حروف الذات الأربعة

تحليل نصّي لقصيدة «أنا» لنازك الملائكة

حاتم الصكر

تقديم

تصلح بعضُ النصوص ـ رغم ما لنا على فنّيتها من ملاحظات ـ نماذجَ للدرس النصّي. وهذا أحد مبرّرات مجافاتنا لأحكام القيمة، لأنّها تستبعد أيَّ نشاط نقدي للنصّ المرفوض حتّى في مقام تعليل رفضه، كما تُقصي ما يمكن أن يكشف نظام النصّ وبناءه وقوانين عمله الداخليّة من الإجراءات الّتي يقترحها التحليل النصّي كواحد من ثمرات القراءة والتقبّل. إنّ ما سوف نقوم به هنا هو تحليلٌ نصّي ليس له من مستند في إنجاز القراءة سوى متن نازك الملائكة «أنا»[1] المكوّن من اثنين وثلاثين بيتاً؛ مع ما يحيل إليه من فضاءات: زمنيّة يحدّدها تاريخُ كتابة القصيدة المثبت في آخرها وهو عام ١٩٤٨؛ ومكانيّة: يحدّدها النّسق الّذي جرى به نظمُ الأبيات الاثنين والثلاثين، وتوزّعت بموجبه على الصّفحات الأربع في الديوان، بمعدّل ثمانية أبيات في كلّ صفحة تشكّل مقطعاً من أربعة مقاطع تبدأ بلازمة مكرّرة هي المفتتح الاستفهامي كما سنرى.

إنّ التاريخ يضع النصّ في سياق تذكاري. فنازك هنا بدأت رحلتها التجديديّة الّتي كانت قصيدة «الكوليرا» (١٩٤٧) شرارتها الأولى. وأمّا قصائد عام ١٩٤٨ فهي ـ في معظمها ـ تتقدّم على «الكوليرا» في استثمار تفتيت وحدة البيْت، واستبدال وحدة القصيدة به؛ مع مراوحة التقفية، وتباين عدد التفعيلات في أبيات القصيدة.

إلّا أنّ نصّنا المعروض للتحليل يمثّل مرحلةً وسطى بين التزام نازك بنظام الشطرين وأسلوب الخليل التقليدي؛ وبين نظام «الشعر الحرّ» الجديد.

ففي هذا النصّ تأكيد للتقفية بشكل لافت. وفيه هندسة شكليّة تنمّ عن تخطيط مسبق، الأمر الّذي يخلق تناظراً مدروساً بين أبيات كلّ مقطع، وبينها وبين أبيات المقاطع الأخرى. كما أنّ عدد التفعيلات خاضع لحساب دقيق، ومكرّر بشكل متناظر كما سنرى في خطوات التحليل اللّاحقة.

فالنصّ إذن، وبتوجيه تاريخه المثبت في آخره، ينتمي إلى البدايات المتردّدة، والخطوات الأولى لنازك، في مغامرة التجديد؛ وهي البدايات والخطوات الّتي لم تبتعد عنها كثيراً كما هو معروف لقارئ شعرها، ولقارئ كتابها النقدي الرائد أيضاً[2]. وعلى المستوى الدلالي سيجد القارئ ما يذكّره باهتمامات الرومانسيّة العربيّة في فترة ازدهارها.

إنّ نازك تجعل «الذات» مركزاً، وتعبّر عنها بالضمير العائد إلى المتكلّم «أنا» لتنقله من مستواه النحوي واللّغوي إلى مستوى دلالي، مستثمرةً طاقته الرمزيّة في التعبير عن الكائن الإنساني إنساناً لا مفرداً؛ أو إنساناً فرداً لا «واحداً» في مجموعة متماثلة من البشر لأنّ هذا سيجعل بحثه عن «ذاته» و«وجوده» من خلال تأمّل صلته بالعالم بحثاً عامّاً لا مهمّة خاصّة يستعين فيها بخياله وشعوره ووعيه كما دأب الرومانسيُّون أن يفعلوا. إنّ متن نازك المعروض للتحليل النقدي هنا يسمح بتوجيه القراءة تاريخيّاً ـ أي بمفتاح التاريخ المثبت في آخر النصّ ـ وبذا يحقّق لنا إفادة من مناخ عام يسود شعرها؛

(١) قصيدة «أنا» لنازك في ديوانها الثاني شظايا ورماد، بيروت، ط ٢، ١٩٥٩، ص ٩٧، وفي ديوان نازك الملائكة، المجلّد الثاني، بيروت، ١٩٨٦، ص ١١٤.

