بلاغةُ الصَّمت

في شعر ميخائيل نعيمة

دكتور/ نور الدين زين العابدين متولي أحمد

مدرس النقد الأدبي والبلاغة

بقسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب – جامعة الإسكندرية

ملخص البحث:

ما من شكٍ أن الصمت يلعب دورًا مؤثرًا لا غنى عنه في قراءة النصوص الشعرية الحديثة , فبعد أن كان قديمًا للصمت دورٌ في إثراء الحديث بتلك اللغة الدلالية الموازية , فقد صار للصمت في ثوبه المعاصر دلالات جديدة وأنماط عدة تصب في معين المعنى المسكوت عنه لسبب ما في نفس الشاعر؛ إذ إن للصمت إشعاعات جمة قد تُلحظ في إنتاج شاعرٍ من الشعراء , حتى إنها قد تغلف أعماله, ولا يستجمع خيوط تلك الإشعاعات إلا من درسَ شاعرَه وتبين مواضع التلفظ وفرّقها عن مواضع الصمت والسكوت في شعره لعلة دلالية . ومن هذا المنطلق فقد آثرتُ أن يكون بحثي تحت عنوان بلاغة

الصمت في شعر ميخائيل نعيمة باعتباره رائدًا من رواد المهجر الذين أثْروا وأثَّروا في لغة الشعراء وثقافة المتلقيين في آنٍ؛ نظرا للأبعاد الفلسفية التي انتهجها الشاعر, ناهيك بأنه قد تأثر شأنه شأن غيره من الشعراء بالتقلبات السياسية والاجتماعية في بلادهم. وتأتي هذه الدراسة لاستجلاء خصوصية الصمت ومظاهره في شعر ميخائيل نعيمة من ناحية والكشف عن بواعثه الدفينة من ناحية أخرى ؛ ولذلك فقد كان المنهج المتبع هو المنهج التحليلي المرتكز على أبعاد تجربة الشاعر وعلاقتها بالملفوظ تارة والمسكوت عنه لفظًا ومعنى تارة أخرى,ومن ثم فقد وقع البحث في مبحثين: المبحث الأول الصمت الصريح والألفاظ الدالة عليه والمبحث الثاني الصمت الإشاري ودلالته يسبقهما المقدمة والإطار النظري ,وفي النهاية خاتمة البحث ونتيجته ثم التوصيات.

Abstract:

Undoubtedly poetic silence plays an inextricably effective role in reading modern poetry. It used to enrich figurative language; however, it has played various roles lately that shed different connotations upon the intendedly untold meanings created by the poet. Poetic silence has major inflections that can be seen through a work of poetry. Nevertheless, it may wrap a poet's complete work with no clear clue. A researcher can only find such clues by deep reading, paying attention to lexical accounts as well as silence\untold connotations.

Hence, the researcher finds it fruitful to work on Mikhail Naimy's poetry as he stands for one of the pioneers of *Mahjar* (émigré) poets who have influenced modern poetry as well as the reader. Furthermore, Naimy's work enjoys a variety of theosophical and existential dimensions, not to mention the impact of political and societal fluctuations upon his personality as a poet.

Furthermore, this study comes to explore the peculiarity of silence and its manifestations at Mikhail Naima on the one hand, and the disclosure of his hidden motives on the other hand

The researcher uses the analytical method that depends on analyzing the dimensions of the poet's experience in relation to the told and the untold lexically and semantically. Therefore, the research is divided into two parts. The first is the explicit silence and the words that indicate it, the second is on the indicative silence and it's semantic ,Preceded by the introduction and

theoretical framework of the study. Finally, the research presents a conclusion results, and the recommendations at the end.

المقدمة:

ما من شكٍّ أن البلاغة القديمة قد فتحت لنا آفاقًا بعيدة في البحث والتنقيب عن جماليات النصوص الأدبية القديمة منها والحديثة معًا , وذلك عبر ما تضمنته من علم البيان بأركانه المختلفة وعلم البديع وكذلك علم المعاني, وما انبثق عن ذلك كله من قيمةٍ كبرى للكلام في المواقف الخطابية المختلفة . وحقًا فقد قدمت البلاغة كثيرًا ووَفتْ.

ومن نافلة القول: فإن كان للكلام بلاغةٌ فإن للصمت دورًا إرشاديًا لا غنى عنه في الخطاب الأدبي الحديث, ولا يمكن إغفال قيمته في عمليتي الفَهْم والإفهام عبر تلك الومضات والإشارات التواصلية الخفية في النصوص, وما يتمخض عنها من علاقات تراسلية معنوية بين المرسل من ناحيةٍ والمتلقي من ناحية أخرى, لتُلقي في النهاية بهما معًا في ميدان الاتصال غير اللفظي, ومن ثم يأتي دور القاريء في الكشف عن المعاني الخفية وفهم المستتر وبيان ظلاله.

ومن هذا المنطلق فقد وَجَدتْ الدراساتُ الحديثة بلاغتَها في ميادينَ أخرى في النص الأدبي ارتكازًا على ما صار يجيش في قلوب الشعراء وعقولهم من خواطرَ وانفعالاتٍ ورَّطتهم فيها قضايا العصر المحيطة بهم؛ ولذلك فقد وجدوا في الصمت ملاذًا آمنًا وأرضًا أدبية خصبة للكشف عن مكنوناتهم ؛ إذ يمكننا القول: إن لغة الصمت كانت بمثابة الطبيب النفسي المعالج لكثيرٍ ممن أنتابتهم خطوب مجتمعاتهم , فقد كانوا يعبرون عن انفعالاتهم من دون لفظٍ ويثورون من غير كلمة؛ لذلك نقول إنهم أفادوا بحقٍّ من البلاغة ودلالتها الحديثة في التعبير عن بنات أفكارهم التي ولدتها لحظات الشعور وفق المتغيرات السياسية والاجتماعية المحيطة بهم.

وينبغي الإشارة إلى أنَّ الصمتَ والتوقف بأشكاله المختلفة لا يعني أن هنالك لحظةً فَقَدَ فيها الشاعرُ وعيَه الفني أو تمردت عليه الكلمات والأفكار, بل إنها لحظةُ تكثيفٍ شعوري تكتنز بإنتاج فكري, وتكتظ بانفعالات لا يمكن التعبير عنها في حينه؛ فيختزنها الشاعر في وعيه ويكتفي بالإشارة إليها عبر قناة الاتصال المعرفي التي تحتضن تلك الومضة المُتفق عليها بين الشاعر وقارئه الواعي المثقف . ومن ثم فإنْ كانت اللغة المنطوقة أو المكتوبة تعبر عن الأفكار, فإن هناك أفكارًا موازيةً ولغةً غير مكتوبةٍ تطوفُ بين طيَّات النص الأدبي, لا يلتقطها ولا ينال رخصة صيدها إلا من كان لديه القدرة على القنص الدلالي من وراء سيقان النص المتناثرة هنا وهناك.

ومن هذا المنطلق, رأى الباحث أن تنقسم الدراسة في هذا البحث إلى مبحثين يسبقهما مقدمة وإطار نظري, وفي النهاية نتيجةٌ وتوصيات يليها ثبت بالمصادر والمراجع .

المحاور:

المقدمة

الإطار النظري للدراسة .

المبحث الأول :الصمت الصريح والألفاظ الدالة عليه.

المبحث الثاني: الصمت الإشاري ودلالته.

الإطار النظري للدراسة

الاختلاف بين الصمت والسكوت

الصمت هو عنصر من عناصر التواصل أو مكون من مكوناته قد يلجأ إليه الإنسان عند رفض الحوار مع الآخر, وأحيانًا يكون له من الدلالة ما يفوق الكلام , ومنه قول أبي العتاهية (ت211هـ) عن الصمت وبلاغته:

يخــوض أناسٌ في الكلام ليُوجـــزوا وَلَلصَّمتُ في بعض الأحايين أوجـزُ

إذا كنتَ عن أن تحسنَ الصمت عاجزًا, فأنت, عن الإبلاغ في القول أعجزُ[1]

كما أن الصمت يعدُّ سكوتًا طويلا إذ يمسك المتكلم عن الكلام لدواعٍ نفسية أثرت فيه؛ فقد يرى أن كلامه لا جدوى منه, فيؤثر الصمت ويجعله موقفا وردًّا ضمنيا. أما السكوت فهو ترك الكلام لعلةٍ مع القدرة عليه, ومن أقوى الشواهد على ذلك ما نجده في قول عنترة:

سكتُّ فغرّ أعـــدائي الســـكوت وظنـــوني لأهـــلي قد نسيـــتُ

وكيف أنامُ عن ساداتِ قـــــومٍ أنا في فضـــلِ نعمتـــهم رُبيـتُ[2]

والبيتان السابقان يؤكدان أن السكوت لا يعني ما يتوهمه بعض الناس من الضعف والدعة, هذا هو ظاهر السكوت, بل يكون في جوهره انفعال وقوة كما أفصح عنها عنترة في بيتيْه.

ومنه قول المتنبي متحدثًا عن قيمة السكوت وقت القدرة على الكلام:

وفي النفس حاجاتٌ وفيـــك فطانةٌ سكوتي بيانٌ عنـــــدها وخطابُ[3]

ومما سبق فإن الباحث يرى أن الاختلاف بين الصمت والسكوت يكمن في كون الصمت تعبيرا عن موقف عام يتبناه الشاعر ويؤثره في جل المواقف التي تواجهه وهو يحمل في طيات نفسه كلاما وردودا لكنه في النهاية قرار, أم السكوت فإنه الإحجام أو الامتناع اللحظي عن الكلام لأسباب عدة منها: الإقرار بشيء , الموافقة أو الرفض أو التفكير .

ومن ثم فقد آثر الباحث عنونة دراسته بالصمت بدلا من السكوت لشيوع الأول بالمعنى المذكور ودلالاته المختلفة في ديوان الشاعر.

وعن سبب اختياري لميخائيل نعيمة وديوانه , فالسبب الأول يكمن في قيمة الشاعر ومكانته الأدبية والفنية من بين شعراء المهجر ولما له من عقلية فلسفية وآراء مستنيرة فيما يدور حوله من قضايا. السبب الثاني : انتقال الشاعر وتركه وطنه في مرحلة مبكرة من عمره لأسباب عدة وما واجهه من صعوبات ومشكلات دفعته إلى الصمت دفعا وإيثاره على التلفظ .أما السبب الثالث فإنه يكمن في إقامة علاقة متوازية بين حياة الشاعر وشعره(ديوانه) فبتتبعي للفظة الصمت في الديوان وما يرتبط بها من إشارات وإحالات كثيرة توحي بأن الشاعر اتخذها تقنية وقناعا ذاتيا يعبر من خلالها عن موقفه من الحياة. والسبب الرابع يتجلى في خصوصية الصمت لدى الشاعر إذ جعله سراجه البصائري النافذ نحو الكشف عن حقيقة الوجود وماهيته ومآله, فكان الصمت لدى الشاعر أداته القوية ووسيلته الناجعة للوصول إلى غايته ومأربه وكان ناطقًا باسمه ومعبرا عما يجيش في عقله وقلبه. وهذا النوع من الصمت يمكن أن نُطلق عليه صمت العارف القادر؛ لأنه يقرره وقتما يشاء بوازعٍ شخصي وإرادة حرة.

وقد كان عنوان الديوان (همس الجفون) هو منطلقي الذي ينطق عنوانه بالهمس وصولًا إلى عناصر الصمت المتناثرة في دهاليز الديوان . والمتصفح للديوان لا محالة سيقف عند كتلة من الإشارات والرموز التي يسخرها الشاعر بدءًا من (الغلاف) الذي ظلَّ مختصرا وقد اخُتزل في كلمتين هما (همس- الجفون) فقد أخذ الشاعر من كل شيء أدناه فمن الكلام همسه, ومن العين

جفنها, ناهيك بذلك البياض الذي يملأ أركان صفحة (الغلاف) ليجد القاريء نفسه أمام عالم افتراضي يغلب عليه اللون الأبيض إمعانا في التفاؤل رغم ما انطوت عليه قصائد الديوان من نظرة تشاؤمية .(فضلًا مطالعة اللوحة الأولى في ملحق الصور في نهاية البحث).

إذن فقد كان بياض الغلاف مؤشرًا دامغًا على الأمل الذي طالما انتظره الشاعر بُغية الوصول إلى الراحة النفسية التي يرجوها . ولم يكن اللون الأبيض فقط هو الذي يحتل مكانة رفيعة على الغلاف بل كان الأزرق(السماوي) بمثابة الخلفية الإيمانية التي يتكيء عليها الشاعر في وصول صوته إلى فضاءات السماء أملا في تحقيق غايته في إقامة العدل والارتقاء إلى الفطرة الإنسانية التي قد جبلَ الله عليها عبادَه, لكن غبار العلاقات جعلها في غفوة طويلة , ومن ثم فقدكان اللونان الأبيض والأزرق مسيطريْن على بوابته الشعرية الوجودية.

أما عن اللون الأسود فقد اكتفى الشاعر بأن يكون اسمه هو صاحب ذلك اللون المعبر عن الكلام , فإن كان ثمة كلام فسيكون مقترنا باسم الشاعر لكنه كلامٌ أسود مغلف بدلالة الحزن والضجر هذا من ناحية , ودالٌ على العمق ومحاولة سبر الخفايا وغياهب النفس والأسرار من ناحية أخرى, وقد اتبع في ذلك مقولة : الضد يظهر حسنه الضد؛ فسواد مِدادِ الكتابة يظهر معناه في بياض الخلفية, وكأن لسان حاله يقول: إن كان اسمي المنحوت أسودَ فها أنا تركت لكم البياض وعليكم أن تنعموا به أملا في مستقبلٍ إنساني مشرق.

أما عن المنهج المتبع في الدراسة ؛ فنظرا لأن لكل شاعر رؤيةً ورأيًا يتماهيان في تضاعيف عمله ولا يقوى على التقاطهما إلا الباحث القادر على فك شفرات السياق التي ينقشها الشاعر , ذلك عبر التحليل النقدي والبلاغي فقد كان المنهج المتبع في هذه الدراسة قائما على "تتبع للظواهر وليس تطبيقا للقواعد"[4] ومن ثم فقد كان المنهج التحليلي القائم على الغوص في مكنونات الشاعر عبر لغته (الصريحة الملفوظة والدلالية المستترة) وصولا إلى صدى صمته من خلال تحليل الألفاظ والعبارات من ناحية ودلالة الرموز الصوتية من جهة أخرى.

<u>التعريف بالشاعر (1889-1988)</u>

ميخائيل نعمية هو أحد رواد الفكر العربي الذين أثَّروا باتجهاتهم الأدبية والنقدية في الحافظةَ الذهنية العربية. وقد تجسدت فلسفته في إيثاره للمغايرة والتجديد والتطوير والثورة على الرضوخ؛ وذلك نظرًا لاطِّلاعه على الأدب العربي والروسي والأمريكي.

ولد في بسكنتا في لبنان وظل بها حتى أنهى دراسته الأولى, ثم انتقل إلى أوكرانيا لإكمال دراسته, واطلع على الأدب الروسي, ثم سافر إلى الولايات المتحدة,ودرس هنالك الحقوق وانضم إلى الرابطة القلمية في (المهجر)[5]تلك التي ثار أعلامها على كل ما هو تقليدي, وكان نائبًا لجبران خليل جبران (رئيس الرابطة آنذاك).

ظل نعمية في ترحاله إلى أن عاد إلى (قرية الشخروب)؛ ونظرًا لارتباطه الشديد بتلك القرية أُطلق عليه (ناسك الشخروب).ومن مفارقات القدر أن يتوقع الشاعر رجما بالغيب وتكهنا أن سن السبعين هي نقطة النهاية في صفحات أيامه, ومن ثم شرع في تأليف كتابه(سبعون) بأجزائه الثلاثة ساردا فيه سيرته الذاتية, لكن قدَره تمرَّد عليه وامتد عمرُه حتى التاسعة

والتسعين, وبذلك سقط من عمره الأدبي ثلاثون عامًا. وقد تنوع إنتاجه الأدبي ما بين قصص وروايات وشعر, لكننا نجد أن القدْرَ الأوفر كان لأعماله النثرية ومنها القصص القصيرة.[6]

المبحث الأول: الصَّمتُ الصريح والألفاظ الدالة عليه .

جديرٌ بالذكر أن لغة التواصل تنقسم إلى قسمين أحدهما لفظيٌّ (وهو الأصل في التواصل الإنساني) عبر المفردات والألفاظ التي وصفها د صلاح فضل بأن " لها طبيعة مزدوجة فهي تحيلنا إلى ما هو كائن وراءها. وهي تجسد لنا المعاني التي يمكن فهمها أو يتعذر إدراكها"[7] وتلك التي يتعذر إدراكها قد تشير من وراء حجاب إلى معانٍ أخرى تتطلب عمقًا ووعيًا وجسرًا للتواصل بين الكاتب وقارئه, وذلك يعرج بنا -لا شك -إلى القسم الثاني من لغة التواصل ألا وهو (الإشاري) الذي لا يُعبَّر به لفظًا صريحًا بل بأدوات أخرى متوارية في (السياق)[8] وتتطلبُ قشع غَماماتِها وهتك سترها, ويعد الصمت هو ركنه الأصيل وأساسه الرصين.

ولنكشف الآن عن المقصود بالصمت الصريح؛ وأقصد به تلك الألفاظ المباشرة التي عبرت عنه صراحة من مثل (الصمت-السكوت- السكون) وكذلك تلك الألفاظ غير المباشرة التي تستلزم الصمت وجوبًا كما في ألفاظ (الموت -اللحد- النوم). ونظرًا لاحتواء السطر الشعري النعيمي على النمطين معا في أحايين كثيرة فقد آثر الباحث المزج بين الألفاظ الصريحة المباشرة وتلك الاستلزامية في التحليل لبيان الأثر النفسي الذي بثه الشاعر في طيات شعره عبر النمطين السابقيْن. ناهيك بدراسة ما انطوى عليه السطر الشعري من ظواهر لغوية (كالاستفهام) بُغية الوصول إلى المقصد الذي رامه الشاعر. ومن ثم ستكون الآلية المتبعة هي التنقيب عن تلك الألفاظ وتراكيبها الصوتية والصرفية والدلالية والإيقاعية بُغية استجلاء القيمة الحقيقية من وراء تلك التوظيفات -التي آثرها الشاعر- عبر التقصي عن بلاغة ذلك الاستعمال اللغوي وأثر الحالة الشعورية في السياق.

