رؤية نازك الملائكة لقضايا الشعر المعاصر

الدكتور محمد إحسان النص

عضو مجمع اللغة العربية بدمشق

في عام ١٩٦٢م أصدرت الشاعرة العراقية نازك الملائكة كتابها (قضايا الشعر المعاصر)، ونشرته مكتبة النهضة ببغداد، وقد صدّرت الكتاب بإهدائه إلى الرئيس جمال عبد الناصر، تقديرًا لإيمانه بالأمة العربية وجهاده في سبيلها.

وقد كتب مقدمة الكتاب الدكتور عبد الهادي محبوبة، زوج نازك، رحمهما الله جميعًا. وقد جعلت نازك كتابها قسمين، القسم الأول وقفته على الشعر الحر، والقسم الثاني تناولت فيه طائفة من الموضوعات عرضت فيها رؤيتها لهذه الموضوعات.

يشتمل القسم الأول على ثلاثة أبواب في كل منها عدد من الفصول. عنوان الباب الأول: (الشعر الحر باعتباره حركة). وفي الفصل الأول منه تحدثت عن بداية الشعر الحر وظروفه، فذكرت أن بداية الشعر الحر كانت عام ١٩٤٧م في العراق. ومن العراق انتشر هذا الضرب الجديد من الشعر في أرجاء الوطن العربي كافة.

وأول قصيدة من الشعر الحر نظمتها نازك كان عنوانها (الكوليرا)، نظمتها في السابع والعشرين من شهر تشرين الأول عام ١٩٤٧م، وذكرت نازك ظروفَ نظم هذه القصيدة فقالت: «كنت كتبت تلك القصيدة أصوّر بها مشاعري نحو مصر الشقيقة خلال وباء الكوليرا الذي داهمها، وقد حاولت التعبير عن وقع أرجل الخيل التي تجرّ عربات الموتى من ضحايا الوباء في ريف مصر. وقد ساقتني

ضرورة التعبير إلى اكتشاف الشعر الحر»[١]. وقد أرسلت نازك هذه القصيدة إلى مجلة (العروبة) في بيروت فنشرتها مع تعليق حولها.

نرى مما تقدم أن نازك أرادت أن تعبر عن شعورها إزاء انتشار وباء الكوليرا في مصر، فوجدت أن الشعر الخليلي لا يصلح للتعبير عن مشاعرها لأنه يقوم على وحدة البيت، وهي تريد أن تصف ما شعرت به في مجموعة من الأبيات، ومن هنا خطرت لها فكرة إيجاد وزن جديد من الشعر يغاير الشعر الخليلي، ويأذن بالحديث المفصّل عن قضية بعينها، فهدتها فكرتها إلى ابتكار الشعر الحر، ونظمت قصيدتها تلك وفق هذا الشعر.

والشعر الحر، في رؤية نازك، هو الشعر الذي لا يتقيد بأوزان الخليل وعروضه، ولكنها في الواقع لم تنظم قصيدتها خالية من الوزن، بل اختارت أن تنظمها على نهج (التفعيلة)، ولهذا أرى أن نطلق على هذا الشعر مسمّى (شعر التفعيلة). وحرصًا على وحدة الإيقاع في القصيدة جعلتها تجري على تفعيلة واحدة تتكرر في جميع الأشطر. ولهذا كان لابد لها من النظم على البحور ذات التفعيلات المتساوية، فنظمت قصيدتها على وزن بحر الخَبب (المتدارك). وقد أوردت في كتابها نموذجًا من هذه القصيدة نثبته فيما يأتي:

طلع الفجر
أصغ إلى وقعِ خطا الماشين
في صمت الفجر، أَصغِ، انظر ركب الباكين
عشرة أموات، عشرونا

(١) قضايا الشعر المعاصر ص٢٣.

لا تُحصِ، أصِخ للباكينا
اسمع صوت الطفل المسكين
موتى، موتى، ضاع العدد
موتى، موتى، لم يبق غدُ
في كل مكان جسد يندبه محزون
لا لحظة إخلاد، لا صمتْ
هذا ما فعلت كفُّ الموت
الموت، الموت، الموت
تشكو البشرية، تشكو ما يرتكب الموت

وتذكر نازك أن قصيدتها نشرت في بيروت ووصلت نسخها إلى بغداد في الأول من كانون الأول سنة ١٩٤٧م. وفي النصف الثاني من الشهر نفسه صدر في بغداد ديوان الشاعر بدر شاكر السيّاب (أزهار ذابلة)، وفي هذ الديوان قصيدة حرّة الوزن من بحر الرمَل عنوانها (هل كان حُبًّا)، وقد أورَدَت نموذجًا منها وهو:

هل يكون الحبّ أنّي
بتّ عبدًا للتمني
أم هو الحب اطّراح الأمنيات
والتقاء الثغر بالثغر ونسيان الحياة
واختفاء العين في العين انتشار
كانثيال عاد يفنى في هدير
أو كظل في غدير

وتذكر نازك أنه لم يصدر تعليق على هاتين القصيدتين إلا تعليق مجلة (العروبة) على قصيدتها. وانقضت سنتان لم تنشر فيهما أي قصيدة حرة الوزن.

