سيرة شاعرة، سيرة شعر

د. يمنى العيد

سيرة شاعرة(*)

- ١ -

وُلِدت نازك الملائكة في محلّة «العاقوليّة»، إحدى مناطق بغداد القديمة، يوم ٢٣ آب (أغسطس) عام ١٩٢٣. وكانت المولودة البِكْرَ لأبوين أديبيْن أوليا عنايةً خاصّة لما لمساه عندها من حساسيّة شعريّة مبكرة، فبدأت بنظم الشعر العامّي قبل أن تبلغ السابعة من عمرها.

في سنّ العاشرة نظمت شعراً فصيحاً، والدها أستاذها في النحو، ووالدتها مرشدتها في النظم، وهي تقفز فوق طفولتها، وتزداد ولعاً بالقراءة، وحبّاً للشعر، ورغبة في العزلة خلافاً لزميلاتها. فالعزلة في نظر نازك آنذاك «فضيلة الشاعر وحرّيّة المفكّر».

اقترنت العزلة عند نازك بمشاعر الحزن والتشاؤم، فعشقت اللّيل، ومالت إلى قراءة الشعر الرومانسيّ الغربيّ الّذي وجدت فيه صدى لنفسها ومدرسة تحذو حذوها، فنظمت أوّل قصيدة لها طويلة (١٢٠٠ بيت) سمّتها: «مأساة الحياة»، وهو عنوانٌ - كما تقول - «يدّل على تشاؤمي المطلق وشعوري بأنّ الحياة كلّها ألمٌ وإبهام وتعقيد».

غرقت نازك في تشاؤم فاق كما تقول «تشاؤم شوپنهاور نفسه».

ورأت أنّ السبب يعود إلى رفضها «مسألة فناء الإنسان»، أي إلى عدم إيمانها بالحياة الآخرة يومذاك. وهكذا فقد تملّكها الخوف من الموت، فرفضته رفضَ اليأس من مواجهة المستحيل.

- ٢ -

بعد أن أنهت نازك دراستها الثانويّة دخلت، عام ١٩٤٢، دار المعلّمين العاليّة في بغداد وانتسبت، في الوقت نفسه، إلى فرع العُود بمعهد الفنون الجميلة، وإلى فرع التمثيل أيضاً. وراحت في هذه الفترة تدرس اللّغة اللاتينيّة، والشعر الإنكليزي، والدراما الحديثة.

هذا التفتّح الثقافي المتنوّع مال بها إلى الخروج من عزلتها، فالتفتت إلى واقع النّاس وعيشهم. وكان الجانب المأساوي في المجتمع هو الّذي أثار اهتمامها: فلقد رأت الفقراء يَموتون جوعاً في زوايا طرقات المدينة، والفتاةَ تُقتل بحجّة الدّفاع عن مفهوم زائف للشرف، والحربَ تحصد آلاف الأبرياء، والوباءَ يفتك بجموع النّاس، والجهلَ يعمي البشر.. فكتبت شعراً اجتماعيّاً تخاطب فيه الضميرَ والحقَّ والأخلاقَ، تنشد العدلَ، وتتطلّع إلى التقدّم والسّلام.

- ٣ -

اقترنت ثورة نازك على مآسي المجتمع ومفاهيمه الباليّة، بثورتها على تقاليد الشعر القديم، فدعت إلى الشعر الحرّ في مجموعتها الشعريّة الثانية **شظايا ورماد** (١٩٤٩). وكانت قد كتبت قصيدتها المعروفة «الكوليرا» (عام ١٩٤٧) مكرّرة تفعيلة بحر الخَبَب وفق تشكيل حرّ يُحلّ **السطر** الشعري مكان **البيت**.

ترى نازك أنّها الأولى في اعتماد التفعيلة بدلَ البحر، والسطرِ بدل البيت. وترى أنّها سبقت بدر شاكر السيّاب في إعلان هذه الثورة الشعريّة. إلّا أنّ السيّاب لم يعترف بهذه الأسبقيّة لنازك، لأنّه كان قد كتب في الفترة الزمنيّة نفسها شعراً حرّاً، ولأنّه يعتبر أنّ **الاستمرار** بالتجربة والإبداع في الشعر هو الأهمّ.

---

* أهم المراجع

- مقدّمات دواوين نازك الّتي كتبتها بنفسها.
- كتاب: **نازك الملائكة دراسة ومختارات**، للدكتور عبد الرضا علي (دار النشر الثقافيّة العامّة، بغداد، ١٩٨٧).
- **بيبلوغرافيّة نازك الملائكة**، مخطوطة مطبوعة على الآلة الكاتبة للدكتور عبدالرضا علي. وأوجّه، في هذه المناسبة، شكري العميق لسعادة سفير العراق في اليمن (صنعاء)، فله يعود فضل حصولي على المرجعين الأخيرين المذكورين أعلاه، عنيت كتاب د. عبد الرضا علي ومخطوطته المطبوعة.

- ٤ -

في أواخر عام ١٩٥٠ سافرت الشاعرة إلى الولايات المتّحدة الأميركيّة لدراسة النقد الأدبي في جامعة پرينستون في «نيوجرسي». وبعد سنة عادت إلى العراق شغوفةً بمعرفة آداب الأمم والمقارنة بينها وبين الأدب العربي، فترجمت بعضاً من الشعر الإنكليزي (مثلاً: «البحر» للشاعر جورج غوردن بايرون من قصيدته الطّويلة: Childe Harold Pilgrimage، و«مرثيّة في مقبرة ريفيّة» وهي ترجمة للقصيدة المشهورة: An elegy written in a country churchyard (للشاعر توماس غراي)، ونظمت المطوّلات الشعريّة كي يكون لنا شعرٌ يحاكي مطوّلاتِ الشعر الإنكليزي؛ وأهدت بعض قصائدها إلى شعراء غربيين (كالشاعر كيتس مثلاً).