ومن أنماط ذلك النوع من الصمت الذي وظَّفه نعيمة عبر الحفر في طبقات النص ما نجده في قصيدة (ترنيمة الرياح) فها هو يتحدث إلى ملاكه الذي اتخذه صديقًا يطوي معه صفحات الوقت:

قم بنا فالرياح تكادْ

تجعل الدمع منَّا جمادْ

وتعال ننمْ

في سرير الندم

علَّ ستر الظُّلَم

في المنام يُزاح

اسكتي اسكتي يا رياح.[9]

نلحظ أن الشاعر غلَّف المقطع السابق بحالة من الرضوخ والخضوع لمآل السكون والهدوء إن لم يكن (الموت) فها هي دلالات الصمت تسيطر على الألفاظ التالية (جماد- ننم- ندم- ستر- الظُّلم- اسكتي – اسكتي) فغني عن البيان أن الصمت النعيمي قد بلغ قمته في المقطع السابق حتى إنه يلتمس من الرياح أن تُسكِت وتُصمت هباتِها لتكتمل عنده دلالة الموت عبر إزاحة الظلام بفعل النوم على سرير الندم , ومن ثم فهو يأنس إلى الصمت ويؤثره على الكلام , وقد حدث التدرج الصوتي من الكلام إلى الصمت بواسطة حروف الهمس ومنها السين الذي تكرر أربع مرات في خمسة أسطر متتابعة ولم يكتف بتكرار الحرف بل إنه أمعن في التكثيف اللغوي عبر كلمة السكوت التي خاطب بها الرياح لتكف عن الضوضاء التي قد تشعره بالحياة. علاوة على قطع السطر الشعري على السكون, وقطع النفس الشعري على صوت الميم في قلب المقطع السابق, للدلالة على سيطرة الحالة الصامتة على جوف الشاعر ومن ثم سحبه على جوف المقطع وتلك الأصوات والأجراس المستترة وراء الألفاظ الحلوة الرشيقة والحسنة الأنيقة -كما وصفها عبد القاهر الجرجاني[10]- قد لعبت دورًا بليغًا في توصيل المعنى الثاني الكامن.

ومن مظاهر الصمت ما نجده في تلك المفارقة التي انطوى عليها عنوان قصيدته(أغمِضْ جفونك تبصر):

إذا سـماؤك يـومًا تحجَّبـَت بالغـيوم

أغمِض جفونك تُبصر خلفَ الغيوم نـجـوم

والأرض حـولك إمَّا توشَّحت بالـثـلوج

أغمض جفونك تبصر تحت الثلوج مـروج[11]

فما من شك أن لكل شاعر لغته المعبرة عن قضيته الذاتية عبر عدد من (العلاقات اللغوية)[12] التي تشغل فكره ويسبح بها في آفاق بعيدة ويحلق من خلالها في عالم اللاواقع بحثا عن الاطمئنان المفقود في عالم الواقع عبر (ذاته المبدعة)[13], وانطلاقا من ذلك فإن نعيمة يعبر في النص السابق عن فلسفة عميقة ذات قيمة دلالية تركيبية, وتلك الفلسفة تحدث شجارًا قويًا بين

طبقتين من طبقات الحياة الإنسانية ؛ إذ تتشكل الطبقة الأولى (المؤقتة السطحية) عبر الحياة الدنيا , وتصارعها من جانب آخر طبقةٌ أخرى أكثر عمقًا تعبّر عن القيمة الحقيقية للحياة (الأزلية العميقة) التي طالما أطلت بقوة في شعر ميخائيل, وتلك القيمة تجلت في الكشف عن (اللامرئي والمجهول)[14] وصولا إلى الغاية من الحياة. فالشاعر هنا يوظف الإبصار السطحي في الحياة الأولى التي نعيشها (عبر الجفون) من أجل الكشف عن الطبقة الثانية التي انطوت على مهد الحياة, ذلك المهد الذي خالف به المألوف في توظيفه للفظة (الموت) التي تستلزم الصمت وجوبًا, فيقول:

وإن بُليتَ بداءٍ وقيلَ داءٌ عياء

أغمض جفونك تُبصر في الداء كل الدواء

وعندما الموتُ يدنو واللحد يفغرُ فاه

أغمض جفونك تُبصر في اللحد مهدُ الحياه

فكأنه ينتزع من الصمت- البادي في لفظتي (الموت, اللحد) -صمتا آخر دفينًا لا يدركه إلا من تملَّك أدوات سبر أغوار الماورائية , ولكي يحلق الشاعر بعيدا فيما وراء الوجود, فقد أراد أن يقيم علاقة متوازنة بين عناصر الحياة وعناصر الموت عبر تقنية التوازي التركيبي على المستويين الرأسي والأفقي في قصيدته , فعلى المستوى الرأسي لحظنا (الشرط) في مقدمات السطر الشعري (إذا – إن) وكذلك الإنشاء المتجلي في توظيف فعل الأمر الشرطي الصارم (أغمض) وإتباعه بجواب الشرط اليقيني (تُبصر) وكذلك مفردات التركيبين الفعلي (تحجبت بالغيوم)(توشحت بالثلوج) إذ تألف السياق من: فعل ماضٍ + الضمير المستتر (هي) + تاء التأنيث+ شبه الجملة(حرف الباء+ الاسم المجرور) , وعلى المستوى الاسمي (خلف الغيوم نجوم) (تحت الثلوج مروج) فقد تألف السياق من: شبه الجملة (ظرف المكان(المضاف) + المضاف إليه (المبتدأ المؤخر) والمقطع الثاني صار على نفس المتوالية الاسمية (في الداء كل الدواء- في اللحد مهد الحياه) وكأن الشاعر لا يريد الإخلال بالنظام التركيبي اللغوي والدلالي في آن عبر تلك المتوالية المتوازية من خلال التكثيف الدلالي للتطابقين الصرفي والنحوي. والبيت الأخير يعبر بجلاء عن (بلاغة الحقيقة)[15] التي عرض لها د عيد بلبع, بعيدا عن الصور وما يكتنفها من خيال قد يكون مقاربا للحقيقة حينا وقد يكون مباعدا, فمن منا لا يعي ويدرك ويقنع بأن اللحد هو مهدُ الحياة الآخرة وبدايتها الحقيقية, وقد تجلى ذلك فيما أشرنا إليه من النظام التركيبي للسطر الشعري وما انطوى عليه من مظاهر جمالية أثْرَت تلك الحقيقة.

وحيث إننا في موضع الحديث عن الصمت وما يدل عليه وما تمخض عنه من بلاغة؛ فحري بنا أن نؤصل لقيمتي (السكون والهمس) في القصيدة ؛ إذ إنهما يعدان أحد عناصر الإيقاع الصوتي, وقد بدا ذلك في تكثيف (الأصوات الساكنة المجهورة) [16] مقارنة (بالأصوات المهموسة)؛ إذ وظف الشاعر الأصوات الساكنة تسعين مرة, في حين كان نصيب الأصوات المهموسة اثنتين وأربعين مرة , وقد كانت الغلبة في الأصوات الساكنة لصوت (اللام)الذي تكرر عشرين مرة ؛ أي بنسبة 22 % من عددها, في حين تكرر صوت (التاء) المهموس عشر مرات؛ أي بنسبة 24%, وبناء عليه فقد آثر الشاعر الأصوات الساكنة لتعبر عن حالته

الصامته, ولم يكتفِ بذلك بل جعل للهمس دورًا بارزًا عبر صوت(ت) المرقق من بين الأصوات لتناسب حالة الاستبطان الكوني التي يبحث عنها الشاعر .

وبمطالعتنا لقصائد الديوان نتبين أن الصمت يعد (أيقونة الشاعر)[17] ولا تتجلى قيمته إلا في السياق الكلامي المتدرج المتصل, بدءًا بالتخدير ثم الهمس وصولًا إلى الامتناع؛ إذ إن الشاعر يخاطب عبر ذلك التدرج اللفظي نفسَه أحيانا والآخرين في أحايين أخرى, ومن ثم يصير الصمتُ لغةً اتصال بينه وبين مَن يعاني مثله, فيقول في قصيدة (تخدير أفكار):

بربّك, أفكاري, دعيني سابحًا

ببحر وجودي- دودةً بين أسماك

ضريرًا, أصمًا, أبكًما, متجلبـــبًا

بجهلي وضعفي, دون علمٍ وإدراك[18]

أودُّ في هذا المقام التحليلي أولًا الإشارة إلى عتبة النص (العنوان) لتسترها على دلالة موغلة في التغييب والابتعاد عن معايشة الواقع بإرادة أو من دون؛ فقد أطلق الشاعر على قصيدته عنوانًا مثيرا للتدقيق هو (تخدير أفكار) فالتخدير- كما نعلم- يكون لأحد أمرين, أولهما : يكون مُتعمَّدًا مقصودا عندما يتطلب الأمر إجراء جراحة جسدية, وثانيهما لرغبة ذاتية قد نلجأ إليها أحيانًا من أجل الابتعاد عن ضجيج الواقع عبر الموت المؤقت (النوم). وقد جاءت لفظة (تخدير) على الصيغة المصدرية الدالة على العموم والشمول, ولم يكتف بأن جعل التخدير للجسد فحسب, بل جعله للأفكار كذلك, وكأنه خصَّ عقله بالغياب في هذه اللحظة بعد أن غاب جسده في غير بلد من بلاد العالم عبر ترحاله, فالشاعر يدعو أفكاره المُدلِّسة (الواقعية)[19] إلى الابتعاد عنه؛ لأنها السبب في مأساته , ومن ثم فإنه يحاول الغوص في الخيال لعله يجد مبتغاه .

وبالغوص فيما تحت (العتبة)[20] في تلك الطبقات السفلى للنص نلحظ أن الشاعر قد وظف ألفاظ الصمت الصريح المباشر في كلمتي (أبكم – أصم) ولم يكتف برسم صورة سلبية للأفكار فقط, بل إنه سحب ذلك على نفسه وذاته بأن جعل نفسَه (ضريرًا- أصمًا- أبكمًا- جاهلًا – ضعيفًا- سابحًا - لا يعلم – غير مدرك) وكلها صفات لها من الدلالة القاطعة على استباحة العقل والسيطرة عليه من الجانبين: العضوي: فهو(ضرير, أصم, أبكم). ومن الجانب النفسي: فهو (جاهل- ضعيف- ساذج) فماذا يبقى للإنسان بعد فقد الحواس؟! وماذا يمتلك بعد فقدان الوعي والإدراك والإرادة بفعل ذلك التخدير؟! أضف إلى ذلك تلك الصيغة الاسمية التقريرية الثابتة التي عوَّل عليها الشاعر في بدايات الأسطر الشعرية: الأول والثاني والرابع وذلك (بأشباه الجمل الجار والمجرور- المضافة والمعطوفة) في (بربك) و(ببحر) و(بجهلي) على التوالي , فقد بدأ بالقسَم دلالة على الرغبة الملحة في الانعزال والاعتزال والوحدة وعدم الرغبة في الرجوع عما أصرَّ عليه , فنحن لا نُقسم إلا إذا كنا متيقين حق اليقين مما نقوله, أما السطر الثالث وصيغته الصرفية ,فقد كان سطرًا حادًا صارمًا متشبعًا بالفقد عبر عدد من الصيغ (فعيل – أفعل –متفعلِل)وذلك التنويع الصرفي يكتنفه تمكن الموت من الشاعر وهو حي ؛إذ ختم سطره الثالث بلفظة (متجلببا) الدالة على التغطية والشمولية بفعل ذلك (التجلبب) الذي أسدل ستاره على الحواس فصار التجلببُ كفنا له فهو حيٌّ وميتٌ في آن وذلك قمة الصمت.

كما كان لضمير المتكلم (الياء) الدور الفاعل والدال على بلاغة الامتلاك السلبي لأدوات الارتقاء الروحي (أفكاري- وجودي- جهلي – ضعفي) فقد فقدها أو غُيّبت عنه, ناهيك ببلاغة التوظيف الدلالي بأن جعل من الحالية والاستمرارية لبعض الصفات, وجعل من الانكسار اللفظي عبر التنوين بحركة الكسر(ـٍ)في نهاية كلمتيْ (علمٍ وإدراكٍ) جعل منهما معادلًا موضوعيًا لما آل إليه حاله من الخنوع والخضوع وما أقسى ذلك الانكسار والخضوع عندما يمس جوهر العقل ولبه! واستمرارًا لتلك الحالة الانكسارية المهينة فقد كان لجملة (سابًحا ببحر وجودي) ما يدل على الجبرية القدرية وفقدان الامتلاك, فهو سابٌح سلبيٌّ لا يعرف وجهته ؛ لأنه رأي من نفسه دودةً بين أسماك البحور, وهذا تقليل ما بعده تقليل فهو يُتغذَّى عليه ولا يَتغذَّى, فيُؤخذ منه ولا يُعطَى كما أنه مستضعفٌ فصار لقمةً سائغةً , فلما غابت الأفكار عنه وتمردت عليه (قسرًا) فَقَد الشاعر غذاءه الروحي المألوف الذي يقارع به أرباب العقول وأصحاب القرار. وفي نهاية المطاف يبين الشاعر في القصيدة نفسها سبب فقدان ثقة نفسه في الأفكار:

وكم صدَّقتْ تمويهَك النفسُ سابقًا

فما كان أغباها , وما كان أقساكِ

وإمعانًا في موضوعية الشاعر نلحظ أنه لا يعفي نفسه من المسئولية, فكما كانت الأفكار مدلِّسة وقاسية في توجيهاتها, فقد وشَّح نفسه بجلباب الغباء والجهل, فضلًا عن ضرورة الإشارة إلى أن الالتفات كان له دوره الفاعل في إثراء دلالة التردد والتوجس التي يعيشها الشاعر بأن تحول الشاعر من ضمير الغائب متحدثا عن النفس(أغباها) إلى ضمير المخاطب, متحدثا عن الحياة(أقساكِ) ومن ثم فكان ذلك الانتقال الضمائري بمثابة مرآة يعكس عليها الشاعر تخبطه وضلاله, وقد أرستْ لفظة (تمويه) في السطر الأول تلك الدلالة ورسخت معناها؛ لأنَّ التمويه يحمل معنى الضبابية والمكر والخداع.

وعطفًا على ما سبق في إطار التدرج الصمتي الذي نبني عليه أيقونة الشاعر نجده ما زال يسير في درب الانطوائية؛ فهو لا يريد أن يسمع من أحدٍ؛ أي أنه لا يريد أن يتكلم, فمن لا يسمع لا يتكلم , وها هو يؤثر الصمت ويكتفي بنفسه كما قال في قصيدة (لو تدركُ الأشواك):

لكنني مُصغٍ لنفسي , ففي نفسي أوتارٌ وفيها نشيد

فاضرب, ودعني بين ألحاني.[21]

لعل السطريْن السابقين يوضحان قيمة الإنصات إلى الذات وإيثارها على الآخرين, وإن كان ثمة مستمعون فهم الذين يفهمون نجواه, ولئن تفرقوا عنه فإنه يستأنس بنفسه ويستلهم منها ما لا يجده فيمن حوله, وقد تبينا ذلك عبر(ياء)المتكلم التي تكررت خمس مرات في سطرين (لكنني- نفسي- دعني- ألحاني)مع مراقبة تكرار لفظة النفس وتوظيفها مرتين في سطرٍ واحد.

وخير دليلٍ على إصغائه إلى نفسه ما نراه في (اللوحة الثانية) التي صدَّر بها ديوانه في (الصفحة السابعة من الديوان)[22] , فالرسم في تلك الصفحة على شكل أذن مفتوحة يمكث بداخلها شخص (أظنُّه الشاعر نفسه) نائم بل إنه مستغرقٌ مُستكينٌ في سُبات عميق, ولا يأبه بأيِّ شكلٍ من الأشكال إلى ما يحيط به من أحداثٍ تماما كالطفل في رحم أمه , فاللوحة ناطقة -

بحق- بلسان الشاعر الذي اكتفى بنفسه في دهاليز ذاته, وفي الوقت عينه متمسكا بالصمتِ لا يتفوه بكلمةٍ, فأضفى ذلك المشهد المشع دلالة الصامت لفظًا إلى العضو المستقبل (جهاز السمع- الأذن) صمتًا إلى صمت, عمَّق به ابتعاده عن عالم الأحياء, ودلل على ما يكتنفه من إيثاره السكون.(فضلا مطالعة اللوحة الثانية في ملحق الصور في نهاية البحث)

ومن مظاهر التردد الوجودي الذي لحظه الباحث عند الشاعر, نجده في شاهدٍ آخر يؤثر النطق على الصمت في حالاتٍ محددةٍ بعينها تتجلى في النطق بكلمة الحق دون سواها, فإن لم يحدث ما يبتغيه من نطقه , فالموت بلسانه أولى وأحق, فقال في قصيدة(ابتهالات):

فليكن سيفا لساني حدُّه,

في سبيل الحق ماضٍ لا يُهاب

لا يكفُّ الضربَ حتى ضدَه

ينثني عن غيِّه نحو الصواب

وإذا ما خان نطقي قلمي

فأراه البُطلى في الحق الصريح

في كلام الغير, فاجعل من فمي

للساني أيُّها الباري ضريح

فلسانٌ يُعلن الحقَّ وسرا يذبحه

ليت شعري غير صمت الموت ماذا يصلح.[23]

الشاعر لا يخشى قول الحق حتى إن كان على نفسه, وكأن لسانه عقدَ اتفاقًا مع قلمه على الصدق والنطق به في أحلك المواقف والظروف (وإذا ما خان نطقي قلمي) فيدعو على لسانه بالموت حيث يكون فاهُ هو الضريح. [24] وما من شك أن تلك قوة وثقة عارمة بالنفس. ناهيك بأنه عندما ألصق النطق باللسان, وأصبغ القلم بالخيانة, إمعانًا في قناعته بإيثار الصمت على الكلام. ولعلني ألحظ في طيات كلام الشاعر أن هنالك تعريضًا بمن يقولون الحق في وادٍ وينكرونه في وادٍ آخر وفق مصالحهم لا وفق ما يرضي ضمائرهم, والشاعر يؤصل لقيمة أخلاقية كبرى هي الصدق.

