إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد الخامس – ربيع ۱۳۹۱ش/آذار۲۰۱۲م

نازک الملائكة وإبداعاتها الشعرية؛ رؤى نقدية

حسين شمس آبادى*

مهدى ممتحن**

الملخص

يتطرق هذا المقال إلى الشاعرة العراقية نازک الملائكة التى لها دور أساسى وهامّ فى الشعر العربى الحديث ما بين الأربعينات والستّينات من القرن الماضى؛ المرأة التى دخلت معركة أدبية يخوضها الرجال وقامت بالإبداع، فظهرت كمبدعة فى مجال الشعر. هى تتعلق بالمذهب الرومانسى الذى يقوم أساسه على الإبداع دون التقليد وإنها من ممثلى المذهب الرومانسى فى العراق، التى استطاعت أن تبلغ الرومنسية إلى ذروتها فى العراق مع أنها دخلت العراق متأخرة بالنسبة إلى البلاد العربية الأخرى. كانت نازک الملائكة من روّاد التطوّر الشعرى؛ التطوّر الذى عمّ أقطار العالم. وهى من أفضل شاعرات الوطن العربى، لأنهّا شاعرة الإبداع والتجديد وناقدة فى قضايا الشعر العربى. وهى عاشت فى عزلة عن بيئتها الثقافى وكانت أسيرة عالمها العائلى المحافظ بسبب أنها نشأت فى مجتمع لم يكن فى إمكان المرأة أن تبدى آراءها ولم تكن تقدر على أن تحضر النوادى والجماعات الأدبية وقبول هذه القضية أن المرأة تختلط بالرجل فى الأماكن المختلفة والأسواق كان صعبا على الرأى العام فى المجتمع.

الكلمات الدليلية: الأدب العربى، العصر الحديث، العراق، نازک الملائكة، الرومنسية، الإبداعات الشعرية.

*. أستاذ مشارک بجامعة تربيت معلم سبزوار، إيران.
**. أستاذ مشارک بجامعة آزاد الإسلامية فى جيرفت، إيران.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د.حسن شوندى

Dr.momtahen@gmail.com
تاريخ الوصول: ۱۳۹۱/۲/۲۸هـ. ش تاريخ القبول: ۱۳۹۱/۳/۱۰هـ. ش

المقدمة

ولدت نازک فی بغداد من عائلة بورجوازية شيعية وكانت عائلتها تهتمّ بالعلم والأدب ولم تكن تغفل عن التراث والثقافة حيث كان والداها كلاهما شاعرين وصدر لهما ديوان شعر وطبعا كان لهذا تأثير هام على ذوقها الأدبی وقريحتها الشعرية. إذن نشأت الشاعرة فی مجتمع شديد الحرص بالنسبة إلى المرأة وأسرة محافظة متمسكة بالدين، فتكوّنت شخصيتها فی هذا الجو العائلی وفی هذا المجتمع. هذا من ناحية ومن ناحية أخرى كانت الشاعرة فی بداية حياتها الأدبية التی تطابق عنفوان شبابها تتأثر من الشعراء الرومانسيين وكانت تحت تأثير فلسفة تشاؤم الفيلسوف الألمانی المتشائم "شوبنهاور" فحياتها الأدبية تشكّلت على هذا الأساس. وكانت الشاعرة بسبب هذه المؤثرات السلبية تغترب عن الناس بل تغترب عن نفسها، لأنها كانت تعجز عن التكيف مع المفاهيم العامّة ومع كل ما يدور حولها وإنها كانت فی هذه الفترة من الزمن فی ذروة معاناتها وآلامها وكانت تهرب من الحقيقة والواقع فلم تكن قادرة على أن تصل إلى الراحة النفسية كما تريد، ربما يكون هذا سببا أن ترحب الشاعرة بالموت وتحتضنها وكانت فی ذروة الصراع بين نفسها وذاتها وبين مقتضيات الحياة وانعكست هذه الآثار السلبية على شخصيتها وسلوكها الاجتماعی مع الآخرين.

فی هذا الأوان تنظر الشاعرة إلى المسائل والقضايا المختلفة الفلسفية سطحيا ولا عميقا ولا بعيدا وكانت متشائمة وتبرّم بالحياة وكانت متحيرة متردّدة إزاء القضايا الكونية وأسرارها وقصائدها مليئة بأشعار تتحدث فيها عن موضع الإنسان فی الكون وعن سرّ وجوده وعن عجزه عن معرفة الكون الغامض وألغازه وهی تبحث عن هذه القضايا بحثا فلسفيا وتعبر فيها عن أحاسيسها وعواطفها وخلجاتها النفسية التی تكون مرآة لآرائها وعقائدها، خاصة أنها قد بحثت كثيرا عن السعادة وأتعبت نفسها فی طريقها فلم تجدها فی أی طبقات المجتمع ورجعت خائبة صفر اليدين فاشتدّ تشاؤمها. (الخاقانی، ۱۹۶۲م، ج۲: ۱۱۱-۱۱۳)