(٢) قضايا الشعر المعاصر، بيروت، ط ١، ١٩٦٢، ص ٣٧، ٤٧ و١٢٠.

أنا[٣]

اللّيلُ يسألُ من أنا
أنا سرّهُ القلقُ العميقُ الأسودُ
أنا صمتُهُ المتمرّدُ
قنّعتُ كُنْهي بالسكونْ
ولففتُ قلبي بالظنونْ
وبقيتُ ساهمةً هنا
أرنو وتسألُني القرونْ
أنا من أكونْ؟

والريحُ تسألُ من أنا
أنا روحُها الحيرانُ أنكرني الزمانْ
أنا مثلُها في لا مكان
نبقى نسيرُ ولا انتهاءْ
نبقى نمرُّ ولا بقاءْ
فإذا بلغنا المُنْحَنى
خلناهُ خاتمةَ الشقاءْ
فإذا فضاءْ!

والدّهرُ يسألُ من أنا
أنا مثلُهُ جبّارةٌ أطوي عُصُورْ
وأعودُ أمنحُها النُشُورْ
أنا أخلُقُ الماضيْ البعيدْ
من فتنةِ الأملِ الرَّغيدْ
وأعودُ أدفِنُهُ أنا
لأصوغَ لي أمساً جديدْ
غَدُهُ جليد

والذاتُ تسألُ من أنا
أنا مثلُها حَيْرَى أحدّقُ في ظلامْ
لا شيءَ يمنحُني السَّلامْ
أبقى أسائلُ والجوابْ
سيظَلُّ يحجُبُه سرابْ
وأظلّ أحسَبُهُ دنا
فإذا وصلتُ إليه ذابْ
وخبا وغابْ

(١٩٤٨)

وتعكسه هذه الهيجانات اللّغويّة والتدفُّق المتجسّد بتراكم الصفات وتوالي القوافي وبروز النغم إلى سطح النصّ؛ وكذلك التكرار اللّفظي للضمير «أنا» وما يقوّي من اندفاع النصّ موسيقيّاً. وتلك أبرز مزايا شعر نازك بعد «الكوليرا» رغم أنّها دخلت إلى منطقة التجديد. ولكنّ ذلك أحد مآزق الفصام بين التنظير المعبّر عن النيّات، وبين النظم المستجيب لهيمنات فنّية لا يتخلّى عنها نصُّ نازك..

أمّا البعد المكاني فهو لا يعني عندي معناه السرديّ كرقعة تتحدّد داخلها أفعالُ السرد وتتسلسل أحداثه أو تتعيّن بواسطتها مرجعيّاتُ السرد البيئيّة أو وحدات الوصف. إنّ المكان في النصّ الشعري فضاء مستثمر لتوصيل الجملة الشعريّة الكبرىٰ وتفرّعاتها. وهو بذلك يخدم المركز أو النّواة في النصّ. ويمكن للمعاينة البصريّة المتأمّلة أن تجد في النصّ سطحاً يقوي الدلالة المنتجة ويعزّز مستوى التركيب والإيقاع فيه. وسنجد أنّ نصّ نازك يستثمر فضاء الكتابة ويستفيد من الرقة ليضع القارئ في لغز «الأنا» الّذي أغرقت فيه الشّاعرة نفسها وشعرها وقارئها أيضاً.

● **وقفة تحليليّة أولىٰ: نصّ العنوان**

الحروف الثلاثة الّتي يتكوّن منها العنوان هي حروف ضمير المتكلّم المفرد (أنا)، وهي عندي أربعة في دلالتها رغم أنّها ثلاثة عدّاً. فأيّ استخدام للأنا يفترض حرفاً رابعاً غائباً موحىٰ به هو ياء المتكلّم. فالأنا هي أناي عند التلفّظ؛ وذلك يعمّق العائديّة إلى الذات المفردة ويكرّسها.