وبمطالعة قصائد الديوان تبين للباحث أن الشاعر اتجه إلى توظيف الاستفهام معولا على "سلطة السياق في توجيه الدلالة"[25] المرجوة , فليس بالضرورة أن يكون الاستفهام طلبا للعلم بشيء بقدر ما هو تعبيرٌ عن تشظى أفكار الشاعر المتعلقة بالثنائيات الكونية والعقائدية؛ ويعزو الباحث إيثار الاستفهام لديه لكونه عنصرًا من عناصر الصمت ؛ فهو يسأل ولا ينتظر إجابةً ولا ردًّا؛ فالأسئلة قد تترجم حالة الصمت المطبقة عليه, تلك التي كان مصدرها ذلك التردد

والشك العقائدي الذي ألحَّ على عقل الشاعر وقلبه بفعل (شيطان الفلسفة), فهو لا يجد إجابة لتلك الأسئلة التي يطرحها على الوجود من حوله فيقول في قصيدة (العِراك):

دخل الشيطان قلبي فرأى فيه ملاك

وبلمح الطرف ما بينهما اشتد العراك

ذا يقول: البيت بيتي! فيُعيد القولَ ذاك

وأنا أشهد ما يجري ولا أُبدي حِراك

سائلا ربي:" أفي الأكوان من ربٍّ سواك

جبلَتْ قلبي من البدء يداه ويداك؟"[26]

فالشاعر متعبٌ متخبطٌ ليس له سبيل ولا هادٍ يأخذ بيده من ذلك المعترك العقلي العقائدي, فيتوجه إلى الإله سائلًا: هل هنالك إله آخر معك ؟! والسؤال يؤطر لتلك الانقسامية الفلسفية المتجذرة في قلب الشاعر ما بين الخير والشر, الملاك والشيطان, العدل والظلم[27] وغيرها من الثنائيات الطبيعية والعقائدية التي تؤجج المشاعر وتزيد من أوارِها على أوارٍ؛ فيقول في قصيدة (يا بحر) عاكسًا حالته المرتبكة على البحر لعله يجد منه جوابًا:

فكأنما فيكَ مثلي قلبان : عبدٌ وحرّ

هذا يروم فرارا من ذا وليس مفرّ

يا بحر, قل لي هل فيك خيرٌ وشر؟

وأمام تلك الارتباكية يقف الشاعر من دون قرارٍ غير أنه يقف شاهدًا من دون حراك:

وإلى اليوم أراني في شكوكٍ وارتباك

لستُ أدري أرجيمٌ في فؤادي أم ملاك.

ومن مظاهر الصمت الصريح التي أطلت بعنقها عند نعيمة ما نجده يتجلى في مخاطبته عناصر الطبيعة التي كانت تواسيه وتنصت إلى صدى صمته, وهنا يخاطب الشاعر نهرا ساكنا لا يقوى على الكلام فبعد أن اتجه إلى البحر وجدناه يسلك سبيله إلى النهر ولكن أي نهر؛ إنه النهر المتجمد الذي توقف به الزمن وآثر مشاطرة الشاعر أحزانه ,فيقول في قصيدة (النهر المتجمد):

يا نهرُ, هل نضبت مياهُك فانقطعتَ عن الخرير؟

أم قد هرِمتَ وخار عزمُك فانثنيتَ عن المسير؟

بالأمس كنتَ مرنما بين الحدائق والزهور

تتلو على الدنيا وما فيها أحاديثَ الدهور

بالأمس كنت تسير لا تخشى الموانع في الطريق

واليوم قد هبطت عليكَ سكينةُ اللحد العميق.[28]

بمتابعة الأبيات نجد أنها قد كشفت الحجاب عن ذاتٍ تقلبت بها الأحوال وفعلت بها الأفاعيل ما ترجوها, فنحن أمام مشهدٍ حقيقي يغدو بنا تارةً إلى التحجر والموت والجمود وتارةً أخرى إلى الحركة والغناء والنشاط, وبين هذا وذاك نقف مشدوهين أمام تلك اللوحة التي اختلطت فيها ألوان الحياة ورموزها (الزهور – الحدائق- تتلو – مرنما- تسير) برموز الموت والصمت مثل (نضبت – انقطعت- سكينة – اللحد) وذلك ليس بغريب على شاعر اتخذ من الاستفهام المتكرر معراجًا لتبرير قناعته الراسخة بعدم المعرفة , ومن ثم فالإلحاح في السؤال ينبيء عن استنكار لتلك المعرفة أو عن استبيانٍ لما استغلق عليه عقله ,فليس من بدٍ إلا الاستفهام المتراكم المتتابع.

وبإمعان النظر في المقطع السابق؛ فإن ما يلفت انتباهي بقوةٍ تلك الحركة السردية الحكائية لشاعرنا بواسطة تلك الوسائل اللغوية التي تمزج الماضي بالحاضر عبر النداء للحاضر (مكانا) الغائب (أثرا)- بفعل التجمد- بقوله (يا نهر)مرورا بالأفعال المضارعة التي لم تتعد ثلاثة أفعال (تتلو- تسير- تخشى)التي يحاول بها الشاعر استحضار هيئة النهر وأثره المنطوي, ولكن هيهات هيهات أن يكون لها أثرٌ جليٌّ وسط ذلك التكثيف للفعل الماضي الذي ورد سبع مرات (نضب- انقطع- هرم – خار- انثنى- كان – هبط) فمنها ما اتصل بضمير رفع متحرك يعود على النهر ذاته(انقطعتَ- هرمتَ- انثنيتَ)- ومنها ما كان عائدا على القدر واللا إرادية, ومنها (انقطعت مياهُك- خار عزمُك -هبطت سكينةُ الموت) وإن كانت جملة (هرمتَ) لا تبتعد دلاليا عن (خار عزمُك) فلا دخل للشاعر في ذلك التحول في موازين القوى العمرية. ويتبقى الفعل (كان) المحايد لتعميق دلالة الزمن الماضي والانتهاء واللاعودة, ويتبين لنا من ذلك الإحصاء أن الشاعر يُشرك النهر -الذي يعده مرآةً لنفسه- في ذلك التحول والانسحاب وعدم المقاومة, وإن كان يحدوه الأمل في نشاط النهر من جديد في نهاية القصيدة ذاتها:

يا نهر ذا قلبي, أراه , كما أراك , مكبَّلا

والفرق أنَّكَ سوف تنشط من عِقالك, وهو ... لا

كما كان لتوظيف الجملة الفعلية الأخيرة في المقطع قبل الماضي(هبطت عليك سكينةُ اللحد العميق) دور كبير في استجلاء الصمت عبر ذلك التكثيف اللفظي الصريح المتتابع للمفردات بدءًا من لفظة الهبوط غير المتوقع بفعل تلك السَّكينة التي تصيب بعض الموتى وقت الاحتضار, كما كان للفظة (العميق) الواصفة (للموت) كبير الأثر في تعميق الدلالة التغيبية بواسطة صوت المد (الياء)الطويل الذي أضاف عمقًا إلى عمق وصمتًا إلى صمتٍ فرسم لنا صورةَ قبرٍ سحيق ممتد الغَيابة يكسوه الهدوء والسكينة.

ويستمر الشاعر في حديثه السرمدي الوجودي منتقلًا بحديثه إلى الناس بعد أن صمت النهرُ عن الحديث موثرًا السكوت, فيقول في قصيدة (الآن):

وكم فتحتُ لهم قلبي فما لبثوا

أن نصّبوا بعْلَهم في قُدس أقداسي

غدا أُعيدُ بقايا الطين للطين

وأطلق الروح من بقايا التخامين

وأتركُ الموتَ للموتى ومن ولَدوا

والخير والشر للدنيا وللدين

وألبس العري درعا لا تحطمه

أيدي الملائك أو أيدي الشياطين

فلا تروعني نارُ الجحيم ولا

مجالس الحور في الفردوس تغريني. [29]

فها هو الشاعر قد اتخذ قرارًا بأن يظل على حاله وينتظر ما سيفعله به الغد, فلن يشغل باله بما سيؤول إليه حاله في ذلك الغد المجهول, فلم يعد يأبه بالملائكة ولا بالشياطين ولا بمجالس الحور العين ,ولا صار الفردوس يغريه, رغم إيمانه الراسخ بأنه من طين ولسوف يعود إليه مهما طال به العُمر, فإننا نجده يعاني حالة من حالات الانهيار النفسي والإحباط العقلي, ذلك العقل الذي اتخذه الشاعر مسندًا ومتكأً وملاذًا حال ضلت به السبل,ولمَ لا؟! وقد التمسه هاديًا من قبل ولم يجده, فيقول في قصيدة (فتش لقلبك):

أفما لقلبك من مؤاس أو طبيب؟

وتجولُ وحدك في القفارْ

وعليكَ سترٌ من غبارْ

كمسافرٍ يبغى الديارْ

لكنه فقد السبيلْ

أفما لقلبك في مسيرك من دليل؟[30]

عوَّدنا الشاعر على ذلك (الشكل الهندسي)[31] **في قصائده فهو يؤثر القصائد ذات المقاطع الشعرية التي تنتهي بسطرٍ موازٍ للسطر الأخير في المقطع السابق عليه, إذن نتحرى من ذلك أن الاستفهام لعب دورًا في استجلاء دلالات الصمت وبلاغته لدى شاعرنا, فكانت الأسئلةُ أسئلةً وجودية تبعث على إعمال العقل والفكر وإثارة القلب بطريقة (تمويه الاغتراب)**[32] **التي وصف بها أدونيس علاقة الشاعر بالقاريء. ولقد ركز الشاعر هنا على القلب غير مرة في الاستفهامين (أفما لقلبك) وكان لسان حاله يقول: ها أنا أُشهدكم أنني استبدلت قلبي بعقلي لعلي أجد لحيرتي مخرجا ولشكوكي موئلا. وكأن الشاعر يسأل وهو يدرك الإجابة, فكانت تلك**

الإجابات الدفينة الصامتة غير المصرح بها في أعماقه بمثابة اللسان الجمعي لكثيرٍ ممن يسأل, من نحن وما مصيرنا ؟! اقرأ في قصيدة (التائه):

أسيرُ في طريقي في مَهمهٍ سحيـــقِ

ووحدتي رفيقي ووجهـــتي الفضا

مطيتي التـرابُ وخوذتي السحابُ

ودرعي السرابُ ورائـــدي القضا [33]

الشاعر يقر بأنه وحيدٌ بلا رفيق أو دليل وليس من حامٍ له من حوله إلا ذلك السراب, فما بالك عندما تكون درعك من سراب , وعندما تكون دابتك هي التراب, وخوذتك التي تحتمي بها هي السحاب؟ إذن لا أماكن يطمئن إليها الشاعر ولا بشر, فهو مجرد من كل شيء, فقال في القصيدة نفسها:

فلا القضا ينبيني ولا الرجا يهديني

ولا السما تعطيني نورا لكي أرى

ويمكننا القول إن تلك الوحدة المفعمة بدلالات الصمت والسكون والانعزالية قد أفصحت عن قلقٍ وجودي وخيفة من مستقبل مجهول , ثم يتوجه بالسؤال مرة أخرى إلى الإله لعله يجد إجابةً هذه المرة :

أخالقـــي رحماكـا بما برَت يداكا!

إن لم أكن صداكا فصوتُ من أنا؟!

ذلك السؤال ينطوي على فلسفة ميخائيلية نمت في أغوار عقله وسراديب قلبه, فقد ألبس الفلسفة منطقًا ينم عن صقل قريحة وسرعة بديهة دفعته إلى (تعميق إحساسه بكينونته من جراء الأثر الفكري المتغلغل في أعماقه)[34], فيسأل متعجبًا: من نحن يا إلهي إن لم نكن صدى لك؟ ويبدو لنا في الأفق إصرار الشاعر على عدم الكلام بعد أن صار الأخير لا يؤدي وظيفته الإبلاغية التواصلية, فقد جعل الكلامَ للخالق , وألبس نفسَه لباس الصدى- لا الكلام- أي ردة الفعل, وهذا يعد نوعا من أنواع الرفض المتسرب في ذاته.

ولنلحظ كيف أجاب الشاعر عن أسئلته في نهاية لمطاف وها هو يسأل صراحة عن مبعثه ومصدر وجوده , وذلك في قصيدة (من أنتِ يا نفسي):

هل من الأمواجِ جئتِ؟

.....

هل من البرق انفصلتِ؟

أم من الرعد انحدرتِ؟

.....

هل من الريح ولدتِ؟

.....

هل من الفجرِ انبثقتِ؟

.....

هل من الشمس هبطتِ؟

.....

هل من الألحان أنتِ؟

.....

أنتِ فيضٌ من إله ! [35]

فهو يلجأ تارة إلى الأمواج التي تلقفه من مكان إلى مكان, وتارة أخرى إلى البرق بسوطه الناري والرعد بصوته الانفجاري, ثم يعود تارة ثالثة إلى الريح التي تتفاعل مع الأمواج وكأنه يبحث عن نفسه داخل المكتملات الطبيعية والثنائيات المتفاعلة, ثم يلجأ تارة رابعة إلى الفجر والشمس, ثم ها هو ينتقل إلى ملاذ آخر آمن لعله يجد نفسه فيه وهي الألحان, ثم يستقر به المقام والمقال إلى الإجابة المختومة بعلامة التعجب(!) بأنك يا نفس فيض من إله.

وأرى أن الشاعر عندما لم يجد إجابة عن تلك الأسئلة التترى المتتابعة ؛ فإنه لم يكن له بد إلا اقتضاب الإجابة وإيجازها؛ لأنه يأبى الكلام والاستفاضة.

وتلك الأسئلة المطروحة في النصين السابقين ينمان عن علاقة تغلفها القداسة بين الشاعر وربه ؛ ونلحظه وكأنه أراد أن يتخذ من نفسه نبيًّا ليعرف الحقيقة كما فعل إبراهيم- عليه السلام –عندما احتار في أمر ربه ولم تهده عناصر الطبيعة من حوله إلى شيء قال تعالى" فَلَمَّا جَنَّ عَلَيْهِ اللَّيْلُ رَأَىٰ كَوْكَبًا قَالَ هَٰذَا رَبِّي فَلَمَّا أَفَلَ قَالَ لَا أُحِبُّ الْآفِلِينَ (76)فَلَمَّا رَأَى الْقَمَرَ بَازِغًا قَالَ هَٰذَا رَبِّي فَلَمَّا أَفَلَ قَالَ لَئِن لَّمْ يَهْدِنِي رَبِّي لَأَكُونَنَّ مِنَ الْقَوْمِ الضَّالِّينَ(77)فَلَمَّا رَأَى الشَّمْسَ بَازِغَةً قَالَ هَٰذَارَبِّي هَٰذَا أَكْبَرُ فَلَمَّا أَفَلَتْ قَالَ يَا قَوْمِ إِنِّي بَرِيءٌ مِّمَّا تُشْرِكُونَ(78)"[36]

لكنه رغم ذلك يلتمس ما يطمئن به قلبه , ولمَ لا ؟ وقد سألها نبيُّ الله إبراهيم من قبل حين قال: و"إِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ رَبِّ أَرِنِي كَيْفَ تُحْيِي الْمَوْتَىٰ ۖ قَالَ أَوَلَمْ تُؤْمِن ۖ قَالَ بَلَىٰ وَلَٰكِن لِّيَطْمَئِنَّ قَلْبِي..."[37] فالحاجة إلى الاطمئنان هي بُغية الشاعر ومأربه.

وأرى أن السبب وراء استدعاء صورة نبي الله إبراهيم أنه قد أصابته الحيرة من قبل وكانت عاقبة الاستفهام هي الاطمئنان العقائدي واليقين بأن الله هو الخالق . ورغم ذلك فشاعرنا جعل القناع هو الغالب على الاستفهامات؛ لذلك يمكنني الذهاب بالقول إن الشاعر قد نجح في

الاختباء وراء ستار الصمت النعيمي وجعل لسان سيدنا إبراهيم- عليه السلام- في بعض الشواهد هو المتحدث بلسانه وحالته الفكرية.

ثم نجده يتوجه مستعطفًا ربه بلغة المثقف الواعي الواقع في براثن القَدَريَّة الجبرية التي لا حراك منها ولا فكاك, فها هو يُساق كالحملان أعمى ليس له دليل, يقول في قصيدة (التائه):

ربِّي , ألا تراني أساق كالحملانِ

ربّي , أما كفاني عمايَ وألواني؟[38]

هنا انتقل الاستفهام من جهة التعجب في الحالة الأولى إلى الاستعطاف والترقق في الحالة الثانية؛ لأنه تيقن أنه لا مناص من تلك المظلة الكونية بكل مفرداتها الطبيعية المادية من حوله والإيمانية في قلبه ووعيه.

