاستعارة التصورية في نماذج مختارة**، ص ٥٢.

[٢٨] انظر: قريرة، توفيق، **الشعرية العرفانية: مفاهيم وتطبيقات على نصوص شعرية قديمة وحديثة**، (تونس: مخبر تجديد مناهج البحث في الإنسانيات، ٢٠١٥م)، ص١٧٧.

[٢٩] المرجع السابق، ص١٧٧.

[٣٠] انظر: لايكوف، **الاستعارات التي نحيا بها**، ص١٣.

[٣١] انظر: توفيق، **الاستعارة بين التصور البلاغي واللساني**، ص ١٤٠.

[٣٢] انظر: الحراصي، عبدالله، **دراسات في الاستعارات المفهومية**، (عمان: مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، الإصدار الثالث، ٢٠٠٢م)، ص١٥٤.

[٣٣] انظر: لايكوف، **الاستعارات التي نحيا بها**، ص ١٢.

[٣٤] انظر: توفيق، **الاستعارة بين التصور البلاغي واللساني**، ص ١٣٤.

[٣٥] انظر: لايكوف، **الاستعارت التي نحيا بها**، ص١٢.

[٣٦] بوتشاشة، جمال، **نماذج الاستعارة في القرآن وترجمتها باللغة الانجليزية**، (رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير، جامعة الجزائر،٢٠٠٤م)، ص ٦٨.

[٣٧] انظر: لايكوف، **الاستعارات التي نحيا بها**، ص٣٣.

[38] انظر: براهيمي، عائشة، **الاستعارة التصويرية وخطاطة الصورة**، ص٣٩.

[٣٩] انظر: الأنطولوجيا هي أحد بحوث الفلسفة الرئيسة، وتشمل النظر في الوجود بإطلاق، مجرداً من كل تعيين أو تحديد، وهو عند أرسطو علم الموجود بما هو غير موجود، ولهذا سمي علم الميتافيزيقيا العام الذي يبحث في الوجود بنواحيه المختلفة". انظر: توفيق، **الاستعارة التصويرية وخطاطة الصورة**، ص٤٠.

[٤٠] انظر: نفسه.

[٤١] انظر: لايكوف، **الاستعارات التي نحيا بها**، ص٨٢.

[٤٢] المرجع السابق، ص٨١.

[٤٣] المرجع السابق نفسه، ص٨١.

[٤٤] انظر: براهيمي، عائشة، **الاستعارة التصويرية وخطاطة الصورة**، ص٤٧.

[٤٥] انظر: السيوعي، روبرت كمال، **أعلام الأدب المعاصر**، ط١، (بيروت: مركز دراسات للعالم العربي المعاصر، جامعة القديس يوسف، ١٩٩٦م)، ج١، ص٦٠٥.

[٤٦] المرجع السابق، ص٦٠٦.

[٤٧] انظر: الرويني، عبلة، **الجنوبي أمل دنقل**، ط١، (الكويت: دار سعد الصباح، ١٩٩٢م)، ص١٤٦.

[٤٨] انظر: الشعار، سلطان، "في النزعة الدرامية عند أمل دنقل"، **مجلة جامعة النجاح للأبحاث**، مج(٣٠)، ع(٧)، ٢٠١٦م، ص١٣٠٨.

[٤٩] المرجع السابق، ص ١٣١٠.

[٥٠] انظر: سروطي، مروة، **الحقول الدلالية في شعر أمل دنقل**، (الجزائر: جامعة الشهيد لخضر الوادي، ٢٠١٩م)، ص٤١.

[٥١] انظر: دنقل، أمل، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ط٣، تقديم: عبد العزيز المقالح، (القاهرة: مكتبة مدبولي، ١٩٨٧م)، ص١٠.

[٥٢] المرجع السابق، ص١١.

[٥٣] المرجع السابق نفسه، ص١٤.

[٥٤] انظر: سروطي، **الحقول الدلالية في شعر أمل دنقل**، ص٤١.

