جامعة الإمام عبدالرحمن بن فيصل
IMAM ABDULRAHMAN BIN FAISAL UNIVERSITY

مجلة جامعة الإمام عبدالرحمن بن فيصل للعلوم الإنسانية والتربوية

Journal of Imam Abdulrahman Bin Faisal University for Humanities and Educational Sciences

Peer-reviewed Journal دورية علمية محكمة

IAUHES

المجلد 2 | العدد 2 | مايو - أغسطس | 2024
Volume 2 | Issue 2 | May - Aug 2024

ISSN 1658-970X
EISSN 1658-9785

IAUHES
مجلة جامعة الإمام عبد الرحمن بن فيصل
للعلوم الإنسانية والتربوية

جامعة الإمام عبدالرحمن بن فيصل
IMAM ABDULRAHMAN BIN FAISAL UNIVERSITY

البعد الإيديولوجي للاستعارة في شعر ميخائيل نعيمة

The Ideological Dimension of Metaphor in Michael Naima's Poetry

الاستلام: 2023.10.3	القبول: 2024.2.7	النشر: 2024.5.1

نورة أحمد الحملي

أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الملك فيصل

Norah Ahmed Alhmeli

Assistant Professor, Arabic Language Department, College of Arts, King Faisal University

https://orcid.org/0009-0003-8618-126X

الاستشهاد: الحملي، نورة. (2024). البعد الإيديولوجي للاستعارة في شعر ميخائيل نعيمة. *مجلة جامعة الإمام عبدالرحمن بن فيصل للعلوم الإنسانية والتربوية*، *2*(2)، 54-63.

الملخص

تسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن البُعد الإيديولوجي للاستعارات النسقية في شعر ميخائيل نعيمة وفق منهج معرفي ينظر إلى الاستعارة بوصفها أداة ذهنية تصوّرية تربط بين مجالين مختلفين، وآلية في التفكير تتّصل بمجالات حياتنا وتجاربنا المختلفة. فاستعارات الشاعر ميخائيل نعيمة مستمدّة من مصدرين أساسيين في حياته: أولهما فيزيائي حسّي يعتمد على التجربة الحية (وهي الحرب)، وثانيهما ثقافي فكري اكتسبه من البيئة التي نشأ فيها (وهي الدين). وكان لهذين المصدرين أثر كبير في توجيه إيديولوجيته، ومن ثمّ طريقة بنائه لاستعاراته؛ وبذلك حملت الاستعارات في شعره بُعدًا إيديولوجيًّا. وقد رصدنا أوجه التفاعل والانسجام بين هذه الاستعارات البنائية والأنطولوجية، من خلال الوقوف على الاستعارات التصوّرية الكبرى وما يتفرّع عنها من استعارات نسقية مُتعالقة ومتفاعلة بعضها مع بعض من جهة ومع السياق من جهة أخرى، حيث أسهمت في تماسك النصّ الشعري وبناء دلالات جديدة. وتوصّلنا إلى نتائج عدّة، أبرزها أنّ الاستعارة ساعدت على الكشف عن التصوّرات المعرفية المختزنة في ذهن الشاعر؛ فهي قادرة على توليد مفاهيم مجردة كلّية من خلال مفاهيم حسّية جزئية مستمدة من ثقافة الشاعر وتجاربه في الحياة، فهناك نسقية تحكم التصوّر الاستعاري في شعر ميخائيل نعيمة.

الكلمات المفتاحية: الاستعارة، الشعر، ميخائيل نعيمة، الإيديولوجيا، العرفانية

ABSTRACT

This study aims to reveal the ideological dimension of the systemic metaphors in Michael Naima's poetry, from a cognitive perspective that treats metaphors as a conceptual, mental tool bridging two different fields, and as a mechanism of thinking pertinent to various dimensions of our life and experience. Naima's metaphors derive from two main sources in his life: a physical, sensorial source that relies on real life experience (that is, war), and a cultural and intellectual source gained from the environment in which he grew up (that is, religion). These two sources had a substantial impact on shaping his ideology, and subsequently, the way he structures his metaphors, which gave his poetic metaphors an ideological feature. We have tracked the interaction and harmony between these structural and ontological metaphors, by examining the major conceptual metaphors and the systemic metaphors that interrelate to and interact with each other as well as the context. Moreover, these metaphors contributed to the coherence of the poetic text and to the construction of novel connotations. Metaphors can generate entirely new abstract concepts through partial, sensorial ones derived from the poet's culture and life experiences.