وفي عام ١٩٤٩م صدر لنازك ديوان (شظايا ورماد)، وفيه طائفة من القصائد الحرة الوزن، وقدّمت لديوانها بمقدمة مسهبة بيّنت فيها وجه التجديد في ذلك الشعر، واختلافه عن أسلوب القصائد ذات الشطرين، ودواعي إضرابها عن محاكاة قصائد الشعر الخليلي، وتحدثت عما كان يختلج في نفسها من أحاسيس ورؤى في كل من القصائد التي اشتمل عليها الديوان.

ونقتطف من هذه المقدمة المطولة مستهلها، قالت: «في الشعر كما في الحياة يصح تطبيق عبارة برناردشو: اللاقاعدة هي القاعدة الذهبية. لسبب هام، هو أن الشعر وليد أحداث الحياة، وليس للحياة قاعدة معينة تتبعها في ترتيب أحداثها، ولا نماذج معينة للألوان التي تتلوّن بها أشياؤها وأحاسيسها. ولا تناقض بين هذا الرأي وما يقسم إليه النقاد من مدارس ومذاهب حين يقولون: كلاسيكي، رومانتيكي، واقعي، رمزي، سريالي.. فهذه كلها ليست قواعد وإنما هي أحكام. وقد يرى كثيرون معي أن الشعر العربي لم يقف بعد على قدميه بعد الرقدة الطويلة التي جثمت على صدره طيلة القرون المنصرمة الماضية. فنحن عمومًا ما زلنا أسرى؛ تسيّرنا القواعد التي وضعها أسلافنا في الجاهلية وصدر الإسلام. ما زلنا نلهث في قصائدنا ونحر عواطفنا المقيدة بسلاسل الأوزان القديمة، وقرقعة الألفاظ الميتة»[(١)].

وقد بيّنَت سبب مفارقتها لطريقة الخليل ولغة الشعر القديم. فهي ترى أن

(١) مقدمة ديوان (شظايا ورماد).

الشاعر أو الأديب هو الذي تتطور على يده اللغة، أما النحوي واللغوي فلا شأن لهما بها. النحوي واللغوي عليهما واجب واحد هام، واجب الملاحظة واستخلاص قواعد عامة من كلام «المرهفين» من الكُتَّاب والشعراء.

وفي حديثها عن أوزان الشعر أقرّت أن في هذا الديوان لونًا بسيطًا من الخروج على القواعد المألوفة، وبيَّنَت الضرورة التي ألجأتها إلى ذلك، وانتقدت – إلى جانب التقيد بالأوزان القديمة – التزامَ الشعراء القدامى قافية واحدة في القصيدة. وفي رأيها أن اللغة العربية «لم تكتسب بعدُ قوة الإيحاء، لأن كُتّابها وشعراءها لم يعتادوا استغلال القوى الكامنة وراء الألفاظ استغلالاً تامًّا إلا حديثًا».

وقد ختمت مقدمتها المطولة بقولها: «آخر ما أودّ أن أقوله في هذه المقدمة، أنني أؤمن بمستقبل الشعر العربي إيمانًا حارًّا عميقًا، أؤمن أنه مندفع بكل ما في صدور شعرائه من قوى ومواهب وإمكانيات، ليتبوّأ مكانًا رفيعًا في أدب العالم، وألف تحية لشعراء الغد».

ومع أن نازك قد أوردت في ديوانها هذا بعض القصائد التي قالتها على نهج التفعيلة، فإنها أوردت إلى جانبها قصائد تسير على نهج الخليل، ولكنها لم تلتزم قافية واحدة في القصيدة.

ومن قصائدها (الحرة) في هذا الديوان القصيدة التي عنوانها (الأفعوان) وهي على تفعيلات البحر المتدارك، ومنها نورد النموذج الآتي:

أين أمشي، مللت الدروبْ
وسئمت المروجْ
والعدوّ الخفيّ اللجوج

لم يزل يقتفي خطواتي، فأين الهروبْ
الممرات والطرق الذاهبات
بالأغاني إلى كل أفق غريب
ودروب الحياة
والدهاليز في ظلمات الدجى الحالكات
وزوايا النهار الجديد
جبتها كلّها، وعدوّي الخفيّ العنيدْ
صامد كجبال الجليد
في الشمال البعيد[١]

ويلاحظ أنها لم تتخلّ في هذه القصيدة عن القافية، ولكنها لم تلتزم إيرادها واحدة في جميع الأشطر، وإنما جاءت بها مفرقة فيها.

وتحدثت نازك في كتابها حول قضايا الشعر المعاصر عن صدى ظهور هذا اللون الجديد من الشعر، فقالت: «ما كاد هذا الديوان – أي ديوان شظايا ورماد – يظهر حتى قامت له ضجة شديدة في صحف العراق، وأثيرت حوله مناقشات حامية في الأوساط الأدبية في بغداد. وكان كثير من المعلّقين ساخطين ساخرين يتنبؤون للدعوة كلها بالخيبة الأكيد. غير أن استجابة الجمهور الكبير كانت تحدث في صمت وخفاء خلال ذلك».