وها هو يعود أدراجه وينتزع الشكُّ يقينَه إذا ما اهتدى, فيقول في قصيدة (صدى الأجراس):

ما بال سكينتيَ اضطربتْ

وجحافل أشباحي هربتْ

والغاب وما فيها ووجوه

رفاقي عن عيني احتجبت؟

قد عاد الشكُّ وأنصاره[39]

ويدلل على ذلك الشك بذلك التكثيف الاستفهامي عن الكون وحكمته ومآل ذلك كله بفعل ذلك التناقض الكوني الذي يراه فيقول في قصيدة (بين الجماجم):

ما لبسنا الحياة حتى لبسنا في ثنايا ثوب الحياة الفناء

فغدونا إذا رجونا عزاء صار ذاك الرجاء فينا بلاء

ونسينا أنَّا تراب فلا بالأرض نرضى ولا ننال السماء

نسمة الله أين؟ أين استقرت بعد أن عادت الجسوم هباء؟

أإلى صدر خالق الكونِ آبت تحملُ الهمَّ والأسى والشقاء؟

أم طوتها الأقدار لحين؟ أم هواء كانت فعادت هواء؟[40]

الشاعر يسبح في فضاءات كونية ماورائية تشع الفلسفة من بين جنباتها, وقد بث إلينا ذلك الشعاع الفلسفي عبر (لبسنا الحياة - لبسنا الفناء) (رجونا عزاء – صار فينا بلاء) (فلا بالأرض نرضى – ولا ننال السماء) فقد أماطت تلك الألفاظ بمدلولاتها اللثام عن حال الشاعر التائه في غياهب الحياة فهو لا يرتقي إلى سماءٍ ولا يلتصق بأرضٍ, ما دفعه إلى السؤال بجلاء عن ماهية الغيب الكوني بتوظيفه ألفاظًا وعبارات من مثل (نسمة الله- الجسوم -هواء فعادت

هواء) ولكن هل من مجيب ؟ فهو لا ينتظر إجابة ولا يتوقع ردا لأنه يسأل عما قد توقف عنده العقل وكدَّ عن متابعته الذهن, وهذا قد يذهب بالشاعر إلى الانفجار كما قال د عبد الرحمن بدوي " إن الذات النبيلة الممتازة إذا لم تجد مصرِفًا لممكناتها في الخارج , في العالم, بين الأشياء الظاهرة, انفجر باطنها الزاخر بالممكنات فاستحل عالما آخر, سرعان ما يصبح عند صاحبه كأنه العالم الحقيقي الوحيد وكل شيء خلاه باطل وانتصاره الأكبر إنما يتم بالقضاء على الوجود -في- العالم نهائيا"[41].

ومن أنماط الصمت الصريح الذي أطل علينا به في ديوان نعيمة ما أراه في الحث الدلالي على الصمت, فيقول في قصيدة (جبل التّمنّي):

أتمنى ما زلتُ أجهل نفسي

وأنادي يا ليتني ولو أنّي

وأصلي في داخلي للأماني

والأماني في الجهرِ يضحكن مني

غير أني لا بد أبلغ يوما

فيه أُمسي حرًّا عديم التمني.[42]

يدعو الشاعر نفسه من وراء حجاب إلى الصمت وعدم الانصياع لنداء عبيد التمني, خروجًا من تلك الحلقة المفرغة, فماذا جنى الداعون إلا ضحك الأماني:

كلنا يزرع الأماني ولا نحصد

بعد العناء غير الأماني

ومن المعلوم أن الدعاء عملية شعورية تنبت من القلب ويرتاح إليها الضمير, وكذلك فإنه يغلفه الصمت اللساني, ويحتويه الهمس في أذن الأرض ليصل إلى قلب السماء, لكن هيهات أن تستجيب الأماني له, فقد صلى ودعا (صامتا)من دون جدوى, وها هو يتمنى أن يكون حُرًّا ؛ لأن الحرَّ لا يتمنى لأنه يمتلك أدوات إرادته بيده. والسطور تدل على حالة من حالات الاستغناء وحث الذات على الكبرياء والأنفة والخروج عن عباءة الجهل , ولأشد أنواع الجهل هو الجهل بالنفس الذي ينغص على الشاعر حياته.

ويستمر الشاعر في الحث على الصمت والسكوت بالنهي المباشر لمن يفخر بقصره ولذَّاته, فيقول في قصيدة(لو تدرك الأشواك):

لا, لا تقل ما راقني قصرك العالي

أو أني لم يطب لي هواهْ

بل إن لي يا صاحِ قصرا أبتْ

نفسي بأن تلجأ لقصرٍ سواه

ذا قصرُ أفكاري وأحلامي[43]

إذن فميخائيل نعيمة يقنع بأفكاره أيَّما قناعة, فهو لا يهتز لقصر ولا يغويه رغدٌ , فأفكاره وقناعاته هي محركه الأول والأساس.

ومن مظاهر الصمت في شعر نعيمة (الحديث السلبي) فهو لا يتكلم ولا يود أن تنبت شفاه بصوتٍ ولا حركة, فيلتمس من محدثِه أن يسرد له الحديث عن الحياة وعن القلوب وعن الخدود وعن نسمة الحياة وعلاقتها بالأديم؛ فيقول في قصيدة (بين الجماجم):

حدثيني عن الحياة عسى أعطي فؤادي اللجوجَ عنها جوابا

حدثيني عن القلوب التي كانت قلوبًا واليوم صارت ترابا

كيف كانت بالأمس سكرى ولا تحسب للموتِ في الحياة حسابا

نابضاتٍ حُبًّا وبُغضًا وإيمانًا وشكًا وراجيات ثوابا

حدثيني عن الخدود التي بالأمس كانت مذابحا للجمال

تُنطِقُ المؤمنين بالكفر والكفار بالسبح للقوي المتعالي

حدثيني عن نسمةٍ جعلت آدم حيًّا وكان تربًا وماء

يا لها نسمة أرتنا بصيصًا في ظلام البقا فزدنا عماء[44]

بملاحظة النص السابق, يمكننا أن نرى ذلك التكثيف اللغوي المتراكم عبر الأسطر الشعرية المتتابعة , ورغم ذلك فإنه لا يتحدث بلسانه بل بلسان الآخر , فاللفظ عنده سلاحٌ للتعبير عن الصمت ومفهومه. إن المتتبع للغة ميخائيل نعيمة يجد أنه يؤثِر كل ما ينأى به عن ذلك العالم الضبابي حتى وإن كان ذلك النأي والاغتراب متصلًا بلغته, وخير دليل على ذلك أنه استلَّ من نفسه شخصية أخرى تستطيع أن تنطق بلسانه حتى وإن كانت تلك الشخصية التي تتحدث بلسانه هي (نفسه) أو روحه التي لم تأبَ إلا الهروب من كل مظاهر الشك الأبدي, فها هو يطلب منها أن تحدثه عن الحياة التي آثرت أن يكون الموت هو سلاحها لمن لا يرضى بقضائها, ويحث القلوب بما تحمله من بغض وحب أن تحدثه عن ذلك التحول من الحب إلى الكراهية ومن اليقين إلى الشك ومن كل شيء إلى نقيضه , ولا عجب في ذلك لأن القلوب متقلبةٌ لا تستقر على حال واحدٍ, ولا يكتفي بذلك بل انطلق الشاعر إلى تلك العملية الفيزيائية التي تمت بها عملية الخلق وذلك التفاعل ما بين الهواء والتراب والماء وما تمخض عنه من خليقة بدأت بالأديم وتنهتي به وإليه. والشاعر يلقي بالمسئولية على تلك النسمة التي وهبت البشرَ الحياةَ لكي ينعموا بها وببصيص نورها, ولكن هيهات هيهات فقد أخلفت وعدها وصارت مثل القلوب, فاستحال النورُ ظلامًا.

ونخلص من ذلك إلى أن توظيف الشاعر لجملة (حدثيني) لهو هروب من التفوُّه بكلمةٍ؛ لأنه قطع على نفسه وعدًا لا يخلفه ألا وهو الصمت المطبق.

ولا مناص من الركوع والخضوع والصمت الذي آثره الشاعر, بل إنه يوصي به بعدما تبين من أمره أنه لا انفكاك عن ظلمات القدر, كما قال في قصيدة (أخي):

بل اركع صامتًا مثلي بقلبٍ خاشعٍ دامٍ

لنبكي حظ موتانا[45]

الشاعر هنا يوظف ألفاظ الصمت ويجعلها تتكلم بصوت مهموس غير مسموع , وكأن لسان حاله يقول : لا مناص إذن من العودة إلى أحضان الذات بعدما نفى نفسه عنها طواعيةً, ولم يجد عنها موئلا من الرجوع إليها تارة أخرى, ولكن هذه المرة ليس الرجوع رجوعَ المستجيب أو القانع بل إنه رجوع المرتضي لا الراضي , إذ إنه مزج الركوع بالصمت دلالة على القداسة , ثم أتبع ذلك التركيب بتركيب آخر أشد إمعانًا من سابقه وأكثر دقة (بقلبٍ خاشع) ثم أغلق سطره الشعري بلفظة على وزن فاعل وهي لفظة (دامٍ) الدالة على الألم والانكسار في آن, ولم يكتف بذلك بل إنه جعل من ثنائية الصمت(صمت الإنسان) والصياح (ضجيج الحرب) منطلقا شعوريا يدلف من خلاله إلى أعماق الذات عبر الحاجة الشديدة إلى حسٍ مرهف وآذنٍ مصغية لما وراء ذلك الصمت الآتي من بعيد .

<u>خلاصة القول في المبحث :</u>

ما توصلتُ إليه في هذا المبحث لا يغدو غيضًا من فيض في التعبير عن تلك المحنة التي حبست أنفاس شاعرنا اللفظية , وجعل ألفاظ الصمت هي المعبرة عن حاله , ومن ثم فكانت المحنة الإنسانية والبحث عن الكينونة وغاية الوجود أو لنقل محنة القدر هي التي أومضت في نفسه شرارة الإبداع التي قادته إلى محاولة تجريد الحياة من صخبها المتزايد وتفريغ الأماكن من شاغليها وإسكات الزمن, واستنطاق الذات المتسردبة وراء القيود الاجتماعية والسياسية , ومن ثم فقدكان الصمتُ وصداه بمثابة سلاح الشاعر ولسانه الطلق, وذلك ما حدا به إلى النطق البليغ بلسان الصامتين.

<u>المبحث الثاني: الصمت الإشاري ودلالته.</u>

عرضنا في المبحث السابق قيمة الصمت وبلاغته, وتبيَّنَّا أن دينامية النص النعيمي قد تجلت وارتكزت على التصريح بألفاظه الدالة على الصمت تارة أو الاستفهامات المتعاقبة تارة أخرى, والوشائج التي توسطت بين هذا وذاك (لتوليد الدلالة)[46] بمستوياتها المختلفة تارة ثالثة.

وانطلاقًا مما سبق, فأود أن أستهلَّ حديثي في هذا المبحث بقول الجاحظ " ومتى دل الشيءُ على معنى فقد أخبر عنه وإن كان صامتًا, وأشار إليه وإن كان ساكتًا"[47] فقد يذوب الصمت في اللفظ ويندس فيه على هيئة إشارات وإيماءات تشع دلالات نفسية تنطوي على إيثار الصمت وظلاله على الكلام والتلفظ, وعن سبب إيثار الصمت الإشاري وذلك نظرا لما ينطوي عليه لفظ

(الإشارة) من "دلالة واحدة لا تقبل التنويع ولا يمكن أن تختلف من شخص لآخر ما دام المجتمع قد توافق على دلالتها"[48] وتلك الدلالة هي التي تواضع عليها الأدباء بأن (البياض النصي)[49] والتنقيط بأنواعه إنما يعكس تجربة الشاعر في إيثاره الصمت وتفضيله تلك الإشارات عن الكتابة والاستطراد اللفظي.

ولعل هذا ما أهدف إليه في شعر ميخائيل نعيمة؛ إذ استطاع الشاعر أن يشير إلى مقصده ومراده عبر المكونات السياقية االبسيطة والمركبة للنص الظاهر وصولًا إلى ما اصطلح عليه دكتور إبراهيم أنيس بـ(الدلالة الهامشية)[50] الكامنة في النص, وبذلك استطاع أن يُفهِمَ القاريء ما يرمي إليه , مكونا في الوقت ذاته نصا موازيا يُعرف (بالنص الخفي)[51] .

ومن الجدير بالذكر أن هذا النوع من الصمت (الإشاري) يتطلب اتصالًا وتواصلًا ثلاثيًا تامًا بين (الشاعر والنص والمتلقي)[52] وذلك لكي تُفهَم دلالته وقيمته البلاغية في السياق, كما أنه يتطلب قارئًا واعيًا مثقفًا يستطيع قنص الدلالة المتوارية بين الأسطر ومن وراء الألفاظ في البنى التركيبية السطحية وعلاقتها بالعميقة منها.

ولسوف نعرض في المبحث القائم الصمتَ في ثوبٍ آخر مغايرٍ لما قد تقدَّم , ولنبدأ بتلك الإشارات المتجلية في تلك الفضاءات النصية وأثرها في تحقيق الإحكام النسجي بين البنائين التشكيلي واللغوي. لنقرأ تلك المساحة البيضاء في قصيدة ترنيمة الرياح وهو يخاطب ملاكه:

قم بنا فالرياح تكادْ

تجعل الدمع منَّا جمادْ

وتعال ننمْ[53]

فمن الإشارات الصامتة ذلك الفراغ أو البياض النصي بين فعل الأمر (تعال) و(ننم) وكأنَّ ذلك البياض يمثل الحكاية أو القصة التي تُحكى للطفل الصغير قبل النوم, فجعل من القصة بياضًا ومن النوم نهاية ومآل (الموت)يرجوه ويهدف إليه.

ولنطالع في ذلك قصيدة (أخي)[54]:

أخي , من نحن ؟ لا وطنٌ ولا أهلٌ ولا جارُ

إذا نمنا , إذا قمنا , رِدانا الخزيُ والعارُ

لقد خمَّتْ بنا الدنيا كما خمَّت بمـــوتانا.

فهات الرّفش واتبعني لنحفر خنـــدقًا آخر

نواري فيه (أحيانا)[55] ...

قبل أن نلج إلى الدلالة المتمخضة عن التنقيط الثلاثي في نهاية المقطع, يجدر بنا أن نشير إلى تلك المرارة التي يتلفظ بها الشاعر في القصيدة كلها بدءًا من المقطع الأول وصولًا إلى الأخير, فقد عمد الشاعر إلى استعمال البحر الوافر[56] بشكله المجزوء (فقد جاءت تفعيلاتان فقط في كل

شطر) وذلك يعدُّ -لاشكَّ – فضاءً نصيًا قائما على الاختصار إذ اكتفي بتفعيلتين فقط في كل شطر ,كما أنه اختتم كل مقطع بسطر شعري مغاير لسابقه لفظًا لا معنى, لكن على نفس الهيئة بأن وظف تفعيلتين فقط من البحر العروضي(مفاعلتن- مفاعلتن), فقد رأى الشاعر أنه لا جدوى من إطالة السطر الشعري بتفعيلاته كاملة, وأن ما يقدمه يطرح رؤيته بجلاء لا يقبل الشك أو التأويل. فما من شك أنها لوحةٌ رائعة محددة الأركان والألوان ترتكن إلى التكرار الشكلي والإيقاعي, وذلك أراه من باب الثبات الانفعالي والأثر النفسي الذي تركته تلك الحرب وغيرها في نفس الشاعر وقلبه ,وقد اختتمت المقاطع على الترتيب بالأسطر التالية:

لنبـــكي حـــظ موتانا

.....

سوى أشبـاح موتانا

.....

سوى أجياف موتانا

.....

نواري فيـــه موتانا

.....

نواري فيه أحـيانا

لقد بزغت لنا مفارقة عجيبة في المقطع الأخير تجلت في أن الشاعر يحثّ أخيه على حفر قبور للأحياء بعدما بدا في المقاطع السابقة أن الأموات هم الذين يستحقون ذلك الدفن بفعل الحرب وما انطوت عليه القصة النعيمية السابقة في مناجاته أخيه الإنسان , فالشاعر أراد أن يستحث كل شريف إلى الصحوة واليقظة قبل أن يكون إخوانه من بين أصحاب القبور, فهو يُصدِّر مقطعته بمبررات استحقاق الأحياء للموت, فيسأل مستنكرا متألما: من نحن؟! وهو سؤال يؤطر لفلسفة ميخائيل نعيمة الوجودية قبلما ينخرط في فلسفته الاجتماعية والسياسية, فها هو قد بدأ في إشهار البراهين والحجج التي يدعم بها رأيه, فهم لا وطن لهم يحتويهم, ولا أهل ينافحون عنهم ولا جار يواسيهم, ولا مستمع لشكواهم, ومن ثم لا يملكون سوى الخزي والعار بما اقترفت أيديهم من السماح للتدخلات الخارجية في شئون بلادهم واستباحة مقدراتهم, ومما ينبغي أن نتحراه في هذا المقام هو أن الشاعر فصل بين القبرين؛ فالقبر الذي كان يدعو إلى حفره للأموات الحقيقين الذين قد فارقوا الحياة على شرف الحرب, يختلف عن القبر الذي يود حفره للأحياء, وذلك فيه من الأسى والألم والحسرة على أنهما لا يستويان مثلا.

ولنعرج إلى الشكل الذي كُتب به السطر الأخير ولم نره في نهايات المقاطع السابق ذكرها, فقد رأينا ثلاث نقاط متتابعة شكَّلت دلالاتٍ جمةً عمَّقت الشعور بالأسى, فالشاعر يخفي في صدره أكثر مما ذكره عن هؤلاء الأحياء الذين يستحقون الدفن, فكان التنقيط بمثابة صوتٍ آخر يتحدث

به الشاعر من دون لفظ؛ إذ عول على الإحساس وما يقبع من ألم نفسي تكفي الإشارة إليه فقط من دون إسهاب. وقد كان لبحر الوافر وتفعيلته السلسة الناعمة المنسدلة عبر تفعيلة (مفاعلتن)كبير الأثر في تعظيم الدلالة المرجوة في تعميق الشعور بالألم. كما كان للإيقاع الداخلي عبر التقسيم : لا وطن- لا أهل- ولا جار, وكذلك جملة الشرط في (إذا نمنا, إذا قمنا) وتعليقها بجواب واحد لجملة الشرط (ردانا الخزي والعار) لفيه من الدلالة على أن عملنا ونومنا وقيامنا واحد لغياب القناعة والحماس, ناهيك بتكرار الفعل (خمَّت) الذي أعان على اتخاذ الدنيا معيار الخداع للفصل بين الأموات والأحياء.

