جامعة الأزهر
كلية اللغة العربية بأسيوط
المجلة العلمية

تشكيل القصيدة عند ميخائيل نعيمة في ديوان همس الجفون بين الفكر والفن

Mikhail Naimy's Poetic Formation In Whispers Of The Eyelids Between Thought And Art

إعداد
د/ عبدالله محمد أديب محمد شمس الدين القاوقجي
مدرس بقسم الأدب والنقد بكلية اللغة العربية فرع جامعة الأزهر بالمنوفية

(العدد الرابع والأربعون)
(الإصدار الثالث-أغسطس)
(الجزء الرابع (١٤٤٧هـ /٢٠٢٥م)

الترقيم الدولي للمجلة (ISSN) *(9083 -2536)*
رقم الإيداع بدار الكتب المصرية: ٢٠٢٧/٦٢٧١م

تشكيل القصيدة عند ميخائيل نعيمة في ديوان همس الجفون بين الفكر والفن

عبدالله محمد أديب محمد شمس الدين القاوقجي

قسم الأدب والنقد، كلية اللغة العربية فرع جامعة الأزهر بالمنوفية

البريد الإلكتروني : *abdallahshamseldien.lan@azhar.edu.eg*

الملخص

يعد ديوان "همس الجفون" لناسك الشخروب ميخائيل نعيمة تجربة تأملية آتت أكلها حين بزغت إلى نور الوجود؛ فقد كانت منارا للتجديد في زمن كثرت فيه المطالبة بالتجديد، وكانت مزيجا بين الرؤية الفكرية العميقة والتعابير الجمالية الفنية، فكان من جراء ذلك أن وجدنا تكاملا بين الفكر والفن في أسلوب جديد تشكلت به القصيدة لديه، وهو بذلك يظهر قيمة الشعر في تقديم الموضوعات الفلسفية التي تأخذ بعقول المتلقين إلى طريق إدراك الكون والحياة، مدركين تأثيرات الرؤية الفلسفية في مسارات الفن الشعري، وفي الوقت ذاته يرون تحرر نعيمة في إيتائه الشعري حين ابتنى قصائده على أنساق جديدة وأنماط لم تخضع في تشكيلها إلا لانسيابه العاطفي دون الالتزام بالأنماط العروضية المعيارية المتوارثة، ونتج عن هذه الدراسة عدة نتائج منها أن نعيمة قد أخلى ديوانه إلا من التجارب الإنسانية الكبرى التي تمثل رؤيته الحياتية؛ فقد جعل موضوعاته موضوعات إنسانية خالدة تناقش القضايا الكبرى في الحياة، ولعل التماهي مع عناصر الطبيعة من حوله هو الذي جعل نعيمة ينسج موضوعاته تلك التي اتسعت كاتساع الطبيعة من حوله؛ فقدم لنا حقائق الحياة كالموت والوجود والحرية، ومنها أن النظام الهندسي للقصيدة في عديد من قصائد الديوان جاء معتمدا على تموسق القصيدة وتناغمها على حسب ما يخطط له نعيمة مثله مثل الفنان الذي يرسم بريشته أجمل المناظر المتنوعة والمتضامة لتقدم اللوحة الفنية البهية، ومنها أن نعيمة قد ظهر تأثره بكبار الفلاسفة من مثل أفلاطون

والغزالي وابن سينا في نظرتهم للنفس الإنسانية من حيث إنها محل الإشراق والكشف الرباني الذي ينير الطريق لصاحبها، كما استطاع نعيمة أن يتجاوز العقبات التي تصاحب تطويع المعاني الفكرية العميقة للقوالب الفنية الشعرية؛ شأنه في ذلك شأن الشعراء الفلاسفة والشعراء الذين زاوجوا بين الفكر والفن دون قلقلات لسانية أو اضطرابات عاطفية.

الكلمات المفتاحية: تشكيل القصيدة، ميخائيل نعيمة، النزعة التأملية، البناء الموسيقي.

Mikhail Naimy's Poetic Formation In Whispers Of The Eyelids Between Thought And Art

Abdullah Muhammad Adeeb Muhammad Shams al-Din al-kawkgy
Lecturer, Department of Literature and Criticism, Faculty of Arabic Language, Al-Azhar University Branch, Menoufia

Email: *abdallahshamseldien.lan@azhar.edu.eg*

Abstract:

The collection of poems, "Whispers of the Eyelids," by the ascetic Mikhail Naimy, is a meditative experience that bore fruit when it emerged into existence. It was a beacon of renewal at a time when calls for renewal were increasing. It was a mixture of profound intellectual vision and artistic aesthetic expressions. As a result, we found an integration between thought and art in a new style in which his poems were formed. In doing so, he demonstrates the value of poetry in presenting philosophical topics that take the minds of recipients to the path of understanding the universe and life, realizing the effects of the philosophical vision on the paths of poetic art. At the same time, they see Naimy's liberation in his poetic giving when he built his poems on new systems and patterns that were only subject in their formation to his emotional flow, without adhering to the inherited standard prosodic patterns. This study resulted in several findings, including that Naima had emptied his collection of poems of all but the major human experiences that represent his vision of life. He made his themes eternal human themes that discuss the major issues of life. Perhaps identifying with the elements of nature around him is what made Naima weave his themes, which expanded as nature expanded around him. He presented to us the facts of life, such as death, existence, and freedom. Among them is that the geometric system of the poem in many of the collection's poems came to depend on the poem's harmony and balance according to what Naima plans, like an artist who paints with his brush the most beautiful diverse and integrated scenes to present a beautiful artistic painting. Among them, Naimy was clearly influenced by great philosophers such as Plato, Al-Ghazali, and Ibn Sina in their view of the human soul as the place of enlightenment and divine revelation that illuminates the path for its owner. Naimy was also able to overcome the obstacles that accompany the adaptation of deep intellectual meanings to poetic artistic forms; in this respect, he was like the philosopher poets and poets who combined thought and art without linguistic disturbances or emotional disturbances.

Keywords: *Poem Formation, Mikhail Naimy, Contemplative Tendency, Musical Structure.*

مقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام الأتمان الأكملان المباركان على سيدنا ونبينا محمد النبي الذي تنحل ببركة ذكره العقد وتنكشف بالصلاة عليه الكرب، وعلى آله وأصحابه ومن سار على دربه إلى يوم الدين، أما بعد..؛

فإن الشعر تعبير عن الذات الإنسانية بحسب ما يتوفر لها من قِران الحس والفكر والفن، وهي حينئذ تكون مسترفدة من عواطفها وماتحة من أفكارها ما يحلق بالشاعر والمتلقي على حد سواء في سماوات الفن وفضاءات الفكر؛ فالشعر رؤيا وعاطفة تنبع منهما أدبيات فكرية وفنية تمثلان البناء العام للقصيدة، والشاعر الحق هو من تستوي عنده محددات الرؤيا مع مكونات التشكيل، كلٌ على درجة سواء من الإجادة والتمكن وإلا جاءت القصيدة شاحبة الفكرة أو ضبابية التأثير أو مخلخلة النغمة، والمتلقي لا يريد أن يسمع جعجعة ولا يرى طحنا، بل يريد أن يتلقى قصيدة ترضي فكره وتنميه وتمتع ذوقه وتزكيه.

والقصيدة التي هي بنى متعالقة متفاعلة تبدأ من وهج الحس ويقين الرؤية وتنتهي بالتشكيل الشعري مرورا بالمحاولات المتعاقبة التي تتضام لتقدم الشعر في أبهى حلة له؛ هي هدف ابتغاه ميخائيل نعيمة؛ فالأدب كما هو وسيلة ترويح عن النفس وإمتاع للحس هو في الوقت ذاته رسالة يرسلها الشاعر إلى المتلقي يبثه فيها خلاصة تجربته وفيض إحساسه، وبهذا يمكننا أن نؤطر الأدب الرفيع الذي يسهم في بناء الحياة الإنسانية في أسمى معانيها وأغنى أطرها، فالأدب رسالة فكرية ومتعة نغمية.

ولا شك أن "ميخائيل نعيمة" واحد من الشعراء الذين بنوا أشعارهم على رؤى استقرت في خلدهم وارتاحت إليها عقولهم، حتى وإن كانت رؤى نختلف مع بعض مساراتها أو كانت ضبابية في بعض من حالاتها إلا أنها ستظل رؤى منبئة عن فكر واعٍ وعقل خصيب استطاع أن يلملم أشتات الفكرة ويستجمع نثار المشاعر.

وقد قدم نعيمة في ديوانه "همس الجفون" نوعا جديدا من الشعر ترجم عن حالة شعورية عاشها في مهجره، وتجربة تمردية عاناها في وحدته؛ فقد سيطرت عليه النزعة التأملية؛ تلك النزعة التي أكسبت القصيدة أبعادا دلالية جديدة بعدت عن المعاني المألوفة آنذاك في الشعر العربي، آخذة بالمتلقي إلى فضاءات من المعاني الإنسانية العامة التي نسجها الشعر العربي عبر عصوره المتعاقبة، وتغنى بها الشعر الغربي الذي اطلع عليه نعيمة خلال دراساته المتعددة.

وقد وظف نعيمة نزعته التأملية ليلج بالقصيدة إلى مناح جديدة جعلتها أكثر عمقا في معانيها، وذات بناء درامي متنام وصل بها إلى خلجات النفس الإنسانية والتجارب العرفانية ليقدم وجها من وجوه التجربة الشعرية الحقيقة التي لا تقتصر على مجرد نظم في مناسبة عابرة أو موضوع مكرور، ليكون ذلك نهجا جديدا طالب به نعيمة في غربالة وسائر أعماله النثرية.

نعم لقد طالب نعيمة بالتجديد لكنها مطالبة أرادها أن تكون في إطار مزدوج يجمع بين العربية وآدابها وتراثها وبين تجديدات الأدب الغربي، فنراه يتحدث عن التراث الذي كان يعتز به كثيرا، ويخاطب أبناء جلدته قائلا: "وأنتم يا أبناء هذه البقعة الصغيرة من الأرض أما كفاكم مجدا – إن كنتم للمجد طالبين– أن بلادكم نظمت صلوات نصف سكان الأرض..، كيف لا تخجلون من بعد ذلك أن تحسدوا غيركم وتقلدوه؟ وأن تحتقروا أنفسكم وتكبروه؟ أم كيف تتبرمون بمذاهبكم، وهي تراثكم الأثمن وتراث الناس أجمعين؟"(١)، ونراه يثمن أدبنا العربي بقوله: "أوليس في الأدب من أزياء لا تعتق مع الزمان، ولا تزيدها الأيام إلا جمالا وهيبة؟..، وها نحن نردد قصائد يقال إنها علقت على باب الكعبة قبل الإسلام، ونعيد سواها من قصائد لشيخ أعمى

(١) البيادر، ميخائيل نعيمة، دار نوفل بيروت لبنان، الطبعة الثانية عشرة ١٩٩٦م، ص٢٤.

يدعى أبا العلاء، ولمتقشف يدعى ابن الفارض، ولمجنون يدعى قيسا العامري"[١]، ونستشف من هذين النصين – كما تدل كثير من نصوصه– كم كان إكبار نعيمة لشأن تراثنا الشعري، وكم كان موجِها للرجوع إلى شعرنا العربي الأصيل لنسترفد منه موضوعاته الإنسانية، لكنه لا يريد أن يحد بحد يمنعه من لمساته الخاصة التي وصل إليها بعد طول فكر وإعادة نظر، فيحدثنا عن طريقته هذه ويقول: "فما دامت غايتك من مذهبك الوصول إلى الله وغايتي من مذهبي الوصول إلى الله، فما شأنك معي أيّ طريق أسلك إلى الهدف؟ وما شأني معك إذا سلكت إليه طريقا غير طريقي؟ لعلّك نسر تبلغ القمّة بخفة واحدة من جناحيك. ولعلني سلحفاة أدبّ في منعرجات الأرض، أو لعلني أصبحت خيالا هائما كيفما اتجه واجه الخيال الأكبر"[٢]، وفي الوقت ذاته لم تقتصر توجيهاته على استرفاد أدبنا العربي فقط، بل أراد أن ننفتح أيضا على الأدب الغربي لنفيد منه ما أمكننا الإفادة فيقول: "وأخيرا ما الشر في أن ما كتبه ممثل أو "مهرج" يدعى شكسبير لا يزال في يومنا هذا جديدا بل هو يتجدد من يوم ليوم"[٣]، بهذا النهج الثنائي الفائدة انطلق نعيمة في نظم أشعاره، وبناء قصائده إن في مبناها أم في موضوعاتها على أساس من درس الأدب العربي مع كثير من التجديدات المستلهمة من الشعر الغربي.

هدف الدراسة: ولا شك أن رؤية الشاعر هي التي تصنع الأطر المتنوعة التي تتضام لتشكل القصيدة؛ فرؤية الشاعر تعكس موقفه من الحياة كما تكشف لنا عن خصائص أسلوبه الفني الذي انبنت عليه هذه الرؤية، وعليه تقدم هذه الدراسة آثار رؤية ميخائيل نعيمة في التشكيل الشعري لقصائد ديوانه "همس الجفون".

---

(١) الغربال، ميخائيل نعيمة، دار نوفل بيروت لبنان، الطبعة الخامسة عشرة ١٩٩١م، ص٦٨.

(٢) البيادر، ص٢٠.

(٣) الغربال ص٦٩.

منهج الدراسة: وقد اقتضت طبيعة الشعر عند ميخائيل نعيمة أن تتم دراسته بالمنهج الفني الذي يعنى أول ما يعنى بتحليل أدبيات القصيدة، وبيان دعائم البناء الفني التي قامت عليها وموازنتها بدعائم البناء الفني المعيارية للقصيدة، وذلك لمعرفة مدى العدولات التي قام بها نعيمة في شعره، ومن ثمّ تتضح رؤيته التي طغت على فنه الشعري، وعلى أساسها تشكلت القصيدة عنده.

الدراسات السابقة:

كثرت الدراسات التي عنيت بالشعر المهجري عامة، لكن الدراسات التي عنيت بديوان همس الجفون فقط لم تكن كثيرة، بل إنها لم تفرد أهم خصيصتين من خصائص نعيمة وهي النزعة التأملية في شعره، والعدولات النغمية التي جاء بها نعيمة في قصائده بالدراسة المركزة، ومن هذه الدراسات:

– البعد الإيديولوجي للاستعارة في شعر ميخائيل نعيمة، للباحثة: نورة أحمد الحملي، جامعة الإمام عبدالرحمن بن فيصل، المجلد٢العدد٢ عام ٢٠٢٤، وفيها تناولت الباحثة النسق التصوري للاستعارة عند نعيمة، ثم تحدثت الدراسة عن استخدام نعيمة لمفاهيم الدين في شعره.

– التوازي الأفقي في همس الجفون لميخائيل نعيمة "دراسة في نماذج مختارة"، من إعداد الباحثين: محمد قاسم محمود و إبراهيم رمضان محمد، مجلة العلوم الإنسانية لجامعة زاخو، مجلد: ٩ العدد: ٤ لعام ٢٠٢١م، وفيها تحدث الباحثان عن التطور الدلالي لمفهوم التوازي، وعن مظاهر التوازي الأفقي في أشعار نعيمة من مثل: "رد العجز على الصدر، والتصريع، والترصيع.

– الصورة في ديوان " همس الجفون " لميخائيل نعيمة قصيدة (النهر المتجمد) أنموذجا، للباحثة فاطمة الزهراء محفوظ، المركز الجامعي أكلي محند أولحاج–البويرة، معهد الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي، وهي مقدمة لنيل شهادة الليسانس في الأدب العربي للعام الجامعي ٢٠١١/٢٠١٢، وفيها درست الباحثة قصيدة النهر

المتجمد دراسة أسلوبية، وعنيت بتحليل المستوى التركيبي والصوتي في القصيدة، ودراسة الصور البلاغية فيها، وقد أفدت منها بعض الصور التركيبية التي رصدتها الباحثة.

- "تقاطع الشعري والصوفي في ديوان همس الجفون لميخائيل نعيمة"، للأستاذ الحسين الوكيلي، وهي دراسة قدمت لمجلة تجسير لدراسات العلوم الإنسانية والدراسات البينية جامعة قطر، المجلد السادس العدد ١العام ٢٠٢٤م، وفيها قدم الباحث دلالات التجربة الصوفية التي عاشها نعيمة وما تمظهر منها في تجربة نعيمة الشعرية التي قدمها في ديوانه "همس الجفون"، وقد أفدت من بعض مظاهر التجربة الصوفية التي عاشها نعيمة وظهرت في شعره.

وجاءت الإفادة المثلى من الدراسة التي قام بها الأستاذ الدكتور "صابر عبدالدايم" التي تحت عنوان "أدب المهجر"؛ فقد عالج فيها النزعة التأملية عند المهجريين عامة؛ من حيث بواعثها، ومكانتها، ومظاهرها، وقد أضاءت لي كثيرا من المناطق المعتمة لدى شعراء مدرسة المهجر عامة ولدى ميخائيل نعيمة خاصة.

وتأتي بعدها دراسة الناقدين "إحسان عباس، ومحمد يوسف نجم" التي جاءت تحت عنوان: "الشعر العربي في المهجر: أميركا الشمالية" تلك الدراسة التي كتبت بعقل مدرك للدلالات النفسية والفكرية لشعراء المهجر، ما جعلها تستنتج دلالات كثيرة لم يقلها نعيمة صراحة في أشعاره؛ فقد جاءت كامنة بين مفردات قصائده وفضاءات أفكاره.

ثم دراسة الناقد الكبير الدكتور "عيسى الناعوري" التي جاءت تحت عنوان "أدب المهجر"، وقد خصص منها ثلاث عشرة صفحة للحديث عن "ميخائيل نعيمة"، وقد تاح له من خلال الصلة القريبة التي جمعت بينه وبين نعيمة أن يكون حديثه حديث الصديق الذي يعرف ذاتية الشاعر ومراميه الفكرية ما جعله يستطيع أن يحكم على شعر نعيمة بأنه كله من الشعر التأملي.

ولا شك أن كتب ميخائيل نعيمة الفكرية والأدبية وسيرته الذاتية "سبعون" كانت خير معين قدم لي الإضاءات الراشدة التي ساعدت على تبيين مذهبه وتعيين مساراته الشعرية.

مسار الدراسة:

قامت الدراسة على مبحثين يسبقهما تقديم وتمهيد ويعقبهما خاتمة؛ وقد نهض **التقديم** بالحديث عن الارتباط بين محددات الرؤية وتمظهرات التشكيل، وبيان أسباب اختياري لهذا الموضوع، وتحديد المنهج الذي انتهجته الدراسة، والدراسات السابقة التي قامت عليه ومدى الاستفادة منها، والمسار الذي جاءت عليه الدراسة، ونهض التمهيد بالتعريف برؤية نعيمة للشعر وأثر هذه الرؤية في قصائد الديوان، ثم جاء **المبحث الأول** بعنوان: اللوحات التأملية في ديوان همس الجفون، وقمت فيه بتوضيح بواعث التأمل عند نعيمة، ثم دراسة مظاهر النزعة التأملية عنده، أما **المبحث الثاني** فقد خصصته لدراسة الجانب الموسيقي في الديوان لذا جاء بعنوان: التشكيل الموسيقي لديوان همس الجفون، وقمت فيه بإحصاء للأنغام التي جاءت عليها قصائده، ورصد أسباب التجديد النغمي عند نعيمة، ثمّ عرض للتجديد الموسيقي في قصائده، ثم بينت رؤيته في الشعر التي خالف فيها العروض المعيارية، وفيه أيضا بيان بإحصائية البحور التي مثلت القالب النغمي لقصائد الديوان، وبعد ذلك جاءت **الخاتمة** لترصد أهم النتائج التي تفتقت عنها الدراسة، ثم ثبت بأهم **المصادر والمراجع** التي اعتمدت عليها الدراسة.

مهاد نعيمة وتكوين رؤيته:

لقد عاش "نعيمة" حياة فكرية متباينة تآلفت أجزاؤها من ثقافات عدة حصّلها من البلاد التي عاش فيها؛ ابتداء من مولده في "لبنان" ثم دراسته في "فلسطين" ثم عودته إلى "لبنان" ثم سفره إلى "روسيا" ثم هجرته إلى "أمريكا" ثم عودته إلى "لبنان"، بالإضافة إلى منازعه النفسية القلقة التي صاحبته في تنقلاته وتقلباته، فحياته جاءت مزيجا من الحياة الروحية الشرقية والحياة المادية التجريدية الغربية، وقد بزغت تأملاته الفكرية في نتاجه الأدبي؛ نثره وشعره وانعكست فيه مرايا نفسه التي امتزج فيها الأمل باليأس، وكل هذا جعل الرؤية الفكرية التي قدمها نعيمة في أدبه هي أهم منجز له في الحياة الأدبية.

وتتطلب منا دراسة نتاج "نعيمة" الشعري أن ندرسه من خلال رؤيته الفكرية التي تنامت في ظلال الحياة المضطربة التي عاناها وصاحبته بداية من خروجه من بلده "لبنان"؛ إذ كانت نير الفساد والكهنوت الديني على أشدها، ولا تقبل أن يعمل الإنسان عقله في تعاليمها، ولم يستطع نعيمة أن يتوافق مع هذه التعاليم التي تؤمن بها الكنيسة؛ فلم يتوافق عقله مع عقيدة الفداء فنراه يقول: "وما معنى "الفداء"؟ كيف لدم غير دمي أن يغسل عني "خطيئة" متأصلة في دمي لأن دمي هو الذي ارتكبها؟ وما قيمة الخلاص يأتيني بجهد غير جهدي؟"[(١)]، ولم يقبل أن يكون المسيح وحده ابن الله ويقول: "وكيف يكون المسيح ابن الله "الوحيد" ولا أكون أنا كذلك ابن الله والمسيح دعاني أخاه وعلمني أن أدعو أباه أبي؟"[(٢)]، إلى غير ذلك من التعاليم الكنسية التي لا تسمح لأحد أن يعترض عليها أو يناقشها، لكن نعيمة في نهاية

---

(١) سبعون، ميخائيل نعيمة، دار نوفل بيروت لبنان، الطبعة الثانية عشرة ٢٠١١م، ج١ ص٤١٧.

(٢) سبعون ج١ ص٤١٧.

المطاف اضطر أن يعلن تأييده ظاهرا لهذا التعاليم: "إي لقد كنت مؤمنا كما أرادتني الكنيسة والمدرسة أن أومن"(١).

وكما كان الكهنوت الديني مسلطا على أهل لبنان وما حولها من الأرض المباركة كان كذلك الفقر المادي يجثم على البلاد، كما كانت الحياة المعرفية آنذاك غير مرضية لنعيمة؛ فلا أحد قد اطلع على ما اطلع عليه وهو في روسيا مما جعله يشعر بالوحدة الروحية والثقافية، وقد شكا هذه الوحدة بقوله: "حسبي أني أذكر ما ذكرت حتى يعلم القارئ أي وحدة روحية كنت أعيش فيها بين أهلي وسكان بلدتي وبلادي، ولو أنها كانت وحدة روحية لا أكثر لهان الأمر بعض الشيء، ولكنها كانت وحدة في الفكر والذوق"(٢)، وكل هذا دفعه كما دفع غيره من الأدباء إلى أن يقبل بدعوة أخيه للهجرة إلى بلاد الحرية المزعومة آنئذ "أمريكا" التي لم يجد فيها من الحرية إلا اسمها فقط، وأنها مرتع وخيم للتفرقة العنصرية، كما أنها بلد غير آمنٍ؛ ما جعل تلك الجماعة المهاجرة تشعر بالغربة المريرة، فتقولبوا على أنفسهم وتمنوا لو طال بهم المكث في حياتهم الأولى في أوطانهم، ولكن كيف السبيل والحال هذه في أوطانهم؟!، فاستسلموا للواقع البئيس هناك ورضوا بالحياة الدنيا وعاشوا ناقمين على كل المثالب التي تدنس الحياة، فارين من أتون الحياة المستعر إلى الطبيعة الوادعة الهادئة يبثونها آلامهم وأحلامهم، آخذين من الحركة التمردية الرومانسية سبيلا للنداء بالإصلاح، ولئن كان "نعيمة" مشغولا في بداية هجرته بدراسة الحقوق والقانون إلا أنه سرعان ما لحق بركب إخوانه من الشعراء والأدباء، فبدأ يسطر مشاعره وأحاسيسه وقضاياه التي تشغله من خلال ما قدمه من أعمال نثرية وأشعار ديوانه "همس

(١) سبعون ج١ ص١٨٣.

(٢) سبعون ج١ ص٤٢٠.

الجفون" ليكون من طليعة الشعراء الذين ناقشوا تلك الموضوعات الفلسفية الإنسانية التأملية في أشعارهم.

