

إضاءات نقدية (فصلية محكمة)

السنة الثانية - العدد الخامس - ربيع ١٣٩١ش / آذار ٢٠١٢م

## نازك الملائكة وإبداعاتها الشعرية؛ رؤى نقدية

حسين شمس آبادي\*

مهدي ممتحن\*\*

### الملخص

يتطرق هذا المقال إلى الشاعرة العراقية نازك الملائكة التي لها دور أساسي وهام في الشعر العربي الحديث ما بين الأربعينات والستينات من القرن الماضي؛ المرأة التي دخلت معركة أدبية يخوضها الرجال وقامت بالإبداع، فظهرت كمبدعة في مجال الشعر. هي تتعلق بالمذهب الرومانسي الذي يقوم أساسه على الإبداع دون التقليد وإنها من ممثلي المذهب الرومانسي في العراق، التي استطاعت أن تبلغ الرومنسية إلى ذروتها في العراق مع أنها دخلت العراق متأخرة بالنسبة إلى البلاد العربية الأخرى. كانت نازك الملائكة من رواد التطور الشعري؛ التطور الذي عم أقطار العالم. وهي من أفضل شاعرات الوطن العربي، لأنها شاعرة الإبداع والتجديد وناقدة في قضايا الشعر العربي. وهي عاشت في عزلة عن بيئتها الثقافي وكانت أسيرة عالمها العائلي المحافظ بسبب أنها نشأت في مجتمع لم يكن في إمكان المرأة أن تبدي آراءها ولم تكن تقدر على أن تحضر النوادي والجماعات الأدبية وقبول هذه القضية أن المرأة تختلط بالرجل في الأماكن المختلفة والأسواق كان صعباً على الرأي العام في المجتمع.

الكلمات الدلالية: الأدب العربي، العصر الحديث، العراق، نازك الملائكة، الرومنسية، الإبداعات الشعرية.

\*. أستاذ مشارك بجامعة تربيت معلم سبزوار، إيران.

\*\* أستاذ مشارك بجامعة آزاد الإسلامية في جيرفت، إيران.

التنقيح والمراجعة اللغوية: د.حسن شوندي

## المقدمة

ولدت نازك في بغداد من عائلة بوجوازية 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 الأدبي وقريحتها الشعرية. إذن نشأت الشاعرة في مجتمع شديد الحرص بالنسبة إلى المرأة وأسرة محافظة متمسكة بالدين، فتكوّنت شخصيتها في هذا الجو العائلي وفي هذا المجتمع. هذا من ناحية ومن ناحية أخرى كانت الشاعرة في بداية حياتها الأدبية التي تطابق عنفوان شبابها تتأثر من الشعراء الرومانسيين وكانت تحت تأثير فلسفة تشاؤم الفيلسوف الألماني 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 وإنما كانت في هذه الفترة من الزمن في 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 في ذروة الصراع بين نفسها وذاتها وبين مقتضيات الحياة وانعكست هذه الآثار السلبية على شخصيتها وسلوكها الاجتماعي مع الآخرين.

في 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 في الكون وعن سرّ وجوده وعن عجزه عن معرفة الكون الغامض والغازه وهي تبحث عن هذه القضايا بحثا فلسفيا وتعبر فيها عن أحاسيسها وعواطفها وخلجاتها النفسية التي تكون مرآة لآرائها وعقائدها، خاصة أنها قد بحثت كثيرا عن السعادة وأتعبت نفسها في طريقها فلم تجدها في أي طبقات المجتمع ورجعت خائبة صفر اليدين فاشتدّ تشاؤمها. (الخاقاني، ١٩٦٢م، ج٢: ١١١-١١٣)