كلّ أنا معلنة تضمر ياء العائديّة. وهذا ما نريد أن يظهر بقراءة نصّ نازك. فهي تريد أن تقول «أناي» أو فرديّتي أو ذاتي. وليست قراءة العنوان بهذه الطّريقة ترفاً أو إقحاماً.

(٣) يفضّل طباع النصّ كما هو في الديوان، إذ يستقلّ كلّ مقطع بصفحة؛ كما أنّ البيت الأوّل في أعلى اليمين والبيت الأخير في أسفل اليسار. بينما تتمدّد الأبيات الستّة بينهما، بادئةً بآخر كلمات البيت الأوّل ومنتهية ـ مكانيّاً ـ فوق الحرف الأوّل من الكلمة الأولى للبيت الأخير.

إنَّ نازك نفسها تولي العنونة أهمّية خاصّة؛ فضلاً عن مكانة العنوان في النظريات النقديّة الحديثة الّتي ترى فيه مفتاحاً نصّيّاً ذا وجود كامل يَدخل مع المتن في تفاعلٍ لا غنى عن معاينته لإعادة تركيب النصّ عند قراءته.

تقول نازك وهي تتحدّث عن «عناوين علي محمود طه» التالية لديوانه **الملّاح التائه**: إنَّ ثمّة تساهلاً «وقع فيه الشّاعر في مسألة اختيار العناوين لمجموعاته الشعريّة تلك»؛ بينما ترى في **الملّاح التائه** عنواناً «أصيلاً فيه ابتكار ظاهر..»[٤]. وهي تركّز على صفات الجمال والأصالة والابتكار في العنوان، فضلاً عن الدلالة على اتّجاه الشّاعر وشعره. لذا تصف بعضَ عناوين المجاميع الشعريّة ذات القصائد المتفرّقة في الموضوعات والأغراض بأنّها «عناوين تائهة» لا تدلّ على عقدة فنّية فيها. وتمثّل لها ببعض عناوين الزهاوي[٥].

وجدير بالقارئ إذن أن لا يَعبرَ عنوانَ النصّ الملائكي بكونه عتبة عاديّة أو معبراً تقليديّاً؛ فهو يرمز ويشير ويلخّص ويبتكر. ولذا سأقف عند دلالة «أنا» الشّاعرة وهي تعتلي العنوان وتوجّه مقاطعَ القصيدة الأربعة.

هنالك إيحاء قوي في النص بأنَّ الشّاعرة لا تقصد الاستخدام النحوي واللّغوي للضمير «أنا» بل تستخدم أناها بإزاء أنا العالم الخارجي وموضوعاته، وأنا النصّ وموجوداته المرمّزة شعريّاً.

إنَّ الذات مؤكّدة هنا؛ والبحث عنها بالسؤال عن مغزاها وكنهها ما هو إلّا تأكيد لمركزيّتها في العالم. فيها يبدأ النصّ، وبالسؤال عنها تُفتتح الجملُ الشعريّة. كما أنّها تتكرّر إضافة إلى العنوان ثلاث عشرة مرّة في الأبيات الاثنين والثلاثين الّتي يتكوّن منها النصّ؛ أي أنَّ «أنا» تتكرّر مرّةً كلَّ بيتين ونصف من أبيات القصيدة تقريباً.

وتثير الأنا الدالّة على المتلفّظ ـ بالإضافة إلى مركزيتها النصّيّة وفق هذا الدليل اللّساني المتقدّم أعلى القصيدة ـ مسألة دلالة «الأنا». فهي مسوّرة بالألف من جهتيها وكأنّه تكرار للأنا أو ترميز للابتداء به والانتهاء أيضاً.

