# The Study and Analysis of Different Levels of Linguistic Applications in Nazok Al-Malaeke's Poems

**Maryam Rahmati Torkashvand***
**Ashraf Mana Farhud****

**Abstract:**
The main purpose of the researchers of this paper is to examine the specific creative aspect Nazok Al-Malaeke ṣpoetic innovations, the famous and critic contemporary poet to examine how poet's use of poetic language and the study of the nature of poetic words and hidden implications thereof, and her special linguistic style. Accordingly, to achieve the aforementioned goal, this study is done by descriptive-analytic method and with partitioning applied aspects of language into five parts during the poem, namely, to study the language of groom or sadness, love, legacy, of spoken and romantic. The results show that the language of sadness is blended with her experienced abandonment in many idiots. The language of love in her idiots is full of secretaries which can be decoded by herself. And most of the vocabularies related to the language of love implies the moral and spiritual concepts. There are many vocabularies related to nature which implied the secret or explicit concepts in her poem. On the other hand, instability and unrest in her life is the important agent to apply such these concepts in her idiots. The study of spoken language shows that she applied a few spoken and linguistic words in her poems which are vague and unknown. These words related to Arabic literary legacy in her poems are not lifeless and insensitive, but also, the poet exploits the legacy of language in order to express her poetic intentions.

**Key words:** Iraqi Temporary Poem, Nazok Al-Malaeke, Poetic Language, Linguistic Applications.

**References:**

- *The Holy Quran*
- Abu Isba Ṣ., (1978). phenomenon of repetition in free verse, *Journal of Arab Culture*, 3.
- Etmish, M., (1986). *The Monastery of the Angel (a critical study of the artistic phenomena in contemporary Iraqi poetry)*, second edition, Baghdad: House of Public Cultural Affairs.
- Drew, E., (1961), *Poetry How to Understand and Taste It*, translated by Mohammed Al-Shoush, Beirut: The Library of Muneymana.
- Al-Daghi, A., (1394), Social Romanticism in the Poems of Nazik El-Malaek and Forough Farrokhzad, *Journal of Language-Rhetorical Studies*, 6(11).

* Assistant Professor of Arabic Language and Literature, Razi University, Kermanshah, Iran (Responsible author) rahmatimaryam88@gmail.com
** M. A. Student of Arabic Language and Literature, Razi University, Kermanshah, Iran
Received: 26/04/2018 Accepted: 26/02/2019
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

- Radhi Jafar, Abdulkarim., (1998). *Ashes of Poetry (A Study of the Substantive and Artistic Structure of Modern Emotional Poetry in Iraq*), First Edition, Baghdad: House of Public Cultural Affairs.
- Samarrai, I., (1965). *the language of poetry between two generations*. Beirut: House of Culture.
- Shadad Al-Harraq, M., (2011). Poetry and Identity of the Text, Diwan Al-Arab: A Free Platform for Culture. *Thought and Literature*.
- Shamsabadi, H. & Momtahhan, M., (2012). Nazek Malakah and its poetic creations; a Critical Perspective, *Journal of Critical Illuminations*, 2(5).
- Sadiqi, H. & Fazilat, Y., (1392). Social Realism in Nazak Al-Malaek's Poetry, *Journal of Clear tongue*, 5(14)
- Zaker, H., (1995). *Nazek Al-Malaikah Criticism from the angle of connection and reception*, Baghdad: House of Public Cultural Affairs.
- Qat, A., (1978). *The Emotional Direction in Modern Arabic Poetry*, Beirut: Dar Al-Nahda Al-Arabiya for Printing and Publishing.
- Matlub, A., (2002). *In Modern Arabic Poetry*, First Edition, Baghdad: House of Public Cultural Affairs.
- Mayha, Jabbar Ahlul Zughair Mohammed Al-Zaidi., (2011). *Stylistic Language at Nazek Al Malikah*, PhD thesis, Iraq: Babylon University, Faculty of Education, Department of Arabic Language.
- Malak, Nazek Sadiq al-Malakah., (1957). *Diwan (Guarrah al-Muhaj)*, First Edition, Beirut: Dar al-Awda.
- Malak, Nazek Sadiq al-Malakah., (1968). *Diwan (Tree of the Moon*), First Edition, Beirut: Dar Al-Awda.
- Malak, Nazek Sadiq al-Malakah., (1971a). *Poetry and Theory, Achievement: Abdul Jabbar Dawood Basri.* Ministry of Information, Baghdad: Freedom House for Printing and Publishing.
- Malak, Nazek Sadiq al-Malakah., (1971b). Poet and Language. *Journal of Arts*, 10.
- Malak, Nazek Sadiq al-Malakah., (1977). *Diwan (The sea changes colors).* Baghdad: Republic of Iraq, Ministry of Information.
- Malak, Nazek Sadiq al-Malakah., (1978). *Diwan (for prayer and revolution*). Beirut: House of Science for millions.
- Malak, Nazek Sadiq al-Malakah., (1981). *Issues of Contemporary Poetry*, 6th ed., Beirut: Dar Al-Ilm for millions.
- Malak, Nazek Sadiq al-Malakah., (1997a). *"The Tragedy of Life" and "A Song for Man*", Second Edition, Beirut: Dar Al-Awda.
- Malak, Nazek Sadiq al-Malakah., (1997b). *Diwan of Fragments and Ashes, Second Edition*. Beirut: Dar Al-Awda.
- Malak, Nazek Sadiq al-Malakah., (1997 C). *Diwan of the Night Lovers, Second Edition*. Beirut: Dar Al-Awda.
- Malak, Nazek Sadiq al-Malakah., (Without publication date). *profiles of my biography and culture, typewritten papers.* Professor Mohammed Jawad Al-Ghabban's Library.
- Nazemian, R., (2010). Time in Forough Farrokhzad and Nazak al-Malaek's poetry; Comparative study of two poems "After You" and "Afa'un". *Comparative Literature*, 1(1).
- Walid Jaradat, R., (2013). The Structure of the Artistic Image in the Modern Poetry Text: Nazik Al Malikah Model, *University of Damascus Journal*, 29(1-2).

***بحوث في اللغة العربية***: نصف سنوية علمية محكمة لكلية اللغات الأجنبية بجامعة إصفهان
العدد ٢٠ (ربيع وصيف ١٤٤٠هـ. ق/ ١٣٩٨ هـ. ش)، ص ١٠٤ ـ ٨٥

# مستويات الأداء اللغوي في أشعار نازك الملائكة

## دراسة وتحليل[١]

مريم رحمتي تركاشوند ❖
أشرف مانع فرهود ❖❖

**الملخّص**

**إن الهدف الأساسي الذي يروم الباحثان الوصول إليه هو تسليط الضوء على كيفية استخدام نازك الملائكة اللغة الشعرية ودراسة طبيعة الألفاظ التي تتناولها ودلالاتها المعنوية. على هذا الأساس وللوصول إلى الهدف نفسه، هذا المقال بعد الغور في دواوين نازك الشعرية، يعالج الموضوع بالمنهج الوصفي ـ التحليلي ومن خلال انقسام المستويات الأداء اللغوي عند الشاعرة إلى خمسة أقسام، وهي الأداء بلغة الموروث واللغة المحكية ولغة الحزن ولغة الحبّ واللغة الرومنسية. من أهمّ النتائج التي توصّلنا إليها في هذا البحث أنّنا رأينا لغة الحزن عند الشاعرة ممزوجة بالغربة التي عاشتها الشاعرة نفسها وعبّرت عنه في أغلب قصائدها. أما بالنسبة إلى الحبّ، فهناك علاقة بينه وبين القصائد المبهمة المبطنة المملوءة بالأسرار التي لا يفكّ شفراتها إلا هي، والّتي عبّرت عنها بمعان عدّة لتُجري نهرها الشعري، حيث جاءت ألفاظها محمّلة بالدلالات الروحية السامية. لألفاظ الطبيعة أيضا حظّ كبير في قصائدها لما تقتضيه العلاقة بين الشعراء الرومانسيين والطبيعة؛ وكان عدم الاستقرار في حياتها عاملاً مهمّاً لرسم الطبيعة في قصائدها. إنّ ظاهرة التكرار التي عبّرت عنها الشاعرة بأنّها إلحاح على جهة هامّة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بالعبارة، قد أعطت لتكرارها لوناً براقاً بما تشتهيه القصيدة. وفيما يخصّ الكلام المحكي فقد تناولته من لسان الناس بلغة بسيطة غير مستغلقة وتنطلق من صوغ المتداول. والأداء بلغة الموروث، والذي تصدره الموروث الأدبي والشعر القديم، ولكنه لم يوقعها في حدود الرصف الجامد، بل هو عملية اتحاد للإتيان بشيء جديد.**

**المفردات الرئيسية: الشعر العراقي المعاصر، نازك الملائكة، اللغة الشعرية، الأداء اللغوي**

---

١ـ تاريخ التسلم: ١٣٩٧/٢/٦هـ. ش؛ تاريخ القبول: ١٣٩٧/١٢/٧هـ. ش.

❖ أستاذة مساعدة في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة رازي (الكاتبة المسؤولة) Email: rahmatimaryam88@gmail.com
❖❖ ماجستير في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة رازي Email: ashraf456789@gmail.com

**١ـ المقدمة**

هناك في الشعر العراقي مميزة بين المميزين ووهّاجة في وضح النهار، خطت في الشعر الحديث خطوة على أكتافها فغيرت من شكله تماما، الشاعرة العراقية نازك صادق الملائكة من مواليد العراق عام ١٩٢٣ التي فجرت نفقا آخر لسير القصيدة الحرة، بقصائدها الثمينة ابتداء من قصيدتها *الكوليرا* عام ١٩٤٧ م ؛ الشعر الحرّ هو الشعر الذي يتميّز بلغته الخاصّة وروّاده حاولوا أن يحافظوا على لغة الشعر قبل أيّ شيء. بما أنّ الاهتمام بأمر اللغة الشعرية أمر هامّ جدّا في الدراسات الحديثة« لأنّ **«اللغة الشعرية هي هوية الإبداع الشعري، وهي العلامة الدالّة على انتمائه إلى دائرة الشعر»** (شداد الحراق، ٢٠١١ م، ص ١).