ولكن عندما كثرت قراءاتها ومطالعاتها وبسبب غزارة مواردها الأدبية ونضجها الفكری كما تصرح الشاعرة نفسها بهذا الموضوع فی مقدمة ديوانها "مأساة الحياة"

أدركت «أنها ليست غير ممكنة الحصول فغيرت نظرتها عن الحياة والموت وهذا التطور كان تمهيدا لفكرة عثور الشاعرة على السعادة ولو كان فی مدی محدود، وقد زالت آراؤها المتشائمة شيئا فشيئا، وحلّ محلها الإيمان بالله والاطمئنان إلى الحياة فأخذت تنظر إلى هذه القضايا بمنظار التفاؤل.» (الملائكة، ١٩٧٠م، ج١: ٦٤)

أسلوبها الشعری

إنّ نظرة سريعة إلى شعر نازک الملائكة تشعرنا بأنّ الشاعرة كانت تعيش فی عالم خاص بها ينهض على اليأس والألم وحده والغربة والعيش مع ذكريات الماضی، وهی ذات حساسية مفرطة رومانتيكية تبحث عن عوالم بعيدة وهی غربة مع أنها تعيش بين أهلها وفی بلدها. ففی شعرها نجد هذه المواضيع تتكرر بحيث أضافت عليه برقعا من الحزن والألم فكأنها فی مأتم دائم.أمّا الحبّ الذی تلجأ إليه، علّه يخفّف من معاناتها فإذا به يزيد فی مأساتها لأنّه حبّ محرّم أو مقنّع. (ميشال، ١٩٩٩م: ٣٥٩)

شعر نازک الملائكة فی معظمه تجربة تكرّر نفسها لأنها شكت، وبكت، وتأوّهت، ولم يتطوّر الحزن عندها إلى أشكال فنية مبدعة، كان تخلع إحساسها بالألم على الآخرين فتصوّر بؤسهم ومشكلات حياتهم ومآسيهم الكثيرة تبرز شخصيات حية عاشت مأساة الحياة فعلا بأقاصيص أو مسرحيات شعرية أو بطرق فی تعبير يجدر بمن ينسب لنفسه اختراع الشعر الحديث أن يبتكرها، ولكنّها حصرت نفسها فی قوقعة الدموع، ولاشیء غير الدموع، كنائحةٍ على ميت موهوم فی مأتم دائم. (عباس، ١٩٥٥م: ٨)

لاشكّ أنّ الشاعرة من الأوائل الذين دعوا إلى النظم بالطريقة الجديدة فهذا أبوسعد أحمد حيث يقول: «كانت نازک أجرأت المعاصرين من الشعراء على الخروج بالشعر عن شكله القديم.» (أبوسعد، لاتا: ١٩٠)

يتميز شعر نازک الملائكة بالحساسية المفرطة وبالألم الحادّ. إنّه شعر امرأة من الشرق أحبّت أن تعيش، أن تحيا، أن تحبّ، أن تحقّق ما تصورته فی فجر عمرها عن غد موعود ... فلما أدركت رأت الحياة على عكس ما اشتهت، رأت فيها الصرامة، والتزمّت، والقيود، وألف ظلّ من الكبت، فأصيبت بخيبة أمل مريرة تركز الحزن على

أثرها فی فؤادها، فدفنت جبهتها فی الهموم وراحت تحضر فی ارتعاد مقبرة ذکریاتها، تهرب إلی اللیل، تأوی لطیاته وتحیا فی دجاه، تغالب شوقها المکتوم فینفجر بها الشوق قصائد ومقطّعات ترسلها فی دیوانها الأول تمرّداً حزیناً، فی إطار رومنطیقی صرف، وضمن الشکل التقلیدی، وتلوّنها، والثانی والثالث باللون السریالی واللون الرّمزی الوجودی، محطمة الأشکال القدیمة، ومتعمدة الشعر الحرّ، وأسلوبها الهامس تعبر به عمّا یدور فی عقلها الباطن وأفکارها النفسیة الغربیة التی تبحث دائما عن جدید تعوّض به عمّا تجد حولها فی الأشیاء من همود وتکرار ورتابة مملّة. فیواصل أبوسعد حدیثه عن مییزات شعر نازک الملائکة قائلا: «هذه هی نازک عاشقة اللیل، وهاویة الألم، والهائمة فی القبور، نازک التی تجد فی المساء صدیقاً، وتجد فی الحزن إلهاً، وتجد فی الموت أخیراً ملاذاً وإنقاذاً. نازک الشاعرة التی تمشی فی جنازة نفسها، وتجد فی کلّ لفظة من لفظاتها قبرا یحلم وفجرا لجرح ممیت. هذه هی، تلتقی مع رومنطیقیة "جان کیتس" النائحة، ونفسیة "ألن بو" السوداوی، وعدمیة "الیوت" الخاوی، وتأمّلات الشعر المهجری الصوفیة، وتکنیک الشعر التصویری، ولکنّها تظلّ علی الرّغم من ذلک محتفظة بشخصیتها المستقلّة، وبطابعها الخاص المتصل بینابیع الإلهام الصادقة فی نفسها مما یدلّ علی ملکتها الشعریة الأصیلة.» (أبوسعد، لاتا: ۱۹۰)

إلا أنه إن کان من شیء یؤخذ علیها فهو هذا الدقّ الدائم علی أوتار الیأس، والمیل إلی التشاؤم، وإهمال الوجود الخارجی، والانطواء علی الذات انطواء قریب الشبه بالمرض لایعالج المشکلات بل یرفضها ویبتعد عنها.