أمّا «النّون» الّتي يبدأ بها ضمير الجماعة «نحن» وينتهي أيضاً، فهي محاصَرَةٌ بين الألفين وغارقةٌ في منخفضٍ بينهما. فلا وجود للآخر تماماً ولا للعالم المرموز إليه أحياناً بالنّون بوصفها الحرف الثاني من فعل الكينونة (كن) أي الخلق والولادة، أو هي نون الوجود كما يقول ابن عربي:

نون الوجود تدلّ نقطة ذاتها
في عينها عيناً على معبودها

وهي عنده من عالم الملك والجبروت[٦] كما يقول عن الألف بعد أن يقرنها بالذات: «والذات لا تعلم أبداً على ما هي عليه فالألف الدّال عليها الّذي هو في عالم الحروف خليفة كالإنسان في العالم مجهول أيضاً»[٧]. فإذا اعتبرنا بدلالة الألف على الذات وهيمنته على الحروف (خليفة فيها) وشبهه بالإنسان، ثمَّ عدنا إلى «نون الوجود» لرأينا مبالغة الذات في تكرارها «أناها» عبر الضمير نفسه «أنا» وكأنّها تؤدّي وظيفة ميتالغويّة حين تشدّد حرفها الأوّل ليغدو خاتمة فيطوّق نونَ الوجود ويحاصرها، كما حاصر النصّ وتصدّره واخترق متنه. و«الأنا» في التجربة الرومانسيّة ذات تناظر مع الموضوع دائماً. وتفهم نازك الاتّجاه الرومانسي بأنّه «العاطفيّة الغنائيّة، والكآبة، والخيال وشيء من الاعتزاز بالشعر والعزلة..»[٨].

وهذه السمات نجدها في شعر نازك عموماً، وهذا النصّ تحديداً، إذا ما ترجمنا بعضَ كلماتها ومصطلحاتها الغامضة إلى تجسّدات نصّيّة ذاتٍ ملموسيّةٍ ومقصديّة تظهر بالقراءة. فالطبيعة المرمّزة باللّيل والريح، والأبديّة المرمّزة بالدّهر، والفرديّة المشار إليها بالأنا والذات، ما هي إلّا تمظهرات تتوسّل بالعاطفيّة والغنائيّة والخيال والشعور بالحزن والفراغ والعزلة لإنجاز برنامجها الرومانسي وإخضاع خطط النصّ لهذا البرنامج.

إنَّ نقطة انبثاق العنوان على المستوى اللّساني والدلالي تشير إلى هيمنة الذات، ولكن لا بمعنى تضخيمها تسلُّطيّاً أو وضعها في مباراة تفوُّقيّة مع العالم، وإنّما بكون الذات مركز تسلّطٍ داخل النص فحسب؛ لأنّها تشير إلى الخيبة كما سنرى.

الجذر الرومانسي للأنا

يرد في كتاب ليليان فرست عن الرومانسيّة، وفي غير موضع، التأكيدُ على «العودة إلى الطبيعة» والتطوّر من تصويرها موضوعيّاً إلى الإحساس الذاتي بها. فصار مزاجُ الطبيعة يُرى أكثر فأكثر في علاقته

(٤) **الصومعة والشرفة الحمراء**، (دراسة نقديّة في شعر علي محمود طه)، بيروت، ط ٢، ١٩٧٩، ص ٣٦٩.

(٥) نفسه، ص ٣٧.

(٦) **الفتوحات المكيّة** لابن عربي، طبعة بيروت، المجلّد الأوّل، ص ٧٠.

(٧) نفسه، ص ٦١.

(٨) **الصومعة والشرفة الحمراء**، ص ٣٠.

بعواطف الإنسان؛ وبعد أن كانت الطبيعة مجرّد أداة بيده، أُعطيت وجوداً ذاتيّاً. . وترتّب على ذلك أن يستدير الشّاعر إلى الدّاخل متأمّلاً ذاته بحزن وكآبة، مؤازراً هذا الشعور بخيال خلّاق يؤاخي الشّاعر مع الطبيعة ويرى نفسه فيها. وهذا التداخل بين الإنسان والطبيعة شائع في الشعر الرومانسي والنثر وكذلك في الرسم.(٩)

وهذا ينقلنا إلى صُلب نصّ نازك، فهي تمزج ذاتها مع الطبيعة أو ما تتشكّل عبره من مظاهر «اللّيل ـ الريح» وتنسب نفسها إليهما، فهي «سرّ اللّيل» و«روح الرّيح». وإذ تضع صورتها في نفس متلقّيها بهذه الكيفيّة، فإنّها تتدرّج معه لتسحبه إلى داخل ذاتها في المقطعين الأخيرين؛ فهي «مثل الدهر ـ ومثل الذات الحائرة. .». واختيارها هذه العناصر الأربعة له مدلول فكري أيضاً. فهي تؤطّر نفسها بزمان (اللّيل. .) وبحركة ضاجّة (الريح). ثمّ تنسب نفسها إلى «الدّهر. .» في حركته المعبّرة عن الحياة والقدر معاً؛ وإلى «الذات» الّتي هي نسبها الأخير، وانتماؤها الذرّي إليها يعبّر عن انسحابها من الخارج إلى حصون هذه «الذات» الحيرى السابحة في ظلام. .