وما كادت الأشهر العصيبة الأولى من ثورة الصحف والأوساط تنصرم حتى بدأت قصائد حرة الوزن يكتبها شعراء يافعون من العراق ويبعثون بها إلى

(١) ديوان شظايا ورماد ص٧٧.

الصحف، وبدأت الدعوة تنمو وتتّسع.

وذكرت نازك أسماء الشعراء الذين نظموا قصائد حرّة الوزن، ومنهم عبد الوهاب البياتي في ديوانه (ملائكة وشياطين)، وشاذل طاقة في ديوانه (المساء الأخير)، وبدر شاكر السيّاب في ديوانه (أساطير). وتتالت بعد ذلك الدواوين، وراحت دعوة الشعر الحر تتخذ مظهرًا أقوى، حتى راح بعض الشعراء يهجرون أسلوب الشطرين هجرًا قاطعًا ليستعملوا الأسلوب الجديد.

ثم تحدثت نازك عن المحاولات الأولى لنظم الشعر الحر، فوجدت أنها تتناول جانبين: أحدهما يتعلق بطبيعة الحركات الجديدة، وثانيهما يتصل بالشعر الحر نفسه. ففيما يتصل بالجانب الأول رأت نازك أن الشعر الحر قد بدأ حييًّا خجلاً ولا مناص من أن يحتوي على فجاجة البداية، وكل حركة جديدة تتعرض لمثل هذه الفجاجة، وهي تتطلب زمنًا لتدرك سنَّ النضج. أما الجانب الثاني فهو يتصل بالشعر الحر نفسه، فهو شعر جديد يختلف عن الموشحات الأندلسية، وعن شعر (البند) المعروف في العراق. وقد تعرض الشعر الحر لمعارضة كثير من الشعراء والنقاد في بادئ الأمر، ورأوا أنه نثر عادي لا شعر، وذلك قبل أن يستحكم نسجه وينتشر.

وتحذر نازك بعد ذلك من وهم سهولة النظم على الأوزان الحرّة، فمن يتصدى للنظم على هذه الأوزان يقع في مزالق خطرة، إن لم يراع ما يتطلبه قول الشعر على هذه الأوزان من جهد كبير، ومراعاة للموسيقا، واختيار الموضوعات المناسبة. فالحرية التي يتوهمها بعض الشعراء في الشعر الحر تؤدي بالشاعر إلى ركاكة الأسلوب وتفاهة المعاني، والمجافاة الموسيقية الخاصة بهذا الشعر، وإطالة الأشطر إطالة تفسد هذه الموسيقية. وقد أخذت على الشعراء الذين قالوا الشعر الحر

تكرار مطلع القصيدة في خاتمتها[١].

ومع حماسة نازك للشعر الحر الذي ابتكرته فإنها حذرت من طغيانه على جميع الشعر المعاصر، لأن أوزانه لا تصلح لجميع الموضوعات.

وفي الفصل الثاني من هذا القسم[٢] تحدثت نازك عن الجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر. فالتجديد حاجة ماسّة تفرضه عوامل اجتماعية داخلية وخارجية. ولكن المجتمعات تقف من محاولات التجديد موقف الريبة والتحفظ، فلا تقبل الجديد إلا بعد رفض طويل ومقاومة شديدة. وقد اتُّهم الشعراء المجددون بأنهم لجؤوا إلى هذا الشعر لسهولته وللتخلص من صعوبة الأوزان العربية.

وتذكر نازك أربعة عوامل اجتماعية أدّت إلى ظهور الشعر الحر، وهي النزوع إلى موافقة الواقع، والحنين إلى الاستقلال، والنفور من النموذج المتكرر، وإيثار المضمون على الشكل.

والباب الثاني من الكتاب[٣] يتناول الشعر الحر من الوجهة العروضية، فالشعر الحر هو ظاهرة عروضية قبل كل شيء، وهو إلى ذلك أسلوب في ترتيب التفاعيل يختلف عن أسلوب الشعر الخليلي، وكذلك يختلف عن أسلوب الموشحات والبند.

وتدخل نازك بعد ذلك في تفصيلات عروضية للشعر الحر، وأقرّت أن ثمة مشكلات عروضية في الشعر الحر تتصل بالزِّحافات والوتد المجموع والتدوير

(١) الكتاب ص ٢٥ وما بعدها.

(٢) الكتاب ص ٣٧ وما بعدها.

(٣) الكتاب ص ٥٠ وما بعدها.

والتشكيلات الخماسية والتُّساعية، وقد شرحت نازك كلاً من هذه المشكلات[١].

والباب الثالث من الكتاب عنوانه: الشعر الحر باعتبار أثره. ففي الفصل الأول من هذا الباب تحدثت نازك عن موقف الجمهور من الشعر الحر وإعراضه عنه، وأرجعت ذلك إلى أسباب ثلاثة هي:

١- العوامل التي تتصل بطبيعة الشعر الحر واختلافها عن طبيعة أسلوب الشطرين في الحقبة التي ظهر فيها الشعر الحر.

٢- العوامل التي نشأت عن ظروف الشعر العربي في الحقبة التي ظهر فيها الشعر الحر.