کما یؤخذ علیها من وجهة نظر الفنّ المحض تمطیطها للمعانی، وإطالة الصور مما یضعف عندها الإحساس، ویقلّل کثافته وترکیزه، ولکن کلّ هذه الهنات هنات هینات إذا عرفنا أنّ نازک وإخوانها فی العراق یسلکون فی میدان الفن طرقا لم یسلکها أحد قبلهم. وعلیه فإذا کان لنا شیء نتمناه فهو أن تخرج نازک من القوقعة، وتترک سیاحتها داخل نفسها، وتحتفل بالخارج لا أن تبقی وحدها فی صالونها، منعزلة تبکی علی نفسها، ولاتتصل بالحیاة، وإذا اتصلت فکمن یطلّ من النافذة.

ولاشک أنّ نازک الملائکة من الشواعر المشهورات وإن کنّا نستطیع أن نعدّ أسماءهنّ

على الأصابع، اشتهرت نازک الملائکة فی عالم الشعر لأنها امرأة، وقد کثر عدد الشعراء من الرجال، ولعلّها وطأت بعملها الشعری لنهضة شعرية نسائية.

أمّا عند الآنسة نازک فإن بواعث الکآبة التی تتجلّی فی کل بيت من أبيات ديوانها "عاشقة الليل" «هذا ليست فی الحرمان ولا فی الحبّ الضائع ولا فی فکرة الموت وإنّما (حزن فکری) نشأ عن تفکير فی الحياة والموت من جهة، وتأمل فی الأحوال الإنسانية من جهة ثانية ثمّ انتقلت هذه الملاحظات والتأملات إلی صعيد الحسّ فحضرت فی القلب جروحا لاتندمل، وأخذت من بعد ذاک تتدفّق آهات وأحزانا وتلک هی رواية شاعريتها.» (العطية، ١٩٩٤م، ج٢: ٥٦٣- ٥٦٤ نقلاً عن عبد اللطيف شرارة فی مجلة الاديب البيروتية آذار ١٩٤٨)

إنّ شعر نازک الملائکة يعبّر من حيث المبنی والمعنی عن الکبت النفسی والتمرّد ولم يکن ذلک غريبا علی فتاة نشأت فی بيئة محافظة وانطلقت فجأة إلی آفاق العالم الرحيب. إنّ الصراع قد اشتدّ فی مرارة نفسها بين دنياها القديمة التی فتحت عليها العينين، تلک الدنيا التی کانت تعدّ الفتاة جوهرة ثمينة ينبغی الحفاظ عليها فی صندوق مبطن بالقطيفة وإبعادها عن الأبصار، وبين العالم الجديد الذی خرجت إليه علی مقاعد الدراسة وفی الولايات المتحدة الأميرکية وزادت حدّة الصراع حين أطلت الفتاة التی أشربت حبّ الأدب العربی الاتّباعی بين والديها الأديبين الشاعرين، حين اطّلعت علی الآداب العالمية وقرأت آثار الفکر الأروبی المتفتّح. وکانت نتيجة هذا الصراع زمّ عواطفها والتمرّد علی القديم مع الخوف من الحديث. نازک الملائکة تقول فی کتاب "قضايا الشعر المعاصر": «إنّ الشعر القديم قد عرف محاولات کهذه: ١. إنّ الشاعر – سواء أ کان ابن دريد أم سواه – قد حطّم استقلال البيت العربی، أی جعل البيت مفضيا بمعناه وإعرابه إلی البيت الذی يليه. ٢. إنّ الشاعر قد خرج علی قانون تساوی الأشطر فی القصيدة الواحدة. ٣. إنّ الشاعر نبذ القافية نبذا تاما وجاء بشعر مرسل وهو شیء لا مثيل له فی الشعر العربی السابق لتلک الأبيات المنظومة فی القرن الرابع الهجری.» (الملائکة، ١٩٨٩م: ٣٦٠)

وتستطرد نازک حديثها عن هذه المحاولات بأنها قد تنمّ عن أن قواعد الشعر الحر

لم يضعها ويخطط لها شاعر واحد وإنّما هى من صنع مجموعة الشعراء عبر فترة زمنية طويلة. كما تؤكد فى نفس الكتاب مرارا أن غرضها هو تغيير النظام فى بحور الخليل من حيث الشكل الخارجى مع المحافظة على الجوهر من حيث اعتماد التفعيلة. «فانّى أجد فى هذا العمل انتقالا من العمود الخليلى إلى عمود آخر يختلف عنه وربما يمكن أن أسمّيه "شعر العمود المطوّر" وما ذلک إلا أنه شعر عمود ولكنه تطور عن عمود الخليل. فإذا قلنا شعر العمود لم يغب عن ذهن القارئ التعلق بالعمود القديم، الذى هو الواقع، ولكنّه عمود متطوّر من ناحية عدد التفعيلات ونظامها فى الشطر وتوافر القافية فى الأشطر.» (المصدر نفسه: ۳۶۰)

إبداعات نازک النقدية:

۱. الأشطر السائبة

لم يرتح النقاد العرب القدامى للقصيدة المرسلة من القوافى، لأنّهم عدوا هذا اللون من الشعر عيبا وسموه "الإكفاء" تارة، والإجازة – أو الإجارة – تارة أخرى.

