الرقم الدولي المعياري للمؤتمر (معتمد ومصنف دوليًا) ISBN 978 - 9953 - 0 - 2970 - 2

المؤتمر الدولي الحادي عشر للغة العربية

22 - 24 أكتوبر 2025م الموافق 30 ربيع الآخر - 2 جمادى الأولى 1447هـ

دبي - الإمارات العربية المتحدة

الهيئات العربية والدولية أعضاء المجلس الدولي للغة العربية

الصَّمت الإشاري ودلالته

في شعر ميخائيل نعيمة

دكتور/ نور الدين زين العابدين متولي أحمد

أستاذ النقد الأدبي والبلاغة

بقسم اللغة العربية وآدابها

كلية العلوم الإنسانية – جامعة بيروت العربية- لبنان

المقدمة

ما من شك أن 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 تكون الدراسة قائمة على الصمت الإشاري ودلالته يسبقه مقدمة وإطار نظري، وفي النهاية نتيجةٌ وتوصيات يليها ثبت بالمصادر والمراجع.

أولا : الجانب 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]

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

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

ومما سبق فإن الباحث يرى أن الاختلاف بين الصمت والسكوت يكمن في كون الصمت تعبيرا عن موقف عام وقرار يتبناه الشاعر ويؤثره في جل المواقف التي تواجهه، أما 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 في الديوان. 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

---

[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 .**

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.

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 الغلاف الأبيض 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 فقد كان قائما على "تتبع للظواهر وليس تطبيقا للقواعد"[4] ومن ثم فقد كان المنهج الوصفي التحليلي القائم على الغوص في مكنونات الشاعر بغية الوصول إلى صدى صمته من خلال تحليل الألفاظ والعبارات من ناحية ودلالة الرموز من جهة أخرى.

التعريف بالشاعر (1889-1988)

ميخائيل نعيمة 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، وانضم إلى الرابطة القلمية في (المهجر)[5].

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]

---

[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، 2/241 .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" أدونيس: الثابت والمتحول، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2016، 4/145

[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

ثانيا :الجانب التطبيقي : الصمت الإشاري ودلالته[7].

أود أن أستهلَّ حديثي في هذا المبحث بقول الجاحظ " ومتى دل الشيءُ على معنى فقد أخبر عنه وإن كان صامتًا، وأشار إليه وإن كان ساكتًا"[8] 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"[9] وتلك الدلالة هي التي تواضع عليها الأدباء بأن (البياض النصي)[10] والتنقيط بأنواعه إنما يعكس تجربة الشاعر في إيثاره الصمت وتفضيله تلك الإشارات عن الكتابة والاستطراد اللفظي.

(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] 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

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

[9] 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.

[10] 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

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)[11] الكامنة في النص، وبذلك استطاع أن يُفهِمَ القاريء ما يرمي إليه ، مكونا في الوقت ذاته نصا موازيا يُعرف (بالنص الخفي)[12] .

ومن الجدير بالذكر أن هذا النوع من الصمت (الإشاري) يتطلب اتصالًا وتواصلًا ثلاثيًا تامًا بين (الشاعر والنص والمتلقي)[13] وذلك لكي تُفهَم دلالته وقيمته البلاغية في السياق، كما أنه يتطلب قارئًا واعيًا مثقفًا .

ولسوف نعرض في المبحث القائم الصمتَ في ثوبٍ آخر مغايرٍ للمألوف، 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

---

[11] 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.

[12] 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

[13] 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 " 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 .

تجعل الدمع منَّا جمادْ

وتعال ننمْ[14]

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)[15]:

أخي ، من نحن ؟ لا وطنٌ ولا أهلٌ ولا جارُ

إذا نمنا ، إذا قمنا ، رِدانا الخزيُ والعارُ

لقد خمَّتْ بنا الدنيا كما خمَّت بمـــــوتانا.

فهات الرّفش واتبعني لنحفر خنـــــدقًا آخر

نواري فيه (أحيانا)[16] ...

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[17] 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

---

[14] **الديوان ص 90**

[15] **لقد نَاصرَ د محمد مندور الأدب المهموس ومنه الشعر المهموس، 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**

[16] **الديوان ميخائيل نعيمة : ديوان همس الجفون ، دار نوفل ، بيروت ، ط4، 2004، 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.**

[17] **الدائرة العروضية للبحر هي ست تفعيلات في كل شطر ثلاث تفعيلات متشابهة :**

مُفَاعلَتنْ مُفَاعلَتنْ مُفَأعلَتُنْ مُفَاعَلَتنْ مُفَاعلَتنْ مُفَاعلَتنْ

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:

لنبــكي حــظ موتانا

.....

سوى أشبـاح موتانا

.....

سوى أجياف موتانا

.....

نواري فيــه موتانا

.....