إنّ الرومانسي يجهد للتوفيق بين الذات والموضوع، بين الإنسان والطبيعة، بين الوعي واللّاوعي، والعبور ـ بعبارات جفري هارتمان ـ من الوعي الذاتي إلى الخيال أثناء الاستكشاف. فالخيال يكشف عن الوحدة الضمنيّة الّتي تضمّ كلّ الأشياء حتّى ما يتّصل بالزمان والأبديّة(١٠). ولكن خروج نازك إلى الطبيعة لإشراكها في إدراك الذات وتسليط وعيها عليها، إنّما يتمّ بطريقة شعريّة مندفعة بتوتّر وهياج تؤكّده الصفاتُ المتكرّرةَ منذ البيت الأوّل، والإلحاحُ على التقفية ثنائيّاً وتجسيمُ الإحساس باللّاجدوى في نهاية المطاف.

ورغم استعارة نازك من الطبيعة ما يؤاخي نفسها بها، فإنّها تظلّ تعاني تلك الكآبة والانكسار الرومانسي. فهي لا ترى في موجودات الطبيعة قوّة أو جَلَداً بل تنفذ إلى أعماقها لترى حيرتها وسكونها وضياعها «في لامكان». .

وهذا هو الدرس الأخلاقي البارز الّذي تعلّمته نازك من الرومانسيّة اتّجاهاً شعريّاً، وحاولتْ أن توصله إلى قارئها عبر هذا النصّ.

الهندسة الشكليّة

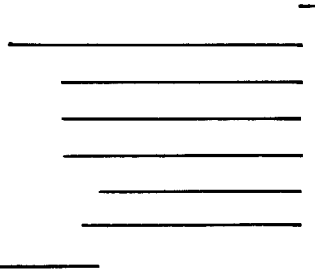
لإبراز الهندسة الشكليّة في النصّ لابدّ من وصف بنيته، ثمّ تجريدها في شكلٍ خطّي؛ لأنّ «السيمتريّة» واضحة في بناء النصّ سواء بالانتباه إلى فضائه المكاني أو بنيته البيتيّة.

وهذه الهندسة توافق النزوعَ الرومانسي المتمركز حول الذات بحزن واكتئاب وخوف.

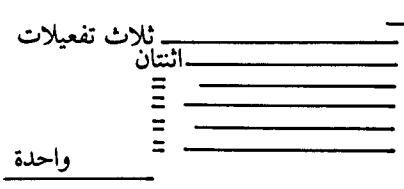
فالبدء بالسطر الأوّل شعريّاً يقود إلى نهاية منطفئة خطّياً. وتتأرجح بينهما الأبيات الستّة تمهيداً للنهاية.

فكأنّ المقاطع الأربعة تجسّد الولادة والنموّ فالموت. وهذا ما حرص المتن الكتابي أن يؤكّده. وإذا ما نحن جرّدناه إلى خطوط فسنجد تنازلاً سُلّميّاً إلى الأسفل، بحيث نرى بدءاً بالأعلى ونزولاً تدريجيّاً إلى غياب منتظر أو انطفاء.

هكذا نستطيع أن نرسم عيّنة خطيّة واحدة تصحّ على المقاطع الأربعة كلّها؛ لأنّها متناظرة الوحدات طوليّاً:



وأوّل ما يمكن ملاحظته من هذا التجريد الخطّي للمقاطع وجود بداية خارجيّة طويلة يمثّلها البيت الأوّل في أعلى اليمين؛ ثمّ استئناف الأبيات الستّة من حيث ينتهي البيت الأوّل ـ المفتتح أو السؤال. وهذه الأبيات بدورها تتسلسل بنظام هندسي. فالأوّل منها طويل (مكوّن من ثلاث تفعيلات)، وباقي الأبيات من تفعيلتين، أمّا البيت الأخير في أقصى اليسار فمكوّن من تفعيلة واحدة تعبيراً عن التلاشي. فيكون الرسم العروضي للمقطع كالآتي:



(٩) الرومانسيّة، ليليان فرست، موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٧٨، الصفحات ٣٧ ـ ٥٠.