ولكن عندما كثرت قراءاتها ومطالعاتها وبسبب غزارة مواردها الأدبية ونضجها الفكري كما تصرح الشاعرة نفسها بهذا الموضوع في 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 في مدى محدود، وقد زالت آراؤها المتشائمة شيئا فشيئا، وحل محلها الإيمان بالله والاطمئنان إلى الحياة فأخذت تنظر إلى هذه القضايا بمنظار التفاؤل.» (الملائكة، ١٩٧٠م، ج ١: ٦٤)

### أسلوبها الشعري

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

شعر نازك الملائكة في معظمه تجربة تكرر 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 في تعبير يجدر بمن ينسب لنفسه اختراع الشعر الحديث أن يبتكرها، ولكنها حصرت نفسها في قوقعة الدموع، ولا شيء غير الدموع، كنانة على ميت موهوم في مأتم دائم. (عباس، ١٩٥٥م: ٨)

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

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

أثرها في فؤادها، فدفنت جبهتها في الهموم وراحت تحضر في ارتعاد مقبرة ذكرياتها، تهرب إلى الليل، تأوى لطياته وتحيا في دجاء، تغالب شوقها المكتوم فينفرج بها الشوق قصائد ومقطعات ترسلها في ديوانها الأول تمرّداً حزيناً، في إطار رومنطيقى صرف، وضمن الشكل التقليدي، وتلوّنها، والثاني والثالث باللون السريالي واللون الرّمزي الوجودي، محطمة الأشكال القديمة، ومتعمدة الشعر الحرّ، وأسلوبها الهامس تعبر به عمّا يدور في عقلها الباطن وأفكارها النفسية الغربية التي تبحث دائماً عن جديد تعوّض به عمّا تجد حولها في الأشياء من همود وتكرار ورتابة مملّة. فيواصل أبوسعد حديثه عن مميزات شعر نازك الملائكة قائلاً: «هذه هي نازك عاشقة الليل، وهاوية الألم، والهائمة في القبور، نازك التي تجد في المساء صديقاً، وتجد في الحزن إلهاً، وتجد في الموت أخيراً ملاذاً وإنقاذاً. نازك الشاعرة التي تمشى في جنازة نفسها، وتجد في كلّ لفظة من لفظاتها قبراً يحلم وفجراً لجرح مميت. هذه هي، تلتقي مع رومنطيقية "جان كيتس" النائحة، ونفسية "ألن بو" السوداوي، وعدمية "اليوت" الخاوي، وتأمّلات الشعر المهجري الصوفية، وتكنيك الشعر التصويري، ولكنها تظلّ على الرّغم من ذلك محتفظة بشخصيتها المستقلّة، وبطابعها الخاص المتصل بينابيع الإلهام الصادقة في نفسها مما يدلّ على ملكتها الشعرية الأصيلة.» (أبوسعد، لا تا: ١٩٠)

إلا أنه إن كان من شيء يؤخذ عليها فهو هذا الدقّ الدائم على أوتار اليأس، والميل إلى التشاؤم، وإهمال الوجود الخارجي، والانطواء على الذات انطواء قريب الشبه بالمرض لا يعالج المشكلات بل يرفضها ويبتعد عنها.

كما يؤخذ عليها من وجهة نظر الفنّ المحض تمطيها للمعاني، وإطالة الصور مما يضعف عندها الإحساس، ويقلل كثافته وتركيزه، ولكن كلّ هذه الهنات هنات هيئات إذا عرفنا أنّ نازك وإخوانها في العراق يسلكون في ميدان الفن طرّقا لم يسلكها أحد قبلهم. وعليه فإذا كان لنا شيء نتمناه فهو أن تخرج نازك من القوقعة، وتترك سياحتها داخل نفسها، وتحتفل بالخارج لا أن تبقى وحدها في صالونها، منعزلة تبكي على نفسها، ولا تتصل بالحياة، وإذا اتصلت فكمن يطلّ من النافذة.