وبما أنّ **«اللغة هي كنز الشاعر وثروته و جنيته الملهمة»** (المياحي، ٢٠١١ م، ص ٢٧)، ففي هذا البحث أخذنا جانبا من جوانب الأسلوب الشعري عند الشاعرة، وهو مستويات الأداء اللغوي في شعر نازك الملائكة. وقد قسمنا البحث إلى قسمين: القسم الأوّل يتمحور على مفهوم اللغة بشكل عام وعند نازك الملائكة بشكل خاص ؛ وأمّا القسم الثاني فيكون على خمسة محاور، وهي: الأداء بألفاظ اللغة المحكية، وألفاظ لغة الموروث، ولغة الحزن، ولغة الحبّ، ومفردات اللغة الرومنسية التي تشتمل على دراسة المفردات الدالة على عناصر الطبيعة والألفاظ المكرّرة. لقد قمنا بتحليل قصائد الشاعرة من مختلف دواوينها تحليلاً دلالياً يهدف إلى رصد مستويات الأداء اللغوي ودلالات المفردات التي استخدمتها الشاعرة في مجال اللغة باحثين عن الجواب عن الأسئلة التالية:

ـ ما مستويات الأداء اللغوي عند نازك الملائكة؟

ـ ما الدلالات التي تدلّ عليها مفردات اللغة في أشعار نازك الملائكة؟

والمنهج الذي اعتمدناه في هذا المقال هو المنهج الوصفي ـ التحليلي. وقد راجعنا لإعداد البحث فضلاً عن دواوين الشاعرة كلّها، كوكبة من المصادر و المراجع التي ارتوينا من مناهلها ؛ زد على ذلك، أنّنا تصفّحنا بهذا الصدد عدداً من المجلات العلمية المحكمة والأطاريح الجامعية.

**٢ـ خلفية البحث**

هناك دراسات عديدة كتبت حول نازك الملائكة وآثارها الأدبية بوصفها أمّاً للشعر الحرّ ورائدة له. إنّ أبرز البحوث التي تمّ العثور عليها عبارة عن أطروحة عنوانها «أسلوبية اللغة عند نازك الملائكة» التي قام باحثها المياحي سنة م بالبحث عن الوحدة اللغوية والحذف والذكر والتقديم والتأخير في أشعار الشاعرة ثمّ بحث عن أنساق التعبير في شعر نازك الملائكة كنسق الأمر والاستفهام والنداء والتمنّي و... . ومقالة عنوانها «بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحديث: نازك الملائكة أنموذجاً» الّتي وقف باحثها وليد جرادات سنة ٢٠١٣ م عند بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحداثي الحرّ ودرس نماذج تطبيقية مختلفة لنازك الملائكة بوصفها من ألمع رواد الشعر الحر ومما توصّل إليها الباحث أنّ تشكيل الصورة لدى الشاعرة اتّخذ أنماطا متعدّدة كبناء الصورة التقليدي والحرّ والحسي والذهني والرمزي والشاعرة في رسم صورها الفنية استعانت بأداتين هما التشخيص والتجسيد.

ومقال عنوانه «نازك الملائكة وإبداعاتها الشعرية: رؤى نقدية» الذي تطرّق باحثاه شمس آبادي وممتحن إلى الموسيقى أي الوزن وتفعيلات والأشطر الشعرية، في أشعار نازك الملائكة وإبداعاتها النقدية في هذا المجال أى تطرّق الباحث إلى المصطلحات الجديدة التي جاء في أعمال نازك الملائكة كالأشطر السائبة، البحور الصافية والبحور الممزوجة و ... .

زد على ذلك، أنّ هناك بحوث أخرى كتبت باللغة الفارسية حول نازك الملائكة منها: مقالة عنوانها «زمان در شعر نازك الملائكة و فروغ فرخ زاد: بررسی تطبیقی دو شعر «بعد از تو» و«افعوان»» لناظميان. اختار الباحث في هذه المقالة التي تمّ نشرها سنة ١٣٨٩ للهجرة الشمسية، قصيدة من الشاعرة الإيرانية المعاصرة «فروغ فرخ زاد» وقصيدة من الشاعرة العراقية المعاصرة «نازك الملائكة» بوصفهما قصيدتين يتناولان الزمن أكثر من أيّ قصيدة أخرى وتطرّق إلى عنصر الزمن في شعر هاتين الشاعرتين على أساس مدرسة الأدب المقارن الأمريكية. ومقال آخر عنوانه «رمانتیسم اجتماعی در اشعار نازك الملائكه و فروغ فرخزاد» لالداغي، فقارن باحثها في دراسته المقارنة بين اشعار نازك الملائكة وفروغ فرخزاد على أساس الرومنسية الاجتماعية وتناول وجوه الاشتراك والافتراق بين أشعار كلتا الشاعرتين من منظور رومنسي.

وثمّة بحث عنوانه «واقع گرایی اجتماعی در شعر نازك الملائكه» لصدقي وفضيلت طبعت سنة ١٣٩٢ للهجرة الشمسية ؛ تطرّق باحثها إلى دراسة الواقعية الاشتراكية والقضايا الاجتماعية في ديوان نازك الملائكة. وفي النهاية يعتقد بأنّ الحزن البشري ومكافحة الظلم ومساعدة الضعفاء والفقراء من الأمور التي اهتمّت بها الشاعرة وصوّرتها بشكل حزين مغموم.

بناء على ما مرّ ذكره من خلفيّة البحث، لقد اهتمّت الدراسات السالفة بالمضامين الشعرية والجوانب الرومنسية والواقعية الاشتراكية والمضامين الاجتماعية والانسانية في أشعار نازك الملائكة فلم تتطرق البحوث إلى اللغة الشعرية والأداء اللغوى للشاعر إلاّ قليلاً لا يسمن ولا يغني من جوع. لم نستطع العثور على دراسة خاصّة ومستقلّة تتصدّى لموضوع مستويات الأداء اللغوى في أشعار نازك الملائكة ودواوينها الشعرية كلّها. وبناءً على هذا، يمكن القول إنَّ هذا البحث يتَّسم بشيء من الجدَّة والإبداع لا بأس به ونأمل أن نكون قد نجحنا لإماطة اللّثام عن الأداء اللغوي عند الشاعرة نازك الملائكة وراجين أن تكون المقالة إضافة قيّمة إلى الدراسات التي تمّت في مضمار بحوث اللغة العربية.

**ـ تعريف اللغة ومكانة اللغة الشعرية عند نازك الملائكة**

اللغة هي الطين والماء ومنها يبدأ الخلق الأدبي. فيقول راضي جعفر في هذا المجال: «**إنّ اللغة الشعرية هي موت اللغة وانبعاثها من جديد على يد الشاعر الذي يخلق طينتها**» (١٩٩٨ م، ص ١٢٤). فهذه الألفاظ الجديدة التي تخرج من اللغة كالطفل حين يخرج من بطن أمّه، تكون له حياته الخاصة وشكله الخاص وأسلوبه الخاص أيضا. هكذا هو الشعر مقارنةً بلغته، فيكون ذا مفهوم جديد مغاير عمّا كان عليه لفظا ومعنى. وهذا يقودنا إلى القول إنّ لغة الشعر تختلف اختلافاً جوهرياً عن لغة النثر.

وصحيح أنّ الشاعر والناثر يستعملان لغة واحدة، ولكن «**الشاعر يضع ألفاظ النثر في سياق شعري، وذلك باستعمال الصور الحسية، وإضفاء غلالة من الخيال، واستثارة الأصداء البعيدة في الألفاظ وخلق الجو وإحاطة العبارات بأجواء نفسية متشابكة**» (الملائكة، ١٩٧٩ م، ص ١٨٢).

إنّ الشاعرة قد عرّفت اللغة الشعريّة بأنّها «**كنز الشاعر وثروته، وهي جنّته الملهمة. في يدها مصدر شاعريته ووحيه، فكلّما ازدادت صلته بها وتحسسه لها، كشفت عن أسرارها المذهلة وفتحت له كنوزها الدفينة**» (١٩٧١ م، ص ١١). قد تبين أن الجانب الأساسي من وظائف اللغة هي التعبير وكيفيته، إذ هي حلقة وصل بين إحساس الشعر والمتلقي بشكل منسق مسترسل بسيط ووفق المهمة الجمالية، فإنّ اللغة الشعرية تتّسم بسمات ذات بنية تركيبية، تتشكل من الجانب الدلالي، والإيقاعي والرؤيوي في وحدة منصهرة (راضي جعفر، ١٩٩٨ م، ص ١٢٧). إنّ العاطفة التي تجيش في نفس الشاعر تتحوّل إلى قصائد. وعلى هذا الأساس، تبنى قصائد كل

شاعر ومنها نازك التي ترى في معجمها **«لغة العصور جميعاً»** (درو، ١٩٦١ م، ص ٨٧)، إلا أنّ الشاعر **«ينمي أسلوبه الخاص تبعاً لذوقه ومزاجه»** (المصدر نفسه، ص ٨٧). إذن تتوجّه الشاعرة إلى التعبير عن إحساسها بالقلم مكوّنة الكلمات الأولى للقصيدة مردّدةً أصداء النفس من خلال البنية اللغوية التصويرية الإيقاعية مجتمعةً، لتمتدّ على جسد القصيدة حيناً، وممتزجة بشبكة ألفاظ تقليدية موروثة، وألفاظ سهلة متداولة في حياتنا أحايين أخرى (راضي جعفر، ١٩٩٨ م، ص ١٢٩).

فإنّ التنوع في الألفاظ التي تجدها الشاعرة في شعرها ما هو إلا نوع من التغيرات النفسية الناجمة عن حالتها، وبالتالي ولادة دلالات معنوية أيضا ومزجهما بصورة حسية عالية. وما يرفد قولنا صحة توجه الشاعرة توجها رومنسيا الذي نرى فيه جانب الحب والعاطفة ذا مساحة وافية في أشعارها، وبالتالي فإنّ نتاج الحبّ متقلّب بين الحزن والفرح والضحك والبكاء. وللطبيعة رقعة لا بأس فيها من أرض الشاعرة شعريا، ونراها أغلب الأحيان تمزج بين الحب والطبيعة. ويختلف نوع الطرح الشعري الذي يوصلنا في قصائدها.