ويمكن تحديد رؤية نعيمة التي انبنى عليها تشكيل القصيدة عنده من خلال كلامه عن الأدب إذ يقول: "الأدب الذي هو أدب ليس هو إلا رسولا بين نفس الكاتب ونفس سواه، والأديب الذي يستحق أن يدعى أديبا هو من يزود رسوله من قلبه ولبه"(١)، ويقول عن مقاييس الأدباء الذين بلغوا بأدبهم شأنا لا حد له: "ومنهم –وهم قليل– من جمع بين دقة الإفصاح وجمال التركيب وعذوبة الوقع وحلاوة الحقيقة، فقيمة ما يكتبه هؤلاء لا تحد"(٢)، وهذه الرؤية النعيمية تتساوق مع رؤية الجاحظ وهو من هو في عالم النقد الأدبي من وجه من الوجوه؛ وذلك عندما قصر الشعر في الأعم على إحكام النسج وجمال التصوير: "فإنما الشعر صناعةٌ وضَرْب من النَّسج وجنسٌ من التَّصوير"(٣)، وهذا أيضا يتفق مع وظيفة الأدب التي يقول عنها الدكتور "عيسى الناعوري": "نحن اليوم نفهم أن الأدب رسالة تعلم الحياة، وترشد البشر، وأن قيمة الأدب هي ما يسديه إلى الحياة وإلى الناس من خير، أو في ما يمكن أن ينتجه في الحياة من خير للأحياء"(٤)، ثم يتحدث نعيمة عن الأدب الذي يرتضيه فيقول: "أريده أن يجعل الإنسان يحس وحدته مع كل إخوانه من أبناء الناسوت، ومع سائر الكائنات، فهو في الواقع مرتبط بهم ارتباطا لا انفصام فيه"(٥)، كما أنه لا يعد النص

---

(١) الغربال ص٢٧.

(٢) الغربال ص٧٢.

(٣) الحيوان، الجاحظ، ت عبد السلام هارون، دار الجيل لبنان/ بيروت ١٤١٦هـ – ١٩٩٦م، ج٣ ص١٣٢.

(٤) أدب المهجر، عيسى الناعوري، دار المعارف بمصر، الطبعة الثالثة ١٩٦٦م، ، ص١٨٦.

(٥) أحاديث مع الصحافة، ميخائيل نعيمة، دار نوفل بيروت لبنان، الطبعة الثانية ١٩٨٩م، ص٢٦.

نصا أدبيا إلا إذا كان باعثا لقيم الجمال والحق: "إنني أهدم كل ما كان خلوا من الجمال والحق – قديما كان أو جديدا– وأساعد في تأييد كل ما يتناول حياته من معين الجمال الذي لا ينضب، ومن أوقيانوس الحق الذي لا شواطئ له"[(١)]، فالأدب عنده ما كان مولدا قيم الحق والجمال في النفس الإنسانية وإلا فما هو إلا لغو من الحديث أو بهرجة من الوزن، وهذه الخصيصة جاءته من روح الشاعر وذات الأديب اللتين جبل عليهما؛ فقد أعلن عنها في غير موضع من غربالـه بقولـه: "الشعر هو لغة النفس، والشاعر هو ترجمان النفس"[(٢)]، حقا إن الشعر ما كان ترجمانا للمشاعر الإنسانية والشاعر الحق هو ما نبع الكلام من فضلة إحساسه، ولذا نجد أن الأدب عنده ما مثل مناجاة للروح والوجدان لا ما كان بهرجة لفظية أو زينة نغمية فيقول: "والأدب الذي هو بحق أدب يجب أن يكون نقشا في الأرواح لا غشاوة على الأبصار. فاطلبوا معي أن يكون لنا من أدبائنا رسل للروح لا حاكة للأقنعة المزركشة"[(٣)]، فهذه هي محددات رؤية نعيمة التي شكلت أدبه شعرا ونثرا.

أثر الرؤية في التشكيل:

إن الشعر عند نعيمة ينماز من وجود رؤية تمثل النبع الضافي الذي يخرج منه تشكيل القصيدة، ونجد أن هذه السمة هي السمة الغالبة على الشعر الحديث وبخاصة الشعر المهجري ومن بعده الشعر الذي ينتمي أصحابه إلى مدرسة الواقعية وما جاء بعدها من مذاهب شعرية تمثلت فيما عرف بالحداثة وما بعدها؛ لذا نجد اختلاف التشكيل من قصيدة إلى أخرى أو التشابه بينهما بحسب ما يحمل كل شاعر من رؤى تتماس مع شاعر آخر أو تتباعد عنه، وهذه الرؤى تكون هي الأساس الذي

---

(١) زاد المعاد، ميخائيل نعيمة، دار نوفل بيروت لبنان، الطبعة التاسعة ١٩٨٥م، ص٥٥.

(٢) الغربال ص١١٥.

(٣) زاد المعاد ص٥٧.

تقوم عليه القصيدة شكلا وموضوعا، فلم يعد الشعر وبخاصة عند نعيمة مجرد عاطفة وهاجة يغتنمها الشاعر في تدبيج قصيدته، لكنه أصبح كما يرى نعيمة ما يتوافر فيه أربعة احتياجات هي: "حاجتنا إلى الإفصاح عن كل ما ينتابنا من العوامل النفسية: رجاء ويأس، فوز وإخفاق..، حاجتنا إلى نور نهتدي به في الحياة..، حاجتنا إلى الجميل في كل شيء..، حاجتنا إلى الموسيقى..، وهذه المقاييس الثابتة التي ينبغي أن نقيس بها الأدب، فتكون قيمته بمقدار ما يسد من بعض هذه الحاجات أو كلها"(١)، وقد جمع نعيمة بين رؤيتين في نظرته للشعر إذ يقول مبينا انقسام النقاد حول النظرة للشعر الجيد: "قسم ينظر إلى الشعر من جهة تركيبه وتنسيق عباراته وقوافيه وأوزانه، والآخر يرى في الشعر قوة حيوية قوة مبدعة قوة مندفعة دائما إلى الأمام. والشعر في الحقيقة ليس الأول وحده ولا الثاني فقط، بل هو كلاهما"(٢)، ويمكننا القول بأنه قد طبق هاتين الرؤيتين في قصائده، فجاء شعره مراعيا غالبية الأصول الرئيسة للوزن والقافية، وفي الوقت ذاته جاء قوة مبدعة دافعة إلى قيم الحق والجمال التي ابتغاها من الأدب.

ولم يعد نعيمة متوجها في شعره نحو الموضوعات التقليدية التي ورثها الشعر العربي عصرا بعد عصر بل يمم وجهه شطر موضوعات جديدة نظمها من حياته الجديدة، وهي موضوعات يرى نفسه فيها قبل أن ينظم فيها ما كان مكرورا من الموضوعات، يقول في غربالة: "إننا في كل ما نفعل وكل ما نقول وكل ما نكتب أنما نفتش عن أنفسنا"(٣)، وهو في هذا متأثر بالأدب الغربي الذي قصد شعراؤه إلى الحديث في موضوعات ترسم واقع حياتهم وأحاسيسهم، فيقول في مقدمة مسرحيته

---

(١) الغربال ص٧٠ وما تليها.

(٢) الغربال ص٧٦.

(٣) الغربال، ص٢٥.

"الآباء والبنون": "لقد أدركنا – بفضل الغرب– أن نظم الشعر ممكن في غير الغزل والنسيب، والمدح والهجاء، والوصف والرثاء، والفخر والحماسة، لذلك أطربتنا نغمة بعض شعرائنا المحدثين الذين كانت لهم الجرأة على اقتحام تلك الحدود المقدسة"(١)، فنظم شعره معبرا عما يجيش في صدره ويعتمل في فكره من رؤى تأملية في الكون والحياة، ليتماثل في هذا مع تعريفه الشعر في قوله: "الشعر ميل جارف وحنين دائم إلى أرض لم نعرفها ولن نعرفها، هو انجذاب أبدي لمعانقة الكون بأسره والاتحاد مع كل ما في الكون من جماد ونبات وحيوان"(٢).

ويعلل لتركه الأغراض القديمة للشعر بقوله: "أبواب الشعر عندنا كثيرة وواسعة، فمنها الغزل والنسيب ومنها المديح والهجاء ومنها العتاب والرثاء والفخر والخمر، لكن هذه الأبواب يا أخي قد أصبحت كذلك معرضا للعروض والقوافي لا للشعر"(٣)، وهو على هذا يريد أن يلحق الشعر بالتعبير عن الذات الإنسانية التي تحيا عصرها مجردة من الأغراض المتوارثة؛ فجاءت قصائده لتعانق الكون والحياة وتمثل تلك التأملات، وتعبر عن رؤيته الحزينة البائسة التي انطبعت عليها نفسه التي ألفت الخلوة والانعزال عن الناس ، تلك الخلوة التي غدت سمة من سمات نعيمة البارزة في شعره، وهذا مما ساعده على ثبات الرؤية عنده ورسوخها في أعماقه رسوخا ظهر أثره جليا في قصائد ديوانه الأول "همس الجفون"، كما أن هذه العزلة هدته إلى طرق أبواب الموضوعات البكر التي لم تكن متداولة في هذه الحقبة الزمنية؛ فوجدنا عنده الحديث عن الموت والنفس الإنسانية وغير ذلك من موضوعات ديوانه.

---

(١) الآباء والبنون، ميخائيل نعيمة، مكتبة صادر بيروت، الطبعة الثانية ١٩٥٣م، ص١٢.

(٢) الغربال ص ٧٦ وما تليها.

(٣) الغربال ص١٢١.

وأما عن الخط النغمي لقصائد الديوان فقد اختط نعيمة لنفسه مقاييس أدبية خاصة به ولم يسر على المقاييس المتوارثة في درس العروض العربي الذي أسسه الخليل بن أحمد الفراهيدي، فنتج عن ذلك أن سار على أوزان حرة غير متطابقة مع أوزان الشعر العربي الأصيل، بل زاد على ذلك ولم يسر على أوزان مؤطرة بنظام معين، وما ذاك إلا لأنه يرى أن القصيدة متغيرة من زمان إلى زمان فيقول: "ماذا نقيس هذه القصيدة أم تلك المقالة أو القصة أو الرواية؟ أمن حيث طولها، أم قصرها، أم تنسيقها. أم معناها، أم موضوعها أم نفعها؟ أم نقيسها بإقبال الناس عليها وبعدد طبعاتها؟ أم يستحيل قياسها بمقياس واحد ثابت لأن تقديرها موقوف بذوق القارئ، والأذواق تختلف باختلاف الناس والأعصار والأمصار.. فلكل أن يقيسها كيف شاء، وكل في رأيه مصيب"[1]، وأن الوزن النغمي ما هو إلا مكمل من مكملات القصيدة وتابع لرؤية الشاعر وعاطفته القلبية لا تابع للقواعد المعيارية التي جاء بها درس العروض العربي فيقول: "كما أن الله لا يحفل بالمعابد وزخرفتها بل بالصلاة الخارجة من أعماق القلب، هكذا النفس لا تحفل بالأوزان والقوافي بل بدقة ترجمة عواطفها وأفكارها"[2] ، فالوزن هنا يمثل ترجمانا للعاطفة يصعد بصعودها ويهبط بهبوطها، لذا نراه في قصائده لا يسير على خط نغمي واحد بل تتعد المسارات النغمية في القصيدة الواحدة تبعا لعاطفة قلبه وإحساس روحه.

(١) الغربال ص٦٧.

(٢) الغربال ص١١٦.

المبحث الأول

اللوحات التأملية في ديوان همس الجفون:

غلبت النزعة التأملية على ميخائيل نعيمة ما جعل قصائد ديوانه "همس الجفون" تصطبغ بالصبغة التأملية التي تكسب الشعر طابعا دلاليا ونغميا لا تخطئه العين ولا يزال القلب متعلقا به، وهذه النزعة نابعة من رؤية نعيمة الفكرية المتأملة التي صاحبته في حياته، حتى جعلته يحكم بخلود ما جاء نابعا من هذه الرؤية التأملية الفكرية فيقول: "وسيأتي يوم يضحك فيه أحفادنا وأحفاد أحفادنا منا ويسخرون بسياستنا وأحكامنا، لكنهم لن يسخروا بما ابتدعته أفكارنا وفاضت به قلوبنا وأرواحنا..، لقد دالت الدول العربية بأسرها أما دولة أبي العلاء فلا تزال اليوم أعز منها بالأمس"[(١)]، فالمعاني الكلية المشبعة بوجدان صاحبها هي التي تبقى خالدة على مر الأيام، ونعيمة لم يكن بالمفكر العجل بل كان ذا نظرة فاحصة كاشفة، وهذه الرؤية جعلته لا يتناول الأشياء من حيث ظاهرها بل يغوص فيما وراء هذا الظاهر ليخرج من باطنها دررها الخبيئة ويقدمها للمتلقي بعد أن تغشاها عاطفته ويقلبها عقله فتستوي معنى جديدا يقدم بعدا نعيميا لا تكاد تخطئه العين.

وهذا الوصف التأملي لشعر نعيمة قرره أديبنا الكبير "عيسى الناعوري" منذ أمد بقوله: "أما نعيمة فشعره كله من النوع التأملي"[(٢)]؛ فظاهرة التأمل هي الظاهرة الأهم والأظهر في شعر نعيمة، حتى أنها طغت على وجدانه فلم تفسح المجال لقصائد منفرده يعالج فيها حنينه إلى وطنه وإن كان حنينه إلى وطنه لم يغب عن فكره أبدا، وليس أدل على ذلك من عودته العودة النهائية إلى وطنه وتنسكه في مهده "بسكنتا"،

---

(١) الغربال ص٢٢١.

(٢) أدب المهجر، عيسى الناعوري، ص٩٠.

لكن نزعته التأملية باتت هي المحور الذي دارت حوله أفكاره التي عنيت بالإنسان أينما كان.

بواعث النزعة التأملية عند نعيمة:

١- البيئة: ولد نعيمة في قرية بسكنتا وهي قرية على قمة جبل صنين الذي ينماز من تلاله الثلجية التي ينساب من تحتها وادي الجماجم هامسا خاشعا، وبها منطقة الشخروب التي عرف بها نعيمة ومعه جبران خليل جبران، والطبيعة الجبلية بعامة تتسم بالهدوء الذي هو أكبر معين على نمو الفكر داخل الإنسان لا سيما الشاعر ذو الحس المرهف والطبيعة الوادعة، ويعترف نعيمة بفضل قريته فيقول: "لبسكنتا والشخروب أثر في حياتي لا أستطيع حصره وتحديده"(١)، فكم جلس عند قناة نبع صنين وانتشى بمائها، وراقب أطيارها في حالة من الفكر والتأمل والاندماج جعلته يظن أنه وحده في هذا المشهد، ويصف هذا المنظر بقوله: "وأنا على أكثر من اليقين بأني وحدي في هذا العالم المسحور، لا عين تراني غير عين الخطاف والسنونو والأعشاب عن جانبي القناة، ولا تقرع أذني غير أصوات العصافير وهينمات النسيم"(٢)، ومنطقة الشخروب خصوصا لها أبعد الأثر في حياة نعيمة وفي تشكيل مذهبه الفكري بعد ذلك؛ إذ استمد من كينونتها الصلبة مضاء رأيه وتصميم فكره، فنراه يقول عنها: "فهو كان وما زال الجرد الذي إليه نلجأ إليه في الصيف لنستغل من ترابه ومائه وهوائه ما استطعنا من العافية وضروريات العيش، وقد شاء لي ربان حياتي أن أستغل منه ما هو أثمن حتى من العافية ومقومات العيش"(٣)، فما كان يجلس

---

(١) سبعون ج١، ص٥٧.

(٢) سبعون ج١ ص٦٢.

(٣) سبعون ج١ ص٧٨.

فيها حتى يغيب عن الحياة من حوله ويدخل في رحلة فكرية تتمظهر في عدة تساؤلات ترسلها أصوات أفكاره، ويصف لنا هذا بقوله: "وما هي إلا دقائق حتى يغيب عني كل شيء، وأراني كالماشي في نفق مظلم تحت الأرض، ففي داخلي أصوات لا تنفك تسألني من أين كل ذلك؟ وإلى أين؟ ولماذا؟ من الله وإلى الله؟ ومن، وما، هو الله؟"[(١)].

٢- أمه ودراسته: عندما بلغ نعيمة الخامسة من عمره أرسلته أمه إلى المدرسة الطائفية في قريته، وما لبث أن التحق بمدرسة أقامتها الجمعية الإمبراطورية الروسية في قريته، فقد كانت أمه حريصة كل الحرص على تعليم أولادها ورعايتهم، وكان نعيمة يحب أن يكون مثار فخر لأمه التي يقول عنها: "وأن تعتز بي أمي التي كانت أغلى أمنية لديها أن ترى في بيتها كتبا ودفاتر وأقلاما"[(٢)]، ومع أن المدرسة كانت روسية إلا أنها كانت تزيد الاهتمام باللغة العربية بالإضافة إلى اهتمامها بالحساب وهذا يبين بدايات الاهتمام عند نعيمة باللغة العربية ومنطقية الفكر الذي يغرسه تعلم الحساب في نفس متعلمه، ويصف هذا بقوله: "لقد كانت تبذل للغة العربية عناية خاصة ومثلها للحساب، فاللغة والحساب كانا في الدرجة الأولى"[(٣)]، وطبيعة التعليم في هذه المدرسة – التي كانت تكثر من الاحتفالات؛ الروسية والتركية– أكسبته الميل إلى العزلة والانفراد؛ فقد كان يضج بما يفرض عليه أحيانا من التغني بأناشيد الاحتفالات المكتظة بعبارات المديح غير الصادق للملوك والقياصرة، ما جعله يزهد منذ نعومة أيامه في المبالغات الممجوجة والعبارات التي هي

(١) سبعون ج١ ص٣٧٥.
(٢) سبعون ج١ ص٨١.
(٣) سبعون ج١ ص١١١.

أقرب إلى المداهنة والنفاق منها إلى الصدق، ويؤثر السكوت حتى يتساءل: "وإلا فمن أين ميلي المبكر إلى العزلة والانفراد والسكوت، حتى إن خالة لي كانت تلقبني بـ "الست ساكتة"؟"[1]، ولعل هذا يفسر حملته الشعواء في غربالـه فيما بعد على أنصار الأدب الذين احتفوا بقصائد المديح وإن لم يصدر عن عاطفة صادقة في معظمه.

ثم اختير ضمن الطلاب الذين سيلحقون بدار المعلمين الروسية في الناصرة بفلسطين "المسكوبية" نظرا لتفوقه الدراسي وحسن سلوكياته، وهذا يعني أنه سيكون مؤهلا ليكون مدير مدرسة ابتدائية، لكن حلمه كان أكبر من ذلك؛ فقد كان يحلم أن يتم اختياره لاستكمال دراسته في روسيا، وشرط ذلك أن يكون الأول على أقرانه، وجاءت موهبته في الكتابة وخياله المتسع ليعيناه على ذلك؛ ففي حين أن قرينه هذا لم يكن يملك هذا الخيال أو ذاك الذوق اللذين يعيناه على الكتابة كان أن أعطي هو درجة فوق الممتاز على كتابته موضوعا عن الخريف، وبهذا بزّ قرينه ونال ما أراد[2]، وتحقق حلمه والتحق بمدرسة "السمنار الروحي" بمدينة "بولتافا" الروسية، وهي مدرسة لاهوتية نال شهادتها بعد أن أمضى بها أربع سنوات دراسية، وبعد ذلك عاد إلى لبنان قبل أن يهاجر إلى أمريكا لاستكمال دراسته فكان له أن جمع بين دراسة الآداب والحقوق في جامعة واشنطن، والجمع بين الفرعين لمما يغرس في النفس أبعادا هي أقرب إلى كمال الجدية في الدرس والصرامة في التحصيل، ولا يخفى ما لهما من كبير الأثر في نزوع النفس إلى التروي والتأمل في كل ما يحيط بالإنسان من مظاهر الطبيعة ومرادات النفوس ومطالبات الحياة.

ثم تم لقاء بينه وبين صديق اسكتلندي "بل" على أثره أخذ نعيمة يدرس التعاليم الخاصة بالعقائد السماوية والوضعية مما أكسبه مزيدا من التفكر في الأمور والتروي

---

(١) سبعون ج١ ص١١٧.

(٢) ينظر سبعون ج١ ص٢٠٧.

في نظرته لحياة الإنسان ومآله، ويصف هذه الحالة بقوله: "وأوغلت بعدئذ في درس التعاليم "الباطنية" منذ أقدم العصور، وفي درس الديانات "السماوية" وغير السماوية فأدهشني ما بينها من تقارب في الهدف والوسيلة على بعد الشقة في الزمان والمكان"[(١)]، فلم تكن دراسة نعيمة هنا مجرد قراءة عابرة بل كانت دراسة مقارنة بين هاته العقائد وصولا إلى نقاط التشابه بينها؛ فعنده أن لا فرق بين "الطاو" عند "لاوتسو" و"الآب" عند "يسوع"، وأن "النرفانا" في "دهامابادا" صورة أخرى من صور "الملكوت السماوي" في الإنجيل، وأن الحلاج وابن عربي من متصوفة المسلمين يلتقون على صعيد يكاد يكون واحدا مع فرنسيس الاسيزي وجاكوب بوهمه وراما كريشنا، ولا شك أن مثل هذه الدراسات توسع من نظرات الإنسان التأملية في الكون والحياة، ويعضد ذلك الأستاذ الدكتور "صابر عبد الدايم بقوله" معلقا على هذا التأثر: "وكان لذلك التأثر باعث قوي على اتجاههم التأملي لأن التأثر نافذة تتيح للفكر استشراف آفاق جديدة ومعايشة تجارب جديدة"[(٢)]، فمعايشة تجارب الآخرين المكتظة بالحمولات الفكرية والشحنات العاطفية تزيد حيوات فوق حياة المتأثر وتعطيه مزيدا من التجارب الإنسانية التي تنطبع في آثاره وأفكاره.

٣- **مطالعاته الأدبية**: بدأت علاقة نعيمة بالأدب الروسي قبل سفره إلى روسيا؛ فقد تأصل فيه حب المطالعة وحب الأدب منذ حداثته، ويحدثنا نعيمة عن بداية مطالعاته الأدبية ويقول: "فقد طالعت وأنا في الناصرة روايات "جول فيرن" مترجمة إلى الروسية، وطالعت بعض القصص لتشيخوف وتولستوي، وقرأت "الجريمة والعقاب"

---

(١) سبعون ج٢ ص٦٣.

(٢) أدب المهجر دراسة تأصيلية تحليلية لأبعاد التجربة التأملية في الأدب المهجري، الأستاذ الدكتور صابر عبدالدايم، دار المعارف الطبعة الأولى ١٩٩٣م ، ص٨٩.

لدوستويفسكي حتى آخرها برغم أنني لم أكن أفهم منها حتى نصف ما أقرأ"[١]، ولا شك أن طفلا في مثل هذا العمر لديه الموهبة التي يقول عنها: "والميل إلى الكتابة يغلب على جميع ميولي"[٢]؛ لا شك أن قراءاته أدبيات روسيا الأصيلة لها أكبر الأثر في تكوينه، وهذه الأدبيات التي ذكرها كلها يتسم أصحابها بأصالة الجانب الفكري لديهم وظهور النزعة التأملية في أدبهم بما يعني أن نعيمة قد تأثر بأصالتهم الفكرية واستلبهم نزعتهم التأملية.

ولم تنفرد الأدبيات الروسية بغرس النزعة التأملية في مذهب نعيمة الأدبي، بل كان للأدب العربي نصيب أيضا في نزعته هذه، ويظهر ذلك جليا حينما يحدثنا عن أحب قصيدة لديه من الأدب العربي: "إلا أنني لو سئلت عن أي القصائد التي حفظتها هي الأحب إلى قلبي لأجبت دونما تردد إنها:

غير مجد في ملتي واعتقادي ... نوح باك ولا ترنم شادِ[٣]

وهذا الاختيار لقصيدة فيلسوف الشعراء "أبي العلاء المعري" اختيار كاشف عن صفات نعيمة التي تتمحور فيها النزعة التأملية التي هي ثمرة من ثمار تأثره بالشعر العربي الذي يقول عنه: "فقد كنت أميل إلى الشعر الذي يدفعني على التأمل في مشكلات الحياة والموت أكثر مني إلى الشعر الذي يدغدغ عاطفتي"[٤].