(١٠) مقالة «الرومانسيّة ثانية» لرينيه ويليك، في كتاب مفاهيم نقديّة، ترجمة د. محمّد عصفور، عالم المعرفة، العدد ١١٠، ص ١٧٢ ـ ١٧٣.

ويمكن اعتبار بيت المفتتح الاستفهامي كناية عن الولادة أو البدء الناقص. والبيت السداسي الأوّل ـ الطّويل هو بيت النموّ، ثمّ ترمز الأبيات الأخرىٰ للتناقص والانطفاء.

وهذا الحساب العددي يرشّح لعدّة تأويلات استناداً إلى **الدليل الإيقاعي أوّلاً**:

ـ فكأنّ البيت الأوّل على اليمين هو بيت الولادة.

ـ والأبيات الستّة في المتن هي أيّام الأسبوع أو أيّام الحياة المخصّصة للإنسان.

أمّا البيت الثامن فهو يمثّل الرقم العاطل عن الحياة أو القائم خارجها، وهو بيت البياض أو الرماد، بيت الموت والانقضاء.

إنّ نظرة أخرى إلى «سلّمية» **الصّورة الخطيّة** وتسلسل النزول ثمّ الانطفاء في نهاية كلّ مقطع ترينا إحساس الشاعرة بالغياب. وهو نزول يُشبه غياب تمّوز وانتظار انبعاثه الفصلي. وهذا يقودنا لرؤية صورة تمزج بين الطبيعة (الفصول الأربعة) ـ الّتي ترمز لها المقاطع الأربعة للقصيدة ـ وبين موتها ثمّ انبعاثها ممّا ترمز إليه الميثولوجيا العراقيّة القديمة. فبعد كلّ انطفاء مقطع وانتهائه تبدأ الشّاعرة مقطعاً جديداً بقوّة وتصميم لتقودنا إلى الغياب في نهايته.

وفضيلة نازك هنا أنّها لا تقف عند المزج الرومانسي التقليدي بين الذات وموضوعها الطبيعي؛ بل تحيلنا إلى تقليد ميثولوجي عراقي أصيل هو تشييع الفصول بانتظار عودة تمّوز أو خروجه من العالم السفلي الّذي ينزل إليه.

وذلك الدليل الإيقاعي يدفعني للقبول بإغراء التأويل على أساس أنّ في النصّ إشارةً إلى النزول الدوري للعالم السفلي.

وهناك **دليل لساني** يعضد هذا الدليل الإيقاعي. وهو انتهاء المقاطع على التوالي: بسؤال حائر («من أكون»)،
ثمّ فضاء مفاجئ («فإذا فضاء»)،
وغد مرشح للانقضاء كالأمس («غده جليد»)، وأخيراً، الذروة أو الغياب النهائي: («ذاب» ـ و«خبا وغاب»). وهذه النهايات الّتي تكرّر الغياب وتختمه نهائيّاً بتأكيد الانطفاء ذوباناً (للجليد) وخبواً (للنّار) وغياباً (للشمس أو القمر..) إنّما تريد أن تعيد صنعَ الأسطورة الرمزيّة لنزول تمّوز الموسمي أو الفصلي.

وهو معضد كذلك بأيّام الأسبوع السبعة الّتي يتكوّن منها مجموعُ حياة الإنسان. وهي أيّام الخلق الستة مع يوم الرّاحة الّذي يمتدّ لدى نازك ليصبح يوماً ثامناً فائضاً عن الحياة، ملغى خارج المتن تماماً، ومحمّلاً بالغياب والانطفاء.