فقد يأتينا حينا بنوع الكلام المحكي ويأتينا حينا آخر باللغة البسيطة وأيضا قد يأتي بلغة الموروث الشعبي. وبما أنّ الشاعرة رومانسية فلا ننكر أنّ المدرسة الرومانسية وأدواتها وأساليبها متواجدة في قصائدها وواضحة للعيان من حيث الصورة الشعرية واللفظ والمعنى والتركيب. وذلك واضح لمن يتصفّح دواوينها الشعرية، فما شدّنا استخدامها لألفاظ وتراكيب معينة، مثل: **«النهر، الشاطىء، النجم، الليل، القمر، الشمس، الكوخ النائي، البسمة الحالمة، الغروب والغمام، والدجى المسحور، والريف الهادىء، والسكون الحالم، ...»** (أطميش، ١٩٨٦ م، ١٦٩).

وإنّ هذه المسميات المتواجدة تنقل شخصية الشاعرة التي تتغير بين الحين والآخر تابعاً للظروف التي مرّت بها والموقف الذي كانت فيه أثناء ولادة القصيدة، وهذا دليل آخر على تقارب نبض الشاعرة بنبض القصيدة ونازك تؤكد أن **«المتعة الجمالية في الشعر بمقابل الفائدة التي يقدمها»** (الصكر، ١٩٩٥ م، ٧٤).

### ٤ـ مستويات الأداء اللّغوي في شعر نازك الملائكة

إنّ اللغة بوصفها وعاء للشاعر لجعل أحاسيسه وأفكاره فيه، فهب تكون عنصرا رئيسا في كلّ عمل أدبي، لأنّها هو جسر وحيد بين الشاعر و متلقّيه لنقل المشاعر و المعاني وإثارة العواطف. تختلف لغة كلّ شاعر عن شاعر آخر حسب تجربته الفردية والشعرية وثقافته وبيئته الّتي تعيش فيها، حيث يمكن القول إنّ الأداء اللغوى وكيفية استعمال المفردات ودلالاتها المختلفة مما يميّز شاعرا عن غيره من الشعراء ويجعل له معجما شعريا خاصّا به يختلف عن الآخرين. لقد ارتأينا أن نوزّع مستويات الأداء اللغوي ودلالات الألفاظ في لغة نازك الملائكة الشعرية إلى خمسة محاور تسهيلاً لمسار البحث ومنهج الدراسة، والمحاور الخمسة تكاد تكون كالتالي: الأداء بالكلام المحكي، والأداء بلغة الموروث، والأداء بلغة الحزن، والأداء بلغة الحبّ، والأداء بمفردات اللغة الرومنسية. وفيما يلي نلقي الأضواء على المحاور المذكورة توّاً بادئين بالمحور الأوّل:

#### ٤ـ١ـ الأداء باللغة المحكية

اللغة المحكية هي اللغه التي يستخدمها الشاعر، وتكون قريبة من حياته أولا، والشاعر قادر على توظيفها ثانيا. وهذه القدرة تدعم في إيصال ما يريد الشاعر إيصاله من خلال هذه المفردات والتراكيب التي انتقاها وزيّن بها أبياته، وهي لغة الحياة اليومية والمقصود

منه تلك اللغة التي تكون مفهومة لدى عامّة الناس، بحيث تكون بسيطة غير مُستغلة تنطلق من صوغ المتداول على أفواه الناس. من يتأمّل في أشعار نازك الملائكة يجد استعمال مفردات هذه اللغة شائعا عنده إلى حدّ ما. كما نرى استعمال لفظ "يعضّ" في الأبيات التالية من قصيدة *نغمات مرتعشة* :

**عُدْ، لا تَدَعْ نفسي يعذبها الأسى**

**ويَعضُّ فيها خافقٌ محزونُ** (ديوان عاشقة الليل، ج ١، ص ٥٢٠).

وها هي تحاكي الحبيب مرّة ثانية، لأنّ فراقه وبعده هو بداية لحياة حزينة نتاجها الأسى. فالخوف من الوحدة هو الّذي دفع شاعرتنا بإظهار كل ما عندها، فالتجأت إلى الفعل "يعضّ" لتجسيد ما أرادت إظهاره، غير أنّها لم تستطع أن ترفع به إلى مؤدى إنفعالي يسهم في إعلاء اللفظ من واقعه المادي المسموع يومياً. وعلة هذا الانطفاء ناتجة عن اعتمادها للتصوير المباشر الذي تعاقب عليه الشعراء أي "نفسي يعذبها الأسى"، ولفظ "الكآبة" الذي لم يتهيأ له سياق يخدمه. ولذلك غدت "يعضّ" باردة لا حياة فيها، وكيف لا تكون كذلك والعض نتاج خافق وهذا الخافق محزون غير قادر على الإيلام (راضي جعفر، ١٩٩٨ م، ص ١٦٩).

وقد راحت هذه اللفظة بمستوى البرود الذي لم يصل بحرارة الشاعرة إلى المتلقي «**إن هذا التوجّه يجب أن يكون حذراً ومشروطاً وأن يكون مما تستدعيه الضرورة الموضوعية أو اللغوية أو الحالة النفسية التي يكون الشاعر فيها وأن لا يبدو رغبة شخصية غير مبررة لا تخضع لضوابط، لأن هذا قد يقود الشاعر إلى الابتذال الواضح والركاكة المخلّة التي تسيء إلى لغة القصيدة أكثر مما تسعفها**» (أطميش، ١٩٨٦ م، ص ١٧٥). قد تستخدم الشاعرة ألفاظا دارجة لحد الهبوط، مثل استعمالها لـ"عصرتني الحياة" وهي من الكلمات المتداولة في لغة الشارع العراقي علما أنها فصيحة داخلة في العامية، فتقول:

**عصـــــرتني الحيـــــاةُ لم يبـــــقَ معنـــــىً لوجـــــــودي لأدمعـــــــــي لحيـــــــاتي**

(ديوان مأساة الحياة و أغنية للإنسان، ج ١، ص ٢٤٦).

وفي وجهة نظر بعض النقاد والكُتّاب أنّ مثل هذه الألفاظ قد تأخذ الشعر إلى اللغة السطحية التي تندرج ضمن الكلام المحكي العادي واللغة التقريرية وقد يعدها بعضهم نوعا من الأساليب الركيكة، لكن قليلا ما نجد مثل تلك المفردات التي سبق ذكرها في شعر نازك الملائكة. هنا يجب أن نشير إلى أنّ الشاعرة كثيرا ما تفنّنت في موضوع الضرورات الشعرية واستعملت بعض المفردات مخالفة لقواعد اللغة الفصيحة وأصولها المألوفة بهدف استقامة الوزن وجمال الصورة الشعرية، يمكن أن نعالج هذه الضرورات ضمن مفردات اللغة المحكية وغير الفصيحة.

إنّ نازك الملائكة كثيرا ما تطرّقت إلى صيغة الجمع، خلافا لقواعد علم الصرف العربي ؛ فقد استخدمت لفظة "النهور" جمعاً للنهر، وهو نادر، إذ تقول:

**وسأســـــكبُ الشـــــذى نهـــــوراً في قِفـــــار الملـــــح والـــــدخان**

(ديوان للصلاة و الثورة، ص ٧٨ و ١٥٥).

وكذلك صاغت من لفظة "القرآن" صيغة الجمع "قرائين" في قصيدة *دكان القرائين الصغيرة* (ديوان يغير ألوانه البحر، ص ٧٤). وكذلك جمعتها لـ"الزنابق" في قصيدة *زنابق صوفية للرسول* (ديوان يغير ألوانه البحر، ص٥٢). وجمعت "ملاحم" و"ملاحن"، وهي

عند القدماء من باب الجناس الناقص. ولفظة "ملاحن" استعارة للألحان. والحقيقة أنها لم تستعمل قبل هذا العصر ولم تنصّ عليها كتب اللغة (السامرائي، ١٩٦٥ م، ص ١٦٩)، إذ قالت في قصيدة عنوانها *ثورة على الشمس*:

**كـــم رُحْـــتُ أرقـــبُ كـــلَّ نجـــمٍ عـــابرٍ وأصـــوغُ في غَسَـــق الظـــلامِ ملاحـــني**

(ديوان عاشقة الليل، ج ١، ص ٤٨٩).

وكذلك قولها في قصيدة *نغمات مرتعشة*:

**أرنـــو ولا شـــيءٌ يـــروقُ لنـــاظري وأصـــيحُ، أيـــنَ ملاحـــني ومَلاحمـــي؟**

(ديوان عاشقة الليل، ج ١، ٥٢١).

وكذلك عمدت إلى صيغة التذكير والتأنيث، منها تذكير لفظة "عنكبوت"، وهي مؤنثة وقد تذكر في الشعر، لأنّها وردت في القرآن الكريم بالتأنيث من قوله تعالى: ﴿**كَمَثَلِ الْعَنْكَبُوتِ اتَّخَذَتْ بَيْتاً**﴾ (العنكبوت، ٢٩: ٤١)، إذ قالت في قصيدة *أنشودة الرهبان*:

**ذلـــك العنكبـــوتُ ذو الأرجُـــلِ الفظّـــ ـــةِ هـــل منـــه مهـــربٌ أو مـــلاذُ**

(ديوان مأساة الحياة و أغنية للإنسان، ج ١، ص ٣٤٨).

ومن الواضح أنّ الشاعرة قد تفنّنت في موضوع الضرورات الشعرية وأباحت لنفسها الكثير منه وانتقت الملائم الجيد الذي يعطيها المجال في أخذ الحريّة لأفكارها وأحاسيسها. لكنّنا رغم هذا، لم نعثر على كلمة بذيئة أو لفظة نابية أو مخلّة بل عكس ذلك. فكل ما وجدناه هو ما يضفي الحلاوة والرشاقة للقصيدة الشعرية.

### ٤ـ٢ـ الأداء بلغة الموروث

لا تخفى على أحد، وبالتحديد على قرّاء الشعر ومتذوقيه ومحبّيه، العلاقة الوطيدة بين الشعر الحديث والقديم. فيعدّ الشعر القديم الدعامة الأولى للشعر الحديث، وهو من اللبنات الأساسية في بناء القصيدة؛ إذ يستمدّ الشاعر من الكلمات القديمة ويبنى شعره ويصطفي منها ما يريد ويجمل بها قصيدته. فلا بدّ له أن يلتقط من لغة الموروث الأدبي على أن «**مثل هذا الالتقاط يجب ألا يقع في حدود الرصف الجامد في لغة الموروث أو حشد صور القصيدة في إطار المفردات الموروثة التي يتلقّفها الشاعر تلقّفاً غير واعٍ**» (راضي جعفر، ١٩٩٨ م، ص ١٧٨). وإنّ هذا الترابط بين الشاعر وموروثه يعدّ قاموسا للشاعر ومنهلا للغته، بل «**ويمنحها التدفّق والالتصاق بمعطيات الأدب الذي هو جزء من تكوين الأمّة وجزء من تأريخها**» (أطميش، ١٩٨٦ م، ص ١٨٧). وهذا لا يأخذ على الشاعر من باب التقليد المباشر، بل هو عملية اتّحاد للإتيان بشيء جديد وخلق جديد؛ «**فالرابطة الّتي تشدّ الشاعر إلى أسلافه، لا تعني أبداً «المحاكاة»، بل إنّ الشاعر المقتدر هو الذي يتمثّل الموروث ويعيد خلقه خلقاً جديداً يحمل خصائصه الفردية وطابع عصره**» (المصدر نفسه، ص ١٨٧).