٣- عوامل سببها إهمال الشعراء الذين يكتبون الشعر الحر وضعف ذائقتهم الموسيقية.

وقد فصّلت القول في كل من هذه العوامل. فالسبب الرئيس في مقاومة الجمهور للشعر الحر هو في كون هذا الشعر خارجًا على أسلوب الوزن الذي ألفه العرب، والشعر الحر يجري على أسلوب الشطر الواحد لا الشطرين. ومن هذه العوامل ترجمة الشعر الغربي بأسلوب الشطر الواحد، وهو يقوم على تحويل الشعر إلى نثر. ومن هذه العوامل إهمال الشعراء لدى كتابتهم الشعر الحر في اتباع قواعده وفي ارتكاب الأخطاء العروضية.

وقد أوردت في الفصل الثاني من هذا الباب[٢] نماذج من الأخطاء العروضية، ومنها الخلط بين التشكيلات، والخلط بين الوحدات المتساوية شكلاً،

(١) الكتاب ص ٧٩ وما بعدها.

(٢) الكتاب ص١٢٠ وما بعدها.

والخطأ في التدوير، والتلاعب بالقافية وإهمالها.

والباب الرابع من الكتاب كسرته نازك على أمرين: أولهما (البند) والثاني قصيدة النثر. ففي حديثها عن البند الذي كان شائعًا في العراق في عصر سابق، رأت أنه أقرب أشكال الشعر العربي إلى الشعر الحر، لاستناده إلى بحر الهزج. وهو شعر لا يلتزم أسلوب الشطرين، وإنما هو مبني على تفعيلات بحر الهزج، يقصر شطره تارة فيكون في تفعيلتين، ويطول أحيانًا فيكون في ثلاث تفعيلات أو أكثر. وقد أوردت نموذجًا من بند ابن الخلفة. على أن هذ الضرب من الشعر ما لبث أن أدركه الإهمال.

وفي الفصل الثاني[1] من هذا الباب وقفت نازك عند قصيدة النثر. وموقفها منها سلبيٌّ معارض لأنها في نظرها لا تعدو أن تكون نثرًا موزَّعًا على أشطر. تقول في مستهل هذا الفصل: «شاعت في الجو الأدبي في لبنان بدعة غريبة في السنوات العشر الماضية، فأصبحت بعض المطابع تصدر كتبًا تضمُّ بين دفّاتها نثرًا طبيعيًّا مثل أي نثر آخر، غير أنها تكتب على أغلفتها كلمة (شعر) ويفتح القارئ تلك الكتب، متوهمًا أنه سيجد فيها قصائد مثل القصائد، فيها الوزن والإيقاع والقافية، غير أنه لا يجد من ذلك شيئًا، وإنما يطالعه في الكتاب نثر اعتيادي مما يقرأ في كتب النثر، وسرعان ما يلاحظ أن الكتاب خلو من أي أثر للشعر.

والحقيقة التي يعرفها المختصون والمتتبعون أن طائفة من أدباء لبنان يدعون اليوم إلى تسمية النثر شعرًا. وقد تبنّت مجلة (شعر) هذه الدعوة الركيكة الفارغة من المعنى وأحدثت حولها ضجيجًا مستمرًا لم تكن فيه صلة للأدب العربي ولا للغة

(١) الكتاب ص١٨٢ وما بعدها.

العربية ولا للأمة العربية نفسها».

وقد وجّهت نازك نقدًا عنيفًا للشاعر محمد الماغوط، رحمه الله، فرأت أن شعره نثر اعتيادي لا أثر فيه للوزن أو القافية؛ وحملت على أصحاب (قصيدة النثر) ورأت أنهم يريدون القضاء على الشعر بمعناه الأصيل.

وترى نازك أن ثمة كُتّابًا كبارًا كتبوا (النثر الشعري)، ومنهم مصطفى صادق الرافعي وجبران خليل جبران. وأروع مثال لهذا النثر هو القرآن الكريم، لأن فيه «كل ما في الشعر من إيحائية وخيال وثّاب وصور معبرة وألفاظ مختارة اختيارًا معجزًا»[(١)].

وقد ناقشت نازك أنصار قصيدة النثر من وجهتين: الوجهة اللغوية والوجهة النقدية. فقد تساوى لدى أصحاب قصيدة النثرِ الشعرُ والنثر، وهذا باطل لغويًا. ومن الوجهة النقدية رأت أن اعتماد هؤلاء على المضمون وحده، وعدم الاحتفال بالوزن يخالف تعريف الشعر الذي يجعل الوزن شرطًا من شروطه.

وقد أطالت نازك في نقدها لقصيدة النثر، وهي عندها، نثر لا شعر. والحقيقة التي عرفها الواقفون على بواطن الأمور، أن نشأة مجلة (شعر) لم تكن لبنانية صرفًا، بل كانت موجهة من جهة أجنبية، وهي التي موّلتها.

ومع ذلك فإنني أرى شعراء كبارًا، من ذوي الموهبة الشعرية الأصيلة، رأوا أن قصيدة النثر هي مستقبل الشعر العربي، ومن هؤلاء جبرا إبراهيم جبرا[(٢)]،

(١) الكتاب ص١٨٧.