[٥٥] انظر: الغرفي، حسن، **أمل دنقل: التجربة والموقف**، (الدار البيضاء: مطابع افريقيا، ١٩٩٨)، ص٨٤.

[٥٦] انظر: غزراوي، حنان، **أثر الصورة الشعرية في تشكيل قصيدة لاتصالح لأمل دنقل**، (رسالة ماجستير، جامعة أكلي أولحاج بالجزائر، ٢٠١٤م)، ص٣٠.

[٥٧] انظر: الشعار، **في النزعة الدرامية عند أمل دنقل**، ص١٣٠٦.

[٥٨] دنقل، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص٣٧٠.

[٥٩] حاجي، **الاستعارة في نماذج من شعر محمود درويش**، ص٤٣٢.

[٦٠] المرجع السابق، ص ٤٣٢.

[٦١] انظر: المرجع السابق نفسه، ص ٤٣٢.

[٦٢] دنقل، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص ٣٧٠.

[٦٣] انظر: لايكوف، **الاستعارات التي نحيا بها**، ص ٤٥ وما بعدها.

[٦٤] دنقل، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص ٣٧٠.

[٦٥] انظر: جعفري، عواطف، ولحمادي، فطومة، "البنية الاستعارية في النص الأدبي: مقاربة عرفانية"، **مجلة العلامة**، ع(٦)، ٢٠١٨م، ص١٦٢.

[٦٦] انظر: البوعمراني، حمد الصالح، **السيميائية العرفانية الاستعاري والثقافي**، (تونس: مركز النشر الجامعي، ٢٠١٥م)، ص٢٢٧.

[٦٧] دنقل، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص ٣٢.

[٦٨] الشعار، **في النزعة الدرامية عند أمل دنقل**، ص ١٣٢٤.

[٦٩] دنقل،**الأعمال الشعرية الكاملة**، ص ١١٠.

[٧٠] المرجع السابق، ص١١٥.

[٧١] ورد في كتاب **الجنوبي** لعبلة الرويني قولها عن أمل: (إنه يجمع المتناقضات، فهو هادئ وثائر، بسيط ومركب انفعالي وكتوم، لا يظهر مشاعره، وقح وخجول؛ لكنه حزين دائماً، عاشق للحياة، مقاوم يحلم بالمستقبل، والغد الأجمل). انظر: الرويني، عبلة، **الجنوبي**، (القاهرة: مكتبة مدبولي، ١٩٨٥م)، ص١٩.

[٧٢] دنقل، أمل، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص١١١.

[٧٣] المرجع السابق، ص ١١٢.

[٧٤] انظر: البوعمراني، حمد الصالح، **السيميائية العرفانية الاستعاري والثقافي**، ص٢٢٨.

[٧٥] دنقل، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص١١٢.

[٧٦] المرجع السابق، ص١١٥.

[٧٧] انظر: جعفري، **البنية الاستعارية في النص الأدبي: مقاربة عرفانية**، ص١٦٤.

[٧٨] انظر: عصفور، جابر، "تشبيهات أمل دنقل "، **مجلة الأهرام**، ع (١٤١)، ٢٠١٧م.

[٧٩] انظر: دنقل، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص٣٧٠.

[٨٠] المرجع السابق، ص٣٣٢.

[٨١] المرجع السابق، ص٣٢٦.

[٨٢] البوعمراني، **دراسات نظرية وتطبيقية في علم الدلالة العرفاني**، ص١٠٧.

[٨٣] دنقل، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص٣٣٤.

[٨٤] المرجع السابق، ص٣٣٢.

[٨٥] المرجع السابق نفسه، ص٣٢٩.

[٨٦] البزال، فاطمة، "أمل دنقل ورؤيته الشعرية"، **مجلة العربي**، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ع (٧٧٠)، ٢٠٢٣م.

[٨٧] دنقل، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص ٣٨٩.

[٨٨] المرجع السابق، ص٣٨٩.