ومما يجعلنا نتوقّف عند قصائد الشاعرة هو الإجابة عن الأسئلة التالية: هل نجحت الشاعرة في استخدام هذه الألفاظ؟ وما الذي جعلها تدقّ باب هذه الألفاظ؟ وهل فتحت الألفاظ بابها لكل أشعار نازك؟ الأسئلة كثيرة، سنحاول أن نجيبها إجابة كافية

وشافية من خلال فكّ رموز بعض قصائد نازك التي نجد فيها ما يجرّنا إلى الثراث الشعري. وهناك قصيدة للشاعرة جاءت فيها لفظة "المدْلَهمّ"، إذ تقول في قصيدة عنوانها *الغروب*:

**وبعيـــــداً في الفَضـــــاء المـــــدْلهمّ ... خَفْقَـــةٌ مـــن جُـــنح طـــيرٍ عـــابرِ**
**فاجأتـــــهُ ظُلمـــــةُ الليـــــلِ الملـــــمِّ ... وجبـــالٌ مـــن سَـــحَابٍ مـــاطرِ**
**فســـرى بـــينَ ديـــاجيرَ وغـــيمٍ ... كخيـــالٍ في فـــؤادِ الشـــاعرِ**
**لحظـــةً، ثـــم تـــوارَى في الخضـــمِّ ... بـــينَ أمـــواجِ الظـــلامِ الغـــامرِ**

(ديوان عاشقة الليل، ج ١، ص٥٤٣).

فإنّ لفظة "مدلهمّ" لم تأتِ عن فراغ أو حشو، بل إنّ الشاعرة أرادت أن توظّف أكثر من معنى بأقلّ الكلمات، فنرى الكلمة دالّة على شدّة العتمة التي كان يلبسها الفضاء وأيضا أرادت بها الكثرة والكثافة لرسم صور مخيفة وزعتها على أذهاننا. وبعد الانتهاء من الصورة المنظورة، استرسلت بصورة سمعية فجاءت بخفقة جنح طير. وكذلك تتبّعت الظلام في القصيدة بمرادفات له مثل: "دياجير، غيم، أمواج الظلام"؛ وهذا دليل على أنّ الحالة النفسية بدت تملي على الشاعرة لا بالمعنى فقط، بل نراها تتدخل حتى في كيفية اختيار الألفاظ. كذلك الحال في استعمالها للفظة "الرمس"، في قصيدة *الأعداء*، فتقول:

**نحن إذن أعداء/ من عالم لا يفهم الأشواق/ ولا يعي أغنية الأحداق/ أعيننا لا تفهم النجوى/ الحبّ فيها سيرة تروى/ كان لها أمْسُ/ وضمّهُ رمسُ/ من تربة البغضاء** (ديوان قرارة الموجة، ج ٢، ص٢٦٠).

نفهم من هذا أنّ الشاعرة تتكلم عن شيء قد مضى وانتهى. فالذكريات والحب القديم لا يفارقان الشاعرة في أفراحها ولا في أحزانها، فهي تذكر حبّها الذي مضى واندثر وصار حكاية تسلس بها النفس. ومن هنا، نستطيع أن نقول إنّ هذه اللفظة جاءت محلا شاهدا لما أرادته الشاعرة ولا غبار على ذلك. وفي قصيده *مأساة الحياة*، نجد لفظة الظلام الداجي وظلمة الأثباج. لم نستطع أن نجد طريقا واضحا لهاتين اللفظتين، غير أن نقول إنّ ما أرادت الشاعرة إيصاله لم يحس به المتلقّي ونحن جزء منهم فتقول:

**أيّ قـــبر أعـــددتِ لـــي؟ أهـــو كهـــفٌ ... مـــلء أنحائـــه الظـــلامُ الـــداجي؟**
**أم تـــرى زورقـــي ســـيغرق بـــي يـــو ... مـــاً فـــأثوي في ظلمـــة الأثبـــاج**

(ديوان مأساة الحياة و أغنية للإنسان، ص ٢٥).

إن علاقة الشاعر بالموروث الأدبي واللغوي تتحقق من خلال مستويات متعددة منها الألفاظ ومنها التراكيب، ثم استيحاء الجو اللغوي الشامل لنمط موروث من الأداء (أطميش، ١٩٨٦ م، ص١٨٩). وفي قصيدة *ولكنّها ستكون الأخيرة*، قد جاءت بألفاظ من الموروث التغزلي القديم الذي كان شعاراً للحبّ وعنواناً للقصص الغرامية، فتقول:

**وتعرفُ هذا بُثينة في دَرَكاتِ الجحيمْ**
**ويُدْركهُ توبةٌ وجميلْ ...** (ديوان شجرة القمر، ج ٢، ص ٤٧٤).

ومن يقرأ كتب الشاعرة التي هي ناقدة في الوقت نفسه، يجد أنّها ممن لا ينادي بالرجوع إلى الأدب المعاصر، فهي من أولى الشاعرات المحدثات ففي كتابها *قضايا الشعر المعاصر*، *والصومعة والشرفة الحمراء*، ومقدمة ديوانها *شظايا ورماد*، نرى ألفاظ

الحداثة تفوح من كتبها وتعابير جديدة ملأت السطور، مثل: "عنبر، وكافور، وغصن بان، وهلال، وعود، ونرجس، ولؤلؤ وغيرها"، وبذلت جهداً كي لا تستعمل مثل هذه الألفاظ "البدر" التي استبدلتها "بالقمر"، ولم تستعمل لفظة "البدر"، لكنّها استعملت "الهلال"، كما في قولها:

**كشُرُوق الهلالِ، كالأزهارِ**

**كخيالات حالمين؟** (ديوان مأساة الحياة وأغنية للإنسان، ص ٣١٧؛ ديوان للصلاة والثورة، ص ٦١ و ١٤٢).

كما إنها استعملت "العنبر" بقولها: **البحر منسكب أمامك عنبراً** (ديوان للصلاة و الثورة، ص ٩٥، ١٢٩، ٨٦، ٥٠، ١٧٧، ١٨١، ١٨٨). كما وردت عندها ألفاظ "الياقوت، والعقيق، والشذر، والزبرجد، والزعفران، والهيل، والمرمر، والرخام و..."، في ديوانيها *للصلاة والثورة* (ص ٧٣، ٩٤، ٩٨، ١٣٣)، و*يغير ألوانه البحر* (ص ١١٥، ٩٧، ٩٤، ٨٤، ٧٤، ٥٨، ٥٦، ٢٢، ٢، ١٥، ١٢٨، ١٥٨، ١٦٥، ١٧٧، ١٨٠).

وهذا دليل آخر على إصرارها في رسم الحداثة على جميع جوانب القصيدة لفظا ومعنى، وهي أيضا أرادت إقناع السامع بأنّ هذه الكلمات والألفاظ هي التي تدلّ على روح العصر واللغة النابضة له. إنّ التأكيد على المعجم الشعري والتمحيص عن لغتها الشعرية يدلّنا إلى أن نبني شخصية كاملة للشاعرة، وكذلك نستطيع فهم دواخلها ورسم حدود واتجاهات الفكر الثقافي لديها، فذوقها في لغتها وطبعها في لغتها وجميع سمات أسلوبها.

### ٤ـ ٣ـ الأداء بلغة الحزن

الحزن كان بابا من أبواب الدخول لقصائد نازك الملائكة، وليس ككلّ باب. وكما صدقنا القول على العلاقة بين الشاعرة وقصيدتها، فإنّ ذلك يصدق على الفترات التي عاشتها الشاعرة، وهي مغمرة بحزنها وكآبتها، وقد يكون السبب الرئيس في ذلك هو العيش في الغربة التي عاشتها خلال فترة مسيرتها الشعرية. فنجد ألفاظا كثيرة دالّة على ذلك كاليأس والضباب والاغتراب والظلام وما شابه ذلك من أدوات الحزن، وهي دلائل على قلب معذّب فاض بالسواد وعان ماعان، فتقول في قصيدة *العودة إلى المعبد*:

**معبدي، عادت بي الأحزانْ فارأفْ بعذابي — عدتُ يا ليتكَ تَدْري بعضَ آلامي وما بي**

**عدتُ والقلبُ شريدٌ تائهٌ بين الضَبَاب — يتلوّى في إسارٍ من حنيني وإكتئابي**

(ديوان عاشقة الليل، ج ١، ص ٦١٦).

من هذه الأبيات، نجد قلم الشاعرة قد استمدّ حبره من قلبها المملوء بالأوجاع تحمل حروفها شكاوى شتى، لتكون هذه الشكوى التي تستند في بنيتها الرئيسة إلى الأحزان دخولاً إلى فرعيات لغوية أسهمت إسهاماً فاعلاً في إقامة البنية التكوينية الّتي تبثّ صورة المشاعر القلقة الحزينة (راضي جعفر، ١٩٩٨ م، ص ١٣٠).

وإذا حاولنا الغوص في قصائدها الحزينة فإنّنا نخاف على أنفسنا من التيه، لأنّ حزنها وليلها صديقان يمشيان سويّاً. فالصمت يقتل كلا منهما. فاستطاعت الشاعرة التقريب بينهما كالشخص وظلّه، فهي «**لا تبكي ولا تذرف الدموع على نحو ما يبكي المتصنعون**

**من الشعراء»** (السامرائي، ١٩٦٥ م، ص ١٥٨)، بل تضع ما فيها بين أيدينا كلوحة زيتية لسانها وألوانها كنجمة في عتمة الليل الأليل، فتقول:

**أعبّـــر عمـــا تحـــسّ حيـــاتي وأرســـم إحســـاس روحـــي الغريـــب**
**فـــابكي إذا صـــدمتني الســـنين بخنجرهـــا الأبـــدي الرهيـــب**

(ديوان عاشقة الليل، ج ١، ص ٤٥٩).