(٢) انظر مجلة شعر، العدد ١٥.

وأدونيس[١]، ونزار قباني[٢].

على أنه مما يؤسف له أن ظهور قصيدة النثر أتاح لمن لا يملكون موهبة شعرية أصيلة أن ينشروا قصائد على هذا النهج ولكنها خالية من أي (شعرية) حقيقية، فهي كلام مرصوف لا معنى له، وليس فيه أي صورة فنية تُنبئ عن ذائقة فنية حقيقية. وهكذا أصبح لدينا آلاف من الشعراء في الأقطار العربية ينظمون قصائد النثر، وغايتهم أن يعلّق على صدورهم لافتة (أنا شاعر). وقلّما تخلو جريدة أو مجلة من هذا الشعر، وهو أدنى إلى اللغو منه إلى الشعر الحق. وإليكم نموذجًا من هذا الشعر:

نسي كل أبيه
وكل أُمّه
نسي بعض شقائه وأشقائه
أيها الشقي
تعبث هنا، حيث تتكرر المراثي
ثوب أجرد وأم خضراء

هذه خلاصة القسم الأول من كتاب نازك، وقد جعلته أربعة أبواب. والقسم الثاني منه عنوانه (فن الشعر)[٣]. وفي الفصل الأول منه تحدثت عن (هيكل القصيدة)، مع إقرارها أنها ترفض التمييز بين (المضمون) و (الصورة)، فهما شيء واحد، ولكنها – لضرورة الدراسة – اضطرت أن تنظر في عناصر القصيدة، وهي

(١) انظر مقدمة كتاب (زمن الشعر) لأدونيس.

(٢) انظر كتاب (ماهو الشعر) لنزار قباني ص١١٦.

(٣) الكتاب ص١٩٧ وما بعدها.

عندها: الموضوع، والهيكل، وقد وقفت وقفة قصيرة عند كل من هذين العنصرين. فهي ترى أن (الموضوع) لا شأن له في القصيدة ، فهو عنصر ثانوي من عناصرها، فهو أشبه بطينة في يد نحّات، يستطيع أن يصنع منها ما يشاء. ومن الممكن أن يُصاغ من موضوع واحد عشرات من القصائد، فلا دخل للموضوع في تكوين القصيدة.

ولكن الموضوع يغدو هامًّا حينما يختاره الشاعر لبناء القصيدة عليه، شريطة أن يكون واضحًا، خلافًا للموضوعات التي تدور حولها بعض القصائد، فلا يخرج القارئ منها بطائل، ولا ينبغي أن يكون للقصيدة موضوعات تتناول جوانب واسعة لا حدود لها من الأفكار والتصورات.

أما أهم عناصر القصيدة، في رأي نازك فهو (الهيكل) [(١)]، ووظيفته أن يجعل من القصيدة وحدة منسجمة، وأي هيكل ينبغي أن يشتمل على عناصر أربعة هي: التماسك، والصلابة، والكفاءة، والتعادل. وتشرح نازك ماتقصده بهذه العناصر الأربعة.

فالتماسك تريد به أن تكون النسب بين القيم العاطفية والفكرية متوازنة متناسقة، والمراد بالصلابة أن يكون الهيكل متميزًا عن التفاصيل التي يأتي بها الشاعر للتكوين العاطفي والتمثيل الفكري. وتَعني بالكفاءة احتواء الهيكل على كل ما يحتاج إليه لتكوين وحدة كاملة تتضمّن في داخلها تفاصيلها الضرورية كافة، دون أن يحتاج قارئ القصيدة إلى معلومات خارجية تساعده على الفهم. والكفاءة تقوم على أمرين: أولهما لغة القصيدة، فهي عنصر أساسي في كفاءة

(١) الكتاب ص٢٠١ وما بعدها.

الهيكل، وثانيهما أن تكون الصور في القصيدة من استعارات وتشبيهات وغيرهما واضحة في نطاق القصيدة.

أما التعادل فتريد به حصول التوازن بين مختلف عناصر الهيكل، وقيام نسبة منطقية بين النقطة العليا فيه والنقطة الختامية.

وقد جعلت نازك الهيكل ثلاثة أضرب: الهيكل المسطح، والهيكل الهرمي، والهيكل الذهني.

فالهيكل المسطح هو الذي يخلو من الحركة والزمن، ومن ذلك أن يصف الشاعر منظرًا خارجيًّا وما يتركه من أثر في نفسه، كوصف تمثال أو سفينة أو بركة. فهذا الهيكل خلو من الحركة، والشاعر يلجأ إلى أساليب يخلق بها الحركة فيسدّ الفراغ، وذلك باستعمال الصور والتشبيهات والتعبير عن العواطف. وقد مثَّلَت نازك لهذا الهيكل بقصيدة لنزار قباني عنوانُها (شُباك) من ديوانه (أنت لي)، ومنها قوله:

حُيّيت ياشُبّاكها الملفوف بالبنفسجِ
أصبحت ديرًا للشحارير ومأوى العوسجِ
لِسورك الرحيم أسرابُ السنونو تلتجي
ياجنّــة علــى الــسحاب غــضّة التــأرّج

فنزار يصف هنا شيئًا جامدًا هو الشُبّاك، وقف أمامه في لحظة معيّنة فوصفه، وتعاقب الصور غير مرتبط ارتباطًا عضويًّا، وإنما تقف كل صورة معزولة عن الصور الأخرى، حتى لنستطيع، إذا أردنا، أن نقدم بيتًا على بيت، والهيكل المسطح لا يتيح فرصة لقصيدة طويلة. وفي رأي نازك كل قصيدة جيدة لابد أن تحتوي على عنصر الحركة، على صورة من الصور، وإلا كانت

رديئة.

والهيكل الهرمي: هو الذي يمنح فيه الشاعرُ الأشياءَ بُعدها الرابع، وهو الحركة. فبدلاً من أن توصف الأشياء وهي ساكنة ذات ثلاثة أبعاد، يصف الشاعر الأشياء متحركة، متغيرة، مؤثرة فيما حولها. فالقصائد الهرمية لابد أن تتضمن (فعلاً) أو (حادثة).

ومن نماذج هذا الهيكل أوردت نازك قصيدة لعلي محمود طه من ديوانه (ليالي الملاّح التائه) عنوانها (التمثال). فالشاعر في هذه القصيدة يمضي كل صبح ليصطاد غرائب البر والبحر، ويعود في المساء ليلقي صيده على قدمي تمثاله. والشاعر هنا يصعد إلى النجوم ويهبط إلى أعماق البحر، ويجوب البراري وعصور التاريخ، بحثًا عن الحليّ التي يريد أن يتوجّ بها تمثاله الجميل. ومن القصيدة قوله:

أيها التمثال، هأنذا جئت ألقاك
في السكون العميق
حاملاً من غرائب البر والبحر
ومن كل محدث وعريق
ذاك صيدي الذي أعود به ليلاً
وأمضي إليه عند الشروق

وقد أطالت نازك في تحليل هذه القصيدة وبيان عناصرها الفنية المميزة.

والهيكل الذهني: هو الذي يصوّر فيه الشاعر عنصرَ الحركة في أسلوب فكري، ففي حين تستغرق الحركة زمنًا في الهيكل الهرمي، نجد الحركة هنا لا تستغرق أي زمن لأنها حركة في الذهن يقصد بها بناء هيكل فكري، لا وصف حدث يستغرق زمنًا. والشاعر هنا يناقش فكرة ويدعمها بالأمثلة. وخير من يمثل

هذا الهيكل شعراء المهجر: جبران ونعيمة وأبو ماضي.

وقد اختارت نازك لتمثيل هذا الهيكل قصيدة (العنقاء) لأبي ماضي من ديوانه (الجداول). ويريد أبو ماضي بالعنقاء السعادة، فقد أخذ يبحث عنها لعله يجدها. التمسها في الطبيعة وفي القصور وفي الزهد وفي الأحلام، فلم يجدها، وأدرك بعد فوات الوقت أنها كانت معه طوال الوقت وهو لا يدري. وفيما يلي نموذج منها:

أما رأيت الليلة الحالكة تجلو دجاها البرقة الساطعة
والطفلة المشرقة الضاحكة تحزنها لعبتها الضائعة
فإنني إليك يا برقتي
وإنني الطفلة يالعبتي
يا فرحتي أنت ويا دمعتي

والفكرة الأساسية في هذه القصيدة أن الشاعر يرى في حبيبته الحياة كلها. وقد عبر الشاعر عن هذه الفكرة بإدخال حركة ذهنية في القصيدة، فراح ينقل ذهن القارئ بين المظاهر المتعددة للفكرة دون أن يحتاج إلى استعمال الزمن.

وخلاصة القول في هيكل القصيدة (البنية) عند نازك أن موضوع القصيدة إما أن يدور حول منظر ساكن يراه الشاعر في لحظة معينة فيصفه، وهذا الهيكل يفتقد الحركة، وإما أن يدور حول موضوع يتحرك فيه الشاعر من نقطة إلى أخرى. وإما أن يكون الموضوع ذهنيًا يدور حول فكرة خطرت في بال الشاعر، ولا حاجة في هذا الهيكل إلى الزمن، كموضوع السعادة أو الموت أو الحرية.

في الفصل الثاني من هذا القسم[1] تتحدث نازك عن أساليب التكرار في

(١) الكتاب ص٢٣٠ وما بعدها.

الشعر. وظاهرة التكرار عرفها شعرنا القديم، ولكن الشعراء المعاصرين أكثروا من التكرار في أشعارهم.

والتكرار الجيد يغني المعنى إذا استطاع الشاعر أن يستعمله في موضعه، وإلا كان أسلوبًا رديئًا. والقاعدة في التكرار اللفظي أن يكون اللفظ المكرر وثيق الاتصال بالمعنى العام، وإلا كان مرفوضًا. وقد كثر في الشعر المعاصر تكرار كلمة في أول كل بيت من مجموعة أبيات متتالية، ولا يجيد هذا التكرار إلا الشعراء أولو الموهبة الشعرية الأصيلة. وقد أوردت نازك نموذجًا للتكرار الجيد من شعر محمود حسن إسماعيل نجد فيه تكرار لفظ (نسيتُ)، من ديوانه (أين المفر) يقول:

ونسيتُ الأنسام تنقل في المرج صلاة الطيور للغدران
ونسيت النجوم وهي على الأفق نشيد مبعثر الأوزان
ونسيت الربيع، وهو نديم الشعر والطير والهوى والأماني
ونسيت الخريف، وهو حبنا مات فسجّته شيبة الأغصان
ونسيت الظلام وهو أسى الأرض وتابوت شجوها الحيران
ونسيت الأكواخ، وهي قلوب داميات تلفّعت بالدخان
ونسيت القصور وهي قبور ضاحكات البلى من البهتان

وقد يقع التكرار في العبارة، وهو كثير في الشعر الجاهلي، ولا يكثر في شعرنا المعاصر. وقد يكرر الشاعر بيتًا كاملاً في ختام كل مقطوعة، ومثاله قصيدة ميخائيل نعيمة (الطمأنينة) من ديوان (همس الجفون)، ومنها:

سقف بيتي حديد ركن بيتي حجر
فاعصفي يا رياح وانتحب يا شجر
واسبحي يا غيوم واهطلي بالمطر

واقصفي يا رعود لست أخشى خطر
سقف بيتي حديد ركن بيتي حجر

ومثاله أيضًا قصيدة أبي ماضي التي يكرر فيها عبارة (لست أدري).

ومن ألوان التكرار تكرار حرف بعينه، ومثاله تكرار كاف التشبيه في قصيدة لأبي القاسم الشابي، ومنها:

عذبة أنتِ، كالطفولة، كالأحلام كاللحن، كالصباح الجديد
كالسماء الضحوك، كالليلة القـ ـمراء، كالورد، كابتسام الوليد

ثم عقدت نازك فصلاً لبيان أصول التكرار بلاغيًّا ودوافعه النفسية. فالتكرار هو إلحاح على ناحية هامة في العبارة، وهو يخضع لقانون التوازن. فالتكرار نوع من الهندسة اللفظية الدقيقة التي لابد للشاعر أن يَعِيَها.

والغاية البيانية من التكرار تأكيد الكلمة المكررة أو العبارة.

ومن أنواع التكرار تكرار التقسيم، أي تكرار كلمة أو عبارة في ختام كل مقطوعة من القصيدة. والتكرار قد يكون ناجمًا عن شعور واع أو عن اللاشعور.

* * *

الباب الثاني من القسم الثاني[1]

تتحدث نازك في هذا الباب عن أمرين: الشعر والمجتمع، والشعر والموت.

لاحظت نازك أن الدعوةَ لاجتماعيةِ الشعر أصبحت تيارًا جارفًا طغى على مختلف وسائل الإعلام والأندية الأدبية، وهي لا ترى بأسًا في أن يعالج الشعر موضوعات اجتماعية، ولكنها تأخذ على هذه الدعوة جملة من المآخذ، منها: أنها

(١) الكتاب ص٢٦١ وما بعدها.

تتسلح بمجموعة من التعابير المبهمة مثل (الأبراج العاجية) و (المتهربون من الواقع) و (الشعراء الذاتيون)، والحماسة المفرطة لاجتماعية الشعر تبعدها عن الرصانة الفكرية. وتتساءل نازك: هل لهذه الدعوة تخطيط يدل على هيكل القصيدة ويعين على بنائه، أم هي تحديد للموضوع؟ وهذه الدعوة عالجت كل شيء إلا الجانب الشعري، فهي لم تتعرض له. ولهذا فإن هذه الدعوة في صورتها القائمة يوجه إليها نقد شديد من النواحي الفنية والإنسانية والوطنية والجمالية، فهي لا ترتكز على أسس فنية (شعرية).

فمن الوجهة الفنية حين تلح هذه الدعوة على أن الشعر يجب أن يكون اجتماعيًّا، فهي بذلك تُعنى بالموضوع ولا تهتم بسائر مقومات القصيدة.

ومن الوجهة الاجتماعية تنزع هذه الدعوة في صميمها إلى تجريد الشعر من العواطف الإنسانية، لأنها تحمل حملة عنيفة على المشاعر الذاتية والانعزالية والهرب من الواقع، وهي بذلك تتنكر للعواطف الفردية، ولا تقيم وزنًا لها، مع أن الشاعر مهما تكن درجة انعزاليته لا يستطيع أن ينجو من تأثير المجتمع في نفسه وطبيعته. فهذه الدعوة لا تستند إلى الواقع، وإنما تشيد لنفسها دعائم من هواء في فراغ خيالي.

وتطيل نازك في نقد هذه الدعوة فتعالج الناحية الوطنية وترى أن الدعوة الاجتماعية تتناسى أن آداب الأمم لا تستجيب للدعوات الخارجية.

وفي الفصل الثاني من هذا الباب[1] عالجت نازك موقف الشعراء من الموت وبدأت ببيان موقف أبي القاسم الشابّي من الموت، فهو عنده تجربة يقدم عليها، يقول:

جف سحر الحياة يا قلبي الباكي

(١) الكتاب ص٢٧٠ وما بعدها.

فهيّا نجرّب الموت هيّا

وشعر الشابّي في جملته ينبض بالحزن والألم وتصوير الموت، كما في قصيدته (النبي المجهول):

ثم تحت الصنوبر الناضر الحلو
خط السيول حفرة رمسي
وتظل الطيور تلغو على قبري
ويشدو النسيم فوقي بهمس
وتظلّ الصقور تمشي حواليّ كما كنّ في غضارة أمس

وتشبّه نازك موقف الشابي بموقف الشاعر الإنكليزي جون كيتسJ. Keats وهو الشاعر المفتون بالموت.

وثمة شاعر ثالث يقف الموقفَ عينَه من الموت هو محمد الهمشري، وقد أوردت نموذجًا من شعره يقول فيه:

أموت قرير العين فيك منعّمًا يخدّرني نفح من المرج عاطرُ
ويلحفني هذا البنفسج ولتكن مسارح عينيّ الرُّبا والمخاصر
وآخر ما أصغي إليه من الصّدى خريرك يفنى وهو في الموت سائر

وقد بلغ من ولعه بذكر الموت أنه كتب ملحمة كاملة سماها (شاطئ الأعراف)، تحدث فيها عن رحلته الأولى بعد الموت نحو الحياة الأخرى.

وثمة شاعر رابع صادَقَ الموت هو الشاعر الإنكليزي روبرت بروك Rupert Brooke.

وتتساءل نازك بعد ذلك عن العلاقة الممكنة بين هذا الولع الغريب بالموت، والوفاة المبكرة لهؤلاء الشعراء الأربعة، وهي تفسرها بحدة الإحساس والقدرة على

الانفعال العنيف لدى هؤلاء الشعراء.

والباب الثالث من هذا القسم وقفته نازك على نقد الشعر[١]. وعقدت لهذا الباب فصلين، أولهما: مزالق النقد المعاصر، وثانيهما: الناقد العربي والمسؤولية اللغوية.

وترى نازك أن النقد الأدبي رحلة يبدأ بها الأدب العفوي إحساسه بذاته، على أثر نضجه واكتمال نموّه، وشعور يفيض بالحيوية الناقدة التي لابد لها أن تنطلق. ولهذا يوجد الأدب قبل وجود النقد.

وقد لاحظت نازك في حديثها عن مزالق النقد المعاصر أن كثيرًا من النُّقاد المعاصرين يتحدثون — متأثرين بالدراسات النفسية الحديثة — عن حياة الشاعر وظروفه الاجتماعية والبيئية، مع أن اهتمام الناقد ينبغي أن يوجه إلى القصيدة لا إلى قائلها، فيُعنى ببيان ما فيها من القيم الجمالية والتعبيرية، في دراسة موضوعية خالصة يلاحظ من خلالها هيكل القصيدة وأداة التعبير والعاطفة.

ومن هذه المزالق عناية الناقد بما في القصيدة من أفكار وجعلها الأساس في نقده، ومن النُّقاد من يحكم على القصيدة من خلال الآراء والنظرات التي يحملها. والأمثل أن يتجرد الناقد من طغيان آرائه لدى تناوله القصيدة.

ومن المزالق أيضًا تجزئة القصيدة لدى نقدها والوقوف عند كل بيت من أبياتها عوضًا عن أن يدرسها كُلاًّ منسجمًا.

ومن النقاد من يعنون بأدائهم وأسلوبهم فلا يمس نقدهم القصيدة إلا مسًّا طفيفًا، ومنهم من يعنون بالمقدمات التاريخية المتصلة بموضوع القصيدة.

---

(١) الكتاب ص٢٨١ وما بعدها.

وفي الفصل الثاني من هذا الباب[١] أخذت نازك على طائفة من النُقَّاد المعاصرين عدم التفاتهم إلى مافي القصيدة من أخطاء نحوية ولغوية وغيرها، «وكأنهم بذلك يفترضون أن من حق أي إنسان أن يخرق القواعد الراسخة، وأن يصوغ الكلمات على غير القياس الوارد، وأن يبتدع أنماطًا من التعابير الركيكة التي تخدش السمع المرهف»[٢].

تلك هي خلاصة نظرات نازك في الشعر المعاصر، وقد وضّحَت رؤيتها لقضايا هذا الشعر، وهي رؤية عميقة شاملة، وقد لايوافقها فيها بعض النُقَّاد. ونحن نلاحظ أن مسالك النقد الأدبي لدى النُّقاد العرب المعاصرين متباينة تباين ثقافاتهم النقدية، وبوجه عام نرى أن النقد الأدبي لدينا مازال متعثّرًا في مسيرته، وأثر النقّاد الغربيين فيه ظاهر، ونحن بانتظار نشوء مذهب نقدي معاصر مستمد من تراثنا النقدي من نحو، ومن نظرة النُقَّاد الغربيين من نحو آخر.

(١) الكتاب ص٢٨٩ وما بعدها.

(٢) الكتاب ص٢٨٩ .