ففى تعريفهم للشعر من «أنه قول موزون مقفّى يدّل على معنى»، أخرجوا من دائرته ما كان فاقدا لشرطى الوزن والقافية. لذلک فإن ما روى متداخلا على أنه من غير وزن ولا قافية كالقطعة المنسوبة لأبى العلاء:

«أصلحک الله وأبقاک لقد كان من الواجب أن تأتينا اليوم إلى منزلنا الخالى، لكى نحدث عهدا بک يا خير الأخلاء، فما مثلک من غير عهدا أو غفل.» (ابن خلكان، ۱۹۵۰م، ج۴: ۳۰۲)

قد عولج على أنه من الشعر الموزون المقفى، وإن صورته هى:

أصلحک الله وأبقاک لقد كان من الـ
ـواجب أن تأتينا اليوم إلى منزلنا الـ
ـخالى لِكَى نحدث عهدا بک يا خيرَ الأخلـ
ـلاء فما مثلک من غير عهدا أو غفل

لهذا لم يحتاجوا إلى وضع مصطلح للشعر غير المقفى، لأنه على نحو تعريفهم لن

يكون شعراً. أما اليوم، فإن كثيراً من شعراء حركة الشعر الحر قد مالوا إلى اطراح القافية من بعض أشطر قصائدهم كقول البياتى:

«متّ على سجادة العشق ولكن لم أمُت بالسيف
متّ بصندوق وألقيت ببئر الليل
مختنقا مات معى السرّ ومولاتى على سريرها
تداعب الهرة فى براءة، تطرز الأقمار
فى بردة الظلام
تروى إلى الخليفة
حكاية عن مدن السحر وعن كنوزها الدفينة.» (البياتى، ١٩٧١م، ج٣: ٣٩-٤٠)

لذلک احتيج إلى وضع المصطلح الدال على تلک الأشطر المرسلة من القافية تمييزا لها من الأشطر المقفاة، سواء أ كانت القافية متتالية أم متداخلة. فكأن إن وضعت ناقدتنا مصطلح "الأشطر السائبة" للتعبير عن الأشطر التى تخلو من القافية.

وعلى الرغم من أن هذا المصطلح كان موفيا دالاً إلا أننا كنّا نودّ لو أنها أفادت من مصطلح "الشعر المرسل" فسمت مصطلحها "بالأشطر المرسلة" لتشمل به ما كان منه فى شعر الشطرين والشعر الحر معا، لأنّ معنى "المرسل" يفيد بأنّه مرسل من القافية.

ويبدو أن عدم شيوع مصطلح الناقدة كان مرتبطا بموقف نقاد حركة الشعر الحر من القافية حصرا. فلم نقرأ ناقدا حفل بها أو أعطاها ما تستحقه من اهتمام غير نازک الملائكة. وقد يكون مرد ذلک إلى خشيتهم من أن تلوكهم السنة الشعراء الذين خرجوا على القافية عامدين – وهم كثر – وعدوا مجرد ذكرها مبرراً لازدراء النقد والنقاد.

٢. البحور الصافية، والبحور الممزوجة:

تعنى الناقدة بـ"الصافية" البحور التى يتألف شطرها من تكرار تفعلية واحدة. وتعنى بـ"الممزوجة" البحور التى يتألف الشطر فيها من أكثر من تفعيلة واحدة. (الملائكة، ١٩٨٩م: ٨٣- ٨٥) أى التى تمزج بين تفعيلتين.

وهذان المصطلحان وإن كانا جديدين ينطبقان على المقصود بهما دقة ودلالة، إلا

أنّهما غير مسوغين وضعا، لوجود مصطلحين ملائمين فى النقد العربى القديم يؤديان الدلالة نفسها، وهما: "البحور المفردة والبحور المركبة" على نحو ما نقله ابن رشيق عن الجوهرى فى العمدة حين جعل البحور مفردات ومركبات. وهذان المصطلحان دالان على المقصود ولذلک فإن القاعدة هى أن نلتزم بالمصطلحات الموجودة فى النقد العربى إلا إذا كانت غير ملائمة لزمننا. وقد شاع مصطلحا الناقدة على ألسنة المعنيين بالشعر وأقلامهم أكثر من شيوع المصطلحين القديمين. لأنّ الالتفات إليهما لم يجىء إلا متأخراً.