وحين يكون الحلم والأسى في طريق واحد، فقد يزيد الوجع ضعفا كيف لا والطريق ليل أعتم، فالشاعرة في قصيدتها *ذكريات ممحوة* تقول:

**وجهُـــك أخفـــاهُ ضَـــبَابُ الســـنين وضـــمّهُ الماضـــي الى صـــدرِهِ**
**ألقـــى عليـــه مـــن شـــبابي الحـــزينْ أحـــزانَ قلـــبٍ تـــاه في دُغْـــرِهِ**
**كـــم، في ســـكون الليـــلِ، تحـــتَ الظـــلامْ رجعْـــتُ للماضـــي وأيّامـــهِ**
**أبحـــثُ عـــن حبّـــيَ بـــين الرُّكـــامْ فلـــم تَصـــدْني غـــيرُ آلامـــهِ**

(ديوان عاشقة الليل، ج ١، ص٤٦٢ - ٤٦١).

نرى هذه الأبيات الأربعة ترسم مستويات للزمن وللذكرى وسنين مرّت على الشاعرة، نراها كانت الأجمل إلا أنّها لا تخلو من الأحزان فيما بين الماضي والحاضر والصبح وظلمة الليل والحب. تاهت الشاعرة بين الركام، وهي حاقدة في بعض الأحيان، كما في قولها في القصيدة نفسها:

**لم يَبْـــق إلا ثـــورةٌ وإحتقـــارْ مـــلء حيـــاتي المـــرّةِ الحالمـــة**
**النـــارُ ذابـــتْ وتبقّـــى الشـــرارْ تشـــربُهُ أحلامـــيَ الواهمـــة**

(ديوان عاشقة الليل، ج ١، ص٤٦٣ ٤٦٤ ـ ٤٦٣).

فاستعمال الشاعرة «ذوبان النار» جاء اضطراراً، فلعلّها كانت تريد «إطفاء النار» لو لا الوزن (السامرائي، ١٩٦٥ م، ص ١٦٢)، ومن بين الكلمات الأكثر شيوعا على لسانها لتجسيد خواطرها هي لفظة "ضباب"، لأنها ترى أنّه يحمل أكثر من وجه لتجسيد هواجسها، فقد يكون الضباب سبباً للحيرة وعدم الاستقرار والتوجّه غير المدروس ويكون حيناً ضباب الذكريات والسنين المرّة وهي تقول في قصيدة *ذكريات ممحوّة*:

**وعـــاد قلـــبي للأســـى والعـــذابْ مُستوحشـــاً حتّـــى مـــن الـــذّكرياتْ**
**مـــن يُرْجـــعُ الماضـــي إذا مـــا الضّـــبابْ ألْقـــى دُجـــاهُ فـــوقَ ليـــلِ الحيـــاةْ؟**

شيّعت الشاعرة أيامها الجميلة وتوجّهت للقاء أيام مرّة تحيطها الدموع، وقد ودعت ضحكتها واستبدلتها بالسقم، وتقول في قصيدة *ذكرى مولدى*:

**مـــات أمـــسى الضـــحوكُ واعتضْـــتُ عنـــه بشـــباب مُـــرٍّ ودمـــع ويـــأسِ**

وخَبَـــتْ ذكرياتُـــهُ البـــيضُ في بحـــ ـــرِ شـــعوري وليـــلِ قلـــبي ونفســـي

(ديوان عاشقة الليل، ج ١، ص ٤٧٠).

فوصفت الذكريات بالبيض فجاء وصفها مطابقاً، فقد زخر الشعر الحديث بنعوت الألوان واصفةً أسماء المعاني (السامرائي، ١٩٦٥ م، ص ١٦٥). وتقول في قصيدة *الحياة المحترقة*:

سَـنَواتي كـلٌّ يـا نـارُ في هـذي السُّـطور وأغاريـدي، وأشـواق حيـاتي، وحبُـوري

وبقايـا مـن حنـيني، وشـظايا مـن شُـعوري وأباديـدُ مـن الأحـلامِ والحُـزنِ المريـر

(ديوان عاشقة الليل، ج ١، ص ٤٧٧).

وتلفت انتباهنا في هذين البيتين كثرة استخدامها للجموع كـ"الأغاريد، والأشواق، وبقايا الحنين، وشظايا الشعور، وأباديد من الأحلام، والشظايا و ...". وهذا الحشد المتّسق من الكلمات يدلّ على أنّ الشاعرة تحيا هذه الحياة الأليمة فاستجمعت لها الوسائل والأسباب، فأقبلت عليها هذه المواد الحزينة إقبالاً (السامرائي، ١٩٦٥ م، ص ١٦٦). وحينما لم تجد من يشبهها في أحزانها من البشر، لأنه من المستحيل أن يتحمل ما فيها حامل روح، فتختار طاحونة شبهت بها آهاتها يجمعهما المساء، إذ تقول فيها:

وآهـــاتِ طاحونـــةٍ، مـــن بعيـــدْ تنـــوحُ المســـاءَ وتشـــكو الكَـــلالْ

تمـــرُّ علـــى مسْـــمعي بالنشـــيدْ وتفتـــأُ تصـــدَحُ خلـــفَ الـــتلالْ

(ديوان عاشقة الليل، ج ١، ص ٥٦٧).

فللطاحونة في لغتها الشعرية آهات وآهات وهي تنوح في المساء، علماً بأنّها لا تريد بذلك المساء الظرف المحدود المعّين، ولكن أحسبها تريد أنّ الطاحونة تتأوّه ومن تأوّهها المساء. أما قولها "وتفتأ تصدح" فقد حذفت "ما" عن الفعل والأصل "ما تفتأ. فهي قد استقت ذلك من القرآن الكريم، ومن قوله تعالى: ﴿**تالله تفتأ تذكر يوسف**﴾ (يوسف ١٢: ٨٥). ومن استعمالها "تفتأ" أيضاً، قولها في قصيدة *البحث عن السعادة*:

أســـفاً لم أجـــدْكِ في الشـــاطىء الصخـــْ ـــريّ حيـــثُ الميـــاهْ تَفْتـــأُ تبكـــي

(ديوان مأساة الحياة و أغنية للإنسان، ج ، ص ).

وكذلك ورد استعمالها على هذا النحو فيما هو غير قرآني، في قولها من قصيدة قيس و ليلي:

راقـــداً عنـــد حافـــة القـــبر لا يفـــ ـــتأ يشـــكو إلى الصَـــبَا والغيـــوم

(ديوان مأساة الحياة و أغنية للإنسان، ج ١، ص ١٤٢).

**٤ـ٤ـ الأداء بلغة الحبّ**

ومن لغات الشعر عند نازك هي لغة الحب، والّتي عبّرت عنها بمعان عدّة لتجري نهرها الشعري والكلمات هي: الحب، والهوى، والغرام، والعشق، والشوق، والوجد، والوصال، والحبيب، والمحبوب، وحلم الروح، وفؤاد و ...، حيث جاءت ألفاظها محمّلة بالدلالات الروحية السامية، فها هي تقول في قصيدة *السّماء على غابة الصّبير*:

**الحبّ قال لي : صباح الخيرْ**

**فقلت للحبّ : صباحي أغنياتٌ،**

**ضفّتا نهـر،**

**سمـــاء طيرْ** (ديوان يغير ألوانه البحر، ج ١، ص ١٤٢).

أوّل ما يقرع أذنك عند سماع القصيدة هو الإبهام الذي نراه مقصودا مميزا دالا على غموض المحبوب الّذي طالما كان الحبّ لدى الشاعرة مسايرا لآلامها وجروحها وأحد العوائق في حياتها. فالأبيات تحمل كمّا هائلا من الأسرار التي طفحت إلى الحدّ الذي نراه الآن. وكلّما تمشينا في حديقة دواوينها نراها مزروعة بذكريات الماضي الذي يشوبه الاحتقار، فتقول:

**صوتُ ماضيَّ الّذي ماتَ وما خلّف شيّا**

**غيرَ أشتات احتقارٍ باهتِ**

**رسبتْ في قَعْر قلبي الصامتِ**

**غيرَ أشتاتِ ادّكاراتٍ لحب كان حيّا** (المصدر نفسه).

لا يخفى أنّ صفة البهاتة لا تليق بلفظة الاحتقار، ولكنّها أعطتها وألبستها هذا الثوب للدلالة على تأثيرها وتقمّص الشخصية للقصيدة وتحليلها النفسي المنصبّ على الكلمات وتخلّصها بكلمة غريبة المعنى قليلا هي "ممطوطان" جافة في اللسان. لكنّها وجدتها لائقة لإيصال ما تريد إيصاله. ولو وجدت الشاعرة كلمة أخرى غيرها لقامت بتغييرها، لكنّها لم تجد ما يسدّ ذلك، ولو تراود إلى الأذهان أنّ "المط" هو نفسه "المدّ". فإنّ الشاعرة لم ترى وجه شبه بينهما أبدا؛ ثم تقول في قصيدة عنوانها *عندما انبعث الماضي*: **ومضى عامانِ ممطوطانِ مَرّا في شُحُوبِ** (ديوان شظايا و رماد، ص ٥٨ ـ ٥٧). فهي لم ترد المعنى الحاصل في كلمة "ممدودان"، بل قصدت ما جاءت به قصداً، وإن أتت على شيء من جمال البيت (السامرائي، ١٩٦٥ م، ص ١٧٩). أمّا في قصيدة *الباحثة عن الغد*، الّتي تقول فيها:

**وكنّـــا نمـــرُّ فترنـــو الحيـــاةْ وتـــــــومي إلينـــــــا**

**وهـــا نحـــنُ نختصـــم الـــذكرياتْ علـــــــى شَـــــــفَتَينا**

(ديوان شظايا و رماد، ج ٢، ص٧٥).

ففي البيت الأول ضحكة وتفاؤل، وفي البيت الثاني دمعة ويأس. فالشاعرة ما إن تأخذنا مرحا حتّى تقطع علينا الطريق بكآبتها حيث اللامنتهى، وفي قسم آخر من القصيدة نفسها قالت:

**غـــــداً نلتقـــــي وتمـــــطّ الـــــنغم وتســـــــــــــخر منّـــــــــــي**

(ديوان شظايا و رماد، ج ٢، ٧٦).