نوّعت نازك في هذه لفترة نشاطها، فكتبت، إضافةً إلى الشعر، في نظرية الشعر، أو في قضايا الشعر المعاصر، كما كتبت نقداً أدبياً تناولت فيه بعضاً من نتاجنا الأدبي في القصّة والرّواية والمسرح. وكتبت نقداً اجتماعيّاً حول المجتمع العربي، وحياة المرأة العربيّة، ومسألة القوميّة العربيّة. (معظم هذه الكتابات هي دراسات منشورة في غير مجلّة عربيّة. نذكر من كتبها النقديّة: **قضايا الشعر المعاصر؛ الصومعة والشرفة الحمراء؛ التجزيئيّة في المجتمع العربي**). وكتبت أيضاً القصّة القصيرة (**ياسمين؛ صخور التلّ؛ قناديل لمندلي المقتولة**)، وعدداً من الحواريات.

- ٥ -

تعدّدت أسفار الشاعرة من بغداد إلى البصرة، ومن العراق إلى خارجه. وكان البعد عن بلدها يزيدها حبّاً به. كما كان فراق العائلة والأهل والأصدقاء يشعل حنينها إليهم.

ولقد غنّت نازك هذا الحنين فكتبت: «طريق العودة»، و«إلى أختي سها»، و«ثلاث مراثٍ لأمّي» الّتي توفيت بعيداً عنها، و«أغنية لطفلي»، و«إلى عمّتي الراحلة»، و«إلى ميسون». وكتبت «ذكريات» و«ساعة الذكرى». وكتبت «أغنية للقمر» و«أغنية ليالي الصيف» و«أغنية لشمس الشتاء»...

تذكّرت نازك العراق في بعدها عنه، وحفل شعرها بصورٍ لسمائه ونهره ونخيله، ونجومه، وظلال النّور في لياليه. وحين أغرق فيضانُ عام ١٩٥٤ بغدادَ، رثتها كما يرثي الحبيبُ حبيبَه.

سحرتها جبالُ الشمال العراقيّة، فكتبت فيها ما أراه من أجمل شعرها. ففيه امتزج الجمالُ بالحنين، والمشهدُ بالعِشق، وبدا القريبُ بعيداً، والبعيدُ رغبةً مسكونة بالعودة والرحيل. وتقول مبرّرة حنينها إلى جبال الشمال:

> إنّني زرت في حياتي جبالاً كثيرة في تركيا وإيطاليا ولبنان وفلسطين والأردن فلم أجد جبالاً لها من السحر والروعة ما يضارع جبال الشمال عندنا...

- ٦ -

تغنّي الشاعرة ويتبدّد الجوّ المأساوي للحياة، أو يحاول الشعر ذلك، فيبحث عن السعادة. يتوقّف الشعر عند الأغنياء، عند الرهبان والزاهدين، وعند أوكار اللّصوص والمجرمين، ينظر إلى الريف، إلى دنيا الشعراء، إلى العشّاق، وتدرك صاحبته أن لا سعادة مطلقة، فتعلن: «قد يكون الشعر بالنسبة للإنسان السعيد ترفاً ذهنيّاً محضاً، غير أنّه بالنسبة للمحزون وسيلةُ حياة».

لا يترك الحزن الشاعرةَ، فتتوسّل الشعر سبيلاً للحياة. تقبل الحياة لأنّها صارت تقبل نهايتها: الموت. لقد آمنت بالحياة الأخرى، وبأنّ الموت ليس فناء بل هو معبرٌ إلى الخلود.

في رسالةٍ من نازك إلى الدكتور سالم الحمداني (١٩٧٨/١/١ م) تقول:

> لقد بقيتُ أرفضُ مسألةَ فناء الإنسان أشدَّ الرفض، وأجد لها في نفسي حزَّ السكاكين، فأتعذّب بفكرةِ الدود الّذي سيأكلنا، والجماجمِ الّتي سنصير إليها.

ومرجع صورة الفناء، كما تقول الشاعرة، هو عدم تديّنها، أو إلحادُها:

> لم أكن متديّنة في فترات حياتي كلّها، بل إنّني مررتُ بفترة إلحاد وتشكّك فظيع ما بين ١٩٤٨ و١٩٥٥.

شكّكت نازك الملائكة بوجود «خالق مهيمن لهذه الخليقة»، فكانت مشاعرُ الفراغ والخوف، وكان الرفض للموت والفناء، وكانت الحياةُ نهايةً في العدم.

إلّا أنّ نازك انتهت كما أعلنت في رسالتها إلى الدكتور سالم حامد «إلى الإيمان بالله إيماناً كاملاً». فقبلت الحياةَ وقبلت الموت. قبلت ما كانت قد رفضته. قبلتْ، وبقي الحزنُ يسكن نفسها.

- ٧ -

تطوّرَ الإيمانُ عند نازك إلى تديّن، واقترنت الثورة عندها بالصلاة. وتشكّلت الجذور الاجتماعيّة، أو الاجتماعيّة الواقعيّة، عندها دعاءً، أو صلاة تنادي الحقَّ والإيمان والثورة.

تبتهل الشاعرة وتسأل عن هذا الزمن الّذي سيأتي لنعبر فيه المسالك الوعرة، ولتصلّي في «قبّة الصخرة». تسأل:

متى تُرى سننفض الغبار
عن وجهنا، ونرفع الحصار؟.

وتقول:

«وزادنا التقوى وملح الأدمع الغزار». (من ديوانها: للصلاة والثورة).