Keywords: Metaphor, poetry, Michael Naima, ideology, cognitive

1. المقدمة

يعبّر الشاعر عن أفكاره ويتواصل مع غيره عبر خطابه، فيستخدم آليات متعدّدة للتعبير، بعضها صريحة مباشرة، وبعضها خفيّة مضمرة غير مباشرة، ولعلّ أكثر هذه الآليات غير المباشرة استعمالًا في الشعر: الاستعارة، وهي "وسيلة لتصوّر شيء ما من خلال شيء آخر، ووظيفتها الأولى الفهم" (لايكوف وجونسن، 2009، ص.56). وتصوّر الاستعارات في الشعر تجارب الشاعر وأحاسيسه وأفكاره الثقافية والسياسية والاجتماعية والدينية؛ ومن هنا تتقاطع الاستعارة مع إيديولوجية الشاعر، إذ إن ربط الشاعر بين ركني الاستعارة يستند إلى تجاربه في الحياة، والمخزون الثقافي في ذهنه، وتمكّنه من الربط بين عوالم متباعدة؛ "لأنّ (الاستعارة توحّد الذهن والخيال). غير أنّ هذا التوحّد ليس اعتباطيًّا؛ لأنّ له مستندات من ذهن الكائن خزّنها في ذاكرته في صورة أطر مفتوحة على بعضها" (بندحمان، 2011، ص.172). وليست الاستعارة مجرّد آليّة جمالية فنّية فحسب؛ بل هي وسيلة للتعبير والإفهام تحمل أبعادًا إيديولوجية تمثّل ذات الشاعر ورسالته في الحياة. والإيديولوجيا "مصطلح ابتدعه دستوت دي تراسي (في القرن الثامن عشر)؛ للدلالة على العلم الذي ينظر في طبيعة الأفكار (بمعناها العام: أي بوصفها ظواهر نفسية)؛ ليبيّن خصائصها وقوانينها وعلاقتها بالعلامات المشيرة إليها، ومحاولًا اكتشاف أصلها" (سعيد، 2004، ص.70). ويُلاحظ أنّ هويّة الشاعر الفكرية تظهر في شعره ورؤيته للعالم، وطموحاته ومشاعره وأفكاره التي تكوّنت نتيجة للتجارب التي خاضها في حياته، وتنعكس بصورة واضحة في خطابه. ويعدّ شعر ميخائيل نعيمة -الذي نشره في ديوانه الوحيد (همس الجفون)- أنموذجًا على ذلك، حيث انعكست إيديولوجيته في أشعاره؛ ومن ثمّ في آليّات بنائه لشعره وتعبيره عن ذاته، التي من أبرزها: الاستعارة، ولهذا أُختير شعره مدوّنة لهذا البحث. وإذا نظرنا في حياة ميخائيل نعيمة (1889-1988)؛ فيمكن الوصول إلى المصادر التي ساعدت في تكوين إيديولوجيته، فنعيمة أديب لبناني درس في المدرسة الروسية بلبنان، ثمّ انتقل إلى فلسطين، ثمّ إلى أوكرانيا، واطّلع على الأدب الروسي، ثمّ عاد إلى لبنان ومنها هاجر إلى أمريكا؛ فقدّ ابتعد عن وطنه وعانى من الغربة، كما أنّه اختبر مآسي الحرب؛ إذ جُنّد في الجيش الأمريكي وأُرسل إلى الجبهة الفرنسية، ثمّ عاد إلى المهجر وأسّس - بالاشتراك مع روّاد الأدب المهجري- الرابطة القلمية، ثمّ عاد إلى لبنان واستقرّ فيها (الجبوري، 2002، ص.483). وبما أنّ أدباء المهجر نشأوا في ظروف متشابهة واكتسبوا ثقافتهم من المنهل ذاته؛ فإنّ محركاتهم الإيديولوجية واحدة، حيث تتوحّد هذه الجماعة في الطموحات والمشاعر والأفكار والتجارب، وتتعارض مع الجماعات الأخرى فترفض الكثير من المُسلّمات الاجتماعية والسياسية والدينية وتتمرّد عليها. ولا يعني هذا أنّه ليس لكل واحد منهم أفكاره وشخصيته التي يتفرّد بها، فلنعيمة تجاربه وثقافته الخاصّة التي وجّهت إيديولوجيته الظاهرة في أدبه، فأدبه "انعكاس تفاعل فكري لكتّاب الروس الإنسانيين، من أمثال: دوستويفسكي وبوشكين وتولستوي. هذا بالإضافة إلى إيمان عارم بسموّ الروحانية المسيحية التي نادت بتحطيم آلهة المادّة وأصنامها" (ديب، 1993، ص.176). هذا فضلًا عن تجربة الحرب التي خاضها وأثّرت فيه كثيرًا؛ فكلّ العوامل السابقة كان لها أثر كبير في نعيمة؛ لكن هويّته الفكرية تكوّنت بشكلٍ خاص من خلال مصدرين أساسيين في حياته، وهما: الحرب والدين. وقد أشار صاحبا كتاب (الشعر العربي في المهجر) عن العلاقة بين شعر نعيمة وتجارب حياته بقولهما: "إنّ بواكير الشعر عند نعيمة نَمَت في الحرب العظمى، وفيها عبّر الشاعر عن جمود عواطفه (عدا قصيدة أخي)، ثمّ كانت سنة 1920، وما تزال آثار الحرب آخذة بخناق الإنسانية، ثمّ تكشفت الأزمة الاقتصادية بعد هذا العام؛ وإذا الشاعر يستيقظ، وإذا هو يرحّب بالانطلاق. أترانا نستطيع أن نقيم أيّة علاقة بين ما كان يحدث في الحياة العامّة وبين هذا الشعر؟ وهل ليقظة القلب عند نعيمة صلة بذلك الانعتاق من عقال الحرب وآثارها؟" (عباس ونجم، 2005، ص.191). ومن خلال قراءتنا لشعر نعيمة نلحظ هذه الصلة بين تجاربه وشعره؛ فقد أدّت التجارب التي خاضها إلى تركيزه على الجانب الإنساني والروحي، كما أصبحت فلسفته في الحياة فيها نظرة مثالية للعالم والمجتمع؛ ممّا جعله يدعو إلى الثورة على الواقع وعلى الذات وشرورها، وعبّر عن كلّ ذلك من خلال استخدام آليات فنّية متعدّدة، فجمع بذلك بين الجانبين الجمالي والفكري؛ ممّا جعلنا في هذه الدراسة نحلل الاستعارة بالنظر في بُعدها الإيديولوجي، فقد درسنا الإيديولوجيا بما يتلاءم مع الاشتغال بالخطاب الشعري، واستعنّا بالمقاربة العرفانية؛ لأنها الأكثر ملاءمة لطبيعة دراستنا في هذا البحث، فمفهوم العرفان عامّة يشمل "الوظائف التي يقوم بها فكر الإنسان، التي بفضلها يبني تصوّرًا عمليًّا للواقع على أساس إدراكه، الذي من شأنه أن يغذّي استدلالاته ويوجّه أفعاله" (عمّار، 2014، ص.403). فالعرفانية تساعد على الكشف عن طريقة اشتغال الذهن وكيفية معالجته للمعلومات والتجارب المخزّنة فيه، ومن ثمّ كيفية توظيفها. وقد تمّ ربط الاستعارة بالنشاط الذهني، حيث عدّها الباحثان لايكوف وجونسن نتاجًا ثقافيًا شديد الصلة بالتجارب اليومية، ممّا "جعل مبدأ الاستعارة في المنظور العرفاني يتوسّل بعلم النفس؛ فاستنتج لايكوف وجونسن وجود استعارات لا واعية هي نتاج اليد الخفية للذهن اللاواعي" (القلفاط، 2012، ص.315). فقد خصّصنا الاستعارة للتحليل والبحث، وأخضعناها للتحليل العرفاني دون غيرها من الآليات؛ لحضورها الطاغي في الخطاب، ولأنّها "ممارسة عرفانية تخوّل للمتلقي مقاربة تبادلية لعملية الفهم؛ يصبح بمقتضاها قادرًا على فهم موضوع ما واختباره بألفاظ موضوع آخر. وهذا يعني أنّ المنهاج العرفاني الذي نتصوّره يقوم على عدّ النصّ استعارة تصوّرية كبرى ومشفّرة، تحمل بدورها دلالة ومسكونة بقصد الدلالة، وهذا القصد تصوّري ذهني يتحوّل إلى فعل مموضع ينجز العلاقة القصدية بتحويل قصد الدلالة إلى موضوع معيّن"

(الحلواني، 2009، ص.51). حاولنا في هذه الدراسة الاستهداء بالمنهج العرفاني؛ للكشف عن البُعد الإيديولوجي للاستعارة في شعر ميخائيل نعيمة، حيث تتمثّل إشكالية البحث في الأسئلة الآتية: كيف استطاعت الاستعارة - بوصفها آلية جمالية ووسيلة للتعبير والإفهام- إبراز مقاصد ميخائيل نعيمة أو إخفاءها في شعره؟ وما أبرز المؤثّرات الإيديولوجية في الاستعارة النسقية بشعره؟ وما النسق التصوّري الذي يسيطر على تفكيره؟

2. النسق التصوري للاستعارة في شعر ميخائيل نعيمة

2.1. الحرب:

ظهر تأثّر أدباء المهجر بالحرب في كتاباتهم الأدبية، سواء الحرب في لبنان والشام، التي أدّت إلى هجرة بعضهم ومغادرتهم وطنهم، أو الحروب العالمية التي شاركوا فيها وكانوا جزءًا منها. ونعيمة من الأدباء اللبنانيين الذين خاضوا تجربة الحرب وتأثروا بها، فقد جُنّد في الجيش الأمريكي، وسافر إلى فرنسا للقتال في الحرب العالمية الأولى، كما أنه هاجر من وطنه بسبب الظروف السياسية والحرب في المنطقة؛ فأثّر ذلك كثيرًا في حياته وفكره وثقافته وإيديولوجيته التي توجّه كتاباته الأدبية. وإذا نظرنا في الاستعارة بشعر نعيمة؛ فسنلاحظ أنّ هناك تنظيمًا عرفانيًّا لهذه الاستعارات، فهناك "ميل فطري إلى خلق منظومات تجمع في وحدة متّسقة معارف الشخص بصفة آلية" (عمّار، 2014، ص.402). ويتضح هذا في الحضور الطاغي للحرب ومتعلقاتها من أدوات وإستراتيجيات، إذ يربط نعيمة بين عالمين، الأوّل: الحرب ومتعلّقاتها، والثاني: مظاهر الحياة والإنسان، عبر إسقاط الحرب ومتعلّقاتها ولوازمها على مظاهر الحياة ومشكلاتها والإنسان ومشاعره. والأمثلة على ذلك كثيرة ومتعددة في شعر نعيمة، وهي كلها متّسقة مع بعضها ومتولّدة عن استعارات تصوّرية كبرى، وهي: (الحياة حرب)، وما يتفرّع عنها من استعارات: (الأعمال الحسّية والذهنية استراتيجيات وعناصر حربية، ومظاهر الطبيعة أدوات حربية، والإنسان جندي)، فهناك استعارة تصوّرية كبرى "تتوالد منها استعارات عدّة توالدًا ذهنيًّا وحدسيًّا أساسه ما عبّر عنه لايكوف بـ(الكفاية التصوّرية) القادرة على بنية الأنساق الفكرية التصوّرية، استنادًا إلى التجارب الفيزيائية المرتبطة بعناصر العالم الخارجي" (حاجي، 2017، ص.432). وأغلب الاستعارات المتفرّعة عن هذه الاستعارات التصوّرية الكبرى المتعلّقة بالحرب؛ هي استعارات بنيوية حيث تُبنى على ترابطات نسقية داخل تجربتنا، وتقوم على بنينة تصوّرات مبهمة أو غير واضحة كالأعمال الذهنية عن طريق تصوّرات أكثر وضوحًا مثل الأعمال الحربية، فتنظّم النسق التصوّري للشاعر، وهي أيضًا استعارات أنطولوجية تقوم على بنينة تصوّرات وموضوعات مجرّدة عن طريق تصوّرات وموضوعات فيزيائية محسوسة، حيث "تكون تجاربنا مع الأشياء الفيزيائية مصدرًا لأسس استعارات أنطولوجية متنوّعة جدًّا؛ أي أنّها تعطينا طرقًا للنظر إلى الأحداث والأنشطة والإحساسات والأفكار... إلخ، باعتبارها كيانات ومواد" (لايكوف وجونسن، 2009، ص.45). وتأتي الاستعارة التصوّرية (الأعمال الذهنية استراتيجيات وعناصر حربية) بكثرة في شعر نعيمة، حيث يستخدم مفهوم الحرب إطارًا للتعبير عن دلالات أخرى، فيُسقطها على الإنسان وأعماله الذهنية، ومنها قوله في قصيدة (صدى الأجراس):

واصطفّت حوليَ أيّامي
تستعرض عسكر أحلامي
فمشت أحلامي تخفرها
وتقود خطاها أوهامي
وأفاق الشكّ وأنصاره،
آلام العيش وأوزاره، (نعيمة، 2011، ص.38).