[٨٩] لايكوف، **الاستعارات التي نحيا بها**، ص ٤٥.

[٩٠] دنقل، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص ١٠٧.

[٩١] ضيف الله، سعيد، " تمظهرات الاستعارة في النص الأدبي، مقاربة عرفانية"، **مجلة العدوي للسانيات العرفانية وتعليمة اللغات**، مج(١) ، ع (١)، ٢٠٢١م، ص٨-١٧.

[٩٢] دنقل، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص١٨٦.

المصادر والمراجع References

Abū al-ʿAdūs, Yūsuf. *Al-Istiʿārah fī al-Naqd al-Adabī al-Ḥadīth: al-Abʿād al-Maʿrifiyyah wa al-Jamālīyah*. Ṭ1. ʿAmmān: al-Ahliyya li-l-Nashr wa al-Tawzīʿ, 1997.

Aḥmad, ʿAṭiyyah Sulaymān. *Al-Istiʿārah al-Qurʾāniyyah wa al-Naẓariyyah al-ʿIrfāniyyah*. al-Qāhirah: al-Maktabah al-Akādīmiyyah al-Ḥadīthah, 2013.

Ārmistrūngh, Īfūr Rīchārds. *Falsafat al-Balāghah*. Tarjamah: Saʿīd al-Ghānmī wa Nāṣir Ḥalāwī. al-Dār al-Bayḍāʾ: Ifrīqiyā al-Sharq, 2002.

al-Būʿamrānī, Ḥamad al-Ṣāliḥ. *Dirāsāt Naẓariyyah wa Taṭbīqiyyah fī ʿIlm al-Dalālah al-ʿIrfāniyy*. Ṭ1. Tūnis: Maktabat ʿAlāʾ al-Dīn, 2009.

al-Būʿamrānī, Ḥamad al-Ṣāliḥ. *al-Sīmiyāʾiyyah al-ʿIrfāniyyah: al-Istiʿārī wa al-Thaqāfī*. Tūnis: Markaz al-Nashr al-Jāmiʿī, 2015.

Barāhīmī, ʿĀʾishah. *Al-Istiʿārah al-Taṣwīriyyah wa Khiṭāṭat al-Ṣūrah fī Aʿmāl Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr: Dirāsah min Manẓūr al-Lisāniyyāt al-ʿIrfāniyyah*. Risālat Mājistīr, Jāmiʿat Muḥammad Biskrah, 2019.

al-Bazzāl, Fāṭimah. *"Amal Dunqul wa Ruʾyatuhū al-Shiʿriyyah"*, Majallat al-ʿArabī, al-Majlis al-Waṭanī li-l-Thaqāfah wa al-Funūn, al-Kuwayt, ʿ(770), 2023.

Būtshāshah, Jamāl. *Namādhij al-Istiʿārah fī al-Qurʾān wa Tarjamatuhā bi-al-Lughah al-Injlīziyyah*. Risālat Mājistīr, Jāmiʿat al-Jazāʾir, 2004.

Jaʿfarī, ʿAwāṭif wa Laḥmādī, Faṭūmah. *"Al-Buniyah al-Istiʿāriyyah fī al-Naṣṣ al-Adabī: Muqārabah ʿIrfāniyyah"*, Majallat al-ʿAllāmah, ʿ(6), 2018.

Lākūf, Jūrj wa Mārik, Jūnṣūn. *al-Istiʿārāt allatī Naḥyā Bihā*. Ṭ1. Tarjamah: ʿAbd al-Majīd Juḥfah. al-Dār al-Bayḍāʾ: Dār Ṭubqāl li-l-Nashr, 1996.