ولاشك أنّ نازك الملائكة من الشواعر المشهورات وإن كنّا نستطيع أن نعدّ أسماءهنّ

على الأصابع، اشتهرت نازك الملائكة في عالم الشعر لأنها امرأة، وقد كثر عدد الشعراء من الرجال، ولعلها وطأت بعملها الشعرى لنهضة شعرية نسائية.

أما عند الآنسة نازك فإن بواعث الكآبة التي تتجلى في كل بيت من أبيات ديوانها "عاشقة الليل" «هذا ليست في الحرمان ولا في الحبّ الضائع ولا في فكرة الموت وإنما (حزن فكري) نشأ عن تفكير في الحياة والموت من جهة، وتأمل في الأحوال الإنسانية من جهة ثانية ثم انتقلت هذه الملاحظات والتأملات إلى صعيد الحسّ فحضرت في القلب جروحا لاتندمل، وأخذت من بعد ذاك تتدفّق آهات وأحزانا وتلك هي رواية شاعريتها.» (العطية، ١٩٩٤م، ج ٢: ٥٦٣-٥٦٤ نقلاً عن عبد اللطيف شرارة في مجلة الاديب البيروتية آذار ١٩٤٨)

إنّ شعر نازك الملائكة يعبر من حيث المبنى والمعنى عن الكبت النفسى والتمرد ولم يكن ذلك غريبا على فتاة نشأت في بيئة محافظة وانطلقت فجأة إلى آفاق العالم الرحيب. إنّ الصراع قد اشتدّ في مرارة نفسها بين دنياها القديمة التي فتحت عليها العينين، تلك الدنيا التي كانت تعدّ الفتاة جوهرة ثمينة ينبغي الحفاظ عليها في صندوق مبطن بالقטיפه وإبعادها عن الأبصار، وبين العالم الجديد الذي خرجت إليه على مقاعد الدراسة وفي الولايات المتحدة الأميركية وزادت حدّة الصراع حين أطلت الفتاة التي أشربت حبّ الأدب العربي الاتباعى بين والديها الأدبيين الشاعرين، حين أطلعت على الآداب العالمية وقرأت آثار الفكر الأروبي المتفتح. وكانت نتيجة هذا الصراع زمّ عواطفها والتمرد على القديم مع الخوف من الحديث. نازك الملائكة تقول في كتاب "قضايا الشعر المعاصر": «إنّ الشعر القديم قد عرف محاولات كهذه: ١. إنّ الشاعر - سواء أكان ابن دريد أم سواه - قد حطّم استقلال البيت العربي، أى جعل البيت مفضيا بمعناه وإعرابه إلى البيت الذى يليه. ٢. إنّ الشاعر قد خرج على قانون تساوى الأشر في القصيدة الواحدة. ٣. إنّ الشاعر نبذ القافية نبذا تاما وجاء بشعر مرسل وهو شيء لا مثيل له فى الشعر العربى السابق لتلك الأبيات المنظومة فى القرن الرابع الهجرى.» (الملائكة، ١٩٨٩م: ٣٦٠)

وتستطرد نازك حديثها عن هذه المحاولات بأنها قد تنم عن أن قواعد الشعر الحر

لم يضعها ويخطط لها شاعر واحد وإنما هي من صنع مجموعة الشعراء عبر فترة زمنية طويلة. كما تؤكد في نفس الكتاب مرارا أن غرضها هو تغيير النظام في بحور الخليل من حيث الشكل الخارجى مع المحافظة على الجوهر من حيث اعتماد التفعيلة. «فأنى أجد في هذا العمل انتقالا من العمود الخليلي إلى عمود آخر يختلف عنه وربما يمكن أن أسميه "شعر العمود المطور" وما ذلك إلا أنه شعر عمود ولكنه تطور عن عمود الخليل. فإذا قلنا شعر العمود لم يغيب عن ذهن القارئ التعلق بالعمود القديم، الذى هو الواقع، ولكنه عمود متطور من ناحية عدد التفعيلات ونظامها فى الشطر وتوافر القافية فى الأشرطة.» (المصدر نفسه: ٣٦٠)