يُشير الشاعر هنا إلى حالات ذهنية مجرّدة (الأحلام والأوهام والشكّ)، ويريد التعبير عن سيطرتها عليه؛ ومن ثمّ استعان بمجال آخر من تجاربه الفيزيائية الحسّية وهو المجال الحربي (العسكر والقيادة والأنصار)، فأسقط هذه المظاهر الحسّية المكتسبة من تجاربه الحربية على المظاهر الذهنية، ويستطيع الشاعر "فهم الأشياء في ذاتها؛ لكن بعض المظاهر والسلوكات البشرية مثل: العواطف والتصوّرات المجرّدة والأنشطة الذهنية يصعب عليه فهمها بشكل مباشر، فيلتجئ إلى العالم الحسّي: أي إنّه يستثمر الفهم المباشر للوصول إلى الفهم غير المباشر؛ ومن هنا تكثر الاستعارات التي تحوّل المجرّد إلى حسّي، وتشخّص غير المشخّص، وتخلق (نماذج معرفية مؤمثلة) بالاعتماد تارة على التجربة المباشرة، وتارة على ما تقدّمه الثقافة من تصوّرات وإدراكات وآليات اشتغال ذهني" (بندحمان، 2011، ص.170-171). وتجارب نعيمة هي التي كوّنت إيديولوجيته، التي بدورها أثّرت في ذهنه وسيطرت عليه، ويظهر ذلك في شعره من خلال تعبيره المباشر أو غير المباشر عن نفسه، فالاستعارة تعبير غير مباشر استفاد في تصويرها من مخزونه الفكري، فاستعار مفاهيم من تجربته العسكرية وأسقطها على مجالات ذهنية مجرّدة، فاستعاراته في المثال السابق مبنية على استعارة تصوّرية كبرى، ويفرّع عنها استعارات نسقية متعدّدة، وهي: الأحلام عسكر، والأوهام قادة، والشكّ قائد أو رئيس له أنصار، وآلام العيش وأوزاره هم الأنصار، وكلّ هذه الاستعارات النسقية متفاعلة ومكمّلة لبعضها، وتُعطي صورة كاملة موّحدة لما يدور في ذهن الشاعر. وقد استطاع نعيمة أن يعبّر عن نفسه وعمّا يدور في داخله باستخدام عناصر واستراتيجيات حربية خاضها في حياته وتأثّر بها، وأصبحت جزءًا من مخزونه الثقافي واللغوي؛ إذ يستخدم هذه المفاهيم الحربية في غير مجالها الحرفي المعجمي، ويمكن الوصول إلى الدلالة المقصودة من خلال السياق العام، فالاستعارة لا يمكن فهمها والوصول إلى معناها الضمني من خلال المعاني الحرفية الحقيقية لمفرداتها، وإنّما هي عملية عقلية ينظّمها العقل وتعتمد على التركيب والتلفيق، "وهو

الجمع بين صورتين بسيطتين؛ لإيجاد صورة ثالثة [...]، أمّا في مجال التصديقات فهو عملية التركيب بين قضيتين؛ للوصول إلى نتيجة جديدة. فعندما ينال العقل مفاهيم تصوّرية بسيطة أو قضايا بسيطة؛ يقوم الذهن بفاعلية عقلية بالتركيب بين هذه القضايا" (الحسني، 2016، ص.51). واستطاع نعيمة في الصورة الاستعارية السابقة - من خلال الجمع بين صورتين في كلّ استعارة- أن يخرج بمفهوم جديد أو صورة ثالثة، ففي الاستعارة الأولى الأحلام هي الصورة الأولى جمعها مع العسكر، وهي الصورة الثانية؛ فكوّنت صورة جديدة مفادها أنّ أحلامه كثيرة ولكنها منقادة لا تتحكّم في حياته، ثمّ تأتي الاستعارة الثانية لتكمل الأولى، وتتكوّن من الأوهام التي تمثّل الصورة الأولى، والقائد الذي يمثّل الصورة الثانية؛ فكوّنت الصورتان صورة ثالثة مفادها أنّ الأوهام تتحكّم فيه، وهي التي توجّه أحلامه، أمّا الاستعارة الثالثة فمكوّنة من عناصر متعدّدة، حيث تتكوّن من عنصرين هما: الشكّ وآلام العيش، ويمثّلان الصورة الأولى، ويمثّل الرئيس وأنصاره الصورة الثانية، وقد أدّى التفاعل بين هاتين الصورتين إلى تكوّن صورة جديدة مفادها قوّة الشكّ وحضوره الطاغي في ذهن الشاعر، وهكذا مع الاستعارات الأخرى في القصيدة، نستنتج من كلّ هذه الاستعارات في تفاعلها مع بعضها مفهومًا أو دلالة واحدة، وهي أنّ أنشطته الذهنية تتصارع في داخله، وهي متّصلة ببعضها، ويسيطر عليها الوهم والشكّ. وإذا كان نعيمة في القصيدة السابقة يسقط الحرب وأدواتها وعناصرها على الأعمال والمظاهر الذهنية المجرّدة؛ فإنّه في قصائد أخرى يسقطها على ما هو حسّي في الحياة مثل: أعضاء جسم الإنسان، ومن ذلك ما جاء في قصيدة (ابتهالات)، إذ يقول:

فليكن سيفًا لساني حدُّهُ
في سبيل الحق ماضٍ لا يهاب
لا يكفُّ الضرب حتّى ضدّه
ينثني عن غيّه نحو الصواب (نعيمة، 2011، ص.35).

يدعو نعيمة ربّه في هذه القصيدة أن يكون لسانه صادقًا لا يخاف من قول الحق؛ لكنه لم يعبّر بأسلوب مباشر، إنّما لجأ إلى الاستعارة، فبنى أنسقة تصوّرية مستمدّة من تجاربه الفيزيائية في الحرب، وكما ذُكر سابقًا فـ"الأنسقة التصوّرية للثقافات المتنوّعة تتوقّف على البيئات الفيزيائية التي تترعرع فيها" (لايكوف وجونسن، 2009، ص.151). فالحياة عند نعيمة حرب، وهو جندي يحارب بأسلحته، ولذلك أسقط أداة من أدوات الحرب -وهي السيف- على عضو من جسم الإنسان -وهو اللسان- ثمّ أخذ يسقط صفات السيف على اللسان، وهي: الحدّة والقطع والضرب، في صورة استعارية متكاملة، ومن خلال دمجه بين المجالين، المجال المصدر (الحرب) والمجال الهدف (الحياة)، استطعنا الوصول إلى المعنى المقصود؛ وهو أن يكون لسانه صادقًا يفصل بين الحق والباطل، ولا يتوقّف عن نهي الناس والردّ على الأعداء، فهو يحارب في هذه الحياة للدفاع عن الحق. ويُشير اللسان أيضًا إلى الخطاب، فهو قوّة معنوية يمتلكها الإنسان، فالإنسان يحارب بلسانه كما يحارب بسيفه.

كما تتبيّن في شعر نعيمة استعارات تتفرّع من الاستعارة التصوّرية الكبرى (الحياة حرب)، كما في قصيدة (الطريق)، حيث يقول:

نحن يا ابني عسكرٌ تاه في قفرٍ سحيقْ
نرغب العَودَ ولا نذكر من أين الطريقْ
فانتشرنا في جهات القفر نستجلي الأثرْ
نسأل الشمس عن الدرب ونستفتي الحجرْ
وسنبقى نفحص الآثار من هذا وذاكْ
ريثما ندرك أنّ الدرب فينا لا هناكْ (نعيمة، 2011، ص.44).