۳. التشكيلات

لكل بحر من البحور الشعرية الستة عشر عدد معين من الأعاريض والأضرب يفترض فى الشاعر حين ينظم على بحر من البحور أن يتّخذ شكلا واحدا من العروض والضرب، لايتعداه فى القصيدة الواحدة. فإذا أراد الشاعر مثلا أن ينظم على الطويل:

فعولن مفاعلين فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

فلابدّ أن يعرف أنّ للطويل عروضا واحدة مقبوضة، ولها ثلاثة أضرب:

تام "مفاعيلن"

مقبوض "مفاعلن"

محذوف "مفاعى" وتنقل إلى "فعولن".

وعليه آنئذ أن يختار نوعا واحداً يجمع فيه بين العروض المقبوضة وأحد الأضرب فقط، فى القصيدة الواحدة.

إن هذا النوع المختار الذى يجمع فيه الشاعر بين عروض معينة، وضرب معين لم يضع له القدماء اسما وإنّما اكتفوا بذكر عدد الأعاريض والأضرب فى البحر الواحد. ففى الكامل مثلا توجد ثمانية اختيارات منه، بحسب ما يطرأ على عروضه وضربه من تغيير. فإذا أراد الناقد أن يميز اختيارا واحدا منها، فلابدّ من أن يذكر عروضه وضربه معاً، لأنّه لايمتلک اسما له. وإذا كان هذا جاريا فى قصيدة الشطرين، فإنه لن يجرى فى الشعر الحر، لأنه شعر ذوشطر واحد لا عروض له، واإما له ضرب فقط. لذلک وضعت الناقدة

مصطلح "التشكيلات"، (الملائكة، ١٩٨٩م: ٨٨) وأرادت به الشكل العروضى لضرب القصيدة فى الشعر الحر. وهى تعادل فى العروض القديم مجموع العروض والضرب فى البيت الواحد الذى لم يضع له العروضيون من القدامى اسما. (محبوبة، لاتا: ٣٥٠ – ٣٥١)

وقد شاع مصطلح "التشكيلات" على أقلام بعض العروضيين حتى وجدناه بغير إحالة إلى الناقدة، كأنه مصطلح قديم، وما ذلک إلا لأنّه كان أكثر دقة من أية تسمية أخرى بما فيها "أنواع". لأنّنا لو قلنا: "أنواع البسيط" لما كنّا دقيقين فى التسمية عروضيا كما لو قلنا: تشكيلات البسيط.

٤. هيكل القصيدة

وتعرفه قائلة: «هو الأسلوب الذى يختاره الشاعر لعرض الموضوع. أما أصنافه فهى:

– "الهيكل المسطح" وهو الذى يخلو من الحركة والزمن.

– "الهيكل الهرمى" وهو الذى يستند إلى الحركة والزمن.

– "الهيكل الذهنى" وهو الذى يشتمل على حركة لاتقترن بزمن.

حين عرّفت الناقدة الهيكل بأنه: «الأسلوب الذى يختاره الشاعر لعرض الموضوع.» (الملائكة، ١٩٨٩م: ٢٣٤) أوجبت فى كل هيكل جيد أن يمتلک أربع صفات عامة هى: التماسک، والصلابة، والكفاءة، والتعادل. وهذه الصفات مصطلحات وضعتها وهى تستقرى الملامح العامة لهيكل القصيدة المعاصرة قائلة: «ولابدّ من الوضع إذا نحن أردنا أن نبنى أسس ثابتة لنقد عربى حديث يرتكز على إنتاجنا وحياتنا الفكرية المعاصرة.» (المصدر نفسه: ٢٣٤)

أمّا "التماسک" فإنّها قصدت به «أن تكون النسب بين القيم العاطفية والفكرية متوازنة متناسقة، فلايتناول الشاعر لفتة فى الإطار، ويفصلها تفصيلا يجعل التالية تبدو ضئيلة القيمة أو خارجة عن نطاق الإطار؛ فى حين قصدت بـ"الصلابة" أن يكون هيكل القصيدة العام متميزا من التفاصيل التى يستعملها الشاعر للتلوين العاطفى والتمثيل

الفكرى. ويتضمن هذا أنّ الصور والعواطف ينبغى ألا تزيد عما يحتاج إليه الهيكل. لأنّ الزيادة المعرقلة تفقد القصيدة كثيرا من قيمتها الجمالية. أمّا "الكفاءة" فإنّ الناقدة تعنى بها أن يحتوى الهيكل على كل ما يحتاج إليه لتكوين وحدة كاملة تتضمن فى داخلها تفاصيلها الضرورية جميعا دون أن يحتاج قارئها إلى معلومات خارجية تساعده على الفهم. ولذلک رأت فى استعمال الشاعر للألفاظ المعجمية، وإضافته حواشى وشروحا عن تاريخ الأماكن التى يتغنى بها خروجا على صفة "الكفاءة" لأنّ القصيدة التى تحوجنا إلى أن نقرأ عنها حاشية أو شرحا نثريا ليست قصيدة جيدة، ولعلّها – من وجهة نظر الفن – فشل يعترف به الشاعر نفسه. أمّا "التعادل" الذى هو رابع صفات الهيكل الجيد فقد قصدت به: حصول التوازن بين مختلف جهات الهيكل، وقيام نسبة منطقية بين النقطة العليا فيه والنقطة الختامية. وإنّما يحصل التعادل على أساس خاتمة القصيدة، حيث يقوم توازن خفى ثابت بينها وبين سائر سياق القصيدة.» (الملائكة، ١٩٨٩م: ٢٣٩)