وما من شكَّ أن هذا التكامل ما بين الشكلي واللغوى قد أنتج بنية متكاملة وصولًا إلى المعنى المراد, ناهيك بذلك التجريد الذي أقام الشاعر عليه حجته في دفن الأحياء سابقًا.

ولننتقل إلى شاهد آخر كان لفضاء النص فيه عبر تقنية التنقيط دورٌ قوي فاقَ اللفظ , لنقرأ قي قصيدة (صدى الأجراس)وقد رسم لنا الشاعر بريشة فنان خمس لوحات جزئية شكلت رؤيته الكلية بُغية تحقيق مأربه وهدفه ألا وهو ذوبان الصوت وتأصيلًا لكينونة الصمت المتسردب في أعماقه ومحاولة استبطان الذات ؛ ولنبدأ <u>باللوحة الأولى</u>:

وإذا بسكينتي ارتجفتْ

وقوافل أفكاري وقفت,

إذ مزَّق سترَ الليلِ صدًى

عرفتهُ الأذنُ وما عرفت:

دِنْ . دِنْ ...دِنْ . دِنْ ...[57]

نلحظ في المقطع السابق أن هناك مسافاتٍ بين المفردات أرادها الشاعر قاصدًا؛ ليرسم لوحته الشعرية على هيئةٍ تعبِّر عن خواطره وأفكاره, ولعل تلك المسافات البيضاء التي أسهمت بقوة في إيضاح ذلك الفضاء النصي الذي يحوي إشارات وإيماءات لم يعبر عنها الشاعر لفظا, لكنه عبر عنها بواسطة ذلك التلاحم الدلالي بين المكونات اللغوية المفعمة بالتضاد بين (السكينة - ارتجفت) و(قوافل- وقفت) وكذلك بالتضاد السلبي بين (عرفت وما عرفت)وكما هو معلوم أن ذلك من دَيْدن الليل وأثره على ذوي الألباب, لدرجة أن الأذنَ سمعت صدى الأجراس ولم تسمع تلك الدندنة الصوتية التي جعلها الشاعر متباعدة دالة على بطء حركة الجرس وتهاديها, فهو يسمع الصدى بقوة لكن لا يستجذبه صوت الجرس, وعلينا أن نضع نصب أعيننا ولا نسقط من وعينا ذلك الشكل الصوتي الذي رسمه الشاعر في سطره الأخير لصوت الجرس(دِنْ . دِنْ ... دِنْ . دِنْ ...) لنرى كيف شكَّله الشاعر في <u>لوحته الثانية</u>:

قولوا لرفاقي يجتمعوا

فالشمسُ رويدا ترتفعُ ,

(واليوم العيدُ)[58] **وربّ العيد**

يناديـنا , أوَما سمعوا ؟

دن . دن ! دن . دن !

نلحظ أن التنقيط الشكلي اختفى وحل محله علامة تعجب بعد الصوتين الأولين , والأخيرينِ, ومن ثم فقد تحول الصمت اللغوي الكائن في حذف الكلمات والتعبير عنها بنقاط تحول إلى صمتٍ من نوع آخرٍ مركزيته التعجب وعدم الإفصاح عن المكنونات, وذلك مرده أن الشاعر يُقرُّ متسائلًا ومتعجبًا أليس هناك عيدٌ نحتفل به ونعرف بداياته عبر دق أجراس الكنيسة؟! لكن لسان الحال يحبس ويمسك عن الكلام لأن تلك الأجراس لم يعد لها أثر وستشرع في الذوبان بعد قليل بفعل التقدم في العمر والانشغال بالحياة وفلسفتها وانغلاق الذات عن الحياة ومباهجها , ونصل الآن إلى اللوحة الثالثة فنقرأ في القصيدة ذاتها واصفًا حاله وهو على أكتاف نهره الصديق الذي اتخذه الشاعر متكئًا ليغسل من خلاله أحزانه ويطهر به ذاته المعذبة :

والنـهر يولد في رأسي

أشباحا راقصةً لخرير

الماء وصوت الأجراسِ

دن - دن - دن ...

استطاع الشاعر أن يحرك لنا صورته التي يرسمها وكأنها لوحة ناطقة صوتًا وصورةً ولونًا عبر رقص الأشباح التي تهزج لخرير الماء, ولكن هيهات أن تُرى الأشباح, فالراقصون عند الشاعر ليسوا من بني البشر , بل إنها كائنات من مملكة الخيال التي تمده بالحياة وتودُّ عزله عن عالم الأموات الذين يعيثون في الأرض فسادا. وعطفا على ماسبق فقد تجلى لنا صوت الغياب في قلة عدد دقات الأجراس, وقد قلص الشاعر عددها وكثف علامات الاعتراض (وهما الشرطتان) والتنقيط الثلاثي(...) الذي يحمل بين طياته أسرار الصندوق الأسود للشاعر, وها هو صوت الأجراس بدأ يخفت من جديد في اللوحة الرابعة :

مَن ذلك بين الأشجار

يمشي كخيال من نارِ ؟

هو يضربُ عودًا والأشجار

تئنُّ لشكوى الأوتارِ

دن - دن ...

هنا الشاعر يمزج من جديد بين اللغة وصداها ويجعلنا نترقب نهاية القصيدة(اللوحة) بانتهاء دقات الأجراس, فالأشجار تتمايل ببطء كمن يمشي وهو يئن بفعل تلك النار الحارقة التي تضرب بالمحروق فتخبطه في كل مكان إلى أن يسقط , فهو كالذي يتخبطه الشيطان من المس لا يعرف إلى أي جهةٍ يذهب إلى أن يهوي في مكان سحيق, ولمَ لا , وقد حان وقت السقوط عندما يؤذن

الشاعر للأجراس بأن تتوقف لتتحشرج الدندنة الصوتية المتتابعة, فيقول مُلَمْلِمًا أوراقه مؤذنًا بالنهاية في لوحته الخامسة:

الزهر ينكِّس تيجانهْ

والحَور[59] يلملم أغصانهْ

والريحُ تمر على أوتار

العودِ فتخنق ألحانه

دِن...

نحن نترقب الآن علامات السقوط والهزيمة والموت عبر تنكيس التيجان وما يوازيها من تنكيس الأعلام عند المصاب الجلل ,وكذلك شجر الحَوْر بدأ يلملم أغصانه المتناثرة كاللَبلاب, ويستمر الشاعر في تكثيف لغوي دالٍ على الحركة عبر الريح المارة على أوتار العود, ولكننا نلحظ أن الشاعر لا يصبو من وراء تلك الصورة المتحركة المفعمة بالنشاط سوى الخمود والانتهاء, فماذا بعد الاختناق غير الموت ؟! وكأنه يستعد للفراق والنهاية, فكانت كلمة النهاية هي (دِن...) وفي السياق ذاته نلحظ أنه لم يتركها لفظة وحيدة منفردة بل إنه ترك وراءها التنقيط الثلاثي(...)الذي يعد عمل الإنسان بعد موته وصداه وأثره الذي ينفعه بعد الرحيل.

وبناء على ما تقدم فقد تبين للباحث أن الشاعر عوَّل على أشباح الألفاظ وظلالها وجعلها سندًا له ومتكئًا غير مرئي لا يقرؤه إلا العرَّافون.

من المعلوم أن الداء والرزايا والابتلاءات بأنواعها المختلفة ومنها الموت, كل ذلك يصيب الإنسان بحالة من حالات الحزن والصمت المطبقين, وذلك شعور عام يشترك فيه كل البشر, أما عند ميخائيل نعيمة فإنني ألحظ أن هنالك حالةً من حالات الصمت الغارق في الكشف عن الحقيقة الكونية وذلك عبر الاتحاد بين الشاعر بلغته من ناحية والوجود من حوله[60] بعناصره المختلفة من ناحية أخرى, وخير دليل على ذلك أن نعيمة هنا قد وصل إلى مرحلة من مراحل (الصوفية) [61] ألا وهي مرحلة الكشف, وتلك الدرجة لا يصل إلى عتباتها ولا يدنو من بابها إلى من تحرى الصمتَ غايةً واتخذه سبيلًا في الكشف عن الحقيقة؛ وقد قشع الغمام عن ذلك في قصيدة (الطريق) بقوله:

نحن يا ابني عسكرٌ قد تاه في قفر الطريق

نرغبُ العودَ ولا نـذكر من أين الـطريـق

فانتشرنا في جهات القفر نستجلي الأثــر

نسأل الشمسَ عن الدرب ونستفتي الحجر

وسنبقى نفحص الآثار مــن هذا وذاك

ريثما ندرك أن الدربَ فينا لا هنـاك[62]

بقراءة السطرين الأخيرين نتبين أن الشاعر يعرف أن ضلاله القديم في داخله, ويعلم كذلك أن هداه في ذاته, وأن الدرب القويم ليس بخارجه بل هو دفين في أعماقه, لكنه لا يصل إليه ولا يهتدي به إلا العارفون بأن (الفناء هو الأصل)[63] , أما الوجود فهو الفرع , ومن هنا كرر الشاعر دعاءه بأن يكون ممن اصطفاهم الله من من علاه في قصيدة (ابتهالات) بقوله:

وافتح اللهم أذني

كي تعي دوْما نداك

من علاك[64]

واجعل اللهم قلبي

واحةً تسقي القريب

والغريب[65]

إن عنوان القصيدة (ابتهالات) يشع بين جنباته دلالات عميقة, وطاقة ترميزية هائلة ,لا يمكن تجاهلها؛ فقد قولبها الشاعر في قالب الجمع لا الإفراد, وصب حروفها في ثوب النكرة لا المعرفة؛ لشمل كل أنواع الابتهالات لتصل دلالتها إلى القاريء قبلما يفكر في مضمونها, وهنا يمكننا القول: إن الشاعر سيحلق بقارئه إلى بنية فضائية عالية تسمو بروحه في عالم سكوني صامت خاشع . فمن المعلوم أن الابتهال كلمة تشير إلى مناجاة الله بالدعاء وطلب متأدب يغلب عليه الغنائية الهادئة والرقة اللفظية؛ بحيث يمكننا إدراج اللفظة بل القصيدة في باب شعر المناجاة الذي يحاول فيه الشاعر "كسر جمود الفضاء الجمعي واجتراح ملاذ عاطفي, ينطوي على مرونة يطل فيها صوت الشاعر المقنع من خلف قناعه ليحدث شرخا وجدانيا أشبه (بالواحة)"[66] وبالفعل فقد تمنى الشاعر أن يكون قلبه واحة كبيرة تتسع وتشمل كل ملهوف. ومن ثم يمكننا أن نتحرى علاقة الظاهر من المفردات بالكامن من الدلالات؛ إذ "إن الكلمات ليست مستقلة ومكتفية بذاتها, فهي لا تعتمد في معناها على ما تعنيه فقط, بل وبشكل أساسي على ما لاتعنيه أيضا...فليس هناك كلمة واحدة قادرة على التحرر من أثر الكلمات الأخرى"[67] فقد دعا الشاعر ربه بأن يفتح أذنه لكي يسمع نداءه من الفضاء الأعلى, ولكي يجعل من قلبه واحة ممتدة الأركان يستظل بظلها ويرتوي بمياهها الغريبُ والقريبُ؛ إذن سيتحقق له بهذا الدعاء الخيْريْنِ : خير السماء(الاستجابة) وخير الأرض(العون ومساعدة المحتاج).

وعطفا على ما سبق فإن الشاعر قد اشترط -لكي تحدث عملية الكشف- إغماض العينين والصمت ؛ لكي يرى ما لايراه المبصرون وتتحقق عملية الاستشراف الغيبي عبر ظِل المفردات وذلك الظل هو بعينه (الدلالة الهامشية) التي يتفق عليها الخاصة في مجال النقد الأدبي وتكون جلية عبر أدوات الشاعر والناقد معًا, في حين تكون الدلالة المركزية مرتبطة بما يفهمه الناس في الإطار الاجتماعي المألوف من مفردات عامة أو خاصة , ولا يؤدي عدم العلم بها إلى إحداث شقاق بين الناس, أما الهامشية فهي مرتكز النقد وأداته الفاعلة ومعوله الذي يغلف به نصه الأدبي بواسطة تلك الأرضية المعرفية المتفق عليها بين العاملين في مجالي الأدب والنقد.

وفي السياق الصمتي الإشاري نفسه نتطرق إلى مقطع من قصيدة أخرى لم نلحظ فيها ألفاظا مباشرة دالة على الصمت بقدر ما تشكل حالة عامة تشع منها دلالات الصمت, وقد تحقق فيها قول الشيخ عبد القاهر في اتحاد أجزاء الكلام وصولا إلى المعنى المطلوب ودلالته فقال "يدخل بعضها في بعض, ويشتد ارتباط ثانٍ منها بأول, وأن يكون حالك فيها حال الباني يضع بيمينه ههنا في حالٍ ما يضع بيساره هناك"[68] فيعرج بنا الشاعر إلى قصيدة (يا بحر) التي انطوت على إشارات تؤكد رفض الشاعر للحديث والكلام فها هو ينادي بحرَهُ واقفًا أمامه, ورغم ما سنستمع إليه من ترديد حالات الكر والفر والضوضاء والغناء, فإننا سنبقى منصتين لصوت الصمت طاغيًا ومسيطرًا على النص النعيمي:

وقفتُ, والليل داجٍ, والبحر كــرٌ وفــرُّ

فلم يجـــبني بــحرٌ ولم يــجـــبنيَ بـــرُّ

وعندما شابَ ليــلي وكحَّل الأفقَ فـجـــرُ

سمعتُ نـهرًا يُغنـــي: الكون طيٌّ ونشــرُ

في الناس خيرٌ وشر في البحر مدٌّ وجــزرُ "[69]

بمطالعة النص السابق يمكننا التوقف عند جملة من المعطيات أو لنقل المؤشرات الدالة على سيطرة الصمت على الموقف الحكائي السردي بين الشاعر وبحره. فقد بدأ المقطع بالفعل الماضي (وقف) المتصل بضمير رفع متحرك (تُ) والوقوف له من الدلالة على عدم الاستقرار, ثم أتبعها الشاعر بجملة الحال (والليل داجٍ) ليضفي على الصورة نوعًا من السكونية والصمت, فلا شك أن الوقوف أمام بحرٍ ليلًا لفيه من الانعزالية والانطوائية النفسية, فكأن حالة الشاعر وحالة البحر يكملان المشهد النفسي الصامت, يقابله مشهدٌ آخر مفعم بالضوضاء المتكررة عبر صوت الأمواج في الذهاب والعودة كمشهد الكر والفر في الحرب, ورغم تلك الصورة المليئة بالنشاط والحركة من قِبل البحر, فإن الشاعر يشكو من الإهمال الذي تعرض له من قِبل البحر حاليًا , ومن قِبَل البر وأهله سابقًا, وإمعانا في طول الانتظار والوحدة فقد رسم الشاعر لوحة فنية رائعة غلب عليها اختلاط اللونين الأبيض (الشيب) باللون الأسود (الليل- الكحل- الفجر) وبعدطول انتظار توجه الشاعر إلى نهرٍ ما – لا يعرفه- يغني ويسمع ترانيمه قائلا بحقيقة الوجود من حوله بأن الكون على حالته ليلٌ يتبعه نهارٌ , وأرض يقطنها بشر اقتسموا أفعالهم بين الخير والشر, ثم العودة مرة أخرى إلى البحر الذي نأى بجانبه عنه وها هو بين مد وجزر. وما يلفت النظر أن الشاعر سحب حالة القلق الوجودي والتناقض التي يعانيها وأرقت مضجعه على الكون كله من حوله وبني السطرين الأخيرين على مبدأ المقابلة اللفظية ليعبر بها عن عدم انحيازه المعنوي لأي منهما ودالا على اللامبالاة, وبناء عليه فكان المقطع صاخبًا لفظيًا, صامتًا شعوريًا ونفسيًا ومغلقًا بالوحدة , حتى الصوت الذي جاءه لم يكن من أمامه بل من مكان بعيد ومصدر مجهول (سمعتُ نهرًا يُغنـــي) وفيه من الدلالة كذلك على التناقض , فكيف يسأل البحر, ثم يجيبه النهر؟! ومن ثم كان التكثيف اللفظي الثنائي على التوالي بين: (كر وفر- بحر وبر- طي ونشر- خير وشر- مد وجزر) معادلًا موضوعيًا لما يثور بداخل الشاعر من تكرار وجلبة وتردد وعدم استقرار على المستويات كافة , خاصة عندما وظف روابطه اللغوية في حرفين

هما(ف- و) لإثارة نوع من التماهي بين عناصر الطبيعة من حوله ودوافع الخير والشر داخله. ناهيك بأن الشاعر وظف صوت الراء (وهو صوت ساكن مجهور مكرر متوسط بين الشدة والرخاوة) اثنتي عشرة مرة في خمسة أبيات متتالية في كلمات مختلفة للدلالة على حالة التردد والشكوى الدائمة وغياب الإجابة القاطعة فقال: (فلم يجبني بحرٌ- ولم يجبني برٌ).