بنى نعيمة هذه القصيدة التي تعبّر عن معاناة الإنسان في حياته، من خلال لجوئه إلى المجال الحربي فاستخدم معاناة العسكر التائه للتعبير عن ذلك، فالاستعارات في هذه القصيدة نسقية، تتفرع من الاستعارة التصوّرية الكبرى (الحياة حرب)، حيث يبدأ بالاستعارة الأولى -وهي الإنسان عسكر- ثمّ يلحقها باستعارات تؤكّدها وتتفاعل معها: (تاه في قفر سحيق، وانتشر في جهات متعدّدة، ويستجلي الأثر، ويفحص الآثار)؛ فكلّ هذه الاستعارات مرتبطة ببعضها، وقد أسقط الأعمال التي يقوم بها العسكر التائه في الصحراء على الإنسان التائه في حياته الذي يبحث عن طريق الخلاص، فنعيمة عانى في حياته وعاش معاناة العسكر؛ ولذا استعان بتجربته الفيزيائية الحية في الحرب، وأسقطها على تجربته الحسّية والذهنية في الحياة بكاملها. وتجربة الشاعر الحياتية جعلته ينظر إلى الحياة وكأنّها معركة؛ فأخذ يصوّر نفسه والكون من حوله من خلال هذه التجربة، فالشعراء يتّخذون من "التجربة الحية آليّة رئيسة من آليات الفهم والتفهّم، ومصدرًا أنموذجيًّا من مصادر تشكيل الاستعارة وإنتاج الدلالة وتجسيد المتصوّرات الذهنية، وتحويلها إلى حقائق ملموسة ووقائع فيزيائية معيشة، وكأنّ التجربة تحيل عندهم على أفق خاص من التوقّعات، وعلى افتراضات قاهرة سابقة يحيون من خلالها ويتعاملون مع الواقع بمقتضاها" (الحلواني، 2009، ص.84). لجأ نعيمة إلى بنينة تصوّر تيه الإنسان في الحياة بواسطة تصوّر آخر، هو تيه العسكر في الصحراء؛ ويدلّ هذا على أنّ هناك ترابطات نسقية بين التصوّرين؛ على الرغم من اختلاف مجالهما. وقد لجأ إلى ذلك لأن التصوّر الأوّل أقلّ وضوحًا من التصوّر الثاني، فالحرب وأفرادها وأدواتها واستراتيجياتها وخططها ومساراتها أكثر وضوحًا من حياة الإنسان عامّة وعواطفه ومصيره فيها، وغيرها من الأمور التي تجعل الإنسان يشعر بالتيه. والشاعر في هذه القصيدة عبّر عن حياته ولكن بصورة غير مباشرة، فهو لا يقصد العسكر في ذاتهم، وإنّما يقصد ذاته وشعوره في هذه الحياة؛ فشعر نعيمة عامّة تعبير عن ذاته، وقد وصف الشعر في كتابه (الغربال) بقوله: "هو لغة النفس، والشاعر هو ترجمان النفس" (نعيمة، 2021، ص.113). ونعيمة في قصائده عبر عن نفسه من خلال اللغة والمفاهيم المخزّنة في ذهنه والمكتسبة من تجاربه. أمّا في قصيدة (التائه)، فقد تفاعل نعيمة مع الطبيعة الحية

من حوله وجسّدها باستخدام أدوات المحارب؛ للتعبير عن حيرة الوجود وعن التيه في البحث عن الحقيقة، حيث يقول:

أسير في طريقي في مهمهٍ سحيقِ
ووحدتي رفيقي ووجهتي الفضـا
مطيّتي التـــرابُ وخوذتي السحابُ
ودرعي السـرابُ ورائـــدي القضـا
تسوقني الثواني في موكب الزمانِ
ولست أدري شاني في معرض الورى (نعيمة، 2011، ص.50).

عُرف نعيمة - وشعراء المهجر عامة- بتفاعلهم مع الطبيعة ولجوئهم إليها في كتاباتهم الأدبية، وهذه الأبيات تمثّل تفاعل نعيمة مع الطبيعة واحتمائه بها وبحثه عن حقيقة الوجود من خلالها، وقد عبّر عن ذلك باستخدام المجال الحربي فأسقط أدوات المحارب التي تساعده على البحث على مظاهر الطبيعة، فالسحاب خـوذة، والسـراب درع، والقـضاء هـو الـرائـد؛ وهـذا دليل على أنه كان يرى العالم من حوله بعين نعيمة الجندي المقاتل المحارب، حيث إننا نفهم نعيمة وندرك مقاصده من خلال المجالات المتعدّدة المكتسبة من تجربته، التي يسقطها على نفسه والعالم من حوله، "فلا نحتكم في الاستعارة إلى معيار الصدق، وإنّما إلى معيار النجاعة العملية، وما يستتبع ذلك من إدراكات واستنتاجات" (لحويدق، 2015، ص.267). وكلّ الدلالات والمعاني السابقة التي وصلنا إليها هي استنتاجات، وقـد استطعنا الوصول إليها من خلال الربط بين مجالين يلجأ الشاعر إليهما لبناء الاستعارة. أمّا المعنى الحرفي فغير صادق وغير منطقي، فالسحاب لا يمكن ارتـداؤه ولا يُوضع على الرأس، وكذلك السراب، أمّا القضاء فقد شخّصه وأعطاه صفة الرائد، وهو شيء معنوي مجرّد؛ فمن خلال هذا التداخل والدمج بين المجالين -المصدر والهدف- استطعنا الوصول إلى القصد الذي أراده الشاعر؛ وهو الحيرة والتيه في رحلة بحثه عن الحقيقة. ونقف أخيرًا مع استعارة من قصيدة (أخي)، هذه القصيدة التي تصف الوضع في وطن الشاعر بعد الحرب، وكيف أثّرت الحرب في نفسه؛ نظرًا للخسائر المادية والبشرية التي ولّدتها، فالاستعارة في هذه القصيدة مختلفة عمّا سبقها من استعارات؛ لأنّ المجال المصدر والمجال الهدف -أو كما يعبّر عنه بالمستعار والمستعار له- يلتقيان في مجال مشترك متعلّق بالحرب مباشرة وهو الدمار بسبب الحرب، يقول:

أخي، إن عاد يحرث أرضَهُ الفلاحُ أو يزرعْ
ويبني بعد طـولِ الهجـرِ كوخًا هدّه المدفـع
فـقـد جـفّـت سواقـيـنـا وهدّ الـذلُّ مأوانا
ولم يترك لنا الأعـداءُ غرسًـا فـي أراضينا
سوى أجياف موتانا (نعيمة، 2011، ص.13).

يعبّر الشاعر هنا عن موقفه تجاه الأعـداء الذين دمّـروا وطنه وأجبروه على الرحيل، بل تتّسع الدلالة لتشمل كلّ الأوطـان المتضرّرة من الحروب؛ فاستخدم أسلوب الاستعارة على مدار القصيدة للتعبير عن ذلك، بالإضافة إلى استخدامه لأسلوب النداء وتكراره للمنادى (أخي) لخطاب المتلقّي -وهو نوع من الاسـتـعـارة- حيث يـرى نعيمة أنّ كـلّ متلقٍ لخطابه هو أخ له يشترك معه في إنسانيته ومشاعره وحياته ومصيره المحتوم، خاصّة في ظلّ انتشار الحروب بالعالم في الفترة الزمنية التي كُتبت فيها هذه القصيدة، وكأنّه يريد من هذه الاستعارة التذكير بالإنسانية المشتركة والمصير المشترك جراء هذه الحروب، ثمّ تأتي استعارات أخرى بعد ذلك لتؤكّد هذا المعنى: (جفّت سواقينا- هدّ الـذلّ مأوانا- الغرس أجياف قتلى الحرب)، حيث استخدم (نا) الدالة على الفاعلين في هذه الاستعارات؛ ليؤكّد اشتراك جميع أطـراف الخطاب في هذه المأساة الإنسانية؛ وهي الشعور بفقدان الوطن وليس الأرض فقط، حيث يلجأ إلى ما هو حسّي للتعبير عمّا هو مجرّد. ومن الاستعارات في هذه القصيدة، التي يمكن إدراجها ضمن الاستعارات النسقية للحرب استعارة (الغرس أجياف قتلى الحرب)، فالشاعر يريد أن يصف الدّمار المادّي والنفسي الذي خلّفته الحرب؛ لذا عبّر عن ذلك من خلال هذه الاستعارة التي تقوم على أسلوب الاستثناء، حيث لم يُبقِ العدو غرسًا في الوطن سوى جثث القتلى، والمعنى هنا مجازي، حيث أعطى الشاعر جثث القتلى خصائص النبات، التي من أهمّها الثبات والتجذّر، فجثث القتلى الشهداء باقية لا يمكن اقتلاعها أو نسيانها، فهي الأثر الوحيد المتبقّي من الوطن. وجاءت الاستعارات الأخرى في هذه القصيدة لتؤكّد هذا الدمار الحاصل، فالذلّ سلاح يهدّ بيت الفلّاح، وسبل العيش الجسدية والنفسية سواقٍ جافّة، ويمزج الشاعر في هذه الاستعارات الحسّي بالمجرّد؛ للإشارة إلى أنّ للحرب ضررين: ضرر نفسي يتمثّل في الذلّ والبُعد عن الوطن، وضرر حسّي يتمثّل في هدم الأعداء لمنازل الضعفاء. إنه يريد الوصول إلى فكرة إيديولوجية متأصّلة في العقل الجمعي المشترك لكلّ من عانى ويلات الحرب والتهجير. من الأمثلة السابقة؛ يتبيّن أنّ نعيمة استطاع وصف أفكاره ومشاعره وتجاربه التي تنتمي إلى مجالات متعدّدة من خلال مجال واحد هو مجال الحرب، كما أوصل أفكاره إلى المتلقّي عبر إسقاط مجال على مجال آخر، واستطاع المتلقي إدراك القصد بالوقوف على هذا المجال الهدف المشترك في هذه الاستعارات، فكلّ هذه الاستعارات تتفرّع من استعارة تصوّرية كبرى تعكس بقوّة قـدرة الشاعر على "التحكّم في أنشطته الفكرية وفق خطّة نظامية متماسكة، تجمع بين ما هو ذهني وما هو حسّي، وتستدعي اقتضاءً تصوّريًا توليديًا تتناسل منه الاستعارات التدميرية التي تستقطبها الاستعارة التصوّرية الأم" (الحلواني، 2009، ص.88). فالاستعارة التصوّرية الأم لكلّ الاستعارات التي حُلّلت سابقًا هي (الحياة حرب).