٤- الشعور بالغربة والاغتراب: ظل نعيمة طوال مدة إقامته ببلاد المهجر يشعر بالغربة ويعاني الاغتراب؛ ذاك أنه لم تقرّ نفسه ولم ينسجم قلبه مع الحياة الجديدة

---

(١) سبعون ج١ ص٢٠٧.
(٢) سبعون ج١ ص٢٠٧.
(٣) سبعون ج١ ص٢١٢.
(٤) سبعون ج١ ص٢١٣.

في بلاد المهجر، ولم يستطع الاندماج حتى مع أبناء جلدته من اللبنانيين والسوريين الذين كانوا يقدرون بما يقارب أربعين ألف نسمة في ولاية "نيويورك"، فيصف حاله في قصيدته "التائه":

أســـــــير فـــــــي طريقـــــــي فـــــــي مهمـــــــه ســـــــحيق

ووحـــــــــــدتي رفيقـــــــــــي ووجهتـــــــــــي الفضـــــــــا

ولم تطاوعه نفسه بالحياة في صخب المدنية وضوضائها فمالبث أن اتخذ وظيفة في مدينة صغيرة تدعى "بيت لحم" تابعة لولاية "بنسلفانيا" وكانت سكناه بمدينة مجاورة تدعى "ألنتون"، وبهذا استطاع البعد عن مدينة "نيويورك" ويقول عن هذا: "لقد نفعني ابتعادي المؤقت عن نيويورك إذ أنني برغم محاولاتي لم أستطع الاندماج بالجالية السورية – اللبنانية فيها"(١)، وقد تهيأت له في سكناه الجديدة العزلة التي يعشقها ويضحي من أجلها بأشهى الأشياء التي يطلق عيها الآخرون ملذات: "فالعزلة التي كنت أنعم بها هناك بعد كل مساء بعد انتهاء العمل في "بيت لحم" يسرت لي الاسترسال في التأمل، فلا الملاهي بأنواعها ولا النساء ولا أي جاذب آخر كانت تصرفني عن تأملاتي"(٢)، ويصف هذه الحياة في قصيدته: "أفاق القلب" فيقول:

وكنتَ يا قلبي

بلا سمعٍ ولا بصرٍ

كصخرٍ في الحشا رسبا

فكم من مرّة هجما

عليكَ الحبُّ فانهزما

---

(١) سبعون ج٢ ص١٠٠.

(٢) سبعون ج٢ ص١٠٧.

وكم ، كم قد جثا قلب
أمامك حاملًا أملا
فراح مزوَّدًا ألما !

بمثل هذه العزيمة الماضية والإرادة الصلبة عاش نعيمة في مهجره بعيدا عن لذاذات الحياة واشتهاءاتها يفكر ويفكر ويتأمل ويتأمل وينظر إلى مشاهد المعيشة اليومية فيراها أخس من "ورقة في فم جرادة" على حد قول الإمام علي كرم الله وجهه.
مظاهر النزعة التأملية عند نعيمة:

- **النزعة التأملية وعمق المعنى**:

إن هذا الفكر التأملي عند نعيمة نبع من ميوله الذاتية التي اكتسبها بفضل بيئته ودراسته ومطالعاته الأدبية التي كان لها عميق الأثر في مذهبه وطريقته، وهذه الصفات هي التي جعلته فيما بعد يؤثر الانعزال عن الناس حتى بعد عودته إلى قريته "بسكنتا" مما جعل الكاتب "توفيق يوسف عواد" يطلق عليه لقب "ناسك الشخروب" وذلك في مقالة كتبها عنه في صحيفة "البرق" عام ١٩٣٢م، وفي هذا الإطار الذي يظهر تمسك نعيمة بسمات الشرق وروحانياته نجده ينتقد قومه بقوله:" ما أبعد السلام المخيّم في جبالكم عن الجلبة المعسكرة في مدينة كمدينة نيويورك، فعلام تصرون على تزويج سلامكم من تلك الجلبة"؟"[(١)]، وقد انعكس هذا الفكر على المذهب الفني الذي تبناه نعيمة؛ فقد جعل قصيدته "أغمض جفونك تبصر" تتصدر ديوانه مع أنها لم تكن أولى قصائده زمانا، فقد مهرت بتاريخ أربعة وعشرين وتسعمائة وألف من الميلاد والقصيدة التي بعدها "النهر المتجمد" كتبها عام سبعة عشر وتسعمائة وألف، وهذا التصدير له مدلوله الذي يعلن عن رؤيته التي تشكل

(١) زاد المعاد، ص٣٥.

أشعاره ومذهبه وهو أنه صاحب نزعة تأملية وروح يقظة إلى حقيقة الأشياء، فلا يتناولها من ظاهرها، بل يتناولها من حيث باطنها ومدلولها، فيستهلّ ديوانه بقوله:

إذا سماؤك يوما تحجّبت بالغُيوم
أغمِض جُفونَكَ تُبصر خلفَ الغيوم نجوم
والأرضُ حولَك إمّا توشّحَتْ بالثّلوجْ
أغمِض جُفونَك تُبصر تحت الثّلوج مروج
وإنْ بُلِيتَ بداءٍ وقِيل داءٌ عَياءْ
اغمِض جُفونَكَ تُبصر في الدّاء كلّ الدواء
وعندما الموتُ يدنو واللّحدُ يَفغُر فاه
أغمِض جُفونَك تُبصر في اللّحد مهدَ الحياهْ

فهنا يدعو نعيمة إلى تمثل ما رواء الأشياء لا ما تظهره الأشياء، فما الغيوم التي أمامك أيها الإنسان إلا ستار إذا أزحته تجد الضياء، وما الثلوج إلا غطاء تكمن خلفه حدائق ومروج تسعد بها وتمرح فيها، وهكذا يتوجب عليك أيها الإنسان أن تكون في حياتك مبصرا ما استكنّ خلف ظواهر الأمور، ومتجاوزا ما يعوقك لتنفذ إلى بواطنها؛ فإغماض العين هنا هو التغلب على الحواجز التي تقع أمام ناظريك، وتجاهل هول هذه الحواجز وصعوباتها هما الخطوة الأولى في الوصول إلى حقائق الوجود الذي أنت فيه.

أما بيت القصيد هنا فيتمثل في الخطاب الموجه هنا لكل صاحب شديدة من الشدائد، ومفاده: أنّ علاج ما أنت فيه كامن فيما يصيبك: "تبصر في الداء كل الدواء"، وهذا تأييد لما قاله أميرنا شوقي من الكامل:

والحَــرْبُ فِــي حَــقٍ لَــدَيْكَ شَــرِيعَةٌ وَمِـــنَ السّـــمُومِ النَّاقِعَـــاتِ دَوَاءُ.

ثم يصل في تجربة تأملية صوفية إلى الحقيقة الكبرى الثابتة وهي أن اللحد هو مهد الحياة الأبدية التي تبدأ معها رحلة الإنسان: تبصر في اللحد مهد الحياة؛ "فالموت عند نعيمة هو الوجه الآخر للحياة فهو يصور اللحد بأنه مهد الحياة"[(١)]، وهذا خلاصة ما وصل إليه فكر نعيمة التأملي الذي تجاوز كنه الحياة الدنيا مبصرا كنه الحياة الحقيقية التي تبدأ مع الدخول إلى اللحد، و"هذا التصور يشير إلى أن إدراك الحقائق لا يمكن أن ينبع إلا من أعماق النفس البشرية، بما هي مركب من الأحاسيس والمشاعر، وبما هي قُوى خارقة تمتلك كنوزًا تؤهل صاحبها لتحقيق النوّالة، ومن تلك الكنوز الحدسُ بوصفه طاقة خفية، تحقق الرؤيا المباشرة التي تنتفي فيها الوسائط، وهو الجوهر الذي يتّجه بالشعر إلى امتلاك قوة الإدراك الروحي"[(٢)]، وقد أتت هذه القصيدة ترجمة أيضا لمقولة هنري لونغفلو: تعز أيها القلب الكئيب وكف عن الشكوى فوراء الغيوم لاتزال شمس مشرقة، وهي عبارة أحبها نعيمة ووضعها في صدر مقالة الحباحب ضمن كتاب الغربال[(٣)]، وهنا تأتي هذه القصيدة لتقدم للمتلقي نوعا من الشعر تشيع فيه العاطفة وتسمو فيه الفكرة على تقعر الألفاظ ؛ حقا: "إن شعر نعيمة من ذلك النوع الذي لا يرهق العقل ولا يكده – على ما فيه من عميق الفكر وسامي الخيال – بل يفيض على القلب طمأنينة ويشيع في النفس راحة ويقوي من أجنحة الخيال ويبسط على الروح جوًا سحريًا فيه متعة

(١) أدب المهجر دراسة تأصيلية تحليلية لأبعاد التجربة التأملية في الأدب المهجري، ص٣٠٠.

(٢) تقاطع الشعري والصوفي في ديوان همس الجفون، الحسين الوكيلي، مجلة تجسير لدراسات العلوم الإنسانية، المجلد السادس، العدد ١ (٢٠٢٤)، ص٧١.

(٣) ينظر الشعر العربي في المهجر: أميركا الشمالية، إحسان عباس، ومحمد يوسف نجم، دار صادر بيروت، الطبعة الثانية ١٩٨٢م، ص١٨٦.

وفيه إخلاد إلى التأملات والإشراقات الروحية التي تقرب الإنسان من خالقه وتبعده عن دنيا الأطماع والسفاسف والشهوات، ولعمري تلك مزية شعر الأمم والأجيال!"[١]، ويكرر نعيمة هذه المعاني الصوفية المتجردة التي تدعو إلى الزهد في الحياة والتخلي عن مباهجها وزينتها في قصيدته "قبور تدور":

تخلّي عن الصّدق للكاذبينْ وعن عفّة الحبّ للعاشقين
وخلّي الفخار لأهل النُّضارِ ومجدَ المعارف للجاهلين
وخلّي المعالي وجدّ الليالي وحبَّ التفوُّق للمقعَدين

ويقرن هذه النظرة الصوفية بنظراته التأملية التي تدعو إلى الغوص بحثا عن بواطن الأمور وعدم الانخداع بظواهرها:

بعينيك نور تراه العيون جميلًا فتضحك منها المنون
لأن المنايا تحدق فيك بعين الزمان التي لا تخون
فتبصر في مقلتيك ترابًا وتبصر دودًا وراء الجفون!

إن ما يعنى به نعيمة هنا هو التعلق بالحياة الآخرة لا التعلق بالحياة الدنيا "وهو في هذه القصيدة يمجد جمال الروح ويزدري جمال الجسد كما يؤمن بأن الفناء بقاء وأن البقاء امتثال لإرادة الله كما أن الرجاء شقاء البقاء والمساء شقيق الصباح"[٢]، إنه هنا يدعو المتلقي إلى ترك هالات الحياة الدنيا التي لا استقرار لها ولا بقاء، وتجاوز ما تحدثه في أصحابها من غرور وتيه، والتعلق بحقيقة الحقائق وهي الحياة

(١) مع ميخائيل نعيمة في (همس الجفون) ، مناور عويس، مجلة الرسالة العدد ٧٥٢.
(٢) مع ميخائيل نعيمة في (همس الجفون) ، مناور عويس، مجلة الرسالة العدد ٧٥٤.

الآخرة التي تزرع في صاحبها التواضع والتجاوز والصفح، وبخاصة حينما يدرك أن من وراء هذا الجسد الذي يتيه به ترابا ودودا سوف يستحيل إليهما.

- النزعة التأملية والنفس الإنسانية:

وبمثل هذه الفلسفة العالية والفكر المتجاوز حال واقعه تتكرر هذه النظرة التأملية الفكرية وتعلو إلى أعلى درجاتها عند الشاعر، وذلك عندما يوجه هذا التأمل إلى نفسه؛ تلك النفس التي حيرت كثيرا من الشعراء عبر القرون من مثل "ابن سينا" في قصيدته من الكامل:

هبطت إِلَيْكَ مِنَ المَحَلِّ الأَرْفَعِ وَرْقَاءُ ذَاتُ تَعَزُّزٍ وَتَمَنُّعِ

وغيره كثير من الشعراء الذين شغلوا بالحديث عن النفس الإنسانية، ونعيمة نفسه في كتاباته النثرية يقرّ بأن نفسه تستحق أن يتأمل في ماهيتها وأن يتعرف على خصائصها وموائزها: "وقديمًا قيل (اعرف نفسك بنفسك)، فليس أقرب منك إليك، وليس أعدى إلى دهشتك من نفسك. فحري بك أن تبدأ بدرسها وحلّ ألغازها، قبل أن تبدأ بدرس غيرك من الكائنات وتهتم بحلّ ألغازها. فهي ما كانت ألغازا إلا لأنك لغز. فمتى اهتديت إلى حل اللغز الذي هو أنت، اهتديت إلى مفتاح كل لغز سواه. ومعنى ذلك أنك يوم تعرف نفسك تعرف الكون"[(١)].

وتتجلى تلك النظرة إلى النفس في قصيدته: "من أنت يا نفسي" التي لا يصف فيها مظاهر الكون والحياة من حوله وصفا مجردا من تأثيرها على نفسه، بل يتناولها من حيث ما يجده من تجاوب في دخيلة نفسه تجاهها، وقد قال عن ذلك: "منذ أن تعلمنا الكتابة وحتى الساعة وأنا وأنت يا قلمي نحاول أن نفرغ في الحرف كل ما تتناوله العين، وتلتقطه الأذن، ويشمه الأنف، وتلمسه اليد، ويتذوقه اللسان، وكل ما يثيره

(١) النور والديجور، ميخائيل نعيمة، دار نوفل بيروت لبنان، الطبعة السابعة ١٩٨٨م، ص٨٠-٨١.

ذلك من انفعالات في الفكر والفؤاد والوجدان"[(١)]، وهذا ما نجده واضحا جليا بداية من العنوان الذي جاء على صيغة سؤال صادم للمتلقي يظهر مدى حيرة الشاعر وتأمله: "من أنت يا نفسي؟"، ليبين من بدايتها أنه في حيرة من أمره، وهذه الحيرة لم تأته إلا من طول تأمله فيما أحدثته مظاهر الكون من حوله في نفسه، وما رآه من اندماج نفسه معها اندماجا جعله يظن أن نفسه هاته قد خلقت من هذه المظاهر الكونية، وقد بنى نعيمة قصيدته على نظام المقطوعات التي يضطلع كل مقطع منها بمشهد يبدأ بمحاورة الشاعر نفسه وينتهي بسؤال متكرر تنوعت صيغته وتشابهت دلالته، فيبدأها بتجاوب نفسه مع البحر:

إن رأيتِ البحرَ يطغى الموج فيه و يثورْ
أو سمعتِ البحرَ يبكي عند أقدام الصخور
فارقبي الموجَ إلى أن يحبسَ الموجُ هديرَهْ
وتناجي البحر حتى يسمع البحر زفيره
راجعاُ منكِ إليهِ. هل من الأمواجِ جئتِ؟

فقد وجد نفسه ترقب أمواج البحر وتنتظرها على شغف حتى تتلاحم معها أصداؤه ووجدانه، ما جعله يظن أنها فرع يشتاق إلى أصله الذي منه جاءت ما جعله يتساءل: هل من الأمواجِ جئتِ؟، لكنه بعد ذلك يجد نفسه تتجاوب مع الرعد فيظن أنها قطعة منه:

إن سمعتِ الرعدَ يدوي بين طيّات الغمامْ
أو رأيتِ البرقَ يفري سيفُه جيشَ الظلام
فارصدي البرقَ إلى أن تخطفي منه لظاهْ
و يكفُّ الرعدُ لكن تاركًا فيك صداه

(١) هوامش، ميخائيل نعيمة، دار نوفل بيروت لبنان، الطبعة الخامسة ١٩٨٨م، ص ٢٧١.

هل من البرقِ انفصلتِ؟ أم مع الرعدِ انحدرتِ؟

فهنا ائتلفت نفسه مع الرعد والبرق تاركين فيها التهاب الوجدان وقوة الجنان، ما يجعله مرة أخرى يظن أن نفسه ركبت من البرق والرعد ويتساءل: هل من البرقِ انفصلتِ؟ أم مع الرعدِ انحدرتِ؟، لكنه يجد نفسه تشتاق إلى الريح فعلها وصوتها، فيظن أنها تكونت من هذه الريح:

إن رأيتِ الريح تذري الثلجَ عن روس الجبالْ
أو سمعت الريح تعوي في الدجى بين التلال
تسكن الريح و تبقَيْ باشتياق صاغيهْ
و أناديك و لكن أنتِ عني قاصيه
في محيطٍ لا أراه. هل من الريحِ وُلدتِ؟

فهنا يتوقف الشاعر مع لحظات التئام عرى نفسه مع قوة الرياح التي تكشف قمم الجبال وتعريها من فتات الثلوج، ومع صوتها التي تستذئب به بين التلال، فيجد من نفسه ذهولا وسكونا إلى هذه الأصداء العاوية فيظن أن نفسه تسكن إلى أصلها الذي منه انفصلت، لكنه مع بزوغ الفجر يجد طمأنينة تغشى نفسه، فيظن أن نفسه هذه نبعت من هذا الفجر:

إن رأيتِ الفجرَ يمشي خلسةً بين النجومْ
ويُوشّي جُبّة الليل المولّي بالرسوم
يسمع الفجر ابتهالًا صاعدًا منكِ إليهْ
وتخرّي كنبيٍّ هبط الوحيُ عليه
بخشوعٍ جاثيه. هل من الفجرِ انبثقتِ؟

فالشاعر وجد نفسه تخشع مع اللحظات الروحانية التي تصاحب قدوم الفجر ورحيل الليل، ويجد تضرعات تخرج من فيه تجعله نبيا هبط الوحي عليه، ما يجعله يتساءل هل نبعت نفسه من هذه اللحظات الإيمانية، لكنه حينما تشرق الشمس

وتغمر الكون بضيائها وتظلل نفسه بأشعتها يجد أثر ذلك في نفسه جليا، وعندما تغرب الشمس يرى نفسه يقظى تنتظر عودة الشمس من مهدها مرة أخرى، فيظن أن نفسه اقتطعت من هذه الشمس:

إن رأيتِ الشمسَ في حضن المياه الزاخرهْ
ترمُق الأرضَ وما فيها بعينٍ ساحره،
تهجع الشمسُ وقلبي يشتهي لو تهجعينْ،
وتنام الأرضُ لكن أنت يقظى ترقبين
مضجعَ الشمس البعيدْ. هل من الشمسِ هبطتِ؟

لكنه عندما يستمع إلى غناء البلابل يجد من نفسه ميلا وحنينا إلى هذه الألحان التي تثير العشق من مكمنه، ويجد قلبه يشتاق إلى أفاعيل الحب التي كان يعانيها في ماضيه، فيظن أن نفسه انسكبت من هذه الألحان:

إن سمعتِ البلبلَ الصدّاحَ بين الياسَمينْ
يسكب الألحانَ نارًا في قلوب العاشقين
تلتظِي حزنًا وشوقًا والهوى عنك بعيدْ
فاخبريني، هل غِنا البلبل في الليل يُعيد
ذكرَ ماضيكِ إليكِ؟ هل من الألحانِ أنتِ؟

وبعدما عرض لكل هذه المظاهر الكونية الربانية ووجد تقلب نفسه معها واندماجها معها جميعا عرف أنها تتناغم معها لأنها نفس إنسان ذي فطرة نقية، نفس تنجذب للجمال على اختلاف مظاهره، وأدرك أنها ليست من هذه الأشياء وإنما هي من صنع رب هذه الأشياء وخالقها:

إيهِ نفسي! أنت لحنٌ فيَّ قد رنَّ صداه
وقَّعته يدُ فنّانٍ خفيٍّ لا أراه.
أنتِ ريحٌ ونسيمٌ، أنتِ موجٌ، أنت بحرُ،

أنت برقٌ، أنت رعدٌ، أنت ليلٌ، أنت فجرُ .. أنتِ فيضٌ من إله!

وترتيب المقاطع هنا يبين أن القصيدة جاءت إثر تأمل ليلة متصلة بدأت بمشاهدة البحر ثم التآلف مع الرعد والبرق ثم مع أفعال الريح طوال الليل، ثم وصولا إلى الفجر ومن بعده شروق الشمس وانتهاء بسماع البلابل في أعشاشها، وما وصفه مظاهر الطبيعة هنا إلا انعكاس لما يعتمل في صدره ويجيش في وجدانه من حيرة وتردد تجاه هذه النفس التي أودعها الله إياه كما يكشف الأستاذ الدكتور صابر عبدالدايم إذ يقول: "والواقع أن نعيمة وهو يعرض هذه المشاهد إنما يعرض أمامنا أشواقه إلى معرفة نفسه، وقد اتبع أسلوب التجريد المشهور في البلاغة العربية"(١)، وبعد هذه التجاوبات يصل للحظة التنوير ويدرك أن نفسه من صنع الإله الذي خلقها وخلق لها ما تجاوبت معه، "ولا نعدم أن نرى في نظرة نعيمة إلى طبيعة النفس الإنسانية صدى الإمام الغزالي وابن سينا والفارابي، ومن قبلهما سقراط وأفلاطون"(٢)، بما يدل على أن نعيمة هنا مساير لأسلافه من الفلاسفة والشعراء، وسائر على دربهم دون شطط في نظرته هاته.

وتتبدى آثار رؤية نعيمة هذه للنفس وتآلفها مع عناصر الكون حوله على تشكيله القصيدة على هيئة مقاطع اختص كل مقطع منها بتجاوب نفسه مع عنصر من عناصر الطبيعة، كما يتضح أثر رؤيته الفكرية المنظمة في التصميم المحكم لمقاطع القصيدة من حيث ابتداؤها بأسلوب الشرط المصدر بالأداة "إن"، وانتهاؤها بالسؤال المتكرر المتصدر بالأداة "هل".

---

(١) أدب المهجر دراسة تأصيلية تحليلية لأبعاد التجربة التأملية في الأدب المهجري، ص٣٤٩.

(٢) ينظر أدب المهجر دراسة تأصيلية تحليلية لأبعاد التجربة التأملية في الأدب المهجري، ص٣٥٠.

وبعد أن يعتمد نعيمة النفس هنا التي هي فيض من الإله طريق المعرفة عنده، دون الركون إلى الحواس التي تخادع صاحبها نراه يتحدث عنها في قصيدة "الطريق" على أنها الطريق الذي يجب على الإنسان الالتفات إليه إذا ما أصابتك حيرة الحياة ورحت تسأل عن الطريق:

نحنُ يا ابني عسكرٌ قدْ تاهَ في قفرٍ سحيقْ
نرغَبُ العودَ ولا نذكر من أينَ الطريقْ
فانتشرنا في جهات القفرِ نستجلي الأثرْ
نسألُ الشّمسَ عن الدّربِ ونستفتي الحجرْ

وحين تتفحص دروب حياتك لتصل إلى الطريق فعليك أن تنظر إلى نفسك:

وسنبقى نفحصُ الآثار من هذا وذاكْ
ريثما نُدركُ أنّ الدّربَ فينا لا هناكْ

فالطريق الذي نبحث عنه يتمثل في نفوسنا التي بداخلنا؛ فداخل الإنسان هو المعبر الذي يعبر منه إلى الحياة، وهكذا نجد نعيمة: "يجعل الشعر أداة تشخيص للحياة الباطنية، وهذا الأمر يجعلنا ندرك أن التّجربة الصوفية كما التجربة الشعرية تصدران عن غريزة أصيلة في الإنسان، ويمكن أن نسميها غريزة الشغف بالمجهول، أو غريزة الحنين إلى البدايات الأولى، وإلى الأقاصي المتاخمة للمطلق، مما يعني أن التجربتين معًا تمثلان ثورة الباطني على الظاهري، والجوهري على العرضي، والأصلي على اليومي المبتذل"[١].

وقد ساعدته غربته على التقرب أكثر من نفسه والغوص داخل أعماقها، ويعترف بذلك قائلا: "والدرس الذي علمتنيه الغربة هو أن لا غربة في هذا الكون على

(١) تقاطع الشعري والصوفي في ديوان همس الجفون لميخائيل نعيمة، ص٦٩.