### إبداعات نازك النقدية:

#### ١. الأشرطة السائبة

لم يرتح النقاد العرب القدامى للقصيدة المرسلة من القوافى، لأنهم عدوا هذا اللون من الشعر عيبا وسموه "الإكفاء" تارة، والإجازة - أو الإجارة - تارة أخرى. ففى تعريفهم للشعر من «أنه قول موزون مقفى يدل على معنى»، أخرجوا من دائرته ما كان فاقدا لشرطى الوزن والقافية. لذلك فإن ما روى متاخلا على أنه من غير وزن ولا قافية كالقطعة المنسوبة لأبى العلاء:

«أصلحك الله وأبقاك لقد كان من الواجب أن تأتينا اليوم إلى منزلنا الخالى، لكى نحدث عهدا بك يا خير الأخلاء، فما منلك من غير عهدا أو غفل.» (ابن خلكان، ١٩٥٠م، ج ٤: ٣٠٢)

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

أصلحك الله وأبقاك لقد كان من الـ

واجب أن تأتينا اليوم إلى منزلنا الـ

خالى لكى نحدث عهدا بك يا خير الأخلـ

لاء فما منلك 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 البياتي:

«متّ على سجادة العشق ولكن لم أمت بالسيف

متّ بصندوق وألقيت ببئر الليل

مختنقا مات معي السرّ ومولاتي على سريرها

تداعب الهرة في براءة، تطرز الأقمار

في بردة الظلام

تروى إلى الخليفة

حكاية عن مدن السحر وعن كنوزها الدفينة.» (البياتي، ١٩٧١م، ج ٣: ٣٩-٤٠)

لذلك احتيج إلى وضع المصطلح الدال على تلك الأشطر المرسلّة من القافية تمييزاً لها من الأشطر المقفاة، سواء أكانت القافية متتالية أم متداخلة. فكأن إن وضعت ناقدتنا مصطلح "الأشطر السائبة" للتعبير عن الأشطر التي تخلو من القافية.

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

ويبدو أن عدم شيوع مصطلح الناقدة كان مرتبطاً بموقف نقاد حركة الشعر الحر من القافية حصراً. فلم نقرأ ناقدًا حفل بها أو أعطاها ما تستحقه من اهتمام غير نازك الملائكة. وقد يكون مرد ذلك إلى خشيتهم من أن تلوّكهم 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 التي يتألف شطرها من تكرار تفعيلة واحدة. وتعنى بـ"الممزوجة" البحور التي يتألف الشطر فيها من أكثر من تفعيلة واحدة. (الملائكة، ١٩٨٩م: ٨٣-٨٥) أي التي تمزج بين تفعيلتين.

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

أنهما غير مسوغين وضعاً، لوجود مصطلحين ملائمين في النقد العربي القديم يؤيدان الدلالة نفسها، وهما: "البحور المفردة والبحور المركبة" على نحو ما نقله ابن رشيق عن الجوهري في العمدة حين جعل البحور مفردات ومركبات. وهذان المصطلحان دالان على المقصود ولذلك فإن القاعدة هي أن نلتزم بالمصطلحات الموجودة في النقد العربي إلا إذا كانت غير ملائمة لزمنا. وقد شاع مصطلحا الناقدة على السنة المعنيين بالشعر وأقلامهم أكثر من شيوع المصطلحين القديمين. لأن الالتفات إليهما لم يجيء إلا متأخراً.

### ٣. التشكيلات

لكل بحر من البحور الشعرية الستة عشر عدد معين من الأعاريض والأضرب يفترض في الشاعر حين ينظم على بحر من البحور أن يتخذ شكلاً واحداً من العروض والضرب، لا يتعداه في القصيدة الواحدة. فإذا أراد الشاعر مثلاً أن ينظم على الطويل:

فعلون مفاعيلن فعولن مفاعيلن      فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

فلا بد أن يعرف أن للطويل عروضاً واحدة مقبوضة، ولها ثلاثة أضرب:

تام "مفاعيلن"

مقبوض "مفاعيلن"

محذوف "مفاعي" وتنتقل إلى "فعولن".