ولما كان "التعادل" مرتبطا بخاتمة القصيدة فإن الناقدة اضطربت إلى أن تستخلص قانونا عاما يشمل الحالات التى يستعملها الشاعر فى اختتام قصيدته، ومضمونه «أن القصيدة تميل إلى الانتهاء إذا استطاع الشاعر أن يحدث تعارضا واضحا بين السياق والخاتمة. فإذا كان السياق هادئا جعل الخاتمة جمهورية مجلجلة، وإذا كان السياق متحركا مال بالخاتمة إلى السكون وهكذا.» (المصدر نفسه: ٢٤٠)

ونحن وإن كنّا نرى فى صفات الهيكل الجيد ما يدلل على نباهة الناقدة فى وضع المصطلح النقدى، إلا أنّنا لانرى أن يعنى النقد بقضية خواتم القصائد، ويضع لها قانونا. لأنّنا لو ألزمنا الشعراء بذلک لحوّلنا تجاربهم من كونها حالات داخلية تعبر عن رؤى الأعماق، إلى حالات خارجية مصنوعة تقاس فيها الرؤى على وفق قانون معين. وليس من مهمة النقد على الإطلاق التحكم بنهايات الرؤى والتجارب كما نظن.

٥. التكرار

حين راح الشعر المعاصر، يتكئ على التكرار اتكاء يبلغ أحيانا حدودا متطرفة، حاولت الناقدة أن تتناوله بنوع من الدراسة البلاغية رغبة فى الوصول إلى القوانين

الأولية التى يمكن تبريرها من وجهة نظر النقد الأدبى وعلم البلاغة معا. فخلصت إلى القانونين الآتيين:

١. «إنّ التكرار فى حقيقته الحال على جهة مهمة فى العبارة، يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها. فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة فى العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبى الذى يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه.

٢. إنّ التكرار يخضع للقوانين الخفية التى تتحكم فى العبارة، وأحدها قانون التوازن. ففى كل عبارة طبيعية نوع من التوازن الدقيق الخفى الذى ينبغى أن يحافظ عليه الشاعر فى الحالات كلّها. إنّ للعبارة الموزونة كيانا ومركز ثقل وأطرافا، وهى تخضع لنوع من الهندسة اللفظية الدقيقة التى لابدّ للشاعر أن يعيها وهو يدخل التكرار على بعض مناطقها. إن التكرار يجب أن يجىء من العبارة فى موضع لايثقلها ولايميل بوزنها إلى جهة ما.» (المصدر السابق: ٢٧۶) وهذان القانونان – على حد قولها – هما الشرطان الرئيسان فى كل تكرار مقبول، فإذا وجدا صحّ البحث فى الدلالات المختلفة التى يقدمها التكرار، فيغنى المعنى ويمنحه امتدادات من الظلال، والألوان، والإيحاءات.

وفى ضوء هذين الشرطين وضعت الناقدة مصطلحات جديدة لثلاثة أصناف من التكرار تخضع كلها للقانونين السالفين، هى:

أ. التكرار البيانى

وقد رأت فى هذا الصنف من التكرار أنه أبسط الأصناف جميعا وهو الأصل فى كل تكرار تقريبا، وإليه قصد القدماء بمطلق لفظ "التكرار" الذى استعملوه. والغرض العام من هذا الصنف هو التأكيد على الكلمة المكررة أو العبارة.

ب. التكرار التقسيم

وأما تكرار التقسيم فتعنى به تكرار كلمة أو عبارة فى ختام كل مقطوعة من القصيدة. والغرض الأساسى من هذا الصنف من التكرار إجمالا أن يقوم بعمل النقطة فى ختام المقطوعة ويوحد القصيدة فى اتجاه معين.

ج. التكرار اللاشعورى

واشترطت فى هذا الصنف من التكرار أن يجيء فى سياق شعورى كثيف يبلغ أحيانا درجة المأساة. ومن ثم فإن العبارة المكررة تؤدى إلى رفع مستوى الشعور فى القصيدة إلى درجة غير عادية.

وباستناد الشاعر إلى هذا التكرار يستغنى عن عناء الإفصاح المباشر وإخبار القارئ بالألفاظ عن مد كثافة الذروة العاطفية.