نواري فيه أحــيانا

لقد بزغت لنا مفارقة عجيبة في المقطع الأخير تجلت في أن الشاعر يحثّ أخاه 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 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،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 ...[18]

---

[18] **الديوان ص:39**

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 لوحته الثانية:

قولوا لرفاقي يجتمعوا

فالشمسُ رويدا ترتفعُ ،

(واليوم العيدُ)[19] وربّ العيد

ينادينا ، 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

---

[19] من البديهي بعد الاطلاع على معطيات القصيدة -المذيلة بتاريخ 1920- وتفصيلاتها السابحة في طياتها أن الشاعر يستدعي بذاكرته أحداثا خلت ومواقف ولّت "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.

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 :

والنهر 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 أية 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[20] 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 وذلك

---

[20] جمع : أَحْوَارٌ . (نبات): شَجَر مِنْ فصيلَةِ الصّفْصافيّاتِ ، خَشَبُه أَبيضُ خَفيف ، يُسْتَعْمَلُ بِكَثْرَة في الصّناعة الخَشبِيَّةِ لصنْعِ الأثَاثِ .المعجم الوسيط.

عبر الاتحاد بين الشاعر بلغته من ناحية والوجود من حوله[21] بعناصره المختلفة من ناحية أخرى، وخير دليل على ذلك أن نعيمة هنا قد وصل إلى مرحلة من مراحل (الصوفية) [22] ألا وهي مرحلة الكشف، وتلك الدرجة لا يدنو من بابها إلا 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[23]

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

---

[21] 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

[22] هي حالة من حالات الاتحاد بين العبد وربه .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 – كتابٌ ملئ علمًا، أو لسان ينطق دائماً بالحكم "الأستاذ أحمد أمين:الرمز في الأدب الصوفي،مجلةالرسالة ،القاهرة، العدد 131.

[23] الديوان: ص44

يهتدي به إلا العارفون بأن (الفناء هو الأصل)[24] ، 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[25]

واجعل اللهم قلبي

واحةً تسقي القريب

والغريب[26]

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)"[27] 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

---

[24] 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

[25] الديوان: ص34

[26] السابق: ص36

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

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"[28] 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"[29] 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 بـحرٌ ولم يـجـــبنيَ بـــرُّ

وعندما شابَ ليـلي وكحَّل الأفقَ فـجـــرُ

---

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

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

سمعتُ نهرًا يُغنـــي: الكون طيٌّ ونشـــرُ

في الناس خيرٌ وشر في البحر مدٌّ وجـــزرُ "[30]

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 ومغلفًا 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

---

[30] **الديوان: ص 96**

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 حائـــــرون

والسر ، لو يدرون، فيهم مقـــــيْم[31]

وتلك اللوحة الشعرية الهندسية الشكل التي رسمها ميخائيل نعيمة أماطت اللثام عن نظامٍ صارم اتضحت ملامحه في شكل المقطع الباديء 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:

---

[31] **الديوان: ص25**

(3 تفعيلات /4 أسطر) 3/4

(تفعيلاتان / سطران) 2/2

(3 تفعيلات/ سطران) 3/2

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[32] 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) 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

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

معًا نبقى إلى الأبدِ![33]

[33] 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- دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،2000.

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

3- ديوانه، تقديم كرم البستاني ، دار بيروت، لبنان، 1986.

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

4- ديوانه،شرح التَبريزي، تقديم مجيد طرَاد،دار الكتاب العربي،بيروت،ط1، 1992

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

5- ديوانه، دار بيروت للطباعة والنشر، لبنان، 1983.

- مجدي وهبة وكامل المهندس:

6- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان ، ط2، 1984.

- ميخائيل نعيمة:

7- ديوان همس الجفون ، دار نوفل ، بيروت ، ط4، 2004.

ثانيا : المراجع

1- المراجع العربية:

- د إبراهيم أنيس :

8- دلالة الألفاظ : مكتبة الأنجلو المصرية ، ط5، 1984.

- أدونيس (علي أحمد سعيد)

9- الثابت والمتحول، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2016.

- د سامي أدهم :

10- فلسفة اللغة، تفكيك العقلي اللغوي، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط1، 1993.

- د عدنان حسن قاسم :

11- الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية، القاهرة، 2001.

- د عز الدين إسماعيل:

12- الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهرة الفنية والمعنوية)دار الفكر العربي، ط3، 1966.

- د عمر الدسوقي:

13- في الأدب الحديث، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1.د.ت

- د عيد بلبع :

14- مقدمة في نظرية البلاغة النبوية (السياق وتوجيه دلالة النص) بلنسية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2008.

- د فوزي سعد عيسى:

15- جماليات التلقي ، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2009.

- د كمال أبو ديب:

16- جدلية الخفاءوالتجلي(دراساتٌ بِنيوية في الشعر)دارالعلم للملايين،بيروت،لبنان،ط3، 1984

- محمد كشيك :

17- جماليات النص الخفي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2010، ص13

- د محمد مندور:

18- في الميزان الجديد ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 2004.

2- المراجع المترجمة:

- رونان ماكدونالد :

19- موت الناقد، ترجمة فخري صالح،مكتبة الأسرة، القاهرة، 2015.