ونرى الشاعرة في هذا البيت تستخدم لفظة "تمطّ"، وهنا نجدها في مكانها المناسب الذي لا إشكال فيه، لأنّ اللفظة تعتمد على وجودها في الجملة.

**٤ـ٥ـ الأداء باللغة الرومنسية**

**٤ـ٥ـ١ـ دلالة المفردات الدالّة على الطبيعة**

حين نتكلّم عن لغة نازك الملائكة، فلا بدّ من إدراج الطبيعة من أوليات لغتها، لأنّها شاعرة رومانسية حقّا لا غبار على ذلك. والمدرسة الرومانسية تجد نفسها في الطبيعة للهروب من الواقع الذي لا تحبّه. فالطبيعة هي ملاذها الأمن وأيضا هي الورق الذي ترسم عليه لوحتها والفكرة والصورة التي تزين بها القصيده. وتستطيع الشاعرة أن توظّف الطبيعة في مجريات شتّى، فلا يمنع ذلك أن تغيّر وجه القصيدة من الجانب المحزن إلى الجانب المفرح والدالّ على السرور.

فالطبيعة ملموسة في كلا المسارين على أتمّ وجه. وخلال ما تطلّعنا له وتمحّصنا، وجدنا تقاربا حارّا بين الشاعرة والشعراء الإنكليز الذين ولعوا بهذا المضمار وسبقوا الشاعرة في ذلك فمالت الشاعرة إلى أشعارهم، حيث ترجمت إحدى سوناتات شكسبير إلى الشعر العربي، وكلّ هؤلاء من شعراء الطبيعة الذين هاموا في غاباتها وحقولها وجداولها وأصغوا إلى العنادل والطيور؛ نعم، اتصالها وإعجابها بشعرهم هو الذي برّز ملامح الطبيعة في شعرها (مطلوب، ٢٠٠٢ م، ص ٢٣٣)، فظهرت الألفاظ الدالّة عليها كـ"الأثباج، والأمواج، والأنواء، والعباب، والشطّ، والأجواء، والحصى، والتراب، والأشجار، والقطيع، والسهوب، والأطيار، والقمرية، والغصون والثلج، والحقول، والنهر، والورد، والزهر، والليل، والمساء، والنهار، والصباح، والربيع، والشتاء، والخريف، والبحر، والشاطىء، والنجوم، والقمر، والنسيم، والريح، و ...".

ولدعم صحة كلامنا على أرض الواقع نبتدأه بقصيدة *للأمّ ثلاث مراث لأمّي*، وهي تفرش لها بساط الطبيعه، تقول:

**إنهـــــا زهرتُنـــــا الوســـــنى الحزينـــــة أمسُـــــنا في لونهـــــا مـــــا زال لـــــدْنا**

(ديوان قرارة الموجة، ج ٢، ص ٣٢٠).

وفي قصيدة أخرى عنوانها *تحيّة للجمهورية العراقية*، تمجّد الجمهوريه العراقيه وقد أجادت في توظيف الطبيعة بصورة حسية مجلجلة معبرة بأساليب شتّى عن فرحها كالمتلهّف للماء وتضاد الصيف والشتاء والظلمات والنور، فتقول:

**فرْحةُ عطشانٍ ذاقَ الماءْ**
**فرْحةُ تّموزَ بلمسِ نسائم ثلجيّة**
**فرحُ الظُلُماتِ بنبع ضياءْ /فرحتُنا بالجمهوريَّة** (ديوان شجرة القمر، ج ٢، ص ٤٤٥).

فحين نقرأ دواوين الشاعرة جيّدا، نرى ديوانها *شجرة القمر* تفوح من أوراقه ألفاظ الطبيعة كـ"المياه، والبحار، والأنهار، والغابات، والمروج، والزهر، والورد". وكما أسلفنا أنّها كانت تهرب من الحياة التي تعيشها بهذه الألفاظ مكوّنة بها حياة أخرى بابها قصائدها ومفتاحها الطبيعة. أمّا ديواناها "عاشقة الليل" و"مأساةالحياة"، فنجد فيهما التغنّي بألفاظ الطبيعة قد أخذ وجها آخر

وألفاظا أخرى مثل "الزورق، والمجداف، والمعبد"، وكذلك في ديواني *يغير ألوانه البحر* و*للصلاة والثورة*، نجد التفاؤل قد طرق أبوابها، مما خفض من نسبة الحزن والكآبة في شعرها فاستبدلت الألفاظ الحزينة، مثل: "الأعاصير، والعواصف"، وحلّت مكانها ألفاظ فيها إشراق وأمل، مثل: "الشمس، والقمر، والنجوم، والمياه، والأنهار، والمروج، والحدائق، والورد، والزهر"، بل وأكثر من ذلك، جاءت بألفاظ جديدة لم تستعملها في دواوينها الخمسة السابقة، وهي "المرجان، والياقوت، والعقيق، والشذر، والزبرجد، واللؤلؤ، واللآليء"، وكذلك "الزعفران، والهيل والحناء، والعنبر، والأريج، والشذا، والبخور، والرحيق، والعبيد"، وكذلك أسماء الأزهار مثل: "الزنبق، والنرجس، والبنفسج، والفل، والليلك، والسوس، والقرنفل، والشقائق، والآس، والأقحوان". وظهرت في الديوانين الآخرين ألفاظ لم نسمع لها ذكر في الدواوين السابقة، مثل "الدوالي، والبيارات، والبيادر". وأغلب الظنّ أنّ الملائكة أوردت هذه الألفاظ أثناء حديثها عن فلسطين، لأن بيئة فلسطين عرفت بتلك الأشياء. كلّ ذلك يفضي بنا إلى القول إنّ نازك انتقلت في تجاربها الشعرية من دور إلى دور (مطلوب، ٢٠٠٢ م، ص ٢٢٢)، فبعد هذا الانغمار التامّ بالطبيعة وأدواتها نجدها قد خرجت من هذا اليمّ وبدأت تتقرّب من واقع الحياة وتتلمّس آلام الأمّة العربية وأوجاعها. والدليل قولها في مقدمة ديوانها *للصلاة والثورة* حين تقول: **وأوّل ما أحبّ أن أتحدّث عنه في هذه المقدّمة عنوان مجموعة للصلاة والثورة، فهو يمثّل في نظري جانبي الإنسان الكامل في هذا العصر، أما الصلاة فهي رمز الجانب الروحي فينا، هي الورود الّتي تبنت في النفس الإنسانية من أثر إتّصالها بالمنابع الأزلية الجميلة، منابع الله ...** (الملائكة، ١٩٧٨ م، ص ٨).

وقد ضمنت هذا التقرب والتآزر بقصائد شتّى، ففي ديوانها *للصلاة والثورة*، جاءت بـ"سوسنة اسمها القدس، الهجرة إلى الله، وسبت التحرير، وشمس للقاهرة"؛ وفي ديوانها *يغيّر ألوانه البحر*، نظمت قصائد *الماء والبارود، وزنابق صوفية للرسول، ودكان القرائين الصغيرة، ومرايا الشمس، والسفر في المرايا الدامية*. فقد التزمت بواقع الأمّة العربية ووحدتها وبالقيم الإسلامية الرفيعة، وإن كانت مؤشرات هذا الالتزام في ديوان *شجرة القمر* في قصائد *أغنية للأطلال العربية، وثلاث أغنيات عربية، وحدود الرجاء، والوحدة العربية*.

فاللغة جاءت مختلفة بين *مأساة الحياة، وعاشقة الليل، وشظايا ورماد، وقرار الموجة، ويغير ألوانه البحر، وللصلاة والثورة* **«الّتي تمثّل مرحلة العزلة والوحدة والحزن والقلق والغربة والاغتراب والشجن»** (الملائكة، بلا تا، ص ١٧)، بعيدة كل البعد عن الواقع وعن هموم الأمّة، بل متشكّكة حتّى في دينها، فتقول: **«إنني مررت بفترة الحاد وتشكك فظيع ما بين ١٩٤٨م و ١٩٥٥م»** (المصدر نفسه، ص ١٩). وهذا ما جعله تهرب للطبيعة بدلا من الواقع المرّ وقد يكون ذلك المرحلة الأولى من شعرها؛ وأمّا المرحلة الثانية فهو تقرّبها من الأمّة العربية والإيمان بالله؛ وذلك جلي في دواوينها *شجرة القمر، وللصلاة والثورة، ويغير ألوانه البحر*.

كلّ ما سبق ذكره من عموم ما لاحظناه في دواوينها. فلو بحثنا بعمق أدقّ من استعمالاتها لألفاظ الطبيعة لوجدنا الكثير منها تستوجب الوقوف عندها، مثلاً: لفظة "المساء" قد **«تعدّدت دلالاتها في الشعر الوجداني وارتبطت بكثير من معاني الألوان والظلال والأضواء والشجن والرقيق والحزن العميق والفرحة الغامرة والحركة والسكون، حتى غدت كياناً نابضاً بالحياة والعواطف والذكريات، ويتجاوز مدلول الكلمة اللغوي والبياني المألوف إلى مدى بعيد»** (القطّ، ١٩٧٨ م، ص ٣٩٦). في قصيدتها *خواطر مسائية* تمزج دلالة "المساء" مزجا رائعا بين الوجدان واللحظات الزمنية التي جمعت بين ألفاظ الحب والحزن تطوقها صور الطبيعة حتى أنّنا أصبح يصعب علينا الانتقال من لغة الحزن إلى لغة الفرح لشدة احتضان الطبيعة لهما، فجاءت صورتها متكاملة من قولها:

جلســـــتُ أنـــاجي ســـكونَ المسَـــاءْ وأرمُـــقُ لـــونَ الظـــلامِ الحـــزينْ
وأرســـــلُ أغنـــــيتي في الفضـــــاءْ وأبكـــي علـــى كـــلِّ قلـــبٍ غـــبينْ
أصـــــيحُ إلى هَمَســـــاتِ اليمـــــامْ وأسمـــعُ في الليـــلِ وقْـــعَ المطـــرْ
وأنّـــــاتِ قُمْريّـــــةٍ في الظـــــلامْ تُغنّـــي علـــى البُعْـــدِ بـــين الشَـــجَرْ
أصـــيحُ ولا صـــوتَ غـــير الأنـــينْ وأرنـــو ولا لـــونَ غـــير الـــدُّجَى
غيـــومٌ وصَـــمتٌ وليـــلٌ حـــزينْ فـــلا عَجَـــب أن أُحِـــسَّ الشَـــجَا

(ديوان عاشقة الليل، ج ١، ص ١٦٨ ـ ١٦٧).