الإطلاق إلا غربة الإنسان عن ربه، غربة الإنسان عن نفسه"[١]، وهذا يفسر سبب اهتمامه بالبحث عن نفسه وعن ماهيتها التي توصل إلى أنها فيض من الإله وأنها الطريق المعبد الذي يوصله إلى بر الأمان، وقد توصل الأستاذ الدكتور "صابر عبدالدايم" إلى ملاحظات مهمة يجدر إثباتها هنا؛ إذ هي ملاحظات تتعلق بماهية النفس التي يتحدث عنها نعيمة في شعره ومن لف لفه من شعراء المهجر فيقول: "إنهم لم يبحثوا في النفس باعتبارها حقلا للعقد ومركبات النقص والأمراض وهي النفس التي وجه إليها علماء النفس كل جهودهم، وعالجوا أمراضها وعقدها، وإنما بحثوا في النفس بمعناها الفلسفي كما هي عند أفلاطون وابن سينا والغزالي وتوماس الأكويني، وعنف بعضهم نفسه بصورة قاسية فكان أشبه بالمتصوفين، وعدها شعلة ربانية وفيضا إلهيا، وآمن أغلبهم بالثنائية إيمانا فرضته عليهم طبيعة النفس، وتمنوا زوالها، كما خلط أغلبهم بين معاني النفس والقلب والروح"[٢]، وهذه الحقائق التي لاحظها أستاذنا هنا تزيد من إيضاح الصورة التي رسمها نعيمة للنفس الإنسانية وتبين سبب اعتداده بها؛ إذ هي والقلب والروح شيء واحد.

- النظرة التأملية والخط الدرامي للقصيدة:

تتيح النظرة التأملية المتسعة للكون والحياة التي انغرست في نعيمة أن تقدم له مسارات درامية تتأتى له من تأملاته الواعية، وهذه المسارات بنى عليها نعيمة معظم قصائده التأملية لتشكل اتجاها قصصيا متناميا تتوجه لحظة التنوير التي تأتي في نهاية القصيدة، ونبع من بناء الخط الدرامي عند نعيمة الذي انبنى على نزعته التأملية أن ضمن قصائده ثنائيات أدركها نعيمة خلال تأملاته الكونية الحياتية؛ فإذا

---

(١) زاد المعاد ص٣٢.

(٢) أدب المهجر دراسة تأصيلية تحليلية لأبعاد التجربة التأملية في الأدب المهجري، ص٣٧١-٣٧٢.

كان الشعر تعبيرا عن الحياة الإنسانية فعلى الشاعر أن يجعل من شعره رصدا لماهية هذه الحياة، ويرى الأستاذ الدكتور "صابر عبد الدايم" أن شعراء المهجر جعلوا شعرهم نابضا بهذه الرؤية التي بنوا عليها شعرهم وأن: "القصائد ما هي إلا تصوير لمتناقضات الوجود ورصد لواقعه وتحركاته"(١)، وتتمثل هذه المتناقضات في: الحياة والموت، الخير والشر، الملاك والشيطان، القلب والعقل وغير ذلك من ثنائيات الحياة التي يحياها الإنسان، لكن نعيمة قبل أن يرصد هذه التناقضات نجده بداية في قصيدته "حبل التمني١٩١٩م" يتغلب على أمانيه هو ويريد أن يصل إلى مرحلة الأمن النفسي الذي يستطيع أن يواجه به هذه التناقضات الحياتية:

نتمنّى، وفي التمنّي شقاءٌ ونُنادي يا ليت كانوا وكنّا

ونصلي في سرّنا للأماني والأماني في الجهر يَضحكن منّا

غير أني، وإن كرهت التمنّي أتمنى لو كنتُ لا أتمنّى

ويرى أن التخلص من التمني هو منتهى الحرية التي يطمح إليها:

غير أني لا بدَّ أبلغُ يومًا فيه أُمسي حرًّا عديمَ التمنّي

وقد عالج نعيمة هذا الاختيار وهو عدم الاختيار "دون أنه يرينا أنه يقحم الفلسفة على بناء قصيدته وموضوعها، ومن السهل أن نستنتج شيئا لم يقله نعيمة وهو أن هداة الصراع تعني تحطم الثنائية"(٢)، وتأتي المحاورة بين ثنائية الخير والشر في قصيدته: "الخير والشر ١٩٢٢م":

سمعت في حلمي، ويا للعجب! سمعت شيطانًا يناجي ملاكْ

(١) أدب المهجر دراسة تأصيلية تحليلية لأبعاد التجربة التأملية في الأدب المهجري، ص٢٩٨.

(٢) الشعر العربي في المهجر: أميركا الشمالية ، ص٥٣.

يقــول أي، بــل ألــف أي يــا أخــي لــولا جحيمــي أيــن كانــت ســماك؟
ألَـــيسَ أنّـــا تـــوأمين اســـتوى ســرّ البقــا فينــا وســرّ الهــلاك؟
أَلَـــمْ نُصَـــغْ مـــن جـــوهر واحـــد؟ إن ينســني النــاس أتنســى أخــاك؟

إن نعيمة يريد أن يظهر أن الوجود قائم على ثنائية الخير والشر؛ فكلاهما لازم ولولا الخير لما وجد الشر، وأما قوله: "ألم نصغ من جوهر واحد؟" فإشارة إلى أن الشيطان كما تخبرنا الأديان أن الشيطان كان من جنس الملائكة قبل أن يطرد منها، "وهو هنا لم يقتل الثنائية بل تمنى زوالها"[1]، لذا يقول بعدها: فأطرق ابن النور مسترجعًا في نفسه ذكرى زمان قديمْ

واغرورقــت عينــاه لمــا انحنــى مســتغفرًا وعــانَق ابــن الجحــيم
وقــال أي، بــل ألــف أي يــا أخــي مــن نــارك الحــرَّى أتــاني النعــي
وحلَّـــق الاثنـــان جنبًـــا إلـــى جنــبٍ وضــاعا بــين وشــيٍ الســديم

وتتكرر تلك المحاورة في قصيدته "يا بحر ١٩٢٣م" بقوله متحدثا عن ثنائية الخير والشر في ختام قصيدته:

سمعتُ نهرًا يغنّي الكونُ طيٌّ ونشرُ
في الناس خيرٌ وشرٌّ في البحر مدٌّ وجزرُ

وتأتي قصيدة "العراك ١٩٢٣م" لتمثل محاورة أخرى بين الملاك والشيطان، وهي في الحقيقة انعكاس لما يعتمل في صدره من حيرة وقلق: دخل الشيطانُ قلبي فرأى فيه ملاكْ

(١) الشعر العربي في المهجر: أميركا الشمالية، ص٥٧.

وبلمح الطرف بينهما اشتدّ العراك

ذا يقول: البيت بيتي! فيعيد القولَ ذاك

وأنا أشهد ما يجري ولا أبدي حراك

فهو هنا يقدم نفسه شاهدا على العراك بينهما دون تدخل منه إذ هو واقع في حيرة من أمره، وأكبر دليل على هذا سؤاله الآتي: سائلًا ربي: "أفي الأكوان ربٌّ سواك

جبلتْ قلبي من البدء يداه ويداك؟"

لذا يصرح بحيرته وارتباكه في نهاية القصيدة ليعلن أنه لم يقف بعد على أرض المعرفة التي تدخل الاطمئنان على قلبه:

وإلى الآن أراني في شكوكٍ وارتباكْ لستُ أدري أرجيمٌ في فؤادي أم ملاك

ويصف الأستاذ الدكتور "صابر عبدالدايم" هذه الحيرة بأنها المرحلة الثالثة من الصراع الذي اكتنف نعيمة في رحلته التأملية: "فالشيطان والملاك كل منهما يدعي حقه في امتلاك القلب، وهو ساكن لا يتحرك وهذه المرحلة من الصراع هي المرحلة الثالثة في تفكير نعيمة، فالأولى تتمثل في القلق والرؤية الغائمة، والثانية تتمثل في الجيشان العاطفي"[(١)].

وهذا القالب الدرامي في قصائده أتاح له أن يعدد تفاصيل التجربة التي يعايشها في قصيدته، فنجده يسترسل في تعداد أمانيه في قصيدته: "حبل التمني":

فصغيرًا قد كنتُ أطلبُ لو كنت كبيرًا ولي صفات الكبيرِ

وكبيرًا، لو عُدتُ طفلًا صغيرًا واستردّت نفسي نعيمَ الصغيرِ

وخليًّا، لو كنتُ بالحبِّ مضنى وأسيرَ الغرام، لو كنتُ حرًّا

(١) أدب المهجر دراسة تأصيلية تحليلية لأبعاد التجربة التأملية في الأدب المهجري، ص٣٦٠.

ولعل في عنوان القصيدة ما يوحي بامتداد أمانيه التي لا انتهاء لها مثل الحبل الممتد بلا نهاية، كما يتكرر هذا الاسترسال في قصائد عدة منها: "يا بحر":

يـــا بحـــر يـــا بحـــر قـــل لـــي هـــل فيـــك خيـــرٌ وشـــرُّ؟

هـــل فـــي ســـكونك أمـــنٌ فـــي هياجـــك ذعـــرُ

أم فـــي امتـــدادكَ يســـرٌ وفـــي انقباضـــكَ عســـرُ

وفـــي انخفاضـــكَ ذلٌّ وفـــي ارتفاعـــك فخـــرُ

وفـــي ســـكوتك حـــزنٌ وفـــي هـــديركَ بِشـــرُ

ولعل أيضا في عنوانه هنا الذي ينادي فيه على البحر بما يوحي بالنداء غير المتناهي الذي يحمل في طياته أسئلة غير متناهية أخذ نعيمة يعددها في قصيدته، ويرجع الناقدان "إحسان عباس ومحمد نجم" هذا الاسترسال إلى: "مطلق الاستغراق؛ فالشاعر يعيش في داخل موضوعه، ولذلك فإنه لا يرى حدوده الخارجية"(١)، وهذا البناء الدرامي هنا أتاح أيضا لنعيمة أن يتخلص من جفاف الموضوع؛ إذ النزعة التأملية عند نعيمة جعلته يتناول موضوعات فلسفية ومعاني عميقة في قصائده من مثل ثنائية الخير والشر، والملاك والشيطان وغير ذلك من ثنائياته، وبهذا: "يصح للشاعر بهذه الطريقة نقل الفكرة الدقيقة نقلا شعريا دون أن تتلبس بشيء من التعليمية، ودون أن يعلق بها شيء من الغموض الذي يلحق الأفكار المجردة في الغالب"(٢).

(١) الشعر العربي في المهجر: أميركا الشمالية، ص١٨١.

(٢) الشعر العربي في المهجر: أميركا الشمالية، ص١٨٥.

- النزعة التأملية والتجربة العرفانية:

وتتجلى التجربة العرفانية[١] عند نعيمة في قصيدته "لما رأيت الناس" التي يقدم فيها ثنائية العقل والقلب:

لَمَّـــا رَأَيْـــتُ النَّـــاسَ قَـــدْ أَضْـــرَمُوا لِلْجَهْـــلِ نِيرَانًـــا لِكَـــيْ يَحْرِقُـــوهْ

وَشَـــيَّدُوا عَرْشًـــا رَفِيـــعَ الـــذُّرَى وَهَـــيْكَلًا لِلْعِلْـــمِ كَـــيْ يَعْبُـــدُوهْ

وَضَـــعْتُ إِيمَـــانِي عَلَـــى رَاحَتِـــي وَقُلْـــتُ هَـــا عِلْمِـــي أَلا كَرِّمُـــوه

وَقُـــدْتُ نَحْـــوَ النَّـــارِ عَقْلِـــي الْغَبِـــي وَقُلْـــتُ: هَـــا جَهْلِـــي أَلاَ فَـــأَتْلِفُوه

ويحدثنا عن مقام العرفانية الإمام أبو حامد الغزالي فيقول: "فظهر لي أن أخص خواصهم ما لا يمكن الوصول إليه بالتعلم بل بالذوق والحال وتبدل الصفات.."[٢]، وهذه الحالة قد اكتسبها نعيمة من التأثر الرومانسي الذي شاع بين أدباء المهجر، وهذا المذهب يقدم القلب على العقل؛ فالقلب عندهم هو الوجه الذي يستقر الإيمان فيه، وقلب نعيمة: "هو القوة المستمدة من الإيمان وحرارته، وهو الخضوع للشعور لا للقياسات، هو القلب الذي وجده بسكال يحوي من العقول أكثر مما يحوي العقل نفسه"[٣]، فالقلب الذي يعبر عنه نعيمة في شعره هنا هو القوة الدافعة التي تمنعه عن الشر، وتحجبه عن الخطيئة، ويلهم به الكشف الذي ينير طريقه نحو الخير.

---

(١) العرفان وهو: ما يلقى في القلب على صورة كشف أو إلهام، بنية العقل العربي دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية، د. محمد العايدي، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة التاسعة ٢٠٠٩م ص٢٥١.

(٢) المنقذ من الضلال والموصل إلى ذي العزة والجلال، أبو حامد الغزالي، تحقيق د. محمد أبوليلة، ود. نورشيف عبدالرحيم رفعت، نشر جمعية البحث في القيم والفلسفة. واشنطن ص٢٤٥.

(٣) الشعر العربي في المهجر: أميركا الشمالية، ص٦٣-٦٤.

ولا يتعارض مقام العرفان عند نعيمة مع احترام العقل ومنطقية التصميم التي يحرص عليهما نعيمة في قصائده، وإنما للعقل مجاله المحدود في عالم الحس، وللقلب العرفاني مساره المنطلق في عالم الكشف، ولذا نراه يفضل القلب على العقل في قصيدته "أفاق القلب" التي يدل عنوانها على رجوع القلب إلى يقظته بعدما كان مغيبا عن مشهد حياته، وفي هذه القصيدة نجد نعيمة رجلا تاهت به السبل في منعرجات الأرض وغياباتها، ففي بداية القصيدة يلوم على قلبه الذي حجبه زمنا طويلا عن الاستجابة للحياة والمضي مع تيارات الحب التي تعرض لها، فيوجه الخطاب متبرئا من قلبه ويقول:

بأنّك لست من جسدي وأنّك طينةٌ لمّا

براني الله لم ينفخ بها من روحه الأبدي

ثم يستعين بعقله وفكره ناشدا الطريق الحق عن طريق العقل بعدما تحجر قلبه وأقصاه إلى الظل بعيدا عن حياته:

فقلت لفكرتي اتّقدي وقلت لنفسيَ اتّئدي

فنور الفكر يهدينا إذا ما قلبُنا جمدا

لكنه يتراجع عن هذا القرار بعد معاناته من شئون الحياة وتقلبات ماضيه وحاضره، لاسيما وقد تكشف له خداع العقل:

ورحت أجوب ما استترا من الدّنيا وما ظهرا

وأبحث في غبار العيش عن خزفٍ وعن صدفٍ

أراه بفكرتي دُررا

ثم يجعل السيطرة والتحكم في نهاية المشهد للقلب لا للعقل فهو الأجدر في قيادة الحياة إذ هو لا تنطلي عليه خوادع السبل:

أقلبي احكم ولا ترهبْ فما لي منك من مهرب

فأنت اليوم سلطاني وأنت اليوم ربّاني

أدِرني كيفما ترغب

وهذا القرار اتخذه نعيمة بعد طول تمرس ومزيد خبرة بالحياة، فالكشف القلبي عنده وصل إلى درجة أكبر من الفكر العقلي من حيث التناغم مع عقيدته وممارساته الروحية، وقد يباغتنا سؤال بخصوص هذا المنهج مفاده: لماذا جعل نعيمة السيطرة للقلب لا للعقل وهو الفيلسوف الذي عرف بإعلائه المنهج الفكري في الحياة؟! والإجابة على هذا السؤال ليست بالعسيرة عندما ننخرط أكثر وأكثر في ماهيات حياته التي أخذته إلى ملابسات الرهبنة والانعزال في قريته الصغيرة "بسكنتا"، فهذه الحياة تشي بأن صاحبها رجل يجعل لقلبه الشأن والغلبة على كل شيء، وأنه رجل ترك ملذات الحياة الغربية ليعيش في شظف الحياة القروية الشرقية، ويعلق الدكتور متري سليم على هذه الأبيات بقوله: "ونلحظ أن نعيمه يشدد على المقاييس بقوله: اقيس – المقياس – قسنا، ويشدد على دور الفكر بقوله: نور الفكر – بأفكاري – أنا والفكر، وكذلك يفعل في أبيات أخرى... إلاّ أننا نومئ إلى ربطه الأفكار بالأوهام حين قال: بأفكاري وأوهامي كما خاطب قلبه بحنو: أنا والفكر، يا قلبي، وفي هذين إيذان بشكه في قدرة الفكر على بلوغ اليقين وانعطاف على القلب بعد انعطاف عنه، وما عبّر عنه نعيمه خِفرًا في الأبيات السابقة، سفر عنه جهرًا في أبيات لاحقة"(١)، وقد استغرق نعيمة في تجربته الروحية الصوفية استغراقا أحاط بأقطاره وأخذ بأكظامه ما جعله يصل لدرجة الاستغناء عن كل قواه البشرية ويتحدى كل القوى المادية معلنا أن سقف قلبه حديد وأن ركن جسده حجر، ومهما تكالبت أزمات الحياة واشتدت عليه فلن تستطيع أن تهزمه:

(١) تجربة ميخائيل نعيمه الشعرية في ديوان همس الجفون، د/متري سليم بولس، ألقاها في ندوة في مدينة بسكنتا بتاريخ ٢٠٠٩/١٠/١٧مدونة الدكتور متري سليم بولس.

سَقْفُ بَيْتِي حَدِيدْ رُكْنُ بَيْتِي حَجَرْ
فَاعْصفي يَا رِيَّاحْ وَانْتَحب يَا شَجَرْ
وَاسْبَحِي يَا غُيُومْ وَاهْطِلِي بِالْمَطَرْ
وَاقْصِفِي يَا رُعُودْ لَسْتُ أَخْشَى خَطَرْ

فقد أكسبته التجربة الروحية التي عاشها وعايشها اكتفاء ذاتيا بما أعطاه الله من مقومات الحياة البشرية التي يرى أنها لا تحتاج لأكثر مما عنده من بيته ومتاعه القليل، وترى الباحثة "هبة مصطفى" أن ذلك جاء: "نتيجة لإخلاص نعيمة وتعمقِه الشجاع في رحلتِه النّفسيّة تلك، جاءت الطمأنينة ثمرةً لصبرِه الجميل، وأمّدت ذاتَه بالغذاء الحقيقي، فاستنار وغدا ثابتًا في الأمن والأمان، لا يهاب الظلام مهما انتشر"[(١)] :

مِنْ سِرَاجِي الضَّئِيلْ أَسْتَمِدُّ الْبَصَرْ
كُلّما اللَيْلُ طَالْ والظَّلَامُ انْتَشَرْ
وإذَا الفَجْرُ مَاتْ والنَّهَارُ انْتَحَرْ
فاخْتَفِي يَا نُجُوْمْ وانْطَفِي يا قمَرْ
من سِرَاجِي الضَّئِيلْ أَسْتَمِدُ البَصَرْ

وهذا الاكتفاء على قلة معطياته أعطى نعيمة يقينا استطاع أن يواجه به مكدرات الحياة وهمومها، بل لم يكتف بالمواجهة فقط لكنه تحدى هذه المنغصات استنادا إلى إيمانه الراسخ الذي سيحميه من شقاوات الحياة ونحوسها، ويصف الذين ينهمكون في التكالب على ماديات الحياة بقوله: "أما أن تكون لهم مذاهب تعلمهم أن الغنى بالشيء هو الاستغناء عنه، وأن مكمن القوة في الفكر والخيال لا في الظهر والعضل،

(١) النزعة الصوفية في شعر ميخائيل نعيمة ديوان "همس الجفون"، هبة مصطفى، مجلة جامعة طرسوس للبحوث والدراسات العليا، المجلد ٧ العدد ٥ عام ٢٠٢٣م، ص١٢٣.

ولا في السحت والمال، فكل ذلك عندهم هراء في هراء"[١]، لكن قلبه محصن من كل ذلك:

بَابُ قَلْبِي حَصِينْ مِنْ صُنُوفِ الْكَدَرْ
فاهْجُمِي يَا همومْ فِي المَسَا والسَّحَرْ

مكتفيا بالطمأنينة الإيمانية التي حصّلها من اعتقاده الراسخ بالقضاء والقدر الذي لا فكاك عنهما في هذه الحياة:

فَاقْدَحِي يَا شُرُورْ حَوْلَ قَلْبِي الشَّرَرْ
وَاحْفِرِي يَا مَنُونْ حَوْلَ بَيْتِي الْحُفَرْ
لسْتُ أَخْشَى العَذَابْ لسْتُ أَخْشَى الضَّرَرْ
وحَلِيفِي القَضَاءْ ورَفِيقِي القَدَرْ

إن هذه القصيدة واحدة من عدة قصائد تمثل مرآة تعكس المفهوم الصوفي الذي تبناه نعيمة، وتقدم المعاني الثواني التي اكتنزها مسكوتا عنها في قصائد أخرى من مثل: "من أنت يا نفسي، ومن سفر الزمان، ولو تدرك الأشواك.."، وقد أخذه الاستغراق في تجربته هنا – كما أخذه في قصائد أخرى– إلى الاستطراد في ذكر التفاصيل التي لا داعي للإكثار منها بقدر ما يكفي التمثيل بها في موضعها: "ولكن العيب الأكبر الذي نراه في شعره أنه لا يستطيع أن يجتزئ بالقدر الضروري، ولا يمكن أن يستكشف المواطن التي يحسن عندها الحذف، ذلك لأنه يسترسل مع فكرته استرسالا ينسيه أحيانا أنه يكتب قصيدة"[٢]، لكن هذا الاسترسال يمكن إرجاعه إلى النزعة التأملية التي تملكت من إحساس نعيمة وفكره ما جعله يلح على الفكرة ذاتها التي يتناولها في

(١) البيادر، ص١٧ وما تليها.
(٢) الشعر العربي في المهجر: أميركا الشمالية، ص١٧٨.

قصائده حتى غلبت هذه النزعة على قصائد ديوانه، وكان من نتيجة هذه النزعة أن ظهرت سمة التكرار بصورة بينة في قصائده، وأصبحت لازمة من لوازمه.

- **النزعة التأملية والتكرار**: يعد التكرار من أهم عناصر الموسيقى الداخلية وهو ظاهرة أسلوبية لها فاعليتها في الأثر الشعري، وتكثيف الإيقاع الموسيقي، وقد عرفها العرب منذ القدم فحفل شعرهم بتكرار الأسماء والمواضع في مواقف مختلفة، يقول "ابن فارس": ومن سنن العرب التكرار والإعادة إرادة الإبلاغ بحسب العناية، وقال قال علماؤنا: فعلى هذه السنة جاء ما جاء في كتاب الله جلّ ثناؤه من قوله: (فبأي آلاء ربكما تكذبان)"[(١)]، و"يمكننا أن نحصر التكرار الذي يحدثه الشعراء في ألفاظ شعرهم في الأنواع التالية:

١- التكرار المراد به تقوية النغم

٢- التكرار المراد به تقوية المعاني الصورية

٣- التكرار المراد به تقوية المعاني التفصيلية"[(٢)]،

فنجد أن العلامة المائزة للموسيقا هنا لم تأت من مجرد الوزن أو القافية، فالموسيقى هنا لم تنبع إلا من الحروف الحية المتناغمة التي أحسن الشاعر نظمها وسبكها، بالإضافة إلى كثرة حروف المد التي انبثقت من عاطفة نعيمة الحارة القارة داخل قلبه وخلده، وقد جاء التكرار بصوره الثلاث في شعر نعيمة بصورة متضامة متكاملة؛ فتكراره للحرف "في" تسعا وأربعين مرة في قصيدته "ابتهالات" التي منها:

---

(١) الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، أحمد بن فارس، تحقيق د/ عمر فاروق الطباع، مكتبة المعارف بيروت، الطبعة الأولى ١٤١٤هـ ١٩٩٣م، ص٢١٣ وما يليها.

(٢) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبدالله الطيب، دار الفكر الطبعة ٢/ ١٩٧٠ بيروت، ص٤٩٥.

كحّلِ اللهمّ عيني بشعاعٍ من ضياك كي تراك
في جميع الخلق في دود القبورْ في نسور الجوّ في موج البحار
في صهاريج البراري في الزهور في الكلا في التبر في رمل القفار

فهذا الحرف المتكرر في بداية كل شطرة وفي منتصفها والذي يقابل المقطع العروضي "السبب الخفيف / o" لمما يشيع تقوية النغم الشعري في القصيدة، كما أنه يفيد تعدد الظرفية التي تمثل هنا محلا لضياء الله تعالى في أشكال وصور متباينة من مخلوقاته، وهذا التكرار جاء هنا مقويا للصور الشعرية المتعاقبة التي تشكل الصورة الكلية للقصيدة، وفي الوقت ذاته جاء التكرار هنا ليعدد المعاني التفصيلية التي يرى الشاعر فيها صورة الله تعالى، وبمثل هذه السمات الثلاث جاء تكراره للسؤال في قصيدته: "يا بحر" التي افتتحها بسؤاله:

أما تعبتَ؟ عجيجٌ كرٌّ، ففرٌّ، فكرٌّ
ماذا تروم، وأنى تسير لا تستقرُّ؟

وجاء التكرار ليقوي المعاني الصورية والمعاني التفصيلية التي انبنت عليها القصيدة في قصيدته: "من أنت يا نفسي" التي تشكلت من مقاطع يبدأ كل منها بأسلوب الشرط ويختم بأسلوب الاستفهام في نغمية متراتبة تظهر مدى تجاوب نفسه مع عناصر الكون من حوله ليسهم تكرار الضمير في نهاية القصيدة ليمثل لحظة التنوير:

أنتِ ريحٌ ونسيمٌ، أنتِ موجٌ، أنت بحرُ،
أنت برقٌ، أنت رعدٌ، أنت ليلٌ، أنت فجرُ
أنتِ فيضٌ من إله!