وثمّة دليل لساني آخر هو أنّ تكرار الضمير «أنا» يمرّ بدورة غياب أو تلاشٍ خطّيّ أيضاً. فهو يرد ثلاث مرّات متتالية في المقطع الأوّل ومرّة في النهاية بينما يرد مرّتين في المقطع الأخير. ويتكرّر بينها بصورة متساوية مع تباعده في المقطع الثالث. ويمكن ترميزه خطّيّاً كالآتي:

أنا (العنوان)

أنا
أنا
أنا
أنا ——— أنا..
في المقطع الأوّل

أنا
أنا
أنا
في المقطع الثاني

أنا
أنا
أنا
. . . .
. . . .
أنا
. . . .
في المقطع الثالث

أنا
أنا
في المقطع الثاني

ويصبح النّسق الملاحظ للضمير أنا كالآتي:

ـ العنوان
ـ ٤ مرّات ـ المقطع الأوّل
ـ ٣ مرّات متتالية ـ الثاني
ـ ٤ مرّات متقطّعة ـ الثالث
ـ مرّتان (٢) ـ الرابع

إنّ فصول القصيدة الأربعة تكرّر الذات بهذا الشكل النّسقي الّذي يراوح بين الغيبة والحضور وتقطّع الظهور الموسمي بسبب التقلّبات الّتي تجد لها في النصّ تسمياتٍ وتجلّيات لغويّةً كما رأينا. فيمكن اعتبار سؤال الحيرة الّذي ختم المقطع الأوّل كنايةً عن البدء

أو الفصل الأوّل ـ فصل الولادة؛ والثاني إيذاناً بفضاء أو امتداد صيفي. وأمّا الجليد المنتظر في المقطع الثالث فيذكّرنا بشتاء قارس قادم في الغد.. وبذا تترتّب فصولُ نازك الشعريّة أو فصول ذاتها الحائرة ليغدو الخريفُ آخرها: ففيه ذاب كلُّ السراب الّذي قصدته.. وخبا.. وغاب.

التقفيّة.. وعوامل نسقيّة أخرىٰ

بعد «الذات» المكرّرة عبر «الأنا» والمجسّمة عروضيّاً وبيتيّاً ودلاليّاً، نعود إلى عوامل أخرىٰ تؤكّد نزعةَ نازك النّسقيّة الّتي تحكّمتْ في فكرها الشعري وحدّدتْ خطوتها التجديديّة وحدّتْ من انطلاقتها.

فالتكرار في الأبيات الافتتاحيّة الأربعة يُشير إلى نمطيّة السؤال:

اللّيلُ يسألُ من أنا
والدهر يسألُ من أنا
} مذكّر

والريح تسأل من أنا
والذات تسأل من أنا
} مؤنّث

وهذا يقسم دورة الفصول إلى عنصرين: ذكريّ وأنثويّ، ومنهما تنولد الحياة من بعد، ولاسيّما أنّ نازك تقدّم هذه العناصر على ما سواها في القصيدة بدليل عزلها لأبياتِ المفتتح في يمين الصفحة.

ويلاحظ كذلك (من الزاوية النّسقيّة) تقفيةُ كلّ بيتين معاً بحيث صار الشكل الخطّي للقافية هو:

أ
ب
ب
جـ
جـ
أ
جـ

وهذه التقفية تتكرّر في المقاطع كلّها، الأمر الّذي يعكس الثنائيّة المتحكّمة عند نازك وميولَها الإيقاعيّة الّتي تمثّل مرحلةً انتقاليّة بين التقفية التقليديّة والنظم الحرّ..

ومن أوجه الأمتثال للعقليّة النّسقيّة وهيمنتها ما نجده من تقفية البيت السادس من كلّ مقطع بالقافية نفسها؛ فتصبح أبيات المقاطع الأربعة متوالية كالآتي:

وبقيت ساهمةً هنا (من المقطع الأوّل)
فإذا بلغنا المنحنىٰ (من المقطع الثاني)
وأعود أدفنه أنا (من المقطع الثالث)
وأظلّ أحسبه دنا (من المقطع الرابع)

كلّ بيت سادس إذن يحيل ذاكرتنا النغميّة إلى شبيهِهِ، ويشكّل معه مقطعاً داخليّاً يلخّص حكمةَ النصّ ومركزيّة «الأنا» والأرض الرّجراجة الّتي تبحث فيها الذات عن ذاتها!