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 .

<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

ثالثًا: الدوريات :

- **أحمد أمين :**

20- الرمز في الأدب الصوفي ، مجلة الرسالة ،القاهرة، العدد 131.

- **د أحمد الجوة :**

21- بحث في سيميائية البياض والصمت في الشعر العربي الحديث، مجلة علامات،المغرب، العدد 30، يناير 2008.

- **علي صليبي مجيد المرسومي:**

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

- **محمد صابر عيد:**

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

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 :

1- **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 .**
2- **الصمت عنده بمثابة أيقونة رفض وتمرد على الواقع، وكان 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.**
3- **كانت المحصلة النهائية أن إيثار الشاعر للصمت على الكلام كان بمثابة موقف وقرار آمنَ به وتبناه، فاتخذه معراجا للبوح النفسي الموازي للُّغة.**

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

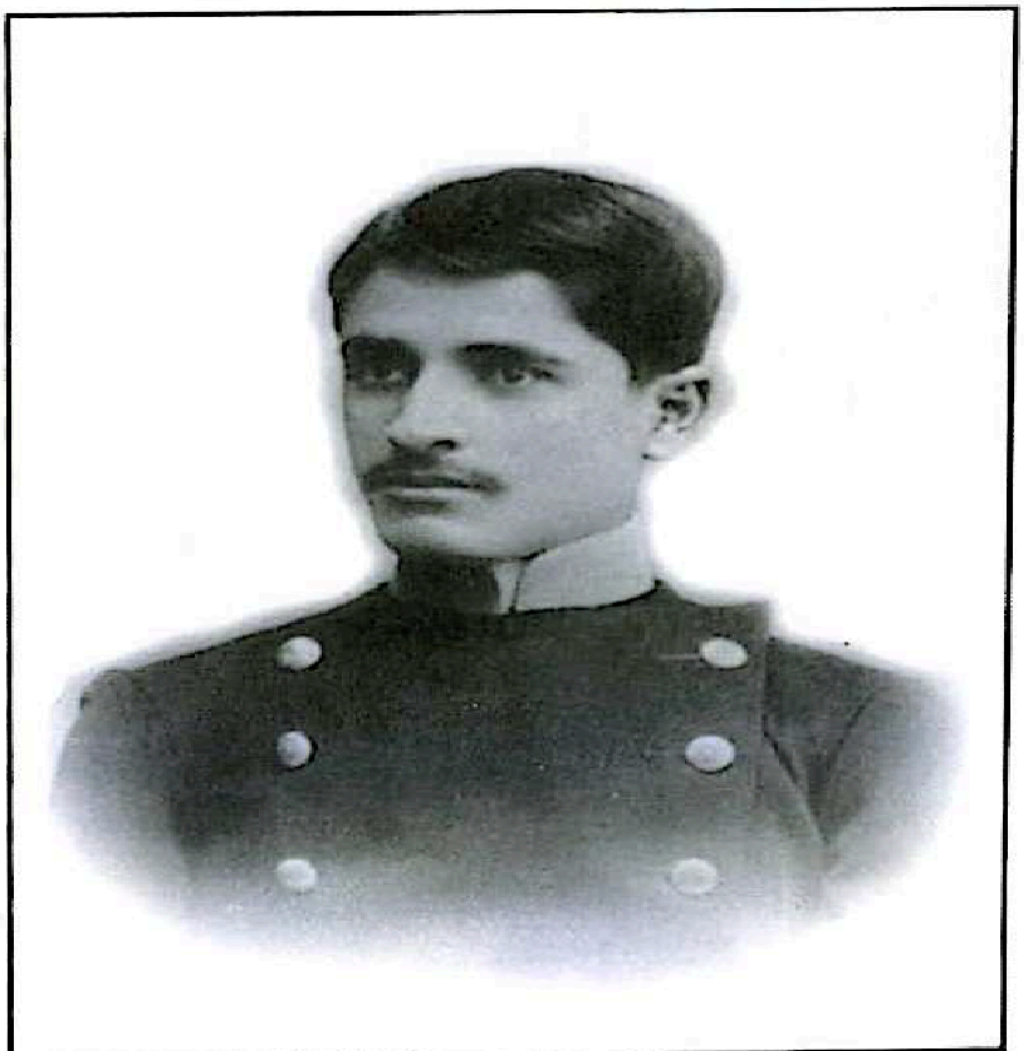
1- **أوصي بدراسة تتمحور حول (الأدب الفلسفي في الشعر الحديث- ميخائيل نعيمة أنموذجا) ولسوف تكون دراسة غنية لثراء ديوان (همس الجفون) بالشواهد الداعمة على العنوان السابق الموصى به.**
2- **دراسة الصورة في شعر ميخائيل نعيمة مطلب جوهري لما انطوت عليه من رسائل وإيماءات سياسية واجتماعية ودينية .**
3- **كذلك أوصي 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



الهوامش