2.2. الدين:

نشأ نعيمة نشأة دينية مسيحية، فقد عاش في الناصرة، ثمّ سافر إلى روسيا ليلتحق بـ(السمنار الروحي) -كما أسماها في كتابه (سبعون)- وهي "مدرسة ثانوية، أو هي فوق الثانوية بقليل يمتدّ برنامجها لستّ سنوات، الأربع الأولى مكرّسة للدروس العلمانية وبعض المواد الدينية، والاثنتان الأخيرتان للطقوس

والعقائد الكنسية"(نعيمة، 2017، ص.253). كما ذكر نعيمة أنّ والده كان يحبّ الكنيسة ويحبّ الأتقياء من رجال الدين (نعيمة، 2017، ص.94). وقد ارتبط نعيمة بمؤسسات دينية في صغره، وعاش مع رجال الدين وأخذ منهم الكثير؛ فأثّرت هذه التجارب في عقله الباطن الموجّه له، ويرى لايكوف وجونسن أنّ مجالات التجربة المختلفة كلّ مبنيٌّ داخل تجربتنا، وذكرا أنّ أنواع التجربة ناتجة من عدّة أمور، منها: "تفاعلاتنا مع بشر آخرين داخل ثقافتنا (انطلاقًا من المؤسسات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والدينية)" (لايكوف وجونسن، 2009، ص.129). وكان للدين المسيحي أثر كبير في مخزون نعيمة الفكري والثقافي، وظهر هذا الأثر في كتاباته الأدبية، وطريقة تعبيره عن نفسه وعن الحياة من حوله، ففي شعره الكثير من الإشارات الدينية والروحية، فالدين عنده مرتبط بالجانب الروحي؛ ممّا جعله ينظر إلى مظاهر الكون والطبيعة بنظرة العابد المبتهل، الذي يرى الله متجسّدًا في الكون من حوله؛ وبذلك أخذت استعاراته التصوّرية الكبرى المتعلّقة بالدين عدّة مسارات، أهمّها: أوّلًا: مظاهر الطبيعة والحياة عابد مبتهل، ثانيًا: مظاهر الطبيعة والحياة إله متجسّد، وثالثًا: الروح الداخلية للإنسان نار. ومن الاستعارات المتفرّعة عن الاستعارة التصوّرية الكبرى (مظاهر الطبيعة والحياة عابد مبتهل)، التي تظهر فيها ثقافته الدينية وإيمانه بالأنبياء والرُّسل، قوله في قصيدة (من أنت يا نفسي):

إن رأيتِ الفجرَ يمشي خلسةً بين النجومْ
ويوشي جبّة الليل المولّي بالرسوم
يسمع الفجر ابتهالًا صاعدًا منكِ إليهْ
وتخرّي كنبيّ هبط الوحيُ عليه
بخشوعٍ جاثيَه.
هل من الفجرِ انبثقتِ؟ (نعيمة، 2011، ص.18).

يخاطب نعيمة نفسه في هذه القصيدة، وقد اختار النفس دون غيرها؛ لأنّها تمثّل الجانب الروحي للإنسان، وجعلها تتفاعل مع الطبيعة من حولها، وللتعبير عن ذلك استخدم عدّة استعارات مركّبة ومرتبطة ببعضها، فلا يمكن فهم الاستعارة فهمًا كاملًا إلّا من خلال ربطها بالاستعارات الأخرى والاستعارة الكبرى المتفرّعة عنها. وهذا البناء العنقودي للاستعارات هو ما تحدّث عنه لايكوف وجونسن، فـ"الاستعارات الأوّلية أو القاعدية تُشكّل الاستعارات المركّبة، التي يمكن أن تجتمع في نصّ واحد، وتقدّم فهمًا مغايرًا لما تقدّمه الاستعارة المفردة، ويُطلق على هذه القراءةِ القراءةُ الكلّية التي تهتم بالبنية الاستعارية الكبرى" (القلفاط، 2012، ص.320). ونعيمة في هذه القصيدة يجسّد أوّلًا مظاهر الطبيعة من خلال عدّة استعارات، حيث أسقط صفات الإنسان على الفجر (يمشي ويوشي ويسمع)، ثمّ تتفاعل النفس مع الفجر تفاعل العابد مع ربّه، فتبتهل النفس وتصعد ابتهالاتها إلى الفجر، الذي بدوره يسمعها فهو يمثّل الرّب؛ وهنا استعارة أخرى متفاعلة مع السابقة، وينتج عن هذ التفاعل بين النفس والفجر أن تخشع النفس وتجثو وكأنّها نبي قد هبط عليه الوحي، وهكذا يتضح أن نعيمة يستمد وصفه للنفس من مخزونه الثقافي الديني. وهنا تظهر إيديولوجيته التي تؤمن بالأنبياء والوحي، حيث أخذ يسقط أفكاره المستمدّة من المجال الديني على مجالات أخرى؛ إذ يستعين بها لإيضاح فكرة أو إحساس أو عاطفة، إضافة إلى حضور الربّ أو الإله في الكثير من الاستعارات التي تعبّر عن الجانب الروحي، وهذا دليل على الإيمان بوجوده.

ومن القصائد التي استعان فيها نعيمة بمفاهيم دينية وأسقطها على مجالات أخرى، قوله في قصيدة (ابتهالات):

فإذا ما راح فكري عبثًا
في صحارى الشكّ يستجلي البقاء
مرّ منهوكًا بقلبي فجثا
تائبًا يمتصّ من قلبي الرجاء
وإذا ما أملي يومًا مشى
تائهًا في مهمّة العيش السحيقْ،
عاد لمّا كاد يقضي عطشًا
يحتسي الإيمان من قلبي الرقيق (نعيمة، 2011، ص.36-37).