أما تكراره لفظة "بالأمس" التي جاءت في قصيدته "النهر المتجمد" أربع مرات:

بالأمسِ كنتَ إذا سمعتَ تنهُّدِي وتوجُّعِي
بالأمس كنتَ تسير لا تخشى الموانعَ في الطريقْ

بالأمس كنتَ إذا أتيتُكَ باكيًا سلَّيْتَنَي
بالأمسِ كنتَ مرنّمًا بين الحدائقِ والزهورْ

فجاءت هنا لدعم الصور الشعرية التي تشكل صورة النهر في الماضي لذا اقترنت بالفعل الناقص " كنت" والذي يفيد – بجانب إفادة المضي– أن هذه الأوصاف هي الكينونة التي خلق عليها النهر من مظاهر الجمال التي يذكرها الشاعر، ونراه في المقابل يكرر لفظة "وتعود" أربع مرات أيضا:

وتعود للصفصافِ بعد الشَّيبِ أيامُ الشباب
وتعود تبسمُ إذ يلاطف وجهَكَ الصافي النسيمْ
وتعود تسبحُ في مياهِكَ أنجمُ الليلِ البهيم
لكن سينصرف الشتا، وتعود أيامُ الربيعْ

ليظهر الصورة التي سوف يؤول إليها النهر، وبهاتين اللفظتين "بالأمس، وتعود" "راح الشاعر يخلق في قصيدته ثنائيات ضدية تحمل في طياتها متناقضات نراها في أبصارنا ولكنها تنم عن حقيقة واحدة في هذا الوجود، وهذا استخدام جديد للصورة"[1]، فمثلت هذه الثنائيات حقيقة المخلوقات في هذا الوجود حين تتوارد عليهم طبيعة التعاقب التي جعلها الله سنة كونية، أما هو فلن يعود إلى مثل ما كان عليه مثل النهر:

يا نهرُ ذا قلبي، أراهُ، كما أراكَ، مكبَّلا
والفرقُ أنَّك سوفَ تَنشطُ من عِقالِكَ، وهو... لا

(١) الصورة في ديوان "همس الجفون" لميخائيل نعيمة قصيدة (النهر المتجمد) أنموذجا، فاطمة الزهراء محفوظ، المركز الجامعي أكلي محند اولحاج–البويرة، معهد الآداب و اللغات، ٢٠١٢/٢٠١١، ص٢٠.

ومثلها جاءت لفظة "وسنبقى" متكررة ثلاث مرات في قصيدته "الطريق" لتدل على بقاء القلق النفسي الذي يعانيه الشاعر في البحث عن الطريق:

وسنبقى نهجعُ اللّيلَ وفي الصّبح نفيقْ
وسنبقى في انتقالٍ وشقاءٍ وعذابْ
وسنبقى نفحصُ الآثار من هذا وذاكْ

لقد ساعد التكرار هنا على إظهار النزعة التأملية التي جرى عليها شعر نعيمة، وأكد قوة الصوت العاطفي الذي تولدت منه هاته المعاني التي تكثفت وشكلت قصائده.

- النزعة التأملية والطبيعة:

لا شك أن الطبيعة هي الملهم الأكبر لصاحب النزعة التأملية، ونعيمة لم يكن تأمله في الطبيعة إلا وصفا لتمازجه مع عناصرها؛ "إذ الشاعر يتجاوز سجن الذات ليحتضن العالم بأسره، بكل ما فيه من رؤى وظواهر وأشياء وجمال، فيغدو الشعر كشفًا وحدسًا وتصويرًا، وليس مجرد صدى لواقع أو إيديولوجيا. وهذا ما سعى إلى إثباته نعيمة، ذلك أن هذا الشاعر مؤمن بطاقات الإنسان، وبأهليته التي منحها الله له، ليمارس فعل التأمل في الوجود. فهو لا يضع حدودًا فاصلة بين الشعر والحياة، فالحياة شعر، والشعر حياة"(١)، وقصيدته "من أنت يا نفسي" لخير دليل على اندماجه مع عناصر الكون من حوله؛ البحر والرعد والريح والفجر والشمس والألحان:

إيهِ نفسي! أنت لحنٌ فيَّ قد رنَّ صداه
وقَّعته يدُ فنّانٍ خفيٍّ لا أراه.
أنتِ ريحٌ ونسيمٌ، أنتِ موجٌ، أنت بحرُ،
أنت برقٌ، أنت رعدٌ، أنت ليلٌ، أنت فجرُ
أنتِ فيضٌ من إله!

(١) تقاطع الشعري والصوفي في ديوان همس الجفون، ص٦٤.

وقد تعددت مظاهر تفاعله مع عناصر الطبيعة فها هو يقف على ضفاف النهر يبثه آلامه في قصيدته "النهر المتجمد" متسائلا عن جموده وكآبته:

يا نهرُ، هل نضبتْ مياهُكَ فانقطعتَ عن الخريرْ؟
أم قد هَرِمْتَ وخار عزمُكَ فانثنيتَ عن المسير؟

ومناجاته البحر في قصيدته "يا بحر":

هل في سكونك أمنٌ وفي هياجك ذعرُ
أم في امتدادكَ يسرٌ وفي انقباضكَ عسرُ

ويحاور الدودة في قصيدته "إلى دودة" ويقول لها:

تدبّين دبَّ الوهنِ في جسميَ الفاني وأجري حثيثًا خلف نعشي وأكفاني

ويستجلي الأثر ويسأل الشمس ويستفتي الحجر في بحثه في قصيدته التي عنون لها "الطريق":

فانتشرنا في جهات القفرِ نستجلي الأثرْ
نسألُ الشّمسَ عن الدّربِ ونستفتي الحجرْ

وتهلل مع الرياح في قصيدته "ترنيمة الرياح":

هللي هللي يا رياح وانسجي حول نومي وشاح
من خرير الغدير
واهتزاز الأثير
واحتلاج العبير
في دموع الصباح

ويبلغ من نعيمة تقديسه عناصر الطبيعة من حوله أن جعلها مظهرا لضياء الله تعالى كما يصور في قصيدته "ابتهالات": كي تراك

في جميع الخلق : في دود القبورْ ،
في نسور الجوّ ، في موج البحار

في صهاريج البراري ، في الزهور ،
في الكلا ، في التبر ، في رمل القفار

وقد بلغ به تأمله في الطبيعة أن وجد فيما وراءها ما يبحث عنه؛ "إذ بفضل تأمله العميق في تجلياتها استطاع أن يلمس بأصابعه روحه السر الإنساني الكامن في داخله"[(١)]، فنجده في قصيدته "الطريق" يقر بذلك ويقول:

ريثما نُدركُ أنّ الدّربَ فينا لا هناكْ

ويعيد هذا الإقرار في قصيدته "صدى الأجراس" ويقول:

العالم مملكتي وأنا سلطان العالم والدهر

- النظرة التأملية وتصميم القصيدة:

تأتي منطقية تصميم القصيدة عند نعيمة نابعة من عمق نظرته التأملية، وقد نبع من ذلك أن تشكلت القصيدة بنهج خاص كما رأينا في قصيدته "من أنت يا نفسي" ونراه في قصائد أخرى مثل: "من سفر الزمان" بجزئيها: "إلى سنة مدبرة، وإلى سنة مقبلة" ليقدم بحر السريع بقواف متعاورة، مازجا معه بحر المنسرح المنهوك: [(١)] إلى سنة مدبرة::

روحي! فكم شبّتْ وشابت سنينْ من قبل أن بانت حواشيكِ!
واليوم كفُّ الدهر تطويكِ عنّا، ومن يدري متى تُنْشَرينْ؟
روحي وخلّينا
بالأرض لاهينا
نرعى أمانينا
في مرجِ أوهامِ
ما بين أيّام وأعوامِ تأتي وتمضي وهي سرٌّ دفينْ

(١) النزعة الصوفية في شعر ميخائيل نعيمة ديوان "همس الجفون"، ص١١٩.

وبمثل هذه المنطقية في التصميم تأتي قصيدته "لو تدرك الأشواك" التي تقدم أيضا لوحة تأملية في نفسه التي اطمأنت لذاتها بعيدا عن كل زخرفات الحياة؛ لذا فهو منكب عليها يستمرئ منها ما يعينه على الحياة، مكتفيا بإمكاناتها عن العالم الخارجي الذي لا يحفل به ولا تحفل به نفسه:

يا ساقيَ الْجلّاس بالله لا تحفل بكاسيْ بَين هذي الكؤوسْ
أترعْ لغيري الكأس ، أمّا أنا فاحسب كأنّي لست بين الجلوسْ
واعبر ، ودعني فارغَ الكاسِ
لا ، لا تقل ما طابت الخمرُ لي أو أنني ما بينكم كالغريبْ
بل إنّ لي يا صاحبي خمرةً ما مثلها يُطفي بروحي اللهيبْ
أعصِرها من قلبيَ القاسي

فكل مقطع يبدأ بالنداء أو بأداة النفي لا، وهي قصيدة جاءت على شكل المخمس، وهذا التصميم المحكم للقصيدة نمط من أنماط الفكر ومقوم من مقومات البناء الشعري عند نعيمة، جاء من نزعته التأملية وطول نظره وتدبره.

ولم تنج العاطفة الحزينة هنا في قصيدة "أخي" من منطقية التصميم التي توخاها نعيمة في جل قصائده؛ فقد جاءت القصيدة على هيئة مقطوعات تبدأ كل منها بالنداء محذوف الأداة: أخي، دليلا على قربه في النصيحة التي يسديها إلى إخوانه في العروبة، وقد حرص نعيمة على إخوانه في العروبة فاختار النداء عليهم بلفظة "أخي" التي تدل على أوثق عرى اللحمات في العلاقات الإنسانية: أخي! إنْ ضَجَّ بعدَ الحربِ غَرْبِيٌّ بأعمالِهْ
وقَدَّسَ ذِكْرَ مَنْ ماتوا وعَظَّمَ بَطْشَ أبطالِهْ
فلا تهزجْ لمن سادوا ولا تشمتْ بِمَنْ دَانَا
بل اركعْ صامتًا مثلي بقلبٍ خاشِعٍ دامِ لنبكي حَظَّ موتانا

ولم تشفع هذه النفس الملتاعة في أن تأخذ العاطفة انسيابها الحزين دون قيود التصاميم الهندسية التي يحرص عليها نعيمة، بل جاءت كلمة "موتانا" قبضة حديدية تأخذ بمعقد كل مقطوعة، ولم تفلت من هذه القبضة إلا المقطوعة الأخيرة التي اختتمت بنهاية مشابهة لها في النغم مناقضة لها في المعنى وهي كلمة "أحيانا" التي تسكن الجانب المعاكس من معنى كلمة "موتانا"، لكنها شبيهة لها في الوزن في إشارة إلى الالتقاء الذي يكون بين الحي والميت هنا من حيث فساد الدنيا وانتهاؤها: لقد خَمَّتْ بنا الدنيا كما خَمَّتْ بِمَوْتَانَا.

وقد بنى المقطوعات كلها على بنية الشرط، لكنها بنى متطابقة في المقطوعات الثلاث الأولى في أداتها وفعلها: "إنْ ضَجَّ بعدَ الحربِ غَرْبِيٌّ بأعمالِهْ، إنْ عادَ بعدَ الحربِ جُنديٌّ لأوطانِهْ، إنْ عادَ يحرث أرضَهُ الفَلّاحُ أو يزرَعْ"، وفي الرابعة والخامسة: "ولو أَرَدْنَا نَحْنُ، إذا نِمْنَا، إذا قُمْنَا" وجوابها جميعا: لا تهزجْ لمن سادوا، فلا تطلبْ إذا ما عُدْتَ، فقد جَفَّتْ سَوَاقِينا، فلا تندبْ فأُذْن الغير لا تُصْغِي لِشَكْوَانَا، رِدَانَا الخِزْيُ والعَارُ"، ثم جعل المقطوعة الخامسة نتيجة النتائج لأساليب الشرط السابقة كلها، فصدرها بسؤاله الذي يستنكر فيه الحال التي آلوا إليها: من نحن؟ والجواب هو الضياع المطلق: لا وَطَنٌ ولا أَهْلٌ ولا جَارُ، وهذا أسلمته هذه البداية المضطربة إلى النهاية التشاؤمية العميقة التي ملأت صدره المكلوم، ليقوم على إثرها ليحفر خندقا للأحياء: فهات الرّفْشَ وأتبعني لنحفر خندقًا آخَر، نُوَارِي فيه أَحَيَانَا، فقد أصبح الموت عنده أفضل من هذه الحياة البئيسة التي جاءت عليها الحروب بويلاتها، وهذه القصيدة تظهر إحساس نعيمة بالبؤس الذي اكتنف حياته وأحاط بها بعد الحرب التي شارك فيها رغما عنه[1].

(١) جنّد نعيمة ضمن جيش الولايات المتحدة الأمريكية رغما عنه. ينظر سبعون ج٢ ص١١٣.

- النظرة التأملية والإسقاط الرمزي:

يهرب الشاعر من التعابير المباشرة السطحية إلى التعابير الضمنية التلميحية موافقة لموهبته التعبيرية التي تؤاتي مقتضيات الفن الشعري، وهو في جنوحه هذا يلتقط من أطراف بيئته ومكوناتها ما يتوافق مع اعتمالات نفسه ودواخل حسه لتكون مظهرا تعبيريا يخلع عليه ما يحسه ويفكر فيه، وقد استخدم نعيمة هذه الوسيلة الفنية في بعض قصائد ديوانه "همس الجفون" ليعبر عما يجيش في حناياه وينشغل به عقله.

ومن هذه القصائد قصيدته: "النهر المتجمد" التي ترسم لنا تبدّل حالته واعتمالات دهره ويأس مآله، فقد رأى نعيمة في تبدل حالة النهر من الجريان بالنماء والسعادة إلى التجمد ما أصابه هو من تحول وتقلب أسلماه إلى الكآبة واليأس، وقد كان هذا النهر ملهى صباه: "وأمتع تلك النزهات عندي هي التي كنا نقوم بها في قارب –أو قوارب– على نهر يجري بالقرب من "غيرا سيموفكا" ويدعى "صولا" وهو النهر الذي مشيت بعد عامين على وجهه المقنع بالجليد فنظمت فيه قصيدتي "النهر المتجمد"[(١)].

فالقصيدة هنا لا تكشف عن الحالة التي غدا عليها النهر من الجمود والتحجر بعد أن كان ماؤه رقراقا سائغا بقدر ما تكشف عن الحالة البائسة التي انتهى إليها نعيمة؛ لذا صدّر نعيمة قصيدته بحالة الجمود التي غدا عليها النهر ليقدم معادلا لنفسه، وهنا يوجه الشاعر حديثه إلى النهر متسائلا عما يراه من نضوب وضعف، والتساؤل هنا يشي بأن الشاعر لا يكاد يصدق ما يراه أمامه من حالة النهر؛ فالنهر تجمد ماؤه وتوقف جريانه وهذا ما لا يريد الشاعر أن يصدقه ولو كان متحققا أمامه:

يا نهرُ، هل نضبتْ مياهُكَ فانقطعتَ عن الخريرْ؟

أم قد هَرِمْتَ وخار عزمُكَ فانثنيتَ عن المسير؟

---

(١) سبعون ج١ ص٣١١.

وما هذا إلا لأن الشاعر قد عاين النهر سابقا أيام كان ماؤه مترنما وجريانه مبهجا، ينشر البهجة والسعادة بين جالسيه وناظريه، أما اليوم فقد صار النهر صلبا تغشاه سكينة اللحود وسكون الأعماق اللذان يبعثان على الفتور والملل، وهذا التجمد جعله لم يعد متجاوبا مع مجالسيه، ولم يعد باعثا لآمالهم أو محركا لأحاسيسهم؛ فالنهر الذي هو رمز الهدوء والنماء والسعادة – وكذلك كان نعيمة– انتهت به الحال إلى أن أصبح رمزا للحزن والبكاء واليأس، وفي الحقيقة أنه هنا يرثى لحالته هو التي صارت ضعيفة تخشى تقلبات الدهر وصعوباته بعد أن كانت تواجه الحياة بأسها وشدتها، لكنه اليوم أضحى طريح التشاؤم والخنوع اللذين جعلاه لا يستطيع أن يواجه مكابدات الحياة، حتى أنه أصبح يعاني الوحدة ويقاسي ويلاتها ولا يجد أحدا يشكو إليه أنين نفسه أو عتمة روحه:

بالأمسِ كنتَ مرنّمًا بين الحدائقِ تتلو على الدنيا وما فيها أحاديثَ

بالأمس كنتَ تسير لا تخشى الموانعَ واليومَ قد هبطتْ عليك سكينةُ اللحدِ

وكل ما وُصف به النهر هنا إنما هو وصف لنعيمة ذاته؛ فهو أصبح خائر العزم طريح الهموم، بالأمس كان مصدر سعادة لكل مهموم القلب حزين الفؤاد واليوم أصبح هو المهموم الحزين، وقد وجّه الشاعر إلى تلك الوجهة ما وجده من ألم ممض وحزن عميق يعتمل في صدره وسيطر على فكره، وهذا مضاد لما كان عليه قبل من الانطلاق والتفاؤل؛ لذا عندما وجد في صورة النهر المتحجر أمامه ما يشبه حاله المتحجر جعله مظهرا يعكس ما بداخله وينبئ عن مكنونه، ومع أن هذه القصيدة ترسم لوحة حزينة بائسة لكنها تحمل تحت دثارها أملا يَعِد النهر أن سوف يعود إلى الفرح والسعادة:

لكن سينصرف الشتا، وتعود أيامُ فتفكّ جسمكَ من عِقَالٍ مَكَّنَتْهُ يدُ

فالشاعر هنا يأمل أن يعود النهر أدراجه وما كان عليه قبلُ من جريان وبهجة تنير وجه الكون من حوله وتشع الآمال في قلوب جالسيه، والرمز هنا قريب التناول وليس بعيدا مستحكما من الاستتار وراء النهر، لذا نجد نعيمة يتوجه بالحديث إلى النهر واصفا حالته التي كان عليها قبل ذلك من النشاط والفرح:

قد كان لي، يا نهرُ، قلبٌ ضاحكٌ مثل المروجْ
حُرٌّ كقلبِكَ فيه أهواءٌ وآمالٌ تموج
قد كان يُضحي غير ما يُمسي ولا يشكو المَلَلْ
واليوم قد جمدتْ كوجهِكَ فيه أمواجُ الأمل

لكن نعيمة وإن ربط بينه وبين النهر في بداية القصيدة إلا أنه يختتمها بمفارقة لا يرى نفسه فيها عائدا إلى ما كان عليه من سعادة وانطلاق، بينما يرى النهر سوف يعود إلى جريانه ونشاطه:

يا نهرُ ذا قلبي، أراهُ، كما أراكَ، مكبَّلا
والفرقُ أنَّك سوفَ تَنشطُ من عِقالِكَ، وهو... لا

ويتكرر هذا الإسقاط في قصيدته: "أوراق الخريف"؛ فحالته اليائسة جعلته يستهلها بالتأكيد على التفرق والتشتت لبهجته وسعادته:

تنـــاثري تنـــاثري يـــا بهجـــة النظـــر يا مرقص الشمس ويا أرجوحة القمر

فقد جعل سعادته وآماله أوراقَ خريف مهشمة ذابلة متناثرة، ولم يفقد الشاعر هنا سعادته فقط بل إن فكره أصبح حائرا مشتتا وروحه ثائرة في أغلالها، ومجده ضائعا لا يأبه له أحد من الناس:

يـا رمـز فكـر حـائر ورسـم روح ثـائر يـا ذكـر مجـد غـابر قـد عافـك الشـجر

ويصل الشاعر إلى أشد درجات يأسه عندما يرى عدم الأمل في عودة ما فقده، كما أنه يئس ممن يعيش بينهم ولا يجد جدوى لعتابهم، وحتى إن عاتبهم لا يجد لذلك أثرا:

هيهات أن هيهات أن يعود ما انقضى

سيري ولا تعاتبي لا ينفع العتاب ولا تلومي الغصن والرياح والسحاب

فهي إذا خاطبتها لا تحسن الجواب

وهذه التشاؤمية أسلمته إلى السلبية التي لا أمل بعدها في هذه الدنيا "هيهات أن.. هيهات أن.. ما كان لن يعود"، حتى أنه أصبح يرى انقطاع لغة التواصل بينه وبين من حوله:

والدهر ذو العجائب وباعث النوائب وخانق الرغائب لا يفهم الخطاب

سيري ولا تعانقني.. عودي إلى حضن الثرى

فأصبح لا يرى عودة سعادته وانطلاقه في الحياة إلا حيث يقبر ويكون في لحده تحت الثرى، وأن هذه الدنيا ما هي إلا مكان الضياع:

من قد أضاع جوهرا يلقاه في اللحود

عودي إلى حضن الثرى

وتكرار الحث على العودة هنا وطلب عدم العتاب يشيان بمذهب الشاعر في الرغبة في الانعزال والتقولب حول نفسه: "تعانقي.. تعانقي.."، دون تقبل معكرات الحياة أو التأقلم معها، ودون محاولة تجاوز هذه الصعوبات والانغماس في دنيا الناس.