ويغلب أن تكون العبارة المكررة مقتطفة من كلام سمعه الشاعر ووجد فيه تعليقا مريرا على حالة حاضرة تؤلمه، أو إشارة إلى حادث مثير يضحى حزنا قديما، أو ندما نائما أو سخرية موجعة. وإنما تنبع القيمة الفنية للعبارة المكررة، فى هذا الصنف من التكرار، من كثافة الحالة الفنية التى تقترن بها. (المصدر نفسه: ٢٧٩-٢٨٠)

وعلى الرغم من أنّ مصطلحات الناقدة فى أصناف التكرار قد أوضحت أسساً ينبغى للشاعر أن يعتمد عليها حين يلجأ إلى التكرار عامدا، فإن دراسة التكرار ذاته لاتشكل فى العملية النقدية عند التطبيق إلا جزءاً دلالياً بسيطاً فى الكشف، لكونه يرتبط بأبيات معينة من القصيدة لا بمجملها. فضلا عن أنّه كان موجة من التقليد اتكأ عليها الشعر المعاصر فى العقد الرابع والخامس من هذا القرن. أما الآن فإن تلك الموجة قد انحسرت، وأضحى التكرار مملولا إن لم يكن عيبا. لذلك لم تشع هذه المصطلحات لارتباطها بقصائد مرحلة معينة، إلى جانب أن النقد المعاصر لايميل إلى إخضاع الشعر المعاصر إلى المصطلحات البلاغية خشية من أن ينعت كاتبه بالتقليدية، والجمود، وعدم مواكبة المرحلة. فقد ألف الناس فى هذا الزمن الهجوم على المنهج البلاغى فى دراسة الشعر، ولم يألفوا تحبيذه وتقريظه وتشجيع مريديه، اللهم إلا فى الدراسات الجامعية التى طورت المنهج البلاغى القديم حين أفادت من المصطلحات الأدبية الغربية وأدخلتها ضمن محاور الصورة، والرمز، والأسطورة، وغيرها، وتلك قضية يتشعب الحوار فيها. (كمال، ١٩٨٦م: ١٩٧)

٦. التشبيه الطويل

بقى من إبداعات نازک فى المصطلح النقدى ما أسمته بـ"التشبيه الطويل"، قاصدة

به ضربا من التشبيه يستعمله على محمود طه ويضيف به ابتكارا وتعقيدا إلى أسلوب التشبيه الشائع قديما.

واحترازا من أن يظن أنه تشبيه متعدد قالت: «وليست ميزة هذا التشبيه أن المشبه به متعدد وإنما سر جماله وأصالته أنه يخلو من جمود القطعية التى درجت قديما.» (الملائكة، ١٩٨٩م: ٢٧٧) ومثلت له بأبيات من محمود طه:

هل سَمِعت أذناک قصف الرعـود　　فى صخب البحر وعصف الرياح؟
هل أبصرت عيناک ركض الجنود　　فى فـــزع الموت وهول الكفاح
إن كنت لم تبصر ولم تسمع فقف إلى ميدانها الأعظم
ما بين ميلادک والمصرع　　ما بين نابى ذلک الأرقم!!

(محمود طه، ١٩٧٢م: ١٠٥)

لتعلن فى ختام هذا الاستشهاد أن على محمود طه يصب التشبيه فى مشهد كامل «فهو لايقول إن حياة الإنسان من ميلاده إلى مصرعه تشبه قصف الرعود وركض الجنود، وإنما يبدأ بوصف الرعود القاصفة، والجنود الفزعين وصفا مثيرا ثم يدعو القارئ إلى أن يشهد ما يشبه ذلک فى حياة الإنسان من الميلاد إلى الوفاة. وهذا الأسلوب أكثر شاعرية من أسلوب التشبيه القديم، لأنه لايعطى التشبيه حسب، وإنما يضيف إليه التلوين العاطفى والانفعال.» (على، ١٩٩٥م: ١٠٩؛ والملائكة، ١٩٧٧م: ٣٠١-٣٠٢)

ومع أن مصطلح "التشبيه الطويل" كان محاولة جادة فى تطوير المصطلح البلاغى وإثرائه، إلا أنه بقى حبيس كتابها "الصومعة والشرفة الحمراء" فلم ير النور على أيدى النقاد المعاصرين، شأنه فى ذلک شأن "التكرار" الذى استبعد من دائرة النقد المعاصر. ولعل السبب أن التسمية توحى بالطول وليس بدلالة التشبيه، وطريقة صياغته وتوظيفه.

٧. القصيدة المدوّرة

البيت المدوّر، فى تعريف العروضين، هو ذلک الذى «اشترک شطراه فى كلمة واحدة بأن يكون بعضها فى الشطر الأوّل وبعضها فى الشطر الثانى.» ومعنى ذلک أن تمام وزن الشطر يكون بجزء من كلمة.

نموذج ذلک قول المتنبی:

أنا فی أمّة تداركها اللّـ ـه غريب كصالح فی ثمود

فكلمة "الله" قد وقع بعضها فی آخر الشطر الأول وبعضها فی أوّل الشطر الثانی.