Ḥājī, Mīlūd. *"Al-Istiʿārah fī Namādhij min Shiʿr Maḥmūd Darwīsh"*, Majallat Fuṣūl, al-Hayʾah al-Miṣriyyah al-ʿĀmmah li-l-Kitāb, ʿ(100), 2017.

al-Ḥarāṣī, ʿAbd Allāh. *Dirāsāt fī al-Istiʿārāt al-Mafhūmiyyah*. ʿAmmān: Muʾassasat ʿAmmān li-l-Ṣaḥāfah wa al-Nashr wa al-Iʿlān, al-Iṣdār al-Thālith, 2002.

al-Ruwaynī, ʿAblah. *al-Janūbī: Amal Dunqul*. Ṭ1. al-Qāhirah: Maktabat Madbūlī, 1985.

al-Ruwaynī, ʿAblah. *al-Janūbī: Amal Dunqul*. Ṭ1. al-Kuwayt: Dār Saʿd al-Ṣabāḥ, 1992.

Raḥmāniyyah, Saʿīdah. *"Al-Istiʿārah al-Taṣwīriyyah fī Namādhij Mukhtārah: Muqārabah ʿIrfāniyyah"*, al-Majallah al-Jazāʾiriyyah li-l-Abḥāth wa al-Dirāsāt, Muj(4), ʿ(4), 2021.

al-Siyūʿī, Rūbirt Kamāl. *Aʿlām al-Adab al-Muʿāṣir*. Ṭ1. Bayrūt: Markaz Dirāsāt li-l-ʿĀlam al-ʿArabī al-Muʿāṣir, Jāmiʿat al-Qiddīs Yūsuf, 1996.

Sarrūṭī, Marwah. *al-Ḥuqūl al-Dalāliyyah fī Shiʿr Amal Dunqul*. al-Jazāʾir: Jāmiʿat al-Shahīd Lakhaḍar al-Wādī, 2019.

al-Shaʿʿār, Sulṭān. *"Fī al-Nazʿah al-Dirāmiyyah ʿinda Amal Dunqul"*, Majallat Jāmiʿat al-Najāḥ li-l-Abḥāth, Muj(30), ʿ(7), 2016.

Ḍayf Allāh, Saʿīd. *"Tamaththurāt al-Istiʿārah fī al-Naṣṣ al-Adabī: Muqārabah ʿIrfāniyyah"*, Majallat al-ʿAdawī li-l-Lisāniyyāt al-ʿIrfāniyyah wa Taʿlīmiyyat al-Lughāt, Muj(1), ʿ(1), 2021.

ʿAṣfūr, Jābir. *"Tashbīhāt Amal Dunqul"*, Majallat al-Ahrām, ʿ(141), 2017.

Ghazarāwī, Ḥanān. *Athar al-Ṣūrah al-Shiʿriyyah fī Tashkīl Qaṣīdat "Lā Tuṣāliḥ" li-Amal Dunqul*. Risālat Mājistīr, Jāmiʿat Āklī Ūlḥāj, al-Jazāʾir, 2014.

Qarīrah, Tawfīq. *al-Ism wa al-Ismiyyah wa al-Asmāʾ fī al-Lughah al-ʿArabiyyah: Muqārabah Naḥwiyyah ʿIrfāniyyah*. Ṭ1. Tūnis: Maktabat Qarṭāj, 2011.

Qarīrah, Tawfīq. *al-Shiʿriyyah al-ʿIrfāniyyah: Mafāhīm wa Taṭbīqāt ʿalā Nuṣūṣ Shiʿriyyah Qadīmah wa Ḥadīthah*. Tūnis: Maklab Tajdīd Manāhij al-Baḥth fī al-Insāniyyāt, 2015.

Tawfīq, Raḥmah. *"Al-Istiʿārah bayn al-Taṣawwur al-Lisānī wa al-Taṣawwur al-Balāghī"*, Ḥawliyāt al-Ādāb wa al-Lughāt, Jāmiʿat Muḥammad Buḍayf, Muj(5), ʿ(11).

Dunqul, Amal. *al-Aʿmāl al-Shiʿriyyah al-Kāmilah*. Ṭ3. Taqdīm: ʿAbd al-ʿAzīz al-Maqāliḥ. al-Qāhirah: Maktabat Madbūlī, 1987.