وهنا يحط بنا الرحال إلى القول بأن الأحداث الكبرى هي التي تدفع الإنسان إلى الصمت البليغ بعدما يتبين له أن الذات الإنسانيّة موغلة في الشقاء السرمدي المتراكم عبر الأجيال المتعاقبة، فيقول في قصيدة (من سِفر الزمان)متحدثا عن الحياة في مقطع تحت عنوان (إلى سنة مقبلة):

ما أنتِ في سِفـــــرِ الزمان العظيمْ

إلا صـــدى الماضي وصوت الغدِ

فيكِ استــوى من قبل أن تُولدي

قطبا حياةٍ نحـــــــنُ فيها نهيمْ

لا جوعها يشبع

لا موتها يهجـع,

لا طامــعٌ يقنع

فيها, ولا الزاهدون

النـاس في أسرارها حائـــــــرون

والسر , لو يدرون, فيهم مقـــــيْم[70]

وتلك اللوحة الشعرية الهندسية الشكل التي رسمها ميخائيل نعيمة أماطت اللثام عن نظامٍ صارم اتضحت ملامحه في شكل المقطع البادىء بشكل رباعي (على هيئة مربع) مكون من أربعة أسطر متساوية متتابعة, وكل سطر يـتألف من ثلاث تفعيلات, منتقلا منه إلى شكل هرمي أقل طولا يتألف من أربعة أسطر متتابعة سريعة النفس الشعري, يتكون كل سطر منها من تفعيلتين, مختتما لوحته الشعرية ببيتين متساويين عروضا وشكلا(كل بيت تألف من ثلاث تفعيلات) فكان الشكل النهائي للمقطع كما هو آت:

(3 تفعيلات /4 أسطر) 4/3

(تفعيلاتان / سطران) 2/2

(3 تفعيلات/ سطران) 2/3

وبذلك الشكل تمت له عملية الإغلاق النفسي والتحديد الدلالي,كما تضمنت تلك اللوحة نظاما صوتيا مغلقًا بإحكام صنعه الشاعر, وكان متمكنًا بأدواته الفنية الصوتية, وقد بدا ذلك الإحكام في ختم البيت الأول من المقطع الكلي -المكون من عشرة أبيات- بصوت (مْ) الساكن - الروي

المقيد[71] المسبوق بالياء (عظيمْ) وهو نفس الشكل العروضي للكلمة الأخيرة من المقطع في البيت الأخير (مقيمْ) وذلك السكون الصوتي من البداية حتى النهاية مع صوتي المد بالياء في حرفي (ظـ ق) في كلمتي (عظيم-مقيم) لفيه من الدلالة على الانكسار والانسحاب والانزلاق إلى ما هو أدنى في غَيَابة الحياة؛ لأن الكسرة حركة تحتية تبعث على الألم والحزن, ومن ثم فكان المقطع يحمل بين طياته الحزن رغم عنونته بـ(إلى سنة مقبلة)[72] فذلك يعدُّ توقعًا لما هو آتٍ في المستقبل ولن يتغير عما كان في السنة الماضية ولعل ما ساعد على إيضاح تلك الدلالة هو (البحر السريع) بتفعيلاته المتتابعة السريعة النابضة, كما كان لكثرة أسباب ذلك البحر- في هذا المقام -دورٌ جد مهم في تأصيل سرعة الحياة وتوالي أحداثها من دون جديد يذكر, فكانت السنة المدبرة عنده لا تختلف عن السنة المقبلة بل طابقتها في كل كبيرة وصغيرة حتى على مستوى النص الشعري الشكلي واللفظي والدلالي.

وفي نهاية المطاف تبزغ في الأفق حالة من حالات التوأمة النفسية بين الشاعر ومخاطبه – الذي أراه هو نفسه فهو يخاطب نفسه في قصيدة (إلى M.D.B):

فهاتي يدا, وهاك يدي

على رغد, على نكدِ:

وقولي للأُولَى جهلوا :

معًا كنا من الأزلِ

معًا نبقى إلى الأبدِ![73]

بالبحث والمطالعة والاجتهاد توصلت إلى أن الشاعر استلَّ من نفسه محبوبة تكمل معه الطريق عبر التلاقي الجسدي بين يديه ويديها, ذلك بأنهما سيكملان ما بقي لهما من الحياة على الرغد وفي النكد, وهذا منطق يحمل بين طياته كثيرا من معاني التفاني والفناء من أجل الآخر, والحب والإخلاص, ويطلب من نفسه أن تقول للجاهلين: نحن معا بدأنا ومعا سنكون إلى الأبد, وكأنه خلَّص ذاتَه الإنسانية وطهَّرها من كل عوامل الدَّنس , بعد أن حقق اللُحمة التي أرادها بينه وبين ذاته الطفولية التي بدت في تلك (اللوحة) التي رسمها بريشته في صفحة رقم(101) من الديوان ؛ إذ يبرز في الصفحة وجهان أحدهما في الخلفية لشخص ناضج مغمض العينين, وفي الأمام وجه لطفل صغير –يحتل المساحة الكبرى من الوجه الآخر في الخلفية, وهذا الطفل يبتسم على استحياء, ودلالة الصورة كما أراها تكمن في أنه يرجو العودة إلى طفولته الطاهرة التي طالما نستدعيها كلما ضلت بنا الطريق. (فضلا مطالعة اللوحة الثالثة في ملحق الصور في نهاية البحث).

<u>خلاصة القول في المبحث:</u>

لقد كانت الصفحات السابقة إطلالة على الصمت الإشاري ودلالته المستترة وراء عددٍ من العلامات وكذلك السياقات الشعرية التي أوضحتُ فيها وجهة نظري عبر تلك الخيوط الشعرية

المتشابكة المنصهرة في ذات الشاعر وكينونته, فجعلت من صمتِه كلامًا ومن سكونه حركةً ومن هدوءه ثورةً صرخت وانبثقت من دهاليز نفسه الرافضة المتمردة العصية التي تأبى السرد, وتكتفي بالإشارة والتلميح والدلالة من وراء حجاب عما يختلج فيها عبر عناصر الاستنساخ الذاتي؛ إذ إنه آثر ألَّا أن يكون هو المتكلم بل نسج من نصوصه بيوتًا عنكبوتية اتحدت فيها وحدات تشكيلية ولغوية لإكمال جوانب لوحته الناطقة.

<u>خاتمة البحث ونتيجته</u> :

في نهاية المطاف يود الباحث أن يكلل دراسته بعدد من النتائج التي تمخضت عنها , إذ يمكن عرضها في النقاط التالية :

1- **استطاع ميخائيل نعيمة أن يطوّق قصائده بهالةٍ من التقصي والبحث عن ذاته في الكون, وحاول أن يبثَّ توترَه الوجودي في لوحاته الشعرية بالألفاظ تارة وأشباح ألفاظه تارة أخرى, فجعل هناك فضاءات نصية تلائم تلك الحالة الغيبية التي أرقته ودفعته للسباحة في ما وراء الإدراك بوسائل شتى؛ إذ جعل من لغته المباشرة الصريحة وسيلة جادة قادرة على التعبير عن الصمت الذي آثره واتخذه ملاذا وملجأ للتجول في عوالم العقل والخروج عن نطاق المحدود والموجود.**
2- **انشغل الشاعر بالتفكير بلغته الصامتة فيما وراء الأفق فخاطب الملائكة والشياطين والسموات والأرض والأنهار والليالي ولبس عباءة الصوفية وزهد في الكلام , وانزوى بعيدا عن أعين هؤلاء الصُّم البُكم ؛ لأنه لم يجد من يسمعه أو يحادثه ولا من يأخذ بيده في عالم متضاربٍ متناقضٍ يقول ولا يتكلم, عالم ثرثار من دون فائدة.**
3- **لعبت الفلسفة الميخائيلية دورا مؤثرا في اختياراته اللغوية , فأفسح عبرها لنفسه دربًا وشق لذاته طريقًا يلتمس فيها- عبر خواطره اللفظية حينا والإشارية الدلالية في أحايين أخرى- حوارًا جادًا بينه وبين ذاته المتمردة على اللسان الجمعي العَصي العاجز الذي إن نطق ظهر عِيُّه وإن صمت لم يأبه لغفلته , فكان في نهاية المطاف في صمته بلاغة بينت وأوضحت ما لم يصرح به.**
4- **الصمت عنده بمثابة أيقونة رفض وتمرد على الواقع, وكان بنوعيه السابقين ممتلكًا جل فضاءات الانبعاثات النفسية الدفينة في نفس الشاعر, كما أنه هيأ لنفسه عبر الألفاظ الظاهرة وما يوازيها دلاليًا أرضًا خصبة يزرع فيها طقوسًا كونية وفلسفية يجذب بها المتلقي لمشاركته انفعالاته ومعاناته؛ لتثمر بعد ذلك تلك البلاغة التي تكشفت للباحث عبر الغوص في بحر ديوانه.**
5- **كانت المحصلة النهائية أن إيثار الشاعر للصمت على الكلام كان بمثابة موقف وقرار آمنَ به وتبناه, فاتخذه معراجا للبوح النفسي الموازي للُّغة والتصريح عما يختلج مكنونات النفس البشرية وما يعلق بها من خيالات وأفكار.**

<u>أما عن التوصيات , فهناك عدد منها يمكن إيجازها فيما يلي</u>:

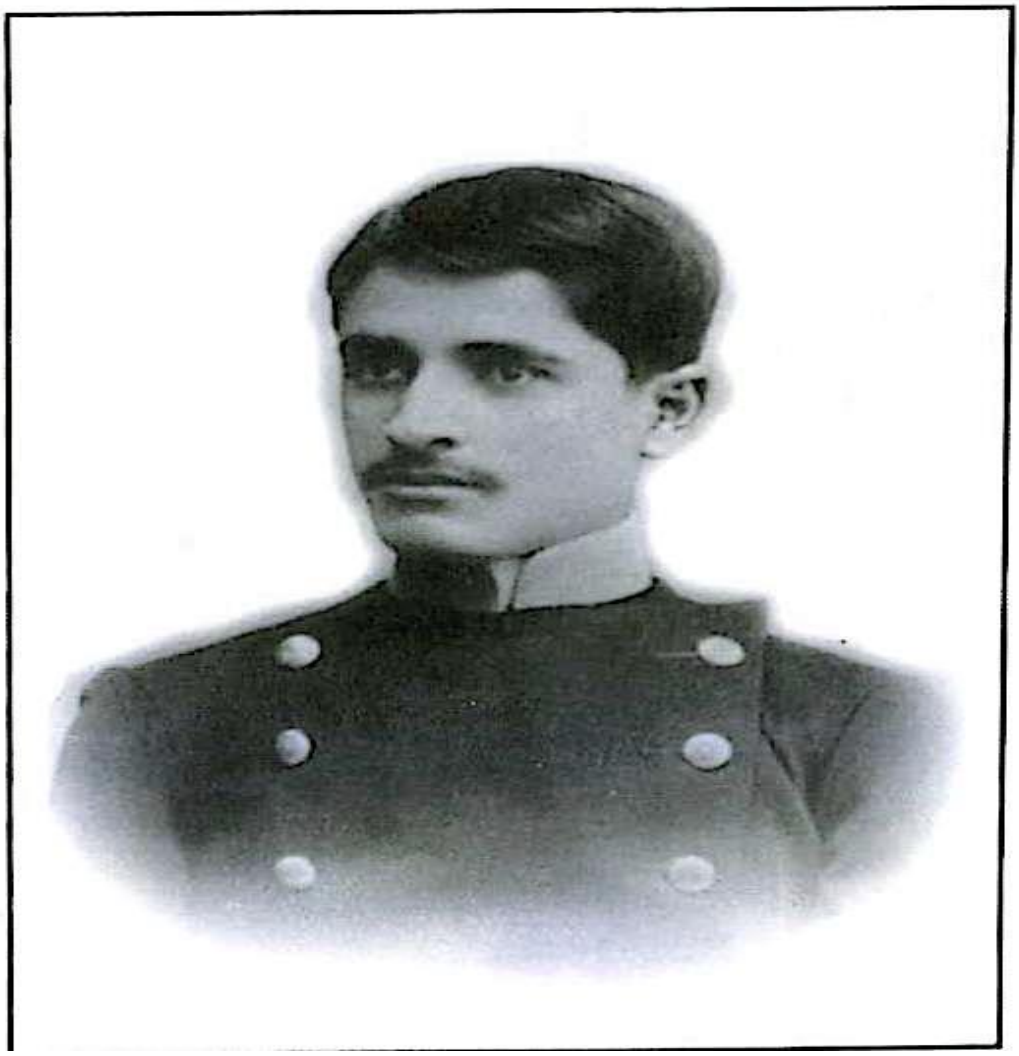
1- أوصي بدراسة تتمحور حول (الأدب الفلسفي في الشعر الحديث- ميخائيل نعيمة أنموذجا) ولسوف تكون دراسة غنية لثراء ديوان (همس الجفون) بالشواهد الداعمة على العنوان السابق الموصى به.
2- دراسة الصورة في شعر ميخائيل نعيمة مطلب جوهري لما انطوت عليه من رسائل وإيماءات سياسية واجتماعية ودينية .
3- يمكن البحث في تقنية التوازي في شعره وعلاقتها بالجوانب النفسية لدى الشاعر باعتبار التوازي تقنية لفظية موسيقية .
4- كذلك أوصي بالتبحر في بواعث التكرار بنوعيه الأفقي والرأسي لدى الشاعر ومنطلقات التأكيد اللغوي في شعره وعلاقة ذلك بأبحر الشعر المختلفة.