تقول نازک فی کتاب قضایا: «إن التدوير يسوغ فی كل شطر تنتهی عروضه بسبب خفيف مثل فعولن وفاعلاتن فی البحر الخفيف غير أن التدوير يصبح ثقيلا ومنفرا فی البحور التی تنتهی عروضها بوتد مثل "فاعلن" و"مستفعلن" و"متفاعلن" فی البحر الكامل وبسبب هذا العسر نجد أن الشعراء قلما يقعون فی تدوير البحر "البسيط" أو "الطويل" أو "السريع" أو "الرجز" أو "الكامل".» (الملائكة، ١٩٨٩م: ١١٣-١١٥)

إن التدوير يمتنع امتناعا تاما فی الشعر الحرّ لأسباب تعدها نازک الملائكة فی كتاب قضايا قائلة: «إن الشعر الحر شعر ذو شطر واحد وذلک يتضمّن الحقائق التالية:

١. كان شعر الشطر الواحد لدى العرب، فی العصور كلّها، قديماً وحديثاً، شعراً يستقلّ فيه الشطر استقلالاً تاماً فلايدوّر آخره.

وذلک منطقی وهو يتمشی مع معنی التدوير الذی لايقع إلا فی آخر الشطر الأول ليصله بالشطر الثانی، وذلک فی القصائد ذات الشطرين وحسب، وعلی ذلک فإن التدوير ملازم للقصائد التی تنظم بأسلوب الشطرين وحسب.

٢. لأن التدوير يعنی أن يبدأ الشطر التالی بنصف كلمة وذلک غير مقبول فی شطر مستقل، وإنما ساغ فی الشطر الثانی من البيت لأن الوحدة هناک هی البيت الكامل لا شطره. فأما فی الشعر الحر الوحدة هی الشطر، ولذلک ينبغی أن يبدأ دائما بكلمة لا بنصف كلمة.

٣. لأن شعر الشطر الواحد ينبغی أن ينتهی كل شطر فيه بقافية أو على الأقل بفاصلة تشعر بوجود قافية. ومن خصائص التدوير أنه يقضی على القافية لأنه يتعارض معها تمام التعارض.» (المصدر نفسه: ١١٨)

ثم تزيد نازک علة أخرى بأن التدوير يمتنع فی الشعر الحر لأنه شعر حرّ، أعنی أن الشاعر فيه قادر على أن ينطلق من القيود، ومن ثمّ فإن ذلک يجعله فی غير حاجة إلى التدوير. وما التدوير، لو تأمّلنا، إلا لون من الحرية يلتمسه الشاعر الذی كان مقيدا

بأسلوب الشطرين حيث الشطر الأول ذو طول معين لاينبغى أن يزيد، فكان الشاعر يطيله بالتدوير ليملک بعض الحرية.

المصادر والمراجع

ابن خلكان. ١٩٥٠م. *وفيات الأعيان*. تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد. ج٤. مصر: مطبعة السعادة.

أبوسعد، أحمد. لاتا. *الشعر والشعراء فى العراق، ١٩٠٠م – ١٩٩٨م*، دراسة ومختارات. بيروت: دار المعارف.

البياتى، عبد الوهاب. ١٩٧١م. *ديوان*، ج١. بيروت: دار العودة.

الخاقانى، على. ١٩٦٢م. *شعراء بغداد من تأسيسها حتى اليوم*. ج٢. بغداد: لانا.

الخياط، جلال. ١٩٧٠م. *الشعر الحديث، مرحلة وتطور*. بيروت: دار صادر.

عباس، إحسان. ١٩٥٥م. *عبد الوهاب البياتى والشعر العراقى الحديث*. بيروت: لانا.

عبد الهادى، محبوبة. *مقدمه الطبعة الأولى لكتاب "قضايا الشعر المعاصر" الملحقة بآخر*. الطبعة السادسة.

العطية، جليل. ١٩٩٤م. *أعلام الأدب فى العراق الحديث*. الجزء الثانى. لبنان: دار الحكمة.

على، عبد الرضا. ١٩٩٥م. *نازک الملائكة الناقدة*. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

كمال، خير بک. ١٩٨٦م. *حركية الحداثة فى الشعر العربى المعاصر*. بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.

محمود طه، على. ١٩٧٢م. *ديوان*. بيروت: دار العودة.

الملائكة، نازک. ١٩٧٠م. *مقدمة ديوان مأساة الحياة وأغنية للإنسان*. ج١. بيروت: دار العودة بيروت.

الملائكة، نازک. ١٩٧١م. *ديوان عاشقة الليل*. بيروت: دار العودة.

الملائكة، نازک. ١٩٧٧م. *الصومعة والشرفة الحمراء*. ط١. بغداد: وزارة الثقافة والإعلام.

الملائكة، نازک. ١٩٨٩م. *قضايا الشعر المعاصر*. ط٩. بيروت: منشورات دار العلم للملايين.

المهنا، أحمد عبدالله. ١٩٨٥م. *نازک الملائكة، دراسات فى الشعر والشاعرة*. الكويت: شركة الربيعان للنشر والتوزيع.

ميشال، خليل جحا. ١٩٩٩م. *الشعر العربى الحديث، من أحمد شوقى إلى محمود درويش*. الطبعة الأولى. بيروت: دار العودة.

يوسف بقائى، إيمان. ١٩٩٥م. *نازک الملائكة والتغييرات الزمنية*. بيروت: دار الكتب العلمية.