تقرن نازك الثورة بالصلاة ويشكّل ديوانها **للصلاة والثورة** عنواناً دالاً على هذه المرحلة الأخيرة من حياتها الشعريّة.

- ٨ -

لم تتخلَّ نازك الملائكة عن الاهتمام بقضايا الوطن والعروبة والثورة طَوَال حياتها الشعريّة، بما في ذلك المرحلة الأخيرة. فالشاعرة الّتي كتبتْ عن ثورة الجزائر والعراق، وعن الثورة الناصريّة وفلسطين، وكتبت عن «الوحدة العربيّة» (عنوان قصيدة) و«ثلاث أغنيات شيوعيّة» (أيضاً عنوان قصيدة لها)... بقيت تكتب عن الثورة وتكشف معاني العدل والسلام.

لم تتراجع نازك عن موقفها في نصرة الحقّ والإنسان، لكنّها تراجعت عن ثورتها الشعريّة. عادت إلى تقاليد الموروث الشعري الّتي ثارت عليها. عادت في أواخر عمرها إلى ما ثارت عليه في شبابها، فتخلّت عن تيّار الشعر الحرّ لأنّه «سيتوقّف في يوم غير بعيد وسيرجع الشعراء إلى الأوزان الشطريّة بعد أن خاضوا في الخروج عليها والاستهانة بها». وإنّ ما نظَرَتْ له في كتابٍ وغير دارسة، تتنبّأ بضدّه اليوم. كأنّ هدمَ الأشياء أصعبُ من الاستمرار بها. أو كأنّ الاستمرار بنُظُم القائم أضمنُ من بناء واقعِ الاختلاف ونُظُمِه الجديدة.

لكن نازك الملائكة تبقى شاعرة رائدة لا باعتبار ثورتها على الوزن الشعري الموروث وتحديثها التشكيل الوزني، بل باعتبار منظورها لطبيعة الشعر ولعلاقته بالحياة.

لقد رفضت نازك، كما سنرى، الوضوحَ الّذي يفقد به الشعرُ سرَّه، ورأت أنّ الغموضَ كنهُ الذات لأنّ «الإبهام جزءٌ أساسي من حياة النفس البشريّة». وهذا يعني أنّ الشعر إن كان تعبيراً عن حياة هذه النفس التي لا حياة بدونها، فإنّ الغموض يصبح من طبيعةِ التعبير الشعري.

يردُّ البعض الغموضَ في الشعر إلى عدم أُلفته، أي إلى جديدٍ نستغربه، لكنّه يستعيد أُلفته إذ نعتاده مع مرور الزمن. وبذلك تبدو الحداثة الّتي يشكّل الغموضُ قرينةً لها، أو سِمَةً تميّزها، حركةً بين الأُلفة والاستغراب مرهونةً بمرور الزمن الّذي يسقط معه القديمُ لقِدَمِه ويؤخذ بالجديد لتقدّمه.. كأنّ الحداثة سمةٌ عابرة، أو مؤقّتة، أو في ظاهر الشعر لا في طبيعة الإبداع، أو في جوهره.

لكنّ نازك تردّ الغموض في ظاهرة التعبير الشعري إلى مرجعها، أو تردّ ما يسم طابعَ البنية إلى جوهرها: فالغموض في الشعر هو غموض في «حياة النفس البشريّة». وبذلك تكشف الشاعرة عن عمق إحساسها بمسألة الغموض الشعري. الغموض هو في طبيعة النفس؛ إنّه نظير غناها. والشعر إذ يعبّر عن حياة النفس فإنّه لا يكون إلاّ حين يرتقي، بغناه، إلى مستواها. وهكذا يحيل الغموض على حياة النفس، وتحيل الحداثة على مقدرة إبداعيّة في التعبير عنها.

سيرة شعر

— I — من «عاشقة اللّيل»

يا ظلامَ اللّيلِ يا طاويَ أحزانِ القلوبِ
أُنظُرِ الآنَ فهذا شَبَحٌ بادي الشُحوبِ
جاء يَسْعَى، تحتَ أستاركَ، كالطّيفِ الغريبِ
حاملاً في كفِّه العُودَ يُغنّي للغُيوبِ
ليس يَعْنيهِ سُكونُ اللّيلِ في الوادي الكئيبِ

هو، يا ليلُ، فتاةٌ شَهِدَ الوادي سُرَاها
أقبلَ اللّيلُ عليها فأفاقتْ مُقْلتاها
ومَضَتْ تستقبلُ الوادي بألحانٍ أساها
ليتَ آفاقَكَ تدري ما تُغنّي شَفَتاها
آهِ يا ليلُ ويا ليتَكَ تدري ما مُنَاها

(...)

إيهِ يا عاشقةَ اللّيلِ ووادِيهِ الأغنِّ
هوذا اللّيلُ صَدَى وحيٍ ورؤيا مُتَمَنِّي
تَضْحكُ الدُّنْيا وما أنتِ سوى آهةِ حُزْنِ
فخُذي العودَ عن العُشْبِ وضُمّيهِ وغنّي
وصِفي ما في المساءِ الحُلْوِ من سِحْرٍ وفنِّ

(...)

عَجبَاً، شاعرةَ الخَيْرةِ، ما سرُّ الذُهُولِ؟
ما الّذي ساقكِ طيفاً حالماً تحتَ النخيلِ؟
مُسْنَدَ الرأسِ إلى الكفّينِ في الظلِّ الظليلِ
مُغْرَقاً في الفكرِ والأحزانِ والصمتِ الطّويلِ
ذاهلاً عن فتنةِ الظُلْمةِ في الحقلِ الجميلِ

أنْصتي هذا صُراخُ الرعْدِ، هذي العاصفاتُ
فارجِعي لن تُدْركي سرّاً طَوَتْهُ الكائناتُ
قد جَهِلْناهُ وضنّتْ بخفاياهُ الحياةُ
ليس يَدْري العاصفُ المجنونُ شيئاً يا فتاةُ
فارحمي قلبَكِ، لن تَنْطِقَ هذي الظُلُماتُ

من ديوانها عاشقة اللّيل، المجلّد الأول، دار العودة، بيروت، ١٩٨٦.

الرومنطيقيّة والليل البديل

كُتبت هذه القصيدة عام ١٩٤٥، وهي من شعر نازك الرومنطيقي. تاريخيّاً برزت الرومنطيقيّة في الشعر العربي الحديث بين الحربين العالميّتين (١٩١٨ ـ ١٩٤٥). والرومنطيقيّة العربيّة كانت، رغم تأثّرها بالرومنطيقيّة الغربيّة، دلالةً على يأس الأدباء من إصلاح مجتمعاتهم وتحرير أوطانهم من الاستعمار آنذاك؛ فمالوا عن الواقع الاجتماعي إلى الطبيعة، وعن النّاس إلى اللّيل والسكون، وعن البهجة والأمل إلى الشكوى والحنين.

تُعبّر هذه القصيدة، شأن الشعر الرومنطيقي، عن الذات. ويشكّل اللّيل بظلمته وسكونه، وتشكّل الطبيعةُ بواديها وآفاقها وعشبها ونخيلها ورعدها.. عالماً بديلاً تعشقه الشاعرةُ وتغنّي فيه كآبتها ووحدتها وغربتها وحنينها. ولهذا تكثر صَيغُ النداء والمخاطبة والتساؤل والأمر والإخبار لتشكّل جماليّة النصّ.

تتّسق قصيدةُ نازك الملائكة بعالمها. فالشعر الرومنطيقي هو شعر القصيدة المعرَّفة بوحدة موضوعها، أو بعالمها المتّسق، لا بوحدة البيت فيها. ومكوّنات عالم القصيدة الرومنطيقيّة مشتركة بين الشعراء الرومنطيقيّين. هكذا تحيلنا قصيدة نازك الملائكة بما فيها من حيرة وسؤال على قصيدة «المجهول» لعبد الرحمن شكري (١٨٨٦ ـ ١٩٥٨). كما تحيلنا بما فيها من ميل إلى العودة والغناء والطبيعة على قصيدة «المواكب» لجبران خليل جبران (١٨٨٣ ـ ١٩٣١). وأمّا وقوف الشاعرة عاجزةً عن إدراك سرّ الوجود فهو يحيلنا على قصيدة «الظلام» لإيليا أبو ماضي (١٨٩٠ ـ ١٩٥٧).

هذه الإحالات تشير إلى وجود علاقات مُضمرةً بين النصوص، وإلى وجود قاموس لغوي مشترك يخصّ المرحلة ويسمح بقراءة نقديّة تناصّيّة تكشف هذه العلاقاتِ المضمرة.

— II — من «في جبال الشمال»

(...)

عُدْ بنا يا قطارَ الشّمالْ
فهناكَ وراءَ الجبالْ
الوجوهُ الرقاقُ الّتي حجَبَتها اللّيالْ
عُدْ بنا، عُد إلى الأذرُعِ الحانيه
في ظلالِ النخيلْ
حيثُ أيّامُنا الماضيه
في انتظارٍ طويلْ
وقفتْ في انتظار
تتحرّى رجوعَ القطارْ
لتسير مع السائرينْ
حيثُ أيّامُنا تسألُ العابرينْ
واحداً، واحداً، في حنينْ:
«ومتى عودةُ الهاربينْ؟»

لنعُدْ فهناكَ نشيدٌ قديمْ
حولَنا هامسٌ بالرُجوعْ
ما أحبَّ الرجوعْ
بعد هذا الطوَافِ الأليمْ
في جديبِ الشِعابْ
حيث تَعْوي الذئابْ
لنعُدْ، فالدُّجَى باردٌ كالجليدْ
وهنالكَ خلفَ الفضاءِ البعيدْ
أذرعٌ دافئه
لنعدْ فالجبالُ تكشّرُ عن ليلها المظلمِ
وهنالكَ خلفَ الدُّجَى المبهَمِ
صوتُ أحبابنا، في الظّلامِ السحيقْ
نابضاً بالحنينِ العميقْ

صوتُهم مُثقلاً بالعتابْ
صوتُهم ردّدته الشِعابْ
صوتُهم في سكونِ المكانْ
دائرٌ كالزمانْ
لنعُدْ قبلَ أن يقضيَ الأفعوانْ
بفراقٍ طويلٍ، طويلْ
عن ظلالِ النخيلْ
عن أعزّائنا خلفَ صمتِ القفارْ
عدْ بنا يا قطارْ
فاللّيالي قِصارْ

وهنالكَ أحبابُنا في أسىً وانتظارْ

سرسنك ١٩٤٨

من ديوانها شظايا ورماد، المجلّد الثاني، دار العودة، بيروت، ١٩٨٦.

تتغرّب نازك عن بلدها، فتتّخذ الرومنطيقيّةُ في شعرها بُعداً آخر. فإلى مشاعر التآلف مع الطبيعة تُضاف مشاعرُ الحنين إلى الوطن.

تكتب الشاعرة عام ١٩٤٨ قصيدةَ «في جبال الشمال»، وفيها تنشد العودة إلى الوطن، وقد رمزت إليه بالنخيل، وهو الشجرة الّتي تميّز طبيعة بلدها، ولذا يَبدو النخيل هو الأكثر بروزاً في الذاكرة، أو في المتخيّل الشعري.

تلحّ الشاعرة على العودة، تطلب، تكرّر، وتستخدم فعل الأمر (عُدْ). تعلّل هذا الإلحاح بالمقارنة بين أحاسيس النفس الجميلة يوم كانت في بلدها تلوذ إلى طبيعتها، وأحاسيس الوحشة الّتي تستبدّ بها في الغربة.

تهتمّ نازك الملائكة بأحاسيس النفس في كثيرٍ من قصائدها ويتجلّى ذلك في قاموس من المفردات، ففي الغربة: برودة وظلام وصمت وجدب... وفي الوطن: دفْءٌ وظلال وأُنس وحنان...

تخشى الشاعرة أنَّ يتأخّر قطارُ العودة ويطول الغياب لأنَّ ذلك يفضي إلى الفراق الّذي يشبه طعمه طعم «سمّ الأفعوان». إنّه فراقٌ، كما تُكرّر، طويل طويل، كأنَّ لا لقاء بعده. كأنّه الموت. وهو أمر يبرّر خشيتها منه، ويفسّر إلحاحها على العودة.. وهو بالتالي يظهر وظيفة اللّغة الشعريّة عندها.

* * *

— III — غسلاً للعار

«أمّاهُ!» وحشْرجةٌ ودموعٌ وسَوادُ،
وانبجسَ الدّمُ واختلجَ الجسمُ المطعونُ
والشَعْرُ المتموّج عشّش فيه الطينُ
«أمّاهُ!» ولم يسمَعْها إلاّ الجلّادُ
وغداً سيجيء الفجر وتصحو الأورادُ
والعشرون تُنادي والأمَلُ المفتونُ
فتُجيب المَرْجةُ والأزهارْ
رحلتْ عنّا... غسلاً للعارْ
ويعود الجلّادُ الوحشيُّ ويَلقى النّاسْ
«ألعارُ؟» ويمسَحْ مُدْيَته ـ «مزّقْنا العارْ»
«ورَجَعنا فُضلاءَ، بيضَ السُمْعة أحرارْ»
«يا ربَّ الحانةِ، أينَ الخمرُ؟ وأينَ الكاسْ؟»
«نادِ الغانيةَ الكسْلى العاطرةَ الأنفاسْ
«أفدي عينَيها بالقُرآنِ وبالأقدارْ»
إملأ كاساتكَ يا جزّارْ
وعلى المقتولةِ غسْلُ العارْ

وسيأتي الفجر وتسأل عنها الفتياتُ،
«أينَ تراها؟» فيردّ الوحش «قتلناها»
«وصمةُ عارٍ في جبهتنا وغسلناها»
وستحكي قصّتها السوداءَ الجاراتُ،
وسترْويها في الحارةِ حتّى النّخَلاتُ،
حتّى الأبوابُ الخشبيّةُ لن تَنْساها
وستهمِسُها حتّى الأحجارْ
غسلاً للعارْ..
غسلاً للعارْ..

«يا جاراتِ الحارةِ، يا فَتَياتِ القريةِ»
«الخبزُ سنعجنُه بدموعِ مآقينا»
«سنقُصّ جدائلَنا وسنسْلَخُ أيدينا»

«لتظلّ ثيابُهم بيضَ اللّونِ نقيّه»
«لا بسمَةَ، لا فرحةَ، لا لفتةَ، فالمُدْيه»
«تَرْقُبُنا في قبضة والدنا وأخينا»
«وغداً من يدري أيُّ قِفارْ»
«ستُوارينا غسلاً للعارْ؟»

١٩٤٩/١١/١٦

من ديوانها قرارة الموجة، المجلّد الثاني.

الشعر الاجتماعي

التفتت نازك في فترة لاحقة، ودون تناقض مع مشاعرها الرومنطيقيّة، إلى المجتمع، لتعبّر عن معاناة الأنثى من ظلمٍ تبرّره تقاليد لاإنسانيّة.

فتحت عنوان «غسلاً للعار» تكتب عام ١٩٤٨ في موضوعٍ اجتماعيٍّ هو عرفٌ أخلاقيّ يقضي بأن يقتل الرّجل (الأب، أو الأخ، أو ابن العم) الفتاة الّتي تتجرّأ على حبّ فتى. هذا العرف مازال معمولاً به في بعض الأوساط الاجتماعيّة وفي غير بلد عربي. يشجّع على ذلك أنّ القانون لا يعاقب على هذه الجريمة بحجّة أنّ القتل في مثل هذه الحال هو دفاعٌ عن الشرف وغسلٌ للعار.

القصيدة هذه حكاية تقارب بأسلوبها بعضَ خصائص المشهد المسرحي. نشير بهذا الصدد إلى:

- الصورة ـ اللّوحة للفتاة المقتولة.
- الشخصيّات وهي تدخل مسرح الحكاية بأصواتها وكلامها الخاصّ الموضوع بين مزدوجين:

فالفتاة الضحيّة يقتصر كلامها على الاستغاثة. والجلّاد يأمر ويطلب ويتباهى. أمّا رفيقات الضحيّة فيندبن، ويبدو إيقاعُ صوتهنّ الجماعي شبيهاً بصوت الكورس في المسرح.

- الحوار بين نداء الفتاة «أمّاه!» وبين ما تقوله «المرجة والأزهار»؛ أو بين سؤال الفتيات «أين تراها؟» وما يقوله الوحش «قتلناها»...

تقدّم القصيدة موقفاً نقديّاً يتجلّى في:

- رسم صورة حسيّة للضحيّة تثيرنا، نحن القرّاء، ضدّ القاتل وتحملنا على التعاطف معها: فصوت الحشرجة، ومنظر الدّم الّذي ينفر، والجسم الّذي يختلج، والشعر وقد عشّش فيه الطّين.. تترك أثراً فينا ضدّ الفاعل.

- رسم صورة معنويّة للقاتل تدلّ على تناقضه، وتُضعف حجّته الأخلاقيّة، أو تجعلها ترتدّ ضدّه. فهو يقتل الفتاة حرصاً على الأخلاق والشرف، لكنّه يرتاد الحانة ليشرب الخمرة وينام مع غانية؛ أي أنّه يسلك سلوكاً ضدّ الأخلاق الّتي يدّعي الحرصَ عليها.

* * *

— IV — من «ماذا يقول النهر؟»

(...)

ماذا يقول النهرُ؟

لا تسألي
دعي غلافَ السرّ كتْماً عميقْ
لو كشفَ الزّنبقُ ألغازَهُ
لم يَبْقَ معنىً لشذاهُ الرقيقْ

١٩٥٠/٧/٢٧

من ديوانها قرارة الموجة، المجلّد الثاني.

شعريّة الشعر

«ماذا يقول النهر»؟

سألت ذات يوم الصديقة، فكتبت الشاعرة قصيدة وضعت لها السؤال عنواناً وأهدتها إلى صاحبته.

يبدو أنّ الصديقة تعتقد، كما يعتقد كثيرون، أنّ الشعراء يعرفون أسرار الكون وما يضمره صمتُ الطبيعة. فقديماً قيل إنّ عبقر (الجن) يلهم الشعراء شعرهم، ثمّ قيل إنّ الشعراء يُوحى إليهم من السماء، ومازال هناك من يعتقد اليوم بأنّ الشعر رؤيا وأنّ الشعراء متنبّئون.

لكنّ الشاعرة تنتهي في قصيدتها إلى رفض السؤال، أو إلى النهي عن («لا تسألي»)، لا لأنّها تنكر أن يكون الشعر رؤيا، بل لأنّ الرؤيا قرينة السرّ والغموض. كأنّ الشاعرة تُنظِّر لمفهومٍ شعريّ، فتشبّه قولَ النهر الّذي هو قصيدتها بشذا الزنبق؛ فلو قالت القصيدة (أي لو قال النهر) السرَّ كلّه لفقد الشعر، كما الزنبق، شذاه. كأنّ شذا القصيدة (قولها)، أو كأنّ هذه الرائحة الّتي تُمتعنا بها ولا نعرف سرّها، هي سرُّ الزنبق، لغزُه، أي هي شعريّةُ الشعر وسرُّه الغامض.

بهذا المنظور تلتقي نازك الملائكة مع شعراء الحداثة الّذين يرون أنَّ الغموض معيارٌ للشعرية.

* * *

— V — من «نحن وجميلة»

جميلةُ! تبكين خلفَ المسافاتِ، خلف البلادْ
وتُرْخين شَعرَكِ كفّكِ دمعَكِ فوق الوِسادْ
أتبكين أنتِ؟ أتبكي جميلَهْ؟
أما منحوكِ اللّحونَ السخيّاتِ والأغنياتْ؟
أما أطعموكِ حروفاً؟ أما بَذَلوا الكلماتْ؟
ففيمَ الدّموعُ إذنْ يا جميلَهْ؟

(...)

هُمُ حمّلوها جراحَ السكاكين في سوء نيّه
ونحنُ نحمّلُها ـ في ابتسامٍ وحُسْنٍ طويّه ـ
جراحَ المعاني الغلاظ الجَهوله
فيا لَجراحٍ تعمّقُ فيها نُيوبُ فَرَنسا
وجُرْحُ القرابةِ أعمقُ من كلِّ جُرْحٍ وأقسى
فوا خَجلتا من جراح جميله!

(١٩٥٨)

من ديوانها: شجرة القمر، المجلّد الثاني.

الشعر الوطني

جميلة، كما نعلم، فتاة جزائريّة شاركت في ثورة الجزائر (١٩٥٤ ـ ١٩٦٢) ضدّ الفرنسيّين الّذين استوطنوا بلدها (١٨٣١ ـ ١٩٦٢). اعتُقِلتْ وعُذّبتْ فردّد العالم العربي، بمعظمه، اسمها رافعاً شعاراتِ التأييد لها.

كتبت الشاعرةُ هذه القصيدة عام ١٩٥٨، واختارت لها عنواناً يضع، كما نلاحظ، جميلةً في علاقة مع «نحنُ».

يشكّل هذا العنوان مفتاحاً لقراءة القصيدة، لأنّه يدلّ على التعارض بين عذاب جميلة الفعلي وكلام العرب اللّفظي. فالقصيدة، كما يرى قارئها، تعبّر عن موقفٍ نقديّ يرفض أن تتعذّب جميلة في أسرها في حين نكتفي نحن بالأغاني والكلام.

تتنوّع صيغُ التعبير عن هذا المعنى، فتنتقل من المخاطَب (أنتِ) إلى الغائب (تبكي). تعارض بضمير المفرد الغائب (هي ـ تبكي) ضمير الجمع الغائب (هم ـ مَنَحوكِ)، لكنّ «هم» تشير إلى «نحن»، وبذلك يتنبّه القارئ إلى أنّه موضوعٌ موضعَ المسؤول، أو موضع المشارك مع «هم».

ويتواتر السؤال فتتفاوت دلالتُهُ ليوحي بالتأكيد («أتبكين أنت؟» = تبكين أنتِ)، وبالاستنكار والرفض («أما أطعموك حروفاً؟» = أرفضُ أن يطعموك حروفاً)، وليصل من ثمَّ إلى استنتاج مُقنع.

يكشف الاستنتاج عن موقفين من جميلة يختلفان في الهويّة، ويتساويان في الأذيّة، لأنَّ كليهما يجرح جميلة:

ـ الموقف الأوّل هو من غريبٍ (فرنسا)، ويمارَس بوعيٍ أو بقصد.

ـ الموقف الثاني هو من قريب (العرب) ويمارَس بلاوعي، أو بلا قصد.

يذكّرنا الموقفُ الثاني بقول الشاعر العربي القديم الجديد: «وظلمُ ذوي القُربى أشدُّ مضاضةً». ندرك مغزى عمق الجرح عند جميلة، أو في نظر الشاعرة. ونتبيّن سببَ الموقف الضدّي من «نحن» في القصيدة. وتتضح علاقة الترابط بين المفتاح والمنزل، أو بين عنوان القصيدة ومعاني عالمها.

* * *

— VI — «أغنية لطفلي»

ماما ماما ماما ماما ماما
برّاق الحلوُ اللّثغةِ يَنْوي النَّوْما
والنومُ وراءَ الربوةِ هيّاً حُلْما
والحُلْمُ له أجنحةٌ ترقى النَّجْما
والنَّجْمُ له شَفَةٌ ويُحبّ اللَّثْما
واللّثمُ سيوقِظُ طفلي:

ماما ماما

بابا بابا بابا بابا بابا
برّاق الغافي السّاهي يسرِقُ قَلْبا
والقلبُ سيُمْرِعُ يُنْبِتُ ورداً رَطْبا
والوردُ يَرُشّ المهْدَ أريجاً عَذْبا
وأريجُ الوردِ لَعوبٌ يَهْوَى الوَثْبا
والوَثْبُ سيوقِظُ طفلي:

بابا بابا

دادا دادا دادا دادا دادادا
الحقلُ مَشُوقٌ للخُضْرةِ لا يَبْدا
والخُضْرةُ خاويةٌ لا تملكُ وَرْدا
والوردُ إلى الحُمْرةِ مرتعشٌ وَجْدا
والحمرةُ عند صغيري ثغراً خَدّا
وسيُصْحي الوردُ صغيري:

دادا دادا[1]

(١٩٦٣)
(من ديوانها شجرة القمر، المجلّد الثاني).

الغنائيّة أو إيقاع الحكاية الشعبيّة

العنوان ـ كما نلاحظ ـ يعرّف النّصَ بأنّه أغنية موجّهة إلى طفل. وفي هذا تحديد، ضمني، لهويّة النصّ الشفويّة (أغنية تُسمع)، ولوجهته (لطفل).

الهويّة والوجهة يكونان، عادة، اختلاف النصّ وخصوصيّته، نفترض حضورَ أثرهما في اللّغة. والتراكيب والموسيقى. وقراءة النصّ تكشف ذلك.

في النصّ صوتان:

١ ـ صوت الطفل، وهو تعبيرٌ عن بداية الكلام عنده، مؤشّرُهُ اللّثغةُ ومفرادتُه المحدودةُ بألفاظٍ ثلاث.

ترد هذه الألفاظ في القصيدة وفق تراتب لا يخلو من مغزىً: ماما أوّلاً، ثمّ بابا، ثمّ دادا.

٢ ـ صوت الأمّ الّتي تحاكي (أو تناغي) كلام طفلها، فتكرّر ألفاظه. تجاريه أو تعلّمه كما تفعل الأمّ عادة. لكنّ الأمّ الشاعرة تضيف، فتحكي لطفلها عن الحلم والنجم والقلب والورد والأريج والحقل والخضرة والحمرة... تحكي بلغتها الخاصّة.

تكرار الأمّ لألفاظ طفلها يشغل مساحةً صوتيّة (أي موسيقيّة لأنّها غناء) طويلةً نسبيّاً (٥ مرّات)، ويبدو ذلك شبيهاً بهدهدة تبعث الألفة وتحمل على النعاس. وربّما لذلك جاء هذا التكرار في بداية المقطع.

أمّا تكرار الطّفل لألفاظه الثلاث فإنّه يشغل مساحة صوتيّة (موسيقيّة أيضاً) قصيرة (مرّتين)، ويبدو ذلك شبيهاً بنداء من أُوقظ بعد نعاس حلو. وربّما لذلك جاء هذا التكرار في آخر المقطع.

يحيلنا النصّ ـ القصيدة بنمطه البنائي على أغنية شعبيّة معروفةٍ تحكي قصّة دجاجةٍ تبحث لها عن قمحة، والقمحة موجودة في الطّاحونة، ومفتاح الطّاحونة عند الحدّاد، والحدّاد يريد بيضة، والبيضة عند الدّجاجة، إلخ...

بهذا تقترب هذه الأغنية ـ القصيدة من الحكاية الشعبيّة المغنّاة، (المرجع)، وتتميّز مثلها بالتداخل الدلالي والتكرار اللّفظي الّذي يراعي ذاكرة الطّفل (أو طفولة الشعب)، ورغبته في الإيقاع البسيط المتكرّر لفظاً ومعنى.

نرسم صورة التداخل والتكرار في مقاطع النصّ الثلاثة:

١ ـ الحلم يرقى إلى النجم، والنجم يلثم الطّفل، واللّثم يوقظ الطّفل.

٢ ـ الغافي يسرق القلب، والقلبُ يُنبت الورد، والوردُ يرشّ الأريجَ، والأريجُ يهوى الوثب، والوثبُ يوقظ الطّفل.

٣ ـ الحقل مشوق للخضرة، والخضرة لا تملك الورد، والورد يوقظ الطّفل.

يتوجّه النصّ إلى مخيّلة طفوليّة، ويستعير لأشياء الطبيعة أدواراً: فالنجم يقبّل، والورد يرشّ، والحقل يشتاق.

وظيفة الاستعارة شعريّة، فهي تخلق من عالم الطبيعة عالماً يحاكي عالم ماما وبابا ودادا. أو تنقل عالم هؤلاء الأشخاص المحدَّد بهم إلى عالم الطبيعة الأوسع. كأنّ الشاعرة تتّجه بمخيلة الطّفل، طفلِها، إلى عالم الشعر، شعرِها.

* * *

(١) (ماما) تقرأ هكذا: «مَمّا» كما ينطقها الطفل العراقي وبذلك تجانس القوافي التالية. وكذلك (بابا) و(دادا).

— V — من «عن السلام والعدل»

سلامٌ عادلٌ دائمْ
سـلامٌ والـفلسـطيـنيّ في الفَـلَوَاتِ، تحـت الـريـح،
طيفٌ ضائعُ هائمْ
شريدٌ في جبال الشَّوْكِ والأحزانْ
ويعجنُ خبزَهُ بدماء عينيه، ويغزلُ بالِيَ الأكفانْ
ويذرعُ مُقْفِرَ الوديانْ
وفي حيفا، وفي يافا وسادٌ للعدوّ مريَّشٌ ناعمْ
وقصرٌ أزرقُ الجُدْرانْ
غريقٌ في بحورِ الضّوءِ والألوانْ
وأطفالُ الفلسطينيِّ أُفْقٌ كالحٌ غائمْ
وراء جفونهم يمتدُّ غَوْرُ التيه يسرح واقعٌ قاتمْ
ويقتسمون إرثَ الرِّيح مرتجفينْ
ويفترشون ثلج الطِّينْ
فلا حلوى، ولا لُعَبٌ، ولا رسمٌ، ولا تلوينْ
فَلَيْلُهُمو خريفيٌّ، ونيسانُهمُو تَشْرينْ
وأطفالُ العدوّ لهم أراجيحُ النّجومِ
وكعكةٌ من تينْ
ملابسهم من «التفتا» من «الموسلينْ»
وأعيُنُهُمْ تألَّقُ شمعتَيْ ميلادْ
وفرحةُ رِحْلةٍ بحريّةٍ نَشْوَى
على موكبها تتوهَّجُ الأعيادْ
وفوق رؤوسهم تيجان آسٍ،
ليلكٍ،
نسرينْ
تبارَكَ مجلسُ الأمنِ،
وبورِكَ في عدالة قرننا العشرينْ

(...)

من ديوانها للصلاة والثورة، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٨

بتاريخ ٧٣/١١/١٠ كتبت الشاعرة القصيدة الّتي اقتطفنا منها النصّ أعلاه، بغية التعبير عن رأيها في السلام والعدل اللّذين جعلت منهما عنواناً واضحاً للقصيدة. لكنّ الشاعرة لا تكتفي بهذا الوضوح، فتقدّم لقصيدتها بقولٍ يؤكّد مضمونها بشكل مباشر، إذْ تقول:

«تحدَّث قرار مجلس الأمن المرقّم ٢٤٢ عمّا سمّاه بسلامٍ عادلٍ دائمٍ في الشرق الأوسط، ناسياً أنَّ السلام يعني أن نقبل الاستعمار الصهيوني، متناسياً أنَّ وجود اسرائيل في فلسطين ليس من العدل أساساً».

ينبني النصّ على مقارنة بين حياة التشرّد والحرمان الّتي يعيشها الفلسطينيُّ وأولادُه، وبين النعيم الّذي يتمتّع به العدو وأطفاله.

تتناول المقارنة ثلاثة أمور أساسيّة لضمان عيش الإنسان:

- المأوى أو السكن: وللفلسطيني منه الوديان المقفرة (التشرّد)، وثلج الطّين (البرد). وللعدو قصر (رفاهية)، ووساد مريّش ناعم (دفء).
- الطعام أو القوت: وللفلسطيني منه خبز يعجنه بدماء عينيه (بدل الماء)، وإرث الريح (الهباء). وللعدو كعكة تين (حلوى لذيذة).
- اللّباس أو الكسوة: لا ثياب للفلسطيني، بل هو بالي الأكفان (الفقر - الموت). وللعدو ملابس من التفتا ومن الموسلين (غنى ونعيم).

وعلى غير ما ألفنا فإنَّ الشاعرة تهتمّ هنا بالتفاصيل المرتبطة بالحياة اليوميّة، أو بالمعاش. تترك نازك عالم الطبيعة المفتوح على الحلم والخيال إلى عالم الداخل، عالم البيت والعيش اليومي، وإن كان نصُّها لا يخلو من أثرٍ لقاموسها الرومنطيقي الّذي طغا على بداياتها الشعريّة وبقي علامة مميّزة لها.

فالصور المحسوسة الّتي حفلت بها هذه القصيدة بقيت تمتدّ بأطرافها إلى عالم الطبيعة، عالمِ الريح والجبال والضوء والوديان والنجوم. لكن هذا العالم يبدو هنا إطاراً باهتاً أمام جسم الصّورة البارز بجسده المادّي: صورةِ الإنسان الفلسطيني وأولادهِ الّذين يعانون التشرّد والجوع والبرد.

تركّز المقارنة على الأطفال: فهم الأبرياء الّذين يشكّل حرمانهم إدانة لا تحتمل الجدل. وهكذا يبدو ما يقوله القرار عن العدل نقيضاً لعدم العدل الّذي يبرز الواقع صورةً له ترسمها القصيدة.

بيروت