- **النظرة التأملية والروح اليائسة**: تشكلت اللوحات اليائسة في ديوان "همس الجفون" من معاناة نعيمة في مجابهة صروف الدهر وتقلبات الحياة التي عاشها في بلاد المهجر حيث لا مأوى روحي ولا ملجأ نفسي، ما تجلى واضحا في قصيدتيه الفائتتين، كما ظهرت هذه الروح اليائسة في قصيده: "حبل التمني" فالتمني الذي هو سبب الطموح والارتقاء وأساس الكد والاجتهاد لبلوغ المتمنى، يراه نعيمة سبب شقائه:

نتمنّى، وفي التمنّي شقاءٌ وننادي يا ليت كانوا وكنّا

كما يرى الأماني شخصا هازئا به ضاحكا من صلاته ودعائه أن يبلغ ما يريد:

ونصلي في سرّنا للأماني والأماني في الجهر يَضحكن منّا

وهذا أسلمه إلى كره التمني:

غير أني، وإن كرهت التمنّي أتمنى لو كنتُ لا أتمنّى

إلى أن يصل في نهاية رؤيته هاته إلى أن الحرية هي عدم التمني:

غير أني لا بدَّ أبلغُ يومًا فيه أُمسي حرًّا عديمَ التمنّي

وهذه الرؤية وإن كانت تحمل روح التصوف التي عرف نعيمة بها إلا أنها تحمل روح اليأس والقنوط من تحقيق الذات وبلوغ الأرب، وقد طغت هنا الروح اليائسة على الروح الزاهدة التي تخلت عن أمانيها؛ وهذا راجع إلى التردد والحيرة التي جعلت نعيمة لا يرضيه شيء ولا يعرف ما الذي يرضيه:

فصغيرًا قد كنتُ أطلبُ لو كنت كبيرًا ولي صفات الكبيرِ الصقيع

وكبيرًا، لو عُدتُ طفلًا صغيرًا واستردّت نفسي نعيمَ الصغيرِ

وخليًّا، لو كنتُ بالحبِّ مضنى وأسيرَ الغرام، لو كنتُ حرًّا

وقد قدمت لنا بنية التضاد هنا: "صغير – كبير، خليّ – مضنى، فصيح – عيي" البرهان على روح التردد التي اكتنفت نعيمة وجعلته لا يعرف وجهته، ما جعله ييأس من بلوغ تحقيق أمانيه حتى بعد الكد والنصب: كلنا نزرع الأماني ولا نحصدُ بعد العناء غيرَ الأماني

وقد ظهرت الروح اليائسة أيضا في قصيدته "تخدير أفكار" التي استهلها بقوله:

بربك لا لا تسرقي دمعة الباكي ولا تخنقي لا تخنقي أنة الشاكي

وقصيدته: "التائه" التي يقول فيها:

تسوقني الثواني في موكب الزمان

ولست أدري شاني في معرض الورى

فلا القضا ينبيني ولا الرجا يهديني

ولا السما تعطيني نورا لكي أرى

وقصيدته "ترنيمة الرياح" التي يصل فيها إلى أعلى درجات يأسه من حياته الجديدة في بلاد المهجر:

كان لي في قديم الزمان مرتع في رياض الجنان

بعته بالوعود هل تراه يعود

لو نكثت العهود.. والتمست السماح؟

وهكذا يقدم لنا نعيمة رؤية مقنعة تارة وسافرة تارة أخرى عن حالته التي تنبئ عن أسفه – كما هي حال سائر شعراء المهجر– وغربته في حياته الجديدة التي ألجأته إلى الانكماش حول نفسه، كما جعلته لا يرى الأمل إلا في الأحلام؛ فقصيدته "ترنيمة الرياح" ينهيها بقوله:

قم بنا فالرياح تكاد تجعل الدمع منا جماد

وتعال ننم

في سرير الندم

علّ ستر الظلم

في المنام يزاح.. اسكتي اسكتي يا رياح

وقد وصل نعيمة إلى مرحلة اليأس من الناس؛ فكم سكب ماء عينيه ومداد روحه من أجلهم لكنهم قابلوا الإحسان بالإساءة، والشكر بالجحود ما جعله يقرر أنهم لا يستحقون هذه الأملاك الغالية التي ينفقها من أجلهم، وقرر أنه سيضن عليهم بفكره وإحساسه، ولعل اختتام الديوان بقصيدة "الآن" التي ذيلت بالتاريخ ستة وعشرين وتسعمائة وألف من الميلاد – مع أنها ليست آخر ما نظم فقصيدة "قبور تدور" المذيلة بالتاريخ ثمانية وعشرين وتسعمائة وألف بعدها– له دلالته في أن الشاعر هنا سيخضع إلى التقولب والانعزال:

غَـــدًا أَرُدُّ هِبَـــاتِ النّـــاسِ لِلنَّـــاسِ وَعَـــنْ غِنَـــاهُمْ أَسْـــتَغْنِي بِإِفْلَاسِـــي

وَأَسْـــتَرِدُّ رُهُونًـــا لِـــي بِـــذِمّتِهِم فَقَـــدْ رَهَنْـــتُ لَهُـــمْ فكْـــرِي وَإِحْسَاسِـــي

وَرُحْـتُ أَتَّجِـرُ فِـي أَسْـوَاقِ كَسْـبِهِمْ فَمَـا كَسَـبْتُ سِـوَى هَـمٍّ وَوَسْـوَاسِ

وَكَـمْ فَتَحْـتُ لَهُـمْ قَلْبِـي فَمَـا لَبِثُـوا أَنْ نَصَّبُوا بَعْلَهُمْ فِـي قُـدْس أَقْدَاسِـي

ونتيجة هذا الإحساس قرر نعيمة أن يتخلص من بقايا الصفات الإنسانية التي تربطه بعالم الناس ويطلق روحه من عقالها:

غَـدًا أُعِيـدُ بَقَايَـا الطِّـينِ لِلطِّـينِ وَأُطْلِـقُ الـرُّوحَ مِـنْ سِـجْنِ التَّخَـامِينِ

وَأَتْـرُكُ الْمَـوْتَى لِلْمَـوْتَى وَمَـنْ وَلَـدُوا وَالْخَيْـر وَالشَّـرّ لِلـدُّنْيَا وَلِلـدِّينِ

وَأَلْـبس العُـرْيَ دِرْعًـا لاَ تُحَطِّمُـهُ أَيْـدِي الْمَلاَئِـكِ أَوْ أَيْـدِي الشَّـيَاطِين

واستخدام كلمة العري هنا توحي بتخلص الشاعر من كل أدران الحياة الدنيوية التي تجذبه إلى عالم الناس، لذا أصبح لا تخيفه عذابات جهنم أو يغريه نعيم الجنان:

فَـلَا تَرُوعُنِـي نَـارُ الجَحِـيمِ ولا مجَالس الحُورِ فِي الفِرْدَوْسِ تُغْرِينِـي

وهذا جعله يرى الموت هو مهد الحياة الحقيقية الهانئة كما قرر ذلك في قصيدته "أغمض جفونك تبصر" حين قال: "تبصر في اللحد مهد الحياة"، وهنا يقرر المعنى ذاته وهو أنه غدا- والمقصود بغد ما بعد الحياة الدنيوية- سوف يتجاوز بشريته ويدرك كنه الحقيقة المستقرة بداخله وفي تكوينه:

غَـدًا أَجُـوزُ حُـدُودَ السَّـمْعِ وَالْبَصَـرِ فَـأُدْرِكُ الْمُبْتَـدَأَ الْمَكْنُـونَ فِـي خَبَـرِي

وختاما يقرر أنه سوف يكون له أثر في هذه الحياة، وسوف يدرك الناس قيمة ما قدمه لهم:

فَـلَا كَوَاكِـب إِلاَّ كَـانَ لِـي سُـبُلٌ فِيهَـا وَلاَ تُرْبَـة إِلاّ بِهَـا أَثَـرِي

لِـي فِـي الْقَضَـاءِ قَضَـاءٌ وَالْمَنُـون مُنًـى وَفِـي مُلاَحَمَـةِ الْأَقْـدَارِ لِـي قَـدَرِي

غَـدًا؟ وَلاَ أَمْـسَ لِـي حَتَّـى أَقُـولَ غَـدًا فَلْتَمْحِهَا الآنَ مِـنْ نُطْقِـي وَمِـنْ فِكْـرِي

النزعة التأملية والتشكيل اللغوي عند نعيمة:

إن أول ما يستقبله المتلقي من النص هو الألفاظ التي هي التشكيل اللغوي الذي يحمل عاطفة الشاعر ورؤيته، وهذه الألفاظ إنما تنظم بطريقة تكون على حسب المعاني القارة في نفس الشاعر، ويصف ذلك "ابن رشيق" بقوله: " البليغ من يحوك الكلام على حسب الأماني، ويخيط الألفاظ على قدود المعاني. والألفاظ في الأسماع كالصور في الأبصار"[(١)]، وحينما تتضام الألفاظ وتتكامل دلالاتها وتنسجم في نص أدبي فإن هذا النص ينقلها من دلالاتها المعجمية المباشرة إلى دلالاتها الشعرية الموحية التي تحمل عاطفة الشاعر ورؤيته، وحينئذ تكون واحدة من الجسور الواصلة بين عاطفة الشاعر وعاطفة المتلقي، بين فكر الشاعر وفكر المتلقي، وبهذا يكون الشاعر قد أضاف حيوات وصورا إلى حياة اللفظ الأولى وصورته مما يزيد من حيوات المتلقي وصوره وفكره.

ويعد التشكيل اللغوي غاية ومقصدا عند بناء النص الأدبي؛ لذا يتوجب على المنشئ الأدبي أن يتخير ألفاظه الدالة الموحية الجزلة في مواطن الجزالة، والرشيقة في مواطن الرشاقة، وأن يحسن رسف تراكيبه والتحام عباراته بما يموسق نصه داخليا قبل أن يحيط نصه بهالة الموسيقى الخارجية؛ فالألفاظ التي هي أداة تصنع الصورة الشعرية التي تنبي عليها القصيدة إنما هي دوال تدل على مدلولات النفس ودخائلها، وعلى الصورة الذهنية التي تتحدد داخل وعي الشاعر ولاوعيه على السواء، كما أنها المفتاح الذي يبدأ به التحليل النصي، وإذا كان نعيمة قال: "الأدب هو الإفصاح عن عوامل الحياة كلها كما تنتابنا من أفكار وعواطف، وأن اللغة ليست سوى وسيلة من وسائل كثيرة اهتدت إليها البشرية للإفصاح عن أفكارها وعواطفها، وأن للأفكار

---

(١) العمدة، ابن رشيق، ت محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل بيروت، الطبعة الرابعة١٩٧٢م ج١ ص٤٠.

والعواطف كيانا مستقلا ليس للغة، فهي أولا واللغة ثانيا"[١]، فهذا لا يمنع من اعتبارية اللغة عنده لكنه يجعلها تابعة إلى فكره الذي يقول عنه: "الفكر كائن قبل اللغة، والعاطفة قبل الفكر، فهما الجوهر وهي القشور"[٢]، فاللغة ليست قيدا معجميا يحد الفكر: "إنه لمن العار على الإنسان ذي الفكر الجبار والخيال المجنح أن تكون له لغة لا تماشى سرعة الفكر والخيال بل على العكس تحد من قوتهما بما تفرضه عليهما من قيود، كانت حصونا فيما مضى فأصبحت اليوم أنقاضا وعقبات ومعاثر"[٣]، لذا نراه قد انتصر لجبران حينما ولّد لفظا جديدا وهو "تحمم" بدلا من اللفظ الأصيل "استحم" وقال: "لماذا جاز لبدوي لا أعرفه ولا تعرفونه أن يدخل على لغتكم كلمة "استحم" ولا يجوز لشاعر أعرفه وتعرفونه أن يجعلها "تحمم"؟"[٤]، وما ذاك إلا لأنه جعل اللغة تابعة للفكر والعاطفة لا قيدا ملزما له.

وجاءت الحقول اللغوية التي استعملها نعيمة في قصائده تابعة لنزعته التأملية التي أملت عليه دلالات فكرية عامة، فنجد حقول الطبيعة من مثل: "النهر، المروج، البحر، المياه، السماء، الثلوج، الغيوم، الرعد، البرق، الريح، الجليد، البلبل، الأريج، الأشواك....." وحقول الذات الإنسانية من مثل: "النفس، وحيدا، نتمنى، مكبلا، حرا، ..."، وحقول الموت من مثل: "اللحد، نبك، الحرب، الدهر، التراب..." إلى غير ذلك من المفردات اللغوية التي تقدم نزعة نعيمة التأملية.

---

(١) الغربال، ص١٠٥.

(٢) الغربال ص١٠١.

(٣) في مهب الريح، ميخائيل نعيمة، مكتبة صادر بيروت ١٩٥٣م، ص١٢٩.

(٤) الغربال ص٩٧.

المبحث الثاني

التشكيل الموسيقي لديوان همس الجفون

العروض المعيارية:

حدد العروضيون في كتبهم أوزانا مخصوصة يأتي عليها كل بحر، كما حددوا صورا مخصوصة تأتي عليها عروض البحر وصورا مخصوصة يأتي عليها ضربه، لكن نعيمة لم يلتزم بهذه المعيارية التي اصطكها علماء العروض بحسب استقراء أشعار العرب في زمن الأصالة اللغوية، وسار في قصائده على أنغام مخالفة ارتضاها لنفسه، فكان أن خرج على تحديدات العروضين لا بالنسبة إلى أوزان البحور ولكن بالنسبة إلى التصرف في مسارات هذه الأوزان من ناحية العروض والضرب، ومن ناحية أخرى في عدد التفعيلات وجاء بأعداد غير المنصوص عليها في البيت الواحد.

وليس بدعا من الفن الشعري أن تتجدد أنماط الشعر وموسيقاه بتجدد الزمان والمكان؛ فالأندلسيون قدموا للأدب العربي الموشحات، وهي أشعار لها طابعها الخاص شكلا وموسيقى، وقد قبل أبناء العربية على مدى الأيام هذا النمط الجديد من الشعر، وعدوه إضافة إلى ديوان العرب، ويصف عيسى الناعوري هذه التجربة بقوله: "إنها كانت تجربة ناجحة جدا لتسهيل الشعر العربي، ولتحريره من قيود الوزن والقافية"[(١)]، وإن كنت أوافق على الجزء الأول من الوصف بأنها تجربة ناجحة إلا أنني لا أوافق على الجزء الثاني بأن الوزن والقافية قيود يجب أن يتحرر منهما الشعر، فهما أطواق الألماس التي تزين جيد الشعر العربي، وليسا أصفاد حديد تغل رقبته، وقياسا على هذا يمكن قبول مبدأ التجديد الذي جاء به أبناء المهجر وعلى رأسهم نعيمة طالما أنه مقيد بالقواعد العامة التي تحدد ماهية الشعر العربي،

(١) أدب المهجر، عيسى الناعوري، ص٢٣٠.

وبخاصة أن نعيمة ومن عاش معه في بلاد المهجر قد اطلعوا على الآداب الأوربية وخصوصا الروسية والأمريكية، كما أن للثقافة المكتسبة دورا كبيرا بجانب الموهبة الذاتية في رسم الطريق التي يسير فيها الشاعر؛ "فالتأثير والتأثر هما رئتا الحياة لكل من تداعبه أحلام الاستمرار"[(١)]، وهذا أمر طبعي فقد اقتضت سنة الله الكونية أن تتجدد الأشياء ولا تأتي مماثلة لأصلها الذي انفصلت منه، لكنها تأتي مشتملة على بعض أجزاء هذا الأصل وبعض زيادة تكتسبها من البيئة الجديدة التي اكتنفتها.

ويمكن تحديد أسباب التجديد النغمي عند نعيمة في عاملين هما:

١- التأثر بالموشحات الأندلسية والأغاني اللبنانية: فيمكننا القول بأن التجديدات التي أتى بها نعيمة في ديوانه إنما هي نبع من ينبوع الموشحات الأندلسية التي رادت التجديدات العروضية في الأدب العربي، فالأوزان القصار التي اعتمد عليها نعيمة في قصائده تتماشى مع طبيعة الموشحات التي تعتمد في بنائها على تنوع الأوزان.

كما يمكن لمح أثر الأغاني اللبنانية الشعبية في النمط الشعري الذي جاء به نعيمة، وهذا اللمح أقر به الناقدان "إحسان عباس ومحمد نجم" بقولهما: "ونستطيع أن نقول ونحن على مثل اليقين إن الأغاني الشعبية في لبنان هي التي أكسبت شعر نعيمة هذا الطابع"[(٢)]، وهذا الطابع الشعري الجديد الذي أتى به نعيمة لقبه الناقد الكبير "محمد مندور" بالشعر المهموس: "أليس هذه هو الشعر المهموس الذي ندعو إليه؟ أليس هذا هو الشعر الإنساني الذي نهتز لنغماته؟"[(٣)]، ولكنني أرى أن تلك الأوزان التي جاءت عليها قصائد نعيمة قد عمد إليها عمدا، وإنها هي عنوان التجديد

---

(١) أدب المهجر دراسة تأصيلية تحليلية لأبعاد التجربة التأملية في أدب المهجر، ص٥.

(٢) الشعر العربي في بلاد المهجر: أميركا الشمالية، ص١٨٥.

(٣) في الميزان الجديد، محمد مندور، مؤسسة هنداوي القاهرة، ٢٠٢٠م، ص٦٤.

الذي طالما نادى به في غربالـه وفي كتبه النثرية النقدية الأخرى، كما أنها ليست بمستغربة على عقلية مثل عقلية نعيمة التي انمازت من منطقيتها وهندستها، وعلى هذا يمكن القول بأن الخروقات الوزنية التي جاء بها نعيمة في ديوانه هي ضرب من ضروب التوسعة في الشعر العربي التي نادى بها نعيمة، وأن الشعر العربي ما زال متسعا لمزيد من التوسعة التي تستند إلى أصوله الراسخة.

٢- تطور لغة نعيمة ومشاعره نتيجة التأثر بالمذاهب الغربية:

أما العامل الثاني فيمكن إرجاعه إلى التأثر بالمذاهب الغربية التي درسها نعيمة واطلع عليها في رحلته التعليمية التي توزعت بين بلدان شتى؛ من لبنان إلى فلسطين إلى روسيا إلى أمريكا، فقد أمكنته هذه الحياة المهاجرة من التعرف على أنماط جديدة في الشعر اتسمت بالتجديد، كما ساعد ذلك على تطور اللغة والمشاعر لديه، ومن ثم نراه ينادي بالتجديد ويراه ربيع الحياة الأدبية الذي ما جاء إلا بعد أن دبت فيها الروح من جديد، وقامت لتعيد أمجاد الماضي الغابر لكن على طريقتها الحديثة، يقول في "المراحل": "أرانا اليوم في ربيع جديد من حولنا الأدبي، والغريب أننا ندعو هذا الربيع "فوضى" ونتعوذ منه بالشيطان. ونود لو كان في إمكاننا إرجاع رياحينه إلى الأرض التي تنفست بها"[(١)].

وقد بنى نعيمة رؤاه ومن ثمّ دعوته إلى التجديد في بنية القصيدة ابتداء من موضوعها وانتهاء بالتشكيل الخيالي والموسيقي وما تتطلبه رؤياه الجديدة؛ بنى ذلك كله على أساس من الثقافة التي حصلها عبر رحلته التعليمية في روسيا وأمريكا، وبالطبع هذه الرحلة التعليمية لم تكن لتهتم بالأدب العربي وحده وإنما كان الاهتمام موزعا بين الأدب العربي المركوز في نفسه والآداب العالمية المكتسبة من واقعه الجديد الذي وجد فيه، ولذا نراه يجعل التجديد قاعدة من قواعد دستور الرابطة

(١) المراحل، ميخائيل نعيمة، دار نوفل بيروت لبنان، الطبعة التاسعة ١٩٨٩م، ص١٢٤.

القلمية: "إن هذه الروح الجديدة التي ترمي إلى الخروج بآدابنا من دور الجمود والتقليد إلى دور الابتكار في جميل الأساليب والمعاني..، هي أمل اليوم وركن الغد"[(١)]، وقد طبق هو في شعره ما دعا إليه هنا فجدد في الأوزان والقوافي ولم يعتمد إلا على الأثر الذي يحدثه الشعر.

التشكيل الموسيقي عند نعيمة:

يعد التشكيل الموسيقي للقصيدة هو المقوم الأهم الذي تقوم عليه القصيدة العربية، كما يعد الالتزام بالأوزان الخليلية والقوافي المتحدة نوعا من التعبير عن الأصالة العربية لدى الشاعر، وانسجاما مع الذوق الجمعي للأمة العربية، وقد أدت النغمة الموسيقية عند نعيمة كثيرا من هذا الهدف؛ إذ التزم في قصائده بالأوزان العربية الأصيلة التي نسجت عليها العرب أشعارها، إلا أنه استجاب لروح التجديد التي أرشدته إلى التصرف في الأوزان وصور العروض والضرب والقوافي كما يوضحه الجدول الآتي:

البنية الإيقاعية للقصائد:

القصيدة	بحر القصيدة	الأصل في البحر	صورة العروض والضرب في القصيدة	القافية
اغمض جفونك تبصر	المجتث المجزوء	مجزوء وجوبا وله عروض واحدة صحيحة وضرب مثلها ويجوز فيه التشعيث	العروض مخبونة فعلاتن والضرب مقصور فاعلان (تجديد)	مزدوج
النهر المتجمد	مجزوء الكامل	مجزوء الكامل له عروض صحيحة متفاعلن وأربعة أضرب:	العروض صحيحة متفاعلن والضرب مذيل متفاعلان أو صحيح متفاعلن	مزدوج

(١) سبعون ج٢ ص٢٣٣ وما تليها.

		- مرفل متفاعلاتن - مذيل متفاعلان - صحيح متفاعلن - مقطوع متفاعل		
أخي	مجزوء الوافر وفي نهاية كل مقطوعة شطرة واحدة فقط	له عروضان وثلاثة أضرب ومنها الصورتان اللتان جاءت عليهما القصيدة. صحيحة معصوب معصوبة معصوب	العروض صحيحة مفاعلتن أو معصوبة والضرب معصوب مفاعلْتن	متنوعة، والشطرة المختتم بها كل مقطوعة متحدة
من أنت يا نفسي	مجزوء الرمل	مجزوء الرمل له عروض واحدة صحيحة وثلاثة أضرب: - مسبغ: فاعلاتان - صحيح: فاعلاتن - محذوف: فاعلا	العروض صحيحة فاعلاتن والضرب مقصور فاعلانْ (تجديد)	مقطوعات مقفاة والأبيات المذيل بها كل مقطوعة متحدة ماعدا آخر مقطوعة مختتمة بشطر بيت مختلف في قافيته.

حبل التمني	الخفيف التام	له ثلاث أعاريض وخمسة أضرب ومنها الصورة التي جاءت عليها القصيدة.	العروض صحيحة فاعلاتن والضرب صحيح فاعلاتن	مقطوعات وكل مقطوعة متحدة القوافي
من سفر الزمان (١) إلى سنة مدبرة	– السريع التام – المنسرح المنهوك الأصلم، وهذا من تجديده – السريع التام	بحر السريع له أربع أعاريض وسبعة أضرب: – مطوية مكسوفة مفعلا والضرب مطوي موقوف مفعلاتْ أو مثلها أو أصلم مفعو – مخبولة مكسوفة معلا والضرب مثلها أو أصلم مفعو – موقوفة مشطورة والعروض هي الضرب مفعولاتْ	البيت الأول: العروض مطوية موقوفة مفعلاتْ والضرب أصلم مفعو، والبيت الثاني: العروض صلماء مفعو والضرب مطوي موقوف مفعلاتْ ثم منهوك المنسرح وعروضه هي ضربه وجاءت صلماء مفعو، ثم السريع التام وعروضه صلماء وضربه مطوي موقوف مفعلاتْ	متنوعة
(٢) إلى سنة مقبلة	– السريع التام – المنسرح المنهوك الأصلم، وهذا من	– مكسوفة مشطورة مفعولا. ومنهوك المنسرح له عروضان والعروض هي الضرب: – موقوفة مفعولاتْ	البيت الأول: العروض مطوية موقوفة مفعلاتْ والضرب مطوي مكسوف مفعلا، والبيت الثاني: العروض مطوية موقوف مفعلاتْ والضرب مطوي	متنوعة

	تجديده – السريع التام	– مكسوفة مفعولا	موقوف مفعلاتْ ثم منهوك المنسرح وعروضه هي ضربه وجاءت صلماء مفعو، ما عدا البيت الأخير جاءت مطوية موقوفة مفعلاتْ، ثم السريع التام وعروضه مطوية موقوفة مفعلاتْ وضربه مطوي موقوف مفعلاتْ وهذا تجديد.	

لو تدرك الأشواك	السريع التام وجاء على صورة المخمس "اثني عشر مخمسا" ثم مقطوعتين من السريع التام	بحر السريع له أربع أعاريض وسبعة أضرب: ومنها الصورة التي جاءت عليها القصيدة	في المخمسات جاءت: العروض مطوية مكسوفة مفعلا والضرب مطوي موقوف مفعلاتْ، أما الشطر الخامس فعروضه هي ضربه وأتت العروض فيه صلماء وأما في المقطوعتين الأخيرتين: فالمقطوعة الأولى عروضها في أول بيتين مطوية مكسوفة مفعلا والضرب مطوي مكسوف مفعلا وفي البيت الثالث العروض صلماء والضرب مطوي موقوف مفعلاتْ، وفي المقطوعة الثانية في البيتين الأولين: العروض مطوية مكسوفة مفعلا والضرب مطوي موقوف مفعلاتْ، وفي البيت الثالث العروض صلماء والضرب مطوي مكسوف. وهذا تجديد منه	لكل مخمس قافيته الموحدة، والشطر الخامس في كل مخمسين له قافيته الموحدة
ابتهالات	مقطوعات كل مقطوعة	مجزوء الرمل له عروض واحدة صحيحة وثلاثة	في المجزوء جاءت العروض صحيحة والضرب مقصور	مقطوعات تقوم على

	تبدأ بمجزوء الرمل ثم تفعيلة واحدة فاعلاتن ثم الرمل التام	أضرب: - مسبغ: فاعلاتان - صحيح: فاعلاتن - محذوف: فاعلا والرمل التام له عروض واحدة محذوفة فاعلا وثلاثة أضرب: - صحيح فاعلاتن - مقصور فاعلان - محذوف فاعلا	فاعلانْ، وهذا تجديد وفي التام جاءت العروض والضرب مقصوران. وهذا تجديد منه.	الازدواج في العروض والضرب بين كل بيتين.
صدى الأجراس	المتدارك التام لكنه يفصل كل مقطع بتفعيلتين فاعل فاعل ثم بتفعيلة ونصف ثم بتفعيلة واحدة ثم نصف تفعيلة	المتدارك التام له عروض صحيحة وضربها مثلها.	العروض مقطوعة فاعلْ أو مخبونة فعلن والضرب مقطوع فاعلْ أو مخبون فعلن، وهذا تجديد.	مزدوج

الطريق	مجزوء الرمل	مجزوء الرمل له عروض واحدة صحيحة وثلاثة أضرب: - مسبغ: فاعلاتان - صحيح: فاعلاتن - محذوف: فاعلا	العروض صحيحة فاعلاتن والضرب مقصور فاعلاتْ وفي البيتين الثالث والرابع جاء محذوفا فاعلا، وهذا تجديد منه.	مزدوج
أوراق الخريف	مجزوء الرجز أربع مقطوعات	مجزوء الرجز له عروض واحدة صحيحة مستفعلن وضربها مثلها.	العروض صحيحة مستفعلن وقد يدخلها الطي، والضرب في المقطوعتين الأوليين محذوف السببين من بداية التفعيلة علن، وفي المقطوعتين الأخريين زاد على الضرب ساكنا تذييلا علانْ، والضرب الرابع من كل مقطوعة جاء صحيحا، وهذا تجديد	كل مقطوعة متحدة القافية إلا الضرب الصحيح في المقطوعتين الثانية والرابعة اختلفت قافيته عن قافية مقطوعته. وكل مقطوعة تنتهي

				بشطر واحد مختلف في قافيته عن المقطوعة التي ذيلت به
تخدير الأفكار	الطويل التام	له عروض واحدة مقبوضة مفاعلن وثلاثة أضرب: - صحيح مفاعيلن - مقبوض مفاعلن - محذوف مفاعي	العروض مقبوضة مفاعلن والضرب صحيح مفاعيلن	كافية
التائه	مجزوء الرجز	مجزوء الرجز له عروض واحدة صحيحة مستفعلن وضربها مثلها.	العروض جاءت مخبونة مقطوعة: متفعلْ، أو مقطوعة فقط مستفعلْ والضرب مخبون مقطوع متفْعلْ، أو محذوف السببين من بداية التفعيلة علن وهذا تجديد	متنوعة

أفاق القلب	مجزوء الوافر مخمس	له عروضان وثلاثة أضرب ومنها الصورة التي جاءت عليها القصيدة: صحيحة صحيح	العروض والضرب صحيحان: مفاعلتن	الشطران الأولان والشطر الخامس متحدو القافية والشطران الثالث والرابع قد يتحدان وقد يتنوعان في قافيتهما
الخير والشر	السريع التام	بحر السريع له أربع أعاريض وسبعة أضرب: ومنها الصورة التي جاءت عليها القصيدة	والعروض مطوية مكشوفة مفعلا والضرب مطوي موقوف مفعلاتْ	مقطوعتان لكل واحدة قافيتها المتحدة
أنشودة	منهوك الرجز	العروض هي الضرب وتأتي على مستفعلن	العروض هي الضرب لكنه جعل التفعيلة مرفلة مستفعلاتن وهذا تجديد منه	مقطوعات كل مقطوعة متحدة القافية
قبور	المتقارب	له عروضان وستة أضرب	العروض صحيحة فعولن	مقطوعات

تدور	التام	وجاءت القصيدة على إحدى صوره	والضرب مقصور فعولْ	كل مقطوعة قفية متحدة
لما رأيت الناس	السريع التام	بحر السريع له أربع أعاريض وسبعة أضرب وجاءت القصيدة على إحدى صوره.	العروض مطوية مكسوفة مفعلا والضرب مطوي موقوف مفعلاتْ	هائية
الطمأنينة	المتدارك لكنه جاء على تفعيلتين	المتدارك له عروض صحيحة وثلاثة أضرب: – مرفل: فاعلاتن – مذيل فاعلان – صحيح فاعلن	العروض مذيلة على وزن فاعلان وضربها صحيح فاعلن وهذا تجديد	رائية
يا رفيقي	الخفيف التام مقطوعات تنتهي كل مقطوعة بنصف بيت فقط	الخفيف التام له عروضان وثلاثة أضرب وجاءت القصيدة على إحدى صوره.	العروض صحيحة فاعلاتن والضرب مثلها	مقطوعات متنوعة القوافي

ذمـــــك الأيام	مجـــــزوء المديد	مجـزوء المديـد لـه ثلاثـة أعـاريض وسـتة أضـرب وجـاءت القصـيدة علـى إحدى صوره	العروض والضرب محذوفان فاعلا	متنوعة
إلى دودة	الطويل التام	له عروض واحدة مقبوضة وثلاثة أضرب: - صحيح مفاعيلن - مقبوض: مفاعلن - محذوف: مفاعي	العـروض مقبوضـة مفـاعلن والضرب صحيح مفاعيلن	نونية
ترنيمـــة الرياح	مقطوعـات تبـدأ كـل مقطوعـــة بمجـــزوء المتدارك ثـم أشـطار علـــــى تفعيلتين ثم شطرة واحدة مـن ثـلاث تفعيلات.	المتـدارك المجـزوء لـه عـروض صـحيحة وثلاثـة أضرب: - مرفل: فاعلاتن - مذيل فاعلان - صحيح فاعلن	فـي كـل العـروض والضـرب مذيلان وهذا تجديد	متنوعة
الهم	مجـــــزوء المجتث	مجزوء وجوبا وله عروض واحـدة صـحيحة وضـرب مثلها فاعلاتن	العـروض صـحيحة والضـرب صحيح فاعلاتن	ميمية

فتش لقلبك	مجزوء الكامل مخمس أربعة أشطر من تفعيلتين ثم شطرة خامسة من ثلاث تفاعيل	مجزوء الوافر له عروض صحيحة متفاعلن وأربعة أضرب: - مرفل متفاعلاتن - مذيل متفاعلان - صحيح متفاعلن - مقطوع متفاعل	العروض والضرب مذيلان والتزم التذييل فيهما وهذا تجديد	أول ثلاثة أشطر من قافية، والشطرين الآخرين من قافية
العراك	مجزوء الرمل	مجزوء الرمل له عروض واحدة صحيحة وثلاثة أضرب: - مسبغ: فاعلاتان - صحيح: فاعلاتن - محذوف: فاعلا	عروضه صحيحة فاعلاتن والضرب مقصور فاعلاتْ وهذا تجديد	كافية
يا بحر	مجزوء المجتث	مجزوء وجوبا وله عروض واحدة صحيحة وضرب مثلها	العروض صحيحة والضرب مكفوف فاعلاتُ (تجديد)	رائية
بين الجماجم	الخفيف التام	له ثلاث أعاريض وخمسة أضرب ومنها الصورة التي جاءت عليها القصيدة.	العروض صحيحة فاعلاتن والضرب صحيح فاعلاتن	مقطوعات لكل مقطوعة قافية

إلى M.D.B.	مجزوء الوافر مخمس	له عروضان وثلاثة أضرب ومنها الصورة التي جاءت عليها القصيدة: صحيحة صحيح	العروض والضرب صحيحان مفاعلتن	الشطران الأولان والشطر الخامس متحدو القافية والشطران الثالث والرابع متنوعا القافية
الآن	البسيط التام	البسيط التام له عروض مخبونة فعلن وضربان: - مخبون فعلن - مقطوع فاعلْ	في المقطوعة الأولى: العروض مخبونة فعلن والضرب صحيح فاعلن. وهذا تجديد. وفي المقطوعة الثانية العروض مخبونة والضرب مقطوع فاعلْ وفي المقطوعة الثالثة العروض والضرب مخبونان فعلن، وجاء الضرب في البيت الأخير مقطوع فاعلْ.	مقطوعات وكل مقطوعة قافية متحدة

التجديد الموسيقي عند نعيمة:

يتضح من الجدول السابق أن نعيمة لم يسر على النظام العروضي المتوارث في جل قصائده؛ بل سار ملتزما بنغمات جديدة ارتضاها مقوما موسيقيا لقصائده، متعمدا أن يقدم أعاريض أبياته وأضربها في ثوب جديد غير الذي ألفه المتلقي العربي آنذاك؛ وذلك بالإتيان بزحافات وعلل تجعلها على غير ما اصطلح عليه أهل الفن العروضي، وذلك على النحو الآتي:

– لم يأت بضرب المجتث إلا مقصورا "فاعلاتْ" أو مكفوفا "فاعلاتُ" والأصل أن يأتي صحيحا.

– التزم التذييل في عروض الكامل في قصيدة "فتش لقلبك" "متفاعلان" والأصل فيها أن تكون صحيحة.

– التزم القصر في ضرب الرمل المجزوء "فاعلاتْ" في قصائده كلها التي أتت على بحر الرمل وضرب مجزوء الرمل لا يأتي إلا مسبغا أو صحيحا أو محذوفا.

– في قصيدة من سفر الزمان بجزئيها جاء فيها: البيت الأول من الجزء الأول: العروض مطوية موقوفة مفعلاتْ والضرب أصلم مفعو، والبيت الثاني: العروض صلماء مفعو والضرب مطوي موقوف مفعلاتْ، والبحر السريع التام لا يأتي على هذه الصورة كما هو موضح بالجدول الفائت، ثم أكمل القصيدة بمنهوك المنسرح وعروضه هي ضربه وجاءت صلماء مفعو وعروض منهوك المنسرح لا تأتي إلا موقوفة مفعولاتْ أو مكسوفة مفعولا ، ثم اختتم القصيدة بالسريع التام وجاءت عروضه صلماء وضربه مطوي موقوف مفعلاتْ وهي الصورة الجديدة التي بدأ بها القصيدة.

وفي الجزء الثاني: البيت الأول: العروض مطوية موقوفة مفعلاتْ والضرب مطوي مكسوف مفعلا، والبيت الثاني: العروض مطوية موقوفة مفعلاتْ والضرب مطوي موقوف مفعلاتْ، ثم أكمل القصيدة بمنهوك المنسرح وعروضه هي ضربه وجاءت صلماء مفعو، ما عدا البيت الأخير جاءت مطوية موقوفة مفعلاتْ، ثم اختتم

القصيدة بالسريع التام وجاءت عروضه مطوية موقوفة مفعلاتْ وضربه مطوي موقوف مفعلاتْ والسريع التام لا يأتي على هذه الصورة.

– في قصيدته لو تدرك الأشواك: جاءت العروض مطوية مكسوفة مفعلا والضرب مطوي موقوف مفعلاتْ، أما الشطر الخامس فعروضه هي ضربه وأتت العروض فيه صلماء وعروض السريع لا تأتي صلماء.

وأما في المقطوعتين الأخيرتين: فالمقطوعة الأولى عروضها في أول بيتين مطوية مكسوفة مفعلا والضرب مطوي مكسوف مفعلا وفي البيت الثالث العروض صلماء والضرب مطوي موقوف مفعلاتْ، وفي المقطوعة الثانية في البيتين الأولين: العروض مطوية مكسوفة مفعلا والضرب مطوي موقوف مفعلاتْ، وفي البيت الثالث العروض صلماء والضرب مطوي مكسوف.

– في بحر المتدارك جاءت العروض والضرب مقطوعين في قصيدته "صدى الأجراس"، وجاءت العروض مذيلة في قصيدة "الطمأنينة"، وجاءت العروض والضرب مذيلين في قصيدة "ترنيمة الرياح"، والأصل في عروض المتدارك أن تأتي صحيحة، كما أنه بنى البيت على أربع تفعيلات فقط في قصيدة "الطمأنينة" وهذه صورة جديدة على هذا البحر.

– جاءت العروض في بحر الرجز مقطوعة مستفعلْ في قصيدة "التائه" ومرفلة مستفعلاتن في قصيدة "أنشودة" ومجزوء الرجز ومنهوكه لا تأتي عروضهما إلا صحيحة، وجاء الضرب في بحر الرجز في قصيدة "أوراق الخريف" في المقطوعتين الأوليين محذوف السببين من بداية التفعيلة علن، وفي المقطوعتين الأخريين زاد على الضرب ساكنا تذييلا علانْ، ، والضرب الرابع من كل مقطوعة جاء صحيحا، وفي قصيدة "التائه" جاء الضرب مخبونا مقطوعا متفْعلْ، أو محذوف السببين من بداية التفعيلة علن، وضرب الرجز المجزوء لا يأتي إلا صحيحا.

– جاء الضرب صحيحا في المقطوعة الأولى من قصيدة "الآن" وضرب البسيط لا يأتي إلا مخبونا أو مقطوعا.

– نص العروضيون أن العلل تلتزم بخلاف الزحاف لا يلتزم؛ لكن نعيمة لم يلتزم بذلك، فقد جاء ضرب مجزوء الكامل عنده مذيلا في قصيدة "النهر المتجمد" لكنه لم يلتزم بالتذييل في كل أبيات القصيدة، بل جاء الضرب صحيحا في أبيات عدة من القصيدة، وكذلك لم يلتزم بالقطع في قصيدته "صدى الأجراس"، وكذلك لم يلتزم بالقصر أو الحذف في قصيدته "الطريق" بل ناوب بينهما، إلى غير ذلك مما هو مبين بالجدول الفائت.

– لم يلتزم نعيمة بارتباط العلل بالتفعيلات العروضية كما هو مبين بقواعد العروض؛ فقد أدخل الترفيل على مستفعلن،، والترفيل لا يدخل إلا على متفاعلن أو فاعلن، كما حذف السببين الأولين من مستفعلن فصارت علن، إلى غير ذلك مما هو مبين بالجدول الفائت.

– التزم نعيمة السير على بحر واحد في القصيدة الواحدة وإن عدل من عروضها أو ضربها أو كليهما كما تم بيانه، إلا في قصيدته: "من سفر الزمان" فقد جعلها على بحرين هما: "السريع، والمنسرح".

– جدد نعيمة في استعمالات البحور؛ فالتام هو ما تمت تفعيلاته، والمجزوء ما ذهبت عروضه وضربه، والمشطور ما ذهب نصف، والمنهوك ما ذهب ثلثاه، وعلى هذا التقسيم العروضي فإن البحر الثماني يكون مجزوءا إذا استعمل على ست تفعيلات، ولا يأتي منهوكا، لكننا نجد نعيمة قد استخدم بحر المتدارك على تفعيلتين فقط في قصيدة: "الطمأنينة.

– في قصيدته إلى .M.D.B التي جاءت على مجزوء الوافر كسر التفعيلة في صدر المقطوعة الأخيرة: "فهاتي يدا وهاك يدي" ولم يبال بذلك وقال في مذكراته "سبعون": "ولا يهمني أن يؤنبني "الخليل بن أحمد" على خطف الياء في "هاتي"(١).

رؤية نعيمة في أنغام الشعر:

إن هذه التجديدات النغمية التي أتى بها نعيمة في ديوانه تدعونا إلى استقراء رؤيته في الشعر من نتاجه النثري الذي وضع فيه أراءه وأفكاره وقناعاته؛ إذ إن هذه الصور الموسيقية الجديدة التي أتى بها إنما هي لا شك مستقاة من رؤيته لماهية الشعر، تلك الرؤية التي لم تنغلق على مجرد الانشغال بمعيارية الوزن والقافية فقط دون الاعتداد بمقتضى الانسياب العاطفي الذي قد يقتضي الامتداد بالنغمة الشعرية إلى حيث لا يتوقف على قيد الوزن أو على معقد البيت، بل وجدناه يساير هذا المد العاطفي ليحدث موجات نغمية متكررة ومتتابعة على مدى القصيدة مقدما أشكالا جديدة لصورة البحر الشعري، وذلك كما في قصيدته "فتش لقلبك" التي امتدت به العاطفة فالتزم في عروضه التذييل على مدى القصيدة وعروض المتدارك لا تأتي إلا صحيحة، وأحيانا يتوقف به الانسياب العاطفي فيقصر عن مقتضى صحة الضرب فيأتي بالضرب مقصورا وذلك في كل قصائده التي أتت على بحر الرمل وهي: "من أنت يا نفسي، ابتهالات، الطريق، العراك" وضرب الرمل المجزوء لا يأتي إلا مسبغا أو صحيحا أو محذوفا، ونجد كثيرا من مثل هذا كما هو موضح في الجدول الفائت، وهذا أثر من آثار التماهي والاستغراق في انسياب العاطفة ومنطقية التصميم، وهما اللتان تسير وراءهما بقية مقومات الفن الشعري عند نعيمة، ولذا نراه يقول: "ليس من الكلام ما يليق لباسا للعاطفة الحية والفكر المستيقظ إلا ما جمع منه بين ائتلاف

(١) سبعون ج٢ ص٢٢٧.

ألوان الرسام وتناسق أشكال النحات وتوازن خطوط البناء وترابط ألحان الموسيقى"[١]، ولعلنا نتلمس سبب ذلك أيضا عنده من ملاحظة ما يتطلبه هو من الشاعر؛ فقد جعل المدى الذي يحدثه الشاعر هو الأساس الذي يجب أن نبحث عنه في الشعر، فيقول: "إن أول ما أتطلبه من الشاعر هو المدى، مدى الفكر والعاطفة والبيان، ومن ثم أتفحص قوالب شعره الخارجية"[٢]، وطبعي ألا يتوقف هذا المدى إلا بانتهاء المد العاطفي أو المد الفكري وإن أدى ذلك إلى الخروج على أنماط الأوزان العروضية كما هو الحاصل عنده؛ إذ إن ارتباط المدى يتعلق بإحداث الأثر بحسب ما تقدمه الجملة الشعرية لا بحسب ما يقيده الوزن، ونتيجة لهذا الاهتمام نجده يجعل الوزن –على أهميته واعتداده به– في المرتبة الأخيرة من مراتب الاهتمام الشعري فيقول: "آخر ما أعيره اهتماما هو الأوزان والقوانين العروضية والقواعد اللغوية"[٣]، لكن لا يفهم من ذلك أنه لا يعتني بالأوزان العروضية، وإنما يفهم ذلك في سياق تجديداته التي أتى بها في ديوانه، أي إن الاهتمام بالأوزان هنا بمعنى أن تكون هذه الأوزان متحققة في أشعاره لا أن تكون مقيدة بما نص عليه العروضيون؛ فهو لا يلتزم بالعروض المعيارية بل يلتزم بالوزن الذي يحدث النغمة الشعرية سواء أكان موافقا للأوزان المعيارية التي اصطلح عليها أهل الفن، أم كان مخالفا لهذه الأوزان، فالشرط العام أن تكون الأشعار فقط ذات نغمة وزنية متراتبة في القصيدة.

ويصدر مقاله "الأرواح الحائرة" بنظرته حول الشعر؛ إذ نجده يشبه الشعر بالحياة، ثم يصف هذه الحياة بأنها جميلة ومقدسة في الضب والحرباء وهي كذلك جميلة ومقدسة في الأسد والنمر، بما يعني أنه لا اختلاف في الشعر إلا بما يحدثه من أثر

---

(١) الغربال ص١٢٥.

(٢) الغربال ص١٤٢.

(٣) الغربال ص١٢٩.

لا بشكله، ونراه يدلل على ذلك بقوله: "المظهر الذي يتجلى فيه شعر الواحد هو أجمل في أعيننا وأتم وأوسع من المظهر الذي يتجلى فيه شعر الآخر، أما شعر الأول والثاني فواحد لا تفضيل فيه ولا تفاوت في القيمة"[(١)]، ثم ينص على أهمية الموضوع الشعري صراحة بقوله: "إن أول ما أبحث عنه في كل ما يقع تحت نظري باسم الشعر والذي أعنيه بـ "نسمة الحياة" ليس إلا انعكاس بعض ما بداخلي من عوامل الوجود في الكلام المنظوم الذي أطالعه، فإن عثرت فيه على مثل تلك النسمة أيقنت أنه شعر، وإلا عرفته جمادا، وإذ ذاك ليس ليخدعني بأوزانه المحكمة ومفرداته المنمقة وقوافيه المترجرجة"[(٢)]، وهذا الرأي ليس بسديد من نعيمة؛ إذ كيف يفاضل بين شاعرين بالنظر إلى الموضوع فقط دون النظر إلى الأوزان والقوافي اللذين هما العماد الأول للشعر العربي؛ فالمفاضلة بين شاعرين ينبغي أن تكون على أسس أولها الناحية النغمية التي تقوم على الوزن والقافية وبعدها يأتي شرف المعنى وجلال الموضوع وبقية مفردات عمود الشعر العربي المتعارف عليها بين نقدة العربية وشيوخها.

ومن هنا نتعرف سبب الاهتمام عنده بالأثر الذي يحدثه الشعر لا بمجرد الأوزان والقوافي التي قد تتأتى لكلام لكننا لا نجد فيه روح الشعر ومعناه، وهذا ما دفعه أن يقول: "إنما اذكروا أن موليير لا يولد من دروس المعاجم والعروض والقوافي وجوائزها من خبن وخبل وطي ووقص. موليير لا تحصره أبحر بين طويلها ووافرها ورجزها ورملها، لا تقف في وجهه خرافات وترهات وشرائع وأوهام، بل هو نبع جارف يتدفق من صدر الطبيعة"[(٣)]، وبهذا أصبح البناء الموسيقي للقصيدة عند نعيمة أكثر مرونة؛

---

(١) الغربال ص١٢٧ وما تليها.

(٢) الغربال ص١٢٩.

(٣) الغربال ص ٦٣ وما تليها.

وذاك نتيجة للتأثر بالشعر الغربي ومذاهبه لا سيما الرومانسية التي دعت الشعراء إلى أخذ مجموعة من المحددات في حسبانهم لا تقل أهمية عن محدد الوزن، وهذا التطور –في ظل التقيد بنغمة وزنية– طبعي في الفنون والتعابير الإنسانية التي تتجدد بتجدد الحياة، ويصف هذا الفعل الدكتور "عزالدين إسماعيل" بقوله: "وبدهي أن القصيدة الجديدة وقد لجأ الشاعر فيها إلى التعامل مع الموسيقى واللفظ .. إلخ تعاملا جديدا، بدهي أن يختلف الإطار العام الذي يضم هذه العناصر عن الإطار القديم"(١)، فالعاطفة ترتبط بالبيئة واختلاف البيئة الزمانية والمكانية يحدث اختلافا في العاطفة، مما قد ينتج عنه اختلاف في النغمات العروضية والقوافي الشعرية على مثل ما جاء به نعيمة وإخوانه من أبناء مدرسة المهجر في أشعارهم.

ولا شك أن الموسيقا هي الخصيصة الأصيلة لفن الشعر؛ لذا نجد أن تجديدات نعيمة الموسيقية هنا تقدم بعدين؛ جماليا ودلاليا جذبا المتلقي "فالعلاقة بين الموسيقى والشعر علاقة عضوية، فالموسيقى الشعرية قطعا هي السر الخفي الذي يشد المتلقي إلى سماع الشعر، وحين تفقد القصيدة سحر هذا النغم ينقطع ذلك الخيط الفني الذي يشد المتلقين على سماع الشعر"(٢)، فتمثل البعد الجمالي في النغمات الموسيقية العذبة التي أتت عليها قصائده، وتمثل البعد الدلالي في الخروج على الأنماط الخليلية المتوارثة الذي قصد إليه نعيمة في بعض قصائد ديوانه، وهذا لم يكن إلا صدى لروح التمرد التي كمنت داخله، وتعبيرا عن رؤيته الجديدة، فقد وجدناه يدخل زحافات وعللا على تفعيلات لم ينص عليها علماء العروض؛ فقد أدخل

---

(١) الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، دار الفكر، ص٢٣٩.

(٢) موسيقى الشعر بين الثبات والتطور، صابر عبدالدايم، مكتبة الخانجي، القاهرة ١٩٩٣، ص٦٠.

الترفيل على "مستفعلن" والترفيل لا يدخل إلا على "متفاعلن"، ووجدناه يحذف السببين من أول التفعيلة في "مستفعلن" ولم يؤثر هذا الحذف في هذه التفعيلة، وغير ذلك كما هو موضح بجدول البنية الإيقاعية الفائت، وهذا لأنه يتعمد الخروج على قوانين العروض وكأنه يقول لنا: ما المانع أن نجدد في البناء الموسيقي في الشعر طالما أن هذا التجديد يأتي بنغمات تطرب النفس وتتماشى مع الذائقة الإيقاعية؟، وقد ساق لنا الدليل على دعواه بهذه القصائد التي خرج فيها على النظام العروضي المتوارث ولا يشعر المتلقي أن هناك نشوزا في النغم أو نبوا في السمع، ولعل كلام العقاد في تقديمه للغربال ما يؤيد ذلك إذ يقول: "هبوا كتّابنا وشعراءنا العرب في الأقطار الأمريكية قد ذهبوا بالحرية اللفظية إلى أبعد من مداها، فهل ننسى لذلك هذه الحرية ومحاسنها ونجهل الجهل الذي لا مسوغ له فنغلق أبوابنا كلها دونها؟؟ أليست هي التي فكّت عن قرائحهم قيود التقليد وأخرجتهم من مآزق الأوزان المعهودة والقافية العتيقة، وأفهمتهم حقيقة الأدب فافتنوا في الشعر وابتدعوا في أوزان النظم وساروا بالأدب على نهج الحياة والتقدم؟؟ أليس لهذه الحرية فضلها المحمود وأثرها المرجوّ في آدابنا العربية ونتيجتها التي تزداد مع الأيام انتشارًا ونفعًا؟ بلى! ذلك حق لا ريب فيه"[(١)]، فالعقاد هنا يوافق على الخروج على الأوزان التقليدية والقافية العتيقة شريطة أن يكون الكلام مصطبغا بروح الأدب الحقيقية التي تهز الوجدان وتمتع الذوق وتنمي الفكر.

أما عن القافية التي هي قسيمة الوزن فلم يلتزم بها نعيمة إلا في سبع قصائد فقط من ثلاثين قصيدة هي مجموع قصائد الديوان[(٢)] ، وهذه القصائد هي: "تخدير

---

(١) مقدمة الغربال، ص١١ وما تليها.

(٢) اعتمدت الدراسة على قصائد الديوان الثلاثين فقط، أما ما ألحق به من قطع نثرية مترجمة فخارج نطاق الدراسة لأنها ليست قصائد عربية ذات وزن عروضي مثل قصائده الثلاثين.

الأفكار، لما رأيت الناس، الطمأنينة، إلى دودة، الهم، العراك، يا بحر" بما يعني أنه التزم القافية الموحدة في ٢٣% من قصائد ديوانه، وهذا يفسر لنا قوله: "الوزن ضروري أما القافية فليست من ضروريات الشعر لا سيما إذا كانت كالقافية العربية بروي واحد يلزمها في كل القصيدة"(١)، وقوله: "القافية العربية السائدة إلى اليوم ليست سوى قيد من حديد نربط به قرائح شعرائنا وقد حان تحطيمه منذ زمان"(٢)، فهو واحد من المؤسسين لتنوع القافية في الشعر وعدم الاعتداد بالقافية الواحدة تحت دعوى الرتابة والملل الذي تحدثه القافية الموحدة، وهذا كلام مردود عليه بدليل عيون القصائد العربية ذوات القافية الموحدة التي مثلت الإجادة التامة في استجلاب المعنى واقتضائه القافية في غير ملل أو رتابة.

إحصائية البحور:

البحر	القصائد التي جاءت عليه
المجتث	اغمض جفونك تبصر، يا بحر
الكامل	النهر المتجمد، فتش لقلبك
الوافر	أخي، أفاق القلب، إلى M.D.B.
الرمل	من أنت يا نفسي، ابتهالات، الطريق، العراك
الخفيف	حبل التمني، يا رفيقي، بين الجماجم
السريع	من سفر الزمان، لو تدرك الأشواك، الخير والشر، لما رأيت الناس
المتدارك	صدى الأجراس، الطمأنينة، ترنيمة الرياح
الرجز	أوراق الخريف، التائه، أنشودة
الطويل	تخدير الأفكار، إلى دودة

(١) الغربال ص٨٥.

(٢) الغربال ص٨٥.

المتقارب	قبور تدور
المديد	ذمك الأيام
البسيط	الآن

يتضح من هذه الإحصائية أن بحري "الرمل، السريع" هما أكثر البحور التي سار عليها نعيمة في ديوانه "همس الجفون"، وبحر "الرمل" هو بحر قال عنه "عبد الله الطيب": "في رنته نشوة وطرب والأوائل من الجاهليين يكثرون من هذا الوزن في أشعارهم، ويبدو أنه كان بمنزلة الأناشيد الشعبية"(١)، ولا يخفى لما لهذا البحر من نغمة غنائية تصلح في الموضوعات العامة القريبة، لكن نعيمة استخدمه هنا في أربع قصائد جاءت موضوعاتها عميقة بعيدة التناول لا تتأتى للمتلقي إلا بعد طول نظر وإنعام فكر وعلى رأسها قصيدته "من أنت يا نفسي" التي قدمت حيرة النفس الإنسانية بين دروب الطبيعة ومزالق الأفكار، وهذا يدل على تجديد نعيمة في نظرته إلى البحور الشعرية ويقدم الدلائل على أن البحور الشعرية كلها تصلح لكافة الأغراض.

أما بحر "السريع" فقليل من يعزف على نغمته حتى قال عنه صاحب المرشد بعد أن قسمه ثلاثة أوزان: "الوزن الأول من الأبحر المتحاماة لأن آخر أجزائه ثقيل جدا"(٢)، ويقول عن الوزنين الآخرين: "المجودون من الشعراء أمثال النابغة وزهير وطفيل الغنوي وعامر بن الطفيل ولبيد بن ربيعة قد تحاشوهما حتى كادت دواوينهم تخلوا منهما كل الخلو، وكأن زهيرا والنابغة بخاصة احتقرا هذين الوزنين"(٣)، أما نعيمة فجعله من الأبحر التي أكثر من استعمالها وجعله قسيما للرمل في الاستعمال عنده، ليدلل مرة أخرى أنه لا يخضع لمعيارية العروضيين أو لنظريات النقاد، إنما

(١) المرشد ج١ ص١١٦.
(٢) المرشد ج١ ص١٤٥.
(٣) المرشد ج١ ص١٤٩.

يسير وراء موهبته التي تخوض به فضاء الفن الشعري دون قيد إلا ما جاء موافقا لعاطفته ومنطقية تصميمه الشعري.

ولعل ما جاء به نعيمة في أوزانه القصار التي ملا بها ديوانه ترد على صاحب المرشد إذ يقول عن البحور القصار: "البحور القصار التي تحدثنا عنها إلى الآن كلها لا يصلح فيها النظم إلا لمجرد الدندنة والترويح عن النفس بجرس الألفاظ، وفيها رتابة تشينها، وبحران منها فقط لهما نغم حلو يتقبله السمع ويرتاح إليه، وهما الخفيف والرجز"[(١)]، فأين هذا الكلام من قصيدة "اغمض جفونك تبصر" التي تتناول التأمل الإنساني في أعلى درجاته وهو يقول على المجتث:

اغمض جفونك تبصر في اللحد مهد الحياة

وقصيدته على مجزوء الكامل: "النهر المتجمد" التي جعلها مقابلة بين الأمس الفائت والمستقبل المرجوّ، وهذه فكرة عميقة تتنافى مع رؤية صاحب المرشد.

النزعة التأملية توقفه عن الشعر:

بدأ نعيمة قصائده عام سبعة عشر وتسعمائة وألف بقصيدته "النهر المتجمد" التي كتبها وهو في روسيا، واختتم قصائده عام ثمانية وعشرين وتسعمائة وألف بقصيدته "قبور تدور"، ولا بد لنا أن نتساءل: أبعد هذا الإيتاء الشعري الذي تحصّل لنعيمة وتمظهر في ديوانه "همس الجفون" يتوقف نعيمة عن نظم الشعر؟! ولعل الإجابة تكون في السبب الذي أبداه هو إذ: "إن الشعر يضيق في نقل آفاق تفكيره بعد أن اتسعت فانتقل إلى النثر"[(٢)]، ويعضد ذلك ما يراه الناقدان "إحسان عباس ومحمد نجم" حينما اعتقدا "أن القلة تعود إلى عدم الرضى عن الخوض بالشعر في كل موضوع،

(١) المرشد ج ١ ص٨٤.

(٢) ميخائيل نعيمة.. النهر المبدع، ميشال خليل جحا، مجلة العربي العد ٥٤٩.

وإلى عدم الإصغاء إلى صوت الانفعال إلا إذا كان عميقا"[1]، وتفسيري لهذا المنزع أن نعيمة قد ترك نفسه لتأملاته الفكرية ورؤاه الفلسفية ما جعل الشعر يضيق عن موضوعات لم يبلغ عدتها، ولم تتجاوب نفسه مع بقية موضوعات الشعر التي يحفل بها ديوان الشعر العربي، وهذا مأخذ يوجه إلى نعيمة الذي قدم من الشعر ما يثبت موهبته الشعرية، لكنه لم يستثمر هذه الموهبة وترك تأملاته تقضي على هذه الموهبة.

(١) الشعر العربي في بلاد المهجر، ص١٧٨.

الخاتمة:

الحمد لله الذي يوصل من شاء بفضله إليه، والصلاة والسلام على سيدنا ومولانا محمد باب الله الدالّ عليه، صلى الله على حضرته وآله وكل منسوب إليه.. وبعد؛

فديوان "همس الجفون" تجربة تأملية قدمها ميخائيل نعيمة في تشكيل تجديدي للقصيدة العربية نبع من رؤيته الفكرية العميقة التي استقاها من بيئته ودراساته المتعددة ومطالعاته المتنوعة، وقد تاح لنعيمة أن يحقق هنا في هذا الديوان التوازن بين الجمال الفني والعمق الفكري؛ ذاك بما وظف من تقنيات فنية مبتكرة في بناء القصيدة ليعبر عن أثر رؤاه الفكرية الفلسفية في هذا البناء، ما جعل شعره أكثر عمقًا وأقوى تأثيرًا، مؤكدا بذلك قدرة فن الشعر على تناول الموضوعات الفلسفية من مثل موضوعات النفس الإنسانية والوجود والموت والخلود، ومظهرا تفاعل الشكل الشعري مع المضمون الفكري، بما يكشف لنا كيفية تأثير الفلسفة على الإبداع الأدبي، ما جعل قصائده تحمل معاني وراء المعاني، ووجوها خلف الوجوه تدل على الأنساق المضمرة التي احتضنتها القصائد في طياتها، وبعد هذا الدرس لديوان "همس الجفون" يطيب لي أن أقدم أهم النتائج التي توصلت إليها وهي:

– إن نعيمة قد أخلى ديوانه "همس الجفون" إلا من التجارب الإنسانية الكبرى التي تمثل رؤيته الحياتية؛ فقد جعل موضوعاته موضوعات إنسانية خالدة تناقش القضايا الكبرى في الحياة، ولعل نزعته التأملية والتماهي مع عناصر الطبيعة من حوله هما اللذان جعلا نعيمة ينسج موضوعاته تلك التي اتسعت كاتساع الطبيعة من حوله؛ فقدم لنا حقائق الحياة كالموت والوجود والحرية، ولئن جاءت بعض القصائد تحمل موقفا خاصا فإنما يستحيل إلى موقف عام يجد فيه كثير من الناس ذواتهم وذلك لما تحمل تجربته من عمومية لا تقف عنده وحده، وقد تمثلت بواعث النزعة التأملية عند نعيمة في أربعة أسباب هي: بيئته، وأمه ودراسته، ومطالعاته الغربية، والشعور بالغربة والاغتراب.

– وقد رسم نعيمة في ديوانه "همس الجفون" مجموعة من اللوحات الشعرية التي كشفت عن سمات رؤيته فكرا وإحساسا ما جعلها قصائد ذوات طابع خاص لا تخطئ العين سمته ووسمه، وهذه اللوحات الشعرية تتضامت وتموسقت لتقدم اللوحة الكاملة التي تعكس لنا الصورة النعيمية في ديوانه.

– تعددت مظاهر النزعة التأملية في شعر نعيمة فتمثلت في عمق المعنى، والبحث في النفس الإنسانية، وبناء الخط الدرامي للقصيدة، والتعرض للتجربة العرفانية، وموائز التكرار، والتأمل في عناصر الطبيعة، وإحكام تصميم القصيدة، ولمح الإسقاط الرمزي، وهذا كله ليؤكد آثار تلك النزعة في تشكيلاته الشعرية، وجريان شعره على رؤيته التي انبثقت من تلك النزعة.

– جاءت عاطفة نعيمة في بعض قصائده عاطفة حائرة مضطربة، كما جاءت أفكاره كذلك في بعض قصائده موزعة مشتتة، لكننا نجده يتغلب على هذا الاضطراب العاطفي والتشتت الفكري بالصرامة الهندسية والبنية الموسيقية اللتين بنيت القصيدة عليهما؛ فقصيدته "من أنت يا نفسي" تحمل روحا حائرة موزعة جعلت الشاعر لا يتبين حقيقة نفسه التي بين جنبيه إلا بعد طول فكر وانتقال رأي، لكننا نجد القصيدة جاءت على بناء هندسي متناسق المقاطع، متوافق الأساليب، متناغم القوافي ما جعلها بنية واحدة مترابطة جعلت حيرته هذه تترابط وتتصاعد إلى أعلى درجات الحيرة التي أسلمته إلى الاهتداء التام وهو ما نستطيع أن نطلق عليه لحظة التنوير التي تتساقط فيها الحيرة ومن ثم تظهر عندها الحقيقة، وقد جاء هذا النظام الهندسي للقصيدة في عديد من قصائد الديوان معتمدا فيه نعيمة على تموسق القصيدة وتناغمها على حسب ما يخطط له مثله مثل الفنان الذي يرسم بريشته أجمل المناظر المتنوعة والمتضامة لتقدم اللوحة الفنية البهية.

– انمازت القصيدة عند نعيمة من وجود وظائف سمعية وبصرية للعناصر اللغوية في القصيدة؛ فلا تعتمد الكلمات على مجرد أداء دلالتها اللغوية المعجمية أو الشعرية

فقط، بل تضيف عنصرا سمعيا أو بصريا أو هما معا لتتكامل اللوحة الفنية للقصيدة، وقد ساعد نعيمة على ذلك اختياراته لعناصر الطبيعة لتشكل مادة قصائده؛ فالبحر والنهر والسماء والمروج والطيور والنسيم والرعد والبرق والزهر والشمس والقمر عناصر ذوات خصائص سمعية وبصرية تثري القصيدة وتزيد من تأثيرها على المتلقي.

– كما ظهر في شعر نعيمة تأثره بكبار الفلاسفة من مثل أفلاطون والغزالي وابن سينا في نظرتهم للنفس الإنسانية من حيث إنها محل الإشراق والكشف الرباني الذي ينير الطريق لصاحبها، ولقد وجد نعيمة من نفسه تمازجا مع الطبيعة من حوله وتجاوبا مع عناصرها بما جعله يحكم بأنها جزء من الفيض الإلهي الذي عم الكون كله.

– لم يتبع نعيمة نظام القصيدة العربية القديمة؛ فلم يبدأ بمقدمة طللية أو غزلية، وقد تواردت ثلاثة مفتتحات لقصائد ديوانه "همس الجفون" وهي: مخاطبة الآخر في اثنتين وعشرين قصيدة، والتعبير عن الذات في ثماني عشرة قصيدة، ومشاركة الآخر في أربع قصائد.

– جعل ميخائيل نعيمة روحه معراجه إلى عالم الشعر، والقلب أداة لعالم الكشف الذي وصل من خلاله إلى مذهبه في الحياة، ووصل بعد تجاربه الحياتية إلى تكامل الثنائيات التي يقوم الوجود عليها: الخير والشر، القلب والعقل..، وأنه لا بد من وجودهما في هذه الحياة.

– استطاع ميخائيل نعيمة أن يتجاوز العقبات التي تصاحب تطويع المعاني الفكرية العميقة للقوالب الفنية الشعرية؛ شأنه في ذلك شأن الشعراء الفلاسفة والشعراء الذين زاوجوا بين الفكر والفن دون قلقلات لسانية أو اضطرابات عاطفية.

– إن المحدودية الزمنية التي نظمت فيها قصائد الديوان[1] جعلت القصائد كلها ذات صبغة واحدة فنيا، وتقاربت موضوعاتها إلى درجات متطابقة أو لصيقة بين القصائد، ولقد جمعت قصائد الديوان بين الزمان والمكان؛ الزمان متمثلا في الموسيقى والنغم والكلمات، والمكان متمثلا في اللوحات الفنية التي رسمها نعيمة وشُكلت من حركية الصورة ورشاقتها وألوانها.

– اعتمد نعيمة على ضم صدر البيت إلى عجزه في سطر واحد مثلما نجد في قصائده: العراك، والطريق، وغيرها من القصائد ذوات الأبحر المجزوءة، وهذه الخصيصة تعطى صورة للانسجام التام بين معاني البيت، ومن ثم تتكامل معاني القصيدة كلها بشكل متفرد.

– تبين أن التكرار عنصر موتيفي فعال في تماسك النص، وأنه مرآة صادقة لبيان ما يعتمل داخل الشاعر من مشاعر؛ فقد عمل التكرار على تنامي الإيقاع للقصيدة ارتفاعا وهبوطا، وبهذا نجد أن التكرار ساعد في توظيف المستوى الصوتي للمشاركة في بناء المستوى الدلالي، وهذا يبين الدلالة النفسية التي تنبع من هذا التكرار، كما أدى التكرار دوره الإطرابي الذي ساند المعنى؛ إذ حفز المتلقي على النظر في البحث عن دلالات القصيدة ومراميها.

– إن التجديد الموسيقي الذي أتى به نعيمة وبكارة موضوعاته التي يثبت التاريخ الممهورة به أن صاحبها من أوائل شعراء العصر الحديث الذين اقتحموا غمار هذه الموضوعات من مثل: تأمل النفس، والاندماج مع الطبيعة وعناصر الكون من حوله؛ يمثلان دليل الريادة لنعيمة في باب التجديد الذي تم فتحه للشعر العربي الحديث.

– وأما عن الجانب النغمي في الديوان فقد انتهج نعيمة نهجا نغميا جديدا في صورته أصيلا في أوزانه، جعلها قصائد ذات أوزان قصيرة خفيفة في معظمها، وذات

---

(١) من سنة سبع عشرة وتسعمائة وألف إلى ثمان وعشرين وتسعمائة وألف من الميلاد.

أوزان متصلة الشطرين في بعضها ليقدم ذلك نوعا جديدا من التماسك النصي على مستوى الدلالة والنغم.

– وبدراسة قصائد الديوان نجد تأثر نعيمة بالموشحات الأندلسية ظاهرا في القوالب الجديدة التي جاء عليها شعره، كما نجد تأثره بالأدب الغربي في موضوعاته الإنسانية العامة التي حفلت بها قصائده، كما نجده قد التقط من أطراف بيئته ومكوناتها ما يتوافق مع اعتمالات نفسه ودواخل حسه لتكون مظهرا تعبيريا يخلع عليه ما يحسه فيما نجده من إسقاط رمزي يعبر عن مكنونات الشاعر دون التصريح بذلك.

– وقد أصبح التعامل مع البناء الموسيقي عند "نعيمة" تابعا لانسياب العاطفة لا تابعا للقوانين المتوارثة عن الشعر العربي، ومن هنا وجدناه لا يتقيد بعدد التفعيلات، ولا تنعقد هذه التفعيلات عند معاقد القافية، كما يشهد التشكيل الموسيقي لشعر نعيمة على المعرفة الدقيقة لديه بهندسة القصيدة وإحكام رسمها من بدايتها إلى نهايتها، وبهذا جعل نعيمة البنية الإيقاعية في قصائده تابعة لعاطفته وأفكاره؛ تصعد بصعودها وتهبط بهبوطها لذا تعددت المسارات النغمية في القصيدة الواحدة تبعا لعاطفة قلبه وإحساس روحه، وهذا هو الأساس في النغم الشعري؛ فالشاعر الحق هو من يسيّر أنغامه على حسب عاطفته وفكره لا من يجعل أفكاره تابعة لاستحكامات الوزن أو ضرورات القافية.

– وجاءت قصائد الديوان جميعها على بحور الشعر التي استقرأها الخليل بن أحمد الفراهيدي وإن كان في بعضها تجديد لكنه تجديد في سياق الأوزان المعيارية كما رأينا، وهذا يرد على الأصوات التي نعتت شعر نعيمة بأنه شعر تفعيلة؛ فبعد وضع أبيات الديوان كلها على ميزان العروض اتضح أنها من الشعر الخليلي وليست من شعر التفعيلة، ولكن يمكن القول بأن ما قدمه نعيمة من تجديد نغمي يعد خطوة في مسار التجديد الذي سارت فيه "نازك الملائكة" ومن لف لفها من مبتدعي الشعر الحر، على أنه يجب التحذير من أن الخروج عن مألوف الأنغام العربية الأصيلة وزنا

وقوافي يجيء نزوعا بالقصيدة العربية والهوية الثقافية إلى وهدات حداثية قد لا نأمن عواقب الانزلاق فيها.

وبعد، فأدعو الله – تعالى– أن يتم نعمته على هذا العمل بالقبول، وأن يكافئ كل يد كريمة امتدت إليه بالتوجيه والتصويب، وصلى الله وسلم على نبينا محمد وعلى آله وصحبه وجميع المسلمين.

قائمة المصادر والمراجع

- الآباء والبنون، ميخائيل نعيمة، مكتبة صادر بيروت، الطبعة الثانية ١٩٥٣م.
- أحاديث مع الصحافة، ميخائيل نعيمة، دار نوفل بيروت لبنان، الطبعة الثانية ١٩٨٩م.
- البيادر، ميخائيل نعيمة، دار نوفل بيروت لبنان، الطبعة الثانية عشرة ١٩٩٦م.
- أدب المهجر، عيسى الناعوري، دار المعارف بمصر، الطبعة الثالثة ١٩٦٦م.
- أدب المهجر دراسة تأصيلية تحليلية لأبعاد التجربة التأملية في الأدب المهجري، الأستاذ الدكتور صابر عبدالدايم، دار المعارف الطبعة الأولى ١٩٩٣م .
- بنية العقل العربي دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية، د. محمد جابر العايدي، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة التاسعة ٢٠٠٩م .
- الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق عبد السلام محمد هارون، الناشر دار الجيل لبنان/ بيروت ١٤١٦هـ - ١٩٩٦م.
- ديوان همس الجفون، ميخائيل نعيمة، مكتبة صادر بيروت، الطبعة الثانية ١٩٥٢م.
- زاد المعاد، ميخائيل نعيمة، دار نوفل بيروت لبنان، الطبعة التاسعة ١٩٨٥م.
- سبعون، ميخائيل نعيمة، دار نوفل بيروت لبنان، الطبعة الثانية عشرة ٢٠١١م.
- الشعر العربي في المهجر: أميركا الشمالية، إحسان عباس، ومحمد يوسف نجم، دار صادر بيروت، الطبعة الثانية ١٩٨٢م.
- الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، الطبعة الثالثة.
- الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، أحمد بن فارس، تحقيق د/ عمر فاروق الطباع، مكتبة المعارف بيروت، الطبعة الأولى ١٤١٤هـ ١٩٩٣م.

- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، لأبي علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل بيروت، الطبعة الرابعة١٩٧٢م.
- الغربال، ميخائيل نعيمة، دار نوفل بيروت لبنان، الطبعة الخامسة عشرة ١٩٩١م.
- في الميزان الجديد، محمد مندور، مؤسسة هنداوي القاهرة،٢٠٢٠م.
- في مهب الريح، ميخائيل نعيمة، مكتبة صادر بيروت ١٩٥٣م.
- المراحل، ميخائيل نعيمة، دار نوفل بيروت لبنان، الطبعة التاسعة ١٩٨٩م.
- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبدالله الطيب، دار الفكر الطبعة ٢/ ١٩٧٠ بيروت.
- المنقذ من الضلال والموصل إلى ذي العزة والجلال، أبو حامد الغزالي، تحقيق د. محمد أبوليلة، ود. نورشيف عبدالرحيم رفعت، نشر جمعية البحث في القيم والفلسفة. واشنطن.
- موسيقى الشعر بين الثبات والتطور، صابر عبدالدايم، مكتبة الخانجي، القاهرة ١٩٩٣.
- النزعة الصوفية في شعر ميخائيل نعيمة ديوان "همس الجفون"، هبة مصطفى، مجلة جامعة طرسوس للبحوث والدراسات العليا، المجلد ٧ العدد ٥ عام ٢٠٢٣م.
- النور والديجور، ميخائيل نعيمة، دار نوفل بيروت لبنان، الطبعة السابعة ١٩٨٨م.
- هوامش، ميخائيل نعيمة، دار نوفل بيروت لبنان، الطبعة الخامسة ١٩٨٨م.

المجلات:

- تقاطع الشعري والصوفي في ديوان همس الجفون لميخائيل نعيمة، لميخائيل نعيمة، الحسين الوكيلي، مجلة تجسير لدراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية البينية، المجلد السادس، العدد ١ (٢٠٢٤).

– الصورة في ديوان "همس الجفون" لميخائيل نعيمة قصيدة (النهر المتجمد) أنموذجا، فاطمة الزهراء محفوظ، المركز الجامعي أكلي محند اولحاج–البويرة، معهد الآداب و اللغات، ٢٠١١/٢٠١٢.

– مع ميخائيل نعيمة في (همس الجفون) ، مناور عويس، مجلة الرسالة العدد ٧٥٢.

– مع ميخائيل نعيمة في (همس الجفون) ، مناور عويس، مجلة الرسالة العدد ٧٥٤.

– ميخائيل نعيمة.. النهر المبدع، ميشال خليل جحا، مجلة العربي العد ٥٤٩.

المدونات:

– تجربة ميخائيل نعيمه الشعرية في ديوان همس الجفون، د/متري سليم بولس، ألقاها في ندوة في مدينة بسكنتا بتاريخ ٢٠٠٩/١٠/١٧مدونة الدكتور متري سليم بولس.