استخدم نعيمة هنا المفاهيم الدينية (التوبة والإيمان)، وأسقطها على مفاهيم معنوية مجرّدة، حيث بدأ باستعارة الفكر يجثو تائبًا، فالفكر عمل ذهني مجرّد مرتبط بالإنسان، والتوبة أيضًا عمل معنوي مجرّد؛ ولكن يصحبها بعض الأعمال الحسّية مثل: الجثو الذي استعان به الشاعر ليشخّص الفكر ويجسّده؛ إذ أسقط التوبة وخصّها بعمل حسّي (الجثو) -وهو عمل إنساني يتوجّه به العبد إلى الربّ أو الإله- على خضوع الفكر للقلب، وأتبعها باستعارة تشخيصية ثانية متفاعلة معها، حيث جعل الفكر يمتصّ الرجاء من القلب، فالفكر والرجاء أعمال معنوية مجرّدة أسقط عليها صفات الإنسان؛ لكي يصف حاله ويصوّر الصراع في داخله. ويكمل نعيمة في هذه القصيدة وصفه لذاته وللأعمال الذهنية المجرّدة التي يقوم بها الإنسان، ويشعر بها من خلال استعارات أخرى، فيشخّص الأمل ويسقط عليه صفة من صفات الإنسان وهي الشرب، حيث يقول واصفًا إياه: (يحتسي) فهو يحتسي الإيمان من قلب الشاعر؛ وهنا استعارة أخرى تولّدت عن الأولى، إذ جسّد الإيمان -وهو عمل معنوي مجرّد- وجعله مادّة تُشرب أو تُحتسى؛ ليبيّن أنّ الإيمان غذاء للروح. وتدلّ هذه الاستعارات على حضور الإيمان في ذهن الشاعر، كما تدلّ على اعتقاده أنّ الإيمان هو الذي يغذّي روح الإنسان وأفكاره وأعماله الذهنية المجرّدة والحسّية، وقد استطاع تحقيق ذلك من خلال الاستعارات التي أنتجت معنى جديدًا مغايرًا، فالاستعارات "وسائل مفهومية للإدراك، أو لخلق الواقع، وليست مجرّد وصف له؛ ذلك أنّ المعنى الاستعاري نتاج عملية بنائية تُسهم الذات في إنجازها ضمن صيرورة دينامية وتفاعلية متحرّرة من سلطة المعنى الثابت والمتعالي على التحوّلات السياقية، وهي بهذا المعنى تكتسب خصيصتها الإبداعية ووظيفتها المعرفية الملازمتين لكلّ استعارة حيّة" (لحويدق، 2015، ص.190-191). وقد أسهمت الاستعارات في هذه القصيدة من خلال تفاعلها مع بعضها، وتفاعلها مع

السياق في إدراك الجانب الداخلي الخفي للشاعر، الذي يصعب التعبير عنه بصورة مباشرة. كما أنّ هذه القصيدة (ابتهالات) يظهر فيها البُعد الإيديولوجي الديني من خلال الدعاء والتوجّه بالخطاب إلى الربّ، وكلّ ذلك باستخدام استعارات متعدّدة مترابطة ومتفرّعة عن استعارة تصوّرية كبرى هي (مظاهر الطبيعة والحياة إله متجسّد)، حيث قسّم نعيمة هذه القصيدة إلى عدّة أجزاء، يبدأ كلّ جزء منها بدعاء مجازي استعاري لحاسّة من حواس الإنسان أو صفة فيه (النظر والسمع والكلام والإيمان)؛ بأن تشعر هذه العناصر بوجود الله في كلّ مظاهر الحياة من حولها المادية والمجرّدة، ويدعو أن يرى الله في كلّ المخلوقات من حوله، فيقول:

كحّل اللهمّ عيني
بشعاعٍ من ضياك
كي تراك
في جميع الخلق: في دود القبورْ
في نسور الجوّ، في موج البحار... (نعيمة، 2011، ص.33).

يدعو نعيمة أن يرى ربّه؛ لكن ذلك لا يمكن أن يتحقّق في الواقع بصورة حسّية؛ لأنّ الإله غير موجود في مجال الرؤية الحسّية، فلجأ إلى نسق محسوس يتناسب مع الرؤية يتمثّل في المخلوقات (الدود والنسور والموج...)، وأسقطه على الإله، كما أنه بدأ دعاءه بإسقاط الشعاع الإلهي على كحل العين، وهو هنا يدعو في صورة مجازية أن يمدّه الله بشعاع من عنده يساعده على رؤيته في كلّ المخلوقات من حوله، والدلالة المقصودة هي رغبته في التمسّك بالإيمان بالله ووجوده، والإيمان بوحدانية الحياة والوجود. ثمّ يكمل القصيدة مستخدمًا الأسلوب الاستعاري ذاته، ولكن مع تغيير الحاسّة أو الصفّة، فينتقل إلى السمع ويدعو ربّه أن يفتح أذنه لتسمع نداءه في أصوات الطبيعة من حوله (ثغاء الشاة- زئير الأسود- نوح الحمام...)، ثمّ ينتقل إلى الكلام أو القول ويدعو ربّه أن يجعل لسانه صادقًا، وقد شخّص اللسان بأن جعل له شاهدين صادقين، ثمّ ينتقل إلى قلبه ويدعو ربّه أن يملأ قلبه بالإيمان مستخدمًا أيضًا المجال الحسّي، فيدعو أن يكون قلبه واحة: ماؤها الإيمان، وغرسها الرجاء والحب والصبر، ويستخدم في كل هذه الأدعية أسلوب الاستعارة بالاستعانة بالمجالات الحسّية وإسقاطها على مجالات مجرّدة تتعلّق بإيمان الشاعر واعتقاداته وأفكاره.

وقد استخدم الشاعر مفاهيم جزئية حسّية ليولّد مفاهيم كلّية عقلية من خلال الاستعارة، وكما ذُكر سابقًا فالاستعارة عملية عقلية، حيث يقوم العقل بمهام تتناسب وأهميّته الإبستمولوجية، التي منها: "صياغة المفاهيم الكليّة؛ وتعني أن يقوم العقل بتجريد الجزئيات التي يدركها الحسّ من خصوصيّاتها وانتزاع الجانب المشترك منها، فالذهن -في النهاية- قادر على تعرية المفاهيم الحسّية من خواصّها؛ أي تجريدها مما من شأنه أن يشخّصها ويميّزها، وبإحداث هذا التجريد أو الفصل يولد من المفاهيم الجزئية الحسّية مفاهيم كلّية عقلية" (الحسني، 2016، ص.51). وعندما دعا الشاعر ربّه أن تكون عينه مكحّلة بالشعاع، أو أن يكون للسانه شاهدان، أو أن يكون قلبه واحة؛ فقد استعان بهذه المفاهيم الجزئية الحسّية وجرّدها من الكثير من خواصّها التي لا تتناسب مع المعنى المقصود؛ ليولّد معنى عقليًّا جديدًا مغايرًا. وتظهر في هذه القصيدة فلسفة نعيمة الدينية المؤمنة بالله، وبوحدانية الحياة والوجود، وقد عبّر عن فلسفته بصور استعارية مجازية تحمل معنيين: معنى حرفي غير مقصود لا يمكن تحقيقه في الواقع، وهو رؤية الله أو سماع ندائه. ومعنى خفي مقصود يمكن إدراكه من خلال السياق العام؛ وهو الإيمان بأنّ كلّ ما نراه في هذا الكون وكلّ ما نسمعه متعلّق بالله، ففلسفته الدينية تقوم على الإيمان بوجود الله والتقرّب إليه من خلال مخلوقاته، ودعّم هذا المعنى عندما أسقط الحسّي (الواحة والماء والغرس) على المعنوي المجرّد (الإيمان والرجاء والحب والصبر)؛ ليولّد دلالة خفية مفادها قوّة الإيمان وأهميته، فهو مصدر يغذّي الأعمال الأخرى من رجاء وحب وصبر. وهذا الانسجام بين المجالين -المصدر والهدف- في الاستعارة المبنية على التفاعل؛ جعلنا نستطيع تقدير المعنى الخفي المقصود للاستعارة الذي أنتجه السياق. كما نجد في الاستعارات في شعر نعيمة إشارات إلى الجنّة والنار؛ مما يدلّ على فلسفته الدينية المؤمنة بالثواب والعقاب، حيث يعبّر في قصيدة (لو تدرك الأشواك) عن إيمانه بالثواب والعقاب، من خلال إشارته إلى حامل الإنجيل الذي يدعو إلى نبذ المعاصي لما يترتّب عليها من عقاب، ثمّ يشير من خلال أسلوب الاستعارة إلى الجنّة والجحيم والضلال، فيقول ردّاً على المبشّر صاحب الإنجيل:

إمّا صَمَمْتُ الأذنَ عنك فلا
تغضب ودعني في ضلالي أهيمْ
إذ لي فؤادٌ قد حوى جنّةٌ
والله أدرى كم حوى من جحيم
فاكرز، ودع قلبي وأدرانَه (نعيمة، 2011، ص.32).