ملحق الصور واللوحات

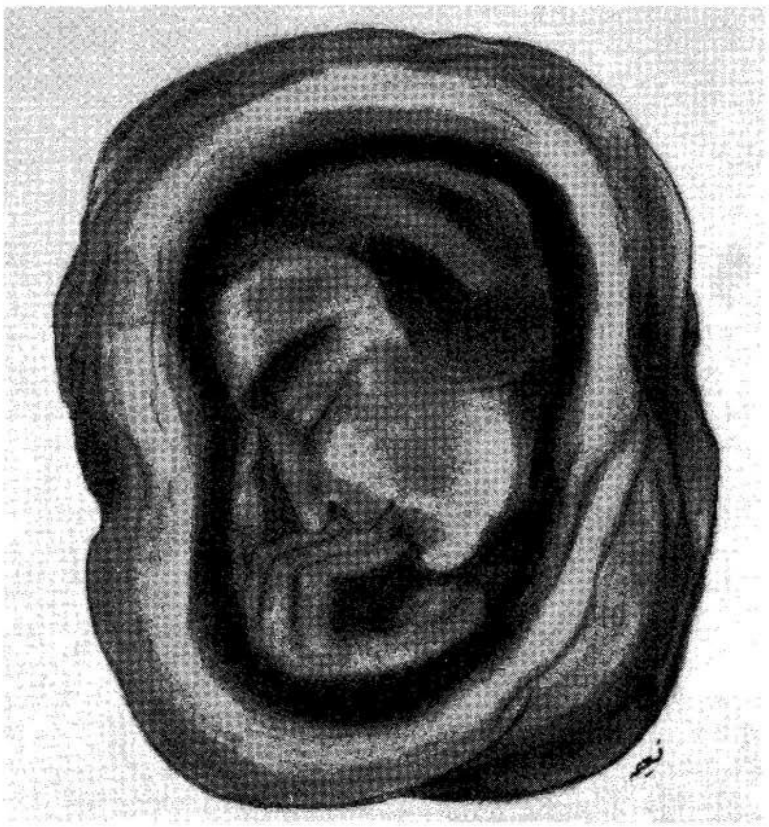
صورة غلاف الديوان

ميخائيل نعيمه

همس الجفون



اللوحة الأولى



اللوحة الثانية

اللوحة الثالثة

الهوامش

[1] **أبو العتاهية: ديوانه, تقديم كرم البستاني , دار بيروت, لبنان, 1986, ص222**

[2]عنترة بن شداد:ديوانه,شرح التَبريزي, تقديم مجيد طرَاد,دار الكتاب العربي,بيروت,ط1, 1992, ص38
[3] المتنبي : ديوانه, دار بيروت للطباعة والنشر, لبنان, 1983, ص481 .
[4] د عيد بلبع :مقدمة في نظرية البلاغة النبوية(السياق وتوجيه دلالة النص) بلنسية للنشر والتوزيع,القاهرة, ط1, 2008, ص30
[5] حركة شعرية تكونت في الولايات المتحدة من شعراء لبنان الذين دعوا إلى التحرر من تقاليد الأدب العربي, وثارت على التقاليد الشعرية ؛ وتمردت على النظم العربية وسحبته على الأدب المتجذر في الشكلية . فقد ثار أصحابها على" العروض والأوزان ثورة عنيفة ...وهذا هو جبران خليل في مقالة (لكم لغتكم ولي لغتي) يثور على كل شيء... فلا يعترف بمعاجم، ويثور على العروض والتفاعيل والقوافي ...ويثور على الأغراض" د عمر الدسوقي: في الأدب الحديث,دار الفكر العربي, القاهرة, ط1, 241/2 .وقد ذهب أدونيس إلى أن هذا الاتجاه "اتخذ منحيين: على الصعيد الفني, منحى التجديد في طرائق التعبير.أي منحى الخلاص من الطرائق القديمة...وعلى الصعيد الاجتماعي منحي التغيير؛ أي الخلاص من الأفكار والقيم والتقاليد القديمة, ومن هنا سيطر الطابع النبوئي أو الرسولي على نتاجهم" أدونيس: الثابت والمتحول, الهيئة العامة لقصور الثقافة, القاهرة, 2016, 145/4
[6] فقد كانت مجموعته القصصية (سنتها الجديدة) هي أول مجموعة له ثم أطل علينا بعد غياب بعنوان (مرداد وهي من أشهر الأعمال عنده , ونظرا لتأثره بجبران خليل جبران وضع مجموعة (أكابر) مقابل مجموعة (جبران النبي) .أما عن الروايات فكانت (مذكرات الأرقش) فريدته,كما كان له مسرحيتان (الآباء والبنون)و (أيوب). وفيما يتصل بالشعر: جدير بالذكر أن ديوان (همس الجفون) -محور الدراسة- هو مجموعته الشعرية الوحيدة التي عُرفت عن ميخائيل نعيمة . علاوة على ذلك فإن له عددا من الدراسات النقدية وأخرى توشحت بالجوانب الوجودية والأخلاقية والصوفية والإنسانية وهي كتب: الغربال وكان ما كان, وجبران خليل جبران، ، والمراحل وكتاب دروب، وزاد المعاد, وكرم على درب, والنور والديجور ، وصوت العالم، وكتاب (في الغربال الجديد) الذي اختلف في نظرته بعامل الخبرة والتمرس عن كتاب (الغربال ونجوى الغروب، وقد ترجم كتاب (النبي) لجبران خليل جبران .
[7] د صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة, الهيئة العامة للكتاب, القاهرة, 2016, ص 19
[8] تنوعت مفاهيم السياق في التراث العربي ما بين " السياق هو الغرض , أي مقصود المتكلم من إيراد الكلام (...) أو يقصد به الظروف والمواقف والأحداث التي ورد فيها النص أو نزل أو قيل بشأنها(...)أو هو ما يعرف الآن بالسياق اللغوي الذي يمثله الكلام في موضع النظر أو التحليل" رَدَّة الله بن رَدَّة بن ضيف الله الطلحي : دلالة السياق, رسالة دكتوراه إشراف دكتور عبد الفتاح عبد العيم البركاوي, جامعة أم القرى , المملكة العربية السعودية, 1418هـ , مجـ 40/1
[9] ميخائيل نعيمة : ديوان همس الجفون , دار نوفل , بيروت , ط4, 2004,ص 90
[10] في معرض حديثه عن قيمة اللفظ وأن البيان لايقوم باللفظ وحده قال الشيخ عبد القاهر " فإذا رأيت البصير بجوهر الكلام يستحسن شعرا/ أو يستجيد نثرا, ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ ... فاعلم أنه ليس يُنبئك عن أحوالٍ ترجعُ إلى أجراس الحروف وإلى ظاهر الوضع اللغوي, بل إلى أمرٍ يقعُ من المرء من فؤاده, وفضلٍ يقتدحُه العقلُ من زناده" عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة , تحقيق الشيخ محمود محمد شاكر, دار المدني, جدة , المملكة العربية السعودية,ط1, 1991, ص5-6 (بعد المقدمة).وفي المعنى نفسه ذكر الجاحظ من قبل في البيان والتبيين "وقد قال عامر بن عبد قيس -هو تابعي ثقة من كبار التابعين توفي في خلافة معاوية- : قال " الكلمة إذا خرجت من القلب وقعت في القلب,وإذا خرجت من اللسان لم تجاوز الآذان" الجاحظ :البيان والتبيين :تحقيق دعبد السلام هارون, الخانجي القاهرة , ط7, 1998, 1/ 83-84. أتفق مع ما ذهب إليه الشيخ الجرجاني ومن قبله الجاحظ في قيمة الكلام ومعناه وصدقه؛ لأن الأثر الذي يبحث عنه الشاعر في نفسه من وراء إيثار ألفاظ دون غيرها حسب أجراسها وأصواتها, لا شك يصل إلى قلب متلقيه مباشرة من دون وسيط.
[11]الديوان: ص7
[12] في معرض حديثه عن مفهوم الشعر عند فاليري بأنه هو فن اللغة, استطرد د صلاح فضل بأن لكل فنان تجربة يمر بها ويعبّر -بعد أن يجتازها- عن فلسفة تلك التجربة القِيمة التي تمخض عنها عددٌ من العلاقات التي لا يدرك قيمتها ولا يعرف مغزاها إلا هو, عبر التراكم الثقافي والمعرفي والشعوري؛ ومن ثم "فإن الفنان يعرِف بتجربته الخاصة أن جميع الأشياء العادية في العالم الخارجي والداخلي قد تكتسب فجأة نوعًا من العلاقة الدقيقة التي لا يمكن تحديدها بأشكال حساسيتنا الخاصة, أي أن الأشياء والكائنات المعروفة- أو بعبارة أدق- الكلمات التي تمثلها تغير من قيمتها , فهي تتداعى وتتآلف بأشكال تختلف عما هو معهود(...)وبهذا فإن عالم الشعر شديد الشبه بعالم الأحلام" د صلاح فضل:نظرية البنائية في النقد الأدبي, مكتبة الأسرة, القاهرة, ط2, 2003, ص232-233

[13] قد كان للدكتور عبد الله التطاوي رأيٌ في قضية الذات المبدعة وقدرتها على الارتقاء بصاحبها إلى عنان السماء أو الانزلاق به إلى غياهب اليأس فيقول:" تبدو الذات المبدعة قادرة على أن تفلسف حركتها سواء أكانت تلك الحركة صاعدة إلى مستوى إيجابي تبدو فيه فاعلة في إطار كل ما حولها (...) أم كانت سالبة هابطة تنزلق إلى ضرب من الاستسلام أو الإحساس بالضياع, أو الخضوع لحالات من اليأس أو القلق(...) عندئذٍ تنكمش إلى الداخل تجتر أحزانها ولا يبقى أمامها إلا عالم من التأمل العقلاني" د عبد الله التطاوي: الشاعر مفكرًا,دار غريب للطباعة والنشر, القاهرة, 1996, ص22. وأتفق تمام الاتفاق مع الرأي السابق وانسحابه على ميخائيل نعيمة الذي فرض فلسفته الخاصة على الوجود من حوله ؛ إذ إنه اتخذ من ذلك الوجود شريكا يطرح عليه مخاوفه وتأملاته والبحث في الوقت ذاته عن ماهيته.

[14] وفي هذا الصدد تحدث دكتور عبد الرحمن القعود عن شعراء الحداثة الذين انحرفوا بأغراض الشعر عما ألِفه السابقون, فبدأوا يحفرون في صخور الحياة ويحاولون الكشف عن القيمة الحقيقة لوجودهم, مما أصاب عقولهم بثورة فكرية جعلتهم "يتجاوزون الإطراب والغنائية إلى الرؤيا والكشف والحفر في أعماق النفس والأشياء(...)ثم إن هذه الأشياء (الرؤيا والكشف والحفر) مفاهيم تتجه عند بعض شعراء الحداثة نحو اللامرئي والمجهول مما يعتقد الشاعر أنه حقائق وأسرار كونية في الوقت نفسه" د عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة , سلسلة عالم المعرفة, الكويت, 2002, ص24

[15] عرض د عيد بليع مفرقا بين الشعرية والخطابية في البلاغة قائلا:" لا بد أن نفرق بين بلاغتين :بلاغة تنطلق من الحقيقة وتتأسس عليها وتهدف إلى إقرارها ,وبلاغة وليدة خيال تنطلق منه وتتأسس عليه ولا تهدف إلا إلى غاية إمتاعية خالصة" د عيد بلبع : مقدمة في نظرية البلاغة النبوية : السياق وتوجيه دلالة النص, ص221.ويرى الباحث أن الصنف الأول إذا أُحكِم نسجه واكتسى بمظاهر الجمال اللغوي المكافيء للحقيقة فقد يكون أعمق أثرا وأبهى دلالة.

[16] الأصوات الساكنة المجهورة في اللغة العربية كما تبرهن عليها النظريات الحديثة هي ثلاثة عشر: ب ج د ذ ر ز ض ظ ع غ ل م ن يُضاف إليها كل أصوات اللين , بما فيها الواو والياء, في حين أن الأصوات المهموسة هي اثنا عشر : ت ث ح خ س ش ص ط ف ق ك هـ" د إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية , مكتبة نهضة مصر, القاهرة, د.ت. ص22

[17] "وحتى يتمكن المتلقي من تأويل دلالة الصمت فلا بد أن يكون الصمت ضمن موقف خطابي , أما إذا جاء الصمت خارج الموقف الخطابي فلا يمكن تأويل دلالته, حيث لا يمتلك دلالته أحد سوى الشخص الصامت وحده" انظر للدكتور وليد سعيد شيمي, بحث بلاغة الصمت دراسة تداولية, منشور بكلية دار العلوم, جامعة الفيوم, عدد (36) يونيو 2015

[18] ميخائيل نعيمة: الديوان ص 49

[19] يعزو دكتور عز الدين إسماعيل حالة الإبداع عند شعراء الحداثة ومحاولتهم التخلص (وليس الهروب) من ربقة الواقع إلى ما ألمّ بهم من ألمٍ ومبددات الأحلام, فيقول متحدثا عن الشاعر الحديث " إنه يحاول الهروب من حالة إحساسه الحاد بالواقع , واقعه النفسي الذي يموج بألوان الصراع, وهو أدنى إلى (التخلص) منه إلى الهروب. وعندئذ يكون الدافع إلى الإبداع هو الرغبة في التخلص من ذلك الواقع لا الهروب منه وتركه هناك إلى عالمٍ آخر خيالي لا يمتُّ إليه بصلةٍ" د عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب, مكتبة غريب, القاهرة, 1984, ص37 . علاوة على أن شعراء الحداثة كانوا يبحثون عن اليوتوبيا في أشعارهم بعدما تبددت رهاناتها في حياتهم في فترة ما, فقد كانت تلك الرهانات" تصب دومًا في حقيقة كون الإنسان قادرًا على تغيير الواقع لصالح خياله, وقد اختفت هذه الرهانات جميعًا لأن التاريخ قد سار في الاتجاه الآخر" وليد منير : النبي المهزوم بين ماضي اليوتوبيا وصيرورة الواقع (قراءة في مرثية العمر الجميل لأحمد عبد المعطي حجازي) مجلة فصول, هيئة الكتاب , القاهرة, العدد 64, صيف 2004, ص343

[20] العتبة هي المقدمة(العنوان) التي ينطلق منها الكاتب أو الشاعر في أطروحته وتكون نصا موازيا للنص الأصلي المكتوب يمكن للقاريء (الناقد) أن يحفر في طبقاته قبل أن يغير على صيده الأدبي , وقد ذكر عبد الحق بلعابد في كتابه (عتبات جيرارجينيت) أن المؤلف أراد بمصطلح المناص (العتبات) "أن يوسع من منطقة الحفر والتأويل إلى مناطق حافة ومتاخمة للنص ؛ لأنه رأى بأن النص/ الكتاب قلما يظهر عاريًا من مصاحبات لفظية أو أيقونية, تعمل على إنتاج معناه ودلالته, كاسم الكاتب والعناوين والإهداء..." يمكن مراجعة ذلك بالتفصيل في كتاب (عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص)لعبد الحق بلعابد, تقديم دسعيد يقطين, الدار العربية للعلوم, بيروت, ومنشورات الاختلاف, الجزائر, ط1, 2008,ص27-28. وبناءً على ما تقدم فأودُّ في هذا المقام أن أوصل دلالة عتبات النصوص (عناوينها) في ديوان همس الجفون لإثبات ارتفاع نغمة الصمت والإحجام عن الكلام عند ميخائيل نعيمة . ومن تلك العناوين: (النهر المتجمد) وما ينطوي عليه من حالة سكونية هادئة تصل إلى حد الموت, وقصيدة (من أنت يا نفسي؟) سؤال يغلب عليه التردد والعزلة والخوف من المصير المجهول , كذلك (صدى الأجراس) فقد عول الشاعر في ذلك العنوان على الصدى (رد الفعل) ولم

يركن إلى (الفعل) ذاته (الصوت) وكأنه هروب من الكلام , وكذلك قصيدة (تخدير أفكار) وما تبعثه اللفظة الأولى من دلالة على النوم والإغماء وغياب الوعي, ومن ثم السكون والصمت, وكذلك قصيدة (التائه) وما ينبثق عنه من حالة الشرود وفقدان القدرة على الكلام وإيثار الصمت في عالمٍ لا يعرف فيه التائهُ أحدًا من المحيطين , وهناك قصيدة (قبور تدور) ونكتفي بعنوانها الدال على مضمونها من دون شرح وإسهاب لوضوح الدلالة المستترة وراء العنوان , ثم قصيدة (الطمأنينة) ونقيضتها الأخرى تحت عنوان (العراك) فالعنوانان يبعثان على التناقض , وقد أفرغ الشاعر فيهما حالته المترددة الحائرة, وبعد التردد قد يحجم الإنسان عن اتخاذ قراره أو الميل إلى أحد النقيضين, وذلك يعدُّ نوعا من أنواع الصمت يُعرف بالصمت الوقتي أو الحالي, ثم تأتي قصيدة (الهمّ) وقد شعَّ العنوان بدلالات الحزن وفقدان شهية الكلام فكثيرا ما يرتبط الهم بالصمت وإيثار الانعزال, وها هي قصيدة (يا بحر) وذلك العنوان يعدُّ خطابًا موجَّهًا إلى من لا يتكلم بألفاظ بل يتلفظ ويجيب بأمواج ورياح؛ وكأن الشاعر أراد أن يستبدل كلام البحر بكلام البشر , وأخيرا من العتبات الدالة على الصمت الدفين قصيدة (بين الجماجم) وهو عنوان يبوح برائحة الموت وانتهاء الحياة والاستقرار الأبدي, وبعد ذلك الكم المتراكم من الصمت بأنواعه المختلفة, فلئن نطق الإنسان فسيكون صراخا.

[21] الديوان : ص29

[22] الصورة الكائنة في تلك الصفحةبريشة شاعرنا؛ لأنه قد ورد في بداية الديوان الإشارة إلى أن الرسوم الداخلية بريشة ميخائيل نعيمة ما عدا الرسم المواجه ص 26 فهو بريشة جبران خليل جبران.

[23] الديوان : ص35-36

[24] يكاد يطمئن الباحث إلى أن الحق الذي ينشده الشاعر هو ذلك الحق المنعتق من المحسوسات المنفعلة بذلك التصوف الروحي السائح في الخلاص من الأخطاء , وقد ذكر نعيمة ذلك في حديثه إلى بوذا وإدراك الحق المبين في كتابه (المراحل) قائلا" ...من أدرك هذا أيها الرهبان, وكان حكيمًا وواعيا لكلمة الحق تحول عن المحسوسات , وإذ يتحول عنها ينعتق من ربقة الشهوات, وبانعتاقه من ربقة الشهوات ينال الخلاص, ويشعر بأنه قد خلص" راجع كتاب المراحل , مؤسسة نوفل, بيروت, ط9, 1989, ص12

[25] د عيد بلبع : السياق وتوجيه دلالة النص, ص265

[26] الديوان ص94

[27] الشاعر غارق في البحث عن الأخلاق والفضائل ورغم تردد الأصوات من حوله فإنها لا تسمن ولا تغني من جوع فيقول" أصوات وأصوات, وأصوات وكلها يقول أشياء وأشياء, لكنها في النهاية تندغم كلها في صوتٍ واحد هو صوت الكون الشامل, وتهدف إلى شيء واحد هو هدف الكون الأبدي, فأين صوت الإنسانية من ذلك الصوت وأين من ذلك الهدف هدفها؟" ميخائيل نعيمة, صوت العالم, مؤسسة نوفل , بيروت,ط8, 1988, ص7

[28] الديوان: ص 8

[29] الديوان ص106

[30] الديوان ص 93

[31] يمكننا تتبع ذلك الشكل التقفوي الغارق في القافية الدائرية في غير قصيدة منها على سبيل المثال: أخي, من أنت يا نفسي,ابتهالات, يا رفيقي, ترنيمة الرياح, وغيرها.

[32] حدد أدونيس علاقة الشاعر بالقارىء عبر مستويين : "الأول مستوى تمويه الاغتراب , والثاني يكشف فيه الشاعر عن هذا الاغتراب, الأول بأن ما ترثه من دين ونظم أخلاقية وتقاليد ... إلخ مجد عظيم لا يُضاهى, والثاني يقول له عليك أن تعيد النظر , جذريا, في المجد لأنه مبعث اغترابك عن ذاتك". راجع الثابت والمتحول. 227/4

[33] الديوان ص 50

[34] أشار د إحسان عباس إلى قيمة النقد المنبثق عن الأثر الفكري لدى الشاعر وعلاقته بالتطور وتنظيم الإحساس, فقال "وحين كان الإحساس بالتطور يتصل بأثر فكري - كلامي فلسفي - كان النقد ينال حظاً غير قليل من العمق، لأن ذلك الأثر الفكري كان دائماً كفيلاً بتنظيم الإحساس وتوجيهه في منهج متميز المعالم، فأما مجرد الإحساس وحده فإنه كان يجعل النقد عند أذكى النقاد التماعات ذهنية أو لمحات سريعة". دإحسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب, دار الثقافة, بيروت, لبنان, ط4, 1983, ص14

[35] الديوان ص14-19

[36] سورة الأنعام : الآيات من 76-78

[37] سورة البقرة :الآية 260

[38] الديوان ص52

[39] الديوان: ص43

[40] الديوان ص98

[41] د عبد الرحمن بدوي: شهيدة العشق الإلهي(رابعة العدوية), مكتبة النهضة المصرية,القاهرة, ط2, 1962, ص13

[42] الديوان: ص23

[43] الديوان: ص30

[44] الديوان: ص97-98

[45] الديوان: ص12

[46] في حديث د عدنان حسين قاسم عن العنصر الدلالي وقيمته ووسائل تكوينه فقد أشار إلى أن " الطرائق التي يُنسج بها النص الشعري لغويًا, بكل عناصره الجزئية والمركبة والكلية هي التي تنتج الدلالة" وذهب بالقول إلى "أن ثمة أمورًا تتضافر لتصنع دلالة معينة يشترك في تجسيدها المعنى النحوي والمعنى المعجمي والسياق اللغوي الذي بُنيت على أرضيته الجملة أو الجمل" الدكتور عدنان حسن قاسم :الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي, الدار العربية للنشر, القاهرة, 2001, ص192-193

[47] الجاحظ: البيان والتبيين: تحقيق عبد السلام هارون, الخانجي القاهرة , ط7, 1998, 1/ 81-82

[48] مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب , مكتبة لبنان, بيروت, لبنان , ط2, 1984, ص181- وقد ذكر صاحبا المعجم كذلك أن معنى الرمز كما اتفق عليه علماء اللغة المحدثون أنه " يتميز بصلاحيته للاستعمال في أغراض مختلفة, وتلعب العوامل النفسية بلا شك دورا في تحديد دلالته" الصفحة نفسها.