وعليه آتد أن يختار نوعاً واحداً يجمع فيه بين العروض المقبوضة وأحد الأضرب فقط، في القصيدة الواحدة.

إن هذا النوع المختار الذي يجمع فيه الشاعر بين عروض معينة، وضرب معين لم يضع له القدماء اسماً وإنما اكتفوا بذكر عدد الأعاريض والأضرب في البحر الواحد. ففي الكامل مثلاً توجد ثمانية اختيارات منه، بحسب ما يطرأ على عروضه وضربه من تغيير. فإذا أراد الناقد أن يميز اختياراً واحداً منها، فلا بد من أن يذكر عروضه وضربه معاً، لأنه لا يمتلك اسماً له. وإذا كان هذا جارياً في قصيدة الشطرين، فإنه لن يجرى في الشعر الحر، لأنه شعر ذو شطر واحد لا عروض له، وإما له ضرب فقط. لذلك وضعت الناقدة



مصطلح "التشكيلات"، (الملائكة، ١٩٨٩م: ٨٨) وأرادت به الشكل العروضي لضرب القصيدة في الشعر الحر. وهي تعادل في العروض القديم مجموع العروض والضرب في البيت الواحد الذي لم يضع له العروضيون من القدامى اسما. (محبوبة، لاتا: ٣٥٠ - ٣٥١)

وقد شاع مصطلح "التشكيلات" على أفلام بعض العروضيين حتى وجدناه بغير إحالة إلى الناقدة، كأنه مصطلح قديم، وما ذلك إلا لأنه كان أكثر دقة من أية تسمية أخرى بما فيها "أنواع". لأننا لو قلنا: "أنواع البسيط" لما كنا دقيقين في التسمية عروضيا كما لو قلنا: تشكيلات البسيط.

#### ٤. هيكل القصيدة

وتعرفه قائلة: «هو الأسلوب الذي يختاره الشاعر لعرض الموضوع. أما أصنافه فهي:

- "الهيكل المسطح" وهو الذي يخلو من الحركة والزمن.
  - "الهيكل الهرمي" وهو الذي يستند إلى الحركة والزمن.
  - "الهيكل الذهني" وهو الذي يشتمل على حركة لا تقترن بزمن.
- حين عرّفت الناقدة الهيكل بأنه: «الأسلوب الذي يختاره الشاعر لعرض الموضوع». (الملائكة، ١٩٨٩م: ٢٣٤) أوجبت في كل هيكل جيد أن يمتلك أربع صفات عامة هي: التماسك، والصلابة، والكفاءة، والتعادل. وهذه الصفات مصطلحات وضعتها وهي تستقرى الملامح العامة لهيكل القصيدة المعاصرة قائلة: «ولابد من الوضع إذا نحن أردنا أن نبني أسس ثابتة لنقد عربي حديث يركز على إنتاجنا وحياتنا الفكرية المعاصرة». (المصدر نفسه: ٢٣٤)

أما "التماسك" فإنها قصدت به «أن تكون النسب بين القيم العاطفية والفكرية متوازنة متناسقة، فلا يتناول الشاعر لفترة في الإطار، ويفصلها تفصيلا يجعل التالية تبدو ضئيلة القيمة أو خارجة عن نطاق الإطار؛ في حين قصدت بـ"الصلابة" أن يكون هيكل القصيدة العام متميزا من التفاصيل التي يستعملها الشاعر للتلوين العاطفي والتمثيل