وفي قصيدة *دعوة إلى الأحلام*، نجد الطبيعة تحتضن الحبّ كاحتضان الأمّ لطفلها، وهي هاربة به حيث اللاوجود، فنراها تقول:

تعـالَ نصـيدُ الـرؤى ونُعـدّ خُيـوطَ السّـنا ونُشـهدُ منحَـدَراتِ الرمـال علـى حبّنـا
سـنحلمُ أنّـا صـعَدنا نـرود جبـالِ القمـرْ ونمـرحُ في عُزلـةِ اللانهايـةِ واللابَشـرْ

(ديوان قرارة الموجة، ج ٢، ص ٢٣٥ ـ ٢٣٤).

إن أمعنا النظر في تراكيبها والتي تشهد في "منحدرات الرمال" وتصعد فيها رائدة "جبال القمر" في عزلة من "اللانهاية واللابشر"، سنجد هذا الأسلوب الجديد الذي التزمته الشاعرة كان وسيلة لأداء معاني جديدة تقتضيها الدلالات العلمية الحديثة (السامرائي، ١٩٦٥ م، ص ١٩١). ولكن أخذ على نازك أنها تكثر من الألفاظ السالبة أمثال: "اللازمان، واللامكان، واللالون، واللاشيء، واللانهاية، واللابشر" (الملائكة، ١٩٧١ م، ص ١٥٤). حين تنجرف شاعرتنا مع الطبيعة، نرى من الصعب التفريق بينهما فيسيلان كليهما مكونات القصيدة بين "ريح حالمة" و"موج رقراق" وكذلك "المحاق" وهو وصف جديد في الشعر الحديث، إذ تقول في قصيدة عنوانها *لعنة الزمان*:

**الريح الحالمة البيضاء تمرُّ على الموج الرقراقْ**

**حتى وجه القمر السحري غشّاه أسىً وظلام مَحاقْ** (ديوان قرارة الموجة، ج ، ص - ).

ومازلنا مع الشاعرة وما تنتقيه من أجواء الطبيعه الساحرة في قصائدها. وكأنّها تأخذنا إلى حيث نقول من حيث لا ندري وتنوّمنا مغناطسيا بكلماتها العذبة كقولها في قصيدة *مرثية يوم تافه*:

**ضاع في وادي السرابِ**

**في الضبابِ**

**تل الذكريات** (ديوان شظايا و رماد، ج ٢، ص ٩٦ ـ ٩٥).

إنّ لفظة "الشظية" لفظة فلقة تتناثر من الجسم الصلب، لأن "الشظية" هي العظم الصغير الوحشي من عظمي الساق. وهذه الكلمة أخذتها عنوانا لديوانها *شظايا ورماد*، ففي رأي الشاعرة أكثر من مدلول معنوي لها. فإنّ الشاعره تستخدم هذه الكلمة في قصيدة عنوانها *غرباء*:

**يسقطُ الضوءُ على بعضِ شظايا من رجاءْ** (المصدر نفسه، ج ٢، ص ١١٨).

فإسناد الشظايا للنار أقرب من الدلالة المعجمية، أما في قولها "شظايا من رجاء"، فهو شيء حلّ لها أن تثبته على هذا النحو (السامرائي، ١٩٦٥ م، ص١٨٥). فهي إذن لم تقف عند المعنى المعجمي لألفاظ الطبيعة، وإنما وظّفتها في إتجاهات الرمز والمجاز والكناية والصورة (مطلوب، ٢٠٠٢ م، ص ٢٣٣)، كما تأخذ جزءا من قصيدة *الكوليرا* الّتي تزاحمت فيها غرابة اللغة بتراكيب مبهمة وبعيدة الفهم في قولها:

**أصغ إلى وقع صَدَى الأناتْ**

**في عُمق الظلمةِ، تحتَ الصّمتِ، على الأمواتْ** (ديوان شظايا و رماد، ص ١٣٨).

وفي قصيدة *الأرض المحجية* الّتي تستخدم فيها الضمير المتكلم بدلا من الضمير المفرد، بقولها:

**وأردناها فلم نَظْفَرْ بها**

**وَرَجعْنا لأمانينا الشقيّة** (ديوان قرارة الموجة، ج ٢، ص ٢٧٥).

وفي قصيدة أخرى عنوانها *أوّل الطريق*، نرى التزاوج واضحا بين الحزن والأسى والطبيعة، إذا تقول فيها:

**لنلتقِ، فالرّيح تَعصف والمنحنى لا يعي**

**وغمغمةُ الهاجسِ المتهدّد في مسمعي**

**أحسّ السراب**

**وراء الهضابْ**

**وألمس في لونه مصرعي**

**لنلتقِ؛ ... إني أخافُ المساء الغريقَ الضياءْ**

**أرى مارداً من أسايَ الممزّقِ يطوي الفضاء** (المصدر نفسه، ص ٢٢٨ ـ ٢٢٧).

إضافة إلى ذلك، كان للزورق حظ وفير في نقل عواطف نازك الجياشة، فتقول في قصيدة عنوانها *في وادي الحياة*:

**عُـــدْ بـــي يـــا زورقـــي الكلـــيلا فلـــن نَـــرَى الشـــاطئَ الجمـــيلا**

(ديوان عاشقة الليل، ج ١، ص ٥٥٠).

إنّ ما نستنتجه من ذلك كلّه أنّ الشاعرة عاشت غير مستقرة داخلياً وخارجياً وبات التذبذب مسيطراً عليها راسمة لنا إياه عن طريق الطبيعة المضطربة. فإن نظرنا جيدا في القصائد كلّها نجد الخوف من المجهول يشكل أساساً لإقلاق كيانها ببعديه: المادي

والمعنوي، بحيث آثرت الشاعرة العودة الى بدء. وهذا البدء لا يشير إلى استقرار، وإنما يشير إلى ذهول هذا الكيان (الملائكة، ١٩٩٨ م، ص ١٥٢).

### ٤ـ٥ـ٢ـ دلالة المفردات المتكرّرة

التكرار من الظواهر الأسلوبية التي تستخدمها الشاعرة لفهم النص الأدبي كان له حضوره عند البلاغيين العرب القدامى. وفي اللغه بمعنى "الكر" أي الرجوع. فالرجوع إلى الشيء وإعادته وعطفه هو التكرار. أمّا اصطلاحا فهو تكرار الكلمة أو اللفظة أكثر من مرّة في سياق واحد، إمّا للتوكيد أو لزيادة التنبيه أو التهويل أو التعظيم أو التلذذ، وقد عرفتها نازك على أنّها «**إلحاح على جهة هامة في العبارة، يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بالعبارة**» (الملائكة، ١٩٨١ م، ص ٢٧٦)، فهو «**يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بذلك ذو دلالة نفسية قيّمة**» (المصدر نفسه، ص ٢٧٦).

ولكن ما فائدة التكرار لغوياً؟ إنّه على المستوى اللغوي «**ذو فائدة معنوية، إذ إنّ تكرار ألفاظ في بناء القصيدة يوحي بهيمنة ما تكتسبه تلك الألفاظ من دلالات**» (أبو إصبع، ١٩٧٨ م، ص ٣٣). فالتكرار في النص الشعري يعطي لونا براقا له شريطة أن يأتي بما تشتهيه القصيدة وكمية الاحتياج كي يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الإصالة فيدلي بالنص إلى إيحاءات جديدة. ترى الشاعرة التكرار أسلوباً محتوياً على كل ما يتضمّنه أيّ أسلوب آخر من إمكانيات تعبيرية، لأنّه يغني المعنى ويرفعهُ إلى مرتبة الإصالة، إذا استخدمه في موضعه، وإلا فإنّه يقود إلى الابتذال (الملائكة، ١٩٨١ م، ص٢٦٤). وبشكل عام فقد نجد هذه الظاهرة الأسلوبيه متكرّرة في قصائد نازك متخذة أشكال عدّة فلو تناولنا كلمات معينه لديها مثل: "عبثا، وأبدا، وأسفا":

**عبثـــاً تحلُمـــين شـــاعرتي مـــا ... مـــن صـــباحٍ لليـــلِ هـــذا الوجـــود**

**عبثـــاً تســـألينَ لـــن يُكْشَـــفَ الســـرُّ ... ولـــن تنعمـــي بفـــكِّ القُيـــود**

(ديوان مأساة الحياة و أغنية للإنسان، ج ٢، ص ٣٥٥).

وكذلك لفظة "أبداً" من قولها:

**أبـــداً تنظـــرين للأفـــقِ المجـــ ... ـــهول حـــيرى فهـــل تجلّـــى الخفـــيُّ؟**

**أبـــداً تســـألين والقَـــدَرُ الســـا ... خـــرُ صـــمتٌ مُسْـــتغلِقٌ أبـــديُّ**

(ديوان مأساة الحياة و أغنية للإنسان، ج ١، ص ٢٢).

وكذلك لفظة "أسفاً" كقولها:

**أســـفاً يـــا فتـــاة لـــن تفهمـــي الأيّـــ ... ـــام فلتقنعـــي بـــأن تجهليهـــا**

(المصدر نفسه، ج ١، ص ٢٢).

وقد ورد التكرار في القصيدة الواحدة عدة مرات، مثل تكرار نداء العودة في قصيدة *جبال الشمال* (ديوان شظايا و رماد، ج ٢، ص ١٠٩)، أربع عشرة مرةً. وقد نجد أساليب أخرى فقد كرّرت اللازمة الّتي تختم كل مقطع من مقاطع القصيدة، واللازمة

تتحكم أغلب الأحيان في العلاقات بين المقاطع فتتطلب الموازاة والمساواة والتناظر (الملائكة، ١٩٧١ م، ص ١٢١). ومثاله قصيدة *غرباء* (ديوان شظايا و رماد، ج ١، ص ١١٨). وهذه اللفظة أي "غرباء" هي لازمتها التي تفصل بين جزء وآخر. وتعزى هذه الظاهرة إلى التأثر بالأساليب الأجنبية التي زخرت بها العربية الحديثة (السامرائي، ١٩٦٥ م، ص ١٦٨).