يجسّد نعيمة في هذه القصيدة شخصية تقدّم له النصح (صاحب الإنجيل)، وهو رمز للقديس أو النبي الذي ينهى الناس عن المعاصي ويرشدهم إلى الصلاح، ففكرة القصيدة تدلّ على تأثير الدين في فكر نعيمة وذهنه، وحضوره في ثقافته ومخزونه الفكري الإيديولوجي، والهدف من هذه القصيدة التعبير عن نفسه ومشاعره الداخلية؛ لكنه استخدم هذا الحوار الفكري الذي يظهر إيديولوجيته الدينية للتعبير عن ذلك بطريقة غير مباشرة. وقد ردّ نعيمة على (صاحب الإنجيل)، بقوله: (دعني في ضلالي أهيم)، وهو ردّ صريح بعدم رغبته في الأخذ بالنصيحة، ثمّ تأتي الاستعارة لتكمل المعنى عندما أشار إلى فؤاده -وهو شيء معنوي مجرّد- وجعله يحوي ضدّين (جنّة وجحيم) -وهما حسّيان- فالجنّة أسقطها على الاستقامة والاستقرار والصلاح؛ وهذا دليل على إيمانه بأنّ الطريق المستقيم يقوده إلى الجنّة والنعيم والسعادة، ثمّ في استعارة أخرى فيها مفارقة للاستعارة الأولى، يسقط الجحيم على الضلال والتيه، حيث يحوي قلبه جحيمًا؛ ويدلّ هذا على إيمانه أنّ الضلال يقوده إلى الجحيم والتعب،

وتدلّ هذه المفارقة بين الاستعارتين على إيديولوجية نعيمة التي تؤمن بالثواب والعقاب، وبأنّ ما في داخل الإنسان من صراع وتيه وضلال لا يعلمه إلّا الله. واستعارات النار كثيرة في شعر نعيمة، خاصة التي يظهر فيها فكره الديني، فالنار والجحيم من المفاهيم المرتبطة بالدين عامّة؛ ولذلك تُستخدمان للتعبير عن الجانب الروحي والديني، فالنسق التصوّري للدين المخزّن في أذهاننا مرتبط غالبًا بالعقاب والنار؛ ومن ثمّ سيظهر هذا النسق في طريقة تعبيرنا، وبما "أنّ التواصل مؤسس على نفس النسق التصوّري الذي نستعمله في تفكيرنا وأنشطتنا؛ فإنّ اللغة تعدّ مصدرًا مهمًّا للبرهنة على الكيفية التي يشتغل بها هذا النسق" (لايكوف وجونسن، 2009، ص.21). إذ يختار الشاعر اللغة الملائمة لهذا النسق التصوّري والمعبّرة عنه.

ومن الاستعارات التي تندرج ضمن النسق التصوّري التعبيري (الروح الداخلية في الإنسان نار)، قول نعيمة في قصيدة (التائه) مشيرًا إلى قوّة القدر:

بل في ضلوعي نارُ تثيرها الأقـدار
يـا ليـتـهـا تختـــارُ سـواي موقـدًا
(نعيمة، 2011، ص.51).

جعل الشاعر الأقدار أقداحًا تُثير النار المشتعلة بداخله وتغذّيها، ففي هـذه الاسـتـعـارة أسـقـط الـنـار عـلـى إحـسـاسـه الـداخـلـي بالضلال، ثمّ أسقط الأقداح على الأقدار؛ وهذا دليل على إيمانه بالقدر، إذ يرى أنّه الموجّه له، ثمّ في نهاية القصيدة يدعو ربّه أن يرزقه الإيمان بقوله:

فأبدل لظى نيراني بجمـرة الإيمـانِ (نعيمة، 2011، ص.52).

يصف الشاعر هنا مشاعر داخلية معنوية، حيث يدعو ربّه أن يمدّه بالإيمان، وقد عبّر عن ذلك بأسلوب الاستعارة، بأن جعل الإيمان جمرة، وهي تندرج ضمن الاستعارة النسقية المتكررة في شعره (الشعور الداخلي للإنسان نار)؛ إذ يصف داخله من خلال صفات النار، حيث يُعبّر عمّا في داخله من ضياع وضلال من خلال هذه الاستعارات، ويدعو ربّه أن يمدّه بالإيمان؛ على صعوبته أيضًا، فهو (جمرة حارقة)، لكنه دليله إلى الطريق المستقيم. ثمّة اعتقادات دينية أخرى يؤمن بها نعيمة، تظهر في شعره من خلال استخدام أسلوب الاستعارة التي تُحمّلها بُعدًا إيديولوجيًّا، منها الإيمان بالقضاء والقدر، فكثيرًا ما يُشير إلى قـوّة القضاء والقـدر وأنّها تتحكّم في حياة البشر، ومن القصائد التي أشار فيها إلى قـوّة القدر من خلال الاستعارة قصيدة (تخدير أفكار)، حيث يقول:

ولا تضفَري إكليل غار لشاعر
أعدّت له الأقدار إكليل أشواك (نعيمة، 2011، ص.48).

يؤمن نعيمة أنّ الأقدار تتحكّم في الناس، فهي التي حدّدت مسار حياته، فقدره -كما يظهر من خلال أشعاره- الحزن والهمّ؛ بسبب الصعوبات والأحـزان التي يواجهها في حياته، وقـد استخدم أسلوب الاستعارة للتعبير عن قوّة القدر، فبدأ أوّلًا بتشخيصه، فأسقط صفة من صفات الإنسان عليه، وهي إعداد إكليل من الأشـواك، ثم تأتي الاستعارة الثانية المرتبطة بها والمتفرّعة عنها، عندما أسقط إكليل الأشواك على ما يواجهه الشاعر من صعوبات في هذه الحياة، وقد مهّد لهذه الاستعارة باستعارة سابقة أسقط فيها إكليل الغار على الطمأنينة والسعادة، وبيّن استحالة وجودهما في حياته، حيث نهى عن عمل إكليل الغار الدال عليهما، وأكّد على وجود إكليل الأشواك الدال على الصعوبات والأحزان. ومن الاستعارات الدالة أيضاً على إيمان الشاعر بالقضاء والقدر، قوله في قصيدة (الطمأنينة):

لست أخشى العذاب لست أخشى الضرر
وحـليـفـي الـقـضـاء ورفـيـقـي الـقـــدر (نعيمة، 2011، ص.72).

أراد نعيمة هنا أن يعبّر عن طمأنينته وعدم خوفه من شيء؛ لأنّه يؤمن بالقضاء والقـدر؛ ومـن ثمّ أخـذ يكرر الاستعارتين: (حليفي القضاء، ورفيقي القـدر) في أكثر مـن مـوضـع؛ ليدلّل على ذلك، وأسقط صفات الإنسان المتعلّقة بمفهوم الترابط والصلة على القضاء والقـدر، حيث أسقط أوّلًا صفة الحليف على القضاء، وكأنّه قد تعاهد معه في السراء والضراء على ألا يؤذيه أو يفارقه، وسيحميه من مصاعب الدنيا التي هي بيد القضاء، ثمّ أسقط صفة الرفيق على القدر، وهي صفة فيها لين وقرب وعطف أكثر من الحليف، واختار هذه الصفة ليسقطها على القدر؛ لأنّه المتحكّم في الشاعر؛ وبذلك سيكون ليّنًا عطوفًا عليه، فالشاعر هنا يستمدّ قوّته من إيمانه بالقضاء والقدر.

وفي شعر نعيمة الكثير من الأفكار التي تدلّ على تربيته في بيئة مسيحية مؤمنة بالله، ففكره نتاج ثقافته وبيئته التي نشأ فيها، وقد استطعنا الوقوف على أهمّ الأفكار التي يؤمن بها نعيمة، التي تلتقي كلّها في فكرة اتّحاده بالكون وخالقه، وإيمانه بالله وبوحدانية الحياة والوجود، وهي الفكرة التي استطاع التعبير عنها باستخدام أسلوب الاستـعـارة، حيث جمع بين مجالين مختلفين ليولّد معنى جديدًا ومقصودًا.