الفكرى. ويتضمن هذا أن الصور والعواطف ينبغي ألا تزيد عما يحتاج إليه الهيكل. لأنّ الزيادة المعرفة تفقد القصيدة كثيرا من قيمتها الجمالية. أما "الكفاءة" فإنّ الناقد 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. ولذلك رأت فى استعمال الشاعر للألفاظ المعجمية، وإضافته حواشى وشروحا عن تاريخ الأماكن التى يتغنى بها خروجاً على صفة "الكفاءة" لأنّ القصيدة التى تحوجنا إلى أن نقرأ عنها حاشية أو شرحاً نثرياً ليست قصيدة جيدة، ولعلّها - من وجهة نظر الفن - فشل يعترف به الشاعر نفسه. أما "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" مرتبطاً بخاتمة القصيدة فإنّ الناقد اضطرت إلى أن تستخلص قانوناً عاماً يشمل الحالات التى يستعملها الشاعر فى اختتام قصيدته، ومضمونه «أنّ القصيدة تميل إلى الانتهاء إذا استطاع الشاعر أن يحدث تعارضاً واضحاً بين السياق والخاتمة. فإذا كان السياق هادئاً جعل الخاتمة جمهورية مجلجلة، وإذا كان السياق متحركاً مال بالخاتمة إلى السكون وهكذا.» (المصدر نفسه: ٢٤٠)

ونحن وإن كنا نرى فى صفات الهيكل الجيد ما يدل على نباهة الناقد فى وضع المصطلح النقدى، إلا أننا لانرى أن يعنى النقد بقضية خواتم القصائد، ويضع لها قانوناً. لأننا لو أزمنا الشعراء بذلك لحولنا 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، يتكى على التكرار اتكاء يبلغ أحيانا حدوداً متطرفة، حاولت الناقد أن تتناوله بنوع من الدراسة البلاغية رغبة فى الوصول إلى القوانين

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

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

٢. إنّ التكرار يخضع للقوانين الخفية التي تتحكم في العبارة، وأحدها قانون التوازن. ففي كل عبارة طبيعية نوع من التوازن الدقيق الخفي الذي ينبغي أن يحافظ عليه الشاعر في الحالات كلّها. إنّ للعبارة الموزونة كيانا ومركز ثقل وأطرافا، وهي تخضع لنوع من الهندسة اللفظية الدقيقة التي لا بدّ للشاعر أن يعيها وهو يدخل التكرار على بعض مناطقها. إن التكرار يجب أن يجيء من العبارة في موضع لا يتقلها ولا يميل بوزنها إلى جهة ما.» (المصدر السابق: ٢٧٦) وهذان القانونان - على حد قولها - هما الشرطان الرئيسان في كل تكرار مقبول، فإذا صحّ البحث في الدلالات المختلفة التي يقدمها التكرار، فيغنى المعنى ويمنحه امتدادات من الظلال، والألوان، والإيحاءات.

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

#### أ. التكرار البياني

وقد رأت في هذا الصنف من التكرار أنه أبسط الأصناف جميعا وهو الأصل في كل تكرار تقريبا، وإليه قصد القدماء بمطلق لفظ "التكرار" الذي 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 في ختام كل مقطوعة من القصيدة. والغرض الأساسي من هذا الصنف من التكرار إجمالا أن يقوم بعمل النقطة في ختام المقطوعة ويوحد القصيدة في اتجاه معين.

#### ج. التكرار اللاشعوري

واشترطت في هذا الصنف من التكرار أن يجيء في سياق شعورى كثيف يبلغ أحيانا درجة المأساة. ومن ثم فإن العبارة المكررة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في 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 تتبع القيمة الفنية للعبارة المكررة، في هذا الصنف من التكرار، من كثافة الحالة الفنية التي تقترن بها. (المصدر نفسه: ٢٧٩-٢٨٠)