والمقطع الداخلي هذا خاضعٌ للهندسة الشكليّة بدوره: فهو يبدأ بحرف (الواو ثلاث مرّات، والفاء مرّة واحدة)؛ وتلي الحرفَ ثلاثُ كلمات في كلّ سطر شعري. وتختم الأبيات بالألف وهو حرف أصلي هنا لا ألف إطلاق. إنّه ألف «الأنا» خليفة الحروف وسيّدها!

حقول النصّ الدلاليّة

ندخل مع النصّ في حقول دلاليّة نتدرّج فيها من القوّة إلى العتمة فالانحلال والذوبان.

وهذا واضح في البدء المتدفّق أو الدفق اللّغوي الّذي يحمله السؤالُ المضمن في المفتتح وجمل المقاطع الأولىٰ. لكن منطقة القوّة هذه تليها أبياتٌ تمثّل الضعفَ في صورة عتمة من سكون أو حيرة أو أمل واهن أو سراب. ثمّ تختتم المقاطع بما يعبّر عن الانحلال والذوبان. ويمكن إحالة الأبيات إلى حقول الدلالة الملخّصة آنفاً. وكما يأتي:

حقل القوّة

ـ أنا سرّه القلق العميق الأسود
أنا صمته المتمرّد
(المقطع الأوّل)

ـ أنا روحها الحيران.
أنا مثلها
(المقطع الثاني)

ـ أنا مثله جبّارةٌ..
وأعود أمنحها النّشور
(المقطع الثالث)

ـ أنا مثلها حيرى أحدّق

(المقطع الرابع)

حقل العتمة

ـ قنعت كنهي بالسكون

. . . بالظنون

وبقيت ساهمةً

(المقطع الأوّل)

ـ نبقىٰ نسير ولا انتهاء

نبقىٰ نمرّ ولا بقاء

(الثاني)

ـ أنا أخلق الماضي البعيد

من فتنة الأمل الرغيد (الثالث)

ـ لا شيء يمنحني السلام

. . . والجواب

سيظلّ يحجبه سراب (الرابع)

حقل الانحلال والذوبان

ـ أنا من أكون؟

(الأوّل)

ـ فإذا فضاء

(الثاني)

ـ لأصوغ لي أمساً جديد

غده جليد

(الثالث)

ـ وأظلّ أحسبه دنا

فإذا وصلتُ إليه ذاب

وخبا وغاب

(الرابع)

ويمكننا أن نقرأ القصيدة دلالياً لتتحصّل في هذه القراءة ثلاثةُ مقاطع منتخبة من المقاطع الأربعة؛ وليكون ثمّة تدرّج دلالي هو مقترح جديد لقراءة النصّ وخطّيته الممكنة:

١ ـ حقل القوّة والدفّقَ اللّغويّ والعاطفيّ

٢ ـ الحيرة والسكون: حقل العتمة

٣ ـ حقل الانحلال والذوبان

وهو بالمناسبة يماثل نسقيّاً ذروةَ السؤال فالمتن ثمّ النهاية في سُلّم المقاطع الأربعة كلًّا على حدة والّذي تخيّلناه تنازليّاً كالآتي:

١ ـ السؤال

٢ ـ المتن السداسي

٣ ـ النزول

وإذا ما اعتبرنا كلَّ مقطع إيذاناً بفصل من فصول الطبيعة الشعريّة فسوف نجد إحالة ميثولوجيّة قويّة إلى شعائر الموت والانبعاث واستمرارها. فكلّ «نزول» يهيّئ لانبعاثٍ، كما أنّ كلّ ولادة تهيّئ لنموٍّ فغياب وهكذا.. ويضاف إلى هذا البعد الميثولوجي العراقي، ما يحيل إلىٰ معاناة سيزيفيّة تلخّصها إعادة المعاناة والخيبة في الانتهاء من العقاب والتحرّر من عبء الرحلة صعوداً ونزولاً مع الصخرة..

إنّ هذه الرحلة النصّيّة الشبيهة برحلة العروج صعوداً وهبوطاً لهي ممّا يؤكّد انشغال نازك بمقولات الرومانسيّة وتكييفاتها العربيّة حول الحزن والخيبة مع مركزيّة الذات الّتي عبّرت عنها الأنا بحروفها الأربعة المقترحة.

بول أوستر

في كتاب جديد

ثلاثية نيويورك

ترجمة كامل يوسف حسين

دار الآداب