3. الخاتمة

مـن خلال دراستـنـا للبُعد الإيديولـوجي للاسـتـعـارة في شعر ميخائيل نعيمة من وجهة نظر عرفانية؛ استطعنا الوصول إلى نتائج عديدة، أهمها:

- إنّ أبرز المصادر والعوامل المؤثّرة في ذهن ميخائيل نعيمة وفكره والمشكّلة لهويته وإيديولوجيته -ومن ثمّ استعاراته- مصدران هما: الحرب والدين، حيث يدرك الحياة من خلال تجربته في الحـرب، فقد كـان يـرى الحياة مـن حوله بعين الجندي المحارب المقاتل، وكذلك من خلال ثقافته الدينية؛ إذ كان لنشأته الدينية أثر كبير في مخزونه الفكري والثقافي.
- الاستعارة عملية ذهنية فكرية، فهناك نسقية تحكم التصوّر الاستعاري في شعر ميخائيل نعيمة، وهذه الاستعارات مثبتة في نسق الشاعر التصوّري، وقد استطاع عبرها فهم ذاته والكون من حوله، فهناك تنظيم عرفاني للاستعارات في شعره.
- وجـود اسـتـعـارات كثيرة متفاعلة فيما بينها ومتعالقة مع بعضها؛ التي كان لها دور في الانسجام بين خطابات ميخائيل نعيمة، وقد أسهمت هذه الاستعارات من خلال

تفاعلها مع بعضها، وتفاعلها مع السياق في إدراك الجانب الداخلي الخفي للشاعر. هذا بالإضافة إلى أنّ الانسجام بين مجالي الاستعارة: المصدر والهدف، والمبني على التفاعل؛ جعلنا نقدّر المعنى الخفي المقصود للاستعارة الذي أنتجه السياق، حيث يمكن تفسير الاستعارات وتأويلها من خلال رصد أوجه التفاعل والانسجام بين مجالات متعدّدة.

- تستند الاستعارة التصوّرية في شعر ميخائيل نعيمة إلى مجالات تجريبية، وأخرى أنطولوجية تحوّل المجرّد إلى حسّي؛ إذ يبني استعاراته اعتمادًا على عناصر واستراتيجيات حربية حسّية خاضها في حياته وتأثّر بها؛ فأصبحت جزءًا من مخزونه الثقافي واللغوي، ويلجأ نعيمة غالبًا إلى هذه المفاهيم الحربية الحسّية للتعبير عن مفاهيم ذهنية مجرّدة، فبعض المظاهر والأنشطة البشرية لا يمكن فهمها بشكل مباشر؛ ومن ثم يلجأ الشاعر إلى المجالات المحسوسة ويستعين بها لإيصال ما لا يمكن فهمه بشكل مباشر، حيث يلجأ إلى الاستعارة لبنينة تصورات مبهمة غير واضحة عن طريق تصورات أكثر وضوحًا استمدّها من تجربته الحياتية، كما استخدم مفاهيم جزئية حسّية ليولّد مفاهيم كلّية عقلية من خلال أسلوب الاستعارة.
- نجاعة المنهج العرفاني وملاءمته لدراسة الاستعارة، فالاستعارة نمط تفكير يربط بين ركنين أو مجالين مختلفين، مستندًا إلى ثقافة الشاعر وتجاربه التي عاشها وكذلك طريقة تفكيره، وقد ساعدت الاستعارة في الكشف عن التصوّرات المعرفية المختزنة في ذهن الشاعر ميخائيل نعيمة. فالاستعارة ليست آلية جمالية فنّية فحسب؛ بل هي وسيلة للتعبير والإفهام، تحمل أبعادًا إيديولوجية تمثّل ذات الشاعر وفكره وهويّته ورسالته في الحياة.

4. التوصيات

- دراسة الاستعارات في شعر ميخائيل نعيمة وفق نظرية الفضاءات الذهنية.
- دراسة الاستعارات المستمدّة من فضاء الطبيعة وفضاء النفس في شعر ميخائيل نعيمة؛ لحضورهما الطاغي في شعره.
- دراسة البعد الأنطولوجي للاستعارات في شعر ميخائيل نعيمة.

نبذة عن الباحثة

نورة أحمد الحملي

أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الملك فيصل. قامت بنشر كتاب بعنوان الحوار في الشعر المهجري الشمالي: مقاربة تداولية عام 2021، ولها أكثر من بحث منشور في مجلات عربية وعالمية.

Nalhmeli@kfu.edu.sa

المراجع

المراجع العربية

بندحمان، جمال. (2011). *الأنساق الذهنية في الخطاب الشعري: التشعّب والانسجام*. رؤية للنشر والتوزيع.

الجبوري، كامل. (2002). *معجم الشعراء من العصر الجاهلي حتّى سنة 2002*. (مج.5). دار الكتب العلمية.

حاجي، الميلود. (2017). "الاستعارة في نماذج من شعر محمود درويش: مقاربة عرفانية". *مجلة فصول*، 100، 431-450.

الحسني، محمّد. (2016). *إبستمولوجيا التأويل*. دار الرافدين.

الحلواني، عامر. (2009). *المنوال المنهاجي والرهان العرفاني: الاستعارة التصوّرية في أشعار الهنليين أنموذجاً*. التسفير الفني.

ديب، وديع. (1993). *الشعر العربي في المهجر الأمريكي* (ط.2). دار العلم للملايين.

سعيد، جلال الدين. (2004). *معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية*. دار الجنوب للنشر.

عبّاس، إحسان، ونجم، محمّد. (2005). *الشعر العربي في المهجر* (ط.4). دار صادر.

عمّار، عبدالرزاق. (2014). *العرفانية وبناء المعرفة*. دار سحر للنشر.

القلفاط، المنجي. (2012). "الاستعارة في المنظورين التداولي والعرفاني". *حوليات الجامعة التونسية*، 57، 311-325.

لايكوف، جورج، وجونسن، مارك. (2009). *الاستعارات التي نحيا بها*. ترجمة: عبدالمجيد جحفة (ط.2). دار توبقال للنشر.

لحويدق، عبدالعزيز. (2015). *نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية: من أرسطو إلى لايكوف ومارك جونسن*. دار كنوز المعرفة.

نعيمة، ميخائيل. (2011). *همس الجفون* (ط.7). مؤسسة نوفل.

نعيمة، ميخائيل. (2017). *سبعون: المرحلة الأولى* (ط.12). مؤسسة نوفل.

نعيمة، ميخائيل. (2021). *الغربال* (ط.20). مؤسسة نوفل.

المراجع المرومنة

Al-Ḥalawānī, ʿĀ. (2009). *Al-minwāl Al-Minhājī wa-al-rihān al-ʿirfānī: Al-Istiʿārah Altṣwwryh fī ashʿār Al-Hudhaylīyīn unmūdhajan*. Al-Tasfīr Al-Fannī.

Al-Ḥasanī, M. (2016). *Ibistimūlūjiyā Al-taʾwīl*. Dār al-Rāfidayn.

Al-Jubūrī, K. (2002). *Muʿjam Al-shuʿarāʾ min Al-ʿaṣr Al-Jāhilī ḥttá sanat 2002*. Majj.5. Dār Al-Kutub Al-ʿIlmīyah.

Al-Qalfāṭ, A. (2012). "Al-Istiʿārah fī al-manẓūrayn Altdāwly wālʿrfāny". *Ḥawlīyāt Al-Jāmiʿah al-Tūnisīyah*, 57, 311-325.

Bindaḥmān, J. (2011). *Al-ansāq Al-dhihnīyah fī Al-khiṭāb al-shiʿrī: Altsh"b wa-al-insijām*. Ruʾyah lil-Nashr wa-al-Tawzīʿ.

Dīb, W.(1993). *Al-shiʿr Al-ʿArabī fī al-mahjar Al-Amrīkī* (2nd ed.). Dār Al-ʿIlm lil-Malāyīn.

Ḥājjī, A. (2017). "Al-Isti'ārah fī namādhij min shi'r Maḥmūd Darwīsh: muqārabah 'irfānīyah". *Majallat Fuṣūl*, 100, 431-450.

'Abbās, I. (2005). *Al-shi'r Al-'Arabī fī Al-mahjar* (4th ed.). Dār Ṣādir.

'Mmār, 'Abd-al-Razzāq. (2014). *Al-'irfānīyah wa-binā' Al-Ma'rifah*. Dār Saḥar lil-Nashr.

Lāykwf, J. (2009). *Al-Isti'ārāt allatī Naḥyā bi-hā* (2nd ed.). Tarjamat: 'Abd-al-Majīd Jaḥfah. Dār Tūbqāl lil-Nashr.

Lḥwydq, 'A. (2015). *Naẓarīyāt Al-Isti'ārah fī al-balāghah Al-Gharbīyah: min Arisṭū ilá lāykwf wmārk jwnsn*. Dār Kunūz Al-Ma'rifah.

Na'īmah, M. (2011). *Hams Aljfwn* (7th ed.). Mu'assasat Nawfal.

Na'īmah, M. (2017). *Sab'ūn: Al-marḥalah al-ūlá*. (Ed.12). Mu'assasat Nawfal.

Na'īmah, M. (2021). *Al-ghurbāl* (20th ed.). Mu'assasat Nawfal.

Sa'īd, J. (2004). *Mu'jam Al-muṣṭalaḥāt wa-al-shawāhid al-falsafīyah*. Dār Al-Janūb lil-Nashr.

J
IAUHES