[49] ما من شك أن مساحة البياض التي يفردها الشاعر في سطره الشعري تحمل بين طياتها كلامًا وتكثيفًا نفسيًا وشعوريا يعمد إليه الشاعر لاستثارة القاريء حينًا أو حالة من حالات التشظي الانفعالي الذي لا يتمخض عنه سوى البياض حينا آخر, ومن ثم فـ"إن الصوت الصامت الذي تمثله السطور البيضاء والفراغات التي تتخللها يشكل كلامًا خفيًا ومستورًا يتعين على القاريء هتك الحجب حتى يظفر بما تكتم عليه الشاعر" دأحمد الجوة : بحث في سيميائية البياض والصمت في الشعر العربي الحديث, مجلة علامات,المغرب, العدد 30, يناير 2008, ص126

[50] فرَّق دكتور إبراهيم أنيس بين نوعين من الدلالة : الأول أطلق عليه الدلالة المركزية وهي التي يتفق عليها كثير من الناس "ومع اختلاف كثير من الناس في تلك الدلالة فلا يعوقهم هذا الاختلاف عن التفاهم وتبادل وجهات النظر... أما الدلالة الهامشية فهي تلك الظلال التي تختلف باختلاف الأفراد وتجاربهم" ص107 " ..." فالدلالة الهامشية هي المسئولة عن روائع الأدب وخلقت علما يسمى علم النقد" د إبراهيم أنيس : دلالة الألفاظ : مكتبة الأنجلو المصرية , ط5, 1984,ص117 – وأرى أن تلك الدلالة الهامشية هي التي انبثق عنها الصراع النقدي القديم حول أخطاء الشعراء في القرون الهجرية الأولى, فكان بعض الشعراء ومنهم : أبو نواس وأبو تمام ومسلم بن الوليد والمتنبي... يميلون إلى دلالات غير مألوفة في المحيط الاجتماعي ولكنها مألوفة في وعي الشاعر ومنطلقاته وقناعته الأدبية والشعورية.

[51] يقصد به ذلك النص الذي "يشكل المستويات الداخلية للنص, ويعمل على شحنها بمختلف الطاقات, وهو الذي يضيف من رحيقه إلى مستويات النص الخارجي, ويمنحه القدرة على التأثير والاستمرار" محمد كشيك : جماليات النص الخفي, المجلس الأعلى للثقافة, القاهرة, 2010, ص13

[52] أشار د فوزي عيسى إلى قيمة التفاعل القائم بين النص وقارئه وصولا لدرجة التوحد , ومن هذا المنطلق "فإن جماليات التلقي تعني توظيف القاريء لقدراته وثقافته وخبرته في تحليل النص والوقوف على أسراره,وفك شفراته, وهو ما يحقق المتعة للقاريء والمبدع معًا" د فوزي سعد عيسى: جماليات التلقي , دار المعرفة الجامعية, الإسكندرية, 2009, ص7. وفي السياق ذاته أشار د كمال أبو ديب إلى أن" فهم القصيدة هو فهم للعالم, وإدراك ذلك وتلقيه يتطلب وعيا عميقا. وهنا تصبح عملية الإدراك معادلا لعملية الإبداع والخلق. ويصير التلقي نشاطا يفرض على المتلقي مطالب عنيدة جديدة, والقراءة عملًا عسيرًا" دكمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي(دراساتٌ بِنيوية في الشعر), دار العلم للملايين, بيروت,لبنان, ط3, 1984, ص15.

وبناءً على ما تقدم فإن العناصر الثلاثة المشاركة في عملية الإنتاج الأدبي (الشاعر والنص والمتلقي) ينبغي أن يحدث بينهم تماهٍ تامٌ, بل انصهارٌ وعْيَويٌّ إذا ما أردنا أن تكتمل الصورة الفنية بكل تجلياتها لأي نص أدبي ليكون ذلك التماهي منطلقًا جديدًا وأساسًا يعرج من خلاله قراءٌ آخرون للتقصي عما بداخله من أسرار دافعة إلى التجديد والقراءة الثالثة .

[53] الديوان ص 90

[54] لقد نَاصرَ د محمد مندور الأدب المهموس ومنه الشعر المهموس الذي نحدد بصدده الآن, وها أنا أتفقُ معه قلبًا وقالبا فيما ذهب إليه من قيمة ذلك الشعر الهاديء لفظا الصاخب بالانفعال, ودوره في بعث طاقة إيجابية في نفس المتلقي , فقد طرح د مندور سؤالًا متضمنًا إجابة شافية معبرة عن قناعته بذلك النوع من الأدب قائلا "والآن أليس هذا هو الشعر المهموس الذي ندعو إليه؟ أليس هذا هو الشعر الإنساني الذي نهتز لنغماته؟ إن

بينه وبين الكثير من شعراء مصر قرونًا، وإنه لمن الظلم أن يرتفع بعد ذلك بصوت يحاول أن ينكر على هؤلاء الشعراء -نعيمة وإخوانه بالمهجر- أنهم هم الآن شعراء اللغة العربية، وأن شعرهم هو الذي سيصيب الخلود" د محمد مندور: في الميزان الجديد , دار نهضة مصر للطباعة والنشر, القاهرة, 2004, ص59

[55] الديوان ص 13 . وردَ في الديوان في السطر الأخير من القصيدة (نواري فيه موتانا) والصحيح في غير موضع أنه (نواري فيه أحيانا) وإلا لم يكن للمفارقة قيمة تُذكر إذا كان الشاعر قد قصد وأراد لفظة (موتانا) الكائنة في الديوان.

[56] الدائرة العروضية للبحر هي ست تفعيلات في كل شطر ثلاث تفعيلات متشابهة :
مُفَاعلَتنْ مُفَاعلَتنْ مُفَأعلَتُنْ مُفَاعَلَتنْ مُفَاعلَتنْ مُفَاعلَتنْ

[57] الديوان ص:39

[58] من البديهي بعد الاطلاع على معطيات القصيدة -المذيلة بتاريخ 1920- وتفصيلاتها السابحة في طياتها أن الشاعر يستدعي بذاكرته أحداثا خلت ومواقف ولّت ولكنها لا تزال عالقة بروحه الحالمة بالهدوء الراغبة في الصمت والانعزالية بعيدًا عن الضجيج فها هو يستدعي الماضي لقيمَ عليه نتائجه الحاضرة عبر ذلك التشكيل "فالذات الشاعرة تتعامل مع مخزون الذاكرة على أساس أنه ملكٌ شخصي يمكن استثماره إذا دعت الحاجة, وحين تكون هذه الحاجة شعرية فإن العمل يكون على أشده للوصول بالتشكيل الشعري ... إلى أعلى مراحل بلاغته, وهو التشكيل الذي يحتوي التجربة في هيئة فنية وجمالية ملائمة" علي صليبي مجيد المرسومي, بحث بعنوان : فضاء القصيدة الجديدة, التشكيل , الذاكرة, المكان, مجلة كلية الآداب, جامعة بغداد , العراق,العدد 109, أيلول 2014, ص255. وكما أرى فإنه يمكنني القول إن الشاعر قد أفلح في ذلك التشكيل المتماهي تحقيقًا لغايته النفسية والشعورية.

[59] جمع : أَخْوَارٌ . (نبات): شَجَر مِنْ فصيلَةِ الصّفْصافيّاتِ ، خَشَبُه أَبيضُ خَفيف ، يُسْتَعْمَلُ بِكَثْرَة في الصّناعة الخَشبِيَّةِ لصنْع الأَثَاثِ .المعجم الوسيط.

[60] وعن تلك العلاقة التلازمية بين اللغة والتجربة والشاعر قال دكتور عز الدين إسماعيل "لم تعد اللغة في تصور الشاعر المعاصر وسيلة(ترجمة) للوجود أو للتجربة , ولم يعد الشعر –كما كان التصور من قبل – ترجمانًا- للمشاعر والأفكار(...)وإنما صار الشعر بالنسبة للشاعر ولنا هو الوجود وهو التجربة وهو الحياة" انظر الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهرة الفنية والمعنوية) دار الفكر العربي, ط3, 1966, ص180

[61] هي حالة من حالات الاتحاد بين العبد وربه بعد أن يصل العبد إلى درجة عالية من درجات الكشف عن بواطن الأمور نتيجةً لذلك الاتحاد النوراني. وقد وظف الرمز الصوفي كثيرا في الأدب الحديث وعرض له الأستاذ أحمد أمين بقوله " يمتاز الأدبُ الصوفيُّ بأنه أدبٌ رموز من ناحيتيه القابلة والفاعلة، فهو يفهم مظاهر العالم على أنها رمز؛ والعالم عنده لا يختلف عن أحلام النائم ...وبذلك أنفتح أمامه عالم غريب الأطوار مملوء بالجمال، مفعم بالتخيلات، حتى كأن كل شيء - ولو كان صغيراً - كتابٌ ملئ علمًا، أو لسان ينطق دائماً بالحكمة "الأستاذ أحمد أمين : الرمز في الأدب الصوفي ,مجلة الرسالة ,القاهرة, العدد 131.

[62] الديوان: ص44

[63] في حديثه عن اللغة والرمز وعلاقة ذلك بالوجود والعدم عرض د سامي أدهم قوله بأن" اللغة والرموز هي عالم المستقبل, عالم الحياة المليء بالحيوية, لكن العالم البيولوجي الخلوي والمتعضي هو عالم العدم (...)فالفناء هو الأصل وهو الوجود الأصلي (...)إن الوجود المدرك ليس له من وجود, فهذا وهمٌ, إذ اللغة الرمزية هي التي تخرج الموجود من العدم وتجعل له وجودا" د سامي أدهم : فلسفة اللغة, تفكيك العقلي اللغوي, المؤسسة الجامعية للدراسات, بيروت, لبنان, ط1, 1993, ص325

[64] الديوان: ص34

[65] السابق: ص36

[66] محمد صابر عيد: صوت الشاعر المقنع (أسطرة المحكي,وشعرية المؤسطر) : مجلة فصول , هيئة الكتاب, القاهرة , العدد 67 –صيف/خريف 2005, ص304

[67] رونان ماكدونالد : موت الناقد, ترجمة فخري صالح,مكتبة الأسرة, القاهرة, 2015, ص130-131

[68] دلائل الإعجاز, تحقيق محمود محمد شاكر, الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة,2000.ص 93.

[69] الديوان: ص 96

[70] الديوان: ص25

[71] (أي ليس له مجرى صوتي بالضم أو الفتح أو الكسر) وهو عكس حرف الروي المطلق.

[72] ربط د عبد الله الغذامي بين قصيدة ميخائيل نعيمة (من سِفر الزمان) وقصيدة (الكوليرا) لنازك الملائكة معددا أوجة التشابه بينهما من حيث الهيكل العام وعدد الأبيات الشعرية في المقطع الواحد والبحر الذي قال بأنه (السريع) بأنماطه وأشكاله العروضية المختلفة؛ علما بأن البحر السريع بدائرته العروضية:

مستفعلن مستفعلن مفعولات ----مستفعلن مستفعلن مفعولات ,وتتحول مفعولات إلى (مُفْعلا = فاعلن) فإنه يشبه البحر البسيط ودائرته العروضية: مستفعلن مستفعلن فاعلن---- مستفعلن مستفعلن فاعلن . وقد وازن د الغذامي بين ميخائيل نعيمة ونازك الملائكة ونسيب عريضة قائلا بأن "الجميع يأخذون بنظام الموشحات في هندسة القصيدة وتوزيع التفعيلات فيها والروي كما يحلو للشاعر بأن يجعل قصيدته أسماطا أسماطا وأغصانا أغصانا ويكثر من أعاريضها المختلفة " د عبد الله محمد الغذامي : الصوت القديم الجديد (دراسة في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث) سلسلة دراسات أدبية, الهيئة العامة للكتاب, القاهرة , 1987,ص36-37

[73] الديوان: ص105

المصادر والمراجع

أولًا: المصادر:

- الجاحظ: (أبو عثمان عمرو بن بحر الكناني البصري- ت255هـ)

1- البيان والتبيين: تحقيق عبد السلام هارون,مكتبة الخانجي,القاهرة,ط7, 1998.

- عبد القاهر الجرجاني: (أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد- ت471هـ)

2- أسرار البلاغة , تحقيق الشيخ محمود محمد شاكر, دار المدني, جدة , المملكة العربية السعودية,ط1, 1991.

3- دلائل الإعجاز, تحقيق محمود محمد شاكر, الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة,2000.

- أبو العتاهية: (إسماعيل بن القاسم بن سويد ، أبو إسحاق- 210هـ)

4- ديوانه, تقديم كرم البستاني , دار بيروت, لبنان, 1986.

- عنترة بن شداد (أبو الفوارس- ت 600م / 22ق.هـ)

5- ديوانه,شرح التَبريزي, تقديم مجيد طرَاد,دار الكتاب العربي,بيروت,ط1, 1992

- المتنبي : (أحمد بن الحسين الجعفي –ت 354هـ)

6- ديوانه, دار بيروت للطباعة والنشر, لبنان, 1983.

- مجدي وهبة وكامل المهندس:

7- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب , مكتبة لبنان, بيروت, لبنان , ط2, 1984.

- ميخائيل نعيمة:

8- ديوان همس الجفون , دار نوفل , بيروت , ط4, 2004.

ثانيا : المراجع

أ- المراجع العربية:

- د إبراهيم أنيس :

9- الأصوات اللغوية , مكتبة نهضة مصر, القاهرة, د.ت

10- دلالة الألفاظ : مكتبة الأنجلو المصرية , ط5, 1984.

- د إحسان عباس :

11- تاريخ النقد الأدبي عند العرب, دار الثقافة, بيروت, لبنان, ط4, 1983.

- أدونيس (علي أحمد سعيد)

12- الثابت والمتحول, الهيئة العامة لقصور الثقافة, القاهرة, 2016.

- د سامي أدهم :

13- فلسفة اللغة, تفكيك العقلي اللغوي, المؤسسة الجامعية للدراسات, بيروت, لبنان, ط1, 1993.

- د صلاح فضل:

14- أساليب الشعرية المعاصرة, الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة, 2016.
15- نظرية البنائية في النقد الأدبي, مكتبة الأسرة, القاهرة, ط2, 2003.

- د عبد الله التطاوي:
16- الشاعر مفكرًا,دار غريب للطباعة والنشر, القاهرة, 1996.
- د عبد الله محمد الغذامي :

17- الصوت القديم الجديد (دراسة في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث) سلسلة دراسات أدبية, الهيئة العامة للكتاب, القاهرة , 1987.

- عبد الحق بلعابد:

18- (عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص),تقديم دسعيد يقطين, الدار العربية للعلوم, بيروت, ومنشورات الاختلاف, الجزائر, ط1, 2008.

- د عبد الرحمن بدوي:

19- شهيدة العشق الإلهي(رابعة العدوية), مكتبة النهضة المصرية,القاهرة, ط2, 1962.

- د عدنان حسن قاسم :

20- الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي, الدار العربية, القاهرة, 2001.

- د عز الدين إسماعيل:

21- التفسير النفسي للأدب, مكتبة غريب, القاهرة, 1984.
22- الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهرة الفنية والمعنوية)دار الفكر العربي, ط3, 1966.

- د عمر الدسوقي:

23- في الأدب الحديث, دار الفكر العربي, القاهرة, ط1.د.ت

- د عيد بلبع :
24- مقدمة في نظرية البلاغة النبوية (السياق وتوجيه دلالة النص) بلنسية للنشر والتوزيع, القاهرة, ط1, 2008.
- د فوزي سعد عيسى:
25- جماليات التلقي , دار المعرفة الجامعية, الإسكندرية, 2009.
- دكمال أبو ديب:
26- جدلية الخفاءوالتجلي(دراساتٌ بِنيوية في الشعر)دارالعلم للملايين,بيروت,لبنان,ط3, 1984
- محمد كشيك :
27- جماليات النص الخفي, المجلس الأعلى للثقافة, القاهرة, 2010, ص13
- د محمد مندور:
28- في الميزان الجديد , دار نهضة مصر للطباعة والنشر, القاهرة, 2004.
- ميخائيل نعيمة:
29- صوت العالم, مؤسسة نوفل , بيروت,ط8, 1988.
30- المراحل , مؤسسة نوفل, بيروت, ط9, 1989.

ب- المراجع المترجمة:

- رونان ماكدونالد :
31- موت الناقد, ترجمة فخري صالح,مكتبة الأسرة, القاهرة, 2015.

ثالثًا: الدوريات :

- أحمد أمين :
32- الرمز في الأدب الصوفي ,مجلة الرسالة ,القاهرة, العدد 131.
- د أحمد الجوة :
33- بحث في سيميائية البياض والصمت في الشعر العربي الحديث, مجلة علامات,المغرب, العدد 30, يناير 2008.
- د عبد الرحمن محمد القعود:

34- الإبهام في شعر الحداثة , سلسلة عالم المعرفة, الكويت,عدد 279, مارس 2002.

- علي صليبي مجيد المرسومي:

35- فضاء القصيدة الجديدة, التشكيل , الذاكرة, المكان, مجلة كلية الآداب, جامعة بغداد , العراق,العدد 109, أيلول 2014.

- محمد صابر عيد:

36- صوت الشاعر المقنع (أسطرة المحكي,وشعرية المؤسطر) : مجلة فصول , هيئة الكتاب, القاهرة , العدد 67 –صيف/خريف 2005.

- د وليد سعيد شيمي:

37- بلاغة الصمت دراسة تداولية,منشور بكلية دار العلوم ,جامعة الفيوم,عدد (36) يونيو 2015

- وليد منير :

38- النبي المهزوم بين ماضي اليوتوبيا وصيرورة الواقع (قراءة في مرثية العمر الجميل لأحمد عبد المعطي حجازي) مجلة فصول,هيئة الكتاب , القاهرة, العدد 64, صيف 2004.

رابعًا: الرسائل العلمية

- رَدَّة الله بن رَدَّة بن ضيف الله الطلحي :

39- دلالة السياق, رسالة دكتوراه إشراف دكتور عبد الفتاح عبد العليم البركاوي,كلية اللغة العربية, جامعة أم القرى , المملكة العربية السعودية, 1418هـ