وعلى الرغم من أن مصطلحات الناقدة في أصناف التكرار قد أوضحت أسساً ينبغي للشاعر أن يعتمد عليها حين يلجأ إلى التكرار عامدا، فإن دراسة التكرار ذاته لا تشكل في العملية النقدية عند التطبيق إلا جزءاً دلاليّاً بسيطاً في الكشف، لكونه يرتبط بأبيات معينة من القصيدة لا بمجملها. فضلا عن أنه كان موجة من التقليد اتكأ عليها الشعر المعاصر في 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 لا يميل إلى إخضاع الشعر المعاصر إلى المصطلحات البلاغية خشية من أن ينعت كاتبه بالتقليدية، والجمود، وعدم مواكبة المرحلة. فقد ألفت الناس في هذا الزمن الهجوم على المنهج البلاغي في دراسة الشعر، ولم يألّفوا تحبيذه وتقريظه وتشجيع مريديه، اللهم إلا في الدراسات الجامعية التي طورت المنهج البلاغي 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

بقي من إبداعات نازك في المصطلح النقدي ما أسمته بـ"التشبيه الطويل"، قاصدة

به ضرباً من التشبيه يستعمله على محمود طه ويضيف به ابتكاراً وتعقيداً إلى أسلوب التشبيه الشائع قديماً.

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

هل سَمِعْتَ أذناك قصف الرعود      في صخب البحر وعصف الرياح؟  
هل أبصرت عيناك ركض الجنود      في فزع الموت وهول الكفاح  
إن كنت لم تبصر ولم تسمع فقف إلى ميدانها الأعظم  
ما بين ميلادك والمصرع      ما بين نابى ذلك الأرقم!!

(محمود طه، ١٩٧٢م: ١٠٥)

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

ومع أن مصطلح "التشبيه الطويل" كان محاولة جادة في تطوير المصطلح البلاغي وإثرائه، إلا أنه بقي حبيس كتابها "الصومعة والشرفة الحمراء" فلم ير النور على أيدي النقاد المعاصرين، شأنه في ذلك شأن "التكرار" الذي استبعد من دائرة النقد المعاصر. ولعل السبب أن التسمية توحى بالطول وليس بدلالة التشبيه، وطريقة صياغته وتوظيفه.

## ٧. القصيدة المدوّرة

البيت المدوّر، في تعريف العروضيين، هو ذلك الذى «اشترك شطراه في كلمة واحدة بأن يكون بعضها في الشطر الأوّل وبعضها في الشطر الثانى.» ومعنى ذلك أن تمام وزن الشطر يكون بجزء من كلمة.

نموذج ذلك قول المتنبي:

أنا في أمة تداركها اللـه  
هـ غريب كصالح في ثمود

فكلمة "الله" قد وقع بعضها في آخر الشطر الأول وبعضها في أول الشطر الثاني.

تقول نازك في كتاب قضايا: «إن التدوير يسوغ في كل شطر تنتهي عروضه بسبب خفيف مثل فعولن وفاعلاتن في البحر الخفيف غير أن التدوير يصبح ثقيلًا ومنفرا في البحور التي تنتهي عروضها بوتد مثل "فاعلن" و"مستفعلن" و"متفاعلن" في البحر الكامل وبسبب هذا العسر نجد أن الشعراء قلما يقعون في تدوير البحر "البسيط" أو "الطويل" أو "السريع" أو "الرجز" أو "الكامل".» (الملائكة، ١٩٨٩م: ١١٣-١١٥)

إن التدوير يمتنع امتناعاً تاماً في الشعر الحرّ لأسباب تعدها نازك الملائكة في كتاب قضايا قائلة: «إن الشعر الحر شعر ذو شطر واحد وذلك يتضمّن الحقائق التالية:

١. كان شعر الشطر الواحد لدى العرب، في العصور كلّها، قديماً وحديثاً، شعراً يستقلّ فيه الشطر استقلالاً تاماً فلا يدور آخره.

وذلك منطقي وهو يتمشى مع معنى التدوير الذي لا يقع إلا في آخر الشطر الأول ليصله بالشطر الثاني، وذلك في القصائد ذات الشطرين وحسب، وعلى ذلك فإن التدوير ملازم للقصائد التي تنظم بأسلوب الشطرين وحسب.

٢. لأن التدوير يعني أن يبدأ الشطر التالي بنصف كلمة وذلك غير مقبول في شطر مستقل، وإنما ساغ في الشطر الثاني من البيت لأن الوحدة هناك هي البيت الكامل لا شطره. فأما في الشعر الحر الوحدة هي الشطر، ولذلك ينبغي أن يبدأ دائماً بكلمة لا بنصف كلمة.

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

ثم تزيد نازك علة أخرى بأن التدوير يمتنع في الشعر الحر لأنه شعر حرّ، أعنى أن الشاعر فيه قادر على أن ينطلق من القيود، ومن ثمّ فإن ذلك يجعله في غير حاجة إلى التدوير. وما التدوير، لو تأملنا، إلا لون من الحرية يلتسمه الشاعر الذي كان مقيداً

بأسلوب الشطرين حيث الشطر الأول ذو طول معين لا ينبغي أن يزيد، فكان الشاعر يطيله بالتدوير ليملك بعض الحرية.

## المصادر والمراجع

- ابن خلكان. ١٩٥٠م. *وفيات الأعيان*. تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد. ج ٤. مصر: مطبعة السعادة.
- أبوسعد، أحمد. لا تا. *الشعر والشعراء في العراق، ١٩٠٠م - ١٩٩٨م*، دراسة ومختارات. بيروت: دار المعارف.
- البياتي، عبد الوهاب. ١٩٧١م. *ديوان*، ج ١. بيروت: دار العودة.
- الخاقاني، علي. ١٩٦٢م. *شعراء بغداد من تأسيسها حتى اليوم*. ج ٢. بغداد: لانا.
- الخطاط، جلال. ١٩٧٠م. *الشعر الحديث، مرحلة وتطور*. بيروت: دار صادر.
- عباس، إحسان. ١٩٥٥م. *عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث*. بيروت: لانا.
- عبد الهادي، محبوبه. مقدمه الطبعة الأولى لكتاب "قضايا الشعر المعاصر" الملاحقة بآخر الطبعة السادسة.
- العطية، جليل. ١٩٩٤م. *أعلام الأدب في العراق الحديث*. الجزء الثاني. لبنان: دار الحكمة.
- علي، عبد الرضا. ١٩٩٥م. *نازك الملائكة الناقدة*. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- كمال، خير بك. ١٩٨٦م. *حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر*. بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.
- محمود طه، علي. ١٩٧٢م. *ديوان*. بيروت: دار العودة.
- الملائكة، نازك. ١٩٧٠م. *مقدمة ديوان مأساة الحياة وأغنية للإنسان*. ج ١. بيروت: دار العودة بيروت.
- الملائكة، نازك. ١٩٧١م. *ديوان عاشقة الليل*. بيروت: دار العودة.
- الملائكة، نازك. ١٩٧٧م. *الصومعة والشرقة الحمراء*. ط ١. بغداد: وزارة الثقافة والإعلام.
- الملائكة، نازك. ١٩٨٩م. *قضايا الشعر المعاصر*. ط ٩. بيروت: منشورات دار العلم للملايين.
- المهنا، أحمد عبدالله. ١٩٨٥م. *نازك الملائكة، دراسات في الشعر والشاعرة*. الكويت: شركة الربيعان للنشر والتوزيع.
- ميشال، خليل جحا. ١٩٩٩م. *الشعر العربي الحديث، من أحمد شوقي إلى محمود درويش*. الطبعة الأولى. بيروت: دار العودة.
- يوسف بقائي، إيمان. ١٩٩٥م. *نازك الملائكة والتغييرات الزمنية*. بيروت: دار الكتب العلمية.