إن التكرار في شعر نازك ذات صلة بالمعنى، ففي ديوانيها الأخيرين نجد كل الصور التي رسمتها نابضة بالحياة، ففي قصيدة *الماء والبارود* (ديوان يغير ألوانه البحر، ص ٢٥)، كرّرت الشاعرة لفظة "الماء" كثيراً لتعطي صورة للعطش الشديد الذي كان يشعر به نبي الله ﷺ، ثم تربط هذه الصورة بحالة الجيش المصري في صحراء سيناء. كانت غايتها من تكرار ذلك اللفظ أن تروي ظمأها الروحي لتخفف من اغترابها.

كذلك تكرار لفظة "البحر" في قصيدة *ويبقى لنا البحر* (المصدر نفسه، ص ١١)، فقد استوعب موضوعها هذا التكرار ليفضي صورة البحر على القصيدة، فجاء وسيلة لتوضيح المعنى وإبرازه، فالتكرار عندها يجب أن يأتي **«في مكانه من القصيدة، وأن تلمسه يد الشاعر تلك اللمسة السحرية الحياة في الكلمات»** (الملائكة، ١٩٨١ م، ص٢٩٠). لذلك وجدناها تعارض التكرار الذي يسعى إلى **«ملء البيت وإحداث موسيقى ظاهرية»** (المصدر نفسه، ص ٢٩١)، لأنّ الالتجاء إلى مثل هذا التكرار يظلّ الشاعر ويوقعه في مزلق تعبيري (المصدر نفسه). فهي تؤمن بأن نجاح التكرار يسهم في إعطاء موسيقية تلبس الأبيات جمالاً ودلالةً، بدلاً من إتمامه على البيت لبعث تلك الموسيقى، مثل ذلك قولها في قصيدة *بقايا* :

**آه لكن ...**

**أبق عِرقاً**

**إبقِ عِرقاً** (ديوان قرارة الموجة، ج ٢، ص ٣١٢).

وهنا نرى لفظة "العرق" قد أعطت معنى للنبض والحياة. وقد استفادت الشاعرة كثيرا من أوجه التكرار ونوّعت فيه. وهنا قد نستشهد لها نوعا آخر وهو من باب الاستفهام في قصيدتها *زنابق صوفية للرسول*، وهي تبحث عن الأمان والاستقرار في سنواتها التي ضاعت سدىً فجاءت بأدوات الاستفهام لمن يدلها على المنقذ الذي عبرت عنه بالرسول الكريم محمد ﷺ رمزا للبراءة والنقاء، والوجه المفعم بالضياء لتعبّر عن التوق الصارم الذي يخالج النفس، متشوقة إلى رؤية ذلك الوجه الوضاء، إذ قالت :

**يا بحر قل : أين ينتهي ذلك الوجه؟**

**قل أين أنتَ تبدأ؟**

**أين ترى تنتهي؟ وفي أيّ نقطةٍ تبدأ البراءة؟**

**وما حدود الألوانِ فيها؟** (ديوان يغير ألوانه البحر، ص ).

**الخاتمة**

إنّ مجمل ما توصّلنا إليه هو أنّ ألفاظ الحزن جاءت متمثلة بشخصية نازك الملائكة القلقة الحزينة. وما توظيف هذه الألفاظ إلا دليل عن قلب هائم معذّب لا يجيد التصرّف وأخذ القرار إلا على الورق وليس لديه سلاح آخر سوى القلم. أمّا ألفاظ الحبّ فقد جاءت

على أشكال مبهمة ومقيّدة وملازمة لأسرارها التي يحتضنها الماضي وفرشتها على بساط المستقبل لتؤمن نفسها خيرا. وقد لاحظنا ألفاظا جديدة ملائمة لروح العصر والموسوم بالحداثة.

أمّا في التكرار، فالذي جاء على لسانها هو إلحاح الشاعر على جهة هامّة في العبارة أكثر من العبارة نفسها وقد اعتنت الشاعرة بهذا الجانب بأسلوب هندسي لفظي متناسق لا يفتح عليها باب الركاكة والابتذال ووجدنا كثرة هذه الظاهرة الأسلوبية في أشعارها ما بين تكرار الكلمة وتكرار الاستفهام.

أما ظاهرة الضرورة الشعرية فقد أباحت الشاعرة لنفسها في ذلك الباب. ونعتقد أنّ ذلك ليس باللزوم، لأنّ أكثر أشعار نازك من الشعر الحر، وهو بحدّ ذاته يعطي مساحة واسعة للشاعر بالتصرف. لكنّنا رغم ذلك لم نعثر على لفظة نابية أو مخلّة أو شاذّة. فحين نذكر ألفاظ الطبيعة، نجدها أوضح ظاهرة لديها. فالطبيعة عندها هي الدنيا وهي مظاهر الكون وهي ملاذها في هذا العالم الرهيب. ويأتي هذا سبب اتّصالها المباشر بالشعر الإنكليزي ولاسيّما شعر الرومانتيكين وعند الانتقال إلى اللغة المحكية فوجدنا الشاعرة حذرة في هذا الموطن، لأنّه قد يقود الشاعرة إلى الابتذال الواضح والصورة المخلّة الّتي تسيء إلى لغة القصيدة أكثر مما تسعفها ومن المحاكاة إلى الموروث، فنجد الشاعرة قد تريّثت في هذا الجانب أيضا ولم تحاك محاكاة أعمى بل وضعت ذلك لدفع عملها الشعري وإثرائه فأصبحت التجربة الشعرية عملية خلق وابداع.

❁❁❁

## المصادر والمراجع

### أ. العربية:


❁ ***القرآن الكريم***

١. أبو إصبع، صالح. (١٩٧٨ م). «ظاهرة التكرار في الشعر الحر». ***مجلة الثقافة العربية***. العدد ٣. صص ٢٢ ـ ٧.

٢. أطميش، محسن. (١٩٨٦ م). ***دير الملاك؛ دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر***. (ط ٢). بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

٣. درو، إليزابيث. (١٩٦١ م). ***الشعر كيف نفهمه ونتذوقه***. (ترجمة محمد الشوش). بيروت: مكتبة منيمنة.

٤. راضي جعفر، عبدالكريم. (١٩٩٨م). ***رماد الشعر؛ دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق***. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

٥. السامرائي، إبراهيم. (١٩٦٥ م). ***لغة الشعر بين جيلين***. بيروت: دار الثقافة.

٦. شداد الحراق، محمّد. (٢٠١١ م). ***اللغة الشعرية وهوية النص***. ديوان العرب: منبر حرّ للثقافة و الفكر و الآداب.
http://www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=30369

٧. شمس آبادي، حسين؛ ومهدي ممتحن. (٢٠١٢ م). «نازك الملائكة وإبداعاتها الشعرية؛ رؤى نقدية». ***مجلة إضاءات نقدية***. العدد ٥. صص ٧٥ ـ ٦١.

٨. صدقي، حامد ؛ ويوسف فضيلت. (١٣٩٢ هـ.ش). «واقع گرايى اجتماعى در شعر نازك الملائكه». ***فصلنامه لسان مبين***. ش ١٤. صص ١٠١ ـ ٨٣.

٩. الصكر، حاتم. (١٩٩٥ م). ***نازك الملائكة ناقدة من زاوية التوصيل والتلقي***، (إعداد علي الطائي). بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

١٠. القطّ، عبد القادر. (١٩٧٨ م). ***الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر***. بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر.

١١. مطلوب، أحمد. (٢٠٠٢ م). ***في الشعر العربي الحديث***. (ط ١). بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

١٢. المياحي، جبار اهليل زغير محمّد الزيدي. (٢٠١١ م). ***أسلوبية اللغة عند نازك الملائكة***. أطروحة الدكتوراه. جامعة بابل، كلية التربية، قسم اللغة العربية.

١٣. الملائكة، نازك صادق الملائكة. (١٩٥٧ م). ***ديوان قرارة الموجه***. (ط ١). بيروت: دار العودة.

١٤. ـــــــــــــــــــ. (١٩٦٨ م). ***ديوان شجرة القمر***. ( ط ١). بيروت: دار العودة.

١٥. ـــــــــــــــــــ. (١٩٧١ م). ***الشعر والنظرية***. (تحقيق عبد الجبار داود البصري). بغداد: دار الحرية للطباعة والنشر.

١٦. ـــــــــــــــــــ. (١٩٧٧ م). ***ديوان يغير ألوانه البحر***. بغداد: وزارة الاعلام.

١٧. ـــــــــــــــــــ. (١٩٧٨ م). ***ديوان للصلاة والثورة***. بيروت: دار العلم للملايين.

١٨. ـــــــــــــــــــ. (١٩٩٧ م). **ديوان مأساة الحياة و أغنية للإنسان**. (ط ٢). بيروت: دار العودة.

١٩. ـــــــــــــــــــ. (١٩٩٧م). ***ديوان شظايا و رماد***. (ط ٢). بيروت: دار العودة.

٢٠. ـــــــــــــــــــ. (١٩٩٧ م). ***ديوان عاشقة اللّيل***. (ط ٢). بيروت: دار العودة.

٢١. ـــــــــــــــــــ. (١٩٨١ م). ***قضايا الشعر المعاصر***. (ط ٦). بيروت: دار العلم للملايين.

٢٢. ـــــــــــــــــــ. (١٩٧١م). «الشاعر واللغة». ***مجلة الآداب***. العدد١٠. صص ١٥ ـ ٩.

٢٣. ـــــــــــــــــــ. (بلا تا). لمحات في سيرة حياتي وثقافتي، أوراق مطبوعة على الآلة الكاتبة. بغداد: مكتبة الأستاذ محمد جواد الغبان.

٢٤. وليد جرادات، رائد. (٢٠١٣ م). «بنية الصورة الفنية في النصّ الشعري الحديث: نازك الملائكة أنموذجا». ***مجلة جامعة دمشق***. المجلّد ٢٩، العدد (١+٢). صص ٥٨٣ ـ ٥٥١.

**ب . الفارسية:**

٢٥. الداغي، آنيتا. (١٣٩٤ هـ.ش). «رمانتيسم اجتماعى در اشعار نازك الملائكه و فروغ فرخزاد»، ***مجله مطالعات زبانى بلاغى***. س ٦. ش ١١. صص ٢٢ ـ ٧.

٢٦. ناظميان، رضا. (١٣٨٩ هـ.ش). زمان در شعر فروغ فرخزاد و نازك الملائكه ؛ بررسی تطبیقی دو شعر «بعد از تو» و «افعوان»، نشریه ادبیات تطبیقی دانشگاه شهید باهنر کرمان. س ١. ش ٢.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی